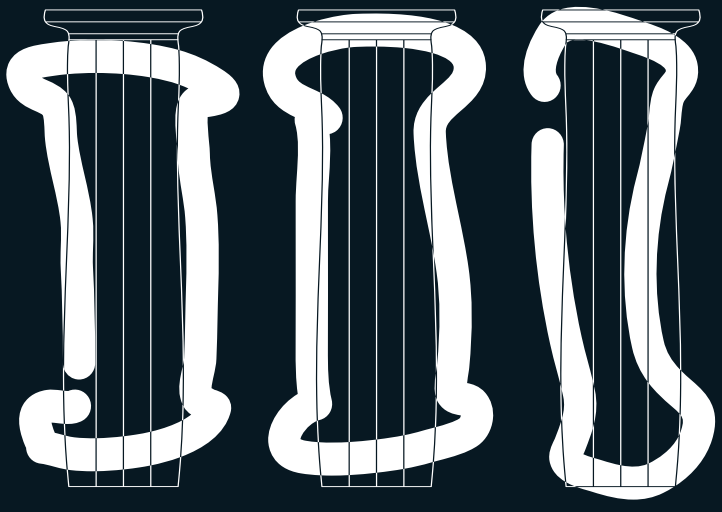
Eva von Engelberg-Dočkal, Markus Krajewski, Frederike Lausch (Hg.)

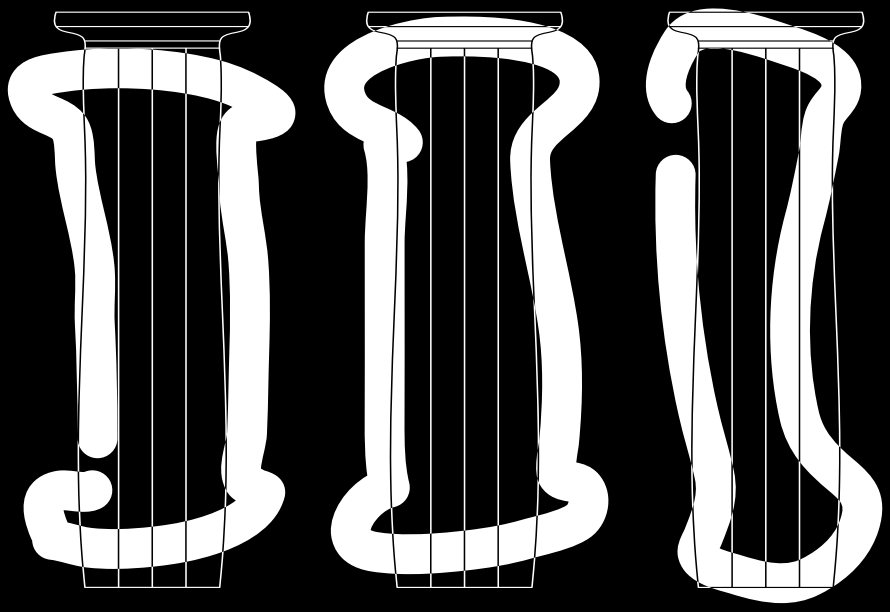


Mimetische Praktiken in der neueren Architektur

Prozesse und Formen der Ähnlichkeitserzeugung

arthistoricum.net
FACHINFORMATIONSDIENST KUNST · FOTOGRAFIE · DESIGN

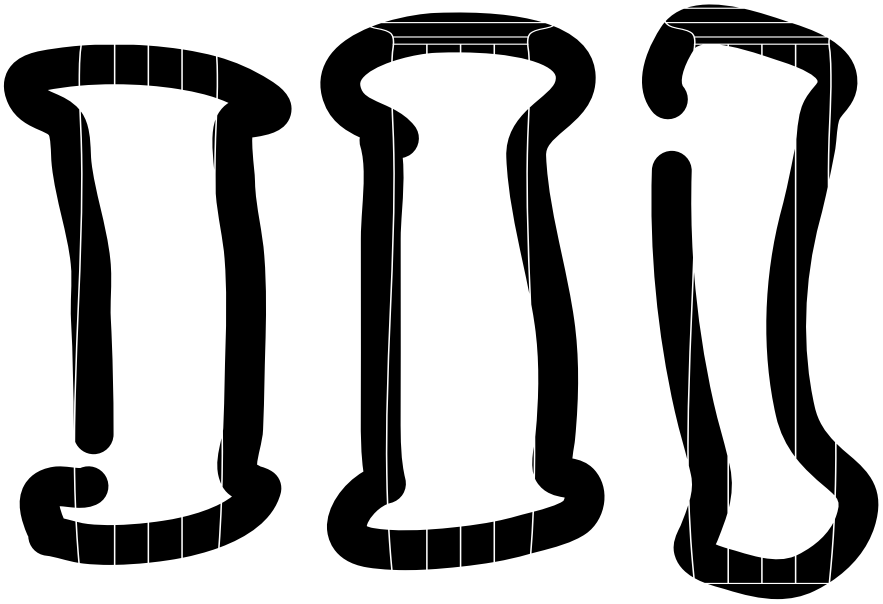
Eva von Engelberg-Dočkal, Markus Krajewski, Frederike Lausch (Hg.)



Mimetische Praktiken in der neueren Architektur

Prozesse und Formen der Ähnlichkeitserzeugung

Eva von Engelberg-Dočkal, Markus Krajewski, Frederike Lausch (Hg.)



Mimetische Praktiken in der neueren Architektur

Prozesse und Formen der Ähnlichkeitserzeugung

Inhalt

6 Vorwort:
Ein Loblied auf Nachahmung und die similitudo – gegen die nihilistischen Neutöner und deren kulturgeschichtliche Blindheit
Werner Oechslin

10 Einleitung:
Mimetische Praktiken in der neueren Architektur. Prozesse und Formen der Ähnlichkeitserzeugung
Eva von Engelberg-Dočkal, Markus Krajewski, Frederike Lausch, Hans-Rudolf Meier, Carsten Ruhl

I
Entwurf und Referenz

20 Operationen des Ähnlichmachens. Methodische Anmerkungen, um von einem vorbildlichen Ding auf einen architektonischen Entwurf zu schließen
Eva Maria Froschauer

32 Referenz und Mimesis – Zur Theorie des architektonischen Entwerfens
Alexander Pellnitz

40 Gefangen in der Selbstreferentialität? – Bemerkungen zur digitalen Nachahmung analoger Zeichnungsprozesse
Ole W. Fischer

II
Kopie und Normung

54 Mimesis and Copyright, or the Rights of Copies
Ines Weizman

64 The Birth of DIN 4171: Design, Forced Labor, and the Standardization of "Widerspruchsfreiheit" in Nazi Germany
Nader Vossoughian

III
Form und Aneignung

80 Authentizität von Orten versus Konstruktion von Stadtbildern: Die semantische Transformation des Stadtzentrums von Skopje
Biljana Stefanovska

92 Harte Zeiten. Mimetische Strategien neuer Staatsarchitektur in Berlin
Hans-Georg Lippert

104 Béton brut als historisierender Neubau? Das Rathaus Rudolf Prenzels in Pforzheim
Christian Vöhringer

118 Zeitgenössische historisierende Architektur - Die Hybridität mimetischer Praktiken
Eva von Engelberg-Dočkal

IV

Mimesiskritik und Werden

132 Selber kneten. Modellbasiertes Entwerfen zwischen Originalität und Nachbildung
Ralf Liptau

144 Architectural Anti-Mimesis
Tim Gough

154 Die Idee einer unähnlichen Architektur. Greg Lynns geschmeidige Geometrien
Frederike Lausch

V

Assoziation und Reihung

168 Figuren des Fragmentarischen. Fragmentierung als ästhetisches Prinzip in der Architekturproduktion des 20. Jahrhunderts
Adria Daraban

184 Mimesis invers oder Architektur aus Fotografie heraus. Geschichten und Träumereien der Architektur
Mathias Horstmann

194 Autorinnen und Autoren

Vorwort: Ein Loblied auf Nachahmung und die similitudo – gegen die nihilistischen Neutöner und deren kulturgeschichtliche Blindheit

Werner Oechslin

Ein gutes Zeichen ist es, dass – wie dies geschah und hier dokumentiert wird – die „Hervorbringung" künstlerischer Leistungen wieder an die Vielfalt der Erscheinungen und Möglichkeiten und an den Reichtum der Erfahrungen herangeführt wird. Poiesis (ποίησις) ist der entscheidende Begriff, der dieses Hervorbringen über das bloße Tun der Praxis (πράξις), die „effectio" über die „actio" hinaus beschreibt; die „Nachahmung" bildet den Rahmen, in dem das dabei hervortretende Neue im Umgang mit dem Bestehenden verhandelt wird.
Es ist immer schon etwas da, bevor wir die Bühne betreten; und dieses ist weder gleichförmig „uniform", noch ohne Anzeichen von Zuordnung. Es fordert Vergleichung heraus und lässt sie aus dem Gegenüber von „Identität und Differenz" entstehen. Danach richtet sich die Feststellung Ciceros (De Natura Deorum, I, I, § 27) des „non res sed similitudines rerum". Was wir vorfinden ist in einem Zustand der Vergleichbarkeit und wir nehmen es in diesem Zusammenhang wahr, können es entflechten oder aber die Netze weiter ziehen. Was immer wir tun, es orientiert sich an diesem Zusammenhang; es wird durch erneute und veränderte Varianten dem Ganzen wieder hinzugesellt.
Die radikalen Neutöner scheinen das zu ignorieren und sich eine Welt im Reagenzglas und im Labor heranzüchten zu wollen. Und weil das nicht so einfach ist, schreiten sie gelegentlich zu Zerstörung, wiederholen das futuristische „distruggere il culto del passato" und propagieren die Bücherverbrennung: „Weg damit!"[1] Die Geschichte soll weg; doch in ihr hat sich Kultur gebildet, und fortgebildet[2] und verbreitet, in ständiger Suche nach dem Neuen mit dem Bestehenden als Orientierung und Ort, von dem auszugehen sei, um zu neuen Horizonten aufzubrechen. Man soll sich vergewissern, wo man steht und sich umschauen, bevor man weitergeht, um zu vermeiden, das was eh schon da ist, blindlings zu kopieren.
Dieser Aufgabe hat sich die alte Nachahmungstheorie verschrieben: in eine Sache hineindringen, um sie im Kern zu erfassen und zu verstehen, und um von hier aus neue Wege zu beschreiten. Es verhält sich wie beim Gang von der Vorstellung zur Wirklichkeit, deren inneren Zusammenhang in Vermittlung von Kern- und Kunstform Karl

Bötticher mit einer „Junktur“ versah.[3] Nur Kleingeister und Verzagte, blinde Eiferer und Innovationsgierige können bei solchen komplexen Vorgängen den Kopisten vermuten. Sie übersehen, dass auch in den engsten Regelwerken der Wurm der Veränderung an der Arbeit ist, dass Abweichung der vorwärtsdrängende Motor ist und tieferes Verständnis seinen Tribut fordert. Jene Voraussetzungslosigkeit, auf der umgekehrt einige ihre ad-hoc-Modelle konstruieren, gleicht dagegen einer Wolke, ist ein bloßer Schatten, eine „umbra“, wie sie Vitruv (I, I, 2) beschreibt und dabei jene kritisiert, die sich von der Wirklichkeit und Erfahrung loslösen wollen: „umbram non rem persecuti videntur“.

Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, dem das „C’est du Palladio“ genügte, um die – bei aller Variation evidente – Verwandtschaft palladianischer Bauten zu unterstreichen, hat die „Herstellung der Vergleichbarkeit“ als Inbegriff der Nachahmung definiert: „Imiter dans les beaux-arts, c’est produire la ressemblance d’une chose, mais dans une autre chose qui en devient l’image.“[4] Es entstehen Vorstellungen und Bilder und die sie verbindenden Bezüge. „Non res, sed similitudines rerum“! Quatremère de Quincy setzte 1823 Ciceros Satz als Motto über das erste Kapitel seines „Essai sur la Nature, le But et les Moyens de l’Imitation“.[5]

Die Nachahmung, wie sie uns Johann Joachim Winckelmann zuvor, 1756, empfahl, mag indes allzu anspruchsvoll und eng erscheinen; und doch hat gerade er die Nachahmung der Alten nicht aus Pflicht und Schuldigkeit empfohlen, sondern sie als den einzigen Weg erkannt, „unnachahmlich“ zu werden: „Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten.“[6] Im Nachsatz hat er ausgeführt, was schon immer gegen das Missverständnis bloß oberflächlicher Nachahmung vorgebracht worden ist: „und was jemand vom Homer gesagt, daß derjenige ihn bewundern lernet, der ihn wohl verstehen gelernet, gilt auch von den Kunstwerken der Alten, sonderlich der Griechen.“

Die Versuchung, das Unnachahmliche eines Laokoon und Homers durch größte Nähe zu erreichen, ist groß. Winckelmann nennt den Laokoon „eine vollkommene Regel der Kunst“. Doch entscheidender ist vertieftes Verstehen und Eindringen in das bewunderte Vorbild und „das Sehen“ in all seinen Bedeutungen und Möglichkeiten. Winckelmann erzählt deshalb die Episode von Nicomachus, der Zeuxis’ Helena gegen Vorwürfe verteidigt: „’Nimm meine Augen’, sagte er zu einen [sic!] Unwissenden, der das Bild tadeln wollte, ‘so wird sie dir eine Göttin scheinen’.“ Das Auge des Künstlers ist als ein solches Instrument des Verstehens ausdrücklich hervorgehoben.

Es geht nicht um ein intellektuell-abstraktes, sondern um ein künstlerisches, vertieftes Sehen und Verstehen, um daraus zu neuer Form zu gelangen. Es geht zudem, so wie es Vincenzo Scamozzi aus aristotelischer Tradition aufnimmt, um eine „scientia fattiva“[7]; und man bewegt sich im Bereich der ποίησις, der Hervorbringung eines immerfort Neuen. Und stets ist jener Prozess mitgedacht, der das Schaffen und Erschaffen über den Weg von der Vorstellung zur Verwirklichung beschreibt. Vincent Huidobro hat einen solchen Weg im Zeichen der „création pure“ beschrieben. Dieser führt über eine durch „système“ und „technique“ gebildete Brücke aus der objektiven, dinglichen Welt über die subjektive Welt des Künstlers zurück in die objektive Welt und hinterlässt dieser ein „fait nouveau créé par l’artiste“. Huidobro demonstriert, dass der künstlerischen Freiheit und Kreativität im Umgang mit der Welt keinerlei Hindernisse in den Weg gestellt sind.[8]

Aus dem Silicon Valley erreicht uns derweil die Drohung, analogisches Denken werde zum Ballast, wenn es um Innovationen gehe; ja, man kopple sich von wirklichen Neuerungen ab.[9] Das Gegenteil ist der Fall: Man muss die Offenheit und die sich daraus ergebende Vielfalt analogischen Denkens erst wieder entdecken. Man hat das Prinzip der Nachahmung und der „similitudo“ in jüngerer Zeit gründlich missverstanden, als Verengung statt als Öffnung aufgefasst. Und so wie man die Symmetrie, die doch – nach Vitruv – das Verhältnis

der Teile und des Ganzen meint, auf eine Spiegelsymmetrie reduziert hat, so hat man die Nachahmung, jenes Prinzip des schöpferischen Vorgangs künstlerischer Erfindung, mit dem Kopieren gleichgesetzt. Alles zur Verherrlichung des modernen „ex nihilo" eines absoluten, voraussetzungslosen Schöpferaktes nach Maßgabe der Ideale des von Baudelaire bis Le Corbusier verherrlichten „homme-dieu". Was für ein Irrtum!

„Similitudine enim fit cognitio", schreibt Nikolaus von Kues in „De Mente".[10] Aus Ähnlichkeit und Abgleichung entsteht Einsicht und Erkenntnis. Und so beschreibt er, was die „vis assimiliativa" alles erreicht, welche Kraft der Ähnlichkeit zu Einfachem und Zusammengesetztem, zu „identitas" wie „diversitas" führen kann.[11] Für Cusanus steht seelisches Vermögen als „imago complicationis aeternae" im Vordergrund, was bei ihm mit der Frage der Gotteserkenntnis verbunden ist, aber auch grundsätzlich auf die unbegrenzte Kraft unseres gestaltenden Vermögens verweist. Unverständlich, wer hier vorab eingrenzen und beschränken möchte; unser Vermögen, die „possibilitas", ist offen. Ihre Bestandteile und ihr Antrieb sind – gemäß der Darstellung Cusanus' in seiner „De docta ignorantia" – der Mangel („carentia"), dass etwas, was zur Gestaltung drängt, (noch) fehlt, die Zuordnung und Eignung („aptitudo"), weil der Vorgang letztlich zielgerichtet ist und sein soll, und schließlich die Formlosigkeit („informitas"), die nun überwunden und ungebremst zur Formgebung gelangen muss.[12]

Wäre dies eine Banalität, Bartolomeo Ricci hätte 1545 in seinen „De Imitatione Libri tres" nicht seitenlang die Schwierigkeiten im Umgang mit der „imitatio" in aller Offenheit beklagt, um dann in einer ausführlichsten Darlegung, wie aus dem Leben gegriffen, Fall für Fall zur Unterrichtung des jungen Alfonso II. d'Este zu beschreiben und zu erklären.[13] Es ist alles da und neuer Erprobung zugewiesen, und die „vis assimilativa" scheint im Hinblick auf neu zu schaffende Formen unbegrenzt. „Morphing", „folding", längst sind diese Vorgänge – in aller Differenziertheit und Konkretheit – gehandhabt worden. Leonbattista Alberti hat sich insofern in Aristoteles' Physik umgesehen, um das mit Begriffen wie „compactio" und „coagmentatio" eingeführte Architektur-Machen mittels „paratio" und „selectio" zu artikulieren, aus der Vorstellung in die Materie zu übersetzen und schließlich zur Schönheit zu führen. Es hat alles seine Mittel und seinen Weg, um aus dem Mangel heraus, die „informitas" zu überwinden. Auch Immanuel Kant hat dort, wo er die Architektonik – als „Kunst der Systeme" – seiner Methodenlehre eingliederte, gegen allen Zufall bloßer Anhäufung („coacervatio") ausdrücklich ein gegliedertes Ganzes, eine „articulatio" in Aussicht genommen.[14] Aus diesem Stoff ist gebildet, was der „artifex" und Künstler auf der Grundlage der Nachahmung zu immer neuer Gestaltung führt.

Endnoten

1 Ball, Rafael: Weg damit!, Interview mit Michael Furger, in: NZZ am Sonntag, 07.02.2016, S. 25.

2 Dieser Akzent herausgehoben in der Formulierung Heinrich August Riedels: „Die Baukunst hat jederzeit cultivirt. Zuerst aber, weil sie die Bildung vorbereitete; jetzt, weil sie in den Stand setzt darin fortzuschreiten.“: Riedel der ältere, [Heinrich August]: Allgemeine Betrachtung über die Baukunst, in: Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend. Für angehende Baumeister und Freunde der Architektur, Jg. 1797. Bd. 1, S. 1–25, hier: S. 13.

3 Bötticher, Karl: Die Tektonik der Hellenen. Einleitung und Dorika, Potsdam 1844, S. XV.

4 Vgl. dazu: Oechslin, Werner: „Non res, sed similitudines rerum“, in der Tradition der Nachahmungslehre, in: ders.: Palladianismus. Andrea Palladio – Kontinuität von Werk und Wirkung, Zürich 2008, S. 15–17.

5 Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome: Essai sur la Nature, le But et les Moyens de l’Imitation dans les Beaux-Arts, Paris 1823, S. 3.

6 Winckelmann, Johann Joachim: Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst. Zweyte vermehrte Auflage, Dresden / Leipzig 1756, S. 3.

7 Vgl. Oechslin, Werner: Scamozzi, „Vitruvio della nostra età“: il sapere dell’architetto e la „scientia“ architettonica universale, „...perchè lei sola abbellisse il Mondo tutto“, in: Annali di architettura, 27, 2015 (=Beltramini, Guido (Hg.): Katalog der Ausstellung „Nella mente di Vincenzo Scamozzi“, Vicenza Palladio Museum 2016), S. 17–30.

8 Huidobro, Vincent: La Création Pure, in: L’Esprit Nouveau 7, o. J., S. 769–776.

9 Keese, Christoph: Silicon Valley: Was aus dem mächtigsten Tal der Welt auf uns zukommt, München 2014, S.99 f.; hier zitiert nach dem Vordenker einer (digitalen) Bibliothek der Zukunft, der seinerseits die „besondere Bedrohung durch analogisches Denken“ erkennt: Ball, Rafael: Über die „Rückkehr zum Prinzipiellen“ zur „Next Level Library“, Oder: Warum wir über die Effektivität und nicht über die Effizienz von Bibliotheken reden müssen, in: arbido 2, 2016, S. 47–48, hier S. 48.

10 von Kues, Nikolaus: De Mente, in: ders.: Opera, Basel 1565, I, S. 152.

11 Ebd., S. 152 f.

12 von Kues, Nikolaus: De docta ignorantia, in: ders., Opera, op.cit., I, S. 32.

13 Bartholomaei Riccii de Imitatione Libri Tres ad Alfonsum Atestium Principem, suum in literis alumnum, Herculis II. Ferrariensium Principis Filium, Venezia 1545.

14 Kant, KdrV, A 832–833.

Mimetische Praktiken in der neueren Architektur. Prozesse und Formen der Ähnlichkeitserzeugung

Eva von Engelberg-Dočkal, Markus Krajewski,
Frederike Lausch, Hans-Rudolf Meier, Carsten Ruhl

Eine Beschäftigung mit Mimesis kommt an Platon nicht vorbei. In seiner Ideenlehre entfaltet er eine Abbildtheorie in drei Stufen: Das wahrhafte Sein komme demnach allein den Ideen zu. Der Handwerker schaffe einen Gegenstand, dem kein Sein zustehe, sondern der nur ein Abbild der Idee des Gegenstandes sei. Der Maler dieses Gegenstandes stelle schließlich nur noch ein Trugbild des Abbildes her. Als reines Scheingebilde stehe das Kunstwerk somit um zwei Stufen vom Seienden und von der Wahrheit entfernt. Mimesis tritt hier im Sinne der Herstellung von Schein und damit als eine schwer kalkulierbare Macht hervor: Sie täusche, sie fingiere und sie verführe durch einen sinnlich überwältigenden Einsatz.[1] Mit Platon beginnt die Theoretisierung der Mimesis, die vormals das Vermögen bezeichnete, mit dem Körper und durch Musik, Tanz oder Rhythmus ein Ereignis zur Darstellung zu bringen.[2] Platons Herabsetzung der Mimesis basiert jedoch auf einer Verengung des Begriffs auf die Nachahmung, die in Bezug auf irgendeine Art von Wahrheit oder Original bewertet wird. Bei der Betrachtung von Prozessen und Formen der Ähnlichkeitserzeugung in der neueren Architektur steht der Begriff der Ähnlichkeit indessen gerade nicht in einem normativen Verhältnis zu Wahrheit und Äquivalenz, wie es eine Lesart im Sinne Platons suggerieren würde. Vielmehr verweist hier Ähnlichkeit auf einen Vorgang des Anähnelns, Anverwandelns oder Verkörperns. Differenz ist dabei ein unvermeidlicher und oftmals auch erwünschter Gefährte der Ähnlichkeit.[3] Wäre die Ähnlichkeit absolut, dann würden wir von Gleichheit sprechen. Mimesis bedeutet ähnlich und anders werden. In ihr sind sowohl die Fähigkeit zur Metamorphose als auch jene der Bezugnahme des Menschen zur Welt inbegriffen. Daher definieren Gunter Gebauer und Christoph Wulf Mimesis als „die in einer symbolischen Welt objektivierte Antwort eines Subjekts, das sich an der Welt von Anderen orientiert“[4]. Die Bezugnahme auf andere Welten und die Neuinterpretation in einer symbolischen Welt ziele auf Einwirken, Aneignen, Verändern und Wiederholen. Die Erzeugung von Ähnlichkeit sei dabei Produkt mimetischer Prozesse, nicht unbedingt deren Ziel. Die reine Imitation stelle demzufolge einen Sonderfall von Mimesis dar.[5] Als mimetische Praktiken verstehen wir Prozesse des Kopierens, Rekonstruierens, Zitierens, der Übertragung, der Montage und der Mimikry. Mit diesen Mitteln schafft Mimesis den Bezug zu Vorgängigem und ermöglicht gleichzeitig den Weg zu Differenz. Bei Platon sind es vor allem die Dichtkunst und die Malerei, die als suspekt gelten, da sie die Menschen durch ihr mimetisches Vermögen täuschen und verführen könnten. Der Architektur wird hingegen eine andere Stellung eingeräumt. In „Sophistes“ klassifiziert

er die Baukunst nicht als mimetisch, sondern als poietisch hervorbringende Kunst: „Wir werden doch sagen, daß sie [die menschliche Kunst] ein Haus mittels der Baukunst herstellt, mittels der Malerei dagegen wieder ein anderes Haus, das wie ein menschlicher Traum für Wachende gefertigt ist“[6]. Während der Maler nur ein Trugbild von etwas erschaffe, so bringe der Architekt hingegen Dinge selbst hervor. ArchitektInnen dürfen sich also schon immer SchöpferInnen oder DemiurgInnen nennen. Sie müssen keine Angst haben, dass man sie der Nachahmung bezichtigt. Dies erscheint zunächst nicht verwunderlich, zählte die Architektur doch bis Ende des 18. Jahrhunderts nicht zu den schönen, sondern zu den mechanischen Künsten. Beispielsweise schränkt Thomas von Aquin, laut Hans Blumenbergs Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen, die Nachahmung der Natur auf das ein, was die Natur tatsächlich hervorbringen könne. Das Haus falle dabei heraus, da es ein reines Kunstding sei.[7] So edel diese Erzählungen des Architekten als Demiurgen auch sein mögen, so falsch erweisen sie sich beim Blick in die Architekturgeschichte: Mimetische Praktiken und Techniken sind in der Architektur und den Architekturdiskursen allgegenwärtig. Bereits Vitruv, der Verfasser der ältesten überlieferten architekturtheoretischen Abhandlung, erklärte die Entstehung der Architektur weitgehend mimetisch. In der Anwendung numerischer Proportionen in der Baukunst sah er die Spiegelung der schöpferischen Natur. Die drei Säulenordnungen weist er den Wesen verschiedener Götter zu und erkennt in der Monumentalarchitektur die Nachahmung vormonumentaler Bauten. In der Folge bot der Vitruvianismus des 15. bis 18. Jahrhunderts mimetischen Konzepten breite Entfaltungsmöglichkeiten: angefangen bei den Rückführungen auf die sogenannte Urhütte hin zu anthropomorphen Architekturdeutungen oder vulgarisierenden Ableitungen der Monumental- von der Holzarchitektur durch die Xylomanen (Leo von Klenze). In der Regel erfolgte die Nachahmung der Natur über die Aneignung antiker Vorbilder.

Noch heute gehört es zur Topik der Selbsterklärung von ArchitektInnen, ihren Entwurfsprozess mit der Aufnahme und Übertragung von etwas Vorgefundenem zu erklären. In der Tradition der Moderne liegt dieses Vorgefundene vorzugsweise in der Natur und nicht in Vorgängerbauten. Höchstens zur Erklärung fremder Werke werden historische Gebäude herangezogen. Der Grund mag sein, dass die ArchitektInnen „immer noch den Historismusverdacht im Nacken spüren“.[8] Doch selbst ohne historische Bezüge lässt sich die Architekturmoderne, entgegen ihren Programmatiken, keineswegs als antimimetisches Phänomen beschreiben. Deren Selbstverortung basierte auf einer Absage an die Nachahmung historischer Vorbilder und pflegte stattdessen eine Erzählung, die Universalismus, Rationalismus und Funktionalismus in den Vordergrund stellte. Exemplarisch ist dies an den Arbeiten von Hannes Meyer abzulesen. Seine betont technizistischen Darstellungen kombinierte er mit Diagrammen und Berechnungen zu Lichteinfall oder Abstandsflächen. Architektur präsentiert sich hier als wissenschaftlich entwickelte und damit rationale Lösung allgemeiner Problemstellungen. Damit habe sie sich von Repräsentationszwängen losgesagt.[9] Doch dieses Spiel durchschauend, bescheinigt Lewis Mumford in „Monumentalism. Symbolism and Style“ 1949 der Moderne, dass die hochgelobte Abkehr von Vorbildern nur einer unbewussten Mimesis an die Maschine gewichen sei: „Now we live in an age that has not merely abandoned a great many historic symbols but has likewise made an effort to deflate the symbol itself, by denying the values which it represents. Or rather, our age has deflated every form of symbolism except that which it employs so constantly and so unconsciously that it fails to recognize it as a symbolism and treats it as reality itself. Because we have dethroned symbolism, we are now left, momentarily, with but a single symbol of almost universal validity: that of the machine“[10]. Die klassische Architekturmoderne ließe sich in Teilen also auch als Nachahmung der Technik deuten. Bildmedial wird ihre zweck-rationalistische

Ähnlichkeit mit den Werken der IngenieurInnen vermittelt.
Es scheint, dass Entwerfen sich niemals außerhalb mimetischer Prozesse vollzieht, auch wenn sich die EntwerferInnen lange Zeit entschieden davon abzusetzen versuchten.[11] Blumenberg beschreibt dies als die „Unfreiheit der Mimesis“[12] und referiert auf Paul Klee, der seinen „frei geschaffenen“ Bildern Titel gab und sie damit als etwas bezeichnete. Diese Namensgebungen interpretiert Blumenberg als „Akte eines bestürzten Wiedererkennens“[13]. Sie beinhalten das Gewahrwerden, dass die Gabe Ähnlichkeiten zu erkennen, nicht außer Kraft zu setzen sei. Für Walter Benjamin ist dieses Vermögen „ein schwaches Überbleibsel des alten Zwangs, ähnlich zu werden und sich zu verhalten“[14]. Es sei nun aber, so Blumenberg, ein Unterschied, ob wir die nachahmende Natur „als das Unausweichliche hinzunehmen haben oder ob wir es als den Kern von Evidenz im Spielraum der unendlichen Möglichkeiten wiederfinden und in freier Einwilligung anerkennen können“[15]. In diesem Sinne kann die in den 1960er Jahren einsetzende Kritik an der Moderne auch als ein Akzeptieren und nicht mehr ein Verschleiern der Ähnlichkeitserzeugung gelesen werden. Die Auseinandersetzung mit Nachahmungsprozessen wurde gar zu einem zentralen Thema der Architektur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Es vollzog sich also ein Paradigmenwechsel von der Nachahmung der Technik zu den Techniken des Nachahmens. Dies kann insbesondere an der Analogie von Architektur und Sprache und der damit verbundenen semiotischen Zuspitzung verdeutlicht werden.[16] Derartige Konzepte gehen von der Vorstellung aus, dass die Architektur wie die Sprache eine allgemein anerkannte, durch kulturelle Selektionsprozesse entstandene Form des Memorierens und der Verständigung sei, während das Gebaute zuweilen im hermeneutischen Sinne interpretiert wurde. Vor diesem Hintergrund behaupten architektonische Konstruktionen und ihre Kontexte eine Lesbarkeit, die dem kulturellen Erwartungshorizont des Betrachters entsprechen soll. Hinzu kommt, dass basierend auf dem Strukturalismus im Sinne Roland Barthes der Entwurfsprozess eine Bedeutung erfährt, die er im frühen 20. Jahrhundert noch nicht hatte. In Form von typologischen, diagrammatischen und morphogenetischen Ansätzen kommt es zu vielfältigen Theoretisierungen des Entwerfens. Weitestgehend abgekoppelt von der Baupraxis entwickelte sich der Entwurf zu einer Strategie der Ähnlichkeitserzeugung, in der mediale, materielle sowie raum-zeitliche Gegensätze aufgehoben scheinen. Er wird zu einem Akt des Sammelns und der Analogiebildung, was sich an Konzepten, wie der analogen Stadt (Aldo Rossi), Collage-City (Colin Rowe und Fred Koetter), City-Metaphors (Oswald Mathias Ungers) oder der analogen Architektur (Miroslav Šik) nachvollziehen lässt. Insbesondere im Bild-im-Bild-Verfahren, wie der Collage oder der Montage, werden die Medien der Architektur nun selbst zum Material eines imaginierten Raums, der auf unterschiedlichen Ebenen der Ähnlichkeits- und Identitätserzeugung dient. Dementsprechend schreibt Ungers: „Im Laufe des 20. Jahrhunderts wurde es erkennbar, daß die Analogien in weitestem Sinne eine viel größere Rolle spielten in der Architektur als die einfache Erfüllung funktionaler Bedürfnisse oder die Lösung technischer Probleme“[17].
Das Spektrum der klassischen Analogiebildungen erfährt in der neueren westlichen Architektur eine erhebliche Ausdehnung um Begriffe wie Naturgeschichte (Herzog & de Meuron), Morphing und Folding (Peter Eisenman und Greg Lynn) sowie Autopoiesis (Patrick Schumacher). Im Unterschied zu motivischen oder stilistischen Anleihen stellen sich diese Ansätze in Analogie zu den Entwicklungsgesetzen der Natur. Bereits mit dem Einfluss der Naturgeschichte im 18. und 19. Jahrhundert erweitert sich das Verständnis architektonischer *imitatio naturae* um das Evolutionäre beziehungsweise Prozessuale. Insbesondere mithilfe von Computersoftware lassen sich transitive Formen, fließende Übergänge und zeitbasierte Räume entwerfen. Die damit verbundenen Diskurse zeichnen sich nicht selten durch Aneignungen und Inkorporierungen

von Konzepten aus Biologie, Mathematik und Philosophie aus. Dies geht mit exzessivem Zitieren, Paraphrasieren und bildlichen Übernahmen einher. Als Beispiel sei hier der US-amerikanische Architekt Greg Lynn zu nennen, der in „Folding in Architecture" 1993 schreibt: „Unlike the ‚decorated shed' or ‚building board' which mimics its context with a singular sign, folding diffuses an entire surface through a shimmering reflection of local adjacent and contiguous particularities. For instance, there is a significant difference between a small fish which represents itself as a fragment of a larger fish through the figure of a large eye on its tails, and a barracuda which becomes like the liquid in which it swims through a diffused reflection of its context."[18] Anstatt visuelle Ähnlichkeiten in der Form der Mimikry auszubilden – ein Fisch, der sich durch einen Augenfleck als größerer Fisch ausgibt – wird Architektur im Deleuze'schen Verständnis des Anderswerdens gedacht: So wie ein Barrakuda durch seine schimmernde Haut zu Wasser wird, soll das Gebäude durch seine geschmeidige und reflektierende Oberfläche zu Kontext werden.

Fernab von solch diffusen Bezugnahmen auf den architektonischen Kontext bietet das gegenwärtige Bauen einen vielfältigen Fundus von expliziten Bezügen zum Historischen. Im Zeichen von Re-Semantisierung und Identitätskonstruktionen sind Rekonstruktionen, Kopien oder Neubauten in historisierenden Formen allgegenwärtig. Unter diesem Eindruck scheint sich auch die Argumentation zu relativieren, dass mit der Moderne der Bezug zu historischen Bauten *ad acta* gelegt und höchstens mit viel Ironie in der Postmoderne zelebriert worden sei. Die Aneignung von Bestehendem und dessen Inkorporierung sind heute nicht nur gängige Metaphern des Architekturdiskurses, sondern insbesondere durch die Verwendung von Spolien im Planen und Bauen geläufige mimetische Praktiken. Der Einsatz von baulichen Überresten vergangener Bauten hat in jüngerer Zeit nicht nur zugenommen, sondern auch die Rolle der Spolien im Entwurfsprozess scheint sich gewandelt zu haben. Anders als noch vor 20 Jahren folgen entsprechende Entwürfe nicht mehr Konzepten von Bricolage oder Dekonstruktion, sondern versuchen, Zusammenhänge zu schaffen und die Spolien ohne Kontraste zu integrieren. Nicht selten haben sie legitimatorische Funktion und dienen Kontinuitäts- und Authentizitätsbehauptungen. Durch abbildende Rekonstruktion und Reproduktion allein sind diese Ziele offensichtlich nicht erreichbar. Versteht man die rekonstruierten Gebäude oder Fassaden als Re-Produktionen der einstigen Bebauung, ist mit den Spolien ein Teil des Reproduzierten Inhalt der Reproduktion: Die Reproduktion soll sich als besonders treu, gleichsam als „lebensecht", erweisen. Hypermimetisch verwischt die Reproduktion durch die Verschmelzung von Original und Kopie ihren Abbildcharakter, wodurch Authentizität gewonnen werden soll. Beispielsweise sieht Andreas Hild die Spolien in dem Projekt Klostergarten München als „Katalysatoren" des Entwurfes und bekennt, dass sie „vielleicht ein Fetisch" seien.[19] Er verwendet damit einen Begriff, den auch der Anthropologe Michael Taussig zur Diskussion des „Rätsels von Kopie und Kontakt" braucht. Für Taussig gewinne das Mimesiskonzept an Bedeutung, wenn „man das Thema der sympathetischen Magie aufgreift"[20] und sich damit die Unterscheidung des Religionsethnologen James George Frazer von imitativer Magie und Übertragungsmagie zu eigen macht.[21] In diesem Fall könne man von der Spolie als „homöopathischer Magie" sprechen, die als eine Art Imprägnierung wirkt. Wird das Berliner Bikini-Haus als weiteres Beispiel herangezogen, zeigt sich darin nicht nur das Erzeugen von Ähnlichkeit durch die Wiederverwendung von Elementen des historischen Referenzgebäudes. Stattdessen wird das Material des Vorgängers zerkleinert und dem neuen Wandverputz beigemischt. Hier geht es also allein um die Inkorporierung der materiellen Substanz. Das formlose Aufgehen des Alten im Neuen erscheint der hypermimetischen Inkorporierung entgegengesetzt, und doch kann darin auch eine konsequente Weiterführung und Steigerung kontaktmagischer Praktiken der

Spolienverwendung gesehen werden. Die zur Wiederverwendung vorgesehenen Teile des Nachzuschöpfenden werden zur Formlosigkeit zerkleinert und dem Neuen untergemischt. Die Legitimierung erfolgt somit nicht mehr durch die formale Anähnlichung an das Gewesene, sondern gleichsam durch dessen „Verdauung". Die Authentizitätsmagie entfaltet ihre Wirkung, ähnlich den Andachtsbildern oder den Mumien, die pulverisiert wurden, um heilend anzumuten.[22]

Insgesamt zeichnet sich das zeitgenössische Bauen durch eine Vielfalt mimetischer Praktiken und deren Kombinationen aus. Kopien im Sinne präziser Wiederholungen bestehender Gebäude oder auch nur einzelner Bauteile treten dabei nur in Ausnahmefällen auf, ebenso Rekonstruktionen als exakte Nachbauten der verlorenen Ursprungsgebäude: Mehrheitlich weichen die Neubauten in Größe, Material, Konstruktion und Detailbildung von ihren historischen Vorbildern ab und wenden hierbei verschiedenste mimetische Verfahren an. Vielfach entstehen aber Neubauten in historischen Formen ohne konkretes Vorbild und somit als freie Neuschöpfungen. Die im aktuellen Bauen an Bedeutung gewinnende historisierende Architektur greift generell auf alle historischen Stilepochen zurück, einschließlich der klassischen Moderne. Symptomatisch erscheinen die Verbindung mehrerer mimetischer Praktiken, die fließenden Übergänge zwischen Rekonstruktion, Kopie und freier historisierender Gestaltung sowie der Zugriff auf unterschiedliche, zum Teil miteinander kombinierte Baustile. Das Diffuse, nicht eindeutig Zuzuordnende erweist sich dabei als bestimmendes Kennzeichen der heutigen historisierenden Architektur. Gemeinsam sind ihren ProtagonistInnen ein offensiver Umgang mit eklektizistischen Entwurfsverfahren sowie eine bewusste und zugleich distanzlose Verortung in der Geschichte unter Betonung der – allein von der Moderne mit ihrem Originalitätsparadigma unterbrochenen – Kontinuität. Als primäres gestalterisches Ziel zeigt sich eine städtebauliche Harmonisierung bei zugleich kleinteiligen, vielfältigen, „individuellen" Straßenbildern, die sich explizit von den kontrastierenden Ansätzen der Moderne distanzieren.

Das bis hierhin umrissene Feld der Nachahmungsstrategien in Architektur und Architekturtheorie spiegelt die Forschungen des Teilprojekts „Praktiken der Ähnlichkeitserzeugung in der neueren Architektur" der DFG-SNF-Forschergruppe „Medien und Mimesis" wider. Das Spektrum reicht dabei von mimetischen Verfahren der Kopie, der Rekonstruktion und des historisierenden Bauens (Eva von Engelberg-Dočkal), der Spolienverwendung als Praxis der Verähnlichung in der zeitgenössischen Architektur (Hans-Rudolf Meier), der Rolle der Fotografie als Medium der Ähnlichkeitserzeugung und als Apriori baukünstlerischer Praxis (Carsten Ruhl) bis hin zu Analogiebildungen und Übersetzungen zwischen Architekturdiskurs und Philosophie am Beispiel von Gilles Deleuze (Frederike Lausch). Die Tagung „Ähnlichkeit: Prozesse und Formen. Mimetische Praktiken in der neueren Architektur" (17. bis 19. März 2016, Einsiedeln) entstand in Kooperation mit dem Teilprojekt „Subalterne Mimesis" (Markus Krajewski), in dessen Zentrum Fragen nach Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen Herr und Diener insbesondere im literarischen Kontext verhandelt werden. Die Verbindungen zu mimetischen Konstellationen in der Architektur zeigen sich jedoch nicht zuletzt an den Rändern und in den der Aufmerksamkeit für gewöhnlich entzogenen Nischen und Winkeln von Gebäuden, in bautechnischen Vorsehungen also, die das komplexe Zusammenspiel von Dienerschaft und Herrschaft in Form von Dienstbarkeitsarchitekturen regeln, etwa durch Tapetentüren in feudalen Repräsentationsbauten, die bestehende Hierarchien durchkreuzen und neue Wege stiften, sich zugleich aber undurchdringlichen Wänden anähneln, oder anhand der „corridors of power" mit ihren fein gestaffelten Abläufen, die nicht nur in Kafkas „Eine kaiserliche Botschaft" oder „Vor dem Gesetz" den Zugang zur Macht architektonisch organisieren.[23]

Laut Jacques Derrida beziehen sich Texte immer auf bereits Geschriebenes und Mimesis wird damit zu einem Spiel fortwährender

Anspielungen und Verweise.[24] In diesem Sinne ist die vorliegende Einleitung hochgradig mimetisch. Nicht nur, dass wir auf uns vorausgehende AutorInnen verweisen und diese zitieren, letztendlich versammelt der Text auch verschiedene Versatzstücke von Einführungen oder Kommentaren der Projektmitarbeiter im Kontext der Tagung. Ein Großteil der mündlichen Präsentationen unserer ReferentInnen wurde in Form mimetischer Textfassungen in den Tagungsband aufgenommen. Die Ordnung der Beiträge erfolgt thematisch nach einzelnen Verfahren bzw. Verfahrensmustern der Ähnlichkeitserzeugung. Begonnen wird mit dem Entwerfen und der Praktik des Referenzierens. So geht es bei Eva Maria Froschauer um Vorbildsammlungen europäischer Architekten seit dem Zweiten Weltkrieg am Beispiel von Aldo Rossi und Rudolf Olgiati. Sie legt dabei einen besonderen Fokus auf den Zusammenhang zwischen Sammlungsobjekt und darauf referierendem Entwurfsergebnis und beschreibt die Bezugnahme als eine „Operation des Ähnlichmachens". Eine Diskussion des Referenzbegriffs in Zusammenhang mit dem Konzept der Mimesis liefert Alexander Pellnitz, der Giorgio Grassis Theorie mit der Ästhetik von Georg Lukács konfrontiert. Ole W. Fischer beschäftigt sich mit den US-amerikanischen Architekten Peter Eisenman und Preston Scott Cohen, deren Entwurfsprozesse sich durch ein im Vorhinein festgeschriebenes Script und dessen minutiöse Ausführung charakterisieren lassen. Das Ergebnis sind gezeichnete Spuren, die primär auf ihren eigenen Entstehungsprozess verweisen. Diese händisch gefertigten selbstreferentiellen Notationssysteme werden im digitalen Zeitalter vielfach auf CAD und parametrische Software übertragen. Weniger das selbstbezügliche Entwerfen als vielmehr der Rückgriff auf Vorbilder tangiert Probleme des Copyrights. Unter der Rubrik „Kopie und Normung" versammeln wir zwei diesbezüglich einschlägige Beiträge: Ines Weizman beschreibt die enge Verbindung der Serialität und des weltweiten Exports moderner Architektur mit der Entwicklung des Urheberrechts. Demnach habe das Copyright Praktiken des Kopierens und Reproduzierens, das heißt der massenhaften Reproduktion von Gebäuden und Gebäudetypen, erst einen rechtlichen Rahmen gegeben. Der enorme Einfluss von Typenbauten zusammen mit DIN-Normen auf die Entwurfsfindung in der Moderne wird von Nader Vossoughian dargelegt, der insbesondere auf die DIN 4171 und die damit verbundene Harmonisierung der Ordnungssysteme eingeht. Die Normierungsbestrebungen sowie der Urheberschutz stellen Versuche dar, Mimesis zu bändigen und in geordnete und kontrollierte Bahnen zu leiten. Sie werfen ebenso die Frage auf, wann der Rückgriff auf Vorhergehendes gewollt ist und wann nicht oder wann er legitim erscheint. Entsprechend widmet sich die darauffolgende Sektion Aneignungen historischer Bauformen und Architektursprachen, was oftmals auf Kritik der Facheliten, aber gleichzeitig auch auf breite Zustimmung in der Bevölkerung stößt. Den gesellschaftspolitischen Gehalt mimetischer Entwurfsverfahren thematisiert Biljana Stefanovska im Fall des Stadtzentrums von Skopje, das aktuell als historisierende Stadt-Vision neu entsteht. In der Imitation europäischer Metropolen werden unter Beseitigung bzw. Verdeckung der spätmodernen Bebauung neoklassizistische oder neobarocke Gebäude errichtet, die es in dieser Form dort nie gegeben hat. Ein weiteres, nun bundesdeutsches Beispiel behandelt Hans-Georg Lippert in seinem Beitrag über die neue Berliner Staatsarchitektur. Diese verortet er jenseits eines „kommerzialisierten Neohistorismus" und konstatiert für die Ministeriumsbauten vielmehr typologische Kontinuitäten der lokalen Bautradition. Anders verhält es sich bei den öffentlichen Bauten der 1960er und 1970er Jahre, welche in Zusammenhang mit dem sogenannten Brutalismus gesehen werden, darunter das Rathaus in Pforzheim. Christian Vöhringer analysiert in seinem Beitrag, wie der Entwerfer Rudolf Prenzel dieses als „historisierenden Neubau" präsentierte, wobei er die in der Architekturgeschichte gängige Methodik des Vergleichs zur formalen Ableitung von historischen Vorbildern und die damit verbundene Rezeptionssteuerung einsetzte.

Abgeschlossen wird die Sektion durch Eva von Engelberg-Dočkals Untersuchung des historisierenden Bauens in der zeitgenössischen Architektur. Versucht wird, das extrem vielschichtige Phänomen im Vergleich zur Praxis des Rekonstruierens, einem zeitübergreifenden Traditionalismus und der postmodernen Architektursprache zu fassen. Der freie Zugriff auf historische Stilformen erscheint dort als eine Parallele zum Historismus des 19. Jahrhunderts.
Die mit der klassischen Moderne verbundene Ablehnung mimetischer Praktiken und die dezidierte Absetzung von den „Stileskapaden" des 19. Jahrhunderts werden in der Rubrik „Mimesiskritik und Werden" aufgegriffen. Zunächst stellt Ralf Liptau mit der Operation des Knetens eine Entwurfspraktik in der bundesdeutschen Nachkriegsmoderne vor, welche als ein voraussetzungsloses Modellieren konzeptualisierst wurde. Damit verbunden war die Idee, eine originäre Architektur ohne Anleihen aus der Geschichte hervorzubringen. Während Liptau den idealisierten Anteil dieser mystifizierenden „Selbsterzählung der Moderne" betont, widerspricht Tim Gough grundlegend einer Theorie der Mimesis und stellt ihr das von Deleuze und Guattari entwickelte Konzept des Werdens entgegen. Am Beispiel des Schaulagers der Laurenz- bzw. der Emanuel Hoffmann-Stiftung von den Architekten Jacques Herzog und Pierre de Meuron versucht Gough darzulegen, dass dieses nicht die Form von Le Corbusiers Kirche in Ronchamp imitiere, sondern in einem ereignisartigen Augenblick „Ronchamp-artig" werde. Ebenfalls in Referenz auf Deleuze und Guattari lehnt Greg Lynn eine Architektur ab, die etwas ähnelt. Frederike Lausch skizziert in ihrem Beitrag dessen sich letztendlich als paradox erweisende Auseinandersetzung mit dem Mimetischen und legt dar, wie sich der Architekt, trotz seiner Zurückweisung der Mimesis, wieder in ihr verfängt. Hier sei an Blumenbergs „Unfreiheit der Mimesis" erinnert und an die grundsätzliche Frage, ob eine Anti-Mimesis überhaupt möglich ist. Mit der letzten Sektion präsentieren wir zwei Beiträge, die Assoziationen und deren Aneinanderreihungen in mimetischen Prozessen thematisieren und sich spielerisch mit diesen auseinandersetzen. Adria Daraban beschäftigt sich mit dem Fragmentarischen als ästhetischer Idee in der Architektur des 20. Jahrhunderts. Das Fragment, einerseits Teil eines Werkes, welches vormals „ganz" war, und andererseits gerade dieser Totalität widersprechend, diskutiert sie dabei im Sinne Adornos als eine „Mimesis ans Nichtidentische". Anhand von drei Beispielen widmet sich Mathias Horstmann abschließend der Fotokamera als „Mimesismaschine" und wendet dabei selbst mimetische Praktiken an, indem er sich selbst verschiedenen Figuren und deren Schreibweisen anähnelt.

Die Tagung zu Praktiken der Ähnlichkeitserzeugung entstand in Kooperation mit der Stiftung Bibliothek Werner Oechslin in Einsiedeln. Die dortige von Mario Botta errichtete und von Werner Oechslin aufgebaute Bibliothek bot unseren Diskussionen die passende Atmosphäre, so waren wir umringt von Natur, Architektur und Architekturtraktaten. Unser besonderer Dank gilt daher Werner Oechslin und Anja Buschow für ihre großzügige Gastfreundschaft sowie Werner Oechslin überdies für sein engagiertes Vorwort. Des Weiteren möchten wir uns bei allen ReferentInnnen sowie bei den GastreferentInnen Hans-Georg Lippert, Nader Vossoughian, Georg Vrachliotis und Ines Weizman bedanken. Für die Organisation und die Unterstützung bei der Erstellung des Tagungsbandes gilt unser Dank unseren studentischen Hilfskräften Lisa Bingenheimer, Cornelius Hutfless, Jason Tosic, Marten Becker und Pia Zieren. Für die Finanzierung danken wir der Deutschen Forschungsgemeinschaft, dem Schweizerischen Nationalfonds und der Freiwilligen Akademischen Gesellschaft, Basel.

Endnoten

1 Hier wird das Mimesisverständnis von Platon wiedergegeben, welches er im 10. Buch der Politeia darlegt. Allerdings verwendet Platon Mimesis durchaus heterogen. Vgl. Gebauer, Gunter / Wulf, Christoph: Mimesis: Kultur, Kunst, Gesellschaft, Reinbek bei Hamburg 1992, S. 50–66.

2 Siehe Koller, Hermann: Die Mimesis in der Antike: Nachahmung, Darstellung, Ausdruck, Bern 1954, S. 119.

3 Costa-Lima definiert Mimesis als „das Produkt des Spannungsverhältnisses von Ähnlichkeit und Differenz". Costa Lima, Luiz: Mimesis/Nachahmung, in: Barck, Karlheinz (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe, Stuttgart / Weimar 2002, S. 119.

4 Gebauer / Wulf 1992 (wie Anm. 1), S. 431.

5 Ebd., S. 433.

6 Platon: Sophistes, 266c: ἆρ᾽ οὐκ αὐτὴν μὲν οἰκίαν οἰκοδομικῇ φήσομεν ποιεῖν, γραφικῇ δέ τιν᾽ ἑτέραν, οἷον ὄναρ ἀνθρώπινον ἐγρηγορόσιν ἀπειργασμένην.

7 Blumenberg, Hans: Nachahmung der Natur: Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen, in: Wirklichkeiten, in denen wir leben: Aufsätze und eine Rede, Stuttgart 1981, S. 85.

8 Oechslin, Werner: Moderne Architektur – welche Geschichte?, in: Neue Züricher Zeitung Nr. 5, 07.01.2012, S. 64.

9 Meyer, Hannes: Bauen und Gesellschaft. Schriften, Briefe, Projekte, Dresden 1980.

10 Mumford, Lewis: Monumentalism, Symbolism and Style, in: The Architectural Review 105, 1949, S. 177.

11 Heutzutage wird die Mimesis nicht mehr prinzipiell abgewiesen, siehe: von Engelberg-Dočkal, Eva / Lausch, Frederike / Meier, Hans-Rudolf / Ruhl, Carsten (Hg.): Mimesis Bauen – Architektengespräche, Paderborn 2017 (im Druck).

12 Blumenberg 1981 (wie Anm. 7), S. 93.

13 Ebd.

14 Benjamin, Walter: Die Mummerehlen, in: Gesammelte Schriften, Frankfurt/Main 1981, S. 210.

15 Blumenberg 1981 (wie Anm. 7), S. 94.

16 Dreyer, Claus: Semiotik und Ästhetik in der Architekturtheorie der sechziger Jahre, in: Gethmann, Daniel / Hauser, Susanne (Hg.): Kulturtechnik Entwerfen. Praktiken, Konzepte und Medien in Architektur und Design Science, Bielefeld 2009, S. 179–201.

17 Ungers, Oswald Mathias: Morphologie: City Metaphors. Köln / New York 1982, S. 12.

18 Lynn, Greg: Architectural Curvilinearity. The Folded, the Pliant and the Supple, in: Architectural Design 102, 1993, S. 14.

19 Weiterschreiben. Andreas Hild im Gespräch mit Muck Petzet und Florian Heilmeyer, in: Petzet, Muck / Heilmeyer, Florian (Hg.): Reduce, Reuse, Recycle. Ressource Architektur. Deutscher Pavillon 13. Architekturbiennale di Venezia 2012, Ostfildern 2012, S. 178. Vgl. auch „Es geht immer um eine Ähnlichkeit". Andreas Hild im Gespräch mit Hans-Rudolf Meier, in: von Engelberg-Dočkal / Lausch / Meier / Ruhl 2017 (wie Anm. 11), S. 11–29.

20 Taussig, Michael: Mimesis und Alterität. Eine eigenwillige Geschichte der Sinne, Hamburg 1997, S. 32.

21 Frazer, James George: Der Goldene Zweig: Das Geheimnis von Glauben und Sitten der Völker, Reinbek bei Hamburg 1989, S. 15.

22 Meier, Hans-Rudolf: Inkorporierungen: Spolien als Instrument der Mimesis in der Gegenwartsarchitektur, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 3, 2016, S. 396–409, hier S. 405f.

23 Vgl. Krajewski, Markus / Meerhoff, Jasmin / Trüby, Stephan (Hg.): Dienstbarkeitsarchitekturen. Vom Service-Korridor zur Ambient Intelligence, Tübingen / Berlin 2017.

24 Derrida, Jacques: Dissemination, Wien 1995, S. 230.

I

Entwurf und Referenz

Operationen des Ähnlichmachens. Methodische Anmerkungen, um von einem vorbildlichen Ding auf einen architektonischen Entwurf zu schließen

Eva Maria Froschauer

I Dieser Aufsatz skizziert einige Begriffe zu Vorgängen des Ähnlichmachens innerhalb architektonischer Entwurfsprozesse, welche auf einem Forschungsprojekt basieren, das sich mit ausgewählten, von Architekten zusammengestellten (Vorbild-)Sammlungen der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg bis zur Gegenwart beschäftigt.[1] Allerdings sind weniger die Sammlungen an sich Gegenstände des Projekts, sondern vielmehr die Fragen danach, wie und auf welchem Weg Sammlungsdinge zu anregenden Vorbildern des Entwerfens werden. Zunächst sei angemerkt, dass den einzelnen untersuchten Fällen[2] sehr individuelle Sammlungsbegriffe zu Grunde liegen, als Vorbildsammlungen stehen sie überdies weit jenseits der in Architektur- und Baugeschichte wahrgenommenen entwurfsrelevanten Bestände aus zum Beispiel antiken Baufragmenten und historischen Architekturmodellen, aus Musterzeichnungen, Grundrisskatalogen oder inspirierenden Fotosammlungen.[3] Um weiter zu differenzieren, es geht hier um Sammlungen im Besitz von Architekten, die, auf den kleinsten gemeinsamen Nenner gebracht, aus „Allerlei" bestehen. Es sind Dingsammlungen, die Zettel ebenso beinhalten wie Steine, Holzkochlöffel ebenso wie alte Türen, Kaffeekannen, ausgestopfte Tiere oder Muscheln und einen Satz Schraubenschlüssel genauso wie Souvenirs oder Gegenstände des Kunsthandwerks. Doch auch solche Dingsammlungen können, so lautet die zentrale These, entwurfswirksam sein. Um nun diese Behauptung nachvollziehbar zu machen, wären zunächst die genaue Beschreibung der Sammlungskorpora samt den enthaltenen Dingen und außerdem der Nutzanwendung der Gegenstände als Formvorbilder in Entwurfsprozessen notwendig. Bei aller Eigentümlichkeit der untersuchten Fälle, sollen diese mit historischen Beispielen des Entwerfens auf Basis vorbildlichen Materials abgeglichen werden. Denn die Forschungsfrage ist keine, die nur über die Sammlerpersonen und ihre geschätzten Sonderbarkeiten beantwortet werden kann, sondern erfordert auch die Einbettung der Gegenstände und der Praktiken in eine Traditionslinie der Verarbeitung von „Formenanregern". Allerdings ist hier nicht der Ort für einen solch weiten Umgriff, deshalb mögen die folgenden Ausführungen im Kontext der „Ähnlichkeitserzeugung" als ein Vorschlag dafür gelten, wie der bisweilen

prekäre Zusammenhang vom Sammlungsding zum darauf referierenden Entwurfsergebnis methodisch beschrieben und untersucht werden kann. Ein Mittel der Wahl ist hier, Begriffe zu finden, die bestimmte Austauschvorgänge innerhalb von Entwurfsprozessen bezeichnen und erläutern.[4] Grundsätzlich ist von Übersetzungsprozessen und -handlungen – im Folgenden als Operationen benannt – zu sprechen, die sich im Ein- und Zugreifen auf gesammelte, vorbildliche Dinge vollziehen: Operationen, die aber auch den Weg vom Artefakt Sammlungsding über bestimmte Techniken des Entwerfens zu einem anderen Artefakt, nämlich einem Projekt, einem Plan oder einem ausgeführten Bauwerk, begrifflich zu fassen vermögen.
Zunächst geht die Verwendung der Bezeichnung Operation zurück auf das Prinzip der Informationsübertragung. Im Begriffsraum der Architektur wird mindestens seit dem umfassend angewandten computerbasierten Entwerfen im direkten Sinn laufend „informiert", „programmiert" also auch „operiert". Offensichtlich also da, wo es um rechnerische oder technologische Prozesse geht, aber auch im übertragenen Sinn, wenn die Begriffe mehr wie Lehnwörter gebraucht oder aus den Medien- oder Kulturwissenschaften herangeholt sind.[5] Beispielsweise auch dann, wenn die Architektur in ihrer Gesamtheit als informationsleitendes Medium verstanden wird. Zwar ist das eine andere Zielsetzung, als die in dieser Arbeit gesuchte, doch ist der Begriff der Operation auch hier nützlich, um zu greifen, wie Informationen bereits innerhalb des Entwurfsprozesses, in der unmittelbaren Formgewinnung fließen. So kann man zum Beispiel fragen, wie „informiert" ein Vorbild den Neuentwurf? Welche Operation, also welches Verfahren oder welcher Vorgang leitet die Entwicklung einer neuen Form aus einer bereits vorhandenen ein? Operation wird damit zum Begriffs-Vehikel, um manchen Niederschlag eines Kreationsvorgangs – vom vorbildlichen Gegenstand zum Entwurf – beschreibbar und erforschbar zu machen. Die ausgewählten Vorgänge, die hier als Operationen bezeichnet werden, können dann zu einem „Katalog" zusammengefügt werden.[6]
Bei der Suche nach anderen Fällen, in denen ein solches aus Operationen bestehendes Begriffsvokabular für alle möglichen Formen von Austauschprozessen genutzt wird, um vom Vorbild zum Abbild oder vom Exempel zur Reproduktion zu schließen, wird man in verschiedenen Untersuchungsfeldern fündig: sei es zum Beispiel auf der Metaebene der Entwurfserforschung, sei es in der Analyse konkreter vorbildbasierter Abläufe, wie etwa dem Zeichnenlernen, oder sei es in dem aktuell weit gefassten Bereich der Transformationsforschung.[7] Gewahr des anderen Kontextes und auch des unterschiedlichen Maßstabs der Forschungsfragen, bietet der Sammelband, den Hartmut Böhme und andere unter dem Titel „Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels"[8] herausgegeben haben, einen regelrechten Begriffsfundus,[9] der katalogartig „Wandlungsprozesse […] zwischen einem Referenz- und einem Aufnahmebereich"[10] auflistet und definiert. Freilich geht es dabei um die besonderen materiellen Austauschformen antiken Kulturguts, doch können alle aufgeführten Begriffe auch im Sinne der Trans-Formierung einer vorhandenen Formenreferenz zu einer neuen gelesen werden. Dargelegt sind „Transformationstypen" wie die „Assimilation", die „Disjunktion" oder die „Einkapselung", das Vorgehen der „Ausblendung" bis hin zur „Kreativen Zerstörung" oder gar der „Negation", genauso die „Übersetzung" und die „Umdeutung".[11] Auch wenn deren komplexe Hintergründe kaum direkt auf die anders verzweigten Referenzierungsvor-gänge vom vorbildlichen Ding zum Entwurf übertragen werden können, so ist allein schon die Begriffsvariation gewinnbringend für die Entwicklung des hier benötigten Vokabulars.
Sucht man nun in der dieser Untersuchung eng verwandten „reflexiven Entwurfsforschung"[12] nach solchen Begriffsverwendungen, dann kann Sabine Ammons Arbeit über das „Entwerfen als epistemische Praxis"[13] herangezogen werden. Der Aufsatz behandelt zwar nicht das Gestalten mit Hilfe von Vorbildern, aber er nimmt

Begriffssetzungen vor. Ammon klassifiziert Werkzeuge sowie bestimmte Techniken des Entwerfens und identifiziert jeweils dazugehörende Arbeitsstrategien, um ihnen insgesamt „epistemische Wirksamkeit" zuzuweisen.[14] Bemerkenswert ist dabei ihre Benennung von Werkzeugen, die sich letztlich wiederum wie Operationen verstehen lassen: so zum Beispiel das „Projizieren", das „Notieren" oder das „Modellieren"[15]. Um auf den dritten oben genannten Bereich der Verfahrensanalyse, etwa Prozesse des Zeichnenlernens, zurückzukommen,[16] wird auch hier eine Reihe von Begriffen gesetzt, welche zwar eine bestimmte Didaktik verfolgen, doch ebenso den Austausch und somit die „Informierung" vom (gesammelten) Vorbild zum Neuentwurf organisieren und begleiten. Solche Verfahren sind zum Beispiel das „Fragmentieren"[17], das die Übertragung mit dem Zwischenschritt der Vereinfachung und Auflösung hin zum erneuten Aufbau von Komplexität leistet; das „Nachahmen"[18], das vielfach auf der Arbeit mit Vorlagenwerken und Zeichen-Manualen basiert; das „Konstruieren"[19], das eine Neuzeichnung auf dem Fundament eines spezifischen Regelwerks anstrebt.

Diese ausschnitthaften Hinweise zeigen: Es existieren bereits Bezeichnungen für Operationen, die überdies in Begriffskatalogen zusammengefasst dabei helfen, Transformations-, Austausch- und Informierungsvorgänge, also auch das Entwurfshandeln, von einem „Referenzbereich" – einem Muster, einem Sammlungsding, einer formalen Stimulation – hin zu einem „Aufnahmebereich" – einer neuen Form, einer Zeichnung und weiter, einer neuen Architektur – zu beschreiben und damit erforschbar zu machen. Wenn nun ein weiterer Katalog aus Begriffen aufgesetzt wird, dann geschieht dies also keineswegs in einem unberührten Forschungsraum: Die einzelnen Begriffe sind längst mehr oder weniger eingeführt, doch werden sie in den verschiedenen Disziplinen durchaus abweichend genutzt, womit auch verschiedene Verweisungszusammenhänge zwischen Kunst und Wissenschaft entstehen.[20] Unter Berücksichtigung all dessen kann dann auch ein Ausdruck wie zum Beispiel jener der „Narration" recht freimütig in die Entwurfsforschung übertragen werden, ohne dass der gesamte Ballast seiner Herkunft aus Sprach-, Literatur- oder Geschichtswissenschaft mitbeschweren würde. Die Erzählung meint im Kontext der Entwurfsforschung das „Mitteilen" oder auch „Mitteln" als eine mögliche Übersetzungsmethode. Die Narration kann sich dabei auf die erzählte Herkunft oder auf Begründungsmythen einer Ding-Sammlung beziehen, kann deren Aufladung mit Erzählungen über einzelne Gegenstände durch die EntwerferInnen meinen und kann genauso von der Fortschreibung der Dinge im Prozess der Ähnlichmachung berichten. Insgesamt wird die Operation Narration als Leitbegriff heranzuziehen sein, wenn die Verbindung von „Referenz" zu „Aufnahme", oder auch retour, mit Erzählung begleitet, gar davon getragen erscheint.

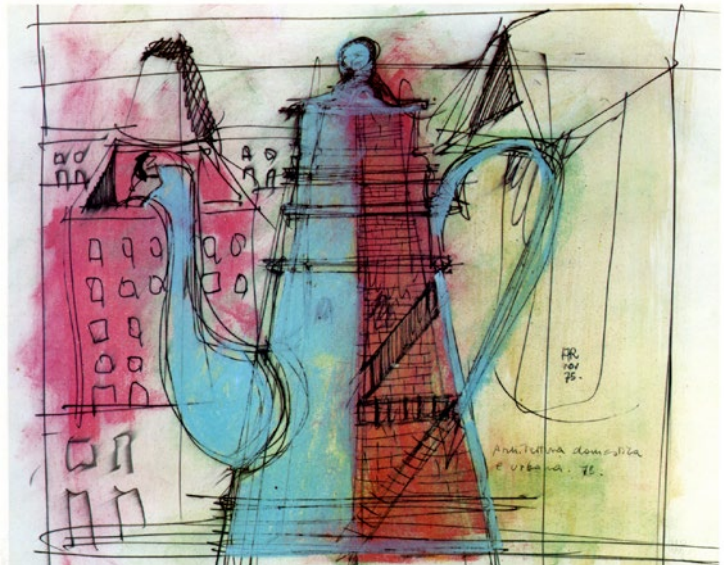
Nun bliebe all dies vage, ließen sich nicht das Vokabular, so verflochten die Hintergründe der einzelnen Begriffe sind, mit bestimmten Entwurfsprozessen der Architektur übereinbringen und jeweilige Strategien der Ähnlichmachung darin erkennen, alsdann mit dem Vorgehen einiger Entwerferpersonen verbinden. Im Folgenden sind im Sinne der „Ähnlichkeitserzeugung" drei Operationen, die „Analogie", die „Appropriation" und die „Collage" gewählt, um sie mit den Arbeitspraktiken zweier Architekten abzugleichen. Gleichwohl beide Baukünstler, Aldo Rossi und Rudolf Olgiati,[21] sehr unterschiedliche materiale wie intellektuelle Zu- und Eingriffe in gesammeltes Material zur Unterstützung ihres Entwerfens vollzogen haben – zu zeigen mit den beiden erstgenannten Operationen –, kommen sie sich dann in der dritten, der Collage, viel näher, als zunächst zu vermuten steht.

Die Operation Analogie meint die Herstellung von Ähnlichkeit in einem oder mehreren Merkmalen, wobei in der Rhetorik bereits ein ähnlicher Anschlusspunkt genügt, um von Analogie zu sprechen, und in der Mathematik Abstufungen von analog existieren,[22] die sich entweder auf Teile oder das Ganze beziehen können. Vergleichbar zur oben genannten freimütigen Übertragung der Narration, verfährt die Architektur als Praxis wie als Theorie bei der

Herstellung oder Ausdeutung von Analogie meist ebenso offen. Wird die Analogie dazu eingesetzt, um Kreationsvorgänge oder -ergebnisse zu beschreiben, ist daher auch weniger die grundsätzliche Feststellung von einem oder mehreren ähnlichen Merkmalen zwischen Vorbild und Neuentwurf relevant, als vielmehr die Frage danach, auf welche Weise die Herstellung der Ähnlichkeit geschieht. Für die Beobachtung eines Analogisierungsprozesses kann es interessant sein, zu sehen, wie mit dem vorbildlichen Ding bereits auf der Ebene des Sammelns umgegangen wird: Spielt zum Beispiel schon vorgängig in der Anlage und Ordnung einer Sammlung das Ähnliche oder das Verwandte eine Rolle? Unmittelbar im Entwerfen kann das Analogisieren in allen Abstufungen und somit selbst dort zu finden sein, wo der Neuentwurf gerade noch eine Assoziation aus dem formalen Vorbild aufrechterhält. Die Operation der Analogie kann überdies auch dann vonstattengehen, wenn die explizite Entwurfshandlung das Ausarbeiten vieler ähnlicher Varianten bedeutet. Beobachtend und vergleichend zu arbeiten, das Vorbild abtastend festzuhalten und assoziierend weiter zu entwickeln, sind zentrale Techniken, die zu dieser Operation zählen.

Wird in künstlerischen Prozessen mit Analogie gearbeitet, spielt der Grad des Ungenauen in der „Ähnlichkeitserzeugung“ eine entscheidende Rolle. So arbeitet zum Beispiel Georges Didi-Huberman in seiner umfangreichen Untersuchung des „Abdrucks“[23] heraus, dass die Herstellung von Ähnlichkeit gerade da besonders spannungsreich auftrete, wo die künstlerische Praxis des Abdruckens unscharfe und unsaubere Übergänge produziere.[24] Darüber hinaus kann die bildende Kunst alle möglichen Referenzbereiche nutzen und durch sie Ähnlichkeiten finden. Analogie kann also sehr unterschiedliche Gegenstände und Herkünfte verbinden, um etwas Neues zu schaffen. Zum Beweis zieht etwa Hartmut Köhler die Denk- und Arbeitsweisen Paul Valérys heran – eines „Erzanalogikers“[25], wie er ihn nennt. Dabei sei gar nicht auf dessen in der Architektur so beliebten „Eupalinos“-Dialog verwiesen, sondern generell auf Valérys virtuose, so Köhler, „Transfers von Denkformen aus einem Gegenstandsbereich in einen anderen, ob Architektur oder Kybernetik, Neurophysiologie oder Sprachbetrachtung“.[26]

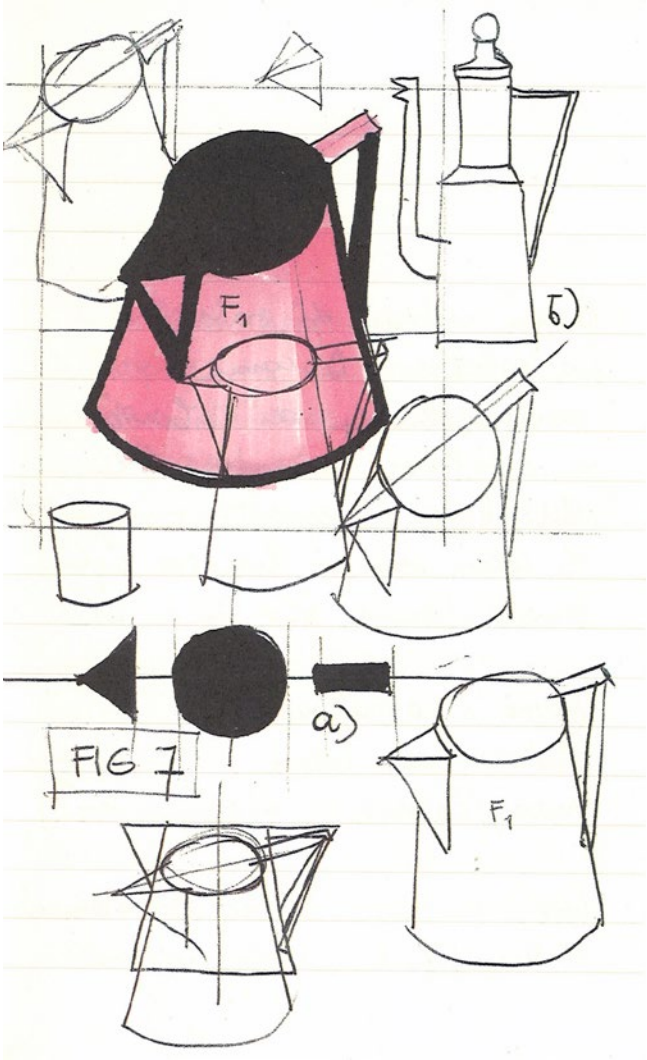
Die Freude am Spiel mit der Analogie in der Architektur wurde bereits angedeutet, sei es, indem auf der formalen Ausdrucksebene ganz unterschiedliche Dinge ähnlich gemacht werden, sei es, in dem darunter ein rein intellektuelles Verfahren verstanden wird. Ein Architekt der beides und zudem in all seinen Ausdrucksformen beherrschte, war Aldo Rossi. Sein gezeichnetes, gebautes und architekturtheoretisches Werk ist bekanntermaßen in allen Maßstäben, vom Einzelmotiv bis hin zur Stadt, durchdrungen von Formulierungen zum Analogiebegriff und von der Technik des Analogisierens als künstlerischer Praxis. Nimmt man beispielsweise das eigentümliche Motiv der Kaffeekanne, dann transformierte er dieses „Ding“ unendlich oft: So, dass es sowohl ein erzählendes Motiv ist, indem es als vorkonfigurierter Alltagsgegenstand die Erinnerungsfragmente des Selbstbiografen Rossi mit sich tragen konnte;[27] es nimmt als gemaltes oder gezeichnetes Motiv alle möglichen Rollen, alle möglichen Materialitäten und alle möglichen Bedeutungsebenen innerhalb Rossis



1 Aldo Rossi, kolorierte, grafische Arbeit mit dem Titel „Architettura domestica e urbana“, von 1975.

freikünstlerischem Werk an und es erfuhr als „Bauform" selbst die Umsetzung in Architektur.[28] Und so fügen sich die Kannen in Rossis Werk insgesamt zu einer Reihe unterschiedlicher Analogiebildungen, die heute wie eine ikonische Sammlung betrachtet werden kann. Ein Beispiel der Motivverwendung ist die grafische Arbeit mit dem Titel „Architettura domestica e urbana" aus dem Jahr 1975 (Abb. 1). Rossi überschnitt darin einzelne Elemente seines Formenkanons, die berühmten Realisierungen aus Modena und Segrate, und setzte die Kaffeekanne wie einen Katalysator seiner Formensuche in den Vordergrund. Aber dabei bleibt es nicht, die Kanne selbst kann Architektur sein oder Alltagsgegenstand bleiben. Letztlich überführte Rossi den so oft genutzten Archetyp „Kanne" als Formenanalogie auf allen denkbaren Ausdrucksebenen. Er zerlegte ihn zum Beispiel in seine Grundbausteine, um weiterhin neue Formen abzuleiten, so skizziert in seinem blauen Notizheft, dem „Quaderno azzurro"[29] Nummer sieben des Jahres 1971. Die Kanne ist dabei eine zusammengesetzte Gestalt, die zerlegt und wieder neu aufgebaut werden kann (Abb. 2). Sie ist so auch ein Muster, um die einzelnen Elemente einer architektonischen Komposition zusammenzufügen.

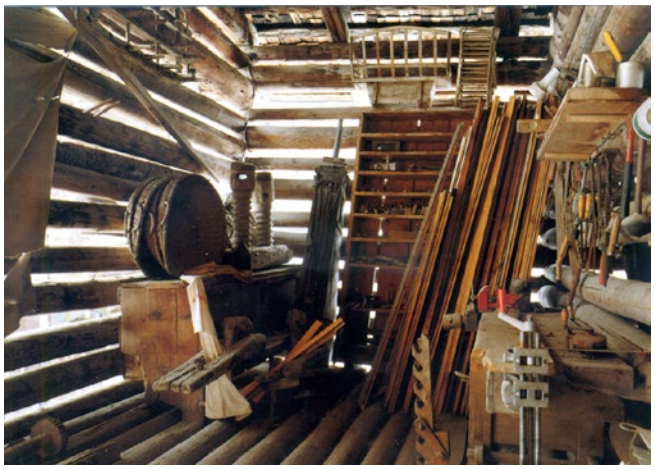
Anders als die Analogie begnügt sich die Operation der Appropriation nicht damit, eine oder mehrere ähnliche Anschlussstellen zu finden, sondern sie „schließt ein" und „eignet an". Zieht man die Beschreibung dieses Transformationstyps im zitierten Buch Hartmut Böhmes et al. heran, so wird dort das Heraustrennen eines Bestandes aus „seinem ursprünglichen Kontext" mit der Idee der erhaltenden Wiedereinfügung in eine „Aufnahmekultur" beschrieben. Verfahrenstechnisch gesehen kommt bei diesem „Zu-Eigen-Machen", das zunächst „übernimmt", das Adaptieren dann zum Tragen, wenn das Eingegliederte „als fremd markiert" erkennbar bleibt.[30] Einerseits ist es die Einfügung, die zugleich vereinnahmt und distanziert, die über den Weg dieser Operation auch in Gestaltungsvorgängen und -produkten Spannung erzeugt; andererseits bietet die Appropriation die Möglichkeit, viel deutlicher auf das Moment des „Handhabenden" einzugehen. Gemeint ist damit, dass in einen Bestand direkt „hineingegriffen" wird, um etwas „herauszuholen" und es in einen anderen Zusammenhang unbeschadet aber doch des Kontextes beraubt wieder „abzustellen". Eine Aktion, die SammlerInnen ohnedies ständig an den Dingen vollziehen, zunächst einfach im Zu-



2 Aldo Rossi zeichnete und variierte in seinem blauen Notizheft Nr. 7 aus dem Jahr 1971 anhand einer Kanne die „Elemente einer analytischen Architektur".

sammentragen und dann auch, wenn die Gegenstände zum Beispiel in Gruppen geordnet oder ergänzt werden, wenn sie zu neuen Ensembles zusammengerückt sind und doch jeder für sich als Besonderheit erkennbar bleibt. Im übertragenen Sinn und nun als Operation der Gestaltung verstanden, kann die Appropriation materielles oder immaterielles Entnommenes neu

einfügen, dabei mehr oder weniger deutlich „fremd markieren“ und ohnedies recht frei mit dem Begriff des „Eigenen“ umgehen, denn beispielsweise auch die Technik des Kopierens[31] zählt mit in diesen Verfahrensbereich hinein. Insgesamt ist also mit der Operation Appropriation auch die Frage danach zu stellen, welche Erkenntnisse



3 „Kulturgütersammlung“ des Rudolf Olgiati, hier noch gelagert im heute umgebauten Stallgebäude neben seinem Wohnhaus in Flims, Abbildung publiziert in einem Ausstellungskatalog des Museums Gelbes Haus, 1999.

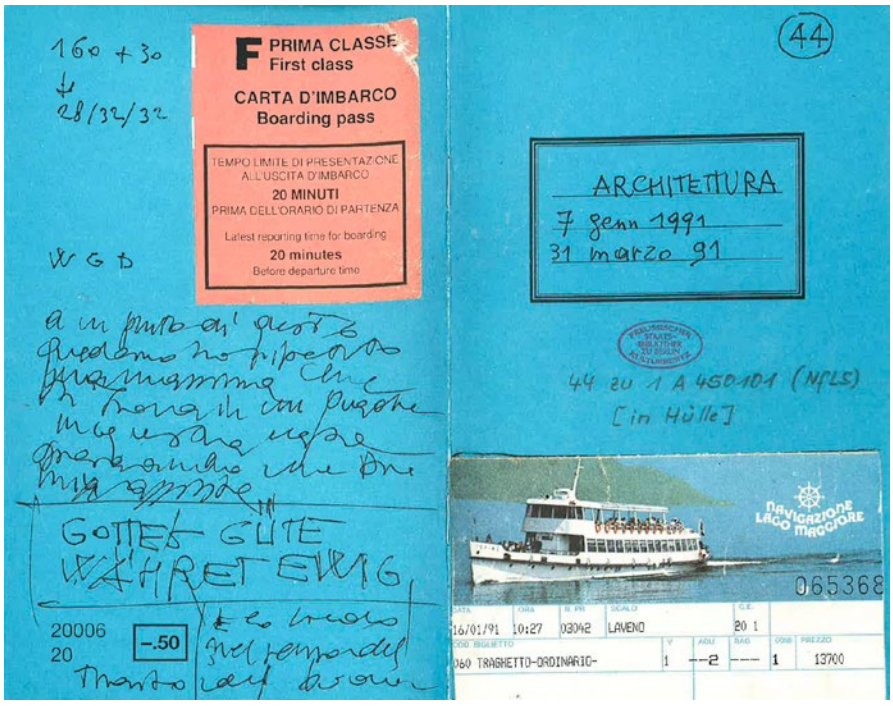
und welches neue Wissen das Verschieben und das Kopieren, das Neukontextualisieren und dabei das Aneignen mit sich bringen, konkret, was sich davon in der Formfindung vom Vorbild zum Neuentwurf niederschlägt. Das Beispiel an dieser Stelle ist das eines sammelnden Architekten, der sowohl diesen handhabenden und gestischen Bezug zu den (vorbildlichen) Dingen pflegte, wie auch den Begriff des „Eigenen“, in diesem Fall des „Regionalen“, thematisierte. Rudolf Olgiati, ganz anders als Aldo Rossi, hatte sich Zeit seines Lebens mit einer mehrere tausend Stücke umfassenden Sammlung von „alten Sachen“[32] – die Bezeichnung „Kulturgüter“[33] ist dafür heute etabliert – umgeben. Er verstand sich sowohl als Sammler als auch, oder besser und nach seinen Worten als „Magaziner“[34] (Abb. 3). Ebenso gerierte er sich als Transformierender, wenn er die Sachen gegenständlich in seine Neubauten einbrachte. Ihm gelang es damit auch, den Begriff der Spolie für die moderne Architektur wieder nutzbar zu machen, vorausgesetzt, man akzeptiert diese Begriffsaufweitung über den Umstand der Wiederverwendung antiker Bauteile und Fragmente hinaus.[35] Appropriierend zu operieren kennzeichnet also sowohl den „Sachenverwalter“ wie den Entwerfer Olgiati. Ersterer wird erkennbar in den Schwarzweiß-Aufnahmen Hans-Peter Sifferts, die Ursula Riederer veröffentlichte.[36] Auf diesen Bildern agiert Olgiati regelrecht mit seinen Dingen, er zeigt, verweist und erklärt, macht sie sich darüber „zu Eigen“. Genauso wie man weiß, dass er als passionierter und doch amateurhafter Kulturgeograf ständig mit der Suche und der Beschaffung, aber auch der Weitergabe von aus seiner Sicht bewahrenswerten Gegenständen einer zu verschwinden drohenden ruralen Kultur beschäftigt war.[37] Der appropriierende Entwerfer Olgiati agierte vergleichbar: Er rettete die ihres Herkunftsbereichs beraubten Dinge und überführte sie auf dem Wege des Wieder-einbaus oder der Wiederaufstellung in seinen Bauten in eine

4 Rudolf Olgiati, Haus Lüthy (1959) in Flims, Aufnahme von 2013.

neue Umgebung, er ließ den Dingen ihre Eigenheit und „markierte sie doch fremd“ (Abb. 4). Hinter all dem stand Olgiatis lange verfolgte, aber letztlich gescheiterte Mission der „Rückführung“, also eine Art „heilende“ Zurückgabe der Dinge in den

5 Aus diversen Materialen wie Postkarten und Polaroids zusammengefügtes „Album“ des Rudolf Olgiati zur Region des Valle di Blenio, Abbildungen stammen aus den Jahren 1979 bis 1983.

ursprünglichen Kulturkontext.[38]
Unmittelbar daran lässt sich die dritte Operation, die Collage, anfügen. Denn obwohl der Architekt meist als besonders der Region verpflichtet und als authentisch aus einer Formensprache schöpfend verstanden wird, war er auch ein leidenschaftlicher Collageur. Betrachtet man sein Gesamtwerk genauer, das der Idee der Wiedereinführung einer lokalen, eigentlich „regionalistischen“ Bauweise[39] verpflichtet war, dann erkennt man darin die höchst originelle Zusammenführung von Elementen, die letztlich auch ortsuntypisch sein konnten. Sein Heranziehen der Antike zur Begründung der Bündner Bauart und seine selbstbewusste Verwendung der Säule, sind nur zwei Hinweise darauf. Deutlich wird der Vorgang des Collagierens bei Olgiati auch, wenn er „alte Sachen“ in neue Bauten einfügte oder wenn er den vielfach überformten Baukulturraum Graubündens zu einer Einheit deutete. Olgiati „verklebte“ direkt und übertragen und tat dies auch auf der Ebene der Dokumentation. Der Architekt hielt seine kulturtopografischen Ortserkundungen, auf denen er sein Wissen zu Bauformen und Bräuchen, zu Mobiliar und Arbeitsgerät einer Gegend zusammentrug, in Fotoalben und Sammelbänden fest, wobei er heterogenstes Material aufkaschierte und damit nicht nur materielle, sondern auch ideelle Collagen schuf[40] (Abb. 5).
Auch Aldo Rossi operierte immer wieder collagierend, zum Beispiel verfolgte er ebenso das Prinzip des „Klebealbums“: In seinen von 1968 bis 1992 geführten „Quaderni azzurri“ arbeitete auch er wortwörtlich und übertragen immer wieder mit einer Art „Verklebung“ als einem Mittel der Recherche. Er arrangierte Gedankenfetzen und Erinnerungsfragmente, fügte Zitate und Gestaltungseinfälle dazu und setze zwischen Skizzen und Texte andere Materialien wie Polaroids oder Fahrkarten als Belege seines Unterwegsseins. Dies ist zu sehen an der intensiven Inhaltsarbeit in den blauen Heften, aber auch schon an deren äußerem Erscheinen, etwa dem Umschlag des Heftes Nummer 44 aus dem Jahr 1991[41] (Abb. 6). Rossi collagierte selbstverständlich beim Entwerfen[42], ebenso



6 Aldo Rossi, Umschlag des blauen Notizhefts Nr. 44 aus dem Jahr 1991, darauf aufgeklebt verschiedene Belege, dazu Notizen.

in seiner freien grafischen Arbeit;[43] nichts weniger als eine Collage in Schriftform ist schließlich die bereits genannte „Wissenschaftliche Selbstbiographie".
In der bildenden Kunst genauso wie in der Architektur wird sowohl auf der Ebene der zweidimensionalen Formenanordnung, als auch mittels objektbasierter Materialsammlungen bis hin zu räumlichen Arrangements collagiert. Wesentliche Merkmale der Collage sind, dass nicht die Annäherung an die Authentizität des vorgängigen Materials oder des Kontextes zählt, sondern die Originalität der Neuverarbeitung: Auf diese Weise können bei der Anwendung der Operation beim Entwerfen, auch die ungleichsten „Dinge" zusammenkommen. In jedem Fall ist die Operation Collage vielfach mit der Praxis und mit den Gegenständen des Sammelns verknüpft – auch weil sie einen „Fundus" braucht, aus dem sie schöpfen kann. Dass gerade bei sammelnd Entwerfenden immer wieder die Collage als Entwurfsweg oder Darstellungsart vorkommt, verwundert also kaum. Doch das Vorgehen scheint durchaus universaler zu sein und das gilt nicht nur für die jüngere Geschichte oder die Gegenwart der Architektur, sondern schon für Leon Battista Alberti hat Anke Naujokat nachgewiesen, wie dieser mit einer „architektonischen Collagetechnik"[44] arbeitete, was für den Rhetorik-Kundigen bedeutete, dass er auch mit der „Auswahl, Aneignung, Manipulation und Recycling älterer Materialen"[45] operierte, um Neues zu schaffen. Somit kommen zwei der Forschungsintentionen zu den gesammelten „Entwurfsdingen" – hier nur in ihren Anschlussstellen zur Ähnlichmachung erläutert – zusammen: erstens, das Entwickeln eines Begriffskatalogs, der gebrauchsoffen und mehrdisziplinär genug angelegt ist, um die Verbindung vom Vorbild zum Entwurf systematisch zu benennen und zweitens, dabei die Rückverankerung in der Architekturgeschichte nicht aus dem Auge zu verlieren. Denn sowohl das Sammeln und das Nutzen inspirierender Dinge

7 Der Tagungsort zur „Ähnlichkeitserzeugung", die Bibliothek Werner Oechslin in Einsiedeln, hält als Schatzhaus des Wissens nicht nur Traktate, sondern auch allerlei andere Dinge bereit.

in Entwurfsprozessen als auch die Gestaltungsfindung über das Ähnlichmachen sind keine Neuerfindungen moderner Architektur und schon gar nicht ist es das sich Umgeben mit gesammelten Wissens- und Erkenntnisdingen. Doch das führte zu weit, nämlich zurück zu den Wunderkammern, und es soll an dieser Stelle nur als Referenz für einen wunderbaren Ort des Austauschs „über" das Entwerfen stehen, an dem sich trefflich über die „Ähnlichkeitserzeugung" sprechen ließ (Abb. 7).

