

THEORIE IM ARCHITEKTUR ENTWURF

Ausgewählte Masterprojekte an der
Technischen Universität München

**Theorie im Architekturentwurf.
Ausgewählte Masterprojekte an der
Technischen Universität München**



Herausgeber:

Dietrich Erben

Lehrstuhl für Theorie und Geschichte
von Architektur, Kunst und Design,
Technische Universität München.

Texte und Entwurfsprojekte:

Copyright bei den Autorinnen und Autoren.
Die Referenzabbildungen wurden als Bildzitate
den zitierten Publikationen entnommen.

Layout und Gestaltung:

Isabel Mühlhaus, Doris Hallama
Lehrstuhl für Theorie und Geschichte
von Architektur, Kunst und Design,
Technische Universität München.

Druckerei Joh. Walch GmbH & Co KG
www.walchdruck.de

Verlag:

Technische Universität München
Fakultät für Architektur
Arcisstraße 21
80333 München
www.ar.tum.de, verlag@ar.tum.de

München 2019

ISBN: 978-3-941370-99-9

Gedruckt mit Unterstützung der Fakultät für Architektur der
Technischen Universität München.

Diese Publikation ist auch als open access-Veröffentlichung unter [mediatum](http://mediatum.tum.de)
verfügbar.

**Theorie im Architekturentwurf.
Ausgewählte Masterprojekte an der
Technischen Universität München**

Herausgegeben von Dietrich Erben

Inhalt

Dietrich Erben Vorwort: Theorie im Architekturentwurf	9
Sophie Höfig Die Krise des Museums für zeitgenössische Kunst und die Auswirkungen auf museale Architekturen. Ein Wohn- und Ausstellungskomplex für Kunst- sammlerInnen in Berlin	17
Jana Hartmann Andere Räume. Ein Badehaus in München	47
Leonardo Lella Ritual und Abstraktion. Eine Ausstellung zum Umgang mit der Architektur des italienischen Faschismus	69
Markus Stolz Der Turm auf dem Lande. Umbau eines Lagerhauses	91
Frank Frömming Das Fragment als Potential im Entwurf. Ein Konzept für einen Wohnkomplex in Berlin	117
Timm Traxler Das Fenster zum Hof. Projekt für einen Wohnkomplex in Barcelona	141

Philipp Valente Gouveia Pais „Architektonische Atmosphäre“ im Kulturvergleich. Der Umbau eines bäuerlichen Wohnhauses in Nabburg	163
Felix Matschke Die Leere und die Architektur des Obsoleten. Das sozialistische Musterdorf Mestlin und sein Kulturhaus	189
Anne-Sophie Birnkammer Ein Dorf im Dorf. Gemeinsam wohnen auf dem Land mit und ohne Demenz	219
Katharina Voigt Sterberäume. Grundlagenanalyse zur Gestaltung von Sterbeorten und zu einem Hospizentwurf in München	245

Dietrich Erben

Vorwort: Theorie im Architekturentwurf

Was Theorie sei, ist eine Frage, die wahrscheinlich fast so alt ist wie die Menschheit, und was Architekturtheorie sei, darüber gehen die Meinungen auseinander. Jedenfalls gehen sich – wem wäre das verborgen geblieben – „TheoretikerInnen“ und „EntwerferInnen“ an Architekturfakultäten und im Alltagsgeschäft des Bauens eher aus dem Weg. Das ist bedauerlich, hat aber offenbar mit einem ebenso unausgesprochenen wie auch eher unausgesprochenen Verständnis von Theorie einerseits und Praxis andererseits zu tun, die in einer unnötigen Opposition einander gegenüber gestellt werden.

Vielleicht könnte man sich zunächst darauf einigen, dass, auch auf die Architektur bezogen, das Gegenteil von Theorie nicht unbedingt und nicht ausschließlich die Praxis ist, sondern die Empirie. Und vielleicht könnte man sich auch mit dem Gedanken anfreunden, dass Theorie nicht unbedingt realitätsfernes Räsonieren heißen muss, sondern dass sich Theorie auch stets als ein aus der Anschauung der Wirklichkeit angeleitetes Nachdenken verstehen lässt. Zum Beispiel ein aus der Anschauung entwickeltes Nachdenken über Gebäude und Umgebungen, über Raumprogramme und Haustechnik, über Gestaltungsweise und Nutzung. Aus dieser Sicht beruhen dann sowohl die Praxis (also das Handeln, das Realisieren, die Umweltgestaltung) als auch die Theorie (also die Systematisierung des Verständnisses von Realität und die Interpretation der Wirklichkeit) auf dem gemeinsamen Ausgangspunkt der Empirie (also das Beobachten und die Erfassung der Realität in Tatsachen).

Ließe man sich auf eine solche Arbeit an den Begriffen ein, dann könnte man auch in den ziemlich ermüdenden Scharmützeln zwischen PraktikerInnen und TheoretikerInnen den Spieß wenigstens testweise einfach einmal umdrehen: Dann wären etwa historisch argumentierende TheoretikerInnen die tatsächlichen PraktikerInnen, weil sie anhand etablierter Methoden empirisch nachgewiesene Phänomene in Geschichte und Gegenwart verstehen wollen. Und dann wären ArchitektInnen die tatsächlichen TheoretikerInnen, da sie Entwürfe in eine offene Zukunft hinein nicht nur anhand von Empirie und Erfahrung erarbeiten, sondern auch auf der Grundlage theoretischer Modelle.

Für das Verständnis des Entwurfs würde dann möglicherweise auch klarer, dass ein Entwurf nicht nur die Summe der Festlegungen in Bezug auf die Organisation eines Gebäudes bedeuten muss und dass ein Entwurf in seinem geschlossenen Ganzen nicht unbedingt nur die daraus resultierenden Befehlsketten in der Planung abbilden muss. Ein Entwurf würde aus der Warte theoretischer Anschauung darüber hinaus und vielleicht eher die Möglichkeitsräume weiter ausloten. Er wäre ein Medium, das ein Gebäude zu seinen eigenen Möglichkeiten finden lässt. Mit Hilfe von Architekturtheorie gewinnt – so lassen sich Ergebnisse der Systemtheorie (Niklas Luhmann, Dirk Baecker) auf dieses Feld übertragen – Architektur an Verständlichkeit. Die Optionen von Entwürfen und deren Alternativen treten deutlicher hervor und mit ihnen auch die Prämissen und Entstehungsbedingungen des Geplanten. Theorie hilft damit, kritisch Distanz zu gewinnen zu den Bedingungen der Praxis und sie wahrt die Erinnerung an bisweilen uneingelöste Versprechen und verpasste Chancen.

Die im vorliegenden Band versammelten Beiträge entstanden aus einem Brückenschlag zwischen Theorie und Entwurf. Vorgestellt werden ausgewählte, an der Fakultät für Architektur der TU München bearbeitete Masterprojekte, bei denen sich die Studentinnen und Studenten auf das Wagnis eingelassen haben, die Durcharbeitung eines umfangreichen Entwurfsprojekts mit einer Textarbeit zu kombinieren. Die Projektbetreuung fand dementsprechend am Lehrstuhl für Theorie und Geschichte von Architektur, Kunst und Design auf der einen Seite und an verschiedenen Entwurfslehrstühlen auf der anderen Seite statt.

Dabei stellte es sich im Verlauf der gemeinsamen Auseinandersetzung mit den Projekten als produktiv heraus, im Theorie- und Entwurfsteil historische und entwurfstheoretische Aspekte zusammenzuführen. So traten bei der Ideenfindung und der Bearbeitung der Projekte den vielen notwendigen historischen Fragen, etwa nach der Entwicklung von Bautypologien, stets Überlegungen zur Entwurfskonzeption an die Seite. In einem überzeugenden Architekturentwurf steckt, das war die Ausgangsfrage, ein Leitgedanke oder eine grundlegende Idee, und in dieser Idee bildet

sich oftmals wiederum die bewusste Konfrontation mit einer durchaus konflikthafter Problemstellung ab. Was damit gemeint ist, verdeutlichen die Titel der einzelnen Beiträge. Während im Obertitel meist die speziellen Zugangsweisen in der Entwurfskonzeption benannt sind, nennen die Untertitel die jeweiligen Projekthalte.

Der Zuschnitt der Entwürfe lässt sich als eine weitestgehende Konkretisierung der Projekte im Sinne ihrer potentiellen Machbarkeit charakterisieren. Das betrifft den jeweiligen konkreten Ortsbezug des Planungsgeländes, die eindringliche Auseinandersetzung mit der Bauaufgabe, die detaillierte Festlegung des Raumprogramms in den Grundrissen und nicht zuletzt die technische Durcharbeitung des Planmaterials. Darin folgen die Projekte einer auf Pragmatik ausgerichteten Lehr- und Lernkultur der Architekturfakultät an der TUM, deren Grundgedanke darin besteht, dass bereits im Entwurfsstudio des Studiums die spätere Berufspraxis im Architekturbüro simulierend vorweggenommen wird.

In den zehn Einzelbeiträgen folgen die Aufsätze einer keineswegs restlos vereinheitlichten Grundstruktur, bei der die drei Ebenen der essayistischen Darlegung des Entwurfskonzepts (a), der Einarbeitung der Referenzen (b) und der Projekterläuterung (c) miteinander verschränkt werden. Das Entwurfsprojekt wird in einer Bildstrecke, ergänzt um ausgewählte Bildreferenzen, vorgestellt. Während das aus Umfangsgründen beträchtlich verkleinerte Bildmaterial weitgehend der ursprünglichen Projekteinreichung entspricht, handelt es sich bei den Texten um erheblich gekürzte und überarbeitete Fassungen der Theorieteile der Masterprojekte. Text und Bild erhellen sich in der vorliegenden Publikation wechselseitig, daher sollten auch die Bilder anhand der Texte „gelesen“ werden. Die Texte wurden vom Herausgeber nur formal vereinheitlicht, sprachlich durchgesehen und inhaltlich nur ganz punktuell ergänzt. Wie die im Entwurfsmaterial präsentierten Projekte bewahren auch die Texte den kreativen Eigensinn der Verfasserinnen und Verfasser.

Ich danke den AutorInnen herzlich, dass sie sich bei ihren Masterprojekten nicht nur auf die Kooperation mit der Kunstgeschichte und dem Entwurf eingelassen haben, sondern dass sie auch ihre Projekte für die vorliegende Publikation zur Verfügung gestellt und entsprechend bearbeitet haben. Den Kolleginnen und Kollegen an den Entwurfslehrstühlen danke ich für ihr Einverständnis zur Publikation der Projekte. Isabel Mühlhaus bin ich für die graphische Gestaltung des Buches und Susanne Oxé für ihren Beistand bei der Einrichtung der Texte dankbar. Wie so oft gilt mein Dank der Fakultät für Architektur an der TUM für ihre großzügige finanzielle Unterstützung.

Sophie Höfig

**Die Krise des Museums für zeitgenössische Kunst und
die Auswirkungen auf museale Architekturen.
Ein Wohn- und Ausstellungskomplex für Kunst-
sammlerInnen in Berlin**

Entwurfsprojekt 2017 am Lehrstuhl für Entwerfen
und Gestalten, Prof. Uta Graff.

Krise des Museums

Museen befinden sich in andauernder Hochkonjunktur könnte man glauben, beobachtet man die zahlreichen Museumsgründungen seit den achtziger Jahren bis heute. Jährlich eröffnen allein in Deutschland etwa 2000 Sonderausstellungen mit mehr als 17 Millionen BesucherInnen, die Tendenz steigt.¹ Während aber weiterhin in kostspielige und großzügig unterstützte Museumsbauten investiert wird, kämpfen viele öffentliche Institutionen um ihr Überleben, weil sie sich den Betrieb sowie den Ankauf der exponentiell teurer werdenden Kunst oft kaum noch leisten können. In vielen Fällen machen sie sich abhängig vom ständig weiter aufstrebenden Mäzenatentum, das die staatlichen Institutionen mit Hilfe ihrer Leihgaben aufrechterhält. Für die SammlerInnen bedeutet diese Art der Kooperation eine enorme Wertsteigerung ihrer Kollektion, für die Institution des öffentlichen Museums zum einen eine Bereicherung, zum anderen aber auch eine Einschränkung der Freiheit in der Konzeption ihrer Ausstellungen. Viele SammlerInnen erheben beispielsweise den Anspruch, dass ihre Sammlungen in ihrer Gesamtheit präsentiert werden sollen. Im problematischsten Fall bestimmen somit wenige wohlhabende Personen darüber, welche zeitgenössischen Kunstwerke in den großen Museen ausgestellt und letztlich innerhalb der an Kunst interessierten Öffentlichkeit rezipiert werden und welche nicht.

Neue räumliche Anforderungen für die zeitgenössische Kunst an den musealen Raum

Hal Foster, einer der derzeit renommiertesten Kunsthistoriker und -kritiker der zeitgenössischen Kunst, fasst in seiner Publikation *After the White Cube* fünf Dilemmata zusammen, anhand derer er die Krise des Museums darstellt. Das erste Dilemma führt er auf die veränderten Anforderungen für die zeitgenössische Kunst in Bezug auf die Architektur musealer Räume zurück. Anfangs war die moderne Kunst noch in den restaurierten Bourgeoisie-Apartments des 19. Jahrhunderts ausgestellt gewesen,

die den diversen Ansprüchen der neuen Kunst jedoch schnell nicht mehr nachkamen. Nachdem die Kunst abstrakt und autonom wurde, setzte sich der „White Cube“ durch, der bis heute die Ausstellungsräume dominiert.² Der „White Cube“ spiegelt die Heimatlosigkeit, womöglich auch Gegenstandslosigkeit der zeitgenössischen Kunst wider, diese ist aber, so Brian O’Doherty, keineswegs neutral, sondern steht für gesellschaftliche Normen und verändert unsere Sichtweise auf die Kunst. Durch das visuelle Verschwinden der Wand wird der Besucher zum zweiten Objekt im Raum und damit zum Teil des künstlerischen Arrangements.³

Einen wesentlichen Faktor der Veränderung stellt die neue Maßstäblichkeit dar. Es entstanden immer riesigere Kunstwerke, wie etwa die Action Paintings von Jackson Pollock, die riesigen Stahl-Skulpturen von Richard Serra sowie serielle Arbeiten des Minimalismus und des Pop. Nachdem in den 1960er Jahren die Industrie zunehmend aus den Stadtzentren verbannt wurde, wurden Räume frei, die schnell als Experimentierfelder des Ausstellens und letztlich als feste Museumsgebäude umgenutzt wurden. Das Tate Modern in London, ein von Herzog & De Meuron umgebautes Kraftwerk, beispielsweise nutzt den sieben-geschossigen ehemaligen Turbinenraum für raumgreifende Installationen wie dem „Weather Project“ (2003) von Olafur Eliasson. Es kommt dazu, dass KünstlerInnen verstärkt aktiv mit dem Raum agieren und damit sogar zur Artikulierung der Architektur beitragen. Künstler wie Carl Andre und Walter de Maria ordneten ihre Werke in das industrielle Raster des Raumes ein. Der Raum beschreibt die Kunst und die Kunst den Raum, indem eine Wechselbeziehung von Material, Form und Tektonik geschaffen wird. Die Kunst existiert also ausschließlich im Raum, sodass sich die Bodenskulpturen nach einer Ausstellung wieder in banale Metallplatten oder Granitblöcke auflösen.⁴

Bei dem Versuch allerdings, Kulturcontainer mit einer maximalen Flexibilität für KünstlerInnen und KuratorenInnen zu errichten, ergibt sich die Maßstäblichkeit meist anhand der größten Dimensionen, sodass kleinere Kunstwerke schwierig

integrierbar werden oder ihre Wirkung verlieren. Oftmals entstehen gigantische Atrien, die für Performances genutzt werden können, die meiste Zeit aber leer stehen und den Besucher mit ihrer fast schon unangenehm „sakral“ aufgeladenen und gleichzeitig anonymen Raumerfahrung überfordern, wie etwa in der Pinakothek der Moderne in München.⁵

Das Museum als Unterhaltungsraum

Auch der Einzug neuer Medien hat große Auswirkungen auf den musealen Raum. Während Performances, Tanzvorstellungen sowie „post-medium“-Installationen, wie die farbigen Licht- und Farbinstallationen von James Turrell oder Olafur Eliasson, meist große Räumlichkeiten fordern, werden für Videopräsentationen „black boxes“ geschaffen, die als abgeschlossene Räumlichkeiten noch weiter zurücktreten als der White Cube. In den „black boxes“ taucht der Besucher ab in eine dunkle, abgeschlossene Welt, in der er sich in sich selbst versunken ausschließlich auf nur ein Kunstwerk, das Video, konzentriert. Doch auch die Atmosphäre der offenen Museumsräume wird wesentlich durch die bewegten Bilder, vor allem aber durch eine neue Geräuschkulisse geprägt, die der Besucher ganz nebenbei, variierend in Nähe und Ferne, wahrnimmt und die die Szenografie des Weges durch den musealen Raum wesentlich mitbestimmt. Die neue Betrachtung ist fragmentarisch und individuell, der Raum wird weniger überschaubar und weniger statisch.

Verbunden damit ist aber auch eine weitere Komplikation, auf die Hal Foster zu sprechen kommt, das Dilemma der Unterhaltungsgesellschaft. Es ist ein Wandel erfahrbar, „a shift of a museum of interpretation to one of experience.“⁶ Betrachtet man das Raumprogramm neuer Museumsbauten, fällt schnell der enorme Anteil an Flächen auf, die der Unterhaltung und dem Konsum dienen. Beim Zentrum Paul Klee in Bern, das schon im Namen nicht mehr auf die Typologie des Museums hinweist, wird einem augenscheinlich bewusst, wie Räumlichkeiten für Vorträge, Konzerte und Forschungseinrichtungen den eigentlichen Aus-

stellungsbereich fast schon verdrängen. „Durch die Anregungen zu direkter und aktiver Benutzung handelt es sich nicht nur um einen Museumsbau, sondern um einen urbanen Treffpunkt. Die Architektur bringt die Typologie eines Museums mit der Typologie eines städtischen Freizeitzentrums zusammen“⁷, so Wolfgang Prix.

Live Events scheinen den objekthaften, vergangenen Kunstwerken gegenüberzustehen, und was den Konsumenten interessiert, ist nicht etwa die traditionsgesättigte Dauerausstellung einer Nationalgalerie, in die sich höchstens ein paar Touristen und Schülergruppen verirren, sondern das Vergängliche, die Sonderausstellungen, die sich bei höherem Bekanntheitsgrad durchaus zu Massenevents entwickeln können.

Auswirkungen auf die zeitgenössische Museumsarchitektur

Die zeitgenössische Museumsarchitektur lässt sich grob in drei Tendenzen einteilen: Einerseits in die Sparte einer skulpturalen „Icon“-Architektur, sodann in diejenige der neominimalistischen Atmosphäre-Architektur und schließlich gibt es die Umnutzung typologiefremder Gebäudestrukturen.⁸ Das Guggenheim Museum in Bilbao ist wohl eines der bekanntesten Gebäude, das innerhalb der anhaltenden Welle der Icon-Museen entstanden ist und den Begriff des sogenannten „Bilbao-Effekts“ nach sich gezogen hat. Das durch seine dekonstruktivistische Formensprache theatrale und aufregende Erscheinungsbild lässt das Bauwerk selbst zum größten Kunstwerk werden, wobei die Priorität auf die Betrachtung des Gebäudes gelenkt wird und nicht mehr auf die sich im Inneren befindende Kunst. „Its extrovert architecture overpowers the impact of the works shown within.“⁹ Meistens bilden die sogenannten Icon-Architekturen eine Hülle um den allgegenwärtigen White Cube aus, sodass die eigentliche Museumskonzeption eher unspektakulär ist.

