

ARCHITEKTURTHEORIE

Texte zu Geschichte und Theorie von Architektur und Stadtplanung (Teil 1)

Sylvia Stöbe

Kassel 2024, bei Kobra, Universität Kassel doi:10.17170/kobra-2024101910969

„Doch alle Lust will Ewigkeit -, - will tiefe, tiefe Ewigkeit!“
(Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra)

Selbstverlag, Kassel ©2024
www.architektursalon-kassel.de

Inhalt

Inhalt:

1. Was ist schön? Le Corbusier / Paul Valery	S. 5-11
2. Nachdenken über den Raum	S.13-24
3. Apoll und Marsyas - Chaos und Ordnung in der modernen Architektur	S.25-30
4. Der Flaneur und die Großstadt	S.31-39
5. Transparenz. Motiv-Metapher-Mythos	S.41-49
6. WohnRAUM. Weiter Wohnen wie gewohnt?	S.51-58
7. Die Welt als Bühne. Hinter den Kulissen des Alltags	S.59-70
8. Über den Berliner Architekturstreit	S.71-82
9. Ist schief modern?	S.83-101
10. Symbolform und Metapher	S.103-108
11. Film und Raum	S.109-118
12. Wozu Architekturtheorie?	S.119-124
13. Zur Dialektik in der modernen Architektur	S.125-128

Anhang:

Lehrveranstaltungen	S. 129-132
Veröffentlichungen und Vorträge	S. 133-134

WAS IST SCHÖN? LE CORBUSIER / PAUL VALERY

Einführungsvortrag zum gleichnamigen Seminar im WS 2012-13

Fachbereich Architektur, Stadt- und Landschaftsplanung

Universität Kassel

Ästhetik - „Wissenschaft vom Schönen, die uns zum einen mit unverrückbare Sicherheit unterscheiden lässt, was zu lieben oder zu hassen, zu loben oder zu vernichten ist, und die uns zum anderen beibringen würde, mit unverrückbarer Sicherheit Kunstwerke von unbestreitbarem Wert zu schaffen.“ (1)

(1) Valery, Zur Ästhetik und Philosophie der Künste, Werke, Band 6, insgesamt 7 Bände, Hg.: Jürgen Schmidt-Radefeldt, Insel Verlag, Frankfurt a.M. und Leipzig 1995 (franz: Gallimard 1957 und 1960), S.218

Die Frage „Was ist schön?“ beschäftigte mich schon sehr lange, privat aber auch in der Arbeit als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität. Damit in Zusammenhang stand für mich immer die Frage „Was ist gute Architektur?“ Diese Frage kann man besser beurteilen, besonders wenn man sich - wie ich - auf die Fragen der Nutzungen und der Funktionen zurückgezogen hat. Zur Zeit meines Studiums in den 70er Jahren haben wir in der Architekturlehre nicht viel über „Schönheit“ nachgedacht, wir hatten andere Prioritäten; die Frage nach der Ästhetik kam erst in den 80er und 90er Jahren (wieder) auf. Trotzdem bildete ich mir immer ein, ganz genau zu wissen, was schön ist; und es gab auch Übereinstimmungen darüber mit meinen Mitmenschen, obwohl es in meiner eigenen Planungspraxis als freischaffende Architektin in Diskussionen mit Bauherrengemeinschaften über keine Frage so viel Streit gab, als darüber, welche Farbe die Fliesen haben sollen.

Meine Frage: Woher nehme/n ich/wir die Sicherheit zu behaupten, dass etwas schön sei, obwohl wir es eigentlich doch gar nicht begründen können? Gibt es objektive Maßstäbe? Kann man dies wissenschaftlich belegen? Oder bleibt es am Ende doch eine ganz individuelle subjektive Erfahrung?

(2) Hauskeller, Michael (Hg.): Was denn das Schöne sei? Klassische Texte von Platon bis Adorno, DTV-Wissenschaft, München 1994, Seite 11-14

Schon seit der Antike gibt es zu diesem Thema viele Diskussionen und Texte: Die eine Seite behauptet, dass Schönheit mit Ordnung und Harmonie, ja sogar mit dem Wahren und dem Guten verbunden sei; die andere Seite sieht die Schönheit allein im Auge des Betrachters, hält sie also für eine rein subjektive Wahrnehmung (2). Aus der Fülle derjenigen, die über dieses Thema nachgedacht und geschrieben haben, habe ich mir zwei Menschen herausgesucht, die stellvertretend für zwei mögliche aber extreme Antworten stehen: Le Corbusier und Paul Valery.

(3) Le Corbusier 1887-1965, Architekt, geboren in Chaux de Fonds, einem kleinen Ort in der französischen Schweiz, wo vorwiegend Uhren hergestellt wurden; hier macht er 1900 eine Lehre als Ziseleur und lernt dabei, die Naturformen zu studieren.

Le Corbusier (3) steht für die Argumentation, dass Schönheit messbar sein könnte, dass sie mit Ordnung und Harmonie korrespondiert und dass sie aus der Natur abgeleitet werden kann.

Einerseits studierte er schon früh die Formen der Natur, andererseits glaubte er daran, dass die Mathematik in dieser Frage der Schönheit ein guter Ratgeber sei. Als Architekt entwickelte er ein eigenes Maßsystem, den „Modulor“, der sich aus den Proportionen der menschlichen Gestalt ableitet; dazu studierte er nicht nur den Goldenen Schnitt, sondern auch natürliche Gegenstände, z.B. Muscheln, die er am Strand fand. In seinen Texten berief er sich oft auf die Ordnung der Welt, auf die Gesetze des Universums. Das Schönheitsempfinden war für ihn ein Widerhall dieser Naturformen in uns selbst. Zitat: „Der Ingenieur, beraten durch das Gesetz der Sparsamkeit und geleitet durch Berechnungen, versetzt uns in Einklang mit den Gesetzen des Universums. Er erreicht die Harmonie“... „Der Architekt verwirklicht durch seine Handhabung der Formen eine Ordnung, die reine Schöpfung seines Geistes ist: mittels Formen rührt er intensiv an unsere Sinne und erweckt unser Gefühl für die Gestaltung; die Zusammenhänge, die er herstellt, rufen in uns tiefen Widerhall hervor, er zeigt uns den Maßstab für eine Ordnung, die man als im Einklang mit der Weltordnung empfindet, er bestimmt mannigfache Bewegungen unseres Geistes und unseres Herzens: so wird die Schönheit uns Erlebnis.“ (4)

(4) Le Corbusier: Ausblick auf eine Architektur, (Original: Vers une architecture, 1922) Bauweltfundamente 2, Ullstein Verlag, Berlin/ Frankfurt/ Wien, 1963, S.21 und 29

(5) Vgl. Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, München 1912; und Steiner, R.: Kunst und Kunsterkenntnis, Das Sinnlich-Übersinnliche in seiner Verwirklichung durch die Kunst, Dornach (Schweiz) 1961 (C), 1975

Diese eher esoterisch wirkende Auffassung, dass die menschliche Seele bei entsprechender Einstimmung auf Kunstwerke „mitschwingt“ geht auf die Theosophische Bewegung dieser Zeit zurück. Das menschliche „Mitschwingen“ - gleich einem „Resonanzboden“ - wird auch „Vibration der See-

le" genannt (5). Dies geschieht jedoch immer nur dann, wenn die Kunstwerke die „*Ordnungsbeziehungen*“ der kosmischen Gesetze ausdrücken, und zwar deshalb, weil der Mensch eben denselben Ordnungsgesetzen unterliegt. Die von Le Corbusier als die „*wahre Kunst*“ verstandene Architektur soll das Bindeglied zwischen Mensch und Kosmos sein, eine Vermittlerin zwischen ewigen und vergänglichen Ordnungen (6).

Die Erzeugung dieser Schwingung wird für Le Corbusier zu der Hauptaufgabe in der Architektur, sie soll die ewigen Prinzipien in Symbolformen ausdrücken (7). Die Geometrie war für ihn als „*materieller Träger der Symbole*“ das geeignete „*Mittel, die Beziehung zwischen Makrokosmos und Mikrokosmos*“ herzustellen. Auch die esoterische Wissenschaft der heiligen Zahlenverhältnisse steht mit dem Werk Le Corbusiers in Verbindung. Mit dem „*Modulor*“, einer Zahlenreihe als Grundlage für eine Proportionslehre auf der Basis der menschlichen Körpermaße, entwickelte Le Corbusier mehr als nur ein einfaches Maßsystem zur Erleichterung der Planung. Der Modulor sollte Schönheit und Ordnung zugleich möglich machen. „*Die Proportion ist das Werkzeug, das Verzauberung zuwege bringt.*“ (8) Diese Maße werden in der Planung direkt angewendet. Auch den Goldenen Schnitt wendete Le Corbusier bei seinen Hausentwürfen an, wie auch die Fibonacci-Reihe (9).

Für **Paul Valery** (10) hingegen war die Schönheit an die subjektive Erfahrung gebunden und keine a-historische Kategorie. Valerys Theorie ging nicht davon aus, dass das Entwerfen auf Grund von ewiggültigen Zahlenverhältnisse möglich sei (11).

Valery war zwar kein Architekt, aber er war schon in frühen Jahren mit Architektur verbunden. Und er las Vitruv. Für eine Auftragsarbeit beschäftigt er sich 1921 erneut intensiv mit dem Thema. Es ging um die Frage, wie Menschenwerk von Naturform unterschieden werden kann. Hierfür formulierte er einen fiktiven Dialog zweier toter Philosophen. Sokrates und Phaidros unterhalten sich im Hades über Architektur (12). Le Corbusier kannte diesen Text, er hat ihn intensiv gelesen; dies kann man aus seinen mehrfachen Anmerkungen in seinem Leseexemplar feststellen. In dieser Geschichte ging Sokrates am Strand entlang und fand dort ein Objekt, das er nicht eindeutig zuordnen konnte, ein „*objet ambigu*“ ein zweideutiges Ding mit einer rätselhaften Form (13). Er sah sich vor die Frage gestellt, ob er es sogleich wieder wegwerfen sollte oder ob er darüber nachdenken sollte. Dieser Text stellt die Frage, ob es sich hier um ein Artefakt handelt oder um eine Naturform. „*Wer hat Dich gemacht?*“ lässt Valery Sokrates fragen. Das Problem der Herkunft dieses Gegenstandes, ob nun künstlich oder natürlich, ist für ihn hier entscheidend (14). Er fragt sich, ob dieses Ding ein Werk der Natur oder ein Werk der Kunst sei. Sokrates bringt es nicht fertig, sich einfach nur an diesem Gegenstand als Objekt zu erfreuen, er muss ihn einordnen, muss eine Klassifizierung vornehmen (15). Gesetzmäßigkeit oder Zufallsform, ge-funden oder er-funden, war für Valery aber eigentlich einerlei. Thema des Dialoges ist die Dualität von Natürlichkeit und Künstlichkeit, wobei die Natur hier für die Ewigkeit steht und das von Menschen Gemachte für das Zeitliche. Natur oder Kunst - für Valery ist dies eine nicht zu lösende Frage (16). Das am Strand gefundene Objekt ist zwar ein Naturprodukt, aber dadurch, dass es von Meer und Sand über eine Vielzahl von Faktoren über eine unendliche Zeit bearbeitet wurde, hat es einen vieldeutigen und paradoxen Status erreicht, den ein Künstler nur auf dem Gipfel seiner Anstrengung herstellen kann. Dieses Problem widersetzt sich der Ontologie der Antike, die einen Gegenstand klassifizieren muss, ihn einordnen muss (17).

Valery lässt Phaidros antworten, die platonische Idee sei zu einfach, um die Vielfalt der Schönheit zu erklären. Ein Gegenstand sei schön, wenn er in einer bestimmten Situation eine Art Glück erzeugt. Valery geht es darum, dass alles im Fluss bleibt und nichts durch ewige Gesetze determiniert wird (18).

Wichtig waren Valery damals die „*physiologische und neurophysiologische Entdeckungen der Mechanismen und Automatismen im Funktionieren jedes*

(6) Blum, Elisabeth: *Le Corbusiers Wege, Wie das Zauberwerk in Gang gesetzt wird, Bauweltfundamente* 73, Hg: Conrads, Ulrich; Neitzke, Peter; Vieweg Verlag, Braunschweig / Wiesbaden, 1988 (1), 1991, S.60f.

(7) Blum, ebenda, S.59

(8) Blum, ebenda, S.61

(9) Die Fibonacci-Zahlenfolge, wo jede Zahl die Summe seiner beiden Vorgänger bildet. 1, 2, 3, 5, 8, 13. Teilt man eine Zahl durch die vorangehende erhält man eine Zahl nahe des goldenen Schnitts $13:8=1,618$

(10) Paul Valery (1871-1945), Lyriker und Philosoph, in Sète, einen Hafenort in Südfrankreich bei Montpellier geboren. 1894 zog er nach Paris, wo er André Gide und Stéphane Mallarmé kennen lernte. Er arbeitete als Privatsekretär und in einer Pressagentur. (Niklas Maak, *Der Architekt am Strand. Le Corbusier und das Geheimnis der Seeschnecke*. Edition Akzente, Hanser Verlag München 2010, S.130). Mit dem Architekten Auguste Perret war er befreundet, bei dem er vermutlich auch LC kennenlernte (Maak, aaO, S.131).

(11) Maak, Niklas: *Der Architekt am Strand. Le Corbusier und das Geheimnis der Seeschnecke*. Edition Akzente, Hanser Verlag München 2010, S.142

(12) Paul Valery: *Eupalinos oder Der Architekt* (Original 1921) Suhrkamp Verlag Frankfurt 1990© 1995³

(13) Maak, aaO, S.133

(14) Maak, aaO. S.135

(15) Maak, aaO, S.136

(16) Blumenberg, Hans: *Sokrates und das >objet ambigu<*. Paul Valerys Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes (1964) in: *Ästhetische und metaphorische Schriften*, Suhrkamp Verlag Frankfurt a.M. © 2001, S. 74-111, S.102

(17) Blumenberg, Hans: *Die essentielle Vieldeutigkeit des ästhetischen Gegenstandes* (1966) in: *Ästhetische und metaphorische Schriften*, Suhrkamp Verlag Frankfurt a.M. ©2001, S.112-119, S.118

(18) Maak, aaO, S.150f.

(19) Löwith, Karl: *Paul Valery. Grundzüge seines philosophischen Denkens*, kleine Vandenhoeck-Reihe, Verlag Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1971, S.15

lebendigen Wesens“ (19). So fand er heraus, dass der Geist nichts so sehr verabscheut als die Wiederholung. Sobald er etwas erfasst hat als Gesetz, wird es zur Langeweile. Gesetz bedeutet ewige Wiederkehr, ein Begriff von Friedrich Nietzsche (20).

Zitat: „Die Welt ist unregelmäßig mit regelmäßigen Anordnungen übersät.“
„Wäre alles unregelmäßig oder alles regelmäßig, so gäbe es kein Denken, das ja der Versuch ist, von der Unordnung zur Ordnung überzugehen, wobei es, um tätig zu werden, das Ungeordnete und als Leitbild das Geordnete braucht.“ (21)

(20) Löwith, aaO, S.19

(21) Valery, Paul: Zur Ästhetik und Philosophie der Künste, Werke, Band 6 (über Leonard da Vinci). Hg.: Jürgen Schmidt-Radefeldt, Insel Verlag, Frankfurt a.M. und Leipzig 1995 (franz.: Gallimard 1957 und 1960), S.29f.

(22) Valery, aaO, Band 6, S.180

(23) Valery, Paul: Windstriche, Suhrkamp Verlag Frankfurt 1995, © Inselverlag S.24)

Er verweist uns auf die damals neue Forschung zu Sinnesempfindungen und deren Gesetzmäßigkeiten: Eine Ermüdung geht mit einer Minderung des Empfindungsvermögens einher. Der Gegenstand muss gewechselt werden. Zitat: „Das Verlangen nach Abwechslung meldet sich komplementär zur Dauer unserer Empfindung und als Gegenmittel zur Übersättigung, die aus Erschöpfung der unendlichen Quelle unseres Organismus herrührt, auf den eine lokale, einzelne, Tendenz zum Unendlichen einwirkt.“ „Um noch weiter Begehren zu können, muss etwas anderes begehrt werden; und das Bedürfnis nach Wechsel tritt auf als Anzeichen für ein Begehren nach dem Begehren oder als Begehren nach irgendetwas, das sich Begehren lässt.“ (22)

Die Wahrheit des Schönen ist für Valery reine Metaphysik. „Wahrheit, Schönheit – sind sehr alte Begriffe, die der erforderlichen Genauigkeit nicht mehr entsprechen.“ (23)

(24) Menninghaus, Winfried: Das Versprechen der Schönheit, S.244f

(25) Simmel, Georg: Soziologische Ästhetik (1896), in: Das Individuum und die Freiheit, Fischer Verlag, Frankfurt 1993, S.167

(26) derselbe: Großstädte und Geistesleben, in: Das Individuum und die Freiheit aaO, S.202

(27) derselbe: Probleme des Stils, in: Aufsätze und Abhandlungen 1901-08, Band II, S.382

Was ist schön?

Diese Überlegungen von Le Corbusier und Paul Valery zur Ästhetik sind nun schon viele Jahrzehnte alt. Die wissenschaftliche Forschung hat seit den 70er Jahren einiges zur Klärung dieser Frage beigetragen, wenn auch nichts Abschließendes. So gibt es etliche Forschungen zur Attraktivität von Menschen, insbesondere weiblichen Gesichtern, Forschung zu Fragen der Präferenz von Symmetrie und zur Akzeptanz des „Goldenen Schnitts“.

Die Ergebnisse zeigen, dass das perfekte schöne Gesicht zwar bewundert, jedoch nicht geliebt bzw. ausgewählt wird. Das ebene Gesicht wird als tot und kalt empfunden. Man wählt eher einen Partner, der annähernd den gleichen Attraktivitätsgrad hat wie man selbst (24). „Fitness“ tritt heute immer mehr an die Stelle der Schönheit, sie steht für Gesundheit und gute Gene. Im Bereich der künstlichen Formenwelt scheint der Vorzug für Formen des Goldenen Schnitts belegt zu sein. Gibt man den Probanden eine Auswahl mehrerer Rechtecke, wird das ausgewählt, das dem goldenen Schnitt am nächsten ist. Beim Goldenen Schnitt, wie auch bei der Fibonacci-Reihe, scheint ein Ur-Bauprinzip der Natur sichtbar zu werden, an das wir seit Jahrtausenden gewöhnt sind und das wir aus diesem Grund präferieren. Doch auch hier gibt es keine eindeutige Präferenz für totale Symmetrie, denn diese wird eher als leblos empfunden. Die Natur zeigt uns zwar Symmetrie, aber keine makellose. Georg Simmel schrieb bereits 1896, dass, wenn der Verstand die Symmetrie erkannt hat, der Geist sich eine neue Anregung sucht. Er sah die Symmetrie als die niedrigste Stufe des ästhetischen Triebes (25). Auch wusste er damals schon, dass Schönheit von gesellschaftlichen Konventionen und von kulturellen Standards abhängig ist; darüber hinaus unterliegt die Einschätzung dessen, was schön sei, einem historischen Wandel. Das Aufkommen der Großstädte, die Erfahrung, Teil einer großen Masse von Menschen zu sein, brachte für den Einzelnen die Schwierigkeit, seine eigene Persönlichkeit zur Geltung zu bringen. In den Moden und Stilen zeigen sich Wünsche des Andersseins, Wünsche des sich Heraushebens, den individuellen Wunsch, das Persönliche zu retten (26). Das Wesen des Stils und der Moden ist zugleich eine Entlastung als auch eine Verhüllung des Persönlichen, denn das stilisierte Gewand ordnet den Träger unter das allgemeine Gesetz und gibt so eine Entlastung aus dem Rechtfertigungsdruck des Geschmacks (27). Im Wechsel der Moden zeigt sich für Simmel auch die Überlastung der Sinne, die zur Abstumpfung führt und dann immer neue Reize notwendig

macht. Die Moden hingegen helfen Distinktionsgewinne zu erreichen: Mit ästhetischen Attributen werden Klassenschranken bestätigt und Ex- sowie Inklusionen vorgenommen. Mit Hilfe von ästhetischen Attributen unterscheidet man sich von anderen, zeigt über Geschmacksurteile aber auch die Mitgliedschaft zu einer Gruppe, wobei die Zeichen ihre Bedeutung wechseln können (28). In der Lehre von den Zeichen, der Semiotik, heißt es, dass Signifikant und Signifikat eine Eigendynamik besitzen (29). Dabei passen sich meine Wünsche und Hoffnungen an die Realität an, an das, was ich erreichen kann (30).

Der Wechsel des Neuen steht auch heute auf einer wahrnehmungspsychologischen Basis, als Lust oder Unlustempfinden, sowie als Überdruß bei Überfütterung mit ein und demselben Reiz (31). Bazon Brock bezieht sich auf neurophysiologische Forschungen hinsichtlich des herrschenden Einflusses des limbischen Systems im Gehirn. Es geht um Attraktoren, d.h. um Reizkonfigurationen, die die Bewertung lustvoll oder abstoßend erhalten. Dabei verändert sich der lustvollste Attraktor selbst immer wieder. Die Hinwendung zu einem Attraktor muss auch der Abwendung von ihm entsprechen. Ein Reiz wird zunächst als lustvoll betrachtet; dann folgt unweigerlich die Unlust. Das limbische System sorgt für den Wechsel von Hinwendung und Abwendung. Wäre das nicht so, würden wir unseren Körper durch eine einseitige Belastung schädigen. Dadurch wird das eben noch als schön bewerte Objekt schließlich hässlich und abstoßend (32).

(28) Menninghaus, aaO, S 218, 269; vergl. dazu auch Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede

(29) Ebenda S.158

(30) Ebenda S.185

(31) Ebenda S.218, vergl. auch Boris Groys und Bazon Brock

(32) Brock, Bazon: Die Forderung nach Schönheit ist revolutionär, in: Architektursalon Kassel, Heft 3, Baukultur Vorträge S.19-26, Kassel 2006 (vergriffen) aber ebenso in: Der Barbar als Kulturheld; Gesammelte Schriften 1991-2002, S. 583-596. zuerst veröffentlicht in: Irmgard Bohunovsky-Bärnthaler (Hg.), Was aber ist das Schöne? Klagenfurt/ Wien 2001, S.20

Literatur/Quellen:

- Adorno, Theodor W.:** Ästhetische Theorie, in: Gesammelte Schriften. Band 7, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1996 (6)
- Adorno, Theodor W.:** Der Artist als Statthalter, in: Noten zur Literatur, Gesammelte Schriften Band II, Suhrkamp Verlag © Frankfurt 1974, S.114-126
- Adorno, Theodor W.:** Valerys Abweichungen, in: Noten zur Literatur, Gesammelte Schriften Band II, Suhrkamp Verlag © Frankfurt 1974, S.158-202
- Baudelaire, Charles:** Das Schöne, die Mode und das Glück, Schriften zur Kunsttheorie, Hg.: Stünke, Hein, Alexander Verlag, Verlag, 1988 (C), 1996 (2)
- Benjamin, Walter:** Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Illuminationen, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1955 (C), 1977, S.136-169
- Blum, Elisabeth:** Le Corbusiers Wege, Wie das Zauberwerk in Gang gesetzt wird, Bauweltfundamente 73, Hg: Conrads, Ulrich; Neitzke, Peter; Vieweg Verlag, Braunschweig / Wiesbaden, 1988 (1), 1991
- Blumenberg, Hans:** Die essentielle Vieldeutigkeit des ästhetischen Gegenstandes (1966) in: Ästhetische und metaphorische Schriften, Suhrkamp Verlag Frankfurt a.M. © 2001, S. 112-119
- Blumenberg, Hans:** Sokrates und das >objet ambigu<. Paul Valerys Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes (1964) in: Ästhetische und metaphorische Schriften, Suhrkamp Verlag Frankfurt a.M. © 2001, S. 74-111
- Brock, Bazon:** Die Forderung nach Schönheit ist revolutionär, in: Architektursalon Kassel, Heft 3, Baukultur Vorträge S.19-26, Kassel 2006 (vergriffen) aber ebenso in: Der Barbar als Kulturheld; Gesammelte Schriften 1991-2002, S. 583-596. zuerst veröffentlicht in: Irmgard Bohunovsky-Bärnthaler (Hg.), Was aber ist das Schöne? Klagenfurt/ Wien 2001
- Burckhardt, Lucius:** Die gute Form ist tot, in: Design ist unsichtbar, Cantz Verlag, Ostfildern 1995 S.52-115
- Burckhardt, Lucius:** Warum ist Landschaft schön? Martin Schmitz-Verlag, Kassel 1980
- Bourdieu, Pierre:** Die feinen Unterschiede, Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1987 (deutsch erstmals 1979)
- Dewey, John:** Kunst als Erfahrung, Suhrkamp Frankfurt am Main, 1980
- Eco, Umberto** (Hg.): Die Geschichte der Schönheit, DTV, München © 2006, 2007
- Groys, Boris:** Über das Neue, Hanser-Verlag, Berlin 2007
- Hauskeller, Michael (Hg.):** Was denn das Schöne sei? Klassische Texte von Platon bis Adorno, DTV-Wissenschaft, München 1994
- Huysmans, Joris-Karl:** Gegen den Strich, Artemis & Winkler, Patmosverlag © Düsseldorf 2008 (franz.: a rebours (1884); deutsch: © Deutscher Taschenbuchverlag 2007. Erstveröffentlichung: Manholt-Verlag, Bremen 1991)
- Ipsen, Detlev:** Das Schöne und das Hässliche in der Stadt, in: Die Alte Stadt, 1/1993
- Kant, Immanuel:** Analytik des Schönen, in: **Hauskeller, Michael (Hg.):** Was denn das Schöne sei? Klassische Texte von Platon bis Adorno, DTV-Wissenschaft, München 1994, S.216-251
- Kruft, Hanno-Walter:** Geschichte der Architekturtheorie, Beck Verlag München © 1985, 1995⁴ S.464
- Löwith, Karl:** Paul Valery. Grundzüge seines philosophischen Denkens, kleine Vandenhoeck-Reihe, Verlag Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1971
- Maak, Niklas:** Der Architekt am Strand. Le Corbusier und das Geheimnis der Seeschncke. Edition Akzente, Hanser Verlag München 2010
- Menninghaus, Winfried:** Das Versprechen der Schönheit, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1816, Frankfurt © 2003, 2007
- Moravánsky, Ākos:** Architekturtheorie im 20.Jahrhundert, Springer Verlag Wien 2003, S.411-413
- Platon:** Das Gastmahl, Symposion, Reclam Taschenbuch, Stuttgart 2008
- Schiller, Friedrich:** Kallias oder über die Schönheit. Über Anmut und Würde, in: Hauskeller aaO
- Schiller, Friedrich:** Über das Erhabene, in: Sämtliche Werke, Winkler München, Bd. V, Philosophische Schriften
- Schiller, Friedrich:** Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in: Berghahn, Klaus L. (Hrsg.)/ Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Reclam Taschenbuch, Stuttgart 2000.
- Schneider, Norbert:** Geschichte der Ästhetik, Reclam, Stuttgart, 1996

- Simmel, Georg:** Soziologische Ästhetik, in: Die Zukunft, Hg. Maximilian Harden, Verlag der Zukunft, 1896, 17. Band, S.204-216, auch in: Das Individuum und die Freiheit, Fischer Verlag, Frankfurt 1993, S.167-176
- Simmel, Georg:** Großstädte und Geistesleben (1903), in: Das Individuum und die Freiheit, Fischer Verlag, Frankfurt 1993, S.192-204
- Simmel, Georg:** Das Problem des Stils (1908), in: Aufsätze und Abhandlungen 1901-08, Band II, Suhrkamp Verlag Frankfurt 1993, S.374-384
- Sloterdijk, Peter:** Merleau-Ponty und Paul Valery, in: Der ästhetische Imperativ, Schriften zur Kunst, Philo & Philo Fine Arts, EVA- Hamburg 2007, 285-298
- Valery, Paul:** Eupalinos oder der Architekt, Suhrkamp Verlag Frankfurt 1990© 1995³
- Valery, Paul:** Windstriche, Suhrkamp Verlag Frankfurt 1995, © Inselverlag
- Valery, Paul:** Zur Ästhetik und Philosophie der Künste, Werke, Band 6, insgesamt 7 Bände, Hg.: Jürgen Schmidt-Radefeldt, Insel Verlag, Frankfurt a.M. und Leipzig 1995 (franz: Gallimard 1957 und 1960)
- Wyss, Beat:** Der Wille zur Kunst, Zur ästhetischen Mentalität der Moderne, DuMont Verlag, Köln 1996
- Zima, Peter V.:** Ästhetische Negation. Das Subjekt, das Schöne und das Erhabene von Mallarmé und Valéry zu Adorno und Lyotard, Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg 2005

NACHDENKEN ÜBER DEN RAUM

Beitrag zur interdisziplinären Konferenz in Cottbus 23.-25.06.2004
und zum IAPS-Kongress in Wien 07.-10.07.2004

Der architektonische Raum gilt einerseits als Ergebnis einer Inspirationsleistung, andererseits als Ergebnis einer funktionsgerechten Konstruktion. Die Architektur lebt also zwischen zwei Polen, einerseits der künstlerischen Gestaltung, die sich auf Inspiration beruft, und andererseits der ingenieurmäßigen konstruktiven Ausarbeitung. Je nach Veranlagung und Erfahrung fühlen sich Architekten entweder zu der einen oder zu der anderen Seite des Berufes mehr hingezogen. Während sich die Seite der Konstruktion über ein fleißiges Studium erlernen lässt, bleibt der künstlerische Aspekt des Berufes immer etwas Geheimnisvolles, immer etwas wie Gottgegebenes. Oft hört man, der eine oder der andere habe eben kein Talent und eigne sich deshalb nicht für den Beruf. Aber was heißt das denn eigentlich, Talent zu haben? Wovon hängt es denn ab, ob sich der eine einen Raum gut vorstellen kann, ihn entwerfen kann, diesen Entwurf auch visualisieren kann und der andere nicht? Ändern sich nicht auch die Vorstellungen von dem, was man unter guter Gestaltung versteht? Und wovon hängt dann diese Veränderung des Geschmacks wieder ab?

Zu den erlernbaren Fähigkeiten des Berufes gehört die Visualisierung der architektonischen Idee, eines architektonischen Entwurfes. Mit der heute üblich gewordenen CAD-Technik und den vielfältigen Möglichkeiten der Computergrafik ist die früher notwendig gewesene jahrelange Übung des Zeichnens überflüssig geworden. Während früher die zeichnerische Technik von Grundriss, Aufriss und Schnitt auch die abstrakte Vorstellung des dreidimensionalen Raumes schulte, ist diese Form der Schulung heute im Umgang mit der CAD-Technik verloren gegangen. Schnell kann der/die Studierende mit CAD eine gute Visualisierung herstellen. Die professionelle Form der Präsentation täuscht uns aber meistens darüber hinweg, dass die eigentliche Qualität dieser Entwürfe oft nur gering ist. Wir fragen uns, ob unsere Studierenden kein Gefühl mehr für den Raum haben. Führte vielleicht die neue Technik des CAD zu einer reduzierten Raumvorstellungsfähigkeit? Oder müssen wir davon ausgehen, dass es heute andere Prioritäten der Raumvorstellung gibt, die dann auch zu anderen Entwurfsstrategien führen?

I.

Nach der Destruktion klassischer Entwurfsregeln wurde die Einschätzung der Qualität eines Entwurfes zum Problem. Nach der Kritik am Entwurfskanon der Moderne und nach der Durchsetzung der „Anything-Goes-Strategie“ der Postmoderne verlor die Beurteilung von Architektur ihre allgemeingültige Grundlage. Man musste neue Regeln einer Begründung bzw. Bewertung finden. Während früher die traditionelle Raumvorstellung dem dreidimensionalen euklidischen Raum entsprach, wird heute dieser „euklidische Raum“ oftmals nur in disqualifizierender Weise genannt. Es besteht aktuell der Anspruch, diese einfache Vorstellung des euklidischen Raumes überwunden zu haben. Die Frage stellt sich, ob wir heute wirklich eine andere Raumvorstellung besitzen, ob sich unsere Vorstellungsfähigkeit des Raumes aktuell verändert hat oder ob uns dies nur eine Illusion ist. Offensichtlich jedoch ist, dass die Realisierung dekonstruktiver Entwürfe der 90er Jahre ohne die neue computergestützte Entwurfs- und Konstruktionsstrategie nicht möglich gewesen wäre. Zwar hatten auch schon die frühen modernen Architekten sehr phantasievolle Ideen zu Papier gebracht, doch war an eine Verwirklichung dieser Entwürfe vorerst gar nicht zu denken. Heute haben sich Bautechnik, Entwurfs- und Konstruktionstechnik gewandelt; sie haben eine andere Art der Gestaltung möglich gemacht.

Welche Rolle die CAD-Erfahrung bei der Veränderung der allgemeinen veränderten Vorstellung von Raum spielt, ist jedoch unklar. Auch im Umgang mit der CAD-Technik gehen wir immer noch vom dreidimensionalen euklidischen Raum aus. CAD bedeutet im Grunde ja nichts anderes, als den dreidimensionalen Raum in unendliche viele Punkte zu unterteilen, die man dann in der Entwurfsarbeit am Computer Punkt für Punkt einzeln sichtbar machen kann. Hier hat sich an der traditionell euklidischen Raumvorstellung eigentlich nichts geändert. Wer behauptet, die Nutzung der CAD-Technik hätte zu einer Veränderung in unserer Raumvorstellung geführt, sitzt einer Illusion auf.

Oft wurde behauptet, dass wir ein neues Raumgefühl entwickelt hätten. Schon vor hundert Jahren hatte man die Vorstellung, dass sich - durch Einsteins Entdeckung der Relativität von Zeit und Raum sowie der damit veränderten Vorstellung vom Raum und der Bewegung im Raum - die Architektur verändern müsste. Theo van Doesburg wollte in den 20er Jahren auf Einsteins Relativitätstheorie Bezug nehmen und den Raum in der Zeit darstellen. Dazu stellte er sich einen Kubus vor, der durch den Raum fliegt. Dies war jedoch nur die einfache Bewegung eines dreidimensionalen Objektes im dreidimensionalen Raum, nichts anderes. Die von Einstein und seinen Nachfolgern gedachte Krümmung des Raumes und der damit verbundene Veränderung in der Zeit spielt hier gar keine Rolle. Eine Architektur des gekrümmten Raumes ist auch heute noch nicht vorstellbar. Dieses Missverständnis von Theo van Doesburg führte zwar in kreativer Weise zu einer neuen Architektursprache, bezog sich aber nicht wirklich auf die Relativitätstheorie von Albert Einstein. Dennoch kann man nicht von der Hand weisen, dass das neue Wissen darüber, wie der Raum sich in den modernen Wissenschaften darstellt, auch die jeweilige Vorstellung von Raum in einer bestimmten Zeit beeinflusst hat. Dies geschah aber in ganz anderer Weise, als es sich Theo van Doesburg vorgestellt hat.

II.

Unsere Vorstellungsfähigkeit des Raumes ist abhängig von unserer ganz persönlichen Raumerfahrung. Diese Raumerfahrung ist subjektiv und konkret. Die Vorstellung des Raumes ist jedoch eine Abstraktionsleistung. Wir nehmen den Raum subjektiv wahr, verwandeln diese Wahrnehmung dann in unserer Vorstellung in einen abstrakten Raum. „Raum“ definiert sich über den Abstand zwischen Dingen, Objekten oder Menschen. Der Abstand zwischen den Dingen oder Menschen wird als „Raum“ bezeichnet. Mauern können einen Raum umgrenzen, einen Raum herstellen; aber auch Menschen, die in einer Gruppe zusammenstehen oder tanzen, können einen Raum bilden. Der erst genannte Raum ist statisch und dauerhaft, je nach Konstruktionsart und Bedingung; der zweit genannte Raum ist dynamisch und flüchtig; er wird in dem Moment verschwinden, in dem die Menschen wieder auseinander gehen. In beiden Raumvorstellungen kann sich ein Ort herauskristallisieren. Der Raum, der mit Mauern umgrenzt ist, wird vielleicht ein Zimmer werden, das man immer wieder betreten kann, bis es einmal zerstört wird; der andere eher flüchtige, über die zeitlich begrenzte Anordnung von Dingen und Menschen hergestellte Raum, wird vielleicht bald wieder vergessen sein, wenn sich die Konstellation aufgelöst hat oder aber er wird in Erinnerung bleiben, wenn dort zwischen diesen Menschen in einem besonderen Augenblick etwas Erinnerungswürdiges geschah.

Diese beiden Beispiele sind einfach zu verstehen und sie wurden auch wegen ihrer Einfachheit ausgewählt. Wenden wir uns etwas komplizierteren Situationen zu: Vor einiger Zeit landete ein Roboterfahrzeug auf dem Mars. Zusätzlich umkreist jetzt eine Sonde mit einer Kamera den Planeten. Beide Objekte schicken nun Bilder zur Erde. Durch diese Bilder bekommen wir eine Vorstellung von dem, was wir bisher einfach den Mars genannt haben, ohne je die Einzelheiten und Besonderheiten dieses Planeten gekannt zu haben. Die Konstellation der Himmelskörper im Weltraum, der Raum zwischen den Planeten, dies alles haben wir vielleicht schon zuvor in Modellen oder als Computersimulation betrachten können. Von einem anderen Blickpunkt aus können wir nun diese Konstellation bzw. den Raum als Distanzraum zwischen den Planeten neu betrachten. Jetzt, da wir wissen, wie viel Zeit das Raumschiff gebraucht hat, den Mars zu erreichen und können wir uns vorstellen, wie groß der Zwischenraum zwischen der Erde und dem Mars ist. In unserer Vorstellung entsteht zwischen Mars und Erde ein Raum. Das andere Extrem lässt sich auch leicht finden: Die aktuelle Diskussion um die neuen Möglichkeiten der Gentechnik hat einen der kleinsten Räume unseres Körpers in den Blick genommen: die DNS in unseren Zellen. Durch Raster-Elektronenmikroskope und wieder durch Computersimulationen können wir uns eine Vorstellung über diesen Raum in unserem Körper machen, der wir aber nie werden betreten können.

Eine reale sinnliche Erfahrung dieser Räume ist unmöglich; unsere Wahrnehmung dieser Räume ist nur eine über Technik vermittelte. Diese Vermittlung über Technik führt dazu, dass uns diese Räume irgendwie unwirklich erscheinen. Es fällt somit schwer, sich sowohl den unendlichen Weltraum vorzustellen, als auch die DNS in unseren Zellen. Unsere Vorstellung bleibt abstrakt. Sie hat keine reale Grundlage in unserer Erfahrung.

Für den Raum, mit dem wir unsere täglichen Erfahrungen machen, lässt sich diese Vorstellung einfacher herstellen. Wenn auch unsere leibliche Wahrnehmung eine sehr subjektive ist, da sie von unseren sensorischen Möglichkeiten und Fähigkeiten abhängt, so kann man sich doch zwischenmenschlich darüber verständigen, was man gerade gesehen oder gehört hat. Der Vergleich zwischen unseren Erfahrungen und den Erfahrungen anderer setzt unsere eigene Erfahrung in eine Relation und macht sie hierdurch relativ objektiv. Wir stellen vielleicht fest, dass wir das eine oder das andere nicht so gesehen haben, wie ein anderer es aber gesehen haben will. Wir können diese Diskrepanz vielleicht darauf zurückführen, dass wir schlechter hören oder schlechter sehen als jemand anderer; oder auch darauf, dass wir einfach nicht aufmerksam genug waren. Und dann können wir uns fragen, wie es dazu gekommen ist, dass wir nicht aufmerksam waren.

Doch im Prinzip wissen wir, dass das, was wir wahrgenommen haben, auch von anderen Personen bestätigt werden kann. Wir wissen, dass sich unser Körper in einem Raum befindet. Wir nehmen nicht den Raum als solchen wahr, sondern schließen aus den Wahrnehmungen unseres Körpers, in welcher Lage sich unser Körper im Raum befindet. Diese Lage unseres Körpers ist immer eine Lage im Raum. Wir sind mehr oder weniger sensibel für die Empfindungen, die wir wahrnehmen, wenn wir einen Raum durchschreiten. Wir werden diese Wahrnehmungen je nach Erfahrung und Gewöhnung jedoch anders deuten. Manchmal werden wir auch von unseren Wahrnehmungsorganen in die Irre geführt. Sie gaukeln uns etwas vor, was real gar nicht existiert. Eine Luftspiegelung, eine Fata Morgana lockt uns zu einer Oase, die dort gar nicht zu finden ist. Ein Weg, der anscheinend in die Raumentiefe führt, wird als optische Täuschung entlarvt, wenn wir nahe genug heran gekommen sind. Legt man einen Menschen schwerelos in einen dunklen Trog mit warmem Wasser und schützt die Haut, um jede mögliche Sinnesempfindung zu unterbinden, wird er nach kurzer Zeit Halluzinationen haben (1).

(1) vergl. Hugo Kükelhaus: Organismus und Technik, 1979/84.

Eine völlige Leere, ein Leben ohne Wahrnehmungen ist uns so unerträglich, dass wir sie mit Eigenproduktionen füllen. Unser Gehirn versucht automatisch etwaige Lücken in unserem Wahrnehmungssystem zu schließen. Lassen uns unsere Sinnesorgane einmal im Stich, so hat unser Gehirn sozusagen immer ein Ersatzprogramm zur Hand, das uns je nach Wahrscheinlichkeit eine Wahrnehmungsmöglichkeit suggeriert. Durch solche Erfahrungen mit unseren Sinnesorganen wird klar, dass wir uns auf unsere Sinne nicht immer verlassen können. Doch bleibt uns keine andere Möglichkeit, denn wir haben keinen anderen Zugang zur Welt. Die Hoffnung besteht meist darin, immer etwas mehr dazuzulernen. Deshalb erweitern sich die Fähigkeiten der Wahrnehmung üblicherweise über Übung. Jedes Baby lernt nach den von ihm begehrten Dingen zu greifen und mit der Zeit, die Entfernung zwischen Hand und Objekt richtig einzuschätzen. Je öfter dieser Versuch unternommen wird, desto besser bildet das Gehirn die Vorstellung des Raumes zwischen Subjekt und Objekt aus. Je öfter ein Testpilot eine 360°-Drehung seines Flugzeuges mitgemacht hat, desto sicherer wird er diese Situation auch in Zukunft meistern. Er wird die damit zusammenhängenden Irritationen seiner Sinne besser einschätzen können. Wir sind in der Lage uns an fast jede Umweltsituation zu gewöhnen, wir stellen uns auf sie ein. Ein Kind, das in einem Lager aufgewachsen ist, wird die tatsächliche Beschränkung seines Lebensraumes erst verstehen, wenn es die Begrenzung seiner Lage erkennen kann, bzw. wenn es diesen Raum einmal verlassen hat. Immer bestimmt die reale Umgebung, in der wir täglich leben, unsere Wahrnehmung. Leben wir auf dem Land, werden die Details von Flora und Fauna unsere Aufmerksamkeit erregen. Leben wir in der Stadt, werden wir diesen Detailreichtum nicht mehr in dieser Fülle wahrnehmen, denn unserer Sinneswahrnehmung wird die in der Stadt auf uns einströmende Reizvielfalt

reduzieren, um einer sensorischen Überlastung zu entgehen. Auch werden sich andere, wichtigere Wahrnehmungen in den Vordergrund schieben. Wandern wir über Feld und Flur, nehmen wir auf einer Anhöhe einen kühlen windigen Ausblick wahr, im Tal jedoch eine warme duftige Stille. Fahren wir mit dem Auto oder dem Zug, erleben wir denselben Raum nun allein durch den Blick durch die Scheibe. Das Auge gewinnt in unserer Wahrnehmung eine immer größere Bedeutung und die anderen sensorischen Möglichkeiten, wie die taktile und die akustische Wahrnehmung, geraten in den Hintergrund. In der Folge werden wir empfänglicher für Täuschungen: Das, was wir durch die Zugscheibe an Raumausdehnung zu erkennen glauben, könnte auch eine Leinwand sein, die an unserem Zug entlang gezogen wird, wie bei den alten Rollenpanoramamaschinen. Je nach Ausführung und Perfektion wird uns diese Täuschung eine bessere oder eine schlechtere Illusion eines Raumes geben, der aber gar nicht existiert. Wenn wir aus dem Zugfenster schauen, können wir mit Hilfe unserer Erinnerung an eine bereits gemachte ähnliche Erfahrung im Raum darauf schließen, wie der Raum, den wir sehen, erlebt werden könnte, wenn wir dort an diesem Punkt wären, den wir jetzt nur aus dem Zugfenster betrachten.

Extrem ist die Erfahrung einer Fahrt mit dem ICE: Ein Blick aus dem Fenster zeigt uns nicht mehr in erster Linie den Landschaftsraum, sondern meistens nur Lärmschutzwände oder dunkle Tunnel. Deshalb konzentrieren wir uns eher auf unsere Reiselektüre als uns auf den Außenraum, der an uns vorbeirauscht, einzulassen (2).

Die immer perfekter werdende Abstraktionsfähigkeit hat uns bisher immer geholfen, nicht genau einschätzbare Erfahrungen einordnen zu können und sie nicht als Zauberwerk zu mythisieren. Heute haben wir Landkarten, in denen die Landschaften, die Städte mit ihren Straßen und Gebäuden verzeichnet sind, an denen wir uns orientieren können. Die Karte oder der Plan gibt uns eine abstrakte Raumvorstellung, bringt Straßen und Orte in eine sinnvolle Anordnung, die wir bedingt durch ihre Größe und Komplexität nicht mehr selbst aus eigener Vorstellungskraft herstellen konnten. Ohne diese Karten wird uns die Stadt zum undurchdringlichen Dschungel. Vorbei sind die Zeiten, als der Flaneur noch durch die Stadt streifte und versuchte die Bruchstücke seiner Wahrnehmung in einen sinnvollen Zusammenhang zu bringen. Am Ende siegen dann doch die Karten, sagte Walter Benjamin, als er nach einem ausgedehnten Spaziergang durch die Millionenstadt Moskau in seinem Hotelzimmer ausruhte (3). Auch er brauchte also die Stadtkarte, um seine Existenz am Ort genau feststellen zu können. Die große Stadt lässt sich nur noch teilweise erkunden. Überall bleiben in unserer Vorstellung leere Bereiche, überall gibt es Räume, die wir nie von innen sehen werden und von denen wir uns auch keine Vorstellung machen können. Wir kennen nur einzelne Straßen, einige bestimmte Plätze, vielleicht einen Stadtteil, in dem wir uns öfters aufhalten. Doch auch hier bleiben in unserer Vorstellung weiße Flächen, leere Räume, Räume, die wir nie gesehen haben. Der letzte Versuch, einen Gesamtzusammenhang herzustellen, ist der Blick von oben - vielleicht von einem Turm. Dieser Blick von oben gibt uns die Illusion der Möglichkeit, die Stadt als etwas Ganzes zu erfassen. Gerade in der Rede vom Leiden an einer fragmentierten Umwelt erkennen wir den eigentlichen Wunsch nach ursprünglicher Ganzheit. Eine Orientierung im Raum und Anordnung des Raumes in unserer Vorstellung erscheint notwendig. Dennoch erfordert die moderne komplexe Stadt, uns mit einer Fragmentierung der Wahrnehmung abzufinden. Die Lösung dieses Problems liegt in der Abstraktion. Abstraktion und Sachlichkeit im Umgang mit unserer Wahrnehmung machen das Leben in der Großstadt erst möglich. Die Überfülle der Wahrnehmungsdichte und die Schnelligkeit der Bewegungen, der Verkehr, all dies veränderte unsere Wahrnehmung; wir gewöhnten uns langsam an diese Situation. Die Wahrnehmung reduzierte sich auf lebenswichtige Bereiche, sie veränderte sich. Der Raum des Verkehrs wurde zum Durchgangsraum, zum Raum der Bewegung, zum Transitraum. Er ist nicht mehr zum Bleiben und Verweilen geeignet. Wenn es möglich ist, flüchten wir schnell von der Straße in ein Automobil und versuchen, nun geschützt durch diesen Metallpanzer, durch das Gewühl des Verkehrs unversehrt hindurch zu kommen. Im Automobil fühlen wir uns wie zuhause, wir haben Musik, eine Heizung, vielleicht sogar etwas

(2) vergl. Schivelbusch, W.: Die Geschichte der Eisenbahnreise, 1979

(3) Benjamin, W. in: Angelus Novus, Städtebilder, 1988

(4) Löw, M.: Raumsociologie, 2001

zu trinken und zu rauchen, oder auch ein Telefon oder einen DVD Player. Wir bewegen uns wie Schnecken in unseren Schneckenhäusern durch den Großstadtdschungel. Wir kompensieren eine Umwelt, die uns im Grunde sensorisch überfordert. Wir möchten nur noch so schnell als möglich an unserem Ziel ankommen, denn der Transitraum ist zu einer Gefahr für Leib und Leben geworden. Um dieser Gefahr möglichst aus dem Weg zu gehen, wollen Eltern, die es sich leisten können, ihre Kinder mit dem Automobil zum Klavierunterricht bringen, vom Fußball abholen, in die Tanzstunde bringen und aus der Disko abholen (4).

(5) vergl. auch Halbwachs, M.: Das kollektive Gedächtnis, 1967; Assmann, A.: Erinnerungsräume, 2003

In den Ferien fliegt die Familie dann vielleicht per Flugzeug nach Australien. Diese moderne Raumerfahrung suggeriert uns mehr und mehr einen Raum, der nur aus einzelnen Orten besteht, die wir versuchen so schnell als möglich zu erreichen. Der Weg selbst wird mental ausgeschaltet. Wir erinnern uns nur noch an bestimmte Orte. Der ständige Wechsel der Orte aber, die Veränderlichkeit der gebauten Umwelt und die hohe Geschwindigkeit dieser Veränderungen zerstören diese Erinnerungsfähigkeit. Ohne signifikante Gestaltung werden Orte immer austauschbarer und deshalb auch schwerer erinnerbar. Nur noch dort, wo etwas Erinnerungswürdiges geschah, wird sich der Ort, der Raum, die Umgebung in unser Gedächtnis einschreiben. Nur der Ort, der durch seine Gestaltung an ein Ereignis erinnert, wird, wenn wir den Ort wieder sehen, unsere Erinnerung zurückholen können. Über die Erinnerung wird sich uns dieser Ort vor unserem geistigen Auge neu darstellen. Diese Erinnerung wird uns Verhaltenssicherheit geben, eine Vertrautheit mit diesem Ort herstellen, dem Ort eine Identität geben (5).

III.

Dennoch können wir heute sehr unterschiedliche Raumnutzungen feststellen: Zum einen haben wir die zeitlich begrenzte, flüchtige Nutzung des Raumes, die sich zum Beispiel in Berlin zeigt, wenn verlassene Häuser zeitlich begrenzt als Club, Bar, als Disko oder ähnliches genutzt werden. Durch die Illegalität dieser Nutzung bedingt, wechseln die Nutzungen ständig ihre Standorte. Die spezielle Eigenschaft dieser nur zeitweise genutzten Räume spielt hier eigentlich kaum eine Rolle mehr; Wichtig ist nur das, was zeitlich begrenzt dort stattfindet. Der Reiz dieses Raumwechsels und auch der dazu gehörenden Eigenschaft möglichst nutzungsneutraler Räumlichkeiten ergibt sich aus der größeren Handlungsfreiheit. Diese Räume können ideal angeeignet werden, weil kein Eigentümer oder Pächter hier Restriktionen festlegt, weder in Bezug auf die Räumlichkeiten selbst, noch auf die Nutzung und das Verhalten darin. Ein etwas anders gelagertes Berliner Beispiel ist die Zwischennutzung des Palasts der Republik vor seinem wohl nun endgültigen Abriss. Hier sind große Restriktionen zu erwarten, die das Verhalten dort sehr einschränken werden. Dennoch bietet dieses, bis auf die konstruktive Grundstruktur entkernte Gebäude gestalterische Freiheiten, neue Wahrnehmungsmöglichkeiten und neue Erfahrungen von Raum. In diesen leeren Räumen des Palasts der Republik sollen für eine Übergangszeit kulturelle Veranstaltungen und Attraktion stattfinden. Der Wechsel und die Vielfalt selbst werden hier zum Programm. Die positive Einschätzung solcher flüchtiger Orte, solcher Orte, an denen für kurze Zeit etwas stattfindet und die dann wieder verschwinden, passt mit der wachsenden Mobilität unserer Gesellschaft zusammen. Die Moderne selbst definierte sich über Bewegung und Dynamik, über die ständige Veränderung. Das Leben in der Moderne bedeutet die ständige Erfahrung von Kontingenz, d.h. dass etwas auch anders möglich sein kann, dass sich alles ständig verändert. Mit der Aufwertung von Bewegung und Veränderung wurde das „on-the-road-Sein“ zur Lebensphilosophie der Moderne (6).

(6) vergl. Makropoulos, M.: Kontingenz und Moderne, 1997

Die Entwicklung immer schneller werdender Beförderungstechniken hat räumliche Distanzen leichter überbrückbar gemacht. Dennoch verbringen wir immer mehr Zeit im Transitraum, im Raum des Verkehrs, um von einem Ort zum anderen zu kommen; zwar hat die immer schneller werdende Beförde-

nungstechnik den Zeitaufwand für den Weg immer weiter reduziert; durch die Reduzierung der Beförderungszeit werden aber immer mehr und immer weiter entfernte Orte aufgesucht. In der Summe scheint die Zeit im Transitraum trotz schneller Beförderung durch den Raum gleich geblieben zu sein, weil wir einfach öfter auch weit entfernte Orte aufsuchen. Ging man früher 1-2 Stunden zu Fuß zur Arbeit, fährt man heute 1-2- Stunden mit dem ICE .

Gegen die Nachteile des On-the-road-Seins und das aufkommende Gefühl des Verlorenseins im Transitraum, der als ein Symbol für Ort- und Heimatlosigkeit steht, wurden Gegenmaßnahmen ergriffen. Das mobile Telefon macht es heute möglich, überall ver-ortbar zu sein und kurzfristig mit jedem kommunizieren zu können. Der tragbare Musikplayer schafft eine Atmosphäre der Distanz gegenüber der Umwelt und bildet eine unsichtbare Schutzblase gegen der Reizüberflutung der Großstadt (7).

(7) Hosokawa, S.: Der Walkman-Effekt, in: Aisthesis, 1990/93

Zum anderen, und dies steht im Gegensatz zum vorher Gesagten, erkennen wir heute eine reale oder auch nur vermutete Tendenz, dass der Raum des Öffentlichen, der Transitraum, so weit wie möglich gemieden wird. Medien und Internet machen es möglich, die eigenen Räumlichkeiten nicht mehr verlassen zu müssen. Arbeiten kann man auch zu Hause. Man kann sich alles, was man zum Leben braucht, nach Haus bringen lassen. Auch hier macht es wieder die neue Technik möglich, dass man auf Informationen und Kommunikation nicht verzichten muss. Ging man früher ins Cafe um die Ecke, um dort die aktuellen Zeitungen lesen zu können, kommt über die Medien heute jede erdenkliche Information direkt ins Haus (8).

(8) Vergl. Habermas, 1962

Film und Fernsehen bieten uns Illusions- und damit auch Kompensationsräume an. In Gedanken reisen wir in einer Fernsehserie in fremde Länder, können Abenteuer erleben, ohne selbst auch nur irgendwie in Gefahr zu geraten. In den Medien erleben wir eine Art ideale Darstellung des Fremden, Geheimnisvollen, des Anderen, in gefahrloser Verkleidung eines paradiesischen Zustandes. Dieses Paradox entspricht genau unserer heutigen Raumnutzung. Wir sind zwar ständig auf dem Weg, bleiben dennoch an einem Ort und erleben den anderen Ort nur noch als die saubere Ideallösung unserer Wunschvorstellung des Paradieses. Das Fernsehen und der Heimcomputer geben uns die Möglichkeit, von einem Ort zum anderen zu kommen, ohne den Ort, an dem wir uns befinden, wirklich zu verlassen. Der Hometrainer oder die Gegenschwimmanlage sind die Symbole dieser Tendenz (9). D.h. für die Nachteile beider vorgenannter Extreme der Raumnutzung haben wir entsprechende Kompensationsstrategien entwickelt. Denn weder lässt es sich in der ständigen Mobilität, in der ständigen Veränderung und Bewegung dauerhaft leben, noch kann man ewig als ortsgebundener, d.h. immobil Einsiedler sein Leben fristen. Die notwendige Kompensation dieser einseitigen Raumnutzung wird heute meist über vermehrten Technikeinsatz erreicht. Sie macht uns das Leben im Transitraum ebenso möglich, wie das Leben als Einsiedler. Und als Folge dieser technischen Kompensationsversuche, eine nicht ertragbare Umwelt ertragbar zu machen, wurden die Bereiche Innen und Außen völlig verschränkt. Innen ist nicht mehr wirklich innen und Außen nicht mehr wirklich außen. Wie Jürgen Habermas schon Anfang der 60er Jahre schrieb, ist weder die Wohnung wirklich privat, noch ist der öffentliche Raum ein wirklicher Raum des Außen. Durch die Forderung der Moderne nach Transparenz, die sich ja als die Verschränkung von Innen und Außen darstellt, ergaben sich neue Freiheiten aber auch neue Gefahren (10).

(9) vergl. Virilio, P.: Das letzte Fahrzeug, in: Aisthesis, 1987

(10) Habermas, J.: Strukturwandel der Öffentlichkeit, 1962

Die moderne Forderung nach Freiheit und Ungebundenheit gipfelte in den architektonischen Visionen von Yona Friedmann, von Superstudio und Archigram. Die Welt wurde zum gesichtslosen und eigenschaftslosen Matrixraum, dargestellt als Raumgitter. Wie auf der CAD-Oberfläche besteht dieser Raum nur noch aus einer unendlichen Zahl von Punkten und ist über Strukturgitter gegliedert. Der Wohnraum, die Heimstadt, der Ort des Verweilens, der sichere Hafen, werden nun mehr als sogenannte Andockpunkte für das „Plug-in“ wie bei einer Steckdose zur Verfügung gestellt. Der Wohnbereich des Individuums kann nun an diesem aber auch an einem anderen Ort angedockt werden. Zwischenmenschliche Beziehungen können auf Zeit eingegangen werden. Die Im-

mobilität ist kein Hindernis einer Trennung. Bei einer zwischenmenschlichen Trennung zieht man einfach nur den Stecker aus der Steckdose und dockt woanders an. Der Matrixraum ist jedoch nur mit einer Wüste vergleichbar. Hier gibt es nur noch die Struktur und keinen Ort mehr. Die Orte sind nur noch die zeitweiligen Aufenthaltspunkte, die aber sofort wieder verschwinden, wenn diesen Ort verlassen wird, weil nichts mehr daran erinnert, dass sich hier vielleicht irgendetwas Wichtiges mal ereignet hat. Das aktuelle „Revival“ der Diskussion um den Raum, die Aktualität des Ortes, kann als konservative Gegenbewegung gegen diesen heimatlosen, diesen ortlosen Raum der Moderne erkannt werden, der in den Phantasien von Superstudio deutlich wird. Diese konservative Diskussion bezieht sich auf eine mögliche anthropologische Konstante einer Sesshaftigkeit. Davon ausgehend, dass der Mensch durch seine Sesshaftwerdung erst wirklich zum Menschen wurde, wird der erste Ackerbau, die erste Rodung eines Flecken Waldes, zur ersten Schaffung eines Raumes. Der Raum ist für Martin Heidegger „das Eingeräumte“, das durch Rodung, durch menschliche Arbeit Hergestellte. Es ist ein Raum, der über eine Handlung entsteht.

Geht man heute aber davon aus, dass die aktuelle Raumnutzung und Raumherstellung über Mobilität entsteht, so ergibt sich die Frage, ob ein Raum vorstellbar ist, der sich nicht aus der Sesshaftigkeit ergibt, ein Raum, der sich als quasi nomadischer Raum darstellt. Gibt es den erinnerbaren Ort nicht auch im Transitraum? Wie schon erläutert, gibt es ihn, aber er ist flüchtig und veränderlich. Es ist der Ort in unserem Kopf, in unserer Vorstellung, in unserer Erinnerung. Es ist ein Raum, an dem sich alles bewegt - wie Heraklit schon sagte - der aber nun selbst als Ort nicht mehr existiert, weil wir uns der Veränderlichkeit des Raumes hingegeben haben. Diese Raumvorstellung kann vielleicht als eine nomadische Raumvorstellung bezeichnet werden. Die aktive Herstellung von Raum im Sinne von Heidegger „Rodung“ und „Einräumung“ kann für Nomaden nur eine geringere Wertigkeit haben. Ihr Aufenthalt ist zeitlich begrenzt. Wenn man aber eine gewisse Zeit an einem bestimmten Ort verbracht hat und dann weiter zieht, so ist es aber durchaus möglich, dass man an diesem Ort noch einmal wieder vorbei kommt. Und auch die zeitweilige Nutzung eines Ortes kann in unsere Erinnerung Eingang finden. Die Bedeutung des Raumes und des Ortes für die Erinnerung ist nach Maurice Halbwachs unabweisbar; dennoch gibt es auch andere Methoden, sich der eigenen Erinnerung bewusst zu werden: Die Erzählungen vom Verhalten an einem Ort, das „weiß Du noch, als wir...“ lässt die Erinnerung aufleben, prägt den Ort in unser Gedächtnis ein. Und über diese Erinnerung wird der Ort auch wieder sichtbar, an dem dies oder jenes stattfand. Und auch wenn es diesen Ort längst nicht mehr gibt, kann er in unserer Vorstellung wieder neu entstehen.

Für Nomadengesellschaften mag der emotionale Bezug zum Ort geringer gewesen sein. Vielleicht hat er sich auch nicht so sehr auf einen fixierten Ort, sondern eher auf einen größeren Bereich bezogen, vielleicht war diese Vorstellung auch mythisch überhöht. Aber jedes Lager, jeder Anordnung von Zelten oder Wagen, ist ebenso eine Herstellung eines Raumes, wie die Rodung eines Waldes. Sicherlich wurde das Lager immer in gewohnter räumlicher Anordnung aufgestellt. Die Gestaltung des Raumes scheint eine für die menschliche Existenz notwendige Bedingung zu sein. Ein Leben ohne Raumgestaltung ist nicht denkbar. Die Auseinandersetzung mit dem Raum scheint zu den Grundbedürfnissen der menschlichen Existenz zu gehören. Schon vor 10000 Jahren wurden Architekturen errichtet, die durch eine besondere Gestaltung die Bedeutung des Ortes begründeten. Es gibt nur ein mehr oder ein weniger an Raumaneignung. Und es gibt verschiedene Formen des Raumbezuges.

IV.

Aus den unterschiedlichen Raumwahrnehmungen, den unterschiedlichen Raumnutzungen, den unterschiedlichen Raumerfahrungen bilden sich unterschiedliche Gewöhnungen an Raum, unterschiedliche Gewohnheiten im Raum und unterschiedliche Strategien der Kompensation von Verlusten oder Ängs-

ten, Ersatzvornahmen für etwas, was uns verloren gegangen ist, was nicht mehr realisierbar ist (11). Die geschilderten Beispiele stellen zwar Extremsituationen dar, die nur die Ränder einer Diskussion abstecken sollen. Weder können die Ideen Martin Heideggers dem Großstadtmensch eine Lösung seiner Probleme bieten, noch kann man sich vorstellen, dass wir uns in den Utopien der Moderne der Transparenz und der extremen räumlichen Offenheit auf Dauer wohl fühlen könnten. Nichts desto trotz sind diese beiden extremen Tendenzen für die Diskussionen um den Raum noch heute bestimmend. So beklagen die einen den Verlust von Einheit, Zugehörigkeit, Sicherheit und Heimat; sie wollen eine neue Mitte, eine neue räumlich symbolische Ortsidentität. Und die anderen treiben die Entwicklung in Richtung der eher flüchtigen Existenz im Transitraum immer weiter. Sie setzen auf den modernen Nomaden, der überall zu Haus sein kann, wenn er nur sein technisches Equipment dabei hat.

(11) „Coping-Strategie“ vergl. Kruse, Lenelis

Die Auseinandersetzung mit dem Thema „Raum“ führte schon lange zuvor zur Kritik an den derzeitigen städtebaulichen Verhältnissen und zu einer angestrebten Veränderung der räumlichen Anordnungen. Dies ist ein unendlicher Prozess. Der Mensch gestaltet seine Umwelt, er reagiert auf sie und gestaltet sie wiederum um. Aber es ist noch komplizierter: Wir passen uns auch an, wir verändern unser Verhalten, wir versuchen auch einer unangenehmen Situation auszuweichen. Die Grundfragen dieser Diskussion sind auf die Zielsetzung einer Raumanordnung zurückzuführen: Die Entscheidung zwischen der Schaffung einer neuen Ortsidentität oder der Akzeptanz einer nomadenhaften Raumnutzung muss getroffen werden.