Bildnachweis

Abb. 1: Moschini, Francesco (Hg.): Aldo Rossi. Progetti e disegni 1962–1979, Florenz 1979, S. 24.

Abb. 2: Rossi, Aldo: I quaderni azzurri. [1968–1992], Faksimile-Ausgabe, hg. von Francesco Dal Co, Mailand 1990. Heft 1971/7, Eintrag „12 giugno", o. S.

Abb. 3: Rudolf Olgiati. „Sachen aus alten Häusern in Flims, die ich gesammelt habe, weil sie zu schade waren, weggeworfen zu werden", Ausstellungskatalog Das Gelbe Haus, Flims 1999, o. S. Aufnahme Christian Kerez.

Abb. 4: Aufnahme Eva Maria Froschauer, 2013.

Abb. 5: gta Archiv, ETH Zürich: Nachlass Rudolf Olgiati.

Abb. 6: Rossi, Aldo: I quaderni azzurri. [1968–1992], Faksimile-Ausgabe, hg. von Francesco Dal Co, Mailand 1990. Heft 1991/44, Umschlag, Vorder- und Rückseite.

Abb. 7: Bibliothek Werner Oechslin, Einsiedeln, 2016.

Endnoten

1 Der vorliegende Text beschreibt einen Ausschnitt des methodischen Vorgehens, wie es in der Habilitationsschrift der Autorin angewandt wird, eingereicht 2016 unter dem Titel „Entwurfsdinge. Vom Sammeln als einem Werkzeug moderner Architektur" an der Brandenburgischen Technischen Universität Cottbus-Senftenberg, Fakultät Architektur, Bauingenieurwesen und Stadtplanung (unpubliziertes Manuskript).

2 Ebd. Die Forschungsarbeit untersucht die Entwurfswirksamkeit der Sammlungen von Ernö Goldfinger (London), Renaat Braem (Antwerpen), Rudolf Olgiati (Flims), Aldo Rossi (Mailand), Günther Vogt (Zürich) und AFF Architekten (Berlin).

3 Zur Frage der Lehr- und Vorbildsammlungen für den Architekturunterricht beispielsweise im 19. Jahrhundert vgl. Dlugaiczyk, Martina: Architektur im Labor. Lehrsammlungen als Mittel der Wissensproduktion und -kommunikation, in: te Heesen, Anke / Vöhringer, Margarethe (Hg.): Wissenschaft im Museum – Ausstellung im Labor, Berlin 2014, S. 64–88; dies.: Gips im Getriebe. Abguss-Sammlungen an Technischen Hochschulen, in: Schreiter, Charlotte (Hg.): Gipsabgüsse und antike Skulpturen. Präsentation und Kontext, Berlin 2012, S. 333–354.

4 Die Auseinandersetzung mit neun unterschiedlichen Begriffen für Austauschvorgänge verbindet im Forschungsprojekt der Autorin als eine Art „Gelenkkapitel" die systematischen Grundlagen mit dem fallbasierten Untersuchungsteil.

5 Vgl. z.B. Schäffner, Wolfgang: Elemente architektonischer Medien, in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 1, 2010/1, S. 137–149.

6 Vgl. Froschauer 2016 (wie Anm. 1), Abschnitt „Katalog der Operationen" (unpubliziertes Manuskript).

7 Gemeint ist der bis 2016 arbeitende Berliner Sonderforschungsbereich „Transformationen der Antike", dessen „programmatisches Ziel [...] die interdisziplinäre Kontextualisierung der produktiven Aneignungen und Transformationen antiker Wissenschaften und Künste" war: https://www.sfb-antike.de/startseite/ (Zugriff 03.01.2017).

8 Böhme, Hartmut et al. (Hg.): Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels, München 2011.

9 Bergemann, Lutz et al.: Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels, in: Böhme et al. 2011 (wie Anm. 8), S. 39–56.

10 Ebd., S. 39.

11 Ebd., S. 47–54.

12 Vgl. Ammon, Sabine / Froschauer, Eva Maria: Zur Einleitung: Wissenschaft Entwerfen. Perspektiven einer reflexiven Entwurfsforschung, in: dies. (Hg.): Wissenschaft Entwerfen. Vom forschenden Entwerfen zur Entwurfsforschung der Architektur, München 2013, S. 15–44.

13 Ammon, Sabine: Wie Architektur entsteht. Entwerfen als epistemische Praxis, in: Ammon / Froschauer 2013 (wie Anm. 12), S. 337–361.

14 Ebd., S. 347.

15 Ebd., S. 347–350.

16 Ein Beispiel ist der Sammelband von Heilmann, Maria et al. (Hg.): Punkt, Punkt, Komma, Strich. Zeichenbücher in Europa, ca. 1525–1925, Ausstellungskatalog, Passau 2014.

17 Ebd., Abschnitt zum „Fragmentieren" von Matteo Burioni, S. 85–91.

18 Ebd., Abschnitt zum „Nachahmen" von Nino Nanobashvili, S. 111–116.

19 Ebd., Abschnitt zum „Konstruieren" von Sebastian Fitzner, S. 141–147.

20 Froschauer 2016 (wie Anm. 1), Abschnitt „Katalog der Operationen" (unpubliziertes Manuskript). Die Forschungsarbeit nutzt die Begriffe „Analogie", „Appropriation", „Bricolage", „Collage", „Narration", „Paraphrase", „Rekombination", „Transformation" und „Versioning".

21 Beiden Architekten sind in der gennannten Forschungsarbeit Fallstudien gewidmet, wobei der leitende „Sammlungsgedanke" bei Aldo Rossi die Nutzung eines immer wiederkehrenden Motivs ist und damit ein recht immaterieller Sammlungsbegriff vorliegt, wohingegen bei Rudolf Olgiati das konkrete Sammeln alter Gegenstände den Begriff der Spolie in die moderne Architektur überträgt.

22 Vgl. Raschauer, Martin: Metaphern in der Mathematik. Die Bildlichkeit des abstrakten Denkens. Univ.-Diss., Magdeburg 2013, S. 148–152.

23 Didi-Huberman, Georges: Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks [Original 1997], Köln 1999.

24 Ebd., S. 7f.

25 Köhler, Hartmut: Analogie bei Valéry, in: Schmidt-Radefeldt, Jürgen (Hg.): Paul Valéry. Philosophie der Politik, Wissenschaft und Kultur, Tübingen 1999, S. 161.

26 Ebd.

27 Vgl. Rossi, Aldo: Wissenschaftliche Selbstbiographie [Original 1981], 2. dt. Auflage, Bern 1991, S. 12–14.

28 Adjmi, Morris / Bertolotto, Giovanni (Hg.): Aldo Rossi. Drawings and Paintings, New York 1993, Vorwort S. 9.

29 Rossi, Aldo: I quaderni azzurri [1968–92], Faksimile-Druck, Mailand 1990. Heft 1971/7, Eintrag „12 giugno", o. S.

30 Bergemann et al. 2011 (wie Anm. 9), S. 48.

31 Vgl. dazu den Begriff der Appropriation Art bei Zuschlag, Christoph: „Die Kopie ist das Original". Über Appropriation Art, in: Mensger, Ariane / Staatliche Kunsthalle Karlsruhe / Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe (Hg.): Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube. Ausstellungskatalog, Bielefeld 2012, S. 126–135.

32 Vgl. Selbstauskunft zum Sammeln in Olgiati, Rudolf: ... Alte Möbel..., in: Boga, Thomas (Hg.): Die Architektur von Rudolf Olgiati [1977], Nachdruck, Basel 2010, S. 280f.

33 Vgl. Fischbacher, Marianne: Inventar der Kulturgütersammlung von Arch. Rudolf Olgiati. Erstellt im Auftrag der Olgiati Stiftung 1996–2002. Schlussbericht, Schluein 2002.

34 Olgiati 1977/2010 (wie Anm. 32), S. 280.

35 Vgl. Meier, Hans-Rudolf: Rückführungen. Spolien in der zeitgenössischen Architektur, in: Altekamp, Stefan / Marcks-Jacobs, Carmen / Seiler, Peter (Hg.): Perspektiven der Spolienforschung 1. Spoliierung und Transposition, Berlin 2013, S. 334.

36 Riederer, Ursula: Rudolf Olgiati. Bauen mit den Sinnen. Chur 2004. Vgl. Fotostrecke S. 46–49.

37 Vgl. Weiss, Maria: kalkweiss – porentief rein. Rudolf Olgiati. Architekt und Sammler Unpublizierte Zertifikatsarbeit im Nachdiplomstudiengang Museologie der Universität Basel, Zürich 1997, S. 24–27.

38 Ebd., S. 27.

39 Steinmann, Martin: Les paradis artificiels. Zur Frage des regionalistischen Bauens, in: archithese 11, 1981/3, S. 5–9.

40 Nachlass Rudolf Olgiati, Archiv am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) der ETH Zürich.

41 Rossi 1990 (wie Anm. 29), Heft 1991/44, Umschlag.

42 Rossi 1981/1991 (wie Anm. 27), S. 35.

43 Portoghesi, Paolo: Aldo Rossis's Drawings, in: Portoghesi, Paolo et al.: Aldo Rossi. The Sketchbooks 1990–1997, engl. Ausgabe, London 2000, S. 7.

44 Naujokat, Anke: Ut rhetorica architectura. Leon Battista Albertis architektonische Collagetechnik, in: Candide. Journal for Architectural Knowledge 2, 2010/2, S. 73–100.

45 Ebd., S. 88.

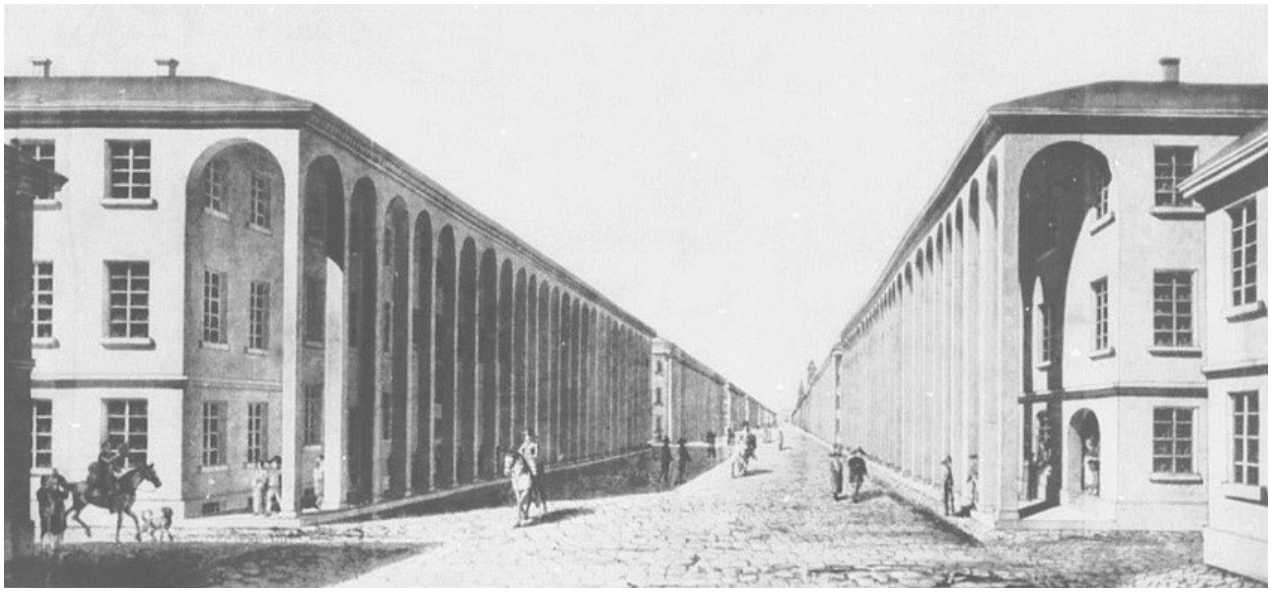
Referenz und Mimesis - Zur Theorie des architektonischen Entwerfens

Alexander Pellnitz

Referenz und Mimesis scheinen seit dem Entstehen der Architektur elementarer Bestandteil derselben zu sein. Diese beiden Begriffe sollen hier anhand zweier Architekturtheorien thematisiert werden, die die mit diesen Begriffen verknüpften Phänomene in das Zentrum ihrer Ausführungen stellen. Im ersten Teil wird der Begriff der Referenz anhand der Theorie des italienischen Architekten Giorgio Grassi vorgestellt und im zweiten Teil einem der zentralen Begriffe der Ästhetik des ungarischen Philosophen Georg Lukács – dem Begriff der Mimesis – gegenübergestellt.
1967 erscheint das theoretische Hauptwerk des damals 31-jährigen Architekten Giorgio Grassi: „La costruzione logica della architettura".[1] Die Ideen und Begriffe dieses Buches entfalten über die italienische und spanische Rezeption international eine große Wirkung. Im deutschen Sprachraum wird jedoch erst im Jahre 2001 eine Anthologie von einigen ausgewählten Aufsätzen Grassis publiziert, während „La costruzione logica" und mehrere Anthologien bereits in zahlreichen Übersetzungen vorliegen.[2]
Die Bedeutung von „La costruzione logica" für die Entwicklung der Architekturgeschichte und -theorie – unabhängig von Grassis eigener Architektur – wird dabei vor allem im deutschen Sprachraum bis heute unterschätzt.[3]
Im Folgenden wird Grassis Verwendung des Begriffes der Referenz in „La costruzione logica" vorgestellt, der bei ihm eine zentrale Rolle spielt und eng mit dem Begriff des Rationalismus verknüpft ist. Die Haltung des Rationalismus ist für Grassi dabei „vor allem eine Haltung gegenüber der Geschichte und folglich eine losgelöste Reflexion zu den grundlegenden menschlichen Bedürfnissen und zu den konstanten Formen, die diesen entsprechen."[4] Es geht ihm um die „konstanten Veranlagungen" der Menschen, die konstanten Charakteristika der menschlichen Natur, die grundsätzlich unveränderbar in der Zeit blieben. Jenen menschlichen Ansprüchen, die sich „konstant und typisch" im Laufe der Zeit wiederholen.[5]
Auch in der Architektur sei, so Grassi, die Haltung des Rationalismus auf Erkenntnisse ausgerichtet.[6] Letztendlich geht es ihm in einem übergeordneten Sinn um eine Selbsterkenntnis des Menschen in Auseinandersetzung mit seiner von ihm selbst geschaffenen Welt. In einem späteren Aufsatz spricht Grassi diesen Gedanken der Selbsterkenntnis in der Architektur an, wenn er zu den Innenräumen der palladianischen Villen schreibt: „In dieser Welt fühlen wir uns wohl und erkennen uns wieder, wir erkennen sie als unsere."[7] In den konstanten und typischen städtebaulichen und architektonischen Formen der Geschichte wie Straße, Platz, Block und Haus spiegeln sich für ihn die Konstanten des menschlichen Lebens. Diese Formen können vor allem durch eine rationale Betrachtung der Geschichte mit den „Techniken der Vernunft" – mit den

Handbüchern, Wörterbüchern und Klassifikationen – erkannt werden. Grassi entwirft hier einen auf die architektonischen Formen der Geschichte bezogenen Rationalismus. Der Rationalismus in der Architektur versuche „eine Einheit und ein Gleichgewicht" zu erreichen, die aus dem „Erkennen und der Zustimmung zu den Prinzipien der Architektur resultieren" und die auch die großen Momente in der Geschichte charakterisierten.[8] Die Architektur erwerbe so jenen „stabilen und definitiven Charakter, der sowohl für die theoretische Konstruktion als auch für die logische Anschaulichkeit" des Rationalismus kennzeichnend sei und der auf „eine Art von Solidarität zwischen zeitlich weit auseinanderliegenden theoretischen und praktischen Erfahrungen" verweise.[9]
Im vierten Kapitel vom „Logischen Aufbau" kommt Grassi dann zu seinen zentralen theoretischen Aussagen. Er stellt seiner Auffassung des Rationalismus eine andere Position gegenüber, die wie der Rationalismus ein „logisches Fundament für den Entwurf" schaffen wolle, indem auch diese Position Prinzipien, Regeln und Normen für die Architektur festzulegen beabsichtige.[10] Grassi holt an dieser Stelle weit aus und führt die beiden Positionen bis hin zur berühmten „Querelle des Anciens et des Modernes", dem „Streit zwischen Alten und Modernen" im 17. Jahrhundert, zurück.
Bei der ersten Position, zu der er den Rationalismus rechnet, sei die menschliche Bedeutung der Architektur in den realisierten Werken eingeschlossen. Der Entwurf könne daher nicht von diesen Werken absehen und müsse sie immer wieder erneuern. Diese Erneuerung beruhe dabei auf der rationalen Betrachtung dieser Werke. Die Bedeutung der Architektur, ihr „warum", wie auch der Bezug der Architektur auf die fundamentalen Ideen sei schon ganz in den Werken ausgedrückt. Es geht Grassi dabei um grundlegende Formen, Typen und Elemente des öffentlichen Raumes und der Architektur wie Häuser, Straßen, Plätze und Blöcke bzw. Öffnungen, Pfeiler und Säulen etc., um ihre Hierarchien und ihre Ordnungen, um das Verhältnis von Monument und Textur, von öffentlich und privat. Architektur machen bedeute, so Grassi, immer tiefer in dieses Verhältnis einzudringen, immer gründlicher zu erkennen. Auch die Prinzipien der Architektur seien in den realisierten Werken eingeschlossen. Grassi spricht hier von dem „Referenzcharakter"[11] der Formen des Entwurfs und beschreibt damit den Bezug der Formen auf die bereits existierende Architektur, auf ihre Typen und auf die Ordnungen, mit der sie sich präsentieren. Es gehe darum, den „Sinn" der Formen und der Elemente zu erkennen, die Beziehung, die sich zwischen den Elementen der Architektur stabilisiert habe. „Referenz", also „Bezug" der Architektur sei immer die Architektur selber (Abb. 1–5).
In der anderen Position, die Grassi dem Rationalismus gegenüberstellt, bringt er eine ganze Reihe von Haltungen und Begriffen zusammen, die in ihrer Gesamtheit etwas heterogen, schematisch und verkürzt wirken. Es ist aber gerade dieser umfassende und verallgemeinernde Blick auf die Geschichte der Architektur und ihre Theorie, der diese in einem neuen Licht erscheinen

1 Giorgio Grassi: La costruzione logica dell'architettura, Padua 1967, Cover.



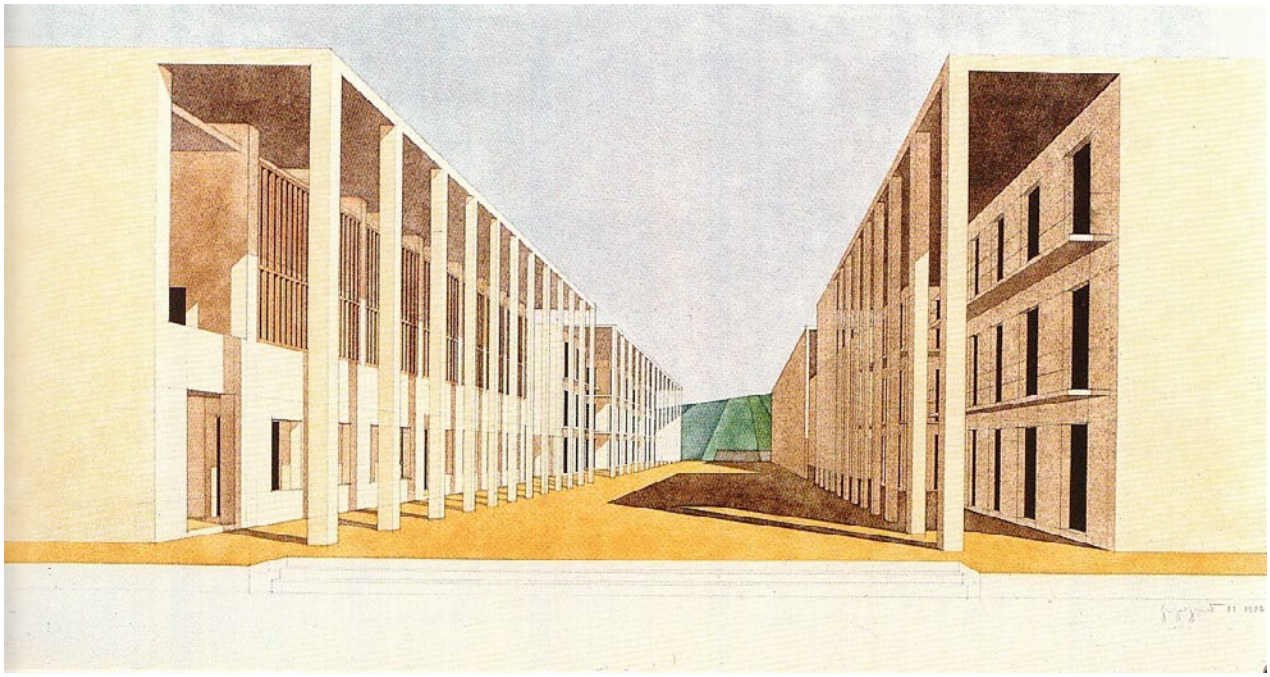
2 Friedrich Weinbrenner: Entwurf für die Lange Straße in Karlsruhe (1808).

lässt. Grassi schlägt einen weiten Bogen von der „Querelle" über Marc-Antoine Laugier und Jean-Nicolas Ledoux bis hin zur Moderne und insbesondere zu Le Corbusier.

Gemeinsam sei all diesen Haltungen vor allem die Position einer Neugründung der Architektur. Als Auftakt für diese Position bringt Grassi die Urhütte von Laugier, die als rein gedankliche Konstruktion eben außerhalb der konkreten Erfahrung der Architektur liege. Es ist nun nicht mehr die gesamte Geschichte, sondern ein fiktiver Ursprung, eine fiktive Urhütte, die zum Vorbild und zum Bezugspunkt der Architektur wird. Das Handbuch mit seiner systematischen Behandlung der im Laufe der Zeit realisierten Werke habe für diese Position daher auch keine große Bedeutung mehr. Die Position des Rationalismus hingegen lege die Betonung auf die Ausdifferenzierung der Typen im Laufe der Zeit – verschiedene, durch Ort und Kultur geprägte Typen wie das griechische oder das römische Theater, das französische „Hôtel" oder das Hamburger Kaufmannshaus. Dabei geht es ihm auch um Charakteristika und Identitäten einzelner Städte, die durch verschiedene Materialien oder verschiedene Strukturen gekennzeichnet sind.

Der Prozess bei Laugier, so Grassi, bei dem einige wesentliche Grundelemente der Architektur ohne Bezug auf ihre Erfahrung normativ festgelegt werden, besitze eine große Offenheit in alle möglichen Richtungen. Grassi führt hier die „architecture parlante" von Ledoux an – wo über eine außerarchitektonische Form auf die Bedeutung eines Gebäudes verwiesen wird, wie z.B. beim Haus des Reifenmachers in Form eines Reifens oder beim Haus des Flusswächters in Form eines Abflussrohres. Auch die „elementare Geometrie"[12], die in dem kugelförmigen Haus des Flurwächters von

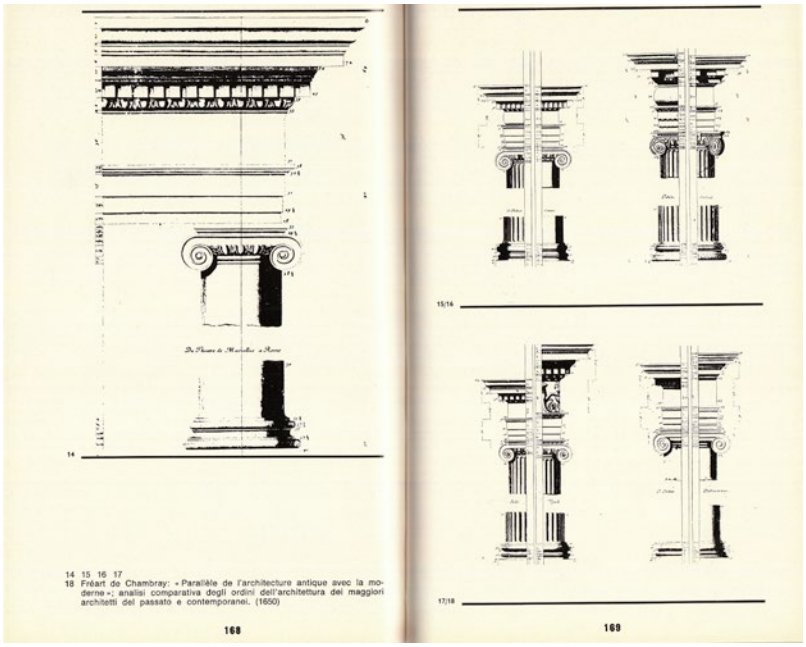
3 Heinrich Tessenow: Sächsische Landesschule in Klotzsche bei Dresden (1925).



4 Giorgio Grassi: Casa dello Studente, Chieti.

Ledoux ihre extremste und auch unarchitektonischste Form erhält, zählt Grassi zu dieser Richtung. Natürlich ist auch für Grassi die Geometrie ein elementarer Bestandteil der Architektur, aber eben nicht ihr letztes Ziel oder die Grundform, von der der Entwurf ausgehen könne. Von Ledoux schlägt Grassi einen großen Bogen in die Moderne mit ihrem Bezug auf den Ozeandampfer und generell auf die Maschine und die technische Form – wie z.B. bei Le Corbusier – als Symbole oder Metaphern einer neuen Zeit und des Fortschritts.[13] Gemeinsam sei allen genannten Beispielen der zweiten Position, dass ein rationales Normensystem durch eine „rhetorische"[14] oder „symbolische Figur"[15] ersetzt werde, dass die Architektur zu einem „synthetischen Bild"[16], zu einem „Zeichen"[17], zu einem „naiven Symbolismus" werde.

Ein weiteres Beispiel der „architecture parlante", das Grassi jedoch nicht anführt, ist der Entwurf von Jean-Jacques Lequeu für eine Molkerei. Der Symbolismus wird hier sicher ad absurdum getrieben und erinnert wiederum an ein zeitgenössisches Beispiel – die Brathähnchenbude in Form einer Ente, die Venturi und Scott-Brown in ihrem „Learning from Las Vegas" abbilden.[18] Interessant bei dem Vergleich der Theorien von Grassi und Venturi/Scott-Brown ist dabei, dass zwar beide den Symbolismus dieser „sprechenden Architektur" kritisieren, Venturi und Scott-Brown jedoch als Alternative nur ihren „decorated shed" – eine Kiste mit einem Zeichen – vorschlagen. Die Reihe der außerarchitektonischen Formen ließe sich bis



14 15 16 17
18 Fréart de Chambray: «Parallèle de l'architecture antique avec la moderne»; analisi comparativa degli ordini dell'architettura dei maggiori architetti del passato e contemporanei. (1650)

168

15/16

17/18

169

5 R. Fréart de Chambray, Parallèle de l'architecture antique avec la moderne (1650).

in unsere heutige Zeit verlängern – man denke nur an die High-Tech-Architektur oder den Biomorphismus.
Bei den beiden von Grassi beschriebenen Positionen ist neben dem Gegensatz von Kontinuität und Neugründung vor allem derjenige von Form und Zeichen hervorzuheben. Dieser Gegensatz verweist auf ein Buch, aus dem Grassi im „Logischen Aufbau" einige Stellen zitiert: „La vie des formes", „Das Leben der Formen" von Henri Focillon.[19] Focillon schreibt hierzu: „Immer werden wir versucht sein, den Begriff der Form mit dem des Abbildes, das die Darstellung eines Gegenstandes miteinbezieht, und vor allem mit dem Begriff des Zeichens selbst zu verwechseln. Das Zeichen bezeichnet etwas, während die Form für sich selber besteht."[20]
Das Begriffspaar Form/Zeichen charakterisiert am besten die beiden von Grassi beschriebenen Positionen: Während es bei der Haltung des Rationalismus vor allem um einen Bezug, eine Referenz, auf die architektonischen Formen der Geschichte geht, so steht bei der anderen Haltung ein außerarchitektonisches oder ahistorisches Zeichen im Vordergrund. Kennzeichnend für diese zweite Haltung ist, dass es sich hier um Formen handelt, die keine Vorläufer in der Geschichte der Architektur besitzen und aufgrund ihrer Beliebigkeit auch kaum wieder Gegenstand folgender Architekturen werden. Damit wird nicht nur die Kontinuität von Geschichte und Kultur unterbrochen. Die Ausdrucksmöglichkeiten und der Reichtum der architektonischen Formen werden – auch wenn das Gegenteil der Fall zu sein scheint – stark eingeschränkt.
Dass Grassis Theorie nicht rein rational bestimmt ist, wird im „Logischen Aufbau" ebenso deutlich, wenn Grassi über Spiel, Ironie und Ornament schreibt, die alle einer „absoluten Rationalität"[21] diametral gegenüberstehen. Ganz im Gegensatz zur Rationalität scheinen auch die Gefühle und Emotionen zu sein, die von der Architektur ausgelöst werden können und die bereits in „La costruzione logica" auftauchen. In den 70er Jahren beschäftigt sich Grassi dann eingehender auch mit diesen Fragen. Grassi spricht nun allgemein vom „evokativen Charakter" und von der „evokativen Reichhaltigkeit" als generellem Merkmal der Architektur.[22] Es geht um die Empfindungen und Gefühle, die durch die Architektur evoziert, also hervorgerufen werden.
Den Anstoß zu dieser Vertiefung bekommt Grassi durch den ungarischen Philosophen Georg Lukács und dessen 1963 erschienene zweibändige Abhandlung über die Künste, die „Eigenart des Ästhetischen".[23] Einer der zentralen Begriffe, der den Text durchzieht, ist die Mimesis. Grassi ist dabei wohl einer der ersten Architekten, der sich ausführlicher mit den Ausführungen von Lukács zur Architektur auseinandersetzt.
In dem langen Abschnitt über die Architektur betont Lukács dabei als erstes die „Realität" des Raumes: „Das Spezifische des architektonischen Raums ist seine Wirklichkeit. In der Malerei wird ein Raum geschaffen, dessen ästhetisches Wesen rein mimetisch in Erscheinung tritt. Der architektonische Raum ist dagegen etwas Wirkliches: Er umgibt den ganzen Menschen des Alltags; seine Verwandlung in ein Evokationen leitendes homogenes Medium der Architektur verwandelt den Menschen des Alltags in den ‚Menschen ganz' dieser Kunst. Nur so, nur als wirklicher Raum kann er zum eigenen Raum des Menschen in diesem unmittelbarsten Sinn werden."[24]
Es ist bemerkenswert, dass Lukács den Aufsatz „Wesensbestimmung der Architektur" von Dagobert Frey nicht zitiert, obwohl zahlreiche Gedankengänge und Formulierungen der beiden übereinstimmen.[25] Auch Frey geht von der Idee der Architektur als „künstlerisch geformter Wirklichkeit"[26] aus und meint, dass sie nicht „allen Modifikationen des Schönen zugänglich" sei, es also auch keine „tragische" oder „komische" Architektur geben könne, es sei denn, sie sei „nicht Wirklichkeit, sondern Wiedergabe, Illusion"[27]: „Im Tragischen, Komischen und Hässlichen", so Frey, „handelt es sich stets um etwas Negatives, etwas, das wir in Wirklichkeit nicht wollen können, etwas nicht Seinsollendes. Eben dieses Negative scheidet sie aus der Architektur aus."[28] Genauso schreibt Lukács, dass

aufgrund der Realität der Architektur die Architektur unfähig sei, „etwas Negatives künstlerisch zum Ausdruck zu bringen“[29]: „Jene unendliche Skala der Empfindungen und weltanschaulichen Stellungnahmen, die von der Tragödie bis zur Komödie, zur Satire, zur Karikatur reicht, ist aus dem Kosmos der Evokationen, zu denen die Architektur befähigt ist, ästhetisch durch das Wesen ihres Weltschaffens a limine ausgeschlossen.“[30] Auch Grassi übernimmt diese Gedankengänge, wenn er schreibt, dass „die evokative Qualität der Architektur nie die Formen von Negation oder offenem Widerspruch“ annehmen könne und meint damit eine „sich selbst negierende, auseinanderfallende, unbrauchbare Architektur“.[31] – Erst der Dekonstruktivismus einige Jahre später hat dann versucht, eine solche Architektur zu realisieren.

Ein fundamentales Prinzip der Architektur sieht Lukács mit Verweis auf Schopenhauer in dem Gegensatz von Schwere und Starrheit.[32] Die Statik in der Bewältigung der Naturgesetze, so Lukács, setzte sich in der visuellen Evokation eines architektonischen Raums so durch, „dass sie als Trägerin von Dauer, ja der Ewigkeit erscheint, dass ein unbeschränktes Gewesensein und ein ebenso beschaffenes künftiges Sein im Erlebnis eines solchen Raums spontan mit enthalten sind.“[33] Lukács spricht davon, dass die Konstruktion „ästhetisch widergespiegelt“ werden müsse. Für ihn handelt es sich um eine „doppelte Widerspiegelung oder Mimesis“ in der Architektur: der „wissenschaftlich-desanthropomorphisierenden Mimesis“ (oder „Widerspiegelung“) der Naturgesetzte in der „technologischen Konstruktion“, die erst durch eine zweite, „eine ästhetisch-anthropomorphisierende Mimesis“, also eine auf den Menschen bezogene, ihm angemessene Mimesis zur „ästhetischen Konstruktion“ werde.[34] Der Unterschied zwischen technologischer und ästhetischer Konstruktion, so Lukács, berge jedoch in sich „zugleich das Moment einer Einheit“[35], „würde doch die künstlerische Gestaltung zum bloßen Schwindel, wenn das Weglassen konstruktiver Momente nicht ihr visuell erlebtes Wesen evozierte, wenn es eine Konstruktion anderer Art vorzutäuschen versuchte“.[36]

Es gibt für Lukács also zwei verschiedene Arten der Mimesis, die jeweils gedoppelt ist: „In der primären, ersten Gruppe ist die Form der Widerspiegelung, die Naturgesetzlichkeiten wie Schwere und Starrheit in ihrem statischen Gleichgewicht abbildet, ebenso dem Wesen nach von desanthropomorphisierend-wissenschaftlicher Art wie die zweite, die den in den Einzelmenschen heranreifenden sozialen Auftrag begrifflich verallgemeinert. Dieses gedoppelte System von desanthropomorphisierenden Widerspiegelungen der Wirklichkeit wird nun zum Objekt einer zweiten Mimesis, der anthropomorphisierend-ästhetischen, die aber die bereits objektiv vorhandene bzw. auf Grundlage der ersten Mimesis projektierte Wirklichkeit des Raums nicht aufhebt, sondern ‚bloß‘ seine konkrete Geformtheit, den Prinzipien des Ästhetischen entsprechend, qualitativ umwandelt.“[37]

Der kollektive Charakter vor allem öffentlicher Bauten ist für Lukács dabei ein entscheidendes Moment, wobei „deren Funktion nicht zuletzt in der Erweckung kollektiver Gefühle“ bestehe. Lukács führt hier einige Beispiele an, etwa Stonehenge, das eine Lichtung nachahme, oder die ägyptischen Grabbauten, die eine Nachahmung der Totenaufbewahrung unter natürlichen Hügeln seien.[38] Die Beispiele solcher „mimetischen Momente“ in der anfänglichen Architektur ließen sich nach Lukács beliebig vermehren.

Die Mimesis beziehe sich in späteren Phasen, so Lukács „nicht so sehr auf einzelne Naturgegenstände oder auf ihre Beziehungen als auf deren Ensemble, so wie es sich als ein für kollektive Handlungen der Menschen geeigneter Raum darbietet“:[39] „Ihre Formensprache ist dazu da, um derartige Empfindungskomplexe der einzelnen Menschen zu generellen, die ganze Gemeinschaft umfassenden zu synthetisieren [...]. Da nun ein solcher Raum der notwendige und adäquate Schauplatz der wichtigsten kollektiven Handlungen der Menschen wird, erhält er den Akzent, der eigene Raum des Menschen zu sein, der einzig angemessene Rahmen, die einzig adäquate Umwelt für höchst wichtige Inhalte seines Lebens.“[40]

Zwar betont Lukács die Geschichtlichkeit der Architektur, führt aber nicht weiter aus, wie die „Mimesis“ und Evokation der „kollektiven Zwecksetzungen“ durch den architektonischen Raum zustande kommen. Lukács betont nur, dass „ihrer ästhetischen Genesis [...] eine ausgedehnte Entwicklung von Emotionen, die an räumliche Vorstellungen geknüpft sind, vorangegangen“ sei.[41] Hier geht Grassi einen entscheidenden Schritt über Lukács hinaus. Diese „Entwicklung von Emotionen“ ist für Grassi grundsätzlich mit den typischen Architekturformen, den formalen Typen selbst verknüpft, nicht nur bei der Evokation der Konstruktion, sondern auch bei der Evokation der Ideen.
In der oben angeführten „Unfähigkeit“ der Architektur, etwas Negatives auszudrücken, sieht Lukács wiederum alles andere als einen Verzicht: „Diese Negation einer jeden Negativität begründet vielmehr die singuläre Eigenart der Architektur, nämlich: dass sie allein imstande ist, das allgemeine gesellschaftliche Sein einer Periode direkt zu offenbaren, die im Leben durch mannigfache Vermittlungen der Taten, Gedanken etc. der Einzelmenschen sich durchsetzenden gesellschaftlichen Bestimmungen als eine unmittelbare, sinnlich-sinnfällige Evokation wirksam werden zu lassen.“[42]
Analog dazu schreibt Grassi: „Die gebaute Stadt, die vom Menschen bearbeitete Landschaft [...] drücken kollektive Inhalte aus. Die Architektur ist in weitgehendem Maß deren Spiegel, und auf diese Weise erhalten die Formen feste Bedeutungen.“[43] Die Nachahmung ist für Grassi dabei aber keine „nostalgische Beschwörung“, sondern eine „Aneignung und Überwindung, als Kontinuität und Einheit der allgemeinen Ziele“.[44] Die „evokative Bestimmung der Architektur“ liege, so Grassi, in der „Verbindung der Architektur mit der Gesellschaft und ihren großen Zielen.“[45] Diese Spannung sei in der gesamten großen Architektur der Vergangenheit erkennbar, in den bedeutungsvollsten Momenten der Geschichte der Städte, in der Gestalt ihrer Gebäude und in den vorherrschenden Formen.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Das Leben des Menschen, sowohl das alltägliche und private als auch das öffentliche Leben auf der Straße, auf den Plätzen oder in den großen Monumenten wie dem Theater, besitzt für Grassi seit der Antike bestimmte Konstanten, die sich auch im menschlichen Denken und in der menschlichen Wahrnehmung widerspiegeln. Diesen Konstanten des menschlichen Lebens entsprechen nach Grassi konstante Grundformen der Architektur: das Haus, die Straße, der Platz, der Block bis hin zur gesamten Stadt und nicht zuletzt zu den einzelnen Elementen der Architektur wie der Tür, dem Fenster, dem Dach und den Ornamenten. Der Rationalismus ist für Grassi eine Haltung gegenüber dieser Geschichte und seine Erkenntnis bezieht sich dabei sowohl auf die architektonischen Formen als auch auf das Leben, das sich in diesen abspielt. Letztendlich handelt es sich um eine Selbsterkenntnis des Menschen in der architektonischen Welt, in der er sich selbst wiedererkennt.
In den im Laufe der Zeit entstandenen Typen sind für Grassi die wichtigsten Formen für das menschliche Leben aufgehoben, die menschliche Kultur an einem bestimmten Ort ist für ihn in diesen Formen enthalten. Nur eine Architektur, die auf einem eingehenden und systematischen Studium dieser historischen Formen beruht, kann den ganzen Reichtum einer Kultur aufnehmen und weiterführen. Die Architektur muss dabei nicht nur einen realen und angemessenen Raum für das Leben des Menschen erschaffen, sondern diese Angemessenheit auch evozieren, also im Betrachter hervorrufen. Die Architektur bezieht sich also für Grassi auf ihre eigenen typischen Formen und transformiert diese, um dem kollektiven Leben in seinem ganzen Reichtum und mitsamt seiner ganzen Kultur einen angemessenen Raum zu geben und zugleich dieses Leben zu evozieren. Die Referenz von Grassi kann dabei als eine Weiterentwicklung der Mimesis von Lukács angesehen werden und erscheint letztendlich als eines der grundlegendsten Prinzipien der Architektur.

Bildnachweis

Abb. 1: Grassi 1967 (wie Anm. 1), Cover.

Abb. 2: Grassi 1967 (wie Anm. 1), Abb. 40.

Abb. 3: Grassi 1967 (wie Anm. 1), Abb. 61.

Abb. 4: Giorgio Grassi: opere e progetti, Mailand 2004, Abb. S. 97.

Abb. 5: Grassi 1967 (wie Anm. 1), Abb. 14–18.

Endnoten

1 Grassi, Giorgio: La costruzione logica dell'architettura, Marsilio Editori (collana polis n. 4), Padua 1967; Umberto Allemandi (I testimoni dell'architettura), Turin 1998 (überarbeitete Neuausgabe); Franco Angeli (Collana di Architettura Nr. 80.40), Mailand 2008 (Neuauflage der Neuausgabe). Im Folgenden zitiert als CL 1967 und CL 1998, im Text als „La costruzione logica".

2 Grassi, Giorgio: Ausgewählte Schriften 1970–1999, Hg. und Übersetzung: Caja, Michele / Frank, Birgit / Schwarzburg, Jörg / Pellnitz, Alexander, Vorwort: Lampugnani, Vittorio Magnago, Luzern 2001.

3 Vgl. Pellnitz, Alexander: Ratio und Evokation in der Architekturtheorie von Giorgio Grassi, Berlin 2011.

4 CL 1967, S. 22; CL 1998, S. 28. Alle Übersetzungen stammen, wenn nicht anders vermerkt, vom Verfasser dieses Aufsatzes.

5 CL 1967, S. 26; CL 1998, S. 32.

6 CL 1967, S. 27; CL 1998, S. 33.

7 Grassi, Giorgio: Architettura lingua morta, Vortrag auf dem IBA-Symposium "Architektur zwischen Individualismus und Konvention", Berlin 8.–10.10.1984; in Grassi, Giorgio: Ausgewählte Schriften, 1970–1999, Luzern 2001, S. 173.

8 CL 1967, S. 141; CL 1998, S. 181.

9 CL 1967, S. 28; CL 1998, S. 34.

10 CL 1967, S. 87f.; CL 1998, S. 100.

11 CL 1967, S. 91; CL 1998, S. 103: „carattere riferente".

12 CL 1967, S. 100; CL 1998, S. 113f.

13 CL 1967, S. 100f.; CL 1998, S. 114f.

14 CL 1998, S. 118: „figura retorica"; CL 1967, S. 102: „immagine".

15 CL 1998, S. 117: „riflettersi in una immagine sintetica, in una figura simbolica"; vgl. CL 1967, S. 101: „rappresentare un'immagine".

16 CL 1967, S. 101; CL 1998, S. 117.

17 CL 1967, S. 98; CL 1998, S. 110.

18 Vgl. Venturi, Robert / Scott Brown, Denise / Izenour, Steven: Learning from Las Vegas, Cambridge /Massachusetts 1972, dt.: Lernen von Las Vegas, Braunschweig u.a. 1979.

19 Focillon, Henri: Vie des formes, Paris 1934; ital.: La vita delle forme, Mailand 1945; dt.: Das Leben der Formen, Bern 1954.

20 Focillon, Henri: Das Leben der Formen 1954, S. 10f.

21 Grassi, Giorgio: L'architettura come mestiere, in: Tessenow, Heinrich: Osservazioni elementari sul costruire, hg. von Giorgio Grassi, Mailand 1974, S. 37.

22 Grassi 2001 (wie Anm. 2), S. 80.

23 Lukács, Georg: Die Eigenart des Ästhetischen, Neuwied / Berlin 1963, ital.: Estetica, Turin 1970.

24 Lukács, Georg: Die Eigenart 1987, S. 409.

25 Frey, Dagobert: Wesensbestimmung der Architektur, in: Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft, 1925, auch in: ders.: Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie, Wien 1946, S. 93–106. Lukács zitiert Frey in seiner „Eigenart des Ästhetischen" nicht.

26 Ebd., S. 97.

27 Ebd., S. 104.

28 Ebd., S. 105.

29 Lukács 1987 (wie Anm. 24), S. 413.

30 Ebd., S. 413.

31 Grassi, Giorgio: Architekturprobleme 1976, AS S. 91.

32 Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung, Leipzig 1819, 1844, 1859, Sämtliche Werke, Leipzig 1979, S. 303.

33 Lukács 1987 (wie Anm. 24), S. 417.

34 Ebd., S. 404.

35 Ebd.

36 Ebd., S. 405.

37 Ebd., S. 410.

38 Lukács bezieht sich hier auf: Worringer, Wilhelm: Ägyptische Kunst. Probleme ihrer Wertung, München 1927, S. 52, 76. Letzteres Beispiel erinnert dabei an die auch von Grassi zitierte Architekturdefinition von Loos anhand des Erdhügels im Wald, der ein Grab evoziert. Auf Worringers berühmte Dissertation „Abstraktion und Einfühlung", München 1908 geht Lukács ausführlich im 1. Band ein (Lukács, Georg: Die Eigenart 1987, S. 322–324).

39 Lukács 1987 (wie Anm. 24), S. 397.

40 Ebd., S. 407f.

41 Ebd., S. 394.

42 Ebd., S. 413.

43 Grassi, Giorgio: Architekturprobleme 1976, S. 20; AS, S. 94.

44 Ebd., S. 95.

45 Ebd., S. 97.

Gefangen in der Selbstreferentialität? – Bemerkungen zur digitalen Nachahmung analoger Zeichnungsprozesse

Ole W. Fischer

Die zeitgenössische Architekturtheorie verortet den Paradigmenwechsel in der Methodik des Entwurfes von „analogen" Medien, die auf den klassischen Repräsentationsformen von orthogonalen Zeichnungen, Perspektive und Modell basieren, wie sie bereits durch Leon Battista Albertis „De re aedificatoria" (1443–52) festgelegt wurden, hin zu „digitalen" Medien, die durch eben jene Repräsentationsformen in den letzten zwei bis drei Dekaden nur noch unzureichend beschrieben werden können. Erst zu diesem Zeitpunkt waren ausreichend leistungsfähige Computer und entsprechende Software für ArchitektInnen verfügbar, um aus dem imaginären Raum der Renaissance auszubrechen. Vor allem mit der breiten Anwendung von Scripting, parametrischer Optimierungssoftware, und digitalen Fabrikationsmethoden wird die klassische Vorstellung von Autorenschaft der ArchitektInnen zu Gunsten eines Setzens von Regeln unterlaufen, bei dem die endgültige Form eher zufällig eine Folge dieser von den Entwerfenden angestoßenen Prozesse ist und jenseits der gestalterischen Vorstellungskraft liegt. Oder, um eine weit verbreitete evolutionstheoretische Metapher aufzugreifen, entwickelt ein Architekturbüro einen spezifischen Code bzw. eine DNA, damit eine eigene Population von Projekten mittels simulierter, genetischer Adaption in verschiedenen ökologischen Nischen nisten kann. Dies ist beispielsweise in den Texten von Alejandro Zaera-Polo und Patrik Schumacher zu finden.[1] Nicht zufällig konvergieren Sprache, Themen und Theorien aus Artificial Life, Genetik, IT und Systemtheorie, wenn es um parametrische Formfindungen im 21. Jahrhundert geht.

Analoger Blob: Autonomie der Notation?

So überzeugend diese Narration von der Geburt des digitalen Entwurfs aus dem Geiste der IT-Revolution im Allgemeinen klingt, und obwohl sie zahlreiche prominente Führsprecher hinter sich schart, so scheint sie doch bei genauerer Betrachtung zu technologiedeterministisch. Bereits in den 1970er und 80er Jahren lassen sich gedankliche Experimente ausfindig machen, welche auf die heutige Entwicklung parametrisch-digitaler Entwurfsmethoden hinweisen. Nicht zufällig zeigt die von Greg Lynn, einem Pionier der digitalen Architektur, kuratierte Ausstellung „Archaeology of the Digital" am Canadian Center for Architecture in Montréal auch den Entwurf des Biozentrums in Frankfurt am Main von Peter Eisenman aus dem Jahr 1987.[2] Doch diese Experimente mit „Scripting", der kombinatorischen Logik der DNA, die „Buchstaben" oder vielmehr die Nukleinbasen A, C, G, T und des dreidimensionalen

1 Peter Eisenman, Collagen von „Moving Arrows, Eros, and Other Errors“, 1985, Alias: „Romeo and Juliet“, „Biennale di Venezia“ 1985.

Computerprograms Form-Z im New Yorker Büro von Eisenman (an dessen Einführung Lynn nicht unerheblich beteiligt war), werden erst als Folge der formalen Recherche der vorangegangenen Jahrzehnte verständlich. So zeichnet sich in Eisenmans Serie der „Houses“ und den nachfolgenden städtebaulichen Projekten der 1970er und 1980er Jahre bereits eine analoge Virtualisierung der Architektur ab, wie beispielsweise mittels der Methode des „Scaling“ beim Projekt „Romeo and Juliet“ (alias: „Moving Arrows, Eros, and Other Errors“) (Abb. 1, 2). Zeichnungen und Modelle, ausgestellt auf der „Biennale di Venezia“ 1985, nehmen bereits gedanklich eine digitale Parametrisierung vorweg, um theoretisch die klassisch humanistische Autorenschaft der Architektur zu hinterfragen und eine Automatisierung – oder vielmehr Autonomisierung – des Entwurfes unabhängig vom menschlichen Betrachtenden zu testen und zur Diskussion zu stellen.[3] An Stelle des klassischen Bezugs zum Menschen, entweder direkt über Repräsentation und Proportion (Humanismus) oder indirekt über die Maßstäblichkeit und Funktionalität (Moderne), setzt Eisenman eine innerarchitektonische Operation, die sich nur auf den Entwurfsprozess (Zeichnung) selbst bezieht: verschiedene Maßstäbe werden in einer Zeichnung überlagert, vorhandene architektonische Elemente (Situation) mit verschwundenen historischen Artefakten oder Schichten (Stadtplan von Verona, Friedhof von Verona, das Grab von Julia, die Kirche von Montecchio, Grundrisse der Paläste von Romeo und Julia, etc.) und außerarchitektonischer Narration (William Shakespeares Drama „Romeo and Juliet“, 1597, übersetzt in die Sprache der Architektur als Notation) überlagert, um die traditionelle repräsentativ-mimetische Funktion der Architektur (als Darstellung von etwas Außerarchitektonischem) zu vermeiden

2 Peter Eisenman, Collagen von „Moving Arrows, Eros, and Other Errors“, 1985, Alias: „Romeo and Juliet“, „Biennale di Venezia“ 1985.

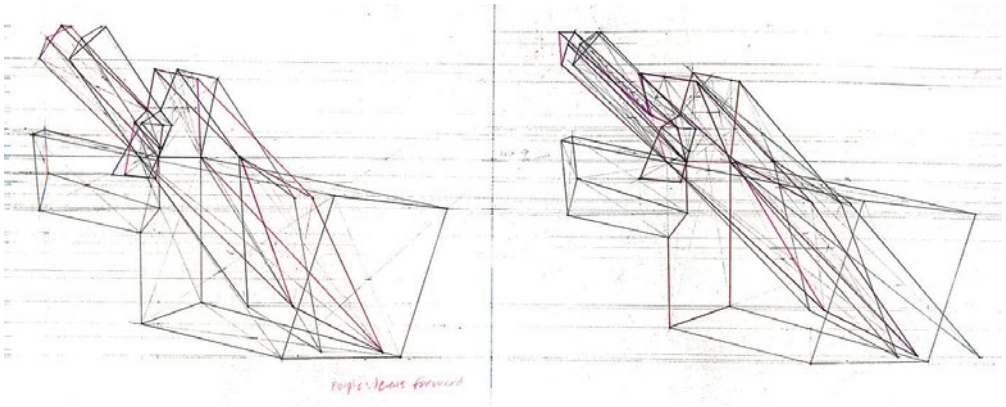
und durch prozessual-akzidentielle Elemente ad absurdum zu führen. Eisenman möchte so das Metaphysische der Architektur (Anthropozentrismus, Ursprung, Präsenz) ebenso wie das des künstlerischen Werkes (Abgeschlossenheit, Einheit, Autorenschaft) und das der Sprache (Bedeutung, Identität, Repräsentation) unterlaufen und durch Serialität, Diskontinuität und Komplexität in eine neue Offenheit überführen. Inwieweit tatsächlich ein Verschwinden der autoritativen ArchitektInnen erreicht wird, oder ob diese nicht vielmehr als Demiurgen durch die Hintertür wieder eintreten, indem sowohl Entwurf als auch Interpretation vollkommen durch die Autor-ArchitektInnen determiniert sind, bleibe dahingestellt.[4]

Auch im frühen Werk von Preston Scott Cohen Anfang der 1990er Jahre zeigt sich ein hochkomplexer Prozess der Formfindung, der anhand von im Vorfeld abstrakt festgesetzten geometrischen Abbildungsregeln eine kontinuierliche Transformation eines Objektes im Raum zeichnerisch ausführt (analog), und eine bewusst mühsame und das Endergebnis nicht voraussehende Prozedur der fortgesetzten Projektionen, um eine klassische Autorenschaft der ArchitektInnen über die formale Gestaltung zu kritisieren. Erklärtes Ziel ist eine Beschäftigung mit den Möglichkeiten der Notation der Architektur, welche der Zeichnung, vielmehr dem Prozess des fortgesetzten Zeichnens und seiner Abbildungsgesetze, den gleichen Stellenwert einräumt wie gebauten Projekten. Scott Cohen strebt in diesen frühen Projekten eine Auseinandersetzung mit dem Paradigma der formalistischen Autonomie an, womit er auf den Ansatz Eisenmans aus den späten 1970er Jahren verweist, eine Autonomie der Architektur als Konzeptkunst durch Selbstreferentialität zu erzielen.[5]

Autonome Architektur wird von Eisenman analog zu der These Clement Greenbergs vorgestellt, dass sich die Modernität in der Kunst primär durch die Thematisierung der Medienspezifizität ausdrücke und dass also beispielsweise die moderne Malerei sich durch abstrakten Farbauftrag auf eine zweidimensionale Fläche auszeichne. Eisenman versucht Greenbergs Theorie auf die Architektur zu übertragen und das spezifisch Architektonische in der Verwendung ihrer Elemente als Zeichen zu lesen – in der Auswahl, Größe, Anzahl, und Verteilung von Stütze/Balken, Wand/Decke und Volumen/Leerraum bzw. Öffnung und deren intentionaler Markierung als Wiederholung und Differenzierung,[6] jenseits von sogenannt „außerarchitektonischen" Forderungen wie Funktion, Geometrie, Konstruktion oder Materialität (bzw. deren Überwindung und Verschwinden im Werk). Von klassisch architekturtheoretischen Themen wie Schutz und Behausung, Ästhetik, Angemessenheit, Symbolik, Repräsentation und Identität soll gar nicht gesprochen werden.

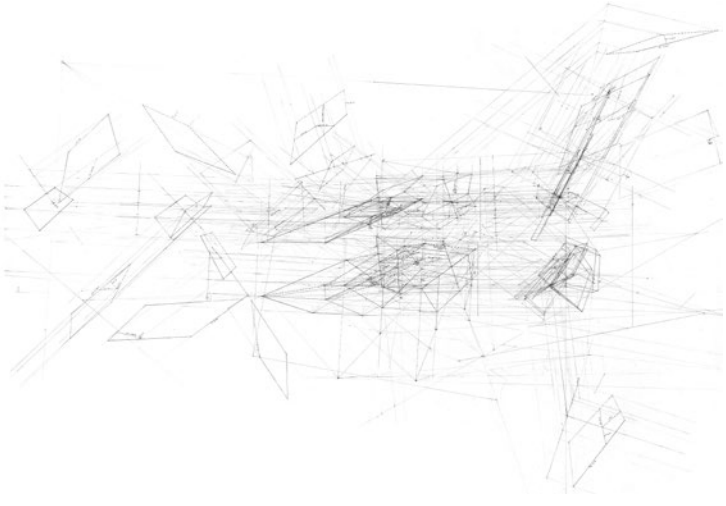
Während Eisenman die Abstraktion der Architektur betont und ihre formale Autonomie als absolut gegenüber dem Prozess des Bauens, des Kontextes wie auch gegenüber Fragen der Funktion setzt, stellt Cohen die architektonische Form als verfremdet und autonom sowie als angepasst und verortet („assimilated and situated") vor.[7] Cohen erhofft von dieser dialektischen Figur eine Offenlegung der paradigmatischen Formen, Axiome und Regeln der Architektur, um verborgene Paradoxien zum Vorschein zu bringen. Dafür sucht Cohen nach Referenzen in der Geschichte, wie schon Eisenman, der anhand historischer Projekte (Alberti, Palladio, Scamozzi oder der Venezianischen Palazzi) eine humanistische Tradition der Architektur seit der Renaissance bis in die Moderne konstruiert. Diese Kontinuität, so Eisenman weiter, sei erst von Le Corbusier mit dem Maison Dom-Ino und Giuseppe Terragni mit dem Casa del Fascio mittels einer autonomen Architektur überwunden worden,[8] ein Projekt, dass er mit seiner Serie der Houses in den späten 1960er und 1970er Jahren fortzusetzen glaubt (oder erst erfindet?). Doch sucht Cohen in der Geschichte weder nach großen Traktaten noch nach postmodernen Typologien, sondern nach den Lücken und Fehlstellen in geometrischen Systemen, wie beispielsweise in der (fiktiven) Rekonstruktion des Entwurfsdilemmas beim Palazzo Gambara in Brescia: Mit einer Serie von analytischen Zeichnungen vollzieht Cohen retrospektiv dessen historische Transformation als ein prozessuales Zug-um-Zug

nach, als eine geschlossene Komposition in palladianischer Manier, die durch eine nachträglich asymmetrisch eingefügte Treppe gestört werde, was wiederum eine



3 Preston Scott Cohen, „Stereometric Permutations", 1994.

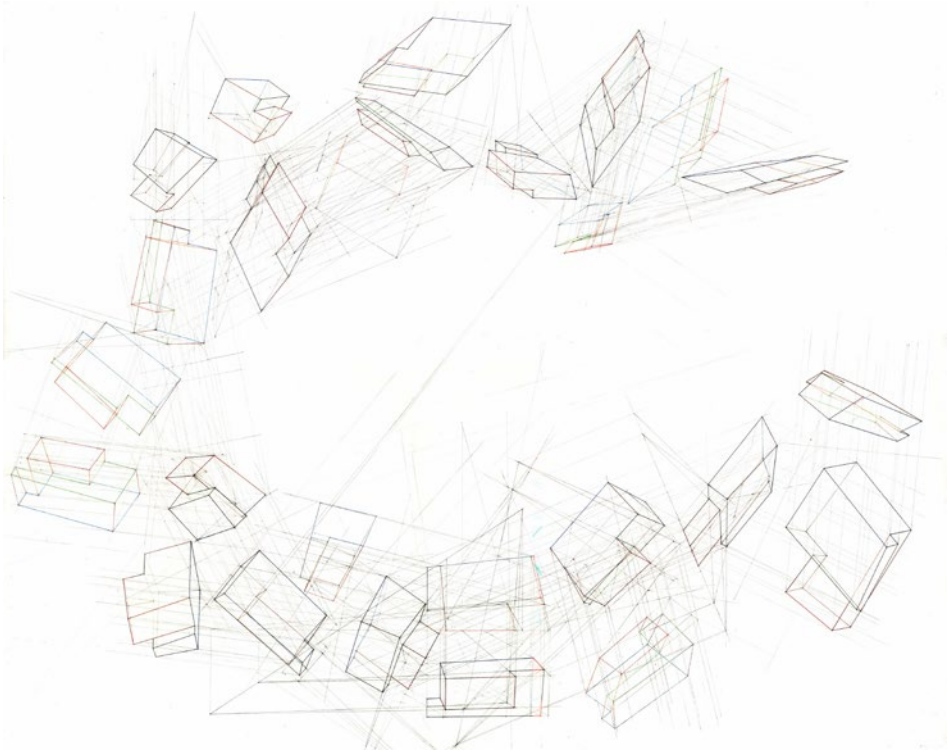
ganze Serie von weiteren Adaptionen in der geometrisch-symmetrischen Reihung der Fassaden (Hof und Garten) und der Haupträume bis hin zur Tragstruktur des Palazzo nach sich ziehe. Folge dieser Anpassungen auf Grund einer ersten (hypothetischen?) Störung sei eine Spur geometrischer Abweichungen, Inkohärenzen und Asymmetrien des architektonischen Systems, welche von den klassischen Idealen architektonischer Repräsentation abweiche. Doch das sieht Scott Cohen nicht als einen Nachteil, sondern als eine Bereicherung und zusätzliche Informationsschicht der Architektur: Als ordnendes System bedürfe sie inhärenter Konflikte und des Ringens um (den Anschein der) Ordnung. Identität und Spezifizität der Bauten gründen, so Cohen weiter, nicht in der Autorität der ArchitektInnen, noch in der Originalität des örtlichen oder historischen Kontextes allein, sondern entstehen erst aus der Verhandlung unversöhnlicher Widersprüche zwischen einem abstrakten (oder ideellen) System und den lokalen Gegebenheiten. Cohen versteht Gebäude als immanent, das heißt als in sich geschlossene Systeme eigener Ordnung, die es für die sorgfältig Betrachtenden zu entdecken gelte, anstatt sich allein auf die übergeordneten Ordnungsschemata zu konzentrieren, wie sie beispielsweise in den formalistischen Analysen italienischer Palazzi bei Rudolf Wittkower, Colin Rowe oder Eisenman vorherrschen. Deshalb entnimmt Cohen seine Referenzen auch nicht dem Fundus der viel besprochenen Architekturikonen von Alberti, Michelangelo, Palladio, et cetera, sondern der Kleinmeister, wie im Fall des Palazzo Gambara in Brescia eine Reihe unbekannter Architekten und Baumeister des 16. bis 19. Jahrhunderts. Anhand dieser diskutiert er die gesuchte Dialektik von Norm (Typus, Stil, Homogenität) und Abweichung (Singularität, Identität, Andersartigkeit) als geometrische Spur der Differenzierung (Individualität) und Kontingenz (durch Regeln des Decorum bzw. durch funktionale Anforderungen). So gerät die Analyse des Palazzo Gambara zu einer Art historischer Wiederaufführung, der Prozess des Zeichnens selbst zu einer (fiktiven?) Aneignung, zu einem eigenen entwerferischen Projekt. Scott Cohens eigene Entwurfsprojekte, wie beispielsweise „Stereometric Permutations" (1994), demonstrieren,



4 Preston Scott Cohen, „Stereometric Permutations", 1994.

wie er die projektive Geometrie als Inhalt der Architektur versteht (Abb. 3, 4). Damit reiht sich Cohen in eine lange Tradition geometrischer Architekturtraktate ein, welche seit den Renaissanceschriften von Alberti als Ausweis humanistischer Wissenschaftlichkeit in Abgrenzung gegenüber einer rein handwerklichen Praxis dienen, bzw. in die ebenso lange Tradition der Traktate zur Perspektivkonstruktion als Repräsentationsform der Malerei. Doch im Gegensatz zu Lynn, der ebenfalls aus dem New Yorker Umfeld von Eisenman stammt, verweist Cohen in seiner Auseinandersetzung mit der Geometrie weniger auf Alberti,[9] sondern sucht auch hier, wie schon bei seiner Wahl der analysierten Bauten, den Zugang zu seltenen und außergewöhnlichen Quellen. So bauen seine Überlegungen zum Prozess des Zeichnens auf den Regeln der Stereometrie (Steinschnitt) und der Linear-Perspektive auf und er geht besonders auf die Traktate des britischen Mathematikers Brook Taylor ein, der wegen seiner obskuren Schreibweise wenig beachtet wurde, obwohl er bereits 1715 eine umfassende mathematische Beschreibung der Drei-Punkt-Perspektivkonstruktion vorgelegt hatte, welche die Rolle der Fluchtpunkte bei der Abbildung von Objekten im Raum, die sich nicht parallel zur Bildebene befinden, richtig einschätzt.[10] Zudem setzte sich Taylor mit dem inversen Problem der Rekonstruktion von Betrachterstandpunkt bzw. Augpunkt im Bild auseinander, das heißt er beschreibt eine Methode, ausgehend von der zweidimensionalen perspektivischen Abbildung, welche das ursprüngliche dreidimensionale Objekt und dessen Disposition berechnet – und legte so die Grundlagen zur darstellenden und projektiven Geometrie in der Mathematik.

Die kreative Anwendung geometrischer Theoreme wird in Scott Cohens Zeichnung „Rectilinear Spiriculate“ (1998) als eine Serie aufeinanderfolgender projektiver Abbildungen einfacher geometrischer Körper sichtbar (Abb. 5), die in kreisförmiger Anordnung sowohl Bild als auch Konstruktionslinien komplexer Transformationen zeigt, ohne einen Anfang noch ein Ende oder Ergebnis zu etablieren. Die Zeichnung muss vielmehr als Spur eines offenen Prozesses gedeutet werden. Die von Cohen angewandten Projektionsverfahren basieren auf der Drei-Punkt-Perspektive von Brook Taylor und dem stereometrischen Verfahren von Girard Desargues und Philibert Delorme, wie sie im französischen Manierismus für Steinmetze entwickelt wurden.[11] Jedes Abbild eines dreidimensionalen Körpers wird hierbei selbst wieder als zweidimensionales Bild gelesen, um Ausgangspunkt der nächsten geometrischen Projektion zu werden. Mit dem Titel „Rectilinear Spiriculate“ – also eine geradlinige Spiral-Berechnung,



5 Preston Scott Cohen, „Rectilinear Spiriculate“, 1994.

wenn man Spiral-Calculate auflöst – versucht Cohen die Bedeutung der Geometrie als generativen Prozess zu unterstreichen, als ein Projekt, dass sich nicht (nur) auf die repräsentative Funktion der Zeichnung beschränkt, sondern deren operative Wirklichkeit unter Beweis stellt. Cohen arbeitet sich mühsam mit dem analogen Zeichengerät von Zirkel, Lineal, Winkeldreieck und Bleistift durch im Vorfeld abstrakt festgelegte projektive Scripts, die den jeweils vorherigen Schritt zum Ausgangspunkt des nächsten machen, als Kalkül kontingenter Problemlagen, nicht etwa, um diese zu „lösen" oder zu „optimieren", sondern um eine Offenheit und Instabilität architektonischen Entwerfens jenseits traditioneller Vorstellungen von Form und Intentionalität des Autors zu testen und zu überraschenden Ergebnissen zu kommen.
Im Falle von „Rectilinear Spiriculate" stellt die Geometrie nicht mehr eine angewandte (Hilfs-)Wissenschaft der Architektur dar, welche statische Berechnung und Konstruktion unterstützt, oder maßgenau von der Zeichnung auf die Baustelle und die einzelnen Elemente (auch ein mimetisches Verhältnis zwischen maßstäblicher Repräsentation und zu bauendem Objekt) überträgt. Sondern die Geometrie generiert selbst komplexe Formen, wobei Cohen Komplexität als Wert an sich und als Zeichen ungelöster Konflikte versteht, die durch eine höhere Ordnung ausbalanciert werden, analog zur Anamorphose in der Malerei bzw. zur Ontogenese der Flunder. Beeinflusst von post-strukturalistischen Theorien kritisiert Cohen die angeblich fordistische Logik der Einfachheit, Rationalität und Serialität der Modernen Architektur zu Lasten von Abweichung, Komplexität und Multiplizität, hin zu einer differenzierten Architektur des Außergewöhnlichen und Singulären, die gleichzeitig hochdeterminiert wie überraschend und einzigartig ist. So wurde sie auch unter dem Titel „Architectures non standard", nach der gleichnamigen Ausstellung am Centre George Pompidou in Paris 2003/04, bekannt.[12] Gleichzeitig richtet sich Cohens Ansatz gegen eine „post-problematische Architektur",[13] die nach oberflächlich-materieller Schönheit und formaler Einfachheit sucht, wie er sie exemplarisch im sogenannten Minimalismus und bei neo-modernen Tendenzen der 1990er Jahre erblickt. Vor diesem Hintergrund sind seine zahlreichen Referenzen auf die mathematische Morphologie von D'Arcy Thompson zu lesen:[14] Cohen ist nicht am harmonischen Idealtyp, sondern an der Regelhaftigkeit der Übergänge interessiert, nicht an der Perfektion formaler Lösungen, sondern an den genealogischen Spuren früherer Entwicklungsstadien bzw. an den Anpassungs- und Verformungsprozessen. Form versteht er nicht als platonisches Ideal, ebenso wenig wie Komplexität als geometrische Überlagerung einfacher Elemente, sondern vielmehr als eine Verformung, als Reaktion auf äußere Kräfte und als Wechselwirkung zwischen Objekt und Kontext.
Mit dem Wechsel von analoger hin zu digitaler Zeichentechnik in den 1990er und 2000er Jahren stellt man nicht nur allgemein ein Wiedererstarken geometrischer Formfindung in der Architektur fest, sondern auch im Werk von Scott Cohen: So intensiviert er seine Recherche nach geometrischer Komplexität jenseits der Abbildungsmöglichkeiten seiner analogen, prozesshaften Zeichnungen, wie beispielsweise das Torus-House (1999), das auf einem namensgebenden Rotationstorus basiert und sich somit auf eine topologische Mannigfaltigkeit zwischen zweiter und dritter Dimensionen bezieht. Nicht nur erlaubt das vektorielle CAD eine präzise Konstruktion von gewichteten Kurven („Splines"), sondern generiert eine neue Wahrnehmung der Geometrie und geometrischer Ereignisse, die Kontinuität und eine glatte, nahtlose Oberfläche („Envelope", „smooth space") anstelle von diskreten Brüchen, Collage und Faltung ermöglicht, wie sie noch in den analog gezeichneten Projekten der sogenannten dekonstruktivistischen Architektur der 1980er Jahre vorherrschten.[15]

Mimesis und Mimos: Von der Nachahmung zur Performanz?

Doch nochmals zurück zu den analogen zeichnerischen Versuchsaufbauten von

Eisenman und Cohen und deren theoretischen Anspruch auf eine post-humanistische bzw. post-strukturalistische Architektur, welche klassisch mimetische Prinzipien zu umgehen beabsichtigt. Richtig ist, dass eine bewusst auf Zufall, Überlagerung und fortgesetzte zeichnerische Abbildungs- und Transformationsprozesse abgestellte Entwurfsmethode eine Bezugnahme auf direkte Vorbilder verunmöglicht. Dabei wird Mimesis mit Nachahmung gleichgesetzt, speziell der Nachahmung der Natur, was jedoch die Vielschichtigkeit des Konzeptes nur unzureichend wiederspiegelt.[16] Zwar stammt der Begriff der Mimesis von der schauspielerischen Nachahmung der Szenen des Lebens (komisch oder tragisch überhöht), und wird bereits bei Platon und Aristoteles als direkte Rede in Opposition zur Diegesis als erzählender Vermittlung gestellt, worauf eine bis heute reichende Tradition Mimesis mit Realismus in Kunst und Literatur gleichsetzt.[17] Doch bereits der Schluss von der zeigenden, direkten Nachahmung auf die nachahmende Wiedergabe der Natur stellt eine Verkürzung bezüglich der bildenden und darstellenden Künste dar, weshalb der wiederholt ausgerufene Tod des Mimetischen und dessen Ersatz durch technische Reproduktionsverfahren bzw. Ablösung durch abstrakte und gegenstandslose Kunst in der Moderne nur unzureichend zutrifft. Noch problematischer erscheint die Vorstellung der Mimesis als (bildliche) Nachahmung für die Disziplin der Architektur, die keine feste Referenz in der Natur vorfindet, weshalb die vitruvianische Theorietradition auf den Mythos der Urhütte als Urbild und Modell rekurriert, ebenso wie typologische Ansätze sich auf die Thematisierung der Architektur selbst und ihrer historischen Formen berufen (Autonomie). Mit der Modernen Architektur schließlich wurden diese mimetischen Prinzipien durch prozessuale Ansätze weiter geschwächt, wie beispielsweise eine Formgeneration aus den Bedingungen von Funktion, Konstruktion, Material und Fertigung, wie bei der Versuchssiedlung Dessau-Törten oder der Weißenhof-Werkbundsiedlung in Stuttgart,[18] um dann in einer semiotisch, ikonisch und historisch inspirierten Postmoderne fröhliche Urstände zu feiern. Diese wurden wiederum durch die beschriebenen post-strukturalistischen Ansätze der selbstreferentiellen und auf sich selbst abbildenden Zeichnungsserien von Eisenman und Cohen oder der von Lynn in die Diskussion gebrachten Leistungsformen (‚performance envelopes'), die sich direkt aus Materialeigenschaften und vektorisierbaren Umwelteinflüssen generieren,[19] kritisiert.

Doch eröffnet sich eine alternative Lektüre, wenn man Mimesis nicht nur auf die abbildende Nachahmung reduziert, sondern den Begründungszusammenhang von Musik, Tanz, Poesie und Schauspiel (μῖμος – mimos als Schauspieler) mitdenkt.[20] In diesem Sinne bezieht sich Mimesis weniger auf ein möglichst getreues Verhältnis von Vorbild zu Abbild, als vielmehr auf eine künstlerische Darstellung, Ausdruck und Übersetzung, bei der sowohl der Wechsel des Mediums (Tanz, Epik, Drama) als auch die Körperlichkeit der Darstellenden (Mimen) als Zeigende, Erzählende und durch andere Hindurchsprechende (der Wechsel ihrer Rollen und ihre Maske als persona) ganz andere Anknüpfungspunkte zu bieten versprechen. Unter dieser Perspektive scheinen die analogen formal-zeichnerischen Experimente von Eisenman und Cohen eher ein Wechsel von einem (außerarchitektonische Vorbilder) nachahmenden Abbildungsverfahren hin zu einem darstellend-generativen Prozess zu sein, mit dem sie sogar näher an das mimetische Zeigen durch performative Akte heranrücken, als bisher in der Architektur üblich. Denn sowohl Eisenman als auch Cohen bedienen sich eines im Vorhinein festgeschriebenen Protokolls (Text, Script), dessen minutiöse Ausführungen (oder sollte man sagen: Inszenierung?) wiederum ein unvorhergesehenes, zeitgebundenes und von Hand gezeichnetes Resultat als Spur dieser Akte erzeugen, das in seiner Selbstreferentialität primär auf seinen Entstehungsprozess verweist, der zum Werk erklärt, dokumentiert, umfassend narrativ ergänzt und vom Autor selbst interpretiert wird.

Dabei sind sowohl Temporalität als auch Körperlichkeit von entscheidender Bedeutung für die im Raum (Zeichentisch,

Modellwerkstatt) ausgeführten, im Vorfeld abstrakt festgelegten analogen Zeichnungsoperationen, die eine lange Einübung des Körpers (der Zeichnenden), große Geschicklichkeit und Geduld in der Umsetzung voraussetzen, da eine Kontrolle des Ergebnisses nur durch die Abfolge und Genauigkeit der einzelnen Schritte gegeben ist und nicht der resultierenden Form entnommen (und gegebenenfalls korrigiert) werden kann. Auch wenn der performative Akt selbst nicht vor Publikum aufgeführt wird, sondern vom zeitgebundenen Prozess nur die zeichnerische Spur der bildgebenden Operation bleibt, so kann man doch eine Parallele zur Praxis der darstellenden Künste erkennen: von der Ausgangslage eines Textes (in diesem Fall hoch determinierte Skripte), Regieanweisungen, Inszenierung und Aufführung – nur mit dem Unterschied, dass es hier zu einer Personalunion von AutorInnen, DramaturgInnen, RegisseurInnen und Darstellenden kommt.

Parametrische Selbstreferentialität?

