

**Günter Bock**

**Architekturtheoretische  
Vermutungen  
eines alten Praktikers**





**Günter Bock**

**Architekturtheoretische  
Vermutungen  
eines alten Praktikers**

**Herausgeber:**

Stiftung Städtelschule für Baukunst  
Frankfurt am Main

Gestaltung & Layout:  
Sara Mankau, Braunschweig

Druck:  
Reisdruck, Frankfurt Main, 2003

## Vorwort

Die Stiftung „Städelschule für Baukunst“ möchte den Stellenwert der Architekturklasse dadurch festigen helfen, dass in ihrem Namen und u.U. mit ihrer Mitwirkung internationale Aktivitäten wie Wettbewerbe, Sommer-Akademien oder Tagungen stattfinden und Preise oder Gastprofessuren zu bestimmten Themen vergeben werden. Diese sollen im Hinblick auf ihre fachliche Aktualität sorgfältig ausgewählt und in einer Diskussion abgeklärt werden, zu der die folgende Schrift als Initialzündung wirken könnte. Sie wird verschickt an Persönlichkeiten, aus deren Kreis wir ein internationales Kuratorium zu gewinnen hoffen. Wir wollen dabei gestuft vorgehen: Ein Redaktionsbeirat soll nicht nur die nachfolgende Schrift kritisch korrigierend, gegebenenfalls auch ergänzend, überarbeiten, sondern auch den Kreis der anzusprechenden Persönlichkeiten diskutieren. Wenn der erste Rücklauf eingegangen ist, wird eine Zusammenkunft des Beirates über das weitere Vorgehen beschließen.

Die Sache mit dem „alten Praktiker“ und den „Vermutungen“ ist keine Koketterie, sondern schlichte Wahrheit: Ich habe meine Laufbahn begonnen als technischer Angestellter bei einer Baufirma, dann beim Bauaufsichtsamt und einer Oberpostdirektion fortgesetzt und habe erst 1950, nachdem ich mich in Paris mit Pierre Soulages, Hans Hartung und Monsieur Marester, dem Kunstkritiker des „Combat“, angefreundet hatte, entschlossen, freier Architekt zu werden. Eine Hochschule von innen habe ich erst als Professor gesehen. Deshalb kann diese Schrift nur als Provokation zur Herausforderung kompetenter Fachleute dienen.

Die hier aufgestellten Thesen sind m.E. fachlich gar nicht strittig, also, wenn man will „banal“, was den Praktiker verwundern muß, ist, dass oft nicht die naheliegendsten Schlüsse daraus gezogen werden.



Ich gehe auf Empfang!  
Günter Bock 30-03-02

# In welchem Style sollen wir bauen?



Verantwortlich

ist

H. Hübsch

Königliche Technische Hochschule und Stadtbau-Inspektor.

Wir zwei Kupfersteiner.

Karlsruhe,

Verlag des H. H. Hübsch'schen Buchhandlung und Druckerei.

1828.

**Abb. 1:** Heinrich Hübsch: In welchem Style sollen wir bauen?  
(Titelblatt der Erstausgabe 1828)

## 1. Was ist los mit der Architektur?

Die Frage mag allgemein verblüffen, denn selten war die Gesellschaft so zufrieden mit ihrer Architektur wie derzeit. Die Öffentlichkeit verfolgt mit freundlich angespanntem Interesse das architektonische Geschehen und die zahlreich vergebenen Preise. Architekten sind hoch angesehen und werden in gleichem Maße gefeiert und verunglimpft wurden. Aber auch die Fachwelt gibt sich entspannt: Weder Zaha Hadid oder Coop Himmelb(l)au, noch Daniel Libeskind oder Frank Gehry werden gefragt, warum sie so und nicht anders entwerfen und bauen. Wenn aber doch, kommt keine Antwort, allenfalls ein Witz oder eine ironische Bemerkung. Der Grundsatz „bilde Künstler, rede nicht!“ liefert hier allerdings eine unverdächtige Rechtfertigung. Danach wären nicht die entspannten Zeiten, sondern jene erläuterungsbedürftig, die eine lebendige Fachdiskussion hatten. Und tatsächlich muß einleuchten, daß die Theoriediskussion der Architektur immer dann notwendig und daher spannend ist, wenn die gesellschaftlichen Verhältnisse sich dermaßen geändert haben, daß es notwendig wird, eine neue Architektur zu suchen, weil die alte nicht mehr „stimmt“.

„Das war in den Zwanziger Jahren des letzten Jahrhunderts der Fall“ - so möchte man spontan antworten – aber es empfiehlt sich, etwas genauer nachzusehen: 1817 wurde in England die erste Lokomotive gebaut. 1828 schrieb Heinrich Hübsch sein Büchlein „In welchem Style sollen wir bauen?“<sup>1</sup> und leitete so die Theorie-debatte seines Jahrhunderts ein, die von Gilly, Schinkel, Klenze, Weinbrenner, Moller u. a. getragen wurde und beim schlechtesten Willen nicht als unerheblich angesehen werden kann. Gottfried Semper, der durch seine intensive Beschäftigung mit der Frühzeit ein ausgeprägtes Empfinden für Zeitspannen und Rhythmen von Kulturen erworben hatte, sagte sinngemäß: „Die Zeit ist nicht reif für einen eigenen Stil.“ Tatsächlich hat es ziemlich genau ein Jahrhundert gebraucht, bis Heinrich Hübschs Frage im „Neuen Bauen“ und im Funktionalismus eine Antwort fand. Und die brillante Architekturdebatte, die diesen Vorgang begleitete, mit Autoren wie Karl Kraus,

Adolf Loos, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin usw. möchte man gewiß nicht missen; sie begründete aber auch, dass der Funktionalismus eine „Programmkunst“ sein musste. Die Industriegesellschaft, die zu verherrlichen man entschlossen war, erwies sich als ein Abenteuer, dem man sich, bei aller Begeisterung, analytisch nähern musste. Le Corbusier nannte sich selbst einen „Prediger mit dem Reißbrett“. Wenn aber der Kreis sich schließt und eine Kunst auf jene Erfahrung zurückblickt, die der linken Hirnhälfte erlaubt, ihre Kompetenz zu behaupten, unterbricht Kunst gern das Gespräch und untergräbt die Eloquenz. Man sollte das respektieren.

Bei kritischer Betrachtung dekonstruktivistischer Architektur fällt weiterhin auf, daß sie einen betont „gestischen“ Duktus pflegt, der das Verhältnis von Volumen und Oberfläche der Baukörper ungünstig beeinflusst. Dies wäre vom Standpunkt der gleichzeitig virulenten Ökologiebewegung her zu bemängeln. Aber seltsamerweise tut es niemand, wenn aber doch, so stört es keinen. Ökologische Gedanken, die auf anderen Gebieten erfolgreich vertreten werden, dort frisch und überzeugend wirken, verfangen nicht auf dem Gebiet der Architektur! Das mag erstaunen, aber Ökologie muß unter dem Rubrum „Zweckmäßigkeit“ gesehen werden und als Kunst reagiert Architektur auf gesellschaftliche Befindlichkeiten. Sie hat auch eine gesellschaftliche Botschaft. Die ist für den Zeitgenossen schwer zu erkennen, denn sie ist nicht an ihn gerichtet, sondern sie geht von ihm aus. Nehmen wir einmal an, diese Oberflächenvergrößerung hätte damit zu tun, denn gerade wenn diese „gegen alle Vernunft“ Platz greift, ist ein zwingender Grund zu vermuten.

<sup>1</sup> Das Büchlein ist in der Bibliothek des Städelmuseums in Frankfurt/M. zu finden.



## 2. Die gesellschaftliche Botschaft von Architektur.

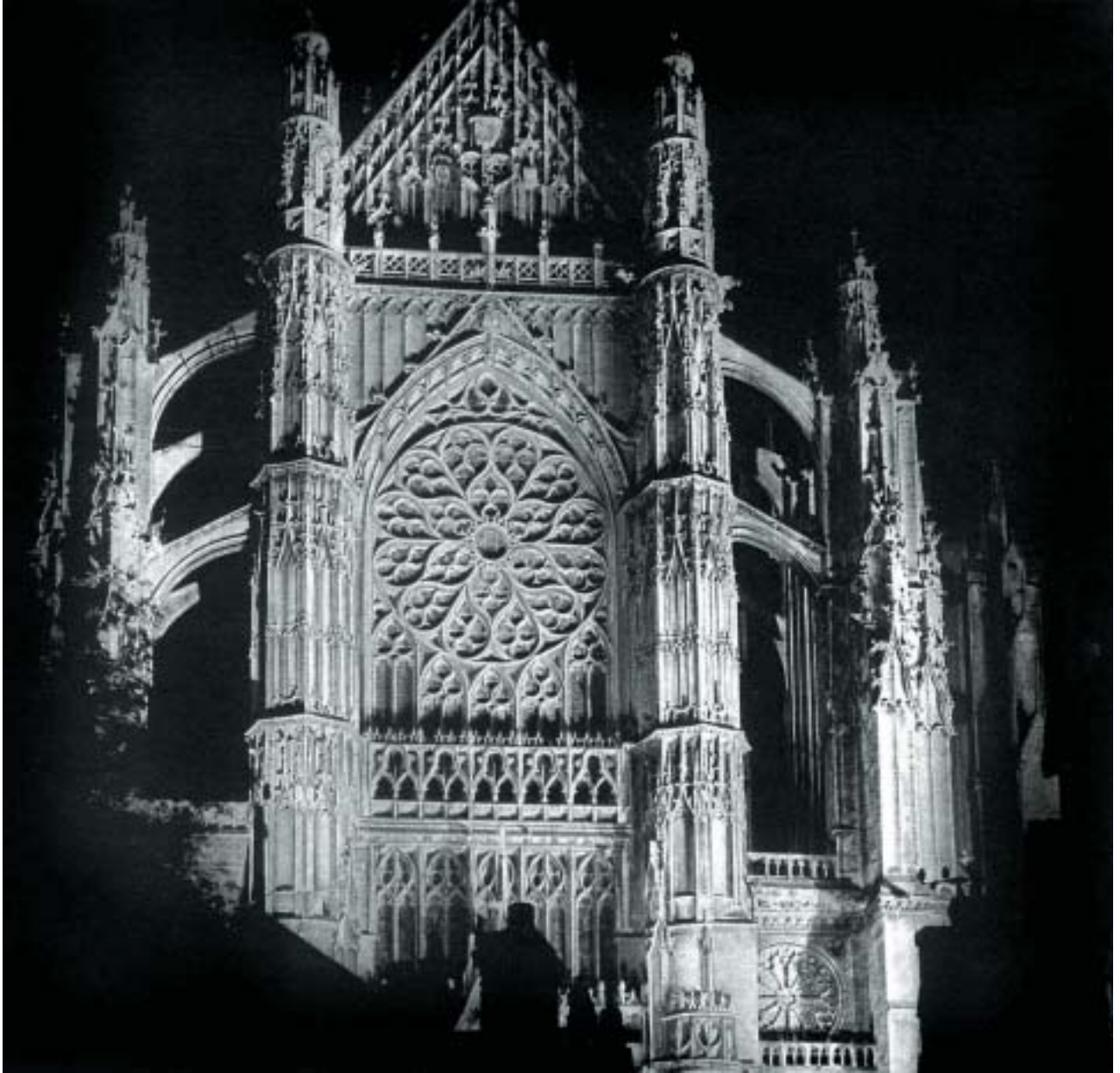
Man sagt, Architektur habe ein besonderes Verhältnis zur Macht. Das ist richtig und kann nicht anders sein, weil die Gesellschaft, deren „Handschrift“ sie quasi trägt, der Macht gehorchend lebt. Auch ist die Macht mehr als das, was man als ihr „Kürzel“ gebraucht – das Schwert, das Kreuz, das Geld usw. – sondern ein jeweils komplexes System, das die Gesellschaft nicht nur funktionieren lässt, sondern aus ihr ein Lebendiges macht und zwar spielt Architektur dabei durchaus eine Rolle. Ludwig Wittgenstein hat gesagt, daß Architektur verewigt und verherrlicht, daß es Architektur nicht geben kann, wo nichts zu verherrlichen ist. Architektonische Verherrlichung ist der abschließende Teil eines längeren gesellschaftlichen Vorganges, in welchem die anderen Künste (Malerei, Literatur, Theater, Tanz, Musik u.s.w.) eine Rolle spielen, sie konkretisieren die „Zeitwahrheit“. Erst dann beginnt die gesellschaftliche Funktion von Architektur, indem sie das Akzeptierte „verherrlicht“. Architektur kann nichts anderes „senden“, als eben diese Botschaft. Sie tut es aber in Form von Anmutungen und Stimmungen, sie hat keine „Sprache“ (was die Postmoderne fälschlich unterstellte). Man kann mit ihr so wenig „diskutieren“ wie mit Musik. (Das ist es, was Schelling meinte, als er sie „gefrorene Musik“ nannte - ein Wort, das vielfach mißverstanden wurde).