Die zweite Tendenz beschreibt Effekt-Architekturen, bei denen es ebenfalls weniger um eine politische, soziale oder kultu-

relle Bedeutung geht, sondern vielmehr um geschaffene Raum-
atmosphären. Die gesteigerte Intensität der Architekturen sowie
der neue Körperbezug bewirken oft eine Reduzierung der Kunst-
werke, bis hin zu entleerten, symbolisch oder atmosphärisch
jedoch höchst aufgeladenen Räumen. Anstatt ausschließlich die
dienende Funktion zu erfüllen, stiller Hintergrund für die aus-
gestellte Kunst zu sein, könnte die Architektur des Kunsthauses
Bregenz von Peter Zumthor an sich schon als eine Ausstellung
verstanden werden, die das sich verändernde Licht im Verlauf
des Tages und des Raumes kuratiert und dadurch die Präsenz der
Materialien kunstvoll inszeniert. Die neominimalistische Mu-
seumsarchitektur ist geprägt durch eine Spannung zwischen der
physisch realen, tatsächlichen Struktur und deren phänomeno-
logischen Effekte, wobei die Erfahrung, abhängig von der Pers-
pektive des Betrachters und des Momentes, zum Teil der Archi-
tektur wird.

Während die Konstruktivisten und Minimalisten der Kunst-
szene sich dafür einsetzen, das Kunstwerk für die Öffentlichkeit
verständlich und zugänglich zu machen und von ihrem trans-
zendentalen Stellenwert in die Gesellschaft „hereinzuholen“,
erschafft die Architektur eine neue Transzendenz. Das berühm-
te Ready-made „Fontaine“ (1917) von Marcel Duchamp, ein
handelsübliches Urinal, wird in die edlen Räume des Museums
transferiert und wirkt dort geradezu absurd. Diese transzenden-
tale Erfahrungsarchitektur scheint umso wertvoller zu werden,
je weiter sie sich auflöst, je mehr sie den Eindruck eines Nichts
vermittelt, oder, wie Megu Taniguchi, der Architekt des neuen
MoMA in New York, scherzhaft erklärt: „Raise a lot of money
for me, I'll give you good architecture, raise even more money,
I'll make the architecture disappear.“¹⁰ Das „Blur Building“ von
Diller Scofidio + Renfro (2002) tritt als Gebäude völlig zurück,
bildet eine Bühne für einen effektvollen Auftritt des Wassers,
das als eine Art Wolke erscheint und dabei die dahinterliegende
Struktur im Unklaren lässt.¹¹

Auf der Suche nach passenden Räumen für die Zeitgenössi-
sche Kunst wird schließlich zunehmend auf Bestandsbauten

zurückgegriffen, was, schaut man auf die Geschichte der musealen Architektur, keineswegs ein neuer Trend ist. Betrachtet man die derzeitigen neuen Ausstellungsorte für zeitgenössische Kunst in Berlin, lässt sich der klare Trend der Umnutzung verschiedenster Typologien erkennen, je skurriler, desto besser. Diese Suche nach spezifischen Kontexten, letztendlich nach örtlicher Identität, könnte als Gegenbewegung zum neutralen White Cube verstanden werden und als Versuch, das Museum zu entinstitutionalisieren und dabei dem Anspruch der neuen Kunst auf „Flüchtigkeit, Improvisiertheit, [sowie ihrem] Sub- und Gegenkulturappeal“¹² gerecht zu werden. In der ehemaligen Kindl-Brauerei in Berlin-Neukölln entstand vor kurzer Zeit ein Zentrum für Zeitgenössische Kunst, in der St. Agnes Kirche die neue Galerie König, der Hamburger Bahnhof wurde zum renommierten Museum für Zeitgenössische Kunst und in den Bunkern aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs eröffneten die Privatsammlungen Sammlung Boros und Sammlung Feuerle. Im Bunker der Sammlung Feuerle wird einer der Räume geflutet mit einem Wasserbecken, ein Sinnbild eines Sees, der den dunklen Raum auf eine geheimnisvolle Art spiegelt und die Vorstellung eines unendlichen Raumbildes vermittelt. Die Besucher können sich, anstatt sich die Sammlung antiker Kunst aus Ostasien gemischt mit erotischen Fotografien aus Japan und glänzenden Objekten des zeitgenössischen Künstlers Anish Kapoor anzusehen, vor allem dem scheinbar utopischen Bild des unendlichen Wasserbeckens hingeben. Orte werden ideologisch losgelöst und ihre Patina zu einem Trend zeitgenössischer Ausstellungsdisplays. In den jährlich parallel zur Kunstbiennale stattfindenden Ausstellungen des belgischen Sammlers Axel Vervoordt innerhalb der Gemäuer des maroden Palazzo Fortuny in Venedig wird zeitgenössische Kunst zusammen mit Kunst aus den verschiedensten Epochen und Orten gleichwertig neben alltäglichen Gegenständen, ebenfalls unterschiedlichsten Ursprungs, ausgestellt und rein nach einem visuellen Erscheinungsbild, oder, wie Axel Vervoordt es gerne beschreibt, nach der „Aura der Objekte“ geordnet. Es entsteht ein dichtes Raumkunstwerk oder eine Colla-

ge aus Kunst, Mobiliar und der Patina des alternden Palazzo, das sich über Wandflächen, Stoffe und weitere Materialien Ausdruck verschafft, sodass die Kunst nicht als Einzelobjekt in den Vordergrund gestellt wird, sondern fast schon dekorativ und nahezu gleichwertig mit ihrer Umgebung verwächst.

Während Kunst vor den Anfängen der Fotografie oft auch die Rolle der Dokumentation einnahm, wird ihr heute eher die Rolle einer subjektiven Interpretation der Welt zugeschrieben. Somit bleibt das Museum nicht länger ein Speicher des Wissens oder Bildungsinstitution im aufklärerischen Sinne, sondern womöglich eher ein „individueller Deutungsort“¹³ und zunehmend ein Erfahrungsort, der die Sinne anregt, womöglich als ein Ausgleich zu den in der Gesellschaft weiterhin an Bedeutung verlierenden Religionsstätten. Im Laufe der Geschichte des Ausstellungswezens ist immer wieder der Versuch zu erkennen, das Museum zu entinstitutionalisieren und in den Alltag zu integrieren, den verstaubten Ort der Vergangenheit zu beseitigen, sowohl durch die KünstlerInnen selbst, die KuratorInnen, als auch durch die ArchitektInnen. „[Doch] das zwanzigste Jahrhundert hat gelehrt, dass die Einrichtung des Museums umso stärker wurde, je massiver ihre Abschaffung gewollt war.“¹⁴

Das private Museum – eine Typologie an der Schnittstelle zwischen Privatheit und Öffentlichkeit

Historisch war das Sammeln von Kunst lange Zeit eine elitär-fürstliche Angelegenheit. Die ersten Sammlungen, anfangs noch Kunstkammern, wurden von Fürsten oder anderen wohlhabenden Adligen angelegt und zunächst ausschließlich wenigen geladenen Gästen präsentiert. Während der Zeit der Aufklärung entstand die Typologie des Museums, wobei die Präsentation von Wissen und Kunst für das Bürgertum die hauptsächliche Rolle spielte und sich weltweit durchsetzte.

Aktuell nimmt die Bedeutung des privaten Museums wieder drastisch zu. Im Gegensatz zu den öffentlichen Institutionen genießen die privaten SammlerInnen den Vorteil der Unabhän-

gigkeit und leisten im besten Falle wertvolle und individuelle, jedoch sehr subjektive Beiträge zur Museumslandschaft, sowohl inhaltlich, als auch für die Art und Weise des Ausstellens. Während in den öffentlichen Museen ein Abstimmungsgremium auf Grundlage der kunsthistorischen Relevanz über den Ankauf von Kunstwerken entscheidet, ist es für Privatsammler viel spontaner und schneller möglich, Kunstwerke auch junger, noch nicht etablierter KünstlerInnen zu erwerben, was der Geschwindigkeit des zeitgenössischen Kunstmarktes schon eher zu entsprechen scheint.¹⁵

Prinzipiell unterscheiden sich allerdings die großen privaten Museen kaum noch von den (neuen) öffentlichen Museen. Einen Unterschied bildet jedoch die des Öfteren periphere Lage der privaten Ausstellungshäuser in landschaftlicher Umgebung, sodass der Besuch exklusiv und mit einem Tagesausflug aufs Land verbunden ist. Beispiele für diese Freizeitmuseen sind die Fondation Beyeler in Riehen bei Basel, die sich in eine Landschaft aus Feldern und einem eigens für das Museum angelegten Park einfügt, sowie die Museumsinsel Hombroich, die sich inmitten einer renaturierten Park- und Auenlandschaft befindet. Auch die Suche nach exklusiven Orten innerhalb der Stadtzentren ist zu beobachten, wenn man beispielsweise an das Phänomen des Bunker-Museums denkt. Trotz der Lage mitten in der Stadt tritt die Feuerle-Collection in Berlin visuell weit aus dem Stadtbild zurück. Ein Besuch kann ausschließlich online gebucht werden und findet in Form einer zeremoniellen Führung statt, die in einem abgedunkelten Raum mit einem Musikstück von John Cage beginnt und bald ihren Höhepunkt in chinesischen Räucherzeremonien finden soll.

Während die meisten großen Sammlermuseen heute absolut nicht mehr den Eindruck des Privaten erwecken, waren bereits in den frühen Kabinetten die Präsentation von Kunst sowie das Leben mit Kunst stark miteinander verschränkt; sie waren allerdings auch nur sehr wenigen ausgewählten Menschen zugänglich. Ehemalige Sammlerresidenzen werden heute oftmals musealisiert und dem öffentlichen Publikum zugänglich gemacht.

Eines der imposantesten Beispiele eines Sammlerdomizils ist das des Ehepaares Edouard André und Nélie Jacquemart, das heute als Musée Jacquemart-André in Paris dem Institut Français angehört. In der Pariser Sammlervilla aus dem Jahre 1875, erbaut durch Henri Parent, treffen eindrucksvoll inszenierte Szenen der Öffentlichkeit auf die Intimität privater Räumlichkeiten. Die Eingangssituation ist paradoxerweise vergleichbar mit der gleichzeitig entstandenen Pariser Oper, übersetzt in einen häuslichen Maßstab. In Anbetracht der großen Feste, die das Ehepaar organisierte, ist die Eingangssituation für eine Vielzahl von Gästen dimensioniert, die von zwei Seiten in die Villa einströmen und über die imposante Treppenanlage nach oben gelangen konnten. Die reiche Ausstattung mit Marmor, Stein und Bronze sowie ein Wand- und Deckenfresco schmücken den Empfangsraum, der über einige Spiegel schon fast eine illusionistische Wirkung erhält. Neben den Räumen, die für offizielle Empfänge und Feste angelegt wurden, gibt es informellere Räumlichkeiten für geschäftliche Gespräche des Bankiers, das Italienische Museum sowie private Gemächer, die sich in ihrer Dimension und Intimität von den offzielleren unterscheiden.¹⁶

Oftmals im Laufe der Geschichte wurden ähnliche Wohnungssituationen nachempfunden und in museale Zusammenhänge hineinkopiert, um eine private Atmosphäre zu schaffen, wie sie in dieser Art bei Sammlerresidenzen bewundert wurde. Aktuell lässt der Sammler Axel Vervoordt diese Idee für seine Ausstellungskonzepte wieder auferleben und verkauft ganze atmosphärisch aufeinander abgestimmte Ensembles aus Kunst und Mobiliar.

Ingvild Goetz war in den 1990er Jahren eine der ersten Sammlerinnen, die ein Ausstellungshaus in unmittelbarer Nähe ihres eigenen Domizils für den öffentlichen Besuch errichtete, wobei das Museum am Münchner Stadtrand als eine Art Gartenpavillon angelegt und in sicherer Distanz zur eigenen Villa erbaut wurde.¹⁷ Desirée Feuerle und Christian Boros ließen sich kürzlich über ihren Kunstbunkern jeweils ein Penthouse errichten, sowohl räumlich als auch konzeptionell allerdings strikt vom öffentlich

zugänglichen Ausstellungsbereich separiert. Ein pavillonartiger gläserner Raumkörper sitzt sozusagen parasitär auf den schweren Gemäuern des Boros-Bunkers und erhielt die Baugenehmigung mit der Beschreibung: „Einfamilienhaus unterkellert“.¹⁸

Der Reiz des alltäglichen Kontextes

Offensichtlich erfahren Privatsammlungen derzeit eine Hochkonjunktur. Doch was macht Privatheit für den Ausstellungsbesucher so besonders und was wird daraus für die Konzeption musealer Räume gewonnen? Geht man der Wortbedeutung des Privaten nach, bedeutet der Begriff zunächst „durch persönliche, vertraute Atmosphäre geprägt, [...] familiären, zwanglosen Charakter aufweisend [...], ungezwungen, vertraut, nicht offiziell, nicht amtlich, nicht geschäftlich; der Öffentlichkeit nicht zugänglich.“¹⁹

Das „private Museum“ ist also per se von Widersprüchlichkeiten geprägt. Womöglich liegen die Reize des Privaten vor allem in der Intimität, im Individuellen, im Inoffiziellen, Unverkäuflichen und letztendlich im Alltäglichen. Nicht nur der Kurator Harald Szeemann betont die Bedeutung des Intimen für den musealen Raum. Der „Ausstellungsmacherberuf und sein Kontext“ sei nur durch die „Dimension der Intimität erneuerbar“ und das „Allgemeinverständliche“ im „Subjektiven“ zu suchen.²⁰ Charlotte Klonk beschreibt das Museum an sich schon als eine Institution an der Schwelle von Öffentlichkeit und Privatheit, „the contemplation of art is supposed [...] a rather intimate and personal act, while museums as institutions have a public responsibility.“²¹

In einer Zeit, in der die Kunst immer noch stärker reproduzierbar wird, spätestens mit der Einführung der Fotografie, der Videoinstallation oder des Ready-made stellt sich die Frage nach einer Ortsspezifika, und nach einer möglichen Authentizität des Raumes. Bekanntlich warnte schon Walter Benjamin vor einem Schwenden des Authentischen, des in seinem Sinne Authentischen, im Gegensatz zum Künstlichen.²² Betrachtet man den White

Cube im Sinne Walter Benjamins, wird dieser aufgrund seiner Rationalität und seines fehlenden Bezugs auf einen Kontext ebenso reproduzierbar wie die Kunst in seinem Inneren. Vor diesem Hintergrund des gegenwärtigen globalisierten Museumsraumes wird der Ruf nach einer authentischen, identitätsstiftenden Umgebung lauter.

Doch schon immer hat es parallel zu den Entwicklungen des Museums als öffentlich-staatliche Prachtinstitution Tendenzen gegeben, die eine Einbettung der Kunst in den alltäglichen Raum und damit die Betrachtung von Kunst in einem weniger repräsentativen Zusammenhang propagieren. Schon im Jahr 1796 bewunderte der Kritiker und Theoretiker Antoine C. Quatremère de Quincy die italienische Präsentation bedeutender Kunst innerhalb der zur Alltagssphäre der Menschen gehörenden Kirchen. Das eigens für die Kunst gebaute Museum dagegen beschrieb er als „wachsende Einöde“, verglichen mit Friedhöfen.²³ Wilhelm von Bode plädierte für einen Ausstellungsmodus von Kunst weg von einem öffentlich-repräsentativen Erscheinungsbild und hin zu einer privater oder intimer erscheinenden Form. Die zu seiner Zeit standardmäßig in den Museen eingesetzten roten oder grünen Stoffbespannungen der Wände bewertete er als monoton. Hingegen ließ er sich für seine Ausstellungsgestaltungen am Vorbild der Wohnungseinrichtungen zeitgenössischer Kunstsammler inspirieren, um eine warenhausähnliche Atmosphäre zu vermeiden und stellte diese im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin (Bode Museum) in neu geordneten Epochenzimmern (period rooms) zusammen.²⁴ Tendenzen des intimen Interieurs lassen sich auch bei Alfred Lichtwark und Ludwig Justi um 1900 erkennen. Bei Lichtwark sollte sich eine Galerie nicht wesentlich von einem privaten Haus unterscheiden. Im Gegensatz zum Kunsttempel spricht er sich für das behütete Interieur aus, in dem der Besucher ankommt in einem Zuhause und damit dem Lärm des urbanen Lebens entfliehen kann. In der räumlichen Konzeption sollten seiner Ansicht nach monumentale Treppen und andere stark repräsentative Raumelemente vermieden werden. Die klassische Enfilade lehnte er zugunsten eines Korridors

ab, von dem die einzelnen Räumlichkeiten begehbar sind, sodass der Raum selbst nicht von einem Durchströmen der Besucher gestört wird.²⁵ Die modernen Interieurs von Marcel Breuer und Ludwig Mies van der Rohe, entworfen für Kunstsammler, sind zwar weitaus minimalistischer, wirken aber nicht weniger un-aufgeregt durch das starke visuelle Hervortreten der Objekte. Im Haus Lange in Krefeld von Mies van der Rohe verschwindet das Mobiliar weitestgehend innerhalb der Wand. Der Blick bleibt den Objekten vorbehalten, im Gegensatz zum klassischen Interieur verbunden mit einer Öffnung nach außen.

Nicht nur seitens der Inneneinrichtung wurde im Laufe der Geschichte immer wieder versucht, Museumsräumen eine Intimität zu vermitteln. Auch Künstler und Kuratoren versuchten, und versuchen immer wieder, das Private innerhalb des Galerieraumes zu inszenieren. Dabei geht es ihnen aber weniger um die klassische Version eines romantischen Interieurs, sondern vielmehr um die Schaffung einer kommunikativen Plattform im Gegenzug zu der stillen Atmosphäre sakral anmutender Museumsräume. Letztendlich lässt sich auch hier wieder der Versuch ablesen, das Museum von seiner Starrheit zu lösen, es an sich zu entinstitutionalisieren und den Besucher zu aktivieren. Der Performancekünstler Rirkrit Tiravanija baute die Küche seines Studios ab und installierte sie in den Räumen des MoMA in New York. Die Verhaltensnormen für das Museum scheinen aufgehoben zu sein, es wird miteinander kommuniziert und gegessen. In Anbetracht dessen, dass es hier nicht um das Interieur, sondern um eine private Aktion geht, die der Konvention des Museums vollkommen widerspricht, erscheint die Vermischung des Privaten und des Öffentlichen absurd, wodurch Fragen nach der verbindlichen Definition von Konventionen im Allgemeinen aufgeworfen werden.²⁶

Eine umgekehrte Situation entsteht, wenn eine öffentliche Ausstellung auf einmal innerhalb von privaten Räumen gezeigt wird. Die erste Ausstellung des Kuratoren Hans Ulrich Obrist World Soup fand im Jahr 1991 in seiner eigenen Küche statt. Er lud dafür einige Künstler ein, die mit der Platzierung ihrer Kunst-

werke in dem vorgegebenen Raum einen Beitrag leisten sollten, ohne die Funktion der Küche selber einzuschränken und den Raum zu einem klassischen Ausstellungsraum umzuformen. Im Kontext der Alltäglichkeit mussten sich die Werke somit anders definieren als im musealen Raum.²⁷ Jacques Rancière sieht ein Potenzial in dieser Form von Ausstellungen für eine veränderte Kommunikation zwischen den Besuchern: „new kinds of artworks are able to create new communities and way for people to relate to one another“.²⁸ Aufgrund der Gewohnheit des passiven Betrachtens werden die meisten Museumsbesucher allerdings oft nicht zu Akteuren, sondern zu Voyeuren eines skurrilen Geschehnisses.

Die öffentliche Privatsammlung am Beispiel der Berliner Showrooms

Walter Grasskamp prägte den Begriff der „öffentlichen Privatsammler“²⁹, die im Gegensatz zu den traditionellen Privatsammlern ihre Kunstsammlung zu regelmäßigen Besuchszeiten oder nach einer Voranmeldung zugänglich machen und den Austausch nach außen pflegen. Es geht hier weder um Sammlermäzene, noch um die Errichtung großer Privatmuseen, sondern um Projekträume, die sogenannten Showrooms, in denen die Sammler entweder selbst oder in Zusammenarbeit mit KuratorInnen in einer gewissen Regelmäßigkeit thematische Ausstellungen aus dem Fundus ihrer Sammlung präsentieren. Die neue Sammlergeneration begreift sich, und damit nimmt sie mittlerweile eine Vorreiterrolle noch vor den Galeristen ein, als Entdecker und Förderer noch unbekannter KünstlerInnen. Viele der SammlerInnen pflegen neben der Konzeption ihrer Ausstellungen ein offenes gesellschaftliches Forum, das in Form von Vorträgen, Konzerten oder Diskussionsabenden die Vermittlung von Kunst, aber auch den aktuellen Diskurs, aktiv mitprägt. Die Berliner Showrooms befinden sich quer über die Stadt verteilt, meist recht versteckt hinter Schaufensterläden, in alten Fabrikgebäuden, aber vor allem in Wohnungen und haben meist sehr

eingeschränkte Öffnungszeiten oder sind sogar ausschließlich per Voranmeldung zugänglich. Der museale Raum muss erst gefunden werden und wird somit von den Besuchern, den man hier auch als Gast beschreiben könnte, als etwas sehr Exklusives erlebt. Die Art und Weise des Ausstellens soll den Besucherinnen und Besuchern die Schwellenängste nehmen. Dadurch, dass diese Räume sich in einer undefinierten Situation zwischen privat und öffentlich verorten, gibt es scheinbar keine klaren Verhaltenskonventionen, was einen weitgehend informellen Umgang miteinander ermöglichen soll.