Doch was bedeutet für dieses Gedankenexperiment der Wechsel weg von den analogen hin zu den heute üblichen digitalen parametrischen Verfahren? Zum einen wird die mühsame, zeitintensive, zeichnerische Handarbeit selbstreferentieller architektonischer Notationssysteme (ob nun autonom wie bei Eisenman oder kontingent im Sinne von Cohen) auf CAD und parametrische Software (Rhino, Grasshopper et cetera) verlagert, welche die geometrischen Problemlösungen, seriellen Variationen und Mutationen in rascher Folge erstellen können und mit weit mehr (miteinander verschränkten) Variablen operieren, als es analog je möglich wäre. Mittels der Koppelung von Materialforschung und digitalen Fabrikationsmethoden (CNC) werden die zuvor rein zeichnerisch-hypothetischen Gebilde von Eisenman, Cohen (und auch Lynn) überhaupt erst operationell und konstruierbar, das heißt auf eine gebaute Realität übertragbar. Zum anderen scheint der Aspekt einer performativen Mimesis automatisiert und von der Anwendung vektorbasierter algorithmischer Software, dem Setzen parametrischer Regeln (Scripts) und von der Rechenleistung abhängig, weiterhin temporal und unbestimmt (oder autonom von mimetischen Abbildungsabsichten eines Autors). Doch eine fortgesetzte Auseinandersetzung mit diesen „Tools" führt zu einer Vorhersagbarkeit im formalen Ergebnis, um nicht zu sagen, zu einer Art eigenem Stil.[21]
Um die Engführung zu den darstellenden Künsten wieder aufzunehmen, werden die Schauspielenden durch computergenerierte Protagonisten (Animation) ergänzt oder ersetzt. Das Stück (Skript) wird direkt programmierbar, umsetzbar, unabhängig von Gegebenheiten oder aufwendigen Sets, die Ergebnisse rascher erzielbar, der Effekt beim Publikum mag sogar gesteigert werden – man denke nur an den Erfolg der digitalen visuellen Effekte des Films „Avatar" (2009). In Bezug auf die ArchitektInnen-Darstellenden wird der performativ-körperliche Aspekt des Zeichnens durch eine direkte (mimetische?) Nachahmung des Prozessualen ersetzt. Nun rechnen, zeichnen und drucken (auch in 3D) Computer, Software und digitale Fabrikationswerkzeuge, während sich die AutorInnen-ArchitektInnen auf die Manipulation der Regeln und Abläufe (Parameter und Scripts) im Computerprogramm zurückziehen und aus der Serie das bevorzugte Modell für die (ebenfalls computergestützte) Umsetzung selektieren.
Wenn es bei den vorgestellten analogen, zeichnerischen Projekten von Eisenman und Cohen um eine Hinterfragung der humanistischen ebenso wie modernen Doxa der Architektur ging, zu denen neben der Autorenschaft auch das Konzept einer mimetischen Nachahmungstheorie gehört, stellt sich mit Blick auf eine digitale parametrische Architektur in deren Nachfolge die Frage, wie sich die neuen Techniken und Medien zu dieser Tradition verhalten, anders formuliert: Was wäre als mimetisches Vorbild oder Urbild für vektorbasierte Optimierungssoftware zu denken, wenn man Mimesis primär als Nachahmung versteht? Sollte man die in der parametrischen Architektur weit

6 Christian Kerez, „Incidental Space“, Schweizer Beitrag auf der „Biennale di Venezia“ 2016, Objekt im Innenraum des Schweizer Pavillons von Bruno Giacometti.

verbreiteten genetisch-evolutionistischen Metaphern wörtlich nehmen und von einer prozessualen Referenz in der Natur selbst ausgehen, die nicht mehr unbedingt formal sind (obwohl organische Formfindung und Biomorphismus in der digitalen Architektur weit verbreitet sind), sondern „Scripts“ natürlicher Prozesse darstellen, wie eben dem Wechselspiel zwischen ökologischer Nische, Anpassung und Genpool (was Cohen am Beispiel der Flunder demonstriert)? Und die von Eisenman noch analog gedachte Selbstreferentialität einer sich auf ihre Elemente als Zeichen und deren Grammatik beschränkenden Architektur wäre nun als digitaler Code, als Programme, Scripts, oder als Gene zu denken, womit die textuell-sprachliche Logik beibehalten würde? Mimesis würde in diesem Fall auf Wiederholung und Differenzierung jener Codes, Scripts, geometrischen, linguistischen oder programmierbaren „Primitivs“ und deren Syntaktik verweisen, vielleicht sogar auf so etwas wie direkte Rede in der digitalen Copy-Paste-Kultur? Und wie wäre eine performativ-mimetische Praxis für die digitale Architektur zu denken? Natürlich hängen die Antworten vom Einzelfall (und den AutorInnen) parametrischer Entwurfsverfahren ab, ebenso wie von der aufgezeigten Vielschichtigkeit des Mimesis-Begriffs. Doch kann man sich der Problematik von einer anderen Seite nähern: Christian Kerez verhandelt in seinem Beitrag für den Schweizer Pavillon der Biennale di Venezia 2016, wie eine zufällige komplexe Form mit dem Computer bearbeitet und mit digitalen Fertigungsmethoden präzise konstruiert werden kann. Im Unterschied zum parametrischen Entwerfen möchte Kerez gerade nicht den Entwurfsprozess – also die Formfindung – an generative Software

7 Christian Kerez, „Incidental Space“, Schweizer Beitrag auf der „Biennale di Venezia“ 2016, Objekt im Innenraum des Schweizer Pavillons von Bruno Giacometti.

auslagern, sondern hält stolz an der Autorenschaft der ArchitektInnen fest, um den Computer zum „Sklaven des Architekten“ (und seines Formwillens) zu machen.[22]
Um in einer immer stärker reglementierten und ökonomisch marginalisierten Praxis einen Raum jenseits des Bekannten zu finden, wählt Kerez für sein „Incidental Space“ betiteltes Forschungsprojekt und -objekt ein nebensächliches, zufälliges aber hochkomplexes Produkt analoger Bearbeitung an plastischen Modellen zur Ausgangsform (im Gespräch erwähnt er gar ein Abfallprodukt der Formversuche seiner Studierenden), die digital gescannt, vektoriell codiert und für die Weiterbearbeitung am Computer aufbereitet wird. Skaliert vom Gipsmodell zur raumhaltigen Hülle musste die Datacloud den umgekehrten Prozess der digitalen Fabrikation einer Minimalschale (aus faserverstärktem Beton) durchlaufen, um als begehbares dreidimensionales Objekt im Innenraum des spätmodernen Schweizer Pavillons von Bruno Giacometti in den Giardini von Venedig ausgestellt zu werden (Abb. 6, 7). Dabei wollte Kerez gerade durch die Formlosigkeit und Komplexität auf minimalem Raum jegliche Referenz auf bekannte Räume und Formen (der Architektur) ausschließen, nichts nachahmen und auf nichts verweisen, außer auf diesen Raum an sich (und doch weckt das Objekt sofort Assoziationen an Höhlenräume oder organische Gebilde, um gar nicht erst von Frederick Kieslers „Endless House“ zu sprechen).
Als digitales Produkt eines analogen Formwillens ist das Projekt als bissiger Kommentar zum parametrischen Entwerfen zu lesen, besonders US-amerikanischer Prägung, wie es an vielen Elitehochschulen an Ost- und Westküste inzwischen dominant ist. Deutlich wird das an Kerez’ Wortwahl, wie beispielsweise die Hinweise auf die Autonomie der Architektur (ein funktionsloser Raum, der auf nichts verweist und nichts repräsentiert als sich selbst), auf das Element des Unvorhergesehenen („Incidental“), das Prozesshafte eines hochdeterminierten und präzisen „Zufalls“ ebenso wie auf die unklare Autorenschaft (Kerez steht einer Forschungsgruppe der ETH vor, die Form selbst sei ein Nebenprodukt seiner Lehre an der ETH Zürich) und das Konzept der Selbstreferentialität. Entscheidend aber ist der Unterschied, dass digitale Medien und Prozesse hier als reine Werkzeuge eingesetzt werden, um sie in ihrer ganzen Hilflosigkeit zu demaskieren. Nur, so hofft Kerez, durch die Imagination des Künstlers erhält die instrumentelle Technik ihren Sinn und könnte so zu einem Medium der Erkenntnis eines Nichtverfügbaren jenseits der rational-operationellen Zurichtung unserer Welt werden.[23] Aber das ist eine andere (Mimesis-)Geschichte…

Bildnachweis

Abb. 1, 2: Mit freundlicher Genehmigung von Eisenman Architects.

Abb. 3 - 5: Mit freundlicher Genehmigung des Architekten.

Abb. 6, 7: Dubuis, Oliver, mit freundlicher Genehmigung des Architekten.

Endnoten

1 Foreign Office Architects (Zaera-Polo, Alejandro / Moussavi, Farshid): Phylogenesis FOA's Ark, Barcelona 2003; Schumacher, Patrik: The Autopoiesis of Architecture, Vol. I: A New Framework for Architecture, Vol. II: A New Agenda for Architecture, Chichester 2010–12.

2 Canadian Center for Architecture, Montréal, 7. Mai bis 27. Oktober 2013, die ausgestellten Beispiele für „digitale Architektur" waren neben dem Biozentrum Frankfurt von Peter Eisenman (1987): Lewis Residence von Frank Gehry (1985–1995), Expanding Sphere von Chuck Hoberman (1992) und Dachstrukturen für Odawara Sportkomplex (1991) und Galaxy Toyama (1992) von Shoei Yoh.

3 Eisenman, Peter: Moving Arrows, Eros and other Errors. An Architecture of Absence, London 1986.

4 Siehe: Knights, Clive R.: The Fragility of Structure, the Weight of Interpretation. Some Anomalies in the Life and Opinions of Eisenman and Derrida, in: Borden, Ian / Rendell, Jane (Hg.): InterSections. Architectural Histories and Critical Theories, London 2000, S. 70–88, hier: S. 74–76.

5 Eisenman, Peter: Aspects of Modernism. Maison Domino and the Self-Referential Sign, in: Oppositions 15–16, 1979, S. 118–128.

6 Ebd., S. 121f.

7 Cohen, Preston Scott: Stereometric Permutations, in: Appendix: Culture/Theory/Praxis 3, 1997, http://www.appendx.org/appendx/issue3/cohen/stereo/index2.htm (Zugriff 13.10.2016).

8 Vgl. bereits die Doktorarbeit von Eisenman am Trinity College in Cambridge, UK aus dem Jahr 1963, als Faksimile publiziert: Eisenman, Peter : The formal Basis of Modern Architecture, Baden 2006.

9 Vgl. Lynn, Greg: Animate Form, New York 1999.

10 Taylor, Brook: Linear Perspective. Or, A New Method of Representing Justly All Manner of Objects as They Appear to the Eye in All Situations, London 1715; reprint: idem, New Principles of Linear Perspective. Or, The Art of Designing on a Plane the Representations of all sorts of Objects in a more General and Simple Method than has been done before, London 1719.

11 Evans, Robin: The Projective Cast. Architecture and Its Three Geometries, Cambridge/MA 1995, hier: Chapter V: Drawn Stone, S. 179–239.

12 Migayrou, Frédéric / Mennan, Zeynep (Hg.): Architectures non standard, Paris 2003.

13 Cohen, Preston Scott: Contested Symmetries and other Predicaments in Architecture, New York 2001, S. 12.

14 Thompson, D'Arcy Wentworth: On Growth and Form, Cambridge 1917 (new revised edition: Cambridge 1942).

15 Johnson, Philip C. / Wigley, Mark (Hg.): Deconstructivist Architecture, New York 1988.

16 Ritter, Joachim / Gründer, Karlfried (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 5, Basel / Stuttgart 1980, S. 1396: „Mimesis (Darstellung, Ausdruck, Nachahmung von griech. μιμεῖσθαι [mimeisthei], darstellen, ausdrücken, mit der connotatio ähnlich machen, nachahmen; lat. verengend imitari)"

17 Vgl. Auerbach, Erich: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der Abendländischen Literatur, Bern 1946 (zitiert nach der dritten, erweiterten Auflage 1964); Gebauer, Gunter / Wulf, Christoph: Mimesis. Kultur – Kunst –Gesellschaft, Hamburg 1992.

18 Auf eine Diskussion, inwieweit diese Themen der modernen Architektur der 1920er Jahre selbst rhetorisch zu verstehen sind und inwieweit die ArchitektInnen Vorbilder aus dem Industriebau, dem Industrial Design, der abstrakten Kunst oder dem mediterranen anonymen Bauen nachahmen, kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden.

19 Lynn 1999 (wie Anm. 9), hier S. 13ff.

20 Gebauer / Wulf 1992, (wie Anm. 17; zitiert nach der englischen Übersetzung: idem: Mimesis. Culture – Art –Society, Berkeley 1995), S. 27–30.

21 So argumentiert wenigstens Patrik Schumacher (ZHA) für den Parametrizismus als einen neuen Stil des 21. Jahrhunderts, siehe Schumacher 2010–12 (wie Anm. 1).

22 Im Gespräch mit dem Autor, Venedig, 27.05.2016.

23 Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. 7, Frankfurt/Main 1970, S. 86ff.

II

Kopie und Normung

Mimesis and Copyright, or the Rights of Copies

Ines Weizman

"The wonder of mimesis lies in the copy drawing on the character and power of the original, to the point whereby the representation may even assume that character and power."

Michael Taussig: "Mimesis and Alterity"

II

Architecture is a mimetic practice. It involves the fundamental gestures of producing similarities in modes of dwelling and relies on methods and rules of construction that seem elemental and "nature-given". Theoretical resources such as Marc-Antoine Laugier's enlightenment allegory of the primitive hut aimed to ascertain the understanding of the primordial origins of architecture invoking the mimicry of nature. Yet interestingly, the classicist ideals of returning to a certain purity of design also introduced a culture of the copy which in concerted efforts with newly developed technologies and modes of reproduction achieved a degree of precision and efficiency that threatened to disenchant the mimetic practice of architecture and the creative arts. The copy becomes a reproduction – a media form in itself – referring both to itself and to its original, a part of an endless series of "aura-less" multiplications. Of course, the perfect copy is by definition impossible. Walter Benjamin wrote in "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", an essay he stated in 1935 in Paris after he had fled Germany: "Even the most perfect reproduction of a work of art is lacking in one element: its presence in time and space, its unique existence at the place where it happens to be."[1] The note could be interpreted as movingly resonating with his own displacement, but he continues with his famous remark: "That which withers in the age of mechanical reproduction is the aura of the work of art."[2] For Benjamin the "authority" or the "aura" of a work of art, or an original is questioned as it is being reproduced mechanically, or formally rather than through a form of mimetic appropriation, a play that would involve both the author of a work of art but also the person who experiences it. In his earlier essay "On the Mimetic Faculty", written in 1933, Walter Benjamin had already perceived a decay of man's "mimetic gift" which lead to the "shattering of tradition".[3] What was once at the foundation of occult practices and primor-dial gestures of mimicking nature, involving both subjects and things, has been lost in the history of human development. Michael Taussig is equally concerned with the loss of magic in mimesis in his groundbreaking book "Mimesis and Alterity". In it he traces the history of the "disenchantment of the capitalist world" through the encounters of "mimetic machines" invented by the Western World as they try to study and capture the Third and Fourth World and begin to disrupt "earlier sympathies which kept the magical economy of mimesis and alterity in some sort of imperial balance".[4]

In what he describes as "sympathetic magic" he points to a mimetic process in which a copy is granted the character and power of the original, the representation of the power of the represented. Benjamin to whom Taussig is devoted in his study described that magic as a momentary merging of the subject and the object: "Thus the coherence of words or sentences is the bearer through which like a flash, similarity appears. For its production by man – like its perception by him – is in many cases, and particularly the most important, limited to flashes. It flits past." (translated: "... sie huscht vorbei.")[5] But, although Benjamin is vehemently critical and scared of seeing artworks, photographs and films becoming available to mass consumer society, he respects photography and film as they allow for this fleeting magical moment in which the lost aura is regained. So technological reproduction not only allows for having copies of originals conveniently at hand, but photographs and recordings, Benjamin asserts, "enable the original to meet the beholder halfway"[6]. As it were, the possibilities of mechanical reproduction, such as enlargements and slow motion, fundamentally change our modes of perceptions and our aesthetic responses to objects. The reproduction makes us revisit the original, but it also brings to light the set of relations in which the object/subject is situated. Hence, while photography can be seen as a way of simplifying reality or controlling spatial complexity, it is precisely this reductive and selective quality that brings aspects of a scene to particular attention. Benjamin argued in "A Short History of Photography" that rather than going to study buildings on site – as the conventional wisdom recommended – architecture students should look at photographs, which "can bring out those aspects of the original that are unattainable to the naked eye yet accessible to the lens, which is adjustable and chooses its angle at will."[7] As he put it later: "photography opens up in this material the physiognomic aspects of the worlds of images, which reside in the smallest details, clear and yet hidden enough to have found shelter in daydreams."[8] The photograph therefore functions in two distinct ways, each with their own political associations and implications: on the one hand, it is a medium of "death"; on the other, a tool for simplifying a constantly changing and complex reality. These are the characteristics that enable photography to capture neglected details and to make sense of unfathomable mundanities that would otherwise elude us. For that matter, reproductions make the original more approachable. The beholder can appropriate it. A Dubai tower can exist as a poster in a dentist's waiting room. A family can wake up to the arias of Maria Callas. But those reproductions also detach the reproduced object from the domain of tradition and convention. When Benjamin speaks about the "shattering of tradition" in the context of mechanical reproduction he carefully alludes to the potential of contemporary visual practices to be able to refigure vision and essentially transform society. Interestingly as the agency is here with the objects alone, perhaps one could speculate further that the reproduced objects can work somehow politically. Benjamin, in 1936 already personally threatened by Nazi propaganda and horrified by the automatism of mass consumption appears ambiguous and doubtful about conditions of total reproductions. Reading Benjamin, Boris Groys points out "when the reproduction becomes total, the demand for the original aura loses any meaning"[9]. Groys distinguishes between two processes of reproduction: One process is topologically determined, guaranteeing the continuity of the original in time (i.e. through restoration of an icon in a church). The other process is uncontrollable, topologically undetermined, a diasporic distribution of the work in the profane sphere. The latter then could be rather a process of production than a reproduction. The diasporic copy can be seen as the result of a creative process that produced a "new original".[10] "Whether a diasporic copy is described as a copy or as an original is thus not a question of knowledge, but rather of acknowledgement – a question

of political, or rather theological-political decision." Accordingly the "new original" would have the ability to show the Other in a new and unexpected way as an "unthought-of Other".[11]

Diasporic architectures

A study by the Renaissance scholars Alexander Nagel and Christopher S. Wood might exemplify a diasporic distribution of whole architectural elements, even buildings that also claim to have become originals. In their book "Anachronic Renaissance", Nagel and Wood discussed in fascinating detail how in Rome medieval icons and models became "ersatz originals" at the very moment when they began to be intensively copied. "[...] The copying created them as originals.[...] Until then they had been nothing more than models."[12] This is exemplified in the myth of the flying house of the Virgin Mary which after the fall of the Roman Kingdom of Jerusalem, had been carried by angels and deposited first in today's Croatia and then near to today's Loreto in Italy where it was relocated on a hill to make it a suitable site for a permanent location of pilgrimage. The authors describe how the model in Loreto had in fact been "generated from a single cartload of spoliated building modules" which have received their sanctity through a process of conversion "by contagion" which allows copies to become real relics. When in the 15th century the structure in Loreto generated its own copies, chapels and churches were dedicated to Santa Maria of Loreto, the authors write: "a new network of virtual holy houses all over Italy had the effect of devirtualizing the Loreto structure: the status of the house as a referential model of the original house, incorporating a few relics and a cult image, gave way finally to the idea of a house relic."[13]
Although not quite perfect copies, these architectural spolia apparently resisted the loss of their aura, or even more so they claim to have become original of sorts. A similar line of argument intended to "clear up some of Benjamin's deep fog of art-historical mysticism"[14] was used by Bruno Latour and Adam Lowe in their discussion of the replica of Veronese's Nozze di Cana that was installed in the Fondazione Cini on the island of San Giorgio in Venice in 2007. Lowe's workshop Factum Arte was commissioned to produce a facsimile of the original painting hanging in the Louvre in Paris. In 1797 when Napoleon conquered Venice, he ordered to tear down the huge painting which Veronese had painted for Palladio's refectory and in which its painted architecture created a perfect trompe l'oeil effect. The facsimile was minutely recorded by a specially invented 3D-scanning technique and various photographic inquisitions into the very texture of the brush strokes, the tear marks and exact colors. The data then was used to instruct a special printer that would deposit pigments with high accuracy onto pieces of canvas that were later glued together and retouched by a team of conservators. Despite these various digital and mechanical operations, Latour and Lowe argued not only that the facsimile is a painting, but also, in contrast to Benjamin's argument, that the copy even enhances the originality of the original. Pointing to today's restoration undertakings that take deliberate decisions about what should be added or removed, their analysis begins not with the question of the copy, but rather doubts the unique existence of an original. The copy is argued to be "a stage in the verification of Veronese's achievement, a part of the painting's ongoing biography."[15] The object is argued to exist in what they call "a trajectory". Along this trajectory it is possible, precisely because we can use mechanical and digital reproduction techniques, to retrieve the aura from the flow of copies. What needs to be overcome is the "stubborn persistence that makes the association of a place, an original, and some aura impossible to shed."[16]
Whether a work is a "good" or a "bad" reproduction is decided by its quality, the amount of care, and the intensity of the search for the originality that goes from one version to the next: "The distance between version n ("the original") and version n+1 ("a mere copy") depends just as much on the differential efforts, costs,

and techniques as on any such substantial distinction."[17]

The idea to expand the notion of the original or of the original location might come particularly handy if we consider the politics in which copies and originals have been enmeshed. Even if it was argued that Napoleon had in fact saved the Veronese painting from the Protestant iconoclasts, Venetians have, since the theft, felt that they had the right to reclaim it. Would the installation of the replica now put an end to this claim? Similarly Athens recently opened the New Acropolis Museum that was specially designed to display the Elgin Marbles exactly as they appeared on the original temple. Occasionally the debate revives over whether the written agreement between Lord Elgin and the Sultan of the Ottoman Empire is a fake and whether the British Museum should not return the marbles. Similarly, the throne room of Ashurnasirpal II in Nimrud, another project conducted by Factum Arte was copied in astounding detail. Adam Lowe's workshop produced facsimiles of the many fragments of the tomb that have been spread to the British Museum, Pergamon Museum in Berlin, the Staatliche Kunstsammlungen Dresden, The Sackler Collection at Harvard University and The Art Museum at Princeton University. The commission came from an idea for an exhibition that intended to re-unite the fragments, including those which had remained on the original site in Iraq. Something seems doubled here. Would it not make sense if all collections send the originals back to Iraq so that the friezes could be glanced in their original beauty and mastery? Surely most museums would not agree to send those precious originals to a war-torn country. The work with facsimiles makes the impossible reunification possible, and again it is acts of love and scientific passion that initiate and realise these complex and expensive projects. And yet, to some degree the possibility of reproduction functions as an agent in a historical bias. This can also be seen in the replica of the tomb of Tutankhamun which Factum Arte completed in 2010 and was intended to be installed in early 2011. As a result of the political changes in Egypt this gigantic structure that was to be shown to tourists so that the original could be protected, had to remain in a warehouse storage in an industrial area outside of Madrid. The replica awaits until today more peaceful times and somehow the withering of its own aura. (Reportedly most noticeable is the current decay of the plaster of the replica that has to undergo the harsh temperature changes in Spain.)

Let me now start from a different point of view, and interrogate the concept of "agency" in relation to the culture of the copy. It is contemporary copyright that has an agency in regulating the reproduction of objects and pieces of architecture. Here I will particularly examine the relation between modern perceptions of "diasporic copies" and large-scale, global, seemingly indiscriminate replications of architecture as they have become possible through new technologies of reproduction, new international (political) influence and potential modes and practices that cope with those. In an earlier research I looked at "architectural doppelgängers", which aimed to apply a figure often used in Romantic literature and imagination to architecture and architectural copying.[18] While in literature the lives of protagonists are being intruded by the appearance of doubles, often haunted and pushed out of their routines, doppelgängers of buildings frequently perplex. Some are immediately rejected; some seem bizarre, fascinating and not quite believable. The spectacular takes form in the figure of the double. It functions reliably as general amusement, as a present for wives and mistresses, as love-letter or guilty note – built in stone.[19] But the doppelgänger is also experienced as something uncanny, a ghost or potential precursor of imminent death. Architectural doppelgängers are usually found far apart from each other, more so, they emerge out of a condition of distance. Often they appear to be produced in a kind of shadow economy without exact records, no statistics, no "central" planning agency, no archive, no lawyers. Architectural copies can be easily ignored, or dismissed as low art, or appear irrelevant for truly disturbing

the nature and esteem of the "original". For the haunted heroes of modern writers such as Poe, Wilde, Nobokov and Borges the unbearable condition of being doubled could only end in the death of one.[20]
While in modern fiction the doppelgänger had to be murdered to escape the threat of replication, modern copyright law was set in place to control and regulate such crimes in the field of culture. Copying, I here posit, is a cultural form that is the most fundamental basis for media. The "culture of the copy" is the changing relation – technological, critical, material and digital – that we have with all sorts of reproductive artificial forms. Law is often lagging behind the reality that it seeks to regulate and so was also the case with the various modes of copying. Seeking to comprehend, harness and regulate ever-new innovations in reproductive forms, the law was itself challenged to such extent that the culture of the copy and that of law co-evolved. Although this essay cannot fully capture its implications and history, it aims to initiate an examination on the relation between copying and its limits as defined by law. While the culture of the copy embraces the vast potential and abundance of ideas about how variations and expressions of an original can find new forms of existence, the question for its legal limits is posed with attempts to regulate something that always threatens to break out of control. Also, I hope to theorize and contextualize some of the findings that developed from my own proposal of critical appropriation and copying of an architectural project by the Viennese architect Adolf Loos which unexpectedly revealed a complex dynamic of previously little known ownership disputes in the Loos estate[21] (Fig. 1). In the following I would like to sketch out some of the potential meeting points of copyright law as it reacted to or shaped the development of modern architecture.

Architecture and Copyright

Copyright is generally understood as the consequence of a certain conferring of an identity of a maker on an object, a thing, a structured assemblage, or a building. It is the right to copy, replicate, duplicate and receive the financial benefits of this act. In every period copyright reflects differently on the existing means of production and reproduction, and on our relation to auratic or less auratic multiplications.[22]
Calling for the law might well restrict the unhampered freedom of copying in its various forms. But the decision whether a copy can be permitted or prohibited is made as an interplay between the right of an individual originator and a form of collectivity or the common. Copyright disputes put into motion a complex interplay between authors, art experts, lawyers and activists, rarely the authors who have produced originals (often these disputes are post mortem) as well as of surviving relatives who might seek financial benefit or the ethos of an estate. Such disputes bring also private or political interests – a society's relation to art – into visibility. The relation to copying thus functions as a barometer of sorts, framing both the condition of the subjects of copyright as well as the tech-nologies of their production.
Architects have been involved in copyright disputes but being site and budget specific architecture design projects do usually not lend themselves easily to copying as other creative productions. However modern architecture started offering the technological possibilities of type and reproduction. In fact, seen in a historical perspective on the development of design technologies one could argue that the emergence of modern architecture coincides with the development of copyright law, at a moment when modernism sought to distance the author from authorship, the building from uniqueness, and potentially to undo the individual from mass production. The development of modern architecture, its production, seriality and export across seas and that of laws of copyright are necessarily entangled. Perhaps one could even say that it was copyright law that "allowed" architecture to be copied, replicated, mass produced and exported across the world.
As such, new copyright regulations appear exactly at the moment when new practices and new architectural works are reacting to and advance the condition of modernity.

What makes the copy, and in particular the architectural copy, so interesting is to think of it as quintessentially as modern as concrete or steel frames are for architecture, as the print, the photograph, the film or the digital file are for media – that is, as the elements that turn things – physical objects and imaginary objects – into media. Copyright applies of course to all intellectual work, including architecture.

3D Scanning/ printing technologies

Contemporary architecture presents copyright law with a set of new challenges. We can currently observe a fascinating variety of copying techniques that produce reproductions, replicas, appropriations and architectural doppelgängers that challenge the legal confines of the profession, but also reframe the place of objects in history and in contemporary events. New digital production and fabrication started regarding material copying as media forms. The possibility to store and re-store information about objects digitally has made it possible to approximate "originals" in ways that were unthinkable until very recently. Both computer-generated and parametric work put pressure on the notion of authorship and ownership. Mechanical modes of design and fabrication are challenged by new techniques for producing difference in serial formations. This also refers to modes of architectural survey. LIDAR scanners can now capture the 3D reality of entire buildings down to a fraction of a millimeter. Employed in tandem with 3D printers, this means that, if a system to automate the scanner-printer duo existed – buildings could finally reproduce themselves endlessly and at varying scales. This is not science fiction – various construction companies such as WinSun in Suzhou in China experiment already with 3D printing technology for constructing buildings from rubble. Perhaps what 3D printers are already able to achieve, could become a feature of architecture: self-replication. This does not only challenge the figure of the author, but also the agency of objects. In the field of preservation and the protection of cultural heritage sites, the new techniques of capturing objects and making them available for a potential reconstruction raise new questions about the implications of the intentions of preservationists and agents of national heritage, for example in the restoration projects of destroyed cultural heritage sites, such as the ancient temple of Palmyra that was destroyed in Syria in 2015. The triangulation of photographs by professional archaeologists, as well as crowd sourced tourist material online allows for processes of ortho-photography that can reconstruct precise 3D models, no longer with the need for sophisticated laser scanners. In this context inadvertent tourist images become instruments not of documentation but of restoration.

Another form of tourism to historical sites and museums might soon also involve what the two artists Nora al-Badri and Jan Nikolai Nelles recently explored when they produced a 3D printed copy of a bust of Queen Nefertiti, one of the famous exhibits in the Neues Museum in Berlin. For the artists the reproduction of the bust that they brought to Cairo, was meant as a counter theft aimed to support the claims of Egyptian authorities that wish for the repatriation of the original and the leaving behind of a copy in Berlin. The artistic project also revealed that the Neues Museum not only owns the bust, it also insists on owning its copyrights (on behalf of its Egyptian makers). The process of repatriation, or to begin with the dispute over its potential illegal reproduction, will thus not only involve the over 100 year old origin of the busts, the over 100 years old story of its dislocation from a tomb in 1912, the story of its two restorations in 1952 and in 2010, but also the copyrights for its reproduction that are now granted by the reproduction department of the Neues Museum. This story shows that the various iterations of objects – now in the area of available-digital-object-reproduction appropriated and copied, are not only about the "trajectory" or "biography" of hard objects, as Bruno Latour and Adam Lowe argued,[23] but also about the murky and elastic reality of copyright law that replicates its own claims and entitlements.

The emergence of the "copyleft" – a form of licensing that offers anyone the right to distribute copies while maintaining the original authorship – around the turn of the 1990s was a response to the digital culture and the perceived inability to regulate copying. Copyleft applies mainly to software, music and text, however, so far, no equivalent practice has been applied to architecture. However, it should – at least it is easy to imagine how it could be immediately applied to elements and details that can be reproduced by printers. The reason for these things not to have yet emerged is not only the inherent propriety of the architecture profession – so indebted, structurally to the idea of property, but because, for that matter, copy-right and modes of its critical appropriation have not been sufficiently debated in the context of architectural history and law. But radical practices are beginning to emerge in the field. Certainly for architects already working at the "frontiers" of liminal spaces opening copyright over printable good design might be interested to work again creatively with the potentials of new digital reproductions rather than endlessly reproducing and celebrating the contours of vernacular architecture that is anyway available to people in these zones. Physical printability and copying could indeed become a critical intervention in economical and cultural production, like to democratization and circulation of essential medical drugs in places that could not afford them. It now becomes, more than ever, a pressing necessity to understand contemporary conflicts between copy technologies and copyright, for they engage fundamental questions about who has the right to participate in culture. Who owns it – on behalf of whom and who can benefit? Of course the law is set up to support those in power to protect their interests and property and thus committed architects and theorists will have to seek to break these bonds.

Copyright in the global culture of the copy

What makes modern copyright so difficult to implement is that copyright has to be differentiated across both time and space. It is applied differently in different countries and has evolved across time. Wars, catastrophes, and migrations have created a world society that has to be reflected also in copyright law that replicates its own claims and entitlements.
In modern international copyright law that evolved in the late 19th century, of course as part of the increased political frictions between nation-states, the state defines the rights of authors both in their lifetime and beyond death. Copyright is applied in accordance with the country in which the author is a citizen, but not outside of its borders. The Bern Convention for the Protection of Literary and Artistic Works of 1886 was initiated by an appeal by a group of authors famously led by Victor Hugo. It was the first international agreement to protect primarily the rights of writers. After further meetings in Bern in 1896, in Berlin in 1908, in Bern in 1914, and a concluding meeting in Rome in 1928, the convention dealt with not only works from the literary world but also from the scientific and artistic domain, including musical compositions, drawings, paintings, and only very late with photography and architecture. Further meetings followed in 1948 (Brussels), 1967 (Stockholm), and 1971 (Paris). In 1988, the US joined the convention, allying it to some degree with US copyright law. The most important achievement of the convention was that authors and artists became automatically protected – without the need for "registering" their claims, and it defines that the signatories recognize the copyright laws of other countries in the same way they would recognize the copyright of their own citizens. In this series of revisions to the conventions and in the expanding list of countries that signed it, one can begin to comprehend a well-traceable shadow of the ever more complex and expanding global exchange of goods as well as ideas.
Particularly interesting for this discussion here on the history of protection of architecture in copyright law, is that the difficulty for its adoption was similar to that of photography. Still in the 1910s architecture was doubted as being eligible for copyright

protection. Especially with the expansion projects of modernist housing estates and settlements and the outlook to its potential mass production, such as in the Garden City movement in England, it was argued that architecture had not enough artistic merit to be protected. Similarly up until 1908 photography was doubted to be worth protection through the law. Seemingly, the mechanic reproduction of reality through the shutter of a camera corresponded to the casts and moulds of concrete that – so the experts at the time argued – could not possibly leave a trace of subjectivity on its products. Legal scholar Bernard Edelman has shown how in nineteenth-century France photographs were at first considered to be mere mechanical reproductions of reality, and hence in the public domain. It was only when photography became accepted as an artistic practice that it received legal protection and "the real as object in law [became] susceptible to appropriation, sale and contracts"[24]. Coincidentally when it was privatized, considered artistic and protected by the law, photography became also suspected of "stealing the soul" essentially turning persons into things.[25]
Whereas debates about the artistic value of photography took decades to accept that the mechanically reproduced image contains traces of the subject and thus a proprietary relation to copyright, discussions to do with the replication of objects in three dimensions seem to take a different trajectory. The cast courts in the Victoria and Albert Museum in London explored a completely different relation to objects than the British Museum, only a short distance away. While the British Museum had to conquer, raid, dismantle, ship, rail and recompose the actual monuments and artefacts stolen or collected from across the Empire, the cast court took a much more contemporary attitude towards reproduction. In the hands of the Italian artists, wax experts and plasterers, the monuments they copied became a media form. Yet, their reproduction soon gave rise to legal disputes about their ownership.
In a particularly enlightening essay Mari Lending shows how already shortly after the death of the prominent master caster practicing in London, Domenico Brucciani, in 1880, the company that continued the business of Brucciani & Company, began to file lawsuits against competitors who tried to make new molds from casts that the heirs of Brucciani had sold after the masters death.[26] These "copyrighted copies", Lending states, got their ground-ing in a legal initiative led by Henry Cole, director of the South Kensington Museum (from 1899, Victoria and Albert Museum) which was signed by fifteen European crown princes during the 1867 International Exhibition in Paris, only a year after Hugo's first public claim for the protection of copyright. Cole's "Convention for Promoting Universally Reproductions of Works of Art for the Benefit of Museums of All Countries" in which he aimed to encourage the production of monuments in media such as casts, electrotypes, and photographs still ignored the requests of Hugo or those of the heirs of Brucciani.[27] The discussion about the potential mass-production of plaster-casts for the preservation of historic monuments, only precedes the characteristic reproducibility that the modern concrete cast will enable.
One could argue that the numerous revisions to copyright laws, such as the Bern Convention, were stimulated and shaped by political, economic, and cultural shifts that were themselves often inspired by new creative works and technological innovations. Since the communication and computation revolution starting at the end of the last century, copyright issues could rarely be exclusively resolved within a single country. This does not only relate to the expansions of global design culture, new accesses to work online or to global media forums, but also to the architects working abroad, migrating, and to the multiple passports they may hold.
The nature of these controversies could be traced back to the era of early modernism before WWI. This threshold period of a new architectural era in which media, new building technology and techniques of mass-production started to emerge also saw the development of copy-right and

intellectual properties laws. Early debates around these laws were also entangled in new geo-political developments.

"No more original genii"

In 1914 Adolf Loos wrote an article titled "Heimatkunst" (Vernacular Art). The style of this essay, as most of his writing, reads like a lecture note, or a transcript. And indeed, he had given a talk with the same title in 1912 to the Akademischer Architekten Verein (Academic Architects Union) in Vienna.[28] After some lengthy reflection on foreign influence of new Italian and German architectures in Vienna and the Austro-Hungarian Empire, he surprisingly concludes with an appeal to architects not to aim for originality, but to rather repeat themselves, making their houses look like one another. Loos, otherwise understood as nonconforming modernist who aimed to confront Viennese culture and its bourgeois conservatism presents himself here as a worrying traditionalist "frightened" that architects subscribe to German building magazines and disregards "imports from Magdeburg and Essen to Vienna", or what he called also "Munichisation". Loos rejects both, the decadence of "reproducing old styles", but also this other new strand of modernist "transparent glass houses which betray their interiors already from far"[29]. Strangely, at a time when the Austro-Hungarian Empire is entering the shattering experience of the First World War, Loos tries to defend his "native country" with vernacular architecture, that is "always readily at hand and no one should be afraid to use it"[30].

In 1921 Loos filed a patent for "House with one Wall" which describes a method of construction in which a concrete party wall already bears the horizontal timber joists for the floors and the facades without the need for a foundation for the two facades. His invention, he writes, will be cost-effective, reducing the materials and labour and will "enable the construction of cheap dwelling houses or of buildings to be used as business/storage/factory premises or for agricultural, military or other functional purposes."[31] The scheme for these small, simple two-floor row houses that could be mass-produced seems to realize Loos' vision of reproduction without originality that would not only present a bulwark against foreign influence, but also would gain him royalties, perhaps a steady income that he at the time so dearly needed.

Modernism, Svetlana Boym so eloquently argued, coevals with nostalgia. She called it "a historical emotion that is a symptom of our age".[32] Nostalgia as a wrongly, or impartially remembered and celebrated past has been a powerful incentive for all sorts of historicist gestures in the history of modernity which currently with the new technological abilities of reconstruction have gained new ground.

Some, like Mies van der Rohe's Barcelona Pavilion or his recently rediscovered Villa Wolf of 1926 in Gubin on the German-Polish border that a lobby of entrepreneurs and enthusiasts for reconstruction projects branded as "Ur-Villa of modernism" began with archaeological digs on the place of their original sites. Others, such as the Basilica of Our Lady of Peace in the outskirts of Yamoussoukro, the capital city of Côte d'Ivoire celebrate the replica of St Peter's Basillica in Rome like a spolia of holiness that not only was to surpass the dimensions of the original in an almost all-concrete structure, but also is meant to work as a powerful tool to politically assure the influence of the Catholic Church in the country.

Or yet others, such as my own projects of an architectural re-enactment of Adolf Loos' villa for Josephine Baker in 2008 used the dislocation of the architectural object to China as necessary distance to reflect on the state of the archive and its disputed ownerships "at home" (in that case, France and Austria), but also aimed to celebrate the end of the copyright protection term of 75 years after the death of the architect that allowed architecture to become public property. The question about the owner of the intellectual rights, or about the ownership of an object brings both the nature of the "copy" and the "original" into a new perspective.

1 House Josephine Baker, Paris (1928) Architect: Adolf Loos. An architectural re-enactment by Ines Weizman and Andreas Thiele for Ordos 100, 2008.

Notes

1 Benjamin, Walter: The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, in: Benjamin, Walter: Illuminations, Essays and Reflections, New York 1968, p. 220.

2 Ibid., p. 221.

3 Benjamin, Walter: On the Mimetic Faculty, in: Benjamin, Walter: Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings, New York 1978, p. 333.

4 Taussig, Michael T.: Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses, New York / London 1993, p. XVIII.

5 Benjamin 1978 (as footnote 3), p. 335.

6 Benjamin 1968 (as footnote 1), p. 220.

7 Ibid.

8 Benjamin, Walter: A Short History of Photography, in: Artforum 15, 6, 1977/02, pp. 46–61.

9 "Anyone will be able to observe how much more easily a painting and above all, a sculpture, or architecture can be grasped in photographs than in reality.": ibid., p. 46.

10 Groys, Boris: Introduction to Antiphilosophy, London 2012, pp. 102–3.

11 Ibid., p. 104.

12 Nagel, Alexander / Wood, Christopher S.: Anachronic Renaissance, New York 2010, p. 202.

13 Ibid.

14 Latour, Bruno / Lowe, Adam: The migration of the aura or how to explore the original through its facsimiles, in: Bartscherer, Thomas (ed.): Switching Codes, University of Chicago 2010, p. 281.

15 Ibid.

16 Ibid., p. 283.

17 Ibid., p. 281.

18 Weizman, Ines: Architectural Doppelgängers, in: Weaver, Thomas (ed.): AA Files 65, London 2012, pp. 19–24.

19 Weizman, Ines: Thing Rights, in: Sutela, Jenna (ed.): ADD METAPHYSICS 1, Aalto University Digital Design Laboratory, ADDLAB, Helsinki 2012, pp. 94–105.

20 Ibid.

21 Weizman, Ines: Interview, in: Arrhenius, Thordis / Otero-Pailos, Jorge / Langdalen, Erik (ed.): Experimental Preservation, Lars Müller Publishers 2016, S. 80–85.

22 Weizman, Ines: Thing Rights. The second after-life of architecture, in: Miljacki, Ana (ed.): Under the Influence '2, MIT Press 2014, pp. 110–121 and Discussion: pp. 122–132.

23 Latour / Lowe 2010 (as footnote 13), p. 281.

24 Edelman, Bernard: Ownership of the Image. Elements for a Marxist Theory of Law, London / Boston / Henley 1979, p. 37.

25 Schneider, Florian: A matter of theft: Some notes on the art of stealing souls, in: Manifesta 7, 2008.

26 Lending, Mari: Traveling Portals, in: Arrhenius, Thordis et al.: Place and Displacement: Exhibiting Architecture, Zürich 2014, p. 197.

27 Ibid., p. 199.

28 The article "Heimatkunst" published as part of the selection of his essays: Loos, Adolf: Trotzdem. Essays 1900–1930, Insbruck 1931.

29 Translation of Adolf Loos' article "Heimatkunst", in: Arts Council of Great Britain and Safran, Yehuda / Wang, Wilfried: Catalogue of the Exhibition "The Architecture of Adolf Loos", London 1987 (1985).

30 Ibid.

31 Loos, Adolf: The House with one Wall, in: Loos, Adolf: On Architecture, Riverside/Calif. 2002, pp. 144–148.

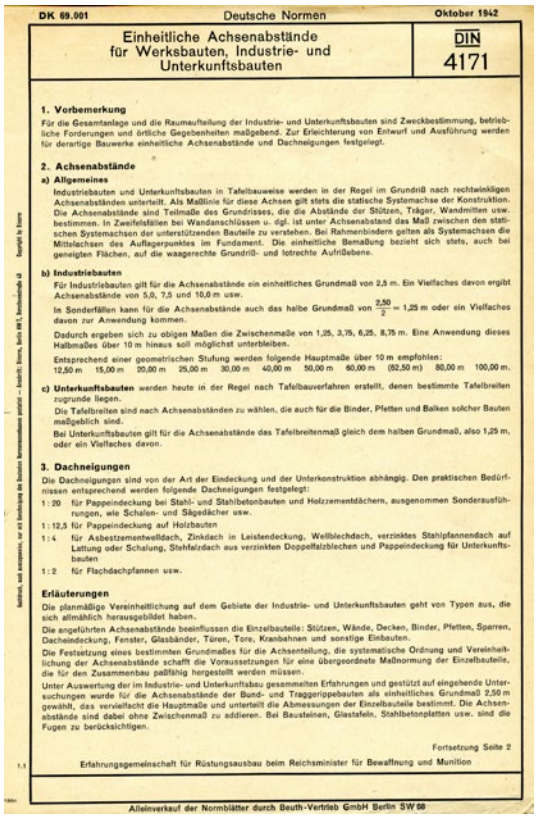
32 Boym, Svetlana: The Future of Nostalgia, New York 2001, p. 53.

The Birth of DIN 4171: Design, Forced Labor, and the Standardization of "Widerspruchsfreiheit" in Nazi Germany

Nader Vossoughian[1]

Most architectural theorists tend to assume that design lays the foundation for construction. The writings of Robin Evans, for example, suggest as much.[2] One cannot forget, however, that design is also "designed". It is a system of communication, one with a grammar of its own. Units of measurement (for example, the metric system) belong to this grammar, and technical standards do as well. Technical standards (or "standard sheets" as they are often called) are typically issued by accredited standards organizations – for example DIN ("Deutsches Institut für Normung"), ASTM ("American Society for Testing and Materials"), NIST ("National Institute of Standards and Technology"), AFNOR ("Association Française de Normalisation"), or ISO ("International Organization for Standardization"). Furthermore, a principle known as "Widerspruchsfreiheit" - which is sometimes translated as "harmonization" but is best rendered as "freedom from contradiction" - is considered sacrosanct to many such organizations. This means that the information contained in one standard needs to be consistent with that which is found in another. If it is not – if, for example, a DIN standard describing envelope sizes contradicts the content of one describing standard paper sizes – one of the two will need to be withdrawn or amended. This is to ensure consistency and efficiency. To quote from DIN's website, "DIN's employees organize standards work on a German, European, and international level. They ensure cohesion and Widerspruchsfreiheit."[3]

In Germany, two specific standard sheets, DIN 4171 and DIN 4172, helped bring the principle of "Widerspruchsfreiheit" into the construction industry (Figs. 1, 2). They help normalize systems-based thinking in the design profession, at least in Germany. They are the foundation for West Germany's postwar reconstruction and have influenced prefabrication practices for the better part of the last sixty years. Both were developed by DIN's Construction Standards Committee ("Fachnormenausschuß Bauwesen"), which was established toward the end of 1917, soon after the foundation of DIN itself. DIN 4171 was issued in October 1942 and DIN 4172 in January 1951. Both offer instructions on how one can use grid systems to simplify the design process, as well as to foster continuity and consistency between designers, builders, engineers, and fabricators. DIN 4171 states that the size of each module within a gridded system should measure 1.25 or 2.5 m, depending on the building type in question: "For industrial buildings, axial distances maintain a standard measurement of 2.5 m (...) Under special circumstances, half of the standard measurement (2.5 m/2 = 1.25 m or a multiple thereof) can also be used."[4] DIN 4172 is intended mainly for masonry structures and was based originally on a



DK 69.001 Deutsche Normen Oktober 1942

Einheitliche Achsenabstände für Werksbauten, Industrie- und Unterkunftsbauten

DIN 4171

1. Vorbemerkung

Für die Gesamtanlage und die Raumaufteilung der Industrie- und Unterkunftsbauten sind Zweckbestimmung, betriebliche Forderungen und örtliche Gegebenheiten maßgebend. Zur Erleichterung von Entwurf und Ausführung werden für derartige Bauwerke einheitliche Achsenabstände und Dachneigungen festgelegt.

2. Achsenabstände

a) Allgemeines

Industriebauten und Unterkunftsbauten in Tafelbauweise werden in der Regel im Grundriß nach rechtwinkligen Achsenabständen unterteilt. Als Maßlinie für diese Achsen gilt stets die statische Systemachse der Konstruktion. Die Achsenabstände sind Teilmaße des Grundrisses, die die Abstände der Stützen, Träger, Wandmitten usw. bestimmen. In Zweifelsfällen bei Wandanschlüssen u. dgl. ist unter Achsenabstand das Maß zwischen den statischen Systemachsen der unterstützenden Bauteile zu verstehen. Bei Rahmenbindern gelten als Systemachsen die Mittelachsen des Auflagerpunktes im Fundament. Die einheitliche Bemaßung bezieht sich stets, auch bei geneigten Flächen, auf die waagerechte Grundriß- und lotrechte Aufrißebene.

b) Industriebauten

Für Industriebauten gilt für die Achsenabstände ein einheitliches Grundmaß von 2,5 m. Ein Vielfaches davon ergibt Achsenabstände von 5,0, 7,5 und 10,0 m usw.

In Sonderfällen kann für die Achsenabstände auch das halbe Grundmaß von $\frac{2{,}50}{2} = 1{,}25$ m oder ein Vielfaches davon zur Anwendung kommen.

Dadurch ergeben sich zu obigen Maßen die Zwischenmaße von 1,25, 3,75, 6,25, 8,75 m. Eine Anwendung dieses Halbmaßes über 10 m hinaus soll möglichst unterbleiben.

Entsprechend einer geometrischen Stufung werden folgende Hauptmaße über 10 m empfohlen:
12,50 m 15,00 m 20,00 m 25,00 m 30,00 m 40,00 m 50,00 m 60,00 m (62,50 m) 80,00 m 100,00 m.

c) Unterkunftsbauten werden heute in der Regel nach Tafelbauverfahren erstellt, denen bestimmte Tafelbreiten zugrunde liegen.

Die Tafelbreiten sind nach Achsenabständen zu wählen, die auch für die Binder, Pfetten und Balken solcher Bauten maßgeblich sind.

Bei Unterkunftsbauten gilt für die Achsenabstände das Tafelbreitenmaß gleich dem halben Grundmaß, also 1,25 m, oder ein Vielfaches davon.

3. Dachneigungen

Die Dachneigungen sind von der Art der Eindeckung und der Unterkonstruktion abhängig. Den praktischen Bedürfnissen entsprechend werden folgende Dachneigungen festgelegt:

1 : 20 für Pappeindeckung bei Stahl- und Stahlbetonbauten und Holzzementdächern, ausgenommen Sonderausführungen, wie Schalen- und Sägedächer usw.
1 : 12,5 für Pappeindeckung auf Holzbauten
1 : 4 für Asbestzementwelldach, Zinkdach in Leistendeckung, Wellblechdach, verzinktes Stahlpfannendach auf Lattung oder Schalung, Stehfalzdach aus verzinkten Doppelfalzblechen und Pappeindeckung für Unterkunftsbauten
1 : 2 für Flachdachpfannen usw.

Erläuterungen

Die planmäßige Vereinheitlichung auf dem Gebiete der Industrie- und Unterkunftsbauten geht von Typen aus, die sich allmählich herausgebildet haben.

Die angeführten Achsenabstände beeinflussen die Einzelbauteile: Stützen, Wände, Decken, Binder, Pfetten, Sparren, Dacheindeckung, Fenster, Glasbänder, Türen, Tore, Kranbahnen und sonstige Einbauten.

Die Festsetzung eines bestimmten Grundmaßes für die Achsenteilung, die systematische Ordnung und Vereinheitlichung der Achsenabstände schafft die Voraussetzungen für eine übergeordnete Maßnormung der Einzelbauteile, die für den Zusammenbau paßfähig hergestellt werden müssen.

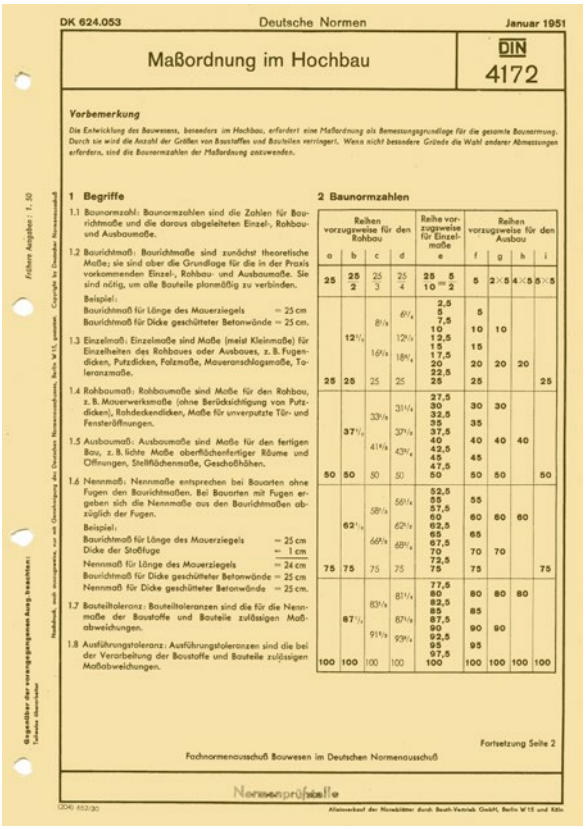
Unter Auswertung der im Industrie- und Unterkunftsbau gesammelten Erfahrungen und gestützt auf eingehende Untersuchungen wurde für die Achsenabstände der Bund- und Traggerippebauten als einheitliches Grundmaß 2,50 m gewählt, das vervielfacht die Hauptmaße und unterteilt die Abmessungen der Einzelbauteile bestimmt. Die Achsenabstände sind dabei ohne Zwischenmaß zu addieren. Bei Bausteinen, Glastafeln, Stahlbetonplatten usw. sind die Fugen zu berücksichtigen.

Fortsetzung Seite 2

Erfahrungsgemeinschaft für Rüstungsausbau beim Reichsminister für Bewaffnung und Munition

Alleinverkauf der Normblätter durch Beuth-Vertrieb GmbH Berlin SW 68

1 „Einheitliche Achsenabstände für Werksbauten, Industrie- und Unterkunftsbauten“ (DIN 4171) can be rendered in English as „Unified Axial Distances for Factories, Industrial Buildings, and Temporary Structures.“ With DIN 4172, it laid the groundwork for the normalization of „Widerspruchsfreiheit“ in the construction industry. It was probably developed with timber, steel, and concrete structures in mind.



DK 624.053 Deutsche Normen Januar 1951

Maßordnung im Hochbau

DIN 4172

Vorbemerkung

Die Entwicklung des Bauwesens, besonders im Hochbau, erfordert eine Maßordnung als Bemessungsgrundlage für die gesamte Baunormung. Durch sie wird die Anzahl der Größen von Baustoffen und Bauteilen verringert. Wenn nicht besondere Gründe die Wahl anderer Abmessungen erfordern, sind die Baunormzahlen der Maßordnung anzuwenden.

1 Begriffe

1.1 Baunormzahl: Baunormzahlen sind die Zahlen für Baurichtmaße und die daraus abgeleiteten Einzel-, Rohbau- und Ausbaumaße.

1.2 Baurichtmaß: Baurichtmaße sind zunächst theoretische Maße; sie sind aber die Grundlage für die in der Praxis vorkommenden Einzel-, Rohbau- und Ausbaumaße. Sie sind nötig, um alle Bauteile planmäßig zu verbinden.

Beispiel:
Baurichtmaß für Länge des Mauerziegels = 25 cm
Baurichtmaß für Dicke geschütteter Betonwände = 25 cm.

1.3 Einzelmaß: Einzelmaße sind Maße (meist Kleinmaße) für Einzelheiten des Rohbaues oder Ausbaues, z. B. Fugendicken, Putzdicken, Falzmaße, Maueranschlagsmaße, Toleranzmaße.

1.4 Rohbaumaß: Rohbaumaße sind Maße für den Rohbau, z. B. Mauerwerksmaße (ohne Berücksichtigung von Putzdicken), Rohdeckendicken, Maße für unverputzte Tür- und Fensteröffnungen.

1.5 Ausbaumaß: Ausbaumaße sind Maße für den fertigen Bau, z. B. lichte Maße oberflächenfertiger Räume und Öffnungen, Stellflächenmaße, Geschoßhöhen.

1.6 Nennmaß: Nennmaße entsprechen bei Bauarten ohne Fugen den Baurichtmaßen. Bei Bauarten mit Fugen ergeben sich die Nennmaße aus den Baurichtmaßen abzüglich der Fugen.

Beispiel:
Baurichtmaß für Länge des Mauerziegels = 25 cm
Dicke der Stoßfuge = 1 cm
Nennmaß für Länge des Mauerziegels = 24 cm
Baurichtmaß für Dicke geschütteter Betonwände = 25 cm
Nennmaß für Dicke geschütteter Betonwände = 25 cm.

1.7 Bauteiltoleranz: Bauteiltoleranzen sind die für die Nennmaße der Baustoffe und Bauteile zulässigen Maßabweichungen.

1.8 Ausführungstoleranz: Ausführungstoleranzen sind die bei der Verarbeitung der Baustoffe und Bauteile zulässigen Maßabweichungen.

2 Baunormzahlen

Reihen vorzugsweise für den Rohbau				Reihe vorzugsweise für Einzelmaße	Reihen vorzugsweise für den Ausbau			
a	b	c	d	e	f	g	h	i
25	25/2	25/3	25/4	25 – 5 – 10 – 2	5	2×5	4×5	5×5
			6¼	2,5				
				5				
		8⅓		7,5				
	12½		12½	10	10	10		
				12,5				
		16⅔	18¾	15	15			
				17,5				
				20	20	20	20	
				22,5				
25	25	25	25	25	25			25
				27,5				
		33⅓	31¼	30	30	30		
				32,5				
	37½		37½	35				
				37,5				
		41⅔	43¾	40	40	40	40	
				42,5				
				45	45			
				47,5				
50	50	50	50	50	50	50		50
				52,5				
			56¼	55	55			
		58⅓		57,5				
				60	60	60	60	
	62½		62½	62,5				
				65	65			
		66⅔	68¾	67,5				
				70	70	70		
				72,5				
75	75	75	75	75	75			75
				77,5				
			81¼	80	80	80	80	
		83⅓		82,5				
				85	85			
	87½		87½	87,5				
				90	90	90		
		91⅔	93¾	92,5				
				95	95			
				97,5				
100	100	100	100	100	100	100	100	100

Fortsetzung Seite 2

Fachnormenausschuß Bauwesen im Deutschen Normenausschuß

Normenprüfstelle

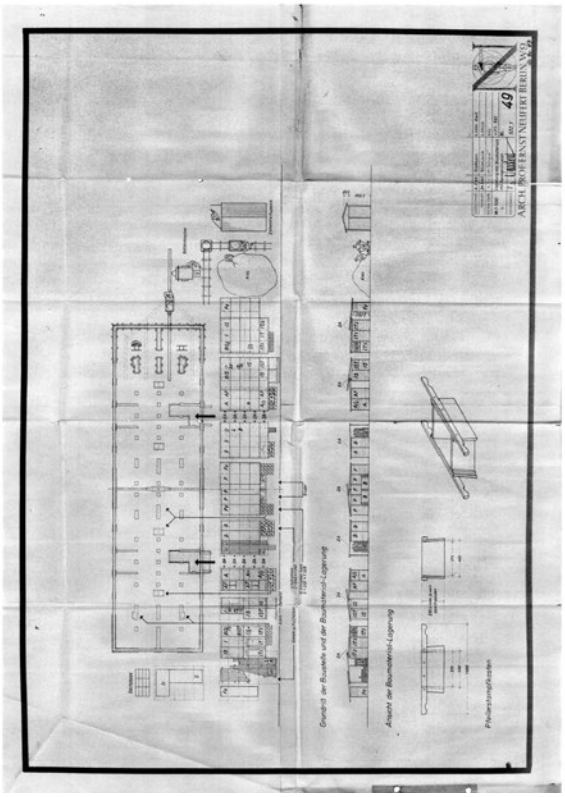
(204) 652/30 Alleinverkauf der Normblätter durch Beuth-Vertrieb GmbH, Berlin W 15 und Köln

2 „Maßordnung im Hochbau“ (DIN 4172) translates into English as „Dimensional Coordination in Construction.“ It was principally conceived with the standardization of masonry dwellings in mind.

II

12.5-centimeter system of dimensional coordination: “Standard dimensions: standard dimensions are at first theoretical measurements; they are, however, the foundation for the measurements of the structure and interior design. They are necessary for the purpose of uniting all building components in a systematic way. To name an example: standard dimension for the length of a masonry unit = 25 cm. Standard dimension for the thickness of poured-in-place concrete walls = 25 cm.”[5]

At the time that standards experts began pursuing “Widerspruchsfreiheit”, construction specifications were still being developed on an ad hoc basis. This is partly because architects in the 1930s were still strongly wedded to the classical notion of design as “Baukunst”, as a “building art.” Prefabrication was still in its infancy, at least in Germany, and resistance from manufacturers, skilled tradesmen, and builders was high. DIN’s Construction Committee housed numerous subcommittees and working groups, many of which worked in isolation of one another; its members appear to have been largely unaware of what other technical committees were doing. This tended to generate confusion and misunderstanding within DIN as a whole. As one early member of DIN’s Construction Committee put it, “[m]any professionals [in architecture] were themselves unclear about the goals of standardization. As a rule, the objective was typically as follows: only one door lock, only one series of screws, finally also only one house, at least as a pattern for each user group. These were caricatures which left many of the participants feeling timid.”[6]



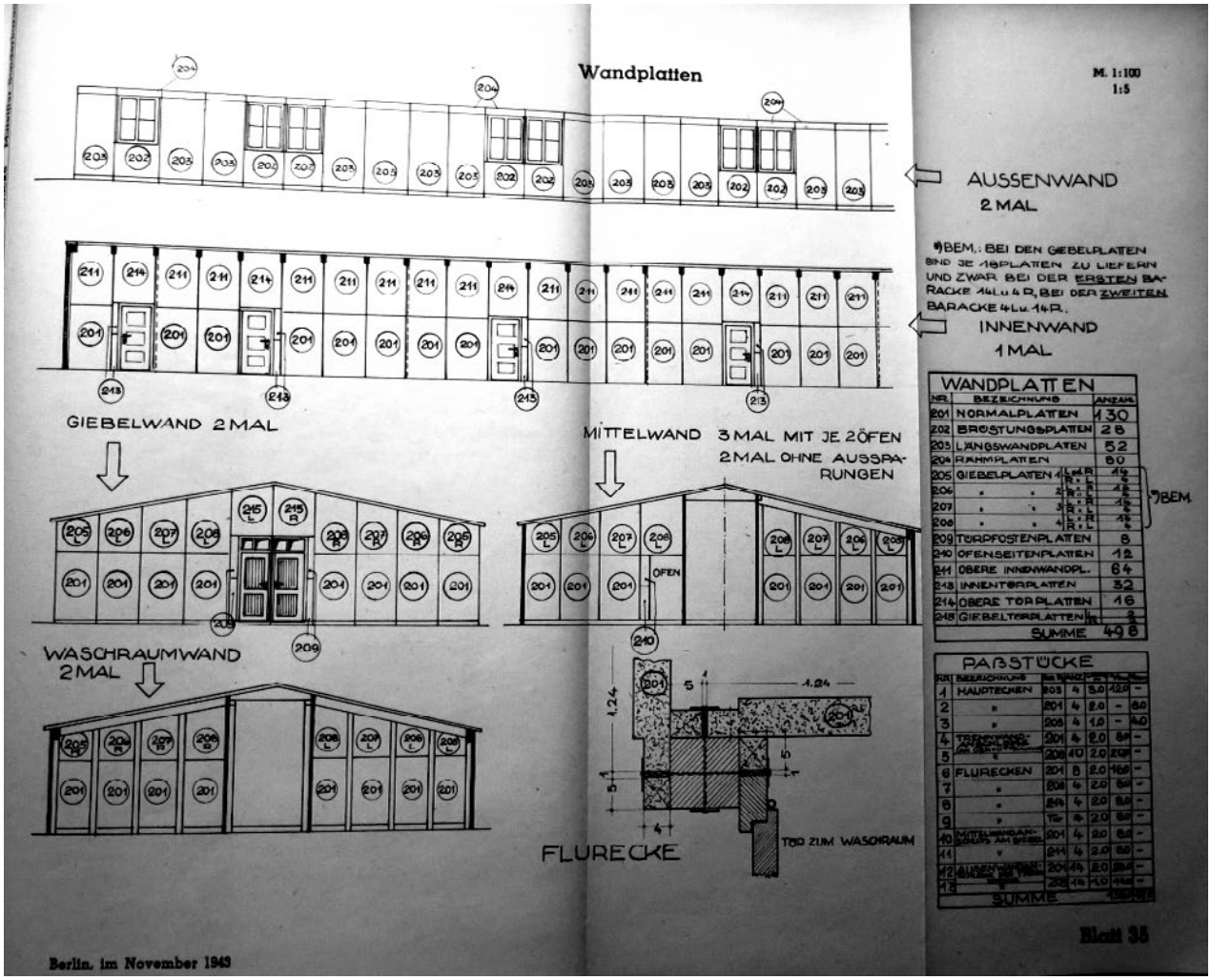
3 Ernst Neufert, „Temporary Shelter for Those Displaced by Bombings." Neufert developed this project at the request of Hitler's Housing Commissar Robert Ley. The project documents how DIN 4171 could be used as a construction management tool.

II

How, then, did DIN 4171 and 4172 first gain currency? How and why did "Widerspruchsfreiheit" gain widespread recognition? These are important questions to answer because they can also help us historicize the design of design as we understand it today. In general, two factors proved especially important: one was Hitler's Four-Year Plan, which was announced in 1936. Hitler introduced it to facilitate Germany's preparedness for war, to foster Nazi Germany's economic self-sufficiency, and to consolidate his control over the economy as a whole. The Four-Year Plan centralized the management of the construction industry and militarized the private sector. It stimulated the rapid growth of the country's airplane industry, it normalized the Nazis' authoritarian brand of corporate capitalism, and it heralded the widespread use of standards in the manufacturing sector. This is because it gave government the power to declare select standards and logistical practices legally binding. "The priorities were being set by the regime, not by industry, and mechanisms were being put in place to make sure that business fulfilled them whatever the consequences to itself", as Richard Evans has noted.[7]

A second and perhaps more relevant force was Albert Speer. His importance to the history of standardization in Germany cannot be overstated. It is precisely his contributions to the history of "Widerspruchsfreiheit" that I want to devote my attention to here. Hitler appointed him his General Building Inspector for the Imperial Capital ("Generalbauinspektor für die Reichshauptstadt" or "GBI") in 1937. Between 1937 and the end of 1941, he had two principle responsibilities: he was tasked with transforming Berlin into a temple to National Socialist power and a pilgrimage site for admirers: "On the northern side, near the Reichstag, [Hitler] wanted a huge meeting hall, a domed structure into which St. Peter's Cathedral in Rome would have fitted several times over."[8] He was also entrusted with the design of countless hundreds of airplane factories and storage facilities. Speer did so at the behest of Hermann Göring, who oversaw the execution of the Four-Year Plan. As Susan Willems notes, "From the second year of the war onward, a number of war-related projects made up a large part of the activities of the GBI: armaments building, air raid shelters, aerial bombing removal, and the implementation of building brigades for the Organisation Todt. In November 1939 Speer led the armaments efforts of the 'Luftwaffe', in July 1941 that of the industrial building efforts of the 'Göring Program' as well. Individual contracts from the army and the navy followed thereafter. By the beginning of the third year of the war, Speer's building brigades from the GBI were involved in the building of 1,352 structures for the Luftwaffe and the U-boat program and 83 factory-related projects."[9]

In carrying out his responsibilities, Speer leaned heavily on a close-knit group of loyalists. His office had three departments – a Planning Division ("Planungstelle"), an Administrative Division ("Verwaltungsstelle"), and a General Construction Office



4 This Massive Barrack Unit illustrated how DIN 4171 could be used to facilitate the fabrication of standardized concrete structures.

("Generalbauleitung"). The General Construction Office's mandate included "the procurement of necessary materials (stones, brick, etc.) [and t]he allocation of construction workers on individual construction sites."[10] An architect from Nuremberg by the name of Walter Brugmann headed this division, and the "Neues Bauen" architect and builder Ernst Neufert played a crucial role as well. With Speer, Neufert was the most influential proponent of standardization in Nazi Germany. He was an expert in rapid building systems, concrete construction, and construction management; he was one of the most vocal advocates of "Widerspruchsfreiheit" at the time.[11] He was among the first students to study at the Bauhaus in Weimar. Between 1922 and 1926, he was an architect and construction manager in the office of Walter Gropius as well. From 1926 to 1930, he was a professor at the State Construction College of Weimar ("Staatliche Bauhochschule Weimar"), whose faculty included a number of Bauhaus graduates and prominent CIAM members. He was the author of the "Bauentwurfslehre", which is still the most influential standards handbook in the world today. The book has passed through forty German-language editions since its initial publication in 1936, and authorized translations are available in nearly twenty languages. The general goal of the first edition of the "Bauentwurfslehre" was to dispense knowledge about the "[p]rinciples, standards, and guidelines for site planning, construction, design, and spatial requirements, spatial relationships, and measurements for buildings, spaces, furnishings and objects, with man as both the measure and the end."[12] Graphically, it stressed speed and efficiency, in accordance with

the principles of the "New Building" and the "New Typography".[13] Throughout the book, Neufert presented design practice in a way that promoted time-, energy-, and money-saving habits. Neufert acclimated readers to the principle that DIN could and should serve as an authority on design-related matters: "The German Committee on Standards made available their norm sheets, which are selectively interwoven"[14], he wrote in the preface. Between 1938 and 1941, Neufert headed the Neufert Department ("Abteilung Neufert") within the GBI's General Construction Office. When the Department closed in December 1941, he subsequently became Speer's Consultant for Standards Questions ("Beauftragter für Normungsfragen"). He worked for Speer as a private contractor, albeit one who still had considerable access to the halls of power. During World War II, he oversaw the development of standard-dimensioned model floor plans ("Typen") and construction schemes for a variety of building types. Importantly, he was also tasked with managing the energies and efforts of workers on the construction site. By around 1941, the vast majority of these workers consisted of forced laborers and slave laborers – what Neufert sometimes called "untrained labor power" ("ungeübte Arbeitskräfte"). Between around 1938 and 1945, their ranks included prisoners-of-war, political dissidents, conscripted foreign nationals, concentration camp prisoners, and a host of others. Their situation posed a number of significant managerial challenges to Neufert, Speer, and the GBI. These problems will be used in this essay to contextualize the forces that prompted the adoption of "Widerspruchsfreiheit" as a policy within the construction industry. I will use them to explain why this principle grew in importance after World War II. Indeed, few slave laborers and forced laborers could speak German. They were also compensated poorly, if at all, and subject to torture as well as physical abuse, which harmed their productivity levels. They were starved or murdered at alarming rates, which devastated morale. Builders tended to receive inadequate training within the labor camps, which complicated the task of supervision. The armaments industry typically had priority as far as selecting workers, which limited the availability of skilled laborers. Housing conditions were abysmal, and the walk from one's living quarters to the construction site or factory was typically measured in kilometers, which meant that a lot of energy was wasted performing tasks that had nothing to do with construction. Slave laborers lacked the right to have rights – their circumstances resembled that of "homo sacer," as Giorgio Agamben might say– which placed appeals to economic self-interest beyond reach. "Scientific managers" such as F. W. Taylor believed that wage increases should accompany the application of time-saving principles on the factory floor; needless to say, the Nazis did not give much credence to this idea, indebted to Taylor though they were. Systemic racism likely biased performance assessments, which made the task of gathering data and planning reliable work schedules exceedingly difficult. Coalitions of competing interests managed the majority of construction efforts – in-fighting was common among senior Nazi officials – which hampered communication between designers, foremen, fabricators, and workers. After 1941, allied bombings interrupted work on a regular basis, which made systematic planning and coordination of the construction site difficult. Tools were in short supply, which harmed output. During the first half of World War II, construction practices varied significantly within the military – the "Heer", the "Luftwaffe", and the "Kriegsmarine" often developed standards independently of one another – which made the routinization of building practices nearly impossible. Corporations were not convinced that prisoners could be trusted to build their factories and man their assembly lines. This is because it was in the self-interest of prisoners to commit sabotage. As Speer later explained, "No sooner had the first foreign workers began arriving in the factories than I began hearing protests from our Industry Organization. They had a

II

number of objections to make. The first was as follows: The technical specialists now being replaced by foreigners had occupied key posts in vital industries. Any sabotage in these plants would have far-reaching consequences. What was to prevent enemy espionage services from planting agents in (...) contingents?"[15]

Neufert addressed the questions above in a series of essays and books that appeared between 1939 and 1943. One of his most important was titled "Baunormung als Ganzheit", which translates roughly as "The Total Standardization of Construction". It appeared in 1942 in the journal "Bauindustrie", and it began with the following observation: "Until now, the standardization of construction has proceeded in an arbitrary fashion. The standardized dimensions of individual building components, windows, doors, stones, etc. are not coordinated with one another and are not compatible with one another".[16] Neufert noted that "one" building module predominated in the steel industry. It was called the Industrial Building Module ("Industriebaumaß" or "IBA"), and it set axial distances at 2.5 m.[17] Neufert developed it between 1938 and 1940 in collaboration with representatives of the steel industry, and he used it to rationalize the fabrication and construction of airplane factories, hangars, and other such structures for the "Luftwaffe". A second module governed the manufacturing of the majority of the "Reich's" barrack structures. It was known euphemistically as "RAD-Baracke", and its basic module measured 1.1 m. A third module governed the construction of masonry buildings. It based itself on the so-called "Reichsformat", a brick standard that was introduced in the early 1860s. The "Reichsformat" was developed with Imperial units (id est, feet) in mind. This was problematic because Germany had long since adopted the Metric system, making errors in the construction of masonry structures all the more common.

Neufert argued in his 1942 essay that the building of steel, timber, and brick structures ought to be harmonized. In essence, what the construction industry needs, he reasoned, is "Widerspruchsfreiheit". The Americans were already experimenting with these ideas, mostly because of the efforts of Albert Farewell Bemis, and the Germans, Neufert seemed to suggest, needed to follow its lead. Compatible dimensional units should govern the design of industrial and monumental buildings, factories, social housing, and barrack structures, he argued. This is because doing so was going to save money and increase quality: "After dealing with questions of standardization for many years and the standardization of construction in particular, I see therefore in the system of modular coordination proposed here a 'Baunormung als Ganzheit' as the only consistent foundation with practical, economic and cultural meaning over the long term."[18] Grids should be utilized by engineers and building component manufacturers, he asserted. This is to increase precision and reduce tolerances. The designer's grid should be reproduced at full scale on the construction site – the coordinates of these grids should dictate the arrangement of posts, trusses, and paneling systems. This is to improve precision levels on the construction site, enhance the foreman's ability to verify accuracy quickly and efficiently, and facilitate better communication between foremen and workers.

A unit of measurement known as an octameter, Neufert maintained, should dictate standard brick sizes. It was based on a module measuring 12.5 centimeters (1/8th of a meter), and Neufert first formulated it while working at the GBI. It approximated the dimensions of the "Reichsformat" (it was 24 centimeters long rather than 25), and it was also based on the metric system, which meant two things: it could readily be exported to occupied countries (the metric system was by this time in use throughout most of Continental Europe). It could also be used in conjunction with the older brick sizes. The octameter allowed contractors and workers to measure room dimensions in bricks rather than meters, thus saving time. It simplified the task of communicating with non-German-speaking workers, which, as suggested, was useful given the multiethnic composition of Nazi Germany's labor population. It eased the task of

calculating measurements, which was important given the time constraints that were often involved. Each octametric brick had a slender profile, which, according to Neufert, made its proportions aesthetically pleasing. The octameter was compatible with IBA, which simplified the task of utilizing masonry and steel building systems together: "Since industrial buildings are executed virtually without exception as masonry block shells, so [under this system] would the brick association govern the remaining window sizes regarding the remaining posts."[19] Neufert believed that a 1.25-meter module, which he sometimes dubbed the Shelter Building Module ("Unterkunftsbaumaß" or "UBA"), should dictate the dimensions of barrack structures. These should be modeled after predecessors developed by the Bureau of the Beauty of Labor (Amt "Schönheit der Arbeit"), he believed, particularly the so-called Shelters for Construction Workers ("Wohnunterkünfte für Bauarbeiter"), which were developed for autobahn workers during the 1930s. He also argued that IBA (the 2.5-meter module described earlier) should continue to govern factory construction. This was to foster the use of interchangeable parts on all construction sites throughout occupied Europe. 2.5 m (or 1 IBA) divided by two is 1.25 m (or 1 UBA). 1 octameter is 1/10th of 1 UBA or 1/20th of 1 IBA.

Using his system, Neufert believed that office managers would be able to calculate costs more efficiently. This was important because the management of the building industry was highly centralized: "An essential advantage of such a systematic standardization is also the systematic determination of costs for the utilization of basic building components, such as windows and doors. After the dimensions of panels, profile sizes and processing requirements are determined it will be easy to negotiate prices so that one can better understand the breadth of work being done".[20] Government bureaucrats could more accurately forecast shipping costs: "Considering the various distances between the building site and the location where fabrication takes place, freight costs and delivery costs from the train station to the construction site, as well as the manufacturing of structural connections, can be assessed."[21] The incidence of structural defects and the training of workers would also become less onerous. "My proposal", Neufert wrote, "facilitates simplified police inspection through the usage of preexamined structural calculation systems and guarantees freedom from error ["Fehlerfreiheit"] since many people have tested it in advance and executed it in practice."[22]

Neufert was convinced that "Widerspruchsfreiheit" – and the attendant use of interconnected grid systems – opened the door to the total mechanization of the building process. This is because it increased the control that construction managers wielded over workers. It enforced specialization and facilitated the synchronization of people and things. It optimized the state's ability to exploit available labor power, in part because it normalized the usage of the assembly line and other tools that regulated productivity. "So an entire city can be built with little, unskilled labor power in three-shifts, day and night (...) based on a mechanized, pre-set fabrication tempo, during summer as well as winter, protected from sun or eastern snow and frost."[23] The mechanization of the construction industry was going to increase productive output, Neufert believed, much like Ford's Rouge automobile assembly facility. It was also going to enforce the use of time-saving managerial practices, he felt. "The industrial mass production of quality machinery, automobiles, etc., has shown that quality does not suffer under such an enforced speed, if the necessary machines are available and the fabrication pace is synchronized with the fatigue levels of the workers (Taylor System)."[24]

In practice, Neufert's proposal for the mechanization of construction never came to fruition. His system of total standardization was only partially realized as well. "Operation Barbarossa" (i.e., Nazi Germany's invasion of the Soviet Union) halted plans to standardize the octametric brick and precipitated the partial dismantling of the GBI's "Generalbauleitung".

II

Speer dispatched Neufert's supervisor Brugmann to the Ukraine, where he was eventually killed. Neufert found himself embroiled in a massive power struggle, one that reached the very highest levels of government. As one official noted in an internal memorandum, "[u]nder no circumstance will we throw in our lot with Mr. Neufert, whose designs for emergency dwellings have also been rejected by the 'Führer' due to their foolish proportions."[25] Still, it needs to be emphasized that Neufert's ideal of total standardization did gain currency in a number of ways. Speer's Research Collective for Armamentation ("Erfahrungsgemeinschaft für Rüstungsausbau") used it to develop DIN 4171, which industrialized the building of barracks and factories. Neufert belonged to the committee that ratified it, and he probably also played a role in drafting the proposal on which it was based. Neufert later wrote that "18 members of the committee voted for DIN 4171, and only two were opposed to it"[26]. DIN 4171 facilitated the systematic standardization of timber and steel fabrication components. It helped make technical consistency and vertical integration an administrative priority within the building industry. It undercut the dominance of the RAD barracks, which, as noted, ran into conflict with IBA and Neufert's octameter. It prompted a wave of decrees that made Neufert's system of standardization binding for a number of government ministries.
During the second half of World War II, most but not all barrack types within the "Reich" recognized DIN 4171. The so-called BfH barrack type was "manufactured with a building depth of 5 m, 7.5 m, 10 m, 12.5 m and 15 m, a panel width of 1.25 m, a ceiling height of 2.75 m and 3.25 m. The BfH barrack type can be delivered with a minimum length of 1.25 m and at any length as long as it is a multiple of 1.25 m. "[27] The FLA barrack type, "had a building depth of 5 m, a ceiling height of 2.25 m, a minimum length of 2.5 m and could be lengthened in units of 1.25 m."[28] Although barrack type OKH 260, the infamous "horse stall" barrack, was based on a 1.5 m system of modular coordination, Neufert suggested that it could readily be reformatted to accommodate DIN 4171. "On page 17 [of his book] Schubert offers stall widths for standard field and work horses excluding the nursery at 2.5 m and including the nursery and gangway at 5 m (in accordance with the Decree of 1896). According to that logic, two rows next two each other with ≤ 8.5 m depth can be anticipated, which coincides with an axial distance of 8.75 m = 7 UBA (Industrial Building Module)."[29]
Speer used DIN 4171 to calculate the storage of people in camp barracks. This proved important where the Nazis' racial policies were concerned. It ensured that Christians slept more comfortably than Jews and that Dutch or English prisoners had more space to themselves than Russians or Poles. In general, Russian prisoners typically slept in abysmally cramped quarters, on double or triple-tiered bare wooden bunks, while non-Jewish and non-Russians prisoners sometimes slept on beds with mattresses. For RAD Barrack Type RL IV (RAD-Mannschaftsbaracke Typ RL IV), Speer announced that "each unit containing 18 civil laborers or non-Russian prisoners of war" should have "9 double-beds and 9 double-closets."[30] Meanwhile, "[t]o accommodate 36 Russian prisoners of war (...) beds are to be fabricated on-site and arranged as wood plank bunks."[31] It is probable that Speer and his associates used DIN 4171 to synchronize the dimensions of individual furnishings with those of barrack structures, as per Neufert's instructions. They probably also used it to maximize the storage of people vertically and horizontally in space. Effectively, they used it to transform the barrack into a weapon of destruction rather than merely an instrument of shelter. As Neufert put it, "[i]t is important to note that this system serves and helps to coordinate the sizing of the structural work, interior, and furnishings of each building."[32]
Between 1942 and 1944, Neufert incorporated DIN 4171 into the "Bauentwurfslehre". "IBA and UBA axial dimensions were adopted", he notes in the preface to the 1942

edition.[33] This popularized awareness of "Widerspruchsfreiheit", albeit in a discrete and informal way. Neufert based the dimensions of the standard-dimensioned green house on the Industrial Building Module. He also used it to revise the pages of the book that were devoted to factory buildings. The width of a bay carrying a standard-width overhead crane shrank from 30.8 m in the March 1936 edition to 30 m in the 1943 edition.[34] The distance separating two bays in a saw-tooth factory grew from 7 m in the 1936 edition to 7.5 m in the 1942 edition.[35] In the 1943 edition of the "Bauentwurfslehre", the dimensions of model school designs were based on a 1.6 m module; in the 1944 edition, by contrast, they were based on a 1.25 m module, in keeping with DIN 4171.

The Organisation Todt used DIN 4171 to standardize the buildings of thousands of bunkers; the German Labor Front used it to develop low-cost housing solutions for German families who had been displaced by Allied bombings. Robert Ley (Reichskommissar for social housing) commissioned Neufert to use DIN 4171 to design "Kriegseinheitstypen", which were two-story, sixteen unit walk-up apartments, with two main entrances and double-loaded corridors. Intimately connected to Neufert's "Behelfsunterkünfte für Bombenbeschädigte", these wooden structures were built using a prefabricated paneling system. With pitched roofs, shuttered windows, and symmetrical façades, they were developed with vernacular tastes in mind, and they normally consisted of two or three rooms, plus a kitchen and bathroom. Here, Neufert used DIN 4171 to determine panel sizes, as well as the angling of gables and the interior space planning scheme. DIN 4171 underpinned the fabrication of the plumbing and electrical components. It influenced the design of the work schedule and budget calculations. Neufert used DIN 4171 to quantify individual tasks and minimize reliance on skilled labor on the construction site; he also used it to maximize efficiency where shipping was concerned (Fig. 3).

In 1943 and again in 1944, Speer's Construction Industry Group ("Wirtschaftsgruppe Bauindustrie") and his Working Group for Temporary and Military Structures ("Arbeitsgemeinschaft für Behelfs- und Kriegsbau") used DIN 4171 to develop a prefabricated concrete barrack type (Fig. 4). These prefabricated structures were known as Massive Barrack Units ("Einheits-Massivbaracken"), and they were introduced to offset the problems that the timber shortage in Nazi Germany posed to the housing of prisoners and soldiers. "Until now", the designers of this new barrack type wrote, "(...) there were only a few experiments undertaken by individual firms for the development of massive shelters that could be brought to production. These solutions, however, were ill-suited for accommodating workers. Furthermore, they utilized very specific materials, for example pumice, which were only available in specific regions. Finally, they relied only partly on Prof. Neufert's (the General Building Inspector's Contractor for Standardization) 1.25 m module, which was originally intended for temporary housing schemes."[36]

The Massive Barrack Units were available as single-story or two-story structures. They were panel-based shelters, and it is possible that they were fabricated at the Neuengamme concentration camp: "For the saving of formwork and to limit storage requirements it was mandated that [this structure] will be developed with as few individual pieces as possible. The load-bearing structure consists of 11 or rather 10 individual pieces."[37] Each panel was quite heavy (sometimes upwards of 200 kg) despite the fact that they were handled by hand. This probably made them impractical to execute: "In order to make it possible to load and unload concrete components from trucks using four laborers without the use of a crane, the highest weight of an individual piece was calculated to be around 200 kg."[38]

By 1944, DIN 4171 became all but synonymous with the idea of "Widerspruchsfreiheit", at least within the construction industry. We can assume that it paved the way for the creation of the Commission for Standardization and Typification

("Kommission für Normung und Typung"), which Speer created to amplify his influence over DIN as well as to centralize his control over the building industry as a whole. Its mandate included the following objectives: "1. To plan standardization and typification and their implementation from a unified perspective. 2. To issue guidelines for the creation of standards. 3. To contract suited individuals to carry out the realization for specific standards. 4. To harmonize all standards with the principle of "Widerspruchsfreiheit".[39] In general, the Commission gave DIN's senior leaders executive authorities that they lacked for much of the war. If fully realized, it would have institutionalized Neufert's totalizing vision of standardization. Neufert probably played a seminal role in its creation. Speer appointed him head of DIN's powerful "Leitstelle Bau" or Construction Committee in 1944; he also helped him become a member of DIN's presidium.

Speer's Commission was disbanded in 1945, once the Nazis fell from power. DIN surrendered its decision-making powers, at least for a time, and Neufert lost his seat on DIN's presidium. Nevertheless, "Widerspruchsfreiheit" became enshrined within DIN's Construction Standards Committee. This is partly because members of the GBI, Organisation Todt (OT), and the SS continued to occupy senior positions within it. Germany stood in shambles after World War II, and there was broad consensus that reconstruction needed to happen quickly and expeditiously as well. After World War II, DIN 4171 had a massive impact on the dimensioning of prefabricated wood panels and steel building components, paving the way for the ratification of DIN 4172.[40] It prompted the adoption of standards for roof slopes and hollow-core slabs, and later proved crucial to the subsequent history of prefabricated timber housing in Germany. According to Neufert, there were 1,553 prefab housing unit choices available to the West Germany consumer in 1962. Of those, just over half of them recognized DIN 4171.[41] DIN 4171 was renewed at least twice during the course of the 1950s. It impacted the standardization of lot and street dimensions in West Germany: "In [the standard sheet known as DIN 4171] it was specified that axial distances should stand at 2.5 m", he later wrote, "in the design of land-use plans, the delimitation of property lengths and widths, the measuring of spacing between buildings, front yard and courtyard sizes, building setbacks, street widths and other things are already based on the Industrial Building Module (of 2.5 m), depending on the size of the property or the desired precision of the grid that gets used."[42] DIN officially withdrew DIN 4171 during the early 1970s, yet it continues to influence manufacturing and design practices inside Germany today. My own informal surveys suggest that 1.25 m remains the most widely used grid module among German architects. Interestingly, it is no longer associated with industrial buildings and temporary shelters alone.

Looking back, it is clear that West Germany's postwar construction industry was a product of wartime influences: the Four-Year Plan, as already noted, and Speer's fanatical obsession with standardization and rationalization. Standard sheets gave the National Socialists a language that they could use to communicate with their counterparts in private industry. Standards helped them develop the incentive mechanisms that they could use to cultivate the loyalty of large corporations. It was crucial to their labor policies: for slave labor played a huge role in influencing the rise of scientific management theory in the United States, as Caitlin Rosenthal has argued.[43] Similarly, Nazi Germany's experience with slave labor and forced labor shaped its attitudes toward standardization and rationalization during World War II as well. The enduring influence of DIN 4171 and 4172 bear out this influence, as does the dominance of "Widerspruchsfreiheit". Manufacturers used these tools to contain labor costs. Importantly, DIN 4171 and 4172 also played a role in normalizing the use of grid systems. They belong to the design of design, and they continue to influence the way architects understand design practice today.