Baukunst wird dennoch, im Idealfall, die Verherrlichung, nicht ihrer selbst, sondern die des gesellschaftlichen Wertsystems betreiben. Das setzt aber dessen abgeschlossene Etablierung und sogar seine gesellschaftliche Konkretion voraus. Der Idealfall war im Barock gegeben. Die „Zeitwahrheit“ war dort in ein Bewegungsritual (das Hofzeremoniell) übersetzt. Dies und das Wort Ludwigs XIV. „l'état, c'est moi“ (gleichgültig ob er persönlich dieses „chinesische Gedicht“, höchster Triumph und bitterste Klage in einem, gefertigt hat), konkretisierten die Staatsidee. Ein Architekt, der als ein zu früh geborener Jakobiner an die Aufgabe gelangt wäre, hätte die architektonische Verherrlichung nicht verweigern können. Das Barock liefert zugleich das Beispiel dafür, daß das „Engagement“ des Architekten nicht aus der Thematik kommt, also nicht aus dem „Geist“, sondern aus (seiner)

Materie: Es entstand als der Baustil des französischen Absolutismus und wurde später von den Jesuiten zum Baustil der Gegenreformation erwählt. Man hat aber nie gehört, daß ein Baumeister Schwierigkeiten mit diesem Wechsel gehabt hätte.

Architekturen registrieren und manifestieren Aufstieg, Entfaltung und die abschließende Apotheose des gesellschaftlichen Wertsystems. Daß der jeweilige Beginn durch Analyse, Fraktionsbildung und Diskussion gekennzeichnet ist, haben wir am Beispiel des Funktionalismus sehen können. Und ich meine, daß eigentlich die Fachdiskussion des 19. Jahrhunderts dazugehörte. All dies erfolgte aber in Fixierung auf architektonische, nicht etwa politische oder andere „inhaltliche“ Ideale. Auch im Funktionalismus schlägt sich vielleicht eine Begeisterung für die Dampfmaschine nieder, nicht etwa für die in Wahrheit die Gesellschaft prägende Marktwirtschaft. Das zu analysieren ist nicht Aufgabe des Architekten.

Das Wort „Verherrlichung“ mag stören und vielleicht findet sich ein besseres, aber es verliert viel von seinem Schrecken und hilft vielleicht auch, ein besseres Wort zu finden, wenn man sich vergegenwärtigt, daß das wirklich Neue stets aus dem Unscheinbaren, ja aus dem Verrufenen kommt: Die Verherrlichung der ersten Schwerträger mit ihren mafiotischen Schutzverträgen bis zum Adel und königlichem „Gottesgnadentum“ ebenso wie diejenige vom verpönten Geschäft des Wucherers zum modernen Bank- und Börsenwesen geben einen Begriff von Art und Umfang der gesellschaftlichen Leistung. Es gibt zwei polar entgegengesetzte Erscheinungen in einer Gesellschaft. Das Eine ist das wohlbekannte Phänomen der Vernutzung, Alterung, Profanierung oder Pervertierung von idealen, geistigen, altruistischen Ideen und Institutionen. Es kann ja nicht sein, daß eine Kirche, ein Staat, eine Bewegung, wenn sie auf dem Höhepunkt ihrer Moral gegründet werden oder dort angekommen sind, so bleiben, denn alles Lebendige ändert sich. Es kann aber auch nicht sein, daß sie immer idealer werden und den irdischen Bedingungen „entschweben“. Das Gegenteil ist der Fall: da gelangt eine Liebesreligion zu Ablaßhandel und Hexenverbrennung, da gerät einem bewunderten



**Abb.2:** Die Kathedrale von Beauvais

Rechtsstaat seine Selbstverteidigung zum „Kreuzzug“, da endet eine revolutionäre Studentenbewegung in stumpfer Besitzstandswahrung! Such is life. Und in diesem Zusammenhang wird das Umgekehrte als notwendig erkennbar: Mobilisierung der Vitalität im Unscheinbaren, im Verrufenen oder Obszönen, jedenfalls Ausgeruhten, Unverbrauchten, seine Definition und Läuterung und schließlich seine Verherrlichung. Architektur scheint dabei erst in der letzten Phase eine Funktion zu haben. Aber andere Kunst kann in diesem Vorgang als Spürorgan wirken. Jakob Burckhardt sagte, daß „seit der Renaissance ein dauernder Individualisierungs-Sog die westlichen Gesellschaften erfaßt hat.“ Wir werden seinem Höhepunkt im 19. und 20. Jahrhundert noch begegnen.

Die utopischen Entwürfe der 50er und 60er Jahre, von Archigram bis zu den Situationisten, lieferten „utopische“ Entwürfe, die mit den ihnen unmittelbar folgenden „realen“ Architekturen so wenig Ähnlichkeit haben konnten wie Blüten mit ihren Früchten. Dennoch führten sie, über die Irrungen der Postmoderne hinweg, zum Dekonstruktivismus mit seinem gestischen Duktus. Oberflächenvergrößerung kann als ein Attribut festlicher (nämlich geschmückter) Architektur gelten. Wie, wenn sie für die Apotheose eines gesellschaftlichen Wertsystems stünde?

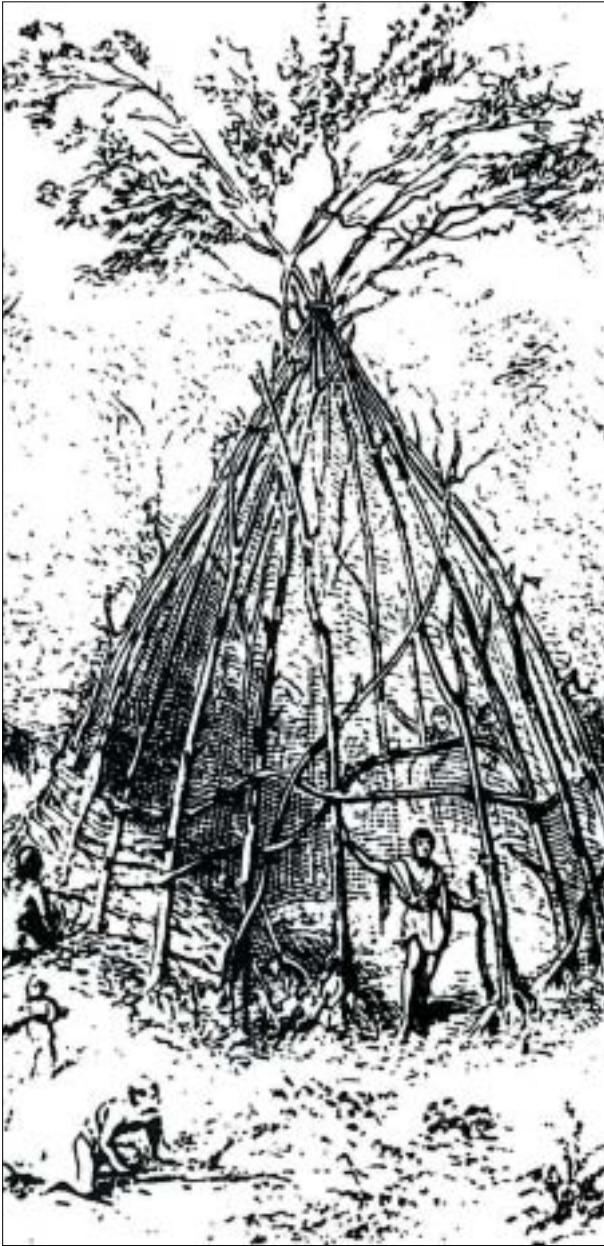
Im Abendland war es zuerst die römische Kirche, die ihren Triumph mit den Domen und Kathedralen in den Himmel schrieb. Mit reichem Maßwerk, Wimpergen, Fialen, Rosetten, Krabben und Kreuzblumen, betrieb die Hochgotik eine exzessive Oberflächenvergrößerung. Das Barock verherrlichte im 17. Jahrhundert mit kurvenseligen Schwellungen und vielfachen Faltungen den Absolutismus. Wobei die Geißlerzüge und Hexenverbrennungen die Hochgotik und die Schrecken des Dreißigjährigen Krieges das Barock so wenig stören konnten, wie die Kassandrarufer der Umweltschützer den Dekonstruktivismus.

Es sollte also die Vermutung erlaubt sein, daß die Apotheose eines gesellschaftlichen Wertsystems sich architektonisch in einer Oberflächen-Vergrößerung mani-

festiert, die so wenig zu unterdrücken ist wie die Schaumkrone auf einer Brandungswelle. Daß die „Schaumgekrönte“ alsbald bricht, läßt sich nicht nur am Meeresstrand beobachten, sondern auch in der Geschichte: auf die Hochgotik folgt die Reformation, auf das Barock die Französische Revolution.

Das hieße, daß der Dekonstruktivismus mit seiner ausschweifenden Gestik als die Apotheose von Industriegesellschaft und Moderne zu verstehen ist. Seine „Schaumkrone“, ebenso wie seine Theorie-Abstinenz lassen es als ausgeschlossen erscheinen, dass er die Auseinandersetzung mit dem Neuen auch nur sucht, geschweige denn darstellt. Er ist das Rokoko der Moderne. Das Bild der Welle versuchte ich zu deuten als die Apotheose der jeweiligen Wertsysteme. Diese wechselten aber nacheinander vom Mythisch-Religiösen zum Verfassungspolitischen, zum Technisch-Wirtschaftlichen. Das auf uns zukommende Neue wird also mit der industriellen Revolution so wenig Ähnlichkeit haben wie die Französische Revolution mit der Reformation hatte und die industrielle Revolution mit der Lutherbibel.