Erika Hoffmann lebt selbst buchstäblich in ihrer Berliner Sammlung und macht diese einmal wöchentlich für öffentliche Besuche zugänglich. Hier treten die Kunstinteressierten in einen direkten Kontakt mit der Sammlerin, die im direkten Sinne zur Gastgeberin wird und persönlich mit den Gästen Gespräche über Kunst führt. Die Grenzen von Wohnen und Ausstellen scheinen vollkommen zu verschwimmen. Als musealer Raum wirkt die Sammlung aufgrund ihrer Bewohntheit intim, als Wohn- und Arbeitsraum aber wiederum durch seine riesige Dimensionierung seltsam museal.

Innerhalb der Stadt entsteht so eine neue Art der Vernetzung privater und öffentlicher Räume, was als ein Potenzial zur Schaffung neuer Ideen gegenwärtiger Architektur betrachtet werden kann: „Eine Dekonstruktion dessen, was Stadtraum ist – und damit auch eine Dekonstruktion gängiger sozialer Strukturen. Es entstehen offene Räume, die Privates und Öffentliches, Innen und Außen anders organisieren.“³⁰ Niklas Maak blickt in seinem Essay über Museumsarchitektur auf die japanischen Häuser, bei denen das Haus selbst nicht mehr als „zentral organisiertes Gebilde mit einem Hausherrn“ zu sehen ist, sondern als „ein Verbund autonomer Zellen auf einer Bühne, die kollektives Leben anders organisiert als Zimmer und Flure.“³¹ Dabei stellt er sich die Frage, ob nicht auch Museen in diesem Geist gebaut werden könnten, „nicht nur als Speicher, Depot und quasisakraler Raum für Objektidolatrie, sondern als Bühne, Labyrinth und Gegenstadt [...], eine Neuerfindung des Bauens für Kunst aus dem Geist des Museions.“³²

Aktuell lassen sich vermehrt kollektive Tendenzen innerhalb der Sammlerszene erkennen. Aufgrund der neuen Medien, aber auch der zum Teil enormen Dimensionen zeitgenössischer Kunstwerke sowie einem verstärkten Interagieren von KünstlerInnen und KuratorInnen sind kollektive interdisziplinäre Tendenzen in der Arbeitsweise der Künstler fundamental. SammlerInnen dagegen gelten tendenziell eher als Individualisten. Der Me Collectors Room in Berlin – auch einer der privaten Showrooms, allerdings bereits an der Schwelle zu einer festen musealen Institution – bietet neben der eigenen Sammlung eine Plattform für Kooperationen mit anderen SammlerInnen an. Private SammlerInnen sollen hier aufeinandertreffen und gemeinsam Ausstellungen kuratieren, daneben wird ein großzügiger Anteil der Räumlichkeiten für die Kunstvermittlung und die Kommunikation genutzt. Auch online wird der zunehmende Austausch der SammlerInnen untereinander gefördert: Über die Initiative Independent Collectors, ein Expertenforum und vor allem Kommunikationsplattform, können sich sowohl erfahrene SammlerInnen als auch Newcomer im Geschäft miteinander austauschen, Informationen über den Umgang mit privaten Sammlungen (wie etwa über eine Veröffentlichung, Restaurierung, Verleih oder Verkauf) bekommen sowie die eigene Sammlung in Form von Online Exhibitions veröffentlichen. Initiativen wie diese versuchen der klandestinen Realität des oligarchenhaften Kunstsammlers³³ entgegenzuwirken und aktuelle, demokratischere Tendenzen aufzuzeigen und zu fördern sowie eine Übersicht über eine junge Generation zeitgenössischer Kunst zu bieten.

Entwurf eines Wohn- und Ausstellungskomplexes für Kunstsammler

Mit dem Entwurf wird versucht, eine typologische Überlegung zum zeitgenössischen Sammlermuseum auszuformulieren. Vor dem Hintergrund einer neuen, kollektiv denkenden Sammlergeneration entstand prinzipiell die Idee, acht Sammlerwohnungen mit einem öffentlich zugänglichen Museum zu verbinden und um Funktionen wie einer Werkstatt, Büroflächen, einer Kunst-

bibliothek und einem Café zu ergänzen. Das Gebäude ist geprägt durch eine Abfolge von Höfen, die zum Teil privat, zum Teil gemeinschaftlich und im Falle der Durchquerung des Blockes öffentlich sind. Die zwei Haupthöfe sind der „Kunsthof“, von dem das Foyer des Museums, das Café sowie die Kunstbibliothek zugänglich sind, und der „Werkhof“, der eine Werkstatt und Büros erschließt. Die SammlerInnen betreten ihren privaten Raum jeweils von den beiden Straßenseiten aus über einen kleinen Eingangshof, die BesucherInnen dagegen beginnen ihren Weg mit dem Zutritt in eine (Hinter-)Hofsequenz.

Sinnbildlich verschränkt sich ein öffentlicher, gläserner Körper mit vier Privathäusern aus Beton oder der öffentliche Kunst- raum mit Situationen des Alltags. Durch die Verschränkung der Körper erhält die Ausstellungsplattform im ersten Obergeschoss einerseits eine räumliche Diversität, andererseits werden Schnittstellen ausgebildet und die Bezüge zu den „alltäglichen“ Räumen geradezu provoziert. Die Transzendenz des musealen Raumes, der durch eine Transluzenz und das Weiß seiner Museumswände geprägt ist, wird gebrochen. Dadurch erhalten die BesucherInnen vom Museumsraum aus Einblicke in Räume, die ein Museum begleiten, normalerweise jedoch verborgen bleiben, wie in die Restaurierungswerkstatt, die Bibliothek und letztendlich indirekt in die Wohnräume, wobei die Bewohner selbst entscheiden können, wie sehr sich diese öffnen. Von der offenen Ausstellungsplattform führt der Weg in die vier Privathäuser. Während die öffentlichen Flächen einen weitläufigen, offenen Charakter aufweisen und gleichmäßig belichtet werden, bildet der private Raum eine Abfolge klar definierter Räume aus, die durch gezielte Öffnungen nach außen und durch ihre Geschlossenheit viel intimer wirken. Die Schwelle zwischen Öffentlichem und Privatem kann durch das Kontrastieren der Raumkonzeptionen erlebbar gemacht werden. Die eigene Sammlung verschränkt sich räumlich mit der darüberliegenden Wohnung, sodass sich für die SammlerInnen einerseits ein visueller Bezug zur ausgestellten Kunst ergibt, andererseits wird den BesucherInnen das Gefühl vermittelt, sich in einem Privathaus zu befinden.

Die Idee ist es, Experimentierebenen für das Ausstellen von Kunst zur Verfügung zu stellen sowie soziale Gelegenheiten für Gespräche über Kunst zu fördern, die die Besucher eher zu einem Gast und Teilhabenden machen als zu einem passiven Voyeur. Auf eine Einladung hin kann der museale Weg bis in die Wohnung führen, in der Kunst im alltäglichen Kontext der Wohnung präsentiert wird. Die Wohnungen selber führen, genau wie die privaten Ausstellungsräume durch die Tiefen des Berliner Blockes und werden durch eine Sequenz von Lichthöfen belichtet. Während ein Teil sich als öffentlicherer Bereich der Wohnung mit großem salon-ähnlichen Wohnzimmer zur Straßenseite ausrichtet, wendet sich ein privaterer Teil den inneren Höfen zu. Es entsteht ein dichtes, beinahe labyrinthisches Gefüge, bei dem private und öffentliche Bereiche und damit auch Zonen unterschiedlicher Maßstäblichkeit sehr nah nebeneinander liegen und immer wieder aufeinandertreffen. Die Doppelhelixtreppe im Bereich der Sammlerresidenzen, bei der sich zwei Sammler umeinander herbewegen wird zum Inbegriff dieser Dichte.

- 1 ZEIT, <http://www.zeit.de/2004/44/Museum>, abgerufen am 05.05.2017.
- 2 Hal Forster, *After the White Cube*, in: *London Review of Books*, 2015, <https://www.lrb.co.uk/v37/n06/contents>, abgerufen am 05.01.2017.
- 3 Brian O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, San Francisco 1986, S. 88f.
- 4 Vgl. Hal Foster, *The Art-Architecture Complex*, London 2013, S. 104.
- 5 Vgl. Foster, <https://www.lrb.co.uk/v37/n06/contents>, abgerufen am 05.01.2017.
- 6 Foster, *Art-Architecture Complex*, S. 119.
- 7 Julian Nida-Rümelin und Jakob Steinbrenner, *Kunst und Philosophie. Kontextarchitektur*, Ostfildern 2010, S. 16.
- 8 Vgl. Foster, <https://www.lrb.co.uk/v37/n06/contents>, abgerufen am 05.01.2017.
- 9 Charlotte Klonk, *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, New Haven und London 2009, S. 197.
- 10 Foster, *Art-Architecture Complex*, S. 122.
- 11 Vgl. Foster, <https://www.lrb.co.uk/v37/n06/contents>, abgerufen am 05.01.2017.
- 12 Nida-Rümelin und Steinbrenner, *Kontextarchitektur*, S. 37
- 13 Anke te Heesen, *Theorien des Museums. Zur Einführung*, Hamburg 2012, S. 174.
- 14 Horst Bredekamp, zit. nach: ebd., S. 116
- 15 Vgl. Walter Grasskamp, *Die weiße Ausstellungswand. Zur Vorgeschichte des „White Cube“*, in: Wolfgang Ullrich und Juliane Vogel (Hg.), *Weiß*, Frankfurt am Main 2003, S. 29-63.
- 16 Vgl. Bill G. B. Pallot und Pierre-Nicolas Sainte-Fare-Garnot, *Le mobilier français du Musée Jacquemart-André*, Dijon 2006.
- 17 Vgl. Sibylle Omlin, *Überlagerung von öffentlich und privat. Die Kramlich Residenz und Media Sammlung von Herzog & de Meuron in Oakville, Nappa Valley*, in: *Werk, Bauen + Wohnen*, 2001, 11, S. 40-45, hier S. 41.
- 18 Arno Brandhuber, Florian Hertweck und Thomas Mayfried, *The Dialogic City – Berlin wird Berlin*, Köln 2015, S. 355.
- 19 „privat“ auf Duden online. URL: <http://www.duden.de/node/713429/revisions/1380643/view> (Abrufdatum: 21.03.2016)
- 20 Harald Szeemann, *Museum der Obsessionen. Von/über/zu/mit Harald Szeemann*, Berlin 1981, S. 98.
- 21 Klonk, *Spaces of Experience*, S. 3.
- 22 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1939), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I,2: *Abhandlungen*, Frankfurt 1974, S. 431-469, hier S. 436.
- 23 Victoria Newhouse, *Wege zu einem neuen Museum. Museumsarchitektur im 20. Jahrhundert*, Ostfildern-Ruit 1998, S. 46.
- 24 Wilhelm Bode zit.n. ebd., S. 49.
- 25 Vgl. Klonk, *Spaces of Experience*, S. 49.
- 26 Ebd., 2009, S. 219.

27 http://www.jnwnklmnn.de/obrist_p.htm, abgerufen am 03.05.2017.

28 Jacques Rancière zit. n. Klonk, *Spaces of Experience* 2009, S. 220.

29 Gerda Ridler, *Privat gesammelt - öffentlich präsentiert. Über den Erfolg eines neuen musealen*

Trends bei Kunstsammlungen, Bielefeld 2012, S. 83.

30 Nida-Rümelin und Steinbrenner, *Kunst und Philosophie*, S. 47.

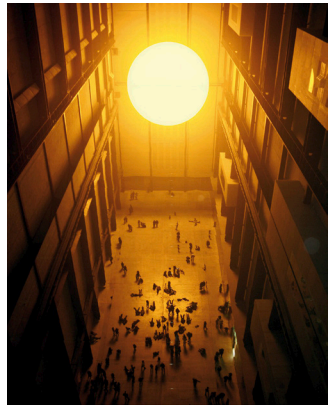
31 Ebd., S. 48.

32 Ebd.

33 Hierzu Wolfgang Kemp, *Der Oligarch*, Springe 2016, bes. S. 165ff.



1



2



3



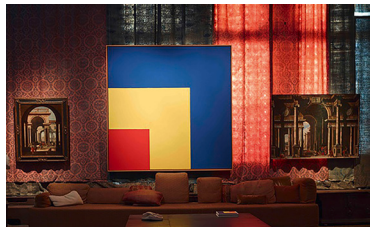
5



4



7



6



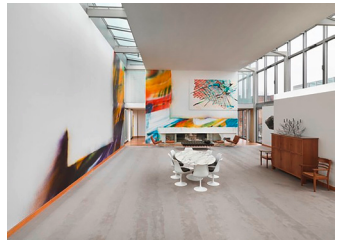
8



9



10



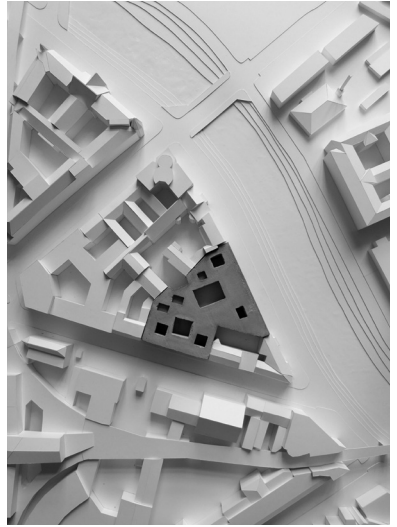
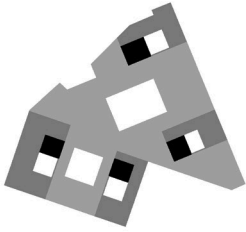
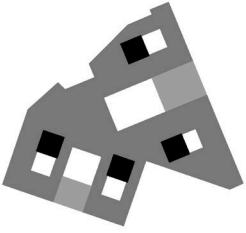
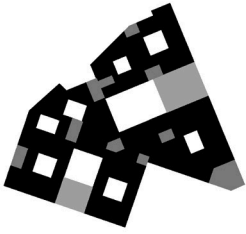
11

- 1 Walter de Maria, The Broken Kilometer, Beacon Art Foundation, 1979.
- 2 Olafur Eliasson, The Weather Project, Tate Modern, London, 2003.
- 3 Peter Zumthor, Kunsthau Bregenz, 1990-1997.
- 4 Diller Scofidio + Renfro, Blur Building (Swiss EXPO), Yverdon-les-Bains, 2002.
- 5 John Pawson / Realarhitektur, Sammlung Feuerle, Berlin, 2016.
- 6 Axel Vervoordt, Proportio, Palazzo Fortuny, Venedig, 2015.
- 7 Renzo Piano, Fondation Beyeler, Riehen bei Basel, 1997.
- 8 Henri Parent, Musée Jacquemart-André, Paris, 1875.
- 9 Wilhelm von Bode, Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin, um 1905.
- 10 Mies van der Rohe, Haus Lange, Krefeld, 1930.
- 11 Sammlung Hoffmann, Berlin, seit 1997.

REFERENZEN



ENTWURF



ENTWURF

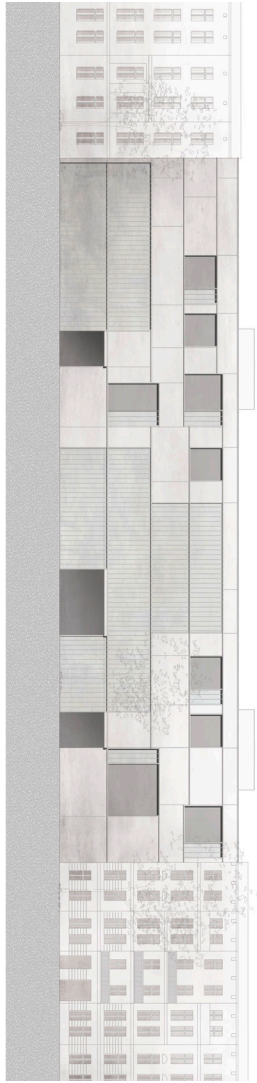
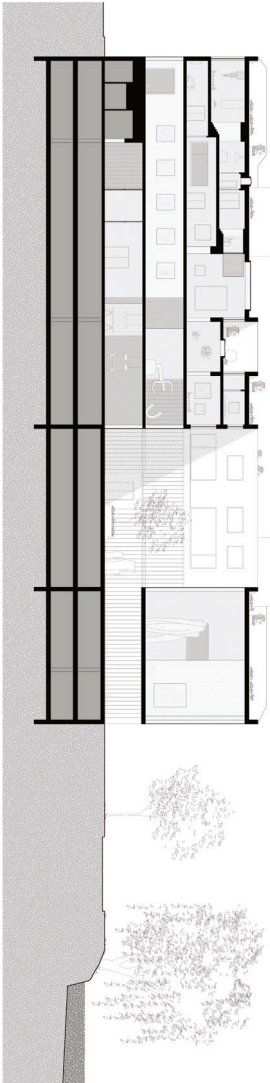


ENTWURF

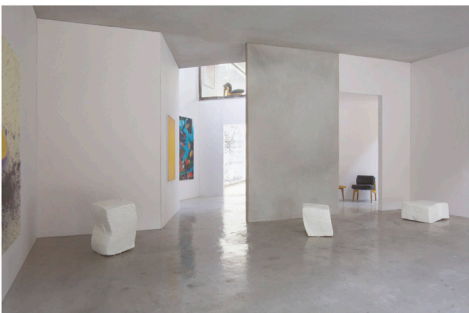
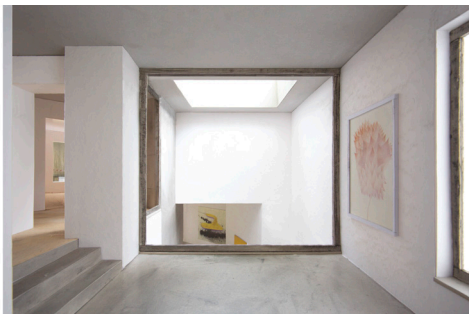


OG 1-3

ENTWURF



ENTWURF



ENTWURF

Jana Hartmann

**Andere Räume.
Ein Badehaus in München**

Entwurfsprojekt 2017 am Lehrstuhl für Entwerfen und Gestalten, Prof. Uta Graff.

„Wir leben nicht in einem leeren, neutralen Raum. Wir leben, wir sterben und wir lieben in einem gegliederten vielfach unterteilten Raum mit hellen und dunklen Bereichen, mit unterschiedlichen Ebenen, Stufen, Vertiefungen und Vorsprüngen, mit harten und mit weichen, leicht zu durchdringenden, porösen Gebieten.“¹

Räume prägen unseren Alltag, vom Zufluchtsort im eigenen Heim bis zum öffentlich herrschaftlichen Repräsentationsort bilden sie den Rahmen und die Kulisse unseres Handelns. Der Mensch gebraucht den Raum, bewegt sich in ihm, der Raum wird von ihm errichtet, bespielt, verändert und zerstört. Räume bilden die von uns erbaute Wirklichkeit und haben gleichzeitig einen ständigen Einfluss auf unsere Psyche und unser soziales Handeln. So kann der Raum niemals neutral betrachtet werden, er ist aufgeladen mit Vorstellungen und Normen seines jeweiligen politischen, ökonomischen, kulturellen oder auch religiösen Kontextes. Der Raum ist daher stets ein Konglomerat, das sich durch Heterogenität und nicht durch Einheitlichkeit auszeichnet. Er wird belebt von Überlagerung und Gleichzeitigkeit: von Abgetragenem und Neuem, ist aufgeladen mit Geschichte und Geschichten. Nach Umberto Eco sei Architektur „die Kunst Räume zu artikulieren.“² Architekten planen die Räume der Gesellschaft, die Architektur ist aber nicht nur eine Dienstleistung. Mich interessierten daher in diesem Masterprojekt primär Fragen, die den Raum selbst betreffen: Welche Beziehungen hat er zu seiner Umgebung? Welche Auswirkungen hat er auf die Gesellschaft, ja auf den einzelnen Menschen? Welche Vorstellungen stehen hinter der Erschaffung von Räumen?