Während die Umgestaltung unseres eigenen Wohnzimmers in gewissem Rahmen ohne zwischenmenschliche Auseinandersetzung möglich ist, geht es bei größeren Raumstrukturen nicht ohne gesellschaftlichen Konsens. Dieser Konsens muss hergestellt werden, denn hier geht es um die Durchsetzung einzelner Strategien der Raumnutzung, um mögliche Vorrechte, um Rauman eignung und Raumgestaltung. Weiterhin geht es um die Setzung von Prioritäten: Eine Familie wird - in der berechtigten Angst um ihre Kinder, die sich aus dem motorisierten Verkehr ergibt, aber auch aus dem Mangel an nutzbaren Freiräumen - die Großstadt verlassen und an die Ränder der Stadt abwandern. Die Rentnerin, die die angestiegene Miete nicht mehr bezahlen kann, muss zwangsläufig ihren Heimatstadtteil verlassen. Andere wieder kommen neu in die Großstadt, weil sie die Hoffnung hegen, für sich selbst eine Weiterentwicklung und Förderung zu erhalten. Jeder hat andere Erwartungen an die Stadt, jeder hat andere Anforderungen an seinen Lebensraum. Jeder hat aber auch andere Einflussmöglichkeiten, die von ihm kritisierte Situation verändern zu können. Je kleiner diese Einflussmöglichkeiten sind, desto eher wird man sich mehr oder weniger auf die gegebene Situation einstellen müssen, wenn man den kritisierten Raum nicht verlassen kann.

Je extremer aber die räumlichen Erwartungen und Erfahrungen auseinandertriften, desto schwieriger wird der notwendige gesellschaftliche Konsens, desto härter wird die geforderte Anpassung derjenigen, die der Situation nicht entfliehen können. Haben sich die einen mit ihrem Leben „on the road“, mit dem Leben in der Mobilität eingerichtet, verstehen sie umso weniger die anderen, die sich ein solches Leben nicht vorstellen können. Menschen werden ganz unterschiedliche Vorstellungen von Raum entwickeln und auch andere Erwartungen haben. Der Konsens, der gemeinsam zu verantwortende Gestaltungs kanon, das was die Mehrheit als gute Gestaltung bezeichnen wird, ist immer mehr zersplittert. Die allgemeingültige Begründung der Gestaltung von Raum, das einheitliche Urteil ist kaum mehr möglich. Die für alle verbindliche Regel gibt es nicht mehr. Ob ein breit angelegter Diskurs über Raumerwartung und Raumgestaltung ein Mindestmaß an gesellschaftlichen Konsens herstellen kann, wird zunehmend fraglicher. Die Hoffnung läge allenfalls in einer Sektoring, einer Optimierung bestimmter Räume für bestimmte gesellschaftliche Gruppen (Familien, Alte, Behinderte), mit all den Nachteilen für das Ganzheits erlebnis einer Gesellschaft. Die Gefahr einer Ghettoisierung, eines Zerfalls einheitlicher gesellschaftlicher Strukturen liegt auf der Hand.

V.

Sprach Michel Foucault 1967 noch davon, dass wir aktuell in einer Epoche des Raumes leben und dass der Raum zu einer Ursache der Beunruhigung geworden ist, so scheinen uns seine Worte heute, angesichts einer ansteigenden Aktualität der Raumdebatte, geradezu visionär gewesen zu sein. In seinem Text „l'espace autres“ (12) skizzierte er kurz die Geschichte des Raumes, vom mittelalterlichen Ortungsraum, über den modernen Ausdehnungsraum zum aktuellen Lagerungs- oder Platzierungsraum. Vom ortsbezogenen Ortungsraum führt uns die sich entwickelnde moderne Beförderungstechnik zu einer Ausdehnung des Raumes, die sich im menschlichen Bewusstsein jedoch als Raumauflösung, als ein scheinbares Verschwinden des Raumes darstellt. Durch die immer größer gewordene Bedeutung der Bewegung im Raum, entwickelte sich ein neuer Raumbegriff: Der Ausdehnungsraum. Der homogene statische mittelalterliche Raum erfährt eine Entgrenzung. Die Zeit bemächtigt sich des Raumes und beherrscht ihn. Sie wird zum Zentrum der Aufmerksamkeit. Wie viel Zeit brauche ich, um von A nach B zu kommen, ist die alles beherrschende Frage. Dynamik und Linearität der Bewegung prägten fortan unser Denken. Der Widerspruch zwischen traditioneller Vorstellung eines homogenen Raumes und erfüllter Praxis im uneinheitlichen Raum führte in der Folge zu Irritationen. Die angestiegene Komplexität der räumlichen Umwelt erhoffte man durch Strukturierung und Ordnung in den Griff zu bekommen. Hier sah die Architektur und Stadtplanung der Moderne ihren Aufgaben: Die Reihung, die Stapelung und später auch Clusterbildung und Netzwerkstrukturen sind moderne Versuche der Ordnung und Gliederung des zunehmend komplex gewordenen Raumes. War früher das Gitter als Grundlage einer Strukturierung des Raumes herangezogen worden, so ist heute das Netz zum Raumsymbol der Gegenwart geworden. Stellen wir uns ein Gitter als eine Struktur relativ gleichmäßiger rechteckiger oder quadratischer Elemente vor, so ist das Netz ein ungleichmäßiges System mit unterschiedlichen weiten Entfernungen zwischen den Knoten, wobei die Bezüge zwischen den Knoten unterschiedlich intensiv sein können. Seit dem Strukturalismus haben wir eine Entwicklung, in der - nach einem Übergang durch das Symbol „Chaos“, als die Nichtexistenz von Ordnung - nun im skalenfreien Netz eine nächst höhere Stufe einer komplexen Ordnung erkannt wird. Dieses skalenfreie Netz besteht im Prinzip aus Punkten oder Orten, die mehr oder wenig direkt und mehr oder wenig intensiv mit anderen Punkten oder Orten verbunden sind. Dieses skalenfreie Netz kann als das aktuelle Raummodell der Gegenwart angesehen werden. Die Verbindungen zwischen den Punkten bzw. den Orten sind wie Wegräume; die Distanz zwischen den Orten kann mehr oder weniger schnell zurückgelegt werden. Im skalenfreien Netz entstehen „Hubs“, das heißt Ballungen von Aktivität um bestimmte Punkte herum. Eine Bevölkerungsgruppe nutzt z.B. die verbesserten Mobilitätsmöglichkeiten und ist viel und oft im Raum unterwegs. Eine andere Gruppe nutzt diese Möglichkeiten im Gegensatz dazu eher weniger. Es ergibt sich also eine unterschiedliche Akzeptanz und Nutzung von Mobilität, was wiederum, durch die unterschiedlichen Erfahrungen dieser Menschen mit dem Raum und der Bewegung durch den Raum, auch die Entwicklung unterschiedlicher Raumvorstellungen nach sich zieht. Für die einen ergibt sich dadurch ein Bedürfnis nach einer stärkeren Ortsidentität, für den anderen, ein Wunsch nach Befreiung von jeglicher räumlichen Fixierung. „Emplacement“, hat Foucault die dritte Epoche der Raumgeschichte genannt, die durch die Platzierung, Aufstellung, Anordnung, Klassifizierung gekennzeichnet ist - also über Methoden eines philosophischen wie auch eines architektonischen Strukturalismus, der bis zum Ende der 60er Jahre vorherrschend war. Der moderne Lagerungsraum entsprach also unserer Vorstellung vom Raum bis zum Strukturalismus. Diese Vorstellung von Raum zeigte sich in den Entwürfen von Aldo van Eyck wie auch von Candilis, Josic und Woods. Um 1972/73 jedoch änderte sich die mentale Vorstellung des Raumes und dies konnte Foucault dann doch nicht vorausgesehen haben. Ökologische und damit verbunden auch ökonomische Krisen am Beginn der 70er Jahre brachten eine Abkehr von der linearen und homogenen Vorstellung des Raumes und vom Glauben an den Verlauf einer linearen Geschichte. Ein sich linear immer weiter entwickelnde Fortschritt wurde zunehmend in Frage gestellt. Die

Vorstellung von einer Krise, eines Stillstandes wird zur neuen mentalen Idee. Mit der Postmoderne und dem Dekonstruktivismus scheint sich auch eine Akzeptanz der uneinheitlichen Form des uneinheitlichen Raumes durchzusetzen. Man beschäftigt sich wieder mehr mit Regionalismus, mit der Inszenierung des besonderen Ortes und mit den Werten des Lokalen, während auf der anderen Seite die Globalisierung immer weiter vorangetrieben wird und auch die Fortbewegungsmittel immer schneller werden. Der immer schneller und dichter werdende Verkehr behindert sich aber schon heute immer mehr selbst. Der Stau wird zum Sinnbild einer zum stehen gekommenen Entwicklung, einer Entwicklung, die an ihrem Überschlagspunkt angekommen ist. Eine neue Sichtweise scheint sich durchzusetzen (13).

(13) vergl. in der „Zeit“, 26, 18.6.03

VI.

Die Architektur hat - wie auch die Stadtplanung - sowohl eine kulturelle Komponente als auch eine handlungsorientierte Seite. Die handlungsorientierte Seite geht von der Funktion aus, von einer potentiellen Nutzung, von einem subjektiven Raumanpruch. Die kulturelle Dimension drückt sich in unserem Gestaltungsanspruch aus. Die Formfindung entwickelt sich als Produkt einer Kultur, hat aber auch wieder eine Rückwirkung auf die Kultur. Zwischen dem Subjekt und seine Wahrnehmung der räumlichen und sozialen Umwelt stellt sich ein Bewertungsschema, das aus den eigenen Erfahrungen, wie auch aus gesellschaftsgeschichtlichen Leitbildern gespeist wird. Die Frage nach einer möglichen umweltbezogenen Handlung wird zum Produkt eine Wechselwirkung zwischen subjektiver und gesellschaftlicher Erfahrung und Erwartung. Bei einer Veränderung im Erfahrungsbereich versucht das Individuum, sich in der veränderten Situation zu neu zu verhalten. Es richtet sein Verhalten auf die neuen Bedingungen aus. Gegebenenfalls versucht es, eine missliche Erfahrung zu kompensieren. Diese Kompensation verhindert aber die reale Veränderung der gelittenen Umweltsituation. Das Problem wird dann nicht mehr als Problem erkannt.

Michel Foucault hat mit seinem Hinweis auf die Heterotopien einen Hinweis gegeben, wie man diesem blinden Fleck in der Diskrepanz zwischen Kompensation und realer Umweltveränderung vielleicht entgehen kann. Er schlägt vor, sich mit den gegenkulturellen Räumen zu beschäftigen, um sozusagen im Spiegelbild der Ereignisse, die eigentliche offensichtliche und auch veränderbare Situation zu erkennen. In den Illusionsräumen erkennen wir traumhaft die Raumbilder unserer Zeit. Siegfried Kracauer formulierte das so: „*Die Raumbilder sind die Träume der Gesellschaft. Wo immer die Hieroglyphen irgendeines Raumbildes entziffert ist, dort bietet sich der Grund der sozialen Wirklichkeit dar.*“ (14) Eines dieser Raumbilder unserer Gegenwart ist die TV-Serie „Traumschiff“. Das Schiff ist ein beliebtes symbolträchtiges Raumbild. Für Foucault ist das Schiff „*ein Ort ohne Ort, der aus sich selbst lebt, der in sich geschlossen ist und gleichzeitig dem Unendlichen ausgeliefert ist und der, von Hafen zu Hafen fährt.*“ (15) In diesem Raumbild zeigt sich unser Wunsch zu reisen, ohne eigentlich den gewohnten Ort zu verlassen, dennoch von einem Ort zum anderen zu gelangen, an dem ein schönes Ereignis auf uns wartet. Diese traumhafte Vorstellung des Raumes ist ein Spiegelbild unserer fortgeschrittenen mentalen Verinselung des Raumes und einer neuen Tendenz zur Verortung, die jedoch im Widerstreit mit der zum Teil erzwungenen und zum Teil aber auch erwünschten Bewegung im Raum steht. In der Kompensation dieses inneren Widerstreits wird die Bewegung im Raum zu einer Bewegung im realen oder mentalen Schutzraum. Dieser Schutzraum ist vielleicht das eigene Auto oder nur der Musikraum eines Walkman. Beide Techniken erfüllen die Funktion, sich durch den Raum bewegen zu können, aber dennoch die Bewegung im Raum nur distanziert wahrnehmen zu müssen. Im Extrem führt diese Tendenz zu einer immer weiter voranschreitenden Entwicklung künstlich hergestellter Umwelten. Auf eine entsprechende Gegenbewegung werden wir sicherlich auch nicht lange warten müssen. Die Aufgabe der Theorie läge in der Sichtbarmachen dieser Zusammenhänge, damit ein Erwachen aus dem Traum - respektive Traumbild - möglich wird (16).

(14) Kracauer, S.: in: Frisby, D.: Fragmente der Moderne, 1989, S.117

(15) Foucault, M.: Andere Räume, 1967/1984 o.S.

(16) vergl. Benjamin, W.: Thesen zur Geschichte, 1940

Literatur / Quellen:

- Assmann, Aleida:** Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, C.H. Beck Verlag, München 1999, 2003
- Benjamin, Walter:** Über den Begriff der Geschichte, in: Illuminationen, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1955 ©, 1977
- Benjamin, Walter:** Städtebilder, in: Angelus Novus, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1966 ©, 1988
- Foucault, Michel:** Andere Räume, in: Aisthesis, Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Hg.: Karl-Heinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris, Stefan Richter, Reclam Leipzig 1990 ©, 1993 (3) S.34ff. Quelle: Vortrag Paris 1967, Deutsch in: Idee Prozeß Ergebnis, Berlin 1987, © Senator für Bau- und Wohnungswesen, Berlin West 1984
- Frisby, David:** Fragmente der Moderne. Georg Simmel, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, Dadaismus Verlag, Rheda-Wiedenbrück 1989
- Habermas, Jürgen:** Strukturwandel der Öffentlichkeit, Sammlung Luchterhand 25, Darmstadt-Neuwied, 1962 ©, 1984 (15)
- Hokosawa, Shuhei.:** Der Walkman-Effekt, in: Hg.: Barck, K.; Gente, P. u.a.: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Reclam Verlag Leipzig, 1990, 1993 (5)
- Kruse, Lenelis:** Privatheit als Problem und Gegenstand der Psychologie. Huber-Verlag, Bern 1980.
- Halbwachs, Maurice.:** Das kollektive Gedächtnis, Fischer-Verlag, Frankfurt 1991
- Kükelhaus, Hugo:** Organismus und Technik, Fischer Verlag, Frankfurt 1984
- Makropoulos, Michael:** Kontingenz und Moderne, Fink Verlag, München 1997
- Schivelbusch, Wolfgang:** Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert. Hanser Verlag, München/Wien 1977, Taschenbuch: Frankfurt am Main 2000
- Virilio, Paul:** Das letzte Fahrzeug, in: Hg.: Barck, K.; Gente, P. u.a.: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Reclam Verlag Leipzig, 1990, 1993 (5)

APOLL UND MARSYAS

CHAOS UND ORDNUNG IN DER MODERNEN ARCHITEKTUR

Dieser Text ist zuerst erschienen in der Zeitschrift „Build“ (Ausgabe September/Oktober 2002, S.17-19)

Grundlage ist meine Habilitationsarbeit über Chaos und Ordnung in der modernen Architektur

Was ist gemeint, wenn wir in Zusammenhang mit Architektur und Stadtplanung von Chaos sprechen? Ist es vielleicht das Chaos im Kopf, wenn wir als planende und bauende Architekten mit einem Übermaß an funktionellen Anforderungen nicht mehr zurecht kommen? Oder ist es das Chaos auf den Zeichen- und Schreibtischen bei der Fertigstellung eines Wettbewerbes, worin - plötzlich aufleuchtend und möglicherweise aus Missverständnissen bestehend - kurz vor der Abgabe noch eine völlig neue Idee sehen? Ist es das Chaos der Gassen und Gebäude einer uns unbekanntes Stadt, die wir im Urlaub lustvoll durchstreifen und dann plötzlich merken, dass wir uns verlaufen haben? Ist es das Gefühl des Verlorenseins in einer alten Rikscha, die uns durch eine indische Millionenstadt fährt, wenn wir keine Ahnung mehr haben, wo wir uns gerade befinden? Ist es der anfangs harmlos scheinende Weg durch den Wald, der uns plötzlich als ein bedrohliches Labyrinth erscheint? Oder ergreift uns das Gefühl des Chaos eher wenn wir zwischen gänzlich gleichen Reihenhäusern nicht mehr das Haus herausfinden, in dem wir heute Abend zu einer Party eingeladen sind? Gibt es vielleicht auch ein Chaos in der Monotonie? Julius Posener sagte einmal, dass Chaos und Monotonie eng beieinander lägen, ihr gemeinsamer Nenner sei die Gestaltlosigkeit. Gegenden von durchgängiger Gleichförmigkeit entbehren jeglicher richtungsweisender Elemente und wirken deshalb auf uns verwirrend.

Den Begriff „Chaos“ verwenden wir meistens, wenn wir die Geschehnisse nicht mehr überblicken, wenn wir den weiteren Verlauf der Dinge nicht mehr vorhersagen können, wenn wir die Orientierung verloren haben. Oft sagen wir auch „das ist ja hier ein Chaos“, wenn wir ausdrücken möchten, dass es dort besonders unordentlich ist. Aber Vorsicht! Unordnung ist nicht Chaos. Unordnung können wir eher tolerieren als Chaos. Unordnung ist nach Rudolf Arnheim nicht die Abwesenheit von Ordnung, also nicht das Gegenteil von Ordnung, sondern der Zusammenprall beziehungsloser Einzelordnungen. Es sind also hier Teilordnungen vorhanden, sie passen jedoch nicht zu den anderen Teilordnungen dieses Bereiches. Und deshalb entsteht der Eindruck von Unordnung. So beobachtete Daniel Libeskind, dass im Grunde viele städtebauliche Situationen einen eher unordentlichen Eindruck machen, da die Teilordnungen der jeweiligen zeitbedingten Ordnungsversuche gegeneinander antreten. Jede Zeit, jede architektonische Strömung versucht verständlicherweise der Stadt ihre neue Sicht von Ordnung und Gestaltung überzustülpen. So legt sich eine Ordnung über die nächste Ordnung und am Ende ist der Gesamteindruck Unordnung, obwohl jede Zeit doch nur versucht hat, Ordnung zu schaffen.

Oft benennen wir eine Situation als „chaotisch“, obwohl sie nur sehr komplex ist. Der Begriff „Komplexität“ meint zwar etwas ähnliches wie der Begriff „Chaos“, geht aber, ebenso wie der Begriff Unordnung, von einer größeren Toleranz mit der jeweiligen Situation aus.

Es kommt immer darauf an, wie viel Toleranz wir für diese Situation aufbringen, wie weit wir sie meistern können. Dies ist sicherlich individuell unterschiedlich, aber auch gesellschaftlich geprägt. Was zu einer bestimmten historischen Zeit als „chaotisch“ galt, wird zu einer anderen nur als „komplex“ bezeichnet. So kann man feststellen, dass zu bestimmten Zeiten in der Geschichte ein besonders großes Bedürfnis nach Ordnung der gebauten Umwelt formuliert wurde.

Architekten der klassischen Moderne, wie z.B. Ludwig Hilberseimer und Le Corbusier, haben in ihren Schriften aus den zwanziger Jahren sehr deutlich die Notwendigkeit einer Ordnung insbesondere in der Großstadt deutlich gemacht. Für Le Corbusier war die damalige Großstadt fragmentiert, zersplittert, ohne Zusammenhang - eben Chaos. Als Voraussetzung für das Wohlbefinden sah er die Ordnung der gebauten Umwelt. Nur wo Ordnung herrsche, entstehe Wohlbefinden. Nicht anders sah dies Ludwig Hilberseimer, der die Großstadterfahrung in erster Linie als eine Erfahrung des Chaos bezeichnete. Das Chaos der Großstadt müsse überwunden werden, schrieb er. Unordnung sollte zu Ordnung und Unruhe zu Ruhe werden.

Le Corbusier sprach davon, dass das müde Auge mit vielen Einzelheiten überlastet sei. Dies erinnert sehr an den bekannten Text von Georg Simmel aus dem Jahre 1903. Sein Thema war die Steigerung des Nervenlebens in der Großstadt. Er beobachtete, dass - um der drohenden Reizüberflutung in der modernen Großstadt entgegenzutreten - nun der Verstand in den Vordergrund trat. Die Folge war eine Versachlichung in der Behandlung von Dingen und Menschen. Der tiefgreifende Wandel von Gesellschaft, Wissenschaft und Technik im Umbruch zur Moderne um 1900 führte zu einer gravierenden Verunsicherung in der Bevölkerung. Ratio und Ordnung wurden zu den wichtigen Themen der Zeit und hiermit stand der starke Ordnungsgedanke der modernen Architekten sicherlich in Verbindung.

Walter Benjamin erkannte in dieser Zeit einen grauenhaften Mischmasch der Stile und Weltanschauungen. Er sprach von Müdigkeit und fehlender Kraft, all das Neue zu bewältigen. „Haste nie/ und eile nie / dann haste nie/ Neurasthenie“. Dieser kleine Vers von Walter Benjamin drückt die damalige Seelenlage der Menschen sehr gut aus. Das Tempo der neuen Zeit drohte viele zu überfordern. Neurasthenie - eine leichte Seelenkrankheit, wie Sigmund Freud diagnostizierte - war sozusagen zu einer neuen Volkskrankheit geworden. Fortschritte auf den Gebieten der Technik und des Verkehrs, sowie die gesteigerte Konkurrenz im Geschäftsleben führte nach Freud zu einer Überreizung der Sinnesorgane und zu einer Verausgabung der geistigen Spannkraft.

Walter Benjamin sprach auch davon, welche Spuren der 1. Weltkrieg in den Seelen der Menschen hinterlassen habe. Die Menschen trachteten jetzt danach, von „Erfahrungen freizukommen“. Alle Erfahrungen der Vergangenheit waren Lügen gestraft worden. Mit den traditionellen Methoden war der Krieg nicht zu gewinnen gewesen. Der Krieg war ein völlig anderer geworden. Mit den alten Denk- und Gesellschaftsstrukturen war den Problemen der neuen Zeit nicht mehr beizukommen. Er sah die Folgen dieser Erfahrung in dem Wunsch, „nun Abstand“ zu halten. „Erfahrungsarmut“ sei ein aktuelles Bedürfnis der Zeit. Es herrsche ein übermäßiges Bedürfnis nach frischer Luft, nach etwas Neuem. Die alte Art des Wohnens sei zerstört. Gerade bei Walter Benjamin fühlen wir aber auch die Ambivalenz der Situation. Einerseits spüren wir die Trauer um den Verlust des qualitätsvollen und gewohnten alten Wohnens. Andererseits sehen wir den frischen Wind, das Neue, das ihm zuweilen auch „barbarisch“ vorkommt, dessen Notwendigkeit er aber nicht in Frage stellt. Der bequemliche „Etui-Mensch“ der Vergangenheit musste weichen. Der neue Mensch treibt Sport, lebt in transparenten Räumen und ist rückhaltlos modern. Tabula rasa hieß das neue Leitbild.

Für das Neue musste Platz geschaffen werden. Viele überkommene Strukturen, ob nun bauliche oder gesellschaftliche, mussten für das Neue, Bessere, Fortschrittlichere zerstört werden. Der „destruktive Charakter“ ist nach Walter Benjamin das konstituierende Element der Moderne. Die Destruktion zerstört damit das Komplexe, das als Chaotisch bezeichnete. Zunehmende Versachlichung, innere und äußere Ordnung waren die damaligen Kompensationsstrategien einer Bedrängung durch die sich rasch entwickelnde Moderne. Architekten und Planer hatten in der Rationalisierung der Funktionen und der Schaffung einer übergreifenden Ordnung der gebauten Umwelt ihre Aufgabe gesehen und sie auch ergriffen.

Dem könnte man entgegen halten, dass das Ordnen, respektive Anordnen, ja schon immer, also von der Profession her, die Hauptaufgabe des Architekten und Planers gewesen ist. Was bedeutet denn Planen, Entwerfen und Bauen anderes, als immer wieder die Notwendigkeiten und Funktionen in einem Grundriss, in einer Fassade, in einer Straße zu ordnen d.h. anzuordnen?

Während die klassische Moderne sich das Ordnen der Stadt zum Ziel gesetzt hatte, kommen dann in den 60er und 70er Jahren zunehmend andere Tendenzen auf. Schon bei Robert Venturi und Colin Rowe deutet sich an, dass das klassische Ordnungsdenken mehr und mehr in Misskredit geriet, dass die einst so gefeierte moderne Architektur nun als monoton und langweilig bezeichnet wird.

Was hatte sich verändert? Können wir heute mehr Chaos ertragen? Verlangen wir nach mehr Komplexität? Haben wir uns an das Chaos der Moderne gewöhnt? Haben wir uns an all das Neue angepasst? Oder sind dies nur Gegenreaktionen gegen eine monoton und leblos gewordene moderne Architektur?

Wenn Venturi, Scott-Braun und Izenour über den Strip von Las Vegas schreiben, ist er für sie nicht chaotisch, sondern eher komplex, ein Ergebnis einer höheren Ordnung. Komplexität war das neue Stichwort der Postmoderne, auf das aufbauend eine Erneuerung der Architektur eingeleitet wurde, die dann darin kulminierte, dass sich die damals gerade entstandene Postmoderne schon in den 80er und 90er Jahren von einer neuen Richtung, dem Dekonstruktivismus attackiert sah. Während die erste Phase der Postmoderne sich noch als eine Gegenreaktion gegen die als monoton erfahrene klassische Moderne verstand und für mehr Komplexität eintrat, entsteht mit dem Dekonstruktivismus erstmals eine Positivierung des Begriffs „Chaos“.

Als Philip Johnson 1988 im „Museum of Modern Art“ in New York - MOMA - die legendäre Ausstellung „Deconstructive Architecture“ ausrichtete, in der er die Werke von Coop Himmelb(l)au, Zaha Hadid, Frank O. Gehry, Bernard Tschumi und Daniel Libeskind zeigte, wurde in den einschlägigen Architekturzeitschriften von Chaos gesprochen. Auch später noch erklärte z.B. Charles Jencks den vermeintlichen Zusammenhang zwischen der Chaostheorie und den neueren architektonischen Tendenzen. Die ausgestellten Werke wurden mit dem Russischen Konstruktivismus in Verbindung gebracht und damit auch mit der damals revolutionsschwangeren Zeitsituation, sowohl in Wissenschaft und Technik, als auch in der Gesellschaft. Weiterhin wurde ein Bezug zwischen dem architektonischen Dekonstruktivismus und der poststrukturalistischen Philosophiediskussion in Frankreich um Jacques Derrida hergestellt. Aber einige Architekten, wie z.B. Frank O. Gehry, wehrten sich vehement, da hineingezogen zu werden. Sein Streben sei es eher gewesen, der in den 80er Jahren so erfolgreichen Postmoderne etwas entgegen zu setzen. Bei der Eröffnung des Vitra Museums spielte er auf das Goetheanum in Dornach an und stellte sich damit selbst in die Reihe der eher künstlerisch-expressiv arbeitenden Architekten.

Bei Coop Himmelb(l)au wird dagegen der völlig andere Ansatz in der Akzeptanz von neuer gesellschaftlicher Wirklichkeit deutlich. Sie fragen: Wie sollen wir planen, bauen in einer von Tag zu Tag zerfetzteren Welt? Sollen wir Angst haben vor dieser Zerfetztheit, sie verdrängen, uns in die heile Welt der Architektur flüchten? Nein, ist ihre Antwort. Sie wollen die neue Zerfetztheit der Welt in der Baugestalt zeigen. Ihr Engagement für das Chaos begann bereits im Jahr 1968. Hier zeigt sich, dass der Ordnungsanspruch der klassischen Moderne zugunsten einer komplexen Spiegelung gesellschaftlicher Wirklichkeiten zurücktritt.

Auch Bernard Tschumi will den Bruch mit den alten Ordnungsregeln, den traditionellen Regeln der Komposition wie Symmetrie, Achse, Hierarchie zum Ausdruck bringen. Er will beweisen, dass es möglich ist, eine komplexe architektonische Organisation ohne die traditionellen Regeln der Komposition herzustellen. In seinem Entwurf für den Parc de la Villette in Paris von 1985 wird die Ordnung ständig in Frage gestellt, herausgefordert, in die Enge getrieben, wie er selbst sagt. Mit Brüchen, Disjunktionen, Fragmentation und Dissoziation sollen die etablierten Kategorien von Einheit und Form angegriffen werden. Dadurch, dass verschiedene Layer der Ordnung übereinander gelegt werden, entsteht aber keine chaotische Situation. Chaos lässt sich nicht planen, wie Rem Koolhaas sagt: „Chaos ist das, was entsteht, wenn nichts passiert, und keine Sache, die sich steuern oder bewältigen ließe; es ist etwas, das sich hinter unserem Rücken einschleicht, und nichts, was willentlich produziert werden könnte“. Es zeigt sich, dass die mehr ordnende Priorität der klassisch modernen Architektur durch eine mehr Komplexität anstrebende Richtung in der Postmoderne abgelöst wird.

Nun kann man einwenden, dass es in der modernen Architektur immer schon zwei grundlegend verschiedene Richtungen gab: Eine mehr rational Ord nende und eine mehr organisch Expressive. Schon Heinrich Wölfflin beschrieb diese Dualität mit dem Gegensatz von Renaissance und Barock. Und bei Gerd de Bruyn kann man den Machtkampf in der CIAM zwischen Le Corbusier und Hugo Häring, den bekanntlich Le Corbusier gewann, nachlesen. 1993/94 stritten Vittorio M. Lampugnani und Daniel Libeskind in Zeitschriftenbeiträgen über das Chaos der Formen. Und während der eine sagte, dass in einer Zeit des zunehmenden Chaos, nicht auch noch die Architektur chaotisch wirken dürfe und die Menschen eher Ruhe brauchten, um sich wohlzufühlen - Chaos könne nicht mit Chaos bekämpft werden - , so antwortet der andere, dass unser heutiges eher pluralistisches Gesellschaftsbild geradezu nach Vielfalt und Phantasie verlange.

Was brauchen wir denn nun wirklich?

Nachdem 1989 der Wettbewerb für das jüdische Museum in Berlin entschieden wurde und Daniel Libeskind den ersten Preis zuerkannt bekam, dauerte es noch viele Jahre bis das fertige Gebäude besichtigt werden konnte. Das zum Teil labyrinthisch wirkende Gebäude feierte schon als Rohbau Besucherrekorde, längst bevor die eigentliche Museumsausstellung installiert war. Was zog die Menschen hier an? Warum standen sie stundenlang Schlange, um nur für kurze Zeit in diesem Gebäude zu wandeln? War es nur die einfache Neugier auf ein neues öffentliches Gebäude oder war es mehr? Reizt uns das Rätsel der Formen oder das Verirren im Labyrinth der Gänge? Erkennen wir in dieser hochkomplexen doch nicht chaotischen Formensprache die notwendige Akzeptanz der Grenzen von Beherrschbarkeit, die uns auch in den Naturkatastrophen der letzten Jahre immer deutlicher werden? Äußert sich darin vielleicht mehr Wahrheit als in den Beispielen, die uns noch glauben machen wollen, dass eine vollkommene Ordnung der Welt möglich sei?

Wohin wird die weitere Entwicklung führen?

Auf der internationalen Architekturausstellung „NEXT“ der Biennale in Venedig 2002 konnte man feststellen, dass dort eine ganz neue Formenfreiheit gefeiert wurde – eine Formenfreiheit, die mittels neuer Technik, nicht zuletzt der neuen Computertechnik möglich geworden ist. Nur fünf der 140 ausgestellten Arbeiten stammten von deutschen Architekturbüros: Dies waren Behnisch & Partner, Sauerbruch/Hutton, Bolles/Wilson, Ingenhoven/Overdiek und Partner und Werner Sobek-Ingenieure. Ist dies die neue Richtung, die sich nun durchgesetzt hat? Gleichzeitig wurden im Palazzo della Ragione in Vicenza die Werke von Steven Holl ausgestellt, und dies in einem Gebäude von Andrea Palladio, dem Architekten des 16. Jahrhunderts, der sich bekanntermaßen die perfekte Ordnung des Grundrisses, der Fassade, ja sogar der Umgebung des Gebäudes zum Ziel gesetzt hatte. Zwischen Andrea Palladio und Steven Holl liegen fast 500 Jahre – also 500 Jahre Architekturtheorie, bei der es um die Frage von Chaos und Ordnung ging.

Vielleicht bedeutet „gestaltende Planung“, sich genau in diesem Spannungsfeld zwischen Chaos und Ordnung zu bewegen. Beat Wyss erinnert uns an den Kampf zwischen Apoll und Marsyas, bei dem Apoll Marsyas zwar besiegen konnte, aber nur durch eine List. Das Chaos kann nicht besiegt werden, höchstens überlistet. So kommen wir zum Schluss auf Friedrich Nietzsches Bemerkung zurück, dass wir im Künstlerischen die unauflösbare Spannung zwischen dem Apollinischen und Dionysischen aushalten müssen.

Literatur / Quellen:

- Arnheim, Rudolf:** derselbe: Dynamik der architektonischen Form, DuMont Verlag, Köln 1980
- Arnheim, Rudolf:** Entropie und Kunst, Ein Versuch über Unordnung und Ordnung, DuMont Verlag, Köln 1979 (1971 USA)
- Benjamin, Walter:** Der destruktive Charakter, in: Illuminationen, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1955 (C), 1977, S.289-290
- Benjamin, Walter:** Erfahrung und Armut, in: Illuminationen, aaO, S.291ff. (geschrieben 1933)
- Benjamin, Walter:** Erfahrung und Armut, in: Illuminationen, aaO, S.291-296
- Conrads, Ulrich; Neitzke, Peter,(Hg.):** Programme und Manifeste zur Architektur des 20.Jahrhunderts, Bauweltfundamente 1, Vieweg Verlag, Braunschweig / Wiesbaden, 1975 (1), 1981 (C), 1992
- Conrads, Ulrich (Hg.):** Die Bauhausdebatte 1953, Dokumente einer verdrängten Kontroverse, Vieweg Verlag, Braunschweig / Wiesbaden, 1994
- De Bruyn, Gerd:** Fisch und Frosch oder die Selbstkritik der Moderne. Ein architekturtheoretischer Essay, Birkhäuser Verlag Reinach 2001, Bauweltfundamente 124
- Gehry, Frank O:** Architektur in Bewegung; Ein Interview mit Frank Gehry, in: Leonardo, 1993, S.40-44
- Gehry, Frank O.: in:** Architectural Design, 1990, 7/8, S.74
- Gehry, Frank O.:** Sprache, die in die Gegenwart paßt, in: Bauwelt 1989, Heft 47, S.2217
- Gehry, Frank O.:** Vitra Design Museum, Hatje Verlag, Stuttgart 1990
- Jencks, Charles:** Architektur heute, Klett Cotta Verlag, Stuttgart 1988
- Jencks, Charles:** Die Sprache der modernen Architektur, in: Welsch (Hg.), 1988, a.a.O., S.85-98
- Koolhaas, Rem:** Conversations with students, Hg.: Kwinter, Sanford, Princeton Arch.Press, New York 1996
- Koolhaas, Rem:** Die Entfaltung der Architektur, in: Arch+, 121, März 1994, S.14-16
- Koolhaas, Rem:** Was ist eigentlich aus dem Urbanismus geworden?, in: Arch+ 132, 6/96, S.40-41
- Koolhaas, Rem; Mau, Bruce:** S,M,L,XL, edited by Sigler, 01 Publishers, Rotterdam 1995
- Koolhaas, Rem:** Bigness oder das Problem der Größe, in: Arch+ 132, 6/96, S.42-44
- Lampugnani, Vittorio Magnago:** Ende der Diskussion, in: Die Zeit, 15.4.94
- Lampugnani, Vittorio Magnago:** Die Provokation des Alltäglichen, in: Spiegel, 51/93, S.142-147
- Lampugnani, Vittorio Magnago:** Die Modernität des Dauerhaften, Essays zu Stadt, Architektur und Design, Wagenbach Verlag, Berlin 1995
- Libeskind, Daniel:** Die Banalität der Ordnung, in: Arch+, 121, März 1994, S.14-16
- Libeskind, Daniel:** Kein Ort an seiner Stelle, Verlag der Kunst, Dresden/Basel 1995
- Libeskind, Daniel:** Radix-Matrix, Architektur und Schriften, Hg.: Müller, Alios, Prestel Verlag München 1994
- Nietzsche, Friedrich:** Also sprach Zarathustra, Reclam, Stuttgart 1993
- Prix, Wolf, D.:** On the Edge, in: Noever, P.: Architektur im Aufbruch, Neun Positionen zum Dekonstruktivismus, Prestel-Verlag, München 1991
- Rowe, Colin; Koetter, Fred:** Collage City, MIT-Press, Cambridge/ Mass. USA und London/UK 1978
- Stöbe, Sylvia:** Chaos und Ordnung in der Moderne, Strauß Verlag Potsdam 1999
- Venturi, Robert, Scott Brown, D.; Izenour, S.:** Lernen von Las Vegas, Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt, Bauweltfundamente 53, Vieweg Verlag, Braunschweig/ Wiesbaden 1979 (Original: Learning from Las Vegas, 1978)
- Venturi, Robert:** Komplexität und Widerspruch in der Architektur, Bauweltfundamente 50, Hg.: Klotz, H., Vieweg Verlag, Braunschweig / Wiesbaden, 1978 (C), 1978, 1993 (Original: Complexity and Contradiction in Architecture, New York 1966)
- Wölfflin, Heinrich:** Renaissance und Barock: Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien, München 1888
- Wünsche, Konrad:** Bauhaus: Versuche, das Leben zu ordnen, Wagenbach Verlag, Berlin, 1989 (C)

DER FLANEUR UND DIE GROßSTADT

Vortrag zur Erlangung der Venia Legendi m 7.12.1998

Fachbereich Architektur, Stadt- und Landschaftsplanung

Universität Kassel

zuerst veröffentlicht (online): Kulturserver der Stadt Berlin, 1998

sowie auch in: Stöbe, S.; Krauss, M. (Hg.): Architektursalon Kassel, Heft 2, Innen und Außen, Kassel 2006, S.7-19

in ähnlicher Form veröffentlicht in der Zeitschrift „Fläche und Objekt“ 2012

Seit der Kritik der modernen Großstadt in den sechziger Jahren und ihrer post-modernen Aufwertung erfreut sich der Begriff des Flaneurs wieder einiger Beliebtheit. Ist von der Großstadt die Rede, will meist auch die Gestalt des Flaneurs genannt werden. Doch hat es ihn überhaupt je gegeben? Ist er nicht nur eine Wunschvorstellung unserer Zeit der eilenden Fortbewegung? Ist er ein Mythos vergangener Zeiten?

Schon 1929 sprach Walter Benjamin von dem „Schauspiel Flanerie“, das „wir endgültig abgesetzt glaubten“. Die moderne Welt, auf deren Schwelle der Flaneur stand, hat aus dem Flaneur einen „Mann in der Menge“ gemacht. Führte der Flaneur beim Spaziergang um 1840 noch Schildkröten mit sich, um zu demonstrieren, dass er es ganz und gar nicht eilig habe, hat die Moderne eine allgemeine Hetze in die Stadt gebracht. Alle eilen, niemand hat mehr die Muße, ohne Zweck und Ziel durch die Stadt zu schlendern. Wer stehen bleibt und schaut, wird zum Verdächtigen. Walter Benjamin hat den Mythos des Flaneurs für seinen Freund Franz Hessel - wenn auch nur literarisch - wiederkehren lassen. Doch auch Franz Hessel wusste, dass es den Flaneur längst nicht mehr gab. Er beobachtete die Menschen auf dem Kurfürstendamm, wie sie aneinander vorbeieilen; er war der Einzige, der Zeit und Muße hatte, die Stadt, ihre Architektur und die Menschen in Ruhe zu betrachten.

Was könnte der Grund sein für unsere heutige anachronistische Sehnsucht nach dem Flaneur? Was steckt hinter diesem Begriff? Was begründet seine Dauerhaftigkeit wider die reale Erfahrung?

Es ist nicht zu übersehen: Heutige Großstadtbewohner sehnen sich nach einer Ausflucht aus ihrer monotonen Lebensrealität. Sie suchen das besondere Erlebnis. Die Berliner pilgern zum neu eröffneten Kaufhaus von Jean Nouvel in der Friedrichstrasse oder zu Norman Fosters Reichstagskuppel. Die Architektur der Stadt findet breites Interesse und wird zum Zielpunkt eines Spazierganges. Ob nun Gauklerfest in Mitte oder Europaparty am Kurfürstendamm, man möchte sehen und gesehen werden. Die Inszenierung auch der Architektur zieht die Menge an, die sich jedoch nur als Käuferpublikum wiederfindet.

Das Bedürfnis zum abendlichen Corso auf dem Kurfürstendamm ist ungebrochen. Doch Corso und Flaneur sind ganz verschiedene Themen. Während der Corso ein gesellschaftliches Erlebnis des Sehens und Gesehen-Werdens ist, das am Abend nach getaner Arbeit stattfindet, geht der Flaneur keiner geregelten Arbeit nach; er schweift tagsüber oder abends auf der Suche nach Ablenkung und Zerstreuung durch die Straßen. Beide aber, Corso wie Flaneur, sind anachronistisch. Obwohl weder Corso noch Flaneur mit dem Kauf von Waren historisch je in Beziehung standen, wird heute die Figur des Flaneurs mit dem Markt in Verbindung gebracht. Seine Benennung soll der Belebung der Stadt und damit des Marktes dienen. Flaneur und Architektur werden instrumentalisiert, die Flanerie wird für den Warenumsatz nutzbar gemacht. Alles ist im Begriff, „sich als Ware auf den Markt zu begeben“ so Walter Benjamin, der auf der Schwelle zur Moderne die Urgeschichte der Moderne erkunden wollte. Die Objekte seines Interesses waren Passagen und Interieurs, Ausstellungshallen und Panoramen. Sie waren für ihn Zeugen des Übergangs, an denen Vergangenheit und Zukunft zugleich deutlich werden:

Der Flaneur befand sich auf der Schwelle

- 1.zur modernen Klassenstruktur
- 2.zur modernen Zeitauffassung
- 3.zur modernen Raumwahrnehmung
- 4.zur modernen Großstadterfahrung
- 5.zum modernen Markt.

1) Der Flaneur auf der Schwelle zwischen zwei Klassen, im Übergang zwischen Adel und Bürgertum

Es wird berichtet, der Flaneur sei erstmals im 18. Jahrhundert in Gestalt des aristokratischen Dandys in Erscheinung getreten. Der Dandy, ein Lebemann, der von seinem Vermögen lebt, großen Wert auf Essen und Garderobe legt. Müßiggang und allseitige Bildung, der Sinn für das Schöne und für den Genuss, dies charakterisiert den Dandy, der über Straßen und durch Passagen flaniert. Er ist der wohlhabende Mann, der im Luxus aufgewachsen ist und keinen anderen Beruf als den der Eleganz hat. Dieses Wesen, so schreibt Charles Baudelaire in seinem Text über den „Maler des modernen Lebens“, hat keinen anderen Zweck, als die Idee des Schönen zu kultivieren.

Doch die finanzielle Sicherheit, in der sich der aristokratische Dandy noch wiegen konnte, ist nun bedroht. Das Bürgertum beansprucht Gleichheit und stellt seine Ausnahmestellung in Frage. Ausgelöst durch die bürgerlichen Gleichheitsforderungen, versucht die Aristokratie ihre Überlegenheit in der öffentlichen Sphäre zu demonstrieren. Dies bezog sich vor allem auf ihre Überlegenheit im Bereich des Geschmacks und der gesellschaftlichen Formen. So kann der Dandy seine Erziehung, seine Manieren und seine luxuriöse Kleidung als Selbstdarstellung und Mittel zur Distanzierung vom Bürgertum demonstrieren. Durch seine Erziehung als Edelmann war er gewöhnt, sich selbstbewusst im öffentlichen Raum darzustellen, seine Person wie seine Klassenzugehörigkeit in der Öffentlichkeit zu repräsentieren.

Dies charakterisiert den Dandy-Flaneur als Übergangsform und Schwellenfigur zwischen Adel und Bürgertum. Der Dandy, in der Folge, gehört zwar nicht immer zum Adel, doch übernimmt er dessen Leitbilder. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts wandelt sich das Bild: Der Flaneur ist nicht mehr der aristokratisch orientierte Dandy; es ist nun der Schriftsteller, der Maler, der Journalist und es sind andere, die sich zur Bohème zählen und Zeit zum Flanieren haben.

2) Der Flaneur zwischen der vormodernen Zeitauffassung und der modernen Eile, auf der Schwelle zum modernen Zeitverständnis

Der Dandy-Flaneur liebte es, gerade dann zu flanieren, wenn die Anderen arbeiten mussten. Die betonte Zurschaustellung der uneingeschränkten Verfügung über Zeit war eine Demonstration gegen das bürgerliche Arbeitsethos. Der Bürger fand das Flanieren eher verachtenswert. Es heißt, der Bürger könne deshalb nicht flanieren, weil er in erster Linie arbeitsorientiert lebt. Arbeit ist für ihn aber nicht nur Quelle seines Verdienstes, sondern gleichzeitig auch moralische Verpflichtung. Das Bürgertum bildet den Gegenpart zur aristokratischen Muße und Verschwendung. Nach alter religiöser Auffassung war Geldverdienen eine verwerfliche Sache. Reichtum oder Armut war eher eine Frage des Schicksals. Man ist reich geboren oder eben arm. Doch mit dem steigenden Einfluss der Kaufleute erfährt diese Auffassung eine Wandlung. Im Calvinismus wird das Geldverdienen als Gottes Lohn verstanden und erhält damit seine religiöse Berechtigung. Arbeit ist für den Calvinisten heiligstes Gebot und jede andere Beschäftigung wird verpönt, da sie in diesem religiösen Sinne unnützlich ist. Da auch jede Art der Verschwendung verboten ist, wird der Gewinnüberschuss reinvestiert. Dies führt dazu, dass sich immer mehr Kapital anhäuft. Dieser Auffassungswandel unter dem Einfluss des Calvinismus prägte den Protestantismus und unterstützte nach Max Weber den Kapitalismus.

Auf der Grundlage dieser Sparsamkeits- und Arbeitsphilosophie entwickelt das Bürgertum ein völlig anderes Verhältnis zur Arbeit und damit auch zur Arbeitszeit bzw. zur Freizeit. Die strikte Trennung von Arbeitszeit und Freizeit stand im Zusammenhang mit der zunehmenden Trennung von Wohn- und Arbeitsstätte und wurde später durch die tayloristisch ausgenutzte Produktionszeit der Maschinen weiter ausgebaut. Je intensiver die Arbeitszeit ausgenutzt wird, je eindeutiger der Unterschied zwischen Arbeitszeit und Freizeit wird, desto größer wird der Bedarf an selbstbestimmter Freizeit. Da die Ausnutzung

der teuren Maschinen ökonomisch sinnvoll ist, setzt sich eine strikte Zeitökonomie durch und diese neue Zeitökonomie hat weitreichende Auswirkungen auf das Zeitempfinden auch im privaten Bereich.

Der Adel hat zum Flanieren nicht nur die erforderliche Zeit; damit zeigt er auch, dass er mit den neuen Zeit- und Wertvorstellungen nicht einverstanden ist. Die neue Zeitauffassung symbolisiert die industrialisierte moderne Epoche. Er demonstriert gegen die Zeitnormen der Moderne, gegen die neue Geschwindigkeit in allen Dingen, gegen den ständigen Wandel. Der Dandy demonstriert als Flaneur Müßiggang und Langeweile und spricht sich damit für die alte Zeit sowie die damit verbundenen überkommenen Wertvorstellungen aus. Das Bürgertum erkennt darin nichts als Faulenzertum. Das moderne Zeitverständnis wurde von der Aristokratie nicht zuletzt deshalb verachtet, da nun jeder sah, dass die Zeit ihrer Sonderstellung vorbei war. Keine Eile zu haben, wurde so zur politischen Demonstration.

3) Der Flaneur zwischen zwei Formen der Stadtwahrnehmung, auf der Schwelle zu einer modernen Raumerfahrung

Wie Marcel Proust bemerkte, sind während der Fahrt mit einer Kutsche durch die relativ hohe Geschwindigkeit, mit der man sich fortbewegt, nur noch die groben Umrisse der Umwelt erkennbar. Beim Blick in die Nähe wird das Auge durch die vorbeifliegenden Details angestrengt. Das Auge wird mit der hohen Wahrnehmungsdichte überlastet. Die Details werden durch die Geschwindigkeit unkenntlich. Der Blick geht zur Beruhigung in die Ferne. Mit dem Blick richtet sich auch das Bewusstsein auf die Weite.

Die seit 1835 sich ausbreitende Eisenbahn (1) beschleunigt die Geschwindigkeit der Fortbewegung - das Erkennen von Details während der Fahrt wird weiter eingeschränkt. Nicht nur die Eisenbahn, die gesamte städtische Umwelt strapazierte mit einer Vervielfachung des Verkehrs die Nerven ihrer Bewohner mehr als sie es bisher gewohnt waren. Bereits 1780 machte Louis-Sebastien Mercier mit seiner Schilderung über den Flaneur darauf aufmerksam, dass die durch die Reizvielfalt abgestumpften Großstädter paradoxerweise immer wieder das neue Ereignis suchen. Der Flaneur steht sozusagen am Anfang einer Wahrnehmung aus der Bewegung heraus. Die Vielfalt der Reizeindrücke begründet seine Suche nach Neuem und seine Blasiertheit.

Georg Simmel begründete diese Beobachtung um die Jahrhundertwende in der Theorie von der Steigerung der Wahrnehmungsdichte in der Großstadt und der damit verbundenen Entwicklung von Schutzmechanismen. Er zeigte, dass der Städter gegen die erhöhte Menge von Wahrnehmungseindrücken die für ihn typische Blasiertheit entwickelte. Der Städter hat nur die Wahl zwischen nervlicher Überforderung, die damals Neurasthenie genannt wurde, und einem blasiierten Unbeteiligtsein.

„Eile nie und haste nie, dann haste nie Neurasthenie“. Dieser Vers von Walter Benjamin veranschaulicht das sich im 19. Jahrhundert entwickelnde Empfinden. Neurasthenie wurde zu einer typisch modernen Krankheit, die mit dem neuen Zeitstress einherging. Sigmund Freud nannte Neurasthenie eine Neurose, die sich durch die Fortschritte auf den Gebieten von Verkehr und Technik, aber auch durch die gesteigerte Konkurrenz im Geschäftsleben entwickelt. Die Folge ist eine Überreizung der Sinne, eine Verausgabung der geistigen Spannkraft.

Die Rettung vor der Neurasthenie liegt nach Simmel in der Blasiertheit. Nur durch das Abschalten bzw. das Dämpfen der Reize ist eine nervliche Überforderung vermeidbar. Je größer und stärker die Reizmenge wird, desto unablässiger muss der mentale Reizschutz in Funktion treten. In dem Maße aber, wie der Chock in der Großstadt zur Norm, zur Gewohnheit geworden ist, tritt paradoxerweise große Langeweile auf. Denn durch die Reizdämpfung erscheint alles nur noch in einer matten und grauen Tönung. Nichts dringt mehr durch den Panzer des Reizschutzes hindurch. Aus diesem Grund sucht das Bewusstsein, um die entstandene Langeweile zu besiegen, nun nach neuen Reizen, die stark genug sind, den unbewusst selbst aufgebauten Reizschutz durchbrechen

(1) Die erste Eisenbahn fuhr 1830 von Liverpool nach Manchester; ab 1848 gibt es in England bereits 5.000 Meilen Schienenlänge.

zu können. Der Flaneur ist der erste Stadtbewohner, der sich in dieser paradoxen Situation sieht. Um seine Langeweile zu besiegen, sucht er das Neue in der Stadt. Damit will er seine abgestumpften Nerven aufrütteln.

Die scheinbare Vernichtung von Raum

Mit der Beschleunigung der Bewegung geht auch das Gefühl einer Vernichtung von Raum einher. In seiner Geschichte der Eisenbahnreise beschreibt Wolfgang Schivelbusch dies als das „panoramatische“ Sehen. Er nennt es die Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert. Je schneller man von dem einen zu einem anderen Punkt der Erde kommt, desto kleiner erscheint einem der Raum, der dazwischen liegt. Auf das Dazwischen, den Weg kommt es nun nicht mehr an; nur noch darauf, möglichst schnell am Ziel anzukommen.

Im Prinzip kann man von drei unterschiedlichen Arten des Sehens ausgehen. Das Sehen aus der Bewegung, der panoramatische Blick von fern, sowie der statische Blick auf das Detail. Die großen Panorama-Maschinen des 19. Jahrhunderts beziehen sich auf die beiden ersten Sehweisen. (Paris 1800-1870; Berlin Kaiserpanorama 1870-1944). Die Beliebtheit der Panoramen zeigt, dass die dritte Sehweise, der Blick auf das Detail, in den Hintergrund gerät. Der Blick auf das Detail bleibt noch für einige Zeit dem Flaneur vorbehalten. Die beiden anderen Sehweisen werden im Panorama eingeübt (2).

Während der Flaneur ziellos durch die Stadt streift, nimmt er wahllos Bild für Bild in sich auf. Die Überlastung durch die optische Priorität führt zu einer inneren Distanz und zu einem Rückzug aus der Realität. Mit dieser Distanz und der damit verbundenen innerseelischen Projektion begibt sich der Flaneur in eine distanzierte und subjektive Traumwelt. In der Überzahl der Bilder verschwindet die Realität. Die Wirklichkeit wird dem Flaneur zum Traum. Die innerseelische Projektion unterstützt den Tagtraum und die Fantasie. Dies führt zu einer Krise der Wahrnehmung: Was ist Wirklichkeit und was ist Täuschung? Was Realität und was Illusion? Fragen, die uns bis heute beschäftigen.

Die ästhetische Wahrnehmung des Flaneurs ist zugleich eine emotionale wie eine optische Projektion. Mit der optischen Projektion entwickelt sich eine ästhetische Betrachtung der Stadt. Dies ästhetische Schauen sieht nicht die sozialen Verhältnisse, sieht nicht die Armut. Der Flaneur des 18. und 19. Jahrhunderts ist kein Sozialkritiker. Er beschränkt sich auf die guten Viertel, auf die großen Boulevards. Der Flaneur betrat einst die Straße, den Boulevard oder die Passage, um sich die Langeweile zu vertreiben. Er suchte die Ablenkung, das Ereignis als Anregung. Sein Ziel war das Neue. Dies ist für Walter Benjamin der Ursprung des Scheins, weil er - wie schon Nietzsche - von der Wiederkehr des ewig Gleichen überzeugt war.

4) Der Flaneur zwischen einer interaktiven Nutzung des öffentlichen Raumes und einer distanzierten rein optischen Wahrnehmung der Stadt, auf der Schwelle zur modernen Großstadt

In der Flanerie zeigt sich die neu entdeckte Subjektivität des Großstädtlers. Der Flaneur erfährt Individualität und zugleich Anonymität. Er geht immer allein, denn flanieren kann man nur allein, und er beginnt zu lernen, mit der ansteigenden Anonymität der Großstadt umzugehen, wie auch die Begegnung mit großen Menschenmassen zu verkraften. Er ist einer der Ersten, der an den Menschenmassen der Großstadt ein ambivalentes Gefallen findet. Mit dem Bevölkerungswachstum in den Städten im 18./19. Jahrhundert steigert sich die Entfremdung zwischen den Stadtbewohnern. Der Zuzug vom Land, das Städtewachstum, bringt immer mehr Fremde in die Stadt. Viele, die in die Stadt kommen, sind alleinstehend. Die neue Ballung von Menschen an einem Ort führt auch zu einer weiteren Vermischung der Klassen und Stände.

Die Straße ist der Ort der Begegnung mit dem Unbekannten, dem Fremden. Fremde präsentieren sich auf den Straßen und immer schwieriger wird es, sie

(2) Die Vorliebe, Panoramen anzuschauen, entsteht aber auch aus dem Bedürfnis des Großstädtlers, die Landschaft in die Stadt holen zu wollen. Für den Flaneur der Stadt weitet sich die Stadt zur Landschaft aus, sie wird sozusagen als Landschaft betrachtet. Dem Flaneur wird die Stadt zur Landschaft. Das romantische Bild der Landschaft wird auf die Stadt übertragen. Aus diesem Grund, so meint Benjamin, erfreuten sich damals Anfang des 19. Jahrhunderts die Panoramen so großer Beliebtheit. Vergl. Benjamin, Walter: Passagenwerk, S.48 und 530; Illuminationen, S.173

nach Stand und Klasse einzuordnen (1750/1789). Der Fremde wird, weil schwer einschätzbar, als bedrohlich empfunden. Als Folge des 'Primats des Optischen', dem 'Übergewicht der Aktivität des Auges' und der entwickelten Distanz, die sich als Folge der neuen Raumwahrnehmung entwickelt, versucht man nur einen Blick zu erhaschen, nur zu schauen, nur zu beobachten. Der Flaneur nimmt auch hier eine Entwicklung vorweg, die später als das typische Verhalten des Großstädtlers bezeichnet wird. Wir erinnern uns hier auch an Engels Schilderung von London 1848. Er war zutiefst schockiert von der Anonymität der Stadt und der Großstadtmenge. Heine zeigte bereits 1822 in seinen Texten seine Überforderung, die Großstadt London zu begreifen.

Auf der einen Seite bietet die Menge dem Flaneur Asyl; in ihr fühlt er sich geborgen, in ihr kann er seine Einsamkeit vergessen. Er fühlt sich der Menge, der ihn umbrausenden Masse von Menschen, irgendwie zugehörig und entwickelt ein geradezu mystisches Bild von ihr. Die Menschenmenge wird zum Meer, zur Woge. Die große Menschenmenge macht ihm aber auch Angst. Sie ist bedrohlich, erweckt Widerwillen und Grauen. Sie hat etwas Geheimnisvolles und Unheimliches. Die Menge ist der konkrete Gegensatz zur inszenierten Individualität des Flaneurs. Sein ganzes Streben besteht darin, sich von der Menge abzusetzen. Der Flaneur ist Individualist. Er kann der Masse nicht angehören, weil er etwas Besonderes bleiben will. Der Mann in der Menge ist kein Flaneur. Der Flaneur braucht den Spielraum, er ist Privatmann, der aus dem Rahmen fällt. Sein Wunsch, der Menge anzugehören, ist damit paradox, denn Ängste und Wünschen stehen sich diametral gegenüber. Auf der Schwelle zur Gewöhnung an die große fremde Masse in der Großstadt steht er zwischen Individualität und Massengesellschaft, zwischen Vereinzelung und Kollektiv, auf der Schwelle zur Anonymität der Massengesellschaft.

Passagen

Passagen bieten eine Art Schon- und Übergangsraum. Die Passagen entstehen zeitgleich mit dem Flaneur am Ende des 18. Jahrhunderts. Zwischen dem Flaneur und den Passagen besteht ein Zusammenhang. Walter Benjamin meint, dass der Flaneur sich ohne die Passagen nicht hätte entwickeln können. Der Grund für die Errichtung der Passagen war die zunehmende Belästigung und Gefährdung durch den Verkehr auf den Straßen sowie das Fehlen von Trottoirs. Mit der Errichtung von Bürgersteigen und dem Anlegen breiter Straßen wird dieser Grund hinfällig. (London 1660; Paris: Mitte des 18. Jahrhunderts; Verbesserung nach 1838, dann nach 1865)

Die Passagen sind wie der Flaneur eine Allegorie auf die Moderne. In der Passage befindet er sich einerseits im öffentlichen Raum und in der Anonymität, d.h. unter Fremden, aber hier kann er dies auch genießen, da die Großstadt in der Passage in gemäßigter Form auftritt. Die Passage ist auf privatem Grund gebaut, sie ist Eigentum von Privatleuten und wurde nur zwecks Vermarktung von Waren öffentlich zugänglich gemacht. Sie ist wie der Flaneur ein Paradox, weder öffentlich noch privat, weder richtige Straße noch richtiger Innenraum. Sie steht wie der Flaneur auf der Schwelle zur modernen Großstadt.

5) Der Flaneur auf der Schwelle zwischen zwei Formen des Marktes, auf der Schwelle zur Vermarktung der industriell hergestellten Produkte, also auf der Schwelle zum modernen Markt

Als der Flaneur am Ende des 18. Jahrhunderts zum ersten mal in den „Tableaus de Paris“ von Mercier (deutsch: Paris am Vorabend der Revolution; 1781-89) genannt wird, geschieht dies im Zusammenhang mit den Passagen, die zur Förderung des Absatzes von Luxuswaren erbaut wurden. Die neue Produktionsweise der Massenfabrikation und damit zusammenhängend die notwendige Erweiterung des Absatzmarktes erfordert den Anreiz zum Kauf durch die Werbung. Die Werbung wie auch das Aufkommen der Passagen stehen in Zusammenhang mit dem Aufstieg des Textilhandels und dem Massenumsatz. Mit

den Passagen wird die Flanerie für den Warenumsatz nutzbar gemacht. Die Werbung in den Passagen, der Zaubergranz der Passagenwelt unterstützt den Verkauf der Waren. Der Flaneur betrachtet das Warenangebot in den Schaufenstern und gibt sich dem Rausch des Betrachtens unbefangen hin.

In dem Maß, wie der panoramatische Blick auf die Stadt die Möglichkeit der Projektion der Einbildungskraft bietet und der Blick auf die Stadt durch die Imagination zur Traumwelt und zum Scheinbild wird, verwandelt sich das Bild der Ware zum Wunschbild. Der Schein der neuen Warenwelt und der Werbung ähnelt dem Traum des Flaneurs. Damit knüpft die Werbung an die träumerische Selbstbezogenheit des Flaneurs an, der sich in die Betrachtung vertieft und den ästhetischen Schein zum Anlass nimmt, in seinen Träumen zu versinken. Der Flaneur lebt im Übergang zur träumerischen Wahrnehmung von Stadt und Warenwelt.

Aus der subjektzentrierten träumerischen Stadterfahrung wird die subjektzentrierte träumerische Warenwelterfahrung. Beide verbinden sich in der Passage. Die Passage ist ein Stück künstliche Stadt zur Unterstützung des schönen Scheins der Ware. Die Passage steht an der Schwelle zur Nutzbarmachung der Stadt wie auch der Träume zum Absatz von Waren. Die Passage in Verbindung mit dem Flanieren macht die träumerische Wahrnehmung für die Vermarktung von Waren nutzbar.

Mit der seit 1852 zunehmenden Verbreitung der Warenhäuser, die diese Tendenz der Passage ausbauen, beginnt das Ende des Flaneurs. Der Bummeler in der Warenwelt ist nur noch eine Schattenfigur des ehemaligen Flaneurs. Schauen, Wählen, Kaufen - für den richtigen Flaneur ist dies alles viel zu betriebsam. Seine Schaulust war interessenlos, reine Neugier und auf das Schöne gerichtet. Sein Interesse war rein sinnlich, rein ästhetisch. Der Flaneur war Beobachter des Marktes, nicht Käufer.

In der Mitte des 19. Jahrhunderts wandelt sich auch das Bild des Flaneurs. Es ist nun nicht mehr der Dandy, der aristokratische Weltmann, der flaniert, sondern es zeigen sich zunehmend andere Personen als Flaneure: Künstler, Schriftsteller oder auch Studenten. Diese Personen hatten zwar die Möglichkeit und Zeit, das öffentliche Leben des Adels zu teilen, jedoch fehlte ihnen meist der finanzielle Hintergrund für den dargestellten Luxus und die Erziehung zur moralischen Überlegenheit. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts beginnt das Flanieren jetzt durch den „Künstlerflaneur“ ziel- und zweckgerichtet zu werden. Die Schriftsteller und Maler suchen auf der Straße Eindrücke zu sammeln, sich künstlerisch anregen zu lassen und diese Anregungen dann in ihren Werken zu verarbeiten. Die Journalisten wollen die neuesten Neuigkeiten erfahren, um sie in ihrer Zeitung zu veröffentlichen (3).

Der Aufenthalt der Künstler und Journalisten auf den Boulevards und in den Passagen erhält damit einen zielgerichteten Charakter: Die Flanerie wird Mittel zum Zweck. Das Produkt ist das literarische oder malerische Werk. Durch diese Zweckgerichtetheit verliert die Flanerie ihre ehemals typische Struktur: In erster Linie viel Zeit zu haben, ziellos umherzustreifen, das Flanieren ohne finanzielle Sorgen zu betreiben und eine ausschließlich ästhetische Betrachtung der Dinge vorzunehmen.

Mit den neuen Akteuren im öffentlichen Raum verändert sich die Flanerie. Es ist der Beginn ihrer Vermarktung. Die Schwierigkeiten, die hierdurch für den Flaneur entstehen, werden an Franz Hessels Texten deutlich. Er war in den zwanziger Jahren aus finanziellen Gründen gezwungen, über seine Eindrücke in Paris für ein Lokalblatt zu berichten und kam dabei in einen inneren Konflikt. Ihm wurde klar, dass er das Flanieren und das Schreiben nicht vereinbaren konnte. Entweder konnte er in alter Art Flanieren, ziellos und zwecklos umher-schlendern, oder er machte sich während des Schlenderns über den von ihm zu schreibenden Text Gedanken, und dann gelang ihm das Flanieren nicht mehr. Walter Benjamin schrieb 1929, mit Franz Hessel habe der Flaneur seine letzte Stippvisite gegeben.

(3) Der Aufenthalt der Journalisten im öffentlichen Raum zum Zwecke der Nachrichtenbeschaffung wurde bald schon durch die neuen Medien hinfällig. Der Telegraf bringt (ab 1837) die neuesten Nachrichten direkt in das Büro des Journalisten. Die öffentliche Straße verliert gegen Ende des Second Empire (1852-1870) seine Funktion für die Presse (SR53).