Wenn dieses erahnte Neue aber sich erst „anbahnt“, kann man nicht das Bauen unterbrechen, sondern muß tatsächlich entweder fortfahren wie bisher, auf die Gefahr, in Eklektizismus zu enden, oder wie Heinrich Hübsch es in gleicher Situation getan hat, als er seinen „Rundbogenstil“ schuf: sich dem eigenen Metier zuwenden, um ganz pragmatisch die technisch zeitgemäßen Methoden und Bauweisen zu optimieren.



**Abb.3:** „The First Building“, nach Viollet-le-duc (und Joseph Rykwert)



**Abb.4:** August Kiss: Amazone mit einem Tiger kämpfend



**Abb.5:** Die Kathedrale von Chartres

### 3. Architektur ist nicht alles!

Architektur wird hier verstanden als das Amalgam von Zweckmäßigkeit und Bedeutung, wie es von der Renaissance bis zum Ende der Moderne gepflegt wurde. Im Mittelalter gab es diesen Verbund nicht. Die Dome waren reine Bedeutung und der Regenschutz und schon gar die Akustik, die der Bau dem Gottesdienst bot, paßt nicht unter den Begriff „Zweckmäßigkeit“. Das Gleiche gilt vom Grab, auf welches Adolf Loos Architektur zurückführt, es ist eine Wurzel von Architektur, aber nicht diese selbst. Das Grab ist reine Bedeutung, denn das, was an ihm als zweckmäßig gelten könnte, der Schutz der Leichen vor den Aasfressern, ist es eben nicht, sondern wird sinnvoll nur dadurch, daß die Leichen zu „Toten“ verherrlicht werden, also Bedeutung haben.

Umgekehrt ist im profanen Bereich, vom Bauern- oder Bürgerhaus (beides übrigens primär Werkstätten!) bis zurück zum Kuppelzelt der Jäger und Sammler alles reine Zweckmäßigkeit, mehr noch: wenn man bedenkt, daß in jede Bauform elementar Erinnerung hineinspielt, wird man das Innere der Kuppelzelte als das erkennen, was sie als zwingende Form wahrscheinlich waren, die pränatale Erinnerung an den Uterus, aus dem (bis dato) alle Menschen kommen. Das Fehlen eines IChbewußtseins schließt das Fehlen eines Raumbewußtseins ein, aber daß es unbewußt geschah, erklärt ja gerade, daß diese Kuppelzelte über Hunderttausende von Jahren unverändert beibehalten wurden. Bei den Tuareg waren sie bis ins 19. Jahrhundert in Gebrauch.

Wenn aber so wesentliche und eindrucksvolle Teile der Baugeschichte, von den Kuppelzelten bis zu den Kathedralen, nicht unter den Begriff Architektur passen, muß es nicht unbedingt irritieren, wenn dieser sich anschickt, auseinanderzufallen. Es gibt nur Anlaß, nach dem Wesen des Bauens zu fragen, was nicht zu trennen ist vom Wesen des Menschen. Das Eine wurde von Antoine Laugier bis Joseph Rykwert als eine Rückverwandlung des Bauernhauses in „Adam's House in Paradise“, das andere als die Geschichte von Adam und Eva abgehandelt und man war's zufrieden, weil man wenig Lust hatte, einem verängstigten, von wilden Tieren gejagten Wesen nachzuspüren, in welchem der Mensch kaum zu erkennen

war. Denn die andere tiefreichende Wurzel dieser erstaunlichen Entfremdung ist die Tatsache, daß die älteste Sprache der Welt, das Jägerlatein, wirklich monumentale Arbeit geleistet hat. Schon im mittelhochdeutschen Heldenlied reimten sich „Riesen und Drachen in Wald und Feld“ (die nie jemand sah) auf „siegreicher Held“ und noch heute kann man z.B. in Berlin vor Schinkels Altem Museum zwei (später davor gesetzte) Reiterstatuen im Kampf mit Raubkatzen sehen: Ein Tiger springt dem Pferd, das eine Amazone trägt, an den Hals. Er denkt offenbar: „wenn ich dem Gaul die Gurgel durchbeiße, kriegt er keine Luft mehr und fällt um, dann kann ich mich an die leckere Dame machen“. Aber so denkt nur der Tiger im Menschen! (Hier war es der Bildhauer August Kiss, der diesen monumentalen Kitsch schuf). Der wirkliche Tiger springt nur zu, wenn er mit einem einzigen Biß (ins Genick) Tod und Lähmung zugleich herbeiführen kann. Die Feldarbeiter in Indien binden sich Gesichtsmasken auf den Hinterkopf. Das genügt als Schutz vor dem Tiger, er kann kein Risiko eingehen, denn er lebt nicht in der Horde, die ihn im Fall der Verletzung versorgt wie die frühen Menschen (man sollte von ihnen nicht in der Einzahl sprechen, Tarzan ist eine Erfindung von Hollywood. Es waren bewaffnete Ameisen in Bärengröße!). Ihr wirksamster Schutz war der aufrechte Gang, der aber ist im Wohnvorgang und bei Aufzucht der Kinder nicht einzuhalten und deshalb ist das Kuppelzelt, das die Frauen flechten, in der Savanne als Sichtschutz lebensnotwendig.

Von diesen Kuppelzelten ist eine Menge abzuleiten, was später auch für Architektur gilt. Hier begründet sich z.B. die fundamentale Tatsache, daß Architektur die Kunst des Raumes ist. Die Raumvorstellung ist das Primäre, Konstruktion und äußere Erscheinung bleiben sekundär. Das mag sich später gelegentlich umkehren, aber es bleibt das Ideal. „Große“ Baukunst, wie die gotischen Dome und Kathedralen, zeigen innen das Thema, hier die Waldlichtung, die in den Säulen mit den Diensten und sich verzweigenden Gewölberippen thematisiert wird, während die dazu notwendigen Strebepfeiler ins sekundäre Außen gedrängt werden. Oder die Hagia Sophia



**Abb.6:** San Giovanni in Fonte, Ravenna



**Abb.7:** San Giovanni in Fonte, Ravenna



**Abb.8:** Mies van der Rohe: Crown Hall, IIT Chicago

oder San Giovanni in Fonte, Ravenna: die erste außen eher zwanglos, die zweite karg, beide aber innen mit höchster künstlerischer Kraftentfaltung gestaltet. Oder Mies van der Rohe Architektur-Gebäude des IIT in Illinois: Das Formideal, der Kubus, wird innen verwirklicht, die dazu notwendigen Gitterträger liegen außen darüber. Man kann sagen, daß jeder markante Bautyp auch einen originellen Raum in die Welt brachte: Kirche, Rathaus, Zeughaus, Museum, Parlament, Bahnhof, Fabrik usw. Ausnahmen sind die (Miets-) Kaserne und das Hochhaus, dessen räumliche Innovation in der Aufzugskabine besteht, (eine Kapsel, in der entweder wildfremde Menschen die Brustwarzen aneinander reiben müssen, oder einzeln von Raub und Notzucht bedroht sind und im Brandfall ersticken).

In der Industriegesellschaft des 19. und 20. Jahrhunderts haben sich die familiären Bindungen gelockert und der Individualismus erreichte einen Höhepunkt. Aber dies geschah geräuschlos und schrittweise. Werner Sewing schreibt: „Aber auch Individualisierung konnte nur als sozialer Vorgang, als Kollektiv-Phänomen Verbreitung finden: Schafft eins, zwei, drei, schafft viele Lebensstile. Viele, aber nicht unendlich viele.“<sup>2</sup> Es ist die Architektur des 19. Jahrhunderts, die dies veranschaulicht.

Zwar waren Historismus und Eklektizismus rückwärts gewandt, aber unauffällig artikulierten sie das Erwachen des „Bildungsbürgers“ (ein Begriff, der erst rückbezüglich entstand!) und seine allmähliche Emanzipation als Individuum. Der Bürger wählt aus, ob er mit seiner Villa Klassik, Gotik, Barock, Romantik oder die griechisch-römische Antike in einer Neo-Version feiern will und er tut dies in zwar individueller Entscheidung, aber in Fraktionen artikuliert. Bemerkenswert ist, daß dies abseits von allen bewußten Polaritäten geschieht. Ob diese Menschen großdeutsch, partikularistisch oder kaisertreu gedacht und agiert haben, was sie von Karl Marx und der beginnenden Arbeiterbewegung oder wie sie es mit der Kirche hielten, all dies ist hier nicht berührt. Aber die durch eine unbewußte „Fraktionierung“ sich anbahnende Emanzipation des Individuums in einer bestimmten Gesellschaftsschicht, nämlich des gehobenen Bürgertums,

stellte sich nachträglich als bedeutungsvoll heraus - als nämlich die in Industrie und Wissenschaft tätigen Erfinder, die eben dieser Gesellschaftsschicht angehörten, ihre weltverändernden Erfindungen machten!

Man hat das 19. Jahrhundert recht harsch beurteilt. Daß wir uns in strukturell ähnlicher Situation finden, könnte Anlaß geben, es gerechter zu sehen und von seinem Beispiel zu profitieren. Geduld wird man auch jetzt brauchen, aber man wird, zu gegebener Zeit, am Dekonstruktivismus vorbei, sich der Theorie zuwenden müssen. Die Idee, daß Architektur der Gesellschaft den Weg weisen könnte, ist verfehlt. Sie reagiert normalerweise auf gesellschaftliche Befindlichkeiten, die sich in gesellschaftlichen Ritualen erst konkretisieren müssen. Im 19. Jhdt. scheint Architektur beinahe als gesellschaftlicher Seismograph zu funktionieren: Sie schafft „viele, aber nicht unendlich viele“ Baustile und tut damit im Sinne von Werner Sewing das Ihre.

<sup>2</sup> Werner Sewing: Mass Customization und Moderne Arch+ 158, S.96



**Abb.9:** Gianlorenzo Bernini: Verzückung der Hl.Theresa, Ausschnitt

#### 4. Wozu Architekturtheorie?

„Theorie ist Arbeit am Begriff zum Zwecke der Verhinderung von Selbsttäuschung“. So hat es Fritz Neumeyer einmal formuliert. Ich habe dargestellt, daß und warum Architekturtheorie und Diskussion heute nicht gerade Saison haben kann. Wenn aber meine Vermutung zutreffen sollte, daß der Dekonstruktivismus die Moderne abschließt, wird Theorie bald wieder gefragt sein. Jedenfalls wird das Fehlen einer allgemein bekannten und schlüssigen Architekturtheorie offenbar als Mangel empfunden, denn die Öffentlichkeit bastelt permanent, gutwillig aber hilflos, an Behelfstheorien herum: „Daß man Menschen mit einer Wohnung töten könne, wie mit einer Axt“, war kürzlich sogar von einem frisch ernannten Bauminister zu hören. Aber Heinrich Zille, von dem das Wort stammt, war kein Architekturtheoretiker, sondern ein sozial engagierter Zeichner und er meinte die überbelegten Hinterhof-Wohnungen seines „Miljös“, in denen die Tuberkulose grassierte.

Eine andere Behelfstheorie kulminiert in der Sentenz: „Erst formen Menschen Architektur, dann formt Architektur Menschen“. Aber der Mensch ist kein Lebkuchen! Die aufmüppige 68er Generation ist in red-brick-Schulen aufgewachsen, die sie zu braven Untertanen und guten Soldaten „formen“ sollten und in den bunten Frohsinns-Anstalten, welche jene dann für ihre Kinder bauten, ist man inzwischen froh und dankbar, wenn auf Lehrer nicht geschossen wird. Man könnte daraus schließen, daß Architektur eher komplementäre Wirkungen auslöst, aber das eine ist so unsinnig wie das andere. Architektur ist eine Kunst und nicht eine gesellschaftliche Vorkehrung, wie eine Schutzimpfung oder die Müllabfuhr. Auch andere Künste können keine Menschen „formen“. Der SS-Führer Heydrich hat sich für seine Bluturteile in der Tschechei stimuliert, indem er auf dem Klavier - sehr einfühlsam - Bruckner-Sinfonien spielte. Der Mensch ist ein Thema von Kunst, nicht ihr Objekt.