Dieser Essay skizziert in Umrissen eine Zusammenstellung des Entwurfsprozesses meiner Masterarbeit eines Badehauses im Zentrum Münchens. Grundlage war die Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Themenbereichen, die letztendlich zum Vorschlag des Entwurfs führten. Ausgehend von der Beziehung von Mensch und Wasser sowie der Analyse der Badehaustypologie, galt meine Recherche auch räumlichen Theorien zur Stadt,

bis hin zur konkreten Verortung des Entwurfs in den städtebaulichen Kontext.

Wasser und Badehaus

Das Bad war und ist in jeder Kultur ein wichtiger Bestandteil des sozialen Lebens. Daher galt auch das Badehaus nicht nur als Reinigungsort, es war ein Treffpunkt und ein Ort des Austauschs. Die Entwicklung der Badekultur geht einher mit der Beziehung des Menschen zum Element Wasser. Zum einen als lebenswichtiges Elixier verehrt, zum anderen aber auch als gefährliche Naturgewalt gefürchtet, stand der Mensch stets in einem zwiespaltigen Verhältnis zum Wasser. Im Laufe der Geschichte wurde es vom Menschen domestiziert, durch Kanalisierungen wurde es regulierbar und nutzbar. Das Wasser galt stets als heiliges und mystisches Symbol: als heilsbringend verehrt, erkannte man früh, dass die Reinigung mit Wasser auch vor Krankheiten schützte. Als „Quell des Lebens“ symbolisierte es Wiedergeburt, Erneuerung und Fruchtbarkeit. In vielen Kulturen steht das Wasser zudem für sowohl physische, als auch seelische Reinheit und Erneuerung. Dies gilt für die alten monotheistischen Mittelmeerreligionen – Wasser ist im jüdischen Tauchbad in der Miqweh, im Islam und schließlich im Christentum, mit dem Ritual der Taufe, als Reinigungsritus vorhanden. Die Miqweh beispielsweise war ein Badehaus, das nur mit „lebendigem Wasser“ gespeist war, also reinem Naturwasser oder Grundwasser. Die Judengemeinden der mittelalterlichen Städte, die durch ihren Ausschluss von der christlichen Gemeinschaft keinen Zugang zu den Bach- oder Flußläufen hatten, gruben dazu tiefe, zum Grundwasser oder zu tiefliegenden Quellen reichende Brunnenschächte. Gleichzeitig galt das Wasser als destruktive Gewalt. Ertrinken führt ebenso zum Tod wie der Mangel an Wasser. Verschiedene Mythen behandeln die zerstörerische Kraft des Wassers, wie beispielsweise in der Erzählung der biblischen Sintflut. Das stehende Wasser in Gewässern, in Mooren oder Sümpfen galt hingegen als unheimlicher Ort, oftmals wird dieser in der Mythologie von Wassergeistern oder Nymphen bewohnt.

Wasserrituale, die der Reinigung der Seele dienen sollten, führten in der Menschheitsentwicklung dazu, dass sich neben der funktionalen Verwendung des Nutzwassers auch das sinnliche Baden entwickelte. Im antiken Griechenland erstrebte man die Einheit von Seele und Körper, weshalb viel Wert auf Leibesübungen gelegt wurde. Die Ertüchtigung des Körpers, die immer unbekleidet stattfand, war Bestandteil des Alltags im Gymnasion. Da Warmwasser als „verweichlichend“ angesehen wurde, fand das Baden nach dem Sport gemeinschaftlich im Sitzen im kalten Wasser statt. Aus der erzieherisch gedachten griechischen Badekultur wandelten die Römer das Bad in einen Ort des körperlichen Vergnügens. Die römischen Thermen waren sowohl ein sozialer Treffpunkt in der Stadt, ein Vergnügungsort mit verschiedensten Einrichtungen wie Sportplätzen, Bibliotheken und sogar Konzertsälen. Vor allem aber spielten sie auch eine wichtige politische Rolle: Die Kaiser benutzten die Thermen, um ihre Macht zu repräsentieren und die Bevölkerung mit Vergnügungsorten zu versorgen. Man errichtete die Thermen in allen von den Römern besetzten Provinzen. Dekadenz, Luxus und Reichtum der Thermen wurden in der Rückschau, nach dem Ende des römischen Imperiums sprichwörtlich. Im islamisch geprägten Mittelmeerraum hingegen war Wasser stets rar, was einen übermäßigen Wasserverbrauch wie in den römischen Thermen ausgeschlossen hat. Das von den Römern übernommene Dampfbad, das Hamam, wurde zum Zentrum der muslimischen Badekultur.

Auch im ostasiatischen Raum entwickelten sich Badekulturen. So werden zum Beispiel, die sich traditioneller Weise in der Natur befindenden japanischen Bäder, bis heute rege genutzt. Die sogenannten Onsen – natürliche heiße Quellen, und Sentos, Bäder mit erhitztem Wasser, bilden Orte der Entspannung und soziale Treffpunkte in Japan. Das Baden hatte hier stets einen gemeinschaftlichen Charakter, Männer und Frauen, Kinder und Ältere badeten gleichzeitig. Auch hier ist das Bad im sogenannten „o-furo“, einem Bad in über 40 Grad heissem Wasser, Sinnbild für die symbolische, seelische Erneuerung und Reinigung durch das Wasser.³

Das Baden in Europa

Nach dem Niedergang des römischen Imperiums verloren die Thermen ihre politische Bedeutung. Da das körperlich-sinnliche Baden den Prinzipien des aufkommenden Christentums widersprach, wurde es zur unzüchtigen Handlung erklärt. Im Mittelalter wurde die reinigende Wirkung des Wassers gar in Frage gestellt. Das Badehaus stand im Verruf, zur Verbreitung von Seuchen beizutragen. Man rieb sich lieber mit Stofftüchern ab oder parfümierte sich. Erst durch die Aufklärung Ende des 18. Jahrhunderts kam es zu einem Umdenken im Hinblick auf das Baden und auf Bäder. Man begann nun das Bad wieder aus sinnlichen und gesundheitlichen Gründen zu genießen. Es wurde im Freien gebadet, das Naturbad hatte gar einen fortschrittlichen Charakter: Wer es sich leisten konnte, aus der Stadt zu fliehen, genoss die Natur. Mit der Erfindung der Warmwasserleitung 1830 von Hamelin-court veränderte sich die Beziehung von Mensch und Wasser schlagartig. Das Bad wurde nun regulierbar und auch für die Mittelschicht zugänglich.

Ganz im Sinne der Moderne stand das beginnende 20. Jahrhundert unter den Themen Aufbruch, Fortschritt, Geschwindigkeit, womit auch das Baden dem Wandel der Zeit unterlag. Ähnlich der griechisch-antiken Denkweise, sollte es nun zur Bewegung des Leibes und zur Förderung der Gesundheit genutzt werden. Daher baute man große Schwimmhallen, die auch der Masse zugänglich sein sollten. Gleichzeitig wurde das Wasser essentiell für die Schaffung sanitärer Lebensverhältnisse, die der Ansteckung durch bakterielle Krankheitserreger vorbeugen sollte. Im funktionalen Wohnungsbau wurde jeder Wohnung erstmals eine eigene Nasszelle zugeordnet, die bald auf einen funktionalistischen Minimalstandard schrumpfte. Sterile Räume und blankgeputzte Oberflächen wurden zum Sinnbild des Internationalen Stils. Rohre und Wasserleitungen sind heute in jeden Privathaushalt eingebaut und in unserem Alltag nicht mehr wegzudenken. Sie bilden ein unterirdisches Netzwerk, das die Menschen mit Wasser versorgt. Das Baden als sozialer Treffpunkt ging über in das Privatbad, heute der Ort der Intimität und der täglichen Schönheitspflege.

Das öffentliche Badehaus lässt sich hingegen heute grob in drei Kategorien unterteilen, einmal dem Hallenbad zum Körpertraining, zum anderem dem Erlebnis- und Freizeitbad als ein Rutschenparadies, das dem Spaß gewidmet wird, und schließlich dem Bad als Entspannungsort in Form der Spa-Zentren oder atmosphärischen Thermenbädern.

Die Stadt und das Badehaus als „anderer Raum“

Der Begriff der Urbanität ist aufgeladen mit romantisierten Bildern der Stadt, Bilder des Abenteurers in der „Großstadt“, des Flaneurs, des Lebenskünstlers, der sich in diese aufregende Welt begibt. Ebenso ist die „Stadt“ der Ursprung unserer heutigen Vorstellung von Individualität und persönlicher Freiheit. Nach Alexander Mitscherlich ist „die Stadt der Geburtsort dessen, was wir bürgerliche Freiheit nennen, dieses Lebensgefühl, das sich dumpfen Herrschaftsgewalten widersetze.“⁴ Auch nach dem Berliner Philosophen Georg Simmel sei der Großstädter „frei“, denn im Gegensatz zum ländlichen Raum könne sich der Großstädter individuell entfalten: „Je kleiner ein [...] Kreis, der unser Milieu bildet, je beschränkter die grenzenlösenden Beziehungen zu den anderen, desto ängstlicher wacht er über die Leistungen, die Lebensführung, die Gesinnungen des Individuums, desto eher würde eine quantitative und qualitative Sonderart den Rahmen des Ganzen sprengen.“⁵

Der Raum der Stadt hat sich allerdings seit Anfang des 20. Jahrhunderts erheblich verändert. Im Jahr 1933 wurden in der „Charta von Athen“ der CIAM die Pläne der modernen Siedlungsentwicklung und des „neuen“ Städtebaus festgehalten. Die traditionelle Stadt sollte aufgelöst werden und die Funktionen von Wohnen, Arbeiten, Freizeit und Mobilität räumlich trennen, und bekanntlich führten diese Funktionstrennung und die Idealvorstellung von einer autogerechten Stadt zu einer extremen Veränderung des städtischen Raumes, was sich vor allem in den Nachkriegsjahren auswirkte. Beispielsweise sah der Architekturtheoretiker Sigfried Giedion 1941 „die Stadt tatsächlich

in allen Ländern ohne Ausnahme bedroht: nicht in erster Linie durch eine Gefahr von außen, sondern von Innen. Die Maschine in Form des Autos hat ihren Organismus gesprengt und ihr funktionieren zerstört.“⁶

Heutige städtische Strukturen, ihre Weitläufigkeit und Ausbreitung bilden hingegen vielmehr ein Netz aus Organisationen und Abläufen. Ankunftsort in der Stadt bildet der Flughafen, die Autobahn oder der Bahnhof. Das Zentrum der europäischen Stadt wird meist in Beschlag genommen von Orten des Konsums, im Besitz von globalen Unternehmen. Nach Ladenschließung mutiert es oftmals zu einem leeren, unbelebten Raum. Stadtzentren gleichen sich immer mehr, sie werden austauschbar und gesichtslos. So analysiert zum Beispiel auch der Ethnologe Marc Augé 1992 in seinem Buch „Nicht-Orte“: „Die Geschichte erstarrt in Darstellungen unterschiedlicher Art, die sie zu einem Spektakel für die Gegenwart und insbesondere für die Touristen machen. [...] Dieselben Hotelketten, dieselben Fernseher umspannen den Globus und vermitteln den Eindruck die Welt, sei überall gleich, überall dieselbe.“⁷

Der Architekt Rem Koolhaas thematisierte die räumliche Entwicklung in seinem Aufsatz „Generic City“, im deutschen mit „Die Stadt ohne Eigenschaften“ übersetzt, in S, M, L, XL aus dem Jahr 1995. In seinem Modell der „Generic City“ sei die moderne Stadt heterogen strukturiert, sie sei nicht geplant, sondern entstehe einfach so: „Generic City is not planned, it just happens.“ Er thematisiert mit der „Generic City“ die Starrheit der historischen Altstädte und stellte die „Generic City“ der traditionellen Stadt gegenüber:

„Die eigenschaftslose Stadt ist die Stadt, die dem Würgegriff des Zentrums, der Zwangsjacke der Identität, entkommen ist. [...] Es handelt sich um die Stadt ohne Geschichte. Sie bietet jedem genügend Platz. Sie ist unkompliziert. Sie bedarf keiner Instandhaltung. Wird sie zu klein, dann expandiert sie einfach. Wird sie zu alt, dann zerstört sie sich, um wieder bei Null anzufangen. Sie ist überall gleich aufregend - oder gleich langweilig.“⁸

Der Aufbau und die Funktion mittelalterlicher Stadtkerne entspricht, nach Koolhaas, einem Ordnungssystem, das geprägt sei von Traditionen und Geschichte. Das Bild der historisch gewachsenen Stadt lässt sich nur durch eine tiefgreifende Verdichtung im Inneren verwirklichen, die Architektur wird zur Kulisse, so sind unsere Bilder der Stadt in Realität nur noch als „Bilder eines alten Konzepts der Stadt, dem unsere Herzen gehören“⁹ zu sehen. Der Ort, als konkrete Stelle, ist nach dem Philosophen Otto Bollnow „dieser bestimmte Ort im Gegensatz zu einem anderen. Darum kann man Orte nicht tauschen, wie man Plätze und Stellen tauscht, sondern sich höchstens an einen anderen Ort begeben.“¹⁰ Ein Ort kann hingegen lokalisiert werden. Er ist physisch wahrnehmbar und entfaltet seine Wirkung in der Wahrnehmung des Menschen. Der Ethnologe Marc Augé stellt diesem emphatischen Orts-Begriff den Begriff des „Nicht-Ortes“ gegenüber. Augé sieht in der Entwicklung der „Übermoderne“ den Ursprung der Ausbildung von sogenannten „Nicht-Orten“. „Wirkliche“ Orte haben sich ihm zufolge im Laufe der Zeit gebildet, sie sind den Menschen vertraut geworden und stehen in einer Beziehung zu der Person selbst. „Nicht-Orte“ hingegen sind Orte, die austauschbar sind, sich gleichen und keine Identität und Geschichte haben:

„So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt einen Nicht-Ort.“¹¹

Die „identitätslosen Orte“ bilden eine moderne Art des Stadtraumes, der Parallelen zeigt zur „generischen“ Stadt von Rem Koolhaas und vergleichbar ist mit den „Heterotopien“ im Sinne von Michel Foucault. Dieser hielt im Dezember 1966 einen Radiovortrag über die „Heterotopien“, welcher jedoch nicht als Aufsatz von ihm veröffentlicht wurde. Als solcher wurde er erst im Oktober des Jahres 1984, kurz vor Foucaults Tod, in der Zeitschrift „Architecture, Mouvement, Continuité“, unter dem Titel

„Des spaces autres“, schriftlich veröffentlicht. Foucault bezieht sich dabei zurück auf die Etymologie des Wortes im Griechischen (hetero - anders und topos – Ort):

„Es gibt gleichfalls – und das wohl in jeder Kultur, in jeder Zivilisation – wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, obwohl sie tatsächlich geortet werden können.“¹²

Die Heterotopien unterscheiden sich damit von den Utopien durch ihren realen Ort. Weiter beschreibt Foucault sechs Grundsätze der Heterotopien. Erstens: jede Gesellschaft schaffe sich Heterotopien, denn sie könne ihr Fortbestehen sichern, indem sie die von der Norm abweichenden Mitglieder bestraft bzw. aussondert. Er nennt zwei Arten der Heterotopie, die Krisenheterotopie und die Abweichungsheterotopie. Die Krisenheterotopie gibt der Fremdheit einen Platz. Foucault spricht von Menschen, die sich in biologischen Krisensituationen befinden (z.B. Schwangerschaft, Pubertät, Menstruation). In der modernen Gesellschaft seien diese allmählich durch die Abweichungsheterotopien ersetzt worden. Diese Orte sind für Menschen vorgesehen, die sich von der geforderten Norm abweichend verhalten, hier zählt er zum Beispiel Gefängnisse, Altenheime und Psychiatrien auf. Zweitens seien die Heterotopien wandelbar. Eine Heterotopie kann mehrere Orte an einem Ort aufnehmen, „die eigentlich unvereinbar sind“, so der dritte Grundsatz. Oft stehen die Heterotopien mit einer Heterochronie in Verbindung, die mit einem bestimmten Zeitverständnis, einer Art Gleichzeitigkeit wie in Museen verknüpft ist. Als fünften Grundsatz der Heterotopien bezeichnet er ihr „System von Öffnung und Abschließung“: Man müsse sich bestimmten Reinigungsriten unterziehen bevor man eintritt, wie etwa im Hamam. Zuletzt werde durch die Heterotopien auch ein „Illusionsraum geschaf-

fen, der die übrige Realität als Illusion entlarvt“, wie am Beispiel der Freudenhäuser. Andererseits können die Heterotopien auch einen Raum der vollkommenen Ordnung schaffen, die eine eigene innere Ordnung aufweisen:

„Das Schiff ist die Heterotopie par excellence. Zivilisationen, die keine Schiffe besitzen, sind wie Kinder, deren Eltern kein Ehebett haben, auf dem sie spielen können. Dann versiegen ihre Träume. An die Stelle des Abenteurers tritt dort die Bespitzelung und an die Stelle der glanzvollen Freibeuter die häßliche Polizei.“¹³

Am Beispiel der Heterotopie des Schiffes lässt sich der Begriff bildlich beschreiben: das Schiff ist ein abgeschlossener Raum, befindet sich auf dem Wasser und bildet einen Gegenort zu diesem. Der französische Philosoph Roland Barthes schreibt zum Beispiel über das Schiff: „Das Schiff mag wohl Symbol des Aufbruchs sein, auf einer tieferen Ebene ist es Chiffre der Abgeschlossenheit. [...] Der Genuß der Einschließung erreicht seinen Gipfel, wenn es möglich ist, aus dem Inneren dieses vollkommen dichten Binnenraums durch eine große Scheibe das unbestimmte Außen des Wassers zu betrachten und so das Innere durch sein Gegenteil zu definieren.“¹⁴

Durch das Schaffen von Heterotopien in der Gesellschaft wird ein kurzzeitiger Ausbruch aus dem Alltag generiert. In diesen „anderen Räumen“ ist alles möglich, die „Phantasie“ wird freigesetzt. „Heterotopien in der Stadt, schließen das Andere in Räume ein und sondern es aus. Damit bilden sie sowohl innere Räume als auch Auslagerungen.“¹⁵ In diesem gedanklichen Umfeld ist das Projekt für ein Badehaus in München angesiedelt.

Das Entwurfsprojekt

Die innerstädtische Verdichtung des Stadtzentrums und die Frage nach der Urbanität stellen sich heute auch in München allen StadtplanerInnen und ArchitektInnen. Denn die Einwohnerzahl wächst, die Stadt wird dichter, der Wohnraum ist knapp und der

Druck auf das Zentrum nimmt weiter zu. Nach der Soziologin Martina Löw setzt München aber, im Vergleich zu Berlin, viel mehr auf die Volkskultur, denn „gemütlich und ruhig, territorial und traditionell“ seien Charakteristika für München. So wird zum Beispiel in München auch die Kultur der Wirtshäuser als Freizeitkultur präsentiert.¹⁶ Die starke Veränderung Münchens wirft Fragen auf, ob die Stadt noch das authentische volksnahe „Weltdorf mit Herz“ ist, was ist die Identität Münchens heute?

München hat eine starke Verbindung zum Wasser. Zum einen liegt München auf einer Schotterebene, einem der grundwasserreichsten Gebiete Deutschlands. Zum anderen liegt München an der Isar. Darüber hinaus durchflossen München neben einigen Kanälen zahlreiche Stadtbäche, welche ursprünglich funktional der Abwasserentsorgung und Energiegewinnung dienten. Ein Großteil der Bäche verschwand aber mit dem Bau der U-Bahn in den 60er Jahren vollkommen aus dem Münchner Stadtbild.