Zur heutigen Aktualität des Flaneurs

Der Flaneur heute steht für einen neuen Ästhetizismus und Hedonismus. Die historische Verbindung zwischen Dandy und Flaneur zeigt hier ihren Bezug auf. Der Flaneur ist jemand, der sich nicht für eine mögliche politische Veränderung interessiert und auch nicht als Sozialkritiker auftritt, sondern er ist derjenige, der die Ästhetisierung als Ersatz für die politische Veränderung anstrebt. Mit Baudelaire entsteht um die Mitte des 19. Jahrhunderts - zeitlich parallel zu den Thesen von Marx zur Veränderung der Gesellschaft - ein Bild der Moderne als einer diskontinuierlichen, chaotischen Welt, in der man sowohl sich selbst als auch die Welt zum Kunstwerk machen soll (4). Der Dandy ist das Vorbild, das eigene Leben zum Kunstwerk zu machen. Dies entspricht einem Verzicht auf die Hoffnung einer besseren Zukunft. Der Dandy macht sich zum Helden des Augenblicks. Er ist die Verkörperung der Gegenwelt zur revolutionären Hoffnung; Er ist die Bestätigung ihres Scheiterns. Um dieses Scheitern einer revolutionären gesellschaftlichen Veränderung zu ertragen, wird das Scheitern maskiert und parodiert. In den Phantasmen wird aus einer inakzeptablen realen Welt eine fiktive Welt erschaffen, diese tritt an die Stelle der revolutionären Veränderung. Dabei werden die Probleme nicht gelöst, sondern zugedeckt. Heute stellen wir eine Gewichtsverlagerung in Richtung der Ästhetisierung im Sinne von Baudelaire fest. Wie sich Baudelaire aus Enttäuschung über die nicht geglückte Revolution der Ästhetik zuwandte wird nun - statt der konkreten Veränderung und Entwicklung der Stadt - durch die Beschwörung des Mythos der alten Stadt des 19. Jahrhunderts sowie des Flaneurs die Stadt zur phantastischen Sensation und Attraktion. Das Ungeordnete der Stadt wird nicht mehr als Mangel empfunden, sondern ästhetisch verklärt. Das Diskontinuierliche wird als neue Wahrheit begriffen. Der chaotische Straßenschwung New Yorks wird zum Inbegriff einer großstädtischen Metropole. New York wird zum Ziel der Abenteuerreise der Großstadtcowboys.

Weiterhin zeigt die neuerliche Aktualität des Flaneurs ein Bedürfnis nach einer Reduzierung der für die Moderne typischen Eile in der Bewegung, und damit nach einer Rücknahme der modernen Zeitauffassung des „immer schneller und immer weiter“. Im aktuellen Film und der neueren Literatur finden wir ähnliche Anzeichen eines Wunsches nach Veränderung. Wie in den siebziger Jahren eine Sehnsucht nach alten Gebäuden, alten Möbeln und alten Gegenständen entstand, entsteht heute eine Sehnsucht nach den alten vormoderne Zeiten, in denen man noch Zeit zum Flanieren hatte, in denen die Straßen und Passagen dafür noch Möglichkeiten boten. Die Postmoderne nimmt als Gegenbewegung zur klassischen Moderne diese Sehnsucht auf, ohne jedoch grundsätzliche Alternativen für die aktuelle Zeitauffassung zu bieten. Wir streben weiterhin danach, so schnell wie möglich an unseren Arbeitsplatz oder an unseren Urlaubsort zu gelangen. Bei der Arbeit Zeit zu vergeuden, ist auch weiterhin ökonomisch nicht sinnvoll. Die Sehnsucht nach einer neuen Langsamkeit drückt nur ein vages Bedürfnis aus. Es entspricht jedoch keinem realen Wandel unserer Zeitauffassung.

Die Beschwörung des Flaneurs als Held der Moderne im Großstadtschwung passt auch in unsere heutige Vorstellung von Stadt und Gesellschaft, die im Prinzip nicht mehr veränderbar scheint, sondern in ihrem Chaos akzeptiert werden soll. Die Dekadenz des damaligen Flaneurs entspricht der heutigen Dekadenz und apokalyptischen Sicht, ohne Hoffnung, ohne Utopie. So bleibt zu fragen, ob wir in den Chor zur Beschwörung des Mythos vom Flaneur mit einstimmen wollen. Solange wir noch Hoffnung auf eine „bessere Welt“ haben, mag man einer bloßen Ästhetisierung der Dinge jedenfalls nicht zustimmen.

(4) vergl. Henri Lefebvre: Einführung in die Modernität, Zwölf Präludien, Suhrkamp C1962, 1978S. 202 ff. Ebenso Foucault: Die Sorge um sich; vergl. auch Josef Früchtl: der mündige Dandy, in: Zukunft oder Ende, HG. Maresch, R., Boer Verlag, 1993, S. 371ff.

Literatur / Quellen:

- Benjamin, Walter:** Die Wiederkehr des Flaneurs; in: Hessel, Franz: Ein Flaneur in Berlin, Arsenal Verlag, Berlin, 1984 (Original: Spazieren in Berlin, 1929) oder in: Angelus Novus, Ausgewählte Schriften 2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1966, 1988
- Benjamin, Walter:** Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts, in: Illuminationen, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1955 (C), 1977, S.170-184
- Benjamin, Walter:** Über einige Motive bei Baudelaire, in: Illuminationen, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1955 (C), 1977, S.185-229
- Benjamin, Walter:** Passagen, in: Gesammelte Schriften. Hg.: Tiedemann, Rolf; Schweppenhäuser, Hermann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1982 ©
- Schivelbusch, Wolfgang:** Die Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit, Hg. Lepenies, Wolf. Frankfurt/Berlin/Wien, 1979
- Simmel, Georg:** Brücke und Tor: Die Großstädte und das Geistesleben, 1903, in: Schmals, K. (Hg.) Stadt und Gesellschaft, 1983, S.237-246 oder in: Simmel, G.: Das Individuum und die Freiheit, Fischer Verlag, Frankfurt, 1993, S.192-204, C Stuttgart, 1957
- Köhn, Eckhard:** Straßenrausch, Flanerie und kleine Form, Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs bis 1933, Berlin: Das Arsenal, 1989. Münster, Univ., Diss., 1985
- Mercier, Louis-Sebastien:** Tableaus de Paris (deutsch: Paris am Vorabend der Revolution) 1781-89
- Poe, Edgar Ellen:** Der Mann in der Menge, in: Erzählungen, Winckler Verlag, München, 1959, S.123-134

TRANSPARENZ
MOTIV - MYTHOS - METAPHER

Einführungsvortrag zum gleichnamigen Seminar im Sommersemester 2006
Fachbereich Architektur, Stadt- und Landschaftsplanung
Universität Kassel

Auflösungserscheinungen in der Architektur

Der Begriff „Transparenz“ hat heute im Allgemeinen einen sehr positiven Klang. Transparenz wird in der Politik gefordert; und auch in der Architektur ist er positiv konnotiert und zwar mit Helligkeit und Offenheit. Dennoch möchte ich die These wagen, dass die zunehmende Transparenz in der Architektur das Ende dessen bedeutet, was wir jahrhundertlang als Architektur verstanden haben.

Ursprünglich betrachtete man die Bildung eines abgeschlossenen Raumes als die Hauptaufgabe und den Leitgedanken der Architektur. In der Architekturgeschichte ist der Raum Mittelpunkt vieler architekturtheoretischer Überlegungen gewesen. Im 20. Jahrhundert kam es dann zu Auflösungstendenzen und es änderte sich die grundlegende Bedeutung des Raumes. Neu war nun die Idee der Durchdringung von Räumen, der Durchdringung von Innen und Außen, der Transparenz. Die Bildung eines abgeschlossenen Raumes war nun nicht mehr der Leitgedanke der Architektur. Dennoch blieb bestehen, dass der Raum philosophisch-anthropologisch immer als ein Produkt von Grenzziehungen verstanden wird. Und der Begriff des Raumes verdankt sich auch immer noch einer Unterscheidung von unterschiedlichen Orten (1). Der Raum wird in der Soziologie schon länger nur noch als eine Konstellation von Körpern verstanden. Er ist hier eine „Syntheseleistung“ zwischen Platzierungen von Objekten und/oder Menschen (2). Für die soziologische Definition des Raumes braucht man also keinen umschlossenen Behälter, keine Architektur mehr.

Ähnliche Auflösungstendenzen wie beim Begriff des Raumes gab es auch bei der Frage der Sesshaftigkeit. Wurde ein Gebäude früher als „Immobilie“ verstanden, also als ein nicht bewegliches Objekt mit festem Fundament und Keller (3), so nimmt heute das Nomadische, das Bewegliche, das Fliegende in den Architekturdebatten einen immer größeren Raum ein. Eine erhöhte soziale wie räumliche Mobilität brachte den traditionellen Ursprungssinn des Wohnens ins Wanken. Die ursprüngliche Bedeutung des Hauses als Funktion für die Bergung des Schlafes, für den Wetter- und Ungezieferschutz, für die Bereitstellung einer Rückzugssphäre für Sexuelles und als eine Komfortsphäre für „verdauungsträge Zustände“, um mit Sloterdijk (4) zu sprechen, wurde durch die moderne Mobilität zunehmend in Frage gestellt. In der Folge wird ein Verlust geschützter Innerlichkeit beklagt. Aber auch schon im Surrealismus kam es zu einer frühen Kritik an der fortschreitenden Veränderung. Bereits Tristan Tzara hatte 1933 das Bedürfnis nach dem Organischen und Höhlenhaften in der Architektur als Ausdruck einer im Unterbewusstsein verankerten archetypischen Raumerfahrung verstanden. Nach Tzara hätte die moderne Architektur keine Chance zu überleben, wenn sie das Bild des Heimes, zwischen Höhle und Grotte als Uterus-(Re)Konstruktion (5), verneint. Das Haus ist in der Moderne nun aber nicht mehr unbedingt bodenständig, es wird zum „Nomadenzelt aus Eisen und Beton“. Das Konzept der Mobilität zerstört die „Allianz zwischen Haus und Sesshaftigkeit“ (6).

Weitere noch aktuellere Auflösungstendenzen von Raum und Architektur ergeben sich heute aus dem Umgang mit der neuen virtuellen Welt. Die Entwicklungen in der Fähigkeit zur Simulation des Räumlichen schreitet immer weiter voran; es ist jetzt sogar möglich, dass sich der reale und der virtuelle Raum überschneiden (7). Diese neue Heimatlosigkeit kann man bedauern oder aber für ein neues offenes Konzept von Architektur und Raum plädieren (8).

Transparenz als Raumorganisation

Transparenz bedeutet weit mehr als die bloße Durchsichtigkeit einer Glasscheibe. Transparenz wird auch als die „gleichzeitige Wahrnehmung von verschiedenen räumlichen Lagen“, der „Gesamtheit aller ineinander greifenden Teile“ verstanden (9). Der Raum dehnt sich nicht nur in die Weite aus, sondern der Blick fluktuiert zwischen Nähe und Ferne. Wir erinnern uns hier an den Aura-Begriff von Walter Benjamin: Die Nähe, die gleichzeitig eine Ferne sei (10). Der Begriff „Transparenz“ ist somit nicht mehr eindeutig zu definieren; er

1) Baecker, Dirk: Die Dekonstruktion der Schachtel. Innen und Aussen in der Architektur, in: Luhmann, Bunsen, Baecker: Unbeobachtete Welt, über Kunst und Architektur, Verlag Cordula Haux, Bielefeld 1990, S.67-104

2) Löw, Martina: Raumsoziologie, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 2001, S.152; vergl. auch mein Text über „Andere Räume“

3) Vergl. Jaques Derrida und Michel Foucault: Archäologie des Wissens, Frankfurt 1973. Zur Dekonstruktion als Freilegung der Fundamente, vergl. auch meine Habilitationsarbeit: Chaos und Ordnung, S.162 ff.

(4) Sloterdijk, Peter: Sphären III, Schäume Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 2004, S.512

(5) Hilpert, Thilo: Paul Virilio und die Re-materialisierung der Architektur, S.104-108, in: Kamper, Dietmar; Fecht, Tom: Umzug ins Offene, 4 Versuche über Raum, Springer Verlag Wien/NewYork 1998

(6) Sloterdijk, Peter: Sphären III, Schäume Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 2004, S.546

(7) z.B. beim Pokémon-Go Spiel

(8) Sloterdijk ebenda, S.519

(9) Rowe, Colin; Slutzky, Robert: Transparenz, Birkhäuser Verlag, Basel 1997, S.22

(10) Walter Benjamins Definition von Aura: die „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie auch sein mag“ aus: Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Illuminationen, Suhrkamp Verlag, Frankfurt ©1974, 1977, S.142

wird esoterisch oder auch allegorisch (11). Transparenz ist nicht nur durch eine einfache Materialeigenschaft (hier des Glases) bedingt, sondern sie wird zu einer Form der Raumorganisation (12).

Auf den ersten Blick bleibt eine reine Glasfassade erst einmal unzweideutig. Während im Kubismus das Bild viele Lesarten anbot, also interpretierbar ist, wurde die Architektur traditionell immer als ein eindeutiger dreidimensionaler Raum betrachtet. Experimente zur Transparenz in der Malerei kennen wir von Theo van Doesburg (13); er nahm Anregungen von El Lissitzky und Piet Mondrian auf, war aber auch von Dadaismus beeinflusst. Mondrian selbst nahm von diesen Ideen Doesburgs Abstand; für ihn sollte die Malerei immer in der zweidimensionalen Fläche bleiben und nicht räumlich wirken. Theo van Doesburg aber versuchte eine neue Neuinterpretation des Raumbegriffs. Für ihn ging es nicht mehr um die Darstellung eines Bildes mit einer begrenzten zweidimensionalen Oberfläche, sondern um einen Raum, der sich über den Begriff der Ausbreitung definiert. Gestaltung bedeutete für Doesburg die Sichtbarmachung des Verhältnisses der Form zum Raum, beziehungsweise der Spannung zwischen beiden. Mit diesen Worten beschrieb van Doesburg 1923 auch Modelle und Zeichnungen für eine Pariser Ausstellung, die er mit der Hilfe von Cor van Eesteren entworfen hatte (14). Das Ergebnis dieser Zusammenarbeit war eine völlig aufgelöste Form, ein Haus ohne Innen- und ohne Außenseiten. Diese „Modell-Architektur“ war in erster Linie von rechtwinkligen Flächen bestimmt, die sich bis ins Unendliche ausdehnen konnten. An die Stelle der geschlossenen Form trat eine Interaktion zwischen dem umbauten und dem offenen Raum. Das Gebäude war aus verschiedenen Raumkörpern zusammengesetzt. Den Mittelpunkt bildete ein Treppenhaus, um das herum die Räume für die verschiedenen Nutzungen angeordnet waren. Die Räume wurden in farbige Flächen zerlegt, die wie ineinander geschoben wirkten bzw. neu zusammengesetzt waren. Der Architekturentwurf wurde zum Kunstobjekt, zur begehbaren Plastik.

Doesburgs Ideen kamen mit ihm 1922-23 ans Bauhaus und beeinflussten wiederum Laszlo Moholy-Nagy. Moholy-Nagy versuchte daraufhin, in einem der Bauhausbücher von 1929 eine neue Definition von Architektur zu liefern (15). Es lehnte sich bei der Physik an und definierte Raum – ganz ähnlich wie Martina Löw – als eine Lagebeziehung von Körpern (16). Raumgestaltung war für ihn folglich die Gestaltung von Lagebeziehungen der Körper (Volumen). Er meinte, anstatt um traditionelle Statik müsse es jetzt um Kinetik gehen. Anstatt von hierarchischen Fixierungen ginge es nun um die Durchdringung von Innen und Außen. Raumgestaltung sei ein „Verwobensein“ von Raumzellen, die meist in unsichtbaren aber deutlich spürbaren Bewegungsbeziehungen aller Dimensionsrichtungen und in fluktuierenden Kräfteverhältnissen verankert sind (17). Die Grenzen würden überflüssig, der Raum würde wie im Fluge erfasst, wir sähen so eine gewaltige Zahl von neuen möglichen Beziehungen. Durch die neue Flugzeugtechnik ergäben sich neue Ansichten, ein neues Raumerlebnis, das die bisherigen Architekturvorstellungen verändere. Der Begriff „Fassade“ verschwände. Mit zwei übereinander kopierten Fotos zeigt uns Moholy-Nagy die Illusion einer räumlichen Durchdringung (18).

MOTIV

Befreites Wohnen - Eisen, Stahl und Glas – „the destruction of the Box“

Transparenz wurde in der Architektur erst mit dem Aufkommen der Stahlskelett- und der Stahlbetonskelettkonstruktionen möglich (19). Die Fassade verlor ihre tragende Rolle und damit auch ihre Massivität. Die ehemals skelettfüllende oder auch vorgesetzte Außenwand wurde nun zum leichten konstruktionsumhüllenden Vorhang. Im Inneren führte die Trennung von tragenden und raumbildenden Elementen zum fließenden Raum.

Der Mensch des 19. Jahrhunderts hatte hingegen noch ganz andere Vorstellungen vom Wohnen. Walter Benjamin beschrieb das Interieur der Wohnung des

(11) Rowe, Colin; Slutzky, Robert: Transparenz, Birkhäuser Verlag, Basel 1997, S.22

(12) Ebenda S.33 ff.

(13) Vergl. die Ausgestaltung des Saales „Aubette“ in Straßburg 1926, in: H.L.C. Jaffé: de Stijl 1917-1931. Der niederländische Beitrag zur modernen Kunst, Ullstein Bauweltfundamente 7, 1965. Weitere Einzelheiten in meinem Text über die holländische Moderne

(14) Exhibition „Les architectes du Group De Stijl“ in der Galerie „L'Effort Moderne“ in Paris 1923. Maison d'particulière, Maison d'artiste

(15) Moholy-Nagy, Laszlo: von Material zu Architektur, Bauhausbücher 1929; Kupferberg, Mainz/Berlin 1968, S.193f., S.203

(16) Löw, Martina: Raumsoziologie, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 2001

(17) Moholy-Nagy, ebenda, S.211

(18) Moholy-Nagy, ebenda, S.222

(19) Bereits 1740 hatte man Roheisen bruchsicherer gemacht. Man benutzte das neue Material zunächst zur Aussteifung von Kuppeln. Am Ende des 18. Jahrhunderts gab es die ersten Eisenbrücken (1779 in Coalbrookdale). In Fabriken guss wurden die ersten eisernen Stützen eingebaut (1782/96). 1801 gab es in einem Spinnereigebäude in Manchester Träger aus Gusseisen. Die neuen Eisenträger entwickelten sich in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts (1820/1831) aus dem Eisenbahnprofil (Doppel-T-Träger). An der Mitte des 19. Jahrhunderts erhielt die Stahlproduktion durch den Einsatz der neuen Dampfmaschine einen erneuten Schub. Stahlskelettbau gab es ab 1884.

- (20) Benjamin, Walter: Paris, Hauptstadt des 19. Jahrhunderts“, in: Illuminationen, Suhrkamp Verlag Frankfurt 1977, S.170-184, hier S.178
- (21) Brüggemann, Heinz: Architekturen des Augenblicks, Raumbilder und Bildräume einer urbanen Moderne in Literatur, Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts, Offizin Verlag, Hannover 2002, S.352
- (22) Benjamin, Walter: Die Wiederkehr des Flaneurs, in: Angelus Novus, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt © 1966, 1988, S. 419; vergl. auch Erfahrung und Armut, in: Illuminationen, Suhrkamp Verlag Frankfurt 1977, S.291-296; vergl. auch derselbe: Passagen, Band 2, S.1035
- (23) Brüggemann, ebenda, S.35; vergl. auch Benjamin: Der destruktive Charakter, in: Illuminationen, aaO, S.289ff.
- (24) Benjamin, Walter: Erfahrung und Armut, aaO
- (25) Der Begriff „Passage“ bezeichnet einen mit Glas überdeckten Verbindungsgang, der auf beiden Seiten von Läden, Büros, Werkstätten und Wohnungen gesäumt ist. Sie ist ein Angebot öffentlichen Raumes auf privatem Gelände und bietet eine Verkehrserleichterung in Form einer Abkürzung. Vergl. Jonas Geist, Passagen, Ein Bautyp des 19. Jahrhunderts, Prestel Verlag, München 1969, 1979, S.11f.
- (26) Benjamin, Walter: Passagenwerk, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1982, S.513, 1006, 1030.
- (27) Die erste größere Glasscheibe 2,50 auf 1,70 m wurde 1806 im neuen Walzverfahren erstellt. Die Scheiben vom Kristallpalast waren aber noch keine Walzscheiben. Vergl. Nachtigall, Oppitz u.a. 1988
- (28) Benjamin, Passagenwerk, ebenda, S.221ff.
- (29) Thiekötter, Angelika (Hrsg.): Kristallisationen, Splitterungen. Bruno Tauts Glashaus, Ausstellung des Werkbundes Berlin 1993/1994, Hg: Werkbundarchiv Berlin, Birkhäuser Verlag Basel, Boston, Berlin 1993, S.26f., S.90
- (30) Haag-Bletter, Rose-Marie, in: Journal of the Society of Architectural historians, Mai 1975, S.83-97

19. Jahrhunderts noch als das „Etui des Privatmannes“. Wohnen hieß damals, „Spuren zu hinterlassen“. Überall waren Überzüge und Schonerdeckchen. Die Spuren des Wohnens drückten sich im Interieur ab, wie ein Zirkel in einem „mit Samt ausgeschlagen“ Zirkelkasten (20). Das Urbild des Wohnens war das Gehäuse (21). Mit der neuen Glasarchitektur hatte diesem Wohnen im alten Sinne nun „die Stunde geschlagen“. Was nun kam, stand „im Zeichen der Transparenz“(22). Die neue Aufhebung der Grenzen zwischen Innen und Außen galt als eine destruktive Haltung gegenüber der versteinerten bürgerlichen Lebensform. Sie wurde als Befreiung vom Haus mit seinen Ewigkeitswerten, als eine revolutionäre Erfahrung empfunden (23). Glas war der Feind des Etui-Menschen. Glas war ein hartes und glattes Material, an dem sich nichts festsetzen konnte, wo man keine Spuren mehr hinterlassen konnte (24).

Für Walter Benjamin war die Passage des 19. Jahrhunderts eine Allegorie für die beginnende Auflösung der Architektur (25). Die Passage war ein Raum, der weder innen noch außen lag; sie war ein Durchgangsraum, eine geheimnisvolle Zwischenwelt. Die Passage war weder Wohnung, noch Straße, weder öffentlicher Raum, noch privater Raum (26). Die Überdeckungen der Passagen bestanden aus Eisen und Glas, die modernen Baumaterialien per se (27). Ein wichtiges, noch älteres Beispiel für diese Art von architektonischer Auflösung war auch der sogenannte „Kristallpalast“ von Joseph Paxton (1801-1865); er beherbergte 1851 die Weltausstellung in London. Wie die Passage war auch er weder wirklich ein Innenraum, noch wirklich ein Außenraum; Bäume wuchsen in seinem Innenraum. Der Kristallpalast war zudem mobil, denn er wurde nach der Ausstellung in Londoner Hydepark auseinander und an anderer Stelle (1854 in Sydenham) wieder aufgebaut, bis er 1936 abbrannte. Er war eines der ersten großen Werke reiner Eisen- und Glasarchitektur; hier verband sich die Verwendung von Eisen mit dem neuen Flachglas und der Standardisierung von Elementen, dem Prinzip der Montage (28).

Im Gegensatz dazu war der Glaspavillon von Bruno Taut, den er zur Werkbundaustellung 1914 bauen ließ, noch ein wirklicher Innenraum im alten Sinne; und das, obwohl er aus Glas und für die Glasindustrie erbaut wurde. Weil er aus undurchsichtigen Glasbausteinen erbaut und innen farbig beleuchtet war, wirkte er wie eine geradezu mystisch verklärte Innen-Höhlsituation. Glas war für Bruno Taut ebenso wie für Paul Scheerbart keine rationale Angelegenheit, sondern eine eher religiöse. Taut selbst nannte dieses Haus sakral; er wollte ein „Gewand für die Seele“ bauen. Das hineinströmende Tageslicht verwandelte sich in milde, gestreute schattenlose Transparenz. Die sieben Lichtkugeln spendeten zusätzlich warmes gedämpftes künstliches Licht und riefen eine märchenhafte Stimmung hervor. Der Lärm der Außenwelt verwandelte sich in traumhafte Stille. Trotz der relativen Enge des Raumes soll er ein geradezu schwereloses Raumgefühl hervorgerufen haben. Bunte gläserne und keramische Ornamente reflektierten das Licht; illuminiertes Wasser ergoss sich einen kleinen Kaskadenfall hinab. Aus einer Nische kam in regelmäßigen Takt eine kaleidoskopische Projektion. Diese Raumsituation zielte auf eine Art „Schwebestand der inneren Leichtigkeit“ ab (29). Paul Scheerbart war davon überzeugt, dass man mit Architektur die Menschheit zum Besseren beeinflussen könnte. Die Glasarchitektur hielt er für den Weg der Befreiung; Steinarchitektur führe eher nur zu einer inneren Enge. Am Glas schätzte er die Offenheit aber auch die Veränderlichkeit, indem Glas das Licht hereinlässt, es aber auch reflektiert. In seinen ersten Schriften 1890-1900 rühmte er das Glas als Symbol für die Suche nach einer höheren Wahrheit, als Mittel zur Klärung der Seele und als Weg zur Erleuchtung (30).

Nach 1923 verloren sich solche mystischen Vorstellungen und eine scheinbar rationalere Sicht setzte sich durch. Mit den Stahl- und Betonskelettkonstruktionen, also der Befreiung der Außenwand vom Tragen und Lasten, wurde die Destruktion des Urbildes vom Wohnen als Höhle in Angriff genommen. Frank L. Wright machte den Anfang. Im Büro Sullivan war er mit Stahlbetonkonstruktionen bekannt geworden; nun löste er damit den Wohnhausgrundriss auf. Seine fließenden Grundrisse verbreiteten sich von den USA bis nach ganz Europa, insbesondere nach Holland und Deutschland. Seine „Destruction of the

box“ bedeutete, dass die Außenwände des Gebäudes nun durch die tragende Stahlskelettkonstruktion in Form von Stützen hinter die Fassade zurückspringen konnten. Die Dächer konnten auskragen, was den Eindruck einer horizontalen Anordnung verstärkte.

Mies van der Rohes Pavillon für die Weltausstellung in Barcelona 1928/29 entsprach genau diesen Prinzipien. Hier wurden die tragenden Elemente konsequent von den raumbildenden getrennt. Acht Stahlstützen trugen das Dach, unter das die nun nicht mehr tragenden aber raumbildenden Wände geschoben wurden. Hierdurch ergaben sich zum ersten Mal die Möglichkeit einer völlig freien räumlichen Gestaltung und die totale Öffnung zum umgebenden Außenraum, ein völlig variabler Grundriss und die allseitige Öffnung des Baukörpers. Die Frage nach den Raumgrenzen ist nun kaum mehr beantwortbar. In der Architektur können nun das Innen und das Außen nicht mehr als konsequent voneinander getrennt betrachtet werden.

METAPHER

Entmaterialisierung, veränderte Wahrnehmung, neues Naturverhältnis

Durch die neuen Eisenkonstruktionen hob sich die Schwere und Monumentalität der Bauten auf und damit ergab sich eine neue Art von Raumerfahrung, eine Entmaterialisierung. Es gab nun keine klare Trennung mehr von Tragenden und getragenen Teilen, wie sie mit dem massiven Steinbau verbunden war. Der Kristallpalast hatte kein Innen und kein Außen; der Eiffelturm war ein körperloses Gerippe, eine filigrane Konstruktion, ebenfalls ohne ein konkretes Innen oder Außen; Die Dreigelenkbinder der Galerie des Machines Weltausstellung in Paris 1889 zeigen ein labiles Gleichgewicht und waren weder als Stütze noch als Last zu verstehen.

Der Eiffelturm - wie auch die „Galerie des Machines“ – ermöglichten die neue Raumerfahrung der offenen Konstruktion wie kein anderes Gebäude. Diese Bauten verloren ihre Körperlichkeit und Schwere, ihre stoffliche Trägheit. Es verwischten sich die Grenzen des Raumes (31). Guy de Maupassant schrieb, der Eiffelturm sei der Beweis für das Ende der Architektur (32). Der Raum war nicht mehr der Raum, wie man ihn bisher kannte. Doch was war Ursache und was war Wirkung? Formte ein neues Weltbild eine neue Architekturauffassung oder schufen neue Konstruktionen und neue Materialien neue Möglichkeiten am Bau und formten sie damit ein neues Weltbild, eine neue Erfahrung in der Wahrnehmung?

Einerseits verunsicherten die neuen wissenschaftlichen Erkenntnisse die Menschen dieser Zeit; sie brachten sie aber auch auf neue Gedanken. Andererseits schufen die neuen Bauten, wie auch die neuen Fortbewegungsmittel, neue Wahrnehmungsmöglichkeiten und neue Anpassungen unseres Wahrnehmungsapparates und unseres Gehirns. Durch die neuen Möglichkeiten und die neuen Erfahrungen änderte sich auch unser Verhältnis zur Natur.

Neue Wahrnehmungsmöglichkeiten bot z.B. der Eiffelturm (1889) aber auch der Fesselballon (1858). Der neue Blick von oben brachte ein Gefühl einer neuen Verfügbarkeit der Umwelt. Die neuen Flugzeuge (ab 1903) steigerten dieses Gefühl (33). Neue Wahrnehmungsmöglichkeiten ergaben sich aber bereits schon durch die Eisenbahn ab 1804 (34) und etwas später durch die Kraftwagen mit Verbrennungsmotor ab 1885 (35). Ja sogar der Film und das Kino veränderten unsere gewohnte Art der Wahrnehmung (36).

Mit der Beschleunigung der Bewegung durch die neuen Fortbewegungsmittel und deren größere Geschwindigkeit, kam es zu einer Überlastung der Wahrnehmungsorgane. Das Detail konnte nun nicht mehr ruhig fixiert werden, die Nähe wurde undeutlich und die Bewegung überlastete die Sinne; nur der Blick in die Weite blieb klar, das „panoramatische Sehen“ begann (37).

Wissenschaft und Forschung verunsicherten die Menschen zusehends. Langsam wurde immer deutlicher, dass das, was man mit seinen Sinnesorganen

(31) Vergl. Asendorf, Christoph: Ströme und Strahlen, das langsame Verschwinden der Materie um 1900, Anabas Verlag, Giessen 1989, S.90/91ff; Brüggemann, Heinz: Architekturen des Augenblicks, Raumbilder und Bildräume einer urbanen Moderne in Literatur, Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts, Offizin Verlag, Hannover 2002, S. 301, 307

(32) Vergl. Asendorf, ebenda, S.95

(33) 1903 erster Motorflug in den USA, 1908 in Paris, 1909 zum ersten Mal über den Ärmelkanal

34) 1804 erste Lokomotive, erste deutsche Eisenbahn Nürnberg-Fürth 1835

(35) 1885 erster Kraftwagen

(36) 1885 erster Film

(37) Schivelbusch, Wolfgang: Die Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert. Hg.: Lepenies, Wolf; Ritter, Henning: Anthropologie, Frankfurt, Berlin, Wien, Ullstein Verlag 1979; vergl. auch Brüggemann, aaO, S.421

(38) Elektrizität / Telegraf / Telefon 1876 / Glühlampe / Morsen 1844 / Röntgenstrahlen 1895 / Radioaktivität 1896 / Psychoanalyse 1900 / Relativitätstheorie 1905/15

(39) Vergl. Asendorf, Ströme und Strahlen, aaO, S.132, S.142ff

(40) Müller, Ulrich: Raum, Bewegung und Zeit im Werk von Walter Gropius und Mies van der Rohe, Akademie Verlag, Berlin 2004, S.12ff.

(41) Müller, ebenda, S.173

(42) Müller, ebenda, S.174

wahrnahm, nicht wirklich der Realität entsprach. Man war sich nun nicht mehr so sicher, was überhaupt „Realität“ ist. Im Zeitalter der Röntgenstrahlen wurde immer klarer, dass die feste Form nicht undurchdringbar ist (38). Die Wahrnehmung stieß an Grenzen. Die Materie war quasi verschwunden. Mit der Psychoanalyse kam es dann auch noch zur „Durchleuchtung“ des menschlichen Geistes, des Unbewussten. Die zunehmende Zerlegung der Dinge durch die neuen Wissenschaften und durch die neue Technik führte zu einem Kontinuitätsproblem. Ernst Mach drückte es so aus: „Alles ist flüchtig, eine substanzlose Welt“ (1908) (39).

Künstler und Architekten begannen sich mit den neuen Erfindungen, Erkenntnissen und Entdeckungen zu beschäftigen. Auch wenn sie nicht alles so genau verstanden, wollten sie den neuen Erkenntnissen in Kunst und Architektur einen Ausdruck verleihen. Die Idee der vierten Dimension wurde viel diskutiert, sie verkörpert für viele die Unendlichkeit des Raumes. Die fehlende Vorstellungsmöglichkeit der vierten Dimension wurde durch den zeitlichen Verlauf ersetzt (40). Um der Beschränkungen des euklidischen Raumes etwas entgegensetzen zu können, bezog sich Theo van Doesburg bereits vor dem Aufkommen der Relativitätstheorie von Albert Einstein auf den Hyperkubus des englischen Mathematikers Charles Howard Hinton aus dem Jahr 1904 (41). Dieser Hyperkubus oder Tesseract wurde auch als Meditationsobjekt in spiritistischen Sitzungen benutzt, um Kontakte mit Geistern aufzunehmen (42).

MYTHOS

Naturverhältnis, Macht, soziale Kontrolle, Transparenz und Demokratie

Die neuen Allmachtsgefühle durch den Blick von oben, vom Fesselballon, von Eiffelturm oder vom Flugzeug, in Verbindung der neuen technischen Weltverfügbarkeit, waren aber nur eine Illusion. Durch die neuen wissenschaftliche Erkenntnisse und die Beschleunigung der maschinell unterstützten Mobilität musste man erkennen, dass die menschliche Verfügbarkeit der Welt immer mehr verloren ging, dass man immer weniger wusste, was die Realität überhaupt ist.

Während die Städte immer mehr anwuchsen und die räumlichen Verhältnisse dort immer enger und ungesunder waren, wurden auch die Stimmen lauter, die ein neues Verhältnis zur Natur forderten. Nach der Jahrhundertwende träumten Architekten und Städtebauer von einer neuen Symbiose von Natur und „Menschenwerk“, zwischen gebauter Form und Landschaft. Die Idee des fließenden Raumes verband sich bei F.L. Wright mit einer Naturphilosophie. In „Organic architecture“ beschrieb er 1935 die Genese des offenen Grundrisses als künstlerisches Äquivalent zum Einsteinraum; er schließe die Zeit ein. „Architects were no longer tied to Greek space but were free to enter into space of Einstein“ (43). Die Bauten von Richard Neutra setzten ihre Spinnenbeine weit hinaus in die Landschaft; große Glaswände machten den Wohnraum zu einem Teil des Gartens und den Garten zum Teil des Wohnraumes. Im warmen Kalifornien brauchte man sich nicht so sehr vor der Kälte zu schützen wie im kälteren Nordeuropa. Mit der Entwicklung wärmedämmenden Glases wurde es dann aber auch in Nordeuropa möglich, hinter einer Glas-scheibe quasi im Schnee zu sitzen, ohne dabei zu frieren. Es schien so, als hätte man die Natur ausgetrickst, sie beherrscht. Die Natur war nicht mehr der bedrohliche Feind des Menschen, sie wurde zum romantisch verklärten Freund, den man nie nahe genug bei sich haben mochte. Landschaften wurden in Städte integriert, Städte in Landschaften gefügt. „Broadacre City“ oder „Usonia“, eine Stadtvision von F.L. Wright aus dem Jahr 1936 stellte jedem Bewohner ein großes Stück Land zur Verfügung, das er bewirtschaften konnte. Die Mobilität über Kraftwagen hatte die Entfernungen dazwischen immer kleiner gemacht. Land wurde Stadt, Stadt wurde zum Land.

(43) Müller, aaO, S.164

Was bei diesen großen Grundstücken und der offenen Bebauung bei Wright, Neutra und Johnson in den USA damals noch kein Problem war, wurde es dann aber im europäischen innerstädtischen verdichteten Wohnungsbau. Der fließende Raum, das Verschwinden des abgeschlossenen Innenraumes, wie auch das Verschwinden der traditionellen Blockrandbebauung, das Verschwinden der abgeschlossenen Höfe und der Zäune, die Einführung einer Ganzglasfassade führte hier nicht zu mehr Freiheit. Paradoxerweise wird nun jeder von jedem überwacht und kontrolliert. Und wenn die äußeren Grenzen fallen, steigert sich der innere Verhaltensdruck auf die Menschen; so vergrößert sich eher die Distanz zwischen ihnen (44).

Dennoch blieb Transparenz ein positiver Begriff; mehr noch: Transparenz wurde nach dem zweiten Weltkrieg zum Symbol der neuen deutschen Demokratie. Nach dem „Backlash“ der Nazi-Zeit, in der die massive Konstruktion, der massive Bau ein „Comeback“ feierte, setzte die neue Demokratie nach 1945 in Deutschland auf Transparenz als Symbol für ihre radikale Abkehr vom architektonischen Stil des Nationalsozialismus. Der Raumbegriff der architektonischen Transparenz wurde nun für politische Zwecke in Dienst genommen.

1951 in den Darmstädter Gesprächen (45) vertrat vor allem Walter Gropius die These, dass ein neues verändertes Raumgefühl der Offenheit und Helligkeit die Erdgebundenheit und das Monolithische der alten Zeit sowie auch die individualisierten Innenräume ablösen würde (46). Hans Schwippert forderte, man solle trotz der Angst, der Unruhe und der Furcht dieser Tage, leichte offene Bauten errichten, anstatt Fluchtburgen (47). Martin Heidegger vertrat hingegen die Gegenthese, dass das Wohnen aus dem „Gewohnten“ komme. Der Raum sei das „Eingeräumte“, das von einer Grenze Umschlossene, Räume empfangen ihr Wesen aus Orten (48).

Einer der wichtigen Vortragstexte dieser Zeit stammt von Adolf Arndt. Arndt sagte, dass es bei einem demokratischen Bauen um die Mündigkeit des Bürgers gehen müsse. Und Ulrich Conrads schrieb, dass öffentlich zu planen nicht bedeuten kann, hinter geschlossenen Türen zu planen. Es sei aber fraglich, ob es einen Zusammenhang gäbe zwischen der inneren wie äußeren Durchsichtigkeit von Wänden und Demokratie, zwischen dem Öffentlichkeitsprinzip und der Zugänglichkeit eines Bauwerks; denn durchsichtige Glaswände stellen noch lange keine Öffentlichkeit her. Durch offene Türen kann man zwar die Politiker arbeiten sehen; doch heißt dies nicht, dass man ihre Arbeit versteht oder darauf irgendeinen Einfluss hätte. Um dieses Ziel einer demokratischen Planung erreichen zu können, müsste es neue Formen der Kontrolle von Planung geben. Wollte man das Bauen als politischen Prozess diskutieren, müsste man über eine Beteiligung der Nutzer am Planungsprozess nachdenken. Gebäude aus Glas und Stahl waren sozusagen nur eine Art von Ablassarchitektur, um sich vom Gigantismus der Nazizeit frei zu machen (49).

Wolfgang Behnisch machte Glas zu seinem architektonischen Lebensthema. Auch er hatte dies als Leitidee in Abgrenzung zum Nationalsozialismus verstanden. Seine Bundesbauten in Bonn galten als demokratisch an sich, und zwar weil sie eine vorwiegend transparente Architektur waren. Immer wieder wird der Begriff „Transparenz“ im Sinne von Einsicht und Durchblick in Verfahren allgemein auf die gläserne Architektur übertragen. Glas wird zum Symbol für Partizipationsmöglichkeiten, obwohl real den Bürger immer noch die kugelsichere Scheibe vom Parlamentarier trennt.

(44) Vergl. Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit, S.190/191; Asendorf, Christoph: Entgrenzung und Allgegenwart: die Moderne und das Problem der Distanz. Fink Verlag, Paderborn 2005, S. 44; vergl. auch Stöbe, Sylvia: Privatheit-privater Raum (Diss.) Kassel 1990

(45) Die Darmstädter Gespräche verstanden sich als internationales Forum des Dialogs. Am 4.8. bis 16.9.1951 kamen auf der Mathildenhöhe nicht nur bekannte Planer-Persönlichkeiten, sondern auch der damalige Ministerpräsident von Hessen Georg August Zinn. Ulrich Conrads war dabei, Walter Gropius, Rudolf Schwarz, Martin Heidegger, Otto Bartning, Sep Ruf und andere. Vergl. Conrads/Neitzke (HG): Mensch und Raum, Bauweltfundament 94, Vieweg Braunschweig 1991, C 1952 Darmstadt.

(46) Ebenda, S.29f.47ff, 104ff.

(47) Ebenda, S.104

(48) Heidegger, Martin: Bauen, Wohnen, Denken, in: Martin Heidegger inspiriert Künstler, Hg.: Hans Wielens, Coppentrath Verlag, Münster, Band 2, Edition Deutsche Bank Bauspar AG, 1994, S.88-102

(49) Arndt, Adolf; in: Flagge, Ingeborg (Hg.): Bauen und Demokratie (Hg.), 1992, S.52-65

Vergl. Auch: Conrad, ebenda, 1992, S.49, sowie derselbe 1991

Literatur / Quellen:

Zeitschriften:

Brüggemann, Heinz: Benjamin und Giedion, in: arch+ 144/145, Dez. 1998, S.112-119

Eisenman, Peter: Zwischenraum, in: arch+ 144/145, Dez. 1998, S.78-79

Haag-Bletter, Rose-Marie, in: Journal of the Society of Architectural historians, Mai 1975

Loebermann, Matthias: Transparenz heute, in: arch+ 144/145, Dez. 1998, S.100-111

Rauterberg, Hanno: Die Botschaft der Botschaft, in: DIE ZEIT 3.8.2000

Schnell, Angelika: Glashäuser, in: arch+157, 9/2001

Arndt, Adolf: Demokratie als Bauherr (1960), in: Bauen und Demokratie, Hg.: Ingeborg Flagge; Wolfgang Jean Stock, Hatje-Verlag, Stuttgart 1992, S.52-65

Asendorf, Christoph: Entgrenzung und Allgegenwart: die Moderne und das Problem der Distanz. Fink-Verlag, Paderborn 2005

Asendorf, Christoph: Ströme und Strahlen, das langsame Verschwinden der Materie um 1900, Anabas-Verlag, Giessen 1989

Asendorf, Christoph: Super-Constellation. Flugzeug und Raumrevolution, Springer-Verlag, Wien/New-York 1997

Baecker, Dirk: Die Dekonstruktion der Schachtel. Innen und Außen in der Architektur, in: Luhmann, Bunsen, Baecker: Unbeobachtete Welt, über Kunst und Architektur, Verlag Cordula Haux, Bielefeld 1990

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Illuminationen, ausgewählte Schriften 1, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt ©1974, 1977, S.136-169

Benjamin, Walter: Der destruktive Charakter, in: Illuminationen, ausgewählte Schriften 1, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt ©1974, 1977, S.289-290

Benjamin, Walter: Erfahrung und Armut, in: Illuminationen, ausgewählte Schriften 1, Suhrkamp-Verlag Frankfurt ©1974, 1977, S.291-296

Benjamin, Walter: Paris, Hauptstadt des 19.Jahrhundert“, in: Illuminationen, ausgewählte Schriften 1, Suhrkamp-Verlag Frankfurt 1977, ©1974, S.170-184

Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk, Suhrkamp Verlag, Frankfurt © 1982, 1983

Benjamin, Walter: Die Wiederkehr des Flaneurs, in: Angelus Novus, ausgewählte Schriften 2, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt © 1966, 1988, S.416-421

Bonta, Juan Pablo: Über Interpretation von Architektur, Archibook, Berlin 1982

Blaser, Werner: West meets east, Mies van der Rohe, Birkhäuser Verlag, Basel 2001 (zweite erweiterte Auflage)

Brüggemann, Heinz: Architekturen des Augenblicks, Raumbilder und Bildräume einer urbanen Moderne in Literatur, Kunst und Architektur des 20.Jahrhunderts, Offizin-Verlag, Hannover 2002

Rowe, Colin; Slutzky, Robert: Transparenz, Birkhäuser-Verlag, Basel 1997

Conrads, Ulrich: Öffentlich planen, Annäherung an eine Utopie, in: Bauen und Demokratie, Hg.: Ingeborg Flagge; Wolfgang Jean Stock, Hatje-Verlag, Stuttgart 1992, S.46-51

Conrads, Ulrich; Neitzke, Peter (Hrsg.): Mensch und Raum, Bauweltfundament 94, Vieweg-Verlag, © 1952 Darmstadt, Braunschweig 1991

Elias, Norbert: Über den Prozeß der Zivilisation, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt 1976

Flagge, Ingeborg; Wolfgang Jean Stock: Architektur und Demokratie, Hatje-Verlag, Stuttgart 1992

Foucault, Michel: Archäologie des Wissens, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt 1973

Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt © 1976, 1977

Frampton, Kenneth: Die Architektur der Moderne, Büchergilde Guttenberg, DVA Stuttgart, © 1980; © 1983; Frankfurt / Wien 1995

Geist, Jonas: Passagen, Ein Bautyp des 19.Jahrhunderts, Prestel-Verlag, München © 1969, 1979

Giedion, Sigfried: Befreites Wohnen. Orell Füssli Verlag, Zürich 1929

Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit, Luchterhand-Verlag, Darmstadt Neuwied © 1962, 1984

Heidegger, Martin: Bauen, Wohnen, Denken, in: Martin Heidegger inspiriert Künstler, Hg.: Hans Wielens, Copenrath-Verlag, Münster, Band 2, Edition Deutsche Bank Bauspar-AG, 1994

Hilpert, Thilo: Paul Virilio und die Rematerialisierung der Architektur, S.104-108, in: Kamper, Dietmar; Fecht, Tom: Umzug ins Offene, 4 Versuche über Raum, Springer-Verlag Wien/NewYork 1998

Hitchcock, Henry-Russel: Die Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts, Aries-Verlag, , München 1994

Jaffé, H.L.C.: de Stijl 1917-1931. Der niederländische Beitrag zur modernen Kunst, Ullstein Bauweltfundamente 7, Braunschweig 1965

Lavin, Sylvia: Form follows libido, MIT Press, Cambridge / London 2004

Löw, Martina: Raumsociologie, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt 2001

- Missac, Pierre:** Walter Benjamins Passage, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1991
- Moholy-Nagy, Laszlo:** von Material zu Architektur, Bauhausbücher 1929; Kupferberg, Mainz/Berlin 1968
- Nachtigall, Walter; Oppitz, Volker; Pech, Eduard; Pohl, Hans Joachim:** Glas, Geschichte und Gegenwart, Verlag die Wirtschaft Berlin 1988
- Pehnt, Wolfgang:** Erfindung der Geschichte, Prestel-Verlag, München 1979
- Schivelbusch, Wolfgang:** Die Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert. Hg.: Lepenies, Wolf; Ritter, Henning: Anthropologie, Ullstein-Verlag, Frankfurt/ Berlin/ Wien 1979
- Sloterdijk, Peter:** Sphären III, Schäume Suhrkamp-Verlag, Frankfurt, 2004
- Stöbe, Sylvia:** Privatheit - privater Raum? (Diss.), Schriftenreihe des Fachbereiches Architektur der Uni-Kassel, Heft 20, Kassel 1990
- Straaten van, Evert:** Theo van Doesburg, Paintre et Architecte, SDU Publishers, The Hague 1988
- Tafari, Manfredo:** Geschichte und Theorie der Architektur, Paris 1976
- Thiekötter, Angelika (Hrsg.):** Kristallisationen, Splitterungen. Bruno Tauts Glashaus, Ausstellung des Werkbundes Berlin 1993/1994, Hg: Werkbundarchiv Berlin, Birkhäuser-Verlag Basel/ Boston/ Berlin 1993

WOHNRAUM - WEITER WOHNEN WIE GEWOHNT?

Einführungsvortrag zum gleichnamigen Seminar im Sommersemester 2018
Fachbereich Architektur, Stadt- und Landschaftsplanung
Universität Kassel

Das Thema „Weiter wohnen wie gewohnt?“ ist nicht neu und auch nicht von mir erdacht. Es ist jetzt über 30 Jahre her, dass wir dieses Thema hier in der Uni Kassel schon einmal als Seminar angeboten haben. Mit dabei waren die Professoren Dr. Ing. Peter Jockusch und Prof. Dr. Detlev Ipsen. Mein Beitrag in diesem Seminar bezog sich auf Fragen der Privatheit — ein Thema, das ich damals im Rahmen meiner Dissertation bearbeitete.

1985 war das Thema noch relativ neu. 1979 hatte es eine Werkbundausstel- lung in Hamburg im Hause der Versicherung „Deutscher Ring“ mit dem glei- chen Titel gegeben. Michael Andritzky und Gerd Selle brachten das zweibändi- ge Werk „Lernbereich Wohnen“ heraus. Manfred Sack berichtete darüber in der ZEIT Nr.17 vom 20.4.79. Die Frage war, ob die aktuellen Wohnungen noch ein zeitgemäßes Wohnen gewährleisten könnten; ob es nicht noch andere Alternativen gäbe. Man wollte ausbrechen aus den standardisierten Wohnun- gen mit ihren standardisierten Möbelarrangements. Es war eine Zeit, in der man überall mehr Freiheit und Mitbestimmung forderte. Eine Flexibilität in der Grundgestaltung wurde gefordert und es gab auch schon Modellprojekte.

Heute greife ich das Thema wieder auf, denn es ist nach vielen Jahren ohne nennenswerten sozialen Wohnungsbau wieder hoch aktuell. Wenn man heute das Thema Wohnen *googelt*, kommt man schnell auf die Frage, wie sich die eigene Wohnung im Alter an die neuen Anforderungen anpassen lässt. Die Mieten steigen, bezahlbare Wohnungen fehlen; vor allem fehlen 1-2 Zimmer- wohnungen in den großen Städten.

Die öffentlichen Diskussionen kreisen um Mietpreisbremsen, aber auch um die hohen Standards im Wohnen. Durch Anpassung des Wohnungsbestandes an die neuen Wärmeschutzvorgaben steigt die Miete an. Aber auch im Neu- bau machen die neuen Vorgaben das Bauen teurer. Der Journalist Niklas Maak machte sich Gedanken darüber, ob wir uns nicht räumlich verkleinern könnten (1). Er fragte, ob dieses hohe Maß an Wohnfläche und Privatheit denn über- haupt notwendig sei. Das ist für mich Grund genug, noch einmal genau dar- über nachzudenken, was wir denn eigentlich beim Wohnen wirklich brauchen.

(1) vergl. Maak, Niklas: Der Wohnkomplex, 2014

Zur Anthropologie des Wohnens

Wohnen ist existentiell. Jeder wohnt, außer vielleicht der Wohnungslose. Aber auch hier könnte man einwenden, dass er sicherlich irgendwo einen Schlaf- platz hat, auch wenn es vielleicht nur eine Pappkiste ist. Aber ist das schon Wohnen? Bedeutet das, dass er wohnt? Peter Sloterdijk geht ganz zurück auf die Urerfahrung eines jeden Menschen, das Geborenwerden. Er stellt sich vor: Aus der warmen weichen Höhle des Uterus werden wir herausgezwingt in die Welt des Draußen. Das Herauskommen, das Geborenwerden, das Hinausge- hen ins Offene, ins Freie, nennt er die Matrix aller Orts- und Zustandswechsel (2). Dies ist für ihn das primäre Trauma: Es gibt mehr Raum als man sich anei- genen kann, bzw. gestalten kann. Er schreibt: Der Mensch sei zur Herstellung von Interieurs verdammt (3). Er benötigt (nach der Geburt) einen neuen Be- hälter für die Wiederholung der Innerlichkeit. Daher auch die großen Proble- me, die sich durch zwangsweise Veränderungen des Wohnens ergeben, bei Vertreibung, bei Umzügen, bei Einbrüchen in die persönliche Wohnung. Hier wird mehr zerstört als nur ein einfacher Wohnraum (4).

Die Wohnung gilt allgemein als symbolische Einheit von Herd und Haus. Ohne Küche, ohne Kochstelle, ist eine Wohnung per Definition keine Wohnung. Die Feuerstelle ist das Urbild des Zuhauses, das älteste Menschheitssymbol (5). Ähnlich funktioniert auch der Heimat-Effekt (6). Man fühlt sich wohl in einer homogenen Gruppe, hat Angst vor der Zerstörung derselben, hat Angst vor dem Fremden. Nach Sloterdijk ist die Wohnung eine Art Raumin- sel in Abgren- zung zum Offenen, Unbestimmten, zur Natur (7). Wesentlich sind hier die Kli- matisierung, die Herstellung von Wärme. Sloterdijk nennt als Leitbild die Pflanze: Verwurzelt sein, nicht wegkönnen. Die Wohnung oder das Haus ist eine Immobilie. Sie ist Schutz vor dem Unbill der Natur, vor Regen, Wind und Kälte, vor den Blicken anderer, vor der Kontrolle anderer. Das Ziel ist das

(2) Sloterdijk, P.: Sphären III, Schäume, 2004, S.389

(3) ebenda, S.391

(4) ebenda, S.392

(5) ebenda, S.398

(6) ebenda, S.397

(7) ebenda, S.494

„Nicht- beobachtet-werden“ und der Schutz des Schlafes sowie die Verteidigung gegen Angriffe. In alten Gesetzbüchern wird dem Schlafplatz eine besondere Bedeutung zugemessen. Wurde jemand am Schlafplatz getötet, erhielt der Täter die höchstmögliche Strafe (8). Ebenso ist die Wohnung auch ein Schutz vor den vielen Reizen der Umwelt und die Bereitstellung einer Rückzugssphäre für Sexuelles (9).

Wohnen hat mit Bauen zu tun. Martin Heideggers hat seinen berühmten Text „Bauen, Wohnen, Denken“ 1951 anlässlich der legendären Tagung in Darmstadt vorgetragen, wo es darum gehen sollte, wie man nach dem zweiten Weltkrieg nun den Wiederaufbau der Städte vollziehen sollte, wie man nach der Architektur des Nationalsozialismus architektonisch weitermachen möchte. Er führte hier die Begriffe „Bauen und Wohnen“ zusammen. Er leitete das aus dem Althochdeutschen her: Bauen bedeutet Wohnen, sagt er. „Sein“ bedeutet für ihn „auf der Welt sein“, sterblich sein“. Bauen und Wohnen sind für ihn somit existentielle Bedingungen.

Für den Kunstwissenschaftler August Schmarsow (1853-1936) ist Wohnen die eigentliche Bestimmung des Menschen. Und die ureigene Aufgabe der Architektur ist es, Wohnen zu ermöglichen (10). Architektur soll einen Innenraum herstellen und eine Grenze ziehen, ein *Innerhalb* und ein *Außerhalb* ermöglichen. Zudem muss dieser Raum gestaltet sein, denn der gestaltende Trieb wird von ihm als anthropologische Konstante verstanden (11). Die Idee des „Sich-Abgrenzens“ sei der anthropologische Ursprung der Architektur und des Wohnens. Wohnen ist für ihn aber weit mehr als ein Unterschlupf. Zum Wohnen gehöre die Freiheit, die Freiheit sei der Schlüssel zum Wohnen. Für Schmarsow ist Wohnen ohne Handlungsspielraum kein Wohnen. Wohnen ergibt sich für ihn aus den Tätigkeiten des Menschen und das ist mehr als nur das Schlafen. Es beinhaltet das Gestalten des Wohnens aber auch sein Dasein insgesamt als geistig-moralischen Lebewesen (12).

Für die Philosophen und Pädagogen Otto Bollnow, August Schmarsow und Hermann Sörgel geht der architektonische Raum vom menschlichen Körper aus; er ist somit direkt an seine Leiblichkeit gebunden (13). Damit wäre auch eine Höhle als Architektur zu verstehen; aber dies reicht zur Bestimmung des architektonischen Raumes nicht aus, denn Architektur ist gestalteter Raum. Die Höhle aber ist von der Natur gegeben. Eine Höhle kann zwar ausgemalt sein, sie wurde jedoch nicht hergestellt. Architektur entsteht in dem Moment, in dem sich der Mensch gegen den allgemeinen öffentlichen Raum abgrenzen will. Das wiederum würde auch für die Höhle zutreffen. Der Mensch sucht einen Schutzraum, ein Futteral, eine Umhüllung für seinen Körper (14). Diese dreidimensionale Umhüllung oder Umschließung muss aber vom Menschen gestaltet sein (15). Dabei dürfte es keinen Unterschied machen, ob dieser Raum immobil ist oder beweglich. Eine Umschließung kann auch eine freie Ortsbewegung ermöglichen (16).

Wohnen wurde und wird zu unterschiedlichen Zeiten jeweils anders verstanden. Somit kann Wohnen nicht ohne das Wohnverhalten betrachtet werden. Nur allein durch die Betrachtung von Grundrisszeichnungen kann über das Wohnen keine Aussage getroffen werden. Wohnen bedeutet, sich zu verhalten - allein oder mit anderen in einem irgendwie abgegrenzten Raum. Der Raum braucht eine Grenze, eine Abgrenzung, eine Begrenzung. Raum kann als Grenzfall durch einen Regenschirm gebildet werden oder durch einen Pappkarton. Raum definiert sich dadurch, dass das Innen vom Außen abgegrenzt wird (17). Raum - das bedeutet „in etwas drin zu sein“. Heidegger sprach von dem *Einwohnen in etwas*. Einen Platz roden, einen Platz herstellen, einen Raum erschaffen, einen Ort bewohnen, Einwohnen. Martin Heidegger sagte, Raum kommt von Räumen, einräumen. Der Raum, ein Ort wird geschaffen, in dem der Wald weggeräumt wird. Man stelle sich vor, man sei in Heideggers Schwarzwald und da ist der Bauer, der ein Stück Wald rodet und sich dort ein Haus baut. Dies bedeutet für Heidegger „Wohnen“. Wohnen ist für ihn auch Hege und Pflege des Ackers. Aber die Zeit, in der das vielleicht noch so funktioniert hat, ist vorbei. So wohnen wir heute in der Regel nicht mehr.

(8) vergl. Stöbe, 1990, S.187f.

(9) Sloterdijk, ebenda, 512 f.

(10) Beatrix Zug: Die Anthropologie des Raumes, 2006, S.44

(11) ebenda, S.42

(12) ebenda, S.44ff.

(13) ebenda, S.35

(14) ebenda, S.37

(15) ebenda, S.38

(16) ebenda S.39

(17) vergl. Dirk Baecker: Die Dekonstruktion der Schachtel. 1990, S.67-104, hier 102

Was braucht man zum Wohnen?

Wohnen bedeutet auch „Ge-Wohn-heit“, einen Ort, einen Raum gewohnt sein, sich dort geborgen zu fühlen, zuhause zu sein; dort vor Veränderungen geschützt zu sein, einen Ruhepol zu haben. Bedeutung haben die Rituale des Aufstehens, der Schlafens, des Waschens, der Körperpflege, Rituale des Essens, des Kochens, des Gespräches, des Austausches. Rituale sind Gewohnheiten. Wohnen bedeutet auch, sich anderen darzustellen. Durch das Interieur - durch Mobiliar und Ornamentik - verdinglicht der Wohnende seine Persönlichkeit und stellt sie anderen dar. Es sind Spuren seines Daseins, seines Handelns in der Zeit. Sie sind Speicher der Vergangenheit, ein ausgelagertes Gedächtnis. Die Wohnung ist der Ausdruck seiner Persönlichkeit, seiner Geisteshaltung. Für Benjamin ist sie der Abdruck seines Bewohners; das Gehäuse, in dem er seinen persönlichen Abdruck hinterlässt, so wie der Zirkel in seinem mit Samt ausgeschlagenen Zirkelkasten liegt, seinen Abdruck hinterlässt und sich dort auch nicht mehr bewegen kann, sich nicht mehr verändern kann. Gewohnheiten bestimmen das Leben. Gewohnheiten sind das wesentliche Bestimmungsmerkmal des traditionellen Wohnens.

Wie bei August Schmarsow geht es Walter Benjamin darum, wie das Wohnen ausgestaltet wird und welchen Bedürfnissen diese Gestaltung Rechnung trägt. Wohnen – so schrieb Walter Benjamin—bedeutet, Spuren zu hinterlassen. Bertolt Brecht, ein Freund Benjamins, den er mehrfach im Exil in Dänemark besuchte, schrieb aber: „Verwisch die Spuren!“ Was bedeutet das? Ein Mensch, der auf der Flucht ist, muss seine Spuren verwischen, damit man ihn nicht finden kann. Wenn aber Wohnen bedeutet, Spuren zu hinterlassen, kann man auf der Flucht nicht wohnen. Walter Benjamin bezog den Satz: „Wohnen heißt, Spuren zu hinterlassen“ auf das großbürgerliche Wohninterieur des 19. Jahrhunderts. Dort war der Wohnraum vollgestopft mit allerlei Dingen und Möbel und Deckchen und Kissen. Für Brecht und Benjamin hat sich dies in der Moderne jedoch geändert. Die Moderne verlangt von den Menschen, keine Spuren mehr zu hinterlassen. In der modernen Bauhausarchitektur ist alles ohne Dekor, ohne die Schonerdeckchen des 19. Jahrhunderts, alles ist nun abwaschbar, hell oder durchsichtig. Transparenz ist das Stichwort der Moderne. Der Raum verändert sich vom Ort zum Durchgangsraum; das Sinnbild ist die Passage. Die Moderne bedeutet den Wandel, den immer währenden Wandel. Gewohnheiten sind kurz zu halten, sagte Nietzsche (18). Der moderne Mensch will kein Nippes mehr, kein Dekor. Er will frische Luft, freien Raum. Der „destruktive Charakter“ der Moderne ist der Feind des Dauerhaften, ist der Feind der Gewohnheit. In der neuen Bauhausarchitektur, die aus Glas, Eisen und Beton gemacht wird, verwischen die Grenzen zwischen Innen und Aussen. In dieser kargen und mobilen Bauhaus-Architektur wird es schwer, wenn gar unmöglich, Spuren zu hinterlassen. Reduktion und Transparenz bestimmen die Physiognomie des Neuen Bauens, der Architektur von Adolf Loos, von Hannes Meyer und Le Corbusier (19).

Und wie wohnte Bertolt Brecht selbst? Max Frisch besuchte ihn in seiner Wohnung in Zürich und fand dort einen sehr kargen Raum vor, in dem man meinte, sofort wieder aufbrechen zu können. Brecht war aber hier wirklich nur auf der Durchreise. Er war sonst nicht sehr modern eingerichtet, weil er von der modernen Maschinenästhetik nichts hielt. Seine Haltung der modernen Inneneinrichtung gegenüber erkennt man in einem kleinen Text mit dem Titel „Nordseekrabben oder die moderne Bauhauswohnung“. 1927 erklärt er hier sehr gut, die Ambivalenz, in der beide stehen, sowohl Benjamin als auch Brecht. Bertolt Brecht schildert dort zwei Männer, die sich nach dem Kriege wiedertreffen. Die Wohnung des einen war im Stil der „Neuen Sachlichkeit“ eingerichtet. Er will ganz von Neuem anfangen, alles hinter sich lassen. Doch ein kleines altes Möbelstück verrät seine „Sentimentalität“. In der totalen und kalten Ordnung dieser Wohnung kommt es dann zu ungewöhnlichen Gefühlsausbrüchen, durch die dann in der Folge die ganze Wohnung zum Chaos wird. „...Müller konnte einfach diese vorsätzliche Harmonie und diese reformatorische Zweckdienlichkeit nicht mehr aushalten.“ (20). Walter Benjamin, als er nach zwei Jahren in möblierten Quartieren mal wieder des Gefühl des

(18) Nietzsche: Fröhliche Wissenschaft 1882, vergl. Ursula Marx, 2017, S.52

(19) Ursula Marx, S.54 ff; vergl. auch Walter Benjamin: Erfahrung und Armut und der destruktive Charakter

(20) Bertolt Brecht: Nordseekrabben—oder die moderne Bauhauswohnung 1991, S.77

Wohnens in einem abgeschlossenen Raum hat, gesteht, dass er sich hier erhole und dass ihm das beweise, dass er doch das Gefühl hatte, etwas zu entbehren: Das Wohnen (21).

Was bedeuten auf dem Hintergrund dieser Geschichten dann die Fragen nach Bedarf und Bedürfnis? Sie lassen sich also nur in einem bestimmten gesellschaftlichen Kontext bestimmen. In den 70er Jahre diskutierten wir über die Frage nach den richtigen und den falschen Bedürfnissen. Aber wer soll entscheiden, was wir zu brauchen haben? Wünsche ändern sich, sie passen sich an die jeweiligen Möglichkeiten an. Wünsche werden durch Werbung geweckt. Bedürfnisse sind zum Teil auch nur Ersatzbefriedigungen. Marcuse schrieb: Erst in einer befreiten Gesellschaft ist es dem Menschen möglich, wirkliche Bedürfnisse zu äußern (22).

(21) Ursula Marx, S.62); vergl. auch Stöbe, 1999, S.140f.

(22) vergl. Marcuse, 1967, in: Häußermann und Siebel, 1996, S.220ff.