Die euphorische Überschätzung der Möglichkeiten von Architektur hat Schaden gestiftet. Die Sprengung der Siedlung Pruitt Igoe in St. Louis, USA, in den 70er Jahren war nur ein besonders prominenter Fall. Wenn Charles Jencks, statt spektakulär den „Tod der Moderne“

daran festzumachen, die Begegnungsqualität einer Aufzugskabine zur Diskussion gestellt hätte (denn es waren dort Scheibenhochhäuser, in welche man - die Heilkraft der preisgekrönten Architektur maßlos überschätzend - soziale Problemfälle und kriminelle Elemente eingewiesen hatte), wären vielleicht gläserne Aufzugskabinen an der Außenseite von Hochhäusern längst Standard. Man hätte Sicherheit, Aussicht, Fahrerlebnis und Brandschutz verbessert, was nicht nur in Pruitt Igoe positiv zu Buch geschlagen wäre. Aber Architektur ist eine Kunst, also ein Faszinosum! Folglich geht man bei ihrer Erforschung nicht (wie in der Medizin) vom Krankheits- oder Problemfall aus. Die Entscheidung liegt beim Unternehmer und abreißen ist billiger als forschen.

Es gibt von Philosophen, denken wir nur an Wittgenstein oder Heidegger, ungeheuer wichtige Äußerungen über Architektur. Sie behaupten aber niemals eine Veränderung der Menschen durch sie, sondern sprechen von Anmutungen und Stimmungen. Und genau das ist die bescheidenere Wahrheit, auf welcher Architekturtheorie bestehen sollte. Die Befindlichkeiten der Gesellschaft definieren sich in Stimmungen und diese reagieren auf Architektur. Als Napoleon auf die Architekturen des „Arc de Triomphe“ und der „Madeleine“ Einfluß nahm, wollte er nicht seine Franzosen verändern, sondern sie für seinen Krieg stimulieren.

Dass ein Austausch zwischen Architekten und Philosophen erfolgt, ist sicher positiv zu sehen. Doch ist Architektur als Kunst nicht auf Fachphilosophie, sondern auf Zeitphilosophie bezogen. Dass diese den Zeitirrtum beinhaltet, ist ihre Qualität, er ist das Unwiederholbare. Eine Kunst, die sich auf Fachphilosophie bezöge, wäre Programmkunst und nicht weit entfernt von „engagierter Kunst“ (gegen die nichts zu sagen ist, aber sie ist ein Grenzfall und nicht das zentrale Modell). Kunst sagt im Idealfall mehr als ihr Autor weiß, das ist im Bauen nicht anders. Wenn Gilles Deleuze mit Bezug auf Leibniz über die Falte reflektiert, ist das eine Sache - wenn Peter Eisenman unter Berufung auf ihn die Frankfurter Rebstock-Siedlung in Falten legt, eine andere.

Fachphilosophie hat in der Theorie ein Feld. Nahe-

<sup>3</sup> Wilhelm Perpeet, zitiert nach Udo Kultermann:  
Martin Heidegger und die Architekturtheorie im 20. Jahrhundert  
in: Werner Scheel / Kunibert Bering (Hg.),  
Kunst und Ästhetik, Erkundungen in Geschichte und Gegenwart, Berlin 1997

<sup>4</sup> Willi Baumeister: Das Unbekannte in der Kunst, Stuttgart 1947

liegend wäre es, wenn Theoretiker die Vermittlung übernehmen, stattdessen hören wir von ihnen Sätze wie diesen: „Die Wahrheit liegt beim Seiend sein von Seiendem selbst. Heidegger reserviert sie für Seiendes als dessen selbsteigenes Wahrsein.“<sup>3</sup> Daß die Gedanken von Heidegger über Bauen und Wohnen für Architekturtheorie fundamental wichtig sind, steht außer Frage. Wenn er Wohnen und Sein in eins setzt, wird doch sofort deutlich, was er meint, wenn man, Gottfried Semper folgend, die Kuppelzelte der Jäger und Sammler einbezieht und ihre Lebensnotwendigkeit in der Savanne erläutert. Diesen Zusammenhang herzustellen, wäre ein Feld von Architekturtheorie. Bei Alberti ist das nicht abzuholen, denn er wäre verbrannt worden, wenn er bezweifelt hätte, daß die ersten Menschen aus dem Paradies ausgestoßen, als Bauern in die Welt gekommen seien.

Es gibt ein „richtig und falsch“ auch in Abhängigkeit vom „wann“. Wenn es wahr ist, dass es Zeiten gibt, in denen die Baukunst von Theorie und Diskussion nichts wissen will, könnten dies die Phasen sein, in denen die Architekturtheorie sich mit der anderen Hälfte der Architektur beschäftigte, nämlich mit der Zweckmäßigkeit, die so faszinierende Gebiete berührt wie Psychologie, Soziologie, Ökologie, Baugeschichte, Frühgeschichte usw., die alle für das Bauen „etwas zu sagen“ haben und wieder gefragt sein werden, wenn Baukunst nicht mehr an sich selbst genug hat, sondern für ein anderes Gesellschaftsmodell nach neuen Bildern sucht.

Wie Architektur selbst, welche die beiden Komplexe funktionale Zweckmäßigkeit und gesellschaftliche Bedeutung umfasst, gliedert sich auch ihre Theorie in zwei Hälften und wie beim menschlichen Hirn ist die eine Hälfte für das rational-analytische und die andere für das lyrisch-emotionale zuständig.

Die analytische Hälfte der Theorie hat leidenschaftslos festzustellen, was richtig und was falsch ist, wie Grammatik es in der Sprache tut (wobei etwa Lyrik bewusst gegen sie verstoßen mag, aber dadurch ändert sich Grammatik nicht).

Als Kunst vermittelt Architektur eine Botschaft. Jede Botschaft hat einen Sender und einen Empfänger. Wer

ist der Sender? Der Architekt ist der Autor des Entwurfs, aber Architektur - oder ganz allgemein jeder Bau - ist mehr und anderes als der Entwurf.

Willi Baumeister<sup>4</sup> hat beschrieben, wie selbst in der Malerei das Bild nicht identisch ist mit der Bildidee, sondern gerade das innovative Element erst im Vorgang des Malens entsteht oder das Interesse des Künstlers erregt. Das gilt mindestens ebenso für die Entwicklung vom Vorentwurf bis zur Ausführungsplanung in der Arbeit des Architekten. Aber hier kommt hinzu, dass weder der Autor noch der Adressat singular sein kann, ja, daß – bis zum Beweis des Gegenteils - die Zukunft mit einbezogen ist.

Der Bauherr, als Träger des Bauwillens, bestimmt das „was“ und das „ob“. Der Architekt formt das „wie“ und es kann gewiß geschehen, daß das „wie“ wichtiger wird und länger interessant bleibt als das „was“. Gewiß hat der Architekt, wie jeder Künstler, eine persönliche Botschaft und diese ist wichtig, denn sie ist es im Regelfall, welche die „Innovation“ enthält. Aber damit ist es nicht zu Ende. Sondern außer ihm wirken (mit in der Zeit steigender Tendenz) noch andere ein und auch der Architekt selbst transponiert manchmal Botschaften, die über seinen bewussten Input hinausgehen. Jeder Architekt versucht zwar, mit seinen Bauten in die Zukunft zu weisen - und in einem gewissen Sinn und Umfang mag das hie und da gelingen - aber die gesellschaftlich relevante und vornehmste Aufgabe von Architektur - und von Bauten überhaupt - ist die Bestattung der Gegenwart als Vergangenheit der Zukunft.

Walter Benjamin hat die Ähnlichkeiten der Rezeptionsbedingungen von Architektur und Film nachgewiesen. Die Produktionsbedingungen einer Kunst hängen mit ihren Rezeptionsbedingungen zusammen, genauer: jene haben sich auf diese einzustellen. Auf das Sehen die Malerei, auf das Hören die Musik. Deshalb: wenn die Rezeptionsbedingungen von Film und Architektur ähnlich sind, dürften es auch ihre Produktionsbedingungen sein. Lesen wir also nach, was Benjamin über die Produktionsbedingungen des Films schreibt:

„...Der Film wird in einer kollektiven Anstrengung

<sup>5</sup> Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, SV, Frankfurt 1963 – sinngemäß zitiert in: Bernd Witte: Walter Benjamin, 1985

produziert. Der Schauspieler wendet sich nicht (...) direkt an ein Publikum, sondern spielt seine Rolle als Testleistung vor einer Apparatur, hinter der sich ein Gremium von Sachverständigen verbirgt...“<sup>5</sup>

Das ist eine verblüffend genaue Beschreibung der wahren Produktionsbedingungen von Architektur. Die Bezeichnung „Testleistung“ für Entwurf und Planung hätte uns selbst einfallen können! Entwerfen ist Probedenken. Die „Sachverständigen, die sich hinter der Apparatur verbergen“, wurden z.T. schon genannt, eine Vervollständigung erübrigt sich. Daß dennoch die „Handschrift“ des Architekten am Bau erkennbar bleibt, schließt nicht aus, daß Einzelheiten als originale Leistungen von Statikern, Künstlern, anderen Autoren oder Markenartikel erkennbar bleiben. Dies deckt sich mit der Authentizität des Regisseurs und derjenigen der Schauspieler und anderer Beteiligter, die sich nicht im Wege stehen. Daß Pluralität für den Empfänger ebenso gilt, muss nicht erst nachgewiesen werden, es ist offensichtlich. Ein Bau wendet sich immer an die Öffentlichkeit, der Adressat kann nicht eine Einzelperson sein und die Botschaft kann auch nicht selektiv sein, sie ist immer „an alle“ gerichtet.

Freude, Verehrung, Verherrlichung addieren, multiplizieren, potenzieren sich willig in der Pluralität. Ihre Feier ergibt sich von selbst, sie setzen die Gesellschaft in Bewegung und produzieren Tänze und andere Bewegungsimpulse, die sich in Ritualen verfestigen. Gesellschaftliche Situationen und Bewegungsrituale sind das produktivste Ausgangselement von Architektur!

Die Vorstellung, dass dasselbe auch für negative Botschaften wie Angst, Schrecken oder Scham gelte, ist ein Fehlschluss und man muss schon sagen, ein erstaunlicher! Angst und Schrecken multiplizieren oder potenzieren sich in Panik, die architektonisch kontraproduktiv ist. Scham ist eine absolut persönliche Empfindung, sie ist radikal rückbezüglich. In Pluralität wird sie sich nicht steigern, im Gegenteil! Es gibt bezeichnenderweise auch kein entsprechendes Ritual. Willy Brandts Kniefall war eine spontan-kreative aber unwiederholbare, persönliche Geste. (Und ich wage die Behauptung, daß er dazu nicht fähig gewesen wäre, wenn er wirklich zu den Betroffenen

gehört hätte, aber er war bekanntlich in Emigration, konnte mit der Sache gleichsam „stellvertretend“ umgehen.) Ein Buch, auch wenn es massenweise verbreitet ist, wird singular rezipiert und kann deshalb Scham - auch kollektive - vermitteln. In der Architektur verhält es sich umgekehrt: Auch wenn man sie als Einzelner erlebt, fühlt man sich nicht persönlich angesprochen, sondern als einer von vielen, als gesellschaftliches Wesen. Das hat Konsequenzen in Bezug auf die möglichen Botschaften. Das Holocaust-Denkmal in Berlin wird, allein durch seine architektonische Dimension, das Gegenteil des Angestrebten bewirken, nämlich, daß die Tat auf „die Nazis“ abgeschoben wird.