Das vorgeschlagene innerstädtischen Gebiet liegt direkt im Münchner Zentrum am Karlsplatz Stachus. Das Gebiet wird heute noch unterirdisch vom westlichen Stadtgrabenbach durchflossen. Dessen Verlauf ist nur durch einen unbebauten Grünstreifen entlang der Herzog-Wilhelm Strasse zu erahnen. Dieser markiert, zwischen dem Sendlinger- und dem Karlstor, den Standort der mittelalterlichen Stadtmauer. Das Grundstück liegt an der Grenze zur Altstadt und in unmittelbarer Nähe zur innerstädtischen Shoppingmeile der Kaufingerstraße. Heute befindet sich dort eine überdimensional große Abfahrt einer Tiefgarage, eine Tankstelle und eingeschossiger, von der Straße abgesetzter Bau, aktuell als Restaurant genutzt. Das Gebiet kann im heutigen Zustand als eine Art Nicht-Ort beschrieben werden, dessen Entstehung nicht zuletzt auch auf die Pläne der autogerechten Erschließung Münchens in den 70er Jahren zurückzuführen ist.

Die Räume, in denen wir uns täglich bewegen und aufhalten, sind für uns Normalität. Sie sind eingebettet in eine vom Menschen konstruierte Struktur und Ordnung.

Die „anderen Räume“ schließen das Andere in Räume ein und sondern es aus. Die anderen Räume existieren nur durch eine

klare Grenze oder Schwelle zum alltäglichen Raum und stellen so einen Ausbruch aus der Normalität dar. Der Baderaum an sich zeichnet sich dadurch aus, dass er allein durch seine Beschaffenheit „anders“ ist: seine Klänge, seine Gerüche, die dampfende Luft, das Wasser und auch die entkleideten Menschen bilden hierbei einen Gegenraum zum Raum der Stadt.

In der Struktur des Gebäudes befinden sich neben den Wohn- und Büroräumen versteckt die Baderäume. Die Baderäume ziehen sich im Inneren des Volumens mäanderartig durch das gesamte Gebäude und bilden in ihrer Geometrie Gegensätze zur restlichen Gliederung des Baus. Durch diese Nutzungsmischung entsteht ein urbaner Hybrid. Das Gebäude soll in seiner räumlichen Komplexität und gerade von der Verbindung verschiedener Nutzungen leben.

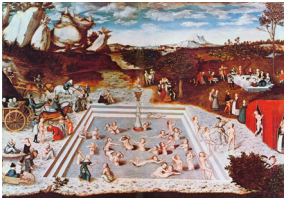
In der Struktur der Fassade lassen sich die Baderäume, allein durch das Relief von geschlossenen und offenen Flächen, erahnen. Neben dem öffentlichen Bad haben auch die Bäder in den Wohnungen eine eigene Atmosphäre, sie sind großzügig gestaltet und durch eine runde Öffnung fällt Licht ein.

Städtebaulich fügt sich das Gebäude unauffällig in den Kontext ein. Es wird von den Außenkanten des benachbarten westlichen Blockes begrenzt, wodurch es sich sowohl an seine Umgebung anpasst und doch einen eigenen Raum ausbildet. Mit einem leichten Knick im südlichen Teil des Grundstücks wird der frühere Grenzverlauf der Stadtmauer aufgenommen. In seiner Silhouette verspringend, nimmt der Baukörper die bewegten Traufkanten der Umgebung auf. Durch das Zurücksetzen des Gebäudes zur Straße hin entsteht ein räumlich artikulierter Platz, der mit Cafés und kleinen Läden belebt wird. Der Stadtbach wird wieder sichtbar und liegt nun, seinem früheren Verlauf entsprechend, direkt vor dem Gebäude. Die Geschichte des Ortes soll so wieder erlebbar werden. Durch den Kollonadengang an der Längsseite des Gebäudes wird der Platz zwischen Bach und Haus zu einem aktiv nutzbaren „Stadtraum“.

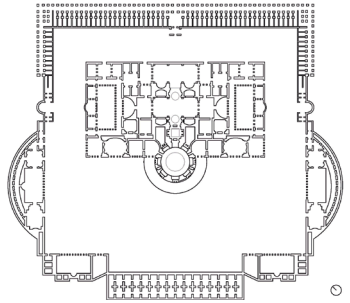
Der Baukörper lebt durch seine Porosität, die Baderäume höhlen ihn aus, sie bilden Nischen und Plätze, mit hellen und dunk-

len Bereichen, durch das Spiel von Licht und Schatten, es wird im Inneren eine spezielle, introvertierte Atmosphäre erzeugt. So soll ein Raum der Kontemplation, im hektischen Treiben inmitten der Großstadt entstehen. Damit die Träume nicht versiegen.

- 1 Michel Foucault, Die Heterotopien. Zwei Radiovorträge, Frankfurt am Main 2014.
- 2 Umberto Eco, Einführung in die Semiotik, München 1972, S. 326.
- 3 Zur Badekultur, Hartmut Böhme (Hg.), Kulturgeschichte des Wassers, Frankfurt am Main 1988; Herbert Lachmayer, Das Bad. Eine Geschichte der Badekultur im 19. und 20. Jahrhundert, Salzburg 1991; Marga Weber, Antike Badekultur, München 1996.
- 4 Alexander Mitscherlich, Die Unwirtlichkeit unserer Städte, Frankfurt am Main 1965, S. 26.
- 5 Georg Simmel, Die Großstädte und das Geistesleben, Frankfurt am Main 1995, S. 77.
- 6 Sigfried Giedion, Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition, Zürich/München 1976, S. 485.
- 7 Marc Augé, Nicht-Orte, München 2014, S. 126.
- 8 Rem Koolhaas, Generic City, in: S,M,L,XL, Rotterdam 1995, S. 114.
- 9 Jürgen Habermas, Die neue Unübersichtlichkeit, Frankfurt am Main 1985, S. 72.
- 10 Otto Friedrich Bollnow, Mensch und Raum, Stuttgart 1963, S. 39.
- 11 Marc Augé, Nicht-Orte, S. 83.
- 12 Michel Foucault, Die Heterotopien, S. 10.
- 13 Ebd., S. 22.
- 14 Roland Barthes, Mythen des Alltags, Frankfurt am Main 2012, S. 105.
- 15 Sophie Wolfrum, Alban Janson, Architektur der Stadt, Stuttgart 2016, S. 78.
- 16 Martina Löw, Soziologie der Städte, München/Berlin 2008, S. 221.



1



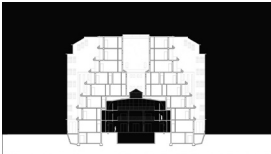
2



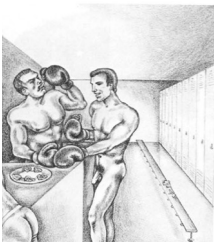
3



4



5



6



7

REFERENZEN



8



9



11

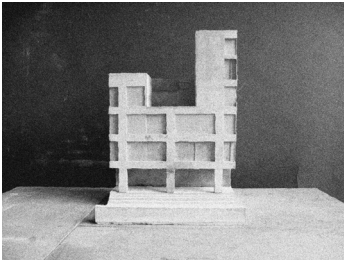
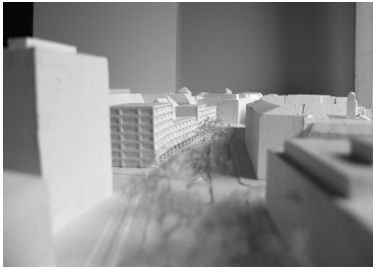


10

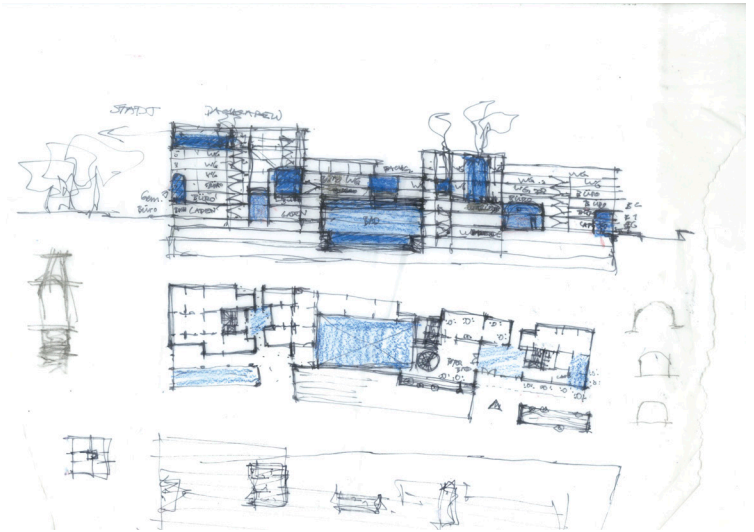


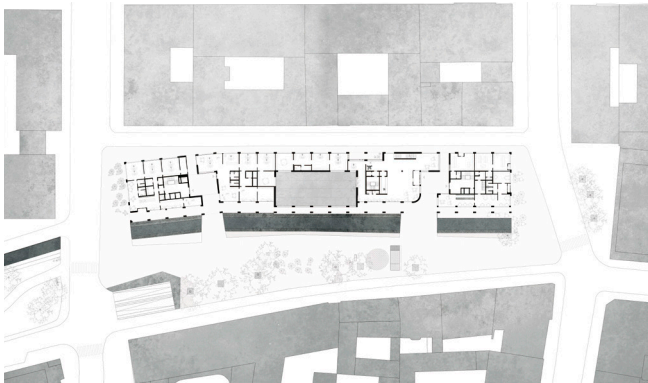
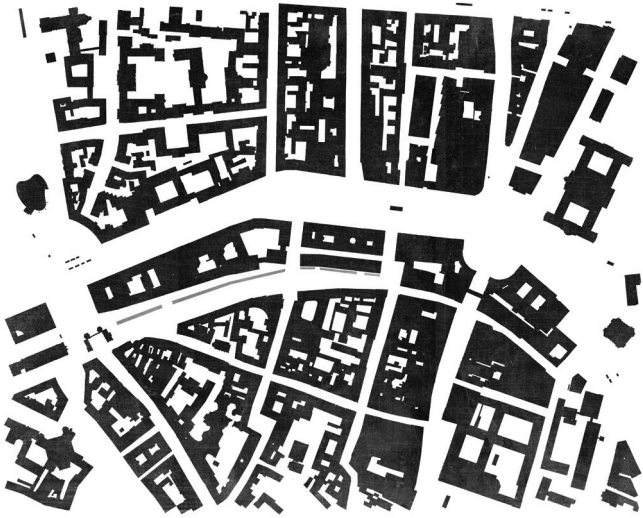
12

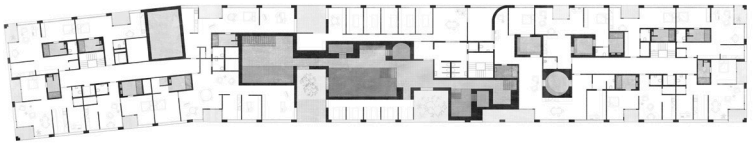
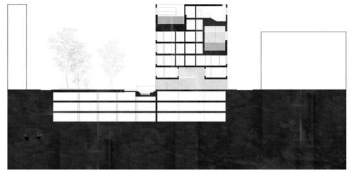
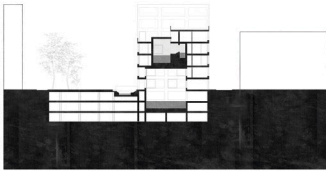
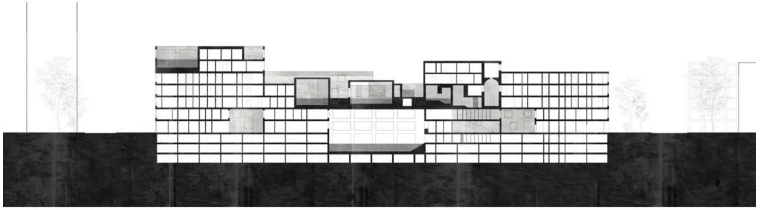
- 1 Lucas Cranach d. Ältere, Der Jungbrunnen, Gemälde 1546.
- 2 Caracalla-Thermen in Rom, erbaut 212-216 n. Chr.
- 3 Lawrence Alma-Tadema, Caracalla-Thermen in Rom, Gemälde 1899.
- 4 Çemberlita Hamam in Istanbul, 1584.
- 5 Henri Sauvage, Piscine Rue amiroux in Paris 1928.
- 6 Madelon Vriesendorp, Eating oysters with boxing gloves, naked, in: Rem Koolhaas, Delirious New York 1978.
- 7 Buchcover zur „Utopia“ von Thomas Morus, 1516.
- 8 Ernst Ludwig Kirchner, Die Straße, Gemälde 1913.
- 9 Therme Erding.
- 10 Budapest Racz-Furdo, 1572.
- 11 Brausen- und Wannenbad in München, Adolf Schwiening und Richard Schachner 1912-13.
- 12 Baugebiet heute.



ENTWURF







Leonardo Lella

Ritual und Abstraktion.

**Eine Ausstellung zum Umgang mit der Architektur
des italienischen Faschismus**

**Ausstellungsprojekt 2018 am Lehrstuhl für Architektur-
geschichte und kuratorische Praxis, Prof. Dr. Andres Lepik.**

In einem 1987 erschienenen Beitrag zum römischen Stadtteil EUR äußerte sich Paolo Portoghesi über das Verhältnis zwischen Architektur und Politik mit folgenden Worten: „Wenn man ein Kunstwerk oder eine Architektur beurteilt, beurteilt man nicht die politischen Rahmenbedingungen, in denen das Kunstwerk produziert wurde [...]. Wer würde letztendlich heute die Werke des Zeitalters von Hadrian auf der Basis der politischen Verdienste oder der Liberalität dieses Kaisers beurteilen, der im übrigen einen Architekten töten ließ, weil er eines seiner Kunstwerke nicht geschätzt hatte?“¹ Mit dieser provokativen Frage traf der römische Architekt den Kern eines Problems, das in Italien seit der Nachkriegszeit immer wieder ein Thema war: Wie sollte man mit den Bauwerken des faschistischen Regimes von Mussolini umgehen? Wie verhält sich Architektur zur politischen Ideologie, aus der sie entstand? Mit seiner Überzeugung, dass Kunst und Architektur von ihren Produktionsverhältnissen autonom seien, vertrat Portoghesi exemplarisch eine in den 1980er Jahren verbreitete Position. Diese Loslösung der faschistischen Architektur von ihren politischen Rahmenbedingungen führte damals zu einer Wiederentdeckung eben dieser im ganzen Land.

Die faschistische Architektur hatte sich in ihrer Gesamtheit über die Jahre hinweg in Italien nicht immer derselben Popularität erfreut, wie man bei einem ersten Blick auf Portoghesis Forschung meinen könnte. Nichtsdestotrotz setzte sich mit Sicherheit spätestens seit seiner Bewertung „eine für deutsche Sichtweisen befremdliche Einschätzung [dieser Architektur] auf breiter Front“² durch. Heute steht die ästhetische und baukonstruktive Qualität der meisten Bauwerke der Mussolinizeit für die italienische Fachwelt und für die Öffentlichkeit außer Frage. Gestritten wird vielmehr darüber, welche Nutzung für diese historisch leicht zu verortenden Gebäude am besten sei. Denn eine erstaunlich große Zahl öffentlicher Bauwerke der Zeit der Diktatur hat nicht nur – anders als in Deutschland – den Krieg und den Übergang zur Demokratie fast unbeschadet überlebt, inklusive „Liktoren, Reiterstatuen, Rutenbündel und Triumphbogen.“³ Zudem haben diese Gebäude auch zahlreiche Umnutzungen und

damit ständige Bedeutungsänderungen erlebt. Doch was heute von außen betrachtet als eine unreflektierte und unproblematische Umgangsweise mit den Relikten einer antidemokratischen und rassistischen Diktatur scheinen kann, ist eigentlich das Ergebnis eines jahrzehntelangen Prozesses, der mehreren gesellschaftlichen, politischen und historischen Bedingungsfaktoren folgte.

Auf diese lange Entwicklung zurückblickend und angesichts der aktuellen Nutzung und Rezeption dieser Gebäude in der italienischen Öffentlichkeit wird im Ausstellungsprojekt „Ritual und Abstraktion“ die These vertreten, der größte Teil der faschistischen Architektur habe von der Nachkriegszeit bis heute einen Prozess der Entkontextualisierung durchgelaufen. Unter diesem Begriff wird eine in der öffentlichen Rezeption vollzogene Abstrahierung und Ausklammerung der politischen und gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen diese Gebäude entstanden, verstanden. Die faschistische Architektur besitzt also eine Reihe spezifischer Merkmale, die eben dazu geführt haben, zunehmend ihre Formen von ihren aus der Zeit resultierenden politischen Inhalten zu trennen.

Das Projekt analysiert anhand dreier konkreter Fallbeispiele (ehem. Casa del Fascio in Como, Palazzo della Civiltà in Rom, Siegesdenkmal in Bozen) in einer historisch-theoretischen Arbeit und einer Ausstellung die Gründe und Aspekte, die dem Phänomen der Entkontextualisierung zugrunde liegen, um die aktuelle Rezeption faschistischer Baukunst nachzuvollziehen.

Der Mythos der Moderne: der Razionalismo als antifaschistische Gesinnung

In der Präsenz einer ausdrücklich „modernistischen“ Architektur während der Diktatur Mussolinis lässt sich der erste Faktor für die Entkontextualisierung dieser Architektur sehen. Die zwei Jahrzehnte der faschistischen Diktatur (1922-43) waren von einer Vielfalt von Architekturströmungen gekennzeichnet: von den Accademici, die sich des Eklektizismus und des Histo-

rismus bedienten bis hin zu den Rationalisten, die als Erben der historischen Avantgarde bezeichnet werden können. Dieses Nebeneinander unterschiedlicher „movimenti“ veranschaulicht zunächst, „dass Modernität und totalitäre Ideologie sich nicht ausschließen, wie es die Aufarbeitung des Phänomens der Architektur des Neuen Bauens in Deutschland“⁴ und Italien über lange Zeit proklamiert wurde. Denn die Moderne des Neuen Bauens und des International Style setzte sich in der Nachkriegszeit – im Gegensatz zum bisher meist angewendeten Neoklassizismus⁵ – als Architektursprache der demokratischen Erneuerung durch. Kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges waren tatsächlich italienische sowie ausländische Architekten und Architekturhistoriker darum bemüht, die künstlerische Autonomie der Rationalisten als Distanznahme zum Faschismus zu interpretieren. Autoren wie Bruno Zevi, Giulio Argan oder Leonardo Benevolo versuchten seinerzeit, zwischen Rationalisten und Eklektikern, zwischen den offiziellen Architekten des Regimes und den Außenseitern oder sogar zwischen „linken“ und „rechten“ Faschisten zu trennen und entsprechende Gruppierungen zu unterscheiden.⁶ Dieser Interpretationsansatz proklamierte – abgesehen von der Nutzung einzelner Gebäude – einen direkten Bezug zwischen dem Architekturstil und der politischen Position: Faschistisch sei demgemäß der rhetorische und schmeichlerische Neoklassizismus von Marcello Piacentini und Armando Brasini⁷, antifaschistisch hingegen der Rationalismus von Giuseppe Terragni und Giuseppe Pagano, weil er an die europäische Moderne anknüpfte.

Die Gleichsetzung „modern = antifaschistisch“ war nicht zuletzt das Ergebnis der nachkriegszeitlichen Aufarbeitung des Phänomens des Neuen Bauens der italienischen und internationalen Architekturgeschichte. Es war eben nach dem Zusammenbruch des Nationalsozialismus in Deutschland und des Faschismus in Italien, dass Architekturhistoriker wie Sigfried Giedion, Nikolaus Pevsner, Henry-Russell Hitchcock, Bruno Zevi oder Reyner Banham eine Architekturgeschichte der klassischen Moderne mit ihren Helden und Fakten systematisierten. Nach

dem Vorbild des nationalsozialistischen Deutschlands, in dem die Vertreibung der Protagonisten der modernen Architektur in den Augen der Nachkriegskritik säuberlich die „Guten“ von den „Bösen“, die integren Außenseiter und die regimeloyalen Opportunisten, geschieden hatte⁸, versuchten diese Autoren auch für Italien eine eindeutige Einordnung der Architektur im totalitären Regime zu finden. Das damit verbundene Ziel war zudem kulturpolitisch: Auf dieser Weise konnte der italienische Razionalismo eben in der Phase der Konsolidierung der Geschichte der Epoche der Klassischen Moderne neben Frankreich, Deutschland und Holland auch einen Platz in den architektonischen Avantgarden für sich beanspruchen.