Picture credits

Fig. 1: Erfahrungsgemeinschaft für Rüstungsausbau beim Reichsminister für Bewaffnung und Munition: DIN 4171. Einheitliche Achsenabstände für Werksbauten, Industrie- und Unterkunftsbauten, Berlin, October 1942.

Fig. 2: Fachnormenausschuß Bauwesen im Deutschen Normenausschuss: DIN 4172. Maßordnung im Hochbau, Berlin, January 1951.

Fig. 3: Ernst Neufert, Behelfsunterkünfte für Bombenbeschädigte Holzhausbauweise, 1943. Bundesarchiv R 4002/126 Bl. 2.

Fig. 4: Arbeitsgemeinschaft für Behelfs- und Kriegsbau in der Fachgruppe Bauwesen im NSBDT und der Wirtschaftsgruppe Bauindustrie (ed.): Einheits-Massivbaracke und Mittelflur-Sondermassivbaracke, Berlin, 1944, p. 35.

Notes

1 This paper was originally presented in March 2016 at the conference "Ähnlichkeit: Prozesse und Formen. Mimetische Praktiken in der neueren Architektur" at the Stiftung Bibliothek Werner Oechslin in Einsiedeln (Switzerland). The author wishes to thank the organizers of the event – Hans-Rudolf Meier, Eva von Engelberg-Dočkal, Carsten Ruhl, Frederike Lausch, Werner Oechslin, and especially Markus Krajewski – for their kind support and generous feedback. It was a stimulating meeting from which I profited a great deal.

2 See, for example, Evans, Robin: Translations from Drawing to Building, Cambridge/Massachusetts 1997.

3 All translations from the original German are by the author unless noted otherwise. "Die Mitarbeiter von DIN organisieren die Normungsarbeit auf deutscher, europäischer und internationaler Ebene. Sie stellen die Einheitlichkeit und Widerspruchsfreiheit des Deutschen Normenwerkes sicher.": http://www.din.de/de/ueber-normen-und-standards/din-norm (Accessed 05/04/2013).

4 "Für Industriebauten gilt für die Achsenabstände ein einheitliches Grundmaß von 2,5 m [...]. In Sonderfällen kann für die Achsenabstände auch das halbe Grundmaß von 2,50/2 = 1,25 m oder ein Vielfaches davon zur Anwendung kommen.": Deutscher Normenausschuss: DIN 4171. Einheitliche Achsenabstände für Werksbauten, Industrie- und Unterkunftsbauten, Berlin 1942.

5 "Baurichtmaß: Baurichtmaße sind zunächst theoretische Maße; sie sind aber die Grundlage für die in der Praxis vorkommenden Einzel-, Rohbau- und Ausbaumaße. Sie sind nötig, um alle Bauteile planmäßig zu verbinden. Beispiel: Baurichtmaß für Länge des Mauerziegels = 25 cm. Baurichtmaß für Dicke geschütteter Betonwände = 25 cm.": Fachnormenausschuß Bauwesen im Deutschen Normenausschuss: DIN 4172. Maßordnung im Hochbau, Berlin 1951.

6 "Über die Ziele der Normung auch im Bauwesen waren sich 1918 viele Fachleute durchaus nicht klar. In der Regel wurde als letztes Ziel betrachtet: nur noch ein Türschloß, nur noch eine Reihe Schrauben, schließlich nur noch ein Haus, wenigstens nur ein Muster für jede Bedarfsgruppe. Das waren Zerrbilder, mit denen die Beteiligten scheu gemacht werden sollten.": Paulsen, Friedrich: 20 Jahre deutsche Hochbaunormung. Rückblick und Ausblick, in: Bauwelt 15, 1938, p. 334.

7 Evans, Richard: The Third Reich in Power, New York 2006, p. 370.

8 Speer, Albert: Inside the Third Reich, New York 1970, p. 74.

9 "Seit dem zweiten Kriegsjahr machte eine Reihe kriegswichtiger Sonderaufgaben einen Großteil der Tätigkeit des GBI aus: der Rüstungsbau, der Luftschutzraumbau, die Fliegerschädenbeseitigung und der Einsatz von Baugruppen für die Organisation Todt. Im November 1939 übernahm Speer die Leitung der Rüstungsbauten der Luftwaffe, im Juli 1941 die der Industriegroßbauten des ‚Göring-Programms.' Einzelne Aufträge der Heeresleitung und der Kriegsmarine kamen hinzu. Zu Beginn des dritten Kriegsjahrs waren die im Baustab Speer zusammengefaßten Baugruppen des GBI an 1.352 Bauvorhaben der Luftwaffe und des U-Boot-Programms und an 83 großen Werksneubauten eingesetzt.": Willems, Susanne: Der Entsiedelte Jude. Albert Speers Wohnungsmarktpolitik für den Berliner Hauptstadtbau, Berlin 2002, p. 40.

10 "Die Generalbauleitung ist für die Beschaffung der notwendigen Materialien (Werksteine, Backsteine usw.) mir direkt verantwortlich [...]. Die Zuweisung von Bauarbeitern an die einzelnen Baustellen kann die Generalbauleitung direkt vornehmen lassen.": Speer, Albert: Aufgaben der Generalbauleitung Berlin, den 22. Juli 1940, Bundesarchiv 4/4606/4008.

11 For a discussion of Neufert's politics, see Voigt, Wolfgang: "Triumph der Gleichform und des Zusammenpassens": Ernst Neufert und die Normung in der Architektur, in: Nerdinger, Winfried (ed.): Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus: Zwischen Anbiederung und Verfolgung, Berlin / München 1993, pp. 179–193.

12 "Grundlage, Normen und Vorschriften über Anlage, Bau, Gestaltung, Raumbedarf, Raumbeziehungen [und] Maße für Gebäude, Räume, Einrichtungen und Geräte mit dem Mensch als Maß und Ziel.": Neufert, Ernst: Bauentwurfslehre, Berlin 1936, title page.

13 For a discussion of the typographical aspects of the „Bauentwurfslehre", see Vossoughian, Nader: Standardization Reconsidered: Normierung in and after Ernst Neufert's Bauentwurfslehre (1936), in: Grey Room 54, 2014, pp. 34–55. For a discussion of the „Bauentwurfslehre" and the standardization of Germany's construction industry more broadly, see Vossoughian, Nader: From A4 Paper to the Octametric Brick: The Geopolitics of Standardization in Nazi Germany, in: Journal of Architecture 20, 2015/4, pp. 675–698. For a comparison of the "Bauentwurfslehre" with other architectural handbooks, see Emmons, Paul / Mihalache, Andrea: Architectural Handbooks and the User Experience, in: Cupers, Kenny (ed.): Use Matters: An Alternative History of Architecture, London 2013, pp. 36–50. For an overview of Neufert's life and career, see Prigge, Wolfgang (ed.): Ernst Neufert: Normierte Baukultur im 20. Jahrhundert, Frankfurt/Main 1999.

14 "Der Deutsche Normenausschuß stellte die Normenblätter zur Verfügung, die auszugsweise in gekürzter oder gedrängter Form eingeflochten sind.": Neufert 1936 (as footnote 12).

15 Speer 1970 (as footnote 8), p. 22.

16 “Die bisherige Baunormung erfolgte im Allgemeinen beziehungslos. Die genormten Abmessungen der einzelnen Bauteile, der Fenster, Türen, Steine, usw. haben miteinander kein Maßverhältnis und gehen nicht ineinander auf.”: The version of the text cited here appeared in leaflet form: Neufert, Ernst: Baunormung als Ganzheit, in: Bauindustrie 37/38, 1942, p. 1.

17 Neufert was central to the execution of this project: “Prof. Speer beauftragte mich seinerzeit als Industrieplaner, hiefür bestimmte Hallentypen mit einheitlichen Bauteilen auszuarbeiten. Er gab ganz klare Richtlinien über die Ziele dieser Hallentypisierung, die schnell den Kriegserfordernissen entsprechend aufgebaut werden mußten, um ihren Zweck voll erfüllen zu können.”: Neufert, Ernst: Bauordnungslehre, Amsterdam 1943, p. 97.

18 “Nach jahrelanger Beschäftigung mit Normungsfragen und der Baunormung im besonderen, sehe ich deshalb in den vorher entwickelten Maßsystemen einer Baunormung als Ganzheit die einzige konsequente Grundlage mit praktischer, wirtschaftlicher und kultureller Bedeutung auf weite Sicht.” Neufert 1942 (as footnote 16), p. 4 .

19 “Da Industriebauten fast ausnahmslos als Klinker- und Ziegelrohbauten ausgeführt werden, so wurde die Paßfähigkeit des Steinverbandes der Fenster resp. der übrigbleibenden Wandpfeiler genau ermittelt.”: Neufert 1942 (as footnote 16), p. 1.

20 “Ein wesentlicher Vorteil der so weitgehenden Normung ist auch die weitgehende Festlegung der Kosten für die zum Ausbau des Rohbaues nötigen Bauteile, wie Fenster und Türen. Nachdem die Abmessungen der Scheiben, Profilgrößen und Verarbeitungsvorschriften im einzelnen feststehen [...] ist es daher leicht, auch die Preise zu vereinbaren, um den Umfang der Leistungen genau zu erfassen.”: Neufert 1943 (as footnote 17), p. 314.

21 “Dabei werden die Rücksicht auf die verschiedenen Entfernungen des Bauwerkes vom Bauteilfertigungsort und die Frachtkosten besonders vergütet, ebenso die Anfuhrkosten vom Bahnhof zur Baustelle, wie auch die Herstellung der Befestigungsmöglichkeit an der Baukonstruktion.”: Neufert 1943 (as footnote 17), p. 314.

22 “vereinfachte Baupolizeigenehmigung durch baupolizeilich vorgeprüfte stat. Berechnungen und Fehlerfreiheit aus der Tatsache der mehrmaligen Vorprüfung und der mehrmaligen Ausführung.”: Neufert, Ernst: Industriehallennormung beim Generalbauinspektor für die Reichshauptstadt, in: Der deutsche Baumeister 2:3, 1940, p. 33.

23 “So kann eine ganze Stadt von wenigen, eingearbeiteten, ungelernten Kräften im Dreischichtenbetrieb, Tag und Nacht [...] errichtet werden, ganz im mechanischen, festgelegten Fertigungstempo, Sommer wie Winter, geschützt vor sengender Sonnenglut oder östlichen Schnee und Frost.”: Neufert 1943 (as footnote 17), p. 467.

24 “Die industrielle Massenherstellung von Qualitätsmaschinen, Fahrzeugen usw., hat gezeigt, daß durch solch zwangsläufiges Arbeitstempo die Qualität nicht leidet, wenn die nötigen Hilfsmaschinen und Vorrichtungen gegeben werden und das Fertigungstempo den Ermüdungserscheinungen der Arbeiter angepaßt wird (Taylor-System).”: Neufert 1943 (as footnote 17), p. 457.

25 “Wir wollen uns keinesfalls für Herrn Neufert einsetzten, da dessen Entwürfe für Notwohnungsbauten auch der Führer der törichten Maße wegen ablehnt.”: Memorandum, August 18, 1943, Bundesarchiv VBS 307/8200002119.

26 “Tatsache ist, daß 18 Ausschußmitglieder für den Entwurf der ‚DIN 4171’ stimmten, dagegen aber nur zwei.”: Neufert, Ernst et al.: Offener Brief an Professor Neufert und eine offene Antwort von Professor Neufert zur Maßordnung, in: Neue Bauwelt 4:5, 1945, p. 67.

27 “BFH-Type. Die BfH-Baracke wird hergestellt mit einer Gebäudetiefe von 5m, 7,5m, 10m, 12,50m und 15m, einer Tafelbreite von 1,25m, einer Raumhöhe, von 2,75 m und 3,25 m. Die BfH-Baracke kann in einer Mindestlänge von 1,25 m und in beliebiger Verlängerung um jeweils weitere 1,25 geliefert werden.“: Steffens [no first name given]: Durchführungsbestimmung zur 32. Anordnung. Reichsminister Speer, June 23, 1943, Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Thür. Finanzmin. Nr. 989, Bl. 14v–16v.

28 “Die Baracke wird mit einer Gebäudetiefe von 5,00 m, einer Raumhöhe von 2,25 m, in einer Mindestlänge von 2,5 m, und in beliebiger Verlängerung um 1,25 m geliefert.”: Steffens 1943 (as footnote 27).

29 “Schubert gibt auf Seite 17 die Standlänge für normale Acker- und Arbeitspferde ausschließlich Krippe mit 2.5 m an und einschließlich Krippe und Stallgasse mit 5 m (entsprechend dem Erlaß von 1896). Danach sind 2 Reihen hintereinander mit ≤ 8.5 m Raumtiefe vorzusehen, was einem Achsenabstand der Außenwände von 8.75 m = 7 UBA entsprechen würde.”: Neufert 1943 (as footnote 17), p. 350.

30 “je Einheit bei Belegung mit 18 Zivilarbeitern oder nichtrussischen Kriegsgefangenen: 9 Mannschaftsdoppelbetten, 9 Mannschaftsdoppelschränke”: Reichsminister Speer: “26. Anordnung,” April 17, 1942. Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Thür. Finanzmin. Nr. 988, Bl. 45r.

31 “Bei Belegung mit 36 russischen Kriegsgefangenen (Betten sind als 2-stöckige Pritschen örtlich anzufertigen)”: Speer, Albert: 26. Anordnung, April 17, 1942, Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Thür. Finanzmin. Nr. 988, Bl. 45v.

32 “Wichtig ist, darauf hinzuweisen, daß dieses System dem Rohbau, dem Ausbau und der Einrichtung in gleicher Weise dient.”: Neufert 1943 (as footnote 17).

33 “IBA und UBA Achsensystem aufgenommen.”: Neufert, Ernst: Bauentwurfslehre, Berlin, 1942, p. 3.

34 Neufert, Ernst: Bauentwurfslehre, Berlin 1943, p. 189.

35 Ibid., p. 189.

36 “Bisher lagen nur wenige Versuche einzelner Firmen für massive Unterkünfte vor, die sich jedoch teilweise bereits in der Praxis bewährt hatten. Diese Lösungen stellten vielfach einen für Arbeiterunterkünfte ungeeigneten Typ dar. Ferner gingen sie zumeist von ganz bestimmten, nur örtlich vorhandenen Baustoffen wie z. B. Bims oder dgl. aus. Endlich legten sie nur teilweise das von Prof. Neufert (Beauftragter für Normungsfragen des Generalbauinspektors) entwickelte und für alle behelfsmässigen Kriegsbauten festgelegte Achsmaß von 1,25 m zu Grunde.”: Arbeitsgemeinschaft für Behelfs- und Kriegsbau in der Fachgruppe Bauwesen im NSBDT und der Wirtschaftsgruppe Bauindustrie (ed.): Einheits-Massivbarracke und Mittelflur-Sondermassivbaracke, Berlin 1944, p. 3

37 “Zur Einsparung von Schalungsformen und zur Einschränkung der Lagerhaltung war es geboten, mit möglichst wenig verschiedenen Einzelteilen auszukommen. Das Traggerippe besteht aus 11 bzw. 10 Einzelteilen.”: Ibid., p. 9.

38 “Um das Auf- und Abladen der Betonfertigteile auf und von Fahrzeugen durch 4 Arbeitskräfte ohne Einsatz besonderer Hebezeuge zu ermöglichen, wurde das Höchstgewicht des einzelnen Stückes mit rd. 200 kg festgelegt. Dieses Höchstgewicht wird nur bei den Sparren erreicht; es bleibt bei allen anderen Teilen weit unter dieser Höchstgrenze.”: Ibid., p. 10.

39 “Die Normung und Typung zu planen und ihre Durchführung nach einheitlichen Gesichtspunkten sicherzustellen. 2. Richtlinien für die Aufstellung der Normen herauszugeben. 3. Geeignete Normungsträger mit der Aufstellung von Normen zu beauftragen. 4. Für die Abgleichung aller Normen auf Widerspruchsfreiheit zu sorgen”: Speer, Albert: Erlaß betreffend Lenkung der Normung und Typung, in: Mitteilungen des Deutschen Normenausschusses 26:6/7, 1944, p. 137.

40 See Vossoughian 2015 (as footnote 13), pp. 675–698.

41 Neufert, Ernst: Das Maßgebende, Bauverlag 1965, p. 21.

42 “Für den Industriebau wurde im Juni 1955 die DIN 4171 veröffentlicht. Darin wurde festgelegt, dass für Achsenabstände im Industriebau das Grundmaß von 2,50 m gilt. Schon bei der Aufstellung von Bebauungsplänen, Begrenzungen der Grundstückslängen und -breiten, Bemessung von Bauwich, Vorgartenbreite, Hofgröße, Bauabstand, Straßenbreite und anderen, die Bebaubarkeit des Grundstücks betreffend Maßen sind die IBA-Maße als Richtmaße anzusetzen, je nach der Größe des Geländes oder der erwünschten Feinheit des Grundstücksrasters.”: Heymann-Berg, Joachim P. / Netter, Renate / Netter, Helmut (eds.): Neufert, Ernst: Industriebauten, Wiesbaden, Berlin 1973, p. 301.

43 See Rosenthal, Caitlin: Slavery’s Scientific Management: Masters and Managers, in: Beckert, Sven / Rockman, Seth: Slavery’s Capitalism: A New History of American Economic Development, Philadelphia 2016.

III

Form und Aneignung

Authentizität von Orten versus Konstruktion von Stadtbildern: Die semantische Transformation des Stadtzentrums von Skopje

Biljana Stefanovska

Einführung – Situation heute

Die Hauptstadt der Republik Mazedonien wurde in den letzten Jahren einem so starken Wandel unterzogen, dass die Stadtmitte heute kaum wiederzuerkennen ist. Eines der Merkmale Skopjes war der Kontrast der Architektursprachen, die, als authentisches Erbe verschiedener historischer Epochen, der Stadt ihre einzigartige Atmosphäre verliehen (Abb. 1). Einige herausragende Bauten der Spätmoderne, wie das 1979 fertiggestellte ehemalige Nationaltheater[1] (Abb. 2), werden seit 2008 im Rahmen eines gigantischen Bauprojekts der Regierung nach und nach durch neue Gebäude optisch verdeckt (Abb. 3) bzw. mit neuen Fassaden verkleidet und damit versucht, sie aus dem öffentlichen Bewusstsein zu rücken. 2010 präsentierten offizielle Medien und soziale Netzwerke ein Video mit der Visualisierung dieses Projektes unter dem Titel „Skopje 2014". Darin wurde ein ganz neues Stadtbild gezeigt, das kaum architektonische oder stilistische Referenzen zu Skopjes Geschichte aufweist und nur wenige der existenten spätmodernen Bauwerke sichtbar lässt, dafür jedoch eine neue historisierende Version der Stadtmitte entwirft. Die Umsetzung des Projekts wurde in den darauffolgenden Jahren zügig vorangetrieben (Abb. 4 und 5). Die neue Stadt-„Vision" stellt eine eklektizistische Sammlung aus historisierenden Bauwerken und Statuen dar. Während die geplanten Gebäude in ihrer formalen Ausbildung an die Architekturen verschiedener

1 Daut Pascha Hamam, im Hintergrund das ehemalige Mazedonische Nationaltheater (MNT). (Foto: 2002)

2 Das Gebäude des Mazedonischen Nationaltheaters (MNT), derzeit Mazedonische Oper und Ballett (MOB), kurz vor dem Beginn des Baus einer neuen Reihe von Gebäuden am Flussufer. (Foto: 2010)

3 Im Vordergrund das Gebäude des Archäologischen Museums und eine neue Brücke, dahinter drei weitere neue Gebäude des Projekts „Skopje 2014". Das Gebäude verdeckt den Blick auf das Gebäude von MOB. (Foto: 2015)

europäischer Städte erinnern, präsentieren die zahlreichen Bronzestatuen der öffentlichen Plätze vorwiegend nationale Helden der mazedonischen Geschichte.
Die intransparente Konzeption des Projekts sowie dessen Umsetzung und Akzeptanz in der Bevölkerung können auf verschiedenen Ebenen analysiert werden. Untersuchungen gibt es bereits zu dem (unrechtmäßigen) Verfahren, zahlreiche Debatten widmeten sich der starken Polarisierung im Zuge der baulichen Eingriffe. Ebenfalls wichtig ist die Frage der verwendeten architektonischen Stile und deren semantischem Wandel. Das Phänomen unterschiedlich konnotierter Architektursprachen, sowohl der spätmodernen als auch der historisierenden, wurde jedoch durch andere gesellschaftspolitische Fragen zunehmend in den Hintergrund gedrängt. Dabei erscheint es grundlegend für ein Verständnis der in Skopje zu beobachtenden Konstruktion von „Geschichte" durch architektonische Elemente.
Bereits vor Ankündigung des Bauprojekts „Skopje 2014" führte das im Januar 2009 eröffnete Mutter-Teresa-Gedenkhaus (Abb. 6) zu kontroversen Debatten und zahlreichen Protesten. Diese begannen schon während der Bauausführung, die unangekündigt und unter Bewachung durch Sicherheitspersonal erfolgte.

Gesellschaftlicher Kontext

2008, und damit ein Jahr zuvor, hatte die VMRO-DPMNE (Übersetzt: Innere Mazedonische Revolutionäre Organisation – Demokratische Partei für die Mazedonische Nationale Einheit; eine politische Partei mit christlich-nationaldemokratischer Orientierung) die Parlamentswahlen mit absoluter Mehrheit gewonnen. Diese verlor sie aber bei den vorgezogenen Parlamentswahlen im Juni 2011 und regiert seitdem gemeinsam mit der DUI (Demokratische Union für Integration, die größte politische Partei der albanischen Minderheit). Die VMRO-DPMNE wurde 1990 in Skopje gegen die damals regierende Kommunistische Partei gegründet und versteht sich als Nachfolgepartei der ehemaligen VMRO, der Inneren Makedonischen Revolutionären Organisation. Deren Wurzeln gehen zurück bis in die Zeit des Osmanischen Reiches mit der 1893 in Thessaloniki gegründeten MRO (Makedonische Revolutionäre Organisation), die einen bewaffneten Kampf für eine politische Autonomie von Teilen Makedoniens als Ziel hatte. Die von 1919 bis 1938 existierende VMRO wurde als Befreiungsbewegung durch die Organisation der makedonischen Emigration in Bulgarien gegründet. Zu dieser Zeit stand das Gebiet von Vardar-Makedonien (entspricht der heutigen Republik Mazedonien) unter serbischer Herrschaft und war Teil des Reiches der Serben, Kroaten und Slowenen

III

4 Springbrunnen mit Bronzeskulptur, „Krieger auf Pferd", die Alexander den Großen darstellt, fertiggestellt im September 2011. (Foto: 2015)

(seit 1929 Königreich Jugoslawien). Erstmals seit Gründung der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien (SFRJ) nach dem Zweiten Weltkrieg war es in Makedonien als einer der sechs jugoslawischen Republiken möglich, die tradierte mazedonische Sprache als Amtssprache zu benutzen. In der SFRJ der 1960er und 1970er Jahre wurde die Föderalisierung gestärkt, sodass Kompetenzen von der Bundesebene auf die Republiken übergingen. Nach dem Tod des Präsidenten Josip Broz Tito wuchsen die Spannungen zwischen den Republiken und führten schließlich in den Jahren 1991/92 zum Zerfall Jugoslawiens. Mazedonien rief seine Unabhängigkeit 1991 aus und ist seit 1993 Mitglied der Vereinten Nationen, jedoch nicht unter selbstgewähltem Namen, sondern als FYROM (Former Yugoslav Republic of Macedonia)[2]. Der Transformierungsprozess ist seitdem nicht nur von einer wirtschaftlichen und politischen Krise begleitet, sondern auch von einer Identitätskrise, die bereits mit Titos Tod in vielen Teilen Jugoslawiens begonnen hatte. Die nationale Identität wurde bei den verschiedenen Bevölkerungsgruppen von den neuen Regierungen gefördert und instrumentalisiert, was in der Republik Mazedonien zu Spannungen zwischen den MazedonierInnen als Bevölkerungsmehrheit und der größten Minderheit, der albanischen Bevölkerung, führte. Die politische Situation und die Identitätskrise bei einem Großteil der Bevölkerung, die durch den Namensstreit mit Griechenland noch verstärkt wurde, haben sich in vielen Bereichen der Gesellschaft niedergeschlagen und manifestieren sich nicht zuletzt in den massiven Eingriffen in den Stadtraum und in der Konstruktion eines neuen Stadtbildes.
Die Rezeption, sowohl des Projektes, als auch der Art seiner Umsetzung, erfuhr in den letzten Jahren einen starken Wandel, obwohl die verwendeten Architektursprachen sich nicht wesentlich geändert haben. Erst während der Umsetzung wurde die politische und fachliche Herangehensweise von immer größeren Teilen der Bevölkerung

hinterfragt, dies erfolgte parallel zu Auseinandersetzungen um andere politische Konfliktthemen, nämlich die hohe Arbeitslosigkeit, den Namensstreit, die Wirtschaftskrise, die Wahlmanipulationen u.a. Die Veränderung des Stadtbildes an sich war jedoch zuvor bei großen Teilen der Bevölkerung auf Akzeptanz gestoßen. Die „verordnete" Identitätsstiftung durch den Einsatz von als europäisch verstandenen historischen Architektursprachen und die Simulation eines Wirtschaftswachstums waren dabei gewiss wichtige Faktoren. Als sich letzteres als vorgetäuscht entpuppte und im Laufe der Jahre keine wesentliche Veränderung in der Gesellschaft und keine internationale staatsrechtliche Anerkennung des eigenen Verfassungsnamens erfolgte, also die versprochenen Erwartungen unerfüllt blieben, wurden auch das Projekt „Skopje 2014" und seine Architektursprachen, aber auch vor allem seine Kosten hinterfragt. Allein für die 14,5 m hohe Statue Alexanders des Großen sind ca. 7,5 Millionen Euro veranschlagt. Die Schätzungen für die Gesamtkosten des Projekts schwanken zwischen 80 und 500 Millionen Euro und es gibt bis heute hierzu keine übereinstimmenden oder offiziellen Angaben in Mazedonien.[3]

Rückblick und geschichtlicher Kontext

Um die Verwendung der gewählten Architektursprachen zu verstehen, ist ein Rückblick auf frühere geschichtliche Ereignisse wichtig, die als gesellschaftspolitische Umbrüche oder Katastrophen das Stadtbild stark verändert haben.
Mit Gründung der SFRJ nach dem Zweiten Weltkrieg wurde Makedonien erstmals als autonome Republik mit dem Recht auf ihre eigene Amtssprache anerkannt. So bedeutete der Zweite Weltkrieg für Jugoslawien gleichzeitig eine sozialistische Revolution: Peter II. floh aus dem Königreich Jugoslawien nach Großbritannien und dankte nach dem Zweiten Weltkrieg ab, während die Befreiung durch die Partisanen geführt wurde. In der später häufig als Diktatur bezeichneten SFRJ waren Nationalismus oder Separatismus „verboten" und es herrschte dagegen eine Art Gebot der Brüderlichkeit und Einheit. Der Stil der neuen Bauten in der Sozialistischen Republik lehnte sich an die internationale Moderne an, was als fortschrittlich und zukunftsorientiert galt.
Zu den bedeutendsten Ereignissen der Geschichte Jugoslawiens gehören der Bruch Titos mit Stalin 1948 und die Gründung der Organisation der Blockfreien Staaten 1961. Bereits 1955 kam es auf Initiative des indischen Ministerpräsidenten Nehru und des jugoslawischen Ministerpräsidenten Tito zu einem Treffen in der indonesischen Stadt Bandung mit Abgesandten aus weiteren 29 afrikanischen und asiatischen Staaten. Die Organisation setzte sich für die friedliche Koexistenz der Mitgliedsstaaten und eine militärische Abrüstung ein, vor allem in Bezug auf Kernwaffen, und trug wesentlich zum Entkolonialisierungsprozess bei.
Nach Titos Tod schwand nicht nur die Identifikation mit der freien und politisch bedeutenden SFRJ, sondern es senkte sich auch der Lebensstandard durch die sich verschlimmernde wirtschaftliche Krise. Parallel dazu zerfiel der sogenannte Ostblock in mehrere einzelne Staaten. Der allgemeine Glaube an den Sozialismus schlug bei einem Großteil der Bevölkerung in Enttäuschung und eine Ablehnung dieser Staatsform um. Die große wirtschaftliche

5 Springbrunnen und Post, rechts im Hintergrund das mazedonische Telekom-Gebäude, dessen Betonfassade „historisiert" wird. (Foto: 2015)

III

6 Mutter-Teresa-Gedenkhaus, fertiggestellt 2009. (Foto: 2015)

Krise und der Identitätsverlust förderten in allen Teilen Jugoslawiens den Nationalismus und eine lokale Identitätssuche, was zum Zerfall des Staates und zu Kriegen in mehreren Teilen Jugoslawiens führte.
Skopje wurde 1963 fast vollständig von einem Erdbeben zerstört. Zu dieser Zeit war Jugoslawiens Präsident Josip Broz Tito Vorsitzender der Blockfreien Staaten. 87 Länder beteiligten sich an der Aufbauhilfe für Skopje. Zum ersten Mal seit Beginn des Kalten Krieges kamen Hilfskräfte aus verschiedenen Staaten zusammen, um vor Ort bei dem Wiederaufbau tätig zu werden. US-amerikanische und sowjetische Armeekräfte halfen gemeinsam der in Not geratenen Bevölkerung.
In einem von der UNESCO ausgeschriebenen internationalen Wettbewerb für den Wiederaufbau des Stadtzentrums setzte sich der japanische Architekt Kenzo Tange mit seinem Entwurf durch, der den weiteren Planungen zugrunde gelegt wurde. Es entstanden Bauten einer eigenen Spielart der Moderne, die den damaligen internationalen Vorstellungen von der Stadt der Zukunft entsprachen.
Skopje wurde in diesem Stil der Spätmoderne, der auch futuristische Elemente aufwies, wiederaufgebaut. Tanges Masterplan kam jedoch nicht vollständig zur Ausführung und erfuhr verschiedene Änderungen.
Parallel zu der euphorischen Stimmung des Wiederaufbaus entstand der Begriff des „alten Skopje“, der für viele Bewohner die zerstörten und nicht wiederaufgebauten Orte der Stadt symbolisierte. Das „alte Skopje“ wurde in verschiedenen Medien immer wieder thematisiert, romantisiert und zuletzt als Projektion diverser Sehnsüchte für das neue radikale Projekt „Skopje 2014“ instrumentalisiert.

Überlagerung globaler und lokaler Prozesse

Um Stimmen der Bevölkerung für sich zu gewinnen, versprach die neue Regierung

7 Die Rekonstruktion des Alten Theaters (das mittlere Gebäude im Hintergrund), abgewandelt und ergänzt durch andere Gebäude als Ensemble. In den Fällen handelt es sich um keine Rekonstruktionen, an deren Stelle hat vor dem Erdbeben das jüdische Viertel existiert, von dem nach dem Erdbeben noch einige Häuser erhalten geblieben waren. (Foto: 2015)

zu Beginn des 21. Jahrhunderts den Wiederaufbau des alten Theaters, eine Taktik, die sich als erfolgreich erwies. Es folgte das Projekt „Skopje 2014“, in dessen Zuge das Theater in abgewandelter Form wieder aufgebaut wurde (Abb. 7). Wie bei vielen anderen Bauten dieses Projekts handelt es sich bei dem Theater um ein schnell errichtetes Betongebäude, das die alte Bauform nachahmt. Für andere Bauten des Projekts werden Stilelemente aus der Zeit des Barock, Klassizismus und anderer historischer Epochen verwendet. Dabei wird weder auf das historische räumliche Konzept noch auf die früheren Konstruktionsarten oder Materialien eingegangen. Zum Projekt zählt neben den Neubauten auch das Verkleiden bereits bestehender Gebäude der Spätmoderne mit sogenannten „Barockfassaden“. Konkrete historische Vorbilder lassen sich dabei kaum ausmachen, da es sich um eine abstrahierte und abgewandelte Form der Nachahmung handelt. So weist die PAB[4] für den Neubau des Strafgerichtsgebäudes auf Ähnlichkeiten zum Justizpalast in Rom (Palazzo di Giustizia, 1888–1910) hin, bekannt auch als „der hässliche Palast“ (Il Palazzaccio). Auch wenn keine detaillierte Ähnlichkeit mit dem Gebäude besteht, ist mit der Platzierung des Neubaus am Fluss Vardar und der Errichtung der neuen historisierenden „Brücke der Kunst“ die Absicht erkennbar, eine Ähnlichkeit zur städtebaulichen Situation des römischen Justizpalastes zu erzeugen. Ein weiteres Beispiel bildet der Triumphbogen „Porta Makedonija“, der als Hauptvorbilder die Pariser Triumphbögen Arc de Triomphe de l’Étoile (fertiggestellt 1836) und Arc de Triomphe du Carrousel (1807–1809) zu haben scheint, allerdings weist er auch einige Ähnlichkeiten mit dem Triumphbogen in Montpellier auf. Für das bestehende moderne Parlamentsgebäude der Republik Mazedonien waren eine Aufstockung um ein weiteres Geschoss und der Bau von drei Kuppeln geplant. Die mittlere große Kuppel wurde in der Visualisierung mit einer geplanten

III

8 Anbringen einer neuen historisierenden Fassade auf dem Bürogebäude des Mazedonischen Elektrizitätswerks, entworfen von dem serbischen Architekten Branko Petrić und fertiggestellt 1962. (Foto: 2015)

Nachahmung der Berliner Siegessäule so überblendet, dass der Eindruck entsteht, als ob das Berliner Bundestagsgebäude mit der Kuppel von Norman Foster wie auch die Siegessäule als Vorbilder gedient hätten. Realisiert wurden schließlich jedoch nur die zwei kleinen Kuppeln an den Seiten. Die Säule mit der Engelstatue ist Teil eines Denkmals mit dem Titel „Die gefallenen Heroen von Mazedonien". Den Prozessen des Stadtbildwandels liegen jedoch neben dem lokalen Kontext auch globale Tendenzen zugrunde. Welche Parallelen lassen sich zu Entwicklungen in anderen Ländern aufweisen? Auch in Berlin wurde der Palast der Republik als Bau der ehemaligen DDR entfernt und wird aktuell das Stadtschloss in abgewandelter Form wiederaufgebaut. In verschiedenen Regionen der Welt, speziell in Europa, zeigen sich seit Beginn des 21. Jahrhunderts Tendenzen zur Stärkung lokaler Spezifika sowie zu historisierenden Bauten und Rekonstruktionen. Während letztere, wie in Deutschland die Dresdner Frauenkirche (1994–2005), weitgehend dem historischen Vorgängerbau folgen, werden in Skopje ehemalige lokale Vorbilder nur in Einzelfällen herangezogen, wie zum Beispiel das beim Erdbeben 1963 zerstörte alte Nationaltheater. Alle übrigen Vorbilder entstammen anderen mitteleuropäischen Metropolen. Einen Bezug zu aktuellen internationalen Tendenzen zeigt die spezifische Situation in Skopje gewiss auch beim Zurückgreifen auf historisierende Elemente als Gegenreaktion zur (Nachkriegs-)Moderne. Der Verlust vieler Erinnerungsorte im Zuge des Wiederaufbaus ist jedoch nur einer der Gründe für die Ablehnung der Nachkriegsarchitektur. Hinzu kommt eine formalgestalterische Vereinheitlichung der Städte auf Kosten spezifischer lokaler Merkmale. Das Kopieren von Gebäuden und das Nachbauen ganzer europäischer Stadtviertel in der Volksrepublik China lässt Fragen nach Parallelen zum Projekt „Skopje 2014" bezüglich der Wunschbilder und Lebensgefühle aufkommen. Interessant ist dabei auch, warum nur die Architekturen bestimmter europäischer Städte nachgeahmt werden (z.B. von Paris, Berlin, Rom u.a.) und wofür Europa dabei steht. Während es bei historisierenden Bauten in vielen europäischen Städten lokale oder regionale Referenzen gibt, werden in Skopje diverse Stile anderer europäischer Städte genutzt. Offenbar spielen dabei mehrere Faktoren eine Rolle, wie idealisierte Lebensstile, das insgesamt positive Europabild, der kulturhistorische Stellenwert der ausgewählten europäischen Beispiele oder auch einfach nur der repräsentative, betont reiche Charakter der neuen „Barockfassaden".

Authentizität und Architektursprache

Mit der Frage nach dem architektonischen Erbe der Zeit von 1948–1980 haben sich mehrere ForscherInnen in dem kollaborativen Projekt „Unfinished Modernisations. Between Utopia and Pragmatism" (2010–2012) befasst. Dort wurde untersucht, wie die unterschiedlichen Wege der Modernisierung einer Gesellschaft die Architektursprache, territoriale Transformationen

und urbane Phänomene bedingen. Im Fokus standen Bauten und architektonische Räume, die als Abbild des „sozialistischen Progresses“ kreiert wurden sowie der Umgang mit diesem Erbe nach dem Zerfall des Staates und der Ablösung des Sozialismus durch die sich konstituierenden demokratischen Staaten. Der neue Kontext verleiht der Architektur der ehemaligen SFRJ eine starke Konnotation, die bei einem großen Teil der Bevölkerung Ablehnung hervorruft. In akademischen Kreisen und insbesondere unter ArchitektInnen, StadtplanerInnen und KunsthistorikerInnen hat das „Projekt 2014“ vielerlei, zum Teil kontroverse Reaktionen hervorgerufen. Bereits im Oktober 2008 wurde in dem internationalen und interdisziplinären Workshop „Remapping Skopje“[5] über die Wahrnehmung des Stadtraums und seinen Wandel reflektiert. Der Beitrag des Architekten Blaž Križnik und des Anthropologen Goran Janev, „From Open City Towards Grand National Capital. Mapping the symbolic reconstruction of Skopje“[6], erlangte besondere Aufmerksamkeit und prägte die Debatte in einigen Kreisen nachhaltig. In Abbildungen zum Beitrag wird die Stadt Skopje aus dem Jahr 1966 der Stadt von 2008 prägnant und lapidar gegenübergestellt, die „offene Stadt“ als Gegenpol zur „großen Nationalhauptstadt“. Während sich die erste als vielfältig, flexibel, vernetzt, transnational, einbindend und integrierend präsentiert, erscheint die neue als hegemonial, kontrollierend, ausschließend, geteilt, singulär und national. Im Text äußern sich die Autoren darüber differenziert und beschreiben die Entstehung bedeutender europäischer Städte im Kontext der Industrialisierung und der Akkumulation von Kapital, der transnationalen Netzwerkstrukturen und des Beginns der wirtschaftlichen und politischen Globalisierung. Während die frühe Industrialisierung und Urbanisierung mit der Konstruktion großer nationaler Hauptstädte einherging, wirkte sich die Globalisierung der Städte einerseits auf die sozialen Verhältnisse, den wirtschaftlichen Wohlstand und die urbane Entwicklung aus,

9 „Porta Makedonija“ in Skopje nach täglichen Protesten der sog. „Farbigen Revolution“ Ende Mai 2016.

andererseits war sie eine „wichtige Quelle symbolischer Rekonstruktion vieler Städte, die ihre industrielle Bildsprache durch eine neue postindustrielle ersetzen."[7]
Die im 19. und frühen 20. Jahrhundert entstandenen monumentalen nationalen Hauptstädte beschreiben Križnik und Janev als „offene Städte" mit einem transnationalen Fluss von Menschen, Gütern, Kapital und Kulturen, die deren Entwicklung formen. Den Entwicklungsweg Skopjes als Hauptstadt skizzieren sie als einen dazu gegenläufigen: Bereits in der jüngeren Geschichte nach 1963 als „offene Stadt" charakterisiert, formte sich Skopje in den letzten Jahren erstmals zu einer „Nationalhauptstadt". In der früheren Entwicklung Skopjes war die soziale, wirtschaftliche und urbane Struktur noch durch die Interessen der Besatzer, also der Osmanen, Serben und Bulgaren, geprägt. Selbst in der Zeit SFR Jugoslawiens, als die RM zunehmend autonomer wurde, erhielt der „Prozess der Urbanisierung und der symbolischen Formation der nationalen Hauptstadt"[8] im Zuge der Zerstörung von 1963 eine andere Richtung. Der transnationale und offene Charakter der neuen Stadt entsprach nicht den Bedürfnissen der Bevölkerung, ihre nationale Gesinnung war in einer noch jungen autonomen Teil-Republik nicht repräsentiert. Dies bildete laut der AutorInnen den Boden für den neuen nationalistischen Diskurs der regierenden politischen Partei, die durch das Projekt „Skopje 2014" den von vielen lang ersehnten Wunsch nach einer Transformation Skopjes zur großen Nationalhauptstadt Mazedoniens, zu erfüllen versprach.
2009 stand in dem thematisch ähnlichen Workshop „Reading the City. Urban Space and Memory in Skopje"[9] die Bedeutung von Erinnerungsorten im Fokus. Es wurde nicht nur über die Versäumnisse beim Wiederaufbau Skopjes nach 1963 diskutiert, sondern auch über mögliche Versäumnisse durch den begonnenen Stadtumbau. Vor allem die heterogene Struktur der Stadt mit ihren unterschiedlichen Milieus und Stadtfragmenten mit jeweils spezifischen architektonischen, räumlichen und soziokulturellen Qualitäten wurde hervorgehoben und durch den Stadtwandel in Gefahr gesehen, verdrängt, beseitig oder zerstört zu werden. Dies zeichnete sich bereits durch einige top-down Pläne und erste bauliche Eingriffe in den Stadtraum ab.
Innerhalb studentischer Kreise, mehrheitlich ArchitekturstudentInnen, formierte sich 2009 die Gruppe „Erste Archi Brigade" (PAB), unterstützt von einigen Lehrenden und weiteren engagierten BürgerInnen. Sie verkündeten den „Ersten architektonischen Aufstand"[10], der als angemeldete friedliche Demonstration im Stadtzentrum von Skopje am 28. März 2009 stattfinden sollte. Durch die Demonstration wollten die TeilnehmerInnen ihren Unmut gegenüber der „unkontrollierten Verunstaltung der Stadt"[11] zum Ausdruck bringen. Die DemonstrantInnen trugen Transparente mit der Aufschrift: „Vergewaltigt nicht Skopje". Kurz nach Beginn der Demonstration wurden die TeilnehmerInnen von zahlreichen KontrademonstrantInnen umzingelt, beschimpft und körperlich angegriffen. Die kontroverse Debatte um den Stadtwandel spitzte sich in der Folge zu und politisierte sich, wogegen sich die Gruppe von Anfang an gewehrt hatte. In ihrem Blog und auf Baustellenzäunen informierte sie über die offiziell unzugänglichen Pläne für die Stadt, aber auch über die Bedeutung des bestehenden architektonischen Erbes von Skopje.
Im Juni desselben Jahres fand die internationale Konferenz „Forum Skopje 2009: Aftershock of the Postmodernism" statt. Internationale geladene Gäste sowie lokale ArchitektInnen und TheoretikerInnen debattierten dort über den Stadtwandel von Skopje. Nach den Vorträgen wurde mit den BesucherInnen bis spät in die Nacht hinein weiter diskutiert. Ein Kommentar des Kunsthistorikers Pančе Velkov erhitzte dabei die Gemüter dermaßen, dass sich die OrganisatorInnen mehrfach um Rückkehr zu einer sachlichen Argumentation bemühen mussten. Velkov äußerte sich zunächst negativ über die Proteste der ArchitekturstudentInnen und der PAB gegen das Vorhaben der Stadt, vor allem gegen eine geplante gigantische Kirche im Stadtzentrum: Den Neubau einer Kirche könne man nicht als Vergewaltigung

der Stadt bezeichnen. Weiterhin beklagte er lauthals, dass sich vormals die Moderne als junge schöne Braut mit dem Kommunismus vermählt und ihre modernen Objekte über die Stadt zerstreut habe. DAS sei die wahre Vergewaltigung Skopjes gewesen. Dabei brachte er das zur Sprache, was vermeintlich die Meinung vieler anderer BürgerInnen war. Eine schriftliche Umfrage zur Wahrnehmung der modernen Architektursprache und des historisierenden Stadtumbaus, die im selben Jahr geplant war, wurde nur in sehr kleinem Umfang durchgeführt und kann daher nicht als repräsentativ gelten. In jedem Fall entspricht die Haltung vieler ArchitektInnen und Mitglieder der PAB nicht der von Velkov: Einerseits bemühen sie sich der Öffentlichkeit zu vermitteln, dass Spuren der Geschichte und deren Ablesbarkeit durch die jeweils verwendeten zeitgenössischen Architektursprachen, die tatsächliche Nutzung des Stadtraumes durch die BewohnerInnen und die Wertschätzung von Erinnerungsorten der Stadt Authentizität verleihen, andererseits hinterfragen sie den Einsatz von architektonischen Versatzstücken und Fassaden-Attrappen (Abb. 8), zwecks einer Konstruktion von Stadtbildern nach europäischen Metropolen-Vorbildern, um die aktuelle kollektive Identitätskrise der Nation zu kompensieren.

Nachahmung und Konnotation

Die Rezeption des architektonischen Bestands hängt stark von der Konnotation seiner Architektursprachen ab. Architekturstile werden mit Zeitepochen assoziiert, mit deren Herrschaftsformen, Lebensweisen, wie auch den eigenen Erinnerungen und den nacherzählten „Geschichten". Durch starke Brüche in der Geschichte eines Ortes entstehen Spuren, die sich in dem gebauten Kontext abzeichnen. Je nachdem, wie diese Umbrüche wahrgenommen werden und wie die weitere Entwicklung verläuft, wird auch der Bezug zu diesen Spuren oder Veränderungen geprägt. Die Bewertung der Architektursprachen steht in direkter Abhängigkeit vom weiteren Geschichtsverlauf. Sicherlich spielen dabei persönliche biographische Prägungen eine Rolle, doch es sind auch kollektive Wahrnehmungsformen erkennbar. Gegenwärtig verläuft die Diskussion um die architektonischen Stile sehr kontrovers und emotional und es scheint kaum neutrale Haltungen dazu zu geben. Eine Untersuchung der Standpunkte müsste auch die zugrundeliegenden Faktoren erfragen. So werden die Architektursprachen einerseits mit bestimmten Lebensweisen, andererseits mit den jeweiligen Gesellschaftsformen assoziiert.
Die Deutung wird durch die Regierung in Mazedonien derzeit manipuliert und zu ihren Zwecken instrumentalisiert. Dabei kann es sich auch um ein Ablenkungsmanöver von anderen Problemen handeln, doch der Fokus liegt in der Konstruktion neuer Identitäten und einer „anderen" Geschichte, die durch Veränderungen des Stadtbildes vorangetrieben wird. Der Umgang mit dem architektonischen Erbe erscheint hier als eine Art Kampf mittels architektonischer Elemente und Symbole, eine Art Unterdrückung der unerwünschten Geschichtsspuren. Hierbei ist auch ein anderer Kampf auf dem Gebiet der Architektur zu erwähnen, die Konkurrenz religiöser Gemeinschaften, versinnbildlicht durch das Positionieren von Wahrzeichen wie Minaretten und Kreuzen. Abgesehen von dem Wunsch, eine Hauptstadt nach europäischen Vorbildern zu gestalten, bleibt die Frage nach den Gründen für die Ablehnung eines großen Teils des architektonischen Bestands. Gilt der Widerstand konkret der Spät- bzw. Nachkriegsmoderne und in diesem Fall insbesondere der Architektur des Sozialismus nach 1963?

Skopje vor und nach „Skopje 2014"

Eine der Besonderheiten Skopjes bestand um die Jahrtausendwende in dem Kontrast interessant gefügter heterogener städtebaulicher Fragmente. Diese bestanden meist aus unterschiedlicher Bausubstanz und waren durch Architekturstile unterschiedlicher Epochen geprägt. Insbesondere der Kontrast von Bauten aus der Zeit des Osmanischen Reiches und der Spätmoderne verliehen der Stadt ein einzigartiges Erscheinungsbild. Die einzelnen Epochen

haben unterschiedliche Stadträume erzeugt, die auch verschieden genutzt wurden und attraktiv für unterschiedliche Subkulturen und damit Bewohnergruppen waren. Innerhalb der Moderne zeigt Skopje eine ganz spezifische Ausprägung mit eigenen Kennzeichen. Ein Beispiel dafür ist die nach wie vor von handwerklichen Bauweisen geprägte Altstadt und deren Anschluss an das modern wiederaufgebaute Stadtzentrum nach 1963. Beim Durchqueren der Stadtteile konnte man in unterschiedliche Welten eintauchen. Bestimmend war das Nebeneinander verschiedener Kulturen und Subkulturen in Form eigener Milieus (zum Beispiel geprägt durch das Geschehen in den traditionellen Teehäusern und Handwerkerläden neben den Ereignissen in avantgardistischen Galerien und Konzertstätten). Von den Sakralbauten standen sowohl Kirchen als auch Moscheen unter Denkmalschutz. In der Krise um die Jahrtausendwende haben sich einige Stadtmilieus zu Territorien entwickelt, es kam zu einer gegenseitigen Überbietung im Bauen religiöser Symbole wie Minarette und Kreuze. Auf der einen Seite des Flusses wurde 2002 das 66,6 m hohe Milleniumkreuz auf dem Gipfel des nahen Berges Vodno gebaut, auf der anderen Flussseite sollen die Handwerksläden der Altstadt einheitliche Fassaden bekommen. Nahezu alle Bauten der Nachkriegsmoderne wurden entweder durch neue historisierende Gebäude verdeckt oder „barockisiert". Um der Vernachlässigung des architektonischen Erbes entgegenzuwirken, wurde 2009 ein Architekturführer von Skopje veröffentlicht, der die Vielfalt der Bauten aus den verschiedenen Epochen und Stilen, inklusive des 20. Jahrhunderts zeigt.[12] Intention der vier Autorinnen war es unter anderem, die Architektur Skopjes vor Umsetzung des „Projekts 2014" zu dokumentieren. Während die ArchitektInnen der meisten Bauten vor und nach dem Erdbeben von 1963 bekannt und im Architekturführer aufgeführt sind, bleiben die ArchitektInnen des Bauprojekts „Skopje 2014" bis auf Ausnahmen ungenannt. Zum Teil verweisen die Texte auf die Qualität der räumlichen Planung und Ausführung, insbesondere die der Bauten nach 1963.

Zwei Jahre später, im Jahr 2011, wurde in der Architekturgalerie am Weißenhof in Stuttgart die Ausstellung „Skopje – die vergessene Moderne" gezeigt, kuratiert von Maren Harnack und Biljana Stefanovska.[13] Skopje erscheint darin als Modellfall für eine spezifische Ausprägung der Moderne und der Suche nach einer eigenen, in der Architektur manifestierten Identität. Die Ausstellung präsentierte die Planungen und Bauten der 1960er Jahre, dokumentierte deren gegenwärtigen Zustand und erläuterte die aktuellen Konflikte um die architektonische und stadträumliche Identität der Stadt.

Seit Anfang 2016 mehrten sich die Proteste der Bevölkerung in Mazedonien, zeitweise wurde täglich auf den Straßen protestiert. Im Januar 2016 trat Ministerpräsident Nikola Gruevski, der einen zunehmend autoritären Kurs eingeschlagen hatte, als Bestandteil eines Abkommens von seinem Amt zurück.[14] Die ursprünglich für April angesetzten Parlamentswahlen wurden verschoben. Seitdem protestieren zahlreiche Bürger nahezu täglich unter dem Namen „Bunte Revolution"[15] für mehr Demokratie und rechtsstaatliches Handeln mit der Hauptparole „Keine Gerechtigkeit, kein Friede".[16] Zahlreiche Bauten des Projekts „Skopje 2014" wurden seitdem wiederholt mit Farbe beschmiert und beworfen. Trotz Polizeieinsatz und Fassadenreinigungen prägen die farbigen historisierenden Fassaden und Statuen das Stadtbild jeweils für mehrere Wochen (Abb. 9). Die Proteste der Bevölkerung gegen unrechtmäßige Handlungen von Seiten der Regierung stellen in den Farbangriffen auf die Fassaden des Projekts „Skopje 2014" eine symbolische Handlung gegen eine Attrappendemokratie oligarchischer Strukturen und deren konstruierte Stadtbilder dar.

Bildnachweis

Abb. 1–8: Biljana Stefanovska.

Abb. 9: Robert Atanasovski (Nutzung mit Genehmigung des Fotografen).

Endnoten

1 Das Gebäude des Mazedonischen Nationaltheaters (MNT), das heute Mazedonische Oper und Ballett (MOB) heißt, wurde als Teil des Gebäudekomplexes „Kulturzentrum" geplant und 1979 fertiggestellt. Der Entwurf stammt von dem slowenischen Architekturbüro „Biro 77", s. Penčić, Divna et al.: Skopje – An Architectural Guide, Skopje 2009.

2 Auf Grund des Namensstreits mit Griechenland wird statt Republik Mazedonien häufig die Abkürzung der englischen Bezeichnung verwendet.

3 In einer Dokumentation des Kultursenders Arte „Metropolis: Skopje" von 2016 ist von 500 Millionen Euro die Rede, die das Projekt „Skopje 2014" bis zu dem Zeitpunkt gekostet haben soll: Arte: Metropolenreport Skopje, http://www.arte.tv/guide/en/064497-003-A/metropolis-skopje?country=DE (Zugriff 25.05.2016).

4 PAB ist die Abkürzung der „Ersten Archi Brigade" auf Mazedonisch, Prva arhi brigada (Прва архи бригада – ПАБ). Die Gruppe präsentierte sich kurz nach ihrer informellen Gründung über einen eigenen Blog der Öffentlichkeit: http://prvaarhibrigada.blogspot.de (Zugriff 25.05.2016) und ihre facebook-Seite: https://www.facebook.com/Прва-Архи-Бригада-First-Archi-Brigade-1311615835521525/ (Zugriff 25.05.2016).

5 Das Projekt „Remapping Skopje" wurde als internationale und interdisziplinäre Werkstattwoche im Herbst 2008 in Skopje durchgeführt, gefördert von der Deutschen Botschaft in Skopje und der Robert Bosch Stiftung. Weitere Informationen: http://kulturmanager.bosch-stiftung.de/content/language1/html/13029.asp (Zugriff 25.05.2016).

6 Der Beitrag von Goran Janev und Blaž Križnik wurde mit ihrer Genehmigung auf der Blogseite „Skopje2803" veröffentlicht: http://skopje2803.blogspot.de/2009/04/where-is-skopje-going-incident-in.html (Zugriff 03.03.2016).

7 Ebd. Übersetzung durch die Verfasserin.

8 Ebd.

9 Die Beiträge des Workshops wurden in einer Sonderpublikation des Instituts für Stadt- und Regionalplanung an der Technischen Universität Berlin veröffentlicht. Mehr Informationen hierzu: http://skopje2803.blogspot.de/2009/04/where-is-skopje-going-incident-in.html (Zugriff 25.05.2016). Herold, Stephanie / Langer, Benjamin / Lechler, Julia (Hg.): Reading the City – Urban Space and Memory in Skopje, Berlin 2010.

10 Informationen zu den geplanten Aktionen und Forderungen veröffentlichte die Gruppe auf ihrem Blog: http://prvaarhibrigada.blogspot.de/2009/03/28032009_23.html (Zugriff 25.05.2016).

11 Ebd.

12 Penčić, Divna et al.: Skopje – An Architectural Guide, Skopje 2009. Die Herstellung des Architekturführers im Rahmen des Projekts „Towards new strategies for communicating the cultural capital of Macedonia abroad" wurde von der Deutschen Gesellschaft für Technische Zusammenarbeit (GTZ) und der Republik Mazedonien durch den Sektor für Europäische Angelegenheiten gefördert, realisiert durch Coalition for Sustainable Development – SCD in Skopje.

13 Mehr Informationen auf der Webseite der Architekturgalerie am Weißenhof: http://weissenhofgalerie.de/programm/archiv/2011 (Zugriff 25.05.2016).

14 Wikipedia: Nikola Gruevski, https://de.wikipedia.org/wiki/Nikola_Gruevski (Zugriff 15.06.2016).

15 Auf Mazedonisch „Шарена революција": https://www.facebook.com/ColorfulMacedonia/info/?entry_point=page_nav_about_item&tab=page_info (Zugriff 15.06.2016).

16 Ebd.

Harte Zeiten. Mimetische Strategien neuer Staatsarchitektur in Berlin

Hans-Georg Lippert

III

1 Berlin, Bundesministerium für Bildung und Forschung. Ansicht von Süden.

Am 20. Juni 1991 beschloss der Deutsche Bundestag mit der knappen Mehrheit von 338 zu 320 Stimmen, seinen Sitz von Bonn nach Berlin zu verlegen und damit der deutschen Wiedervereinigung sichtbar und zeichenhaft Ausdruck zu verleihen. Drei Jahre später, im April 1994, wurde das auf dieser Entscheidung fußende Berlin/Bonn-Gesetz verabschiedet, das nicht nur die Umzugsmodalitäten festlegte, sondern auch der nun als „Bundesstadt" titulierten Stadt Bonn Zusagen über den Erhalt als Politikstandort machte. Seitdem haben alle Bundesministerien ihren Hauptsitz entweder in Berlin oder Bonn und unterhalten in der jeweils anderen Stadt einen zweiten Standort. Deutschland hat dadurch faktisch einen geteilten Regierungssitz, allerdings war das Bestreben, alle der Bundesregierung zugeordneten Institutionen doch irgendwann vollständig nach Berlin zu verlagern, von Anfang an spürbar. In den 15 Jahren seit dem so genannten Hauptstadtbeschluss konkretisierte sich dies immer stärker und führte allmählich auch zu einem entsprechenden Bauprogramm. Berlin hat „zwar längst ein stadtbildprägendes Regierungsviertel erhalten. Doch der große Baumeister – der Bund – gräbt sich auch heute noch weiter in das Gesicht der Hauptstadt hinein. […] Nur langsam gewöhnen sich die Berliner an die Dimensionen, mit denen eine Bundesregierung in der Stadt angekommen ist."[1] Nicht zuletzt Neubauten für die Bundesministerien setzten in dieser Hinsicht Maßstäbe. Den aktuellen Entwicklungsstand markieren zwei große Baukomplexe in

Sichtweite des von 1997 bis 2001 ebenfalls neu errichteten Bundeskanzleramts: Das von dem Stuttgarter Büro Heinle, Wischer und Partner geplante, 2014 eingeweihte Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) (Abb. 1) und das von den Berliner Architekten Thomas Müller und Ivan Reimann entworfene, im Juni 2015 fertiggestellte Bundesministerium des Innern (BMI) (Abb. 2). Letzteres verfügt im ersten Bauabschnitt über eine Bruttogeschossfläche von 75.000 m², „1 400 Beamte sind hier eingezogen, gut zwanzig Minuten dauert es, erzählt stolz der Architekt Ivan Reimann, einmal um das Gelände herumzugehen."[2] Wenige Monate nach dem Einzug hat der Bund zudem bereits einen ergänzenden Gebäudeflügel mit Büros für weitere 350 Bedienstete in Auftrag gegeben, der 2018 fertig sein soll. Angesichts dieser Größenordnungen ist es umso bemerkenswerter, dass dieser Ministeriumsneubau nicht nur in der Tagespresse, sondern auch in den Fachzeitschriften durchweg sehr positiv kommentiert wurde: Die „FAZ" entdeckte hier mit zart ironischem Unterton „das perfekte Bauwerk für die Beamtenlaufbahn"[3], die „Bauwelt" sprach von einem Gebäude, „das den Eindruck erweckt, als habe es schon immer dort gestanden"[4], und die „Deutsche Bauzeitschrift" attestierte dem BMI „unaufdringliche Präsenz".[5] Damit zitierte sie faktisch noch einmal das Preisgericht, das im Herbst 2007 den Architektenwettbewerb zum Neubau des BMI bewertet hatte und bei dem Entwurf von Müller und Reimann zu dem Schluss gekommen war: „Insgesamt überzeugt das Haus durch seine unaufdringliche Präsenz und wird so dem Selbstverständnis eines Ministeriums gerecht."[6]

Interessanterweise ist „unaufdringliche Präsenz" eine Eigenschaft, die derzeit nicht nur Ministerien zugesprochen wird, sondern gern auch anderen Institutionen, Personen und Produkten, die das Gefühl des Umsorgt-Werdens vermitteln oder Krisenfestigkeit und Stabilität suggerieren sollen. Das können beispielsweise Klöster und Wallfahrtszentren sein,[7] aber auch Krankenkassen (bzw. deren Callcenter),[8] Flugbegleiterinnen[9] und natürlich Vater und Mutter, denn „die unaufdringliche Präsenz der Eltern zu Hause bietet Geborgenheit, die auch auf Jugendliche wie ein Schnuller wirkt."[10] Der traditionsreiche Stuhlhersteller Thonet hat die Formel schon 2012 für sich entdeckt,[11] und die auf Sitzmöbel für das Büro- und Geschäftsumfeld spezialisierte schwäbische Firma Interstuhl bewirbt 2016 einen in verschiedenen Ausführungen erhältlichen Bürostuhl im dazugehörigen Prospekt (Abb. 3) mit der Behauptung,

2 Berlin, Bundesministerium des Innern, Haupteingang.

„er strahlt Ruhe und Sicherheit aus und besitzt eine unaufdringliche Präsenz." Damit stehe der Sessel „für Verlässlichkeit, Qualität und Zeitlosigkeit, […] aber auch für funktionale Effizienz und höchste Performance beim Sitzen." Dies mache ihn zu „einer idealen Lösung für Menschen, die einen Stuhl suchen, der den Raum nicht dominiert sondern sich mühelos und unaufgeregt in klassische Arbeitsumgebungen einfügt." Zudem werden dem Stuhl „klassische Proportionen und eine auf einfache Grundformen reduzierte Flächengestaltung" attestiert, was „zeitlose Modernität" ausdrücke und die Botschaft vermittle: „Wer Charakter hat, kann sich Zurückhaltung leisten". Die Produktbeschreibung insgesamt beginnt mit der Feststellung „Werte prägen. Werte treiben an", und darüber steht der Slogan: „Außen Ruhe, innen Kraft".[12]

Dieser Werbeprospekt ist aufschlussreich, denn er adressiert ein in Deutschland derzeit offenbar weit verbreitetes Lebensgefühl, das sich nicht nur sprachlich artikuliert, sondern auch in unterschiedlichsten Zusammenhängen nach darstellender Hervorbringung strebt, sich also im aristotelischen Sinne mimetisch äußert. Am Beispiel eines Bürostuhls wirkt das zweifellos überzogen und fast schon parodistisch, aber das sollte nicht dazu verleiten, die dort vorgenommenen Eigenschafts- und Bedeutungszuschreibungen als reine Werbelyrik abzutun. Dass sie gesellschaftliche Relevanz haben, wird sofort deutlich, wenn man sie versuchsweise einmal auf den großen Maßstab überträgt und sich beispielsweise an die „unaufdringliche Präsenz" des BMI-Neubaus im Stadtgefüge Berlins erinnert. Dann zeigt sich nämlich, dass die neue Staatsarchitektur in Berlin sich in vieler Hinsicht mit den gleichen Stichworten oder Slogans charakterisieren und „verkaufen" ließe wie die nach eigener Auffassung geradezu staatstragenden Büromöbel aus Württemberg.

3 Werbeprospekt der Firma Interstuhl, Meßstetten-Tieringen, 2016 (Ausschnitt).

Wie lange das schon so ist, lässt sich allerdings nicht exakt sagen. In Berlin galt schon in den 1980er Jahren das „komplementäre Prinzip der Gleichzeitigkeit von gesellschaftlicher Modernisierung und gepflegter Nostalgie im Bauen als Ausdruck symbolischer Abwehr der Zumutungen der Moderne."[13] Nach 1990 mündete diese Haltung in eine Architekturdebatte, die in der Forderung nach einer spezifisch Berlinischen Architektur gipfelte. Diese, so die vorherrschende Meinung, zeichne sich seit jeher durch die „Haltung einer gewissen vornehmen Nüchternheit und Nacktheit" sowie durch „puritanische Eleganz, Kargheit und Formstrenge aus. […] Elementare Gestaltung, die nicht das Exzeptionelle, sondern das Typische zum Ziel und zur Grundlage ihrer Kunst macht, ist die bestimmende Tugend der modernen Berlinischen Architektur geworden. […] Diese preußische Tradition führt von den Entwürfen eines Friedrich Gilly vom Ende des achtzehnten Jahrhunderts […] zu der Formenstrenge eines Ludwig Mies van der Rohe oder Ludwig Hilberseimer und weiter darüber hinaus bis zu den Vertretern des Berliner Rationalismus der Gegenwart."[14] Letzten Endes kreiste dieser Diskurs vor allem um die Vorstellung von „einer ‚Neuen Einfachheit' als Devise für den gestalterischen Alltag. […] Dahinter stand die Sehnsucht nach

Auswegen aus Beliebigkeit, undurchschaubarer Vielfalt, Chaos in Formen und Gedanken. Normalität sollte nobilitiert, Ordnung und Konvention wiederhergestellt, das Komplizierte aufgeschnürt und geglättet werden. Dieses Einfachheitsgebot nahm rigorose Züge an und verfestigte sich zu einer ideologischen Position, [...] [doch] die Erwartung, aus dem Reduktionismus so etwas wie einen Stil jenseits aller Stile gewinnen zu können, eine Haltung, nicht ein Formenrepertoire, erwies sich als Trugschluss."[15] Unter dem Einfluss des Berliner Senatsbaudirektors bzw. Staatssekretärs für Planung Hans Stimmann, der das Baugeschehen in der Hauptstadt zwischen 1991 und 2006 entscheidend prägte, wurde dennoch umfangreich über die Rückkehr zur „europäischen Stadt", über „kritische Rekonstruktion" und über eine positive Neuinterpretation des „steinernen Berlin" diskutiert.

Ein Ergebnis dieser Debatte war, wie in den 1920er Jahren schon einmal, die Formierung unterschiedlicher architektonischer „Schulen", die sich das Berliner Baugeschehen seither untereinander aufteilen. Eine davon widmet sich, trotz „generell mangelnder Akzeptanz moderner Architektur"[16], weiterhin der reflektierten Fortschreibung der Internationalen Moderne, eine andere hat sich einem elaborierten Neoklassizismus bzw. Neohistorismus verschrieben, der mit teilweise umfänglicher Theoriebildung einhergeht. Gerade diese Strömung kann sich natürlich zwanglos auf örtliche Bautraditionen berufen und davon ausgehend beispielsweise die Stadträume der Spätrenaissance oder die Repräsentationsbauten des 19. Jahrhunderts zu Vorbildern für eine Berlinische Architektur der Gegenwart erklären, aber im Kontext der aktuellen Staatsarchitektur der Bundesrepublik Deutschland tritt sie interessanterweise kaum in Erscheinung. Der Grund dafür könnte in dem Umstand zu suchen sein, dass dieser Neohistorismus deutlich kommerzialisiert ist, stark auf gesellschaftliche Distinktion abzielt und in vielen Fällen mit einer so dezidiert kulturpessimistischen Attitüde auftritt, dass der Staat als Bauherr sich sofort und berechtigterweise dem Vorwurf demokratiefeindlicher Rückwärtsgewandtheit und unguter Nostalgie ausgesetzt sähe, würde er diese Haltung zum Signet seiner baulichen Selbstdarstellung machen.

Die seit 1995 errichteten großen neuen Staatsbauten spiegeln deshalb durchweg den wesentlichsten Teildiskurs der nach der deutschen Wiedervereinigung geführten Berliner Architekturdebatte wider: die Suche nach dem Elementaren und in gewisser Weise nach der absoluten Form. Zu Anfang wurde diese Suche noch von Aufbruchsstimmung getragen, ging mit einer sympathischen Offenheit ans Werk und hatte keine Scheu vor Opulenz oder auch vor Mehrdeutigkeit. Mittlerweile jedoch scheint das Baugeschehen bei den Mühen der Ebene angelangt zu sein. Atmosphärisch bleibt das nicht ohne Folgen: „Während das früh projektierte Band des Bundes mit jedem Jahr an visionärer Kraft gewinnt, sehen Nachfolgebauten wie das Bildungsministerium oder jetzt eben das Innenministerium eher nach harter, ein wenig ängstlicher Arbeit aus. Es muss etwas passiert sein in der Zwischenzeit."[17] In der Tat hat sich in den vergangenen 15 Jahren unübersehbar eine Entwicklung vollzogen, die von den großen Gesten der späten 1990er Jahre weggeführt hat, hin zu mehr Rationalität, mehr Härte, mehr Abgrenzung, größtmöglicher Eindeutigkeit und völliger Abwesenheit von Ironie. Die bei den staatlichen Stellen nunmehr vorherrschende Architekturauffassung entstammt unmissverständlich einem planerischen Denken, „das durch Klassifikation und Typisierung Normalität und aus Normalität Normativität zu erzeugen sucht."[18] Damit steht sie in altbekannter technokratischer Tradition und greift quasi nebenbei eine weitere, für die Berliner Architektur charakteristische „Linie der Permanenz" auf. Diese „liegt in der typologischen Kontinuität Berliner Bauten. Die typologischen Metamorphosen der Berliner Architekturtradition [...] zeigen ein Festhalten an bestimmten Typen, die sich auch über Veränderungen in Nutzung und Zweckbestimmung hinaus offensichtlich eine konstituierende Kraft bewahrt haben."[19]

Im Fall der neuen Ministerien ist dies der

4 Berlin, Architektenwettbewerb zum Neubau des Bundesinnenministeriums (2007), Entwurf Meyer Hinrichs Wilkening.

im 19. Jahrhundert geschaffene Typus des großen Verwaltungsbaus, der aus relativ schmalen, langen Gebäudeflügeln zusammengesetzt ist. Darin befinden sich die wie Perlen auf einer Schnur aufgereihten einzelnen Büroräume, die über Mittelflure erschlossen werden und wegen der geringen Grundrisstiefe tagsüber ohne künstliche Belichtung auskommen, in Zeiten verstärkter Forderungen nach Energieeffizienz ein nicht zu unterschätzendes Kriterium. Ungeachtet der sofort erkennbaren bautypologischen Traditionslinie vermeiden die aktuellen Entwürfe aber unverschlüsselte Bezugnahmen auf historische Vorbilder oder auf das Werk anderer Architekten – anders als noch das von Axel Schultes, Charlotte Brandes und Stefan Braunfels von 1997 bis 2001 geschaffene „Band des Bundes", das unter anderem eine Hommage an den US-amerikanischen Architekten Louis I. Kahn und dessen Staatsbauten der 1960er und 1970er Jahre darstellt. Stattdessen gilt nun wenigstens vordergründig die Devise strikter Neutralität.

III

Auch die 2007 eingereichten Wettbewerbsentwürfe für das neue Bundesinnenministerium folgten mit wenigen Ausnahmen diesem Ansatz (Abb. 4). Fast alle suchten die „Neue Einfachheit" in der Abstraktion und unter Verweis auf die „zeitlose Gültigkeit der geometrischen Formensprache"[20], die als ein wesentliches Kennzeichen der architektonischen Moderne gelten kann. In gewisser Weise war dieser Wettbewerb so etwas wie eine implizite Verbeugung vor Le Corbusier, der schon 1929 verkündet hatte: „Wir behaupten, dass die Aufgabe des Menschen darin besteht, Ordnung zu schaffen, und dass sein Handeln und

5 Berlin, Bundesministerium des Inneren, Ansicht von Südwesten.

6 Berlin, Bundesministerium des Inneren, Innenhof mit Freitreppe.

Denken regiert werden von der Geraden und dem rechten Winkel; dass die Gerade ein ihm angeborenes Mittel ist und für sein Denken ein erhabenes Ziel darstellt. […] Je vollkommener die Ordnung ist, umso wohler fühlt er sich, umso mehr in Sicherheit. […] Die Geometrie ist die Grundlage. Sie ist zugleich der materielle Träger der Symbole, die die Vollkommenheit, die das Göttliche bezeichnen."[21] Weiter ging die Rückbindung an die Klassische Moderne allerdings nicht, und insbesondere die ebenfalls von Le Corbusier in den 1920er Jahren formulierten „Fünf Punkte" sind für einen Ministeriumsneubau im Berlin des frühen 21. Jahrhunderts augenscheinlich keine Referenzgröße mehr. Von Aufständerung, freier Fassade oder liegenden Fensterformaten ist jedenfalls bei kaum einem der Wettbewerbsentwürfe etwas zu sehen, im Gegenteil: Die meisten der vorgeschlagenen Gebäude präsentieren sich als große, optisch unverrückbare Kuben, die Monumentalität und Solidität ausstrahlen. „Auffällig an den Arbeiten […] ist die Vertikalität der Fassadengestaltung und ihre Werksteinverkleidung, die derzeit gestalterischer Konsens für seriöse Amtsbauten zu sein scheint"[22] und im Umkehrschluss zum Ausdruck bringt, dass Metall- oder Glasfassaden in diesem Kontext momentan offenbar nicht nur als ökologisch fragwürdig, sondern auch als unseriös empfunden werden.

Auch der von Müller und Reimann realisierte Ministeriumsbau besteht vordergründig schlicht aus drei kubischen, gegeneinander versetzten Gebäudespangen, die sich dem Gelände folgend von fünf auf neun Geschosse hochstaffeln und in einem turmartigen Kopfbau über der Protokollvorfahrt des Ministeriums enden (Abb. 5). Die Spangen umschließen zwei Innenhöfe (Abb. 6), „in dessen Einem eine großartige Außentreppe den Geländeniveausprung vermittelt und gleichzeitig ein sehr repräsentativer Standort für Gruppenfotos ist (vor und nach einer Innenministerkonferenz beispielsweise). […] Alle drei Bauteile stehen auf einer Art Sockelgeschoss, das sich in die Höfe wie auch nach außen über große Fensterflächen öffnet."[23] Bei der Einweihung 2015 waren sämtliche Kommentatoren vor allem fasziniert von den einheitlich durchgebildeten, massiv tragenden Natursteinfassaden (Abb. 7), „die in ihren Proportionen, aber auch in ihrer Ausarbeitung von großer Stimmigkeit sind" und, wie die „Bauwelt" befand, in geradezu vorbildlicher Weise für „steinerne Sorgfalt"[24] stehen. Zwar sahen

sich die Architekten auch dem Vorwurf ausgesetzt „Monotonie durch rigide Exaktheit“ bewirkt bzw. eine „Penetranz der Einheitlichkeit“[25] geschaffen zu haben, aber insgesamt überwog ein zuweilen fast poetisch gestimmter Lobpreis: „Ist das Innenministerium eine architektonische Machtgeste? Seine Jurakalk-Fassade rattert unerbittlich dahin, das schon. Aber es gibt kein hohles Pathos, dafür Klarheit und feingearbeitete Details. Im Unterschied zu den meisten Bürobauten, deren Steinfassaden wie auftapeziert wirken, hat das Innenministerium eine überraschende Tiefe. Die zugleich durch den hellen Stein so heiter wirkt, dass sogar die vielen Polizisten, die in ihren kugelsicheren Westen auf dem Gelände unterwegs sind, für einen Moment eher an Schauspieler erinnern, die ein schönes, stilles Haus um seiner selbst willen bewachen.“[26]
Der BMI-Neubau, so wie er realisiert worden ist, kann von daher als Musterbeispiel für eine zeitgemäße Berliner Staatsarchitektur gelten. Es ist eine Architektur, die ihrem Auftrag in Form und Inhalt affirmativ gegenübersteht, die aber schon wegen der inzwischen üblichen Sicherheitsmaßnahmen keine Möglichkeit hat, so etwas wie gesellschaftliche Offenheit abzubilden. Beim ersten Ministeriumsneubau, den Müller und Reimann für die Berliner Republik entwarfen (Abb. 8), war das noch anders gewesen: „1999 wurde ihr Erweiterungsbau des Auswärtigen Amts am Werderschen Markt übergeben – ein Gebäude, das mit seinem riesigen öffentlichen Glasfoyer vis à vis der Schinkelkirche viele Befürchtungen zerstreuen konnte, die neuen Ministerien würden als Festungen geplant. Seither aber sind die Sicherheitsvorkehrungen massiv verschärft worden.“[27] Die aktuellen Gebäude setzen deshalb auf formale Abstraktion und auf eine strenge Askese, die sich durch elegante Härte gegen die bedrohliche Unübersichtlichkeit der Gegenwart immunisiert. Die verwirrende Komplexität einer modernen Demokratie wird eingehegt durch die Gleichförmigkeit und Gleichwertigkeit von Gestaltungselementen, die wie eine Ehrenformation in Reih und Glied stehen, doch hinter der Unerbittlichkeit des Fassadenrasters verbirgt sich ein Höchstmaß an räumlicher und funktionaler Flexibilität, selbst bei klassischen Zellenbüros. Den Stadtraum prägt diese Architektur durch Größe und stoische Gelassenheit, ihr Dialog mit der Umgebung ist lakonisch

7 Seite aus Bauwelt 30, 2015.

und folgt augenscheinlich dem Grundsatz, dass Verschwiegenheit besser ist als Kommunikation um jeden Preis. Das führt zu einer etwas sphinxhaften Attitüde, die sich absichtsvoll verrätselt und ihre mimetischen Qualitäten gleichsam hinter einem Schleier verbirgt. Gleichzeitig ist es ein Bauen, das seine Autorität ganz aus der normativen Kraft der Zahlen und Fakten bezieht und dessen darstellende Hervorbringung schon fast überdeutlich auf Selbstvergewisserung

8 Berlin, Auswärtiges Amt, Eingang vom Werderschen Markt.

zielt. In Abwandlung des berühmten Diktums von Max Weber könnte man sagen: Es verkörpert die Authentizität des steinharten Gehäuses, mit dem die Gegenwartsgesellschaft äußere Gefährdung und innere Dynamik gleichermaßen zu bändigen versucht. Für den Neubau des Bundesministeriums für Bildung und Forschung (Abb. 9) gilt im Grunde das Gleiche. Auch hier ging es darum, in einen undefinierten Stadtraum „ordnend einzugreifen", ein „starkes Bild" zu schaffen und ein „starkes städtebauliches Zeichen" zu setzen. Die Lage direkt am Spreebogen erleichterte diese Aufgabe allerdings, denn ein wesentlicher „Ordnungsfaktor ist der Spreebogen selbst. Hier ist es gelungen, mit einer wohlkomponierten Gebäudekette, unter anderem aus dem Bürogebäude ‚HumboldtHafenEins' […], dem gerade eröffneten Bildungsministerium und der Bundespressekonferenz die signifikante Struktur eines großen Bogens zu schaffen, die als Großform gelesen und verstanden wird. Keiner der Bauten tanzt aus der Reihe oder erhebt sich über die anderen."[28] Was hier dargestellt wird, ist also offenbar demokratischer Gemeinsinn, sublimiert durch den allseits beruhigenden Willen zu Bindung und Verpflichtung. Dieser vordringlichen Absicht ordnet sich alles unter. „Das neue Berliner Gebäude des Bundesministeriums für Bildung und Forschung könnte für vieles stehen: für Aufbruch und unabhängiges Denken, für Innovation oder Zukunftsfähigkeit. Dass sich das Ministerium stattdessen in bester Lage einen steinernen Verwaltungsbau von eher gewöhnlicher Machart errichten ließ"[29], muss daher als bewusste Aussage verstanden werden. Wer diese Gebäude als Zeichen für den „ängstlichen Blick in eine Zukunft, der man sich beim Bundesministerium für Bildung und Forschung offensichtlich nicht so recht stellen will" wertet, liegt sicher insofern richtig, als die Berliner Republik nach und nach ein eher passives Verhältnis zur Zukunft entwickelt hat. Die Politik stellt sich durchaus dem, was da kommen wird, aber sie tut dies nicht offensiv, sondern defensiv, nicht risikofreudig, sondern latent besorgt. Unter solchen Prämissen ist es die symbolische Aufgabe neuer Staatsarchitektur, Autorität zu behaupten und eine möglichst gesicherte Warte aufzuzeigen, von der aus man ruhig und verlässlich operieren kann. Und was das angeht, hat beim Neubau des BMBF „selbst die Fassade aus grünem Chloritgneis

9 Berlin, Spreebogen mit Bundesministerium für Bildung und Forschung und Haus der Bundespressekonferenz.

[…] mit ihrer monumentalen Wertigkeit ein gewisses Potential."[30] Wie sehr die Maßstäbe sich in den letzten Jahrzehnten geändert haben, wird dabei allein schon an der Formulierung „monumentale Wertigkeit" deutlich: In den demütigen und bescheidenen Zeiten der Bonner Republik wäre das ein vernichtendes Urteil gewesen, heute ist es ein Lob. Im Übrigen steckt auch in der Wahl eines grünen Natursteins für die Fassade schon eine Berufung auf unbezweifelbare Autoritäten, denn der Architekt Christian Pelzeter, der seitens des Büros Heinle, Wischer und Partner das Projekt betreute, „beruft sich auf das Grün aus

Goethes Farbenlehre, aus der er [auch] die Kennung der fünf Stockwerke des Neubaus ableitet: Auf rot folgt gelb und blau – und ganz im Bildungsauftrag, den das Ministerium gleichsam in Stein nun meißelt, stehen außerdem noch Persönlichkeiten aus der Kulturgeschichte Pate auf den einzelnen Geschossen: ‚Ich geh dann mal zu Montessori', rufen sich die Beamten künftig vielleicht zu, wenn sie ins gelb markierte erste Geschoss aufsteigen (ob da wohl die Schulbeamten untergebracht sind?). Und sie müssen jedenfalls nicht befürchten, sich zu verirren in den immergleichen Büroetagen, denn das Dritte gehört Melanchthon und ist grün markiert."[31] Dieser ausdrückliche Bezug auf den Praeceptor Germaniae wirft zu guter Letzt natürlich die Frage auf, welche Lehre diese Architekturen dem Betrachter und Benutzer erteilen, welche grundsätzliche Botschaft sie vermitteln wollen. Mangels programmatischer Aussagen seitens der verantwortlichen Architekturbüros lässt sich das nicht mit letzter Eindeutigkeit sagen, aber die geschilderten Beobachtungen deuten in ihrer Gesamtheit darauf hin, dass es wie schon so oft seit Entstehung der komplexen modernen Gesellschaft um Kontingenzreduktion und um die Suggestion von Ordnung geht (unter Anwendung eines klassisch technokratischen Denkmusters, demzufolge Pluralität in erster Linie Unordnung bedeutet), um die gestalterische Bändigung von Kontingenz, um „Ruhe vor der Erscheinungen Flucht"[32] (Wilhelm Worringer) und vielleicht auch um eine faktische Unhinterfragbarkeit. Zugleich lassen die Ministeriumsneubauten sich auch als einen baulichen Widerspruch lesen gegen die Behauptung, Funktionszusammenhänge der Stadt und der Gesellschaft seien heutzutage nicht mehr durch die Formensprache der Architektur darstellbar, es seien „nicht gestaltbare Systemzusammenhänge."[33] Die gestischen Mittel, mit deren Hilfe diese Botschaft formuliert wird, sind Ernst, Sorgfalt und Gediegenheit sowie eine ausgeprägt rationale Regelhaftigkeit, die fallweise in Starrheit oder zumindest in eine „ideenreduzierte Hochwertigkeit"[34] münden kann. Und ein klein wenig Überwältigungsstrategie ist auch dabei.

Die Neuinterpretation altgewohnter Gebäudetypologien, der diese Architekturen huldigen, ist faszinierend. „Dennoch ist dort Vorsicht geboten, wo die Neugründungen Orte der alten Stadt besetzen", denn „es ist zu fragen, welche Art Kontinuität [...] an diesen historischen Orten entwickelt wird. [...] Besteht ihr emanzipatorisches Potential gerade in ihrem Vermögen, den Orten eine neue, abschließende Identität zu verleihen und aufzuräumen mit dem Zeugnis ihrer leidvollen Geschichte"[35], oder äußert sich hier nur das alte rationalistische Missverständnis, das „der Auflösung von traditionellen europäischen Stadtstrukturen eine neue/alte Ordnung und der Desintegration des Stadtkörpers eine lehrbuchhafte Synthesis der Form entgegensetzen" wollte? „Diese Utopie der Form tritt an die Stelle einer Utopie der Politik. [...] Der angeblich aus einer langen Geschichte destillierte Typus erzeugt selbst keine Geschichte, sondern bleibt sprachlos. Es entstehen Räume und Formen, aus denen die Zeit entschwunden ist."[36] Das könnte erklären, weshalb das neue Bundesinnenministerium manchen Kommentatoren so erschien, als habe es schon immer dort gestanden. Allerdings ist der Bau nicht sprachlos. Er ersetzt lediglich die explizite Rhetorik anderer Architekturen durch einen statuarischen Gestus zeitloser Gültigkeit. Und seine unaufdringliche Präsenz ist damit die einer klassischen Skulptur im Park.

Bildnachweis

Abb. 1: Hans-Georg Lippert.

Abb. 2, 5–7: Bauwelt 30, 2015, S. 12, 14, 17, 21.

Abb. 3: Firmenprospekt Interstuhl 2016.

Abb. 4: Bauwelt 46, 2007, S. 16.