Die andere Hälfte der Theorie ist Kritik. Diese schafft und kontrolliert die Resonanz, ohne die jede Kunst alsbald verstummt. Ihre Kategorien sind nicht „richtig“ und „falsch“. Sie ist nicht zu Rationalität und Objektivität verpflichtet, sondern kann und soll sich engagieren und exponieren. Kunst (und also auch Architektur) ist eine gesellschaftliche Entität. Das heißt, es hat nicht nur die Tätigkeit des Künstlers eine gesellschaftliche Funktion, sondern diejenige des Rezipienten gleichwohl. Wie aber die Seite des Produzenten durch Hochschulen, Fachverbände, Fachliteratur usw. strukturiert ist, muss auch die andere Seite, die der Öffentlichkeit, eine Struktur haben. Kritik ist darin eine wichtige Instanz, denn sie artikuliert die Empfindung des Adressaten sachverständig und authentisch und löst dadurch Diskussion aus. Nur eine dialogisch funktionierende Kunst kann sich entwickeln und als ein Element gelebter „Zeitwahrheit“ funktionieren.

<sup>6</sup> Rudolf von Laban: Choreutics, Macdonalds u. Evans, London 1966

<sup>7</sup> Heinrich Wölfflin: Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur.

<sup>8</sup> Aus einer Notiz Heinrich Wölfflins vom Sommer 1886 zit. nach Udo Kultermann: Martin Heidegger und die Architekturtheorie im 20. Jahrhundert in: Werner Scheel, Kunibert Bering: Erkundungen in Geschichte und Gegenwart, Berlin 1997

<sup>9</sup> Dalibor Vesely behandelt dies in seinem neuen Buch: Architecture in the Age of Divided Representation - The question of creativity in the shadow of production. MIT Press, Mass., März 2004

<sup>10</sup> Rudolf Schwarz: Vom Bau der Kirche, Würzburg 1938

## 5. Bauten sind räumliche Antworten auf Bewegungen.

Der große Tänzer Rudolf von Laban, der auf der Flucht vor den Nazis bei Freunden in England schließlich Zuflucht fand, brachte dort seine Theorie und eine Tanz-Schrift zu Papier, die er aus einer räumlichen Figur, dem Dodekaeder (oder Zwölfflächner) entwickelte. „Bewegung ist die Grunderfahrung der Existenz“ sagt Laban, während ihm „Raum ein versteckter Grundzug von Bewegung und Bewegung ein sichtbarer Aspekt von Raum“ ist.

Diese faszinierenden und kompetenten Hinweise auf den Zusammenhang von Raum und Bewegung sind von architektonischer Seite nie aufgegriffen worden. Labans Buch „Choreutics“ erschien 1966 in London<sup>6</sup>, blieb aber bei Architekten (wahrscheinlich nicht nur in Deutschland) weitgehend unbekannt. Es ist aber geeignet, die Architekturdiskussion auf einer ganz neuen Grundlage zu beleben. Wenn Axel Schultes sagt: „Wir werden nie wissen, was Raum ist“, dann hat er wohl recht, sofern man die Frage exakt-wissenschaftlich versteht. Rudolf von Laban kann uns zurückführen zu einer baukünstlerischen Sicht auf Raum, denn die Vorstellung, daß die Fortschritte in der Wissenschaft Architektur verpflichten würden, wissenschaftlicher zu denken, dürfte verfehlt sein. Das Gegenteil ist zu erwarten und zu fordern. Kunst muß konkret bleiben und wird sich auf ihre eigenen Kategorien zurückbesinnen müssen und diese in sich auffächern.

Heinrich Wölfflin verspricht sich von einer Psychologie der Einfühlung ein grundlegendes Verständnis der Bedingungen, die für unsere Wahrnehmung zu allen Zeiten ihre unumstößliche Gültigkeit behalten. In der Körperlichkeit der menschlichen Wahrnehmung findet er die vermittelnde Analogie zwischen dem Ausdruck der Form und dem Eindruck des Betrachters: „Unsere leibliche Organisation ist die Form, unter der wir alles Körperliche auffassen.“<sup>7</sup>

„Erst wenn wir begriffen haben, können wir die Erscheinungen unterscheiden, erst wenn wir die Erscheinungen unterscheiden, können wir einzelne Begriffe zusammensetzen.“<sup>8</sup> Dieses Wort Wölfflins beschreibt einen Vorgang, der im Persönlichen und im Gesellschaftlichen vielleicht mit unterschiedlicher Geschwindigkeit, sonst aber durchaus parallel oder vergleichbar abläuft. Der in-

novative Input des entwerfenden Architekten ist davon wenig berührt, d.h. der Architekt muss sich um die gesellschaftliche Botschaft seiner Architektur nicht kümmern, sie unterläuft ihm, indem er sich rein fachlich der Aufgabe widmet. Ein inhaltliches Engagement des Architekten ist vielleicht sogar abträglich. Wie ein Schauspieler, der auf der Bühne echte Tränen weint, nichts über die Rampe bringt, könnte auch emotionales Engagement des Architekten sich fatal auswirken. Seine Hingabe sollte nicht dem „was“ gelten, sondern dem „wie“.

Jeder Architektur liegt eine „Situation“ zu Grunde (Dalibor Vesely)<sup>9</sup>. Meist kommt ein Bewegungsritual hinzu, das sich im Tanz sogar atavistisch rückkoppelt (Tanz ist die älteste Sprache, sie hat sogar im Tierreich eine Funktion – für uns erkennbar etwa im Balzverhalten). Jeder bedeutende Raum-Typus, wie Gerichtssaal, Parlament, Schulklasse usw., antwortet auf „Situationen“, d.h. er muß erlauben, die Akteure in bestimmte Positionen zu bringen und den zugehörigen Bewegungsvorgängen Raum geben. Bei Bauten mit unmittelbarer Funktion, wie Fabriken, Werkstätten, Krankenhäuser usw., sind die tatsächlichen Funktionalitäten direkt wirksam. Bei Bauten mit gesellschaftlicher Funktion sind es Rituale, welche die Form bestimmen: Von der christlichen Langkirche, die auf die Prozession zurückgeht<sup>10</sup>, bis zum Eßtisch der abendländischen Tradition, der sich dem Tischgebet verdankt, zu dem der christliche Bauer Familie und Gesinde zum gemeinsamen Mahl versammelte, waren und sind die Formen von Räumen auf funktionale oder gesellschaftliche Situationen und ebensolche Bewegungsabläufe bezogen.

Weil diese Tatsache nicht architekturtheoretisch erkannt und proklamiert wurde, sind z.B. alle Parlamente (außer dem britischen) dem Hörsaal nachgebaut, mit einem Auditorium, einem Redner-Podium und hinter diesem sitzt die Regierung. Wenn also ein Oppositionsredner den Kanzler oder einen Minister attackiert, wird sein Angriff durch Architektur zur Denunziation, es sei denn, er drehte sich um und spräche mit dem Rücken zum Auditorium.

Das britische Parlament, das mit seinen beiden gegen-



**Abb.10:** House of Commons, London, 1710

überliegenden Tribünen Regierungspartei und Opposition konfrontiert (und statt der Meinungsvielfalt genialerweise den Disput und die Ja-Nein-Entscheidung thematisiert), verdankt seine Form aber keinem Architekten, sondern entstand nach der Reformation, als Heinrich VIII., um den Papst zu ärgern, die St. Stephens Kapelle in Westminster den „Commons“ zur Verfügung stellte. Das dort vorgefundene Chorgestühl wurde unverändert akzeptiert, der „Speaker“ an die Stelle des Altars gesetzt und ein Tisch in die Mitte gestellt. Diese „Situation“ bewährte sich so glänzend, daß sie auch ins Oberhaus und überhaupt ins Parlament übertragen wurde, nach dem großen Brand von London genau so wieder aufgebaut wurde und nach der Zerstörung durch deutsche Bomber im 2. Weltkrieg noch einmal!

Diese Beispiele ließen sich fortsetzen. Fast alle neu entstehenden Raumtypen sind zuerst aus anderen Bereichen übernommen und dann durch Abwandlung entwickelt worden. „Architektur befriedigt Bedürfnisse“ sagt Gottfried Semper, sie kann solche Bedürfnisse nicht erfinden. Sie können durch Baukunst erst beantwortet werden, wenn sie gesellschaftlich konkret sind.

<sup>11</sup> Vilém Flusser: Referat zum Symposium „Intelligent Building“ im Okt.1989 an der Universität Karlsruhe

<sup>12</sup> Manuel Castells: Internet, Netzgesellschaft, Lettre Heft 54, III.Vj. 2001

<sup>13</sup> Mark Wigley: Die Architektur als Prothetik, in: Raumstationen, Hrg. Egon Schirmbeck Bauhaus Weimar 1999

## 6. Die Gesellschaft und ihre Werkzeuge.

Vilém Flusser sagt: „Werkzeuge verändern ihren Benützer. Sie schlagen auf ihn zurück. Werkzeuge verändern unser Verhalten, Denken, Fühlen und Wollen. Die Geschichte der Menschheit kann geradezu als ein Feedback-Prozess zwischen Werkzeug und Mensch angesehen werden. Das tut man tatsächlich, wenn man die Geschichte in eine ältere und jüngere Steinzeit, eine Kupfer- und Bronzezeit und eine Eisenzeit einteilt.“<sup>11</sup>

Am Anfang des Siegfried - Brünhilden - Liedes heißt es:  
„Uns ist in alten maeren           wunders vil geseit  
von heleden lobebaeren       von grôzer arebeit.“

„Arbeit“ heißt im Mittelhochdeutschen zugleich auch Kampf, Abenteuer, Bravourleistung. Tatsächlich ist Arbeit anfangs Kampf mit natürlich gegebenen Widerständen, erst in der Wiederholung, mit der Übung, der Routine wird sie zur „Verrichtung“ und am Ende wird das „Gewusst wie“ zum Handwerk kultiviert. Parallel dazu wird die Streitaxt - die für beides gut war - vom Schwert abgelöst. Mit dem Schwert wird man nicht „hacken“. Es entsteht das „Fechten“ und mit ihm eine neue Haltung und eine tiefgreifende gesellschaftliche Veränderung, die vom „Schwertadel“ bis zum Absolutismus geführt hat, also länger als ein Jahrtausend die abendländische Kultur geprägt hat.

Computer und Internet dringen in Berufs- und Lebensalltag ein. Haben wir nun die „Axt“ der Dampfmaschine beiseite gelegt und halten das „Schwert“ des Computers in der Hand, um mit ihm das Fechten zu lernen? Das wäre eine kurzschlüssige Sicht. Es empfiehlt sich hier nicht logisches, sondern analogisches Denken: Die Kultur ist ein Lebendiges und das Beispiel stammt aus einer sehr frühen Zeit, unsere Kultur aber ist alt. Man muss nicht onto- und phylogenetische Vorgänge platterdings gleichsetzen, um zu verstehen, daß für Anfang und Ende so wenig Gleiches gelten kann wie für Jugend und Alter oder für die Wurzeln eines Baumes und seinen dem Himmel entgegen ragenden Ästen. Ähnlichkeiten sind allenfalls spiegelbildlich. Das ist hier der Fall, sogar in mehrfacher Hinsicht.