Nachdem die Forschungen seit den 1980er Jahren aufgezeigt hatten,⁹ welche entscheidende Rolle die Rationalisten in der Verbreitung der faschistischen Ideologie gespielt hatten, ist es heute sehr einfach, die Widersprüche und Inkonsistenzen der vorangegangenen Interpretationen zu zeigen. Diese älteren Forschungen hatten den Kern des Konflikts zwischen Accademici, Moderati und Razionalisti schlicht missverstanden: Denn dieser Konflikt hatte tatsächlich nur auf einer technisch-künstlerischen und nicht auf einer sozial-politischen Ebene stattgefunden. Trotz ihrer Inkonsistenzen war die Auswirkung solcher Interpretationen in der italienischen Öffentlichkeit jedenfalls umfassend. Sie verbreiteten das Bild des Rationalismus als eine von den Fesseln des Regimes freie Kunst im Gegensatz zur Rhetorik der Accademici und der Schule von Piacentini.

Architektur im Spannungsfeld zwischen künstlerischer Autonomie und Umdeutung

Neben dem Moderne-Problem spielte auch das Verhältnis zur bildenden Kunst eine große Rolle im Prozess der Entkontextualisierung der faschistischen Architektur. Die unterschiedlichen Architekturströmungen wurden ab den 1950er Jahren mit den wichtigsten nationalen und internationalen Kunstbewegungen der Zeit in Verbindung gebracht. Die „Etikettierung der Projekte

und Gebäude der Mussolinizeit als Werke des futurismo, razionalismo und der metafisica [dienten] oft als unpolitische begriffliche Hülle einer zunehmend positiveren Rezeption¹⁰ oder einer Distanznahme von ihren politischen Entstehungsbedingungen. Denn was diese modernen Bewegungen für sich beanspruchen konnten, war eben eine künstlerische Autonomie, wodurch in der Folge die damit assoziierten Bauwerke unverfänglich gemacht wurden.

Im Fall des Rationalismus trugen zudem eine Reihe von Zweideutigkeiten und konzeptueller Widersprüche dazu bei, dass die diesem Stil zugewiesenen Gebäude von den politischen Zielsetzungen seiner Baumeister zunehmend getrennt wurden. Für die Gestaltung der Fassaden und der Grundrisse ihrer Projekte bedienten sich die Rationalisten zum Beispiel oft des Konzepts des Rasters. Wie in den Bildern von Piet Mondrian kann das Raster zunächst als eine Fixierung der Autonomie der modernen Kunst in Bezug auf die Natur und die Geschichte verstanden werden. Das Konzept wurde von der amerikanischen Kunsthistorikerin Rosalind Krauss ausführlich untersucht. In ihrer Analyse betont Krauss, wie das Raster in der modernen Kunst eine doppelte Autonomie darstellt. In einer räumlichen Bedeutung setzt es auf der einen Seite ein Regelwerk, das von seiner physischen Umgebung unabhängig ist; in einer zeitlichen Dimension baut es auf der anderen Seite einen zeitlosen Raum, der von jeder zeitbedingten Frage befreit ist. Mit den Worten von Krauss: „The grid declares the space of art to be at one autonomous and autotelic.¹¹[...] The grid is [...] a re-presentation of everything that separates the work of art from the world, from ambient space and from other objects“¹².

Aus der Spannung zwischen künstlerischer Autonomie und Zeitverbundenheit lassen sich jedenfalls weitere Doppelbedeutungen in den Ansätzen und Zielsetzungen der Rationalisten feststellen. Die meisten Rationalisten bedienten sich zum Beispiel mehrmals des Themas der „römischen Klassik“ und des mit ihr verbundenen Themas des „Mittelmeerischen“ für die plastische Gestaltung ihrer Gebäude, die Materialauswahl sowie die

Grundrisse. Die Rationalisten entsprachen damit einerseits der Rückbesinnung der modernen Architektur auf die vernakuläre Bautradition des Mittelmeerraums und auf den Klassizismus, die in jenen Jahren auch von Le Corbusier und den CIAM¹³ zum Thema gemacht wurde. Andererseits schlossen sie aber auch unmittelbar an die faschistischen Begriffe von Romanità und Mediterraneità an. Diese beiden Ideen stehen als Umschreibungen einer urrömischen Wesensart im Zentrum der faschistischen Propaganda.

Soziale Bestrebungen, Nationalismus, Bezug zur römischen Vergangenheit, Modernität und Revolution sind also Schlüsselworte, die sowohl für den Rationalismus als auch für den Faschismus Grundprinzipien darstellen. Eben deswegen wurden die theoretischen Ansätze und Zielsetzungen der Rationalisten in der Architekturgeschichte und Kritik immer wieder anders interpretiert. Denn alle diese Begriffe sind sowohl auf die faschistische Ideologie als auch auf die Normen der Moderne, die während der 1930er Jahre in Europa verbreitet waren, zurückzuführen. Die politische Neutralisierung dieser Normen durch die Verbindung zur Kunst betraf allerdings nicht nur den Rationalismus. Vor allem ab den 1980er Jahren, mit der Wiederentdeckung der anderen, bisher wenig geschätzten Architekturströmungen, haben sich die Etikettierungen vieler dieser Gebäude als architektonische Umsetzungen von Werken der *pittura metafisica* gehäuft.¹⁴ Wie im Falle des Rasters für den Rationalismus sei auch nach dieser Interpretation der metaphysische Charakter der faschistischen Architektur als ein Anspruch auf Autonomie zu verstehen. Die archaischen, klassischen und nüchternen Formen dieser Architektur seien daher die Verkörperung einer Idee von Architektur, die von Funktion, Konstruktion, historischen Bedingungen und Zeitgeist unabhängig ist.

„Noch immer sieht man Rom so, wie Mussolini es wollte“

In Bezug auf die Auseinandersetzung mit der faschistischen Architektur und ihrer Rezeption nach dem Zweiten Weltkrieg lässt sich darüber hinaus eine „unübersehbare und erfahrbare [...] Kontinuität über die politischen Brüche hinaus“¹⁵ erkennen. Diese kann ohne Zweifel als dritter, weiterer Faktor für die Entkontextualisierung gesehen werden. Denn wenn heute die Architektur des Faschismus als Bestandteil des nationalen kulturellen Erbes Italiens wahrgenommen wird, liegt es nicht zuletzt an einer bestimmten Kultur- und Erinnerungspolitik, die ab der Nachkriegszeit zunächst von den Alliierten und dann von der jungen demokratischen Republik verfolgt wurde.

Anders als in Deutschland, wo nach dem Krieg „die NS-Bauten anonymisiert und normalisiert wurden“¹⁶, um „die physischen Erinnerungsstücke an die Nazizeit wie normale Bauten zu betrachten“¹⁷, wurden in Italien, nach einer ersten kurzen Phase der Zerstörung der Embleme des Faschismus, die öffentlichen Bauten der Diktatur in ihrem ursprünglichen Erscheinungsbild samt Inschriften, politischen Symbolen und Statuen bedenkenlos umgenutzt. Die Faktoren, die der italienischen nachkriegszeitlichen Kontinuität zugrunde liegen, sind mit Sicherheit vielfältig. Neben praktisch-finanziellen Gründen verfolgte die Bewahrung der Bausubstanz der Diktatur zudem auch ein bestimmtes politisches Programm. In einem Land, das das Bewahren der historischen Schichten zu einem seiner Grundprinzipien erhoben hatte, hätte das systematische Tilgen der eigenen Vergangenheit sowieso auf keinen Fall stattfinden können. Eines der Hauptargumente damals hieß, man wolle nach dem Ende der Diktatur dieses unbequeme Kapitel der Geschichte des Landes weder manipulieren noch verbergen. Man wollte also anders handeln als die Faschisten: Sie hatten ihrerseits in ihrer Verherrlichung des römischen Kaiserreichs und bestimmter Kapitel der italienischen Geschichte nicht davor zurückgeschreckt, Zeugnisse des Mittelalters oder Barock zu zerstören, um die Vergangenheit des Landes zu „selektieren“.

Neben der tatsächlichen Kontinuität im Bauwesen und in den öffentlichen Bauaufträgen der Nachkriegszeit offenbarte sich schon ab den 1950er Jahren eine zweite Form der Kontinuität, die sich vor allem in den kulturellen und intellektuellen Kreisen des Landes abspielte. Ein deutliches Beispiel dafür ist die Arbeit des jüdischen Architekten Ernesto Nathan Rogers, der 1954 die historische Architekturzeitschrift *Casabella* in *Casabella-Continuità* umbenannte. Damit wollte Rogers demonstrieren, dass „sich sein Architekturverständnis durch die Erfahrung von Faschismus und Krieg nicht grundlegend geändert hatte“¹⁸ und an den Rationalismus des 1926 gegründeten Gruppo 7 direkt anknüpfen. Er betrachte die Phantasie des Künstlers als etwas, das sich über alle Zeiten hinweg völlig autonom von jeder ideologischen Instrumentalisierung ins Werk setzt.¹⁹ Mit solchen Überlegungen konnte Rogers die Architektur der Rationalisten von jeder politischen Verstrickung befreien.

Nicht wesentlich anders war diesbezüglich die Position seines Schülers Aldo Rossi, der lapidar feststellte, „dass die italienischen Architekten der 1920er und 1930er Jahre wie zu allen Zeiten im Dienste des Staates und der herrschenden Klasse gestanden hätten, ohne dass hieraus eine für den Faschismus spezifische Ästhetik erwachsen sei“.²⁰ Rossi, als führender Organisator der 15. Triennale in Mailand im Jahre 1973, gab nämlich unter dem Namen *Architettura Razionale* den Katalog der Ausstellung heraus. Er knüpfte bewusst an das Erbe der Rationalisten an und wählte dabei nur bestimmte Aspekte, die mit der politischen Ideologie des Faschismus seiner Meinung nach nichts zu tun hatten. Auf ähnliche Weise verhielten sich die meisten italienischen Architekten der Nachkriegszeit – vor allem der sogenannten Mailänder Schule von Franco Albini, Piero Bottoni, Ignazio Gardella und Asnago & Vender. Sie trugen mit ihren Schriften und Projekten dazu bei, dass die Bauwerke der rationalistischen Architektur zunehmend aus einer rein ästhetischen und gestalterischen Sicht in der Öffentlichkeit diskutiert wurden.

Eine Architektur der Bilder

Eine bestimmte ästhetische Faszination hat seit der Nachkriegszeit die Rezeption der faschistischen Architektur stark geprägt. Regisseure, Fotografen, aber auch Schriftsteller, Designer und Intellektuelle haben über die Jahre hinweg die starke Bildhaftigkeit und bildliche Wirkungskraft der weißen und geometrisch geschnittenen Volumen der faschistischen Architektur immer wieder genutzt, um eine eindrucksvolle Menge von Film- und Bildmaterial zu erzeugen. In diesen fungiert die Architektur meistens als faszinierende, abstrakte und ästhetische Kulisse. Obwohl es fraglich bleibt, ob ein solcher Umgang ethisch zu rechtfertigen ist, interessiert uns an dieser Stelle nur die Frage nach der Auswirkung dieser Bilder auf die italienische Gesellschaft.

Besonders interessant sind in diesem Sinne sind die Studien des britischen Architekturtheoretikers Neil Leach, der Ende der 1990er Jahren die Theorie Walter Benjamins unter den Bedingungen seiner Zeit auswertete. Leach geht in seinem Buch *The Anaesthetics of Architecture* von der aktuellen „Hegemonie des Bildes“ aus, um die Auswirkungen der „saturation of images“²¹ in der Architektur einzuschätzen. Unter dem Begriff „Hegemonie des Bildes“ versteht der Autor eine in der Fachliteratur verbreitete Auffassung, wonach jeder in der globalisierten Konsumgesellschaft unserer Zeit einer kontinuierlichen und ununterbrochenen Abfolge von Bildern ausgesetzt sei. Konkret brachte Leach die Verbreitung von patinierten Architekturbildern mit einem Verlust einer kritisch-distanzierten Haltung angesichts der politischen und gesellschaftlichen Bedeutungen der Architektur in Verbindung und definierte dieses Phänomen als eine „intoxication of aesthetics“.

Mit dem Stichwort der „Berauschung des Ästhetischen“ ist auch für Italien eine seit der Nachkriegszeit bis heute in den Medien zunehmende Faszination für die faschistische Architektur zu beschreiben. Schon 1972 definierte Federico Fellini die faschistische Architektur des römischen Stadtteils EUR als „einen sehr passenden Ort für diejenigen, die als Beruf Bilder produzieren müssen“²², und er betonte hierbei die zeitlose und metaphy-

sische Atmosphäre der Baukörper des Quartiers. Neben Fellini waren die Regisseure zahlreich, die ab den 1950er Jahren die faschistische Architektur für ihre Filme ausgewählt hatten – Rossellini, Monicelli, De Sica, Godard, Antonioni und Bertolucci, um die wichtigsten zu nennen. In ihren Werken verlor die Architektur jede politische Konnotation, denn – wie Pier Paolo Pasolini in einem Dokumentarfilm meinte – diese Architektur habe „nichts Faschistisches, außer einigen äußeren Beschaffenheiten.“²³ Die starke Präsenz faschistischer Architektur in Film und Werbung kann zwar nicht an sich als Ursache des Entkontextualisierungsprozesses verstanden werden, hat allerdings zweifellos der Ästhetisierung der faschistischen Baukunst Vorschub geleistet.

Seit den Nullerjahren hat sich zudem nicht mehr nur das Kino der Ästhetik der faschistischen Architektur bedient, sondern auch zunehmend eine andere Kulturdisziplin, nämlich die Mode. Im Rahmen eines weiten gesellschaftlichen Prozesses, den Owen Hatherley „colonisation of space by the fashion industry“²⁴ genannt hat, haben die Modemarken nicht nur die moderne Architektur als Kulisse für ihre Corporate-Identity genutzt, sondern gleichzeitig ihr Image mit großen internationalen Architekten verbunden. Im Rahmen der Unterstützung bei Restaurierungen des unendlichen künstlerischen und kulturellen Erbes des Landes haben große Namen der Modewelt – etwa Armani, Fendi, Prada oder Zegna – ein besonderes Interesse für die Architektur und Kunst der Mussolinizeit gezeigt. Das Interesse der Modemarken arbeitet der Entstehung einer Ästhetik der faschistischen Architektur zu, die in ihr die Verkörperung einer vermeintlichen italienischen Eleganz, die sich sowohl in der nationalen Mode als auch in den weißen Volumen der Architektur der 1930er Jahre ausdrücken würde, sieht.

Die Ausstellung

Die in den vorstehenden Kapiteln skizzierten Hautthemen der theoretischen Ausarbeitung wurden in einer zweiten Phase des Masterprojektes durch eine Ausstellung einem größeren Publi-

kum näher gebracht. Die Ausstellung „Ritual und Abstraktion“ fand im März 2018 an der Fakultät für Architektur im Hauptgebäude der Technischen Universität München statt. Die Ausstellungsarchitektur setzte auf Kontraste, um die zur Verfügung stehende 50 Quadratmeter große Ausstellungsfläche zu optimieren und zugleich semantische Fragen aufzuwerfen.

Da die Schau sich mit dem Thema der Entkontextualisierung der Architektur beschäftigte, wurde zunächst das Raster als Hauptgestaltungsmotiv ausgewählt und für die Charakterisierung und Unterteilung des Raumes verwendet. Denn – wie in den vorstehenden Absätzen erklärt – stellt das Raster in seinem minimalistischen Erscheinungsbild und seiner modularen Raumorganisation seit den ersten europäischen Avantgarden die Verkörperung der Autonomie der Kunst und der Architektur gegenüber ihrem physischen und kulturellen Kontext dar. Es steht zudem exemplarisch für die Nüchternheit und Modularität der modernen Architektur des Faschismus und für die nachkriegszeitliche Anknüpfung vieler italienischer Architekten an den Razionalismo. In diesem Sinne verkörpert die Ausstellungsarchitektur das Thema der Schau, während sie gleichzeitig eine neutrale und unterschiedlich auslegbare Basis für den Ausstellungsinhalt bietet.

Ein kubisches Gerüst aus schwarz lackierten Holzlatten füllte den Raum in der Mitte und bestimmte damit zwei unterschiedliche Räumlichkeiten: einen sich zwischen den Wänden des Raumes und dem Gerüst sich erstreckenden Umgang und einem zentral gelegenen quadratischen inneren Platz. Der Umgang diente der Platzierung von Tafeln, welche dem Besucher anhand von Texten und Bildern den historischen Prozess der Entkontextualisierung der faschistischen Architektur veranschaulichen sollten. Auf dem Platz hingegen wurden auf ausgespannten Nylonfäden großformatige Fotografien aufgehängt, die jeweils mit einem auf transparentes Papier gedruckten Satz versehen waren. Die äußerst ästhetisierten Bilder lösten zwar unweigerlich eine gewisse Faszination bei den Ausstellungsbesuchern aus, wurden aber von den dazugehörigen Kommentierungen immer wieder (re-)kon-

textualisiert, sodass sie die BetrachterInnen dazu anregen, die Ästhetik der Bilder kritisch zu hinterfragen. Die transparenten Folien dienten damit als Kommentar und „Störung“ in der rein ästhetischen Betrachtung der Bauten der faschistischen Architektur. Die Zitate stammten aus Publikationen, Beiträgen und Interviews von bedeutenden Architekten, Regisseuren, Intellektuellen und öffentlichen Persönlichkeiten und standen exemplarisch für den in der Ausstellung thematisierten Entkontextualisierungsprozess. Die Spannung zwischen den Fotografien und den kritischen Kommentierungen wurde auch auf die Ebene der gesamten Ausstellungarchitektur übertragen: Die rein abstrakte Wahrnehmung des schwarzen Gerüsts wurde durch den Inhalt der Tafeln und des ausgestellten Materials durchbrochen und aufgrund der gewonnenen Erkenntnisse kontextualisiert.

Umgangsstrategien

Der in der theoretischen Arbeit und in der Ausstellung eingehend analysierte Entkontextualisierungsprozess zeigte in diesem Zusammenhang, dass das bloße Bewahren der Architektur samt Symbolen, Inschriften und Dekorationen nicht unbedingt die Aufbewahrung eines historischen Bewusstseins bedeutet. Dies gilt insbesondere für unsere heutige Gesellschaft, in der die Architektur zunehmend inszeniert und durch die „ecstasy of communication“ wahrgenommen wird. Die Entkontextualisierung der faschistischen Architektur bezeugt aber auch, dass die Gebäude in sich nicht politisch – und damit „schuldig“ – sind, sondern dass vielmehr „the political content is projected on to form. Political content is [...] a question of allegorical content.“²⁵ Die Architektur ist also eher ein Bedeutungsträger, auf den ein politischer Inhalt projiziert wurde und heute immer noch wird. Wenn allerdings, nach den Worten von Walter Benjamin, „der einzigartige Wert des ‚echten‘ Kunstwerkes [...] seine Fundierung im Ritual hat, in dem es seinen originären und ersten Gebrauchswert hatte“²⁶, ist heute – vor allem wegen des relativ kurzen zeitlichen Abstandes und des Aufkommens neofaschistischen Gruppie-

rungen nicht nur in Italien²⁷ – eine kritischere Auseinandersetzung mit den Zielsetzungen und den politischen Bedeutungen dieser Architektur durchaus notwendig.

In einem Kontext, den Vittorio Vidotto als Ort „der ideologischen Desinvestition“²⁸ definiert hat, spielt also die Kenntnis der Hintergründe der faschistischen Architektur – der Umstände, ihrer Ziele, der Leitbilder der Auftraggeber, der Grundlagen der Produktionsbedingungen und der Wirkung auf die Nutzer von damals – für ihre Umnutzung und ihre Rezeption in der Zivilgesellschaft eine entscheidende Rolle. Ob man dann der Casa del Fascio und den anderen Arbeiten der faschistischen Architektur ästhetisch gültige Werte abgewinnen kann, ist schließlich eine Frage, die wegen ihres ethischen Wesens „jeder selbst beantworten muss“.²⁹ Dennoch kann und muss die faschistische Architektur heute – fast 75 Jahren nach dem Zusammenbruch der Diktatur – auch unter Beachtung ihrer künstlerischen Werte in ihrer eigenen Geschichte kritisch hinterfragt werden.