Abb. 8: Manfred Brückels, https://de.wikipedia.org/wiki/Ausw%C3%A4rtiges_Amt#/media/File:Auswaertiges_Amt_Berlin_Eingang.jpg (Zugriff 4.10.2016).

Abb. 9: Imagebroschüre des BMBF (2015), Titelblatt.

Endnoten

1 Jaeger, Falk: Wie Regierungsbauten Berlin einen Stempel aufdrücken, in: Der Tagesspiegel, 05.01.2015, http://www.tagesspiegel.de/themen/agenda/architektur-in-der-hauptstadt-wie-regierungsbauten-berlin-einen-stempel-aufdruecken/11187510.html (Zugriff 07.09.2016).

2 Elser, Oliver: Das Bundesinnenraumwunder. Neubau für das BMI, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 04.06.2015, http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/das-bundesinnenministerium-hat-einen-neuen-sitz-13626106.html (Zugriff 07.09.2016).

3 Ebd.

4 Redecke, Sebastian: 1400 Beamte im Moabiter Werder, in: Bauwelt 30, 2015, S. 14–19, hier S. 14.

5 o.V.: Unaufdringliche Präsenz. Neubau des Bundesinnenministeriums (Müller Reimann Gesellschaft von Architekten, Berlin) ist beinahe bezugsfertig, in: Deutsche BauZeitschrift, o.J., http://www.dbz.de/artikel/dbz_Unaufdringliche_Praesenz_Neubau_des_Bundesinnenministeriums_Mueller_Reimann_2282576.html (Zugriff 07.09.2016).

6 o.V.: Merkwürdig verzerrtes Haus. Wettbewerb für Bundesinnenministerium entschieden, in: BauNetz, 20.11.2007, http://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen-Wettbewerb_fuer_Bundesinnenministerium_entschieden_14581.html (Zugriff 07.09.2016).

7 Werlen, Martin: Unaufdringliche Präsenz, Klöster und Wallfahrtszentren als alternative Orte, in: HerKorr Spezial, 01.2011, https://www.herder-korrespondenz.de/heftarchiv/65-jahrgang-2011/pastoral-im-umbau-neue-formen-kirchlichen-lebens/kloester-und-wallfahrtszentren-als-alternative-orte-unaufdringliche-praesenz (Zugriff 07.09.2016).

8 o.V.: „Unaufdringliche Präsenz beim Kunden". Call-center als Dienstleister im Marketing der Krankenkassen, in: Pharma, 10.2009, http://www.intertel-gmbh.de/fileadmin/user_upload/documents/Pressemitteilungen/2009_10_Pharma_Relations.pdf, S. 1f. (Zugriff 07.09.2016).

9 Bünger, Reinhart: Nur die Schönsten kommen in den Himmel, in: Der Tagesspiegel, 04.03.2012, http://www.tagesspiegel.de/wirtschaft/nur-die-schoensten-kommen-in-den-himmel/6282492.html (Zugriff 07.09.2016).

10 Bechert, Sue: Kopfwelten, https://www.suebechert.com/2015/07/19/die-unaufdringliche-pr%C3%A4senz-der-eltern-zu-hause-bietet-h%C3%A4usliche-geborgenheit-die-auch-auf-jugendliche-noch-wie-ein-schnuller-wirkt-zitat-von-friederike-dithmer/ (Zugriff 07.09.2016).

11 o.V.: Unaufdringliche Präsenz: Das neue Stuhl- und Tischprogramm 190 / 1190, http://www.thonet.de/fileadmin/media/meta/presse/190_1190/190_1190_Thonet_Pressemitteilung.pdf, S. 1f. (Zugriff 07.09.2016).

12 o.V.: Yoster IS3, https://www.interstuhl.de/prdb/PB01YT00.pdf, S. 3, 6 (Zugriff 07.09.2016).

13 Durth, Werner: „Utopia im Niemandsland: Stadtplanung als Vernichtung", in: Bingen, Dieter/Hinz, Hans-Martin (Hg.): Die Schleifung. Zerstörung und Wiederaufbau historischer Bauten in Deutschland und Polen (Veröff. d. Deutschen Polen-Instituts Darmstadt, Bd. 20), Wiesbaden 2005, S. 47–65, hier S. 62–63.

14 Neumeyer, Fritz: Auf dem Weg zu einer neuen Berlinischen Architektur, in: Burg, Annegret (Hg.): Neue Berlinische Architektur: Eine Debatte, Berlin / Basel / Boston 1994, S. 17–22, hier S. 19.

15 Pehnt, Wolfgang: Deutsche Architektur seit 1900, München 2005, S. 482.

16 Durth 2005 (wie Anm. 13).

17 o.V.: Früchte harter Arbeit. Innenministerium in Berlin von Müller Reimann, in: BauNetz, 10.06.2015, http://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen-Innenministerium_in_Berlin_von_Mueller_Reimann_4388357.html (Zugriff 02.09.2016).

18 Kegler, Karl R.: Deutsche Raumplanung. Das Modell der „Zentralen Orte" zwischen NS-Staat und Bundesrepublik, Paderborn 2015, S. 486.

19 Neumeyer 1994 (wie Anm. 14).

20 Bohning, Ingo: Wie die Fische in der Welle: Autonome Architekturen/Gegenströmungen, in: Daidalos 2, 1981, S. 13–24, hier S. 13 (bezogen auf die italienischen Rationalisten der 1930er Jahre).

21 Le Corbusier: Städtebau, Stuttgart 1979 (Faksimile-Wiedergabe d. 1. Aufl. 1929), S. VII, 16, 20.

22 Meyer, Friederike: Neubau des Bundesinnenministeriums in Berlin, in: Bauwelt 46, 2007, S. 14–18 (Rubrik Wettbewerbe Entscheidungen), hier S. 17.

23 o.V. 2015 (wie Anm. 5).

24 Redecke 2015 (wie Anm. 4), S. 13 (beide Zitate).

25 o.V. 2015 (wie Anm. 5).

26 Elser 2015 (wie Anm. 2).

27 Ebd.

28 Jaeger 2015 (wie Anm. 1).

29 o.V.: Architektur als Beiwerk. Neubau des Bildungsministeriums in Berlin, in: BauNetz, 25.11.2014, http://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen-Neubau_des_Bildungsministeriums_in_Berlin_4129747.html (Zugriff 11.09.2016).

30 Ebd.

31 Schönball, Ralph: Bundes-High-Tech-Ministerium, in: Der Tagesspiegel, 15.10.2014, http://www.tagesspiegel.de/berlin/neubau-in-berlin-bundes-high-tech-ministerium/10842026.html (Zugriff 4.10.2016).

32 Worringer, Wilhelm (1907) nach Hein, Peter Ulrich: Die Brücke ins Geisterreich. Künstlerische Avantgarde zwischen Kulturkritik und Faschismus, Reinbek bei Hamburg 1992, S. 38.

33 Habermas, Jürgen: Moderne und postmoderne Architektur, in: ARCH+ 61, 1982, S. 54–59, hier S. 59.

34 Interview mit Wolfram Ritschl, Historiker und seit 1984 Betreiber des Restaurants „Paris-Moskau" (an der Berliner Stadtbahn, seit 2015 in unmittelbarer Nachbarschaft zum Neubau des BMI), in: Bauwelt 30, 2015, S. 16.

35 Diener, Roger: Berlin, ein Ort für Architektur, in: Burg 1994 (wie Anm. 14), S. 157–162, hier S. 162.

36 Schwarz, Ullrich: Warum so autoritär?, in: Die Zeit 17, 16.04.2014, http://www.zeit.de/2014/17/architektur-der-stadt-ullrich-schwarz (Zugriff 11.09.2016).

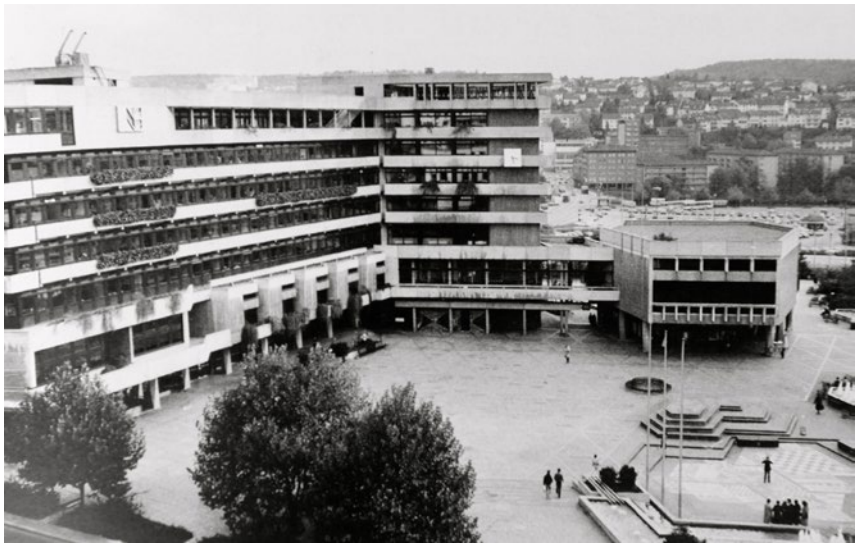
Béton brut als historisierender Neubau? Das Rathaus Rudolf Prenzels in Pforzheim

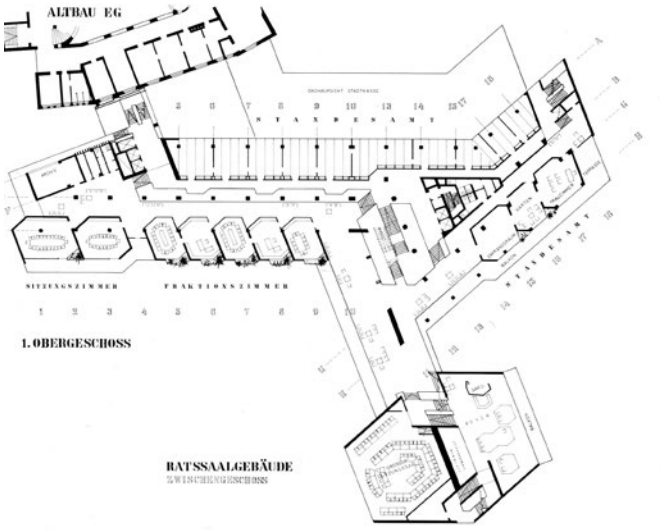
Christian Vöhringer

III

Um 1960 ist der Brutalismus eine junge, in England von Alison und Peter Smithson 1954 als „New Brutalism" gegen den erstarrten „Modernism" des CIAM zur Bewegung ausgerufene, in Italien als „Brutalismo" zum Stil gemachte Architekturrichtung, der sich der Kritiker Wolfgang Pehnt zeitskeptisch unter der Überschrift „Was ist Brutalismus?" zuwendet: „Kaum daß sich das Neue eingerichtet hat, muß es bereits der historisierenden Kritik standhalten, wird mit Namen und Datum versehen, auf Programme festgelegt und sobald wie möglich ins Koordinatensystem historischer Bezüge eingetragen. Die Inkubationszeit, die in der Geschichte der Stile neuen Ausdrucksformen bisher so zuträglich war, die allmähliche Vorbereitung, das Heranwachsen und Ausreifen im Verborgenen, scheint radikal abgekürzt."[1] Natürlich ist hier eine allgemeine Kulturkritik der Schnelllebigkeit der eigenen Zeit variiert, wonach der „Brutalismus" kaum älter sei als der Name. Die Übersetzung wird dabei als Problem erkannt, weil negative Konnotationen wie „grausam", „unmenschlich", „viehisch", man möchte noch hinzufügen: „monströs, rücksichtslos, gewalttätig", im Deutschen überwiegen.[2] Zwar nennt Pehnt als Spiritus Rector auch Jean Dubuffet und dessen Manifest aus dem Jahr 1949 „L'art brut préféré aux arts culturels",[3] aber ein Verweis auf Le Corbusier als prominenten Vertreter des Brutalismus – avant la lettre – fehlt, vermutlich, um das Motiv der Schnelllebigkeit zugleich mit dem Neuen dieses vermeintlichen Stils nicht zu verlieren.[4] Die materialgerechte Konstruktion und Bauweise des „béton brut" war in den 1960er Jahren wegen ihrer großen Gestaltungsfreiheiten ein Synonym für Entwürfe ohne Traditionsbezug geworden, welche sich einer technoiden Zukunft ohne Gestern verschrieben hatten. Mit wachsender Kritik am Zukunfts- und Fortschrittsglauben seit 1970 wurde die Betonoptik dann als geschichts- und ortlos verworfen, schien aber nach dem globalen Ölpreisschock auch technisch überholt, weil energetisch nicht effizient und konstruktiv oft überdimensioniert.

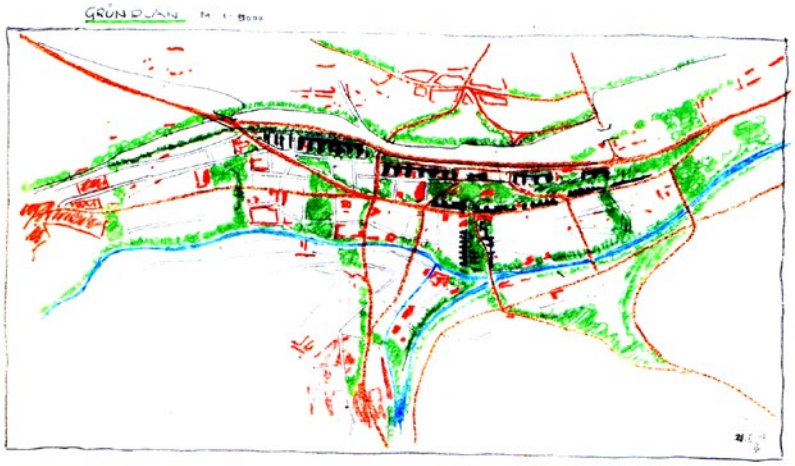
Das neue Rathaus in Pforzheim, hervorgegangen aus einem städtebaulichen Wettbewerb des Jahres 1959, einem anschließenden engeren Wettbewerb in den Jahren 1962/63 und nach umfangreichen Tiefbaumaßnahmen errichtet von 1968 bis 1973, ist jüngerer Betrachtung nach ein solches Denkmal des Brutalismus (Abb. 1 und 2).[5] Sichtbeton in verschiedenen Varianten prägt den zweiflügeligen Baukomplex und seinen vorgelagerten Ratssaal: Als schalungsraue Stützen, vorgefertigte Brüstungselemente, Haupttreppenhaus (Ortbeton), pergolaartige Dachaufbauten und monumentale Reliefs an den nördlichen und südlichen Stirnflächen bestimmt rauer Beton das Erscheinungsbild innen wie außen. Im Kontext der englischen „New Brutalists" war aber nicht der nackte Beton

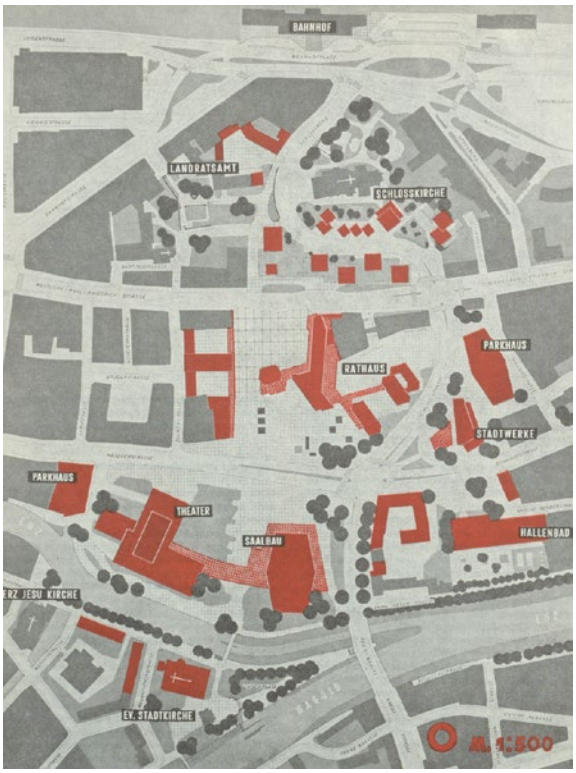




1 Pforzheim, Neues Rathaus und Marktplatz 1979.
2 Pforzheim, Neues Rathaus, Grundriss 1. Obergeschoss.

als solcher Kennzeichen – es überwogen sogar die Materialien Stahl, Glas, Holz und Backstein –, sondern vielmehr der Verzicht auf „Rhetorik", die minimalistische Reduktion auf wenige, dafür klar erkennbare Mittel in Konzeption, Konstruktion und Ausführung.[6] Als Fallstudie zum Problem der Ähnlichkeitserzeugung eignet sich dieses Gebäude deshalb, weil sein Architekt es als historisierenden Neubau erläuterte und einige Gestaltungsregeln darlegte, die als rhetorische Regeln weitere theoretische Implikationen haben. Mit dem Beispiel steht zudem die allgemeine Frage im Raum, ob es in Deutschland den Brutalismus im Sinne des britischen New Brutalism überhaupt gegeben hat, oder ob ähnliche Phänomene hier nicht andere Ursachen besaßen, andere ästhetische Absichten verfolgten und heute noch zu würdigende emergente Potentiale aufweisen.[7] Um den Grad rhetorischer Durchbildung zu ermessen, ist ein kurzer Überblick über den Rathausbau der „Boomjahre" in den 1960er und 1970er Jahren angebracht. Zur traditionellen Ikonographie gehörten Turm, Uhr und Balkon des Bürgermeisters – angestammter Ort war der Marktplatz. Die Literatur, ob Artikel in Bauzeitschriften, Bauschriften, Wettbewerbsdokumentationen oder zeitnahe Überblickswerke, wie von Martin Damus (1988) oder Walter Meyer-Bohe (1984),[8] zeichnet die Bauaufgabe als eine in vielerlei Hinsicht facettenreiche, oft zeittypische und im Hinblick auf die Entwicklung von kommunalen Gemeinwesen und staatlicher Daseinsvorsorge sehr ernsthaft weiterentwickelte aus, die sich hier in zwei Gruppen fassen lässt: einerseits zahlreiche ambitionierte Projekte von Kommunen zwischen 5.000 und 20.000 EinwohnerInnen, die, gerade erst dem Dorf entwachsen, schon die städtische Infrastruktur ihrer nahen Zukunft planten, ganz im Vertrauen auf eine Prognostik, die mehrheitlich an Wirtschaftswachstum durch technischen Fortschritt und den vorwegnehmenden Ausbau neuer Infrastrukturen glaubte.[9] Der Historiker der bundesdeutschen Zeitgeschichte Ulrich Herbert betont die grundlegende Bedeutung der finanz- und wirtschaftspolitischen „Globalsteuerung", die ihren Ausdruck in öffentlichen Großprojekten fand: Strukturpolitik ziehe private Investitionen in Industrie und Handel nach sich. Tatsächlich schien es 1966/67 nach der ersten Wirtschaftskrise, als ob die staatliche Ankurbelung der Baukonjunktur aus der Krise geholfen habe.[10] Eine große Verwaltungsreform zielte in Baden-Württemberg von 1967 bis 1973 (Inkrafttreten des Gesetzes) als Gebiets- und Gemeindereform auf effizientere staatliche Strukturen in der Fläche. Ortsteile und Dörfer konkurrierten darum, Sitz der





3 Otto Ernst Schweizer, Grünplanung 1945.
4 Gesamtplan ab 1963.

III

neuen Kommune zu werden, was neue Rathäuser, Schul- und Sportzentren, Krankenhäuser und so fort bedeutete. Andererseits gab es die etwas kleinere Anzahl an Städten und Mittelzentren mit 20.000 bis 80.000 EinwohnerInnen, deren bisheriges Rathaus die wachsenden Aufgaben nicht mehr bewältigen konnte, weshalb vielerorts zum politischen Rathaus ein technisches hinzukam, welches unfreiwillig den Bürokratiezuwachs manifestierte. Das Alte Rathaus war häufig Ausgangspunkt einer Umplanung zur „neuen Stadtmitte“: Das Neue Rathaus wurde zum multifunktionalen Zentrum und Mittelpunkt der Bürgerschaft und ihrer Selbstverwaltung. Oft gingen Verkehrsplanungen mit autogerechter Erschließung der „City“ wegen Bundes- und Landesmitteln den kommunalen Bauwerken voraus.

Zu letztgenannter Gruppe zählt das Pforzheimer Projekt des Neuen Rathauses seit den späten 1950er Jahren. Die Stadt am Nordrand des Schwarzwaldes war damals noch prosperierendes Zentrum der Schmuck- und Uhrenindustrie und hatte nach weitgehender Kriegszerstörung einen radikalen Neuanfang unternommen, der dem Leitbild der „gegliederten und aufgelockerten Stadt“ im Geiste der Charta von Athen folgte, die 1933 auf dem IV. Congrès international de l’architecture moderne (CIAM) verabschiedet worden war.[11] Zu den 70.000 EinwohnerInnen Pforzheims im Jahr 1962 kamen ungefähr 25.000 ArbeitnehmerInnen aus umliegenden Kommunen. Ein Wiederaufbau auf altem Grundriss und in den überlieferten Materialien und Formen war generell und erst recht für das Rathaus verworfen worden. Den BefürworterInnen der Stadtbaumoderne kam hier gelegen, dass die historische Substanz bereits um 1900 durch einen Stadtbrand und folgende Neubebauungen stark zerstört worden war. Der Wohnungsbau dominierte das erste Nachkriegsjahrzehnt mehr noch als andernorts, weil die Stadt dreiviertel, die Innenstadt sogar ihren gesamten Bestand an Wohnungen in einer Nacht verloren hatte. Tonangebend war in der Stadtplanung seit Kriegsende die Beratung durch Otto Ernst Schweizer (1890–1965)[12], Ordinarius der TH Karlsruhe, der den neuen Bebauungsplan mitbestimmte und auch für den Bereich des Marktplatzes mit dem zukünftigen Neuen Rathaus bereits 1945 Grundregeln skizziert hatte, an die man sich lange hielt (Abb. 3)[13]: Früh bereits gab es eine neue Sichtachse als Grünzug vom Schlossberg mit Stiftskirche hangabwärts über den Marktplatz in Richtung Enz

zur Stadtkirche, die am Zusammenfluss mit der Nagold den Talboden markiert. Solche Verdeutlichung der Topographie und Einbeziehung des Schlossbergs in die Stadtmitte machte sich auch Rudolf Prenzel im Ideenwettbewerb 1959 zum Ziel.[14] (Abb. 4)
Die Planung seit dem engeren Wettbewerb von 1962/63 zeigt die Beibehaltung des Standortes für Altes, Technisches und Neues Rathaus;[15] das Technische Rathaus, von Hans Schürle 1957 fertiggestellt,[16] ermöglichte die lange Entwurfs- und Bauphase für das Neue Rathaus, weil dort zentrale Aufgaben der Stadt untergebracht waren. Erwähnenswert ist der Entwurf der städtischen Bauverwaltung von 1952 für ein „Forum", das ein Scheibenhochhaus mit Stadthalle und weiteren Kulturbauten kombinierte; problematisch erschienen hier die Verkehrsführung über den Marktplatz, der Anschluss an den Schlossberg und die Unterbringung der wachsenden Stadtverwaltung auf der angestammten, räumlich begrenzten Parzelle. In der Folge wurde deshalb beschlossen, die Kulturbauten wie Reuchlin-Museum, Ausstellungshalle und Stadtbibliothek im Stadtgarten jenseits der Enz zu bauen.[17] Diese Erfahrungen der Verwaltung waren fünf Jahre später wertvoll, als in einem Ideenwettbewerb 1958/1959 der Untere Schlossberg, der Marktplatz und das Neue Rathaus im Zusammenhang untersucht wurden. Die Teilnehmer waren dabei noch nicht aufgefordert, bislang gültige baurechtliche Festlegungen zu überprüfen: Erst die Jury unter Vorsitz Rudolf Hillebrechts aus Hannover, mit Beteiligung wiederum Otto Ernst Schweizers und Horst Lindes, kam anlässlich einiger kreativer Regelverstöße unter den Wettbewerbsteilnehmern zum Schluss, dass im eigentlichen Bauwettbewerb mit größerer Freiheit weitergeplant und zwei Planungsvarianten gefordert werden sollten, was Parzellen, Platzverlauf und Bebauungshöhen anging. Für die Bebauung des Unteren Schlossbergs wurde Gerhard Aeckerles zwei- bis dreigeschossige Terrassenbebauung mit breiten Durchgängen und Sichtschneisen zur weiteren Ausarbeitung für mehrere private Bauherrschaften empfohlen. Der eigentliche Rathauswettbewerb wurde im Jahr 1962 ausgelobt und auf die vormals prämierten Teilnehmer beschränkt, unter denen sich dann Prenzels Varianten 1963 durchsetzten.
Rudolf Prenzel war ein Absolvent Curt Siegels und als dessen Assistent 1951 aus Weimar nach Stuttgart gekommen.[18] Dort war er 1954 Assistent am Lehrstuhl Siegels[19] und trat im selben Jahr als freier Architekt der Architektenkammer bei. Im Jahr 1959 beteiligte er sich am Ideenwettbewerb in Pforzheim und wurde für seinen Rathausentwurf prämiert, in welchem er das frühere Rathausgrundstück am Markt hangabwärts mit einem sanften Knick zweier sich überschneidender Verwaltungstrakte verlängert und einen flacheren Ratssaalbau davorsetzt. So trennt dieser den oberen Marktplatz mit großer Treppen- und Brunnenanlage vom unteren, dem kleineren und begrünten Teil. Der Saal ist nur durch einen zum Foyer ausgebildeten Gang im ersten Obergeschoss mit dem Hauptgebäude verbunden, wodurch er frei umgehbar ist. Das Preisgericht lobte die Großfigur, die dem Wunsch von Bürgerschaft und Fachjury nach neuen Sichtbeziehungen in der „Stadtlandschaft" voll entsprach; im Vorkriegszustand war die Schlosskirche vom engen und dichtbebauten Marktplatz aus nicht zu sehen gewesen. Neben den üblichen Aufgaben für Verwaltungsabteilungen, Fraktionen, Bürgermeister und Ämter zählten auch Flächen für die Sparkasse, Ausstellungen, ein Ratskeller, der Marktplatz – die Zuständigkeit hierfür musste sich Prenzel 1965 noch erstreiten – und Vorplanungen für Jugend-, Gesundheits- und Sozialämter als zweite Bauphase zum Auftrag. Bereits 1964 beteiligte man Herta Maria Witzemann, Professorin für Innenarchitektur an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart.
Die Einweihung des Neuen Rathauses fiel 1973 bereits in die fortschrittsskeptischere Zeit der globalen Ölkrise, selbst die Bauschrift übte ausführlich Kritik an der Gestaltung des Neubaus.[20] Die bis heute vorherrschende lokale Meinung über das Neue Rathaus wird auch von der örtlichen Denkmalpflege manifestiert, die von „blockhafter Monumentalität" und „Brutalismus" schreibt – eine Stilzuweisung, die der

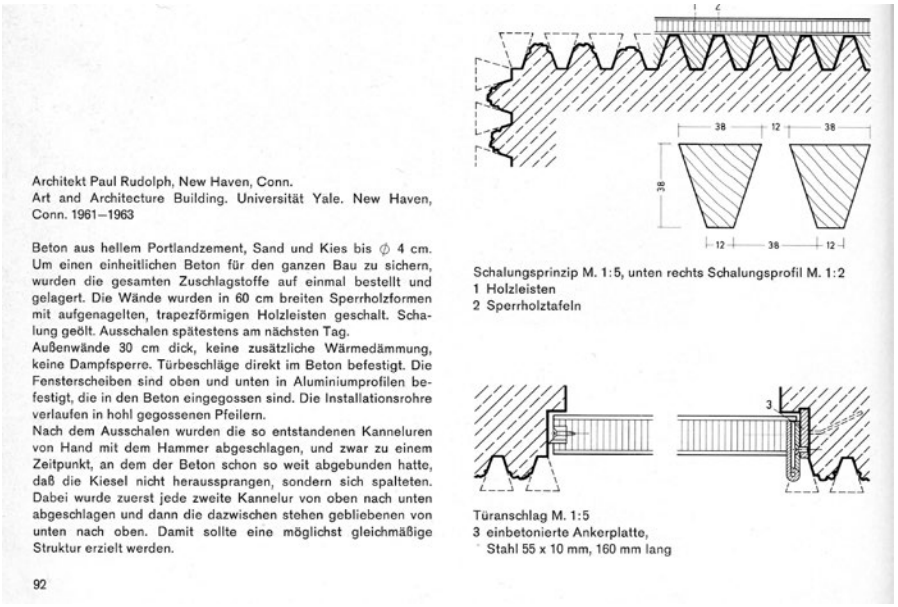
Denkmalbegründung 2005 noch nicht zugrundelag, in der vielmehr Innenraumgestaltungen und deren Sachgesamtheit mit Gebäude und Platz hervorgehoben wurden. Es lohnt daher, dem Erscheinungsbild etwas mehr Gewicht zu geben: Umlaufende Flucht- und Rettungsbalkone horizontalisieren die Normal- oder Bürogeschosse drei bis fünf, die ein- bis zweigeschossige Dachzone wird unregelmäßig entsprechend besonderer Nutzungen durch Kantine, Glockengeschoss und Bürgermeisteramt rhythmisiert und das erste Obergeschoss als Piano nobile plastisch in scharriertem Sichtbeton mit Pflanztrögen ausformuliert, Erkern ähnlich, aber auf raumbildenden skulpturalen Stützen stehend. Diesem Gebäudesockel aus Piano nobile und Stützenzone ist vom oberen und unteren Marktplatz aus der Saalbau als besondere Auszeichnung zuzurechnen. Haupteingang und Foyer des Ratssaalgebäudes bieten ein lebhaftes Spiel von umbautem Raum und gestalteter Platzfläche, im Innen- wie im Außenraum.

III

Damit zur Eigenwahrnehmung und Selbstdeutung des Architekten, geht es hier doch um einen diskursiven, ja narrativen Aspekt: Der Architekt reklamierte für seinen Bau 1976 in der Festschrift für seinen Lehrer Curt Siegel anlässlich dessen 65. Geburtstages mimetische Qualitäten, die er in schwarzweißen Bildtafeln mit Fotos, Diagrammen und Text darstellte. Diesen Tafeln stellte er voran, dass sich „im Laufe der Erfahrung [...] zwangsläufig die Frage nach der Vergleichbarkeit eigenen Bauens mit historischer Architektur" gestellt habe. Die Arbeit an Kirchenbauten „führte auch zeitweise über denkmalpflegerische Instandsetzungsarbeiten zur Beschäftigung mit alten Techniken und Ausdrucksformen und forderte zur sinngemäßen Anwendung neuer Möglichkeiten heraus"[21]. Worin sieht er die Verbindung zeitgenössischer mit historischer Architektur? Es sind in „Natur und menschlichem Wesen" begründete „kreative Ausdrucksmöglichkeiten", namentlich drei: nämlich „Gegensatz, Wiederholung, Steigerung". Prenzels Hauptbeispiel hierfür wird das Pforzheimer Rathaus, übertitelt mit „Vergleiche und Identifikationen historischer und moderner Architektur": Verglichen wird die Platzwand am oberen Marktplatz in drei Zonen, Parterre, die untere Zone, „in Stützen aufgelöst, verdichtet und mit Vor- und Rücksprüngen", dann die Wandzone darüber als „ruhig gegliederte Fläche" und zuletzt das Dachgeschoss, „betont abgesetzt", eine „Randstruktur". Starke Vergleiche bietet Prenzel insofern, als er sie als „Identifikation" nicht nur intentional autorisiert, sondern mit dem eigenen Entwurf gleichsetzt. Damit sind sie keine wählbaren, keine nachträglichen und auch nicht austauschbare Vergleiche – sie sind nicht bloße Analogien. Sie sollen den Entwurf bestimmende Vorbilder gewesen sein – respektive einer inneren Logik, Struktur oder, mit dem Begriff Curt Siegels, „Strukturform" folgen.

Um dies rhetorisch zu vermitteln, führte Prenzel eine abstrakte sprachliche Formel als Tertium Comparationis ein, beispielsweise die zitierte „betont abgesetzte Randstruktur" für den mittelalterlichen Glockenturm am Esslinger Rathaus und für

5 Rudolf Prenzel, „Vergleiche und Identifikationen historischer und moderner Architektur", Schautafel Glockenturm Altes Rathaus Esslingen, San Marco Venedig und Neues Rathaus Pforzheim.



Architekt Paul Rudolph, New Haven, Conn.
Art and Architecture Building. Universität Yale. New Haven, Conn. 1961–1963

Beton aus hellem Portlandzement, Sand und Kies bis ⌀ 4 cm. Um einen einheitlichen Beton für den ganzen Bau zu sichern, wurden die gesamten Zuschlagstoffe auf einmal bestellt und gelagert. Die Wände wurden in 60 cm breiten Sperrholzformen mit aufgenagelten, trapezförmigen Holzleisten geschalt. Schalung geölt. Ausschalen spätestens am nächsten Tag.
Außenwände 30 cm dick, keine zusätzliche Wärmedämmung, keine Dampfsperre. Türbeschläge direkt im Beton befestigt. Die Fensterscheiben sind oben und unten in Aluminiumprofilen befestigt, die in den Beton eingegossen sind. Die Installationsrohre verlaufen in hohl gegossenen Pfeilern.
Nach dem Ausschalen wurden die so entstandenen Kanneluren von Hand mit dem Hammer abgeschlagen, und zwar zu einem Zeitpunkt, an dem der Beton schon so weit abgebunden hatte, daß die Kiesel nicht herausprangen, sondern sich spalteten. Dabei wurde zuerst jede zweite Kannelur von oben nach unten abgeschlagen und dann die dazwischen stehen gebliebenen von unten nach oben. Damit sollte eine möglichst gleichmäßige Struktur erzielt werden.

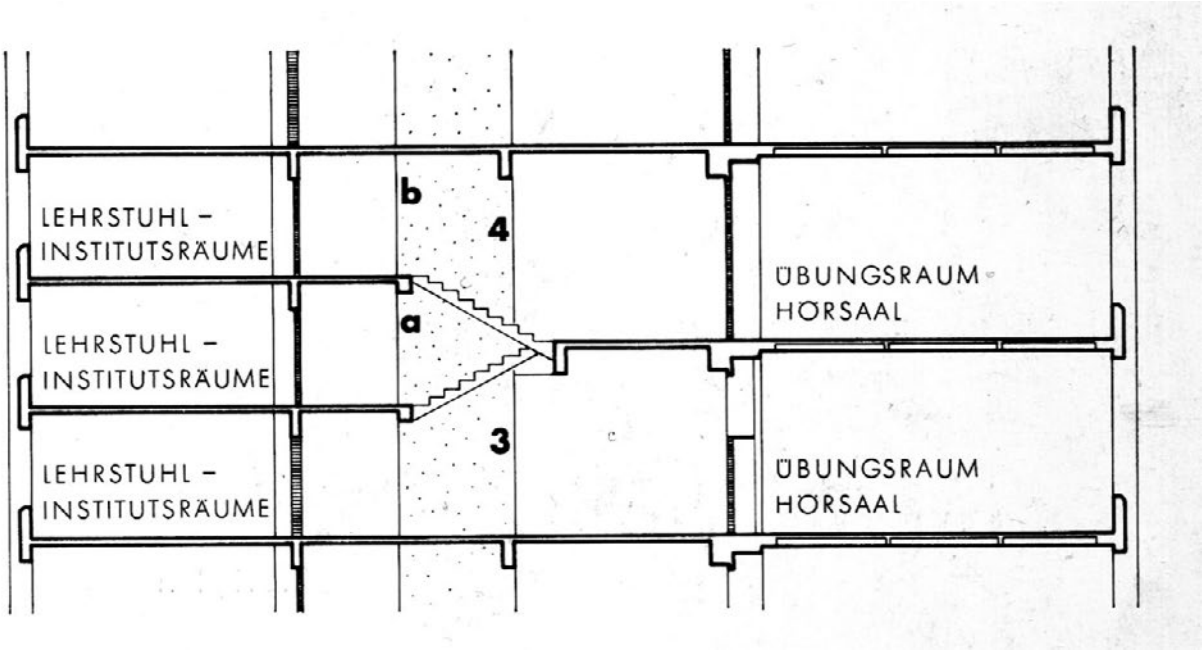
92

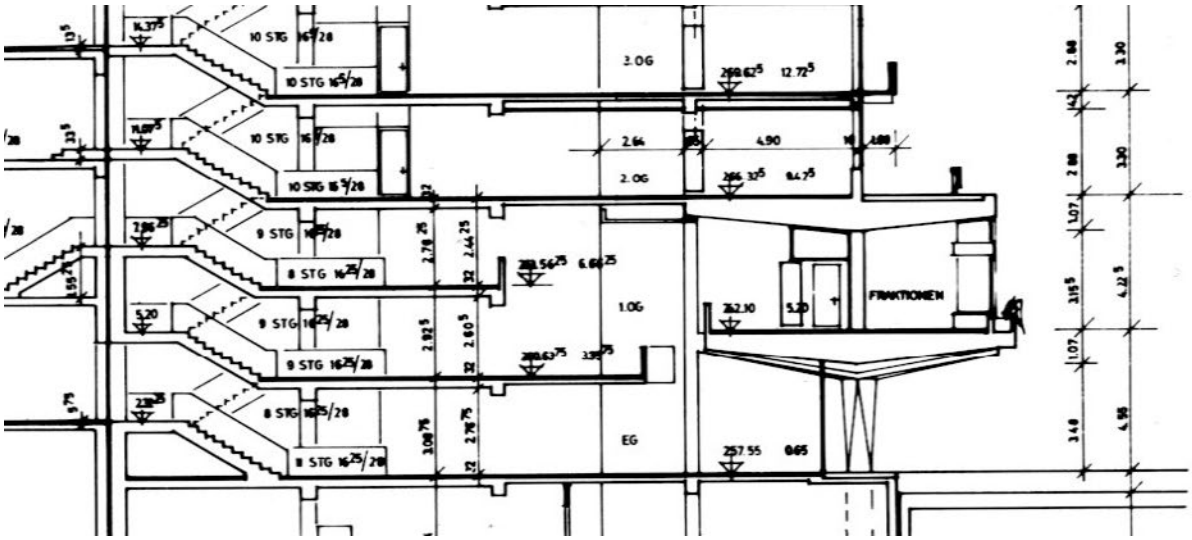
Schalungsprinzip M. 1:5, unten rechts Schalungsprofil M. 1:2
1 Holzleisten
2 Sperrholztafeln

Türanschlag M. 1:5
3 einbetonierte Ankerplatte, Stahl 55 x 10 mm, 160 mm lang

6 Abgebildet und erläutert wird Paul Rudolphs Wandgestaltung für das Art and Architecture Building, Yale 1961–63.
7 Wolfgang Kappis, Herstellung der Holzschalung für das Betonrelief der südlichen Stirnseite, Frühjahr 1970.

das Dachgeschoss des Glockenspiels in Pforzheim – wobei unberücksichtigt bleibt, dass das Rathaus in Esslingen von 1430 ist, aber im 16. Jahrhundert stark verändert wurde.[22] (Abb. 5) Glockenturm und Glockengeschoss also sind „betont abgesetzte Randstrukturen", obwohl ersterer vertikal, letzteres horizontal betont, womit sie nach vorherrschender Beschreibungskonvention differieren; auch könnten Material und Konstruktion kaum gegensätzlicher sein. Weil man solche maximalen Ähnlichkeitsbehauptungen an diesem Ort, der Festschrift für Curt Siegel, nicht als Werbung in eigener Sache verstehen kann, drängt sich der Schluss auf, dass Umkehrungen als kreative Ähnlichkeitsprozesse anerkannt, ja gefordert werden: Aus horizontal wird vertikal, Holz wird zu Stahlbeton, Dreiecksgiebel korrespondieren mit dem Dreiecksgrundriss. Was im traditionellen Sinne identisch bliebe, wären die Glocken, ihre funktionsbedingte hohe Position, die Schallöffnungen auf der einen Seite, aber auch die angenommene „steigernde Wirkung" als Abstraktum. Prenzels zweites Beispiel betrifft das Bild der Platzwand: Auch hier gibt es abstrakte Versprachlichungen. So beschreibt er die „Untere Zone" als „aufgelöst, verdichtet", mit „Vor- und Rücksprüngen". Die Wandzone darüber sei eine „ruhig gegliederte Fläche". Hier bemüht er San Marco in Venedig zum Bildvergleich (siehe Abb. 5). Eine rhetorische Tendenz der vergleichenden Nobilitierung ist offensichtlich – der Assoziationsraum des Vergleichs macht Nagold und Enz zur Lagune! Aber eine Festschrift ist kaum der Ort für solche Absicht und andernorts, wo elegische Stimmung manchen erfreut hätte, in der Architektenerläuterung von 1964, der Einweihungsrede und der Bauschrift von 1973 fehlen diese oder ähnliche Vergleiche.
Kann man Vergleiche vergleichen? Heute gäbe keine Architekturgeschichte sich die Lizenz, den Glockenturm des Esslinger mit der Dachterrasse des Pforzheimer



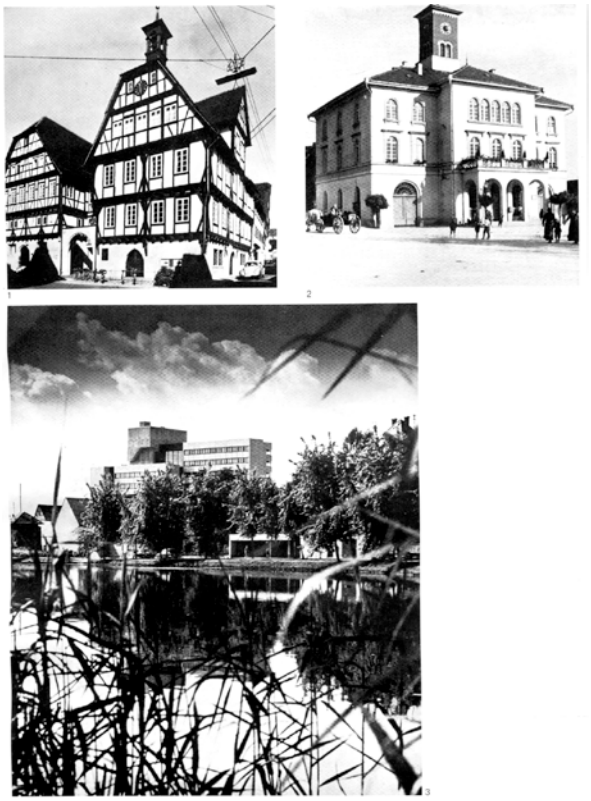


III

8 Stuttgart, Kollegiengebäude 1, Gebäude der Architekturfakultät der Universität Stuttgart, Schnitt (Detail).
9 Pforzheim, Neues Rathaus, Schnitt (Detail).

Rathauses zu vergleichen, oder die Marktplatzseite mit dem Wandaufbau von S. Marco. Versteht der Architekt insofern seine vergleichenden „Ähnlichkeitspraktiken" womöglich falsch, weil er von anderen Prämissen ausgeht? Oder sind strukturelle Vergleiche heute gleichbedeutend mit einer formalistischen, phänomenologischen und damit ahistorischen Methodik, während sie damals aber erlaubt, ja allgemein anerkannt waren? Wären sie im heutigen kunsthistorischen Diskurs auch dann kritikwürdig, wenn sie nachweislich zum Entwurfsprozess, also zur Werkgenese, gehörten? Nicht nur hat Hans-Georg Gadamers Hermeneutik das Vorurteil (als vorläufiges erkenntnisförderndes Fehlurteil) rehabilitiert, sondern exemplifiziert auch Harold Blooms „Topographie des Fehllesens" in zahlreichen Studien die produktiven Aspekte des Missverstehens, dort zwischen Generationen, in Väterkonflikten. Warum sollte dies also nicht auch für das Verständnis eines Architekten von „Identität" und „Wirkung" seines Bauwerks gelten? Beide Aspekte konfrontieren die Architektenvergleiche mit der Frage, ob es sich nicht um Probleme der „intentional fallacy" handelt: einer auf Aussage und Absicht fokussierenden Autorschaft, die „nicht

weiß, was sie tut“ und gerade diejenigen Vergleiche nicht anstellen kann oder will, die eigentlich – historisch, genealogisch, morphologisch etc. – naheliegen, vielleicht sogar evident sind.
Zwei Beispiele: Die Schauseite nach Süden mit einem monumentalen Betonrelief von Wolfgang Kappis, das Außenstehende für die Fassade mit dem höchsten künstlerischen Anspruch halten mögen, erwähnt Prenzel nicht, gibt also auch keine handwerkliche Herleitung seiner Ähnlichkeit von dem von Max Bächer und Erwin Heinle 1966 prominent in ihrem Handbuch „Bauen in Sichtbeton“ publizierten Schalungs- und Bearbeitungsverfahren Paul Rudolphs am Art and Architecture Building in Yale (Abb. 6 und 7).[23] Ein weiteres, konstruktives Beispiel einer nicht genannten Ähnlichkeit liegt gedanklich und geographisch noch näher: Die konstruktive Verwandtschaft mit dem Stuttgarter Kollegiengebäude 1 (K1) von 1961 ist – wenn man sich in die Querschnitte eingelesen hat – offensichtlich: Zwei hohe Geschosse mit Eingangshalle und Fraktionsräumen zum Markt korrespondieren mit drei niedrigen für Stadtkasse, Registratur und Büros zur Hofseite und sind durch eine galerieartige Treppenanlage mit Lobby und Sitzecken verbunden. (Abb. 8 und 9) Diese entsprechen den drei Geschossen für Institutsbüros und zweien für Hörsäle des K1, nur dass das System dort vom ersten Obergeschoss bis in das zehnte, respektive fünfzehnte durchgehalten wird, das Gebäude in fünf weitgehend identische Hauseinheiten gruppierend.
Abgesehen davon, dass ein Architekt „Kunst am Bau“ nicht seinem Bauwerk zurechnen und um der Wahrung eigener Originalität willen nicht auf konstruktive Vorbilder verweisen muss, verdeutlicht das Fehlen dieser naheliegenden Vergleiche doch auch Prenzels Interesse: Es geht ihm um Vergleiche als Übersetzungsleistungen, nicht um Anwendungen. Das scheinbare Fehllesen oder Selbstmissverstehen entspricht hier einer historisch gängigen Vorgehensweise, die in einer damals üblichen generativen Logik liegt, als These formuliert: Es ist eine zeittypische Mimesis im Bauen mit Stahlbeton als ein emergentes Phänomen der „Strukturform“. Verglichen wird mit dem in das neue, konstruktive Idiom transformierten historischen Material, nicht mit dem äußerlich Ähnlichen, sei es das Institut in Yale oder das K1 in Stuttgart. Man könnte hier mit Erich Auerbach Mimesis als „dargestellte Wirklichkeit“ am Werk sehen: Das Rathaus wäre die (um)geformte Wirklichkeit eines modernen Stadtparlaments, das sich selbst darstellt, oder – wie Prenzel sagt – ein Haus, das in allen seinen Funktionen „gut ablesbar ist“. Die Hinweise auf Komposition, Raumwirkung, Proportion und Raumbildung sind ernsthafte Leseanleitungen historischer Einschreibungen in das Gebäude, mit denen der Architekt in seinem Umfeld nicht alleine steht: „Historisierungen“ waren im Rahmen von Architekturwettbewerben dieser Zeit geläufig, die Fachöffentlichkeit wehrte sich damit gegen den Vorwurf des Traditionsbruchs und der Geschichtsvergessenheit, so nachzulesen in den Themenheften von „Architektur und Wettbewerb“, Band 33 und 35 über Rathäuser und Verwaltungsbauten.[24]
Hier besteht ein Zusammenhang mit der sogenannten „zweiten Stuttgarter Schule“, in der sich Architektur, Konstruktion, Baugeschichte und neue Forschungsrichtungen verbanden, ja kollegial und kooperativ verglichen. Im Jahr 1953 hatte ein ebenfalls aus Weimar gewechselter Kommilitone Prenzels bei Curt Siegel und Günter Wilhelm über „Konstruktion und Form“ promoviert: Jürgen Joedicke. Er arbeitete dieses Thema in seiner „Geschichte der modernen Architektur“, Untertitel „Synthese aus Form, Funktion und Konstruktion“, weiter aus und popularisierte es ab 1958 in mehreren Auflagen.[25] Joedicke fragte schon in seiner Dissertation nach der „Allgemeingültigkeit gewisser Normen“, denn die „Unverbindlichkeit vieler Formen“ gehe ihn „zutiefst an“ – noch in architekturpsychologischen Forschungen der 1970er Jahre wird er Psychologen nach der „Zeitstabilität“ von Formen fragen; gefordert wird die „Bindung von neuer Konstruktion und neuer Form im Künstlerischen“.[26] Neben das materialgerechte und ortsbezogene Bauen (schon in der Generation der Vorväter wie Theodor

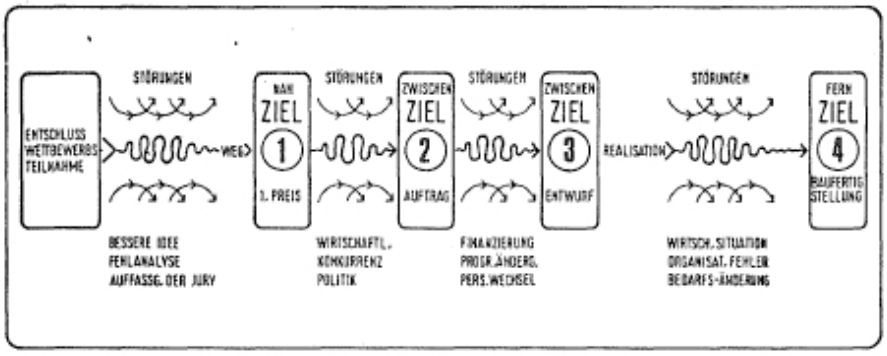


10 Rathäuser von Sindelfingen.

III

Fischer) war mit Curt Siegel die konstruktionsgerechte Form getreten. In seinem Buch „Strukturformen“ von 1960 leitete er die „konstruktiv richtige Form“ historisch her, illustriert beispielsweise mit der Zeichnung eines „richtigen“ Gewölbes der Hochgotik, abgesetzt von einem falschen des Flamboyant. Kritisiert werden Formen, die nicht den konstruktiven Gegebenheiten entsprechen, wodurch sie „unstrukturell“ sind, abzulehnende „Kuriositäten“. Gefordert wird die „Ablesbarkeit der Konstruktion“, wobei Joedicke hinzufügte, dass diese sowohl „sichtbar“ wie „spürbar“ sein könne.[27] Zusammenfassend darf man wohl sagen, dass „Bindung“, „Tradition“ „Entwicklungsreihe“ wichtige Diskurselemente in der Stuttgarter Architekturfakultät der 1960er und 1970er Jahre bleiben,[28] mit zahlreichen zunächst überraschenden, gleichwohl ernstgemeinten und argumentativ untermauerten Vergleichsreihen, wovon als letzte die der Rathäuser von Sindelfingen im Layout durch Walter Meyer-Bohe aus dem Jahr 1984 angeführt sei (Abb. 10): Gerade im Rathausbau gab es vielerorts „additive Lösungen“, neue, alte und noch ältere Rathäuser koexistieren und sollten stadträumlich zueinander passen. Das neue Rathaus von Sindelfingen erhielt anstelle eines Glockenturms ein doppeltes Technikgeschoss für Heiz-, Klima- und Aufzugsanlage als, wie es bei Prenzel hieß, „betont abgesetzte Randstruktur“. Die fotografische Inszenierung hinter Schilfgras und Teich, nicht die stadtseitige Hauptansicht, tut ein Übriges für die landschaftliche Einfügung.[29] Damit noch einmal zurück zu Rudolf Prenzels Vergleichen. Es mögen offensichtliche Bezüge ungenannt geblieben sein, dafür hat er den Außenraum und die Stützen von Ratssaal und Fraktionszimmern (Abb. 11) mehrfach thematisiert, ja poetisiert: So 1973 in der „Bauschrift“ und 1974 in der Zeitschrift „Die Bauverwaltung“, wo es gleichlautend hieß : „Das Ratssaalgebäude und die nördliche Platzfront des Rathauses stehen auf frei sichtbaren Stützen. Diese sind im Grundriß aus zwei über Eck gestellten Quadraten gebildet und scheinen sich

11 Pforzheim, Neues Rathaus, Bewegte Stützen, hier am Ratssaalgebäude.



12 Rudolf Prenzel, Diagramm „Störungen".

je nach dem Blickwinkel des Betrachters derart zu verändern, daß sie sich einmal nach oben verbreitern, dann gleichbleibend stark erscheinen und schließlich beim Weiterschreiten nach oben verjüngen."[30] In der Bauschrift wird dies allegorisch gedeutet: „Diese Architektur, die ihr Erscheinungsbild ändert, ist ein Sinnbild für das sich wandelnde menschliche Leben und die dem Wandel unterworfenen menschlichen Erkenntnisse".[31] Wohlgemerkt bekommt die Stütze keinen historischen Vergleich, sie wird selbst ein Symbol für Geschichtlichkeit, für den Gedanken des „Sichveränderns", womit sie in Prenzels Auslegung eine abstrakte, ja rohe Ähnlichkeitsbeziehung mit der Naturordnung eingeht, die fundamentale Gemeinsamkeit mit Gedanken des britischen New Brutalism besitzt.[32] Hier kommt dem Begriff der „Landschaft" in mehreren Disziplinen und manifest in zahlreichen neuen Komposita die Bedeutung eines Scharniers zu, das ganzheitliche Planung beschreibt und propagiert. „Die Landschaft muss das Gesetz werden" war ein Motto des Landschaftsarchitekten Walter Rossow,[33] und der Konstrukteur Fritz Leonhardt trat anlässlich der Sindelfinger Rathaus-Einweihung für eine „Ästhetik der gebauten und natürlichen Umwelt" ein,[34] weshalb man versucht sein möchte, den Kontext der Stuttgarter Fakultät als „Schulzusammenhang" nach 1966, dem Jahr von Rossows Berufung an die dortige Fakultät, nochmals zu stärken. Doch die Akteure waren überregional vernetzt, Rossow blieb Berlin zeitlebens verbunden, war wie Linde Mitglied der Berliner Akademie der Künste und arbeitete in Bonn an Gesetzgebungen zur Raumordnung mit.[35]

Prenzels Prägung reicht in die 1950er Jahre und seine Assistentenzeit bei Siegel in Weimar und Stuttgart zurück. In diesem Umfeld versuchte Prenzel sein Rathaus eben nicht wie im Brutalismus (im Sinne von Pehnts Definition) als eine materialrohe und demonstrativ konstruktive Problemlösung, als Maximalkontrast in den Stadtraum zu setzen. Ausführlich referiert er hingegen über angemessene Platzgestaltung und Architektur: „im Gegensatz zur zurückhaltenden Materialwahl bei der Architektur des Rathauses wird der Marktplatz durch eine Vielzahl von Natur- und Betonsteinen, hellem, farbigem und dunklem Material, Holz, Grün-, Wasser- und Spielflächen belebt." Dadurch solle „das Stadtforum ein unverwechselbares [...] Gesicht erhalten. [...] Die so gebildete Platzlandschaft mit Brunnen, Treppen, Stufenpyramiden, vertieftem Forum und künstlerischer Plastik ist als Vorlandschaft zur Architektur zu verstehen und in diese eingebettet. Gleichzeitig schaffen die Plätze vor dem Rathaus die notwendige Distanz und steigern die Architektur in ihrer Wirkung".[36] Auch die Architektur selbst „verlandschaftlichte" er, wie gezeigt, bildete Kompromisse zwischen Funktion und Konstruktion auf der Suche nach künstlerischem Ausdruck: Die „Vorlandschaft", die Sockelbebauung, der aufgeständerte Ratssaal und die Dachlinie waren die von ihm „historisierten" Beispiele. Jeweils wurden Formen entwickelt, die der Konstruktion entsprachen oder mit ihr bestenfalls einen Gesamtausdruck gewannen: So folgen die schalungsrauen Betonstützen mit Kragarmen zwar einer lasttragenden Anforderung, bleiben als noble Geste aber Fraktionszimmern und Ratssaal vorbehalten und bilden mit diesen Funktionen eine sinnstiftende Einheit.
Prenzels Ähnlichkeitsprozesse sind, wie gezeigt wurde, zugleich Mimesis naturae als auch artis, wollen natürliche Bewegung und Landschaft generieren und historische

Rathausarchitektur transformieren. Als abstrakte mimetische Praktiken kommen beide im konstruktiv aufgefassten Entwurf dieses Rathauses zusammen, um ein für brutalistische Entwürfe nicht typisches orts- und kontextgebundenes Potential zu entfalten: In seiner Zeit hatte ein Projekt wie das Pforzheimer Neue Rathaus an einem heute kaum noch (mit)reflektierten gesellschaftlichen Prozess Teil, der, so möchte ich thesenhaft formulieren, mit Emergenz am besten benannt ist, weil diese in Biologie, Wissenschaftstheorie, Kybernetik und Ästhetik gleichermaßen die Kapazität zur – über die Summe der Einzelelemente hinausgehenden – Hervorbringung, Veränderung und Vorausplanung meinte, in die damals in besonderer Weise als reale Utopie vertraut wurde.[37] Man plante Eingriffe, kalkulierte Effekte, erhoffte Folgeeffekte. Es kam zu Störungen, auf die man reagierte, weshalb man umplante, was neue Störungen evozierte – so Prenzels kybernetisches Diagramm, das abstrakt seine insgesamt 17 Wettbewerbserfolge darstellen sollte (Abb. 12).[38] So hatte auch Curt Siegels Lehre von der „Strukturform" – ob als Denkfigur, Regelset oder Habitus, jedenfalls als eine „konstruktive" Architekturlehre – ein emergentes Moment. Die Berücksichtigung regelhafter Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen Konstruktion und Erscheinung, das Finden einer „Gestaltform" war emergent insofern, als sie Entwürfe bestimmter Prägung und, wie es damals hieß, „konstruktiver Richtigkeit" hervorbrachte. Emergenz wiederum eignete diesen richtigen Entwürfen nach damaliger Auffassung, weil sie „humane Nutzungen" hervorzubringen vermochten.

III

Das Schlusswort gehört Rudolf Prenzel, der seinen zitierten Festschriftbeitrag mit dem Satz beendete „Alles ist im Wandel". Dabei dachte er an das fließende Wasser der Markplatzkaskade, an Stützen, die sich im Vorbeigehen wandeln, und auch an die begrünte Fassade vor den Fraktionszimmern. Aber weshalb schränkte er Heraklits (und Platons) Weisheit ein und fügte ein „scheinbar" an? An dieser Stelle kann nur spekuliert werden. Am naheliegendsten und – hinsichtlich der Ehrung Curt Siegels – glaubhaftesten ist es, ein grundlegendes Vertrauen in die Dauerhaftigkeit der „Strukturform" anzunehmen, die identisch und unwandelbar im Hinblick auf ihre „konstruktive Richtigkeit" bleibt. Auch die uns offensichtliche Wandlung von Esslingens Altem Rathaus zu Pforzheims Neuem wäre demnach nur ein „scheinbarer" Wandel gewesen, weil ein gültiges Strukturprinzip beibehalten war. Wieweit hier eine Grundüberzeugung konservativer Kulturkritik im Feld der „Modernisten" tradiert wird – weil die „Mitte" immer Mitte, der König immer König und so fort bleibe – müsste weitere Forschung zeigen. Aber immerhin versetzt Prenzel lasttragende Stützen in Bewegung.

Bildnachweis

Abb. 1: Foto Wiesenfarth, Stadtarchiv Pforzheim.

Abb. 2: Die Bauverwaltung 47, 1973, H. 4, S. 163.

Abb. 3: Stadtarchiv Pforzheim.

Abb. 4: Welt am Oberrhein 1964, H. 1, o. S.

Abb. 5: Festschrift Curt Siegel 1976, S. 75.

Abb. 6: Bächer, Max / Heinle, Erwin: Bauen in Sichtbeton, Stuttgart 1966, S. 92f.

Abb. 7: Foto Kipper, Stadtarchiv Pforzheim.

Abb. 8: Stuttgart, Kollegiengebäude 1, aus: Die Bauverwaltung 1962, S. 302 Schnitt (Ausschnitt).

Abb. 9: Pforzheim, Neues Rathaus, Schnitt durch die Ebenen 1–4/5; Stadtarchiv Pforzheim, Bestand 229.

Abb. 10: Meyer-Bohe 1984 (wie Anm. 8), S. 14.

Abb. 11: Vöhringer, Christian, eigene Aufnahme 2016.

Abb. 12: Festschrift Curt Siegel 1976, S. 68.

Endnoten

1 Pehnt, Wolfgang: Was ist Brutalismus? Zur Architekturgeschichte des letzten Jahrfünfts, in: Das Kunstwerk 14, 1960, S. 14–27; trotz Problematisierung von „ismen" erkannte er den Brutalismus als eine stilistische Beschreibungs- und Katalogisierungsfunktion an und brachte zahlreiche „objektive" Beispiele aus Italien ein. Gesehen wird das Problem auch in Roman Hillmanns Rezension von Lange, Ralf: Architektur und Städtebau der sechziger Jahre, Bonn 2003, in: Kritische Berichte 2004, H. 1, S. 88–91: „Ist béton brut brutal?".

2 Verloren gehen die im Englischen und Französischen vorhandenen positiven Konnotationen wie spontan, ausdrucksstark und unbehandelt.

3 Dubuffet, Jean: L'art brut préféré aux arts culturels, Ausstellungskat. Galerie R. Drouin, Paris 1949, wiederabgedruckt in: Franzke, Andreas (Hg.): Jean Dubuffet. Schriften, in: Malerei in der Falle. Antikulturelle Positionen (Schriften Band 1), aus dem Französischen von Elke Kronjäger, Bern / Berlin 1991, S. 86–94; ausgehend vom Ungeformten ist bereits drei Jahre früher Dubuffets Leitidee im „Prospectus aux amateurs de tout genre" erschienen, Paris 1946 (erweiterter Wiederabdruck: Damisch, Hubert (Hg.): Prospectus aux amateurs de tout genre, Paris 1967).

4 „Matières bruts" prägten Le Corbusiers Schaffen ab den 1920er Jahren grundlegend, ob modelliert, gemalt, gebaut oder geschrieben. Als locus classicus: Le Corbusier: Vers une Architecture, Paris 1924: „L'Architecture, c'est, avec des matières bruts, établir des rapports émouvants"; Léçon de rome, S. 121.

5 Krämer, Karl (Hg.): Architektur und Wettbewerb Bd. 33, 1962, Rathäuser; Bäte, Ulrich (Hg.): Architektur und Wettbewerb Bd. 49, 1967, Verwaltungen, Rathäuser, Bürobauten.

6 Referenzobjekt ist Alison und Peter Smithsons Hunstanton School 1949, bei dem es sich nicht um ein béton brut-Bauwerk handelt; vgl. zuletzt mit Fotografien des heutigen Zustands: Harwood, Elain: Space, hope and brutalism: English architecture, 1945–1975, New Haven / London 2014, S. 185–189.

7 Mit diesem Problem rang ergebnislos bereits Reyner Banhams bis heute zitiertes Buch Brutalismus in der Architektur, Stuttgart 1965, im Untertitel „Ethik und Ästhetik". Vieles davon hatte er bereits in „Architectural Review" als Einzelkritiken seit 1955 (The New Brutalism, in: Architectural Review, 1955, Dez., Heft 12, S. 354–361) veröffentlicht und drückte seine Teilnahme am Diskurs der Zeit und seine Bekanntschaft mit Peter und Alison Smithson aus. Eine bildtheoretische Ausrichtung erhielt die Lektüre Banhams zuletzt bei Stalder, Laurent: „New Brutalism", „Topology" and „Image": some remarks on the architectural debates in England around 1950, in: The Journal of Architecture 13, 2008, H. 3, S. 263–281.

8 Meyer-Bohe, Walter: Rathäuser, Stuttgart 1984.

9 Seefried, Elke: Zukünfte. Aufstieg und Krise der Zukunftsforschung 1945–1980 (Quellen und Darstellungen zur Zeitgeschichte, Bd. 106), Berlin / Boston 2015, insbesondere Kap. X, Diffusion und Verwendung von Zukunftswissen [...], S. 411–468.

10 Herbert, Ulrich: Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert, München 2014, Kapitel 5.

11 Publiziert von Le Corbusier erst 1943 in Paris, ins Deutsche übersetzt 1962.

12 Boyken, Immo: Otto Ernst Schweizer (1890–1965), Bauten und Projekte, Stuttgart 1996.

13 Timm, Christoph: „Experimentierfeld Moderne": Pforzheim. Zur Neugestaltung von City und Rathaus, in: Gerbing, Chris / Greschat, Isabel / Timm, Christoph (Hg.): Sie bauten eine neue Stadt. Der Neuaufbau Pforzheims nach 1945, Regensburg 2015, S. 72–187 mit zahlreichen weiteren Belegen.

14 Schweizer, Otto Ernst: Wiederaufbaupläne von 1945 und 1946, vgl. die Abbildungen in Gerbing / Greschat / Timm 2015 (wie Anm. 13); „Verkehrsplan", S. 35, Abb. 3 und „Grünplan", S. 79, Abb. 3.

15 Als beschränkter Wettbewerb, den der Gemeinderat gegen den Willen von Bürgermeister und Fachjury durchgesetzt hatte, erhält er nicht mehr die gleiche publizistische Aufmerksamkeit wie vormals der Ideenwettbewerb von 1959. In den Akten des Stadtarchivs Pforzheim finden sich Ausschreibung und Preisgerichtsprotokoll im Bestand B1-0069, der Erläuterungsbericht des Architekten, Architektenvertragsentwürfe, Baupläne und Kostenvoranschläge in B1-0074. In den Akten des Planungsamtes befindet sich im Bestand B61-0092 die Ausschreibung des Ideenwettbewerbs von 1959 sowie in B61-148 die Durchführung des Bauwettbewerbs und Planungen zur Umsetzung des Entwurfs von R. Prenzel.

16 Momentan bedroht eine einseitig ökonomisch dominierte Innenstadtsanierung das Kulturdenkmal: siehe Schönwetter, Christian: Tafelsilber in die Tonne. Pforzheim will Technisches Rathaus abreißen, in: db-Metamorphose 2014, H. 12, 132f.

17 Eröffnet am 20. Oktober 1961, Architekt: Manfred Lehmbruck.

18 Für die Messe Leipzig reichten C. Siegel und R. Prenzel 1950 von Weimar aus einen gemeinsamen Entwurf ein. Prenzel, Rudolf: Wettbewerbe und Bauten – das Brot des Architekten, in: Festschrift Curt Siegel zum 13. März 1976,

Joedicke, Jürgen / Wonneberg, Rudolf (Hg.), mit Beiträgen von Herbert Hentsch, Jürgen Joedicke, Franz Krauss, Paul Ruff, Jürgen Lauster, Rudolf Prenzel, Karl Raethe, Rolf Schaal, Rudolf Wonneberg, Stuttgart 1976, S. 67–81; ders.: Bauzeichnung und Darstellungstechnik, Stuttgart 1978.

19 Auskunft Dr. Norbert Becker, Universitätsarchiv, Universität Stuttgart (Juni 2016).

20 Nach Timm 2015 (wie Anm. 13), S. 174 (mit Verweis auf Gustav Hain, in: Neues Rathaus Pforzheim, Heft 1, Pforzheim 1973, S. 25).

21 Festschrift Siegel 1976 (wie Anm. 18), S. 68.

22 Historisch betrachtet vereinte es insofern zwei Strukturformen.

23 Bächer, Max / Heinle, Robert: Bauen in Sichtbeton: dargestellt an 80 Bauten des In- und Auslandes [...], Stuttgart 1966.

24 Krämer 1962 / Bäte 1967 (wie Anm. 5).

25 Joedicke, Jürgen: Konstruktion und Form: eine Untersuchung des Bauens von 1895 bis 1933 in Deutschland, Diss. 1953 (Typoskript), S. 140 (UB Stuttgart, Sign.: Diss. 1953/303), hier S. 139; ders.: Geschichte der modernen Architektur. Synthese aus Form, Funktion und Konstruktion, Stuttgart 1958.

26 Joedicke 1953 (wie Anm. 25) , S. 140.

27 Joedicke 1953 (wie Anm. 25), S. 143, exemplifiziert dies am menschlichen Skelett, das man nicht sehe. Dieser physiologische Gedanke ermöglicht die Wertschätzung für curtain-wall-Konstruktionen. Auch Walter Henn ist der Gedanke in seiner vielbeachteten Mainzer Akademie-Rede von 1961, publiziert 1965, nicht fremd, allerdings mit dem Akzent auf Typung und Normung, durch die das Erscheinungsbild zu modischer Entscheidung angesichts von Marketing herabsinke, „Der Reklamechef entscheidet": Henn., Walter: Über das Alte und das Neue Bauen, Abhandlungen der mathematisch-naturwissenschaftlichen Klasse 1965, Nr. 7, Mainz 1965, S. 317–330, hier S. 327.

28 Womit keine Singularität behauptet sein soll: vgl. zuletzt Philipp, Klaus Jan / Renz, Kerstin (Hg.): Architekturschulen: Programm – Pragmatik – Propaganda (Symposium 8./9. Juli 2011, Univ. Stuttgart), Tübingen / Berlin 2011.

29 Architekten waren Günter Wilhelm und Jürgen Schwarz. Fotozusammenstellung aus Meyer-Bohe, Walter: Rathäuser, Stuttgart 1984, S. 14 (Text S. 200f.). Die Stadtseite wird von einer Freitreppe mit einer Skulptur von Brigitte und Martin Matschinsky-Denninghoff und einer aufwändigen monolithischen Sichtbeton-Wand des Ratssaals geprägt, vgl. zuletzt Meyder, Simone: Rathaus Sindelfingen, in: Beton, Glas und Büffelleder [...] (Landesamt für Denkmalpflege Arbeitsheft 30), Darmstadt 2015, S. 94–107.

30 Stadt Pforzheim (Hg.): Bauschrift Neues Rathaus Pforzheim, Pforzheim 1973; hier Heft 1, S. 16. Festschrift Siegel 1976 (wie Anm. 18), S. 163.

31 Prenzel 1973, S. 16 (wie Anm. 30). dieser Gedanke des Sichveränderns sei im Haupteingang von Reinhold Krause in seinem Metallrelief aufgegriffen worden.

32 Eine Nebenbemerkung zu Natur und „Brutalismus": „architecture as natural order" hatten auch Alison und Peter Smithson in einem ihrer Statements 1954 gefordert. Wenn man nach Gemeinsamkeiten Prenzels zum New Brutalism abseits materialikonographisch definierter Stildefinition als „Betonbrutalismus" sucht – also die architekturhistorische Praxis der Ähnlichkeitserzeugung reflektiert – dann sind es m. E. Raum- und Bewegungsmotive, die in den 1950er Jahren auch in der Programmatik der Smithsons (und anderer) eine große Rolle spielten. Bekanntlich greifen ihre Statements weit ins Allgemeine aus: Es sei notwendig, „eine Architektur der Wirklichkeit" zu erschaffen, eine Kunst, die mit der „natural order" befasst ist und mit „poetischen Beziehungen zwischen lebenden Dingen und Umwelt". Es bedürfe der „Augenscheinsbeweise", „dass Menschen am Werk waren", Zitat: „We wish to see towns and buildings which do not make us feel ashamed, ashamed that we cannot realise the potential of the twentieth century, ashamed that philosophers and physicists must think us fools, and painters think us irrelevant.": Smithson, Alison u. Peter: The New Brutalism, in: Architectural Review 115, 1954, S. 274f. (in der Rubrik 'future'). Andererseits konvergieren primordiale Begründungen, ohne kausal vermittelt zu sein, weshalb sie nicht als Erklärung verstanden werden sollten.

33 So der Titel des gleichnamigen Buches von Rossow, Walter: Die Landschaft muss das Gesetz werden, Daldrop-Weidmann, Monika (Hg.), Stuttgart 1991.

34 Leonhardt, Fritz: Verpflichtung zum Schönen. Festrede anlässlich der Einweihung des neuen Rathauses, der Stadtbibliothek und des Hauses der Donauschwaben, Sonderdruck, Sindelfingen 1971, (UB Stuttgart Sign.: 2F 157/1).

35 Jüngst ist eine Studie zu Landschaft und Architektur bei Fehling und Gogel erschienen, hervorgegangen aus einer Dissertation an der TU Berlin: Klack, Gunnar: Gebaute Landschaften. Fehling + Gogel und die organische Architektur: Landschaft und Bewegung als Natur-Narrative (Architekturen, Bd. 33), Bielefeld 2015.

36 Pehnt 1960 (wie Anm. 1), S. 163.

37 Emergenz ist ein seit den 1990er Jahren in vielen Wissenschaften vermehrt neuangeeignetes Theoriekonzept des frühen 20. Jahrhunderts, das sich der Entstehung des Neuen in Wissenschaften, Natur und Gesellschaft widmete. Kontrovers bis ablehnend steht man den biologistischen und deterministischen Aspekten gegenüber, produktiv und anschlussfähig sind hingegen selbstreferentielle, autonome und kreative Dimensionen. Ursprünglich stammt es aus der evolutionären Biologie, vgl. Greve, Jens (Hg.): Emergenz. Zur Analyse und Erklärung komplexer Strukturen, Berlin 2011; Stephan, Achim: Von der Unvorhersagbarkeit zur Selbstorganisation, Dresden 1999, S. 232–246.

38 Im Stuttgarter Umfeld ist hier auf Horst Rittel zu verweisen, dessen kritische Theorie der Planung am Anfang des „design thinking" steht und internationale Anerkennung fand; Rittel, Horst W. J.: Planen, Entwerfen, Design: ausgewählte Schriften zu Theorie und Methodik, Reuter, Wolf. D. (Hg.), Stuttgart 1992. Vieles davon erschien zuerst in der Publikationsreihe des Instituts für Grundlagen der Planung, Architekturfakultät Universität Stuttgart.

Zeitgenössische historisierende Architektur – Die Hybridität mimetischer Praktiken

Eva von Engelberg-Dočkal

Historisierende Formen sind in der zeitgenössischen Architektur allgegenwärtig und scheinen an Häufigkeit und Präsenz noch zuzunehmen. Völlig unklar ist bislang jedoch, um was für ein Phänomen es sich dabei handelt: eine Form des traditionalistischen Bauens, eine Erscheinung der viel beschworenen „Rekonstruktionswelle", einen zeitgenössischen Architekturstil oder eine Spielart der Retro-Kultur? Versuche, die aktuelle historisierende Architektur von einer allgemeinen Rückbindung an lokale oder regionale Bautraditionen (Traditionalismus) abzugrenzen, bleiben meist vage und führen zu wenig aussagekräftigen Ergebnissen. Dasselbe gilt in Bezug auf die Praktiken des Rekonstruierens und Kopierens. Häufig zeigen historisierende Neubauten zudem fließende Übergänge zu den zeitgenössischen Architektursprachen der Spät- und Postmoderne. Von dem so weit gespannten wie heterogenen Phänomen der aktuellen Retro-Kultur sind schließlich kaum konkrete definitorische Merkmale abzuleiten. Sicher scheint daher nur, dass die zeitgenössische historisierende Architektur ein extrem breites Spektrum unterschiedlicher Ansätze und formaler Lösungen umfasst. Ausgangspunkt sind häufig konkrete (verlorene) Gebäude oder Ensembles, die als Vorbild oder Anregung dienen; meist entstehen historisierende Neubauten jedoch ohne direktes Referenzobjekt. Dabei greifen sie auf vergangene Epochen mit den ihr eigenen Architekturstilen, Gebäudetypen und Materialien zurück, einschließlich der klassischen Moderne der 1920er Jahre und der – ebenfalls historisch gewordenen – Nachkriegsmoderne.

Angesichts des schwer fassbaren heterogenen Bestandes erscheint es fraglich, ob das historisierende Bauen überhaupt als ein spezifisches, zeitlich zu verortendes Phänomen der zeitgenössischen Architektur gelten kann: Welche Gemeinsamkeit besitzen beispielsweise die wiederaufgebaute Dresdner Frauenkirche (1994–2005), das formal an Le Corbusiers Villa Savoye angelehnte Weimarer Musikgymnasium (1996), das im „Village-Style" errichtete Factory-Outlet-Center in Wertheim (2002–03), die „Neue Frankfurter Altstadt" (seit 2012), bestehend aus rekonstruierten Fachwerkhäusern und städtebaulich eingepassten Bauten der Spätmoderne, und die zahlreichen Einfamilienhäuser mit Mansarddach, Säulenportikus und barockisierenden Balustraden? Hier wird die These vertreten, dass es nicht allein einen – in der Folge zu erläuternden – Zusammenhang zwischen diesen Neubauten gibt, sondern darüber hinaus gerade das Schwer-Fassbare, in vielerlei Erscheinung sowie in Mischformen Auftretende ein zentrales Merkmal dieses aktuellen Architekturphänomens darstellt.

Rekonstruktion und freies historisierendes Bauen

Der zeitlich verzögerte Wiederaufbau kriegszerstörter Bauwerke seit den 1980er Jahren prägte die Vorstellung einer „(postmodernen) Rekonstruktionswelle" als bestimmendes Element der zeitgenössischen

Architektur.[1] Vor allem in den vormals sozialistischen Ländern ist mit der politischen Wende ein steigendes Interesse an der Wiedergewinnung verlorener Bauwerke zu verzeichnen: Zur Präsentation des neuen nationalen Staatsverständnisses und ermöglicht durch die veränderte politische und wirtschaftliche Situation wird dort seit 1990 eine wachsende Zahl der vor Jahrzehnten zerstörten Bauwerke wieder errichtet. Aber auch in den westlichen Ländern zeigen sich entsprechende Tendenzen, die häufig als Gegenreaktion auf die Nachkriegsmoderne zu deuten sind. Im Einzelfall werden allerdings auch verlorene Ikonen der Architekturmoderne, angefangen mit Mies van der Rohes Barcelona-Pavillon (1929; 1983–86), neu erbaut. Doch mit was haben wir es bei diesen Neubauten konkret zu tun?
Laut Definition im Kontext der Denkmalpflege handelt es sich bei Rekonstruktionen um möglichst exakte Nachbildungen verlorener Gebäude in Erscheinungsbild, Material und Konstruktion.[2] Dieses Ideal bleibt in der baulichen Umsetzung nahezu immer unerreicht: Veränderte baukonstruktive Lösungen, moderne technische Ausstattungen oder nicht mehr zur Verfügung stehende Materialien machen de facto fast jedes „rekonstruierte" Gebäude zu einem Neubau in – mehr oder weniger – freien historisierenden Formen. In der Gesamterscheinung spiegeln sich dabei sowohl individuelle Vorlieben der AkteurInnen als auch der Zeitgeschmack der jeweiligen Epoche. Hinzu kommt die von der politischen Ausrichtung geleitete Wahl des zu „rekonstruierenden" Bauzustandes. So folgt die „Rekonstruktion" der Warschauer Altstadt (1949–56) einem (politisch definierten) Idealbild des 18. Jahrhunderts kombiniert mit zeitgenössischen sozialistischen Wohnkonzepten.[3] Im Fall des Hildesheimer Marktplatzes (1984–94) wurde das aufwändig rekonstruierte Knochenhaueramtshaus mit anderen, deutlich freier entwickelten Bauten in historischen Formen verbunden.[4] Aber auch der detailliert nachgebaute Fachwerkbau zeigt einige vom Vorbild abweichende Lösungen wie eine „unhistorische" Holzkonstruktion[5] und die mit „modernen" Malereien der 1990er Jahre versehenen Windbretter der Nordseite.
Für Kopien als möglichst exakte Wiederholungen noch bestehender Gebäude oder Bauteile gilt grundsätzlich dasselbe wie für Rekonstruktionen: Auch hier finden sich Abweichungen in Konstruktion und Material und zeigen die Neubauten einen mehr oder weniger freien Gestaltungsanteil in historischen Bauformen. Beispiele für Kopien sind im aktuellen Bauen jedoch rar und beschränken sich auf geschichtlich bedeutende Bauwerke oder einzelne Gebäudeteile. Hierzu zählen etwa das Berliner Schlossportal IV, das in den Neubau des Staatsratsgebäudes (1962–64) integriert wurde und im Zuge des auf der gegenüberliegenden Straßenseite neu errichteten Stadtschlosses (ab 2013) ein zweites Mal entsteht, oder Goethes Gartenhaus in Weimar mit der anlässlich des Kulturstadtjahres 1999 realisierten, dem Original unmittelbar benachbart platzierten zweiten Version (heute in Bad Sulza).
Ausgenommen von der Betrachtung, da einer anderen Kategorie zugehörig, sind hier Wiederholungen von Gebäuden oder Bauteilen im Rahmen der seriellen Produktion und damit der Vervielfältigung eines Prototyps. Das identische Erscheinungsbild der Bauten wird dort als Teil des modernen Produktionsprozesses akzeptiert und oftmals als künstlerisch-gestalterisches Element, wie beispielsweise im Siedlungsbau, eingesetzt. Das hier zu beschreibende zeitgenössische Architekturphänomen zielt mit seinen historisierenden Formen auf einen genau gegenteiligen Effekt. Deutlich wird dies im Fall des Fertighausbaus mit seiner Entwicklung vom Standardprodukt zu den heutigen, nach individuellen Vorstellungen variierten Eigenheimen, wobei die häufig eingesetzten historisierenden Elemente als zentraler Teil des „Mass-Customization" fungieren.[6] Interessant ist in diesem Kontext die Technik des 3D-Druckens, mit der inzwischen ganze Gebäudeentwürfe samt historisierendem – aber eben nur scheinbar individuellem – Baudekor in kurzer Zeit und in beliebiger Anzahl „ausgedruckt" werden können.[7] Ein verwandtes Phänomen bilden Realisierungen älterer, bislang ungebauter Entwurfspläne, wie zuletzt Mies van der

Rohes Golfclubhaus in Krefeld (1930; 2013) oder die aktuell in den Niederlanden diskutierte Ausführung der Maison d'Artist nach Entwurf von Theo van Doesburg und Cor van Eesteren (1923).
Festzuhalten bleibt, dass es sich bei Rekonstruktionen oder Kopien de facto zumeist um historisierende Neubauten in Anlehnung an konkrete Vorbilder handelt. Vom baulichen Ergebnis aus lässt sich das aktuelle Phänomen der historisierenden Architektur daher nicht klar von diesen – auch in früheren Zeiten existenten – Praktiken trennen. Eine mögliche Abgrenzung bietet somit höchstens die zugrundeliegende Intention der ArchitektInnen: Den Gegenpol zu Rekonstruktion bzw. Kopie qua Definition nimmt das historisierende Bauen als freies Gestalten ein. Auch dieses gibt sich zumeist als theoretisches Konstrukt zu erkennen, hat doch jeder Entwerfer ein Repertoire von historischen (Vor-)Bildern vor Augen, die seine Vorstellung – bewusst oder unbewusst – prägen. Dennoch stellt der intentional freie bzw. nur vage am Vorbild orientierte historisierende Entwurf ein häufiges Kennzeichen des hier verhandelten zeitgenössischen Phänomens dar. Bestimmend bleibt jedoch die prinzipielle Unmöglichkeit einer klaren Abgrenzung gegenüber der Rekonstruktion oder Kopie. Zudem werden diese Praktiken vielfach in einem Ensemble, aber auch einem einzelnen Gebäude mit dem freien historisierenden Bauen kombiniert. Die Lösungsansätze und Varianten sind dabei so zahlreich wie die (wachsende) Zahl realisierter Beispiele.[8] Zu nennen wäre etwa der in verkleinertem Maßstab „rekonstruierte" Palais Thurn und Taxis in Frankfurt am Main (2004–09) mit einzelnen, in historisierenden Formen neu entworfenen Fassadenabschnitten. Das Berliner Hotel Adlon (1995–97) lehnt sich dagegen nur vage an seinen kriegszerstörten Vorgängerbau an und präsentiert durch eine starke Ausweitung des Bauvolumens schließlich ein gänzlich neu konzipiertes Gebäude. Neben der Verbindung und Vermischung der Praktiken und Entwurfsansätze fallen auch die einzelnen formalen Lösungen sehr heterogen aus. Das Spektrum reicht dabei von detaillierten Formadaptionen bis hin zu stark abstrahierten Gestaltungen, die im Fall eines zugrundeliegenden Vorbildes dieses höchstens erahnen lassen. Darüber hinaus werden die historisierenden oftmals mit anderen zeitgenössischen Architekturformen kombiniert. Dies gilt etwa für das im Außenbau rekonstruierte Kommandantenhaus in Berlin (2001–03) und seinem kontrastierenden Glasanbau an der Rückfront oder das Stadtschloss mit formal abgesetzter Ostfassade, die in ihrem strengen Raster den zeitgleichen Neubauten der „neuen Berliner Staatsarchitektur"[9] zu folgen scheint.