Das Schwert und der Pflug haben die Welt stark verändert, sich selbst aber kaum (noch 1914 zog man mit

Säbeln in den Krieg). Das Internet begann 1969 bzw. 1994, es ist also höchstens 50 Jahre alt und hat sich selbst rasant verändert, die Welt aber wenig. Die Selbstverbesserung von Computer und Internet ist aber symptomatisch, denn „erfunden“ wurde das Internet nie, es „entstand“ mit der Entwicklung eines Browsers<sup>12</sup> des World Wide Web. Als Produzenten der Internet-Technologie wirkten maßgeblich die Nutzer dieses Netzwerks in einem Feedback-Prozess, mit einer ununterbrochenen Rückkoppelung. Es entstand, indem es ohne Auftrag von Wissenschaftlern und Technikern entwickelt wurde, die es benützten, ohne zunächst eine Vorstellung zu haben, wozu es taugen würde und es entwickelte sich auf die gleiche Weise weiter.

Niemand wird sagen, dass er seinen Computer „handhabt“. Es liegt eine viel engere Verbindung vor. Mark Wigley hat in einem spannenden Essay<sup>13</sup> dies untersucht und hat dabei bis zu Emerson zurückgeführt, der 1870 den menschlichen Körper als ein anregendes „Patentbüro der Erfindungen“ bezeichnete. Es war die Zeit, als Darwin sein bahnbrechendes Werk veröffentlichte, mit dem sich z.B. auch Samuel Butler in Christchurch, New Zealand, auseinandersetzte. Dieser schrieb zum Schluß einen satyrischen Zukunfts-Roman, darin entwickeln Menschen Maschinen, die immer vollkommener werden und zum Schluß die Herrschaft über die Menschen antreten, was diese aber als durchaus vorteilhaft und angenehm akzeptieren. Das ist gut vorstellbar, denn Maschinen oder Computer sind emotionslos und für diese Eigenschaft müßte sich in einer Demokratie (vielleicht sogar in einer „direkten“) heilsame Verwendung finden lassen.

Aber Mark Wigley weist Einflüsse von Butler auf Buckminster Fuller, Le Corbusier, Gideon und McLuhan nach. Dies und die Überschrift seines Essays „Die Architektur als Prothetik“ weisen darauf hin, dass er von dieser Prothetik Einfluß auf Architektur erwartet. Auch das mag zutreffen und ist vielleicht sogar als nahe bevorstehend anzusehen. Es wird aber keinen anderen Stellenwert beanspruchen können als Heinrich Hübschs „Rundbogenstil“ am Anfang des 19. Jahrhunderts, der ja immerhin kein Eklektizismus war, sondern eine auf zeitgemäßer

<sup>14</sup> Jeremy Rifkin: Die Teilung der Welt, FAZ 12-08-2000

Technik basierende Architektur, die sich selbst genug war und nicht beanspruchen konnte noch wollte, Zeitwahrheiten anzusprechen, etwa die „Architektur des Lokomotivzeitalters“ auszurufen und zu „verherrlichen“

Wir befinden uns in einer sehr ähnlichen Situation. Wenn man höhere Ansprüche stellt, etwa den Bedeutungskomplex einbeziehen wollte, wird man sich vom Computer naturgemäß nichts versprechen dürfen. Aber wenn wir genau hinsehen, hat schon der Funktionalismus dasselbe Manko: Seine Sicht auf die Dampfmaschine als Wahrzeichen der Industriegesellschaft vermittelt eine fachlich begrenzte Wahrheit. Politisch gesehen wurde und wird die Industriegesellschaft vom Markt oder vom Kapitalismus geprägt, der sich soeben anschickt in seine Hyperform, die Globalisierung, umzuschlagen. Was das bedeutet, wie es sich auswirkt und weiter geht, können wir noch nicht wissen und werden deshalb vernünftigerweise nicht daran denken, es architektonisch zu thematisieren, weder von Hand noch per Computer.

Was aber konkret davon bereits spürbar zu werden beginnt, ist der Umschlag von der Marktgesellschaft in die Dienstleistungsgesellschaft. Jeremy Rifkin nennt in einem Aufsatz<sup>14</sup> als das Zauberwort des neuen Jahrhunderts den Begriff „Zugang“ oder „Access“. Drehte sich in der Marktgesellschaft alles um Verkäufer und Käufer, stehen künftig Anbieter und Nutzer im Mittelpunkt. Zugang auf verfügbare Leistung gegen Gebühr ist in der Lieferung von elektrischem Strom schon heute alltägliche Realität.

Wenn Jeremy Rifkin für den Begriff „Zugang“ Gültigkeit für die künftige Dienstleistungsgesellschaft beansprucht, betreibt er eher Tiefstapelei. In Wahrheit hat er damit das „Zauberwort“ des Gesellschaftskomplexes schlechthin genannt. Die Regelung von „Zugang“ auf das jeweils Begehrte kann als Paradigma für alle Phasen der Menschheit gelten (und der Tierwelt dazu). Ob Nahrung und Paarung, ob die Gunst der Götter und das Himmelreich, ob Macht und Landbesitz, ob Geld und Marktrecht, oder nun schließlich: Zugang auf das Faszinosum der noch im Werden befindlichen Zukunftsgesellschaft, (was immer das sein wird), alles erfordert

eine Regelung und sie ist stets gefunden worden.

In Verbindung mit der weiter oben erwähnten Tatsache, daß Bauen von einem pluralen Sender ausgeht und sich an einen pluralen Adressaten wendet, also eine gesellschaftliche Angelegenheit ist, besagt dies: „Bauen ist Antwort“. Nicht Erfindung, nicht Philosophie, nicht Vision, sondern Einfühlung und Antwort. Antwort auf das räumliche Umfeld und Antwort auf die Bewegungsrituale, welche auf die gesellschaftlichen Institutionen und Wertvorstellungen Bezug nehmen.



**Abb.11:** Enric Miralles: Meditations-Pavillon in Unazuki, Japan, 1993



**Abb.12:** Enric Miralles: Südeingang des Bahnhofs in Takaoka, Japan, 1993



**Abb.13:** Enric Miralles: Carmen Pinós: La Llauna Schule, Barcelona, 1986

## 7. Jenseits von Architektur.

Der Funktionalismus lehnt, seiner Theorie nach, jede Typologie ab, so daß der Bau gleichsam als eine transparente und begehbbare Plastik zu verstehen ist und als solche die originale und persönliche Antwort des Architekten auf die ihm gestellte Aufgabe darstellt, nur an diesem Ort und zu dieser Zeit gültig ! Das ist der absolute Widerspruch zu meiner weiter oben entwickelten These, welche die Pluralität des architektonischen Autors behauptet. Praktisch hat sich außer dem Kreis um Hans Scharoun und Hugo Häring kaum jemand um diese Theorie gekümmert, nicht jeder hat sie gekannt, aber sie bestand und sie beweist sich heute stumm im Dekonstruktivismus. (Die Ironie des Schicksals will es, daß ich selbst einer der wenigen doktrinären Funktionalisten war. Ich bin also ein „Abgefallener“; weiß daher aber umso besser, wovon ich rede).

Nach seiner oben genannten Definition dürfte der Funktionalismus in der Konfrontation mit den beschriebenen neuen Ansprüchen auseinanderfallen in Zweckbauten und Bedeutungs-Kunst, gerade dieser Zerfall könnte sich als fruchtbar erweisen. Die Arbeiten von Enric Miralles, des früh verstorbenen ehemaligen Leiters der Architekturklasse der Städelschule, bieten oft Anregung in dieser Richtung. Bei seinem „Meditations-Pavillon“ in Unazuki, ebenso bei der Ergänzung der Takaoka-Station (beides in Japan 1991-93), befreit er die Raumgesten dieser Metallplastiken von jeder Zweckmäßigkeit. Sie haben eine „Funktion“, wenn man bereit ist, ihre Informationssendung als eine solche zu akzeptieren. Sie sagen „Hier ist der Meditationsplatz oder der Stationseingang“. Aber sie verweigern es, den geringsten Zweck - etwa Regenschutz - damit zu verbinden. Sicher ist, daß eine Zweckverbindung den Ausdrucksgehalt einer Geste mindert. (Ein Kniefall verliert viel, wenn er dazu benützt wird, die Schuhbänder zu richten.) Aber Architektur hat das anders gesehen: konnte das Pediment einer Renaissance-Fassade ebenso wie ein funktionalistisches Fensterband noch Zweck und Bedeutung vereinen, so löst sich dieser Verbund: Eine „intelligente Fassade“ kann nicht Bedeutung artikulieren, sie „hat zu tun“. Miralles kommt diesem Konflikt zuvor. Er löst seine Architektur

vom Zweck und - befreit, beginnt sie zu tanzen. Aber wie ihre „Verkündigungen“ lautlos erfolgen, ist ihr „Tanz“ statisch.

Exemplarisch war schon sein erster Bau, die La Llauna-Schule in Barcelona, der Umbau einer aufgelassenen Fabrik zu einer Berufsschule. Statt seine Eingriffe komplementär in das Bauwerk zu setzen, wie wir es noch bei Josef Schattner bewundert haben, lässt er sich auf das Vorgefundene harmonisch ein. Von „Anpassung“ kann dennoch keine Rede sein. Es scheinen vielmehr, umgekehrt, die alten Gitterträger der Fabrik auf eine wunderbare Weise mitspielen zu wollen und korrespondieren mit den neuen Streckmetallgeländern der geschwungenen Treppe, die Miralles implantiert hat und die unverkennbar seine Handschrift trägt. Bei aller Einfühlung kann man den approach beileibe nicht zaghaft nennen. Schon am Eingang zeigt ein mehrgeschossiger Fassadenaufbruch, der mit großzügiger Verglasung und einem im Grundriß bogenförmigen Schiebetor geschlossen wird, daß hier kein Leisetreter naht. Der Bau gibt ein Beispiel von kontemplativer Anschauung als Entwurfsimpuls, der die Arroganz der Moderne in Frage stellt. Man kann ein australisches Warzenschwein so lange anschauen, bis man auch dessen Schönheit entdeckt. Die alten Griechen kannten das Wort „hässlich“ nicht. Sie sprachen statt dessen vom „Schrecklichen“, und dieses war ein Teil des Schönen, das aus dem Faszinosum und dem „Tremendum“ (wörtlich: das Zitternmachende) bestand. Hässlich kommt von hassen, das in der Kunst keine Funktion hat. Schrecklich kommt von (er-)schrecken, das von allem Unbekannten und Überraschenden ausgelöst wird, also auch von jeder Innovation. Daß Einfühlung auch gegenüber alter Bausubstanz lohnend sein kann, zeigt sich hier eindrucksvoll. Da aber der Umbau unserer schrumpfenden Städte als eine Zukunftsaufgabe gesehen werden kann, bedeutet dies viel!