- 1 Paolo Portoghesi, L'EUR ha cinquant'anni, in: E42, Utopia e scenario del regime, Band II: Urbanistica, architettura, arte e decorazione, Venedig 1987, S. 9.
- 2 Harald Bodenschatz Hg., Städtebau für Mussolini. Auf der Suche nach der neuen Stadt im faschistischen Italien, Berlin 2011, S. 8.
- 3 Christin Müller, Inszenierung einer Ideologie, in: Johanna Diehl, Borgo Romanità Alleanza, Berlin 2014, S. 134.
- 4 J. Christoph Bürkle, Rationalismus und „Città Metafisica“. Typologien der italienischen Moderne, in: Friedrich Jörg und Dierk Kasper Hg., Giuseppe Terragni. Modelle einer rationalen Architektur, Sulgen 1999, S. 36.
- 5 Siehe Susanne von Falkenhausen, Die Moderne in Italien, in: Stefan Germer und Achim Preiß Hg., Giuseppe Terragni 1904-43. Moderne und Faschismus in Italien, München 1991, S. 25.
- 6 Marco De Michelis, Italienische Architektur in der Zeit des Faschismus, in: 3. Internationales Bauhauskolloquium, 1983, S. 381.
- 7 Vgl. Cesare De Seta, La cultura architettonica in Italia tra le due guerre, Rom/Bari 1982, S. 15.
- 8 Vgl. Falkenhausen, Moderne in Italien, S. 26.
- 9 Vgl. als neuere Synthese aus der reichen, insbesondere italienischen Literatur nur die englischen Monographien von Richard A. Etlin, Modernism in Italian Architecture, 1890-1940, Cambridge 1991 und Diane Ghirardo, Italy (Modern Architectures in History), London 2013.
- 10 Bodenschatz, Städtebau für Mussolini, S. 13.
- 11 Rosalind Krauss, Grids, in: October 9, Sommer 1979, S. 50-64 (mehrere Nachdrucke), S. 52.
- 12 Ebd., S. 60.
- 13 Der von Le Corbusier veranstaltete IV. Kongress der Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM) fand 1933 in Athen statt. Obwohl das Thema des Kongresses „Die funktionale Stadt“ war, wurde großer Wert auf das Thema des griechischen und römischen Klassizismus als Referenz für die moderne Baukunst gelegt.
- 14 Siehe beispielsweise: Federico Fellini, Interview in: Anna Zanoli, Io e Fellini e l'EUR, 1972; Maurizio Calvesi: La mistica del vuoto, in: E42, Utopia e scenario del regime, Bd. II: Urbanistica, architettura, arte e decorazione, Venedig 1987,

- S. 3-8; Mariastella Casciato und Sergio Poretti Hg., *Il Palazzo della Civiltà Italiana*. Architettura e costruzione del Colosseo Quadrato, Mailand 2003; Franco La Cecla, *Palazzo della Civiltà Italiana*, Mailand 2017.
- 15 Bodenschatz, *Städtebau für Mussolini*, S. 421.
- 16 Winfried Nerdinger, *Geschichte Macht Architektur*, hg. von Werner Oechslin, München 2012, S. 159.
- 17 Gavriel D. Rosenfeld, *Architektur und Gedächtnis*. München und Nationalsozialismus. Strategien des Vergessens (engl. 2000), München 2000, S. 134.
- 18 Carsten Ruhl, *Magisches Denken – Monumentale Form*. Aldo Rossi und die Architektur des Bildes, Tübingen/Berlin 2013, S. 26.
- 19 Vgl. Ernesto Nathan Rogers, *Situazione dell'arte concreta*, in: *Ciclo 1*, 1948, S. 114.
- 20 Aldo Rossi, *Vorlesung Städtebau*, o.J. zit. nach: Ruhl, *Magisches Denken*, S. 25f.
- 21 Neil Leach, *The Anaesthetic of Architecture*, London 1999, S. 23.
- 22 Federico Fellini, *Interview in: Luciano Emmer, Fellini e l'EUR*, 1972.
- 23 Pier Paolo Pasolini, „La forma della città“, 1974.
- 24 Owen Hatherley, Fendi, vidi, vici, in: *The Architectural Review*, 3. März 2015.
- 25 Neil Leach, *The Hieroglyphics of Space*. Reading and Experiencing the Modern Metropolis, London 2002, S. 83.
- 26 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt am Main 1970, S. 20
- 27 . Im November und Dezember 2017 sorgten mehrere Aktionen von neofaschistischen Gruppierungen landesweit für große Entzündung in der nationalen Presse.
- 28 Vittorio Vidotto, *Esposizione universale Roma. Una città nuova dal fascismo agli anni '60*, Kat. Ausst., Rom 2015, S. 15.
- 29 Ueli Pfammatter, *Moderne Architektur und Stadtplanung im italienischen Faschismus*. Vom Umgang mit baulichen Relikten, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift. Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar*, 1./2. Heft, 1992, S. 150.



1



2



3



4

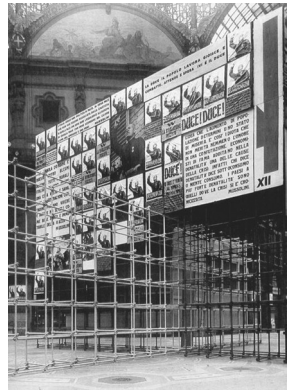
REFERENZEN



5



6



7

- 1 Villaggio Breviglieri, Tripolitanien, 1938.
- 2 Mussolini inszeniert sich mit Spitzhacke an den Fori Imperiali in Rom, 1936.
- 3 Palazzo della Civiltà Italiana in Rom.
- 4 Il cinema e l'architettura moderna in Italia Roma.
- 5 Casa del Fascio in Como.
- 6 Arco della Vittoria in Bozen.
- 7 Werbegeüst in Mailand, 1934.





I. Historischer Überblick – 1922

Die Architektur unter dem faschistischen Regime

Die Architektur des faschistischen Regimes ist ein zentraler Bestandteil der Kulturpolitik. Sie zielt darauf ab, die Identität des italienischen Volkes zu stärken und die Werte des Nationalismus zu verankern. In diesem Kontext spielt die Architektur eine entscheidende Rolle.

Die Architektur des faschistischen Regimes ist ein zentraler Bestandteil der Kulturpolitik. Sie zielt darauf ab, die Identität des italienischen Volkes zu stärken und die Werte des Nationalismus zu verankern. In diesem Kontext spielt die Architektur eine entscheidende Rolle.

Die Architektur des faschistischen Regimes ist ein zentraler Bestandteil der Kulturpolitik. Sie zielt darauf ab, die Identität des italienischen Volkes zu stärken und die Werte des Nationalismus zu verankern. In diesem Kontext spielt die Architektur eine entscheidende Rolle.

Die Architektur des faschistischen Regimes ist ein zentraler Bestandteil der Kulturpolitik. Sie zielt darauf ab, die Identität des italienischen Volkes zu stärken und die Werte des Nationalismus zu verankern. In diesem Kontext spielt die Architektur eine entscheidende Rolle.

Die Architektur des faschistischen Regimes ist ein zentraler Bestandteil der Kulturpolitik. Sie zielt darauf ab, die Identität des italienischen Volkes zu stärken und die Werte des Nationalismus zu verankern. In diesem Kontext spielt die Architektur eine entscheidende Rolle.



Markus Stolz

**Der Turm auf dem Lande.
Umbau eines Lagerhauses**

Entwurfsprojekt 2018 am Lehrstuhl für Entwerfen und
Konstruieren, Prof. Florian Nagler.

Das Ziel des Projekts ist die Erhaltung eines leerstehenden ehemaligen BayWa Getreidelagers durch die Umwandlung in Wohnungen. Damit soll die ältere Typologie und die Erinnerung an die landwirtschaftliche Geschichte in der Region aufrechterhalten werden, zugleich stellt der Speicher in seinem Volumen ein Zeichen für die anzustrebende Dichte der ländlichen Bebauung dar. Das Lagerhaus im bayerisch-schwäbischen Aichach ist im Besonderen durch die steigende Wohnungsraumnachfrage in der Metropolregion München vom Abbruch bedroht. Der weitere Kontext spielt bereits bei der Entstehung eine Rolle. So formten die Landwirte von Aichach eine Gesellschaft um sich auf dem sich industrialisierenden Markt besser zu positionieren beim Einkauf von Düngemitteln und beim Verkauf ihrer Ware. Dies materialisiert sich in dem ersten Lagerhaus ca. 1916. Der Anbau des Turmes wird durch die Römischen Verträge und als einem ersten Resultat die Vereinbarungen der garantierten Abnahme von agrarischen Produkten unter Voraussetzung einer bestimmten Qualität garantiert. Um diese Qualität zu erreichen wird der Turm 1962 gebaut. Die beiden Bauten unterscheiden sich im Inneren wie auch im Äußeren in ihrer Struktur – das ältere, horizontal organisierte Fachwerk-Lagerhaus und der neuere, vertikale Silo-Turm. Doch beide Male bestimmt der Zweck die Raumverteilung und den Ausdruck im Erscheinungsbild. Im Projekt interessierte mich eine spezielle Formkonzeption, es beinhaltet einerseits ein formales Experiment, andererseits die Analyse einer Umnutzung. Für die inhaltliche Entwicklung des Projekts spielten unterschiedliche Referenzen eine zentrale Rolle.

Phänomenologie einer komplexen Gestalt

Sol LeWitt

Mit seiner industriell anmutenden Kunst verwehrt der konzeptionelle Künstler Sol LeWitt dem Betrachter den Zugang über die Repräsentation eines anderen Objekts. Dennoch beginnen die Arbeiten den Betrachter sinnlich gefangen zu nehmen. Diese Ambivalenz zwischen der strikten Rationalität des künstlerischen

schen Konzepts und der den Betrachtern überlassenen Wirkung ist bereits in der Entwicklung des Kunstwerks vorhanden. Sol LeWitt fordert die Künstler in seinen *Sentences on conceptual art* (1969) auf: „Conceptual artists are mystics rather than rationalists. They leap to conclusions that logic cannot reach.“¹ Dem irrationalen Prozess ist Folge zu leisten, da nur durch diesen neue Ideen generiert werden können. Jedoch ist im weiteren Verlauf darauf zu achten, sie zu rationalisieren, um das gewünschte Objekt zu erhalten, denn: „Formal art is essentially rational.“ Durch den Fokus auf die Rationalität versuchen sich die Künstler der Conceptual Art und der Minimal Art von dem in Amerika zu der Entstehungszeit vorherrschenden Abstrakten Expressionismus abzugrenzen. Die Objektivität drückt sich auch in der Distanzierung des Künstlers vom Werk aus. Es ist das Konzept, das der Künstler entwickelt und das bereits das Kunstwerk darstellt; die Ausführung kann dann von Assistenten oder Handwerkern übernommen werden. Das Objekt selbst wird nicht mehr als Skulptur bezeichnet, sondern als Struktur. Diese ist nicht mehr eine Repräsentation eines anderen Gegenstandes oder Materials. Die strukturelle Qualität ist auch als ein Prozess an den seriellen Arbeiten von Sol LeWitt ablesbar. Von der seriellen Abbildung, wie in einer frühen Arbeit des Zooms auf den Bauchnabel einer Frau, ähnlich den Aufnahmen von Eadweard Muybridge, ging Sol LeWitt über zu seinen Strukturen mit Kuben. Diese stellen für LeWitt die ideale Basis dar: „The most interesting characteristic of the cube is that it is relatively uninteresting. Therefore it is the best form to use as the basic unit for any more elaborate function, the grammatical device from which the work may proceed.“

Andere Werke, wie die hier abgebildete *Structure with three towers* (1986), erfahren ihre Sinnlichkeit aus der Bewegung des Betrachters um das Objekt. Die Abbildung lässt bereits erahnen, wie reich die sich ergebenden Ansichten sein können. Es tun sich immer wieder neue Durchblicke auf. In der Überlagerung, wie am linken Bildrand, werden die Strukturen nahezu zweidimensional; in der Schrägansicht der Bildmitte wird die Reihung der Kuben deutlicher, bis sie sich, wie am rechten Bildrand, wieder

anders verdichten. Die einheitliche weiße Farbe auf dem Material verstärkt das Spiel von Licht und Schatten, das diesem eigentlich so rigiden Körper diese phänomenologische Schönheit verleiht.

In dem Werk 47 Three-Part Variations on Three Different kind of cubes (1967) stellt sich LeWitt die Aufgabe verschiedener Kombinationsmöglichkeiten von drei übereinandergestellten Würfeln. Dabei können diese 1. ganz geschlossen, 2. zu zwei gegenüberliegenden Seiten geöffnet oder 3. nur an einer Seite geöffnet sein. Die Öffnungen dürfen sich dabei nicht oben bzw. unten am Würfel befinden. Gespiegelte Objekte oder gedrehte Kombinationen gelten nicht als eigene Objekte. Sol LeWitt wählt dazu verschiedene Medien der Darstellung. In einer Zeichnung stellt er die einzelnen Varianten in geordneter Form dar und beschreibt diese mit einer Formel. Zur Findung des Ergebnisses hätte allein die Formel ausgereicht, doch ihm scheint es auch in seinem Werk um die Materialisierung zu gehen. Diese Qualität erkennt man in der Realisation als Struktur: In der einzelnen Kombination als auch in ihrem Verhältnis zueinander und in den umliegenden Raum, da die Kuben ohne Sockel sich auf dem Boden befinden. An den drei Varianten – Zeichnung, gesamte Struktur und Teil – sind die Anfangs geschilderten Gegensätzlichkeiten aufgezeigt. In der Treue zum Konzept erfolgt die Ausführung der Arbeit in einem klaren formalen System. Dieses besitzt über die reine Lösung der gestellten Aufgabe hinaus eigene materielle Qualitäten, die einmal intellektuell und zum anderen sinnlich, emotional wahrgenommen werden können.

Monadnock – Permanent Model

Die Abbildung zeigt die Grundrisse zu einem Modell, dem Permanent Model des Architekturbüros Monadnock (Job Floris und Sandor Naus). Die zehn Ebenen von je 70 x 70 x 25 cm addieren sich zu einem Objekt von 225 cm. Auf der Grundlage von neun Quadraten pro Geschoss wird die kontinuierliche Auflösung der Wand hin zur Stütze hinsichtlich ihrer räumlichen Auswirkung untersucht. Das Verfahren erwies sich als einer der wichtigen Referenzen für die Auflösung der Wandflächen des Silos in dem hier vorgestellten Umbauprojekt.

Marcel Breuer – Studio für Hilde Levi, 1930

Als Referenz für die Übertritte zwischen den Silos stellt Breuers Raumsequenz die scheinbar immaterielle Trennung zweier so unterschiedlicher Räume, wie dem öffentlichen Tanzstudio und der privaten Wohnung vor Augen. Dies geschieht durch den Versprung im Boden. Die Zäsur wird durch den beträchtlichen Höhenunterschied der Bodenniveaus und dem daraus entstehenden Wandfeld verstärkt. Bei einer geschätzten Höhe von 45 cm, was ungefähr drei Stufen entspricht, ist ein Überwinden der Höhe ohne ein fehlendes Hilfsmittel wie einer Treppe ein bewusster Akt. Weitere Indizien der Unterscheidung der Räume sind die Wandverkleidung und der helle Bodenbelag im Gymnastikraum im Gegensatz zum dunklen im Wohnbereich. Hier deuten außerdem die Möbel, wie ein Tisch mit Blumenvase, die Stühle und das Regal an der Wand auf die Nutzung hin. Die beiden Frauen im Bild zeigen die Möglichkeit der Kommunikation über die Räume hinweg.

John Hejduk – Texas Houses

Das Schema des „Nine-Square Grid“ wurde von John Hejduk mit Robert Slutzky und Bernard Hoesli an der University of Texas, Austin, entwickelt und für die dortige Entwurfslehre ausgearbeitet. John Hejduk fertigte seine Entwürfe der Texas Houses von 1954-1963 an und versteht sie als allgemeine Untersuchung zu aktuellen Stilprinzipien (principles) für universell gültige Lösungen. Um die Allgemeingültigkeit zu erreichen, verzichtet er auf einen konkreten Kontext, wie einen Standort der Häuser oder einen Auftraggeber. Das Ziel ist daher auch nicht der Bau eines Gebäudes, sondern vielmehr der Wissensgewinn, für den die Zeichnung als Medium ausreicht. Die formale Reduktion auf die neun Quadrate in einem Raster bietet dabei die Möglichkeit unterschiedlicher Anordnung und als Resultat die Klarheit in den Ergebnissen; in Hejduks Worten eigenen Worten: „The arguments and points of view are within the work, within the drawings; it is hoped that the conflicts of form in them will lead to a clarity which can be useful and perhaps transferable.“² Der

Nine-Square Grid der Texas Houses bedeutet, dass ein Haus in der Grundrissanordnung grundsätzlich aus neun gleich großen Quadraten besteht, die wiederum ein großes Quadrat in den Außengrenzen bilden. Diese klare Form erinnert an die klassische Proportionslehre, wie sie auch im Unterricht der École des Beaux-Arts vermittelt wurde. Einen weiteren Vorgänger hat diese Figur in den abstrakten Rekonstruktionen, wie sie von Rudolf Wittkower in seinen *Architectural Principels in the Age of Humanism* (zuerst 1949) entwickelt wurden. Hier führt Wittkower einige Villenentwürfe Andrea Palladios auf ein allen zugrundeliegendes Neun-Felder-Schema zurück.

Hejduk geht es in seinen Untersuchungen um das Verhältnis der materialisierten, architektonischen Elemente, nicht allein um das Gefüge der Räume. Der Entwurf stellt für Hejduk einen Prozess dar, bei dem die Lösung nicht bekannt und nicht endgültig ist. Die Forderung, sich in das Ungewisse zu begeben, erhebt in ähnlicher Weise auch Sol LeWitt. Auch der Anspruch, die Sequenz von Entscheidungsschritten stets rational weiterzuführen, verbindet beide. In der Architektur führen irrationale Entscheidungen, wie das gewünschte Ziel der Öffnung eines Raumes oder die Wahl des Materials, zu rationalen Bedingungen, wie die Konstruktion und die nötigen Querschnitte eines Materials, einer Wand oder einer Stütze.

Das Raumprogramm wird in den Zeichnungen des Nine-Square Grids bisweilen durch die Möblierung veranschaulicht. So tritt neben die architektonischen Elemente, die zur Raumschaffung beitragen, auch die teilweise bewegliche Möblierung, die so Auskunft über die Größenverhältnisse gibt. Hier lässt sich nun auch ein Unterschied zu Wittkowers Schemata feststellen. In ihnen sind keine Mauerstärken gegeben, die Zeichnungen sind alle freiskaliert, sie sind ohne Angaben von Funktionen, und die fehlende Möblierung erlaubt keine Rückschlüsse auf den Maßstab. John Hejduk arbeitete für seine Darstellungen nicht nur mit dem Grundriss aus, sondern auch mit Ansichten und Axonometrien, so gelingt ihm ein räumlicher Gesamteindruck.

In seinem Haus 4 bilden Doppel-T-Träger die Konstruktion.

Als gerichtete Elemente, mit einer breiten und schmalen Seite beeinflussen sie die anschließenden Wände, wie auch den Ausdruck in der Fassade. In der Zeichnung wird eine Unterscheidung der „räumlichen“ Gegebenheiten durch verschiedene Schraffuren angezeigt. Es werden verschiedene Arten der Definition von Raum untersucht. Elemente sind die Wände, die sich auf bzw. an den Grenzen der Quadrate oder in den Quadraten befinden; des Weiteren sind Übergänge mit offenen Durchgängen oder durch Türen und darüber hinaus die Nassbereiche mit ihrer kleinteiligen Struktur eingetragen. Dies alles wird mit einer weiteren Schicht überlagert, die sich in der Zeichnung als Schraffur oder als Doppellinien zur Trennung der Quadrate zeigt. In diesem System wird so eine Differenzierung an Privatheit erreicht, die mit der Anordnung der Schlafräume im Obergeschoss unterstrichen wird. Im Haus 5 ist die quadratische Stütze ungerichtet, der Grundriss folgt in seiner Offenheit diesem Prinzip. Eine räumliche Definition findet allein über die orthogonal ausgerichteten Möbel statt. Private Bereiche wie die Nasszelle sind ähnlich einem Möbel in den Raum eingestellt. Die Quadrate werden durch Elemente wie die Küche zusammengebunden.