III

Im Kontext der Postmoderne

Abgesehen von der Kombination mit (spät-)modernen Formen mischt sich das historisierende Bauen vielfach auch mit einer postmodernen Architektursprache, worunter hier der Einsatz von Zitaten und historischen Stilformen in starker Abstraktion und Verfremdung, bis hin zur ironisierenden Brechung verstanden wird. Ein Beispiel bildet das Hotel Adlon mit seinen demonstrativ als vorgeblendet und damit baukonstruktiv funktionslos gekennzeichneten Gliederungselementen[10] sowie den formal reduzierten, diagonal gekreuzten Fenstergittern. Während das Hotelgebäude mit Blick auf die formale Entwicklung des Architekturbüros

1 Elbląg/Elbing, Polen, Neubauten am Stary Rynek mit Rathaus (rechts), Szczepan Baum und Andrzej Kwieciński (2004–12).

2 Szczecin/Stettin, Polen, Häuserzeile in der Ulica Kłodna (nach 2000), davor die Fragmente der historischen Bebauung.

Neubauten in postmodernen Formen und somit zeitlich parallel zum historisierenden Bauen. Beispiele für ein unmittelbares Nebeneinander, aber auch eine Vermischung der postmodernen und der zeitgenössisch historisierenden Sprachen finden sich bei Neubauensembles wie dem seit 1990 intensivierten Wiederaufbau der polnischen Städte Elbląg/Elbing (Abb. 1), Kołobrzeg/Kolberg und Szczecin/Stettin (Abb. 2), in der 1996 geplanten und ab 2000 ausgeführten niederländischen Planstadt Brandevoort bei Helmond oder der 2003 begonnenen Neukonzeption

Patzschke als ein Übergangsbau zwischen der postmodernen und einer jüngeren historisierenden Formensprache gesehen werden kann, ist dies in anderen Fällen nicht möglich: So trat die postmoderne Architektur außerhalb Deutschlands häufig später auf und konnte sich dort zudem länger behaupten. Zu widersprechen ist daher dem (vor allem von deutscher Seite) generalisierend proklamierten Ende der Postmoderne. Nicht allein in Polen und anderen osteuropäischen Ländern, sondern auch in Italien, Belgien und den Niederlanden entstehen bis heute

3 Zaandam, Gemeinde Zaanstad, Niederlande, Rathaus (2004–12), Soeters van Eldonk Architecten, im Vordergrund fünf Geschäftshäuser (2008–14), Scala Architekten.

4 Amsterdam, Brouwersgracht, zweites Gebäude von links: Soeters Van Eldonk Architecten (1999–2010).

(„Inverdan“) von Zaandam (Abb. 3), ebenso aber bei zahlreichen Einzelbauten (Abb. 4). Die fließenden Übergänge zwischen postmodernen und historisierenden Formen können dort nicht als Übergangsphänomen gedeutet werden, sondern stehen für die kennzeichnende Vermischung zeitgenössischer historisierender Architektur mit anderen Strömungen. Unabhängig von der Formensprache ist aber auch die Postmoderne als Haltung und Denkweise in Absage an den Totalitätsanspruch sowie das Fortschritts- und Innovationsparadigma der Moderne nicht überholt. Ob und inwiefern das historisierende

III

5 Vroondal, Den Haag (ab 2004), Blick von der Dirk van Wassenaarlaan nach Westen.

Bauen jedoch, wie immer wieder behauptet, der Postmoderne zugeordnet werden kann,[11] bleibt hier offen. So steht es neben einer Reihe von Gemeinsamkeiten zweifellos auch für eine in vielerlei Hinsicht neue Architekturhaltung, vor allem den Wunsch nach Vereinheitlichung und städtebaulicher Harmonisierung, den die Postmoderne (ursprünglich) nicht kannte. Auch deren Positionierung gegenüber der Vergangenheit und damit der historischen Architektur scheint eine andere zu sein: Schaut die Postmoderne aus einer Distanz auf die Geschichte, was die Verfremdungseffekte und ironisierenden Brüche überhaupt erst möglich macht, sehen sich die VerfechterInnen der historisierenden Architektur als Teil einer jahrhundertealten Tradition, an die – nach einer kurzen Unterbrechung durch die Moderne – wieder angeknüpft werden soll: „insofern greifen wir auf etwas zu, was über die Jahrtausende immer benutzt wurde, nur in den letzten hundert Jahren etwas weniger“[12]; „wir bewegen uns in einer Kontinuität“[13].

Historismus und „Neo-Historismus“

Damit unterscheidet sich die zeitgenössische historisierende Architektur auch von der Vorstellung des Historismus, der aus einer deutlichen Distanz, und zwar der des Historikers, auf die Vergangenheit blickte und diese mit wissenschaftlichen Methoden untersuchte. Die historistische Architektur des 19. Jahrhunderts legitimierte sich entsprechend über die in der baugeschichtlichen Forschung ermittelten Prinzipien und Stilformen, die exakt und historisch „korrekt“ auf die – in modernster Technik konzipierten – Neubauten übertragen werden sollten. Für die Vertreter der zeitgenössischen historisierenden Architektur bildet die historische „Korrektheit“ der Architektursprache dagegen mehrheitlich kein erklärtes Ziel. Ausschlaggebend scheinen vielmehr ein historisch verankertes Erscheinungsbild der Neubauten sowie die Schaffung bestimmter atmosphärisch wirksamer Straßen- und Platzbilder. Die Entwürfe entstehen dabei häufig assoziativ mit einer nur

6 Vroondal, Den Haag, Wohnhaus, Vroonhoevelaan, J. van Hengel (2004–2011).

7 Vroondal, Den Haag, Wohnhaus, Vrouwe Meilendislaan, "Hill House", 123DV (2009/10).

vagen Bezugnahme auf historische (Stil-) Vorbilder: „Man nimmt Inspirationen auf, aus der Umgebung. […] die gesamte intuitive Wahrnehmung führt zu einem neuen eigenständigen Entwurf, entwickelt in einem kreativen Prozess“[14]. Auf die Frage, welche historischen Architekturstile er „beherrsche“, bemerkt Jakob Siemonsen entsprechend: „keinen richtig“ und verweist auf seine Vorliebe für den – als Stilbegriff schwer fassbaren – Historismus: „Gründerzeit ist […] ein Stil, der auch nicht so klar zu umreißen […] oder festzulegen ist.“ Die Unbekümmertheit gegenüber normativen Setzungen der Architekturgeschichte scheint hier die Ungezwungenheit im Umgang mit historischen Baustilen zu befördern: „Das hat es mir manchmal sogar vereinfacht, weil ich nicht […] so gebunden bin“, wobei Siemonsen zu der passenden Einschätzung gelangt: „Eigentlich bin ich ziemlich undogmatisch“[15].

Mit dem Historismus gemeinsam hat die zeitgenössische historisierende Architektur die freie Stilwahl, die allein von den Vorstellungen und dem Geschmack der Auftraggeber beeinflusst ist. Besonders anschaulich zeigen dies aktuelle Eigenheimsiedlungen mit einem Stilspektrum vom Barock (Abb. 5) über den Historismus (Abb. 6) bis zum Neuen Bauen (Abb. 7). Wie im Historismus wird auch bei der aktuellen historisierenden Architektur auf lokale, regionale und nationale Bautraditionen Bezug genommen. Letztere spielen dabei vor allem für die neu etablierten Staaten Osteuropas eine zentrale Rolle,[16] aber auch für kleinere Länder wie die Niederlande mit historisierenden Gebäuden in den Formen der sogenannten Amsterdamer Schule oder das Königreich Großbritannien mit seinem nationalen Stil des Neo-Palladianismus. In Deutschland finden sich dagegen eher lokale und regionale Bezugnahmen auf den (preußischen) Klassizismus in Berlin, den Barock in Dresden oder auf spätmittelalterliche Fachwerkbauten in Frankfurt am Main. Wie das 19. Jahrhundert kennt auch die zeitgenössische Architektur stilistische Vorlieben für bestimmte Bauaufgaben und greift beispielsweise bei Kulturbauten vermehrt auf den Klassizismus, bei Hotelbauten auf die Gründerzeit zurück. Gemeinsam sind beiden Phänomenen schließlich auch, dass es sich nicht um Architekturstile im eigentlichen Sinne handelt, werden zur selben Zeit doch ganz unterschiedliche Stilvorbilder herangezogen. So könnten – mit Blick auf den Historismus – die historisierenden Neubauten als „neo-barock“, „neo-klassizistisch“ oder „neo-modern“ bezeichnet werden und das Gesamtphänomen als „Neo-Historismus“, wie es aktuell vielfach erfolgt.[17] Tatsächlich hat diese Bezeichnung, so problematisch sie in anderer Hinsicht sein mag, Vorzüge gegenüber dem zu allgemeinen Begriff der „historisierenden Architektur“, finden sich historisierende Formen doch durch die Jahrhunderte hinweg immer wieder und sind damit keineswegs spezifisch für

unsere Zeit. Dasselbe gilt für den Begriff der „neo-traditionalistischen Architektur“[18]: Auch beim Traditionalismus handelt es sich um eine überzeitlich auftretende Haltung und machen die Verwendung eines Satteldachs, die Ausbildung einer Sockelzone oder die Anbringung von Gesimsen oder Fensterläden einen Neubau noch nicht zu einem Vertreter des hier angesprochenen Architekturphänomens.

Ländertraditionen

Wie andere Architekturströmungen auch, durchläuft das zeitgenössische historisierende Bauen eine Entwicklung und kann daher auf eine Geschichte zurückblicken. Eine zeitliche Fixierung seiner Entstehung ist jedoch kaum möglich. Dies liegt neben der unklaren Abgrenzung von den Praktiken der Rekonstruktion und Vervielfältigung auch an den unterschiedlichen Ländertraditionen: In Großbritannien ist das historisierende Bauen in den 1970er Jahren etabliert, gefolgt von Frankreich und Belgien.[19] In Deutschland existieren Beispiele spätestens mit dem Berliner Nikolaiviertel (1983–87), den Neubauten der Rostocker Wokrenter Straße (bis 1984) und der Hildesheimer Marktbebauung (ab 1984). Vor diesem Hintergrund erscheint die politische Wende vor allem im Hinblick auf die staatsideologische und wirtschaftliche Situation als Zäsur. Dies betrifft einerseits die Realisierung verzögerter Wiederaufbauprojekte in vormals sozialistischen Ländern, andererseits den generellen Rückzug des Staates aus dem Bauwesen und die Stärkung des freien Marktes. Die neue Rolle der InvestorInnen brachte der historisierenden Architektur einen deutlichen Aufschwung mit entsprechend zahlreichen Realisierungen im Bereich des Wohnungs- und Verwaltungsbaus, des Hotelbaus und bei Einkaufszentren. Das Jahr 1990 bildet somit keine Zäsur im Sinne neuer architektonischer Ansätze, sondern steht für die Verstärkung einer bereits existierenden Strömung.

Die unterschiedlichen Ländertraditionen scheinen ein entscheidender Grund für das heterogene Bild der zeitgenössischen historisierenden Architektur zu sein. Eine Sonderrolle markiert hier aufgrund der spezifischen historischen Situation Polen: Bei den anspruchsvollen und zugleich beispiellos großmaßstäblichen Wiederaufbauprojekten nach dem Zweiten Weltkrieg, wie die Warschauer Altstadt, die angrenzende

8 Gdańsk/Danzig, Neubauten auf der Speicherinsel, Ulica Stągniewna (1998).

Neustadt oder der Markt in Poznań/Posen, handelt es sich in weiten Teilen um architektonische Neukonzeptionen in Anlehnung an die als Ideal verstandenen Epochen der polnischen Geschichte. Diese Praxis hatte bis in die 1980er Jahre, der Fertigstellung des Warschauer Königsschlosses, Bestand. Zur selben Zeit entwickelte sich im Zuge des Wiederaufbaus von Elbing die ebenfalls spezifisch polnische Methode der retrowersja (Retroversion). Verbindlich sind hier die historische Parzellierung sowie die Orientierung an Bauvolumen und Materialität der Vorgängerbauten bzw. der lokalen Bautraditionen. Allerdings sollen die Gebäude in zeitgenössischen Formen entstehen und sich als Neubauten ihrer Zeit zu erkennen geben.[20] Die Realisierung erfolgt, finanziert von privaten InvestorInnenen, seit den 1990er Jahren in postmodernen sowie – zunehmend – in historisierenden Formen. Neben Elbing finden sich entsprechende Lösungen auch in anderen polnischen Städten wie Stettin und Kolberg. Beschränken sich Rekonstruktionen dort ganz bewusst auf Einzelbauten, werden an anderen Orten zur selben Zeit ganze Straßenzüge oder Platzfronten „rekonstruiert", so im Fall des Warschauer Theaterplatzes (1995–97) oder der Ul. Stągniewna und Ul. Spichrzowa auf der Danziger Speicherinsel (Abb. 8). Anders als in der Nachkriegszeit sind nun jedoch alle historischen Epochen einschließlich des lange Zeit gebrandmarkten Historismus vorbildfähig.

Die angelsächsischen Länder markieren mit ihrer Tradition des „classical building" ebenfalls eine Sonderposition. Abgesehen von den seit Jahrzehnten etablierten Büros eines Robert Adam, Quinlan Terry oder Demetri Porphyrios existieren dort seit den 1990er Jahren auch mehrere Architekturschulen mit einem Schwerpunkt auf dem historisierenden Bauen, darunter die Notre Dame School of Architecture in Bond Hall/Indiana und das Londoner Prince of Wales's Institute of Architecture mit seinen Nachfolgeeinrichtungen. Einen Aufschwung erlebte die historisierende Architektur durch die Bewegung des New Urbanism in den USA. In deren Modellstadt Celebration/Florida (ab 1995) können Bauherren zwischen sechs Stilen wählen („Classical", „Victoria", „French", „Mediterrania", „Coastal", „Colonial Revival"), denen bestimmte, in einem Pattern Book festgelegte Bauelemente zugeordnet sind.[21] Im Kontext des New Urbanism steht auch die britische Ortschaft Poundbury bei Dorchester (ab 1993), die den von Prinz Charles in „A Vision of Britain" (1989)[22] formulierten Grundsätzen folgt und dabei, wie US-amerikanische Beispiele, zu einer historisierenden Gestaltung der Neubauten kommt. Eine dritte Position markiert Deutschland durch einen weitgehenden Bruch mit der vitruvianischen Architektursprache im frühen 20. Jahrhundert, der sich in betont zeitgenössischen Formen mit deutlichen Kontrasten zum historischen Umfeld äußert. Aber auch hier zeigt sich eine – wenn auch vergleichsweise verhaltene und von Kontroversen begleitete – Zunahme von Bauten in historisierenden Formen. Bezeichnend ist die in den 1990er Jahren emotional geführte Diskussion um das Berliner Hotel Adlon sowie um die gleichzeitige Neuorientierung des renommierten Architekten Hans Kollhoff hin zu einer historisierenden Architektursprache. Die im Bau befindlichen innerstädtischen Projekte wie der Dresdner Neumarkt, die „Potsdamer Mitte", das Dom-Römer-Areal in Frankfurt am Main und das Lübecker Gründungsviertel, aber auch die aktuelle Debatte um die Bebauung der Berliner „Alten Mitte", stehen für die derzeitige Ausweitung der historisierenden Architektur in den öffentlichen Stadtraum.

Die Niederlande definierten sich über Jahrzehnte hinweg als Avantgardenation der Architekturmoderne („SuperDutch").[23] Seit den 1990er Jahren, und damit gleichzeitig zum Rückzug des Staates und dem Erstarken von InvestorInnen und privatwirtschaftlichen Bauunternehmen, zeigt sich dort ein Trend hin zu postmodernen wie historisierenden Bauformen, die bis heute parallel nebeneinander sowie in Mischformen auftreten. Kennzeichnend für die Niederlande ist dabei der Kontrast zwischen der weiterhin starken Moderne-Tradition und diesen neuen Strömungen mit ihrem historisierenden Vokabular (Abb. 9). Eine Verbindung all dieser Architekturphänomene

9 Zaandam, Gemeinde Zaandstad, Neubauten Wohnanlage Zaans Goed, Vurehout, Klous en Brandjes architecten (ab 2015).

präsentiert die Bebauung von Java-Eiland in Amsterdam (1991–2000; Abb. 10). Dort finden sich an den neu angelegten Grachten einzelne (spät-) moderne, postmoderne und historisierende Wohnhäuser in mehrfacher Ausführung, allerdings in wechselnder Platzierung, wodurch das serielle Element der Moderne in postmoderner Manier ironisiert wird.

10 Amsterdam, Java Eiland (1991–2000), Planung Sjoerd Soeters, Lamonggracht.

Weitere spezifische Bautraditionen in anderen (vor allem auch außereuropäischen) Ländern wären zu ergänzen. Von Interesse sind hier aber in erster Linie die gegenseitige Einflussnahme und die Frage nach Ausbildung eines gemeinsamen internationalen Phänomens. Tatsächlich scheinen sich die von den einzelnen Ländertraditionen ausgehenden heterogenen Ansätze im Zuge der allgemeinen Globalisierungstendenzen anzunähern. In Deutschland, wo sich das zeitgenössische historisierende Bauen vergleichsweise zögerlich etabliert, kann diese Entwicklung, zumindest teilweise, internationalen Einflüssen zugeschrieben werden. So stehen innerstädtische Wiederaufbauprojekte seit den 1980er Jahren offenbar unter dem Einfluss der polnischen Retroversion mit der dort entwickelten spezifischen Verbindung von Rekonstruktionen und Neubauten in historisierenden wie (spät-)modernen Stilformen.[24] Für die Mehrheit der in Deutschland situierten, oftmals von britischen Konsortien betriebenen Outlet-Factory-Centern wurde dagegen der „Village-Style" in Nachfolge der historisierenden Planstädte des New Urbanism sowie US-amerikanischer Themenparks gewählt.[25] Deutsche Architekten sind schließlich auch bei den international agierenden Organisationen zur Förderung des historisierenden Bauens beteiligt. So pflegte das Büro Patzschke bereits früh Verbindung zur Prince's Foundation und waren die Architekten Gründungsmitglieder des unter der Schutzherrschaft des Prince of Wales stehenden International Network for Traditional Building, Architecture & Urbanism (INTBAU).

„Offenheit" und „Lockerheit" der historisierenden Architektur

Die Kombinationen und Vermischung verschiedener mimetischer Praktiken, wie das Rekonstruieren, Kopieren, die „Anähnlichung" an historische Vorbilder oder

der freie Zugriff auf bestimmte Stilformen, beschreibt ein Grundmerkmal der zeitgenössischen historisierenden Architektur. Hinzu kommen fließende Übergänge zwischen den einzelnen Formensprachen und unterschiedliche – detaillierte bis stark abstrahierte – Gestaltungen. Die Hybridität der Praktiken und die Vielfalt der Lösungen bilden damit zentrale Kennzeichen dieses internationalen Architekturphänomens.
Wie im Fall des Historismus handelt es sich dabei weniger um einen fixen Architekturstil, allerdings auch nicht um einen Epochenstil: Verfügt die zeitgenössische historisierende Architektur über ein (dem weiteren Verlauf der Architekturgeschichte geschuldetes) größeres Stilrepertoire einschließlich der „Neo-Moderne", so akzeptiert sie darüber hinaus – ganz im Sinne der Postmoderne – neben sich bewusst noch andere zeitgenössische Architektursprachen. Die Vielfalt dieser Ansätze und formal-gestalterischer Lösungen, die als adäquater Ausdruck unserer zunehmend ausdifferenzierten, pluralistischen Gesellschaft gelten kann, wird sowohl im Nebeneinander der Neubauprojekte als auch innerhalb einzelner Bauten sichtbar. Dies erscheint besonders augenfällig bei den aktuellen Wiederaufbauvorhaben in Polen und in Deutschland mit ihren Verbindungen von Rekonstruktionen und Neubauten in historisierenden und anderen zeitgenössischen Stilen. Mit den niederländischen und angelsächsischen Siedlungsprojekten teilen sie den Wunsch nach kleinteiligen und vielfältigen, zugleich aber überschaubaren und harmonischen Straßen- und Platzbildern. Ausgehend von diesen, auf eine positive Wirkung zielenden Stadträumen nennt sich das 2016 neu gegründete Büro von Sjoerd Soeters, Entwerfer von Java-Eiland und der Umgestaltung von Zaandam, passenderweise „Pleasant Places, Happy People" (PPHP).[26] Für historische Innenstädte bedeutet dieses Leitbild der zeitgenössischen historisierenden Architektur vor allem eine Einbindung in die gebaute Umgebung und bemerkt Robert Patzschke entsprechend: „Unsere Gebäude kennt ja niemand. Wir haben alleine im Bezirk Berlin-Mitte 30 Gebäude gebaut. Man nimmt sie nicht als Fremdkörper war, sie fügen sich ein, man läuft daran vorbei."[27]
Die zeitgenössische historisierende Architektur intendiert mehrheitlich keine Rekonstruktionen oder Kopien bestimmter historischer Bauten. Ihr Ziel sind in erster Linie Neubauten, die sich formal in die Kontinuität der vitruvianischen Bautradition stellen.[28]
Entsprechend haben wir es bei der hier verhandelten historisierenden Architektur mit einem zeitgenössischen internationalen Phänomen zu tun. Kennzeichnend sind das städtebauliche Primat sowie die Freiheit und Ungezwungenheit in der Auswahl und im Umgang mit historischen (Stil-)Vorbildern. Die Vermischung verschiedener mimetischer Praktiken und der Einsatz historisierender Bauformen in unterschiedlichen Abstraktionsgraden werden von den Architekten selbst im Sinne einer neuen „Offenheit" (Siemonsen) und „Lockerheit" (Patzschke) im Entwurfsprozess gedeutet.[29]
Mit der Überwindung des Moderne-Paradigmas und einer kontrastierenden formalen Absetzung erweist sich der Zugriff auf tradierte Stilformen als ein für verschiedene Ansätze gültiges und damit verbindendes Prinzip heutiger Architektur: „Alle Architekten sind Eklektizisten. Jeder Architekt sucht sich Formen heraus, bewusst oder unbewusst, die ihm gefallen. Diese Formen hat es zu 99 % schon mal gegeben."
Entsprechend äußert sich auch Andreas Hild, der kaum zu den VertreterInnen einer historisierenden Architektur gezählt werden kann: „Ich bin der Überzeugung, dass man Architektur gar nicht anders denken kann als eklektizistisch".[30] Die – wie zuvor beim Historismus – oftmals mit dem Vorwurf der Täuschung verbundene generelle Ablehnung zeitgenössischer historisierender Architektur scheint damit überholt: „Sind wir da nicht längst schon rausgewachsen aus dieser Debatte? […] Hat nicht fast jeder moderne Bau irgendwo mittlerweile historisierende Anklänge und wo schiebt man da eine Grenze vor?"[31]

Bildnachweis

Abb. 1–10: von Engelberg-Dočkal, Eva, eigene Aufnahme.

Endnoten

1 U.a. Tietz, Jürgen: Geliebte Fälschung. Rekonstruktion historischer Bauten in Deutschland, in: Neue Zürcher Zeitung, 15.01.2008, http://www.nzz.ch/geliebte-faelschung-1.651395 (Zugriff 30.10.2016); Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung (Bearbeitung durch Altrock, Uwe / Bertram, Grischa / Horni, Henriette): Positionen zum Wiederaufbau verlorener Bauten und Räume, Bonn 2010, http://d-nb.info/1003342736/34 (Zugriff 30.10.2016).

2 Siehe beispielsweise Burmeister, Enno: Gedanken zum Begriff Rekonstruktion, in: Kirschbaum, Juliane (Hg.): Rekonstruktion in der Denkmalpflege. Überlegungen, Definitionen, Erfahrungsberichte (Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz), 2. Aufl., Bonn 1998, S. 16f. Als weiterer Aspekt gilt die Errichtung am ursprünglichen Standort. In anderen Sprachen existieren abweichende Begriffsbedeutungen.

3 Vgl. u.a.: Tomaszewski, Andrzej: Zwischen Denkmalpflege und Ideologie – Konzepte in Polen 1945–1989, in: Störtkuhl, Beate (Hg.): Hansestadt, Residenz, Industriestandort, Beiträge der 7. Tagung des Arbeitskreises deutscher und polnischer Kunsthistoriker, München 2002, S. 299–311, hier S. 306f.; Herber, Grażyma Ewa: Wiederaufbau der Warschauer Altstadt nach dem Zweiten Weltkrieg im Spannungsfeld zwischen denkmalpflegerischen Prinzipien, politischer Indienstnahme und gesellschaftlichen Erwartungen (Schriften aus der Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften der Otto-Friedrich-Universität Bamberg, 17), Diss. Bamberg 2014, http://opus4.kobv.de/opus4-bamberg/frontdoor/index/index/docId/66202011 (Zugriff 30.10.2016).

4 Thumm, Martin: Zur Geschichte des Marktplatzes von Hildesheim seit seiner Zerstörung 1945, in: Hubel, Achim (Hg.): Denkmalpflege zwischen Konservieren und Rekonstruieren, Dokumentation der Jahrestagung 1989 in Hildesheim (Arbeitskreis Theorie und Lehre der Denkmalpflege), Bamberg 1993, S. 34–50.

5 Thumm 1993 (wie Anm. 4), S. 44, zum Knochenhauer-amtshaus. S. 44–47.

6 Vgl. Gill, Julia: Individualisierung als Standard. Über das Unbehagen an der Fertighausarchitektur, Bielefeld 2010, u.a. S. 187.

7 Vgl. Ankenbrand, Hendrik: Eine Villa aus dem 3D-Drucker, in: Frankfurter Allgemeine, 06.03.2015, http://www.faz.net/aktuell/wirtschaft/unternehmen/innovation-eine-villa-aus-dem-3d-drucker-13466157.html (Zugriff 30.10.2016).

8 In der Literatur werden die unterschiedlichen Ansätze und Lösungen meist nicht differenziert: vgl. Economakis, Richard (Hg.): Building classical. A vision of Europe and America, London 1993; Nerdinger, Winfried (Hg.): Geschichte der Rekonstruktion. Konstruktion der Geschichte, München 2010; siehe hierzu die Rezension: von Engelberg-Dočkal, Eva, in: sehepunkte 11, Nr. 2, 15.02.2011, www.sehepunkte.de/2011/02/18975.html (Zugriff 30.10.2016).

9 Vgl. den Beitrag von Hans-Georg Lippert in diesem Band.

10 So etwa an den Stürzen, dem nahtlosen Aufeinandertreffen von Fensterlaibungen und Gesimsen sowie den breiten Fugen der aufgesetzten Sockelquaderung.

11 So u.a. Hulsman, Bernard: Veel moderner kann het niet meer, in: NRC, 05.01.2001, http://www.nrc.nl/nieuws/2001/01/05/veel-moderner-kan-het-niet-meer-7524880-a763675 (Zugriff 05.10.2016); ders.: Double Dutch. Nederlandse architectuur na 1985, Rotterdam 2013, S. 82–85; Ibelings, Hans: Anti-modernist megastructures. The architecture and urbanism of Krier and Kohl in the Dutch context, in: Krier, Rob (Hg.): Town spaces. Contemporary interpretations in traditional urbanism. Basel / Berlin / Boston 2003, S. 236–247, hier S. 239, 241. Vgl. die Postmoderne als Ausgangspunkt der historisierenden Architektur: Ibelings, Hans: Onmoderne architectuur. Hedendaags traditionalisme in Nederland, Rotterdam 2004, S. 55f., 65.

12 Robert Patzschke: von Engelberg-Dočkal, Eva / Lausch, Frederike / Meier, Hans-Rudolf Meier / Ruhl, Carsten (Hg.): Mimesis Bauen – Architektengespräche, Paderborn 2017 (im Druck), S. 64.

13 Tobias Nöfer im Interview mit der Verfasserin am 17.08.2015. Vgl. „Heute, am Vorabend des dritten Jahrtausends, beginnt eine neue Gruppe von Architekten, Historikern, Philosophen und anderen Interessierten wiederum über die Idee der Kontinuität und über die Relevanz der Tradition nachzudenken."; Tagliaventi, Gabriele: Die Wiedergeburt der Stadt, in: Senatsverwaltung für Bauen, Wohnen und Verkehr (Hg.): Die Wiedergeburt der Stadt. Urban Renaissance, Berlin 1999, S. 5–12, hier S. 6; Hans Kollhoff: „weil ich mich in die Kontinuität einer Architekturtradition stelle": Gundlach, Sabine: Der Architekt, der auf Tradition baut, in: Die Welt, 17.02.2007, https://www.welt.de/regionales/berlin/article721662/Der-Architekt-der-auf-Tradition-baut.html (Zugriff 02.11.2016).

14 Robert Patzschke: von Engelberg-Dočkal / Lausch / Meier / Ruhl 2017 (wie Anm. 12, im Druck), S. 55.

15 Jakob Siemonsen im Gespräch mit der Verfasserin am 13.07.2015.

16 Vgl. den Beitrag von Biljana Stefanovska in diesem Band.

17 Vgl. etwa den Wikipedia-Eintrag: https://de.wikipedia.org/wiki/Historismus (Zugriff 04.12.2016).

18 Auch zeitgenössischer Traditionalismus bzw. "Contemporary Traditionalism": Ibelings 2004 (wie Anm. 11).

19 Vgl. den Lagunenort Port Grimaud an der Côte d'Azur (ab 1966), die Senatsgebäude in Paris (1972–76), den Wiederaufbau des centre historique in Amiens (1984–91) und der Rue de Laeken in Brüssel (1989–92).

20 Siehe Lubocka-Hoffmann, Maria: Die neue Altstadt von Elbing/Elbląg, in: Mare Balticum, 1999, S. 59–62, hier S. 60.

21 Roost, Frank: Die Disneyfizierung der Städte: Großprojekte der Entertainmentindustrie am Beispiel des New Yorker Times Square und der Siedlung Celebration in Florida, Opladen 2000, S. 84–86; Davies, Colin: The Prefabricated Home, London 2005, S. 124f.

22 Charles Prince of Wales: A Vision of Britain. A personal view of architecture, London 1989.

23 von Engelberg-Dočkal, Eva: SuperDutch und Neotraditionalismus, Heritage-Konstruktionen in den Niederlanden, in: Angermann, Kirsten / von Engelberg-Dočkal, Eva / Warda, Johannes (Red.): Alles Heritage?, HRMagazin. Festgabe für Hans-Rudolf Meier, Weimar 2016, S. 68–79, http://e-pub.uni-weimar.de/opus4/frontdoor/index/index/docId/2696 (Zugriff 30.10.2016).

24 Vgl. von Engelberg-Dočkal, Eva: Jüngere Wiederaufbaukonzepte in Polen: Eine vergleichende Formanalyse, in: Re-Konstruktionen. Stadt, Raum, Museum, Objekt, Beiträge der 23. Tagung des Arbeitskreises deutscher und polnischer Kunsthistoriker und Denkmalpfleger, in Posen, 2015 (in Druck); dies. und Meier, Hans-Rudolf: Traditional Rebuilding in Germany after World War II., in: Authentic Reconstruction: Authenticity, Architecture and the Built Heritage, London (in Druck).

25 Vgl. Selitz, Lisa Marie: Bad Münstereifel – Altstadt als Outlet, unpublizierte Masterarbeit, Lehrstuhl für Denkmalpflege/Heritage Sciences der Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Bamberg 2015, S. 48f, 52–54.

26 Internetauftritt Pleasant Places Happy People, http://pphp.nl/ (Zugriff 30.10.2016). Mit Dank für den Austausch und den Hinweis an Christoph Kohl. Vgl. „Plaisante Plaets" als niederländische Variante zum Begriff des „locus amoenus" und die Radierungsfolge „Haarlem" (1612) von Claes Jansz. Visscher mit der Bezeichnung der heimischen Landschaft als „Plaisante Plaetsen".

27 von Engelberg-Dočkal / Lausch / Meier / Ruhl 2017 (wie Anm. 12, im Druck), S. 66.

28 Entsprechend betont Robert Patzschke, dass es sich beim Hotel Adlon keineswegs um eine Rekonstruktion handle, sondern um einen Neubau im „klassisch-traditionellen Gestaltungsvokabular": ebd. (wie Anm. 12, im Druck) S. 67f.

29 Jakob Siemonsen im Gespräch mit der Verfasserin am 13.07.2015; Robert Patzschke im Gespräch mit der Verfasserin: von Engelberg-Dočkal / Lausch / Meier / Ruhl 2017 (wie Anm. 12, im Druck), S. 67.

30 Andreas Hild im Gespräch mit Hans-Rudolf Meier, in: von Engelberg-Dočkal / Lausch / Meier / Ruhl (wie Anm. 12, im Druck). Vgl. Jakob Siemonsen im Gespräch mit der Verfasserin am 13.07.2015: „Alles was ich neu erschaffe, hat irgendwo seine Anklänge."

31 Jakob Siemonsen im Gespräch mit der Verfasserin am 13.07.2015.

IV

Mimesiskritik und Werden

Selber kneten. Modell-basiertes Entwerfen zwischen Originalität und Nachbildung

Ralf Liptau

IV

Der Berliner Architekt Wassili Luckhardt (1889–1972) ging mit seinen Kollegen im Jahr 1921 hart ins Gericht. Für Luckhardt lag die Anforderung seiner Zeit nicht nur in einer Veränderung des Bauens, sondern, gleichsam als erste Voraussetzung überhaupt, in einer veränderten Praxis des Entwerfens: „Man nehme den heutigen Architekten Lineal und Zirkel beim Entwerfen und 80 Prozent werden vielleicht ihren Beruf aufgeben müssen. Täten sie es doch. Ich möchte hiermit ein Mittel verraten, das uralt ist, das alle Architekten zu können glauben, und das doch den allerwenigsten wirklich bekannt ist. Das Modellieren. Man lege Bleistift und Lineal beiseite, nehme Ton und Plastelin [sic!] und fange an, ganz von vorn, ganz unvermittelt und unbeeinflußt zu kneten.“[1] Luckhardt forderte damit eine Entwurfspraxis ein, die auf völlige Originalität und Authentizität setzte und sich damit zwangsläufig von Konzepten der Mimesis und Ähnlichkeitserzeugung absetzen musste. Er wendete sich damit freilich implizit von jeder Form des eklektizistischen Historismus ab, der mit den zeitgleich Konjunktur habenden Avantgardebewegungen bereits heftig in der Kritik stand.
Luckhardt selbst hat die „knetende“ Entwicklung seiner Architektur im gleichen Jahr 1921 auch praktisch vorgeführt: Auf einer vom Bund Deutscher Architekten (BDA) ausgerichteten Architekturschau im Rahmen der „Großen Berliner Kunstausstellung“ zeigte er zwei Skulpturen unter den Titeln „Formspiele“ bzw. „Formphantasie“ und stellte sie einem ästhetisch wie formal sehr ähnlichen Modell für sein Projekt eines „Volkstheaters“ zur Seite. Dass er damit die unbeeinflusste, originäre Entwicklung seiner eigenen architektonischen Ideen aus dem plastischen Formen heraus verdeutlichen wollte, liegt auf der Hand.
Für die Frage nach den mimetischen Praktiken in der neueren Architektur – und damit für die These dieses Textes – ergeben sich aus Luckhardts Zitat gleich zwei wesentliche Aspekte: erstens die Forderung nach dem „Unbeeinflussten“ und dem „Ganz-von-vorn“ sowie zweitens der propagierte Weg hin zu einem Ideal des „Knetens“.

Entwurfs- als Erkenntnisprozesse

Ich gehe hier von der These aus, dass das Modell in seiner Eigenschaft als physisches Objekt spätestens in der sogenannten Nachkriegsmoderne architektonische Entwurfsprozesse wesentlich geprägt hat. Darüber hinaus, so will ich zeigen, haben vor allem die Tätigkeit und der Prozess des Modellierens enormen Einfluss auf Verlauf und Ergebnis der Entwurfsvorgänge entwickeln können.[2] Die Forderungen Luckhardts wären demnach von einer ArchitektInnengeneration später im Wesentlichen wieder aufgenommen worden und hätten in die alltägliche Entwurfspraxis einiger

ProtagonistInnen Eingang gefunden. Damit haben die ArchitektInnen der Nachkriegsjahrzehnte freilich leitende Ideale der frühen Avantgardebewegungen, vor allem des Expressionismus, aufgegriffen. Neben dem „Kneten" – so wird zu zeigen sein – haben allerdings auch andere Praktiken der entwerfenden Modellierung die Entwicklung von Architekturen der Nachkriegszeit wesentlich bestimmt. Im Vergleich zu historistischen und historisierenden Konzepten etwa des späteren 19. Jahrhunderts haben sich also nicht nur die Entwurfsergebnisse – die Bauten – verändert, sondern auch die Struktur des Entwurfsprozesses selbst. Dieser lässt sich im fortschreitenden 20. Jahrhundert und bis zum Einsetzen der Postmoderne in einer Vielzahl der Fälle als Wissens- oder Erkenntnisprozess am und mit dem Modell lesen. Wenn Entwürfe „ganz von vorn" und „ganz unbeeinflusst" in Angriff genommen werden sollen, verlagern sich die Erkenntnisprozesse in den Entwurfsprozess selbst und werden in ihm fruchtbar. Die Moderne, zumal die architektonische Moderne, hat sich immer dagegen verwahrt, eine in sich abgeschlossene stilistische Ästhetik herauszubilden bzw. gar in einem eigenen Stil zu erstarren. Wesentlicher Teil ihrer Selbstdarstellung war die Absetzbewegung von historischen Bauepochen – und eben Stilen. Bis heute gängig ist der Topos des absoluten Bruchs mit dem unmittelbar Vorangegangenen und damit auch die Absage an sämtliche Arten von Anverwandlung, Übernahme oder Nachahmung.
Ich will zeigen, dass das Entwerfen am und mit dem Modell zumindest dem Anspruch nach in paradigmatischer Weise den zeitgenössisch weit verbreiteten, idealistischen Anspruch erfüllt, originär und voraussetzungslos zu agieren. Jedes Bauprojekt, so die zugespitzte Lesart dieser Denkfigur, würde demnach in sich autonom, „ganz von vorn" angegangen ohne jegliche Art von Bindung, die aus dem konkreten Projekt hinausweisen würde. Ähnlichkeiten, Bezüge, Anlehnungen oder Analogien, etwa zu vorangegangene Bauten oder Bauepochen, sind gemäß diesem Ideal ausgeschlossen.

Das Modell bzw. die Modellierung hat innerhalb der modernen Strömungen des 20. Jahrhunderts auch aus weiteren Gründen als dem Originalitätsanspruch eine herausgehobene Stellung unter den Entwurfsmedien eingenommen. Ein dreidimensional-haptisches Entwurfsmedium bot sich vor allem auch wegen der besonderen Betonung von Körper, Raum und Volumen innerhalb der Moderne an sowie der damit verbundenen Abkehr von der – zweidimensional gedachten – Fassade als verbindlicher Hauptansicht. Hinzu kam eine neuartige, gegenseitige Annäherung von Kunst und Architektur im Dreidimensionalen.[3] Dennoch will ich mich hier vor allem auf den Anspruch konzentrieren, sich mit der Moderne aus dem als Korsett empfundenen Stilgewand des Historismus zu befreien und Originalität zu zelebrieren.

Protagonisten des Modellierens

Tatsächlich lässt sich die Bedeutung von Entwurfsmodellen heute noch in zahlreichen ArchitektenInnennachlässen nachweisen. Die Modelle selbst sind zwar in aller Regel nicht erhalten, wurden allerdings in vielen Fällen fotografisch aufgenommen.[4] Als Entwurfsmodell verstehe ich diejenigen Objekte, mit oder an denen eine Entwurfsidee im Verlauf eines explorativen Prozesses originär entwickelt wird. Es handelt sich hier also um eine Modellierungspraxis, bei der der Entwurf in der Auseinandersetzung mit dem Modellierungsmaterial erst allmählich Konturen gewinnt.[5]
So sind im Nachlass des Mannheimer Architekten Carlfried Mutschler (1926–1999) Fotografien von Plastilinmodellen zu mehreren Bauprojekten der 1950er und 1960er Jahre nachweisbar.[6] Zum Beispiel für eine – allerdings nicht realisierte – Kirche in Mannheim Sandhofen (Abb. 1–3). Mutschler hat für sein Kirchenprojekt im Jahr 1962 mehrere unterschiedliche Modelle aus Plastilin geformt und in unterschiedlichen Varianten fotografisch dokumentiert. So lässt sich anhand der Bilder tatsächlich das weitgehend voraussetzungslose Suchen, das Versuchen, Verwerfen und Entwickeln im Entwurfsprozess nachvollziehen. Die

Bilder zeigen, wie der Architekt etwa die Form des Kirchturms von Modellzustand zu Modellzustand immer wieder veränderte. Außerdem nutzte er das Medium des frei formbaren Plastilinmodells, um nach der geeigneten Bezugsetzung von Kirchenschiff und Gemeindezentrum zu suchen, indem er die beiden Baukörper nicht nur je in ihrer Gestalt veränderte, sondern die Volumen auch unterschiedlich nebeneinander anordnete. Die deutlichen Veränderungen zwischen den Modellzuständen zeigen, dass Mutschler das Plastilin nicht verwendete, um eine bereits weitgehend abgeschlossene Entwurfsidee nur mehr abbildend umzusetzen. Vielmehr reifte die Entwurfsidee während und durch die Tätigkeit des Modellierens.

Auch zu seinem – ebenfalls nicht realisierten – Projekt für ein Versammlungsgebäude in Mannheim ist die Fotografie eines Plastilinmodells erhalten. Der Architekt Rolf Janke bediente sich in seiner Publikation über Architekturmodelle im Jahr 1962 genau dieses Beispiels, um die Vorteile von Plastilinmodellen für den frühen Entwurfsprozess zu beschreiben: „Die Durchgestaltung von Gebäudeform und -ausdruck wird in vielen Fällen am besten am Plastilinmodell vorgenommen; es bildet die Vorstufe für das eigentliche Gebäudemodell und für die Ausarbeitung des Entwurfs."[7] Das Modell wird in dieser Lesart tatsächlich ganz am Beginn des Entwurfsprozesses verortet. Die erste „Durchgestaltung" des groben Entwurfs findet – implizit voraussetzungslos – hier statt und bildet damit die Basis für weitere Entwurfsschritte. Diese nehmen ihrerseits stets auf das erste Modell und die darin entwickelten Ideen Bezug. Jene weiteren Entwurfsschritte bestanden im konkreten Fall etwa im Verfertigen eines Modells aus Holz, das heute ebenfalls noch qua Fotografie nachweisbar ist. Dieses ist dem ersten Plastilinmodell nachgebildet und war – das ist hier der wichtige Punkt – als solches nicht mehr weiter verformbar oder reversibel. Die grobe Gestalt des Baus wäre also gefunden, in Plastilin entwickelt und dann ins nur mehr darstellende Holzmodell übertragen worden.

IV

Auch der Stuttgarter Architekt Rolf Gutbrod (1910–1999) hat modelliert, etwa den Entwurf für die Aula der Waldorfschule am Kräherwald in Stuttgart in der Mitte der 1960er Jahre. In Gutbrods Nachlass sind Fotografien von mehreren Modellen und Modellzuständen erhalten, die nicht nur zeigen, wie sich die Entwurfsidee immer weiter konkretisierte, sondern die auch nachvollziehbar machen, wie sich der Fokus des Entwerfenden auf immer andere Aspekte richtete (Abb. 4–6). So steht etwa einmal der Gebäudekorpus als ganzer im Mittelpunkt, einmal die Abwicklung der Gebäudefront und einmal die Einfügung des Neubaus in die bestehende Umgebung. Handschriftlich ist neben die Fotografien die Bemerkung „Voranfrage Projekt" geschrieben. Auch hier ist das Medium des Plastilinmodells also eingesetzt worden, um erste Grundlagen für den Entwurf als Ganzen zu setzen.[8]

Ich will meine Überlegungen zu einem kreativen, voraussetzungsfreien „Denken" mit dem Modell und entlang der Modellierung allerdings nicht nur auf das von Luckhardt propagierte und etwa von Gutbrod und Mutschler angewandte „Kneten" beschränken. Denn das weitgehend voraussetzungslose Beginnen eines Entwurfsprozesses mit dem Modell bzw. dem Modellieren funktioniert natürlich auch mit anderen Materialen respektive Gegenständen: Auch der Braunschweiger Architekt Justus Herrenberger bediente sich bei der Entwicklung eines Schulzentrums in Stöckheim im Jahr 1974 ganz bewusst und paradigmatisch des Mediums des Modells (Abb. 7, 8).[9] In einer für Lehrzwecke von ihm verfassten Broschüre beschreibt er ausführlich, wie der Entwurf für ein so komplexes Bauprojekt wie ein Schulzentrum verlaufen müsse.[10] Nach der eingehenden Analyse der Anforderungen an den Bau empfahl er, Styroporklötzchen herzustellen, die durch farbliche Kennzeichnungen bestimmten Funktionen innerhalb des baulichen Ensembles zuzuordnen seien. Anschließend könne man diese Klötzchen versuchsweise in immer neuen Konstellationen anordnen, jeweils fotografisch dokumentieren und so im Nachgang der Modellierung miteinander vergleichen und auswerten.

Mit dem Beispiel Herrenbergers wird deutlich, dass die Potentiale des Modellierens nicht zwangsläufig an das von Luckhardt propagierte „Kneten" gebunden waren. Herrenberger entwickelte die Anordnung der unterschiedlichen Funktionsbereiche seiner Schule durch das freie Zusammensetzen der vorher zugeschnittenen Styroporklötzchen. Diese Art der Modellierung wurde zwar durch ausgiebige Analysen vor- und nachbereitet, das suchende, versuchende und reversible Anordnen selbst musste allerdings ganz zwangsläufig auch auf intuitive Handlungsmomente zurückgreifen. Der Architekt macht nicht explizit, nach welchen Maßgaben welche Arten von Zusammenstellungen während der Modellierung zustande kommen – und welche gegebenenfalls sogar ausgeschlossen sein könnten. In Herrenbergers Nachlass sind knapp 130 unterschiedliche Kombinationsmöglichkeiten dieses Modells auf Negativen nachvollziehbar.
In seiner Broschüre fasste Herrenberger den Zweck der Modellierung zusammen: „Das Arbeitsmodell dient dazu, um [sic!] das Konzept für die gewünschte städtebauliche Zielvorstellung am Modell entwickeln zu können. [...] [Dabei sind] in besonderem Maße die Fragen zur Gestaltung zu beachten. Meistens bieten sich mehrere Lösungsmöglichkeiten an, und oft sind eine Vielzahl von Arbeitsmodellen und fotografischen Aufnahmen erforderlich, um die unterschiedlichen Konzepte nebeneinander vergleichen zu können."[11] Herrenberger spricht seiner Praxis des Modellierens damit vergleichbare Potentiale zu, wie sie Rolf Janke in seiner oben erwähnten Publikation zu Architekturmodellen 1962 mit dem „Durchgestalten" von Entwürfen am Plastilinmodell beschrieben hatte.

Entwurfsmodelle als Prozessbegleiter

Entwurfsmodelle aus dem 20. Jahrhundert sind also keinesfalls bloßes Darstellungsmittel einer bereits anderweitig entwickelten Entwurfsidee. Ihre für das architektonische Entwerfen produktiven Potentiale gehen damit weit über das hinaus, was Andres Lepik Mitte der 1990er Jahre als Eigenschaften der Architekturmodelle in der frühen Renaissance beschrieben hat: „Das Architekturmodell ist ein Medium der Darstellung. Es bündelt ästhetische und technische Informationen, die zuvor auf anderen Ebenen festgelegt wurden, und übersetzt sie in eine plastische Form."[12]
Die hier besprochenen Modelle dienten im 20. Jahrhundert eben genau nicht dazu, Entwurfskonzepte retrospektiv – und damit mimetisch – nur abzubilden. Sondern sie brachten sich auf die dargestellte Weise ganz wesentlich und aktiv in den Entwurfsprozess ein und prägten ihn auf einer ganz strukturellen Ebene. Modelle dieser Art dienten einerseits dazu, die bei den Entwerfenden implizit bereits vorhandenen Gedanken und Ideen zu verdinglichen und damit also reflektier- und kommunizierbar hervorzubringen. Andererseits entwickelten sich im Austausch mit dem werdenden Modell genuin neue Einfälle oder Ideen, mit denen die ursprünglich ins Modell gelegten Entwurfsgedanken hinterfragt und weitergeführt werden konnten. Michael Polanyis Ansätze zum „tacit knowing", also zum impliziten Wissen, aus den 1960er Jahren können hier für die Untersuchung fruchtbar gemacht werden.[13] Am Beispiel einer Fahrrad fahrenden Person hat der Naturwissenschaftler und Philosoph aufgezeigt, dass wir über Wissensbestände und Fertigkeiten verfügen, die wir nicht versprachlichen, die wir aber dennoch – teilweise mit körpergebundenen Tätigkeiten – zur Ausführung bringen können. Mit Polanyis Überlegungen gehe ich davon aus, dass auch in der Auseinandersetzung mit dem Modellierungsmaterial Fertigkeiten, Einfälle und Ideen im und durch den Prozess entwickelt werden, die bis dato nur implizit „vorhanden" waren. Entwerfendes Subjekt und Modellierungsmaterial treten im prozessualen Verlauf der Entwurfstätigkeit in einen konstruktiven Austausch. Der Verlauf und das Ergebnis sind dabei im Vorfeld natürlich nicht genau zu bestimmen, sondern ergeben sich eben während und durch den Austausch. Der architektonische Entwurfsprozess bezieht sich hierbei also nicht auf ein explizites, tradiertes, „vorhandenes" Wissen – also etwa architekturhistorische Stilformen – sondern

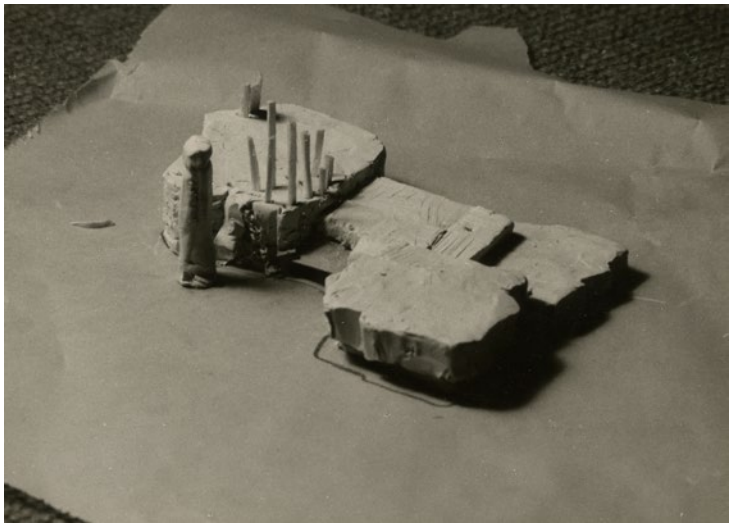
bleibt fokussiert auf die in ihm sich entfaltenden Wissensprozesse.
Die dem Modellieren zugrunde liegende Struktur der hier gezeigten Fallbeispiele ist trotz aller Unterschiedlichkeiten miteinander vergleichbar: Durch die wiederholte Arbeit am Modell wurde der Entwurfsgedanke immer wieder zur Arbeitshypothese, die bestätigt, verändert, weiterentwickelt, korrigiert oder verworfen werden konnte. Als „reflection in action" hat der Philosoph und Stadtplaner Donald A. Schön dieses Phänomen im Jahr 1983 bezeichnet und das architektonische Entwerfen in die Nähe des musikalischen Interpretierens gerückt.[14] Damit ergab sich für ihn eine Beschreibungskategorie, die derjenigen des Polanyi'schen Fahrradfahrers ähnelt. Auch bei Schöns Analyse kommt es wesentlich darauf an, dass die agierende Person auf die je gegebene Situation spontan, aber eben auch reflexiv reagiere. Expliziert, begründet oder auf eine andere Weise versprachlicht werden diese Reaktionen im Regelfall nicht. Die Philosophin und Architekturtheoretikerin Sabine Ammon beschreibt eine solche Art des Erkennens als ein „Wissen-im-Werden" und bezieht sich dabei explizit auf den architektonischen Entwurfszusammenhang.[15] Diese Art des Wissens ziele „auf die Genese von Erkenntnissen, die vorläufigen Charakter haben und noch weiter zu prüfen sind; terminologisch werden diese Vorgänge häufig als Erlernen, Erkennen oder Verstehen gefasst."[16] Mit dieser Formulierung wird die Prozesshaftigkeit des Entwurfsvorgangs als Wissensvorgang nochmals betont.
Das besondere Potential des in Entstehung begriffenen Modells als Objekt besteht in diesem Zusammenhang darin, sich aktiv und mit eigenem Beitrag in den Entwurfsprozess einzubringen. Im Sinne Bruno Latours können Modelle im Entwurfsprozess also die Rolle eines nicht-menschlichen Akteurs innerhalb eines Akteur-Netzwerks einnehmen.[17] Diesem wird so eine aktive Rolle zugestanden und damit das Vermögen, eigene Wissenspotentiale einzubringen, die beispielsweise aus den Merkmalen und Eigenschaften des Materials entstehen. Die händische Tätigkeit des Modellierens und damit der konstruktive Austausch zwischen dem Subjekt und den Artefakten in ihrer konkreten Materialität tragen also aktiv zum Verlauf – und damit zum Ergebnis – des Entwurfsprozesses bei.
Was ich mit meinen Fallbeispielen und dem kursorischen Exkurs in einige der relevanten Wissenstheorien zeigen, bzw. nachweisen will, ist, dass sich das Entwerfen am und mit dem Modell strukturell ganz grundsätzlich abhebt von Entwurfspraktiken, die den als klassisch geltenden Entwurfsmedien wie Reißbrett oder Zeichnung verpflichtet sind. Mit der Verwendung des Modells veränderte sich nicht einfach ein Medium zur Visualisierung von Entwurfsergebnissen. Vielmehr ist von einem grundlegenden Wandel der Wissensstrukturen auszugehen, der sowohl Verlauf und Ergebnis der Entwurfsprozesse beeinflusst hat. Speziell im 20. Jahrhundert, und damit im Laufe der Entwicklung moderner Architekturauffassungen, scheint dem Modell eine herausgehobene Stellung zugekommen zu sein. Von einem„regelrechte[n] Kampf gegen die aufwendige Perspektivzeichnung" schreibt etwa Oliver Elser in seinem Text über die Rolle des Architekturmodells im 20. Jahrhundert. Dieser Kampf habe „zwischen 1900 und 1920 stattgefunden" und das Architekturmodell scheint daraus, seiner Meinung nach, „als Sieger hervorgegangen zu sein."[18] In die gleiche Richtung zielte die Beobachtung von Robin Evans bereits Mitte der 1990er Jahre: „To the extent that modern architecture relinquished the underlying order of frontality, symmetry, planarity, and axiality, it was no longer in easy accord with its drawing techniques."[19] Das Entwerfen am und mit dem Modell wird hier als geradezu notwendige Folge einer neuen Architekturauffassung beschrieben. In diesem Sinne weitergedacht lässt es sich allerdings nicht nur als eine Folge, sondern auch als treibende Kraft einer Weiterentwicklung moderner Architekturkonzepte fassen.
Natürlich waren und sind einige der beschriebenen Qualitäten des offenen Modellierens auch mit anderen Medien verbunden und wurden im Verlauf des

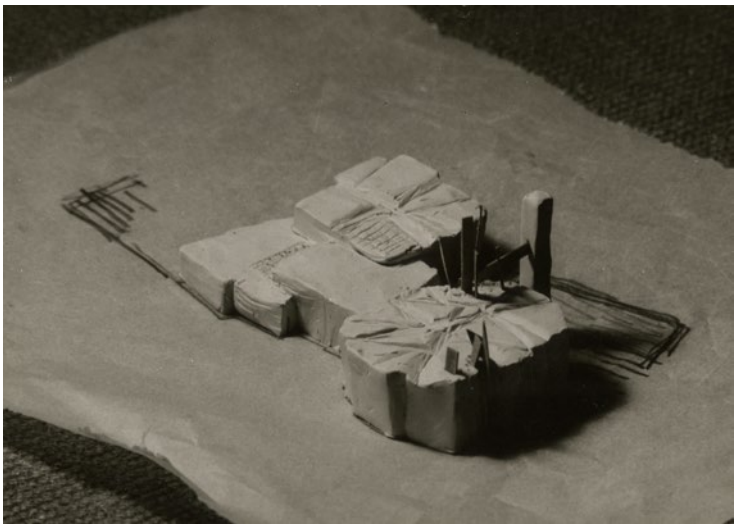
20. Jahrhunderts ebenfalls verstärkt genutzt: Beinahe ikonischen Charakter haben beispielsweise die zahlreichen freien, zunächst weitgehend intuitiven Skizzen, die etwa Erich Mendelsohn für seinen Potsdamer Einsteinturm entwickelt hat. Auch Hans Scharoun bediente sich zum Festhalten und Entwickeln erster Entwurfsideen für seine allansichtigen, nicht-geometrischen Gebäudeformen der Möglichkeiten der Skizze. Was die Modellierung hiervon allerdings wesentlich unterscheidet, ist die Möglichkeit ihrer unbeschränkten Reversibilität. Eine Skizze, zu oft überarbeitet, zeigt irgendwann gar nichts mehr. Es muss neu angesetzt werden; der Fluss der Ideen- und Erkenntnisgenese wird beim Neu-Ansetzen unterbrochen. Das Modell hingegen lässt sich ungestört und fließend so oft umorganisieren, bis der oder die Entwerfende selbst den Entwurfsfluss unterbricht. Vom Modellierungsmaterial selbst geht zumindest keinerlei Beschränkung aus, was die Veränderbarkeit des Modells im Verlauf eines beliebig lang anhaltenden Entwurfsprozesses angeht.
Von der heutigen Entwurfspraxis in Architekturbüros hebt sich das händische, also analoge Modellieren freilich deutlich ab. Zwar werden oft weiterhin auch physische Modelle gebaut, mit dem zunehmenden Einsatz von digitalen oder digital unterstützten Entwurfsverfahren hat sich das Zusammenspiel der Entwurfsmedien allerdings wesentlich verändert. Das Modell in der Moderne respektive Nachkriegsmoderne ist in seiner damaligen Rolle demnach als architekturhistorisches Phänomen zu verstehen, das sich von Praktiken vorangegangener Epochen sowie von heutigen Konzepten unterscheidet.

Ideelle Implikationen

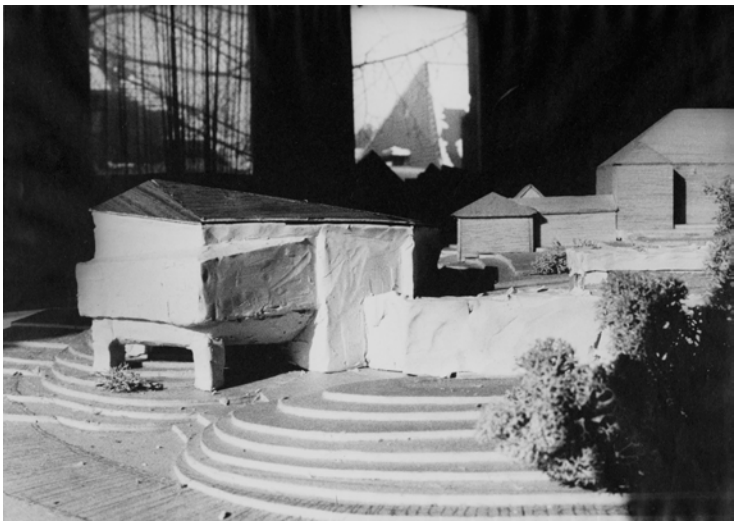
Die besondere Rolle des Modells in Entwurfsprozessen der Moderne sehe ich sowohl pragmatisch als auch ideell begründet. Die pragmatische Grundlage liegt im neuen Interesse an Raum und Volumen, welches andere Entwurfsmedien als Skizze und Planzeichnung notwendig machte. Mit dem Modell konnten körperhafte und volumenbetonte Konzepte nicht nur dargestellt, sondern überhaupt erst wirklich gedacht werden. Eine ideelle Begründung liegt in der Absolut-Setzung des Neuen und Innovativen sowie im Streben nach Originalität und Authentizität, das die modernen Strömungen von Anbeginn bestimmt hat und auch in den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg leitend blieb. Die ArchitektInnen der 1950er bis 1970er Jahre haben sich damit zwar grundsätzlich an Vorbildern aus der frühen Moderne orientiert, in den Jahrzehnten nach dem Krieg musste es trotz aller Bewunderung für die „klassisch Modernen" jedoch zwingend auch darum gehen, nun Eigenes und Neues zu schaffen. Ganz in diesem Sinne formulierte etwa Philip Johnson im Jahr 1958: „Es ist unser Glück, daß wir auf dem Werk unserer geistigen Väter weiterbauen können. Natürlich hassen wir sie, wie alle geistigen Söhne ihre geistigen Väter hassen. Doch können wir sie weder ignorieren noch ihre Größe leugnen."[20]
Das Modell erscheint als das ideale Entwurfsmedium, um diesen Anforderungen zu entsprechen, denn das weitgehend freie und händische Entwickeln eines Entwurfs mit den entsprechenden Wissenskonzepten ruft exakt diejenigen Vorstellungen von Kreativität und Originalität auf, die für das Selbstverständnis moderner ArchitektInnen als wesentlich erscheinen. Das Modell eignet sich nicht für Stilübernahmen, zum Abbilden und Nachzeichnen von kleinteiligem Fassadenschmuck oder ähnlichem. Wer seinen Entwurf aus dem Prozess des Modellierens heraus gewinnt, macht sich automatisch frei von jedem Verdacht, seine Einfälle abgeschrieben, abgemalt oder auf sonst eine Weise aus einer anderen – fremden oder alten – Quelle heraus reproduziert zu haben. Mit einem solchen Modell wird nicht nachmodelliert sondern Neues geschaffen.
Dass diese Sicht auf die Dinge insgesamt eine sehr idealisierte ist und damit unter dem Verdacht steht, eine mystifizierende „Selbsterzählung der Moderne" weiterzutreiben, ist offensichtlich. Damit will ich meine ausgeführte Lesart allerdings keinesfalls abschwächen oder gar zurücknehmen. Denn sie zeigt in ihrer idealisierten

Überspitzung nur umso deutlicher, wie sinnfällig die Verwendung des Modells und das Modellieren als Tätigkeit für die ArchitektInnen der Nachkriegsmoderne aus deren eigenem Selbstbild heraus gewesen sein muss. Sie ist damit umso besser geeignet, die Rolle des Modells, der unbeeinflussten Modellierung und die damit verbundenen Wissensvorgänge aufzuzeigen, indem sie ein Ideal des architektonischen Entwerfens im besagten Zeitabschnitt rekapituliert.
Das Modell und seine Verwendung im Entwurf stehen damit beispielhaft für die Abkehr der Modernen von Anleihen aus der Architekturgeschichte. Und beispielhaft für die Suche der AkteurInnen nach dem Neuen und Originären der Architektur.

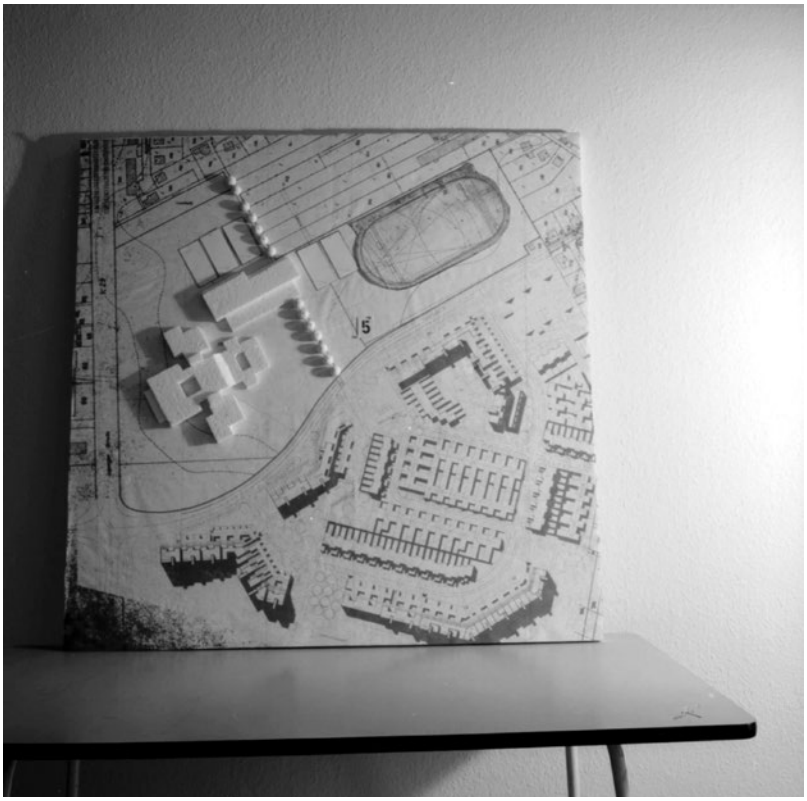


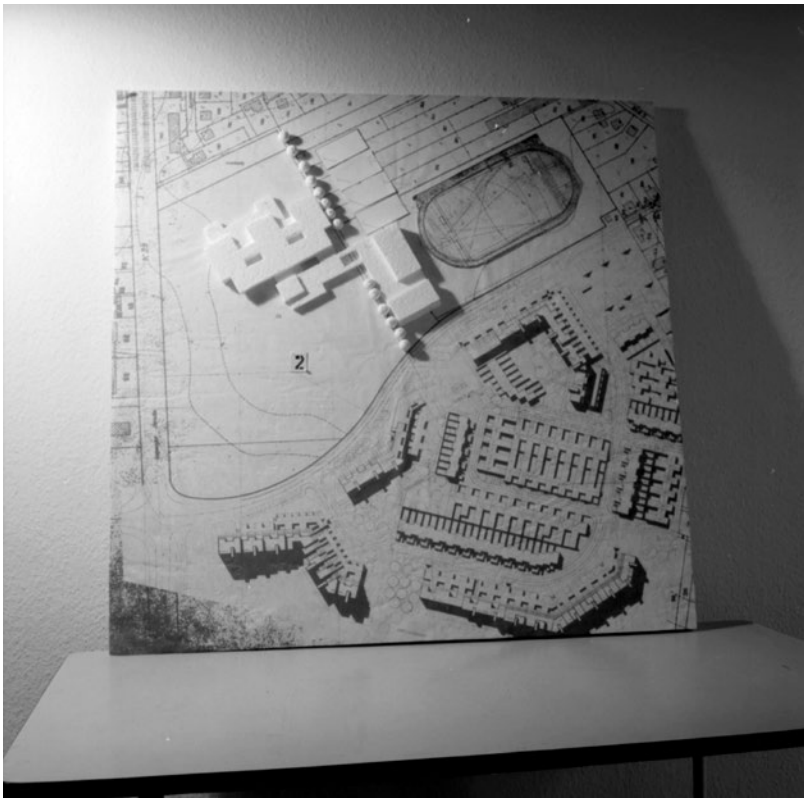


1–3 Carlfried Mutscher: Modellvarianten zum Planungsprojekt „evangelisches Gemeindezentrum Sandhofen“, Plastilinmodelle, Aufnahmen 1962.



4–6 Rolf Gutbrod: Modelle aus Plastilin oder Ton im Rahmen des Entwurfs für die Aula der Stuttgarter Waldorfschule „Am Kräherwald“, Aufnahmen frühe 1960er-Jahre (Südwestdeutsches Archiv für Architektur und Ingenieurbau (saai) am KIT Karlsruhe, Fotobestand Nachlass Gutbrod).





7–8 Justus Herrenberger: Modellvarianten zum Planungsprojekt „Schulzentrum Stöckheim“, Styroporwürfel auf hölzerner Grundplatte, Aufnahme 1974.

Bildnachweis

Abb. 1-3: saai. Südwestdeutsches Archiv für Architektur und Ingenieurbau, Karlsruher Institut für Technologie (KIT), Werkarchiv Carlfried Mutschler.

Abb. 4-6: saai. Südwestdeutsches Archiv für Architektur und Ingenieurbau, Karlsruher Institut für Technologie (KIT), Werkarchiv Rolf Gutbrod.

Abb. 7-8: SAIB. Sammlung für Architektur und Ingenieurbau der TU Braunschweig, Bestand SAIB_G51_II_17.

Endnoten

1 Zitiert nach: Luckhardt, Wassili: Vom Entwerfen, in: Akademie der Künste Berlin (Hg.): Brüder Luckhardt und Alfons Anker. Berliner Architekten der Moderne, Ausst.-Kat., Berlin 1990, S. 122. (Original: Stadtbaukunst alter und neuer Zeit, 11/1921.)

2 Der vorliegende Text bündelt einige der leitenden Thesen meines Dissertationsprojekts; die Arbeit entsteht derzeit an der Universität der Künste Berlin unter dem Titel „Architekturen bilden. Das Modell in Entwurfsprozessen der Nachkriegsmoderne".

3 Siehe hierzu beispielsweise: Giedion, Sigfried: Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition, Ravensburg 1965 [engl. Orig. 1941]; Giedion-Welcker, Carola: Plastik des XX. Jahrhunderts. Volumen und Raumgestaltung, Stuttgart 1955.

4 Den Fotografien kommt in diesen Fällen nicht nur ein dokumentarischer Charakter zu. Das Festhalten unterschiedlicher Modellzustände im Entwurfsprozess für einen späteren Bildvergleich und damit als Grundlage für Entscheidungsfindungen lässt den Aufnahmen selbst einen Werkzeugcharakter zukommen. Eine Forschungsarbeit, die strukturiert die produktive Rolle von Fotografien im und für den Entwurfsprozess analysiert, steht bisher nach meinem Wissen noch aus.

5 Davon abzusetzen sind speziell in der Zeit der sogenannten Nachkriegsmoderne meiner Beobachtung nach Modelle, die gefertigt werden, um bereits im Vorfeld entwickelte Entwurfsideen zu überprüfen. Beispiele hierfür können statische Messmodelle oder Belichtungsmodelle sein. Für diese Gruppe schlage ich – in Abgrenzung zum Entwurfsmodell – den Begriff Prüfmodell vor. Beide Kategorien werden in der architektonischen Praxis summarisch als Arbeitsmodelle bezeichnet.

6 Nachlass im Südwestdeutschen Archiv für Architektur und Ingenieurbau (saai) am Karlsruher Institut für Technologie (KIT).

7 Janke, Rolf: Architekturmodelle. Beispielsammlung moderner Architektur, Stuttgart 1962, S. 18.

8 Die Wahl des knetbaren Modells als Ausgangspunkt für den Entwurf hängt dabei sicherlich auch mit dem anthroposophischen Ansatz der Auftraggeber zusammen, welchem auch Gutrod selbst nahestand. Eine Bezugnahme auf die skulpturale und monolithische Baugestalt des zweiten Goetheanums in Dornach bei Basel (Rudolf Steiner, 1925–28) wird dadurch sinnfällig und könnte die Wahl des Entwurfsmediums entsprechend mit beeinflusst haben.

9 Nachlass in der Sammlung für Architektur und Ingenieurbau (SAIB) der TU Braunschweig.

10 Herrenberger, Justus: Beitrag zur praxisbezogenen Entwurfsmethodik am Beispiel „Planungsprozeß Schulzentrum Stöckheim" im Rahmen des Vertiefungswahlfaches „Einführung in den Hochbauentwurf für Bauingenieure", Braunschweig 1974, o. S. SAIB TU Braunschweig, Nachlass Herrenberger, SAIB_G 51 II/17.140.

11 Herrenberger 1974 (wie Anm. 10), o. S.

12 Lepik, Andres: Das Architekturmodell der frühen Renaissance. Die Erfindung eines Mediums, in: Evers, Bernd (Hg.): Architekturmodelle der Renaissance. Die Harmonie des Bauens von Alberti bis Michelangelo, Ausst.-Kat., München / New York 1995, S. 10–20, hier S. 10. Hervorhebungen durch den Autor.

13 Polanyi, Michael: Personal Knowledge. Towards a post-critical Philosophy, London 1958; Ders.: The tacit Dimension, Chicago 1966.

14 Schön, Donald A.: The Reflective Practitioner. How Professionals think in Action, London 1983.

15 Ammon, Sabine: Wie Architektur entsteht. Entwerfen als epistemische Praxis, in: Dies. / Froschauer, Eva Maria (Hg.): Wissenschaft Entwerfen. Vom forschenden Entwerfen zur Entwurfsforschung der Architektur, München u.a. 2013, S. 337–361, hier S. 353.

16 Ebd.

17 Latour, Bruno: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie, Frankfurt/Main 2007; Belliger, Andréa / Krieger, David: Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie, in: Dies.: ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie, Bielefeld 2006, S. 13–50.

18 Elser, Oliver: Zur Geschichte des Architekturmodells im 20. Jahrhundert, in: Ders., Schmal, Peter Cachola (Hg.): Das Architekturmodell. Werkzeug, Fetisch, kleine Utopie, Ausst.-Kat., Frankfurt/Main 2012, S. 11–22, hier S. 12.

19 Evans, Robin: The Projective Cast. Architecture and Its Three Geometries, Cambridge/Massachusetts 1995, S. 121.

20 Johnson, Philip: Die sieben Krücken der modernen Architektur, in: baukunst und werkform 1958/2, S. 109–112, hier S. 112.

Architectural Anti-Mimesis

Tim Gough

IV

1 Schaulager (Emanuel Hoffmann-Stiftung), Basel/Münchenstein, Switzerland, 2003. Architect: Herzog & de Meuron.

"Le concept de mimesis n'est pas seulement insuffisant, mais radicalement faux."

Gilles Deleuze and Félix Guattari: „Capitalisme et schizophrénie - Mille plateaux", p. 374

Does the east façade of Herzog and de Meuron's Schaulager in Basel (fig. 1) resemble the east façade of Le Corbusier's Chapel of Notre Dame du Haut in Ronchamp (fig. 2)? Did mimesis or imitation occur between these two works of architecture? In this essay, I argue that imitation did not occur here or indeed between any two works of architecture. I make this claim by situating and considering architecture within a relational ontology informed by the philosophy of Gilles Deleuze. Imitation does not feature as a concept within this ontology; instead, I will show that the concept of haecceity – a term coined by the scholastic philosopher Johannes Duns Scotus denoting "thisness" – and the Deleuzian concept of "becoming" are more appropriate to a realistic analysis of architecture.

Ferdinand de Saussure's "Course in General Linguistics", published in 1916, but based on earlier lectures, states: "In the language itself, there are only differences. Even more important than that is the fact that, although in general a difference presupposes positive terms between which the difference holds, in a

2 Chapel of Notre Dame du Haut, Ronchamp, France, 1955. Architect: Le Corbusier.

language there are only differences, and no positive terms."[1] These words propose a kind of general theory of relativity,[2] and they imply a profound shift in the ontology of the world. As Gilles Deleuze, the most effective promulgator (to date)[3] of this shift, states in his earliest published work, what this means is that "relations are external to their terms."[4] At bottom, the terms of any relation are not of primary interest. It is the relations between terms which are philosophically and ontologically primary. One way of saying this is to use the word "fold", as Deleuze does in his book on Leibniz.[5] The significance of the fold is not that it comes to topologically transform a sheet or a plane, but rather that the fold comes first. There is nothing other than folds within folds to infinity, and the sheet or the plane is an after-effect of those folds. The fold comes first and makes the sheet. Things, objects, subjects are "merely" the after-effect of the fold, or the event. To put it in Derridean terms, they are the after-effect of "différance". Or, to put it in Nietzschean terms following Deleuze's early book on Nietzsche, meaning and sense are the after effect of a "differential element from which its significance is derived (...)"[6]

In a short essay in Eduardo Cadava's book "Who Comes After the Subject?" Deleuze makes the following point about how concepts (such as that of resemblance and mimesis) relate to their field of effectiveness: "A philosophical concept fulfils several functions in fields of thought that are themselves defined by internal variables. There are also external variables (states of things, moments in history), in a complex relation with the internal variables and the functions. This means that a concept does not die simply when one wants it to, but only when new functions in a new field discharge it. This is also why it is never very interesting to criticize a concept: it is better to build the new functions and discover the new fields that make it useless or inadequate."[7] Deleuze's answer to "who comes after the subject?" is that the concept of the subject does not die, but rather becomes useless or inadequate because of the creation of new fields of concepts which interrelate with each other in a different way. It is the task of the philosopher to create these new concepts and fields,[8] and he speaks here of a "transcendental field without subject" within which the subject – and with it the object and representation – does not appear, and therefore becomes useless.

This transcendental field without subject, object or representation gets laid out most thoroughly in the "mechanosphere" of Deleuze's and Félix Guattari's "A Thousand Plateaus". The mechanosphere is the name given by them to an entire ontology and epistemology of new concepts which are set out in this book. Following Foucault, ontology and epistemology – the question of being and the question of knowledge – are the same thing, since all being is always already related to knowledge. There is no primitive access to being prior to knowledge, this being one of Deleuze's criticisms of phenomenology.[9] This is symptomatic of Deleuze's avowed "constructivism" or, as Quentin Meillassoux would say – being critical – his "correlationism": things, including knowledge, always happen for Deleuze as a correlation between what an old ontology would call subject and object,[10] which in this new ontology get evaporated or treated as an after-effect of something more primary. This mechanosphere is resolutely anti-mimetic, anti-representational and opposed to the notion of resemblance. As Deleuze and Guattari state in Plateau 10 entitled "Becoming Intense",[11] "no art is imitative, no art can be imitative or figurative".[12] This is because art (and everything) is concerned with "becomings", or events – what they term "haecceities". What may be "interpreted" and "given meaning" as imitation or resemblance is, in the reality of the mechanosphere, an assemblage or conjunction of two multiplicities whereby the one sets itself in relation with the other – and "vice versa". This means that the question of the original and resemblance becomes unimportant or uninteresting. Deleuze and Guattari are here close to Blanchot's "Two Versions of the Imaginary", where the image, that which supposedly

comes after that which it represents, in fact is shown to be that which grants the very possibility of what we would like to be sure is the original.[13]

The "becomings" of which Deleuze and Guattari write are "machines" or assemblages ("dispositives" in the French) which occur as events. Architecturally, we can say that architecture occurs as the event or assemblage of the interplay of us and the environment in which we live. This idea needs to be understood in its full implications. There is no pre-existing "subject" which comes to inhabit an "object" (i.e. a building or an environment). What comes first is the symbiosis of the two, what Deleuze and Guattari call a "block of co-existing"[14], which means that in this ontology (or epistemology) the subject and the object do not exist prior to what we could call the particular "individuality" of architecture. What is prior is the interplay (i.e. architecture), the relations between the terms, not the terms themselves (subject/object, or inhabitant/building). Assemblages – and this is something which gets ignored by interpretations of Deleuze still in hock to an outmoded objectivist ontology – are always "social". This is something Deleuze emphasises in his "Foucault" book, and which he gets directly from Foucault.[15] "A Thousand Plateaus" is so resolutely concerned with the interplays between the social and the material that we could call it an entire anthropology, were it not for the fact that it is precisely the topic of man or human ("anthropos") which is called into question here, as we will see below.

IV

Architecture is like the interplay of the wasp and the orchid. Deleuze and Guattari give this example of a "becoming" several times in "A Thousand Plateaus".[16] This interplay is a participation between two entirely different things, which makes these different things possible. The interplay gives the wasp and the orchid their very possibility of existence, since they cannot exist without each other. Again, it is the relation between the two of them, this interplay, which is primary. The terms of the relation – the wasp itself, the orchid itself – are secondary to the event which occurs between them. This raises the question of resemblance: after all, is it not the case that the orchid "resembles" the wasp in order to attract it? The answer given is that resemblance has nothing to do with it, except within a conventional mode of looking (a conventional ontology) that assumes the pre-existence of either the wasp to the orchid or vice versa.[17] Rather, their interplay is some sort of co-evolution, a "block of becoming"[18] or a haecceity.[19]

Architecture, in turn, is such an "haecceity". Deleuze and Guattari give other examples – a horse falling in the street, or a dog running in the road, or a cat hunting at five o'clock. These things have to be understood as a single individuality, all at once: "horse-cart-cobble stones-street" or "dog-running-in-the-road" or "cat-at-five-o'clock". And architecture therefore has to be understood as us-and-environment in an intimate and pre-existing real correlation: we are always already within it, within the relation as terms of a relation that do not pre-exist that interplay. As Deleuze and Guattari say: "(...) you will yield nothing to haecceities unless you realise that that is what you are, and that you are nothing but that."[20]

The work of Herzog & de Meuron constitutes – often – just such a haecceity. Their architecture is an assemblage ("dispositive"), a machine made up of many particles of different types – memory, space, materiality, the visitor or inhabitant themselves, literary allusions – a machine with which it would not so much be said that we are engaged, but rather a machine that we are (Deleuze and Guattari quote Virginia Wolf: "The thin dog is running in the road, this dog <u>is</u> the road."[21]). If we take an obvious example such as the façade of the Schaulager, this should therefore not be seen as imitative of the east side of Ronchamp, as Stanislaus von Moos has argued.[22] What the architects are doing is not repeating the "form" of the earlier building; nor are they recapitulating a process of design; rather, they are establishing the possibility of the event of architecture – a haecceity – which occurs at Schaulager and within which there is a Ronchamp-becoming.

How does this non-resemblance work at Schaulager (fig. 1) and Ronchamp (fig. 2)? The scale and disposition of the east-facing

entrance façade of Schaulager, when occurring as "event", resonates with the east façade of Ronchamp, initially in respect of the overhang and the encircling wings. As elsewhere in Herzog & de Meuron's work, once caught in the grip of Schaulager, one has a very odd sense of "déjà-vu", just as Proust, at certain points, manages to evoke in us that same "unheimlich" feeling of déjà-vu" by means of a resonance back to a previous point in his novel.[23] Herzog & de Meuron do this, for instance, at the Tate Modern by means of the Turbine Hall's resonance with other similarly scaled and disposed semi-internal spaces in London, such as Westminster Hall. At Schaulager it is the heard "sound" of the building that allows the drama of the event to occur most clearly. The upper part of the east façade of Schaulager appears to be a solid sheet of white-painted steel welded together on site, and this acts as a massive resonator, causing the whole of the space to hum in a most disconcerting way. I do not know where the hum at Schaulager comes from; I think that the steel sheet is possibly echoing and acting as a sounding board for the electrical cables of the tramlines immediately adjacent on the street (a technical issue the architects would be familiar with from their Basel signal box projects). Whatever the mysterious source, this hum is like the hum one will have experienced elsewhere; it relates to a previous art gallery project by the same architects – Tate Modern Turbine Hall, where, for a long time, the adjacent electricity substation caused a noticeable hum. But as strongly, it relates to the other events which Schaulager engages, namely that of standing-sheltered-by-Ronchamp.
In what way does this event of sound function at Ronchamp? To answer this, one needs to visit it on a Sunday morning, standing within the east façade, when the bells of the other Ronchamp church in the valley are being rung after mass. Le Corbusier has arranged the east end of the chapel as a giant resonator, which gathers the sound of the bells from the valley below and re-projects them towards the visitor. This event, caused by an extremely considered state of affairs, is one where a sense of orientation and source is momentarily lost since Le Corbusier's chapel itself appears to be ringing; as if, together with the votive statue of the Virgin hovering within the wall above you, there were a set of bells there in the east façade. But of course we know there is not.
In both these pieces of architecture – which I define here as the haecceity of the event – there is a constant building-becoming of us and a human-becoming of buildings. This to-and-fro, this "unnatural participation" or symbiosis between what we habitually call subject and object or human and building, this becoming ("devenir" in Deleuze's and Guattari's original French) "is" architecture. In other words, there is an entirely different ontology of architecture implied by the work of Herzog & de Meuron and Le Corbusier – an architecture of machinic interplay, of the human-becoming of buildings and the building-becoming of humans. Except that "human-becoming" is not a term Deleuze and Guattari would use. What is it that one is becoming in these circumstances? Perhaps, as they argue, it is a question of "woman-becoming".[24] Why woman-becoming? Because it is impossible for man to become. "Man" cannot become in this way because the concept of man – a majoritarian concept, a controlling concept – only makes sense within a now-outmoded ontology. What can become must in some way be a minority, which does not mean a numerical minority but rather that which is (traditionally) given second place. We must allow ourselves to become something other than "man" in order to participate in this ontology, in this haecceity of architecture.
Two questions might be asked of this analysis. Firstly, what authorises this particular interpretation of Schaulager in respect of Ronchamp? After all, if one were to approach Schaulager from another direction, say from the car park at the rear rather than the overhanging main entrance at the front, one's subjective impressions might well be entirely different. Rather than an interplay with the work of Le Corbusier, one might instead see the building as a huge block of soil raised up out of

the surrounding field (fig. 3).[25] The play here is not so much with another piece of architecture, but more with the situation in which the building finds itself. I would make several points in relation to this: a) this play, again, is not related to any concept or deployment of mimesis. Rather, an interplay has been set up between the building and its immediate surroundings. b) This interplay does not begin from fixed pre-existing terms, but rather the terms (the building, and the surroundings) only occur as a result of the interplay between them. Schaulager does not respond to a pre-existing site, but rather creates its own site by setting itself off against something which it itself creates, just like the orchid and the wasp. And c), the radical differences in interpretation speak to the efficacy of this ontology of architecture. For if architecture is regarded as an haecceity which each of us participates in, then what might mark a strong piece of architecture is its ability to call forth an indefinite number of rich interpretations in those who come to inhabit or engage with it. The architectural interplay between people and place differs according to the prejudices and happenstances that people bring to it, just as it can be argued that great works of literature – one thinks of Shakespeare – are great precisely because they open an infinitely rich set of possible interpretations. How do they do this? – precisely by understanding – implicitly or explicitly – that it is not the terms of the relationships (for example, one particular interpretation) which defines the thing, but rather the setting up of relationships which can allow many different terms to flourish.