(23) Hanno Rauterberg, ZEIT online vom 2.3.2011

(24) vergl. Datenreport 2016; Stand 2011

Wunsch und Wirklichkeit

Wenn sich Bedarf und Bedürfnis nur abhängig von der persönlichen und gesellschaftlichen Situation ermitteln lassen, wie kann man dann für die Zukunft planen? Und wie stehen Wunsch und Wirklichkeit zueinander im Verhältnis? Wie wollen wir wohnen? Wollen wir zentral in der Stadt wohnen oder vor der Stadt im Grünen? Wollen wir vor allem sicher wohnen? Oder besser und günstiger wohnen? Mit viel Platz oder eher kleiner? Individuell? Oder mit Familie, als Paar oder als ein Single, oder in der Wohn- oder Hausgemeinschaft? Brauchen wir noch funktions-spezialisierte Räume? Brauchen wir noch Wohnungen für die Kleinfamilie oder ist das vorbei?

In deutschen Großstädten leben nur noch 10% der Menschen als Familie, 50 % leben allein, 40% leben zu zweit oder in einer Wohngemeinschaft (23). Die Lebensstile haben sich verändert, man will /man muss flexibel bleiben. Gab es früher für die armen Leute nur einen Raum für alle Wohnfunktionen, lebte man mit dem Vieh zusammen unter einem Dach, damit es im Winter einigermaßen warm war, gab es die Stadtflucht, das Schlafgängertum, das Leben in lichtlosen Hinterhöfen, in feuchten Kellern, so hat heute jeder Einzelne durchschnittlich 43 qm Wohnfläche zur Verfügung, Kinder inklusive. Tendenz steigend. 31% leben in Häusern mit einer Wohnung, 31% in Häusern mit mehr als 7 Wohnungen. 16% in Häusern mit zwei Wohnungen; 22 % in Häusern mit 2-6 Wohnungen. 50% leben in Wohneigentum; 50% Miete in Deutschland. Wir geben durchschnittlich 25-31% des Nettoeinkommens für Brutto-Kaltemiete aus, wobei die unteren Einkommensklassen bis zu 49% ausgeben müssen. Je mehr jemand verdient, desto weniger muss er im Verhältnis zum Einkommen für seine Miete ausgeben (24).

Die Zukunft des Wohnens

Als Architekten und Stadtplaner planen wir für eine Zukunft, die wir nicht kennen und für einen Bedarf, der trügerisch sein kann. Brauchen wir wirklich mehr Wohnraum für den alleinlebenden Menschen, mehr Raum für individualisiertes Wohnen? Mehr Ein-Zimmerwohnungen? Ist die Zukunft eine Single-Kultur in massenhafter Wiederholung? Bleibt die Wohnung die erdnahe Höhle von Heidegger oder ist sie längst ein transparenter gestapelter Raum im Mehrfamilienhaus? Verlieren die Häuser ihren Bezug zur Erde? Sie haben kaum mehr einen Keller. Das moderne Haus von Le Corbusier stand und steht auf „Pilotis“, auf Säulen schwebt es über der Erde. Für ihn war das Haus eine Maschine zum Wohnen.

Brauchen wir neue Sicherheitssysteme, brauchen wir das automatisierte Haus? Bleibt die Immobilie unbeweglich? Der moderne Mensch zieht mehrfach um, pendelt hunderte Kilometer zur Arbeitsstelle, macht dreimal im Jahr Urlaub, im eigenen Land aber auch im Ausland. Wer in den USA kaum noch etwas hat, zieht in einen Trailerpark. Brauchen wir in Zukunft nur noch einen Standplatz für ein Mobilhome? Was bedeutet uns heute die Sesshaftigkeit oder leben wir schon als Nomaden? Haben sich die Vorstellungen vom glückli-

chen Wohnen geändert? Oder hat sich der Mensch nur zwangsweise an all diese Veränderungen gewöhnt, sich nur angepasst? Oder wünscht sich nicht doch jeder das Einfamilienhaus im Grünen? Mit Kaminfeuer und Familie? Ist die Anthropologie des Wohnens in uns immer noch eingeschrieben? Schon in den 60er Jahren gab es Vorstellungen von der Zukunft des Wohnens. 1964 entwarf die Gruppe Archigram das Projekt „Walking Cities“. Der ursprüngliche Arbeitstitel war „Cities: Moving“. Inspiriert war diese Idee von Le Corbusier. Alle Bedürfnisse ihrer Bewohner sollten auf komprimiertem Raum erfüllt werden. Archigram ging noch einen Schritt weiter und entwickelte eine mobile Hülle, die an keinen festen Ort gebunden sein sollte, sondern sich immer dorthin bewegte, wo beispielsweise die Arbeitskraft ihrer jeweils etwa 20.000 Bewohner gebraucht wurde. Der Standort der Städte konnte variabel sein und sie waren so auch ein schwereres Angriffsziel im kalten Krieg. Auch ein Einsatz als mobile Auffanglager an Rändern zerstörter Städte schien vorstellbar.

In älteren Science-Fiktion-Filmen überrascht die Konstanz der Wohnumgebung. Viel hat sich hier nicht geändert, z.B. in den Film „Fahrenheit 451“ von Truffaut aus dem Jahr 1966. In dem konventionell wirkenden Wohnzimmer sind Projektionswände zu sehen; an den Sendungen können sich die Zuschauer beteiligen, sie leben dort unter ständiger Medienbeschallung durch Radio und Fernsehen. Im Film „Das Gespenst der Freiheit“ aus dem Jahr 1974 schockierte Bunuel mit veränderten Standards der Privatheit. In einer Szene trifft sich eine Gesellschaft zum gemeinsamen Stuhlgang, zum Essen aber zieht man sich allein in eine kleine Kammer zurück. Eine andere Zukunft des Wohnens entwirft der Film „Das fünfte Element“ von 1997. Der Protagonist wohnt in einem unermesslich hohen Haus, in einem sehr kleinen Einzimmerapartment, mit einem Ausziehbett und etlichen elektrischen Gerät, aber auch mit einer Katzenklappe in der Tür. Sein Auto hat in etwa den gleichen Platzbedarf, es fliegt heraus einer der oberen Etagen.

Weiter wohnen wie gewohnt?

„Wohnen ist eine Gewöhnungsmaschine“, schrieb Peter Sloterdijk. Wir schaffen uns ein Ambiente, an das wir uns gewöhnen können, an das wir uns gewöhnt haben. Wir statten dieses Ambiente mit Dingen aus. Wir machen aus der Wohnung einen Ausstellungsraum für Objekte, die zu uns gehören. Die Wohnung wird so zu einem Museum unserer Privatsammlung. Der Gast, der unsere Wohnung betritt, taucht in unser Ambiente ein und spürt unserem Ego nach. Welche Bücher liest er oder sie? Was sammelt er oder sie? Welchen Geschmack hat er oder sie? Aber auch wenn wir glauben, wir hätten uns ganz individuell eingerichtet, die Ausgestaltung unserer Wohnung entspricht einem sozial vermittelten Image. In der Wohnung zeigen wir auch die Zugehörigkeit zu einer sozialen Schicht. Der eigene Geschmack ist durchaus nicht so individuell ist, wie wir immer geglaubt haben. Geschmack ist keine persönliche Eigenschaft eines Menschen, sondern durch die Gesellschaft geprägt. Daher ist die Sozialisation sowie später auch der errungene soziale Status hierfür ausschlaggebend. Pierre Bourdieu bezog sich auf Unterschiede in der Kleidung, beim Essen und bei der Wohnungseinrichtung. Er stellte fest, dass durch einen bestimmten Geschmack die Zugehörigkeit zu einer sozialen Klasse stabilisiert wird. Verschiedene Geschmacksarten entsprechen unterschiedlichen sozialen Klassen. So glaubt man vielleicht, mit der Wahl eines bestimmten Weines ganz besonders individuell zu sein, liegt aber bei der Massenproduktion in einer Massengesellschaft in Mittelfeld seines Klassengeschmack. Ähnlich steht es mit der Wohnungseinrichtung. Hier liebt eine bestimmte Schicht einen bestimmten Möbelproduzenten und kommt sich dabei ganz individuell vor. Dennoch repräsentieren wir neben unserer Individualität auch die Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft (25). Daher sollten wir, wenn wir die Zukunft des Wohnens planen, uns erst einmal selbst, unsere eigene soziale Klasse, unsere eigene Wohnsozialisation, unsere eigene Wohnerfahrung bewusst machen.

(25) vergl. Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede, 1979^C, Frankfurt 1982.

Wie wird nun die Zukunft des Wohnens aussehen?

1. Was sind die „Basics“ des Wohnens? Sind die Überlegungen von Heidegger, Sloterdijk oder Schmarsow heute noch aktuell? Gibt es etwas, was immer gegeben sein muss, wenn wir von Wohnen sprechen? Was tut man, wenn man wohnt? Was braucht man zum Wohnen?

2. Wie ist die historisch gesellschaftliche Entwicklung des Wohnens einzuschätzen? Welche gesellschaftlichen Bedingungen schaffen welche Wohnungssituationen? Welche Auswirkung hat die Art, wie wir zusammen wohnen, welche Rolle spielte und spielt die Familie? Werden alle in Zukunft allein wohnen oder eher in Hausgemeinschaften? Was wird sich verändern? Was wird gleich bleiben?

3. Wie sieht die Realität des Wohnens heute aus? Wie sehen heutige Wohnungen aus? Welche technischen Standards sind sinnvoll, welche eher nicht? Welche Wohnungen gibt es, welche werden gebraucht? Wie wird sich die Bevölkerung weiter entwickeln? Wie stehen Wunsch und Wirklichkeit gegenüber? Darf der Wunsch nach einer bestimmten Wohnweise (z.B. nach einem Einfamilienhaus) kritisiert werden, wenn er nicht ökologisch sinnvoll ist? Welche Bedürfnisse stehen dahinter?

4. Welche Zukunftsvorstellungen von Wohnen gab es bereits, z.B. in der Architektur, im Science-Fiktion-Roman oder Science-Fiktion-Film? Haben diese Zukunftsvorstellungen sich in der Realität später bewahrheitet? Was wurde verändert? Und was wurde nie oder nur sehr selten in Frage gestellt?

Literatur / Quellen:

- Andritzky, Michael; Selle, Gerd:** Lernbereich Wohnen, zwei Bände, Rowohlt, Hamburg 1979
- Baecker, Dirk:** Die Dekonstruktion der Schachtel. Innen und Außen in der Architektur, in: Luhmann, Bunsen, Baecker: Unbeobachtete Welt, über Kunst und Architektur, Verlag Cordula Haux, Bielefeld 1990
- Bahrdt, Hans-Paul:** Die moderne Großstadt. Soziologische Überlegungen zum Städtebau, Christian Wedler Verlag, Hamburg 1969
- Benjamin, Walter:** Erfahrung und Armut, in: Illuminationen, Suhrkamp Frankfurt 1977, S.291-296
- Benjamin, Walter:** Der destruktive Charakter, in: Illuminationen, Suhrkamp Frankfurt 1977, S.289-290
- Bollnow, Otto:** Mensch und Raum, Kohlhammer Verlag Stuttgart 1963
- Bourdieu, Pierre:** Die feinen Unterschiede, Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Suhrkamp Frankfurt 1987
- Bourdieu, Pierre:** Zur Soziologie der symbolischen Formen, Suhrkamp Frankfurt 1974
- Brecht, Bertolt:** Nordseekrabben, in: Prosa I, Büchergilde Gutenberg, 1991 (C Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 1967)
- Elias, Norbert:** Die höfische Gesellschaft, Suhrkamp Frankfurt 1983
- Elias, Norbert:** Über den Prozess der Zivilisation, Suhrkamp Frankfurt 2 Bände, Suhrkamp Frankfurt 1976
- Häußermann, Hartmut; Walter Siebel:** Soziologie des Wohnens. Eine Einführung in Wandel und Ausdifferenzierung des Wohnens, Grundlagentexte Soziologie, Juventa Verlag, Weinheim und München 1996
- Heidegger, Martin:** Bauen, Wohnen, Denken, in: Otto Bartning (Hg.): Mensch und Raum. Darmstädter Gespräche 1951, Bauweltfundamente (1952,1991)
- Kruse, Lenelis:** Privatheit als Problem und Gegenstand der Psychologie, Huber Verlag, Bern 1980
- Lavin, Silvia:** Form follows Libido. Architecture and Richard Neutra in an Psychoanalytic Culture, MIT-Press Cambridge Mass. 2004
- Maak, Niklas:** Wohnkomplex. Warum wir andere Häuser brauchen, Carl Hanser Verlag, München 2014
- Marx, Ursula:** Von Gästen und Vandalen, zur Typologie des Wohnens, in: Erdmut Wizisla (Hg.): Benjamin und Brecht, Denken in Extremen, Suhrkamp, Berlin 2017, S.48-61
- Sack, Manfred:** Das deutsche Wohnzimmer, Bucher-Verlag, Luzern 1980

Selle, Gerd: Die eigenen vier Wände. Zur verborgenen Geschichte des Wohnen, Campus Verlag Frankfurt New York 1996

Sloterdijk, Peter: Sphären III, Schäume, Suhrkamp Frankfurt 2004

Stöbe, Sylvia: Privatheit-privater Raum? Über den Wandel vom psychischen zum räumlichen Rückzug und seine Auswirkungen auf die Grundrissgestaltung der Wohnung, Dissertation Kassel 1989, 1990

Stöbe, Sylvia: Tradition sitzt in den Wänden: Wohnverhalten im gesellschaftlichen Wandel, Kassel 1982

Stöbe, Sylvia: Chaos und Ordnung in der modernen Architektur, Strauss Verlag, Berlin-Potsdam 1999

Werfel, Franz: Stern der Ungeborenen, 1946

Werkbund (Hg.): Weiter Wohnen wie gewohnt? Ausstellungskatalog. 1979

Zug, Beatrix: Die Anthropologie des Raumes in der Architekturtheorie des frühen 20. Jahrhunderts, Wasmuth Verlag, Berlin 2006

Internetquellen:

Rauterberg, Hanno: ZEIT online vom 2.3.2011

Sack, Manfred: Weiter wohnen wie gewohnt, die Zeit, 17, 1979 (zeitonline)

Zu Heidegger: <https://stichworte.wordpress.com/2013/10/02/zu-heideggers-bauen-wohnen-denken/>

Statisches Bundesamt: Sozialbericht für die Bundesrepublik 2016, 9.1. Wohnsituation und Mietkosten, PDF-Datei https://www.destatis.de/DE/Publikationen/Datenreport/Downloads/Datenreport2016.pdf?__blob=publicationFile

Filme:

Blade Runner, 1982, von Ridley Scott

Brazil, 1985, von Terry Gilliam

Das Gespenst der Freiheit, 1974, von Luis Buñuel

Das fünfte Element, 1997, von Luc Besson

Die totale Erinnerung – Total Recall, 1990, von Paul Verhoeven

Fahrenheit 451, 1966, von François Truffaut

Gattaca, 1997, von Andrew Niccol

High-Rise, 2016, von J.G. Ballard

DIE WELT ALS BÜHNE

Zur Inszenierung des Raumes. Hinter den Kulissen des Alltags

Vortrag am 7.12.2008 innerhalb einer Ringvorlesung am Deutschen Theater Göttingen
veröffentlicht in der Theaterzeitung des Deutschen Theaters Göttingen #3 2008/2009

Zunächst einmal möchte ich Ihnen sagen, wovon ich heute **nicht** sprechen werde: Ich werde **nicht** über Bühnenarchitektur oder Bühnengestaltung im Theater sprechen. Und ich werde **nicht** über Filmarchitektur sprechen - auch wenn ich in den letzten Semestern mit Studierenden viel darüber gearbeitet habe und mir dadurch in den letzten Monaten sehr deutlich geworden ist, wie wichtig der *Background* für die Botschaft ist. Denn: Ich kenne keinen Film, der ohne einen architektonischen Hintergrund auskommt, der die Situation erklärt und der uns einstimmt in die Handlung. Der Film bedient sich der Mittel der Architektur, um ohne Worte und mit nur einem Blick zu zeigen, wo wir uns befinden, in welcher Stadt, in welchem Milieu, in welcher Stimmung. Die Bedeutung der räumlichen Umgebung ist aber auch ganz allgemein wichtig für die Einschätzung einer Situation.

Ich möchte heute über etwas sprechen, was Ihnen allen bekannt ist, nämlich das Wohnen, bzw. die Wohnung als die *Bühne* des Wohnens. Dieses Thema trage ich Ihnen als Architektin vor, die sich zugegebenermaßen viel mit Theorie beschäftigt hat. Ich halte das Thema aber für so komplex, dass ich nicht ohne die Hilfe zusätzlicher Professionen auskomme. Daher werde ich Anleihen bei der Psychologie, bei der Philosophie und bei der Soziologie machen.

Das sehr umfangreiche Thema „Wohnen“ möchte ich eingrenzen auf die Bedeutung der Wohnung für die eigene Identität und als Ort der Selbstdarstellung.

Zu dem Titel dieses Vortrages - die „Kulissen des Alltags“ -(1) wurde ich unter anderem angeregt durch Werke des Soziologen Norbert Elias und seinem Schüler Anton Blok. Anton Blok schrieb 1979 einen Text mit dem Titel: *Hinter den Kulissen*. Dort beschrieb er die These, dass im Laufe des Zivilisationsprozesses bestimmte Verhaltensweisen tabuisiert und aus den allgemein sichtbaren und zugänglichen Bereichen der Wohnung verbannt und „Hinter die Kulissen“ verlegt wurden.

Norbert Elias hat zwei Bände über den „Prozess der Zivilisation“ (2) geschrieben, die im Jahr 1976 erschienen sind. Der Text wurde aber weit früher und zwar in den 30er Jahren in England geschrieben, wohin er als Jude im Nationalsozialismus fliehen musste. Elias baute seine These vom Prozess der Zivilisation auf einer Arbeit über die *höfische Gesellschaft* auf, die 1969 erschien. Seine nicht unwidersprochene These beruht im Prinzip darauf, dass im 17. und 18. Jahrhundert der Adel an den französischen Hof gerufen wurde und dort mit Lob und Tadel zu bestimmten Verhaltenscodes diszipliniert wurde: d.h. die Gunst des Königs hing davon ab, ob jemand die Spielregeln beherrschte. Dieses Machtspiel hatte z.T. lustige Seiten, die man bei Elias ausführlich nachlesen kann, diente aber in erster Linie dazu, die Gruppe zusammenzuhalten.

Zu den sehr formalisierten Ritualen am Hofe gehört unter anderem auch das *Lever* und *Coucher* des Königs. Dort wurde in Anwesenheit bestimmter Personen des Adels heute als intim zu bezeichnende Verrichtungen des französischen Königs mit festgelegten Verhaltensregeln sichtbar. So wurde es z.B. als Vorrecht und Lob angesehen, beim Zubettgehen des Königs einen Kerzenleuchter zu halten oder das Hemd der Königin, wenn sie im Begriff war, sich an- oder auszukleiden. Folglich war das Schlafzimmer des König oder der Königin nicht in dem Maße privat, wie wir es heute gewohnt sind. Die personale Distanzierung wurde nicht über räumlichen Rückzug, sondern über Machtunterschiede geregelt.

Durch diese Erziehungs- oder Disziplinierungsmaßnahmen - die auch darin bestanden, wie man sich bei Tische benimmt, wie man das Messer hielt oder wie man ein Taschentuch benutzte - entwickelten sich die so genannten „Guten Manieren“, die dann von der bürgerlichen Schicht nachgeahmt wurden und so – vereinfacht gesagt – sich über die ganze Gesellschaft verbreiteten. Verhaltensweisen, die nicht in der Öffentlichkeit erlaubt waren, wurden in abgesonderte, d.h. private Räume verlegt. *Hinter die Kulissen* verlegt wurde z.B. das Zerteilen großer Fleischstücke. Wir haben heute nicht mehr ganze Schweinköpfe auf dem Tisch, sondern die in Scheiben geschnittene Wurst.

(1) Blok, Anton: *Hinter den Kulissen*, in: *Materialien zu Elias Zivilisationstheorie*, Hg. Gleichmann, u.a. Frankfurt 1979

(2) Elias, Norbert: *Über den Prozess der Zivilisation*, (1939) Frankfurt 1976

Hinter die Kulissen verlegt wurden auch die Schlafbereiche. Das Bett wird heute dem Blick der Gäste verborgen. Bei der Besichtigung der Wohnung zeigt man dem Besuch in der Regel nicht das Schlafzimmer, weil das Schlafzimmer zur Intimsphäre gehört (3). Der offene Blick auf das Bett ist heute tabu, während früher hohe Persönlichkeiten auch im Bett liegend Gäste empfangen haben. Dies war aber wohl auch deshalb so, weil es die Erfindung des Sofas noch nicht gab und das Bett ein sehr bequemer und warmer Platz war.

Die adelige Wohnung und später auch die bürgerliche Wohnung wurden in Bereiche aufgeteilt, die Gästen zugänglich waren und andere, die es eben nicht waren. Der Salon des 18. Jahrhunderts war ein quasi öffentlicher Bereich in der Privatwohnung. Der Soziologe Jürgen Habermas sprach von einer Trennung zwischen Öffentlichkeit und Privatheit in der Wohnung selbst (4). Der Salon diente nicht nur den Familienmitgliedern, sondern der *Gesellschaft*, d.h. nicht nur Bekannten oder Freunden des Hauses. Der Salon war ein Ort des geselligen und öffentlichen Diskutierens. Der Salon war der Ort schlechthin, in dem Öffentlichkeit stattfand, in dem die Gäste wie auch die Hausherren quasi als 'Schauspieler' gemäß den gesellschaftlichen Konventionen ihre Rolle spielen konnten. Die Verhaltensmöglichkeiten waren geregelt, der Umgang konventionell. Durch die Anwesenheit von Diensthilfen war das Leben im Wohnhaus der bürgerlichen oder adeligen Schicht ohnehin weniger privat als heute.

Räumliche Zugangsregeln und Verhaltenscodes werden dann zunehmend wichtiger, je mehr Gleichgestellte in Konkurrenz zueinander stehen, die den Umgang miteinander regeln müssen. Norbert Elias sprach von „Interdependenzen“, was soviel bedeutet wie *gegenseitige Abhängigkeit*.

Mit „Interdependenzen“ beschäftigte sich auch der Soziologe Erving Goffman. Und hier bei ihm fand ich die zweite Anregung für den Titel meines heutigen Vortrages: Erving Goffman benutzte in seinen Texten Begriffe aus dem Theater und transponierte sie auf das Verhalten im öffentlichen und privaten Leben. Goffman arbeitete über Interaktionsrituale, also über das zwischenmenschliche Verhalten. In seinem Buch „Das Individuum im öffentlichen Austausch“ (5) aus dem Jahr 1971 betrachtete er den zwischenmenschlichen Umgang als Theaterspiel. Der Mensch ist für ihn ein Schauspieler, die Welt eine Bühne. Das Bild des Theaters wird also zum Modell für die soziale Welt. Er geht von einem allgemeinen Rollenverhalten des Menschen aus und unterteilt das Verhalten in einen Teil, der auf der Vorderbühne ausgeführt wird, und einen anderen, der hinter der Bühne seinen Ort hat, also *hinter den Kulissen*. „Wie alle spielen Theater“ heißt eines seiner Werke aus dem Jahr 1959 (6). Nach Goffman bewegen wir uns auf der Bühne des öffentlichen Lebens oder ruhen uns hinter der Bühne – also im Privatbereich – aus. On-Stage wird ein anderes Verhalten gezeigt als Off-Stage. Alles was Off-Stage, also im Privatbereich stattfindet, befindet sich sozusagen „*Hinter den Kulissen*“.

Der Soziologe Richard Sennett griff dieses Bild der Welt als Bühne später auf. Er sieht bei jedem Menschen das kindliche Bedürfnis zu Spielen und den Wunsch, sich zu maskieren. Er schreibt, zu spielen sei die Fähigkeit, Distanz zu sich selbst aufzunehmen und expressiv zu sein (7). In seinem Buch über die „*Tyrannie der Intimität*“ beklagt er die aktuelle Forderung nach ständiger menschlicher Nähe und plädiert für eine strikte Trennung öffentlicher und privater Bereiche sowie für die Akzeptanz des maskenhaften Rollenspiels. Eine Verwischung der Grenze zwischen Öffentlichkeit und Privatheit hält er für unzivilisiert (8).

Architektur bietet nun die räumliche Umgebung, sozusagen das Ambiente für dieses Verhalten oder die dazugehörigen Verhaltenscodes, welche sich im Laufe der Zeit und der Moden ändern. Architektur bietet die Kulissen für die Bühne des Alltags.

Mein heutiger Vortrag ist der Versuch, Erkenntnisse aus Soziologie und Psychologie auf die Architektur anzuwenden. Den Versuch, die Soziologie mit der Architektur zusammenzubringen, nennt man heute „Wohnsoziologie“. Hierzu gehören die eben genannten Ausführungen von Norbert Elias, Anton Block und Peter Reinhardt Gleichmann.

(3) Tränkle, Margret: Wohnkultur und Wohnweisen, Tübingen 1972, S.108

(4) Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit, Darmstadt © 1962, S.63

(5) Goffman, Erving: Das Individuum im öffentlichen Austausch, Frankfurt 1971

(6) Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater, München 1959

(7) Sennett, Richard: Die Tyrannie der Intimität, Frankfurt 1983², S.301

(8) Sennett, Richard: Die Tyrannie der Intimität, Frankfurt 1983², S.150

Den entsprechende Versuch der Psychologie nennt man „Umweltpsychologie“; ein besserer Begriff scheint mir aber der englische Ausdruck „Environmental Psychology“ zu sein. In diesem Teilbereich der Psychologie beschäftigt man sich mit dem Raum als dem Schauplatz menschlichen Verhaltens. Verhalten wird hier also immer in Bezug zur räumlichen Umwelt betrachtet, was seltsamerweise vorher nicht selbstverständlich war. Dabei geht man von einer Wechselwirkung zwischen Umwelt und Verhalten aus. Diese Richtung „Psychologie der Umwelt“ entwickelte sich in den USA und kam dann nach Europa. Sie hat sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit der Auswirkung der Großstadt auf den Menschen beschäftigt. Die Frage nach der seelischen Gesundheit in der Großstadt, nach den Lebensbedingungen dort und ihren Auswirkungen auf das Verhalten war eine Zeitlang Forschungsschwerpunkt. Psychologen aber auch Soziologen arbeiteten am Thema der Reizüberflutung, der Anonymität und der menschlichen Isolierung. Schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte sich der Soziologe Georg Simmel zu diesen Fragen Gedanken gemacht und war zu der These von dem typischen großstädtischen Verhalten, der so genannten Blasiertheit des Großstädtlers gekommen; später folgte Louis Wirth mit seiner *Stimulus Overload-Theorie* (9).

Wer hier bei dieser kleinen Aufzählung natürlich nicht fehlen darf, besonders wenn man hier in Göttingen einen Vortrag hält, ist der Soziologe Hans-Paul Bahrtdt, der in seinem Buch über die moderne Großstadt (10) mit seiner These der *unvollständigen Integration* wesentliche Grundlagen zum Verständnis der Wechselwirkungen zwischen Öffentlichkeit und Privatheit beigetragen hat.

In der Umweltpsychologie war man sich dann bald darüber im Klaren, dass das Studium des menschlichen Verhaltens also nicht im Labor stattfinden konnte, sollte es einigermaßen authentisch verlaufen. Die „Räumliche Umwelt“ wurde damit zum Forschungsthema (11). Das psychologische Studium des Verhaltens in normalen Situationen erwies sich jedoch als äußerst schwierig, weil eben zu komplex. In den 60er Jahren ging es daher in der Umweltpsychologie um kleinere Lebensumwelten wie z.B. Läden, Kneipen, Klassenzimmer usw. Die räumliche Umgebung wird „Behavior Setting“ genannt. In dieser räumlich dinglichen Umwelt werden typische Verhaltensmuster beobachtet und erfragt. Die ersten größeren räumlichen Umwelten, die untersucht wurden, waren Krankenhäusern und speziell Gebäude der Psychiatrie. Hieraus entwickelte sich später die Architekturpsychologie. In Zusammenarbeit zwischen Medizinern, Psychologen und Architekten suchte man nach einem Zusammenhang zwischen Planen, Bauen und seelischer Gesundheit (12). Maßgeblich beeinflusst wurde diese Richtung durch den Text eines Psychiaters: Es war Alexander Mitscherlich, der 1965 über die „Unwirtlichkeit unsere Städte“ schrieb (13).

Das erste Lehrbuch der Umweltpsychologie entstand erst 1970. Die Verfasser waren Ittelson und Proshansky (14). Hier ging es u.a. um Territorialität, um soziale Distanz und personale Dichte, aber auch um Repräsentation und Aneignung, um Werthaltungen in Zusammenhang mit räumlichen Anordnungen.

Aus diesem großen Themenbereich greife ich nun die Frage nach der Privatheit heraus, ein Thema, mit dem ich mich in den 80er Jahren intensiv beschäftigt habe. Ich wähle das Thema „Privatheit“, weil es für mich ein Schlüsselthema zum Verständnis der Wohnung als Bühne ist (15).

Heute ist jede Wohnung zwar in ihrer Gesamtheit per Gesetz als Privatbereich definiert, doch gibt es in ihr unterschiedlich gestaffelte Zonen der Zugänglichkeit; und besonders in dem Fall, wenn mehrere Personen diese Wohnung gemeinsam nutzen, ist das Machtgefälle bzw. die Hierarchiekonstellation unter ihnen von großer Bedeutung für die Frage, was *hinter die Kulissen* verlegt wird. In meiner Dissertation habe ich diese Frage nach der Privatheit aus der psychologischen Perspektive, wie auch aus der soziologischen Perspektive betrachtet und sie architekturhistorisch bis ins Mittelalter zurückverfolgt. Dabei ging es mir darum, nach den Gründen des räumlichen Rückzugs zu fragen. D.h. zu fragen, warum wir manchmal *hinter die Kulissen* gehen, warum wir manchmal nicht gesehen oder nicht angesprochen werden wollen, und ob das schon immer so war oder warum es sich so entwickelt hat.

(9) Simmel, Georg: Brücke und Tor: Die Großstädte und das Geistesleben, 1903, in: Schmals, K. (Hg.) Stadt und Gesellschaft, 1983, S.237-246 oder in: Simmel, Georg: Das Individuum und die Freiheit, Fischer Verlag, Frankfurt, 1993, S.192-204, C Stuttgart, 1957; Wirth, Louis: Urbanität als Lebensform, in: Schmals, K.(Hg.): Stadt und Gesellschaft, Ed.Academie Verlag, Reihe Stadt- und Regionalsoziologie, Stuttgart, 1983, S.341-358

(10) Bahrtdt, Hans Paul: Die moderne Großstadt, München 1961

(11) Kruse, Lenelis: Räumliche Umwelt, Hg. Graumann, C.F., Berlin-New York, 1974

(12) Graumann, Kruse, Lantermann: Handbuch der Ökopsychologie, München 1990, S.3ff.

(13) Mitscherlich, Alexander: Die Unwirtlichkeit der Städte, Frankfurt 1965

(14) Ittelson, W.H.; Proshansky, H.M.; Rivlin, L.G.; Winkel, G.H.: Einführung in die Umweltpsychologie, Stuttgart 1977

(15) Stöbe, Sylvia: Privatheit-privater Raum, Kassel 1990

Ich werde nun im weiteren Verlauf meines Vortrages folgende Themen ansprechen:

- die Gründe für den räumlichen Rückzug und das Rollenverhalten,
- die Frage der Territorialität und der sozialen Distanz,
- Fragen der Scham- und Peinlichkeit
- die Frage der Identität und der Aneignung in Zusammenhang mit der Wohnung,
- die Frage nach der sozialen Kontrolle, dem Konformitätsdruck und den Machtbalancen und
- damit zusammenhängend die Frage der Repräsentation und des Images.

Zu 1) Räumlicher Rückzug und Rollenverhalten

Die Gründe für den räumlichen Rückzug ergeben sich zum einen aus der Definition von Privatheit.

Alan Westin (16) schrieb 1967, „*Privatheit*“ sei eine Forderung des Individuums oder von Gruppen, selbst zu bestimmen, wie und in welchem Ausmaß Informationen über sie weitergegeben werden (17). Es handelt sich also bei „*Privatheit*“ im Prinzip um eine Informationskontrolle, die sich aber nicht unbedingt nur räumlich ausdrücken muss. Der räumliche Bezug bei dieser Frage liegt in dem freiwilligen und zeitlich begrenzten Rückzug aus der Gemeinschaft und grenzt sich so gegenüber der Einsamkeit und der Isolation ab. Nur wer freiwillig allein ist, erfüllt ein Bedürfnis nach Privatheit.

Der private Bereich ist der geschützte Raum unkontrollierten Denkens und Handelns. Ohne die Verfügungsgewalt über unkontrollierbare Meinungen gäbe es keine Freiheit des Denkens. Jeder muss entscheiden können, wen er ins Vertrauen ziehen möchte, bzw. was ein Anderer über ihn wissen darf. So beruht auch das Rollenverhalten darauf, dass meine vollständige Persönlichkeit von keinem ungewollt gesehen werden kann. Bestimmte Personen kennen jeweils nur einen Teil meiner Persönlichkeit: Der Arzt kennt meine gesundheitliche Situation, der Steuerberater meine Finanzverhältnisse usw.

Zum Rollenverhalten gehört, dass jeder Mensch bestrebt ist, seinen Mitmenschen ein möglichst gutes Bild von sich zu geben. Er ist, wie Goffman sagte, wie ein Schauspieler, der im öffentlichen Leben eine Rolle spielt. Zur Entspannung vom diesem Rollenverhalten braucht er einen Raum, in dem er seine Maske fallen lassen kann, in dem er ganz er selbst sein kann und keine Rücksicht auf Andere nehmen muss. Die Grenzen liegen jedoch auch hier auf der Hand. Manchmal wird die Unverletzlichkeit der Wohnung zum grausamen Gefängnis.

Die Wohnung gibt uns im Schutz der Privatheit die Möglichkeit, Verhaltensnormen abzustreifen, und damit auch die Möglichkeit der Entspannung vom Rollenverhalten. Die Wohnung hat also eine Kompensationsfunktion. Sie lässt uns die Ruhe und Entspannung finden, die wir im beruflichen Bereich nicht haben. Die raue Berufswelt wird hier gegen die scheinbar heile private Wohn- und Familienwelt gesetzt (18).

Zu 2) Territorialität, Reizkontrolle und soziale Distanz

Die erste und wichtigste Funktion des Wohnens ist der Schutz des Schlafes, denn hier sind wir am verletzlichsten; außerdem dient die Wohnung als Schutz vor schlechtem Wetter und Ungeziefer. Die Wohnung ist eine Schutzhülle (19).

Die Wohnung soll warm und trocken sein, sie soll Ruhe und Entspannung gewährleisten, sie ist eine Rückzugssphäre. Wohnungen sind *Ruhe-Umgebungen* oder *Nestbildungen* sagt der Philosoph Peter Sloderdijk (20).

(16) Westin, Alan: *Privacy and Freedom*, New York 1967

(17) Stöbe, Sylvia: *Privatheit-Privater Raum?* Kassel 1990, S.11

(18) Tränkle, Margret: *Wohnkultur und Wohnweisen*, Tübingen 1972, S.137

- (19) Sloterdijk, Peter, Sphären II, Schäume, Frankfurt 2004, S.512
- (20) Sloterdijk, Peter, Sphären II, Schäume, Frankfurt 2004, S.542 f.
- (21) Hall, E.T.: Die Sprache des Raumes, (1966) Düsseldorf 1976

Das Bedürfnis nach der Inbesitznahme eines Raumes wird meist als Territorialbesetzung beschrieben, dies ist ein Begriff aus der Tierverhaltensforschung. Beim Menschen ist das territoriale Bedürfnis jedoch nicht so eindeutig triebbedingt und kann sich auch auf wechselnde Orte beziehen. Territorialität ist der Besitzanspruch von Einzelnen oder Gruppen auf ein bestimmtes räumlich abgegrenztes Gebiet, das markiert und verteidigt wird. Die physische Umgebung - Wände, Zäune, Vorhänge, Türen - wird dazu benutzt, einen eigenen Bereich oder Raum gegen den Raum der Anderen abzugrenzen. Es geht in erster Linie darum, nicht gesehen bzw. beobachtet und nicht gehört zu werden.

Ähnlich verhält es sich mit dem Begriff der sozialen Distanz, der ebenfalls aus der Tierverhaltensforschung kommt. Nach E.T. Hall (21) wird hier in intime Distanz, persönliche, soziale und öffentliche Distanz unterschieden. Im Tierbereich wird auch von kritischer und von Fluchtdistanz gesprochen. Die soziale Distanz ist im Prinzip ein Faktor bei der Reizkontrolle. Wird die soziale Dichte unangenehm, fühlen wir uns nervlich überlastet. Dichtesituationen führten in der Tierverhaltensforschung zu Stress und Aggressionsverhalten sowie auch zu Krankheit. Im Fall einer Reizüberlastung wird der Rückzug in einen privaten Raum gesucht, um einfach etwas Ruhe zu haben.

Dichtesituationen werden vom Menschen aber auch als angenehm empfunden, wenn sie freiwillig aufgesucht werden und wenn es möglich ist, sie jederzeit wieder verlassen zu können (22). Hier hängt es also davon ab, ob die Freiheit der Wahl gegeben ist. Gewöhnung und Verhaltensnormen einer Kultur spielen hier ebenso eine Rolle wie mögliches Kompensationsverhalten.

Zu 3) Scham und Peinlichkeit

Je nach Verhaltenskodex wird ein räumlicher Rückzug in Bad und WC sowie ins Schlafzimmer notwendig. Körperpflege und Sexualität werden in der Regel in privaten Bereichen ausgeführt. Im Bad bei der Reinigung seines Körpers oder auf dem WC allein zu sein, gilt heute als allgemein akzeptierte Forderung. Hier spielen Fragen der Scham und Peinlichkeit eine Rolle, die sich nach Norbert Elias im Prozess der Zivilisation entwickelt haben. Bestimmte Tätigkeiten wurden - wie bereits erwähnt - *hinter die Kulissen* verlegt. Anton Blok (23) brachte das *Hinter-die-Kulissen-Verlegen* mit der Trennung von öffentlichen und privaten Bereichen in der Wohnung in Verbindung. Und Peter Reinhardt Gleichmann (24), ebenfalls ein Schüler von Norbert Elias, schrieb über die *Verhäuslichung der körperlichen Verrichtungen* und über den *Wandel von Schlafen und Schlafräumen* (25). Die Kernaussage dieser Beiträge liegt in der Ausarbeitung und Belegung der Eliasschen Zivilisationsthese im Bereich der Wandlungen im Wohnen.

Heftig widersprochen wurde dieser These von Hans-Peter Duerr, der die vermeintliche Unzivilisiertheit unserer Vorfahren vehement in Frage stellte und die Quellen einfach anders deutete (26). Zum Thema der *Verhäuslichung der körperlichen Verrichtungen* gehört, dass nach Elias früher hohe Persönlichkeiten auf dem Leibstuhl sitzend Gäste empfingen. Untergebende empfanden dies damals als Ehre und nicht als Zumutung, wie wir das heute bezeichnen würden. Gleich hohe Persönlichkeiten verbateten sich dies jedoch schon damals. In dem historischen Stadium, in dem immer mehr Menschen einen annähernd gleichen Status haben, wird die Rücksichtnahme zur Regel. Was jedoch in welcher Situation als akzeptiert und möglich gilt, was unter dem Begriff der Scham- und Peinlichkeit fällt, ist den aktuellen Verhaltensnormen unterworfen. In der Sauna und auch im FKK-Bereich gibt es strenge Verhaltensnormen, wenn auch andere; eine weitere Ausnahmesituation ist das Krankenhaus.

Immer ist es jedoch eine Frage der Abhängigkeiten und Machtbalancen, wann in welcher Situation sich wer etwas erlauben kann. Ob Scham oder Peinlichkeit empfunden wird, hängt vom Verhältnis des Individuums zu seiner Umwelt ab und hat damit zu tun, was andere erwarten und ob das gesellschaftliche Umfeld dieses Verhalten akzeptiert. Eine Verletzung gesellschaftlicher Stan-

- (22) Kruse, Lenelis: Privatheit, Bern 1980; Stöbe, Sylvia: Privatheit-Privater Raum? Kassel 1990, S.16
- (23) Blok, Anton: Hinter den Kulissen, in: Hg: Gleichmann: Materialien zu Elias Zivilisationstheorie, 1979, S.170-192
- (24) Gleichmann, Peter R.: Verhäuslichung der körperlichen Prozesse, in: Gleichmann u.a. 1979
- (25) Gleichmann, Peter R.: Schlafen und Schlafräume, in: Journal für Geschichte, 2/1980, S.14-19
- (26) Duerr, Hans Peter: Nacktheit und Scham, Frankfurt 1988

dards, die Wahrnehmung, auf dem dünnen Eis der menschlichen Verkehrsformen ausgerutscht zu sein, ruft das unangenehme Gefühl der Peinlichkeit hervor. Man wird sich der Spannung zwischen seinem realen Verhalten und seinem Verhaltensideal bewusst. In einer Situation, in der man fremde Menschen trifft, die man nie wieder zu sehen glaubt, reduziert sich dieses Gefühl (27).

Zu 4) Soziale Kontrolle und Konformitätsdruck

Verhaltensnormen allgemein und die soziale Übereinkunft, was *Hinter-die-Kulissen* verlegt wird, hat mit dem eigenen Ich und dem Verhältnis zu anderen Personen zu tun. Dies bedeutet, dass die soziale Kontrolle, die Machtbalance und der Konformitätsdruck hier eine wesentliche Rolle spielen.

David Riesmann formulierte die These, dass moderne Menschen westlicher Industriegesellschaften mehr als andere vom Urteil anderer Menschen abhängig seien. Er sprach von dem außengeleiteten Menschentyp im Gegensatz zum innengeleiteten bzw. traditionsgeleiteten. Der Außengeleitete ist stärker als die anderen beiden Typen einem Konformitätsdruck ausgesetzt. Ihm liegt mehr am Urteil anderer. Der außengeleitete Mensch ist als Nicht-Produzierender, im Wesentlichen ein Angestellter in Handel, Verkehr und Dienstleistungsbetrieben, und damit mehr vom Urteil anderer abhängig.

Niemand kann heute mehr autark leben. Auf einer Party streiten wir mit jemandem und am nächsten Tag ist das Urteil dieses Menschen wichtig, um vielleicht eine Wohnung zu bekommen oder einen neuen Job. Dies trifft heute mehr denn je zu, auch wenn David Riesman seine Aussagen bereits 1950 gemacht hat. Wir haben die gängigen Verhaltensnormen verinnerlicht, aus Fremdzwang wurde Selbstzwang. Der neue Mittelstand der kaufmännischen Angestellten, den Siegfried Kracauer (28) bereits in den 20er Jahren in Berlin beobachtet hat und hier neue Trends im Verhalten feststellte, hat ein großes Bedürfnis nach Anerkennung und gleichzeitig große Angst vor dem gesellschaftlichen Absturz. Die Massenkommunikationsmittel geben den Stil und die Werte vor, nach denen wir uns zu richten haben. Was nicht ins Bild passt, wird verdrängt oder ausgelagert, hinter die Kulissen verlegt, verheimlicht.

Für diese anstrengende Rolle, die wir spielen müssen, brauchen wir Zeiten des Rückzugs und der Entspannung, bestimmte Zeiten und bestimmte Orte, wo wir uns dem Konformitätsdruck entziehen können (29).

Zu 5) Aneignung und Identität

Peter Sloterdijk definiert die Wohnung als eine Abwehranlage gegen Störungen aber auch als Bühne unserer Identität. Sie ist einerseits der Ort des glücklichen *Bei-Sich-Seins* (30) und sie erfüllt sowohl Isolations- als auch Integrationswünsche (31). Sie verbindet Immunität und Kommunität.

Bei der Inbesitznahme und Ausgestaltung eines Zimmers oder einer Wohnung bzw. eines Hauses wird von *Aneignung* gesprochen (32). Der Bewohner versucht seinen Stil, seinen Geschmack in seinem Zimmer bzw. in seiner Wohnung auszudrücken und damit seine Identität darzustellen und zu stärken.

Der Begriff „*Aneignung*“ bezieht sich nach C.F. Graumann auf den allgemeinen Grundtatbestand, dass ein Mensch sich im Laufe seines Lebens eine ganze Kultur zueigen macht und verinnerlicht (33). Die dazugehörigen Verhaltensregeln werden tradiert und interpersonal vermittelt; also bei jeder Erziehung von den Eltern, aber ebenso von anderen Personen im Umkreis, auf das Kind übertragen. Der Mensch eignet sich Dinge und Objekte an und macht sie durch Bearbeitung und Nutzung zu etwas Eigenem, zu etwas, was seine eigene Aktivität widerspiegelt, quasi zu einem Produkt seiner selbst. In diesem Zusammenhang wird auch von *Verwirklichung* gesprochen. Die räumliche und dingliche Umwelt wird als Säugling durch Begreifen und Ertasten aufgenommen. Später wird die direkte Wohnumgebung erkundet, z.B. das nachbarliche Viertel angeeignet (34).

(27) Stöbe, Sylvia: *Privatheit-Privater Raum?* Kassel 1990, S.24ff.

(28) Kracauer, Siegfried: *Die Angestellten*, Frankfurt 1929^c

(29) Riesmann, David: *Die einsame Masse*, Hamburg 1958^c, 1982, S.17ff., S.22ff, S.36ff.

(30) Sloterdijk, Peter, *Sphären II, Schäume*, Frankfurt 2004, S.534

(31) Sloterdijk, Peter, *Sphären II, Schäume*, Frankfurt 2004, S.536

(32) Graumann, C.F: *Aneignung*, in: Graumann, Kruse, Lantermann: *Handbuch der Ökopsychologie*, München 1990, S.124-130

(33) Graumann, C.F: *Aneignung*, in: Graumann, Kruse, Lantermann: *Handbuch der Ökopsychologie*, München 1990, S.124

(34) Muchow, M; Muchow, H.: Der Lebensraum des Großstadtkindes, Bensheim 1935^c, 1980

(35) Graumann, C.F: Aneignung, in: Graumann, Kruse, Lantermann: Handbuch der Ökopsychologie, München 1990, S.124-130

(36) Sack, Manfred; Koeble, Herlinde: Das deutsche Wohnzimmer, München/Luzern 1980

(37) Sloterdijk, Peter, Sphären II, Schäume, Frankfurt 2004, S.522ff.

Auch mit der Benennung des Raumes, mit der Nutzung, mit dem Aufhalten an einer immer derselben Stelle, und mit der Veränderung dieser Räume für eigene Zwecke entwickelt sich eine Ortsidentität.

Der Grundzug der Aneignung besteht in der aktiven und persönlichen Ausgestaltung eines räumlichen Bereiches, um ihm seinen Stempel aufzudrücken, um ein Verhältnis zu ihm zu realisieren. Das kann auch damit beginnen, dass man sich den neuen Wohnbereich durch Putzen aneignet. Mit der später von anderen durchgeführten Ausdeutung dieser persönlichen Ausgestaltung, versucht man den Menschen über den Umweg der von ihm gestalteten Umwelt zu verstehen (35). Es werden Zusammenhänge zwischen Identität und Objektbeziehung hergestellt. Die Identität des Menschen wird also über die von ihm gestaltete Nahumwelt entschlüsselt. Objekte werden zu Symbolen von Werten, zu Symbolen der Einstellung des Bewohners. In diesem Fall wäre das Objekt die Wohnung bzw. all die Dinge, die sich dort befinden. Die Wohnung spiegelt damit die Persönlichkeit des Bewohners wieder. Sie ist neben Kleidung, Sprache und dem Auto eines der wichtigsten Ausdrucksmittel der Persönlichkeit. Die Wohnung ist in diesem Sinne ein Medium der sozialen Mitteilung. Wir vermitteln mit ihr auch unseren gesellschaftlichen Status. Zeige mir, wie Du wohnst und ich sage Dir, wer Du bist. Oder anders: Seht, das ist meine Wohnung, das bin ich (36).

Peter Sloterdijk spricht von der Wohnung auch als einer Gewöhnungsmaschine (37). Wir schaffen uns ein Ambiente, an das wir uns gewöhnen können, an das wir uns gewöhnt haben. Wir statten dieses Ambiente mit Dingen aus. Wir machen aus der Wohnung einen Ausstellungsraum für Objekte, die zu uns gehören. Die Wohnung wird so zu einem Museum unserer Privatsammlung. Der Gast, der unsere Wohnung betritt, taucht in unser Ambiente ein und spürt unserem Ego nach. Welche Bücher liest er oder sie? Was sammelt er oder sie? Welchen Geschmack hat er oder sie?

Zu 6) Repräsentation und Image

Aber auch wenn wir glauben, wir hätten uns ganz individuell eingerichtet, die Ausgestaltung unserer Wohnung entspricht einem sozial vermittelten Image. In der Wohnung zeigen wir auch die Angehörigkeit zu einer sozialen Schicht.

In einer Studie, die zwischen 1973 und 1979 durchgeführt wurde, stellte der Soziologe Pierre Bourdieu fest, dass der Geschmack durchaus nicht so individuell ist, wie wir immer geglaubt haben (38). Geschmack ist keine persönliche Eigenschaft eines Menschen, sondern durch die Gesellschaft geprägt. Daher ist die Sozialisation sowie später auch der errungene soziale Status hierfür ausschlaggebend. Bourdieu bezog sich in dieser Studie auf Unterschiede in der Kleidung, beim Essen und bei der Wohnungseinrichtung. Er stellte fest, dass durch einen bestimmten Geschmack die Zugehörigkeit zu einer sozialen Klasse stabilisiert wird. Verschiedene Geschmacksarten entsprechen unterschiedlichen sozialen Klassen. So glaubt man vielleicht, mit der Wahl eines bestimmten Weines ganz besonders individuell zu sein, liegt aber bei der Massenproduktion in einer Massengesellschaft in Mittelfeld seines Klassengeschmack. Ähnlich steht es mit der Wohnungseinrichtung. Hier liebt eine bestimmte Schicht einen bestimmten Möbelproduzenten und kommt sich dabei ganz individuell vor. Dennoch repräsentieren wir neben unserer Individualität auch die Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft.

(38) Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede, 1979^c, Frankfurt 1982

Margret Tränkle veröffentlichte 1972 eine Studie über *Wohnkultur und Wohnweisen* (39) und beschrieb darin die Funktion der Wohnung als Repräsentationsobjekt. Sie bezog sich auf Befragungen zur Repräsentationsfunktion des Wohnzimmers. Die Fragen befassten sich mit der gewünschten Größe des Wohnzimmers, mit der Nutzung dieses Raumes und mit den Aufwands- und Wertvorstellungen (40). Damals war der größte Raum der Wohnung in allen Fällen der Wohnraum und er hatte vorwiegend Repräsentationsaufgaben. In der Nutzung diente er vorwiegend dem Empfang von Gästen und dem Fernsehen am Abend. Und noch heute ist die Planung und Nutzung dieses Raumes

durch den Fernsehapparat bestimmt (41). Repräsentiert wird hier nicht nur der soziale und ökonomische Status, sondern auch die eigene Identität. Und dazu dienen symbolische Objekte und ästhetische Codes. Bestimmte Schichten bedienen sich bestimmter Stile und Moden, um sich gegeneinander abzugrenzen, bzw. um eine Gruppenzugehörigkeit zu demonstrieren (42). Objekte und Bilder haben Erinnerungsfunktionen. Mit ihnen versucht man die eigene Geschichte nachzuvollziehen, berufliche oder private Fertigkeiten darzustellen. Bücher dienen der Darstellung von Bildung. Zimmerpflanzen dokumentieren die Liebe zur Natur (43).

Repräsentatives Verhalten kann ein Mittel zur sozialen Abgrenzung im Konkurrenzgebaren im Sinne eines Imponiergehabes sein, kann aber auch die Aufgabe haben, Distanzen zu überwinden, indem an gemeinsame Werte appelliert wird. Die Wohnung dient als Selbstdarstellung in erster Linie der Abstützung der eigenen Identität und als Selbstbestätigung in einer sozialen Schicht bzw. in einem Milieu. Mit Hilfe von Objekten und symbolischen Gegenständen wird das Selbst mit seinen Wünschen und materiellen sowie ideellen Werten projiziert.

Diese Selbstdarstellung wird durch den *Verkehrskreis*, d.h. die Besucher kontrolliert. Kontrolliert wird die schichtspezifische Verankerung in der Gesellschaft und die Anerkennung ihrer Normen und Werte (44). Beim Verkehrskreis wird unterschieden in Handwerker, Boten oder Vertreterbesuche, Ärzte oder Pfarrer, Dienstleister oder Freunde, Verwandte und Bekannte, Vorgesetzte oder Untergebene. In jedem Fall setzen wir ein anderes Rollenschema an. Jeder sieht ein Stück unseres Selbst und der Wohnung, jedem wird eine besondere Form des Vertrauens oder Misstrauens entgegengebracht. Die verwandtschaftlichen Kontakte betreffen Eltern, Großeltern und Kinder usw: die freundschaftlichen Kontakte: Bekannte, Freunde. Die formalisierten Bekanntschaften betreffen Mieter, Vermieter, Kollegen und Nachbarn (45).

War es früher die gute Stube, die kalt und ungenutzt nur für hohe Gäste geöffnet wurde, ist es heute üblich, sich täglich im Wohnbereich aufzuhalten und dort auch Gäste zu empfangen. Das Wohnzimmer muss also heute zwei Funktionen wahrnehmen; es muss Ort der Repräsentation und gleichzeitig Ort der Erholung sein. Dabei geht es nicht immer um die Zurschaustellung von Reichtum, sondern auch um das Ideal der Askese, d.h. die Ablehnung eines bestimmten Konsums sowie um die Darstellung von Ordnung und Sauberkeit.

In der *documenta urbana*, einer Wohnsiedlung in Kassel, die 1982 fertig gestellt wurde, gab es z.B. Probleme mit den offenen Küchen. Die neuen Bewohnerinnen wollten keine offene Küche, sie wollten nicht, dass der Besuch direkt auf den Küchenbereich schauen kann, und zwar mit der Begründung, sonst könnte man ja nie den Abwasch stehen lassen. Das Problem des Zeigens hat also auch damit zu tun, dass alles ordentlich aussehen soll. Ordnung und Sauberkeit, bzw. die Verhaltensregel der Ordnung spielt also eine wichtige Rolle. Das Zeigen eines Raumes setzt voraus, dass hier alles in Ordnung und sauber ist.

Ich komme nun zum Schluss: Was kann man aus all dem für die Architektur lernen? Wie kann man Standards entwickeln? Wie wir gesehen haben, ändern sich Wohnkultur und Wohnweisen.

Wenn wir *wohnen*, geht es im Prinzip um zwei Grundbedürfnisse.

- dem Bedürfnis nach Unterschlupf
- dem Bedürfnis nach Selbstdarstellung

Neben der physiologischen Seite des Wohnen gibt es also noch eine zweite: die psychologische. Erstens gibt es das nach innen gerichtete Wohnen, die Zuflucht und zweitens das nach außen gerichtete Wohnen, das Einladen und das Herzeigen. Wohnen ist eine soziokulturelle Ausdrucksform und ein biologi-

(39) Tränkle, Margret: Wohnkultur und Wohnweisen, Tübingen 1972

(40) Tränkle, Margret: Wohnkultur und Wohnweisen, Tübingen 1972, S.110

(41) Tränkle, Margret: Wohnkultur und Wohnweisen, Tübingen 1972, S.111

(42) Tränkle, Margret: Wohnkultur und Wohnweisen, Tübingen 1972, S.136

(43) Tränkle, Margret: Wohnkultur und Wohnweisen, Tübingen 1972, S.115f.

(44) Tränkle, Margret: Wohnkultur und Wohnweisen, Tübingen 1972, S.118

(45) Tränkle, Margret: Wohnkultur und Wohnweisen, Tübingen 1972, S.173

scher Schutz. Heute wird der Trend zur Single-Kultur immer deutlicher. Das Apartment, die Ein-Raum-Wohnung, steht Analog zum Individualismus der modernen Gesellschaft. Die moderne Architektur als Zellenbau ist inspiriert von den Reihen der Mönchszellen in einem Kloster (46). Gleichzeitig steigt der technische Standard. Mussten wir früher im Keller in der öffentlichen Waschküche waschen und auf dem Dachboden die Wäsche aufhängen, haben wir alles jetzt in der eigenen Wohnung. Wir können uns über das Internet allerlei Sachen bringen lassen. Wir müssten also im Prinzip gar nicht mehr aus dem Haus. Folgerichtig dürfte auch die Selbstdarstellung heute andere Formen annehmen.

Wir müssen uns also fragen, ob wir die Wohnung noch für unsere Selbstdarstellung brauchen, ob wir dort Gäste empfangen möchten; oder ob wir uns nicht lieber auf Youtube oder Instagram darstellen, wo wir unsere Person, unsere Hobbys, unsere Reisen einer anonymen Zuschauermenge offerieren. Hier können wir Rollen spielen und sogar eine andere Identität annehmen. Die Frage wäre also, ob damit die Wohnung ihre Bedeutung als Raum der Selbstdarstellung verliert oder ob wir die Wohnung auch für uns selbst gestalten möchten und nicht nur für andere. Weiterhin muss gefragt werden, ob die von Pierre Bourdieu festgestellten Verhaltenskonformitäten in Fragen des Geschmacks nicht auch immer wieder durch Gegen- und Protestbewegungen durchbrochen werden. In Fragen der Mode trat dies ja immer wieder auf, z.B. durch den Punk. Was aber einmal als Protest galt, wird nach einer gewissen Zeit dann Standard - ja sogar zur Zwangsuniform, will man in einer Gruppe nicht unangenehm auffallen. Ebenso im Wohnen: In der 70er Jahren fanden wir Omas Möbel gut und wohnten in einer WG. Hier mussten dann die Zimmertüren offen stehen, wollte man nicht als verklemmt und bürgerlich beschimpft werden. Im einem Kreuzberger Loft stand die Dusche nur mäßig abgetrennt mitten im Raum.

Schon in den 20er Jahren versuchten Architekten, die Trennung von Schlafzimmer und Bad aufzuheben. Le Corbusier öffnete räumlich das Schlafzimmer zum Bad und trennte die Bereiche nur durch eine halbhohe Wand ab. Hier wäre zu fragen, ob die bereits schon länger erkannten *Informalisierungstendenzen* im Verhalten zu einer Aufweichung der strengen Verhaltenstandards und zu einer Verringerung der Scham- und Peinlichkeitsgefühle und damit zu einer Öffnung der privaten Bereiche in der Wohnung führen oder ob dies ein Irrglaube ist, und hier nur von einer Verinnerlichung der äußeren Zwänge oder von ihrer *Unbewußtwerdung* gesprochen werden muss. Vielleicht treten auch andere Zwänge an ihre Stelle. Auch könnte in Zukunft die immer weiter voranschreitende Globalisierung zu einer Vermischung verschiedener kultureller Standards führen. Ich habe bisher nur das westeuropäische Wohnen des Mittelstandes betrachtet. *Das Wohnen der Deutschen* (47), von dem Alphons Silbermann 1966 noch sprach, gibt es wahrscheinlich gar nicht mehr. Bei einer zunehmenden Zahl von Zuwanderern werden sich neue Verhaltensvorschriften entwickeln.

Beim Wohnen sind wir alle Fachleute, denn Wohnen tun wir alle, irgendwie und jeder anders und doch ähnlich. Ich bin Architektin. Ich habe Wohnungen als Hülle des Alltags, als Bühne und mit Kulissen für das tägliche Wohn-Theater entworfen. Im Idealfall lernte ich meine Bauherren bzw. Baufrauen persönlich kennen, habe von ihrem Leben, von ihren Bedürfnissen erfahren, habe gehört und gesehen, wie sie leben und leben möchten, was sie sich leisten können usw. und dann habe ich für sie hoffentlich die ideale Wohnung entworfen. Leider ist dies nicht oft der Fall: Meist werden Wohnungen erst dann verkauft, wenn sie schon im Rohbau fertig sind. Damit sind Anpassungen an die Wünsche und Vorstellungen der Nutzer nur in begrenztem Maße möglich. 1980 versuchte ich meine Bauherren mit weit gespannten Decken ohne tragende Wände zu offenen Grundrissen und zum Mitgestalten des Grundrisses zu bewegen; doch meist wählten sie die übliche Aufteilung der Nutzungen. Man bleibt gern beim Altbewährten, denn schon aus Gründen des Wiederverkaufes darf man nicht das Außergewöhnliche wählen. Wollte ich meine Bauherren davon überzeugen, eine große Wohnküche zu planen, hatte ich damals noch keinen Erfolg. 20 Jahre später musste ich mich belehren lassen, dass dies doch

(46) Sloterdijk, Peter: Sphären II, Schäume, Frankfurt 2004, S.575

(47) Silbermann, Alphons: Das Wohnen der Deutschen, Frankfurt/Hamburg 1966

die richtige Art des Wohnens sei. Wohnweisen wandeln sich, aber nur langsam. Uns Architekten bleibt nur, die Entwicklung der Wohnkultur und der Wohnweisen zu beobachten und unser Handeln darauf einzustellen. Den Versuch, diesen Prozess zu steuern, zu verändern, kann man nur unternehmen, wenn man aufgeschlossene Bauherren findet. Das Wohnverhalten zu verändern, versuchten einige: In den 20er Jahren gab es unterschiedliche Versuche, Platz zu sparen; man wollte die Standardwohnung für das Existenzminimum schaffen. Otto Haesler entwarf z.B. für die Kasseler Rothenbergsiedlung einen Grundriss, der fast keinen Flur mehr besitzt. Man betritt das Wohnzimmer und nur von dort aus kommt man in die Individualräume. Damit erhalten diejenigen, die in diesem großen Wohnzimmer sitzen, die Kontrolle über alle Wege in und aus den anderen Zimmern.

Auch der soviel gelobte Grundriss von Alvar Aalto im Berliner Hansaviertel aus den 50er Jahren hat eine solche Anordnung. Das Wohnzimmer ist der Mittelpunkt und alle anderen Räume werden von hier aus erschlossen. Hinrich Baller nimmt sich noch heute hieran ein Beispiel. Und auch in der für die IBA 1984 in Berlin von Myra Warhaftig entworfenen Wohnung in der Dessauer Straße liegt die Küche im Mittelpunkt der Wohnung; die Mutter sitzt wie die Spinne im Netz und kann alle Vorgänge in der Wohnung beobachten und kontrollieren. Für heranwachsende Jugendliche kann dies nur zu dem Wunsch führen, so schnell wie möglich von zuhause auszuziehen.

Die Moderne brachte auch das Thema *Transparenz* auf das Programm. Und selbst Privathäuser blieben davon nicht verschont. Mies van der Rohe entwarf in den 40er Jahren das berühmte Glashaus für Frau Farnsworth, in dem sie leider nicht leben konnte, weil sie sich immerfort beobachtet fühlte. Phillip Johnson lebte selbst in seinem Glashaus, das aber mit Bäumen und Büschen umstellt war.

Vor einiger Zeit machte der Architekt Werner Sobek auf sich aufmerksam, als er sein Haus R129 veröffentlichte. Er hatte sich in Stuttgart ein gläsernes Wohnhaus geschaffen. Ordnung wird hier zur ersten Bürgerpflicht. Die an der falschen Stelle achtlos auf den Boden geworfene Hose, kann den 360° Grad Blick durch die gläsernen Wände empfindlich stören. Zwangsläufig musste er beim Einzug in dieses Haus 60% seines bisherigen Hausrates verschenken. Der Sohn hielt das Wohnen in dieser Ausstellungsvitrine nicht mehr aus und zog ins Gartenhaus. Dem Architekt selbst macht es nichts aus, denn er war schon immer ordentlich, er ist ja Architekt. Für ihn gibt es zwei Arten von Menschen: Zum einen den Höhlenbewohner und zum anderen den Nestbewohner. So weit stimmt er mit Peter Sloterdijk überein. Doch für Sobek (48) gehören die Höhlenbewohner der Vergangenheit an. Es geht um die Kunst, mit Wenigem auszukommen, das sagte schon Walter Benjamin. Und an Glas lässt sich nichts festmachen. Man muss von Neuem und mit nichts anfangen, kann nichts mitnehmen. Walter Benjamin hielt den, der in einem Glashaus wohnen kann, für einen Held, für einen Held der Moderne, denn das Glas ist der Feind des Geheimnisses (49).

(48) Dienes, Deike: Die Mobilien-Blase, in der „Zeit“, Nr.: 20094, 23.11.08

(49) Benjamin, Walter: Erfahrung und Armut, in: Illuminationen, Frankfurt 1974, S.291f.

Vielleicht sollte man solche Versuche, vom gewohnten Wohnverhalten abzuweichen, aber auch lassen, denn manchmal steht eine Bauherrenfamilie nachher vor dem Produkt eines solchen Tuns und kann sich selbst in ihrem eigenen Haus nicht mehr so richtig wohlfühlen, weil es eigentlich nicht für sie und nicht für ihr Leben entworfen worden ist.