Und noch ein dritter Impuls geht von Enric Miralles aus: Seine Umgrenzung des Parks Mollet del Vallés zeigt aufgeständerte Beton-Buchstaben. Bei näherem Hinsehen erweisen sie sich als eine Verherrlichung der „Graffiti-schmierereien“. Wenn wir diese aber, seinem Hinweis



Abb.14: Enric Miralles: Park Mollet del Vallés, Barcelona, 1994 - Modell

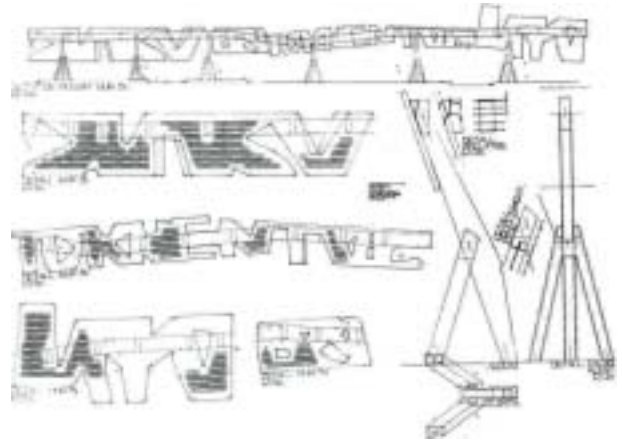
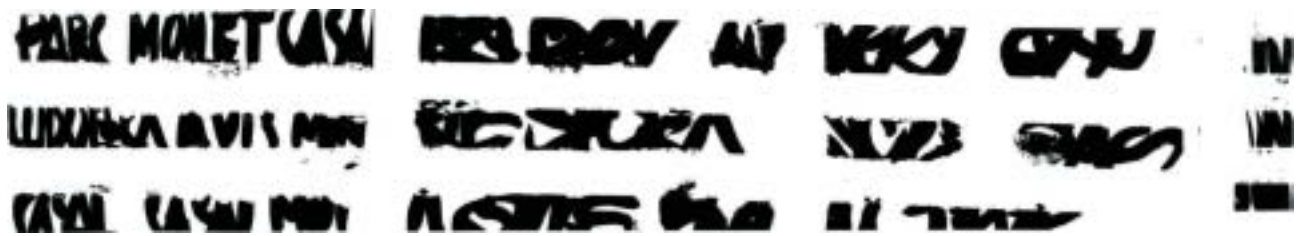


Abb.15: Enric Miralles: Park Mollet del Vallés, Barcelona, 1994 - Detail Betonbuchstaben



folgend, „in natura“ näher betrachten, können wir entdecken: es sind Schriften, insofern als sie Buchstaben verwenden. Man kann sie aber oft nicht lesen. Es sind eher Bilder von verschlungenen Buchstaben-Monumenten. Was ihnen fehlt, ist die von links nach rechts laufende aggressiv-zielstrebige „Richtung“ der Schrift.

Was Miralles hier betreibt, ist die Verherrlichung einer Protestkultur. Es ist eine Erkenntnis der von ihm verehrten Alison und Peter Smithson, daß Unsicherheit, verursacht durch das Fehlen eines „Unser-Territorium-Gefühls“, Aggression gegen das Territorium nahe legt. Indem er die Zeichen solcher Aggression zur architektonischen Ikone erhebt, stellt Miralles eine innovative Botschaft in den gesellschaftlichen Raum. Damit überschreitet er eine Grenze, die bisher Architektur von der „Freien Kunst“ trennte. Architektur hat keine Sprache, man kann mit ihr nicht diskutieren. Folglich kann sie gesellschaftliche Fragen wohl bedienen, nicht aber aufwerfen. Indem Miralles dies dennoch tut, verläßt er das Terrain der Architektur auf eine andere Weise, als er es mit dem Meditations-Pavillon von Unazuki bereits getan hat, und bestätigt, daß sein Exodus ernst gemeint ist.



**Abb.16:** Daniel Libeskind: Jüdisches Museum Berlin - Modell

## 8. Das Jüdische Museum, Berlin.

Der Anbau von Daniel Libeskind an das Berlin-Museum, das zum Jüdischen Museum umgewidmet wurde, entworfen und gebaut als eine Museums-Erweiterung, wurde jahrelang nicht im geplanten Sinne genutzt, sondern wurde Ziel von Publikumsströmen, die den Bau als solchen besuchten. Sie reihten sich ein in die Besichtigungsgruppen, die vom Museumspersonal erläuternd geführt wurden. Der Bau wurde aber nicht in erster Linie als selbstreferentielle Architektur eines „Stararchitekten“ bewundert, sondern es ging durchaus um sein Thema. Das Verfahren, in dem der Bau vorgeführt wurde, traf eine mögliche Art, ein deutsches Publikum durch einen Bau mit dem Holocaust zu konfrontieren, indem das Museumspersonal einen Tatbestand referiert, der für jeden Deutschen gewiß beschämend ist, aber er wird ihm nicht durch den Bau vermittelt, sondern durch die erläuternden Kommentare. Hier ist unwillkürlich ein neuer Typ begehbarer und lesbarer Bedeutungsplastik entstanden, der nicht früher entstehen konnte, weil erst nach seine Verwirklichung seine Möglichkeit bewiesen wurde.

Aber es ist natürlich keine Architektur mehr! Denn wie Architektur rezipiert wird, hat Walter Benjamin analysiert: „...Bauten werden auf doppelte Art rezipiert: durch Gebrauch und durch Wahrnehmung. Oder besser gesagt: taktisch und optisch. Es gibt von solcher Rezeption keinen Begriff, wenn man sie sich nach Art der gesammelten vorstellt, wie sie z.B. Reisenden vor berühmten Bauten geläufig ist. Es besteht nämlich auf der taktischen Seite keinerlei Gegenstück zu dem, was auf der optischen die Kontemplation ist. Die taktische Rezeption erfolgt nicht sowohl auf dem Wege der Aufmerksamkeit als auf dem der Gewohnheit. Der Architektur gegenüber bestimmt diese letztere weitgehend sogar die optische Rezeption. Auch sie findet von Hause aus viel weniger in einem angespannten Aufmerken als in einem beiläufigen Bemerkten statt...“<sup>15</sup>

Der Bau wurde genau so rezipiert, wie Benjamin es für Architektur ausschließt. Aber es handelt sich um ein reales Bauwerk. Die Menschen verließen es nachdenklich und die (ohne Werbung!) gestiegenen Besucherzahlen

beweisen, daß sie auch darüber gesprochen und diskutiert haben. Das heißt, wenn dieser Bau den Kriterien von Architektur widerspricht, dann verkörpert er etwas Neues, bisher nicht Gekanntes, das eine Funktion erfüllt, die vor ihm kein Bau erfüllen konnte und wollte. Wenn er als Museum umgerüstet wird, könnte er diese Qualitäten einbüßen.

Inzwischen ist dies geschehen. Das Ergebnis übertrifft die schlimmsten Befürchtungen. Zu bedauern ist dies weniger im Namen der Architektur, sondern weil ein kühner, außerarchitektonischer, aber höchst innovativer Bau verloren ging, der ein Experiment hätte werden können, das weiter führt.

<sup>15</sup> Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, SV, Frankfurt 1963



## 9. Folgerungen und Ausblick.

Um in die Zukunft zu sehen, muß man die Vergangenheit analysieren. Wir haben das weiter oben begonnen. Die wichtigste Erkenntnis, die dabei anfiel, war die aus den Wildbeuter-Zelten abzuleitende Konsequenz der gemeinsamen Herkunft von Bauen und Bekleidung. Sie ist nicht neu, denn Gottfried Semper hat sie bereits in seinem zwei-bändigen Werk „Der Stil“ postuliert, in welchem er das Bauen letztlich auf das Weben zurückführte. Das war eine Erkenntnis, die jeden Architekten eigentlich hätte elektrisieren müssen. Denn sie faßte (lange vor Heidegger!) und ohne philosophischen Anspruch, sondern ganz schlicht aus praktisch Nachvollziehbarem entwickelt, das Sein als einen Verbund auf, in den Bauen und Wohnen unlöslich eingeschlossen ist. Die Stildebatte seiner Zeitgenossen tat er souverän ab und widmete sich diesem faszinierenden Sachverhalt. Die dann folgende Moderne war zu sehr von der aktuellen Idee fasziniert, ein „industrielles Bauen“ zu entwickeln, um zu bemerken, daß hier eine schlüssige Bau-Philosophie angebahnt wurde, gegen die alles bisher Gekannte nur Bruchstück- und Behelfscharakter beanspruchen konnte. Dabei war Semper gewiß kein Unbekannter. Er war und ist einer der meistzitierten Autoren, daß er dennoch konsequent ignoriert wurde, muß erstaunen. Noch weniger war er ein Reaktionär, den man straflos hätte überspringen können. Sein Wort, daß „Architektur den Bedürfnissen ihrer Benützer dienen“ sollte, war sicher auch politisch gefärbt (er war bekanntlich mit Richard Wagner und Michail Bakunin zusammen in die Aufstände von 1848 aktiv verwickelt), dennoch war seine Formulierung treffender als das spätere „Form folgt Funktion“ des Amerikaners Sullivan („Funktion“ ist ein Abstraktum und kann Form nicht bestimmen). Aber Architekten haben wohl ein etwas unglückliches Verhältnis zu wirklich stichhaltigen Theorien. Wir haben es schon in Bezug auf Walter Benjamin beobachten können, seine glasklare und stichhaltige Theorie wurde nicht nur von Libeskind mißachtet, sondern man kann es immer häufiger auch in Vorlesungen hören, wie ganz unbefangen vom „Lesen“ einer Architektur gesprochen wird. Vielleicht ist nicht der Rezipient gemeint, sondern der Fachmann. Aber was wäre das für eine Kunst, der die fachinterne Diskussion wichtiger ist als die Rezeption des Adressaten! Auch das doch ein

Zeichen des Verfalls!

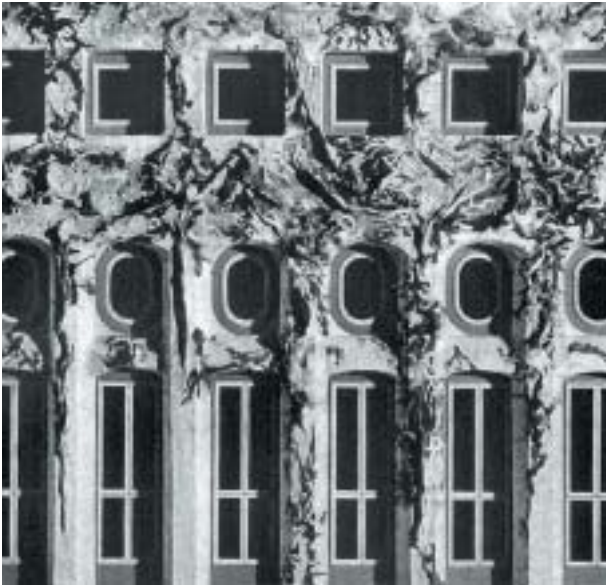
Die Vorstellung, daß für gegenwärtiges Bauen nur ein neuer Eklektizismus oder die Arbeit an der architektonischen Bewältigung und Verbesserung neuer technischer Erfindungenschaften übrig bliebe, greift sicher zu kurz, denn so falsch es sein mag, die „Zeichen der Zeit“ zu früh deuten zu wollen, so ist doch klar, daß die neue Zeitwahrheit nicht mit einem Glockenschlag in die Welt kommt, sondern aus vielen, sehr unterschiedlichen und oft unscheinbaren Teilen zusammenwächst. Nehmen wir als Beispiel eine Sache, für die Begeisterung zu empfinden schwer wird: das Gesundheits- und Versicherungswesen. Es begann mit einem Chaos von Mißbrauch und Betrug, das sich über Klagen, Prozesse und Gegenklagen, Hilfsorganisationen und Gesetze zu einem notdürftig funktionierenden System entwickelt hat, von dem man sagen kann, daß ein Zustand erreicht ist, der unvollkommen und verbesserungsbedürftig sein mag, aber letztlich doch eine gesellschaftliche Funktion erfüllt. Es ist nicht nur das vielzitierte „Internet“, sondern auch solche eher verrufenen Konglomerate, die gesellschaftliche Realitäten modellieren, gerade weil sie noch nicht perfekt sind. Vielleicht übernehmen die Versicherungen die Krankenhäuser oder umgekehrt, und aus dem Kampf aller gegen alle wird doch noch ein System. Aber auch hier ist am Anfang Kampf.