IV

3 Schaulager (Emanuel Hoffmann-Stiftung), Basel/Münchenstein, Switzerland, 2003. Rear view. Architect: Herzog & de Meuron.

Secondly, one might ask what justification there is in linking the built work of Herzog & de Meuron with the philosophy of Deleuze and Guattari.[26] After all, they are not on record as having themselves made a connection with French philosophy in the way that they have engaged with, say, the work of Hans-Georg Gadamer.[27] My argument here is not, however, to draw such a direct link. Rather, I am interested in how – if architecture is considered within a differential ontology of the type which Deleuze and Guattari outline – what appears to be a resemblance drawn between two works of architecture in fact becomes something entirely different, and the question of mimesis then disappears. There is, however, a transverse linkage to be made, which runs via the topic of play and the playful character of Herzog & de Meuron's work. When talking about their Allianz Arena (fig. 4) in Munich, Jacques Herzog has stated: "I love football (...) I also played for a long time myself, and today I am a passionate spectator in the stadium"; and "[i]nteraction, reinforcing emotions, is the most important aspect in all our projects(...)"; and "Pierre de Meuron and I played together as children(...)"[28]. This tells us that what interests them is *not* the building as object, but rather the event which is architecture.

4 Allianz Arena, Munich-Fröttmaning, Germany, 2005. Architect: Herzog & de Meuron.

We could say analogously: if our topic of investigation were football, then it would be assumed that we were *not* interested in the football as a round object made of leather stitched together. Of course, some people are legitimately interested in the football as such an object that fulfils certain technical and other objective requirements. It is just that this objective concern is recognised as rather remote from an interest in football *per se*.If we say we are interested in football, that does not generally mean we are interested in *the* football, but rather in football as a series of playful relationships between the players, the ball, the pitch, the spectators and of course the stadium (the Allianz Arena or any other), but also the rules, the myths, the memories, the loyalties and many other particles of varying types which go to make up football. All these named terms occur only within and are given validity only within the playful relationships which *are*, in this ontology, football. To conclude the analogy: no less should we regard architecture *per se* not as an object which resembles another building or another object (the Allianz Arena itself looks like a football!) but rather as the set of relationships of which these objects are a derived part.

This transverse linkage can also be extended to the philosophy of Gadamer. He,

too, speaks of play as having the same ontology as the work of art, and in particular the same ontology as architecture. In his magnum opus "Truth and Method" he states, in the chapter entitled "Play as the clue to ontological explanation" that, in the end, "the movement of play as such has, as it were, no substrate" („Die Spielbewegung als solche ist gleichsam ohne Substrat.").[29] This lack of substrate of play is the moment where he acknowledges, exactly as Deleuze and Guattari do, the primacy of difference or relation over the terms of those relations. What Gadamer therefore also does – necessarily so, since it is implied in all relational ontologies – is to question mimesis; in contrast to Deleuze's and Guattari's more radical approach, the way he does this is to recast the notion of mimesis and unlink it, essentially, from the idea of imitation or resemblance: "The concept of mimesis (...) did not mean a copy so much as the appearance of what is presented." („Der Begriff der Mimesis (...) meinte nicht so sehr Abbildung, als die Erscheinung des Dargestellten.")[30]

IV

Within Deleuze's and Guattari's playful ontology, mimesis thought of as imitation is a non-question. Mimesis does not figure as significant within the operation of the field of variables and functions which make up this philosophy. There is no original thing or object which comes to be resembled by the second object which the architect is supposedly miming. Nor is there some process of nature which comes to be mimicked by the process of design. Firstly, because *there is no object*. Architecture is not of the status of objects, but rather is "une machine à habiter"[31] – a machine not for living "in" (as often poorly translated into English), but rather a machine for or of living, an always-social assemblage ("dispositive"). Secondly, nor are these events of architecture mimed or copied. As Deleuze and Guattari state: "No art is imitative, no art can be imitative or figurative. Suppose a painter 'represents' a bird: this is in fact a becoming-bird that can occur only to the extent that the bird itself is in the process of becoming something else, a pure line and pure colour. Thus imitation self-destructs, since the imitator unknowingly enters into a becoming that conjugates with the unknowing becoming of that which he or she imitates."[32]

What is happening with Ronchamp-Schaulager is not a formal transposition of a shape of enclosure from one place to another, but the Ronchamp-becoming of the event of Schaulager and the Schaulager-becoming of the event of Ronchamp. Within the ontology I am outlining here, these are not buildings, but the always-already occurring event of the haecceity of *us*. We call these types of haecceity architecture because they include buildings and environments within their activity, just as one would call music not the pure sound, but rather the interplay of the sound and the person, the sound-becoming of woman and the woman-becoming of sound; just as one would call art not the fresco on the wall but the event of one-looking-at-the-fresco. These events are already what Deleuze and Guattari call multiplicities, multiplicities which include us as well as many other particles such as memory, space, material, concepts (...) Ronchamp only occurs *as* us, and Schaulager only occurs *as* us. This means that as soon as there is some connection between the two (for instance, we visit Schaulager on Saturday and Ronchamp on Sunday) the desire of the architects for a becoming that infects each of the events is realised. There is no metaphor or abstraction posited here in the Ronchamp-becoming of the event of Schaulager and the Schaulager-becoming of the event of Ronchamp. Rather, this is what actually can happen as a real event. What is unreal, abstract and derived is the object; what is unreal, abstract and derived is the resemblance of one object to another; and what great architects like Le Corbusier and Herzog & de Meuron do is to quite deliberately work instead with the possibilities of the real: with the haecceity of architecture.

Picture credits

Fig. 1-4: Photograph by the author.

Notes

1 Saussure, Ferdinand de: Course in General Linguistics, London 2013, pp. 140–141; Saussure, Ferdinand de: Cours de linguistique générale, Paris 1995, p. 166.

2 Einstein, Albert: Die Grundlage der allgemeinen Relativitätstheorie, in: Annalen der Physik 49, 1916/7, pp. 769–822. Einstein's general theory was outlined in a lecture from the previous year.

3 Space is lacking here to go into the route that this transformation takes in the 20th century and the philosophers who respect it. A complete history would need to cover amongst others Derrida's "différance", Gadamer's interplay (at its most radical point), Klossowski's vicious circle, Blanchot's outside, and Foucault's "pouvoir", looking back also at Nietzsche's eternal return and Heidegger's "Ereignis".

4 Deleuze, Gilles: Empiricism and Subjectivity – an essay on Hume's theory of Human Nature, New York 1991; "Les relations sont extérieures à leurs termes.": Deleuze, Gilles : Empirisme et subjectivité, Paris 1953, p. 113.

5 Deleuze, Gilles: The Fold – Leibniz and the Baroque, London 1993; Deleuze, Gilles: Le pli – Leibniz et le baroque, Paris 1988.

6 Deleuze, Gilles: Nietzsche and Philosophy, London 1983, p. 31; "un sens renvoie à l'élément différentiel d'où dérive sa signification": Deleuze, Gilles: Nietzsche et la philosophie, Paris 1962, p. 36.

7 Deleuze, Gilles: A Philosophical Concept..., in: Cadava, Eduardo / Connor, Peter / Nancy, Jean-Luc (eds.): Who Comes After the Subject?, London 1991, pp. 94–96.

8 Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: What is Philosophy?, London 1994, p. 5: "philosophy is the discipline that involves creating concepts." Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: Qu'est-ce que la philosophie?, Paris 1991, p. 10: "La philosophie, plus rigoureusement, est la discipline qui consiste à créer des concepts."

9 Deleuze, Gilles: Foucault, Minneapolis 1988, pp. 50–51: "There is an archaeology of the present. Present or past, the visible is like the articulable: they are the object not of a phenomenology, but of an epistemology. What Foucault will reproach in Madness and Civilization is the desire to continue to invoke an experience lived as raw or savage, in the manner of the phenomenologists, or the eternal values of the imagination, as in the case of Bachelard. But in fact there is nothing prior to knowledge, because knowledge, in Foucault's new concept of it, is defined by the combinations of visible and articulable that are unique to each stratum or historical formulation. Knowledge is a practical assemblage, a 'mechanism' of statements and visibilities. There is therefore nothing behind knowledge (although, as we shall see, there are things outside knowledge)."

10 Meillassoux, Quentin : After Finitude, London 2008, p. 5: "By 'correlation' we mean the idea according to which we only ever have access to the correlation between thinking and being, and never to either term considered apart from the other." My view is that Meillassoux (together with Alan Badiou and the speculative materialists such as Graham Harman) is mistaken in believing that this correlationism can be avoided: as Meillassoux himself states, correlationism can only be overcome by going via correlationism – which surely simply returns us to the transcendental strategies of that arch-correlationist Kant.

11 "A Thousand Plateaus" is made up of a series of what they call – using a term from Gregory Bateson – "plateaus" or chapters. Bateson's reference is a sexual one: he points to the habits of Balinese mothers who masturbate their sons but avoid them coming to a climax: rather they maintain a certain "plateau" of pleasure which Bateson sees as symptomatic of wider cultural habits. Deleuze and Guattari's plateaus intend to avoid a climax; they remain, as they say, always "in the middle" (this is also related to the old notion of climatic climax ecologies, likewise to be avoided). Their ontology is essentially pan-sexual ontology – that is, to do with interplay. See Bateson, Gregory: Steps to an Ecology of Mind, Northvale, New Jersey, London 1972, p. 121.

12 Deleuze, Gilles and Guattari, Félix: A Thousand Plateaus – Capitalism and Schizophrenia, London 2004, p. 336. Deleuze, Gilles et Guattari, Félix: Capitalisme et schizophrénie – Mille plateaux, Paris 1980, p. 374: "Aucun art n'est imitatif, ne peut être imitatif ou figurative".

13 Blanchot, Maurice: Two Versions of the Imaginary, in: idem. (ed.): The Space of Literature, Lincoln/New England 1989, pp. 253–263. Blanchot, Maurice: L'Espace littéraire, Paris 1955. There is not time to go into the implications of this reversal in relation to the concept of time, suffice it to say that it comes in turn to question what Heidegger calls the "vulgären Zeitbegriff", although precisely not in the name of an "ursprüngliche Zeit" (which again would be too phenomenologically reliant on the notion of a primordial experience).

14 Deleuze / Guattari 2004 (as footnote 12), p. 322.

15 On this see Gough, Tim: Diagrammatic Architecture, in: le Journal Spéciale'Z 4, Paris 2012, pp. 8–22.

16 Deleuze / Guattari 2004 (as footnote 12), pp. 11–13, 27, 263, 292, 324, 346.

17 Ibid., pp. 11–13.

18 Ibid., p. 263.

19 Ibid., p. 292.

20 Ibid., p. 289.

21 Ibid., p. 290.

22 Moos, Stanislaus von: Nr. 250. Überlegungen zum Schaulager der Emanuel Hoffmann-Stiftung in Basel von Herzog & de Meuron, in: Architektur weiterdenken: Werner Oechslin zum 60. Geburtstag, Zürich 2004, pp. 339–356.

23 I have written further on the link between Proust's "déjà-vu" and Herzog & de Meuron's architecture in "A memory of the Serpentine Pavilion 2012", in: Bozzetto 3: Zweinmal, September 2012, pp. 4–5.

24 Deleuze and Guattari 2004 (as footnote 12), p. 274.

25 I am indebted to Dr. Ole Fischer for this interpretation of Schaulager.

26 I am grateful to Professor Ines Weizman for raising this question.

27 See Herzog, Jacques: Gadamer's Floor, in: Idem (eds.): Herzog & de Meuron 1997–2001. The Complete Works, Volume 4, Basel 2009, pp. 221–225. I am indebted to Dr. Ole Fischer for reminding me of this connection.

28 Herzog, Jacques: Interview in: Detail, 2005/9, pp. 904–906.

29 Gadamer, Hans-Georg: Truth and Method, London 2013, p. 108. In the original: Idem.: Gesammelte Werke: Band 1: Hermeneutik I: Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen 1990, p. 109.

30 Ibid., p. 138, 142.

31 Le Corbusier: Vers une architecture, Paris 1995, p. 73.

32 Deleuze / Guattari 2004 (as footnote 12), p. 336.

Die Idee einer unähnlichen Architektur. Greg Lynns geschmeidige Geometrien

Frederike Lausch

IV

„INeffective DESCRIPTions: SUPPLEmental LINES" – so heißt der Text, der 1990 von dem US-amerikanischen Architekten und Architekturtheoretiker Greg Lynn geschrieben wird.[1] In diesem führt Lynn, der erst zwei Jahre zuvor sein Architekturstudium an der Princeton University abgeschlossen hat und daraufhin bei Eisenman Architects in New York arbeitet, eine geradezu schizophrene Kritik an der Mimesis aus, die sich zugleich wieder in ihr verfängt. Diese Verstrickung in Ähnlichkeiten, die in großem Maße Resultat eines verengten und nicht reflektierten Mimesis-Begriffes ist, soll an dieser Stelle dargelegt werden, weil sie als exemplarisch für einen bestimmten US-amerikanischen Diskurs steht, der sich in den 1990er Jahre in den New Yorker Architekturkreisen entwickelt. Nach einer Phase der medienwirksamen Begeisterung für dekonstruktive Architektur mit ihren Brüchen und Kontrasten wird nun eine kontinuierlich fließende und flexible Architektur ersehnt, die wiederum medienwirksam mit den aufkommenden digitalen Entwurfswerkzeugen verknüpft wird.[2] Von Robert Venturis Schlagworten von 1966 – „Complexity and Contradiction in Architecture" – wird weiterhin die Komplexität architektonischer Prozesse und Objekte hochgehalten, während die Zurschaustellung von Gegensätzen Theorien der Heterogenität weicht. Innerhalb dieses Diskurses findet eine exzessive Inkorporierung von Versatzstücken – Theorien, Begriffen und Diagrammen – aus anderen Disziplinen, insbesondere der Philosophie Gilles Deleuzes sowie Felix Guattaris statt, wie sie paradigmatisch bei Lynn zu finden ist.

Die Ambiguität von Lynns Titel – „Ineffektive Beschreibungen: zusätzliche Linien" oder, beschränkt auf die Großbuchstaben, „Unbeschrieben: geschmeidige (geistige) Linien" – soll auf das Unbestimmte und Unentschiedene der Sprache verweisen. Mit Dennis Hollier und Georges Bataille bezeichne genau dies die Differenz zur Architektur: Als Gegenfolie dienend, sei die Architektur durch ideale und starre Geometrie sowie durch eine Vorstellung von Ganzheitlichkeit gekennzeichnet und damit gerade nicht so offen für das Heterogene und Vage wie die Sprache.[3] Dieser Positionierung der Architektur kann Lynn nicht zustimmen, denn zum einen begreift er sich als sowohl schreibender als auch entwerfender Architekt, zum anderen reiht er sich in die Gruppe der Verfechter architektonischer Komplexität und Heterogenität ein. Einen Ausweg aus diesem Dilemma liefert er mit der Schlussfolgerung, dass sich die Architektur zu einer geschmeidigeren („supple") Geometrie hinwenden müsse, um ihre angeblich eigentümliche Starrheit zu überwinden. Hierfür gelte es, ein tradiertes System von Ähnlichkeiten („resemblance") aufzubrechen. Einerseits stehe das architektonische Objekt bzw. die Form in einem mimetischen Verhältnis zu einer starren und euklidischen Geometrie, die als ihre ideale,

originäre Struktur fungiere, denn „the pure form of rigid geometry is the ground for architectural mimesis“[4]. Andererseits werde daraufhin die architektonische Form durch ein ebensolch starres formales Beschreibungssystem von orthogonalen Projektionen repräsentiert. Diese beiden mimetischen Verhältnisse lehnt Lynn ab, wobei er Mimesis vor allem als Repräsentation versteht: das architektonische Objekt repräsentiere die euklidische Geometrie und die planimetrischen Zeichnungen repräsentierten das architektonische Objekt. Die Verengung beläuft sich also nicht nur auf ein repräsentatives Verhältnis, bei dem das eine exakt für das andere stehe, sondern auch auf eine geometrische Mimesis. Doch eine Reflektion des Mimesis-Begriffs findet bei Lynn gar nicht erst statt. Sonst hätte sich herausstellen können, dass Mimesis gerade nicht ein banales Abbildverhältnis bedeutete, sondern vor der Theoretisierung der Mimesis durch Platon, das Vermögen bezeichnete, etwas – durch Tanz, Gesang, Rhythmus etc. – zur Darstellung zu bringen, was verdeutlicht, dass mit Mimesis stets Alterierungsprozesse einhergehen.[5] Gerade diese Differenzerzeugung hätte Lynn für sein Vorhaben produktiv machen können, stattdessen kritisiert er die (geometrische) Mimesis dafür, dass sie die Architektur auf Starrheit festlege.

Bereits bei Peter Eisenman lässt sich eine Verkürzung der Mimesis auf das semiotische Dreieck finden, indem dieser versuchte, so beschreibt es Lynn, den mimetischen Austausch („mimetic exchange“) zwischen dem materiellen architektonischen Objekt (Referent), welches eine bestimmte Funktion impliziert (Signifikat), und der Repräsentation dieser Funktion durch das wahrgenommene architektonische Objekt (Signifikant) zu durchbrechen. Seine Lösung habe darin bestanden, den Architekturelementen, entgegen ihrer Zeichenhaftigkeit, nicht die erwartete Funktion zuzuweisen. Allerdings löse dieser Ansatz, so Lynn, nicht die Repräsentation auf. Vielmehr werde die produzierte Leerstelle ebenfalls ikonisch und repräsentiere das Nicht-Funktionale. Lynn geht es aber darum, die Ineffektivität jeglicher Bezeichnung („ineffectiveness of any meaning“) zu erreichen. Hierfür greift er auf Georges Batailles Konzept des „Informen“ und vor allem auf Deleuzes und Guattaris „geschmeidige Segmentarität“ („lines of supple segmentation“) zurück.[6] Mit dem Begriff des „Informen“ beschreibt Bataille jenes Material, das dem Ideal der Form pejorativ als nieder („bas“) oder unförmig („informe“) entgegengesetzt wird. Wert besitze die Form als ein Ganzes, wertlos hingegen sei das, was keine Form habe. Dieses idealistische Denkprinzip befehle, das Unförmige zu formen bzw. das Reale zu formalisieren. Das „Informe“ im Sinne Batailles bringe hingegen die genuine Divergenz und Irreduzibilität der Materie zum Vorschein und widersetze sich Kategorisierungen und Formalisierungen.[7] In ähnlicher Weise stellen Deleuze und Guattari der euklidischen Geometrie, welche diskrete und starre Figuren beschreibt, ein Konzept zur Seite, welches sie mit Archimedes verbinden und welches mit kontinuierlichen und geschmeidigen Linien beginnt: „Wenn es eine primitive ‚Geometrie‘ (eine Proto-Geometrie) gibt, dann eine operative Geometrie, in der die Figuren nie von ihren Affektionen, die Linien niemals von ihrem Werden und die Segmente niemals von ihrer Segmentierung getrennt werden können: es gibt ‚Rundungen‘, aber keinen Kreis, es gibt ‚Begradigungen‘, aber keine Gerade etc.“[8] Diese geschmeidigen Linien, auch molekulare Linien genannt, seien also durch einen Prozess des Werdens bestimmt und dadurch bildeten sie nicht starre, sondern sich wandelnde Segmentierungen. Im Gegensatz dazu stünden die molaren Linien, die (ab)trennten, Grenzen bildeten, Dichotomien herstellten und die Welt despotisch in harte Segmente einteilten. Für Lynn liefern die Ansätze von Bataille sowie Deleuze und Guattari die Möglichkeit, eine Architektur zu denken, die sich nicht anhand von starren Geometrien formalisieren lässt. Denn die „supple lines“ – vor allem als kurvenförmige Linien gedacht – sollen sich formalen Beschreibungssystemen und damit ihrer Idealisierung oder Abstraktion widersetzen.[9] Später bezeichnet er die geschmeidigen auch als anexakte, aber rigorose Geometrien („anexact yet rigorous“)

und bezieht sich dabei auf Jacques Derridas Publikation „Edmund Husserl, l'origine de la géométrie" sowie auf Deleuzes und Guattaris Auseinandersetzung mit Husserl in „Tausend Plateaus". Während exakte Formen eidetisch reduziert werden können (wie ein mathematisch eindeutiger Kreis) und inexakte Formen nicht, weil ihre Konturen nicht beschreibbar sind, ist es hingegen für anexakte, aber rigorose Formen möglich, sie mit lokaler Präzision zu beschreiben, obwohl sie nicht absolut reduzierbar sind (zum Beispiel eine kontinuierliche Veränderung der Erdoberfläche in der Geologie).[10] Da die so aufgebauten Körper keine eindeutigen Koordinaten, geraden Linien und Flächen besitzen, können sie nicht planimetrisch fixiert werden. Stattdessen sind sie wie eine topologische Oberfläche nur durch Lagebeziehungen, wie „Nähe" oder „Streben gegen", beschreibbar. Damit sei bereits, so Lynn, das tradierte System von Ähnlichkeiten aufgebrochen:

IV „Unlike ‚rigid' geometry, whose ideal structure is primary as it comes before the object itself as original, ‚supple' geometry acknowledges the possibility that form may not resemble *anything*. Its pliant structure is complaisant, as it is secondary to *any form*."[11] So entworfene oder gedachte Architektur sei also absolut amimetisch, weil sie nichts ähnele. Nur wie ist dies umsetzbar? Kann Architektur absolut unähnlich sein?

Um dieser Frage nachzugehen, lohnt es sich, die Entwicklung von Lynns Theorien im Laufe der frühen 1990er Jahre zu skizzieren und daraufhin den Fokus auf seine Umsetzung zu legen. In seinen Texten betont Lynn immer wieder das Ziel, die gekrümmten und schrägen Formen einer orthogonalen, planimetrischen Erfassung zu entziehen. Fassbar werden sie durch multiple Schnittebenen, wie sie in einem n-dimensionalen Computermodell durchführbar sind. Dabei müsse der Faktor Zeit berücksichtigt werden, sei doch jeder Schnitt nur ein Zeitfenster entlang eines offenen Intervalls, der den sich wandelnden räumlichen Körper in einem spezifischen, singulären Moment einfange:

„Unlike the identical repetition of a Cartesian line, the 'supple' lines of the new building are an iteration of localized interstitial intervals, resulting in a mutant flow."[12] Damit dieser „Mutationsfluss" erfasst werden kann, übernimmt Lynn die Unterscheidung von Deleuze und Guattari zwischen einer Karte und einer Kopie.[13] Kartieren ("mapping") bedeute, im Gegensatz zu Kopieren ("tracing"), nicht ein geschlossenes Ganzes zu reproduzieren, sondern eine Wirklichkeit mit all ihren vielfältigen, disparaten und lokalen Verbindungen, Überlappungen und Spuren zu konstruieren. Die Karte sei daher offen und modifizierbar. Sie mache mit dem Rhizom gemeinsame Sache und hier zitiert Lynn aus „Tausend Plateaus": „Die Kopie hat die Karte schon in ein Bild übersetzt, sie hat das Rhizom schon in große und kleine Wurzeln zerlegt. Ihren eigenen Achsen der Signifikanz und Subjektivierung folgend, hat sie die Mannigfaltigkeiten organisiert, stabilisiert und neutralisiert. Sie hat das Rhizom generiert und strukturalisiert. Die Kopie reproduziert immer nur sich selber, wenn sie meint, etwas anderes zu reproduzieren."[14] Erneut lehnt Lynn die Mimesis – verstanden als bildliche Kopie – ab. Das tradierte, planimetrische Zeichnen in Grundriss, Schnitt und Aufsicht, welches nur sich selbst reproduziere und nicht das multiplexe Architekturobjekt, wird als mimetisch kopierend diffamiert. Stattdessen stellt er ein Konstruieren in den Mittelpunkt, das die Architektur nicht fixiere, sondern maximal offen für ihre Wandlungen halte. Veränderungen der Architektur ergeben sich für Lynn durch die Einbeziehung und das Reagieren auf externe Kräfte.

In „Multiplicitous and Inorganic Bodies" erweitert Lynn die Kritik an der starren und eidetischen Geometrie um das Problem der holistischen Organisation, aufgrund derer ein idealer Körper als Ganzes, als ein vollständiger Organismus begriffen werde.[15] Architektur im Sinne eines ganzheitlichen und organischen Körpers zu konzeptualisieren verhindere die Möglichkeit von temporalen, fließenden („fluid"), disproportionierten und monströsen räumlichen Körpern.[16] Erneut greift Lynn hier auf ein

Konzept von Deleuze und Guattari zurück: die Idee des organlosen Körpers („body without organs"). Damit stellen Deleuze und Guattari den Organismus als einzige und vor allem starre Organisationsform des Körpers infrage. Die Konstruktion eines Organismus organisiere den Körper, gliedere ihn und blockiere so das freie Strömen von Intensitäten.[17] Der organlose Körper ist dagegen noch nicht funktional organisiert und kann sich vielgestaltig entfalten, daher vergleichen sie ihn auch mit einem Ei, welches sich noch nicht zu einem Organismus ausgebildet hat und verschiedene Entwicklungspotentiale in sich trägt.[18] Für Lynn bedeutet der organlose Körper eine Vielfalt von miteinander verbundenen architektonischen Elementen ohne eine einzige, reduktive Organisation. Dabei könne jedes seine interne Struktur zurückstellen, um von den fließenden Bewegungen der Gemeinschaft zu profitieren. Diese Gemeinschaft wird als Meute („pack") im Sinne von Elias Canetti, wie er in Deleuze und Guattaris Schriften eingebaut wird, verstanden, wenn Lynn schreibt: „The pack itself is not regulated by or reducible to any single structure, as it is continually, dynamically and fluidly transforming itself in response to its intensive involvement with both the external forces of its context and the internal forces of its members."[19] Normalerweise würden die Besonderheiten des Kontexts oder andere externe Kräfte, wie beispielsweise spezifische Lasten, durch exakte Geometrien und ganzheitliche Baukörper unterdrückt beziehungsweise nivelliert, um Gesetze, wie Proportion oder Symmetrie, zu erhalten. Die Ideen des organlosen Körpers und der Meute sollen hingegen die geschlossene Einheit der Architektur verabschieden und sie für lokale Nachgiebigkeit („compliancy") gegenüber externen Ereignissen öffnen. Wenn Architektur also diesen Besonderheiten des Kontexts entgegenkomme, dann sollen daraus Trans- und Deformationen der Form entstehen. Es geht Lynn letztlich um eine Konzeption von Architektur als ein Gefüge („assemblage") von disparaten Elementen, welche miteinander kooperieren, indem sie flexibel sowie lokal durch Falten, Biegen und Kurven der Form auf kontextuelle, kulturelle, programmatische, strukturelle oder ökonomische Eventualitäten reagieren.[20] Eine solche Architektur, so Lynns Argumentation, könne sich der einengenden Mimesis widersetzen – doch ganz so einfach ist es mit der Abkehr von der Mimesis nicht.

Die Freiheitsstatue: Segen und Fluch des Figürlichen

Um seine antimimetische Theorie zu begreifen, liefert Lynn 1992 als Paradebeispiel die Realisierung der Freiheitsstatue bei New York. Dies ist zunächst insofern verwunderlich, da die Statue die römische Göttin Libertas darstellt und deren Attribute durchaus realistisch abbildet: von der Stola und der Palla, der Fackel und der Tabula ansata bis zu der zu ihren Füßen liegenden, zerbrochenen Kette (Abb. 1).

1 Die Freiheitsstatue bei New York von Frédéric-Auguste Bartholdi in Zusammenarbeit mit Eugène Viollet-le-Duc und Gustave Eiffel, 1886 eingeweiht.

Sie ist die Personifikation der Freiheit. Als Architektur und zudem als „unähnliche Architektur" würde man sie normalerweise

nicht beschreiben. Genau darin liegt die Besonderheit von Lynns Ablehnung der Mimesis: Es ist nämlich unproblematisch, wenn Architektur Naturformen oder menschlichen Figuren ähnelt, wenn sie jedoch die euklidische Geometrie als Ursprung und Vorbild nimmt, dann haben wir es mit einer „schlechten" Mimesis zu tun. Es handelt sich bei Lynn also um eine atypische Mimesiskritik, bei der die sonst so abgelehnte Abbildung von Figuren oder Naturobjekten in der Architektur eher eine Chance darstellt, als dass sie dem menschlichen Schöpfergeist widerspricht. Vielmehr ist es gerade die abstrahierte und geometrisierte, rationale Form, welche die klassische Moderne in einer Absetzbewegung von den Stilnachahmungen des sogenannten Historismus als amimetisch und befreiend pries, die nun zum Problem einer einengenden, geometrischen Mimesis wird. Lynns Mimesiskritik ist geradezu schizophren, denn in der Ablehnung der geometrischen Mimesis verstrickt er sich in eine Mimesis des Antropomorphen und der Naturformen. Diese ist dabei ebenso repräsentativ wie jene von ihm verneinte Mimesis: Die Körperform der Libertas repräsentiert sogar noch direkter die Freiheit als dass ein kubisches Gebäude die euklidische Geometrie repräsentiert.

IV

Mit der Freiheitsstatue wählt Lynn als Fallbeispiel ein Monument mit der Begründung, dass bei monumentalen Bauten die Treue („allegiance") zu exakter Geometrie und Ganzheitlichkeit des architektonischen Körpers am stärksten praktiziert werde.[21] Wie also umgeht die Freiheitsstatue diese Treue? Hauptsächlich liegt der Grund für Lynn in ihrer menschlichen Figur und deren enormen Vergrößerung zu einem architektonischen Objekt mit konstruktiver Struktur und funktionalem Innenleben, wie die Treppen zur Aussichtsplattform. Die Libertas liefert eine amorphe Figur, die nicht der Architektur entstammt. Lynn vergleicht sie mit Robert Venturis paradigmatischer Ente, welche ebenso auf einer skulpturalen Form und nicht auf einem architektonischen Typus basiere. Gleichfalls beteuert er, dass die menschliche oder tierische Figur nicht auf einen Anthropomorphismus oder Biologismus verweise, der versuche Natur und Architektur durch geometrisch proportionale Korrespondenzen von Teilen zu Ganzem oder Mikrokosmos zu Makrokosmos zu verbinden. In der Tat handelt es sich hier nicht um eine Analogiesetzung, sondern um eine rein formale Mimesis an das Figürliche, die er sich aufgrund seiner Kritik an der (geometrischen) Mimesis nicht eingestehen kann. Die Figur der Libertas liefert das „informe", weil sie nicht auf eine mathematisch eindeutige Form reduziert werden kann. Derart provoziere sie, so Lynn, neue Verbindungen zu den Konventionen des Zeichnens, Vermessens, Konstruierens und Funktionierens: "By beginning with bodies of disproportionate matter rather than with spatial types, a suppler affiliation ensues between geometry and the ‚thing' described."[22]

Zunächst existierte die Freiheitsstatue als Skulptur, entworfen von Frédéric-Auguste Bartholdi. Im Prozess des „Architektur-Werdens" („sculptures-becoming-buildings"[23]) mussten komplexe Verhandlungen („negotiations") zwischen skulpturaler Form und konstruktiven Notwendigkeiten durchgeführt werden. Nach dem Ableben von Viollet-le-Duc war Gustave Eiffel dafür verantwortlich, die riesige skulpturale Form durch eine Konstruktion aus Eisenfachwerk zu stabilisieren. Lynn beschreibt die Kollaboration zwischen Bartholdi und Eiffel als eine Symbiose, in deren Verlauf sich sowohl die Figur als auch das strukturale System anpassen und verändern mussten: „Further, the compliancy between the designs of Bartholdi and Eiffel engenders unforeseen affiliations among pylons, trusses, tertiary grids, substructures, skins, ornaments, and their various interconnections without appealing to contradiction."[24] Der Körper der Libertas und die Falten ihres Gewandes wurden mit einem topologischen Netz aus Nähten zwischen den einzelnen Elementen der Kupferverkleidung und mit deren Verankerungsstruktur durchsetzt. Gleichermaßen musste die rigide Struktur des Eisenmastes der asymmetrischen Körperhaltung angepasst und entsprechend unregelmäßig verformt werden. Zudem

durfte die Verbindung zwischen Verkleidung und Träger nicht starr sein, weil sich die Statue leicht im Wind bewegen können soll und sich zudem das Metall im Sommer ausdehnt. Daraus resultierte ein aufwendiges Geflecht aus kleinen Rahmen-Fachwerkträgern im Inneren des Frauenkörpers (Abb. 2).

2 Die innere Konstruktion der Freiheitsstatue.

Diese Alterierungen, die sich aus der gegenseitigen Anpassung von Figur und Konstruktion ergaben, hätten, so Lynn, weder allein innerhalb des architektonischen noch innerhalb des skulpturalen Diskurses vorhergesehen werden können. Vielmehr basierten sie auf der Interaktion von internen Logiken und externen Ereignissen. Anhand der Freiheitsstatue will Lynn also seine theoretischen Überlegungen verwirklicht sehen. So stelle sie keinen ganzheitlichen Organismus dar, sondern einen organlosen Körper: eine Assemblage aus disparaten Elementen (Verkleidung, Eisenfachwerk, Aussichtsplattform in der Fackel etc.), die einander bedingen. Keine euklidische Geometrie stehe als Ursprung des Objektes, sondern die Figur. Laut Lynn sei es aber durchaus möglich, dass das Figürliche zum Problem werde, nämlich dann, wenn die komplexen Verhandlungen zwischen Figur, Struktur und Programm zu Gunsten einer ikonischen und singulären, skulpturalen Form unterdrückt würden.[25]

Eine ähnliche Befürchtung formuliert er in der „Architectural Design"-Ausgabe „Folding in Architecture". Hier schreibt er, dass Deleuzes Konzept der Falte riskiere, alleinig als gefaltete Figuren in die Architektur übersetzt zu werden.[26] Dabei liefere Deleuze mit der Falte doch vielmehr einen weiteren Begriff für das Vermögen anexakter, aber rigoroser Geometrien, sich aktiv auf äußere Ereignisse einzulassen, indem sie sich entsprechend geschmeidig transformieren. Daher kommt er zu der Aus-sage: „Rather than speak of the forms of fol-ding autonomously, it is important to maintain a logic than a style of curvilinearity."[27] Doch gleichzeitig versammelt er in „Folding in Architecture" Projekte, wie den Rebstockpark-Masterplan von Eisenman oder Henry Cobbs First Interstate Bank Tower, bei denen man anzweifeln kann, ob sie ein geschmeidiges Reagieren auf äußere Kräfte, wie Kontext, Struktur oder Programm, aufweisen, stellen sie doch vor allem formal arbiträr gefaltete Oberflächen zur Schau. Wenn Lynn die typischen L-Figuren in Eisenmans früheren Projekten als ikonisch kritisiert, weil sie den erodierten Kubus repräsentierten,[28] dann ist mit Recht zu fragen, ob Eisenmans gefaltete Figuren nicht die Bezugnahme auf Deleuzes Falte repräsentieren. In der Tat erschweren die gefalteten Formen durch ihre Schrägen die planimetrische Darstellbarkeit, aber von geschmeidigen, auf lokale Ereignisse reagierenden Kurven kann durch die harten Falzkanten keine Rede sein. Deswegen mokieren sich Diller+Scofidio 1993 in ihrem Projekt „Bad Press. Dissident Ironing" mit dokumentarischen Fotos von einem Hemd mit Bügelfalten über die Metapher der Falte für den poststrukturalistischen Diskurs: Die Bügelfalte („crease") wäre hingegen eine passendere Metapher, weil sie eher den im Diskurs existenten Widerstand gegenüber Veränderung darstelle.[29]

Das Beispiel der Freiheitsstatue zeigt also, dass Lynns Mimesiskritik paradoxerweise nicht eine figürliche Mimesis einschließt. Sie wird einer geometrischen Mimesis vorgezogen, wenn diese eine amorphe Form in die Architektur einführt, woraufhin mit anexakter, aber rigoroser Geometrie architektonisch geantwortet wird. Zum Problem scheint die Figur nur dann zu werden, wenn sie die Logik der Kurvilinearität – der gekrümmten, geschmeidigen Linien – verdrängt und allein ihre Form als Selbstzweck inszeniert wird. Doch es ist nicht nur die figürliche Mimesis, in die sich Lynn trotz seiner Mimesiskritik verstrickt, sondern ebenso eine verkörpernde Mimesis, bei der an einer starren Einteilung von Ausgangsform und Endform festgehalten wird. Deutlich wird dies in seinem eigenem Stranded Sears Tower Projekt.

Stranded Sears Tower: Das Auflösen der Figur

Dieses entsteht für die 1992 in Chicago stattfindende Ausstellung „Architecturally Speaking" von Stanley Tigermann, der unter dem Thema „Schreiben und Architektur" junge Architekten einlädt, Sehenswürdigkeiten der Stadt umzugestalten und neu im urbanen Gefüge zu verorten.[30] Für Lynn, der 1991 Peter Eisenmans Büro verlässt,[31] bietet die Ausstellung die erste Möglichkeit, seine Theorien umzusetzen und folglich lautet sein grundlegendes Ziel: "to write – in form – a monument that is irreducible to an ideal geometric type"[32]. Als Ausgangspunkt wählt er einen Architekturtypus, der traditionell vom Kontext losgelöst und als einheitliche und geometrisch exakte Ikone auftritt: das Bürohochhaus. Konkret nimmt er Bezug auf den Sears Tower, der 1974 von Bruce J. Graham und Fazlur Khan in Chicago erbaut wurde und zu jener Zeit das höchste freistehende Gebäude war (Abb. 3).

3 Der Sears Tower von Bruce J. Graham und Fazlur Khan des Büros Skidmore, Owings und Merill, fertig gestellt 1974.

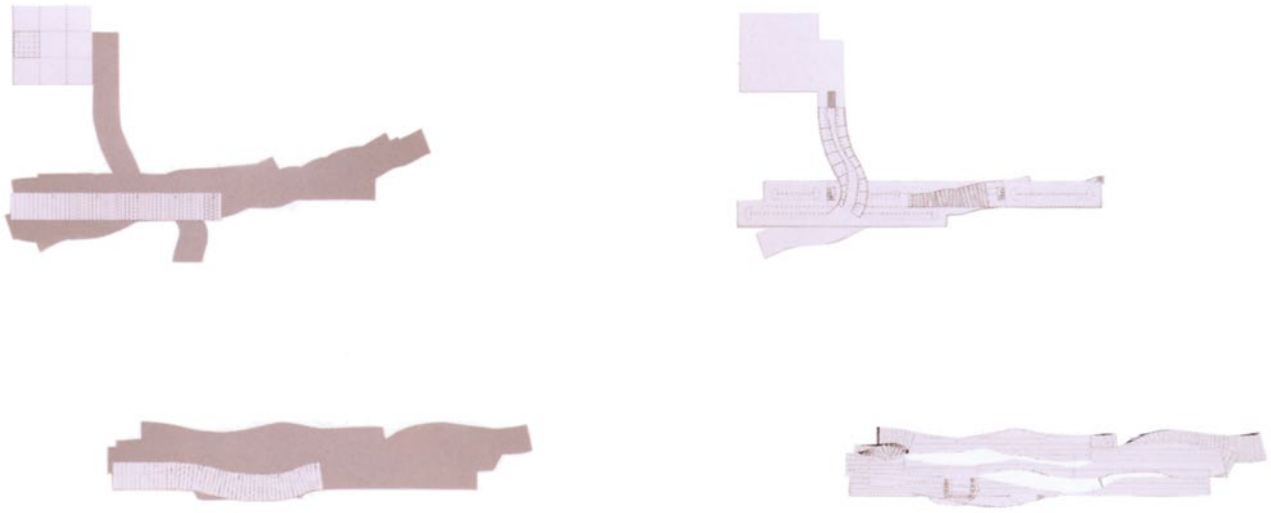
4 Modellfotos des Stranded Sears Tower Projekts von Greg Lynn, 1991–92.

Er setzt sich aus neun Türmen mit quadratischer Grundfläche zusammen, welche unterschiedlich hoch aufsteigen. Sie sind in 25 Struktureinheiten unterteilt, die ihrerseits anhand der Fensterachsen wiederum in neun Elemente gegliedert werden können. Aufgrund dieser sukzessiven Zerteilung erhielt der Turm den Namen „Röhrenbündel" („bundled tube"). Lynn deutet ihn durchaus mimetisch, wenn er auf Jean Baudrillards „The Orders of Simulacra" verweist: Baudrillard folgend, wurde mit den zwei identischen Türmen der New Yorker Twin Towers das alte Paradigma der exzessiven Höhe bei zeitgenössischen Hochhäusern durch eine exzessive Anzahl ersetzt.[33] Während Baudrillard dies als Beweis deutet, dass es kein Original mehr gibt, liegt für Lynn das Problem in der geometrischen Gleichheit der Türme. Genauso wie sich also ein Turm durch seine exakte Geometrie zum World Trade Center verdoppeln ließ, so Lynn, gliedert sich der Sears Tower durch Multiplikation der Elemente in 2.025 eckige Röhren. Seine Idee ist nun, dass dieser auf der starren Geometrie von Quadraten basierende mimetische Exzess rekonfiguriert werden müsse, indem er die neun Röhren in der Nähe des existierenden Sears Tower und entlang des Chicago River sowie des Wacker Drive horizontal ausbreitet (Abb. 4). Die Megastruktur reagiert dabei flexibel mit Kurven auf lokale Ereignisse, wie Nachbargebäude, Geländeformen, Fußgänger- und Verkehrswege, Brücken, Tunnel sowie die Konturen der Straße und des Flussufers. Diese vielfältigen und diskontinuierlichen Einflüsse würden sonst, so Lynn, bei einer rigiden geometrischen Form unbeachtet bleiben: „My project, by contrast, affiliates the structure of the tower with the heterogeneous particularities of its site, while preserving aspects of its monumentality: laying the structure into its context and entangling its monolithic mass with local contextual forces allows a new monumentality to emerge from the old forms."[34] Die Besonderheiten des Kontextes werden also internalisiert und differenzieren dadurch die flexibel angelegte interne Struktur des Röhrenbündels, welche Lynn als nicht essenziell, sondern provisorisch („provisional") bezeichnet. Bildlich setzt er die Struktur gleich mit einem Strang („strand"): Der Turm reagiere wie eine Anzahl von Fasern oder Fäden, die verdreht, geflochten oder parallel ausgelegt sind, um einen Strang zu bilden, der wiederum zu einem komplexeren Garn, Seil oder Tauwerk gedreht oder geflochten werden könne.[35] Mit „stranded" verweist Lynn also auf einen verdrehten, verseilten Sears Tower, obgleich „stranded" auch gestrandet oder gescheitert bedeutet – eine Ambiguität, die wohl auf das Scheitern der auf exakter Geometrie beruhenden Monumentalität des Sears Towers hinweist oder auch damit in Verbindung gebracht werden kann, dass Lynn sein Projekt als vorläufiges Experiment betrachtet sehen will und nicht als abgeschlossene Realisierung seiner Ideen zur Architektur.[36]

Neben dem aufgelösten Strang betont Caroline Höfler noch eine andere Metapher, welche Lynn im Zusammenhang mit dem Stranded Sears Tower Projekt verwendet: „Mit dem Bild des endlosen Haares veranschaulichte Lynn das von ihm so bezeichnete ‚topologische Paradigma' der zukünftigen Architektur, das er von der Anwendung der topologischen Geometrie in avancierten 3D-Modellierungsprogrammen

ableitete."[37] Entlehnt sei die Metapher des Haares aus Alison MacLeans Kurzfilm „Kitchen Sink" von 1989, in dem eine Frau die im Abguss befindlichen Haare entfernen will, jedoch auf einen Kokon stößt, aus dem sich eine humanoide Kreatur entwickelt. Ob es sich nun um verwickelte Haare oder Fäden handelt, ersichtlich wird, dass Lynn seine Theorie der geschmeidigen Geometrien hauptsächlich bildlich denkt beziehungsweise übersetzt.[38] In diesem Fall kann man von einer Mimesis als Zur-Darstellung-Bringen oder als Verkörperung sprechen. Ein Gegenbeispiel zu einer derart formalen Illustrierung der Theorie geschmeidiger Geometrien zeigt Lynn selbst in „Folding in Architecture": Das von Shoei Yoh 1990 bis 1992 geplante, aber nie realisierte Dach des Odawara Municipal Sports Complex sollte eine anexakte, aber rigorose Struktur bilden, die kontinuierlich je nach den lokalen Erfordernissen differenziert ist und somit nicht, wie üblich, mit Hilfe eines Durchschnittswertes agiert: „The exigencies of structural span lengths, beam depths, lighting, lateral loading, ceiling height and view angles influence the form of the roof structure."[39] Es handelt sich also um eine nicht-standardisierte Gitterstruktur aus individuellen Stahlstäben und Verbindungsstellen, die zwar als „aquatic architecture"[40] bezeichnet wird und eine „gewellte" Oberfläche bildet, dennoch durch ihren Gitteraufbau keine rein formale Übersetzung der Theorie geschmeidiger Geometrien liefert.

In „Folding in Architecture" präsentiert Lynn auch sein Stranded Sears Tower Projekt und dort wird etwas ersichtlich, was in seiner Beschreibung des Projekts nicht wirklich vorkommt wie auch auf den Plänen in dem 1992 erschienenen Artikel in „Assemblage" weggeschnitten wurde:[41] der circa viergeschossige Rest eines in neun Quadrate unterteilten Hochhauses (Abb. 5). Die acht verschiedenen Grundrisse mit jeweiligen Schnitten zeigen somit nicht nur, dass die vielen schrägen Orientierungen der Baukörper multiple Pläne und Schnitte benötigen und damit nicht durch die drei tradierten orthogonalen Projektionen erfassbar sind, sondern auch, dass die exakte geometrische Form des Sears Tower nicht komplett verabschiedet wird. Wieso bleibt dieser Hochhauskubus? Lynn lässt die Antwort erahnen, wenn er schreibt: „The nine-square persists merely as an organ, a provisional structure within a multiplicity of structures."[42] Es scheint, als müsse der Ausgangskubus gezeigt werden, um das Original als Gegenbild zu bemühen und um zu verdeutlichen, wie die neue geschmeidige und flexible Struktur aus der eindeutigen geometrischen Organisation erwächst und sich sozusagen frei windet.



5 Grundrisse und Schnitte des Stranded Sears Tower Projekts von Greg Lynn, 1991–92.

In der Tat erkennt man auf den Plänen und Modellfotos ein an der Seite des Kubus entspringendes Rohr, welches sich in einer Kurvenbewegung mit dem Strang entlang des Flusses verwickelt. In ähnlicher Weise kritisieren Timothy Lenoir und Casey Alt an Lynns Entwurf, dass er sich zwar von dem modernistischen Prinzip der Rechteckfigur auf einen durch Tabula rasa vorbereiten Grund absetzen möchte, allerdings diese modernen Diagramme nur krümme und nicht neue Formen generiere: „they all [Eisenman, Lynn und Neil Denari] retain connections to modernism in their use of modernist forms as initial objects of inflection"[43].
Das Anfangsobjekt muss also erscheinen, um das Auflösen der exakten geometrischen Figur aufzuzeigen. In dieser Hinsicht ist Lynns Projekt sehr didaktisch, indem er seinen Prozess indexiert und damit seine Theorie mitsamt seiner Abkehrbewegung veranschaulicht. Es geht hier um die gleichzeitige Anwesenheit vom (abgelehnten) Original und der Loslösung von diesem durch den Entwurf des Architekten. Erst so wird die Bezugnahme ersichtlich und letztlich eine mimetische Praktik in Szene gesetzt. Der mit der Idee einer unähnlichen Architektur verbundene Prozess hat somit nicht die Erzeugung von Ähnlichkeit zum Ziel, sondern die Erzeugung von Differenz bzw. einer Metamorphose. Dennoch bewahrt dieses Unähnlich-Machen sein Ausgangsobjekt. Der Prozess verliert seinen Bezugspunkt nicht und verabschiedet sich auch nicht komplett von ihm, sondern präsentiert das Objekt in einer Absetzbewegung als Teil seiner Genese. Damit hat Lynn also kein amimetisches Projekt geschaffen, sondern eines, in dem seine mimetische Praxis paradigmatisch zum Ausdruck kommt.
Abschließend ist es Lynn anzulasten, dass er sich mit den Begriffen, die er verwendet oder kritisiert, nicht eingehend auseinandersetzt. Dies gilt nicht nur für den Mimesis-Begriff, sondern auch für die zahlreichen inkorporierten Konzepte von Deleuze und Guattari, die oftmals rein auf der Ebene der Form – und gerade nicht in Bezug auf soziale, politische oder funktionelle Aspekte, wie es eher den Theorien von Deleuze und Guattari entsprechen würde – in die Architektur übersetzt werden: Die Falte wird zu einer entworfenen Faltenform, der organlose Körper erscheint in der Körperform der Libertas und die geschmeidigen Geometrien werden als gewundene und verwickelte Röhren dargestellt.

Bildnachweis

Abb. 1: James, Dominique: Wikimedia, https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AStatue_of_Liberty_-_4621961395.jpg (Zugriff 19.10.2016).

Abb. 2: Young, Rob: Wikimedia, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Inside_the_Statue_of_Liberty_(11654278774).jpg (Zugriff 19.10.2016).

Abb. 3: Martin, Kelly: Wikimedia, https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AKM_5939_sears_tower_august_2007_B.jpg (Zugriff 19.10.2016).

Abb. 4, 5: Lynn, Greg: Stranded Sears Tower, in: Architectural Design, Folding in Architecture 102, 1993, S. 84–85.

Endnoten

1 Lynn, Greg: INeffective DESCRIPTions: SUPPLEmental LINES, in: Eisenman, Peter (Hg.): Re-working Eisenman, London / Berlin 1993, S. 99–105. Der Text wurde bereits 1990 geschrieben. Auch Eisenman ist bekannt für seine ambivalenten Titel, wie „Fin D'Ou T Hou S" oder „miMISes READING: does not mean A THING".

2 Dies ist natürlich eine starke Verkürzung zum Zwecke der Einordnung von Lynns Diskurs in einen größeren theoriehistorischen Rahmen. Für eine ausführliche Analyse siehe u.a. Höfler, Carolin: Form und Zeit. Computerbasiertes Entwerfen in der Architektur, Diss. Berlin 2009, http://edoc.hu-berlin.de/dissertationen/hoefler-carolin-2009-09-28/PDF/hoefler.pdf, S. 165 (Zugriff 15.08.2016).

3 Lynn, Greg: Probable Geometries: The Architecture of Writing in Bodies, in: Any 0, 1993, S. 44. Lynn referiert hier auf Hollier, Denis: Against Architecture: The Writings of Georges Bataille, Cambridge / Mass. 1989, S. 23.

4 Lynn 1993 (wie Anm. 1), S. 100.

5 Siehe Koller, Hermann: Die Mimesis in der Antike: Nachahmung, Darstellung, Ausdruck, Bern 1954, S. 119.

6 Lynn 1993 (wie Anm. 1), S. 100. Lynn referiert auf Batailles Text „Informe (Formless)" in: Visions of Excess: Selected Writings, 1927–1939, Minneapolis 1985, S. 31, sowie auf Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia, Minneapolis 1987, S. 212.

7 Bataille, Georges: Informe, in: Documents 7, 1929, S. 382.

8 Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie, Berlin 1992, S. 289. Original: „S'il y a une « géométrie » primitive (proto-géométrie), c'est une géométrie opératoire où les figures ne sont jamais séparables de leurs affections, les lignes de leur devenir, les segments de leur segmentation : il y a des « ronds », mais pas de cercle, des « alignements », mais pas de droite, etc.": Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie, Paris 1980, S. 258.

9 Lynn 1993 (wie Anm. 1), S. 101.

10 Ders. 1993 (wie Anm. 3), S. 45.

11 Ders. 1993 (wie Anm. 1), S. 100. Hervorhebungen von Lynn übernommen.

12 Ebd., S. 102. Bei dem offenen Intervall referiert Lynn auf Deleuze und Guattari, die den glatten Raum durch gerichtete, offene Intervalle gekennzeichnet sehen, während der gekerbte Raum auf dimensionalen, geschlossenen Intervallen basiere. Vgl. Lynn 1993 (wie Anm. 1), S. 104f., Anm. 15.

13 Im Original heißt es „Faire la carte, et pas le calque.": Deleuze / Guattari 1980 (wie Anm. 8), S. 20.

14 Deleuze / Guattari 1992 (wie Anm. 8), S. 25. Lynn zitiert die englische Übersetzung in Deleuze / Guattari 1987 (wie Anm. 6), S. 13.

15 Lynn, Greg: Multiplicitous and Inorganic Bodies, in: Assemblage 19, 1992, S. 36.

16 Ebd., S. 37.

17 Deleuze / Guattari 1992 (wie Anm. 8), S. 218f.

18 Ebd., S. 224. Original: „Le CsO [Corps sans Organes], c'est l'œuf. Mais l'œuf n'est pas régressif: au contraire, il est contemporain par excellence, on l'emporte toujours avec soi comme son propre milieu d'expérimentation, son milieu associé. L'œuf est le milieu d'intensité pure, le spatium et non l'extensio, l'intensité Zéro comme principe de production.": Deleuze / Guattari 1980 (wie Anm. 8), S. 202.

19 Lynn 1992 (wie Anm. 15), S. 38.

20 Ders.: Architectural Curvilinearity. The Folded, the Pliant and the Supple, in: Architectural Design 102, Folding in Architecture, 1993, S. 9.

21 Ders. 1992 (wie Anm. 15), S. 37ff.

22 Ebd., S. 40.

23 Ebd., S. 39.

24 Ebd., S. 40.

25 Ebd., S. 39.

26 Ders. 1993 (wie Anm. 20), S. 13.

27 Ebd., S. 14.

28 Ders. 1993 (wie Anm. 1), S. 100f.

29 Diller, Elizabeth: Bad Press, in: Francesca Hughes (Hg.): The Architect. Reconstructing her Practice, Cambridge 1996, S. 92.

30 Greg Lynn FORM, http://glform.com/buildings/stranded-sears-tower/ (Zugriff 15.08.2016). Die Ausstellung „Architexturally Speaking" präsentierte vom 24.08. bis 19.09.1992 in der Gallery 400 der University of Illinois Arbeiten der ArchitektInnen Doug Garofalo, Catherine Ingraham, Mark Linder, Greg Lynn, Eva Maddox, Stephen Perrella, Mark Rakatansky, Robert Somol, Maria Whiteman und Lily Zand. Gallery 400, http://gallery400.uic.edu/exhibitions/architexturally-speaking (Zugriff 15.08.2016).

31 Caroline Höfler zitiert aus Lynns Webseite: „The Stranded Sears Tower project was the first instance of ‚stranding'. It was the first proposal after leaving Peter Eisenman's office after having worked on the Cincinnati DAAP project that was based on chains of rotating and pitching

blocks“: Greg Lynn FORM, www.glform.com, Unterseiten „Learn, Strand“, Dezember 2006, entfernt 2008. Höfler 2009 (wie Anm. 2), S. 165.

32 Lynn 1992 (wie Anm. 15), S. 37.

33 Baudrillard, Jean: Requiem for the Twin Towers, in: The Spirit of Terrorism, London, New York 2003, S. 39. Lynn referiert auf Baudrillard, Jean: The Orders of Simulacra, in: Simulations, New York 1983, S. 135f.

34 Lynn 1992 (wie Anm. 15), S. 42.

35 „The tower acts as if it were a strand: a collection of fibers or filaments twisted, plaited, or laid parallel to form a unit. This strand is both a system of interwoven filaments and a singularity capable of further twisting or plaiting into a larger or more complex yarn, thread, rope, or cordage“: Lynn 1992 (wie Anm. 15), S. 42.

36 „I have applied this alternative alliance between a suppler geometry and a body without a single organization to a recent competition held for the city of Chicago in September 1991; the project should be seen as a preliminary experiment and not as the full realization of the ideas presented here“: Lynn 1992 (wie Anm. 15), S. 42.

37 Höfler 2009 (wie Anm. 2), S. 165f.

38 Vgl. „Diese bildliche Vorstellung von der topologischen Geometrie prägten [sic!] auch Lynns Ideen und Assoziationen zur Formkategorie ‚Strand‘“: Höfler 2009 (wie Anm. 2), S. 165f.

39 Lynn 1993 (wie Anm. 20), S. 11.

40 Ders.: Shoei Yoh, Perfectura Gymnasium, in: Architectural Design 102, Folding in Architecture, 1993, S. 79.

41 Ders. 1992 (wie Anm. 15), S. 45–46.

42 Ebd., S. 43.

43 Lenoir, Timothy/Alt, Casey: Flow Process, Fold. Intersections in Bioinformatics and Contemporary Architecture, in: Ponte, Alessandra / Picon, Antoine (Hg.): Architecture and the Sciences. Exchanging Metaphors, New York, Princeton 2003, S. 344.

V

Assoziation und Reihung

Figuren des Fragmentarischen. Fragmentierung als ästhetisches Prinzip in der Architekturproduktion des 20. Jahrhunderts

Adria Daraban

V

„Im Ausdruckslosen erscheint die erhabene Gewalt des Wahren, wie es nach Gesetzen der moralischen Welt die Sprache der wirklichen bestimmt. Dieses nämlich zerschlägt was in allem schönen Schein als die Erbschaft des Chaos noch überdauert: die falsche, irrende Totalität – die absolute. Dieses erst vollendet das Werk, welches es zum Stückwerk zerschlägt, zum Fragmente der wahren Welt, zum Torso eines Symbols."

Walter Benjamin: „Goethes Wahlverwandtschaften"

Das Fragment als Ausdrucksform markiert in künstlerischen und philosophischen Diskursen den Aufbruch zu einer modernen Ästhetik. Diese entwickelte den „Gedanke[n] einer notwendig fragmentarischen Gestalt des Ästhetischen"[1] – ein Gedanke, der „die Kunst nicht mehr auf das Ideal eines anschaulichen und geschlossenen Ganzen […]"[2] verpflichtete, wie es Eberhard Ostermann in seiner Abhandlung zum Begriff des Fragments auslegt. Mit dem Aufkommen des modernen Fragmentarismus[3] wurde also die traditionelle Vorstellung des Werkbegriffs als vollendete Ganzheit aufgehoben. Rüdiger Bubner schreibt in seinen „Gedanken über das Fragment": „Mit dem Ende der Mimesiskonzeption bricht das Ende der werkorientierten Produktion an. […] Wo die althergebrachte Bezugnahme der Kunst aufs Werk abbricht, beginnt die Karriere des Fragments als bevorzugte Ausdrucksform."[4] Für Theodor Adorno avancierten die Schwierigkeit von Kunstwerken, angemessen zu enden, die Dissonanz, das Abstrakte oder auch das Hässliche zu einer Invariante der modernen Kunst.[5] Die geschlossene, harmonische Werkform wird infolgedessen als Ausdrucksform nicht nur unwahrscheinlich, sondern auch tabu, denn das „Fragmentarische ist heute Voraussetzung nicht nur in der Bildenden Kunst. Es ist die Grundlage aller Verständigung"[6], wie Christoph Meckel schon 1978 in seinem Vortrag „Über das Fragmentarische" postulierte. Die Postmoderne trieb sodann die Sprache des Fragmentarischen, des Bruchstückhaften und Zerfallenen bis zum Exzess und schien damit die Erschöpfung des Begriffs anzukündigen.
Doch wie schlug sich die Fragmentierung der Werkform in der Architektur nieder? Unter der Prämisse, dass die „Wahrnehmung des Brüchigen" als zeitgeistiges Phänomen zu veränderten Formerwartungen in der Kunst und darüber hinaus geführt hat, untersucht der vorliegende Beitrag den

Resonanzraum des Fragmentbegriffs in der Architekturproduktion des 20. Jahrhunderts. Im Unterschied zur Kunst ist die Architektur Objekt beiläufiger Betrachtung. Demzufolge muss hinterfragt werden, ob der Begriff des Fragments in der Architektur, analog zur Kunst, eine vergleichbare Entfaltung finden kann. Oder anders gefragt: Kann Architektur eine Ausdrucksform der modernen „condition fragmentaire“[7] sein?
Zu den ArchitektInnen des 20. Jahrhunderts, die alternative Werkkonzepte im Spannungsfeld zwischen Fragment und Werkganzem entwickelten, gehört der deutsche Architekt Hans Scharoun. Vor allem mit seinen Schulbauentwürfen schuf Scharoun Anfang der 1950er Jahre eine Architektur, die sich vor dem Hintergrund einer zunehmenden Kritik an der funktionalistischen Architektur als gesellschaftlich entfremdet und starr, als eine unkonventionelle und wahrhaftig moderne Alternative anbot. Aus Fragmenten und Versatzstücken konstruierte er neuartige dynamische Räume, die er als „Bewusstseinsform“[8] bezeichnete. Er folgte damit seiner Auffassung, dass Architektur erst durch eine kommunikative Wechselwirkung zwischen gebautem und gesellschaftlichem Raum entstehe.
Um die Argumentation Scharouns nachvollziehen zu können, soll zunächst ein Blick auf die historischen Bedingungen des Fragmentes als Ausdrucksform der ästhetischen Moderne geworfen werden. Dabei soll das Konzept der „Figur“, mit Bezug auf Erich Auerbachs Aufsatz „Figura“[9], als Bindeglied zwischen dem Sinnlichen und dem Materiellen einer Form eingeführt werden, um die ambigue Beziehung des Fragmentbegriffs in Relation zum Werkganzem vorzustellen. Anschließend wird die Entwicklung des Fragmentbegriffs im architektonischen Diskurs zurückverfolgt, um zum Schluss Scharouns Definition des architektonischen Körpers als Geflecht von Raum und Zeit – eine Definition, die auf die Konzeption des Fragmentarischen verweist – am Beispiel seiner Lünener Geschwister-Scholl-Schule[10] aufzuzeigen.

Historische Bedingungen des Fragmentarischen

Die Genese des Fragmentbegriffs als ästhetische Kategorie beginnt im deutschsprachigen Raum gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Zu dieser Zeit wurde das ästhetische Ideal der vollkommenen Kunstform mit den Ausdrucksformen einer von Rationalisierung und Differenzierung zersplitterten, modernen Welt konfrontiert. Der Germanist Justus Fetscher definiert die erste Stufe in der Entwicklung des Fragmentbegriffs als „Phase der Tendenz“; er nennt als historische Anfangsmomente die Französische Revolution sowie die ersten geschichtsphilosophischen Reflexionen dazu im deutschsprachigen Raum.[11] Eine zentrale Rolle für die erstmalige Fixierung und theoretische Aufarbeitung des Fragmentbegriffs nimmt Friedrich Schlegel ein. Die von ihm zusammen mit seinem Bruder August Wilhelm herausgegebene Zeitschrift „Athenaeum“, erschienen von 1798 bis 1800, diente als das programmatische Medium. Schlegel definiert im 206. Athenäums-Fragment das Fragment selbst als autonome Entität, „von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich vollendet [...] wie ein Igel“.[12] Der wahrhaftig moderne und progressive Schritt in Schlegels Position ist die Aufhebung der zeitlichen Dimension und die damit erfolgte Aufwertung des Fragmentes zum „Wegweiser zu einer Vollkommenheit, die nicht hier und jetzt erscheint, sondern nur in der Vergangenheit aufgefunden oder in der Zukunft eingelöst werden kann“.[13] Im 24. Athenäums-Fragment heißt es: „Viele Werke der Alten sind Fragmente geworden. Viele der Neueren sind es gleich bei der Entstehung.“[14] Die einen Werke nennt er „Fragmente aus der Vergangenheit“, die anderen „Fragmente aus der Zukunft“ oder „Projekte“[15]; zeitlich seien diese richtungsverschieden, ästhetisch aber von gleicher Tragweite. Schlegel fixiert in dieser Weise eines der wichtigsten Merkmale der fragmentarischen Form: ihre ästhetische Positivität. Dafür spricht auch seine Gleichstellung der Begriffe „romantisch“, „progressiv“, „fragmentarisch“ und „modern“.[16]

1 Füssli, Johann Heinrich: Der Künstler verzweifelt vor der Größe der antiken Trümmer, 1778–1780, Kunsthaus Zürich.

V

In „Gedanken über das Fragment. Anaximander, Schlegel und die Moderne“ beschäftigt sich der deutsche Philosoph Rüdiger Bubner mit Schlegels Essay „Über die Unverständlichkeit“ und macht auf das Potential des Missverständlichen und Chiffrierten in Schlegels Konzeption des Fragmentarischen aufmerksam, denn die Unverständlichkeit verleiht dem Werkganzen seine Latenz und katapultiert es somit in Bereiche des Zukünftigen und des Utopischen.

„Die bewusst und planmäßig in dem Text gestaltausgebreitete Unverständlichkeit, deren Ursymbol das Fragment ist, zielt auf eine Fortsetzung der Aktivität über den Augenblick der Begegnung mit dem vollendeten Werk hinaus. Das letzte und umgreifende Gesamtkunstwerk stiftet die Menschheit in ihrer geschichtlichen Entwicklung, die erst noch wird, wozu sie bestimmt ist. […] Dies ganze Geschick aber zu einer Sache der Planung zu machen, den Selbstlauf der Traditionsfortspinnung eigens zu inszenieren, die Pfade der Vergangenheit in den Bereich der Zukunft zu projizieren? Das ist das atemberaubende Programm der Frühromantik, dessen Ausfüllung bisher anderthalb Jahrhunderte moderner Kunstbewegung beschäftigt hat.“[17]

Diese Entwicklung des frühromantischen Fragmentbegriffs gebe, so Bubner, der zeitdiagnostischen Auseinandersetzung an der französischen Akademie Ende des 17. Jahrhunderts über die Gültigkeit ästhetischer Vorbilder der Antike, bekannt als „Querelle des Anciens et des Modernes“ (Abb. 1), eine zugespitzte Wendung[18]. Ähnlich argumentiert auch Justus Fetscher: Indem das Fragment als Tendenz oder als Vorbote einer künftigen Ganzheit anerkannt werde, entferne es sich von seiner Funktion als Symbol des Zerfalls in der kulturkritischen Argumentation.

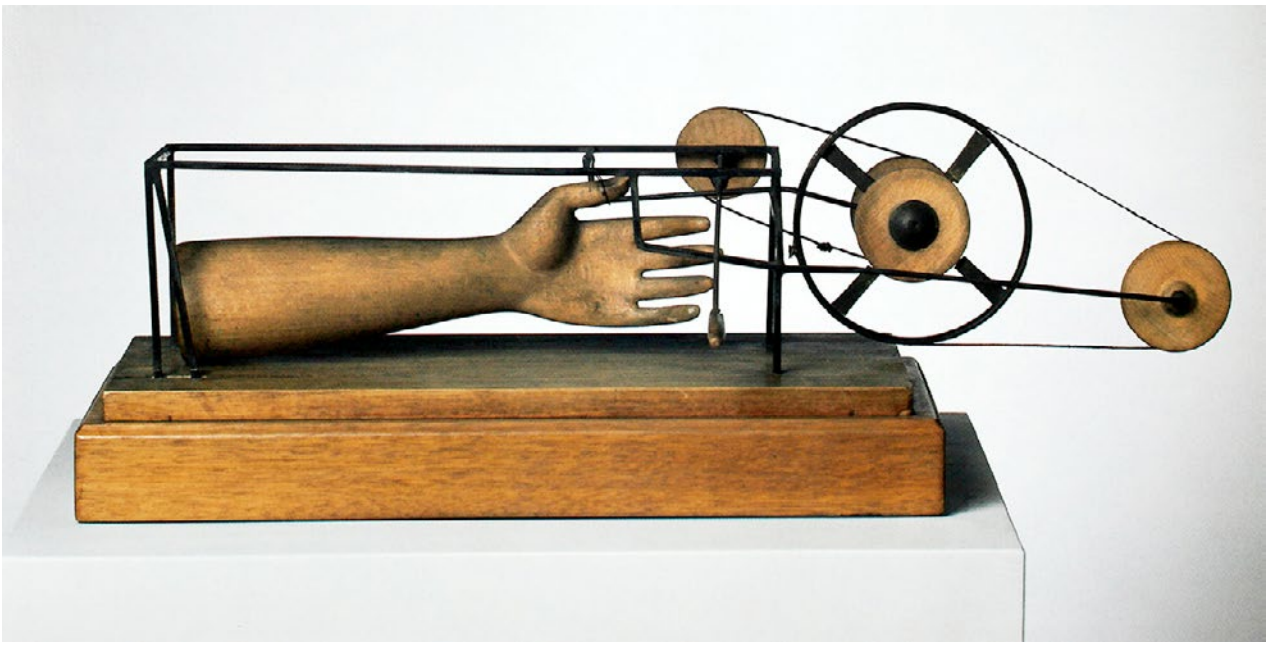
„Indem Schlegel seine Fragmente und Fragmenterkenntnisse als Vorboten, als Fragmente aus der Zukunft versteht, kehrt er die an den Torsi und Ruinen der Antike geschulte retrospektive Betrachtungsweise um und feit sich gegen die Verlockungen konservativer Kulturkritik. Aufgrund dieser futuristischen Wendung können seine Fragmente keine Zerfallsprodukte sein, da jeder Zerfall einen aus der Vergangenheit herabgesunkenen, allenfalls den Pressionen auch der Gegenwart geschuldeten Prozess darstellt. In Schlegels Fragment-Tendenz-Diagnostik herrscht stattdessen eine selbstbewusste Einheit der antiklassischen Disharmonien.“[19]

2 Robert, Hubert: Imaginäre Sicht aus der Grande Galerie, 1796, Paris: Musée du Louvre.

Fast zur gleichen Zeit entwickelt sich im Bereich der Bildenden Künste, ein verwandtes Phänomen. Die intentionale Fragmentierung des Textkörpers bei Schlegel findet hier seine Entsprechung im Genre der Ruinenmalerei. Das Phänomen wurde von Diderot als „poétique des ruines"[20] theoretisch fixiert – die Poetik der künstlichen Ruinen. In den Bildern des französischen Malers Hubert Robert (Abb. 2), gezeigt im Louvre im Salon von 1767, entdeckt Diderot einen kontemplativen Ansatz, demzufolge der Betrachter das in der Ruinenmalerei dargestellte Fragmentarische in sich selbst reflektieren kann mit dem Effekt seiner Rückwendung auf sich selbst. Beider – Schlegel und Diderot – „Fragmentarismus, Fragmenterkenntnis, beider kritisch vorangetriebene Fragmentierungen resultieren aus einem intellektualen Vorgriff, der einen Eingriff ins Werk lizensiert, antizipieren Prozesse des Herunterbrechens, die mit der Zeit an dem jetzt als vollständig Vorgestellten stattfinden werden."[21]
Das Potential des Fragmentarischen, zur Selbstreflexion verleiten zu können, findet auch in der Politik seine Entsprechung. Die amerikanische Kunsthistorikerin Linda Nochlin skizziert in ihrem Buch „The Body in Pieces. The Fragment as a Methaphor for Modernity" die Entwicklung einer visuellen Rhetorik des Fragmentarischen in der Zeit der Französischen Revolution. Sie zeige sich im Gestus des Denkmalsturzes, des Vandalismus, der Guillotinierung und sei von den Revolutionären dazu gebraucht worden, sich ihre Trennung von der Traditionsmacht des Ancien Régime vor Augen zu führen.[22] Das frühe 19. Jahrhundert scheint von dieser Bildwelt der Zerstörung besessen zu sein, wie die eindrücklichen szenischen Umsetzungen für diese Ruptur von französischen KünstlerInnen, beispielsweise von Théodore Géricault, zeigen (Abb. 3).
Zum Ende des 19. Jahrhunderts transformiert sich die progressive Figur des frühromantischen Fragments in eine Metapher der Verlusterfahrung: der Verlust des Selbst, provoziert von der immer schneller und immer flüchtiger werdenden Wirklichkeit der modernen Welt. Mit AutorInnen aus Philosophie und Soziologie wie Georg Simmel,

3 Gericault, Theodore, Studie eines Armes und zweier Beine, 1806–1824, Montpellier: Musée Fabre.

Siegfried Kracauer und Walter Benjamin verschiebt sich die Aufmerksamkeit von der Figur des Fragmentes hin zur Erfahrung und Beschreibung einer Form der Wahrnehmung. Diese, so die Autoren, könne unter dem Einfluss zunehmender gesellschaftlicher und technischer Verschiebungen nicht mehr ganzheitlich, sondern nur noch fragmentarisch sein. Die neuen Kommunikationsmedien fördern eine parallelisierte



4 Giacometti, Alberto, Gefährdete Hand, 1932, Kunsthaus Zürich.

und fragile Wahrnehmung, die sich mit den Gefühlen der Verlustempfindung der Epoche deckt. In seiner Studie „Fragmente der Moderne" untersucht David Frisby diese Analysen der Moderne. Er argumentiert für eine gemeinsame Orientierung von Simmel, Kracauer und Benjamin an einem Begriff der Moderne, der sich mit dem deckt, „was Baudelaire als Begründer des Begriffs der modernité als ‚le transitoire, le fugitif, le contingent' charakterisierte"[23].
Seit den 1820er Jahren beschreibt sich jede europäische Generation als zerrissene Generation. Für Justus Fetscher ist dies Zeugnis des mittlerweile „auf [...] Generationen übergreifende[n] (allerdings spezifisch moderne[n]) Vorstellungsmodell[s] Fragmentarizität. [...] Er ist nun Naturgesetz zweiter Natur."[24] Bei Adorno kumuliert die Fragmentarizität zu einem „Formgesetz moderner Kunst"[25], denn „die Wendung zum Brüchigen und Fragmentarischen ist in Wahrheit Versuch zur Rettung der Kunst durch Demontage des Anspruchs, sie wären, was sie nicht sein können und was sie doch wollen müssen. Beide Momente hat das Fragment. Den Rang eines Kunstwerks definiert wesentlich, ob es dem Unvereinbaren sich stellt oder sich entzieht."[26] (Abb. 4)

Vielerorts wird heute die Erschöpfung des modernen Fragmentbegriffs angekündigt. In seinem Aufsatz „Die Kunst – ein Fragment", markiert zunächst der französische Philosoph Jean-Luc Nancy die Erschöpfung des modernen Fragmentbegriffs. So schreibt er: „Von jetzt an, ohne Zweifel, reichen die Fragmentierung, die Verräumlichung, die Ausstellung, die Zerstückelung, die Erschöpfung an ihre äußersten Endpunkte heran. [...] Man lässt also wissen, dass unsere Kunst, unser Denken, unser Text sich im Verfall befinden, und man ruft zu einer Wiedererneuerung auf."[27] Nancys Aussage, das Fragment befände sich am Ende seiner Epoche, dient ihm dennoch nur als Mittel zur Unterscheidung zwischen zwei für ihn konsekutiven Arten des Fragments, in denen sich zwei Auffassungen von Kunst artikulieren. Auf der einen Seite steht

das „kleine Kunstwerk“[28] – Schlegels Igel. „Das Kleine“ stehe für ein Verlangen nach der Katastrophe, die sich hinter „aller zeitgenössischen Geschichte der Kunst (derjenigen, die mit der Romantik beginnt)“ verbirgt, so Nancy, für „eine Beunruhigung durch das Große, das Monumentale, die Kunst in kosmologischen, theogonischen Dimensionen, durch den ‚großen Stil‘ und die ‚souveräne Kunst‘.[…] Der kleine ‚Meteorensplitter‘, der vom Sturz der Sterne abgerissen ist, sollte auf diese Katastrophe antworten.“[29]
Das „kleine Kunstwerk“ sei aber nur ein Anfang gewesen. Nancy beschreibt den bisher begangenen Weg als einen notwendigen Umweg, einen indirekten Zugang zur Wahrheit. Am anderen Ende steht das Fragment als Ereignis. Die Kraft des Fragmentarischen liegt für Nancy nicht mehr im „erschöpfenden Kampf des Kleinen gegen das Große, um selbst das Große zu sein“[30]. Viel mehr ist sie im Ereignis der Fragmentierung zu finden, in der Unterbrechung, in der Teilung oder in der „Unendlichkeit einer Ankunft“[31] in einer Gegenwart, in der die Welt durch Sinn und Subjekt und nicht durch das Absolute bestimmt wird.
„Das Fragment: nicht das Stück, das von einem auseinandergegangenen oder zertrümmerten Ganzen herabfällt, sondern die Zersplitterung. […] Die Kunst ist Fragment, weil sie die Lust berührt. […] Das, was man ‚die Berührung des Sinns‘ nennt, besteht vielleicht genau in der Aufhebung und im Überrascht werden.“[32]

Die mimetische Figur

Kein Begriff scheint besser geeignet als die ‚Figur‘, um diese Ambivalenz zwischen der Auffassung der fragmentarischen Kunst als Schöpfung mit Werkcharakter oder als Ereignis darzustellen. Figuren beziehen sich auf Gegenstände, die sich in ihrer Komplexität durch Vorstellungskraft nicht reproduzieren lassen. Sie stellen die Frage nach dem Wechselspiel zwischen Bild und Begriff, zwischen Form und Bedeutung, zwischen dem Materiellen, Visuellen und Sinnlichen.

Hier wird „‚Figur“‘ in einem weiteren Sinne verstanden: als sprachliches Stilmittel – als rhetorische Figur – oder als menschliche oder menschlich ähnliche Gestalt in literarischen Texten, wie sie etwa auch in den einschlägigen Lexika beschrieben wird. Erich Auerbachs Figuraldeutung aus dem Jahr 1938[33] zeigt die gemeinsame Wurzel dieser Deutungen auf. Auerbach verfolgt darin die Entwicklung des Wortes „figura“: von seiner ursprünglichen Deutung als plastisches Gebilde, gebraucht zum Beispiel für die Bezeichnung kleiner Tonstatuen von Gottheiten in den römischen Haushalten, hin zum Transfer des Figurbegriffs in den rhetorischen und semiotischen Diskurs. Auerbach verweist auch auf die frühe Verschmelzung der Bedeutung der lateinischen „figura“ – plastische Gestalt – mit der analogen griechischen Terminologie. Im Griechischen habe man für den Gestaltbegriff verschiedene Worte verwendet und sich auf die grammatikalische, logische, mathematische oder musikalische Form bezogen. Die Verschmelzung der lateinischen und griechischen Bedeutungen habe zu einer Erweiterung des Begriffs geführt: über die Beschreibung einer plastischen Gestalt hinaus zu einer Bedeutung der „figura“ als sinnliche Gestalt einer Form.
Einen wichtigen Moment in dieser semantischen Transformation markiert für Auerbach die Wechselwirkung zwischen Form und Abbildung, zwischen Modell und Kopie. Um die Ähnlichkeit bzw. den Erbgang zwischen Eltern oder Vorfahren und ihren Kindern zu beschreiben, verweist er auf Lucrez’ Verwendung von „figura“: „Der wichtige Übergang von der Gestalt zu ihrer Nachahmung, vom Urbild zum Abbild, läßt sich am besten an der Stelle fassen, die von der Ähnlichkeit der Kinder mit ihren Eltern, von der Mischung der Samen und der Vererbung handelt; von den Kindern, die utriusque figurae des Vaters oder Mutter sind, die oft proavorum figurae wiedergeben.“[34] Von jetzt an seien Urbild, Abbild, Scheinbild, Traumbild Bedeutungen, die immer mit dem Begriff „figura“ verbunden blieben. Die Figur erhalte damit eine verweisende Qualität.

Mit Cicero wird der Begriff „figura“ immer abstrakter und beschreibt als technischer und rhetorischer Begriff stilistische Wendungen der Sprache. Aber erst mit Quintilian, stellt Auerbach fest, finde die „figura“ als Sammelbegriff für die „Figuren der Rede“[35] den Weg in den rhetorischen Diskurs: „Die Kunst der uneigentlichen, umschriebenen, andeutenden, insinuierenden und verbergenden Redeweisen [...] war in der spätantiken Beredsamkeit zu einer uns fast unbegreiflicher und seltsam, ja oft albern erscheinender Vollendung und Elastizität gediehen und jene Redeweisen hießen figurae.“[36]

Interessant an dieser Stelle ist Auerbachs Anmerkung zu Vitruvs Anwendung der „figura“: „Bei ihm [Vitruv] ist figura die architektonische und plastische Gestalt, allenfalls die Nachbildung davon oder der Grundriss; von Täuschung und Verwandlung ist bei ihm nichts zu spüren.“ Die „figurata similitudine“ bedeute bei Vitruv „formende Herstellung einer Ähnlichkeit“[37], so Auerbach. Die Architektur begrenze also die Eigenschaften der Figur auf ihre plastischen Qualitäten.

Geschichtlich bedeutend ist für Auerbach die Entwicklung der Figur in den christlichen Quellen. Hier kristallisiere sich die Figur als antizipierende Gestalt des Zukünftigen; sie funktioniere als Vermittler zwischen dem Alten und Neuen Testament. So seien im Alten Testament Personen und Ereignisse Figuren, die die Erscheinung des Christus vorausdeuten, genauso wie Christus und die Verkündigung des Evangeliums als Figuren für die Ankündigung des Gottesreiches stünden. Der kreative Akt sei hier der geistige Akt: „[E]in geistiger Akt, der sich bei jedem der beiden Pole mit dem gegebenen oder erhofften Material des vergangenen, gegenwärtigen oder zukünftigen Geschehens zu befassen hat [...].“[38] Die zwei Pole: die Prophezeiung und ihre Erfüllung; dazwischen die Figur, offen, unvollständig und fragil. Die Unvollständigkeit unterscheide die Figur letztendlich und grundsätzlich von allen anderen allegorischen Darstellungsformen, weil sie zu einem Vorgang werde und nicht Darstellung bleibe.

In Bezug auf den Begriff der Mimesis erlaubt die Figur nicht nur die Herstellung einer Relation zwischen Wirklichkeit und ihrer Darstellung im künstlerischen Werk. Indem die Figur neben der Ähnlichkeit auch die Differenz, die Andeutung oder die Unvollständigkeit verkörpert, wird diese Relation auch zu einem Ereignis. Die Figur ist etwas, das sich zwischen Form und Materie, Idee und Abbildung bewegt. Aber erst durch die Art, wie diese verbunden werden, und durch den Akt des Verbindens selbst wird die Figur gebildet.

Figuren des Fragmentarischen in der Architektur

Die Bedeutung des Fragments im architektonischen Diskurs lässt sich weit zurückverfolgen: von der mittelalterlichen „spoglia“ (Spolie) über die Kuriositätenkabinette der Renaissance bis hin zum vorläufigen Höhepunkt in der Poetik der Ruinen des 18. Jahrhunderts. Dalibor Vesely beschreibt in seinem Aufsatz „The nature of the modern fragment and the sense of wholeness“[39] die Entwicklung des Fragmentbegriffs hin zu seiner modernen Deutung als relationales Element in einer poetischen Auffassung von Wirklichkeit.

In der Dialektik des barocken Raums als ganzheitlichem und dennoch zersetztem Raum sieht Vesely die Ursprünge des modernen architektonischen Fragmentbegriffs. Anhand der „Rocaille“ beschreibt er die Entstehung von piktoralen und räumlichen Gebilden, die durch ihre unfertige, ruinöse oder fragmentierte Erscheinung die bewusste Repräsentation einer möglichen, künftigen Ganzheit verkörpern.[40] In diesem Zusammenhang verweist er auf die gleichzeitige Entstehung der künstlichen Ruinen und der „fabriques“ als Elemente in der Gestaltung der Landschaftsgärten des 18. Jahrhunderts. Die „fabriques“ waren künstlich produzierte Architekturfragmente; sie wurden, genau wie künstliche Ruinen, in der Szenografie der Landschaftsgärten kompositorisch eingesetzt. Damit verkörpern zum ersten Mal landschaftliche Kompositionen aus künstlichen Ruinen und „fabriques“ die Idee des romantischen Fragmentes als isolierte, aber dennoch nach Ganzheit strebende Einheit, die erst durch

5 Louis Carrogis Carmontelle, Ansicht der Gärten von Monceau, Paris, Musée Carnavalet.

die individuelle kombinatorische Leistung des Betrachters oder Spaziergängers entstehen kann. (Abb. 5)
Vesely argumentiert hier für die synthetisch-aphoristischen Qualitäten des Fragmentes. So ist laut Vesely das architektonische Fragment – analog zur Sprache – in der Lage, eine Verbindung herzustellen zu den sichtbaren, aber auch – im Sinne der Idee der Lebenswelt – zu den latenten Inhalten und Strukturen der Wirklichkeit.
Mit dem Eintritt des Ruinösen in den Architekturdiskurs wird das Bild des Zerfallenen, des „nicht mehr" Vollendeten wie schon bei Schlegel mit der Positivität des „noch nicht" Vollendeten überlagert. Dass „Fragmente aus der Vergangenheit" gleich „Fragmente aus der Zukunft" sein können, zeigt zum Beispiel die janusköpfige Darstellung von John Soanes Entwurf für die Bank of England, gemalt 1830 von Joseph Gandy. (Abb. 6) Auf den ersten Blick als Darstellung eines ruinösen Zustandes der noch nicht gebauten Bank of England lesbar, offenbart sich Gandys Gemälde bei näherer Betrachtung als das Bild einer gigantischen Baustelle. Die Ruine evoziert hier zwar, wie von Stanislaus von Moos beschrieben, den „Zusammenhang von Aufstieg und Fall der Kulturen". Gleichzeitig wird aber die „fiktive Zerstörung so zu einem Modus der didaktischen Explikation der Art und Weise, wie das Gemäuer und wie die Gewölbe, aus denen sich der Komplex zusammensetzt, konkret gemacht sind. Die Ruine wird so zum didaktischen Präparat, zum Demonstrationsobjekt baukünstlerischer Tektonik." Indem „Ruinen nicht nur Zerfall dokumentieren, sondern im Zerfall auch ihren Anfang offenbaren und insofern den Anfang von Architektur überhaupt"[41], überlagern sich die Zustände einer rück- oder vorwärts gewandten

6 Gandy, Joseph Michael, Aerial cutaway view of the Bank of England from the south-east, 1830, London: Sir John Soane's Museum.