Literatur / Quellen:

- Bahrtdt, Hans Paul:** Die moderne Großstadt, München 1961
- Benjamin, Walter:** Erfahrung und Armut, in: Illuminationen, Frankfurt 1974, S.291f.
- Blok, Anton:** Hinter den Kulissen, in: Hg: Gleichmann: Materialien zu Elias Zivilisationstheorie, 1979, S.170-192
- Bourdieu, Pierre:** Die feinen Unterschiede, 1979^C, Frankfurt 1982
- Diening, Deike:** Die Mobilien-Blase, in der „Zeit“, Nr.: 20094, 23.11.08
- Duerr, Hans Peter:** Nacktheit und Scham, Frankfurt 1988
- Elias, Norbert:** Über den Prozess der Zivilisation, (1939) Frankfurt 1976
- Gleichmann, Peter R.:** Schlafen und Schlafräume, in: Journal für Geschichte, 2/1980, S.14-19
- Gleichmann, Peter R.:** Verhäuslichung der körperlichen Prozesse, in. Gleichmann u.a. 1979
- Goffman, Erwing:** Das Individuum im öffentlichen Austausch, Frankfurt 1971
- Goffman, Erwing:** Wir alle spielen Theater, München 1959
- Graumann, C.F:** Aneignung, in: Graumann, Kruse, Lantermann: Handbuch der Ökopsychologie, München 1990, S.124-130
- Graumann, Kruse, Lantermann:** Handbuch der Ökopsychologie, München 1990, S.3ff.
- Habermas, Jürgen:** Strukturwandel der Öffentlichkeit, Darmstadt © 1962
- Hall, E.T.:** Die Sprache des Raumes, (1966) Düsseldorf 1976
- Ittelson, W.H.; Proshansky, H.M.; Rivlin, L.G.; Winkel, G.H.:** Einführung in die Umweltpsychologie, Stuttgart 1977
- Kracauer, Siegfried:** Die Angestellten, Frankfurt 1929^C
- Kruse, Lenelis:** Privatheit, Bern 1980
- Kruse, Lenelis:** Räumliche Umwelt, Hg. Graumann, C.F., Berlin-New York, 1974
- Mitscherlich, Alexander:** Die Unwirtlichkeit der Städte, Frankfurt 1965
- Muchow, M; Muchow, H.:** Der Lebensraum des Großstadtkindes, Bensheim 1935^C, 1980
- Riesmann, David:** Die einsame Masse, Hamburg 1958^C, 1982
- Sack, Manfred; Koeble, Herlinde:** Das deutsche Wohnzimmer, München/Luzern 1980
- Sennett, Richard:** Die Tyrannei der Intimität, Frankfurt 1983²
- Silbermann, Alphons:** Das Wohnen der Deutschen, Frankfurt/Hamburg 1966
- Simmel, Georg:** Brücke und Tor: Die Großstädte und das Geistesleben, 1903, in: Schmals, K. (Hg.) Stadt und Gesellschaft, 1983, S.237-246
- Simmel, Georg:** Das Individuum und die Freiheit, Fischer Verlag, Frankfurt, 1993, S.192-204, C Stuttgart, 1957;
- Sloterdijk, Peter:** Sphären II, Schäume, Frankfurt 2004
- Stöbe, Sylvia:** Privatheit-privater Raum, Kassel 1990
- Tränkle, Margret:** Wohnkultur und Wohnweisen, Tübingen 1972
- Westin, Alan:** Privacy and Freedom, New York 1967
- Wirth, Louis:** Urbanität als Lebensform, in: Schmals, K.(Hg.): Stadt und Gesellschaft, Ed.Academie Verlag, Reihe Stadt- und Regionalsoziologie, Stuttgart, 1983, S.341-358

ÜBER DEN BERLINER ARCHITEKTURSTREIT

Extrempositionen der modernen Planungstheorie des 20.Jahrhunderts

Vortrag an der FH-Hildesheim am 16.5.2003

Am 14. März 2003 erreichte mich die folgende Baunetzmeldung: Seit 1962 gibt es in Berlin den Plan, die alte Bauakademie in Mitte von Schinkel wieder aufzubauen und seit zwei Jahren gibt es den Verein „Internationale Bauakademie Berlin“. Initiiert wurde er von Josef Paul Kleihues. Dieser Verein hat zwei Anliegen:

1. Ein Berliner Architekturmuseum einzurichten und
2. den Wiederaufbau der alten Bauakademie zu fördern.

Der Verein „Internationale Bauakademie Berlin“ (Josef Paul Kleihues, Fritz Neumeyer, Hans Kollhoff)

Am 13.3.2003 gab es gemäß der eben erwähnten Baunetzmeldung ein Kolloquium. Auf dem Podium saßen: Hans Stimmann, Christoph Sattler, Vittorio Magnago Lampugnani, Fritz Neumeyer, Paul Kahlfeldt, Hans Kollhoff. Sie alle gelten als Vertreter des Traditionalismus und werden als Neoklassizisten bezeichnet. Sie wenden sich gegen internationale Trends (Neumeyer). Sie wollen eine Weiterführung der Architektur im Sinne Schinkels, eine „*reine architektonische Architektur*“ (Neumeyer). „*Modern*“ ist für sie das, was am wenigsten auffällt (Neumeyer). (1)

Auf die Frage, warum nicht auch Vertreter anderer Architekturrichtungen wie z.B. Matthias Sauerbruch oder Hilde Leon auf dem Podium säßen, antwortete Kleihues, es werde demnächst eine Erweiterung des Personenkreises geben. Man wolle aber ausdrücklich „*kein pluralistischer Verein*“ sein. Schinkel sei das „*Lackmuspapier*“ und „*man werde nicht alles in einen Topf rühren, da höre der Pluralismus auf*“ (Kollhoff) (2)

Neben dieser Gruppe sind auch in der Bauverwaltung Berlins eher restaurative Tendenzen am Werk. Dies zeigt sich u.a. am „Planwerk“, das im Grunde ein Art Masterplan zur Verdichtung der Stadt ist. Ziel des Planwerks - wie auch der herrschenden Stadtbaupolitik - ist die Wiederherstellung des Bildes der europäischen Stadt des 19. Jahrhunderts. In den letzten Jahren gab es in Berlin heftige Diskussionen um das „Planwerk“. Diese Orientierung an der klassizistischen Geschichte ist also nicht unwidersprochen.

Der „Berliner Architekturstreit“ (Vittorio M. Lampugnani, Daniel Libeskind)

Einer der erklärten Gegner dieser eher traditionalistischen Richtung ist der Architekt Daniel Libeskind. Provoziert durch einen Artikel von Vittorio Lampugnani Ende des Jahres 1993 trat er selbst Anfang 1994 mit einem Text an die Öffentlichkeit. Die ganze Diskussion wurde als „Berliner Architekturstreit“ bekannt und dann auch als „Bauweltfundament“ veröffentlicht.

Vittorio M. Lampugnani's Artikel im „Spiegel“ hieß: „*Die Provokation des Alltäglichen*“ (3). Er beklagte in diesem Text das Chaos der Stadt und das Chaos der Formen. Er sprach sich für eine Ästhetik der Einfachheit, der Ruhe und der Ordnung aus. Offensichtlich gegen den Dekonstruktivismus gerichtet erklärte er, dass für ihn ein Entwurf, der Unordnung darstelle, ein Widerspruch in sich selbst sei. Zitat: „*In einer Welt, die tatsächlich im Chaos untergeht, wirkt artifizielles Chaos eher beruhigend als schockierend.*“ Besser als dieses Chaos der Formen sei der Verzicht und er bezieht sich damit auf die Debatte um den Purismus in der klassischen Moderne. Die gute ungeschminkte Schlichtheit wird hier von ihm gegen das böse „*Make-up*“ gestellt. Seiner Meinung nach würden unsere Ohren und Augen „*pausenlos mit übertriebenen Reizen bombardiert. Heraus kommt ein gigantisches visuelles Geschnatter, eine belästigende und die Augen blendende optische Kakophonie*“... „*Krach überwindet man nicht durch noch lauterer Brüllen, Durcheinander bekämpft man nicht, indem man es vergrößert.*“ (4) Lärm könne nicht durch Lärm bekämpft werden und Chaos nicht durch Chaos. Seine Strategie heißt „Schweigen“. Monotonie sei ehrlicher, anstatt durch zwanghafte Variation Unterschiede vorzutäuschen, wo gar keine

(1) Neumeyer: [https://www.baunetz.de/meldungen/vom 14.3.2003](https://www.baunetz.de/meldungen/vom_14.3.2003)

(2) Kollhoff, ebenda

(3) Lampugnani, V.M.: Die Provokation des Alltäglichen, in: Spiegel, 51, 1993, S.142-147

(4) Lampugnani, V.M.: Die Modernität des Dauerhaften, Essays zu Stadt, Architektur und Design, Berlin 1995, S.45

sind. Zitat: „Unsere Welt ist, es kann kein Zweifel darüber bestehen, eine Welt des zunehmenden Chaos. Dieses Chaos darf nicht einfach zur Darstellung gebracht oder gar fortgeschrieben, sondern muss aufgehalten und eingedämmt werden. Chaos macht die Welt nicht heimisch: der Mensch braucht, um sich wohlzufühlen, die gleiche geometrische Ordnung, die sein Körper vorgibt und sein Geist abstrahiert und weiterentwickelt.“ (5)

Daniel Libeskind kontierte in einem etwas später erschienenen Text mit dem Titel „Die Banalität der Ordnung“ in der Frankfurter Rundschau und dann auch in der Arch+. Der Ruf nach Ordnung ist für ihn nur eine reaktionäre und anti-demokratische „Law-and-order-Mentalität“. Diese Tendenz wird von ihm mit dem Nationalsozialismus in Zusammenhang gebracht. Ziel einer heutigen Gesellschaft sei nach Libeskind jedoch eher Pluralismus und Vielfalt. Ein „pluralistisches Gesellschaftsbild“ verlange Vielfalt, „Visionen und Träume“. Berlin sei eine „faszinierende Montage“, ein „buntes Gemisch aus Phantasie und Materie“ und dies solle so auch bleiben. In einer demokratischen und pluralistischen Gesellschaft müsse man der Hierarchie in der Planung den Kampf ansagen. Denn Planen sei für ihn nicht nur ein formales Problem, sondern habe auch eine moralische und ethische Kategorie. (6)

Als erstes Ziel jeder Planung sieht er die Schaffung von Heterogenität und Pluralität. Diese Begriffe sind für ihn der Garant einer wirklichkeitsgetreuen Ordnung der Dinge, die keine starre Ordnung sein kann. Eine reale Ordnung ist seiner Meinung nach ohnehin unmöglich. Denn das Problem ist, dass jede neue Ordnung alte Ordnungen überlagert und dies führt zu einem unentwirrbaren Chaos der Ordnungen. Trotz des Versuches der Ordnung durch Planung haben wir als Ergebnis also immer Chaos.

Der Bruch mit der Ordnung ist für Daniel Libeskind gleichbedeutend dem Bruch mit der Ratio. Und Rationalität steht für ihn immer in Verbindung mit dem Nazi-Terror. „Über Architektur zu reden (und ich versuche auch über Berlin und über die heutige Situation zu reden), heißt also, über das Paradigma des Irrationalen zu reden. Was ich meine ist, daß die gelungensten Werke des Zeitgeistes meiner Ansicht nach dem Irrationalen entspringen, während das, was in der Welt die Oberhand behält, was sich durchsetzt und dominiert und oftmals tötet, immer im Namen der Vernunft, der Ratio geschieht.“ (7) Er will deshalb auf Rationalität und Symmetrie verzichten, keine aufgesetzten Ordnungen mehr vorschlagen, sondern nur eine Vielzahl von ordnenden Prinzipien nebeneinander stellen: Geordnetes neben Ungeordnetes, Komplexität neben Vieldeutigkeit. Dennoch will er die Regellosigkeit in eine heterogene Ordnung überführen und Offenheit statt Chaos bilden. Das banale Erkennen und „Sich-Orientieren“ wird zugunsten des spannenderen Enträtseln der Rätsel geringer bewertet. Das Spiel des Rätseln und des Enträtseln, das Spiel mit dem Unerwarteten soll zu reizvoller Spannung und positiver Überraschung führen. „Die Heterogenität und Disparation nach dem Prinzip der Collage in Aufbau und Abriss ist anstelle urbaner Geschlossenheit ihr grundlegendes Charakteristikum.“ Wir sehen hier ein Bekenntnis zu Berlins fragmentarischem Charakter (8).

Wir haben hier also im Prinzip zwei gegensätzliche Richtungen:

- Zum einen den Vertreter der Position der Neo-Klassik „Lampugnani“ - mit seiner Wendung gegen das vermeintliche Chaos, mit dem Wunsch nach Reizreduktion, Ruhe und Ordnung und wir haben
- Zum anderen den Vertreter der Position der dekonstruktivistischen Moderne „Libeskind“ - mit der Diffamierung der Ordnung als Zwangssystem, mit dem Wunsch nach Vielfalt, Komplexität und Chaos.

Jeder dieser beiden Richtungen behauptet für sich „modern“ zu sein. Lampugnani definiert „modern“, als das, was am wenigsten auffällt. Für Libeskind ist das Vielfältige modern, bzw. das, was sich immer verändert. Aber was ist eigentlich modern?

(5) Lampugnani, V.M.: Die Modernität des Dauerhaften, Essays zu Stadt, Architektur und Design, Berlin 1995, S.52

(6) Libeskind, D.: Die Banalität der Ordnung, in: Arch+, 121, März 1994, S.14-16

(7) Libeskind, D.: Between the Lines (1989), in: Radix - Matrix, op.cit., S.100-102, S.120

(8) Roters, E.: zitiert in: Altner, R.; Bartmann, D.: Zur Präsentation der Berlingeschichte im Libeskindbau, in: Ein Museum für Berlin. Hg.: Berlin Museum und Märki-sches Museum, op.cit., S.16

Definition der Moderne (nach Charles Baudelaire und Henri Lefebvre)

Charles Baudelaire (1821-1867), der „erste Dichter der Moderne“ (9), definierte die Moderne als das Fließende, das Vergängliche und das Zufällige bzw. das Vorübergehende und Entschwindende. Anders drückt es der moderne Begriff „Kontingenz“ aus, definiert als das, was immer auch anders möglich ist. Damit ist die Moderne eine ununterbrochene Bewegung, ein sich stets wandelnder Prozess, der uns ewige Unsicherheit und ewige Heimatlosigkeit beschert. Hiermit würden wir in den vorgenannten beiden Gruppen sicherlich noch eine Übereinstimmung finden. Die kontrovers diskutierte Frage ist jedoch, wie man auf eine solche Situation reagiert. Ist es richtig, auf Chaos mit Ordnung zu antworten, sozusagen dialektisch oder komplementär zum Ausgleich das Gegenteil dessen zu bieten, was real existiert? Oder ist es richtiger, wie auch COOP Himmelb(l)au sagt, das Chaos der Welt ehrlich zur Erscheinung zu bringen und damit den Zeitgeist zu spiegeln? (10). Will man die Situation der Moderne zur Anschauung bringen oder will man sie aufheben oder entschärfen? Wählt man die eher statische Formenwelt des Klassizismus und mit ihr ihre Vorstellung von der Ordnung der Dinge, versucht man sich dem Flüchtigen und Vielfältigen der Moderne zu widersetzen, die Auswirkungen der sich ständig in Bewegung befindlichen Moderne zu mildern. Wählt man die chaotisch anmutende Formenwelt des Dekonstruktivismus, möchte man die Fragmentierung und Kontingenz der Moderne verdeutlichen und verstärken.

Der französische Soziologe Henri Lefebvre sagte 1962 in seinem Buch über Modernität: *„In unserer Zeit verlischt, was kaum entfacht, und verschwindet sogleich, was gerade erst angekommen war. Alles wiederholt sich und beginnt von neuem. Die Aktualität, dieser Fetisch des Modernismus, taucht aus dem historischen Geschehen auf. Das Aktuelle wird immer kürzer und überschlägt sich förmlich, während gleichzeitig das Interesse am Aktuellen sich mehr und mehr erschöpft.“* (11) Modernismus ist also der Kult des Neuen und auch seine Fetischisierung.

Bei Baudelaire wirkt noch die verfehltete Revolution nach und führt zur literarischen Schaffung einer fiktiven Welt, ohne Anspruch auf weitere Weltveränderung. Es ist der Versuch, die Welt rein ästhetisch zu denken. Neuheit ist hier, wie jeder weiß, nur eine Mode, die wieder vorübergeht. Die Mode verschmilzt mit der Moderne fast unauflöslich. Da der Formenschatz begrenzt ist, kehren die Formen in immer rascher werdendem Turnus wieder. Man weiß nicht, was der Zeit standhält. Während das nur Modische im immer wieder Neuen schnell altmodisch wird, gibt es Werke, die als „klassisch“ bezeichnet werden, weil sie sich dem Wandel widersetzen, weil sie von dauernder Qualität sind. Das Dauerhafte im Neuen wird klassisch.

Die Klassik will realistisch sein. Die Fiktion und das Imaginäre sind ihr ein Gräu- el. Die Klassik respektiert nur das Wirkliche und will die Natur nachahmen. Die neoklassischen Tugenden sind: Anständigkeit und Respekt, Ausgeglichenheit und Ruhe, Optimismus und Heiterkeit, Zustimmung zu moralischen Tugenden und moralischer Ordnung. Die Klassik ist rational, analytisch und aus geordneten Ganzheiten konstruiert. Dem klassischen Moralismus steht das Lustprinzip entgegen, der sinnliche Genuss und die Lust. Die Verzauberung, das Rätseln und Enträtseln, der schöne Schein und die Maskerade. So enthält die Moderne zwei Aspekte, die auf den ersten Blick unvereinbar scheinen:

- Einen übersteigerten Kult stets wechselnder Aktualität und
- einen eher rückwärtsgewandten, eher statischen Neoklassizismus

Moderne und Klassizismus in der Architektur (Peter Eisenman, Le Corbusier, Marc-Antoine Laugier)

Die Architektur steht oft auf der Seite der Klassik. Harmonie ist ihr Ziel. Architektur ist immer auf Ordnung und Symmetrie gegründet. Wir sprechen wie selbstverständlich von der „Klassischen Moderne“, obwohl schon der Begriff widersprüchlich ist. Die Klassik ist ja eigentlich das, was dem Modernen entge-

(9) Ross, Werner: Baudelaire und die Moderne, Porträt einer Wendezeit, Serie Piper, München 1993

(10) vergl. Coop Himmelblau: Das Fassen von Architektur in Worte, in: Kähler, G. (Hg.): Dekonstruktion? Dekonstruktivismus? Aufbruch ins Chaos oder neues Bild der Welt?, Bauweltfundamente 90, Braunschweig/Wiesbaden 1990, S.105

(11) Lefebvre, Henry: Einführung in der Modernität, Suhrkamp Verlag Frankfurt 1978 (C 1962), S.194

gensteht. Die Klassik steht im Bereich des zu Bewahrenden, während die Moderne nach dem Neuen strebt. Diesen Widerspruch tragen wir bis heute mit uns herum. Dieser Widerspruch gehört aber auch zur modernen Architektur dazu. Die moderne Architektur ist genauso ambivalent wie die Moderne selbst, denn sie bewegt sich stets zwischen Erneuerungswille und Rückwendung zum Vergangenen.

Der Architekt und Theoretiker Peter Eisenman sagt, dass die moderne Architektur immer einen „geheimen Zug“ zum Klassischen gehabt habe. Nach seiner Meinung sind die Werturteile über Architektur auch heute noch von dem Wert- und Formenkanon der Klassik geprägt. Dies betrifft in erster Linie die alten Regeln der Komposition, z.B. Fragen der Hierarchie, Ordnung und Harmonie des Ganzen. Die Gründe hierfür liegen in der Übernahme rationaler Entwurfskriterien nach der Aufklärung.

Die klassisch moderne Architektur suchte gemäß den Zielen der Aufklärung nach einer rationalen Quelle für den Entwurf. Man strebte nach einem rationalen Entwurfsprozess, nach einer Architektur, die die Vernunft symbolisieren sollte und nicht mehr die göttliche Ordnung. Die rationale Ordnung der Vernunft folgt nun der alten göttlichen Ordnung und dadurch ergibt sich heute die Situation, dass die moderne Architektur, obwohl sie von einem Bruch mit der Tradition spricht, sich immer noch im alten traditionellen Wert- und Formenkanon bewegt, also mit der Aufklärung sich nichts wirklich grundlegend verändert hat. Die moderne Architektur hat sich nie richtig von den klassischen Werten distanziert (12). Sie ist nur eine „Neuaufgabe“ der klassischen Art, gegen die Angst vor der Ungewissheit und dem Chaos vorzugehen. Sie hat sich nie auf das Chaotische und Fragmentierte der Moderne eingelassen. Es gibt nach Eisenman überhaupt keine wirklich moderne Architektur, denn diese müsste die Erfahrung der Entfremdung und Fragmentierung in der Moderne zum Ausdruck bringen. Er schreibt, dass „die Architektur nie eine angemessene Theorie der Moderne besaß, verstanden als ein Vorstellungsgefüge, das sich mit der inneren Unsicherheit und der Entfremdung des modernen Lebens befasst.“ (13)

Man muss sich hier jedoch fragen, wie eine Umwelt aussehen würde, die nur immer das Fragmentierte der Moderne zum Ausdruck bringt und ob diese Situation eine wünschbare wäre. Wollen wir die ehrliche und grausame Wahrheit der Moderne oder den schönen Schein der alten Ordnung? Die grausame Wahrheit der Moderne wirklich zu akzeptieren, ist keine leichte Angelegenheit. Walter Benjamin sprach damals in den dreißiger Jahren davon, dass man ein wahrer Held sein müsse, um der Moderne wirklich ins Auge zu sehen. (14)

Wenden wir uns einem Beispiel zu:

Le Corbusier hat sich immer sehr deutlich gegen das Chaos, gegen die Unordnung der Stadt ausgesprochen. Er litt persönlich unter dem Chaos der Großstadt, an ihrer Reizüberflutung und an dem stark angestiegenen Verkehrsaufkommen. In seinem Plan „Voisin“ wollte er große Teile der Altstadt von Paris abreißen lassen, um dort eine neue moderne Stadt entstehen zu lassen. An Hand von vielen Statistiken konnte er belegen, dass die alte Form der Stadt – hier am Beispiel Paris 1925 - den neuen Anforderungen des Bevölkerungswachstums, der neuen Technik und der neuen Verkehrsmittel nicht mehr gerecht wurde. Und die immer deutlicher werdenden Probleme der Großstadt gaben ihm Recht. Sein Plan war, nicht nur die Stadt neu zu ordnen, sondern auch durch die Wahl reiner Formen, eine quasi göttliche Ordnung wieder einzurichten. Er sagte, dass Geometrie und Mathematik als sichere Werkzeuge für die Herstellung einer rationalen Ordnung fungieren. Für ihn war die Geometrie das gestalterische Mittel, die Grundlage der Ordnung. „Sie ist Träger der Symbole, die die Vollkommenheit, die das Göttliche bezeichnen“ (15). Der rechte Winkel ist hierbei das richtige Werkzeug, weil er den Raum mit vollkommener Eindeutigkeit bestimmen kann. Gegen das Chaos der Moderne und der modernen Großstadt fordert er auch die Typisierung und Standardisierung der Elemente. „Wo Ordnung herrscht, entsteht Wohlbefinden.“ (16)

(12) Eisenman, P.: Aura und Exzeß. Zur Überwindung der Metaphysik der Architektur, Wien 1995, S.68

(13) vergl. Kähler, G. (Hg.): Schräge Architektur und aufrechter Gang, Bauweltfundamente 97. S.123; Bezug Eisenman, P.: Die blaue Linie, in: Dekonstruktivismus, 1989, S.150

(14) vergl. Benjamin, Erfahrung und Armut; Der destruktive Charakter, in: Illusionen, Suhrkamp Verlag Frankfurt, 1977

(15) Le Corbusier: Leitsätze des Städtebaus, in: Conrads, U. (Hg.): Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts Bauweltfundamente 1, Vieweg Verlag, Braunschweig/Wiesbaden, 1981, S.84

(16) Le Corbusier, Ausblick auf eine Architektur (Original: Vers une architecture, Paris 1922; Deutsch: Kommende Baukunst, 1926), Bauweltfundamente 2, Berlin/Frankfurt/Wien 1963 (C), S.52

Das Herstellen von guten Proportionen, die Verwendung von reinen Formen und die Betonung auf Mathematik in der Gestaltung sollen helfen, diese erwünschte Ordnung herzustellen. Der Schwerpunkt seiner Argumentation liegt auf der Betonung des Verstandes, der Ratio. Mit dem Verstand will er gegen die Willkür vorgehen und die Krise, als die er das Chaos bezeichnet, überwinden. Sein Ziel ist, zu Ruhe, Gleichgewicht und Klarheit zu gelangen und die drohende Unordnung zugunsten der Einheit zu disziplinieren.

Die Regeln dazu sind der Natur, insbesondere der menschlichen Natur zu entnehmen. Mit dem „Modulor“ z.B. versucht er ein universales System der Dimensionierung und Proportionierung von Architekturelementen zu entwickeln. Der Modulor, den er „Maßregler“ nennt, geht von den Proportionen des menschlichen Körpers aus und damit - für Le Corbusier - von den Gesetzen des Universums. Der Maßregler ist für ihn eine „Selbstversicherung gegen die Willkür.“ Er sagt: „Der Mensch schafft Ordnung durch das Messen. Um zu messen, nahm er seinen Schritt, seinen Ellenbogen oder seinen Finger zu Hilfe. Indem er mit Hilfe seines Fußes oder Armes eine Ordnung setzte, schuf er einen Maßstab, der bestimmend für das ganze Werk wurde, und dieses Werk ist auf ihn zugeschnitten, ihm angemessen und richtig. Es ist nach seinem Maß. Es ist nach dem Maß des Menschen geschaffen.“ (17)

(17) Le Corbusier, Ausblick auf eine Architektur (Original: Vers une architecture, Paris 1922; Deutsch: Kommende Baukunst, 1926), Bauweltfundamente 2, Berlin/Frankfurt/Wien 1963 ©, S.64

Wir haben also hier mehrere Parallelen zwischen Lampugnani und Le Corbusier.

- Beide beklagen sie das Chaos der Stadt
- Beide klagen sie über Reizüberflutung
- Beide wollen sie Ruhe und Ordnung
- Beide wollen sie eine Vereinfachung des Formenrepertoires

Interessant ist nur, dass zwischen beiden Aussagen fast 70 Jahre und ein Weltkrieg liegen.

Stanislaus von Moos, der bekannte Biograph Le Corbusiers schrieb in seinem Buch über Le Corbusier, er sei ein Mann des 18. Jahrhunderts gewesen. Vergleichen wir die Aussagen von Marc-Antoine Laugier – der 1753 ein Manifest des Klassizismus verfasste – mit denen von Le Corbusier können wir wirklich viele Parallelen feststellen.

Marc-Antoine Laugier gilt als der Rousseau der Architekturtheorie. Er lebte 1713-69 und schlug zuerst die geistige Laufbahn als Jesuit ein. Nach einer flammenden Rede vor dem König gegen die Prunksucht ließ er sich vom Orden entbinden und widmete sich dem Kampf gegen die seiner Meinung nach überladene Barockarchitektur.

Sein Text „Essai sur l’architecture“ (18) informiert darüber, dass sich der Klassizismus gegen den formalen Firlelfanz und die Arabesken wendet. Laugier fordert eine Architektur, die sich als Fortsetzung der Natur mit künstlichen Mitteln einsetzt. Der Klassizismus bewundert die Vollkommenheit der Architektur der alten Griechen. Ziel der Bewegung ist die Architektur von allem Überflüssigen zu befreien, eine natürliche Einfachheit zu schaffen. Im Wesentlichen geht es weiterhin um verschiedene Säulenordnungen, um korrekte Proportionen und eine Eleganz der Form. Wie Corbusier beklagte er das wirre Durcheinander der Städte, insbesondere von Paris, das schlechte Straßennetz, das ohne Ordnung sei, ohne System, ohne sinnvolle Gliederung, ohne Plan. Der Gesamteindruck war für ihn Regellosigkeit und Chaos. Dennoch wusste Laugier, dass Einförmigkeit zu Monotonie führen würde und er forderte Regelmäßigkeit und Mannigfaltigkeit zu kombinieren.

Fast dieselben Worte gebrauchte Le Corbusier als er das Paris von 1925 beschrieb. Er forderte, dass Städte mit großer Gesamtabsicht geplant werden sollten. Eine Einförmigkeit im Einzelnen führt seiner Meinung nach zu einer Beruhigung des Geistes, zu Einheitlichkeit und Klarheit. Le Corbusier entwickelt hieraus die Formel: „**Chaos, Aufruhr im ganzen.** (Das will sagen: eine Komposition, reich an kontrapunktierten Elementen, eine Fuge, eine Symphonie.)

(18) Laugier, Marc-Antoine: Essai sur l’architecture (1753), Deutsch: Das Manifest des Klassizismus, Studio Paperback, Verlag für Architektur Zürich und München 1989

Einförmigkeit im einzelnen. (*Das will sagen: Zurückhaltung, Dezenz, 'Ausrichtung' im einzelnen.*)" (19)

An diesem Beispiel sehen wir, dass die moderne Architektur sich wirklich nicht von der Klassik gelöst hat. Hat Peter Eisenman also Recht? Hat er auch Recht, wenn er eine künftige Ablösung der Architektur von der Klassik fordert? Ist der Klassizismus heute nicht mehr zeitgemäß? War er es zu Zeiten von Le Corbusier? Es stellt sich also die Frage, welchen Stellenwert der Klassizismus heute noch haben kann.

(19) Le Corbusier: Städtebau, (Hg.: Hildebrandt, H.) Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart/Berlin/Leipzig 1929, S.64

(20) vergl. Paetzold, Heinz: Ernst Cassirer, Zur Einführung, Junius Verlag, Hamburg, 1993

Psychologie und Ästhetik (Ernst Cassirer)

Der Philosoph und Kunsttheoretiker Ernst Cassirer schrieb 1932 über den Klassizismus in seinen „Grundproblemen der Ästhetik“ (20). Nach Cassirer zeichnen sich die Bestrebungen des 18. Jahrhunderts besonders durch Klarheit, sicheren Überblick, Vereinheitlichung, Ordnung, Gliederung, Logik und Beherrschung aus. Ziel war es, ein sicheres Wissen, ein festes Fundament zu finden. Harmonie war das Ideal der Epoche, die universelle Regel, die Einheit in der Mannigfaltigkeit, die Beherrschung der Vielfalt, der Schutz vor der Willkür. Vorherrschend waren die Regel und das Prinzip, die antike Geometrie und die Mathematik, sowie deren Zahlenverhältnisse. Einfachheit war das klassische Ideal. Man versuchte, in der Natur Prinzipien zu finden und die Gesetze der Natur zu ergründen. Die Natur wurde als übergeordnete Vernunft verstanden, als Ordnung des Seins. Man wollte Ästhetik als Wissenschaft betreiben.

Hier ergaben sich jedoch verschiedene Widersprüche: Logik und Ästhetik passen nicht zusammen. Das Genie verweigerte sich der Regel. Die reine Erkenntnis konnte mit der künstlerischen Anschauung nicht übereingebracht werden. Die größte Schwäche der Theorie war aber, dass es keine Möglichkeit der Weiterentwicklung gab. Ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kam es zu einer Auflösung und Überwindung der klassischen Ästhetik. Die Aufklärung führte zum Aufkommen des Geschmacksproblems und zu einer Wendung zum Subjektivismus. Man kam zu der Erkenntnis, dass das Ästhetische ein rein menschliches Phänomen ist und folgerte, dass die Lösung des Problems nur anthropologisch sein kann. Man stellte eine Verbindung zwischen Psychologie und Ästhetik her. Da der Geschmack aber nicht nur eine Sache der Laune sein konnte und es einen Anspruch auf eine rationale Begründung des Geschmacksurteils gab, entstand ein Problem. Geschmack war eine Sache des Gefühls und nicht der Logik. Dennoch gab es eine gewisse Übereinstimmung im Geschmacksurteil. Es war zwar keine Allgemeingültigkeit, aber es gab doch in bestimmten Grenzen Parallelen. Man fand eine Variation in bestimmter Breite, eine relative Übereinstimmung, aber keine feste Norm, denn jedes Geschmacksurteil fügt sich aus einer Unzahl von Erfahrungen zusammen. Man erfand die Lehre von den Sinnen und von der sinnlichen Wahrnehmung. Das Sinnliche wurde damit in den Rang der Wissenschaft erhoben. Die Phänomenologie entstand. Mit der Aufklärung verabschiedete man sich von der Gottähnlichkeit des künstlerischen Genies und vom Ideal der Gottähnlichkeit der Erkenntnis. Stattdessen stellte man einen Bezug zum rein Menschlichen her. Es war sozusagen eine Emanzipation der Sinnlichkeit. Man erkannte, dass das Wesen der Moderne sehr viel mit Psychologie zu tun hat, denn die Moderne konzentriert sich auf das persönliche Erleben und Deuten der Welt gemäß den Reaktionen unseres Inneren.

Mit der Moderne kam es zur Aufwertung der Gegenwartigkeit im modernen Leben. Das Symptom der Zeit war die Flüchtigkeit des jeweils Gegebenen, ein intensives Gegenwartsgefühl, eine Aufwertung des Gegenwärtigen, ein radikaler Bruch mit der Vergangenheit, die Aufwertung des Neuen, die permanente Veränderung der äußeren Reize. Es entstanden neue Formen der spezifisch modernen Erlebnisverarbeitung.

Erlebnisverarbeitung in der Moderne (Georg Simmel)

Der Soziologe Georg Simmel (1858-1918) hat sich genau mit dieser neuen Erlebnisverarbeitung auseinandergesetzt. Er veröffentlichte im Jahre 1903 seine Überlegungen zur „*Steigerung des Nervenlebens in der Großstadt*“. Hier beschrieb er die Überflutung der menschlichen Sinne mit einer Überfülle von Reizen. Georg Simmel ist Ende des 19. Jahrhunderts in Berlin aufgewachsen. Er wohnte am damaligen Verkehrsknotenpunkt Friedrichstraße Ecke Leipziger Straße und muss persönlich unter der „*Steigerung*“ des Lebens in der Stadt gelitten haben. Er hatte erlebt, wie die Einwohnerzahl der Stadt stark zunahm und sich damit auch der Verkehr vervielfachte. Die Art der öffentlichen Transportmittel änderte sich: Es gab immer mehr Personenkraftwagen, insbesondere einen hohen Anstieg der Zahl von Taxen; die Pferdebahn wurde durch die „*Elektrische*“ ersetzt.

Nach Simmel entwickelt der Großstädter, um sich gegen die drohende Reizüberflutung zu schützen, einen Mechanismus, nämlich die reine sachliche Behandlung von Dingen und Menschen. Der Verstand, so sagt Simmel, sei wie ein „*Präservativ*“ gegen die „*Vergewaltigung der Großstadt*“. Gegen die Bombardierung der Sinne mit neuen und immer wechselnden Eindrücken helfe nur die „*reine Sachlichkeit in der Behandlung von Menschen und Dingen.*“ Und genau diese von Simmel beschriebene Reaktion, die Versachlichung, erkennen wir in den vorgetragenen Äußerungen der Architekten Le Corbusier und Vittorio M. Lampugnani wieder. Simmel bezieht sich hier auf ganz ähnliche Erfahrungen, die auch die genannten Architekten zu ihren Ausführungen veranlasst haben. Der rasche und ununterbrochene „*Wechsel äußerer und innerer Eindrücke*“, alle diese auf ihn einstürzenden Eindrücke versucht der Mensch durch Distanz zu bewältigen, was zum „*Ausschluss jener irrationalen, instinktiven, souveränen Wesenszüge und Impulse*“ und zur Betonung von Verstand und Ratio führt.

Georg Simmel erkannte aber im Bereich der Reizwahrnehmung auch einen Anpassungsprozeß. Aus Simmels Sicht führt die ständige Überreizung der Sinne dazu, dass alle wahrgenommenen Dinge mit einer „*gleichmäßig matten und grauen Tönung*“ erfüllt werden, so dass kleine Unterschiede nicht mehr wahrgenommen werden können. Durch die Gleichmäßigkeit dieser „*matten grauen Tönung*“ kann bei einem schwachem Reizpotential dann keine positive Reizung bzw. Erregung mehr erfolgen. Diese „*Abstumpfung*“ der Nervenreize, diese „*Gewöhnung*“ führt nun paradoxerweise dazu, dass der „*blasierte*“ Stadtmensch nach weiteren Reizen sucht, die diesen Reizmantel durchbrechen können. Die Folge ist ein „*Durst*“ nach immer ausgefalleneren Vergnügungen und Zerstreuungen, eine Begierde nach einer größeren Raschheit des Wechsels von Reizen. Die Erschlaffung der Nervenenergien und das Bedürfnis nach Unterschiedsreizen waren für Simmel direkt aufeinander bezogen. Dies zeigt sich unter anderen im Kult des Neuen, in der Verherrlichung der Aktualität, durch die eher Traditionelles, z.B. der Gebrauchswert, verfällt und der dynamische Tauschwert an Bedeutung gewinnt. Überdies führe der ständige Wechsel zu einer Erhöhung des Gegenwartsgefühls (21).

Der Psychologe Daniel Berlyne hat diesen Zusammenhang in den siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts als „*Gewöhnung*“ beschrieben. Er geht davon aus, dass man sich, wenn ein Reiz durch seine ständige Präsenz seinen Höhepunkt überschritten hat, an seinen Neuigkeitswert gewöhnt und die Erregung, die sich mit ihm verband, somit verschwindet.

Hier bei Simmel und Berlyne verstehen wir die ganze Ambivalenz der Moderne. Einmal sind wir der Reizüberflutung ausgesetzt, leiden also unter einer Überwältigung durch das Chaotische. Es entsteht der Wunsch nach Ruhe und Einfachheit. Und dann wieder entwickelt sich der Wunsch nach mehr Komplexität. Die Ursache hierfür ist eine Anpassungsleistung, wodurch die vorher als chaotisch bezeichnete Umwelt nicht mehr chaotisch wirkt und eine vereinfachte Umwelt nicht mehr den neuen Reizanforderungen genügt (22).

Diese scheinbar so natürliche Reaktion unsere Sinne birgt die Gefahr, uns in dem Hin und Her zwischen Vereinfachung und der Forderung nach mehr Komplexität zu verlieren. Wir brauchen die Vereinfachung des Komplexen und auch

(21) Simmel, Georg: Brücke und Tor: Die Großstädte und das Geistesleben, 1903, in: Schmals, K. (Hg.) Stadt und Gesellschaft, 1983, S.237-246 oder in: Simmel, G.: Das Individuum und die Freiheit, Fischer Verlag, Frankfurt, 1993, S.192-204, C Stuttgart, 1957

(22) Berlyne, D.E.: Konflikt und Erregung: Zur Psychologie der kognitiven Motivation, Klett Cotta Verlag, Stuttgart, 1974

die Ordnung, denn Anzuordnen gehört zu den Hauptaufgaben der Architektur. Ohne die Ordnung und Anordnung geben wir jede Anforderung an eine Gestaltung der Umwelt auf. Aber wir brauchen auch das Komplexe, die Störung, das Andere – damit unsere Umwelt nicht monoton wirkt. Wie viel Ordnung und wie viel Komplexität notwendig ist, hängt von der jeweiligen Zeit und ihren Umständen ab.

Der Diskurs

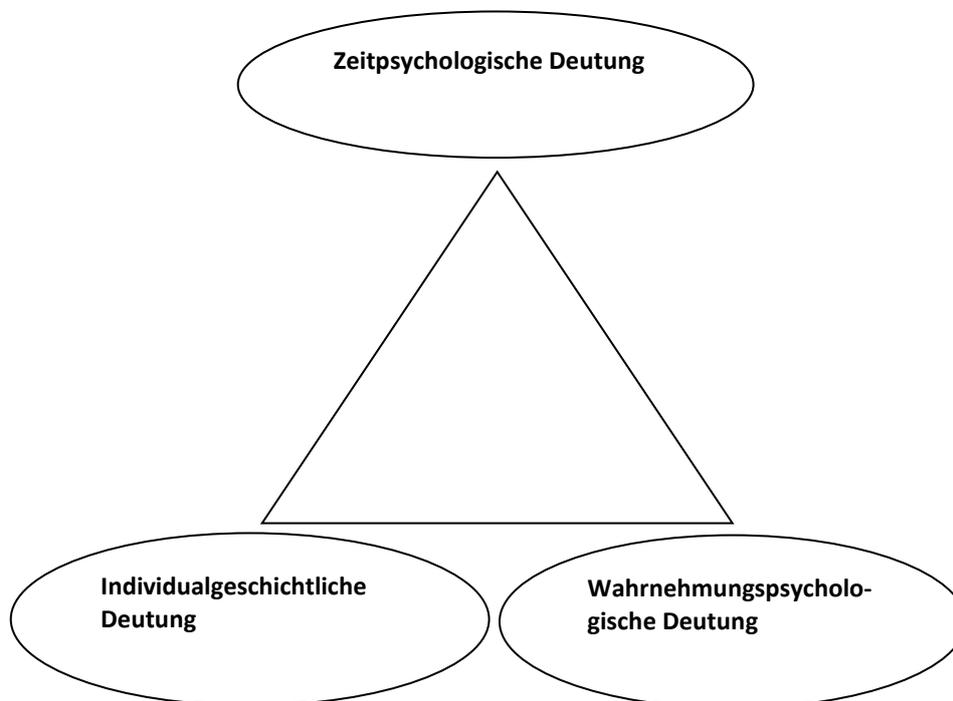
Wie können wir hier zu einer Einschätzung kommen? Dieses sehr komplexe Problem braucht eine sich selbst anpassende Theorie. Wie diese Theorie aussehen könnte, dazu habe ich bei Erwin Panofsky (Kunsthistoriker 1892-1968) Anregungen gefunden (23).

Das Kunstwerk, seine Entstehung und Rezeption (Erwin Panofsky)

Nach Erwin Panofsky kann ein Kunstwerk in dreifacher Art befragt werden:

- Kann es in seinen kollektivgeschichtlichen Zusammenhang gesetzt werden? (Hier wird danach gefragt, ob es in die Zeit passt, ob es dem Zeitgeist entspricht.)
- Kann das Kunstwerk darüber beschrieben werden, welche individualpsychologischen Hintergründe zu seiner Entstehung beigetragen haben? (Hier wird nach der Individualgeschichte des Künstlers und seiner psychischen Konstellation gefragt.)
- Geht es um den Betrachter selbst, um seine Wahrnehmung des Kunstwerks und seine Einschätzung?

(23) Panofsky, Erwin: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Hg.: Oberer, Hariolf; Verheyen, Egon. Wissenschaftsverlag Volker Spiess, Berlin 1998

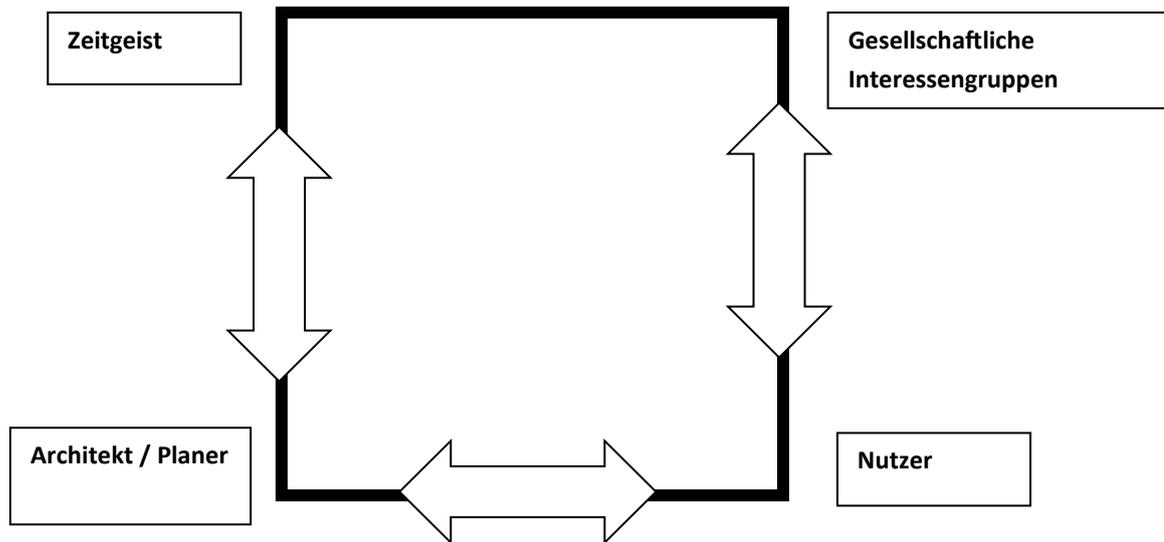


Einflussmöglichkeiten im aktuellen Architekturdiskurs

Nun ist ein architektonisches Werk nicht immer und ausschließlich ein Kunstwerk. Architektur dient einem Zweck und dem Gebrauch. Von daher trifft diese Einteilung von Panofsky vielleicht nicht genau auf unser Problem zu. Aber wir können das Schema von Panofsky für unsere Zwecke verändern. Wenden wir es also auf unser Problem an und kommen damit zum Kern meiner Ausführungen. Wir setzen an die Stelle des Künstlers den Planer und Architekten. An die Stelle des Kunstbetrachters setzen wir den Nutzer. Die Kollektivgeschichte wird über den Zeitgeist symbolisiert. Und wir fügen die Interessengruppen hinzu, wie z.B. die Bauverwaltung. Will man jetzt zu einer Einschätzung kommen, muss man sich mit den jeweiligen Einflüssen beschäftigen. Der Architekt oder Planer wird zuerst einmal durch seine eigene Individualgeschichte beeinflusst, die ihn geprägt hat; Durch sie wird auch sein Werk geprägt. Hier spielt vielleicht eine Rolle, wie er aufgewachsen ist, was er in jungen Jahren erlebt hat und wie ihn dies beeinflusst hat. Daniel Libeskind z.B. musste in sehr jungen Jahren die Erfahrung der Flucht aus der Heimat und des Vertriebens machen. Weiterhin wird der Planer vom Zeitgeist beeinflusst und möchte auf diesen Bezug nehmen, entweder fördernd oder eher hemmend. Lampugnani möchte z.B. den Zeitgeist, den er als Chaos ansieht, zur Ruhe bringen. Dann ist da noch der Nutzer, der seine Einschätzung abgibt und Einfluss nimmt. Er hat auf der einen Seite seine Individualgeschichte im Hintergrund, ist aber auch vom Zeitgeist beeinflusst. Seine Möglichkeiten, Einfluss zu nehmen, sind jedoch sehr begrenzt. Es sei denn, er gehört einer Interessengruppe an. Einfluss nehmen kann der Nutzer in der Regel nur bei seinem privaten Bauauftrag bzw. bei dem, was ihn direkt betrifft. Gegebenenfalls kann er aber auch über die Politik auf die gesellschaftlichen Gruppen Einfluss nehmen.

Die Einflussmöglichkeiten bestimmter politischer Gruppen, die gesellschaftliche Interessen verfolgen, aber auch ihre eigenen, sind weit größer. In der Bauverwaltung z.B. werden folgenreiche Entscheidungen getroffen, was gebaut werden darf und was nicht. In diesem Quadrat der Einflüsse bewegen wir uns. Welche Anschauung, welche Richtung sich durchsetzt, entscheidet sich hier. Aufgabe wäre es nun, den Diskurs darüber zu führen, was als Zeitgeist verstanden wird. Dazu gehört aber auch, die Einflussmöglichkeiten derjenigen zu erweitern, die bisher weniger Einfluss hatten, z.B. die der Nutzer. Es müssten unabhängige Foren geschaffen werden, die nicht von gesellschaftlichen Interessengruppen, wie z.B. von Berufsvertretungen, dominiert werden, auf denen der Diskurs geführt werden kann und wo möglicherweise bestehende Machtdifferenzen ausgeglichen werden können. Pluralität und Heterogenität der Moderne wären so nicht in erster Linie in den Formen, sondern eher im Diskurs und in den Beteiligungsmöglichkeiten zu finden.

Kommen wir zum Schluss noch einmal zurück zu der eingangs erwähnten Gruppe von Planern und Architekten. Sie bilden einen einflussreichen Ausschnitt der Teilnehmer in diesem Spiel. Von ihnen befinden sich einige in machtvollen gesellschaftlichen Interessengruppen. Doch schon gibt es Stimmen, dass dieser Kreis erweitert werden sollte, um alle Tendenzen der Zeit zu repräsentieren. Da es sich um einen privaten Kreis handelt, sind sie nicht dazu verpflichtet, Andersdenkende aufzunehmen. Sollten in dieses Projekt jedoch öffentliche Gelder fließen, wird man sich nicht mehr auf eine solch einseitige Position zurückziehen können. Dann müssen sie sich von dem Rest der Welt sagen lassen, wie sie den Zeitgeist interpretieren.



Literatur /Quellen:

Benjamin, Walter: Erfahrung und Armut; Der destruktive Charakter, in: Illuminationen, Suhrkamp Verlag Frankfurt, 1977

Berlyne, David E.: Konflikt und Erregung: Zur Psychologie der kognitiven Motivation, Klett Cotta Verlag, Stuttgart, 1974

Coop Himmelblau: Das Fassen von Architektur in Worte, in: Kähler, G. (Hg.): Dekonstruktion? Dekonstruktivismus? Aufbruch ins Chaos oder neues Bild der Welt? Bauweltfundamente 90, Braunschweig/Wiesbaden 1990

Eisenman, Peter.: Aura und Exzeß. Zur Überwindung der Metaphysik der Architektur, Wien 1995

Kähler, Gerd (Hg.): Schräge Architektur und aufrechter Gang, Bauweltfundamente 97. S.123; Bezug Eisenman, P.: Die blaue Linie, in: Dekonstruktivismus, 1989

Lampugnani, V.M.: Die Modernität des Dauerhaften, Essays zu Stadt, Architektur und Design, Berlin 1995

Lampugnani, V.M.: Die Provokation des Alltäglichen, in: Spiegel, 51, 1993, S.142-147

Laugier, Marc-Antoine: Essai sur l'architecture (1753), Deutsch: Das Manifest des Klassizismus, Studio Paperback, Verlag für Architektur Zürich und München 1989

Le Corbusier: Ausblick auf eine Architektur (Original: Vers une architecture, Paris 1922; Deutsch: Kommende Baukunst, 1926), Bauweltfundamente 2, Berlin/Frankfurt/Wien 1963 (C)

Le Corbusier: Leitsätze des Städtebaus, in: Conrads, U. (Hg.): Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts Bauweltfundamente 1, Vieweg Verlag, Braunschweig/Wiesbaden, 1981

Le Corbusier: Städtebau, (Hg.: Hildebrandt, H.) Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart/Berlin/Leipzig 1929

Lefebvre, Henry: Einführung in der Modernität, Suhrkamp Verlag Frankfurt 1978 (C 1962)

Libeskind, Daniel: Between the Lines (1989), in: Müller, Alois Martin (Hg.): Daniel Libeskind, Radix - Matrix, Architekturen und Schriften, Museum für Gestaltung Zürich, Prestel Verlag, München / New York, 1994

Paetzold, Heinz: Ernst Cassirer, Zur Einführung, Junius Verlag, Hamburg, 1993

Panofsky, Erwin: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Hg. Oberer, Hariolf: Verheyen, Egon. Wissenschaftsverlag Volker Spiess, Berlin 1998

Ross, Werner: Baudelaire und die Moderne, Porträt einer Wendezeit, Serie Piper, München, 1993

Roters, E.: zitiert in: Altner, R.; Bartmann, D.: Zur Präsentation der Berlingeschichte im Libeskindbau, in: Ein Museum für Berlin. Hg.: Berlin Museum und Märkisches Museum

Simmel, Georg: Brücke und Tor: Die Großstädte und das Geistesleben, 1903, in: Schmals, K. (Hg.) Stadt und Gesellschaft, 1983, S.237-246 oder in: Simmel, Georg: Das Individuum und die Freiheit, Fischer Verlag, Frankfurt, 1993, S.192-204, C Stuttgart, 1957

In Zeitschriften:

Kollhoff, <https://www.baunetz.de/meldungen/> vom 14.3.2003

Neumeyer: <https://www.baunetz.de/meldungen/> vom 14.3.2003

Libeskind: Die Banalität der Ordnung, in: Arch+, 121, März 1994, S.14-16

IST SCHIEF MODERN?

ÜBER DIE BERLINER SCHULE DER 50ER JAHRE

Einführungsvorträge zum gleichnamigen Seminar im Wintersemester 2020/21

Fachbereich Architektur, Stadt- und Landschaftsplanung

Universität Kassel

„Schief ist modern“, das kenne ich als Redewendung. Wenn meine Oma etwas machte, etwas ordnete oder einpackte und es klappte nicht ganz, es war etwas *schief* geworden, dann sagte sie: „Macht nichts! **Schief ist englisch und englisch ist modern!**“ Aber ist dies wirklich nur eine "Standardfloskel" für Leute, die gerade kein rechtwinkliges Lineal zur Hand haben? Ich habe im Lexikon nachgesehen. Im Brockhaus fand ich: Der Ursprung dieses Ausdrucks liege in der schief getragenen Baskenmütze der britischen Soldaten. Der Ausdruck stammt also aus der Zeit nach dem 2. Weltkrieg und bezog sich auf die Besatzungsmacht. Aber was hat dies nun mit der Architektur und der Moderne zu tun? Darauf hoffe ich, eine Antwort geben zu können.

Es geht um die Fragen:

Was bedeutet der Begriff „modern“?

Was versteht man unter „moderner Planung“?

Wann hat man damit begonnen, schief zu entwerfen?

In diesem Seminar soll es aber nicht nur um die Moderne im Allgemeinen gehen, sondern um die 50er Jahre in Berlin. Wie sie an der „Brockhausdefinition“ gesehen haben, ist der Ausdruck „schief ist modern“ auf die Zeit zwischen 1937 und 1961 eingegrenzt. Und dies ist nun auch die Zeitspanne, in der sich eine bestimmte Architektursprache herausgebildet hat. Es geht in diesem Seminar um die Architekten Hugo Häring (1), Hans Scharoun (2), Willy Kreuer (3), Sergius Riegenberg und von Möllendorf (4), Chen-Kuen Lee (5), Heinz Schudnagies (6) bis zu Fehling und Gogel (7) sowie Peter Pfankuch (8). Zu diesen Architekten werden wir Plakate erarbeiten und diese im Foyer ausstellen. Hinrich Baller wird diese Ausstellung eröffnen.

(1) Hugo Häring, (*22.5.1882 in Biberach an der Riß; † 17.5.1958 in Göppingen) Architekt und Architekturtheoretiker, gilt als einer der wichtigsten Initiatoren des Neuen Bauens. Seine Beobachtungen und Gedanken zur Baukunst gehören zu den wesentlichen Grundlagen der Organischen Architektur, die besonders Hans Scharoun (etwa bei der Berliner Philharmonie) aufgriff. 1899–1901 Studium an der TH Stuttgart; 1901–1902 Studium an der TH Dresden; 1903 Studienabschluss an der TH-Stuttgart. Seine wichtigsten Bauten: 1922–28 Gut Garkau; 1926/27 Onkel Tom Siedlung in Berlin; 1929/30 Siemensstadt, Berlin;

Vergl. Schirren, M.: Hugo Häring, 2001 Ostfildern-Ruit, Verlag Hatje-

(2) Hans Scharoun (*20.9.1893 Bremen, † 25.11.1972 Berlin) Architekt. 1912 Studium der Architektur an der TH Charlottenburg. 1919 Mitglied der von Taut angeregten „Gläsernen Kette“. 1925 Lehrstuhl für Kunstgewerbe an der Kunstakademie Breslau. Seit 1925 Mitglied auch des Deutschen Werkbundes. 1932 Umsiedlung von Breslau nach Berlin. 1945 wurde er der erste Stadtbaurat des befreiten Berlin (bis 1947). 1947 Ordinarius für Städtebau an der TU-Berlin bis 1958. Seine wichtigsten Bauten: Wohn- und Ledigenheim in Breslau 1928/29. Junggesellenhäuser am Kaiserdamm Berlin (1928–30). Großsiedlung Siemensstadt (1929–31) in Berlin. Entwurf Staatstheater Kassel 1953/54. Hauptstadtwettbewerb 1958 (2. Preis). Philharmonie Berlin 1957–63. Staatsbibliothek Berlin 1964. Hochhäuser „Romeo und Julia“, Stuttgart 1954–71. Großsiedlung Charlottenburg-Nord in Berlin 1954–61.

Vergl. Pfankuch, Peter: Hans Scharoun, Schriftenreihe der Akademie der Künste Band 10, Berlin 1974©, 1993

Zum Begriff „modern“. Was bedeutet „modern“?

Was „modern“ bedeutet, ist gar nicht so klar. Hier gibt es ein ziemliches Chaos in der Definition, sozusagen ein Begriffswirrwahr (9). Heute versteht man unter „modern“ meistens den technischen, industriellen und zivilisatorischen Fortschritt. Da handelt es sich um Neuerungen, die zu einem besseren Leben geführt haben (10). „*Wie alt die Moderne sei, ist eine umstrittene Frage*“ (11). Der Begriff „modern“ ist aber mehr als 1000 Jahre alt (12). Modern, das bedeutet die Abkehr vom Mittelalter, bedeutet Aufklärung und Freiheit. Man unterscheidet das Mittelalter von der Neuzeit und nennt die Neuzeit die große Moderne. Der Beginn der Neuzeit liegt um 1500. Gern nimmt man 1492, das Datum der Entdeckung Amerikas, als Wendedatum.

Weitere Wendedaten sind zwischen 1450 und 1650. Hier sind es die Entdeckungen von Kopernikus (1473-1543) und Galilei (1564-1642), von Paracelsus (1493-1641) und Giordano Bruno (1548-1600), die als Anzeichen einer Wende angeführt werden. Die neuen Entdeckungen in den Naturwissenschaften begannen unser Weltbild zu verändern. Insbesondere die Buchdruckerkunst mit Gutenberg (1400-1468) (13). Alle diese Entdeckungen konnten gemacht werden, weil man die Natur ohne Vorbehalte und sehr genau beobachtete.

Weitere Definitionen bezeichnen die Moderne als Folge der Aufklärung, die als geisteswissenschaftliche Wende Ende des 17. Jahrhunderts ihren Anfang nahm. Ausgehend von Immanuel Kant (1724-1804) sollte jeder sich seiner Vernunft bedienen und keinen Vorurteilen nachhängen. Den denkwürdigen Aufsatz „Was ist Aufklärung“ schrieb er 1783. Zeitlich nicht weit entfernt liegt die Französische Revolution 1789, die ebenfalls als Wendedatum zur Moderne genannt wird.

Die kleine Moderne nennt man eine Zeit, die nach Theodor W. Adorno um 1850 beginnt; andere nennen das Jahr 1890 als Beginndatum (14). Hier geht es um die industrielle Revolution, die wiederum große Veränderungen in das Leben der Menschen gebracht hat. Eine weitere Wende ereignet sich 1917/18 als die alte europäische Ordnung zerbrach und die alten Herrscher einer revolutionären Bewegung Platz machen mussten (15).

Jede dieser Daten brachte eine große Veränderung in das Leben der Menschen. Nach jeder dieser Veränderungen war die Zeitepoche moderner als zuvor. Vielleicht ist es auch nicht wichtig, genau anzugeben, wann die Moderne begann, denn dieser Begriff ist ja doch nur eine Setzung.

In der Geschichte gibt es das Bedürfnis, Epochen zu definieren, klare Gliederungen zu erschaffen, in der Vielfalt der historischen Ereignisse. Doch diese scheinbar so klaren Klarheiten sind ex post gesetzt (16). Es gibt bestimmte prägende Ereignisse, aber auch Übergangszeiten. Und die Ereignisse sind an unterschiedlichen Orten unterschiedlich verlaufen. Und um Sie jetzt gänzlich zu verwirren: Bei Jürgen Habermas findet man, dass das Wort *modern* schon im späten 5. Jahrhundert aufkam. Mit dem Wort *modern* versuchte man, die soeben offiziell gewordene christliche Gegenwart von der heidnisch-römischen Vergangenheit abzugrenzen. Modernität bedeutet, sich zur Antike in Beziehung zu setzen, bzw. sich von der Antike abzugrenzen (17). Das Wort hat also auch etwas mit dem Aufkommen des Christentums zu tun (18). Schon in der Antike gab es ein Generationenproblem. Die jungen Menschen setzten sich von den Älteren ab. Und es gab schon den Gegensatz zwischen Avantgarde und Konservatismus lange bevor es das Wort *modernus* gab (19).

Wichtig ist hier auch das Wort „modern“ von dem Begriff „Moderne“ zu unterscheiden. Der Begriff „Moderne“ stammt erst aus dem Ende des 19. Jahrhunderts, er wurde im Jahr 1886 erstmals erwähnt (20). Insofern kann man auch sagen, dass die Moderne erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts entstand, also um 1850 wie Adorno sagte. Auch am Ende des 19. Jahrhundert wendete man sich von der Antike ab. Sie war nun nicht mehr das akzeptierte Kunstideal, wie sie es zuvor gewesen war (21).

Was „modern“ war wusste man jedoch schon vorher: Modern war immer das Neue (22). Das Neue, das immer wieder durch das Neuere abgelöst wurde. Modern zu sein, war die Bereitschaft, das Neue immer wieder durch das Neueste zu ersetzen, die Bereitschaft zum Wechsel, zu einer immerwährenden Vorwärtsentwicklung (23). Moderne, sagte Baudelaire, das ist wie wenn man sich in einem ewigen Mahlstrom befindet. Alles was fest zu sein glaubt, verschwindet und wird durch etwas anderes ersetzt. „Moderne“ bedeutet, sich auf diesen immerwährenden Wandel einzulassen. Sich darauf einzulassen, dass sich alles immer wieder verändert, dass nichts bleibt wie es ist (24).

In der Literatur gibt es aber auch ebenso viele Beispiele von Menschen, die sich auf diesen Wandel nicht einlassen wollten, die sich dagegen wehrten, dass sich alles veränderte. Einer davon war Charles Baudelaire (1821-1867). Baudelaire schrieb 1860 ein Gedicht als Klagegedicht als in Paris die alten Häuser abgerissen wurden. Er seufzte: Das alte Paris sei dahin und mit ihm seufzt eine ganze Generation (25). Baudelaire mochte diesen Fortschritt nicht, er widersetzte sich ihm. Dennoch gilt er als ein Dichter der beginnenden Moderne.

Das Neue tritt in der Geschichte meist als Mode auf. Die Mode strebt nach dem Neuen. Hier ist das Neue meist gering geschätzt. Man sagt oft abschätzig: „Das ist ja nur eine Mode“ (26).

Das Wort „**Mode**“ tritt im 19. Jahrhundert seinen Siegeszug an. Sie ist aber schon seit dem 16. Jahrhundert bekannt, als der persönliche Stil, als die Art etwas zu tragen oder zu tun (27). Mit dieser Definition wird die Mode mit Individualisierung in Zusammenhang gebracht. Die Mode bringt das immer wieder Neue auf dem Markt. Die neue Mode löst die alte Mode ab. Der Soziologe Georg Simmel kritisierte zwar den Kult des Neuen, die Verherrlichung der Aktualität, durch die das Traditionelle, der Gebrauchswert an Bedeutung verliert und der Tauschwert gewinnt. Der ständige Wechsel führe zu einer Erhöhung des Gegenwertsgefühls (28). Er sieht aber auch die neue Funktion der Mode in einer sich zersplitternden Welt. *Er schreibt: „Für das neuzeitliche Leben mit seiner individualistischen Zersplitterung ist dieses Homogenitätsmoment der Mode bedeutsam...“* Zum einen ist die Mode ein Symbol für die Differenzierung

(3) Willy Kreuer (*28. November 1910 in Köln; †12. September 1984 in Berlin). 1919 bis 1924 die Handels-Realschule in Köln. 1924-1927 eine Bau- bzw. Architekturfach-Lehre bei Architekt. 1930 bis 1932 besuchte er die Architekturklasse der Kunstgewerbe- und Handwerkerschule in Köln. Umzug nach Berlin. 1938-1942 bei Werner March. Kriegsteilnahme ab 1942. 1949 bis 1951 technischer Angestellter an der TU-Berlin. 1951/52 Professor am Lehrstuhl für Entwerfen an der TU-Berlin. Wichtigste Bauten: Amerika-Gedenkbibliothek Berlin 1952. Bergbau- und Hüttenwesen Berlin 1954/59. St. Ansgar Kirche Berlin 1955/58. ADAC-Haus Berlin 1958/59. Techn. Chemie in Berlin 1963/68. Chemische und Physikalische Institute in Köln 1960/74.

Vergl. *Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz*. Kunstbibliothek Berlin (Hrsg.), Willy Kreuer. Architekturplanungen 1929 bis 1968. Ausstellungs- und Bestandskatalog Berlin 1980

(4) Sergius Ruegenberg (*17.01.1903 in Sankt Petersburg / Russland; † 23. 03.1996 in Berlin) Architekt, Designer und Zeichner. Im Büro von Mies van der Rohe war er von 1925-34. Nach dem Zweiten Weltkrieg fand er bei Hans Scharoun seine künstlerische Heimat. Seine Bauten: Wohnhaus in Berlin-Kladow, Kurpromenade 6 (1959-60). Feierhalle auf dem Waldfriedhof Berlin-Zehlendorf (1956-57). Christoph-Kolumbus-Schule in Berlin-Reinickendorf (1964-70). Wohnhaus Hansaviertel Berlin.

Vergl. Ruegenberg, *Sergius*: Architekt zwischen Mies van der Rohe und Hans Scharoun, Hrsg. Eva-Maria Amberger, Berlinische Galerie, 2000.

Vergl. Ruegenberg, *Sergius*: eine Monographie ; Bauten und Entwürfe zur Berliner Architektur seit 1925, Verfasser Martin Gärtner, Verlag Gebrüder Mann, Berlin.