Wenn in den ehemaligen Sowjetstaaten Korruption herrscht, muß uns das nicht hochmütig machen, es fing bei uns genau so an: 1923 war Inflation. Ich war damals 5 Jahre, aber das Wort „Schieber“ war mir geläufig. Wie jede natürliche Geburt eine Katastrophe ist, beginnt alles Lebendige im Chaos. Wir leben in einer Zeit, die auf unvermutete Weise aus dem im Starwesen verschlissenen „Ich“ zum „Wir“ zurück geführt wird, und zwar auf eine völlig unerwartete, aber ebenso faszinierende wie unausweichliche Weise.

Wenn Architektur, wie im Einzelnen dargestellt, längerfristig Ausfalltendenzen zeigen wird, bleiben natürlich neue Bauaufgaben für jetzt noch unbekannt Funktionen. Aber andere Umweltgestaltung wie Stadtumbau, Flughafenplanung, Landschaftsplanung, Denkmalschutz, Wege- und Wasserbau, Produktdesign bis hin zur Bekleidung (die dabei nicht auf Mode beschränkt bleiben wird) könnten vermehrte Bedeutung erlangen.



**Abb.17:** Günter Bock: Bürgerhaus Frankfurt/Main-Sindlingen, 1961



**Abb.18:** Günter Bock mit Bernhard Schultze u.a.:  
Wettbewerb Goldener Saal Rathaus Augsburg, 1957

## Nachwort des Verfassers.

Wenn ein Praktiker sich auf Theorie einlässt, erscheint das paradox. Tatsächlich aber haben mich praktische Erfahrungen dazu gedrängt. Da ist zum Beispiel die vielleicht am gewagtesten erscheinende These, daß Kunst als ein gesellschaftliches Spürorgan zu sehen ist, das manchmal weiter ist als der Autor selbst. Gerade dazu aber habe ich ein Beispiel aus eigener Erfahrung:

Als ich 1959 das Bürgerhaus in Frankfurt - Sindlingen entwarf, befand ich mich zusammen mit einigen Kollegen auf einem Trip, den wir „Integration“ nannten. Wir wollten die „Kunst am Bau“ aus der Applikation erlösen und unlöslich in unsere Architektur integrieren. So kam es beim Bürgerhaus Sindlingen dazu, dass die Eingangsplastik des Bildhauers Ernst Hermanns, die sieben subtil verkanteten Pfeiler, zu einem Teil, unter der vorspringenden Seitenbühne stehend, statische Funktion hatten, zum anderen aber unter der Last hinweg auf den Platz hinaus liefen. Das war die „Eingangsplastik“

Ein anderer Punkt war, daß wir den öffentlichen Platz vor dem Gebäude als Freilufffoyer in Anspruch nehmen wollten. Um also Fußballspielen vor dem Haus abzuwehren, fächerten wir die Freitreppe vor dem Eingang in „Höhenschichten“ auf, deren waagrechte Flächen, schon wegen der Entwässerung, anstiegen, so daß die Setzstufen auf entsprechend minimale Höhen schrumpften (die auch für Rollstühle passierbar waren). Der Platz erhielt so ein gewisses „Relief“, dessen Linien - und das war die dritte Sache - einen Brunnen umkreisten.

Es waren also drei verschieden begründete Maßnahmen und natürlich war man darauf bedacht, sie „zusammenklagen“ zu lassen. Aber daß meine „Integration der Kunst am Bau“ mir quasi „davongelaufen“ war und mit den Schichtenlinien und dem Brunnen de facto zu einem dem Bau dialogisch gegenüberstehenden Kunstwerk geraten war, das bemerkte ich erst 50 Jahre später, als ich über Miralles schrieb.

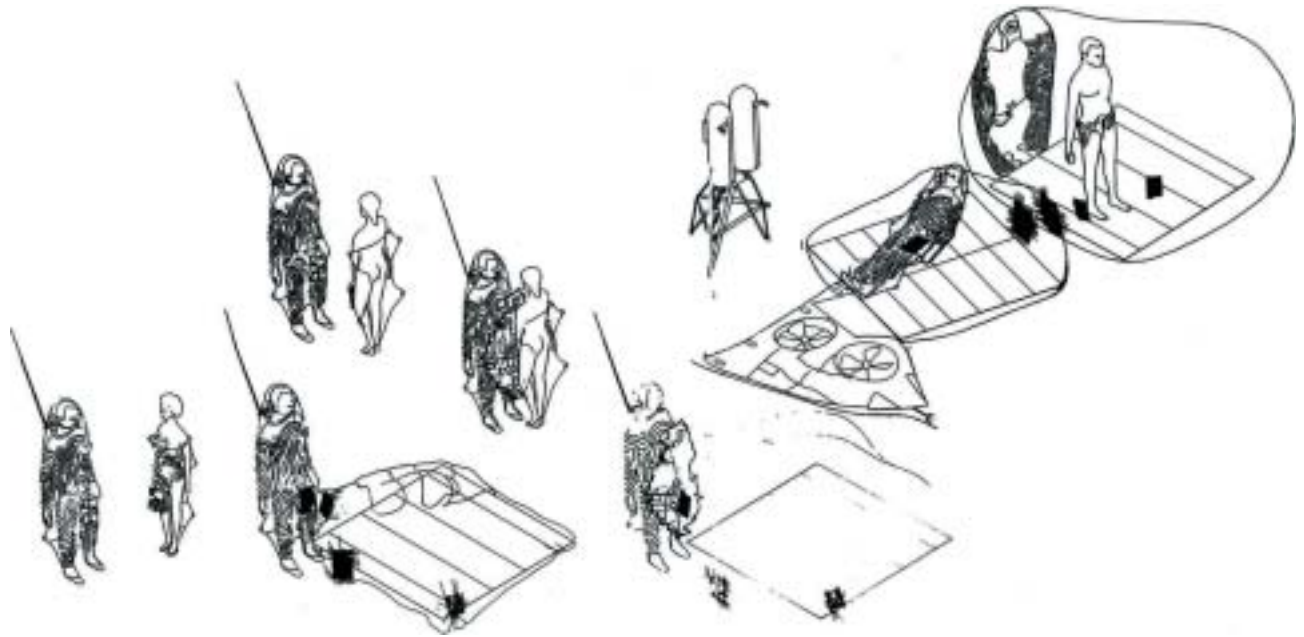
Eine andere These, die ebenfalls etwas abgehoben wirken mag, ist vielleicht die Idee, bauliche Oberflächenvergrößerung als eine Festlichkeit der Architektur und somit als eine Apotheose ihres Gegenstandes zu begreifen. Aber auch dies entstand aus einem realen Problem. Es war der Wettbewerb zum Ausbau des Augsburger Rathauses (erbaut

1615-20 von Elias Holl, ausgebrannt 1944). Zusammen mit dem Maler Bernhard Schultze, Frankfurt, dem Bildhauer Otto Herbert Hajek, Stuttgart, und dem Fotografen Heinrich Heidersberger, Braunschweig, entstand eine Arbeit ganz im Sinne des „Informel“, zu dessen Protagonisten Schultze und Hajek gehörten. Zitat aus dem Erläuterungsbericht:

„...für den festlichen Raum ist es im Effekt gleichgültig, ob die Rasur der Flächen wirkliche Vollkommenheit oder nur Arroganz zum Vorschein kommen läßt, beides erstickt das Lachen. Auch Vollkommenheit, wo sie zur Schau gestellt wird, beklemmt; erst wenn sie die Demut aufbringt, sich zu bekleiden, kann sie Festlichkeit beflügeln. ...“ Der Gedanke wird also nicht so spontan und unbedenklich geäußert, wie es vielleicht den Anschein macht, sondern stammt aus der Beschäftigung mit einer konkreten Aufgabe und ist ein halbes Jahrhundert „gewälzt“ worden, bevor er hier geäußert wurde.

Für die „Ordnung der Dinge“, nicht nur in Bezug auf die archaische und magische Zeit, verdanke ich viel dem Werk „Ursprung und Gegenwart“ von Jean Gebser. Insbesondere stammt daher der Gedanke, daß die sich anbahnende neue „Struktur“ eine „diaphane“ genannt werden könne, weil sie die vorangegangenen wissend durchschaut, also: wenn jemand zur Kartenlegerin geht, er sich bewußt „magisch“ verhält, wer die Kirche betritt „mythisch“, wer wissenschaftlich tätig ist „mental“. Tatsache ist aber, daß noch keine bekannte Kultur über die „mentale Struktur“ hinaus gelangt ist. Der Gedanke, daß ein Wiedereintritt in die archaische Struktur auf anderer Ebene mit ihrer Spielkultur verbunden ist, hat im Angesicht von Las Vegas, Fußballbegeisterung und anderen Aktualitäten etwas Bestechendes. Aber das ist kein zentrales Problem. Hier interessiert, wie Baukunst sich fortsetzt. Ich habe mich dazu betont pragmatisch geäußert. Hier vielleicht zum ausgleichenden Abschluß ein utopisches Knallbonbon: Michael Webb hat sich im Jahre 1968 bereits mit der Frage befaßt, wie die ursprüngliche Einheit von Bekleidung und Wohnung sich am Ende wiederherstellen könnte und so den Bogen von Gottfried Semper zu Archigram geschlagen.

Günter Bock



**Abb.19:** Michael Webb: Suitaloon, 1968



## **Quellen der Abbildungen:**

- Abb. 2 und 5: Marcel Aubert:  
Gotische Kathedralen und Kunstschatze  
in Frankreich
- Abb. 3: Joseph Rykwert:  
On Adam's House in Paradise
- Abb. 4: Foto: Luise King
- Abb. 6 und 7: Paul Ligeti:  
Der Weg aus dem Chaos
- Abb. 8: Leonardo Benevolo:  
Die Geschichte der Stadt
- Abb. 9: Der Architekt 11/2001  
(Wiederkehr des Barock?)
- Abb. 10: Felix Barker, Peter Jackson:  
London – 2000 Years of a City and its  
People
- Abb. 11 bis 15: el croquis 1999:  
miralles/pinós 1983-90,  
enric miralles 1990-95
- Abb. 16: el croquis 1996:  
daniel libeskind 1987-96
- Abb. 17: Foto: Jupp Falke
- Abb. 18: Foto: Abisag Tüllmann
- Abb. 19: Archigram 1972 / 1991
- Titelbild: Foto: Gabriele Pée  
Abdruck mit der freundlichen  
Genehmigung des Internationalen  
Forums für Gestaltung Ulm (IFG Ulm)