V

Fragmentierung von Architektur. Es ist die Baustelle, die Kehrseite der Ruine oder die „umgekehrte Ruine“[42], die hier das Bild des Zerfalls mit dem Optimismus des Möglichen überlagert. Zwischen Ruine und Utopie wird die Vollendung aufgehoben. Die Prophezeiung des Unendlichen bewahrheitete sich: Der Bauprozess der Bank of England dauerte mehrere Jahrzehnte. John Soane arbeitete 45 Jahre lang bis zu seinem Tod an der Erweiterung und Konsolidierung des Baus.

Die Frage nach der Relation des Fragments zum Ganzen bleibt nach der Romantik auch in der Architektur eine Konstante. Sie wird in verschiedenen Weisen zum Ausdruck gebracht; eine ihrer letzten Verkörperungen vor dem 20. Jahrhunderth. ist das künstliche Konstrukt des Gesamtkunstwerkes.

Das 20. Jahrhundert ist auch in der Architektur geprägt von einer erneuten Suche nach dem, was Nancy den „großen Stil“ nannte: von der Entstehungs- und Entfaltungszeit der funktionalistischen Moderne vor und nach dem Zweiten Weltkrieg.

V

Ihr Bestreben war, eine universelle und autonome Sprache der Architektur zu entwickeln. Bekanntermaßen geriet mit der Postmoderne das Konzept des Universalismus der Moderne in die Kritik. Für Nancy handelt es sich im Falle der Moderne und Postmoderne um bloße „Ästhetiken der Fragmentierung“, wobei das Wesentliche am Fragment noch keinen Ort gefunden hat: „Wenn etwas jenseits einer Ästhetik des Fragments bleibt, jenseits der vielfältigen Ästhetiken der Fragmentierung, in denen der Widerhall der Katastrophe und das Bedürfnis nach der ‚großen Kunst‘ nachlebt – dieser Katastrophe und dieses Bedürfnisses, um die die Moderne und die Postmoderne sich artikulieren –, wenn so etwas wie eine ‚wesentliche Fragmentierung‘, eine ‚primitivere‘, eine ‚ursprünglichere‘, und folglich eine ‚unerhörtere‘ und ‚zukünftigere‘ bleibt […] und wenn es einen dafür eigenen Ort gibt, einen Ort, wo die Existenz als solche sich zeigt, ist dieser Ort die Kunst, aufs neue die Kunst? Oder wohl: Kann man die Kunst denken, nicht als eine Kunst des Fragments – das gegenüber dem Werk als Ausarbeitung einer Totalität gehorsam bliebe –, sondern als selbst fragmentarisch oder fraktal, die Kunst als Fragmentierung und die Fragmentierung als Präsentation des Seins (der Existenz)?“[43]

Die Frage muss an dieser Stelle erweitert werden: Kann die Architektur auch ein solcher Ort sein? Kann die Architektur „diese Fragmentierung mit dem Ereignis des Seins“[44] in sich aufnehmen, beherbergen, verräumlichen, umhüllen? Architektur als Fragmentierung im Gegensatz zu einer Architektur des Fragmentes? Von allen Kunstformen steht die Architektur der Wirtschaft am nächsten. Folgerichtig muss gefragt werden, inwiefern die damit verbundenen Sachzwänge die Entfaltung einer fragilen Sprache wie die des Fragmentarischen überhaupt zulassen. Und nicht zuletzt: Lässt die im Vergleich zur Kunst relativ träge Reaktion der Architektur auf kulturell-gesellschaftliche Fragen die Übernahme eines Topos wie den des Fragmentarischen überhaupt zu? Hier kommt die Figur als mimetisches Werkzeug zum Tragen: Die Unvollständigkeit, die Offenheit und die synthetischen Möglichkeiten der Figur könnten es der Architektur möglich machen, zu kommunizieren, ohne auf den Vorgang des Kommunizierens reduziert zu werden. Außerdem ermöglichen Figuren eine Analyse der Phänomene des Fragmentarischen, ohne eine chronologische oder eine formgebundene Linearität verfolgen zu müssen.

Mimetische Figuren. Die Figur der Konstellation bei Hans Scharoun

Hans Scharoun hat nie eine ausführliche Raumtheorie formuliert. Doch aus Andeutungen in seinen Schriften und noch mehr aus seinen Bauten lässt sich ein spezifischer Raumbegriff herauslesen. Im Erläuterungstext für den Entwurf einer Volksschule in Darmstadt bezeichnete er unter Bezugnahme auf Immanuel Kant den Raum als Bewusstseinsform: „Kant hat den Raum, der keine außer uns und unabhängig von uns bestehende Dinglichkeit sei, als Bewußtseinsform determiniert. Form des Bewußtseins setzt das Besondere, Unterscheidbare, Vergleichbare voraus oder, anders ausgedrückt, [es] wandelt sich der Subjekt-Objekt Bezug, wie Ich und Inhalt sich wandeln oder untereinander verschieden sind. Wissen wir um diese und um deren wirksame Bezüge, so können wir uns das Wesenstümliche anschaulich vorstellen und Tendenzen wirksam werden lassen.“[45]

Scharouns Raumbegriff erweist sich hier in zweierlei Hinsicht als modern: Einerseits durch den Vorzug der Partialität vor der Totalität. Seine Raumauffassung sperrt sich gegen die Erfassung als Gesamtheit, stellt nichts Totales vor Augen, sondern beschreibt eine komplexe Gestalt des Raumes, die auf den Gesetzen des Besonderen fußt. Andererseits verweist er durch seine Definition des architektonischen Körpers als Bewusstseinsform auf die Funktion des Betrachters, durch dessen Mitwirkung Raum erst entstehen kann. Er wird so zum handelnden Subjekt und Autor. Raum ‚ist' demnach nicht, sondern ‚wird' erst durch den Akt der Wahrnehmung konstruiert.
Scharouns Schaffenszeit fällt in die Entstehungs- und Entfaltungszeit der funktionalistischen Moderne vor und nach dem Zweiten Weltkrieg. Neben Hugo Häring, Gunnar Asplund, Alvar Aalto und Sigurd Lewerentz, zählt er zur Gruppe der „anderen Modernen", wie der britische Architekt und Theoretiker Colin St. John Wilson sie in seinem Buch „Architectural Reflections: Studies in the Philosophy and Practice of Architecture"[46], bezeichnet. Wilson identifiziert sie als Teil der modernen Architekturbewegung und gleichzeitig als ihre schärfsten Kritiker; vereint seien sie einerseits durch die Kritik am Wirken der funktionalistischen Moderne und andererseits durch ihr Ziel, mittels einer humanistischen Auffassung grundlegende Werte und Anhaltspunkte für die architektonische Praxis zu definieren.
Scharouns Kritik richtet sich vor allem gegen das Prinzip der Vereinheitlichung und Nivellierung des Nutzers durch eine Architektur die dem Leistungsprinzip zu unterliegen scheint. Anlässlich der Verleihung des Fritz-Schumacher-Preises in Hamburg 1954 bemerkt er: „Die Großstadt ist heute für viele eine Wirklichkeit ohne Idee, ohne Geborgenheit. […] Gewohnheit verdirbt, der Mensch resigniert […]. Offenbar kommt es – in Umstellung des Goethe-Wortes – ‚nur auf das Resultat des Lebens und nicht mehr aufs Leben an'. So ist auch die Aufgabe des Stadtplaners an Resultate gebunden und nicht mehr auf Vorgänge abgestellt […]. Eine Folge dessen scheint die Abdankung der Architektur zugunsten der Selbstdarstellung perfektionierter Technik zu sein – das Rastern."[47]
Anstelle der Abstraktion zieht Scharoun das Vielfältige, das Gleichzeitige und Mehrdeutige vor, denn er ahnt in dem Reichtum der Vielheit und des Widerspruchs eine direktere Verbindung zur Wirklichkeit und zur Gesellschaft als in der Utopie der objektiven und autonomen Ordnungen. Scharoun begründet seine Vorstellung von räumlichen Ordnungsprinzipien als ein Zusammenwirken von Raum und Zeit – „mit dem Raum als Bewußtseinsform und mit der Zeit als Anschauungsform".[48] Er argumentiert hier über Analogien zu Musik und Kunst: „Wer sich mal mit der neuen Musik oder auch mit der Malerei eines Picasso, eines Braque usw. auseinandergesetzt hat, sieht auch hier, daß verschiedene Zeit-Zustände in einer neuen Zeitkonkretisierung aufeinander abgestimmt sind – so, daß verschiedene Bewußtseinsebenen gewissermaßen gleichzeitig tätig und wirksam sind oder verschiedene Tatsachen zu ‚einer' Wirklichkeit bringen."[49]
In der frühen Nachkriegszeit engagierte sich Scharoun besonders im Bereich des Schulbaus. Auf der XI. Mailänder Triennale 1960 legte er in seinem Vortrag „Raum und Milieu in der Schule" seine Vorstellung von der gesellschaftlichen Funktion des Schulbaus dar: Für ihn sei die wichtigste Aufgabe der Erziehung „die Einordnung des Individuums in die Gemeinschaft, seine Entwicklung zu einer persönlichen Verantwortung […]. Es geht dabei nicht um Wissensvermehrung, sondern um Erlebnisvermittlung und Bewusstseinsbildung, damit der Einzelne den echten Kontakt zum öffentlichen Leben finden und Beziehung zur politischen Gemeinschaft entwickeln kann. […] Wie jedes andere Gebäude sollte eine Schule eine Vorstellung von Leben vermitteln, die dem universalen Prinzip der Demokratie entspricht."[50] Er übertrug demnach dem Schulbau und seiner Architektur eine Mitverantwortung für die Aufgabe der Integration des Schülers in die Gemeinschaft.
Die Geschwister-Scholl-Schule in Lünen (Abb. 7 und 8) kann als Verräumlichung seines Konzeptes der Erlebnisvermittlung und Bewusstseinsbildung gelesen werden.

7 Scharoun, Hans, Geschwister-Scholl-Schule in Lünen/Westf., Ansicht von Süden, 1956–1962.

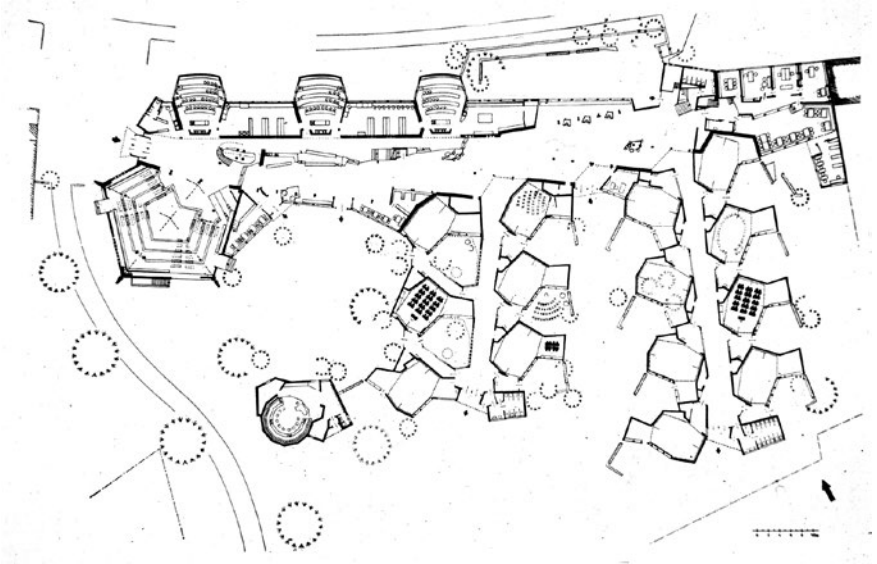
Viele Aspekte hatte er bereits im Zuge eines nicht realisierten Entwurfes der Volksschule in Darmstadt entwickelt. Dieser wurde für die Tagung „Mensch und Raum" gezeichnet, die 1951 in Darmstadt stattfand. An der Konferenz beteiligten sich neben ArchitektInnen auch der Soziologe Alfred Weber, der spanische Philosoph José Ortega y Gasset und Martin Heidegger, der dort seinen Text „Bauen Wohnen Denken" vortrug. Eine begleitende Ausstellung präsentierte elf Gestaltungen für verschiedene öffentliche Bauten von bekannten Architekten wie Max Taut, Hans Schwippert und Hans Scharoun.

V

Mit seinem Darmstädter Projekt entwickelte Scharoun ein völlig neues Konzept für den Schulbau. Er wollte auf die verschiedenen Entwicklungsstufen der Schüler reagieren, indem er diesen Stufen ausgeprägte architektonische Identitäten zuwies. Scharoun nannte sie „Schulschaften" – Nachbarschaften der Schule –, während er die verbindenden Bereiche, welche auch als Treffpunkte und Pausenzonen gedacht waren, als „offene Bezirke" bezeichnete. Die Kinder sollten mit räumlichen Verflechtungen konfrontiert werden, welche soziale Strukturen darstellen, um zur Reflektion über sie angeregt zu werden. Sie bekamen damit die Möglichkeit, sich mit ihren Klassenräumen zu identifizieren, sich gesellschaftlich zu lokalisieren und Nachbarschaften zu etablieren.[51]

In Lünen griff Scharoun für den Entwurf der Geschwister-Scholl-Schule dieses pädagogisch und soziokulturell motivierte Konzept wieder auf. Das Mädchengymnasium, errichtet zwischen 1957 und 1962, wurde wegen seiner ungewöhnlichen Architektur zu Recht im Jahr 1985 unter Denkmalschutz gestellt. Die Schule setzt sich aus einer raffinierten Komposition skulpturaler, verschiedenfarbiger Volumen zusammen, deren abwechslungsreiche Kubatur sich nicht mit einem Blick erfassen lässt. Dadurch erweckt sie Neugierde und animiert zum Umrunden, Betreten und Entdecken. Im Inneren des Gebäudes öffnet sich eine vergleichbar vielfältige Welt, die sich nur sukzessive erschließt und die Durchwanderung der Schule zu einem sequenzierten Raumerlebnis macht. (Abb. 9)

Beim Betreten des Hauses begegnet dem Besucher ein relativ niedriger und diffus



8 Scharoun, Hans, Geschwister-Scholl-Schule in Lünen/Westf., Grundriss EG.

9 Scharoun, Hans, Geschwister-Scholl-Schule in Lünen/Westf., Blick vom Pausenhof auf das Schulgebäude. (2016)

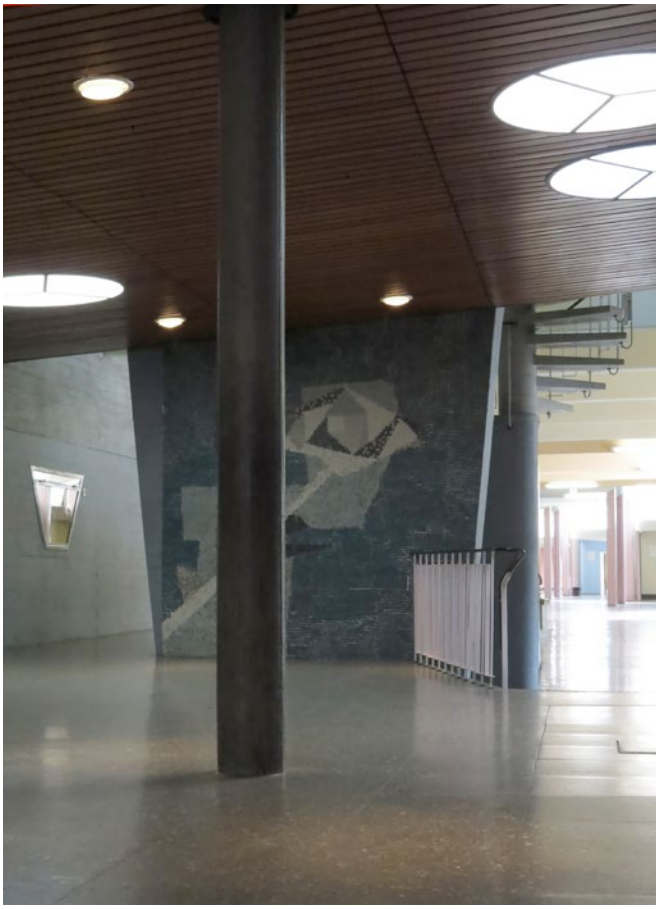
beleuchteter Raum. Er ist eingefasst mit einer niedrigen, mit dunklem Holz verkleideten Decke, taubenblau gestrichenen Betonwänden und einem dunklen Boden. Von hier aus gleitet der Blick auf eine in der Raummitte stehende Stütze, macht halt an einem fast deplatziert wirkenden Stück Geländer und wird schließlich von einer Mosaikwand empfangen. Damit schließt die erste Raumsequenz ab. Drei Stufen tiefer eröffnet sich ein hoher, langgestreckter und in warmen Farben eingefasster Raum. Diese Sequenz ist komplexer: Scheinbar zufällig verstreute Stützengruppen, freistehende Treppen, Sitzstufen, Pflanzenbecken und Trinkbrunnen geben diesem Raum unterschiedliche Schwerpunkte; Versatzstücke wie ein freistehender Heizungskörper bilden kleine Zentren. Die Schritte verlangsamen sich und machen Halt. Das Auge wird überrascht, beschenkt und beglückt. Plötzlich fügen sich Bauteile zu geometrischen Bildern. Es entstehen dreidimensionale Gemälde aus Licht und sanften Farben. Der Blick setzt immer wieder neu an und komponiert Räume, die sich überlappen, überschreiben und sich mit jedem Schritt ergänzen. Nach rechts eröffnet sich eine erste Gasse und der Blick gleitet in die Tiefe, entlang der Wände hinein in eine wieder neue Farbstimmung. Der Raum wird wieder niedriger, ruhiger, intimer. Nischenförmige Eingänge drücken sich in die Wände und setzen sich durch Geometrie und Farbigkeit vom Flur ab. Hinter den Türen erwarten einen nicht einfach Klassenräume. Vielmehr sind es kleine Behausungen für Schüler. Sie haben eine „Diele“, Rückzugsräume und sogar einen „Garten“. In diesen Räumen wird man noch einmal überrascht – diesmal von dem Gefühl, angekommen zu sein. (Abb. 10–14)

Hans Scharoun setzt in Lünen Bauelemente ein, um Räume zu umschreiben, aber nicht zu fixieren. Jean-Luc Nancys Begriff des Fragments als Ereignis verdichtet sich an dieser Stelle. Den Raum als Ereignis aufzufassen hieße nichts anderes als ihn zu öffnen, ihn fortzuschreiben, durch die Wahrnehmung zu produzieren und dadurch unerwartete Beziehungen herzustellen. Nancy setzt nicht die „Nicht-Existenz des Ganzen“ voraus, um das Fragment zu

definieren, sondern das Ereignis der Teilung oder der Öffnung. „Es ist nicht irgendein Teil und auch nicht die Nicht-Existenz des Ganzen, sondern es ist die Teilung, die das Geheimnis ausmacht, das offene enthüllte Geheimnis, das nach allen Seiten ausgestellt ist und überallhin kommt, wie die Zerstreuung der Sterne im Himmel, das Geheimnis des Offenen, des Angebots, des füreinander und durcheinander Ausgestelltseins. Die offenbare Existenz, oder die Offenbarkeit der Existenz: die Nacktheit. Das Fragment (oder die Kunst) ist das Symbolische selbst am Ort und im Augenblick seiner Unterbrechung.“[52]

In Analogie dazu kann die Scharounsche Raumauffassung hier als Ereignis der Fragmentierung gelesen werden. Der Raum wird von seinen Elementen nicht länger begrenzt, sondern „gebildet“. Das ermöglicht, dass die Räume der Schule aus immer neuen, wechselnden Blickrichtungen wahrgenommen werden können und sich vor den Augen der Rezipientin verschiedenste Konstellationen zusammensetzen. Wände und Decken werden zu raumbildenden Flächen, die Räume entstehen lose dazwischen. Sie können fortwährend überschrieben, miss- oder neu interpretiert werden. Sie bleiben nie gleich und sind nie eins. Der durch den Raum wandernde Blick wird an verschiedenen Stellen empfangen, kurz gehalten und wieder weitergeleitet. So entsteht eine elastische Gruppierung von Raumsequenzen. Es gibt keine bekannten Formen, kein implizites geometrisches Wissen, das abgerufen werden könnte. Der Raum wird sukzessive erlebt, Bruchstück für Bruchstück, und mehr als Sequenz denn als Bild wahrgenommen.

V



10 Scharoun, Hans, Geschwister-Scholl-Schule in Lünen/Westf., Eingangsbereich. (2016)

11 Scharoun. Hans, Geschwister-Scholl-Schule in Lünen/Westf., Pausenhalle. (2016)

12–14 Scharoun. Hans, Geschwister-Scholl-Schule in Lünen/Westf., Pausenhalle. (2016)

Bildnachweis

Abb. 1: Hofmann,Werner: Johann Heinrich Füssli, Ausstellg.-Kat., München 1974, Abb. 45.

Abb. 2: bpk | RMN - Grand Palais | Jean-Gilles Berizzi.

Abb. 3: Gericault, Réunion de musées nationaux (1991), S. 141, Bildarchiv Foto Marburg.

Abb. 4: Spies, Werner (Hg.): Die surrealistische Revolution (Ausstellungskatalog), Ostfildern-Ruit 2002, S. 225.

Abb. 5: Makarius, Michel: Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit, Paris: Editions Flammarion 2004, S. 124.

Abb. 6: Richardson, Margret / Stevens, Mary Anne (Ed.): John Soane. Architect. Master of Space and Light.

Abb. 7: Pfankuch, Peter: Hans Scharoun. Bauten, Entwürfe, Texte, Berlin, Akademie der Künste (Schriftenreihe der Akademie der Künste), 1993, S. 256.

Abb. 8: ©VG BildKunst, Bonn, 2017.

Abb. 9–14: Foto: Tobias Becker, 2016.

Endnoten

1 Ostermann, Eberhardt: Der Begriff des Fragments als Leitmetapher der ästhetischen Moderne, in: Goethezeitportal, 05.02.2004, http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/ostermann_fragment.pdf , S. 1 (Zugriff: 30.05.2016).

2 Ebd., S. 1.

3 Der Begriff „moderner Fragmentarismus“ stammt aus dem Aufsatz von Peter Horst Neumann: Rilkes Archaischer Torso Apollos in der Geschichte des modernen Fragmentarismus, in: Dällenbach, Lucien / Hart Nibbrig, Christian L. (Hg.): Fragment und Totalität, Frankfurt/Main 1984, S. 257–274. Der Band vereinigt Beiträge zum Begriff des Fragmentarischen in Musik, Literatur und bildender Kunst.

4 Bubner, Rüdiger: Gedanken über das Fragment. Anaximander, Schlegel und die Moderne, in: Merkur – Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, 47/4 1993, S. 296.

5 Vgl. Ostermann, Eberhard: Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee, München 1991, S. 161.

6 Meckel, Christoph: Über das Fragmentarische, vorgetragen in der Plenarsitzung am 28. April 1978, ausgegeben am 15. September 1978, Abhandlungen der Klasse der Literatur / Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Jg. 1978, Nr. 4, Mainz / Wiesbaden 1978, S. 11.

7 Der Begriff „condition fragmentaire“ stammt aus Alain Muzelles Abhandlung : L’Arabesque. La théorie romantique de Friedrich Schlegel dans l’›Athenäum‹, Paris, 2006, S. 176.

8 Vgl. Scharoun, Hans: Mensch und Raum, 1951, in: Conrads, Ulrich / Neitzke, Peter (Hg.): Mensch und Raum. Das Darmstädter Gespräch 1951 mit wegweisenden Vorträgen von Schwarz, Schweizer, Heiddeger, Ortega y Gasset, Bauwelt Fundamente, Bd. 94, Braunschweig 1991, S. 113.

9 Auerbach, Erich: Figura, in: Schalk, Fritz (Hg.): Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie, Bern, 1967.

10 Vgl. Daraban, Adria: Konstellationen des Denkens. Hans Scharouns Geschwister-Scholl-Schule in Lünen – eine frühe Alternative zur Moderne, in: archithese 3/2016, S. 78–84.

11 Vgl. Fetscher, Justus: Tendenz, Zerrissenheit, Zerfall. Stationen der Fragmentästhetik zwischen Friedrich Schlegel und Thomas Bernhard, in: Sorg, Reto / Würffel, Stefan Bodo (Hg.): Totalität und Zerfall im Kunstwerk der Moderne, München 2006, S. 11.

12 Schlegel, Friedrich: Athenäums-Fragmente und andere Schriften, Auswahl und Nachwort v. Huyssen, Andreas, Stuttgart 2010, S. 99.

13 Neumann 1984 (wie Anm. 3), S. 259.

14 Schlegel 2010 (wie Anm. 12), S. 79.

15 Vgl. ebd., S. 78.

16 Ebd., S. 90.

17 Bubner 1993 (wie Anm. 4), S. 298.

18 Vgl. ebd., S. 296.

19 Fetscher 2006 (wie Anm. 11), S. 17.

20 Diderot, Denis, Salons, III, S. 227, hier zitiert nach Fetscher 2006 (wie Anm. 11), S. 21.

21 Fetscher 2006 (wie Anm. 11), S. 23.

22 Vgl. Nochlin, Linda: The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor for Modernity, New York 1994, S. 9.

23 Frisby, David: Fragmente der Moderne. Georg Simmel, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, Rheda-Wiedenbrück 1989, S. 9–10.

24 Fetscher 2006 (wie Anm. 11), S. 24.

25 Ostermann 1991 (wie Anm. 5), S. 190.

26 Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie, zitiert nach Ostermann 1991 (wie Anm. 5), S. 190.

27 Nancy, Jean-Luc: Die Kunst, Fragment, in: Naharaim: Zeitschrift für deutsch-jüdische Literatur und Kulturgeschichte, 6/2 2012, aus dem Französischen von Ashraf Noor, S. 286–287. Die erste Fassung dieses Texts erschien auf Italienisch und auf Englisch in „Frammenti – Interfacce – Intervalli“, dem Katalog der Ausstellung „Paradigmi della frammentazione nell’arte svizzera“, Genua: Costa und Nolan 1992. Eine zweite, reduzierte Fassung wurde bei der Tagung im Centre Georges Pompidou vorgetragen, die im Juni 1992 die Ausstellung Manifeste eröffnete. In Nancys Buch Les Sens du monde, Paris 1993, wurde eine weitere, vom vorliegenden Text abweichende Fassung veröffentlicht.

28 Ebd., S. 288.

29 Ebd.

30 Ebd., S. 289.

31 Ebd.

32 Ebd., S. 299–300.

33 Auerbach, Erich: Figura, in: Schalk, Fritz (Hg.): Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie, Bern 1967.

34 Ebd., S. 58.

35 Ebd., S. 64.

36 Ebd.

37 Ebd., S. 61–62.

38 Ebd., S. 75.

39 Vesely, Dalibor: The nature of the modern fragment and the sense of wholeness, in: Bergdoll, Barry / Oechslin, Werner (Hg.): Fragments. Architecture and the Unfinished, New York 2006, S. 43–56.

40 Ebd., S. 45.

41 Moos, Stanislaus von: Rhetorik der Baustelle. Die Entdeckung der Stadt als Prozess, in: Neue Zürcher Zeitung, 22. September 2007.

42 Der Begriff „umgekehrte Ruinen" wurde von Robert Smithson in seinem Aufsatz „The Monuments of Passaic", erschienen 1967 in Artforum, geprägt.

43 Nancy 2012 (wie Anm. 27), S. 290–291.

44 Ebd., S. 290.

45 Scharoun, Hans: Erläuterungsbericht zu der Volksschule in Darmstadt von 1951, in: Pfankuch, Peter (Hg.): Hans Scharoun. Bauten, Entwürfe, Texte, Schriftreihe der Akademie der Künste, Bd. 10, Berlin 1993, S. 193.

46 St. John Wilson, Colin: Architectural Reflections. Studies in the Philosophy and Practice of Architecture, zweite Ausgabe, Manchester, Machester University Press, 2000, S. xi.

47 Scharoun, Hans: Vom Stadtwesen und Architekt-Sein, Vortrag anlässlich der Verleihung des Fritz-Schumacher-Preises in Hamburg 9.12.1954, in: Pfankuch 1993 (wie Anm. 45), S. 228.

48 Scharoun, Hans: Mensch und Raum, 1951, in: Conrads, Ulrich / Neitzke, Peter (Hg.): Mensch und Raum. Das Darmstädter Gespräch 1951 mit wegweisenden Vorträgen von Schwarz, Schweizer, Heiddeger, Ortega y Gasset, Bauwelt Fundamente, Bd. 94, Braunschweig 1991, S. 113.

49 Ebd., S. 114–115.

50 Scharoun, Hans: Raum und Milieu in der Schule, Vortrag auf der XI. Triennale, in: Bauen und Wohnen 4/1961, S. 4.

51 Vgl. Scharoun, Hans: Erläuterungsbericht zu der Volksschule in Darmstadt von 1951, in: Pfankuch 1993 (wie in Anm. 45), S. 193.

52 Nancy 1991 (wie Anm. 27), S. 303.

Mimesis invers oder Architektur aus Fotografie heraus. Geschichten und Träumereien der Architektur

Mathias Horstmann

Prolog: Sprache

„Ich träume von einer Sprache, deren Worte wie Fäuste die Kiefer zermalmen."

Emil Cioran: „Die verfehlte Schöpfung", 1969

„Sprache ist manchmal furchtbar endlich." Dieser Satz aus einem Brief, ich glaube ein solches Schriftstück nennt sich Liebesbrief, bringt das Problem jedes Schreiberlings zum Ausdruck: Liegt es am eigenen Unvermögen die Sprache zu beherrschen oder liegt es an der Sprache selbst? Was kann Sprache? Was bewirkt sie? Was entfaltet sie und sich im Kopf des Lesers, Hörers? Und kann Sprache jenseits einer psychischen Auslösung im Kopf auch die von Robert Mayer beschriebene physische Auslösung in der Welt bewirken?[1] Kann Sprache, Wortakrobatik oder Theorie verzaubern, Köpfe, gar die Welt explodieren lassen?

Geschichten

„Ich bin kein Naturtalent. Ich habe das Geschichtenerzählen, das Geschichtenschreiben, das Geschichtenerfinden nur gelernt."

Peter Bichsel: „Der Leser. Das Erzählen. Frankfurter Poetik-Vorlesungen", 1982

Ich bin kein Architekt, ich bin auch kein Nicht-Architekt.[2] Der Schriftsteller Orhan Pamuk ist kein Architekt. Er bringt Architektur zur Sprache. In „Warum ich kein Architekt geworden bin"[3] schildert er, was ihn bewog sein Architekturstudium an der Technischen Universität Istanbul abzubrechen, um sich dem Schreiben und Geschichten zu widmen. Was dort nicht folgt ist eine Generalabrechnung, wie sie Thomas Bernhard in seinem wunderbaren ArchitektInnenhassroman „Korrektur"[4] vornimmt oder „Archi...tecte!" als denkbar schlimmste Beleidigung, wie Samuel Beckett einen Mimen in der ersten französischen Fassung von „Warten auf Godot"[5] aussprechen lässt.[6] Für Orhan Pamuk führte seinerzeit Architektur nur über einen modernistischen Weg: Zukunft, Vision, nicht Vergangenheit, Geschichte. Im Schreiben hingegen sah er die Vereinbarkeit von Vergangenheit und Zukunft. Erst Jahre später erkennt Pamuk, dass beides auch in Architektur kombinierbar ist. Geschichten beginnen mit „Schwindel, Angst und Aufregung" verursachenden leeren Papieren, ob es nun solche gezeichneten der „großen, leeren Bogen für Architekturzeichnungen" sind oder jene geschriebenen der „leeren Blätter des Schreibpapiers"[7].

Für den Schriftsteller Peter Bichsel sind Geschichten „eigenartige Erfindungen des Menschen", und es gibt „keine Geschichte, die nicht Wahrheit enthalten würde", „[d]ie menschliche Fantasie ist begrenzt durch all das, was es gibt".[8] Geschichte, wie sie die Fakten der HistorikerInnen und Geschichten, wie sie die Fiktion der SchriftstellerInnen[9] erzählen, sind nicht zu trennen.[10]

Träume

„Schlechte Träume kommen aus dem Magen, der entweder zu voll oder zu leer ist."

„Vermutlich werden die angenehmen Träume dieser Welt von den Schurken geträumt."

Günter Eich: „Träume", 1967

„Hier [im Kino, m.h.] suchen die Menschen Erholung, Poesie, Märchen. In den dunklen Sälen liegen sie wie im Schlummer, sie träumen wundervolle Träume."

Ilja Ehrenburg: „Traumfabrik", 1931

Das Leben steckt voller Theorien, die jeder sich vorstellt und dann versucht umzusetzen. Manche nennen diese Theorien auch Träume. Träume, diese Geschichten im Kopf, Gespinste des Hirns, geistern in der Nacht oder am Tage dort oben, in dem Denkapparatgehäuse über den Schultern namens Kopf herum. Träumen, spinnen, spekulieren, Hirngespinste, Gedankengebäude, Luftschlösser – das führt doch zu nichts?! Wer ihnen zu sehr nachjagt, wird allgemein als Spinner verachtet. Träume bewegen aber durchaus zum Handeln und „erst im handeln wird denken manifest"[11].
Anders als Orhan Pamuk, ist der Schriftsteller Max Frisch Architekt. Auch er bringt Architektur zur Sprache. In seinem Text „Der Laie und die Architektur. Ein Funkgespräch" sieht er den Architekt nicht als „Träumer", da dieser den Wünschen des Bauherrn und den Bauvorschriften folgen muss. „Wie oft, wenn ich vor meinen Baugruben stehe, erscheinen sie mir wie ein Grab!", lässt er ihn jammern.[12] Ein Grab für Träume? Architektur ist nicht bloße Zweckerfüllung. Ein Architekt scheint wohl nicht der Anführer zu sein, von dem sein Name spricht,[13] sondern ein Diener seines Herrn, des Bauherrn. Ein Architekt ist ein Baudiener. Er dient dem Bau und seinem Herrn. Bleibt ihm laut Frisch doch eigentlich nur: „ich gebe es auf Architekt zu sein, und gehe fischen."[14] Angenommen: Sein Name sei Fritz. Frischs Fritz fischt frische Fische, frische Fische fischt Frischs Fritz. Frischs Fritzs frische Fische zermalmen wohl keine Kiefer, wie es Emil Cioran träumt. Derartige Wortfolgen brechen aber die Zunge, was wohl weniger hilfreich ist und irgendwie schweifen diese Sätze auch vom Thema ab.
Auf den rechten Weg lenkt dankenswerterweise wieder Max Frisch, indem er ein traumhaftes Objekt in dieses Gespräch zwischen Architekt, Laie und Baubehörde ins Spiel bringt: „Ich habe einen fliegenden Mantel bestellt."[15] Sie sausen mit und auf ihm durch die Luft, von Ort zu Ort, Land zu Land, besuchen Bauwerke, diskutieren und kommen zu dem Schluss, dass dem Architekten die Rolle eines Vermittlers zukommt. Der Laie formuliert die Probleme, der Architekt löst sie und teilt der Öffentlichkeit – Gesamtheit der Laien – mit, wo Baugesetze geändert werden müssen. Kann Architekturtheorie nicht auch eine Vermittlerrolle annehmen: Jene Baudiener, -behörden und -herren mittels Geschichten zum Träumen anregen: Architekturträumereien?[16]
Sie müssen dazu eine Sprache der Anderen sprechen, keine Meta-, Niemand-, oder „Privatsprache"[17], sondern eine Jedermannsprache. Auch Valentin Groebner legt in seiner Gebrauchsanweisung für Wissenschaftssprache dem Leser ans Herz, sich durch allgemeine Verständlichkeit zu legitimieren.[18] Es scheint sich also zu empfehlen den Leser nicht zum Stolpern zu bringen, psychisch, im Kopf, ebenso wenig wie physisch, am Fuß. Oder vielleicht doch?

„Bitte beachten Sie die mit der Architektur des Gebäudes verbundenen Stufen und Schwellen. Seien Sie daher vorsichtig beim Betreten und Verlassen der Räume."

Eine nachsichtige Warnung auf der letzten Seite eines Museumsführers[19]

Mimesis Invers

„Apparate macht man aus Metall und Glas, Rohfilm aus Zelluloid und Gelatine. Woraus aber macht man Träume? Aus Dollars, aus Lächeln, oder etwa aus nächtlichen Gähnen?"

Ilja Ehrenburg: „Traumfabrik", 1931

Man stelle sich vor, jemand, ein Fotograf, sei an dieser ominösen Bruchkante vom Analogen zum Digitalen gestolpert und auf den Kopf gefallen. Ein langes Koma oder Amnesie wäre die Folge. Oder auch einfach eine Dummheit könnte Ursache für folgende Begebenheit sein: Dieser Jemand, ein Knipserling, blickt aus seiner technischen Unwissenheit gegenüber dem Digitalen durch das Objektiv einer Fotokamera und eben nicht durch den Sucher. Die Objektive digitaler Kameras, beispielsweise von Mobiltelefonen, besitzen nämlich die Größe der Sucher früherer analoger Apparate. Ein Fehler in der Anwendung von Technik produziert etwas Neues: Fotografie invers, ein Foto vom Auge des Fotografen. Eine Fotografie zeigt, was das Auge des Fotografen gesehen hat. Eine Fotografie vom Auge dieses Fotografen zeigt, was dieser gesehen hat, nämlich als Spiegelung auf der Retina. Bilder auf Netzhäuten lassen auch an den Mythos von Optogrammen denken, dass nämlich die Netzhaut wie ein Fotopapier sei und das zuletzt gesehene im Augenblick des Todes aufzeichnet. Ein traumhaftes Mittel zur kriminalistischen Beweisführung in Mordfällen.[20] Eine Vergrößerung der Fotografie könnte in diesem Fall Näheres darüber in Erfahrung bringen, was der Fotograf nun gesehen hat. Aber das dann noch weiter zunehmende Bildrauschen verhindert weitere Erkenntnisse hierüber, ganz wie bereits in Michelangelo Antonionis Film „Blow-Up" aus dem Jahre 1966.[21]

Architekturfotografie beginnt für gewöhnlich mit Architektur, die bereits auf der Welt ist. Als erstes Foto wird allgemein Joseph Nicéphore Nièpces „Blick aus dem Arbeitszimmer von Le Gras" von 1826 genannt, was eben Dächer, einen Kamin, Gebäude zeigt oder kurz: Architektur. Die „Mimesismaschine"[22], als die Michael Taussig jene Apparate zur Aufzeichnung von Welt in Bild oder Ton, also auch die Fotokamera bezeichnet, verwandelt diese Raumwelt in Bild und diese Flachwelt[23] Bild sagt, der Redensart nach, doch angeblich mehr als tausend Worte. Was sagt sie aber nicht? Wie könnte etwa die in der Abbildung verlorene dritte Dimension aussehen? Was ist jenseits des Randes dieser Bildwelt? Was, falls eine Welt nur aus diesem Bild bestünde? Das Fehlende muss gedacht, erahnt werden, da die Fotografie es zum Verschwinden gebracht hat. Einerseits ist dies eine rückwärtige, inverse Mimesis, also der Versuch Fotografie umzukehren. Zugleich ist es auch eine Mimesis der Mimesis. In drei Beispielen, oder ich sage besser, Träumen, wird von diesem Rückhohlen einer Wirklichkeit aus Fotografie die Rede sein.

1 Blickwechsel: Objektiv als Sucher oder Selbstfoto des Auges.

Erster Traum. Bildwelt oder Weltbild

„Tagtäglich macht sich unabweisbar das Bedürfnis geltend, des Gegenstands aus nächster Nähe im Bild, vielmehr im Abbild, in der Reproduktion habhaft zu werden."

Walter Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", 1936

Mies, Mies, Mies... ständig begegnet einem dieser Herr Ludwig Mies van der Rohe als einer der üblichen Verdächtigen der Architektur, die im Durchlauferhitzer kunsthistorischer Helden- und Elitengeschichten zum genialen Meister – Genie – der Architektur stilisiert werden. Diese Geniegeschichten verschleiern im Allgemeinen, dass nicht nur ein einzelner Architekt, egal welchen Geschlechts, bei der Architekturproduktion eine wesentliche Rolle spielt, sondern meist mehrere von ihnen und generell zahlreiche weitere Figuren und Umstände – nicht nur innerhalb des Architekturbüros, -studios, -ateliers, -labors (oder wie die Arbeitsstätte sonst genannt wird).[24] Ich laufe somit Gefahr den Leser durch längst Bekanntes zu langweilen, wofür ich mich an dieser Stelle schon einmal entschuldigen möchte: Ent... Aber Halt!

2 Interieur Barcelona-Pavillon, Barcelona, Atelier Mies van der Rohe 1929.

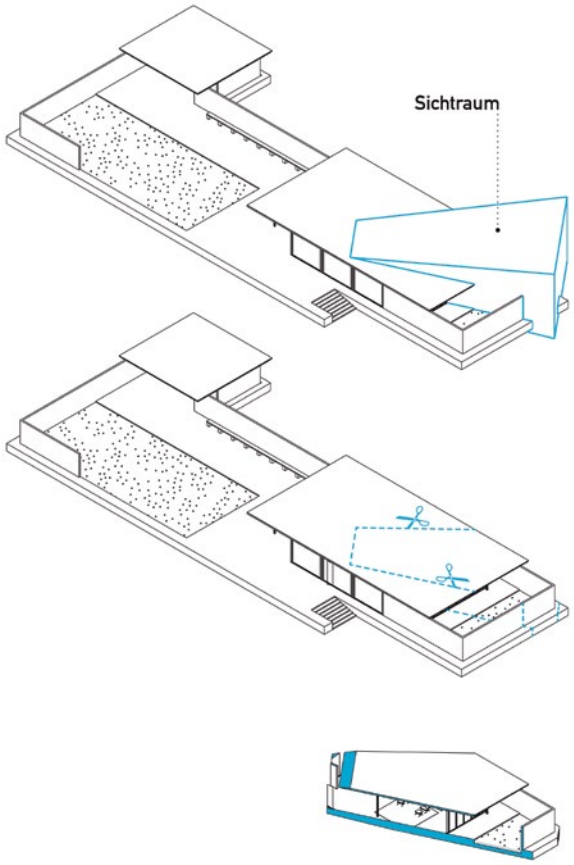
Vielleicht ist es angebracht sich an dieser Stelle auf einen anderen Ludwig, nämlich Ludwig Wittgenstein zu berufen, der seinem „Tractatus Logicus Philiosophicus" voranstellt, dass es ihm ganz gleichgültig sei, ob das von ihm Gesagte bereits gesagt worden sei. Auf diese Weise erteilt er sich praktischerweise selbst einen wissenschaftlichen Freibrief.[25] Und wo gerade Wittgenstein zur Sprache kommt und Welt hier ja ohnehin, so sei noch schnell nachgelegt: „Die Welt ist alles, was der Fall ist."[26]

Genau in der Wiederholung liegt der Ansatz: Sind es nicht die Bilder Mies van der Rohes Bauten, die vorrangig reproduziert werden und im Kopf herumschwirren? Wer hat eigentlich den originalen Barcelona-Pavillon 1929 auf der Weltausstellung mit eigenen Augen gesehen? Nach dem Ende der Ausstellung wurde der Bau zerstört: kein Erleben, kein Fotografieren mehr. Wer hingegen kennt die Fotografien,[27] die Wilhelm Niemann unter dem Namen seiner Bildagentur Berliner Bild-Bericht vertrieben hat?[28] 16 Abbildungen zeigen 14 verschiedene Ansichten des Baus und prägen die meisten Geschichten und Kommentare in der Folgezeit.[29] Genau diese Bilder begründen den Mythos des Pavillons und den Versuch diesem gläsernen Gebilde „in seinem Abbild habhaft zu werden", wie Michael Taussig die Fotografie im Anschluss an Walter Benjamin charakterisiert.[30] Besagte Aufnahmen machen etwas Magisches aus diesem Bau. Es ist nicht ein „einfallsloser einfältiger Realismus"[31], den eine reine Kopie auszeichnet. Sie erzeugen durch ihre Magie eine Andersheit, jene „Alterität", wie sie Michael Taussig nennt.[32]

Verlockend ist es, Geschichte als Alibi für gegenwärtige Sprachlosigkeiten zu bemühen. Es erspart das gegenwärtige Nachdenken. 1986 wird in Barcelona eben eine solche bloße Kopie gebaut und der Mythos somit zerstört. Was ist zu sehen, wenn all die Bücher und Zeitschriften mit den fantastischen, wunderbaren Hochglanzbildern

von Architektur zugeklappt, beiseitegelegt sind, die entsprechenden Bildschirme abgestellt sind und ein Schritt vor die Tür gewagt wird? Oder noch weiter gehen und die soeben auf Flächen gesehenen und geschriebenen Bauwerke tatsächlich besuchen. So bekommen wir etwas anderes zu sehen, als jene Bilder, welche diese Medien konstruiert haben. Es ist dann meistens enttäuschend, nicht nur wenn bereits der Zahn der Zeit am Werk war oder Reinigungskräfte, gewissermaßen die Hauspflegekräfte, nicht am Werk waren. Medien konstruieren Wirklichkeiten und somit auch Architekturen. Wäre es nicht interessanter etwas anders zu machen, nicht eine bloße Kopie eines Pavillons oder Bungalows[33] aufzustellen.

V



3 Barcelona-Pavillon auf Bildwelt beschnitten.

Eine Idee: Was wäre, wenn eine Aufnahme die Welt wäre, wenn nur die in dieser einen Bildwelt gezeigten Informationen einer Rekonstruktion dienen würde, wenn die Unwirklichkeit der Fotografie wieder zu einer Wirklichkeit führen würde? Der Raum, den die anfangs gezeigte Fotografie flächig abbildet, wird auf das räumliche Modell des Barcelona-Pavillons übertragen und so über die Fotografie rekonstruiert. All das fällt weg, was jenseits der Grenzen von einem solchen „Sichtraum" liegt.

Zweiter Traum. Das Loch in der Decke

4 ein Loch.

„Meine Lieblingsskulptur ist eine massive Wand mit einem Loch, damit der Raum auf der anderen Seite einen Rahmen bekommt."

Andy Warhol: „Die Philosophie des Andy Warhol von A bis B und zurück", 1975

Was lässt sich sehen? Nicht viel. Ein Loch. Genauer: Ein Bild davon. Wenn wenig zu sehen ist, führt das zu Denkerei, Spekulation, Träumerei, zwar nicht unbedingt zu

Ra-, aber manchmal doch Reiserei. In der Kunstgeschichte kursiert der Satz, dass der Titel eines Bildes jenem des Buches entspricht, welches der Betrachter in seinem Kopf schreibt. Und auch an Botho Strauß ist hier zu erinnern, der im Stück Trilogie des Wiedersehens einen der Mimen feststellen lässt: „Wo ein Bild ist, hat die Wirklichkeit ein Loch. Wo ein Zeichen herrscht, hat das bezeichnete Ding nicht auch noch Platz."[34] Und überhaupt sagt man doch, so ein Bild sage mehr als tausend Worte. Und diese mehr als tausend Worte, die sich aus einem solchen Bild ziehen lassen, können durchaus zu einem wahren Geschichte aus Papier führen.[35] Man kann so ein Geschichte auch Buch nennen und von den Geschichten darin möchte ich gar nicht reden. Ließe sich nicht auch weiterdenken, was dieses Bild nicht zeigt, was jenseits der Ränder, außerhalb des Rahmens liegt, wie die Umgebung und wie jenes Gebilde aussähe, was so ein Loch beherbergt? Thomas Demand denkt Bauten nach: Anhand von berühmten Presse- und Tatortfotografien baut er mittels farbiger Pappmodelle die gezeigte (bereits bestehende) Architektur nach und fotografiert diese wiederum. Eine dieser Arbeiten geht vom Foto des tot in der Badewanne liegenden Politikers Uwe Barschel aus und zeigt in gleicher Einstellung das (Modell vom) Badezimmer von Zimmer 317 im Genfer Hotel Beau Rivage,[36] also auch eine inverse Mimesis. Wahrscheinlich denkt Thomas Demand auch über Architektur nach…

Eine Entwurfsidee zum Nachdenken: Was geschieht, falls die Fotografie dem Bau vorangeht? Was geschieht, falls eine dieser Fotografien als Grundlage oder Anregung für den noch nicht erfolgten Entwurf genommen wird? Ein scheinbares Ding der Unmöglichkeit. Fotorealistische Renderings, Modelle, Kulissen können einen Bau allerdings auch vordenken. In diesem ganzen Nachdenken, diesem Gewirr aus Vor- und Nachdenken ist es nicht zu verdenken, dass kybernetische Gedanken bei dieser Art des Entwerfens aufkommen: Rückkopplung des Entwurfes auf seine Ursprünge. Reflexion des Entwurfs auf sich selbst. Aber zurück zum anfangs gezeigten Loch. In einer Art bildlichen Ahnenforschung des Loches/visuellen Genealogie wird über die Ursprünge des Loches spekuliert. Welches Loch hat möglicherweise jemanden angeregt ein ähnliches Loch in die Decke zu entwerfen?

Zwischentraum.

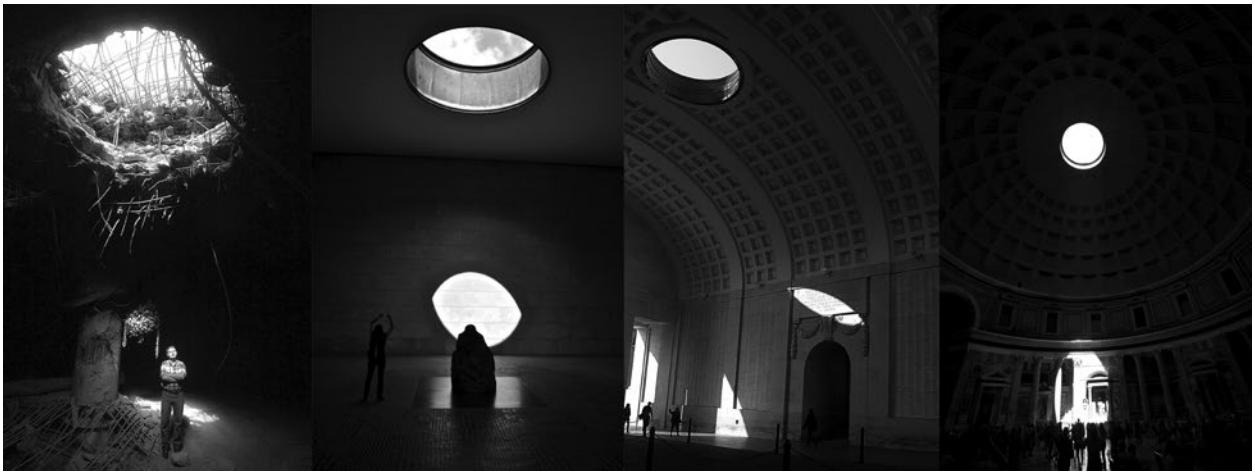
„Das Pantheon: es senkrecht durchschneiden und die beiden Hälften um 50 Zentimeter auseinander schieben."

Georges Perec: „Träume von Räumen", 1974

Dritter Traum. Das Pferd an der Decke oder Werden Träume wahr?[37]

„Wie das Ding nachher aussieht, ist scheissegal."[38]

Der Bauherr

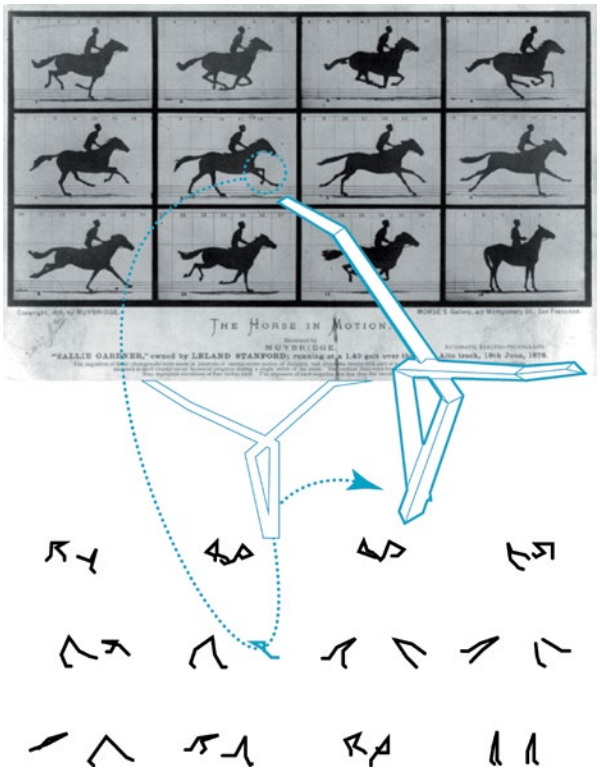


5 Bildstreifen oder visuelle Genealogie des Loches (v. l. n. r.): zerstörter Amiriyah Bunker Bagdad (IRQ) 1991, Neue Wache Berlin (D) 1818/1927, Menenpoort Ypern (BE) 1927, Pantheon Rom (IT) ca. 118 n. Chr.

„Warum grüssen denn nur die Pferde so devot?"

Melchior Vischer: „Sekunde durch Hirn", 1920

Münster/Westfalen, Epizentrum des Pferds. Hier in Westfalen, wo, falls wir Ulrich Raulff glauben dürfen, für die Aufnahme in dörfliche Jugendbanden in der Mitte des 20. Jahrhunderts, noch der Verzehr von Pferdeäpfeln nötig war,[39] kam es zur



6 Pferde aus Stahl: Entwicklung der Stützenform aus den Beinen Sallie Gardners.

Trennung von Mensch und Pferd. Auch vor dem Militär macht dieser Ersatz von Pferd durch Maschine nicht halt: „Aber man hatte doch immer zu Pferde gedient. Sie verschwanden von den Feldern und Straßen, aus den Dörfern und Städten, und längst hatte man sie nicht mehr beim Angriff gesehen. Überall wurden sie durch Automaten ersetzt", wie Ernst Jünger einen früheren Rittmeister bemerken lässt.[40] Eben auch in Münster kam es zu dieser „Entpferdung"[41]. Sie hat eben auch dazu geführt, dass der Geruch sich ändert und die Pferde nun zu Maschinen aus Stahl werden:[42] Pferde aus Stahl. Pferde zu Stahl! Pferde zu Architektur! Das erinnert an die bekannte Parole „Schwerter zu Pflugscharen". Und tatsächlich hat das Verschwinden des Pferds eine Demilitarisierung zur Folge, die allerdings mit Landwirtschaft nichts gemein hat, auch wenn dies in einer Gegend wie dem Münsterland auf der Hand läge. Es ist anders: Eine frühere Reiterkaserne wird zum Campus. Doch zuvor, am 19. Juni 1878 bringt Eadweard Muybridge auf der Rennbahn in Palo Alto das flinke Pferd Sallie Gardner im Auftrag des Besitzers und späteren Universitätsgründers Leland Stanford zum Stillstand, reduziert mit seiner Kamera vier Dimensionen auf zwei, stiehlt den Raum und die Zeit: quasi eingefrorene Pferde[43]. Und trotzdem heißt es „The Horse in Motion". Zugegeben: Das Ganze ist recht unscharf. Nur wenig später gelingen Ottomar Anschütz für das preußische Militär deutlich schärfere und detailreichere Fotos. Trotzdem und auch trotz dieser Kaserne als ein Ort, der den preußischen Militärgeist atmet, soll dies eine andere Geschichte bleiben.[44] Wir möchten mit dem Analogen[45], mit der Unschärfe arbeiten, in der etwas sehr Produktives liegt, wie man spätestens seit der Fuzzy Logic, der unscharfen Logik weiß.[46] Da bleibt Spielraum für Fantasie. Oder sagen wir es besser: Die Aufnahmen lassen Platz zum Träumen.

7 Eine Bibliothek für Kunst, Architektur und Design bei Nacht.

8 Stählerne Beine mit gemeiner Architektur im Hintergrund.

9 Stählerne Beine in Büchern.

Eadweard Muybridge zerlegt mit seiner Phasenfotografie die Bewegung in Einzelfotos, in Momente und weist damit nach, dass dieses edle Tier, dieser „Aristokrat“[47] ein wenig über den Dingen schwebt, weil ein Pferd eben im Galopp alle vier Hufe von der Erde löst. Erst das Foto machte dies sichtbar. „Fotografische Fiktion“ heißt: „Der Apparat macht etwas sichtbar, was mit bloßem Auge nicht zu sehen ist.“[47] Ein Detail – zwei Pferdebeine – sind Grundlage für die Form der Stützen, die an den ehemaligen Stallungen der einleitend erwähnten Reiterkaserne nun das Dach der Erweiterung einer Bibliothek für Architektur, Design und Kunst tragen.[49]

Epilog.

Neunzehnhunderteinundachtzig wird Fiktion Präsident. Zunächst gelangt die Stimme eines Sportansagers vom Radio zu Ohren der Hörenden, später sein Schauspiel als Bild über das Kino oder Fernseher zu ihren Augen. Und dann ist diese Fiktion in den Nachrichten: 1981 wählen[50] die Zuschauenden und -hörenden Ronald Reagan zu ihrem Präsidenten, bestimmen gewissermaßen ihr Programm für die nächsten Jahre. Nicht nur dieser Präsident der USA ist Fiktion und Wirklichkeit zugleich. Wer hat ihn, sein Weißes Haus in Wirklichkeit gesehen, wer hat hingegen von beiden über Bilder oder Texte erfahren, wer hat sie tatsächlich erfahren? Könnte es nicht auch eine künstliche Welt, eine Filmkulisse, ein Traum sein?[51]

Wie gesagt, Sprache ist endlich, deswegen enden nun auch diese Zeilen über die (Aus)Sprache, das (Aus)Lesen und (Aus)Schreiben und die Wechselwirkung von Unwirklichkeiten und Wirklichkeiten, Welten und künstlichen Welten, Geschichte und Geschichten. Hier enden diese und beginnen andere Träumereien der Architektur.

Bildnachweis

Abb. 1: Horstmann, Mathias, eigene Aufnahme.

Abb. 2: Berliner Bild-Bericht 1929; Bildvorlage: Fundacio Mies van der Rohe, Barcelona; Architektur: Mies van der Rohe: ©VG Bild-Kunst, Bonn 2016.

Abb. 3: Horstmann, Mathias, eigene Zeichnung.

Abb. 4: Ferguson, John: www.flickr.com/photos/19107136@N02/23068114883/ (Bild bearbeitet durch Mathias Horstmann; lizensiert als Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.0 Generic License).

Abb. 5: Bildstreifen aus folgenden Abbildungen zusammengesetzt (v. l. n. r.): Ferguson, John: „Iraqi feature", www.flickr.com (CC BY-NC-ND 2.0); Almeida, Aires: „Luz", www.flickr.com (CC BY 2.0); Enidanc: „Menenpoort 1", www.flickr.com (CC BY-NC-ND 2.0); Hevron, Anthony: „Pantheon", www.flickr.com (CC BY-NC 2.0).

Abb. 6: Horstmann, Mathias, eigene Zeichnungen.

Abb. 7: Foto: Bastian Jäger, Hamburg, www.bastianjaeger.de.

Abb. 8: Foto: Roland Borgmann, www.rolandborgmann.com.

Abb. 9: Foto: Bastian Jäger, Hamburg, www.bastianjaeger.de.

Endnoten

1 Mayer, Robert: Ueber Auslösung (1876), in: Weyrauch, Jacob J. (Hg.): Die Mechanik der Wärme in gesammelten Schriften (3. Auflage), Stuttgart 1893, S. 440–447.

2 Während es in der Schweiz jedem frei steht, sich Architekt zu nennen, so ist diese Bezeichnung in deutschen Landen geschützt. Es bedarf nicht nur eines entsprechenden Hochschulstudiums (beim Verfasser der Fall), sondern auch der Mitgliedschaft in der Architektenkammer (beim Verfasser nicht der Fall). Kritik am deutschen System wohl nicht zuerst und zuletzt bei Aicher, Otl: Der Freiraum des Grafikers (1987), in: ders.: Die Welt als Entwurf, Berlin 1991, S. 173–180.

3 Pamuk, Orhan: Warum ich kein Architekt geworden bin (1999), in: ders.: Der Blick aus meinem Fenster. Betrachtungen, München 2006, S. 21–31.

4 Bernhard, Thomas: Korrektur, Frankfurt/Main 1975.

5 Beckett, Samuel: Warten auf Godot, Frankfurt/Main 2013 (EA Paris 1952), S. 15.

6 Mit „Verbrecher" (Adolf Loos), „Schwachköpfe" (Gustave Flaubert) und glücklich, wer ohne sie ist (Seneca) nennt noch andere Schmähungen: Nerdinger, Winfried: Studiere die Architekten, bevor du die Architektur studierst, in ders. (Hg.): Der Architekt. Geschichte und Gegenwart eines Berufsstandes, Bd. 1/2. München (u.a.) 2012, S. 9–13, hier S. 9.

7 Pamuk 2006 (wie Anm. 3), S. 23f.

8 Bichsel, Peter: Der Leser. Das Erzählen. Frankfurter Poetik-Vorlesungen, Darmstadt (u.a.) 1982, hier S. 10ff.

9 Ebd., S. 20f.

10 Zu dieser „Interpretation des Wirklichen durch literarische Darstellung" ausführlich: Auerbach, Erich: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur (2. Auflage), Bern 1959.

11 Aicher, Otl: Innenseiten des Kriegs, Frankfurt/Main 1985, S. 18.

12 Frisch, Max: Der Laie und die Architektur. Ein Funkgespräch (1954), in Mayer, Hans (Hg.): 1949–1956 (Max Frisch. Gesammelte Werke in zeitlicher Folge (Sechs Bände), Bd. III), Frankfurt/Main 1976, S. 261–289, hier S. 263f.

13 Lemma „Architekt" in Pfeifer, Wolfgang (Hg.): Etymologisches Wörterbuch des Deutschen (7. Auflage), München 2004, S. 57.

14 Frisch 1954 (wie Anm. 12), S. 283

15 Ebd., S. 266. Frisch zitiert mit dieser „Flugrequisite" ein gängiges Märchenmotiv, vgl. Ott-Koptschalijski, Constanze / Behringer, Wolfgang (Hg.): Märchen und Mythen vom Fliegen, Frankfurt/Main 1989.

16 „[D]as Träumen ist die Art Zauberei, gewöhnliche Träume praktisch zu nutzen. [...] Durch das Träumen können wir andere Welten wahrnehmen, die wir gewiss auch beschreiben können, aber wir können nicht beschreiben, was uns befähigt, sie wahrzunehmen. Und doch merken wir, dass das Träumen uns jene anderen Sphären erschliesst." in: Castaneda, Carlos: Die Kunst des Träumens, Frankfurt/Main 1994 (EA New York 1993). S. 8f. Der dortigen Anleitung zum Träumen, bin ich allerdings noch nicht gefolgt.

17 „Verbale Versteckspiele" aus „Sondersprachen", „Fachchinesisch" oder „Geheimsprachen" beschreibt: Westerbarkley, Joachim: Das Geheimnis. Die Faszination des Verborgenen, Berlin 2000 (EA Leipzig 1998), S. 89–91.

18 Groebner, Valentin: Wissenschaftssprache. Eine Gebrauchsanweisung, Konstanz 2012, S. 66f.

19 Kolumba. Kunstmuseum des Erzbistums Köln (Hg.): Der rote Faden. Ordnungen des Erzählens (#35), Oktober 2015, o. S.

20 Ausführlich dazu: Stiegler, Bernd: Belichtete Augen. Optogramme oder das Versprechen der Retina, Frankfurt/Main 2011.

21 Zur Fotografie dort: Moser, Walter / Schröder, Klaus Albrecht: Blow-Up. Antonnionis Flimklassiker und die Fotografie, Ostfildern 2014.

22 Taussig, Michael: Mimesis und Alterität. Eine eigenwillige Geschichte der Sinne, Konstanz 2014, S. 50.

23 Alternativ ließe sich hier auch Edwin Abbot Abbots Begriff „Flächenland" aus gleichnamiger Novelle wählen.

24 Hans-Jörg Rheinberger hat für diese Umstände und Figuren, im Anschluss etwa an Bruno Latours Laborstudien aus den 1970er Jahren, in einer Wissen(schaft)sgeschichte (historische Epistemologie) der Naturwissenschaften den Begriff der „Experimentalsysteme" entwickelt. Vgl. Rheinberger, Hans-Jörg: Experimentalsysteme und epistemische Dinge: Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas, Göttingen 2001. Dieser strukturalistische Blick auf Geschichte steht für Untersuchungen von Architektur meines Wissens noch aus.

25 Wittgenstein, Ludwig: Logisch-Philosophische Abhandlung, in: Annalen der Naturphilosophie 14, 1921, S. 185–262, hier S. 185

26 Wittgenstein 1921 (wie Anm. 25), S. 199.

27 Sasha Stone als Fotografen ermittelt: Hammers, Birgit: Vom Dokument zur Legende. Zur Autorenschaft der Fotografien des Barcelona Pavillons, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 72, 2009/4, S. 545–556.

28 Anlass zur Neugierde gibt der von Wilhelm Niemann gegründete Berliner Bild-Bericht. Neben den erwähnten Architekturfotografien produzierte er in der Zwischenkriegszeit, mit Schwerpunkt Weimarer Republik, Industriefilme, Bücher, Werbung, Ausstellungsarchitekturen, Presse- & Riesenfotografien. An einer Geistergeschichte dieser Bildagentur und ihrer verlorenen Bilder arbeite ich gegenwärtig.

29 Zur Wirkung der Berliner Bild-Bericht Fotografien, siehe: Dodds, George: Building Desire. Photography, Modernity and the Barcelona Pavilion, London / New York 2005, speziell S. 8–11.

30 Taussig 2014 (wie Anm. 22), S. 47.

31 Ebd., S. 12.

32 Ebd.

33 Auf diese Weise zu kritisieren ist auch der Beitrag für den deutschen Pavillon auf der Architektur Biennale „Elements of Architecture" von Venedig 2014, wo ein teilweiser Nachbau des Kanzler Bungalows aus Bonn präsentiert wurde. Denkbar wäre gewesen Teile, Ausschnitte, Fragmente des originalen Bungalows auszustellen, ein Prinzip wie es Gordon Matta Clark mit seinen Schnitten in und Ausschnitten aus Häusern entwickelt hat. Eine solche Arbeit hätte dann auch deutlicher die Elemente gezeigt, die der Titel der Ausstellung mit „Elements of Architecture" eigentlich ankündigte.

34 Strauß, Botho: Trilogie des Wiedersehens, Ditzingen: 2005 (EA 1976), S. 39f.

35 Wie solche Geschichten zum Loch aussehen können und ein solches Geschichte aussehen kann erzählt: Horstmann, Mathias: reise zum nil, Masterthesis FH Münster, Münster 2009.

36 Vgl. Colomina, Beatriz: Medienarchitektur oder Von der Architektur des Bildes (2006), in: arch+ 46, 2010/204, S. 26–31.

37 Der folgende Abschnitt handelt von einem Erstlingswerk, also der ersten Erfüllung vom Traum des Bauens, den ArchitektInnen wohl haben – Hier in Form der Erweiterung der gemeinsamen Bibliothek für Architektur, Kunst und Design der FH und Kunstakademie Münster, die ich in Zusammenarbeit mit einem Dozenten und zwei Studienkollegen erarbeitete. Weiteres hierzu: Friedrich, Jan: Münsteraner Praxistest. Wenn Studenten nicht nur entwerfen, sondern auch bauen, Bauwelt 101, 2010/38, S. 2. Zum Bau in Münster führt den Leser: Hänsel, Sylvaine / Rethfeld, Stefan: Architekturführer Münster (2. Auflage), Berlin 2016, S. 238.

38 Deswegen verwundert auch nicht ein Kommentar zur ersten, eigenen Planung der Bauverwaltung: „Die roch jedoch derart nach Amtsschimmel": Friedrich 2010 (wie Anm. 37).

39 Raulff, Ulrich: Das letzte Jahrhundert der Pferde. Geschichte einer Trennung, München 2015, S. 55.

40 Jünger, Ernst: Gläserne Bienen, Stuttgart 1990 (EA 1957), S. 24.

41 Isaak, Babel: Über Pferde, in: ders.: Mein Taubenschlag. Sämtliche Erzählungen, München 2014, S. 517–519, hier S. 517f., hier zitiert nach Raulff 2015 (wie Anm. 39), S. 14.

42 Was dies für den Krieg bedeutet erzählt Malaparte, Curzio: Kaputt. Roman, Karlsruhe 1951 (EA Neapel 1943), S. 17–98.

43 „Eispferde" im Sinne von eingefroren, somit jenseits der Metapher, beschreibt: Malaparte 1951 (wie Anm. 42), S. 81–98.

44 Rossell, Deac: Faszination der Bewegung. Ottomar Anschütz zwischen Photographie und Kino. Basel (u.a.) 2001.

45 Aicher, Otl: Analog und digital (1978), in: ders.: Analog und digital. Berlin 1991, S. 45–52.

45 McNeill, Daniel / Freiberger, Paul: Fuzzy Logic. Die »unscharfe« Logik erobert die Technik, München 1994 (EA New York 1993).

47 Raulff 2015 (wie Anm. 39), S. 8.

48 Bartels, Klaus: Das Verschwinden der Fiktion. Über das Altern der Literatur durch den Medienwechsel im 19. und 20. Jahrhundert, in: Bohn, Rainer / Müller, Eggo / Ruppert, Rainer (Hg.): Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft (Sigma Medienwissenschaft, Bd. 1), Berlin 1988, S. 239–256, hier S. 245.

49 Ein herzlicher Dank an Bastian Jäger (www.bastianjaeger.de) und Roland Borgmann (www.rolandborgmann.com) für die freundliche Genehmigung zum Abdruck ihrer wundervollen Fotografien der Bibliothek.

50 Die Poesie vernachlässigt hier, dass es sich um eine indirekte Wahl handelt.

51 Mit dieser angedeuteten Medialität des Präsidenten und seines Amtssitzes befasst sich auch ein Konzept für ein neues Weißes Haus: Horstmann, Mathias / Schüring, Andreas: Politictecture. Expanded cinematic politics, in: Grima, Joseph / Campbell Hyers et al (Hg.): White House Redux, 123 Ideas For A New White House, New York 2009.

Autorinnen und Autoren

Adria Daraban

Studium der Architektur an der RWTH Aachen. Sie arbeitet als Architektin und Publizistin, ist Mitherausgeberin der online Zeitschrift „Archimaera" und hat unter anderem für die Architekturzeitschrift „Archithese" geschrieben. Seit 2011 ist sie in der Lehre tätig unter anderem als Vertretungsprofessorin für Geschichte und Theorie der Stadt und der Architektur an der Architekturfakultät der Hochschule München und seit Oktober 2015 als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehr- und Forschungsgebiet Architekturtheorie an der Architekturfakultät der RWTH Aachen. Derzeit Promotion zu „Figuren des Fragmentarischen. Fragmentierung als ästhetisches Prinzip in der Architekturproduktion des 20. Jahrhunderts".

Eva von Engelberg-Dočkal

Dr. phil. habil., Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie und Neueren deutschen Literatur an den Universitäten München und Bonn. Promotion mit einer Arbeit über den niederländischen Architekten J. J. P. Oud an der Universität Augsburg. Danach wissenschaftliches Volontariat am Landesamt für Denkmalpflege Schleswig-Holstein in Kiel sowie wissenschaftliche Mitarbeiterin an der HafenCity Universität Hamburg und der Bauhaus-Universität Weimar. 2013–14 Postdoc-Stipendiatin, 2017 Habilitation an der Fakultät Architektur und Urbanistik der Bauhaus-Universität Weimar. Derzeit Postdoc-Stelle in der DFG-Forschergruppe „Medien und Mimesis" zum Thema der zeitgenössischen historisierenden Architektur.

Ole W. Fischer

Asst.-Prof. Dr., Studium der Architektur an der Bauhaus-Universität Weimar und an der ETH Zürich. Danach Lehrtätigkeit am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) sowie Promotion an der ETH Zürich, Forschungs- und Lehraufenthalte an der Klassik Stiftung Weimar, Harvard GSD, MIT School of Architecture + Planning und RISD Providence. Seit 2011 unterrichtet er an der School of Architecture der University of Utah, USA. Er ist Mitherausgeber von „Precisions – Architecture between Sciences and the Arts" (Berlin 2008), von „Sehnsucht – a book of architectural longings" (Wien 2010) und des Architekturjournals „Dialectic" (seit 2012). Er hat beigetragen zum „Handbook of Architectural Theory" (London 2012) und ist der Autor von „Nietzsches Schatten – Henry van de Velde: Von Philosphie zu Form" (Berlin 2012).

Eva Maria Froschauer

Dr.-Ing., Studium der Architektur an der Hochschule für künstlerische und industrielle Gestaltung in Linz, der heutigen Kunstuniversität Linz, sowie an der ETH Zürich. Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Bauhaus-Universität Weimar, dort Promotion zum Thema der Berliner Architekturzeitschriften um 1900. Seitdem wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Brandenburgischen Technischen Universität Cottbus-Senftenberg, Fachgebiet Kunstgeschichte, dort Habilitandin mit einer Arbeit über private Sammlungen im Kontext des Entwerfens von Architekten. Zwischenzeitlich Research Fellow am Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie Weimar (IKKM); außerdem Gründerin und im Vorstand des Netzwerk Architekturwissenschaft.

Tim Gough

Architectural Studies at Cambridge University and Portsmouth Polytechnic. He is a practicing architect, and teaches design and the history and theory of architecture at Kingston University London, where he is Senior Lecturer. His writing has appeared in journals including „Footprint", „Architecture Theory Review", „Architecture and Culture", „Bozzetto", „Le Journal Spéciale'Z" (No. 04), and „Field". He is currently working on a book on the ontology of architecture.

Mathias Horstmann

Studium der Architektur an der FH Münster. Mitgründer einer studentischen Planungsgemeinschaft, dort Entwurf zur Erweiterung der gemeinsamen Bibliothek für Kunst, Architektur und Design von FH und Kunstakademie Münster. Schreibt derzeit „Eine merkwürdige Geschichte des Verstecks" im Doktorat am Seminar für Medienwissenschaft der Universität Basel und arbeitet an einer Geistergeschichte der Bilderagentur Berliner Bild-Bericht und deren verlorenen Bildern. Seine Untersuchungen gehen der Verbindung von Bild und Architektur sowie der Produktivität des Kontraproduktiven, wie etwa Zerstörung, Fehlern, Geheimnissen, Verstecken und Humbug, nach.

Frederike Lausch

Studium der Architektur an der Bauhaus-Universität Weimar mit einem Erasmus-Aufenthalt an der Middle-East-Technical-University in Ankara/Türkei. Derzeit wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kunstgeschichtlichen Institut der Goethe-Universität Frankfurt am Main und Promotion im Rahmen der DFG-Forschergruppe „Medien und Mimesis" zu Übersetzungsprozessen zwischen Architektur und der Philosophie Gilles Deleuzes. Autorin von „Architektenausbildung in Weimar: 29 Lebensläufe zwischen DDR und BRD" (Kromsdorf 2015).

Hans-Georg Lippert

Prof. Dr.-Ing. habil., Architekturstudium an der Universität Kaiserslautern und der TH Darmstadt; dort 1984–1988 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Fachgebiet Baugeschichte und 1989 Promotion mit einer Arbeit über städtische Wohnhäuser des Spätmittelalters. 1990–1997 Architekt und Bauhistoriker bei der Dombauverwaltung Köln; 1997 Habilitation an der Universität Dortmund; seit 1998 Professor für Baugeschichte an der TU Dresden. 2003–2008 Leiter des Teilprojekts U („Architektur als Behauptung von Institutionalität und Geschichtlichkeit") im DFG-Sonderforschungsbereich 537 „Institutionalität und Geschichtlichkeit"; 2009–2013 Leiter des Teilprojekts L („Das Planbare und das Unverfügbare. Modelle von Transzendenz und Gemeinsinn in Architektur und Städtebau des 20. Jahrhunderts") im DFG-Sonderforschungsbereich 804 „Transzendenz und Gemeinsinn". Seit 2009 außerdem Mitwirkung im Forschungsnetzwerk „Neue Tradition", dass sich mit den Wechselbeziehungen zwischen Avantgarde und Traditionalismus im 20. Jahrhundert beschäftigt.

Ralf Liptau

Studium der Kunstgeschichte, Geschichte und deutschen Philologie an der Freien Universität Berlin mit einem Erasmus-Aufenthalt an der Université Sorbonne IV in Paris sowie einer sechsmonatigen Hospitanz beim Deutschen Forum für Kunstgeschichte. Zwischen 2012 und 2014 studentischer Mitarbeiter bei der Kolleg-Forschergruppe „BildEvidenz. Geschichte und Ästhetik" an der Freien Universität Berlin. Derzeit wissenschaftlicher Mitarbeiter am DFG-Graduiertenkolleg „Das Wissen der Künste" der Universität der Künste Berlin und Promotion zu „Architekturen bilden. Das Modell in Entwurfsprozessen der Nachkriegsmoderne".

Alexander Pellnitz

Prof. Dr.-Ing., Studium der Architektur an der TU Berlin und am Politecnico di Milano. Danach lehrte und forschte er mehrere Jahre in Mailand und Venedig und promovierte an der TU Berlin bei Prof. Dr. Fritz Neumeyer im Fach Architekturtheorie. Seit 2004 führt er sein eigenes Büro für Architektur und Städtebau in Berlin. 2008 hat er an der TU Dortmund das Institut für Stadtbaukunst mitgegründet, war dessen wissenschaftlicher Leiter und wurde 2011 in die Global Young Faculty der Mercator-Stiftung berufen. 2015 erhielt er einen Ruf auf die Professur Städtebau und Stadttheorie an der Technischen Hochschule Mittelhessen in Gießen.

Biljana Stefanovska

Studium der Architektur an der TU Darmstadt. Sie ist derzeit dort wissenschaftliche Mitarbeiterin und promoviert zum Thema „Vom Gebrauch der Traditionen" im Bereich Wohnungsbau. 2011 initiierte sie zusammen mit Stephanie Herold an der TU Berlin eine internationale Tagung zum Thema „Nachkriegsmoderne in Europa" mit der dazugehörigen Publikation „45+. Post-War Modern Architecture in Europe" (Berlin 2012). Sie kuratierte zusammen mit Maren Harnack die Ausstellung „Skopje. Die vergessene Moderne", die 2011 in der Architekturgalerie am Weißenhof gezeigt wurde. Sie ist Koautorin des ersten Architekturführers von Skopje (Skopje 2009).

Christian Vöhringer

Dr. phil., Studium der Kunstgeschichte, Religionswissenschaft und Germanistik an der FU Berlin, in Freiburg im Breisgau und in Rom. Er promovierte über den Ikarussturz von Pieter Bruegel d. Ä. an der FU Berlin (Publikation: München 2002). Danach Lehraufträge an der FU Berlin, der ABK Stuttgart und der Universität Tübingen. Seit 2010 als freier Kunst- und Architekturhistoriker Forschungen zur Architektur der 1960er und 1970er für das Institut für Architekturgeschichte der Universität Stuttgart; Voruntersuchungen über Verwaltungsbauten (2011) und über Universitätsbauten (2013) im Auftrag der Denkmalpflege Baden-Württemberg.

Nader Vossoughian

Assoc.-Prof., Dr., Studies in philosophy, cultural studies, and German literature at Berkeley, Swarthmore, Albert-Ludwigs-University in Freiburg, and Humboldt University in Berlin before receiving a master's degree in German studies, and both a master's and a doctorate in architecture from Columbia University. He is the recipient of grants and awards from the Graham Foundation, the German Academic Exchange Service (DAAD), the Jan van Eyck Academie in Maastricht, and the Canadian Centre for Architecture in Montreal. His is author of „Otto Neurath: The Language of the Global Polis" (Rotterdam 2008/2011). He current book-length project concentrates on Ernst Neufert and his role in standardizing standardization in 20th-century Europe. Between 2014 and 2015, he was a Humboldt Research Fellow at the Bauhaus-Universität in Weimar. In 2016, he was a Gastdozent at the University of Kassel. Currently, he is an associate professor at the New York Institute of Technology.

Ines Weizman

Jun.-Prof. Dr., Architectural Studies at the Bauhaus-Universität Weimar and the École d'Architecture de Belleville in Paris, the Sorbonne, the University of Cambridge, and the Architectural Association, where she completed her PhD thesis in History and Theory. Since 2013 she is professor of architecture theory at the Bauhaus-Universität Weimar and director of the Bauhaus-Institut für Geschichte und Theorie der Architektur und Planung and director of the Centre for Documentary Architecture. She ist editor of „Architecture and the Paradox of Dissidence" (London 2014) and „Before and After: Documenting the Architecture of Disaster" (written together with Eyal Weizman, London 2014). In 2015 she edited with Jorge Otero-Pailos the issue „Preservation and Copyright" („Future Anterior", Vol. XII, Nr. 1, 2015).

Impressum

Tagung

Ähnlichkeit: Prozesse und Formen. Mimetische Praktiken in der neueren Architektur
Einsiedeln, 17. bis 19. März 2016

veranstaltet vom Teilprojekt „Praktiken der Ähnlichkeitserzeugung in der neueren Architektur“ DFG-SNF-Forschergruppe „Medien und Mimesis“

in Kooperation mit dem Teilprojekt „Subalterne Mimesis“ der DFG-SNF-Forschergruppe „Medien und Mimesis“ und der Stiftung Bibliothek Werner Oechslin

Publikation

Mimetische Praktiken in der neueren Architektur. Prozesse und Formen der Ähnlichkeitserzeugung

Herausgegeben von Eva von Engelberg-Dočkal, Markus Krajewski und Frederike Lausch

Lektorat: Marten Becker, Lisa Bingenheimer, Cornelius Hutfless, Jason Tosic, Pia Zieren
Gestaltung: Max Salzborn, Johannes Breuer

Unterstützt durch:

DFG FNSNF
Schweizerischer Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie. Detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter http://dnb.ddb.de abrufbar.

arthistoricum.net
FACHINFORMATIONSDIENST KUNST · FOTOGRAFIE · DESIGN

Publiziert bei arthistoricum.net, Universitätsbibliothek Heidelberg 2017.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf http://www.arthistoricum.net dauerhaft frei verfügbar (open access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-221-0
DOI: https://doi.org/10.11588/arthistoricum.221.291

ISBN: 978-3-946653-51-6 (PDF)
ISBN: 978-3-946653-52-3 (Softcover)

Text © 2017. Rechte bei den Autoren.

Dieses Werk ist unter der Creative Commons Licence 4.0 (CC-BY-SA 4.0) veröffentlicht.

Praktiken des Zitierens, Kopierens, der Montage, des Rekonstruierens, der Analogiebildung und der Mimikry sind gängige Verfahren im architektonischen Alltag. Dennoch ist das Paradigma der Originalität bis heute beherrschend und verstellt oft den Blick auf mimetische Phänomene. Der Tagungsband versammelt zwölf im Jahr 2016 auf der Konferenz „Ähnlichkeit: Prozesse und Formen" in der Bibliothek der Stiftung Werner Oechslin in Einsiedeln gehaltene Vorträge, ergänzt durch zwei Artikel der Herausgeberinnen. Der Fokus der Tagung lag auf aktuellen Forschungen zu Praktiken der Ähnlichkeitserzeugung in der neueren Architektur und wurde von Teilprojekten der DFG-SNF-Forschergruppe „Medien und Mimesis" organisiert.

ISBN 978-3-946653-52-3
9 783946 653523