(5) Chen Kuen Lee, Architekt (1915 - 2003). Geboren in der chinesischen Provinz Zhejiang, kam 1931 als Student nach Berlin. Vertreter des Organischen Bauens. 1931-37 Studium bei Hans Poelzig. 1939-41 und 1947-53 Zusammenarbeit mit Hans Scharoun. Zweiter Weltkrieg bei Ernst Boerschman. Ab 1953 selbstständig. Seine Bauten: Haus Ketterer (1955). Haus Audry (1969). Wohnhäuser im Märkischen Viertel, Berlin-Reinickendorf (1963-1974).

Vergl. Lee, Chen Kuen: *Antworten*. In: *Bauwelt* (Heft 47/48/1971, S.1916 + 1918, Berlin).

Vergl. Lee, Chen-Kuan (1914 - 2003) und der Chinesische Werkbund: mit Hugo Häring und Hans Scharoun / Wen-chi Wang, Bestellen in Frankfurt, 2010

(6) Heinz Schudnagies, Architekt (*1925 Berlin, †1997 Coromb (Frankreich). 1943-1945 Wehrdienst. 1946-1952 Studium an der TU Berlin bei Willy Kreuer, Blunck und Hans Scharoun. 1954-1955 Mitarbeit im Büro Otto Gühlk, Hamburg. 1955/56 freier Architekt in Berlin. Wichtigste Bauten: Haus Regel, Frohnau (1957). Wohnanlage am Scholzplatz (1967-68). Pücklerstrasse 8 (1979)

Vergl. Geisert, Helmut: Heinz Schudnagies, Architekt, Berlin 1992. Bauwelt 18/1968

(7) Hermann Fehling, Architekt (*10. September 1909 in Hyères, Frankreich; †11. Januar 1996 in Berlin). Zimmermannslehre, Baugewerkschule Hamburg. 1931-37 Mitarbeiter bei Mendelsohn und Scharoun. 1953-1990 Arch-Büro mit Gogel und Pfankuch. Daniel Gogel (*20.3.1927, †28.2.1997) Architekt. Wichtigste Bauten: Mensa FU-Berlin (1952). Studentendorfs Berlin-Schlachtensee (1959-1964). Max-Planck-Institut für Bildungsforschung in Berlin (1972-1973). Erweiterungsbau der Mensa (1975) der FU-Berlin. Max-Planck-Institut für Astrophysik in Garching bei München. Hauptquartier der Europäischen Südsternwarte (1976-1980).

Vergl. Fehling, Hermann: Hermann Fehling und Daniel Gogel / Braunschweig: Vieweg, 1981

(8) Pfankuch, Peter, Architekt (*1925; † 1975) Zusammenarbeit mit Fehling und Gogel, Sekretär der Akademie der Künste Berlin. Seine Bauten: Paul-Gerhardt-Kirche 1958-62 Berlin. Sankt-Norbert-Kirche 1913-14, 1960-62 Berlin. 1962-Gemeindehaus der Ev. Paul Gerhardt Kirche Berlin. 1963-Haus Dr. Horn Mariendorf, Berlin. 1964-Kindergarten Fronau, Berlin. 1966-Gemeindeheim Tempelhof, Berlin

(29). Mit den Mitteln unterschiedlicher Stile versuchen Individuen ihre Subjektivität deutlich zu machen. Gleichzeitig ist der Stil das verbindende Element einer überindividuellen Gemeinschaft. Simmel nennt dies den Kampf zwischen Individualität und Allgemeinheit (30). Sich innerhalb eines Stiles zu bewegen, bedeutet Sicherheit im Überindividuellen zu finden (31). Das eigentliche Wesen des Stils ist eine Entlastung und eine Verhüllung des Persönlichen (32). Man könnte auch sagen: Wer nicht stark genug ist, muss sich an das allgemeine Gesetz halten (33). Während das Neue in der Mode als oberflächlich und als von vorübergehender Natur gilt und nur gering geschätzt wird, wird das Neue in der Wissenschaft und Technik meist als notwendig und wertvoll, als Fortschritt bezeichnet. Im Gegensatz zu den Neuerungen in Wissenschaft und Technik verliert sich der Reiz des Neuartigen in der Mode schnell wieder, wie es in der Definition des Neuen selbst angelegt ist. In der Mode wird das Neue weniger als Fortschritt empfunden, mehr als ewiger Wechsel.

Was nun das Moderne in der Architektur betrifft, wurde die Frage bereits um das Jahr 1100 diskutiert. Der neue moderne Baustil hieß „Gotik“ (34) und dieser neue Baustil wandte sich gegen die antike Baukunst. Also auch hier im 12. Jahrhundert ging es um ein erneuertes Verhältnis zur Antike (35).

Zusammenfassend lässt sich also sagen: Klassik und Tradition, ist das, was die Zeiten überdauert. Modern ist das, was sich ständig verändert, ist die Aktualität, bzw. der Zeitgeist (36). Der Begriff „modern“ wendet sich immer gegen die Alten, gegen das Altertum, gegen die Antike. Modern meinte das Zeitgenössische, das Aktuelle. Moderne bedeutet die Verherrlichung der Aktualität, die Aufwertung des Veränderlichen, des Transitorischen, des Flüchtigen, des Ephemeren. Es ist die Feier des Dynamismus, die Sehnsucht nach der wahren Präsenz. Moderne ist die Rebellion gegen alles Normative, eine antitraditionelle Energie (37). Die Moderne bedeutet auch die Entthronung der klassischen Schönheitsgesetze, der Verlust des klassischen Kanons und der Symmetrien. Das moderne Ziel war die Freiheit, das Ausprobieren, Experimentieren (38). Die Architektur liegt in ihrer Geschichte zwischen Tradition und Moderne, zwischen organischen und rationalistischen Tendenzen.

Eine „Moderne“ klassisch werden zu lassen, zerstört ihren inneren Sinn. Denn wenn „modern sein“ *das immer wieder Neue* bedeutet, kann die Moderne nie klassisch werden. In dem Moment, wo die Moderne klassisch wird, gibt es keine Moderne mehr.

Wie definiert man „moderne Planung“? Ist die moderne Planung ein Kind der Aufklärung?

Aufklärung – sagte Kant 1783 - ist der Wille und die Fähigkeit sich seiner eigenen Vernunft zu bedienen. Glaubt man, dass die Moderne eine Folge der Aufklärung sei, muss die Moderne mit Rationalität in Zusammenhang gebracht werden. Modernes Planen wäre dann ein vernünftiges, aber auch selbstverantwortliches Planen, funktional und bezahlbar. Dieser Definition liegt der Wunsch nach einer nachhaltigen Verbesserung der Verhältnisse zugrunde. Die Zeit der Moderne grenzt sich von der althergebrachten Schicksalsergebenheit des Mittelalters ab. Die Moderne ist hier so eine Art Selbsterhaltung mit rationalen Mitteln, ein Kampf mit der äußeren und der inneren Natur. Sie charakterisiert sich durch eine in erster Linie rationale Organisation, durch Ordnung, durch Berechenbarkeit, durch Sachlichkeit und durch Nützlichkeit.

Geht man davon aus, die Moderne sei eine Folge der Französischen Revolution von 1789, dann steht die Moderne für das Streben nach den Werten Gerechtigkeit, Gleichheit und Freiheit. Hier ginge es dann darum, dass jeder Einzelne das Recht auf ein besseres Leben habe. Der Wunsch nach einem paradiesischen Zustand wird nun nicht mehr schicksalsergeben - wie im Mittelalter auf ein Leben nach dem Tode verschoben, sondern im irdischen Hier und Jetzt eingefordert. Und es soll nun nicht mehr nur einigen wenigen Herrschern gut gehen, sondern allen Menschen. Gerechtigkeit und Freiheit bedeutet hier auch die freie Wahl der Religion und die Freiheit von Leibeigenschaft. Damit soll jeder so leben können, wie er es möchte. „Paradise now“ ist die neue De-

visen. Die neuen Wissenschaften und die Technik sollen helfen, dieses Ziel für alle Menschen in gleicher Weise zu erreichen. Der Begriff „Paradise now“ ist paradoxerweise auch der Titel eines Filmes, der 2004 entstand. Der Film erzählt die Geschichte zweier junger palästinensischer Selbstmordattentäter. Der Filmtitel bezieht sich auf die Versprechung, für diese Tat ins Paradies zu kommen. Es ist hier bei dem Filmtitel also genau das Gegenteil zu dem eben Gesagten gemeint. Dieser Begriff bezieht sich nicht auf die Moderne und ihren Wunsch nach einem besseren Leben im Hier und Jetzt, sondern es ist der religiös motivierte Wunsch, durch eine heldenhafte Tat nach dem Tod ins ewige Paradies zu kommen.

Geht man mit Theodor W. Adorno davon aus, dass die Moderne erst um 1850 beginnt, so ist die Moderne eine Folge des Fortschritts in Wissenschaft und Technik. Wirtschaftlicher Hintergrund waren Industrialisierung und Massenproduktion.

Die neuen Fabriken zogen viele Menschen in die Großstädte. Angesichts der wild wuchernden Städte wurde eine Neu-Ordnung in der Stadt immer dringlicher. Es wurde notwendig, sich für menschenwürdiges Wohnen einzusetzen. Durch den wachsenden wirtschaftlichen Erfolg konnte auch die Angleichung der Lebensbedingungen, die Angleichung der Verhältnisse versprochen werden. Als Folge der neuen Lebens- und Arbeitsbedingungen, durch die neue Freiheit unabhängig von feudalen Strukturen, entsteht eine verstärkte Subjektivierung bzw. Individualisierung. Religionsfreiheit wird angestrebt: Jeder will glauben, was er glauben will.

Während früher alle das Gleiche trugen, jeder Stand und jeder Beruf eine bestimmte Kleidungs Vorschrift hatte, kommt es mit der Mode zu einer Individualisierung und Angleichung zugleich. Das immer wieder „Neue“ der Mode gab dem Einzelnen die Möglichkeit, sich als Individuum abzugrenzen als auch zugleich sich anzugleichen. Architektur und Stadtplanung hätte hier die Aufgabe, die Stadt neu zu ordnen, die Industrie und die Technik für ein besseres Leben nutzbar zu machen und mit Gestaltung die Balance zwischen Individualisierung und Anpassung zu regeln.

Frühe Vorboten der Moderne finden wir in der Arts-and-Crafts-Bewegung in England um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Ihr Gründer hieß William Morris (1834-1896). Er suchte nach einem neuen Stil, nach einer neuen Ästhetik. Treibende Kraft war sein Wunsch nach Einfachheit, nach Sachlichkeit. Er wandte sich gegen die Historisierung, gegen die Ausplünderung der vorhergehenden Stilepochen. Der neue Geschmack von Arts und Crafts wurde in Deutschland über Hermann Muthesius vermittelt. Viele der deutschen Architekten hatten das Buch von Muthesius über das *Englische Haus* gelesen und wollten danach im einfachen englischen Stil bauen.

Hermann Muthesius (1861-1927) war 1896-1903 auf besonderen Wunsch des Kaisers als Attaché für technische Fragen der kaiserlich deutschen Botschaft nach London geschickt worden. Den Kaiser interessierte das neue *englische Bauen* - vielleicht auch weil seine Mutter eine Tochter der Queen Victoria war und er daher viel Positives von der englischen Architektur gehört hatte. Das Ergebnis dieser *Muthesius-Studie* war das Buch „Das Englische Haus“ (1904-05). Durch dieses sehr einflussreiche Buch vermittelte Muthesius diese neue Auffassung von guter Architektur nach Deutschland und darüber hinaus (39).

William Morris (1834-1896) war eigentlich Kunsthandwerker, aber auch Maler und Dichter. Als er 1859 heiratete und sich einrichten wollte, fand er kein einziges Möbelstück, das er in seinem Heim haben wollte. Schon als Jugendlicher hat er, als er 1851 mit seiner Mutter die Weltausstellung in London besuchte, alles ziemlich hässlich gefunden. Ekel war sein Ausgangspunkt, Ekel vor der überladenen Ornamentik des 19. Jahrhunderts. Er beschloss alles, was er brauchte, seine Möbel und seine ganze Einrichtung selbst herzustellen. Das war der erste Schritt zur Gründung der Firma Morris und Co. Er lernte mehrere Handwerke auszuüben, beschäftigte sich mit dem Druck von Büchern und Bil-

(9) **Ross**, Werner: Baudelaire und die Moderne, Porträt einer Wendezeit, Serie Piper, München, 1993, S.16

(10) ebenda, S.10

(11) Baumann, Zygmunt: Moderne und Ambivalenz, Das Ende der Eindeutigkeit, Fischer Verlag, Frankfurt, 1995, (Original: Polity Press, Basil Blackwell Verlag, 1991 (C); 1992 (C), Hamburg), S.16

(12) Ross, ebenda S.10

(14) Ross, ebenda, S.35

(14) Habermas, Jürgen: Die Moderne- ein unvollendetes Projekt (1980), in: Philosophische und politische Aufsätze 1977-1990, Reclam, Leipzig, 1990, S.32

(15) Ross, ebenda, S.53

(16) Ross, ebenda, S.22

(17) Habermas, ebenda, S.33

(18) Ross, ebenda S.30

(19) Ross, ebenda, S.26f.

(20) Ross, ebenda, S.13

(21) Ross, ebenda, S.15

(22) Ross, ebenda, S.13

(23) Ross, ebenda

(24) Groys, Boris: Über das Neue, Versuch einer Kulturökonomie, Edition Akzente, Hg: Krüger, Michael, Carl Hanser Verlag, München / Wien, 1992; Berman, Marshall: All that is solid melts into air, The Experience of Modernity, Penguin Books, New York 1982 (C), 1988

(25) Ross, ebenda, S.89

(26) Groys, ebenda S.45

(27) Ross, ebenda S.39

(28) Lichtblau, Klaus: Georg Simmel, Campus Verlag, Frankfurt/ New York, 1997, S.135

(29) Frisby, David: Fragmente der Moderne, Georg Simmel, Siegfried Krakauer, Walter Benjamin. Daedalus Verlag, Rheda-Wiedenbrück, 1989 (C), (Original Oxford, Polity Press, 1986), S.106f.

(30) Simmel, Georg: Die Mode, in: Philosophische Kultur, Potsdam 1923, S.31-64, S.45, zitiert aus: Frisby, D.: Georg Simmel und die Moderne, Hg.: Dahme / Rammstedt, Frankfurt 1984, S.62

(31) Simmel, Georg: Die Mode, S.380

(32) ebenda S.382

(33) Simmel, ebenda S.383

(34) Ross, ebenda S.32

(35) Habermas, ebenda S.33

(36) ebenda S.34

(37) ebenda S.35f.

(38) Ross ebenda S.195

(39) Posener, Julius: Vorlesungen zur Geschichte, in: Arch+59, 10/1981

dern, aber auch mit dem Bedrucken von Tapeten und Stoffen. 1860 gründete er die „Arts and Crafts Bewegung“ für Kunst und Handwerk, mit dem Ziel, auch einen Wandel der allgemeinen Kultur anzustreben. Es ging ihm darum, größtmögliche Einfachheit in der Gestaltung anzustreben. Bei ihm verband sich ein ästhetischer Protest auch mit einem sozialistischen Impetus. In dieser Hinsicht war der Gründer der Arts and Crafts-Bewegung William Morris von Augustus Welby Pugin (1812-1852) und von John Ruskin (1819-1900) beeinflusst. Morris hörte Vorlesungen des Sozialreformers Pugin über Demokratie, Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit und er las auch Karl Marx. Morris wandte sich gegen die Klassik aber auch gegen die Gotik. Architektur sollte seiner Meinung nach Ausdruck der Gesellschaft sein.

Augustus Welby Pugin war Architekt. Sein bekanntestes Werk ist der *Palast von Westminster in London*. Als 1834 das Londoner Parlamentsgebäude durch einen Brand zerstört wurde, entbrannte eine heftige Diskussion um den Wiederaufbau. Die Frage „In welchem Stil sollte nun das neue Gebäude gebaut werden?“ wurde zum Streit der Stile, zum „*Battle of styles*“. Seit 1820 stand der griechische Stil dem Gotischen konkurrierend gegenüber. Laut Wettbewerbsausschreibung sollte der Palast von Westminster entweder gotisch (12-14. Jahrh.) oder elisabethanisch (16. Jahrh./Renaissance) wieder aufgebaut werden. Pugin, der den Wettbewerb gewann, war -wie sein Vater- ein Vertreter der Gotik. Seine Begründung für diesen Stil war funktionalistisch: Das Design sollte für den Zweck passend sein (*Fitness of the design to the purpose, 1841*). Andererseits lag der Grund für diesen gotischen Stil in seiner Religiosität: Er sah im architektonischen Ausdruck die christliche Offenbarung und war der Meinung, dass große Kunst nur im gotischen Stil realisiert werden könne. Die Antike sei heidnisch und sie arbeite auch nicht nach seiner Forderung der Materialgerechtigkeit, da dort Holzornamente in Stein transponiert wurden.

Pugin verabscheute alles Unwahre und das Massenhafte. Er war der Ansicht, dass an einem Gebäude nichts in Erscheinung treten sollte, was nicht der Standfestigkeit, dem Gebrauch und der Bequemlichkeit diene. Dieser Ausspruch von Pugin gilt als frühes Diktum des Funktionalismus. Dass an einem Bau nichts vorgetäuscht werden darf, dass alles echt sein soll - dies ist die neue Wendung gegen den Stuck und eine Rückkehr zu Ehrlichkeit.

Das andere Vorbild von Morris war John Ruskin. John Ruskin (1819-1900) war der Sohn eines Sherry-Importeurs und auch eigentlich Maler. Er hat aber umfangreiche Texte zur Architektur verfasst. Seine Mutter war sehr puritanisch, eine strenge Protestantin. Ruskin reagierte sehr sensibel auf den überladenen Stil seiner Zeit. Ihn störte damals der Mangel an echter Kunst an Möbeln, welche jetzt bereits in Massen fabriziert wurden. Bei der Massenproduktion wurde selbst der Schmuck massenweise produziert. Die Präzision der Maschine hielt er jedoch für das eigentliche Übel. Das handwerkliche Produkt habe seine Unebenheiten, dies rege aber die Phantasie an. Ruskin wandte sich gegen die industrialisierte Massenproduktion. Er wollte zurück zu Gotik, d.h. ins Mittelalter. 1849 schrieb er das Buch „*Die Poesie der Architektur*“ und den Text „*Die sieben Leuchter der Architektur*“. Hier wird seine religiöse Haltung ins Ethische gewendet. Seine Themen waren Lüge und Wahrheit: Falsch sei die Vorspiegelung einer Konstruktion, die vom wahren Sachverhalt abweicht. Falsch sei auch das Bemalen eines Materials gegen seine ursprüngliche Beschaffenheit. Seine Forderung war die Ablesbarkeit der Konstruktion, Materialgerechtigkeit, die Ableitung der Form aus der Natur ohne ihre Nachahmung. Diese Ideen beeinflussten Sullivan, Wright, Adolf Loos bis hin zum Bauhaus und dem Deutschen Werkbund.

England war auch zum Vorbild für die moderne Stadtplanung geworden. So war die englische Gartenstadtbewegung eine wichtige Quelle der neuen modernen Stadtidee. In der Gartenstadtbewegung verbanden sich Landschaftstourismus, Sommerfrische, Heimatschutz- und Jugendbewegung wie auch der Wunsch nach einer Versöhnung zwischen moderner Vereinzelung und traditioneller Gemeinschaft. Ebenezer Howard (1850-1928) war einer der einflussreichen Vertreter dieser Gartenstadtinitiative. 1907 schrieb er: „*Stadt und Land müssen sich vermählen, und aus dieser erfreulichen Vereinigung werden*

neue Hoffnung, neues Leben und neue Kultur entstehen.“(40). Bereits 1898 hatte er mit seinem Buch „*To-morrow - A Peaceful Path to Real Reform*“ ein erstes Konzept für eine Gartenstadt mit 32000 Einwohnern veröffentlicht. Sein Buch erschien zuerst in England, wurde aber in den folgenden Jahren in ganz Europa begeistert aufgenommen. Sein Ziel war, die Vorteile der Stadt mit den Vorteilen des Landlebens zu verbinden. Diese eher romantische Gartenstadtbewegung förderte die Auffassung der Stadt als Landschaft, der Stadtlandschaft als ein organisches Ganzes (41).

In einem seiner Schaubilder wurde eine zentral angelegte Stadt mit 50 000 Einwohnern dargestellt; angegliedert sind mehrere Mittelstädte mit bis zu 32 000 Einwohnern. Die Zentralstadt und die Mittelstädte sind mit einem Schnellverkehrssystem verbunden. In der Zentralstadt ordnete Howard öffentliche Parks an, „eine schöne Gartenanlage mit Wasserkünsten“, öffentliche Gebäude und Läden, ein Rathaus, Museen, eine Konzerthalle, das Theater und die Bibliothek. Diese Einrichtungen sollten von einem Zentralpark umgeben werden. Den Rand dieses Parks bildet ein in Kreissegmente gegliederter ringförmig vor der Wohnstadt angelegter „Kristallpalast“, nach dem Vorbild des zur Weltausstellung 1851 in London errichteten Kristallpalastes. Diesen Kristallpalast kann man - nach heutigem Sprachgebrauch - als Shopping-Mall bezeichnen. Mit diesem Stadtmodell wollte Howard einerseits eine städtebauliche Ordnung schaffen, gleichzeitig aber auch eine gewisse Offenheit erhalten. In diesem Modell zeigen sich zwei wesentliche Leitideen der modernen Stadtplanung: Erstens die Zonierung der Stadt in mittig gelegene Zentralfunktionen, und zweitens die darum herum angeordneten Erholungsräume und die Produktionsbereiche am Rande der Stadt.

(40) Howard, Ebenezer: *Gartenstädte in Sicht*, Jena 1907, S.13

(41) Benevolo, Leonardo: *Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bände 1-3, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1964 (C), 1978 (Bd. 1+2); 1985 (C), 1988 (Bd. 3), S.422f.

(42) Durth, Werner, S.196

Die Ausgangslage der Gartenstadtbewegung

Das große wirtschaftliche Wachstum und die schnelle Ausbreitung der industriellen Produktion führten in England schon in der Mitte des 19. Jahrhunderts zu einer explosiven Vergrößerung der Städte. Londons Bevölkerung war in der Zeit von 1840 bis 1901 um das Doppelte ihrer Einwohnerzahl angewachsen. 1901 war sie mit 6,5 Mio EW die größte Stadt der Welt. Diese Überfüllung der Stadt führte zu erheblichen gesundheitlichen Beeinträchtigungen ihrer Bewohner. Ebenezer Howard war weder Architekt noch Stadtplaner, sondern Parlamentsstenograph. Es ist möglich, dass er durch seine Arbeit im Parlament einen guten Überblick über die damaligen Probleme in den großen Städten am Ende des 19. Jahrhunderts hatte. Wie dem auch sei: Howard setzte sich die Verbesserung der Lebensverhältnisse in den Städten zum Ziel. Er hoffte dieses Ziel durch die Aufhebung der traditionellen strikten Trennung von Stadt und Land zu erreichen (42). Die Gartenstadt sollte eine eigenständige, von Grünanlagen durchzogene Siedlung in der Nähe einer überbevölkerten Großstadt werden. Damit sollte sie die Vorteile der Kleinstadt mit den Ansprüchen an eine Großstadt verbinden. Durch die Gartenstadt sollte das übermäßige Wachstum der Städte einerseits und die Landflucht andererseits verhindert werden. Bei der Konzeption der Gartenstadt orientierte er sich auch an nordamerikanischen Städten, in denen sich die Grünzüge bis in die Mitte der Stadt hineinzogen. Er verband damit aber auch rassenhygienischen Aspekte: Die Gartenstadt sollte der Aufzucht eines überlegenen Menschentyps dienen.

Zur Architekturgeschichte der Moderne

Die große Erzählung der Architekturgeschichte der Moderne geht von diesen ersten Ideen der Art & Crafts-Bewegung und der Gartenstadtbewegung aus. Nun gibt es eine allgemeine Übereinkunft darüber, was in der Folge als moderne Architektur und Stadtplanung bezeichnet wird. Jeder Architekturhistoriker oder Architekturtheoretiker ordnet sich die Geschichte neu an, er konstruiert sie neu. Da gibt es meist die üblichen Einteilungen, die in jedem Lehrbuch etwas anders nachzulesen sind:

(43) Pahl, Jürgen: Architekturtheorie des 20. Jahrhunderts, Zeiträume, Prestelverlag München London New York, 1999, S.27

(44) Pahl, ebenda S.26

(45) Whyte, Iain, Boyde; Schneider, Romana (Hg.): Die Briefe der Gläsernen Kette, Ernst und Sohn Verlag, Berlin, 1996 (Original: MIT/USA 1985) S.7

(46) ebenda S.10

Der Jugendstil, der Expressionismus und die klassische Moderne.

- 1) Der Jugendstil wird meistens nicht der Moderne hinzugerechnet. Pahl z.B. bezeichnet den Jugendstil nur als eine romantische Ausflucht aus dem Klassizismus, nicht mal als Teil der Vormoderne (43). Auch die auf die Natur bezogenen Versuche, das Organische Bauen, wo die Natur als Gesetz und Maßstab angenommen wird, wird zur Nebenlinie erklärt. Hier folgt die Form zwar auch der Funktion aber in einem anderen Sinn. Ihre Vertreter sind z.B. Gaudi, Steiner, van de Velde, Häring, Scharoun.
- 2) Der Expressionismus steht in Zusammenhang mit ihren Vorläufern Dadaismus und Futurismus. Philosophische und religiöse Gedankengänge führten zu der Forderung nach einer neuen Sicht der Dinge. Beim Expressionismus ist das Formvorbild der Kristall, bei Futurismus die Bewegung und beim Dadaismus die Leere, das Nichts. Die Vertreter sind El Lissitzky, Bruno Taut u.a.
- 3) Die dritte Phase der Moderne ist die heute als *klassisch* bezeichnete Moderne. Diese wird als die eigentliche Moderne bezeichnet. Ihre Ziele sind die Einfachheit und Sparsamkeit. Ihre Vertreter sind z.B. Adolf Loos, Mondrian, Mies und das späte Bauhaus

Der Jugendstil steht zwischen Historismus und Moderne. Er entwickelt sich in Spanien, in Österreich, in Belgien und in Deutschland (44). In Frankreich als Art Nouveau bekannt, aber auch in den USA als Art deco, deutlich zu erkennen an den florale Formen, die der Natur entnommen sind. Vertreter des Jugendstils waren in Deutschland: August Endell (1871-1925) und Hermann Obrist (1863-1927). In Belgien: Henry van der Velde (1863-1957) und Victor Horta (1861-1947). In Österreich: Otto Wagner (1841-1918) und Joseph Maria Olbrich (1867-1908). In Spanien: Antonio Gaudi (1852-1926).

Der Futurismus geht im Wesentlichen auf Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) zurück. Er publizierte 1909 das *Futuristische Manifest* und begründete damit die Bewegung. Einziger Architekt war Antonio Sant'Elia (1888-1916) von dem nur Zeichnungen bekannt sind, aber keine Bauten realisiert wurden.

Der Expressionismus arbeitet in Anlehnung an die Gotik mit kristallinen Formen. Bruno Taut (1880-1938) gründete unter dem Eindruck des 1. Weltkrieges im November 1919 die Idee der Gläsernen Kette, die aber nur ein Jahr hielt. Die Gläserne Kette war eine Gruppe von Künstlern und Architekten, die sich gegenseitig Briefe und Zeichnungen zuschickten, z.T. unter Pseudonym. Die Briefe enthielten Ideen und Visionen für eine bessere Zukunft, für eine ideale Gesellschaft, eine neuen Gemeinschaft. Mit der Kristallsymbolik verband sich die Verehrung von Glas. Glas und dessen dichterische Verherrlichung war das Anliegen von Paul Scheerbart (1893-1915). Mit seinen Gedichten propagierte er eine Glasarchitektur. Glas war das Symbol für die Leere, für das Nichts (46). Die Glas- und Kristallmetapher entwickelten sich aus seiner Orientbegeisterung und der orientalen Mystik, wie auch aus seinem Interesse an der Theosophie und Anthroposophie.

In der Gläsernen Kette argumentierten sowohl Hans Scharoun als auch Hermann Finsterlin, die Form werde ganz von selbst entstehen, wenn die Architekten nur in den richtigen seelischen Zustand kämen. Dies war ein Plädoyer für reine Phantasie, wendete sich gegen die reine Nachahmung der Natur und auch gegen den Jugendstil; beides, so meinten sie, würde nur zu einem Formalismus führen. Wenzel August Hablik und die Brüder Luckhardt - sie alle verband der Wunsch nach Offenheit und Flexibilität, auch wenn es heftige Auseinandersetzungen um den rechten Weg gab. Hablik und Finsterlin stritten über Geradlinigkeit im Allgemeinen und die kristalline Gestaltung im Besonderen (46). Die Gläserne Kette fand bereits 1920 ihr Ende. Nun war Rationalismus und Klarheit gefragt. Die expressionistische Ära war scheinbar vorbei. Es folgte der neue Funktionalismus

Parallel zu Art Nouveau, zum Expressionismus und zum Werkbund entsteht in Russland eine sehr reduzierte abstrakte Formensprache, die um 1917 zu einer Revolutionsarchitektur führt. Von hier aus ergaben sich Einflüsse auf Holland

und Deutschland. Theo van Doesburg orientierte sich zunehmend am Suprematismus von Malewitsch und am russischen Konstruktivismus von El Lissitzky (47)

(47) Whyte, Iain, Boyde; Schneider, Romana (Hg.): Die Briefe der Gläsernen Kette, Ernst und Sohn Verlag, Berlin, 1996 (Original: MIT/USA 1985)

Der Erfinder des Suprematismus Kasimir Malewitsch (1878-1935) war Maler aber auch Kunsttheoretiker. Er orientierte sich zunächst an den Fauves (den Wilden), dann an den Kubisten und den Futuristen; ab 1912 gelangte er in seinen Werken zur reinen Gegenstandslosigkeit, die er mit dem Begriff Suprematismus definierte. (Manifest »Vom Kubismus zum Suprematismus«, 1915; 1920 veröffentlicht). In der Definition von Malewitsch ist Suprematismus eine elementare Reduktion der abstrakten, konstruktivistischen Kunst auf die Grundelemente Quadrat und Kreis als Formwerte, die Äquivalente der »reinen Empfindung« des Künstlers darstellen. Die Vernunft hatte hier aber nur noch eine untergeordnete Rolle. Suprematie meinte die *„Vorherrschaft der reinen Empfindung“*, die der Künstler in der schöpferischen Erregung ausdrückt: Das Verschwinden der so genannten "Natur" ist für ihn nichts weiter als das Verschwinden von allen möglichen Hindernissen, Notwendigkeiten und Siegen über die Natur. Kasimir Malewitsch zeigte das schwarze Quadrat (1913 - 1915/16) in Petrograd. Nach eigenen Angaben hat er es 1913 gemalt. 1919 verkündete Malewitsch das Ende des Suprematismus.

Ausgehend von den veränderten Werkbundforderungen der späteren Zeit entwickelte sich nach 1923 eine rationale Moderne, die Einfachheit und Sparsamkeit propagierte. Licht, Luft und Sonne, Hygieneanforderungen in Zusammenhang mit einer neuen Ästhetik, auch auf der Basis der neuen Materialien Stahl und Glas. Vertreter in Holland, Frankreich und Österreich waren

- Tony Garnier (1869-1948)
- Adolf Loos (1870-1933)
- J.J.P. Oud (1890-1963)
- Hannes Meyer (1889-1954)
- Ludwig Hilberseimer (1885-1967)

Diese Einteilungen von Phasen in der Architekturgeschichte sind *ex post* konstruiert. Sie kommen nicht eigentlich aus der Sache heraus, sondern werden im Nachhinein formuliert. Durch diese Einteilung ergeben sich vielfältige Überschneidungen und Widersprüche.

Und: Es gibt nicht nur *den einen Weg der Moderne*. Dennoch bleibt das Bedürfnis, in der Geschichte einen Sinn zu sehen, Linien auszumachen, die eine Entwicklung andeuten. Heinrich Wölfflin schrieb dazu in seiner Dissertation aus dem Jahr 1886, dass in der Architekturgeschichte immer zwei gegensätzliche Strömungen vorhanden sind, die gegeneinander kämpfen: Die Renaissance (bzw. die Klassik) und der Barock (48).

(48) Heinrich Wölfflin (1864-1945): Dissertation „Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur“ (1886)

(49) Koepf, S.181

Wann hat man damit begonnen, schief zu entwerfen? Kam man diese Architektur als modern bezeichnen?

Als ich Hinrich Baller fragte, wann denn das Schiefe in die Architektur kam, antwortet er: Bei Borromini und Guarino. Soweit wollte ich aber eigentlich nicht in der Geschichte zurückgehen. Was wissen wir von Borromini und Guarino? Bei Koepf steht: Der Begriff „Barock“ stamme aus dem Portugiesischen und bedeute „schiefe Perle“ (49). Im Lexikon steht: „barocco“, bedeutet auch „schiefrund“ oder „merkwürdig“ (Wikipedia). *Barock* war darüber hinaus - damals und auch noch lange danach - eine diskriminierende Bezeichnung für die Entartung eines Stiles. Unter anderem deshalb, weil dieser Stil nicht die immer wieder geforderte Materialgerechtigkeit zum Ziel hatte. Fehlte der Marmor, hat man kurzer Hand Holz wie Marmor bemalt. Nach dem Barock kam der Klassizismus als Gegenbewegung und dann eine Rückbesinnung auf die Gotik in Form des Jugendstiles.

Architekturgeschichte der Moderne

Betrachtet man die Architekturgeschichte der Moderne nach 1890, so fallen nicht die üblichen Begriffe wie Jugendstil oder Expressionismus ins Auge, sondern die Formen, mit denen entworfen und gebaut wurde. Ich möchte Ihnen daher heute nicht die üblichen Schemata vermitteln, sondern von den Formen und von den Beweggründen der Entwerfenden ausgehen.

Ich unterscheide in:

- floral/organisch
- kristallin/schiefwinklig
- rechtwinklig/eckig

Beginnen wir mit floral/organisch- NATURBEZOGEN

Als einer der ersten arbeitete Antonio Gaudi mit floralen und organischen Formen (1852-1926). An der *Sagrada Familia* in Barcelona baute er seit 1883 sein ganzes Leben lang. Der *Park Guell* entstand in den Jahren 1900-1914, die *Casa Mila* 1905-1910. Besonders bemerkenswert sind seine Versuche zur Statik. Durch hängende Netze erforschte er das Tragverhalten, drehte das Ganze um und hatte sozusagen eine praktische Statik, die sich quasi aus der Natur der Sache ergab. Hier kommt das Schiefe in die Architektur! Aber kann man dies als *modern* bezeichnen? Oder ist dies nur eine Form der Neugotik?

Henry van der Velde (1863-1957) wird üblicherweise dem Jugendstil bzw. der *Art Nouveau* zugeordnet. Seine Formen waren dynamisch. Er unterschied genau zwischen Ornament und Ornamentierung, wobei Ornamentierung für ihn nur appliziert war (50). Um eine reine Ornamentierung zu vermeiden, strebte er nach einer *organischen Form*. Bereits 1895 plante er sein eigenes Haus in einem kleinen Ort in der Nähe von Brüssel. Dies war sozusagen ein Gesamtkunstwerk, denn er entwarf auch die Kleider dazu. Sein Theaterentwurf wurde bei der Werkbundausstellung 1914 gezeigt. Van der Velde war Mitglied des Deutschen Werkbundes und unterhielt auch Kontakte zu William Morris in England. Er wandte sich gegen jede Typisierung, die seiner Meinung nach mit Kunst nichts zu tun habe (51).

Victor Horta (1861-1947) wird ebenfalls dem Jugendstil zugeordnet. 1892 entstand das Hôtel Tassel Brüssel. Fast über Nacht wurde der damals 32jährige Architekt durch dieses Haus bekannt. Der Innenraum dieses Hauses ist geprägt von freiliegenden Gusseisenkonstruktionen und Glaselementen, zudem durch organische Formen

Rudolf Steiner (1861-1925) war eigentlich Philosoph bzw. Theosoph aber auch Architekt. Seine ersten Bauten mit floralen Ornamenten werden dem Jugendstil zugeordnet. Dann -nach dem Brand des aus Holz gebauten ersten Goetheanums- wird der zweite Bau des Goetheanums aus Beton dem Expressionismus zugeordnet.

Bruno Taut (1880-1938) wird in der ersten Phase dem Expressionismus später der Moderne zugeordnet. 1914 schreibt er, dass der architektonische Bau zu einem lebendigen Organismus gemacht werden müsse. Nach der Klärung der funktionalen und konstruktiven Voraussetzungen müsse eine passende Form gefunden werden, die *atmet und lebt*, eine organisch aus sich selbst heraus entstehende Form (52). Bruno Tauts Beitrag zum modernen Städtebau formuliert er 1920 für seine Freunde aus der gläsernen Kette. Es ist die Idee zur Auflösung der Städte. Er schrieb: „*Steinhäuser machen Steinherzen!*“ Nach dem 1. Weltkrieg 1918 nahm Bruno Taut den von Howard zwanzig Jahre zuvor konzipierten Gedanken der Gartenstadt wieder auf. Mit seiner um 1920 publizierten Programmschrift „*Die Auflösung der Städte*“ oder „*Die Erde eine gute Wohnung*“ zeigte er neue Perspektiven. Seine Idee sah kleine in einem lockeren Verbund landschaftlich geformte Siedlungen mit floral wirkenden Grundrissen vor.

Hans Bernhard Reichow (1899-1974) gilt als Organiker der Stadtplanung. Bereits 1934 hatte er einen Siedlungsplan für Braunschweig entwickelt, wo er für

(50) Frampton, Kenneth: Die Architektur der Moderne, eine kritische Baugeschichte, Büchergilde Gutenberg. Originalausgabe: London 1980, DVA Stuttgart 1983, S.85

(51) ebenda S.84

(52) Schirren, Matthias: Hugo Häring, Architektur des Neuen Bauens, Hatje Cantz Verlag 2001 Ostfildern, S.50

die Stadt von der Stadtmitte aus, radial ins Umland ausgreifende Siedlungsbänder vorsah. Für Stettin 1940 stellte er das Konzept der Siedlungszelle vor und zeigte deren Kombination mit der Bandstadt (53). Ab 1940 arbeitete Reichow an seinem Buch „Organische Stadtbaukunst. Von der Großstadt zur Stadtlandschaft“. Hier schildert der Autor die Entstehung der nun im Wiederaufbau zerstörter Städte geforderten Stadtlandschaft als einen gleichsam natürlichen Evolutionsprozess. Seine Stadtidee ähnelt den Entwürfen von Bruno Taut aus den 20er Jahren.

(53) Durth, 1988, S.190

(54) Schirren, Matthias: Hugo Häring, Architekt des Neuen Bauens, Hatje Cantz Verlag 2001 Ostfildern

(55) Wright, S.136

(56) ebenda S.149

(57) ebenda S.156

F.L. Wright (1869-1959) hatte in Chicago bei Adler und Sullivan gearbeitet und sich dann selbstständig gemacht. In den USA hatten Sullivan und Adler Ende des 19.Jahrhunderts mehrere Hochhäuser in Skelettbauweise errichtet, doch die Fassade war mit Ornamenten verziert, wenn auch sehr dezent. Sein Ausgangspunkt waren die neuen Materialien Stahl und Beton, die neue Konstruktions- und Gestaltungsmöglichkeiten boten. 1893 eröffnete Wright in Chicago sein eigenes Büro. Er wollte frei von jedem Konformismus, frei von jedem normativen System gestalten. Unabhängigkeit und die Befreiung vom alten System der Regeln waren seine Hauptanliegen. Damit Licht und Luft in das ganze Haus eindringen konnten, bemühte er sich, die Trennwände zu reduzieren. Er wollte eine freie Sicht nach Draußen und den Bau auf seine Umwelt abstimmen, ihn ins Gelände einpassen. Seine Strategie nannte er: „*The destruction of the box*“, die Zerstörung der Kiste. Er sah die einzelnen Zimmer nicht als Schachteln, sondern formte das Haus als einen einzigen Raum, um dann kleinere Unterteilungen im Raum vorzunehmen. Das ganze Haus sollte an die Proportionen des Menschen angepasst werden. Es sollten möglichst nur wenige unterschiedliche Materialien verwendet werden. Ornamente hielt er für notwendig, doch sollten sie nicht appliziert wirken, sondern direkt mit dem Material in Zusammenhang stehen. Das Gebäude sollte der unmittelbare Ausdruck seiner Funktion sein (55). Technik und Innenausstattung waren bei ihm ein integrierter Teil der Architektur. Vorbedingung für jede organische Architektur war für ihn, dass jedes Gebäude sein Ziel und seinen Zweck klar ausdrückte (56). Die Umgebung und das Gebäude sollten eins werden (57). Bei seinen eigenen Entwürfen war ihm der direkte Bezug zur Natur sehr wichtig. Er prägte den Begriff „organische Architektur“, der für ihn auch mit der Idee einer „organischen Gesellschaft“ verbunden war. In seiner Gestaltung erkannte er keine formale Ästhetik an, die im Widerspruch zur Natur stand. Er wurde in erster Linie durch das Robie-Haus (1909) und das Larkin-Gebäude (1904/05) bekannt. Obwohl F.L. Wright im Architekturbüro Adler und Sullivan vorwiegend Hochhäuser planen musste, sah er die Zukunft der Stadt eher im Flachbau und in einer stärkeren Verbindung mit der Natur. Seine Stadtvisionen haben Ähnlichkeiten mit den englischen Gartenstädten, obwohl sie eigentlich eine ganz andere Zielrichtung hatten.

Seine städtebaulichen Vorstellungen zeigen sich sehr deutlich in seinem Entwurf „Broadacre City“ aus dem Jahr 1928. „Broadacre City“ war im Prinzip ein Plan für eine ausgedehnte Vorstadt mit einer sehr geringen Dichte. Die gesamte Konzeption beruhte auf einem rechtwinkligen Straßennetz mit sehr großen Grundstücken dazwischen. Die Dichte lag bei 5 Personen pro Acre, also ca. 800 qm pro Person. Die Grundstücke hatten fünf Acres, also ca. 20 000 qm. Wright war gegen ein eingegrenztes Leben auf einer kleinen Grundstücksparzelle. Das Netzwerk von Autobahnen und Straßen orientierten sich unmissverständlich am Automobil, denn er sah nicht ein, warum man dicht wohnen sollte, wenn das Auto ein weit ausgebreitetes Wohnen zuließ. An den großen Straßenkreuzungen waren Märkte, Kirchen und kulturelle Einrichtungen vorgesehen. „Broadacre City“ kann trotzdem nicht als Gartenstadt bezeichnet werden, weil sie kaum eine städtebauliche Verdichtung besaß. Sie muss als eine Landschaft verstanden werden, die extrem dünn besiedelt ist. Zu Wrights städtebaulicher Konzeption von „Broadacre City“ gehörte auch ein neues demokratisches Gesellschaftsmodell: Wright nannte es „Usonia“, ein antimarxistisches Manifest. Dennoch basierten seine Ideen auf den bekannten utopischen Visionen von Ruskin, Kropotkin und anderen.

Die Produktionsmittel waren bei Wright nicht Eigentum der Arbeiter. Das Gelände war öffentliches Land, das den Familien solange zur Nutzung freigege-

ben werden sollte, solange sie es produktiv bearbeiteten. „Usonia“ sollte eine Gemeinschaft von Individuen sein, die kooperierten. Das Design der Häuser wollte Wright ganz den Eigentümern überlassen. Sein Ziel war Individualität und Dezentralisierung. In seiner Schrift „*Ein Testament*“ schrieb Wright 1966:

„*Die alte Stadt ist nicht für den modernen Menschen und seine Bedürfnisse gebaut worden*“. Wrights Bild von der Stadt ist von der mittelalterlichen Stadt geprägt. Diese mittelalterliche Stadt hatte seiner Meinung nach der moderne Mensch mit zusätzlichen technischen Spielereien ausgestattet und das Massenproblem hatte dann zu den heutigen Verkehrsproblemen geführt. Jeden morgen rollten die Massen Stoßstange an Stoßstange aus ihren Schlafstädten. Und in der Stadt müssten die Menschen oft bei künstlichem Licht arbeiten und unter schlechten hygienischen Bedingungen leben. Organische Planung durch organische Architektur bedeutete für Wright eine Befreiung. Er sprach sich dafür aus, eine neue Stadt zu bauen, eine Stadt, die das Land miteinschloss. Die neue Stadt sollte nach menschlichen Proportionen, nach den neuen Bedürfnissen gestaltet werden und in direktem Bezug zur Natur stehen (58). Frank L. Wrights Vortrag aus dem Jahr 1901 „*The Art and Craft of the Machine*“ wurde 1914 bekannt gemacht. Hier lobte er im Gegensatz zu Morris und Ruskin die Arbeit der Maschine, die zu allgemeinem Wohlstand führen würde. Den Text „*In the Cause of Architecture*“ verfasste Wright 1908. Er wurde in „*Architectural Records*“ veröffentlicht und ist ein Loblied auf die naturbezogene Gestaltung. Seine Architekturauffassung beeinflusste viele europäische Architekten. Der Grund hierfür liegt in seinen frühen Veröffentlichungen, die in Europa gelesen wurden, aber auch durch seinen Besuch 1910 in Berlin.

(58) Wright, 1966, S.119f.

(59) Schirren S.9

(60) ebenda S.19

(61) ebenda S.351

(62) ebenda S.353

(63) ebenda S.353

(64) ebenda S.50, 54

Erich Mendelsohn (1887-1953): Am bekanntesten sind seine Werke aus den 1920er Jahren, die als expressionistisch und organisch bezeichnet werden, z.B. der Einsteinturm bei Potsdam 1917, 1920-21. Er wurde aber zum großen Teil gemauert und dann verputzt. Mendelsohn führte dies auf Lieferprobleme zurück. Es wird jedoch angenommen, dass Probleme beim Erstellen der Betonschalung der eigentliche Grund für die Materialwahl waren. Ein weiterer Bau war die Hutfabrik in Luckenwalde (1921–1923) mit ihren strengen, kantigen Formen. Hier kamen erstmals gebogene Stahlträger zur Verwendung. Weiterhin der Wohn- und Geschäftskomplex (WOGA) am Berliner Kurfürstendamm 153–156, erbaut von 1927–1931 im Stil der Neuen Sachlichkeit, darin war das damals größte Kino von Berlin „Universum“ untergebracht (heute: Schaubühne am Lehniner Platz). Und der Umbau und die Erweiterung des Verlagshauses Rudolf Mosse, Berlin (1921–1923).

Ein weiterer wichtiger Vertreter des *Organischen Bauens* war Hugo Häring (1882-1958). Sein Entwurf für das „Gut Garkau“ in Osthollstein 1922-1928 fehlt in keinem geschichtlichen Überblickswerk (59). Nach Häring lag die Wurzel seines Organismusbegriffes bei den Neugotiker (60). In Härings Text „*Proportionen*“ von 1934 bezog er sich auf das Geheimwissen der gotischen Baumeister, auf geometrische Figuren und Zahlen, deren symbolische Bedeutung aus einer magischen Welt entspringen. Er schrieb: „*Das konstruktive Prinzip der Gotik ist naturhaft und der geometrischen Proportionierung feindlich*“ (61).

Häring sah den Ausgangspunkt aller Planung im Leben und in der Natur selbst und wendete sich gegen eine strenge Ordnung der Ästhetik. Er schrieb: „*Wir begreifen die Welt nicht mehr vom Statischen aus, sondern vom Geschehen aus.*“ (62). „*Die Geometrie fordert eine Ordnung im Raume auf Grund geometrischer Gesetze. Eine organhafte Kultur fordert eine Ordnung im Raume zum Zwecke einer Lebenserfüllung*“ (63). Der Raum des organischen Menschen mit seinen Sinnen wurde für Hugo Häring zum Gegensatz zum verwissenschaftlichten Raum der modernen Kuben. Häring entwickelte in seinem Aufsatz „*Wege zur Form*“ 1925 seine Theorien zur Gestaltung, insbesondere der „*Leistungsform*“ und der „*Zweckform*“. Die Architektur wurde damit eingebettet in eine harmonische Natur, die sich in der Kultur vollendet. Härings Feindbild war Le Corbusier: Seine Vorstellungen einer klassischen Ordnung bezeichnete Häring als einen Irrtum; Ordnung schaffe keine Harmonie oder

Schönheit. Er schrieb 1925: „Wir sind davon abgekommen, die Dinge in Reih und Glied zu ordnen. Wir wollen ein neues Ganzes schaffen, das sich lebendig entfalten kann“. Er propagierte den lebendigen Raum, in dem sich Gegenstände und Bauten wie Pflanzen in einem natürlichen Wachstumsprozess überhaupt erst schaffen (64). Vielleicht tat er Le Corbusier (1887-1965) aber auch Unrecht. Denn mit seiner Kirche in Ronchamp aus den 50er Jahren erschuf er ein skulpturales Kunstwerk, das seinesgleichen sucht. Auch in Firminy plante er zum Ende seines Lebens eine Kirche, die jetzt erst fertiggestellt wurde.

Baltasar Neumann (1687-1753)
Francesco Borromini (1599-1667)
Guarino Guarini (1624-1683)

Hans Scharouns (1893-1972) Vorstellungen vom organischen Bauen nehmen Bezug auf die Gedanken von Hugo Häring sowie auch die von Bruno Taut. Als 1920 Scharoun Mitglied der gläsernen Kette war und Bruno Taut seine Zeichnungen zum Volkshausgedanken schickte, schaltete sich damit in die Korrespondenz der Gläsernen Kette Adolf Behne ein. Adolf Behne kritisierte ihn wegen seiner zu organhaften Gestaltungsart. Er schrieb: Ein Bau könne zwar organisch sein, aber nie ein Organismus im Sinne lebendiger Natur. Ein Portal sei kein Maul. Er war der Meinung, dass gerade eine dynamische Architektur in erster Linie rational zu sein habe, kalt bis zur Hundeschnauze, damit sie nicht dramatisch wirke.

Hugo Alvar Henrik Aalto (1898-1976) war ebenfalls vom Deutschen Werkbund sowie vom Bauhaus beeinflusst. Es strebte aber im Sinne einer organischen Architektur auch eine enge Verbindung seiner Gebäude mit der Landschaft an.

2) Schräg/dynamisch BEWEGUNG

Russischer Konstruktivismus betont das Dynamische. Er wird im Jahr 1922 europaweit bekannt. Seine Vertreter -wie Tatlin, Puni und Lissitzky- treffen sich in Weimar mit den Dadaisten zu einem Kongress. 1922 gibt es auch die erste russische Ausstellung in Berlin (65).

El Lissitzky (1890-1941) entwickelt die so genannten *Proun*. Sie lösen die traditionelle Statik auf. Die Achse, das Objekt schwebt im freien Raum. Der schwebende Charakter des Proun von El Lissitzky widersetzt sich der Schwerkraft. Seit der Oktoberrevolution von 1917 ist sein Werk von seiner politischen Einstellung geprägt. Die Lenintribüne, ein Rednerpult aus dem Jahr 1920, drückt die Dynamik der revolutionären Bewegung aus (66). Die Schräge wird hier zum Symbol einer Gesellschaft, die in Bewegung gekommen ist, aber auch einer Gesellschaft, die ihre Stabilität verloren hat. Denn die Schräge labilisiert das Gleichgewicht. Sie ist ein Symbol für die wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Veränderungen, für eine Gesellschaftsordnung, die am Schwanken war.

(65) ebenda S.51

(66) http://de.wikipedia.org/wiki/El_Lissitzky

Auch der Wettbewerbsentwurf von Hannes Meyer (1889-1954) für die Peterschule 1926 scheint wie im freien Raum zu schweben. Hannes Meyer war ebenso von der revolutionären Dynamik ergriffen wie auch Mart Stam.

Mart Stam (1899- 1986) verwirklichte die Dynamik der Form an der Van Nelle Fabrik in Rotterdam, als er in der Zeit 1925-28 im Büro Brinkman/van der Vlugt arbeitete. Die Firma Van Nelle handelte mit Tabak, Kakao und Kaffee. Besonders die frei durch den Raum gehenden Förderbänder erinnern an Skizzen von El Lissitzky. Diese horizontal laufenden Förderbänder, die nicht in erster Linie eine funktionelle Funktion haben, sondern auch eine ästhetische, muten mit ihren dynamischen Kurven konstruktivistisch an.

Theo van Doesburg (1883-1931) stand mit El Lissitzky in Verbindung. 1918 lud er ihn nach Holland ein. Sie diskutierten Gemeinsamkeiten und strittige Punkte. Als sich dann 1923 der funktionale Stil durchzusetzen begann, tat sich Doesburg mit Cor van Eesteren zusammen. Sie entwickelten gemeinsam einen Entwurf für eine Pariser Ausstellung. Das Ergebnis dieser Zusammenarbeit war eine völlig aufgelöste Form, ein Haus ohne Innen- und ohne Außenseiten, das „Maison Particulière“ und das „Maison d’Artiste“. Die Räume wurden in farbige Flächen zerlegt, die wie ineinander geschoben wirken ,bzw. wie neu zusammengesetzt. Der Entwurf wurde zum Kunstobjekt. Van Doesburg wollte mit der Schräge eine Dynamik in die Gestaltung hineinbringen, er wollte die Dissonanz emanzipieren. In einem Text: Auf dem Weg zu einer gestaltenden Archi-

tektur schrieb van Doesburg 1924: „Die neue Architektur ist antikubisch“.

Die Aubette: 1926 arbeiten van Eesteren und van Doesburg zusammen an der Ausgestaltung eines Cafes in Straßburg. Hans und Sophie Arp hatten den Auftrag besorgt. Sie teilten sich die vorhandenen Räume auf, jeder konnte ein bis zwei Räume ausgestalten. Doesburgs Idee war, dass man das geschäftige Treiben der Großstadt in das Haus hineinziehen müsse. Er ließ große Wandflächen bemalen. Diese Flächen waren aber so ungeheuer groß, dass sie nicht vollständig zu überschauen waren. Der Nutzer bewegt sich durch den Raum und konnte dabei immer nur einen Teil betrachten. Hiermit wurde die bildnerische Komposition willentlich zerstört, ebenso wie die Raumwirkung

4) Rechtwinklig /eckig STATIK

Adolf Loos (1870-1933) bezog sich ebenfalls auf die Art & Crafts Bewegung. Er kam nach Auslandsaufenthalten aus England und den USA zurück nach Wien und brachte neue Eindrücke und Erfahrungen mit. 1910 baut er das Michaeler Haus in Wien. Dieses Haus kam gegen die damalige Gewohnheit ganz ohne Ornamente an der Fassade aus. Es wurde in Wien zum Stein des Anstoßes. Auch seine Vorträge erregen die Gemüter der Wiener. 1908 hatte er in seinem Vortrag „Ornament und Verbrechen“ behauptet, ein wirklich zivilisierter Mensch brauche keine Ornamente, sondern nur primitive Menschen brauchten solche. Adolf Loos hatte in England die qualitätsvolle Arbeit in ihrer einfachen Eleganz schätzen gelernt. Er reagierte angewidert auf die neue Massenproduktion. Der Begriff „Made in Germany“ sollte damals ebenso viel Wert erhalten wie der Begriff „Made in England“. Um in Konkurrenz zu England zu treten und deren hoher Produktqualität etwas entgegenzusetzen, versuchten Deutschland und Österreich ihre weniger qualitätvollen Waren mit reichen Ornamenten zu versehen, um sie dennoch an den Kunden zu bringen. Dies verabscheute Loos.

Wenige Jahre später 1918 schrieb Ernst Bloch (1885-1977) in seinem Werk Geist der Utopie: „Eine Geburtszange muss glatt sein, eine Zuckezange mitnichten“ (67). Um die Jahrhundertwende begann die deutsche Industrie aber neue gestalterische Wege zu suchen.

Die Firma AEG versprach sich etwas davon, 1907 den Architekten Peter Behrens (1868-1940) einzustellen und ihn mit der Gestaltung ihrer Produkte zu betrauen. Die AEG verwirklichte in diesem Sinne die Idee des Werkbundes, einer Verbindung von Kunst und Industrie. Man bediente sich nicht nur der Entwurfsarbeit von Behrens, sondern auch der von Muthesius, Gropius u.a. Die Turbinenhalle der Firma AEG in Berlin Moabit, entworfen 1909 von Peter Behrens, gehört zu den ersten Beispielen moderner Architektur. Walter Gropius (1883-1969) und Adolf Meyer folgen 1913-15 mit dem Entwurf der Fagus-Werke in Alfeld.

Der Deutsche Werkbund war als Initiative 1907 von Muthesius gegründet worden und bezog sich inhaltlich ebenfalls auf englische Arts-and-Crafts-Bewegung. Es war eine Vereinigung von Architekten, Entwerfern, Handwerkern und Industriellen, mit dem Ziel, die Qualität handwerklicher und industrieller Produkte zu fördern. Die Architektur stand zuerst nicht im Mittelpunkt, sondern eher das Kunsthandwerk. Ziel der Bewegung war die Anhebung des Ansehens deutscher Produkte auf dem Weltmarkt durch den Zusammenschluss von Handwerk, Industrie und Handel. Immer wieder betonte man die Beschränkung auf das Notwendige und die rein sachlichen Forderungen. Sachlichkeit, Einfachheit und Anständigkeit wurde gelobt. Jedes Material sei gemäß seinem besonderen Charakter zu behandeln. Die neuen Materialien und die neuen Konstruktionsmöglichkeiten erforderten auch eine neue Ästhetik. Gediegenheit, Wahrhaftigkeit und bürgerliche Einfachheit sind die neuen Ziele. 1917 entzündete sich im Werkbund ein Streit über die Forderung nach Typenbildung bzw. nach Typisierung. Hermann Muthesius meinte, dass die Zukunft der Industrie gehöre und Heinrich Tessenow behauptete das Gegenteil, dem Handwerk gehöre die Zukunft.

(67) Bloch, Ernst: Geist der Utopie, 1918, Frankfurt 1971, S.21

Hendrik Petrus Berlage (1856-1934). 1903 erregte Berlage in Amsterdam mit seinem Entwurf für die Amsterdamer Börse großes Aufsehen. Berlages Auffassungen zur Architektur waren nicht rein gestalterisch, sondern hatten auch einen sozialen Impetus. Er dachte demokratisch, war linksliberal und stand der Arbeiterbewegung nahe. Er sah eine Gefahr für die Demokratie, wenn man sich weiter Gestaltungsweisen zuwende, die nicht von Nutzen sind. Aber er sah auch mit Bezug auf Gottfried Semper, dass der Mensch einen Naturtrieb nach Verzierungen habe. Er suchte eine Kunst, die nicht viel Geld kostet. „*Billig und immer wieder billig*“ war seine Antwort auf die beginnende wirtschaftliche Instabilität des Landes um die Jahrhundertwende. 1918 - als Berlage an der Überarbeitung seiner Pläne für Amsterdam arbeitete - wurde Jacobus Johannes Pieter Oud (1890-1963) auf Berlages Vorschlag hin, Stadtarchitekt von Rotterdam.

J.J.P.Oud (1890-1963) baute Arbeitersiedlungen, besonders in Rotterdam, wo er 1918-33 Stadtbaumeister war. Seine Bauten sind von strenger Sachlichkeit. Bei allen diesen Gebäuden versuchte er aber auch Teilaufgaben an Künstler zu vergeben. J.J.P.Oud prägte ab 1917 die Formensprache von der Gruppe *De Stijl* und wurde einer ihrer wichtigsten Vertreter.

Die Gruppe „de Stijl“ wurde 1917 von Theo van Doesburg gegründet und sie endete auch mit seinem Tod 1931. De Stijl war untrennbar mit der Person Theo van Doesburg verbunden und wurde durch ihre gleichnamige Zeitschrift bekannt. Sie war eine selbständige, typisch holländische Bewegung, unabhängig vom Bauhaus, auch wenn es viele Querbezüge gab. Man war darum bemüht, einen neuen Stil zu finden, einen Stil, der dem neuen Zeitgeist entsprach.

Ausgangspunkt der Gründung war die Begegnung zwischen Theo van Doesburg und Piet Mondrian. Beide waren Maler, keine Architekten. Der zuerst einzige Architekt der Gruppe war J.J.P. Oud, doch hat er das erste Manifest nicht unterschrieben, und zwar weil er nie ein Manifest unterschrieb; vielleicht aber auch um seine neue Stellung als Stadtbaudirektor in Rotterdam nicht zu gefährden. Ouds Entwürfe für eine Strandboulevardbebauung in Scheveningen 1916/17 und eine Fabrik in Purmerend 1919/20 blieben unausgeführt, wurden aber als typische Beispiele einer neuen modernen Architektur berühmt. Nach seiner Berufung als Stadtbauarchitekt für Rotterdam, er war gerade mal 28 Jahre alt, widmete er sich dem großmaßstäblichen Wohnungsbau. 1918-19 gestaltete er im Stadtteil *Spangen*. Nach der Siedlung *Hoek van Holland* plante er 1925-29 die Siedlung *Kiefhoek*. Sie besteht aus 300 Reihenhäusern auf vier Hektar Grundstück und ist ein Beispiel des Wohnens für das Existenzminimum. Auf demselben Grundstück plant Oud dann 1928/29 auch die Apostolische Kirche in Kiefhoek.

Die Minimalwohnung: Oud ständiges Interesse lag in dem Entwurf einer Minimalwohnung. In der Siedlung Mathenesse (1922) hatte die Wohnung eine Gesamtfläche von 58 qm, 1 ¼ geschossig auf einer Grundfläche von 6 x 4,85 m. In der Siedlung Kiefhoek (1925-29) waren es 61,5 qm Gesamtfläche auf einer Grundfläche von 7,5 auf 4,10 m. Das Flachdach ermöglichte eine bessere Flächenausnutzung. Hatte er in der Siedlung Hoek van Holland den modernen Typus gefunden, arbeitete er bei der Siedlung Kiefhoek an der Verbesserung der Grundrisse. Sie sollten funktionaler werden, zweckmäßig und rationell. Die Wohnungen sollten rationell wie ein Fordauto sein und Oud sprach oft vom „Wohnford“. Er beschäftigte sich auch mit der Inneneinrichtung und stattete die Wohnungen mit einfachen billigen Möbeln aus.

In der Weissenhofsiedlung 1927 haben seine Häuser eine Gesamtfläche von 112 qm, auf einer Grundfläche von 5,6 x 11,9m. Auch hier wurden die Häuser als Modellwohnung mit Inneneinrichtung vorgeführt. Auch bei diesem Projekt stand die Zweckmäßigkeit an erster Stelle. Kein Raum durfte ungenutzt bleiben. Voraussetzung der Ökonomisierung der Wohnung war der Einbau von Schränken, sowie die völlige Einrichtung der Küche. Haus Nr. 8 richtete Oud selbst ein. Trotz der vielen Sparmaßnahmen wurde die Funktionalität dieser Grundrisse in der Fachpresse sehr gelobt.

Auch das neu gegründete Bauhaus in Weimar fordert unter Walter Gropius (1883-1969) noch eine Verbindung von Kunst und Handwerk. Gropius schrieb 1919: „Architekten, Bildhauer und Maler müssen alle zum Handwerk zurück“. Ab 1926 - nach dem Umzug des Bauhauses nach Dessau- gab es dort ein völlig anderes Programm: Man arbeitete an der Entwicklung von Modellen für die industrielle Produktion. Die Begründung hierfür lautete: Die Bedürfnisse aller Menschen sind die Gleichen und diese werden am besten von der Maschine bedient. Um das Jahr 1923 hatte sich der Zeitgeist in Richtung einer mehr sachlichen Gestaltung verändert. Sicherlich hat sich hier die bereits drohende Weltwirtschaftskrise ausgewirkt. Die Zeit des Expressionismus war nun endgültig vorbei. In den 20er Jahren begann sich eine neue Bewegung endgültig durchzusetzen.

1927 wird Hannes Meyer (1889-1954) neuer Leiter des Bauhauses. Er fordert eine Abwendung von der Ästhetik und eine Hinwendung zur Technik. Meyer will die Architektur von dem Topos der geheimnisvollen subjektiven Intuition des Entwerfers befreien und seine Arbeit auf eine wissenschaftliche Basis stellen. Wissenschaftlichkeit in der Planung bedeutet für ihn, die Idee für die Gestaltung eines Entwurfes nicht mehr quasi als göttliche Eingebung, als Intuition oder Inspiration zu erwarten, sondern mit wissenschaftlichen Methoden eine für die jeweilige Funktion angemessene Form zu ermitteln. Die damalige Aufgabe der Kunst wird zugunsten des realen Ausdruckes von Bedürfnissen aufgegeben (68).

Der erste Schritt zum Entwurf sollte nun eine systematische Bedarfsermittlung sein. An der alten Stelle der Intuition steht nun die „*Funktionsanalyse*“. Räumliche Organisationen werden an Hand von „*Fließdiagrammen von Bewegungsabläufen*“ ermittelt. Neben „*Verkehrsstrommessungen*“ werden z.B. auch „*Belichtungsdiagramme*“ hergestellt (69). So entsteht der Entwurf bei Meyer quasi unabhängig vom planenden Subjekt und erscheint als objektiv und sachlich.

1929 wurde Ludwig Hilberseimer (1885-1967) neuer Leiter des Bauhauses. Sein bevorzugtes Thema war das Problem der planerischen Bewältigung von Massen. Die Strukturierung der Masse war die neue Strategie. Hilberseimer schlug vor, die Stadt in Zonen aufzuteilen und zu sanieren. Er schrieb, die Sanierung der Innenstadt sei ohne Sentimentalität voranzutreiben, die Vergangenheit solle nicht konserviert werden. Hilberseimers Methode, dieses Ziel zu erreichen, war das Weglassen jedweder Ornamentik am Baukörper, die extrem geordnete Struktur der Baukörper und damit die radikale Neuordnung der Stadt. Hilberseimer verstand Architektur als eine sachliche, auf geometrischer Grundlage beruhende konstruktive Kunst. Für ihn waren die geometrischen Formen vollkommene Formen. Mit Hilfe einfacher kubischer Körper (Würfel, Kugel, Prisma, Zylinder, Pyramide, Kegel) soll seiner Meinung nach „*formale Klarheit*“ geschaffen werden, die Bauformen sind auf das „*Wesentlichste*“ zu reduzieren. Die Betonung des Verstandes und das Ziel der Klarheit standen auch hier wieder im Vordergrund (70). 1932 wurde das Bauhaus in Dessau geschlossen, 1933 dann endgültig in Berlin.

Auch in Frankreich bemüht man sich um eine Reform in der Stadtplanung. Hier ist in erster Linie der französische Architekt Tony Garnier (1869-1948) zu nennen. Er sah ebenso wie Howard die Problematik der neuen Großstadt, wollte aber eine Verbesserung der Situation innerhalb der Stadt erreichen und nicht außerhalb der Stadt Gartenstädte planen. 1899 hatte Tony Garnier in Paris den Grand Prix de Rome erhalten. Diese Auszeichnung war mit einem Reisestipendium verbunden. In den folgenden Studienjahren bis 1904 hielt er seine moderne Visionen einer neuen Stadt in Aquarellen und Zeichnungen fest. Diese Werke wurden erst im Jahr 1917 mit ergänzenden Entwürfen publiziert. In diesen Entwürfen ging er von der Annahme aus, dass es möglich sein müsste, den technischen Fortschritt in Bauproduktion und in der industriellen Fertigung mit sozialen Reformen zu verbinden. Unabdingbare Voraussetzung hierfür war für ihn eine umfassende Vergesellschaftung des Bodens, eine durchgreifende Planwirtschaft und eine Begrenzung der Stadtgröße auf 35000 Einwohner. Mit diesen Visionen Garniers lag nun erstmals eine Idealplanung für

(68) Meyer, Hannes, 1889-1954, Architekt, Urbanist, Lehrer, Bauhausarchiv, Berlin 1989, S.129

(69) ebenda S.9 und 19; vgl. derselbe: Bauen und Gesellschaft, Schriften, Briefe, Projekte, darin: Wie ich arbeite, Dresden 1980, S.100ff.

Meyer, Hannes: Bauen und Gesellschaft, Schriften, Briefe, Projekte, darin: Wie ich arbeite, Dresden 1980

(70) Hilberseimer, Ludwig: Wille zur Architektur, in: Das Kunstblatt, Hg.: Westheim, P., Potsdam/Berlin 1923, S.133 ff., 136

eine Stadtgründung vor, in der ein modernes Industrierwerk als Basis planmäßiger Stadtentwicklung in systematischen Bezug zu öffentlichen Bauten und Wohnsiedlungen gebracht wurde.

Le Corbusier (1887-1965) sprach sich für Tony Garnier und seine Idee der Industriestadt aus. Für ihn ging es auch in erster Linie darum, die Probleme der Großstadt in ihr selbst zu lösen. Das Herz der Stadt, der Verwaltungs- und Geschäftsbereich, war für Le Corbusier das Hauptproblem. Die Innenstadt sah er als Befehlszentrum der Stadt, als Sitz der Macht und als Wohnort der Elite. Dieses Zentrum aber war unbrauchbar geworden. Die fortschreitende Industrialisierung und der immer weiter anwachsende Verkehr erforderten eine neue Struktur der Großstadt, eine dreidimensionale Organisation des Raumes.

„Ville contemporaine“ und der Plan „Voisin“. Le Corbusiers Konzept für die Stadt der Gegenwart beruhte neben dem Einfluss von Tony Garnier auf amerikanischen Vorbildern, z.B. auf dem Wissen um die Wolkenkratzer New Yorks. 1922 schlug er vor, eine Stadt für 3 Millionen Einwohner zu bauen. Dieses Konzept nannte er eine zeitgenössische Stadt, im Französischen „Ville contemporaine“. Seine theoretische Anwendung fand dieser Plan am Beispiel von Paris. Paris sollte durch den geplanten Umbau an die neuen modernen Erfordernisse einer Großstadt angepasst werden. Gesponsert wurde dieses Projekt von der Automobil und Flugzeugfirma „Voisin“. Deshalb nannte er dieses Konzept für Paris Plan „Voisin“ (71).

„Ville Radieuse“: Eine weitere Vision seiner Stadtutopien nannte er die strahlende Stadt, „Ville Radieuse“. Dieses Stadtmodell der „Ville Radieuse“ hatte Le Corbusier 1930 für einen Wettbewerb entwickelt. Es war eine Ausschreibung für Moskau gewesen, die Lösungen für die Grundproblemen der Stadtplanung anbieten sollte. Das Konzept der „Ville Radieuse“ reicht aber bis in das Jahr 1928 zurück. Hier bereits wurde die Trennung von Wohnen, Arbeiten und Erholen als das wichtigste Ziel der modernen Stadtplanung formuliert (72).

Wiederaufbau in Mainz 1947: Le Corbusiers Einfluss auf die Planungen der Nachkriegszeit war einerseits groß, andererseits gab es auch heftige Gegenwehr. Als die Stadt Mainz im 2. Weltkrieg zerstört wurde, schlugen die französischen Besatzer eine vollkommen neue Strukturierung der Stadt vor. Man plante für Mainz eine Figuration aus gegeneinander versetzten, vorwiegend nord-südlich ausgerichteten Zeilen. Der Plan des Corbusier-Schülers Marcel Lods für Mainz aus dem Jahr 1947 erinnert sehr an die Planungen Le Corbusier für St. Dié. Le Corbusier hatte 1945 für Saint Dié eine vollkommen neue Struktur mit Hochhausscheiben an einer Achse entworfen. Trotz des guten Willens der Planer nahm man nach heftigen Protesten der Bürger Abstand von dieser Planung. Zur Propagierung dieser neuen Idee zur Stadtgestaltung für Mainz wurden 1947 Karten gedruckt und verteilt, auf denen die Vorteile der modernen neuen Stadt -nach dem Modell Le Corbusiers- gegenüber den Nachteilen der alten Stadt nach dem mittelalterlichen Vorbild deutlich herausgestellt wurden. Eines dieser Bilder zeigt sehr schön den vermeintlichen Vorzug dieser modernen Planung gegenüber der Vorkriegszeit: Ordnung gegen Unordnung. Moderne gegen Mittelalter. Ordnung ist eine Sache des Entwurfes und damit auch eine Sache der Architektur. Planen bedeutet, zwischen Ordnung und Chaos zu entscheiden (73).

Chaos und Ordnung in der modernen Architektur

Diese Moderne, die Klassische Moderne, will in erster Linie Ordnung schaffen. (74). Aber die Welt ist nicht geometrisch und sie kann auch in kein Raster gezwängt werden (75). Zygmunt Baumann schrieb: Eine Existenz ist modern, wenn sie eine Alternative zwischen Ordnung und Chaos enthält. Die Moderne ist also beides: Chaos als auch Ordnung. Ordnung – das ist ein Konzept gegen das Unbestimmbare, Unvorhersagbare, das Ungewisse, die Verwirrung, die Mehrdeutigkeit. Chaos ist das Andere (76).

Wesentlich für die Erkenntnis *der anderen Moderne* war das Buch „Dialektik der Aufklärung“ von Horkheimer und Adorno aus dem Jahr 1947. Max Hork-

(71) Hilpert, 1978, S. 119ff.

(72) ebenda S. 154ff. (74) Durth, Werner: Träume in Trümmern, dtv S. 137] Werbung für die Forderung der „Charta von Athen“ Section du Plan, 1947, dtv S. 137]

(73) Baumann, Zygmunt, S. 136

(74) ebenda S. 16

(75) ebenda S. 29

(76) ebenda S. 19

(77) Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W.:
Die Dialektik der Aufklärung, Fischer Verlag,
Frankfurt, 1969 (C), 1984 (Original: New York,
1944) S.51

heimer und Theodor W. Adorno versuchten darin für sich zu klären, wie die schrecklichen Gräueltaten der Nazis in einer modernen zivilisierten Welt möglich gewesen sind. Angesichts des Faschismus erkannten sie, dass durch die geforderte Entsamung die in der Moderne verdrängten Elemente, dialektisch zurückkehren, dass die Zivilisation in Barbarei und Chaos zurückschlägt. Die Verdrängung mit Vernunft, Zweckrationalität und Rationalisierung tilgt nicht das Chaos, sondern steigert ihre Kraft. Das Chaos kommt zurück (77).

Mit Wölfflin könnte man sagen, dass dieser Gegensatz von Chaos und Ordnung -auch der Gegensatz zwischen Klassik und Gotik bzw. der Gegensatz zwischen Renaissance und Barock- ist. Wir haben eine dialektische Abfolge von Gegenbewegungen. Es gibt also gar keine Abfolge von Moderne und Postmoderne, es ist beides immer vorhanden. Es sind zwei Strategien, die Welt und den Umgang mit ihr zu bewältigen: *Die rationale Ordnung und die chaotisch romantische Arabeske*. Sie wechseln sich in ihrer Dominanz ab, sind aber immer gleichermaßen vorhanden. Die rationale Ordnung gewinnt die Überhand, wenn die Finanzmittel gering sind und wenn große Massen zu bewältigen sind z.B. nach dem 1. und 2. Weltkrieg. Im geschichtlichen Rückblick haben wir gesehen, dass es mehrere Ausprägungsformen der Moderne gibt. Es begann *floral*, ging über *schräg dynamisch* bis zu *rechtwinklig*. Doch die naturnahen floralen Formen gibt es immer noch, ebenso wie die schräg dynamischen. Sie gehören zur Moderne.

Ist also nun schief modern? Was sagte ich noch mal beim letzten Mal, was modern sei? Das Vernünftige, das Selbstverantwortliche - etwas, das ohne Vorurteile ist. Etwas, das zur Verbesserung der Verhältnisse beiträgt, etwas, das das Leben und das Wohnen lebenswerter macht, etwas, das nützlich ist, etwas, das gerecht ist, etwas, das die Menschen gleicher macht, etwas, das die Menschen freier macht, auch von religiösen Verstrickungen und Dogmen, etwas, das individuell sein kann, etwas, das sich von der Antike, von der Klassik abgrenzt: Das immer wieder Neue.

Literatur und Quellen:

- Baumann, Zygmunt:** Moderne und Ambivalenz, Das Ende der Eindeutigkeit, Fischer Verlag, Frankfurt, 1995, (Original: Polity Press, Basil Blackwell Verlag, 1991 (C); 1992 (C), Hamburg)
- Benevolo, Leonardo:** Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts, Bände 1-3, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1964 (C), 1978 (Bd. 1+2); 1985 (C), 1988 (Bd. 3)
- Berman, Marshall:** All that is solid melts into air, The Experience of Modernity, Penguin Books, New York 1982 (C) 1988
- Bloch, Ernst:** Geist der Utopie, 1918, Frankfurt 1971
- Durth, Werner:** Träume in Trümmern, Werbung für die Forderung der „Charta von Athen“ Section du Plan, 1947, dtv
- Fehling, Hermann:** Hermann Fehling und Daniel Gogel /Vieweg Verlag Braunschweig 1981
- Frampton, Kenneth:** Die Architektur der Moderne, eine kritische Baugeschichte, Büchergilde Gutenberg. Originalausgabe: London 1980, DVA Stuttgart 1983
- Geisert, Helmut:** Heinz Schudnagies, Architekt, Berlin 1992. Bauwelt 18/1968
- Groys, Boris:** Über das Neue, Versuch einer Kulturökonomie, Edition Akzente, Hg: Krüger, Michael, Carl Hanser Verlag, München / Wien 1992
- Habermas, Jürgen:** Die Moderne- ein unvollendetes Projekt (1980), in: Philosophische und politische Aufsätze 1977-1990, Reclam, Leipzig 1990
- Hilberseimer, Ludwig:** Wille zur Architektur, in: Das Kunstblatt, Hg.: Westheim, P., Potsdam/Berlin 1923
- Hilpert, Thilo:** Die funktionelle Stadt: Le Corbusiers Stadtvision : Bedingungen, Motive, Hintergründe, Vieweg Verlag, Braunschweig, Bauweltfundamente 1978
- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W.:** Die Dialektik der Aufklärung, Fischer Verlag, Frankfurt, 1969 (C), 1984 (Original: New York, 1944)
- Howard, Ebenezer:** Gartenstädte in Sicht, Jena 1907
- Koepf, Hans:** Baukunst in fünf Jahrtausenden, Kohlhammer Verlag, Stuttgart/Berlin/Köln 1997(11)
- Meyer, Hannes, 1889-1954,** Architekt, Urbanist, Lehrer, Bauhausarchiv, Berlin 1989
- Meyer, Hannes:** Bauen und Gesellschaft, Schriften, Briefe, Projekte, darin: Wie ich arbeite, Dresden 1980
- Pahl, Jürgen:** Architekturtheorie des 20. Jahrhunderts, Zeiträume, Prestelverlag München London New York 1999
- Pfankuch, Peter:** Hans Scharoun, Schriftenreihe der Akademie der Künste, Band 10, Berlin 1974©, 1993
- Posener, Julius:** Vorlesungen zur Geschichte, in: Arch+59, 10/1981
- Ross, Werner:** Baudelaire und die Moderne, Porträt einer Wendezeit, Serie Piper, München 1993
- Ruegenberg, Sergius:** Architekt zwischen Mies van der Rohe und Hans Scharoun, Hrsg. Eva-Maria Amberger, Berlinische Galerie, 2000.
- Ruegenberg, Sergius:** eine Monographie; Bauten und Entwürfe zur Berliner Architektur seit 1925, Verfasser Martin Gärtner, Verlag Gebrüder Mann, Berlin
- Schirren, Matthias:** Hugo Häring, Architekt des Neuen Bauens, Hatje Cantz Verlag 2001 Ostfildern
- Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz.** Kunstbibliothek Berlin (Hg.): Willy Kreuer. Architekturplanungen 1929 bis 1968. Ausstellungs- und Bestandskatalog Berlin 1980
- Whyte, Iain, Boyde; Schneider, Romana (Hg.):** Die Briefe der Gläsernen Kette, Ernst und Sohn Verlag, Berlin, 1996 (Original: MIT/USA 1985)
- Wölfflin, Heinrich(1864-1945):** Dissertation „Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur“(1886)
- Wright, F.L.:** Ein Testament. Zur neuen Architektur, Rowohlt Verlag Hamburg 1966

SYMBOLFORM UND METAPHER

Schein und Sein, Hülle und Kern

Einführungsvortrag zum gleichnamigen Seminar im WS 1995/96

Fachbereich Architektur, Stadt- und Landschaftsplanung

Universität Kassel

Wenn wir Gebäude planen, wollen wir

- dass sie den geforderten Funktionen gerecht werden
- dass sie die Bedürfnisse der Menschen erfüllen
- dass sie gefallen, also schön sind,
- dass sie in die Zeit passen.

Zu 1) Die funktionellen Fragen sind analytisch zu klären: Der/die Planer/in kann die zukünftigen Nutzer/innen nach ihren Bedürfnissen befragen, kann sie beobachten, kann sich vergleichbare Objekte anschauen. Daraus entwickelt sich eine Vorplanung, eine Bedarfsplanung.

Zu 2) Die Bedürfnisse sind erst einmal leicht zu klären. Das sind zum einen die Grundbedürfnisse: Das Haus soll trocken und warm sein, es soll uns schützen vor den Gefahren in der Natur. Weitere Bedürfnisse können trügerisch sein. Wir fragen uns, sind es wirkliche Bedürfnisse, die da geäußert werden? Oder sind es durch Werbung suggerierte Bedürfnisse?

Zu 3) Die ästhetischen Fragen sind etwas schwieriger zu klären. Was stellt sich der/die Bauherr/in vor? Wo soll das Gebäude stehen? Wie sieht die Umgebung aus? Wir können in Bauzeitschriften schauen, welcher Architekturstil gerade „En Vogue“ ist. Wir können nach unserem eigenen Schönheitsempfinden gestalten oder den/die Bauherrn/innen nach ihren ästhetischen Vorlieben fragen.

(1) Hauskeller, Michael (Hg.). Klassische Texte von Platon bis Adorno. Was das Schöne sei. Dtv- München 1994, S.23, 24, 26, 31 und 43

(2) Hauskeller, ebenda S.164, 167

(3) Hauskeller, ebenda S.182, 184, 186, 191, 201, 203, 204, 206, 207

(4) Hauskeller, ebenda S.216ff

(5) Hauskeller, ebenda S.359

(6) Hauskeller, ebenda S.371

(7) Hauskeller, ebenda S.400

Gibt es überhaupt ein Bedürfnis nach Schönheit, nach guter Gestaltung? Ist Schönheit zeitlos oder in der jeweiligen Zeitepoche anders? Ist Geschmack subjektiv oder gibt es objektive Kriterien zur Beurteilung?

Was ist eigentlich das Schöne?

Ist das Brauchbare auch das Schöne? Zeigt sich in der Weisheit die Schönheit? Entsteht aus dem Schönen das Gute? Ist das Göttliche das Schöne? Entsteht aus der Liebe zum Schönen auch das Gute? (Platon 399 v.Chr.) (1)

Haben wir ein Bedürfnis nach Ordnung und Symmetrie, wollen wir Chaos und Unordnung verhindern? Ist Harmonie die Regel des Schönen? Ist Schönheit mehr eine Sache des Gefühls als der Vernunft? (Diderot 1767) (2)

Muss man nur die richtige Proportion finden? Ist der menschliche Körper die Grundlage aller Proportion? Sind nützliche Dinge immer auch schön? Wirkt Glätte schön? Eher das Kleine als das Große? Eher das Runde als das Eckige? Steht Exaktheit der Schönheit eher im Wege? Ist Abwechslung wichtig? (Burke 1757) (3)

Ist das schön, was allen gefällt? Sind das Quadrat und der Würfel schön, weil sie regelmäßig sind? (Kant 1790) (4)

Ist das Schöne das, was ohne Zweck ist? (Schopenhauer 1819) (5)

Hat das Schöne etwas mit Wahrheit zu tun oder ist das Schöne eher nur eine Lüge, eine Sinnestäuschung? (Nietzsche) (6)

Wenden wir uns der Symmetrie und der Ordnung zu, nur weil wir Angst vor dem Chaos haben? (Adorno) (7)

Wir sehen anhand dieser Fragen, dass sich die Auffassung darüber, was das Schöne sei, im Laufe der Zeit gewandelt hat. Wie kommen wir hier weiter? Wer kann uns helfen, diese Fragen zu beantworten?

Fragen wir die Umweltpsychologie: Die Umweltpsychologie beschäftigt sich mit den Bedürfnissen der Menschen; und zwar nicht nur mit den Bedürfnissen, die verbal formuliert werden, sondern auch mit denen, die unbewusst vorhanden sind - in Abgrenzung zu den Bedürfnissen, die durch äußere Beeinflussung

produziert wurden. Die Umweltpsychologie beschäftigt sich mit der Wechselwirkung zwischen Umwelt (Gebäude) und Verhalten. Es geht um soziologische Fragen, um psychologische und auch um historische.

Was ist Umweltpsychologie?

Seit 1969 gibt es die Fachzeitschrift „*Environment and Behavior*“, seit 1981 das „*Journal Environmental Psychology*“. Im Deutschen wurde dieser Begriff als Umweltpsychologie übersetzt, was jedoch etwas missverständlich ist, weil wir hier eine ökologische Ausrichtung vermuten. Tatsächlich gibt es diese ökologische Richtung hier auch: Die Umweltpsychologen Lenelis Kruse und C.F. Graumann sprechen von „*Ökopsychologie*“. Den Begriff „Psychologie der Umwelt“ wurde 1924 von Willy Hellpach geprägt (8); aber erst in den 60er Jahren entwickelte sich in den USA eine Forschungsrichtung, die Verhalten als eine Wechselwirkung zwischen Person und ihrer Umwelt versteht. Zuerst ging es hier um eine Analyse von „*Behavior Settings*“, also um die Untersuchung kleinerer Bereiche, wie z.B. Läden, Restaurants und Büros. Schon in den 60er Jahren entwickelte sich aus Anlass einer Fragestellung nach einer geeigneten baulichen Umgebung für Patienten/innen in psychiatrischen Kliniken die Architekturpsychologie. Es ging um den Zusammenhang zwischen gebauter Umwelt und körperlicher wie auch geistiger Gesundheit. In der Architekturpsychologie geht es aber nicht darum, menschliches Verhalten mit gebauter Umwelt zu beeinflussen. Psychologen geben in der Regel keine eindeutigen Planungshinweise, auch wenn Architekten/innen sich dies gern wünschen.

Schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte der Soziologe Georg Simmel auf den Zusammenhang zwischen Großstadtentwicklung und menschlichem Verhalten hingewiesen (9). Louis Wirth hatte hier eindeutige Zusammenhänge erforscht (10). In den 60er Jahren suchte man dann nach Gründen für die Misserfolge im modernen Städtebau. Die Themen waren: Entfremdung, Anonymität, Vandalismus (11). Aber es ging auch um Dichte/Enge, „*Crowding*“, soziale Distanz und Privatheit. Zuerst wurde nur in geschützten Bereichen geforscht, in Laboren o.ä. Umwelten (12). Kaminsky war dann 1978 der erste, der eine ökologische Sicht miteinbezog (13).

1981 gründeten sich internationalen Fachverbände, z.B. die „*International Association für the Study of People and their Physical Surrounding*“ (IAPS) und die „*Environmental Design Research Association*“ (EDRA), die sich in regelmäßigen Treffen (d.h. auf internationalen Konferenzen) über ihre Forschungsarbeit austauschen. 1990 wurde ein umfassendes Handbuch der Umweltpsychologie verfasst, das auf über 700 Seiten die sehr unterschiedlichen Forschungsrichtungen beschreibt (14).

Raumbilder und Symbole

Ein weiterer Ansatzpunkt wäre die Beschäftigung mit Raumbildern und Symbolen, denn unser Verhalten wird von Bildern und Symbolen beeinflusst. Wir machen uns Bilder unserer Umwelt; wir verstehen Bilder in Sekundenschnelle über alle Sprachgrenzen hinweg. Bilder sind eine andere Form der Sprache. Bilder entstehen für uns unbewusst in unserem Geist und sie werden auch eher unbewusst verstanden. Christopher Alexander (15) machte 1977 den Versuch, in der gebauten Umwelt Muster zu erkennen und zu beschreiben, die von allen Menschen gleich empfunden werden. Er fand 250 sogenannte *Pattern*, die sich aber nicht auf wissenschaftliche Weise belegen ließen. Sein Buch „*The Pattern Language*“ war dennoch ein Riesenerfolg (16).

Wie entstehen diese Bilder? Ein Bild zeigt uns erst einmal das Objekt selbst, das wir betrachten. In uns bildet sich aber gleichzeitig ein Eindruck, ein Gefühl, das mit diesem Objekt bzw. seinem Bild verbunden ist. Welchen Eindruck dieses Bild macht, welches Gefühl es auslöst, hängt mit unseren individuellen aber auch mit dem kollektiven Gedächtnis zusammen. Wie hängt das zusammen? Jemand hat z.B. mit einem Objekt eine bestimmte Erfahrung gemacht und er überträgt diese Erfahrung unbewusst auf ein anderes Objekt. In diesem

(8) Willy Hellpach 1877-1955. Arzt, Psychologie und Politiker. Begründer der Umweltpsychologie

(9) Simmel, Georg: *Brücke und Tor: Die Großstädte und das Geistesleben*, 1903, in: Schmals, K. (Hg.) *Stadt und Gesellschaft*, 1983, S.237-246 oder in: Simmel, G.: *Das Individuum und die Freiheit*, Fischer Verlag, Frankfurt, 1993, S.192-204, C Stuttgart, 1957

(10) Wirth, Louis: *Urbanität als Lebensform*, in: Schmals, K. (Hg.): *Stadt und Gesellschaft*, Ed. Akademie Verlag, Reihe Stadt- und Regionalsoziologie, Stuttgart, 1983, S.341-358

(11) Mitscherlich, Alexander: *Die Unwirtlichkeit der Städte*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1965 (C), 1978 (14)

(12) Ittelson, W.H. u.a.: *Einführung in die Umweltpsychologie*, Klett Cotta Verlag Stuttgart 1977

(13) Kaminski, G.; Roger G. Barker and Associates: *Habitats, environments, and human behavior* (1978). In H. E. Lück, R. Miller & G. Sewz (Hrsg.), *Klassiker der Psychologie. Die bedeutenden Werke: Entstehung, Inhalt und Wirkung* (S. 263-275). Stuttgart: Kohlhammer 2018

(14) Kruse, L. ; Graumann, C.F.; Lantermann (Hg.): *Ökologische Psychologie*, Psychologie Verlags Union, München

(15) Alexander, Chr. (1936-2022): *Professor für Architektur an der Uni of California in Berkeley, Institut für Environmental Planning*.

(16) Christopher Alexander: *A Pattern Language. Towns, Buildings, Construction*, mit Sara Ishikawa, Murray Silverstein, Max Jacobson, Ingrid F. King und Shlomo Angel, Oxford University Press, New York 1977; Christopher Alexander: *Eine Muster-Sprache. Städte, Gebäude, Konstruktion*, mit Sara Ishikawa, Murray Silverstein, Max Jacobson, Ingrid F. King und Shlomo Angel, Löcker Verlag, Wien 1995, (deutsche Übersetzung von A Pattern Language, Hg. von Hermann Czech)

(17) Jung, Carl Gustav: Zur Psychologie und Pathologie sogenannter okkultur Phänomene. Eine psychiatrische Studie. Diss. Univ. Zürich (Medizinische Fakultät). Mutze Verlag, Leipzig 1902. Neu herausgegeben in: Carl Gustav Jung: Psychiatrische Studien. In: Carl Gustav Jung: Gesammelte Werke Band 1, § 1–150.

(18) Langer, Susanne K.: Philosophie auf dem Wege, das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst, Fischer Verlag Frankfurt 1990 (Original 1942)

(19) Langer, ebenda S.35

(20) Langer, ebenda S.49

(21) Langer, ebenda S.50

(22) Langer, ebenda S.53, 115

(23) Langer, ebenda S.97 f.

(24) Langer, ebenda S.104

Quellen zu Thema 1)

- Wolfgang Pehnt in: Lampugnani, M; Schneider, R.: 1994, S.51-67
- Erik Erikson, 1979, S.1288-1291
- Soren Nagbol, 1986, S.347-373

Quellen zu Thema 2)

- Helmut Spieker, 1973, S.118-135

Quellen zu Thema 3)

- David Canter, S.55-57
- Robert Venturi, 1978, S.32,91
- Kevin Lynch, 1960, S.10-24, 60-109, 125-127
- Elisabeth Blum, 1991, S.34-56
- Lenelis Kruse, 1990, S.313-324
- Schivelbusch

Quellen zu Thema 4)

- Ernst Schlee, 1958, S.9-25
- Menninghaus, 1986

Quellen zu Thema 5)

- Daidalos, 1983, 8
- Adolf Loos, 1908, S.276-288
- derselbe: 1898, S.231-234

Quellen zu Thema 6)

- Elisabeth Wilson, 1993, S.9-21

Quellen zu Thema 7)

- Rudolf Arnheim, 1979, S.16-24, 58-79
- derselbe, 1989, S.167-184
- Daidalos, 1983, 7

Quellen zu Thema 8)

- Jürgen Habermas, 1962, S.13-25, 28-41, 60-69, 144-158, 172-193

Fall beeinflusst unsere eigene Vergangenheit die Gegenwart. Hinzu kommt der Einfluss des kollektiven Gedächtnisses einer Gruppe, z.B. einer Stadt, einer Bevölkerungsgruppe oder sogar der gesamten Menschheit. Das kollektive Gedächtnis zeigt sich in Symbolen und Mythen. Bestimmte Symbole sind wandelbar, andere eher nicht.

C.G. Jung (17) prägte 1902 den Begriff des Archetypus, der Urform, der Grundform. Bei der Analyse von Träumen fand er heraus, dass es bei Traumbildern eine Übereinstimmung bzw. Parallelen zu den mythischen Vorstellungen gab, aus dem die Traumwelt bzw. die mythische Symbolwelt ihre Formen bezieht. Er schloss daraus, dass es ein kollektives Unbewusstes gibt. Der Zweck dieser Träume war für ihn Angstbewältigung, Anpassung an die jeweiligen Lebensumstände und eine Erklärung des Unerklärlichen. Im kollektiven Unbewussten speicherte sich die Erfahrung der Ahnen und Urahnen durch Vererbung.

Symbole sind Bilder, die für uns eine emotionale Bedeutung haben. Ähnlichkeiten gibt es mit Märchenbilder und Mythen. In Bezug auf C.G. Jung schrieb Susanne Langer 1942 über Symbole und Mythen (18). Sie geht davon aus, dass der wesentliche *Denkakt* über Symbole funktioniert (19). Kommunikation entwickelte sich über die Zeichensprache vom Symbol bis hin zur Wortsprache. Die symbolische Kommunikation geht der Sprache also voraus (20), sie ist vorbe-grifflich (21). Sprache ist nur eine Art der Kommunikation des symbolischen Prozesses, wenn auch eine sehr hoch entwickelte (22). Wenn wir also über Sprache der Architektur nachdenken, ist es unerlässlich über Symbole zu sprechen, die auf andere Weise auch die Sprache der Architektur darstellt.

Unsere Wahrnehmung verläuft selektiv. Wir sehen nur das, was wir kennen. Wir filtern aus dem Übermaß an Reizen Muster heraus, um dem Chaos der Sinneseindrücke eine Struktur zu geben (23). Unsere Art des Verstehens spiegelt sich direkt in der psychischen Reaktion, im Impuls und im Instinkt, in der intuitiven Erkenntnis (24).

Wenn wir uns diesen Themen zuwenden, werden wir uns auf Texte von Umweltpsychologen, Architekturpsychologen, Architekturhistorikern und Soziologen stützen. Diese interdisziplinäre Herangehensweise ist notwendig, um diesem komplexen Thema etwas näher zu kommen.

Für unser Seminar habe ich 10 Themenbereiche ausgewählt:

- 1) Höhle und Turm. Das Oben und das Unten in der Architektur. Die Allegorie der Unterwelt. Sakrale Wirkungen, Architektur der Macht.
- 2) Der Weg nach oben / nach unten. Die Treppe, der Aufzug.
- 3) Architektur als Bewegung im Raum. Raum, Zeit und Bewegung, Raumwahrnehmung und Geschwindigkeit. Das panoromatische Sehen. Das Bild der Stadt, Orientierung im Raum.
- 4) Schwellenkunde. Das Innen und das Außen, das Dazwischen.
- 5) Hülle und Kern. Wahrheit und Lüge, Realität und Schein.
- 6) Labyrinth und Mitte. Mythos der Mitte
- 7) Ordnung und Chaos. Monotonie und Komplexität.
- 8) Öffentlichkeit und Privatheit.
- 9) Privatheit. Personale Distanzen, Dichte, Enge, Crowding
- 10) Die Hierarchie des Ortes, Status und Scham

Literatur /Quellen:

Alexander, Christoph: A Pattern Language. Towns, Buildings, Construction, mit Sara Ishikawa, Murray Silverstein, Max Jacobson, Ingrid F. King und Shlomo Angel, Oxford University Press, New York 1977; Christopher Alexander: Eine Muster-Sprache. Städte, Gebäude, Konstruktion, mit Sara Ishikawa, Murray Silverstein, Max Jacobson, Ingrid F. King und Shlomo Angel, Löcker Verlag, Wien 1995, (deutsche Übersetzung von A Pattern Language, Hg. von Hermann Czech)

Arnheim, Rudolf: Die Dynamik der architektonischen Form, Köln 1980

Blum, Elisabeth: Corbusiers Wege, Vieweg Verlag, Braunschweig/Wiesbaden 1991 (1988)

Canter, David: Architekturpsychologie, Bertelsmann Frankfurt 1972

Elias, Norbert: Über den Prozess der Zivilisation, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1976 (1), (1969, Francke Verlag, Bern)

Erikson, Erik: Genitale Modi und räumliche Modalitäten, in: Bauwelt 1979, 31/32, S.1288ff

Fontana, David: The Secret Language of Symbols, Chronicle Book San Francisco 1993

Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit, Sammlung Luchterhand 25, Darmstadt-Neuwied, 1962 (C), 1984 (15)

Habig, Inge; Jauslin, Kurt: Der Auftritt des Ästhetischen, Luchterhand, Darmstadt/Neuwied 1962, 1984/15

Hall, E.T.: The Hidden Dimension, 1966 (Die Sprache des Raumes, Düsseldorf 1976)

Hauskeller, Michael (Hg.): Klassische Texte von Platon bis Adorno. Was das Schöne sei. Dtv-München 1994

Ittelson, W.H. u.a.: Einführung in die Umweltpsychologie, Klett Cotta Verlag Stuttgart 1977

Jung, Carl Gustav: Zur Psychologie und Pathologie sogenannter okkultur Phänomene. Eine psychiatrische Studie. Diss. Univ. Zürich (Medizinische Fakultät). Mutze Verlag, Leipzig 1902. Neu herausgegeben in: Carl Gustav Jung: Psychiatrische Studien. In: Carl Gustav Jung: Gesammelte Werke Band 1, § 1–150.

Kaminski, G.; Roger G. Barker and Associates: Habitats, Environments, and Human Behavior (1978). In H. E. Lück, R. Miller & G. Sewz (Hrsg.), *Klassiker der Psychologie. Die bedeutenden Werke: Entstehung, Inhalt und Wirkung* (S. 263-275). Stuttgart: Kohlhammer 2018

Kruse, Lenelis; Graumann, C.F.; Lantermann (Hg.): Ökologische Psychologie, Psychologie Verlags Union, München

Kruse, Lenelis: Crowding, Dichte, Enge aus sozialpsychologischer Sicht, in: Zeitschrift für Sozialpsychologie, 1975, S-2-30

Kruse, Lenelis: Privatheit als Problem und Gegenstand der Psychologie, Hans Huber Verlag Bern/Stuttgart Wien 1979

Langer, Susanne K.: Philosophie auf dem Wege, das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst, Fischer Verlag Frankfurt 1990 (Original 1942)

Lawlor, Anthony: The Temple in the House. Finding the sacred in everyday architecture, Putman Book, New York 1994

Loos, Adolf: Sämtliche Schriften, Herold Verlag, Wien 1962 (C); darin insbesondere: Ornament und Verbrechen, 1908, S.276-287.

Lynch, Kewin: Das Bild der Stadt, Bauweltfundamente 16, Vieweg Verlag, Braunschweig, 1975 (C Original USA, 1960; Deutsch: 1968)

Mennighaus, Winfried: Schwellenkunde, Suhrkamp Frankfurt 1986

Mitscherlich, Alexander: Die Unwirtlichkeit der Städte, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1965 (C), 1978 (14)

Nagbol, Soren: Macht und Architektur. Versuch einer erlebnisanalytischen Interpretation der neuen Reichskanzlei, in: König und Lorenzer (HG) Kulturanalysen, Frankfurt 1986

Pehnt, Wolfgang: Turm und Höhle, in: Lampugnani, Schneider (Hg.). Moderne Architektur in Deutschland, Expressionismus und neue Sachlichkeit, 1900-1950, Stuttgart 1994, S.51-67

Schivelbusch, Wolfgang: Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert. Hanser Verlag, München/Wien 1977, Taschenbuch: Frankfurt am Main 2000

Schlee, Ernst: Über das Wohnen, in: Kunst in Schleswig Hollstein, 8.1958, S.9-25

Simmel, Georg: Brücke und Tor: Die Großstädte und das Geistesleben, 1903, in: Schmals, K. (Hg.) Stadt und Gesellschaft, 1983, S.237-246 oder in: Simmel, G.: Das Individuum und die Freiheit, Fischer Verlag, Frankfurt, 1993, S.192-204, C Stuttgart, 1957

Spieker Helmut: Antritte, Von dem Verlust des Vertikalen, in: Bauwelt 1973, 3. S.118 ff

Quellen zu Thema 9)

- E.T. Hall, S.119-150

- Ittelson u.a., 1977, S.186-191, S.201f

- Lenelis Kruse, 1975, S.2-25

Quellen zu Thema 10)

- David Canter, S.24-31

- Norbert Elias, 1983, S.125-132

- derselbe, 1976, S.219-230

Venturi, Robert: Komplexität und Widerspruch, in: Welsch, 1988, S.79-84, a.a.O.

Venturi, Robert: Komplexität und Widerspruch in der Architektur, Bauweltfundamente 50, Hg.: Klotz, H.; Vieweg Verlag, Braunschweig / Wiesbaden, 1978 (C), 1978, 1993 (Original: Complexity and Contradiction in Architecture, New York, 1966)

Wilson, Elisabeth: Begegnung mit der Sphinx. Stadtleben, Chaos und Frauen, Birkhäuser Verlag, Basel/Berlin/Boston 1993

Wirth, Louis: Urbanität als Lebensform, in: Schmals, K. (Hg.): Stadt und Gesellschaft, Ed. Akademie Verlag, Reihe Stadt- und Regionalsoziologie, Stuttgart, 1983, S.341-358

Zeitschriften: Daidalos, 1983, 7 und 8

FILM, RAUM UND ARCHITEKTUR

Einführungsvortrag zum gleichnamigen Seminar im SS 2008 ⁽¹⁾

Fachbereich Architektur, Stadt- und Landschaftsplanung

Universität Kassel

(1) Text zum gleichnamigen Seminar im Sommersemester 2008. Die Aufgabe für die Studierenden war das Lesen von vorgegebenen Texten (vergl. Literatur und Quellenverzeichnis) und das „In Bezug setzen“ von selbstgewählten Filmausschnitten zu diesen Texten. Einleitend hielt Frau Dr. Doris Agotai einen Vortrag, der in Heft 6 des „Architektursalon Kassel“ veröffentlicht wurde. Film, Raum, Architektur, Kassel 2009

(2) Zur Definition in Abgrenzung zur Kunst vergleiche mein Seminar: Architektur (auf der documenta, 2011.

(3) vergl. auch: Stöbe, Chaos und Ordnung in der modernen Architektur, 1998

(4) vergl. Gebrauchsarchitektur, Jockusch/Stöbe, in: Ökologische Psychologie, Hg.: Kruse, Graumann, Lantermann, Psychologie Verlags Union, München, 1990, S.601-607

(5) siehe Klotz, 1984, 133ff: Venturi/Scott Brown/Izenour 1979; Moravansky, 2003. Aus: Löw, 2008, S.155.

(6) vergl. Cassirer: Philosophie der symbolischen Formen, 1923

(7) vergl. Meyer, Cassirer, S.144

(8) ebenda, S.141

(9) vergl. Benjamin, Walter: Denkbild. Benjamin, Walter: Städtebilder
vergl. auch mein Seminar über Walter Benjamin im Sommersemester 2007

(10) vergl. Assmann, Erinnerungsräume, 1999, 2003, S.131 1957, D:1975

(11) Bachelard, Gaston: Poetik des Raumes, Fischer Frankfurt 1987 (C:1957, Deutsch 1975) 7. Auflage 2003

(12) vergl. mein Seminar im Sommersemester 2006: TRANSPARENZ - Motiv, Mythos, Metapher

(13) Alexander, Christopher: A Pattern Language, Oxford Uni Press, New York 1977

In der Architekturtheorie geht es oft um die Frage, was Architektur denn überhaupt sei. Meist spricht man hier davon, dass Architektur die Zurverfügungstellung von Raum sei (2). Was bedeutet das?

Im 20. Jahrhundert gab es immer mal wieder Phasen, in denen die Bedeutung der Ästhetik in der Architektur zurückgedrängt wurde. Um 1923 wandten sich plötzlich fast alle Architekten vom Expressionismus ab und dem rationalen Neuen Bauen zu. Nach dem 2. Weltkrieg wollte man nicht mehr die schwere massive Symbolik der Nazi-Zeit wiederholen, wollte eher das ganz andere, eine leichte und transparente helle Architektur (3).

In den 70er Jahren stand der Gebrauch der Architektur bzw. des Raumes im Vordergrund; man sprach damals auch von „Gebrauchsarchitektur“ (4); ab den 80er Jahren wandte man sich wieder mehr der Ästhetik zu. In dieser Zeit, in der die Formensprache wieder etwas expressiver wurde, stellte man die Frage, ob wir die Symbole und Metaphern, die wir in der Architektur verwenden, richtig benutzen, ob wir sie richtig anwenden und richtig verstehen. *„In der Architekturtheorie wird seit der Postmoderne bildhaften Verfahren wieder, wie etwa die Zeichenhaftigkeit oder Ortbezogenheit jüngerer Architekturen belegen, mehr Bedeutung beigemessen“* (5).

SYMBOL und METAPHER

Ernst Cassirer (1874-1945) und Aby Warburg (1866-1929) forschten schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts zum Verständnis der symbolischen Form (6). In der Auseinandersetzung mit Leibniz (1646-1716), Kant (1724-1804) und Helmholtz (1821-1894) ging es Ernst Cassirer immer wieder um die Frage, wie wir die reale „Wirklichkeit“ überhaupt erkennen können. Der Phänomenologe Husserl (1859-1938) stand damals mit Ernst Cassirer in engem Kontakt. Erwin Panofsky und Susanne Langer haben Cassirers Überlegungen weitergeführt. Ihnen allen ging es um eine „Theorie der Wahrnehmung“, die auf dem Symbol gegründet ist.

Wir wissen heute, dass jede Wahrnehmung auf „Sinnhaftigkeit“ ausgerichtet ist, d.h. jeder will, dass das, was er sieht, eine Bedeutung hat; er will es verstehen und einordnen. Das Bewusstsein stellt also eine „Verortung“ her, d.h. eine subjektive Einordnung im Archiv der Erinnerung. Diese Information wird später, wenn wir etwas sehen, hören oder riechen, als Assoziation bzw. Reflexion wieder abgerufen (7). In dieser Bildhaftigkeit des Denkens überlebt im Un- oder Vorbewussten auch der mythische Bildfundus aus dem religiösen Bereich (8). Das Weiterleben des Mythos in der symbolischen Form war auch Walter Benjamins Thema. Er bezeichnete das bildhaft Erinnernte als „DENKBILD“ (9).

Im individuellen aber auch im kollektiven Gedächtnis liegt also ein Reservoir von Formen und Bildern, auf die wir blitzschnell zurückgreifen, um eine Situation schnell einzuschätzen zu können. Im kollektiven Gedächtnis stehen die Symbole der Menschheit quasi jedem unbewusst zur Verfügung. Für Aleida Assmann hat das kollektive Denkbild aber keinen Ort in uns, an dem es gespeichert sein kann (10). Wir sind immer auf unsere eigenen Erinnerungen zurückgeworfen, die aber unbewusst in uns schlummern, die unser aktuelles Bewusstsein sozusagen „vergessen hat“. Kollektiver Denkbilder müssen wir uns in Erzählungen mit anderen immer wieder neu versichern.

Einen Versuch, unbewusste Denkbilder wieder ins Bewusstsein zu bringen, machte Gaston Bachelard. In seiner „Poetik des Raumes“ (11) beschrieb er Räume oder Raumbilder mit ihrer emotionalen Bedeutung: Der Keller, der Dachboden, das Nest, der Winkel, die Dialektik von Drinnen und Draußen, das Kleine und das Große, die Brücke, das Fenster, Öffnung, Schließung, Transparenz (12) - dies alles sind Räume, Dinge, Zustände, die zum Symbol für bestimmte Stimmungen werden können. Einen weiteren Versuch, diesen Bedeutungen und den damit verbundenen Emotionen näher zu kommen, machte Christopher Alexander 1977. Er sammelte alltägliche Raumsituationen und erklärte sie in seinem Buch über die „Pattern Language“ (13). Dieses Buch war

als Hilfe für Planer gedacht, um beim Entwerfen die richtige und passende Raumsituation zu finden.

Das Thema „Raumbild“ (14) wurde in den letzten Jahren vom Thema „Atmosphäre“ abgelöst (15). Die Soziologin Martina Löw schrieb über die Themen „Corporate Identity“ oder „Branding“ zur „Eigenlogik der Stadt“ (16). Bilder und Symbole werden zu Werbeslogans. „*Bilder als symbolische Verdichtungs- und Syntheseleistung überlagern die Materialität der Räume*“ (17).

DER RAUM

Seit einiger Zeit ist das Thema „Raum“ wieder in der architektonischen Diskussion. Dieses Thema war kurz nach dem 2. Weltkrieg verpönt, weil das deutsche Naziregime für das „Volk ohne Raum“ entsprechende Forschungen verfolgt hatte. In den 90er Jahren wurde ein Text von Michael Foucault aller Orten diskutiert und zitiert. Er hat diesen Text bereits 1967 geschrieben, er war aber erst 1975 ins Deutsche übersetzt worden. Der deutsche Titel lautet: „Andere Räume“ (18). Während Foucault in seinem Text historisch in „Ortungsraum“, den „Ausdehnungsraum“ und den „Lagerungsraum“ unterschied, legte Martina Löw eine umfangreiche historische und soziologische Definition des Raumes vor. Während man früher dachte, der Raum definiere sich als eine Art Schachtel oder Container, wird für sie der Raum heute als „Anordnung von Lebewesen und sozialen Gütern“ verstanden (19).

Die Abwendung von der Vorstellung des Raumes als Schachtel oder Container ist neben Kant auch den Physikern Einstein und Mach zu verdanken. Durch Einstein und Mach wurden die Faktoren Zeit und Raum in eine unauflösbare Verbindung gebracht. Veränderte Umweltbedingungen, andere Fortbewegungsmittel, wie z.B. die Eisenbahn und das Auto, brachten eine andere Art des Sehens hervor, bzw. eine andere Art, das Gesehene in unserem Gehirn zu verarbeiten. Das neue Sehen konzentriert sich in der schnellen Bewegung durch den Raum nicht mehr auf Details, weil so das Wahrnehmungspotential sonst überlastet wurde. Das *panoramatische Sehen* konzentriert sich daher eher auf die Weite, auf den Horizont in der Ferne (20).

Durch die Wahrnehmungsforschung von Helmholtz (1821-1894) wurde die Begrenztheit unserer Sinne, d.h. unserer Wahrnehmungsfähigkeit deutlicher. Wie schon Maurice Merleau-Ponty feststellte, ist der dreidimensionale Raum allein durch das Sehen nicht erfassbar. Andere Wahrnehmungen müssen hinzukommen, um den Raum als Raum zu erfassen, wie z.B. das Geräusch und die Bewegung. Raumwirkung braucht Raumgrenzen, Übergänge, Schwellen und einen Rahmen, ein „Vor- und ein Hintereinander“. Und dennoch bleiben unsere Wahrnehmungen immer erst einmal „konstruierte Hypothesen“. Aus der Gestaltforschung wissen wir, dass, wenn wir etwas sehen, unser Gehirn blitzschnell in unseren Erinnerungen Bilder sucht, um zu erkennen, was das denn sein könnte. Wir stellen sofort eine Vermutung an, stellen eine Hypothese auf, und dann sehen wir das, was wir zu erkennen glauben. Man sagt: Wir sehen nur das, was wir kennen. Ausgangspunkt ist hier immer unser Leib, unsere Sinne und unsere Erfahrung. Die Wirklichkeit ist eine „persönliche Konstruktion“. Forscher der NASA haben die ungeheuerliche Entdeckung gemacht, dass Menschen, denen eine Zerrbrille aufgesetzt wird, nach einiger Zeit alles wieder richtig sehen. Wird die Brille dann wieder abgenommen, sehen die Probanden erstaunlicherweise wieder alles verzerrt (21).

DER FILM

Diese „Unzulänglichkeiten“ in der menschlichen Wahrnehmungsfähigkeit nutzt der Film. Wir sehen die bewegten Bilder des Films nur deshalb, weil unser Gehirn die schnelle Folge der Bilder nicht mehr einzeln erkennen kann und in eine Bewegung transformiert. Mit Symbolik und Metaphern werden wir in einen fiktionalen Raum versetzt und in eine bestimmte Stimmung gebracht. Der Film ist in der Lage, uns in eine Traumwelt zu entführen, der wir uns gar nicht bewusst sind. Der Filmraum wird zum Protagonisten des Films, er ist eine

(14) Detlev Ipsen, Raumbilder, 1997

(15) Gernot Böhme, 2006; Elisabeth Blum, 2010

(16) Löw, Soziologie der Städte, 2008

(17) Löw, 2008, S.109

(18) Foucault, Michel: Andere Räume. aaO. vergl. auch mein Seminar „Andere Räume“, 2003

(19) vergl. Löw, 2001

(20) vergl. Wolfgang Schivelbusch, die Geschichte der Eisenbahnreise, 1977

(21) vergl. Hugo Kükelhaus, Organismus und Technik, 1971, 1984, S.33f.

- (22) Agotai, ebenda, S.104
 (23) Agotai, ebenda, S.105
 (24) Arnheim, 1932, 2000, S.280
 (25) Arnheim, ebenda, S.280
 (26) ebenda
 (27) vergl. Certeau de, Michel: Kunst des Handelns, Merve Verlag, Berlin 1988 (Original 1980)
 (28) Eine solche Kutsche steht im Technikmuseum Berlin

eigene Sprachform und diese Sprachform vermittelt uns nicht nur eine Verortung im Raum, sondern auch eine psychologische Konstitution. Die Wirkung des Raumes ist aber immer kontextabhängig.

Das Kuleschow-Experiment zeigte, dass unser Gehirn aus der Abfolge von unzusammenhängenden Bildern immer eine Bedeutung konstruiert. „Um 1921 unternahm Lev Kuleschow, Lehrer an der 1919 gegründeten weltweit ersten Filmhochschule in Moskau, verschiedene Kontextexperimente, die unter dem Namen „Kuleschow-Effekt“ in die Filmgeschichte eingegangen sind.“ ... „Da sie nicht genügend Rohmaterial für ihre Projekte finden konnten, begannen sie, bereits fertige Filme neu zu schneiden, und bei diesem Projekt entdeckten sie eine Reihe von Wahrheiten und die Technik der Filmmontage. In einem Experiment verband Kuleschow eine Anzahl von Aufnahmen, die zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten gemacht worden waren. Dieses Gemisch war ein zusammengefügtes Stück Filmerzählung. Kuleschow nannte es *kreative Geografie*“ (22). Aufnahmen eines Schauspielers, einem Teller Suppe, einer Frau in einem Sarg und einem kleinen Mädchen vermittelten dem Publikum unterschiedliche Emotionen wie z.B. Hunger, Traurigkeit und Zuneigung. „Diese Experimente zeigen, dass der Zuschauer eine Kausalverbindung zwischen den Bildern aufbaut“ (23). Der Zuschauer geht von der „Folgerichtigkeit“ seiner Wahrnehmungen aus.

In den 20er Jahren entwickelte sich eine Filmtheorie, die auf der Wahrnehmungspsychologie gegründet ist. Mit dem Kunstpsychologen Rudolph Arnheim, der von 1924 bis 1928 bei Max Wertheimer und Wolfgang Köhler (24) studiert hatte, wurde die „Gestalttheorie“ für die Filmtheorie nutzbar gemacht. „Gestalt“ nennt man hier die „Syntheseleistung des menschlichen Gehirns“ aus einem „Chaos der Sinneseindrücke“ „mit schier unendlichen Variablen“, eine Ganzheit zu erfassen.(25). Die Gestalttheorie hat damit einen ordnungs- und sinngebenden Gestus. Ungenau Wahrgenommenes wird interpretiert und kurzerhand wird eine Wahrnehmungshypothese aufgestellt (26).

RAUM und BEWEGUNG

Im realen Raum ist die Wahrnehmung des dreidimensionalen Raumes meist an eine Bewegung gebunden. Man muss in der Regel um ein Gebäude herumgehen, um seine gesamte räumliche Gestalt zu erfahren (27). Dies ist im Film nicht möglich. Um Raum und Räumlichkeit darstellen zu können, muss sich die Regie für die zweidimensionale Filmleinwand mit Tricks behelfen.

Filmbeispiel:

„Sunrise“ von Friedrich Murnau (1927).

Bezug: Filmausschnitt: 32:00 bis 34:00

Hier vermittelt eine im Studio gedrehte Straßenbahnszene zwischen zwei Orten: Erstes dem realen Landschaftsdrehort und zweitens dem Drehort im Studio. An den Fenstern der Straßenbahn ziehen Bilder einer Vorstadt vorbei. Es ist jedoch nur ein Bild, das hinter die Straßenbahnscheiben projiziert wurde, ähnlich einem Landschaftspanorama, das an den Fenstern einer Kutsche vorbeigezogen wird (28). Der Effekt ist, dass wir uns in einer Bewegung in einem Raum vermuten, obwohl die Kamera eine statische Position im Studio einnimmt.

RAUMTIEFE

Das einzelne menschliche Auge kann nur flächige Bilder wahrnehmen. Erst durch den Abstand beider Augen vermittelt sich ein Raumeindruck. Die Bilder von beiden Augen werden im Gehirn zu einem räumlichen Bild verarbeitet. Durch das einzelne Kameraauge ist die Wirkung von Raumbildern im zweidimensionalen Film somit gering. Jedoch kann durch Bewegungen von Personen und Gegenständen von vorn nach hinten die räumliche Tiefe anschaulich ge-

macht werden (29). Hilfreich sind auch die Überschneidungen von Körpern bzw. das Hintereinander von Körpern. Kleine Körper im hinteren Bereich vermitteln dem Betrachter den Eindruck von räumlicher Tiefe.

(29) Arnheim, ebenda, S.27

Durch die „Größen- und Formkonkordanz“ passt sich unser Auge der Wahrnehmung an, d.h. wir sehen nicht so, wie die Kamera es uns zeigt. Im Film sehen wir die vorn stehende Person größer als die hinten stehende Person. Die rechteckige Fläche wird im Film als trapezförmige Fläche abgebildet. Der Betrachter in der realen Welt sieht den Tisch aber immer rechteckig, weil die perspektivische Wirkung im Gehirn ausgeglichen wird (30). Ein Abgrund oder ein Anstieg kann nur deutlich gemacht werden, wenn es eine Bezugsfläche gibt, einen Vergleichsmaßstab (31), denn die Raumtiefe ist immer eine abgeleitete Dimension. Wir sehen sie nicht wirklich, sondern schließen aus anderen Wahrnehmungen, dass eine Tiefe vorhanden ist. Dies ist nicht nur auf der zweidimensionalen Leinwand ein Problem, sondern auch im realen dreidimensionalen Raum. Die Wahrnehmung der Tiefe kann nur mit Hilfe zusätzlicher Mittel erreicht werden. Sie entsteht durch räumliche Schichtung und Raumstaffelung. Durch Größenverhältnisse d.h. durch Bezugsgrößen wird eine Raumtiefe suggeriert. Am Filmset helfen falsche Perspektiven, den Raum zu vergrößern und eine größere Tiefe vorzutäuschen.

(30) Arnheim, ebenda, S.28f

(31) Arnheim, ebenda, S.32

(32) Agotai, ebenda, S.150

Auf der Grundlage der Forschungen von Helmholtz (um 1850) baute der amerikanische Psychologe Ames (1946) einen Raum, der die Begrenztheit unsere Tiefen- und Raumwahrnehmung deutlich macht. Betrachten wir die Menschen in diesem Raum nur von einem festgelegten Standpunkt aus, wie dies beim Kamera-Auge ja immer der Fall ist, ist uns der Raum nicht erklärlich. Die dort dargestellten Menschen haben eine unterschiedliche Größe, denn der Raum erscheint uns konstant. In Wirklichkeit ist genau das Gegenteil der Fall. Der Raum besteht aus falschen Perspektiven und die Menschen sind konstant, also gleich groß. Dies belegt noch einmal, dass der Raum ohne Bewegung in seiner Tiefe nicht erkennbar ist. Wir brauchen also weitere Anhaltspunkte, um diesen Raum wahrzunehmen. Im Film arbeitet man hier mit Raumstaffelungen, mit Bezugsgrößen, mit Geräuschen und perspektivischen Verstärkungen.

Filmbeispiele:

„Indiana Jones und der letzte Kreuzzug“ von Steven Spielberg (1989). Bezug: Filmausschnitt von 38:05 bis 40:00

Indiana Jones muss eine Schlucht überqueren. Keine Brücke, kein Steg ist in Sicht. Die Schlucht zeigt sich dunkel, der gegenüberliegende Fels ist schroff und unzugänglich. Er wagt den ersten Schritt und aus dem Unsichtbaren entsteht ein Steg, der er betreten kann. In unterschiedlichen Perspektiven wird seine Lage deutlich gemacht. Der Fokus liegt aber in der Hauptsache auf dem Schauspieler Harrison Ford. Seine überzeugend dargestellte Angst vor der Tiefe überträgt sich auf das Publikum.

„Playtime „ von JacquesTati (1967). Bezug: Filmausschnitt von 14:30 bis 15:30

Wir sehen einen langen Flur, dessen Tiefe uns unendlich zu sein scheint. Der Portier und M. Hulot bilden im linken Vordergrund die Referenzgröße, während eine andere Person im Flur sich nähert. Diese Person erscheint zunächst klein und wird immer größer. Aus den deutlich hörbaren Schritten schätzt der Betrachter die Geschwindigkeit der Annäherung. Die Distanz zum Objekt wird nicht nur über das Sehen, sondern auch über die Bewegung ermittelt, die sich aus dem Sehen, der wahrgenommenen Größe des Objekts und dem Gehör, dem Geräusch der Schritte ergibt. Der Raum erscheint tiefer, weil der Protagonist sehr kleine Schritte macht; es macht den Eindruck, also ob er auf einem Förderband gehe. Tati verzerrt die Raumwahrnehmung über die Dehnung der Zeit (32).

„Sunrise“ von Friedrich Murnau (1927). Bezug: Filmausschnitt von 33:00 bis 34:00

Die Straßenbahn bringt das verängstigte Paar in die Stadtmitte. Die Großstadtsszene wird durch einen heftigen Autoverkehr dargestellt, aber auch durch große moderne Bauten. Diese im Studio aufgebaute Szenerie ist zum Teil nur gemalt. Falsche und stark überzeichnete Perspektiven im hinteren Bereich des Platzes sollen das Set räumlich vergrößern und eine größere Raumtiefe simulieren, machen den Platz aber auch unwirklich und traumhaft.

„Vertigo“ von Alfred Hitchcock (1958). Bezug: Filmausschnitt von 1:57 bis 1:59

Der nicht schwindelfreie Protagonist (James Stewart) verfolgt die geliebte Frau (Kim Nowak) in eine Kirche und die Treppe im Kirchturm hinauf. Auf halber Höhe wird seine Höhenangst durch Kamerablicke den Turmschacht hinunter mit einem mehrfachen Zoomeffekt dramatisiert.

Der Raum im OFF

Im euklidischen Raum hat alles seinen Platz, nichts ist verdeckt, alles ist klar, ohne Transzendenz. Zur Erhöhung der Komplexität und Transzendenz benutzt der moderne Film-Noir auch eine absichtliche Verwirrung der räumlichen Situation.

Filmbeispiel:

„Alphaville“ von Jean Luc Godard (1965). Bezug: Filmausschnitt von 5:28 bis 7:30 und 1:18 bis 1:20

Die ausgewählte Szene spielt in einem Hotelzimmer in „Alphaville“, auf einem anderen Planeten. Gedreht wurde aber im nächtlich verfremdeten Paris. Das Hotelzimmer besteht aus mehreren Räumen, wobei durch abrupte Filmschnitte die räumlichen Zusammenhänge absichtlich undeutlich gemacht worden sind. Im Schlafzimmer befinden sich das Zimmermädchen und Lemmy Caution (Eddy Constantine). Sie will ein Bad nehmen, das Bad ist vom Schlafzimmer aus nur teilweise sichtbar. Plötzlich erscheint ein Mann, der wie aus dem Nichts im Bad aufgetaucht ist. Der aufmerksame Beobachter hat vielleicht zuvor gesehen, dass das Bad einen zweiten Zugang vom hinteren Flur aus hat, der im Film aber absichtlich nur ganz kurz gezeigt wird. Mit dem nicht sichtbaren Teil des Raumes, dem Raum im OFF, wird der Raum zum Rätsel und die Spannung im Film erhöht. Der Raum im OFF steigert die Raumvorstellung (33).

RAUMBILDER

Raumbilder, Erinnerungen an Räume, die wir kennen, werden im Film zur Verortung der Handlung und der Protagonisten eingesetzt. Gern wollen wir wissen, wo wir uns gerade befinden. Mit Hilfe von falschen Proportionen und verzerrten Größenverhältnissen wird unsere Stimmung stark beeinflusst. Durch falsche Größenverhältnisse fühlen wir uns unwohl, wenn z.B. eine Decke zu niedrig ist oder eine Türe zu klein oder übergroß.

Filmbeispiele:

„Playtime“ von Jacques Tati (1967). Bezug: 03:10 bis 5:34

Der Eiffelturm -ganz kurz im Bild- zeigt uns, dass wir in Paris sind. Eine Raumszene kann uns aber auch absichtlich verwirren. In der Anfangsszene denken wir, wir befänden uns in einem Krankenhaus und dann stellt sich heraus, dass wir uns auf einem Flughafen befinden. Tati verwirrt uns hier mit falschen Assoziationen.

(33) vergl. Bernhard Waldenfels, Ortverschiebungen, in: Kamper, Dietmar; Fecht, Tom (Hg.): Umzug ins Offene, Springer, Wien/New York 1998, und Maurice Merleau Ponty; aaO

„Der Prozess“ von Orson Welles (1963). Bezug: 01:30 bis 1:60, 7:00 bis 7:30, 1:35:30 bis 1:37:00; 30:00 und 33:54

Der Protagonist Josef K. betritt den Gerichtssaal, er ist der Angeklagte. Im vollen Gerichtssaal verteidigt er sich. Er verlässt dann den Raum und steht vor einer übergroßen Tür des Gerichtssaales (34). Die übergroße Tür symbolisiert die persönliche Wahrnehmung des Protagonisten und verstärkt die Emotionalität der Szene. Der schiefe Kamerawinkel unterstützt das Gefühl der Hilflosigkeit (35).

ARCHITEKTUR

Architektur und Bewegung

Bewegung spielt in der Architekturrezeption eine sehr große Rolle. Das berühmteste Beispiel ist wohl die Villa Rotonda von Palladio in Vicenza (Italien) von 1550-51, von der man scherzhaft sagt, es lohne sich nicht herumzugehen, denn sie sähe von allen Seiten gleich aus. In der Regel ist es aber so, dass man um ein Gebäude herum gehen muss, um es räumlich wirklich korrekt zu erfassen. Im Film wird unser Blick gelenkt, in der Realität können wir jedoch unseren eigenen Weg wählen und auch unsere eigene persönliche Blickrichtung einnehmen. Wir können entscheiden, auf welchem Detail unser Auge etwas länger ruhen möchte.

Es gibt aber Innenräume, da scheint unser Blick auch von dem Architekten gelenkt zu werden. Wir treten ein in die Villa La Roche-Jeanneret (1923) in Paris von Le Corbusier und sehen das Treppenhaus; unser Blick wird ins Haus gezogen und wir folgen ihm. Le Corbusier hat den Begriff der „Architektur der Promenade“ (promenade architecturale) erfunden, eine Architektur des Weges. Das Haus selbst ist der Weg, wir folgen einem Weg durch das Haus, wir leben auf einem Weg (36). Diese Idee der Architektur des Weges von Le Corbusier haben andere Architekten später vielfach aufgegriffen, wie z.B. Rem Koolhaas (OMA) bei der Holländischen Botschaft in Berlin oder beim Musikhaus in Porto (Portugal). In beiden Fällen ist der Weg das Zentrum der Architektur, über den Weg erschließt sich das Gebäude in seiner Gesamtheit.

(34) Doris Agotai, ebenda, S.114f.

(35) Doris Agotai, ebenda, S.117

(36) vergl. Elisabeth Blum, Corbusiers Wege, 1991

(37) Bonta, 1982, S.108

(38) vergl. mein Seminar über die holländische Moderne, 2004

(39) vergl. Asendorf, 1997, S.60

(40) vergl. mein Seminar über Transparenz, 2006

(41) Doesburg, Theo von: Auf dem Weg zu einer gestaltenden Architektur, 1924

Architektur und Tiefe

Juan Pablo Bonta (37) hat uns daraufhin gewiesen, das selbst berühmte Interpreten der historischen und aktuellen Architektur sich nicht mehr die Mühe machen, das Bauwerk, das sie besprechen, in seiner ganzen Räumlichkeit zu erfassen; d.h. sie sind nie wirklich dort gewesen, sondern sie gehen meist alle von ein und denselben Fotografie aus.

Es gab Zeiten in der Architekturgeschichte, in denen man nicht die dreidimensionale Räumlichkeit, sondern die Flächigkeit eines Gebäudes betonen wollte und Zeiten, in denen die Räumlichkeit wieder eine größere Rolle spielte. In der Holländischen Moderne versuchten Oud, Rietveld und Doesburg das Gebäude in einzelne Flächen aufzulösen; dabei war es aber ihr Bestreben, den Raum in der Architektur neu zu definieren (38). Ausgehend von der Vorstellung des Raumes als euklidischer Raum ist der Kubus die Grundform der Architektur, also immer eine Form aus drei Dimensionen. Unter dem Eindruck des neuen Blicks von oben, gewährleistet durch die Luftfahrt, kommt der Blick von oben dazu. Malewitsch sagte hierzu 1923: Der Architekt wisse zwar, dass ein Haus fünf sichtbare Seiten habe, aber er sieht immer nur eine, die Fassade. Er setzt die eine zu gestaltende Fassade zu den anderen Ansichten des Hauses nicht in Beziehung und auch nicht zur Dachaufsicht (39). Der Barcelona-Pavillon von Mies van der Rohe (1929) stellt durch die Aufstellung von Flächen einen außerordentlichen Raum her. Die Idee des fließenden Raumes ersetzt nun den Raum der Geschlossenheit, des Schutzes, den die Architektur traditionell bieten soll (40). Theo van Doesburg schrieb 1924: „Die neue Architektur ist antikubisch“ (41). Adolf Loos versuchte die Fassade durch das Weglassen von Ornamenten flächiger zu gestalten, bot aber gleichzeitig im Innenraum mit seinem

„Raumplan“ eine Wohnlandschaft mit unterschiedlichen Höhen und Nischen an, die an Räumlichkeit nicht zu übertreffen ist. Ist der Raum nicht sofort in seiner Gesamtheit zu erfassen, nicht ganz zu überblicken, wird dies für den Betrachter interessant, quasi wie ein Rätsel. In der Spannung zwischen dem Erwarteten und dem Unerwarteten kommt die Architektur selbst zum Leben. Der fehlende Überblick kann in manchen Fällen Angst und Unsicherheit hervorrufen, aber auch eine positive Spannung zwischen dem Bekannten und dem Unbekannten auslösen und in der Verfremdung, neue innere und äußere Perspektiven eröffnen (42).

Architektur, Symbol und Metapher

Gern würden wir Architekten und Planer das Wissen der Filmemacher über die Wirkung von Bildern und Metaphern für die Architektur nutzen, doch die Wirkung der Bilder scheint nicht exakt planbar zu sein; zu groß ist der individuelle und der kulturelle Faktor. Es gibt keine eindeutige Kausalität zwischen Bild und Bildwirkung, da jedes Bild sehr komplex und individuell aus den eigenen individuellen Erfahrungen der Vergangenheit zusammengesetzt ist. Das individuelle Vorwissen und die individuelle Erfahrung setzen der Planbarkeit Grenzen (43).

Dennoch schöpfen Architekten wie Filmemacher aus diesem allgemeinen Fundus der Bilder, der Symbole und Metaphern. Archaische Symbolik wird heute vielfach in der Architektur über den Vermittler „Kunst“ in Gebrauch genommen, z.B. wurde das Nationalstadion in Peking (2008) mit der Hilfe des Künstlers Ai Weiwei in der Form eines Vogelneustes durch Herzog & de Meuron realisiert. Axel Schultes bedient sich beim Pantheon mit dem Symbol des Himmels und des Lichtes von oben als göttliches Zeichen im Krematorium Berlin-Baumschulenweg (1992,1996). Peter Zumthor beschreibt seinen kreativen Entwurfsprozess als die „Einsetzung gesammelter Bilder“ (44). Die Sprache der Bilder ergibt sich für ihn aus der Fähigkeit, Eindrücke zu sammeln und zu verarbeiten, um aus dem inneren Bild der Erinnerung, eine Bildvorstellung zu entwickeln (45). In Vals baute er aus dem dort vorkommenden Gneis ein Thermalbad, das mit seinen Formen und Farben an Höhlen und Gruften denken lässt (46). Dieser Prozess beruht nicht auf rein subjektiver Erfahrung. Dieses Wissen über Metaphern und Symbole entwickelte sich aus der vorsprachlichen Kultur (47). Die metaphorische Sprache artikuliert eine Wirklichkeitserfahrung in Denkmustern (48). In unserer komplexen Welt vermögen die Bilder jedoch keine Eindeutigkeit mehr herzustellen, sondern sie sind kontextabhängig und müssen aus ihrer Umgebung heraus analysiert werden (49). Es gibt aber Metaphern, die überall von jedem verstanden werden (50). Andere Metaphern sind direkt an den kulturellen Raum und die geschichtliche Erfahrung gebunden (51). Sie werden sozial erworben und durch Kommunikation weitergegeben (52). Le Corbusier entwickelte die Idee der Wohnmaschine, eines Hauses mit vielen Wohnungen, in der Größe eines Dorfes, mit vielen lebensnotwendigen Einrichtungen (wie Kindergarten, Einkaufsladen u.ä.), gleichsam autark wie ein Dorf. Das „Centre George-Pompidou“ (1977) von Renzo Piano und Richard Rogers ist ein Kulturzentrum, eine Kunstmaschine mitten in Paris, für vielfältige Kunstbetätigungen und Ausstellungen. Sie wird von den Einheimischen auch *La Raffinerie* tituliert, weil sie wie eine Fabrik aussieht. 1999 baute Daniel Libeskind in Berlin das jüdische Museum in der Form eines Blitzes.

Architektur wird im Film zu einem eigenen Protagonisten. Sie spielt eine wichtige Rolle, in dem sie eine Verortung und eine Stimmung herstellen kann. Der Film kann wiederum als eine Art Laboratorium für die Erforschung der gebauten Welt dienen. Die Filmarchitektur macht es möglich, die Zukunft in der Gegenwart zu bauen (53). Zusammenhänge zwischen Architektur und Film gibt es viele, z.B. waren berühmte Regisseure mal auch Architekten (Eisenstein) und Architekten wurden zu Filmemachern (Poelzig, Mallet-Stevens). Film und auch Architektur sind beides Massenmedien und sie werden beide in der Zerstreung wahrgenommen (54). Der Weg des Flaneurs durch die Straßen der Großstadt bildete für Walter Benjamin einen Film im Kopf (55). Bild folgt auf Bild, die Sinne gleichsam überfordert. Filmtheorie und Architekturtheorie können sich gegenseitig inspirieren und voneinander lernen.

(42) vergl. der Raum im OFF

(43) vergl. Blum, 11, 15, S.28

(44) Zumthor, 2006, 64, S.72

(45) ebenda, S.60f.

(46) vergl. auch meinen Text zur Terme in Vals, 2001

(47) Konersmann, 2006, S.28

(48) ebenda S.31

(49) ebenda S.36

(50) Kreis, Licht, Weg, Tor - vergl. Blumenberg 1957, ebenda 22; vergl. auch Lawlor, A., 1988

(51) z.B. Transparenz, Blick von oben, Organ oder Maschine; vergl. Donald, S.77,81,102

(52) Welzer, Harald: Das kommunikative Gedächtnis. 2002, 2011 (3), 13ff. mit Bezug auf Jan Assmann, 1988

(53) vergl. Vidler, S.13,14,20,23

(54) vergl. Walter Benjamin, Kunstwerkaufsatz, in: Illuminationen, (1955) Frankfurt 1977

(55) vergl. mein Text über den Flaneur, in: Architektursalon Kassel, Heft 2, Aussen und Innen, 2006, S.7-19

Literatur/Quellen:

- Agotai, Doris:** Architekturen in Zelluloid. Der filmische Blick auf den Raum, Bielefeld 2007
- Agotai, Doris:** Zum Verhältnis von filmischen und architektonischen Räumen, Vortrag am 10.4.2008 im KAZ Kassel, in: Architektursalon Kassel (Stöbe, Sylvia, Michel Krauss, HG): Film, Raum, Architektur. Heft 6, Architektursalon Kassel 2009, S.7-10
- Alexander, Christopher:** A Pattern Language, Oxford Uni Press, New York 1977
- Arnheim, Rudolf:** Film als Kunst, (1932) Frankfurt 2002
- Asendorf, Christoph:** Super Constellation, Flugzeug und Raumrevolution, Springer, Wien 1997
- Asendorf, Christoph:** Entgrenzung und Allgegenwart, Die Moderne und das Problem der Distanz, Fink Verlag, München 2005
- Assmann, Aleida:** Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen der kulturellen Gedächtnisses, Beck Verlag, München 1999, Sonderausgabe 2003
- Assmann, Jan:** Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: Assmann & Hölischer, T. (Hg.), Kultur und Gedächtnis, S.9-19, Fischer, Frankfurt 1988
- Bachelard, Gaston:** Poetik des Raumes, Fischer Frankfurt 1987 (C:1957, Deutsch 1975) 7. Auflage 2003
- Benjamin, Walter:** Illuminationen, (1955) Frankfurt 1977
- Blum, Elisabeth:** Atmosphäre, Lars Müller Verlag, Zürich 2010
- Blum, Elisabeth:** Le Corbusiers Wege, Wie das Zauberwerk in Gang gesetzt wird, Bauweltfundamente 73, Braunschweig/Wiesbaden C 1973, 1991
- Böhme, Gernot:** Atmosphäre, Suhrkamp Frankfurt 2006
- Bonta, Juan Pablo:** Über Interpretation von Architektur, Archibook, Berlin 1982
- Cassirer, Ernst:** Philosophie der symbolischen Formen, 1923
- Certeau, de Michel:** Kunst des Handelns, Merve Verlag, Berlin 1988 (Original 1980)
- Donald, James:** Vorstellungswelten moderner Urbanität, Löcker Verlag, Wien 2005
- Doesburg, Theo von:** Auf dem Weg zu einer gestaltenden Architektur, 1924
- Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hg.):** Raumtheorie, Fischer Frankfurt 2006
- Foucault, Michel:** Andere Räume, in: Aisthesis, Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Hg.: Karl-Heinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris, Stefan Richter, Reclam Leipzig 1990 ©, 1993 (3) S.34ff. Quelle: Vortrag Paris 1967, Deutsch in: Idee Prozeß Ergebnis, Berlin 1987, © Senator für Bau- und Wohnungswesen, Berlin West 1984
- Fröhlich, Hellmut:** Der neue Bild der Stadt, Filmische Stadtbilder und alltägliche Raumvorstellungen im Dialog, Stuttgart 2007
- Ipsen, Detlev:** Raumbilder, Centaurus Verlag, Pfaffenweiler 1997
- Jockusch, Peter; Stöbe, Sylvia:** Gebrauchsarchitektur, in: Kruse, Graumann, Lantermann (Hg.): Ökologische Psychologie, Handbuch, Psychologie Verlags Union, München, 1990, 601-607
- Halbwachs, Maurice:** Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen, Luchterhand, Berlin/Neuwied 1966, Hg. Maus/Fürstenberg
- Konersmann, Ralf; Noever, Zumthor, Peter:** Zwischen Bild und Realität, ETH Zürich 2006
- Kracauer, Siegfried:** Theorie des Films, (1960) Suhrkamp Frankfurt 2005
- Kracauer, Siegfried:** Von Caligari zu Hitler, (1947) Suhrkamp Frankfurt 1979
- Kükelhaus, Hugo:** Organismus und Technik, 1971, 1984
- Lawlor, Anthony:** The Temple in the house, New York, 1988
- Löw, Martina:** Raumsoziologie, Fischer, Frankfurt 2001
- Löw, Martina:** Soziologie der Städte, Fischer Frankfurt 2008
- Meyer, Thomas:** Ernst Cassirer. Stiftung der Zeit, Reihe: Hamburger Köpfe, Ellert & Richter Verlag, Hamburg 2006
- Merleau-Ponty, Maurice:** Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin 1966 orig. 1945
- Neumann, Dietrich (Hg.):** Filmarchitektur- von Metropolis bis Blade Runner, München / NYork 1996
- Panzer, Gerhard:** Erinnerter Raum, in: Stöbe, S. & Krauss, M. (Hg.): Vorträge über Raum, Architektursalon Kassel, Heft 1, Kassel, 2004, 2006 (2), S.53-63
- Richter, Peter G. (HG):** Architekturpsychologie, Lengerich 2004

- Schivelbusch, Wolfgang:** Geschichte einer Eisenbahnreise, 1977
- Stöbe, Sylvia:** Chaos und Ordnung in der modernen Architektur, Strauß Verlag, Potsdam 1999
- Stöbe, Sylvia:** Der Flaneur, in: Architektursalon Kassel (HG: Stöbe und Krauss) Aussen und Innen, Heft 2, Kassel 2006, S.7-19
- Stöbe, Sylvia:** Mystischer Zauber, Zumthor in Vals, [in: www.uni-kassel/fb6/stoeb](http://www.uni-kassel/fb6/stoeb) (Veröffentlichungen 2001)
- Vidler, Antony:** Über das Unbehagen in der modernen Architektur, Nautilus Hamburg C: 2001, 2002
- Waldenfels, Bernhard:** Ortsverschiebungen, in: Kamper, Dietmar; Fecht, Tom (Hg.): Umzug ins Offene, Springer, Wien/New York 1998
- Welzer, Harald:** Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung, Beck München, 2002, 2011 (3)
- Weiteres:**
 Bewegte Räume: Katalog zur Ausstellung im Filmmuseum Berlin 2005
 Abb. <http://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/amesscher-raum/768>

Seminartexte für die Studierenden:

1) Mensch-Umweltbeziehung

- Rohmer, Eric:** Film; eine Kunst der Raumorganisation (1931), in: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan: Raumtheorie, Frankfurt 2006, S.515-526
- Vidler, Antony:** Die Explosion des Raumes: Architektur und das filmische Imaginäre, in: Neumann, Dietrich: Film und Architektur, von Metropolis bis Blade Runner, München/New York 1996, S.13-25

2) Raum und Bewegung:

- Ruby, Andreas:** Space Time Architecture, in: Fecht, Tom; Kamper, Dietmar (Hg.) : Umzug ins Offene, Vier Versuche über den Raum, Wien/New York 1998, S.141-145
- Blum, Elisabeth:** Corbusiers Wege, wie das Zauberwerk in Gang gesetzt wird, Braunschweig/Wiesbaden 1991, (C 1988) S.31-56
- Certeau de, Michel:** Praktiken im Raum (1980), in: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan: Raumtheorie, Frankfurt 2006, S.343-353

3) Raumtiefe und Perspektive

- Merleau-Ponty, Maurice:** Das Auge und der Geist (1961), in: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan: Raumtheorie, Frankfurt 2006, S. 180-192
- Arnheim, Rudolf:** Film als Kunst, (1932), Frankfurt 2002, S.24-44

4) Licht und Akustik, Größenkondanz

- Richter, Peter G. (HG):** Architekturpsychologie, Lengerich 2004
- Arnheim, Rudolf:** Film als Kunst, (1932), Frankfurt 2002, S.24-44

5) Raumausschnitt

- Le Corbusier / Pierre Jeanneret:** Fünf Punkte zu einer neuen Architektur (1927), in: Conrads, Ulrich (Hg.): Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, (1975) Braunschweig/Wiesbaden 1991, S.93-95

6) Raumsymbolik – Raumbilder

- Habig, Inge; Jauslin, Kurt:** der Auftritt des Ästhetischen, zur Theorie der architektonischen Ordnung, Fischer, Frankfurt 1990

7) Der Raum im OFF

- Waldenfels, Bernhard:** Ortsverschiebungen–Zur Phänomenologie des Raumes, in: Fecht, Tom; Kamper, Dietmar (Hg.) : Umzug ins Offene, Vier Versuche über den Raum, Wien/New York 1998, S.148-156
- Rowe, Colin; Slutzky, Robert:** Transparenz (1964), Basel/Boston/Berlin 1997, S.21-53

WOZU ARCHITEKTURTHEORIE?

Vortrag an der Universität Bremen am 12.2.2003

Was sollen unsere Studierenden heute von der Architekturtheorie und der Baugeschichte lernen? Was sollen sie wissen, wenn wir sie in den Beruf schicken, und was muss das Fach Architekturtheorie beitragen, damit sie für ihren Beruf gut ausgebildet sind?

Hätte man diese Frage von 50 Jahren gestellt, hätte man eine völlig andere Antwort bekommen als heute, denn das, was uns wichtig erscheint, verändert sich. Die heutige Zeit stellt an die einzelnen Architekten/innen ganz andere Anforderungen; die Techniken und Hilfsmittel sind andere geworden, das ganze System der am Bau Mitwirkenden hat sich verändert.

Betrachten wir die Anforderungen aus der Architekturbüropraxis, kann man sich fragen, ob es überhaupt noch notwendig und zeitgemäß sei, Architekturtheorie zu lehren. Kommt man nicht auch ohne dieses Fachgebiet aus? Aus Gründen der Einsparung hat man so manche Stelle schon gestrichen oder das Lehrthema Architekturtheorie mit dem Thema Architekturgeschichte zusammengelegt. Also noch einmal gefragt: Wozu braucht man das? Sind nicht sogar die berühmtesten Architekten ganz ohne ein Studium ausgekommen? Oder anders gesagt: Führt nicht sogar das Studium dazu, die Studierenden an eine Norm anzupassen, die es ihnen später nicht mehr ermöglicht, wirklich kreativ und innovativ zu sein?

(1) Posener, Julius: Fast so alt wie ein Jahrhundert, Birkhäuser Verlag, 1993

Julius Posener erzählte uns in seinen Lebenserinnerungen (1) von seinem Studium in den 20er Jahren an der Technischen Universität Charlottenburg in Berlin, von seinen Studien im Fach Baugeschichte, als es darauf ankam, Säulenkapitelle nachzuzeichnen. Er fand das verständlicherweise nicht so interessant. Aber auch noch in den 50er Jahren übten sich die Architekturstudenten/innen an der TU-Berlin im Zeichnen von Säulenkapitellen. Dort gab es den berühmten Professor Heinrich, der selbst aktiver „Ausgrabender“ war und der die Studierenden mit seinen Berichten aus der baugeschichtlichen Praxis immer wieder neu faszinieren konnte.

In den 70er Jahren versuchten Reformhochschulen, wie z.B. in Kassel, einen neuen Weg zu gehen. Sie hielten die Baugeschichte nicht mehr für so notwendig. Die Professoren Lucius Burckhardt und Jochem Jourdan trugen nur zur „Theorie und Geschichte des 20. Jahrhunderts“ vor. Für alle weiteren Architekturepochen beauftragte man kurzzeitig Gastprofessoren oder setzte auf das Selbststudium der Studierenden. Auf Exkursionen mit Albert Cüppers und Lucius Burckhardt in die direkte Umgebung machten sie uns an jeder kleinen Dorfkirche klar, dass Baugeschichte nur als „Melange“ zu haben ist. Da fanden wir Romanik, ein bisschen Gotik und auch die 50er Jahre – also alles gleichzeitig in einer kleinen Dorfkirche. Professor Wolf Meyer-Christian, ein Schüler von Professor Heinrich aus Berlin, faszinierte die Studierenden mit seinen Schilderungen der Pyramiden und kündigte immer wieder neu an, dass er demnächst darüber ein Buch schreiben würde, denn alle jetzt im Handel verfügbaren Bücher seien unbrauchbar; wir sollten sie nicht kaufen, sondern auf die Veröffentlichung seines Werkes warten, das leider nie publiziert wurde.

Fragen zum Denkmalschutz, die in den 70er Jahren vermehrt aufkamen, machten deutlich, dass man sich eine eigene Meinung hierzu erarbeiten musste. Viele der Studierenden, die gern in der Denkmalpflege arbeiten wollten, mussten sich darüber klar werden, wie viel Änderung in Richtung Moderne bei der Renovierung möglich sein sollte, und wie viel Rekonstruktion des Alten vertretbar oder wünschbar sei. Hierbei ging es nicht um die großen Bauten, sondern um einfache Wohnhäuser, z.T. um Fachwerkhäuser, die in Stand gesetzt werden sollten. Es ging um die Frage, welche Rolle der Denkmalpfleger gegenüber dem Bauherrn einnehmen sollte und welche Rolle dem Architekten zustand. Der Kasseler Architekturprofessor Jochem Jordan hatte sich durch seine Arbeit in Grebenstein, nördlich von Kassel, als Vorbild für eine „Melange“ von Rekonstruktion und Neubau erwiesen. Im Grunde ging es aber zu allen Zeiten immer um das Verhältnis von Tradition und Moderne, von Innovation und Tradition. Auf einem UIA-Kongress 2002 in Berlin (2) hieß das Thema: Kraft der Vision, zukunftsweisend aber verantwortungsbewusst, Geschichte aktiv beeinflussen, kritische Reflexion, Aspekte des Wandels der Gesellschaft. In welchem Verhältnis sollen sie zueinander stehen?

(2) UIA-(Union Internationale des Architectes) XXI World Congress of Architecture, 2002 in Berlin

Gehen wir noch etwas weiter zurück in die Vergangenheit. Fragen wir uns: Wann fing das denn eigentlich alles an mit der Moderne?

1886 erfand Eugen Wolff, später Germanistikprofessor in Kiel, das Wort, das Karriere machen sollte: Die Moderne. Adorno lässt die Moderne um 1850 beginnen, wie Jürgen Habermas in seiner Rede in der Frankfurter Paulskirche am 11. September 1980 sagte (4). Aber was modern war, das wusste man schon lange vorher: Das Neue.

Bezugnehmend auf Robert Jauss (Literaturgeschichte), sagte Habermas, sei das Wort *modern* jedoch bereits im 5. Jahrhundert verwendet worden, und zwar um die soeben offiziell gewordene christliche Gegenwart von der heidnisch-römischen abzugrenzen. Als *modern* verstand man sich auch schon zur Zeit Karls des Großen (um 800), später auch im 12. Jahrhundert und zur Zeit der Aufklärung – also immer dann, wenn sich in einer neuen Epoche, durch ein erneuertes Verhältnis zur Antike, das Bewusstsein neu gebildet hat. Mit der Aufklärung und den neuen Wissenschaften wird Modernität mit Fortschritt auch zum moralisch Besseren verstanden. Erst im 19. Jahrhundert entzieht sich Modernität den historischen Bezügen. Als *modern* gilt jetzt, was dem aktuellen Zeitgeist entspricht. Seine Signatur ist das Neue. Das Neue ersetzte das Alte und das Neue wurde zum Alten, wenn es durch das immer wieder Neue abgelöst wurde. Hierbei ist das Neue immer das Fortschrittliche, das einfach Bessere, weil Neuere.

Aber das Moderne unterscheidet sich vom Modischen. Während das nur Modische schnell altmodisch wird, behält das Moderne immer einen geheimen Bezug zum Klassischen, etwas, das bisher alle Zeiten überdauert hat. Wie selbstverständlich sprechen wir heute von der „Klassischen Moderne“, obwohl der Begriff eigentlich widersprüchlich ist. Die Klassik ist eigentlich das, was dem Modernen entgegensteht. Die Klassik steht im Bereich des zu Bewahrenden, während die Moderne nach dem Neuen strebt. Diesen Widerspruch tragen wir bis heute mit uns herum.

Die „Gesinnung“ der ästhetischen Moderne beginnt bei Charles Baudelaire und E.A. Poe; sie entfaltet sich über Expressionismus, Dadaismus und Surrealismus. Die Moderne lebt aus der Aufwertung der Aktualität, des Transitorischen, des Flüchtigen und feiert den Dynamismus. Die Moderne ist die Sehnsucht nach der wahren Präsenz, sagte Octavio Paz. Die neue Technik und die Industrie hatten ein neues Lebensgefühl hervorgerufen, das sich mit den alten Strukturen nicht mehr abfinden konnte. In der Stadt, die ständig größer wurde, war überall alles in Bewegung, man lebte im Gewühl. Wolff formulierte hierzu zehn Thesen und die sechste These hieß: „Unser höchstes Kunstideal ist nicht mehr die Antike, sondern die Moderne.“

Und was in der Malerei Frankreichs mit den Fauves, den Wilden begann, führte weiter in den Expressionismus. Le Corbusier wurde an der Kunstgewerbeschule in La Chaux de Fonds in der Schweiz ausgebildet. La Chaux de Fonds war eine Stadt, die sich auf die kunstgewerbliche Verzierung von Uhren spezialisiert hatte. Diese Arbeit hatte auch Corbusiers Vater verrichtet. Le Corbusier waren die Jugendstilformen der damaligen Zeit vertraut; doch er flüchtete vor ihnen. Mit dem ersten Geld, das er verdient hatte, machte er weitere Reisen und ließ sich dann, obwohl auf ihn in La Chaux de Fonds ein Posten als Lehrer erwartete, in Paris nieder, wo er mit Ozenfant die Moderne und den Kubismus kennenlernte. Ohne ein Studium der Architektur erdachte Le Corbusier radikal neue moderne Formen für seine Entwürfe und Bauten. Auch Peter Behrens und Mies van der Rohe waren Architekten, die sich kompromisslos dem Neuen verschrieben hatten. Die alte Gesellschaft galt als überlebt, verknöchert und nicht mehr den neuen Lebensbedingungen angepasst. Revolution lag in der Luft. Le Corbusier wusste, dass eine Änderung besonders im Wohnungsbau überaus notwendig war. Das Neue war zu seiner Sache geworden. Das Neue setzte sich durch. Der Erste, wie auch der Zweite Weltkrieg trugen dazu bei, mit dem Alten aufzuräumen. Aber immer wieder kam die Klage über den Verlust des Alten. Berühmt geworden ist der Ausspruch von Charles Baudelaire, der angesichts des Abrisses alter Stadtviertel in Paris, zugunsten des berühmten Straßendurchbrüche von Hausmann, schrieb: Das alte Paris ist nicht mehr.

(3) **Ross**, Werner: Baudelaire und die Moderne, Porträt einer Wendezeit, Serie Piper, München, 1993

(4) **Habermas**, 1980 zur Verleihung des Adornopreises der Stadt Frankfurt, 1980, In: Habermas, Jürgen: Die Moderne- ein unvollendetes Projekt (1980), in: Philosophische und politische Aufsätze 1977-1990, Reclam, Leipzig, 1990, S.32-54

Die Stadt wandelte sich schneller, als ein Herz sich wandeln konnte. Das Gefühl des Verlustes ist hier allzu verständlich. In den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts beklagte auch Siegfried Kracauer das Verschwinden des Alten; er litt daran, dass sich die Stadt Berlin ständig verändere. Und auch nach dem Zweiten Weltkrieg gab es Diskussionen darüber, wie viele Gebäude nun wieder aufzubauen seien, was man rekonstruieren müsse, oder ob man die Gunst der Stunde nutzen sollte, alles völlig neu zu gestalten. Und auch hier wird immer wieder die Frage gestellt: Wie viel Moderne wollen wir? Wie viel Tradition brauchen wir? Manche Städte haben nach den Zerstörungen des 2. Weltkrieges mehr Stadtstruktur rekonstruiert, andere weniger. Diese Frage wurde auch zu einem politischen Richtungsstreit. Die Bewahrer waren die Konservativen und die Erneuerer galten als die Fortschrittlichen.

In den 70er und 80er Jahren des 20. Jahrhunderts gab es vermehrt Kritik am Städtebau der Moderne, man war mit der modernen Architektur nicht mehr zufrieden. Die Moderne in der Architektur wurde als monoton und gestaltlos bezeichnet und ihre Gegner warfen ihnen vor, zu viel des Bekannten und Guten über Bord geworfen zu haben. Das Neue war nun nicht mehr immer das Bessere; oft wünschte man sich die alten Zeiten zurück. In den 70er Jahren waren die Gebäude der ästhetischen Moderne gealtert. Modernismus fand kaum noch Resonanz. Im Grunde gab man ihr Scheitern bereits zu. Es entwickelte sich der Wunsch nach einer Rückkehr zu einer menschlichen, wärmeren, nutzerbezogenen Architektur, die mit den traditionellen Werten eindeutiger verbunden sein sollte. Eine heftige Kritik an einer seelenlosen Behälterarchitektur kam auf, an dem fehlenden Umweltbezug und an der Arroganz der Fachleute. Es wurde mehr Dialog mit den Betroffenen, mit den Klienten, gefordert. Und noch bevor in den 80er Jahren die Postmoderne ihren Siegeszug durch Deutschland machte, hofften andere, dass eine demokratischere Architektur, die den Nutzer mit in die Planung einbezieht, aus dem Dilemma heraushelfen könnte: Mit dem Beuys Credo „jeder ist ein Künstler“ oder mit Hundertwassers Aufforderung, die Fassade seines Hauses rund um sein Fenster selbst zu bemalen oder auch mit Lucien Kroll, der die Studenten aufrief, ihren Wohnheimplatz selbst zu gestalten, entstand eine neue Bewegung, die mehr Partizipation in der Planung forderte: Partizipation oder Anwaltsplanung, Architektur ohne Architekten, „Architecture with People in Mind“. Die Fachkompetenz des Architekten wurde in Frage gestellt, insbesondere sein Wissen über die beste architektonische Gestaltung. Der Geschmack der Nutzer sollte ernstgenommen werden. Zu Beginn der 70er Jahre wandte man sich mehr dem Bauherrn zu. Dem Konsumenten, dem Kunden konnte man nicht mehr alles vorsezen. Er wollte mitbestimmen, seine eigenen Vorstellungen durchsetzen. Der Nutzer sollte gefragt werden, seine Wünsche und Bedürfnissen wurden wissenschaftlich erarbeitet. Der Gebrauchswert wurde zu einer wichtigen Kategorie. Die Architektur wurde als eine Ware betrachtet, wie jede andere, und musste verkauft werden. Häuser wurden zum Massenprodukt in einer Massengesellschaft und die Planer mussten sich am Markt behaupten.

Robert Venturi und Denise Scott-Brown waren mit die ersten, die den Geschmack der Nutzer ernst nahmen. Doch ihr Slogan „Learning from Las Vegas“ kam in Fachkreisen nicht überall gut an und ist bis heute noch höchst umstritten. Der Abschied von den traditionellen Kunstvorstellungen, die Pop-Art setzte sich aber langfristig durch. In der Gruppe um Venturi war Denise Scott Brown die erste, die diese Auffassung vertrat. Sie klagte über die Arroganz der Planer, die sich über den scheinbar so schlechten Geschmack der Nutzer hinwegsetzten. Sie tat dies als eine Frau, die sich gegen die immer noch herrschende männliche Ästhetik zur Wehr setzte. Auch Jane Jacobs, die mit ihrem Buch „Tod und Leben amerikanischer Städte“ die seelenlosen Vorplanungen in Amerika kritisierte, tat dies aus ihren Erfahrungen als Hausfrau im Vorort. Es waren oft Frauen, die die monoton und seelenlos gewordenen Städte kritisierten und sie warfen den Männern vor, sich nicht wirklich auf die Bedürfnisse der Menschen eingelassen zu haben. Das Problem bestand damals darin, dass sich die männlichen Planer scheinbar sich das Leben einer Hausfrau mit Kindern im Vorort nicht vorstellen konnten und aus ihrer eigenen Lebenserfahrung urteilten und auch so Gebäude entwarfen. Das Leitbild war immer noch der männli-

che autofahrende lohnabhängige Stadtbürger. Frauen, Kinder, Alte und Behinderten wurden benachteiligt in einer Stadt, die auf den möglichst schnell fließenden Autoverkehr ausgerichtet war. So arbeiteten sich die Akteurinnen dieser Phase des Feminismus in der Architektur an der Kritik an einer männlich gemachten Umwelt ab und dies aus der Position einer Gruppe, die selbst meist nicht an diesem Geschehen mitwirkte.

Als ein Beispiel möchte ich hier an die Arbeit der Architektin Myra Warhaftig erinnern, die in ihrer Dissertation über die Behinderung der Emanzipation der Frau durch die Wohnung geforscht hatte (5). Ihr Vorschlag eines neuen feministischen Wohnungsgrundrisses wurde zu Beginn der 90er Jahre in der Desauerstraße in Berlin im Rahmen der IBA baulich verwirklicht. Das Leitbild des Entwurfes ist eine zentrale Küche. Ihr Ziel war eine bauliche Unterstützung der Betreuung der Kinder durch einen optimalen Überblick von der zentralen Küche über die gesamte Wohnung. Die Realisierung dieser Wohnungsidee hat ihre Zeit jedoch längst überlebt. Gemeinsam mit Zaha Hadid u.a. sollte Myra Warhaftig auch eine neue gemeinsame Konzeption für den Block erarbeiten, doch Zaha Hadid hatte an einer solchen Idee überhaupt kein Interesse. Ihre Entwurfsidee ging nur vom Ästhetischen aus und nicht von der Nutzung und ihren Notwendigkeiten.

Diese feministische Kritik an der von Männern gemachten Umwelt lief parallel zu einer allgemeinen Kritik an der Modernen Architektur selbst. Und die damalige Kritik an der Modernen Architektur wirkte parallel zu einem Wandel von der Bedürfnisorientierung hin zu einer verstärkten Ästhetisierungstendenz.

Anlässlich einer Tagung zum Thema Architekturkritik 2004 in Cottbus zeigte Winfried Dechau Bilder einiger Einfamilienhäuser, die sich in ihrer Geschmacklosigkeit geradezu überboten. Weder Proportion noch Farbe passten hier zueinander. Alle waren – wie er versicherte – Architektenhäuser. Was war hier falsch gelaufen? Hatten diese Architekten keine gute Ausbildung gehabt? Was wurde versäumt, zu lehren? Hatten sie sich wider besseres Wissen den geschmacklosen Wünschen der Bauherrschaft gebeugt, nur um den Auftrag zu bekommen oder nicht zu verlieren? Oder müssen wir uns selbst mit unserem guten Geschmack immer wieder neu in Frage stellen? Kann man den guten Geschmack überhaupt erlernen? Was ist denn guter Geschmack?

Der Soziologe Pierre Bourdieu forschte in den 70er Jahren zur Pariser Mittel- und Oberschicht in Bezug auf ihre kulturelle Distinktion, ihren Geschmackspräferenzen. In dieser Studie wurde jeder gefragt, was ihn ganz persönlich und individuell charakterisiere. Die Auswertung aller Antworten förderte die Erkenntnis zu Tage, dass die Antworten gar nicht so individuell waren, dass sich gesellschaftliche Schichten nach jeweiligen Geschmacksvorlieben erkennen ließen.

Was bedeutet diese Erkenntnis für unsere Frage? Heute trifft man immer öfter eine Melange kultureller Muster an. Elemente der Massenkultur werden zunehmend gesellschaftsfähig. Die Expertenkultur wird mehr aus dem Blickwinkel der Lebenswelt betrachtet. Hier stellt sich die grundsätzliche Frage nach der Kompetenz der Planer bzw. nach der Rechtfertigung ihrer Kompetenz. Sind wir heute noch in der Lage, den guten Geschmack als eine Fachkompetenz zu betrachten? Dürfen wir sie dem Nutzer quasi überzustülpen? Können wir heute noch auf Fragen nach der wirklich schönen Form eine allgemeingültige Antwort geben?

Je nach Ansehen des jeweiligen Architekten wird sein Geschmacksurteil mehr oder weniger anerkannt. Sir Norman Foster würde einfach den Raum verlassen, wenn man mit ihm darüber diskutieren wollte, was gut und schön ist, bzw. welche Form die Raumbühle des neu zu planenden Gebäudes haben soll. Als Berufsanfänger hingegen sieht man sich der Kritik der Bauherrn weit ungeschützter gegenüber. Aber auch hier gibt es Unterschiede: In einer Baukommission kann über die Gebäudeform durchaus diskutiert werden, den Entwurf macht der Architekt aber allein zu Haus. Bei der Fliesenauswahl sieht es schon ganz anders aus. Hier will jeder mitreden, hier hat jeder seinen eigenen Geschmack. Was sind also die Grundlagen der ästhetischen Erfahrung, die nicht

(5) Warhaftig, Myra: Die Behinderung der Emanzipation der Frau durch die Wohnung und die Möglichkeit zur Überwindung. Berlin, Techn. Univ., Diss., 1978, Paul Rugestein Verlag Hochschulschriften, Köln 1982

(6) Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede, Suhrkamp-Verlag Frankfurt 1987

primär Geschmacksurteile sind? Wie unterscheidet sich die Rezeption von Laien im Gegensatz zu den Experten der Profession? Wie gestaltet sich die Bezugnahme auf die lebensgeschichtliche Situation, auf die Lebensprobleme? Was muss der/die junge Architekt/in wissen, um in der Praxis bestehen zu können? Es geht um das heikle Verhältnis zwischen Behauptung auf dem Markt und dem Schutz von kulturellen Werten. Es ist die Frage, nach der eigenen Position im Streit um die richtige Gestaltung. Die Diskrepanz zwischen den Vorstellungen der Fachleute und denen der Nutzer ist groß. Wie können wir hier vermitteln? Nehmen wir die Forderung nach Demokratisierung der Planung ernst, können wir den Bauherrn nicht mehr mit unserer Fachkompetenz abspeisen. Falsch wäre es aber auch, uns dem Publikumsgeschmack völlig zu beugen und nur mehr der Handlanger einer um sich greifenden *Disneyfikation* zu werden. Hat man sich in der beruflichen Praxis der Nutzerbeteiligung verschrieben, steht man oft vor dem Problem, einem Bauherrn erklären zu müssen, warum sein eigener Vorschlag nicht akzeptabel ist. Einfacher und diplomatischer ist es, wenn man seinen Wunsch umformen und in den eigenen Entwurf einpassen kann. Auch als Lehrperson war ich in der Entwurfsbetreuung immer wieder mit der Frage konfrontiert, warum ein Entwurf nicht gut ist. Die Studierenden versuchten ihren Entwurf zu rechtfertigen und zu begründen. In beiden Fällen geht es um die Rechtfertigung von Entwurfskompetenz. Je öfter und je kritischer man sich diesen Diskussionen aussetzt, desto mehr stellt man seine eigenen Urteile in Frage. Das ist gut, denn das, was gute Architektur ist, wird jeden Tag neu erfunden. Der allgemeine Diskurs über das, was als gute Architektur angesehen wird, ist entscheidend. Und wenn wir an diesem Diskurs nicht teilnehmen können, mangels Interesses oder mangels Grundkenntnissen über das, wovon die Rede ist, verschenken wir die Möglichkeit, an Gegenwart und Zukunft der Architektur mitzuwirken. Es geht darum, dass wir uns darüber klar werden, wie das Dispositiv der Architektur – wie der Soziologe Michel Foucault gesagt hat – wie das Netz der Wertbestimmungen in der Architektur gestrickt ist. Diese Wertbestimmungen speisen sich aus der Vergangenheit, sowohl bei den Fachleuten als auch bei dem Bauherrn oder Nutzern. Beide Gruppen beziehen ihre Gestaltungsvorstellungen aus den Raumbildern der Gegenwart und Vergangenheit. Die Raumbilder sind die Wunschvorstellungen in unseren Köpfen. Raumbilder sind die Träume der Gesellschaft, sagte einmal Siegfried Kracauer. Diesen Raumbildern näher zu kommen, wäre eine lohnende Aufgabe. Michel Foucault hat in seinen Texten „Überwachen und Strafen“ und auch in der „Geburt der Klinik“ die Geschichte der Disziplin und die Funktion des Aus- und Einschließens mittels Raum behandelt. Er hat die Rolle der gebauten Umwelt in diesem System von Bestrafen und Heilen auf das genaueste untersucht. Seine Methode lässt sich mit dem Begriff Archäologie bezeichnen. Es geht um das Freilegen von Verborgenen, um das Aufspüren des Unbekannten, es geht um die Offenlegung der verborgenen Grundlagen unserer Gestaltungsurteile, um die Freilegung der Fundamente unseres Wertesystems und Beurteilungszusammenhangs sowie um die Offenlegung von Machtansprüchen und Vorurteilen. Es geht um nicht weniger als um die Infragestellung der gesamten architektonischen Rhetorik.

Wie kann ihnen die Architekturtheorie und Baugeschichte helfen? Was ist das Ziel und die Aufgabe? Es geht bei diesen Beispielen immer darum, darüber zu urteilen, welches Raumbild zeitgemäßer und richtiger ist. Dazu ist es notwendig, die Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts zu betrachten und ihren Zusammenhang zu den gesellschaftlichen Situationen herzustellen und damit besser einschätzen zu können. Die Kenntnis der Baugeschichte aber auch der Geschichte der Architekturtheorie soll die Studierenden in Stand setzen

- am fachlichen Diskurs teilzunehmen
- den fachlichen Diskurs kritisch zu hinterfragen
- mit Innovationen und Visionen den fachlichen Diskurs weiterzuentwickeln
- die lebensweltliche Relevanz zu reflektieren, die außerhalb des Fachdiskurses geäußerten Wünsche ernst zu nehmen, ihr historisches „Gewordensein“ zu verstehen und ihre Raum- und Wunschbilder zu entziffern.

ZUR DIALEKTIK DER MODERNEN ARCHITEKTUR

Vortrag am Fachbereich Architektur, Stadt- und Landschaftsplanung
Universität Kassel 2003

In den letzten 30 Jahren hat die moderne Architektur erhebliche Kritik erfahren. Es wurden die Monotonie in der Gestaltung, die Zweckrationalität und der Ordnungsfetischismus der modernen Wiederaufbauarchitektur beklagt (vergl. Bloch, Mitscherlich, Jane Jacobs, Colin-Rowe u.a.). Nach dieser Kritik folgte eine Zeit der Suche nach einer Veränderung des professionellen Selbstverständnisses. Die 70er Jahre waren von neuen Ideen geprägt z.B. der Anwaltsplanung, der Nutzerbeteiligung, der Selbsthilfe am Bau. Der Architekt wurde zum Planer sozialer Strukturen und machte sich als Gestalter überflüssig. Man kann durchaus hier von einer Krise des Berufstandes sprechen, die vormalig angetreten war, die Welt und ihre Bauten zu ordnen, bzw. anzuordnen. In den 80er Jahren kam es dann zu einer Art Gegenbewegung, zu einer neuen Aufwertung der Form, einer Aufwertung des rein Ästhetischen, die sogar so weit ging, dem alten Ethos der Zweckmäßigkeit zu widersprechen (vergl. Coop Himmelblau). Diese Aufwertung des Ästhetischen hatte zwei Gesichter: Erstens die Postmoderne und zweitens den Dekonstruktivismus. Dabei nahm die Postmoderne in einer Art von Collagetechnik Rückgriff auf eine antike Formensprache. Der Dekonstruktivismus nahm Rückgriff auf den Expressionismus und den Konstruktivismus, wobei auf die Philosophie des Poststrukturalismus Bezug genommen wurde.

Man kann diese Rückgriffe als Dialektik der modernen Architektur begreifen, die am Anfang des 20. Jahrhunderts seinen Anfang nahm. Mit der Industrialisierung veränderten sich die Lebensumstände der Menschen grundlegend. Die Städte wuchsen in kurzer Zeit erheblich an und diese Situation revolutionierte die Wahrnehmungsvorgänge in ihr. Die Großstädte wurden nun als chaotisch bezeichnet. Die Chauserfahrung wurde als synonym für die Erfahrung in der Moderne der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts. Das Flüchtige, das Zufällige und das Entschwindende wurden zum Zeichen der Moderne (vergl. Baudelaire). Neue Technische Erfindungen, neue Erkenntnisse in den Naturwissenschaften, Entdeckungen in der Forschung standen in krassem Gegensatz zur noch herrschenden gesellschaftlichen Ordnung. Der Wunsch nach einer radikalen Veränderung, nach einer Veränderung der gesellschaftlichen Ordnung, führte zu Revolutionen und Kriegen. Aus dem Chaos der radikalen Veränderung entstand als Gegentendenz der Wunsch nach einer neuen Ordnung. Neue Sachlichkeit und Vernunft sollte die Menschen retten, vor der Not der Entscheidung zwischen den vielen neuen Möglichkeiten, gegen eine Vielzahl von neuen Reizen in der Wahrnehmung, vor der Frustration angesichts des Verlustes alter sicher geglaubter Werte, auch im Bereich des Glaubens.

Die Ordnung und die Disziplin der Neuen Sachlichkeit war die Lösung und sie wurde von der Industrie und vom Markt aufgenommen. Die wirtschaftliche Krise der späten 20er Jahre förderten das Bauen mit minimalem Standard, zur Herstellung von angemessenem Wohnraum für eine Vielzahl von Menschen. Die Industrialisierung der Baubranche förderte den Fordismus, die Funktionalisierung von Raum, Stadt und Wohnhaus. Die Neue Sachlichkeit setzte sich als Gegenbewegung gegen die als chaotisch empfundene Umwelt durch, gegen den Historismus und gegen den Expressionismus, gegen andere metaphysische Bewegungen in der Kunst, und zwar weil sie Sicherheit bietet in der aktuellen Zeit der Kontingenz, in der alles möglich ist und nichts mehr Sicherheit und Orientierung bieten kann.

Der Soziologe Georg Simmel beschrieb 1903 die Großstadt Berlin, die –wie auch andere Großstädte– mit der Steigerung des Verkehrsaufkommen eine als chaotisch empfundene Stadt geworden war. Er schrieb über die Überlastung der Sinne, von der Steigerung des Nervenlebens in der Großstadt. Nur der Verstand, so schrieb er, könne als Schutz gegen diese sinnliche Überlastung, gegen die Bombardierung mit Reizen helfen. Nur mit Hilfe einer rein sachlichen Behandlung der Dinge könnte man diese neue Situation aushalten. Das, was Georg Simmel damals als Überlastung der Sinne bezeichnet hat, ist für uns heute normal geworden. Wir haben uns an diese Reizintensität gewöhnt. Unser Wahrnehmungssystem hat sich einen eigenen Schutz aufgebaut, er blockt viele Reize einfach ab. Dieser Schutzfilter führt aber auch dazu, dass immer stärkere Reize notwendig werden, um diesen Reizschutz zu durchdringen.

Sind wir also heute in der Lage, das Chaos der Welt zu erkennen, den Verlust des Glaubens und alter Sicherheiten zu akzeptieren, dem Chaos ins Auge zu blicken ohne in vorschnelle Ordnungsgesten zurückzufallen? Haben wir uns heute an das Chaos der Welt gewöhnt?

In der Architektur folgte auf die Postmoderne und den Dekonstruktivismus die Neue Einfachheit (vergl. Lampugnani). Kann dies aus ökonomischer Sicht beurteilt werden oder hat dieses hin und her, dieser Dualismus der modernen Architektur andere Gründe?

Als Versuch einer Antwort verweise ich auf Walter Benjamin: Im Jahr 1940 formulierte er seine geschichtsphilosophischen Thesen. Darin schilderte er einen Schachautomaten. Es war eine Puppe, mit der man Schach spielen konnte. Ein Spiegel vor dem Tisch, auf dem er platziert war, vermittelte den Eindruck der Tisch sei durchsichtig. In Wahrheit saß hinter dem Tisch ein buckliger Zwerg, der die Puppe an Fäden lenkte. Der kleine hässliche Zwerg war für Walter Benjamin ein Bild für die Theologie. Die Puppe war der historische Materialismus. Der Schachautomat war das Bild für die mechanische Industrialisierung. Der verspiegelte Tisch war ein Bild für die Aufklärung mit ihrer Illusion, dass nun alles sichtbar sei und nichts mehr unerklärlich. Der Zwerg war als Bild aus der Mythen- und Märchenwelt stellvertretend für das Unerklärliche, für den Glauben und die Theologie. Demzufolge steuert in diesem Bild der Mythos die Maschinerie der Industrialisierung, verdeckt von der Illusion der Aufklärung. Für Walter Benjamin war im Historischen Materialismus weiterhin der religiöse Glaube und darin der Messianismus enthalten, der Glaube an Erlösung, an das Erreichen eines glücklichen Endes.

Die Ordnung des Profanen ist auch im Zeitalter der Aufklärung weiter auf den Wunsch auf Erfüllung des Glücks ausgerichtet. Das Glück auf der Erde ersetzt die Erlösung im Jenseits. Diese geschichtsphilosophischen Thesen gibt Walter Benjamin vor seinem Tod Hannah Arendt mit in die USA, zu Horkheimer und Adorno. Horkheimer und Adorno veröffentlichen kurz nach dem Krieg 1947 in den USA ihre berühmte Essays zur Dialektik der Aufklärung. Angesichts des Holocaust ist ihre These, dass die Aufklärung einen Konstruktionsfehler hat, dass etwas in diesem Prozess der Aufklärung verdrängt worden ist, die unterdrückte innere und äußere Natur. Der Rückschlag der Aufklärung war also in ihr selbst enthalten. Wie im Schachautomaten von Benjamin war hinter der scheinbar rationalen maschinellen Apparatur ein irrationales Wesen versteckt. Den Sieg des deutschen Nationalsozialismus versuchen sie als Sieg des Irrationalen zu erklären.

Ähnlich sah dies der französische Philosoph des Poststrukturalismus Michel Foucault. Er war der Meinung, dass das Norm- und Ordnungssystem „Gesellschaft“ als Zwangssystem die menschliche Natur unterdrücke. Als Ziel sah er aber nicht die Zerstörung der Ordnung, sondern durch ihre Analyse die Sichtbarmachung der Zusammenhänge.

Warum wurde also die Moderne Architektur in den 80er und 90er Jahren als gescheitert bezeichnet? Warum hat der Funktionalismus als die vernünftige sachliche Lösung des Wohnungsproblems nicht getragen? Warum gab es einen erneuten Umschlag in eine ästhetisierende Richtung?

Walter Benjamin schrieb vom versteckten Mythos. Trotz aller Aufklärung, der auch weiterhin die Art und Form des Bauens und Entwerfens steuert, wird die Irrationalität verdeckt. Die Vernunftorientierung nach der Aufklärung ist eine Illusion. Die Neue Sachlichkeit war nicht wirklich entmythologisiert, heimlich hat das Irrationale weiterhin die Fäden gelenkt. So zeigen sich in der Postmoderne wie auch im Dekonstruktivismus irrationale Sichtweisen. Die Stadtmitte wird mythologisiert und wir sehen eine Wiederkehr des Ornaments. Der Wunsch nach Geheimnisvollem, nach dem Rätselhaften bleibt. Der Wunsch nach Transzendenz des Profanen, nach Überhöhung der Realität durch den Schein.

Der Fordismus interpretierte die Vernunft nur einseitig zweckrational. Die Kritik der 70er Jahre war eine Kritik an dieser Zweckrationalität. Der Wunsch nach dem Dekor, nach dem Ornament ist ökonomisch verwertbar. Im Fetischcha-

rakter der Ware, wie es Walter Benjamin formulierte, lebt der Mythos weiter. Wir beobachten einen Dualismus: Die Neue Sachlichkeit wandte sich gegen das Chaos der Großstadt, gegen das Chaos der Formen und Ornamente des Historismus und Expressionismus. Die Postmoderne wandte sich gegen die Monotonie und die Langeweile der Formen, gegen die Ordnung des Nachkriegsfunktionalismus. Die Neue Einfachheit wandte sich wiederum gegen das Chaos der Formen, diesmal des Chaos der Formen im Dekonstruktivismus – und das mit denselben Argumenten, mit denen damals die Klassische Moderne gegen Historismus und Dekonstruktivismus argumentierte.

Le Corbusier und Ludwig Hilberseimer wandten sich gegen das Chaos der Großstadt, gegen das Chaos der Formen im Expressionismus. Auch von Erich Mendelsohn und Mies van der Rohe hörte man die Forderung nach Ordnung im Chaos. Bruno Taut rief hingegen zum Sturz der alten Ordnung auf, um aber im nächsten Atemzug nach einer neuen Ordnung zu rufen, diesmal unter der Regie einer neuen Religiosität. Er forderte 1920: Zertrümmert die Muschelkalksäulen in dorisch, jonisch und korinthisch. Runter mit der Vornehmheit der Sandsteine. Und später als Stadtbaurat in Magdeburg sagte er: Die Leute wollen etwas Festes.

War Le Corbusier vom Chaos des Paris der 20er Jahre noch völlig geschockt, sprach er sich 1960 in Punkto Ordnung nicht mehr so scharf aus. Beide seiner Äußerungen sind auf dem Hintergrund der gesellschaftlichen Verhältnisse zu sehen, aber sie sind auch in der persönlichen Veranlagung und der persönlichen Erfahrung zu suchen. Wie Elisabeth Blum überzeugend dargelegt hat, stand seine emotionale Ablehnung des Expressionismus in Bezug zu seiner Lehre als Ziseleur und zu seinem Lehrer L'Épplatier, der ihn hin zu einer esoterischen und theosophischen Richtung beeinflusste. Dennoch gilt es uns als Vertreter einer funktionalen modernen Architektur, obwohl er kein rein sachlich und rational orientierter Entwerfer war.

Geschichtsphilosophie gibt es heute keine mehr. Dennoch sehen wir Bewegungen und Gegenbewegungen. Es ist eher ein Dualismus, ein hin und her von Ideen und Strömungen, keine wirkliche Dialektik. Walter Benjamin schildert uns das Denkbild des Kaleidoskops. Der Lauf der Geschichte gleicht für ihn einem Blick durch ein Kaleidoskop, wo bei jeder Drehung alles Geordnete zu einer neuen Ordnung zusammenstürzt. Dazwischen liegt das Chaos der Glassplitter. Die Synthese einer wahren Dialektik müsste hingegen eine Weiterführung sein, eine Architektur, die nicht immer nur ihre Form wechselt, sondern eine, die der inneren und äußeren Natur des Menschen Rechnung trägt.

ANHANG

Lehrveranstaltungen

Sommersemester 2023

Spazieren durch Kassel

Sommersemester 2018

WohnRAUM – Weiter Wohnen wie gewohnt?

Sommersemester 2017 bis Wintersemester 2022-23

Film und Architektur mit Prof. Jana Drouz, KOOP Kunsthochschule Kassel

Wintersemester 2015-16:

"THEATER_RAUM_THEATER"

Wintersemester 2014-15:

Julius Posener - ein Leben als Architekturgeschichte des 20.Jahrhunderts

Sommersemester 2014:

Das Bild des Architekten / der Architektin

Wintersemester 2013-2014:

Paul Bode - Wohnungsbau 1933-1960

Wintersemester 2012-2013:

Was ist schön? Le Corbusier und Paul Valéry

Sommersemester 2012:

Filmworkshop mit Prof. Yana Drouz über Paul Bode (KOOP Kunsthochschule Kassel 3)

Wintersemester 2011-2012:

- 1) Max Frisch - Architekt und Schriftsteller
- 2) Filmworkshop mit Prof. Yana Drouz über Paul Bode (KOOP Kunsthochschule Kassel 2)

Sommersemester 2011:

Architektur (auf) der documenta (Kompaktwoche)

Wintersemester 2010-2011:

- 1) Schief ist modern?! Über die Berliner Schule der 50er Jahre
- 2) Filmworkshop mit Prof. Yana Drouz über Paul Bode (KOOP Kunsthochschule Kassel 1)

Wintersemester 2009-2010:

Kasseler Architekten der 50er Jahre

Sommersemester 2009:

Kasseler Architekten der 50er Jahre - Paul Bode (II)

Wintersemester 2008-2009:

Kasseler Architekten der 50er Jahre - Paul Bode (I)

Sommersemester 2008:

Film, Raum, Architektur: Raumdarstellung und Raumwirkung im Film

Wintersemester 2007/2008:

Film, Raum, Architektur (Filmreihe in Bali-Kino)
Planung Architektursalon Kassel in Kooperation mit dem Filmladen Kassel, gefördert von der Hess. Filmförderung und dem Kulturstadtrat der Stadt Kassel

Sommersemester 2007:

Walter Benjamin als Architektur- und Stadttheoretiker und unsere antike Moderne

Wintersemester 2006/2007:

Das Bild des Architekten, das Bild der Architektur, das Bild der Stadt im Film

Sommersemester 2006:

Transparenz - Motiv, Metapher, Mythos

Wintersemester und Sommersemester 2005/2006:

Zur Aktualität der Moderne - die 50er Jahre, Planung und Durchführung einer Vortragsreihe im Ev. Forum in Kooperation des Architektursalons Kassel mit der Uni-Kassel

Sommersemester 2005:

Stadtlandschaft / 50er-60er Jahre (Kompaktwoche in Berlin)

Sommersemester 2004:

Die Niederländische Moderne - Planungstheorie / 20er Jahre

Sommersemester 2003:

Andere Räume - zur Geschichte des Raumes nach Michel Foucault

Sommersemester 2002:

Chaos und Ordnung -
planungstheoretische Extrempositionen im 20. Jahrhundert

Exkursion 1996 u.a. nach La Tourette (mit Prof Inken Baller)

Sommersemester 1996:

Retten wir das Ku-Damm-Eck? (Kompaktwoche in Berlin)
POE- Post Occupancy Evaluation (quick and dirty)

Sommersemester 1996:

Bau- und Wohnpsychologie
Symbolform und Metapher, Schein und Sein, Hülle und Kern

Wintersemester 1995/1996:

Methoden der Baubedarfsplanung
Grundlagen der Wettbewerbsvorbereitung

Wintersemester 1995/1996:

Monotonie und Komplexität
Georg Simmel, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, Ludwig Hilberseimer, Le Corbusier u.a.

Exkursion 1989 nach Barcelona (mit Prof. Inken Baller)

1989:

Scham- und Peinlichkeitsschwellen. Über die Zivilisationstheorie von Norbert Elias

1988:

Privatheit oder Öffentlichkeit? Trennung oder Zusammenführung

1987:

Stadtmuseum in die Garnisonkirche (mit Prof. Dr. Ing Peter Jockusch)
Bedarfs- und Nutzungsplanung am Beispiel (in der Kompaktwoche)

1986:

Wieviel Privatheit braucht der Mensch?

1985:

Weiter Wohnen wie gewohnt? (mit Prof Dr. Detlev Ipsen und Prof Dr. Ing Peter Jockusch)

1984/85:

Macht wohnen krank? (mit Prof. Dr. Ing Peter Jockusch)

1981

Moderne Architekten (als Tutorin von Prof. Paul Posenenske)

Veröffentlichungen und Vorträge

- Kennen Sie Kassel? Begleitbuch zur Stadtführung, Selbstverlag Kassel 2023
- Podcast StadtZeit zum Thema Hotel Hessenland 2023
- Radiointerview zum Buch über Arnold Bode HR2, 22.12.22
- Radiointerview zum Buch über Arnold Bode, Freies Radio Kassel 2022
- Vortrag im Stadtmuseum Kassel über Arnold Bode 2022
- Arnold Bode- Künstler und Visionär, Euregio-Verlag Kassel 2021
- Workshop zur Documenta, Kunsthochschule Kassel 11.6.21
- Arnold Bode, eine Biografie, Selbstverlag 2021
- Was wollen wir mit dem Karlsplatz machen? StadtZeit 2020
- Paul Bode. Werke 1933 bis 1959, Selbstverlag Kassel 2019
- Vortrag im Stadtmuseum Kassel über Paul Bode 2019
- Tagebuch von Friedl Bode, Selbstverlag Kassel 2019
- Eine neue Baukultur für Kassel, in: StadtZeit Kassel 9/2015
- Beiläufig zum Wesentlichen - Der Flaneur als Lebensform. Radiodiskussion im SWR2 am 04.04.2014 ab 17:05 Uhr
- Architektur der documenta (13) in: Architektenblatt 11/2012. TV Beitrag: 3 min-Führung durch die Kasseler Architektur der 50er Jahre (HR-TV-Hessentipp, 21.9.2012)
- Willy Kreuer 1910-1984. Biographie. S.17-22. Hg.: Redaktionsgruppe Kreuer 100. Berlin, Kassel, Hamburg, Wiesbaden 2012.
- Willy Kreuer 1910-1984. Amerika-Gedenk-Bibliothek. S.105-111, Hg.: Redaktionsgruppe Kreuer 100. Berlin, Kassel, Hamburg, Wiesbaden 2012.
- Willy Kreuer 1910-1984. Gropiusstadt. S.80-85, Hg.: Redaktionsgruppe Kreuer 100. Berlin, Kassel, Hamburg, Wiesbaden 2012.
- Zur Aktualität des Flaneurs. Die Perspektive des Müßiggängers auf die Architektur der Stadt. Leitartikel für die Zeitschrift "Fläche + Objekt" Report Perspektive, 2012
- Paul Bode - Architekt der 50er Jahre" oder "Warum kein Theaterneubau von Hans Scharoun" Zwei Vorträge von Sylvia Stöbe, Architektursalon Heft 7. Kassel 2010, 2. Auflage 2012
- Warum kein Theaterneubau von Hans Scharoun, Vortrag am 20.5.2010 in der Scharoungesellschaft, Akademie der Künste Berlin.
- Paul Bode - Architekt der 50er Jahre. Vortrag zur Eröffnung der gleichnamigen Ausstellung von Sylvia Stöbe am 11.11.2009 im Stadtmuseum Kassel.
- Warum kein Theaterneubau von Hans Scharoun, Vortrag anlässlich des 50. Jahrestages des Staatstheaters Kassel am 13.9.2009 im Schauspielhaus.
- Film, Raum, Architektur. Gemeinsam mit Michael Krauss, Architektursalon Kassel, Heft 6, 2009.
- Ein Gespräch mit der Architektin Sylvia Stöbe über Schnallenschule, Zeitökonomie und Nichtarbeit mit Nadine Vollmer und Claudia Plöchingen am 10.2.09, erschienen in der Theaterzeitschrift Schauspiel Frankfurt, Spielzeit 2008/09, Ausgabe 04 für März-Juni, S.12-13. Was macht ein Flaneur? von der Redaktion, 1.5.2009 in: <http://www.pflasterstrand.net/blog/>
- Zur Inszenierung des Raumes. Hinter den Kulissen des Alltags. Vortrag am Deutschen Theater Göttingen am 7.12.08. veröffentlicht in der Theaterzeitung des Deutschen Theaters Göttingen #3 2008/2009
- Nachdenken über den Raum, Beitrag zur interdisziplinären Konferenz in Cottbus 23.-25.06.2004
- Nachdenken über den Raum, Vortrag IAPS-Kongress in Wien 07.-10.07.2004
- Über den Berliner Architekturstreit, Extrempositionen der modernen Planungstheorie des 20. Jahrhunderts, Vortrag an der FH-Hildesheim am 16.5.2003
- Wozu Architekturtheorie? Vortrag an der Uni Bremen am 12.2.2003
- Zur Dialektik der modernen Architektur, Vortrag am Fachbereich ASL Kassel 2003
- Apoll und Marsyas - Grundsatzbeitrag zum Thema "Chaos" in der Zeitschrift Build, Heft September/Oktober 2002
- Mystischer Zauber, Zumthor in Vals. Eine Badereise (unveröffentlicht), 2001

Chaos and Order in the modern architecture, Kongress der IAPS (International Association of People-Environment Studies), Vortrag in Paris 2000

Chaos and Order in the modern architecture, Kongress von IPHS (International Planning History Society) Vortrag in Helsinki 2000

Chaos und Ordnung in der modernen Architektur. Habilitationsschrift für Planungstheorie, Uni- Kassel. Strauß-Verlag Potsdam 1999

Der Flaneur. Vortrag zur Erlangung der "venia legendi" an der Universität Kassel am 7.12.98 (Kulturserver Berlin)

Festschrift für Peter Jockusch mit Prof. Dr. Andreas Kleinfenn Uni-Kassel, Berlin-Kassel-Detmold 1994 Uni-Kassel, Informationssystem Planung

Villen, Rost- und Silberlauben. Baugeschichtliche Spaziergänge, darin: Rost und Silber unter Apfelbäumen, S. 35-45; Geld gibt's nur für kleine Bauten: Neubau für Immatrikulation u. Zulassung, S. 74,75; Haus der Studentenschaft am Kiebitzweg, S.76; Hg.: Presse- und Informationsstelle der Freien Universität Berlin 1993

Das Wechselspiel von Öffentlichkeit und Privatheit. Zu hohe städtebauliche Verdichtung, fehlende räumliche Rückzugsmöglichkeiten und ihre Auswirkungen auf das Wohnverhalten, in: Perspektiven, Aufbau Verlag, Wien, 1993, Heft 1/2, S 42-46

Angsträume und Gefahrenzonen in Gebäuden. Vorschläge zur Sanierung der Rost- und Silberlaube; in: Dokumentation der zentralen Frauenbeauftragten der Freien Universität Berlin, Hg.: Zentrale Frauenbeauftragte der Freien Universität Berlin, 1992, S.23-29

Gebrauchsarchitektur, gemeinsam mit Prof. Dr. Ing. Jockusch, in: Ökologische Psychologie. Hg.: Kruse, Graumann, Lantermann, Psychologie Verlags Union, München 1990, S.601-607

Privatheit-privater Raum? Über den Wandel vom psychischen zum räumlichen Rückzug und seine Auswirkungen auf die Grundrissgestaltung der Wohnung

Promotionsschrift Architektur, Uni-Kassel 1990, Informationssystem Planung

Tradition sitzt in den Wänden Wohnverhalten im gesellschaftlichen Wandel am Beispiel der Küche, 2. Diplomschrift 1982, Schriftenreihe des Fachbereichs Architektur, Uni-Kassel 1987, Informationssystem Planung

Privatheit. Privater Raum? Die Frau zuhause, der Mann draußen im feindlichen Leben. Vortrag auf der offenen Frauenhochschule Kassel. 1984

Tradition sitzt in den Wänden, Vortrag auf dem Kongress von IAPS in Berlin, (group of young researchers). Berlin 1984

Sylvia Stöbe

1955 in Kassel geboren, Studium der Architektur, 1984-89 Wissenschaftliche Mitarbeiterin FB ASL, Promotion und Habilitation, Arbeit als freie und angestellte Architektin sowie in Lehre und Forschung am FB ASL an der Universität Kassel, 1995-96 Vertretungsprofessur, zuletzt Privatdozentin in Kassel.

Architektursalon-Kassel