Der Vergleich der beiden Häuser zeigt, welche Bandbreite in diesem Nine-Square Grid möglich ist. Auf die Spitze treibt es wohl Tom Wolfe in seinem Pamphlet *From Bauhaus to Our House* (1981), wenn er Hejduks Arbeiten als „Corbusianisches Boot, das allen Widerständen zum Trotz in eine Beaux-Arts-Flasche gesteckt wurde“, bezeichnet.³

Der Turm

Der Turm des Bestandsensembles ist ein Gebäude mit acht Geschossen und einem Kellergeschoss. Auf das Hochparterre folgen sechs Geschosse, die zehn Siloröhren in sich aufnehmen. Den Abschluss bildet ein weiteres Geschoss, das durch einen Dachaufsatz gekrönt wird. Die Silos bilden innerhalb des Turms ein eigenes System. Auf den Stützen im Erdgeschoss sind sie wie vertikal stehende Vierendeelträger aufgelegt. Die Betonwände

der Silos bewahren einen Abstand von 5 cm zu den massiven Außenwänden. In den Silos mussten, um sie als Wohnraum nutzen zu können, Öffnungen geschaffen werden. Das gewählte Fenster soll als Kastenfenster, mit der Außenwand nahezu flächenbündig ausgeführt, den Eindruck des großen, flachen Volumens erhalten. Die Differenzierung in der farblichen Ausgestaltung und leichten Unterschiede in der Oberflächenstruktur des Putzes machen die Silos außen ablesbar.

Die bestehenden Ebenen im Erschließungsbereich sollen erhalten bleiben. In den Silos werden neue Betondecken eingebracht. Um die Wahrnehmung der einzelnen Siloröhren zu steigern, sind bewusste Übergänge zwischen diesen geschaffen. Der Ausschnitt der Wand reicht nicht ganz zum Boden, sondern es ergibt sich immer eine kleine Schwelle von 3 cm. Einzelne Decken verspringen, um dies noch mehr zu verstärken. Hier führen Stufen von einem Raum in den anderen. Das reiche Innenleben wird durch die regelmäßige Anordnung der neuen Fenster kaschiert. Es entsteht so eine Ambivalenz zwischen Innen und Außen. Der Turm bleibt Container, bleibt Volumen.

Edwin Lutyens, Heathcote, Yorkshire, 1906

Als Referenz für das dritte Obergeschoss im Turm wurde ein Gebäude von Edwin Lutyens herangezogen. Der Weg durch das Haus wurde von Lutyens bereits 1906 inszeniert. Die Führung erinnert an die von Le Corbusier etwa zwei Jahrzehnte später entwickelte und ausgeführte promenade architecturale. Der Besucher wird durch das Haus geleitet, vom Eingang durch die Räume, vorbei an den Säulen bis zur Gartenfassade. Im Blick zurück erkennt er in der Wand, die seine erste Richtungsänderung erforderte, das zentrale Element des Hauses, den Kamin.

Edwin Lutyens, Little Thakeham, 1902

In Little Thakeham (Referenz für die Maisonette im Turm) schuf Edwin Lutyens mehrere Orte, von denen man den zentralen Saal aus verschiedenen Perspektiven wahrnehmen kann. Die Elemente, die erhöhte Ebene mit Brüstung und der Balkon, der

vom Flur erreicht wird, erwecken im Innenraum ein Gefühl von Außenraum und treten so mit dem offenen Kamin, als Symbol des Innersten des Heims, in Kontrast.

Peter Eisenman – Autonome Architektur

Als Grundlagenwerk für Peter Eisenmans theoretischer Untersuchungen zur Autonomen Architektur darf seine Dissertation *The Formal Basis of Modern Architecture* von 1963 gesehen werden. Hier versucht er, die architektonischen Elemente aus ihrer semantischen Konnotation zu lösen und sie auf das rein Räumliche zu reduzieren: „Es muss darum gehen, dass die Architektur essentiell Formgebung (Form selbst als Element) für Intention, Funktion, Struktur und Technik ist. Somit gestehen wir der Form das Primat in der Hierarchie der Elemente zu.“⁴ Für Eisenman spielt das Konzept an sich eine zentrale Rolle in der Architektur. Er versucht daher, ähnlich wie Sol LeWitt, die Materialität zurückzunehmen. Seine Gebäude wirken wie Modelle aus Karton⁵ und scheinen noch nicht „wirkliche“ Architektur zu sein.⁶

Beim Konzept ist die Funktion kein zentrales Element, sondern der Nutzer eines Bauwerks sollte sich, so wie die Höhlenmenschen, an die vorgefundene Form anpassen. Die Architektur darf sich nach Eisenmans Verständnis nicht der Funktion unterordnen, wie es in der Moderne geschehen ist. Eisenman versucht bewusst gewohnte Entwurfsroutinen aufzubrechen. Die Stütze in House VI etwa steht eben genau an der einzigen vernünftigen Stelle im Raum, an der ein Esstisch Platz finden könnte und schränkt damit die Nutzung des Selbigen ein.⁷ Die Architektur tritt nicht in den Hintergrund, sondern fordert zu einer Änderung des Verhaltens auf: „Man and the object would be independent and the relationship between them would have to be worked out anew.“⁸ Auch in der Wahrnehmung von Architektur versucht Eisenman Gewissheiten aufzulösen. Er implementiert eine schwebende Stütze (House IV) oder lässt das Fenster als eine negative Stütze erscheinen (House VI). Das Element der raumtrennenden Türe wird im Haus VI soweit als möglich vermieden. Es werden durch Schlitze weitere Beziehungen im Haus geschaf-

fen. Am deutlichsten durch den Schlitz im Boden des Schlafzimmers der Eltern, der zur Folge hat, dass sie in getrennten Betten schlafen müssen. Für Peter Eisenman soll Architektur nicht nur reine Funktion sein, sondern für sich selbst ein Objekt darstellen, dafür zieht er den Vergleich von Paul Valéry zwischen einer Zeitung und der Poesie heran – Eisenman sucht nach der Unterscheidung zwischen „building“ und „architecture“. Dazu sind nach ihm „signs of architecture“ nötig. Um diese reinen Zeichen schaffen zu können, muss die Architektur bereinigt werden:

„Architecture therefore consists simultaneously of signification, function, and objecthood. But signification and function, unlike objecthood, can be manipulated. Objecthood, on the other hand, the properties of an entity’s physical presence, is irreducible. And so it was proposed that an architectural sign could be distilled by reducing or stripping away the meaning and function of the architectural object.“⁹

Als ein solches „sign“ kann die auf den Kopf gestellte grüne Treppe gelesen werden. Aus der gegebenen Perspektive scheint sie nicht benutzbar, so ihrer Funktion enthoben ist sie reines architektonisches Element. Wie Kenneth Frampton feststellt: „(A) staircase would no longer indicate anthropomorphic access between floors.“¹⁰ Eisenman löst mit seinen Objekten die Hierarchie der klassischen Architektur auf, als erstes das Gesamtvolumen, als zweites die Säulen und Wände und an dritter Stelle die Durchbrüche wie Fenster und Türen.¹¹ In seinen aufgelösten, zu allen Seiten gleich behandelte Formen gibt es keine Hauptfront. Das Ziel der Autonomie ist nach Eisenman jedoch nicht erreichbar: „However, the original goal of autonomy, once the source of the transformational design strategies, is no longer considered tenable.“¹² Auch die Bewohner setzten sich über seine Zwänge hinweg, der Schlitz im Schlafzimmer ist einem Doppelbett gewichen.

Das Lagerhaus

Auf einem Grundriss von 12x35m hat das im Rahmen des Projekts umgebaute Lagerhaus, das im Jahr 1916 als Fachwerkbau errichtet wurde, drei Vollgeschosse, ein Dachgeschoss mit Dachschrägen, einen Dachaufbau und ein Kellergeschoss.

Der untere Teil, der Keller sowie das erste Obergeschoss, ist in Massivbauweise ausgeführt. Die darüber befindlichen Geschosse sind als Fachwerk ausgebildet. Die innere Holzstruktur ist auf Traglasten bis 1000 kg/qm ausgelegt. Diese hohe Tragkraft wird mit einem zweireihigen Stützensystem mit einem Achsabstand von 3,80m erreicht. Kopfbänder verstärken dabei das System. Diese machen sich im Innenraum als raumgreifende Elemente stark bemerkbar. Im zweiten Obergeschoss wird das System durch eine weitere Stützenreihe an der Fachwerkwand unterstützt. Im Dachstuhl verspringt das System von den vier Stützenreihen im zweiten Obergeschoss auf drei Reihen. Hierauf sitzt wiederum der oberste Dachaufbau, der mit den Außenwänden in Fachwerkbauweise trägt.

Die Unterschiedlichkeit der Geschosse lässt sich in der Fassade ablesen. Im Erdgeschoss und im ersten Obergeschoss gliedern Lisenen die Fassade des Massivbaus. Sie beziehen sich dabei auf die innere Stützenordnung, sowie die Fenster, die mittig zu den Stützen sitzen. Im zweiten Obergeschoss wird die Tragstruktur durch das Fachwerk nach außen sichtbar. Die unterschiedlichen räumlichen und konstruktiven Gegebenheiten im Bestand erforderten einen differenzierten Umgang im Entwurf, der zu verschiedenen Lösungen in den einzelnen Geschossen führte. So ist im Entwurf nicht nur der grundsätzliche Unterschied zwischen dem Turm und dem Lagerhaus zu sehen, sondern in den beiden Gebäuden selbst ist ein verschiedenartiger Umgang von Nöten.

Bei der Fassade war es das Ziel, bis zum zweiten Obergeschoss die Fensterformate zu erhalten und durch minimale Eingriffe, wie das Aufgreifen des früheren Farbunterschiedes der Flächen zwischen den Lisenen und der Hauptfläche, wieder herauszuarbeiten. Im Dachgeschoss war es durch die nicht ausreichende Belichtungssituation erforderlich, neue Öffnungen einzuführen.

Dafür werden für dieses Geschoss weitere Gauben vorgesehen. Diese orientieren sich am Bestand. Das Element des „Hauses“ in der Dachfläche wird aufgenommen. Die neuen Dachgauben beziehen sich auf das Balkensystem des Daches. Die Balkenabstände wiederum verbinden diese mit dem Fachwerk des darunterliegenden Geschosses. Eine weitere optische Zusammenbindung wird durch die Unterteilung der Fläche in kleinere Flächen erzeugt. Diese orientiert sich wiederum an den Proportionen des Fachwerks und stellt so eine zeitgemäße Interpretation des Selbigen dar. Aus Gründen des Gewichts ist eine Holzrahmenkonstruktion gewählt, die mit farbigen Platten beplankt ist. Der Farbton orientiert sich am Mauerwerk und am Fachwerk. Die Fensterformate sind aus den bestehenden Formaten entwickelt und tragen so zur Einheit des Gesamtbildes bei. Im obersten Dachaufsatz wurde das bestehende Fachwerk zum Vorschein gebracht. Zur Verbesserung der Belichtung wurden die neuen Fenster in die größeren Zwischenflächen im Fachwerk eingebracht und die Ehemaligen, Kleineren gefüllt. So kann dahinter in kleinen Maisonetten gewohnt werden.

Herman Hertzberger – Strukturalismus

Seinen Ursprung hat der Strukturalismus in den Sprachwissenschaften. Die Mitteilung im Sprechen geschieht durch die Regeln einer Sprache. Die Sprache selbst besteht dabei aus Worten, durch deren Anordnung ein Inhalt geformt werden kann. Dabei besitzt der Benutzer der Sprache die Freiheit, die Worte nach seinen Bedürfnissen zu wählen und ihnen so eine Bedeutung zu geben. Diese Freiheit in festen Regeln, die Struktur, wird in den 1960ern von Architekten auf die Architektur übertragen. Eine der Ikonen dieses Theorieansatzes ist das Waisenhaus von Aldo van Eyck in Amsterdam. Denn in diesem Gebäude, so Herman Hertzberger, gelang es dem Architekten, „(that) there is no contradiction between formal order and daily life.“¹³ Ziel ist eine Architektur, die für den Bewohner den Rahmen einer Lebenswelt schaffen, welche in ihrer Offenheit wiederum mit Bedeutungen besetzt werden kann.

Herman Hertzberger erkennt das Problem der funktionalistischen Architektur in ihrer mangelnden Anpassungsfähigkeit. Denn die Ausrichtung auf eine Funktion „bedeutet eine äußerst präzise Beschreibung der Forderungen und Nutzungen, die mehr zur Zersplitterung als zur Integration beitrug, und wenn es etwas gab, was solche Konzepte nicht überstanden, so war es die Zeit.“¹⁴ Die „leere Box“ mit ihrer nur scheinbaren Flexibilität, die in ihrer Neutralität zum Ausdruck kommt, bedeutet für Hertzberger einen Mangel an Identität. Die Form wird ihrer Möglichkeit, Bedeutung zu tragen, beraubt. Hertzberger fordert die „polyvalente Form“: „Eine Form, die verschiedenen Zwecken dienen kann, ohne sich selbst zu wandeln, so daß ein Minimum an Flexibilität immer noch zu einer optimalen Lösung führen kann.“¹⁵ Der Architekt soll über die für viele Funktionen offene Form mit den Benutzern in einen Dialog treten. Erst durch die Benutzung wird die Architektur vervollständigt. Dies zeigt sich auch in der Fotografie seiner Gebäude, die alltäglich Situationen zeigen. Hertzberger sieht die Architektur als sozialen Impulsgeber.

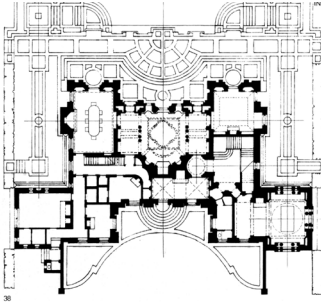
In seinem Studentenwohnheim in der Wesperstraat in Amsterdam schuf Hertzberger räumliche Situationen, die sozialen Kontakte außerhalb der gesellschaftlichen Kodierung erlauben. Das Sitzen auf einer Balustrade unterscheidet sich vom Sitzen an einem Tisch. Diese Situation findet er auch an den Säulen am Petersplatz in Rom, wie er in seinen Vorlesungen für StudentInnen ausführt. Der große Maßstab bietet Schutz und ist durch die Basis der Säulen als Sitzmöglichkeit auf den menschlichen Maßstab verkleinert. „Der bewohnbare Raum zwischen den Dingen entspricht einer Verlagerung des Blicks von der offiziellen auf die inoffizielle Ebene, wo sich der Alltag abspielt, auf die Grenzgebiete zwischen den etablierten Bedeutungen der ausdrücklichen Form.“¹⁶ Dies versucht er nicht nur in den Elementen, sondern auch in der Organisation des Raumes zu schaffen. Er kritisiert die offen undefinierte, große weiße Box und fordert Nischen, Räume in Räumen, die dem Menschen Orte zum Aufenthalt anbieten. Die Räume müssen dabei die richtige Größe für verschiedene Funktionen vorhalten. Die Räume erfahren so eine

Gliederung. In ihr erkennen wir so wieder den zentralen Ansatz der Architektur von Herman Hertzberger, eine Architektur zu schaffen, in der er der BenutzerIn die Möglichkeit gibt, der offenen Form eine eigene Bedeutung zu geben. Ihm ist dabei auch bewusst, dass der Architekt nicht alles planen kann, nicht alles eine Folge vorsätzlicher Planung der Architektin und des Architekten war bzw. sein muss.

Die Obergeschosse im Lagerhaus

Eine Gliederung des Wohnraums erfolgt aus dem Zusammenwirken der bestehenden Tragstruktur und den neu eingebrachten Wänden. Die Stützen rhythmisieren den Raum, die Wände verschließen und öffnen bei der Bewegung durch die Wohnung neue Sicht- und Raumbezüge. So sind mehrere Lesarten eines Raumes möglich. Seine „Begrenzung“ schwimmt. Dies gilt für die großen mäandrierenden Räume, wie auch für die kleineren Rückzugsräume, die einerseits Privatheit erlauben, andererseits mit geöffneten Türen an den großen Raum angebunden werden können. In einigen Situationen ist es darüber hinaus möglich, weitere Zusammenschlüsse von Räumen zu generieren, wenn zum Beispiel die Doppeltür nur zu einer Seite zu einem großen Raum geöffnet wird. Die Gliederung, wie sie auch Herman Hertzberger in den Diagrammen für seine Gebäude verwendet, führt eine Unterordnung von Räumen ein, die sich zwar in einem großen Raum befinden, jedoch durch die Ausbildung von Nischen, als von diesem separiert gelesen werden können.

- 1 Philip Ursprung, Konzeptuelles Denken - Sol LeWitt, Vorlesung an der ETH Zürich, 30.11.2012; ehemals verfügbar in der Mediathek der ETH Zürich, Mitschrift.
- 2 John Hejduk, Statement 1964, in: Kenneth Frampton (Hg.), John Hejduk. 7 Houses, New York 1980, S. 116.
- 3 Tom Wolfe, From Bauhaus to Our House (1981), New York 2009, S. 92.
- 4 Peter Eisenman, Die formale Grundlegung der Modernen Architektur, Zürich 2005, S. 76.
- 5 Vgl. Kenneth Frampton, Eisenman Revisited: Running Interference, in: A+U, Nr. 8, 1988, S. 56-69, hier S. 59.
- 6 Werner Oechslin, Palladianismus. Andrea Palladio - Kontinuität von Werk und Wirkung, Zürich 2008, S. 324.
- 7 Vgl. Peter Eisenman, Misreading, in: Ders. (Hg.), House of Cards, New York 1987, S. 167-186, hier S. 169.
- 8 Ebd., S. 167-186.
- 9 Ebd.
- 10 Frampton, Eisenman Revisited, S. 60.
- 11 Vgl. Eisenman, Misreading, S. 178.
- 12 Ebd., S. 182.
- 13 Herman Hertzberger, „The Netherlandas Now“, Vortrag an der AA in London am 9. Dezember 1987 (<https://www.youtube.com/watch?v=GwXeBiH4c>).
- 14 Herman Hertzberger, Vom Bauen. Vorlesungen über Architektur, München 1995, S. 142.
- 15 Ebd.
- 16 Ebd., S. 184.



1



2



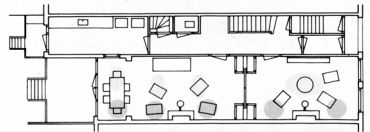
3



4



5

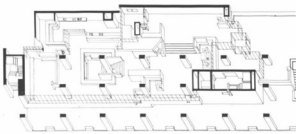


529a Amsterdamer Wohnhaus, vor dem Umbau

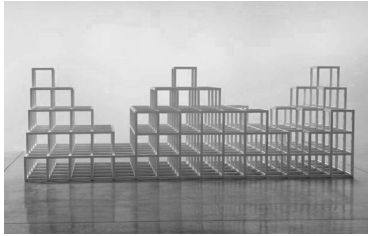
529b Amsterdamer Wohnhaus, nach dem Umbau



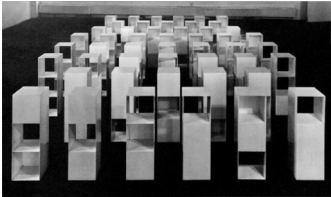
6



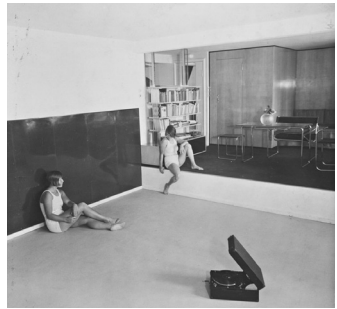
7



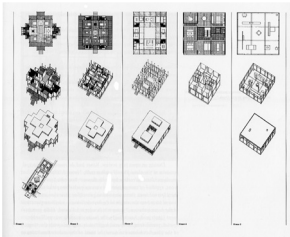
8



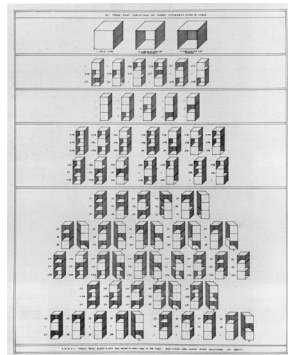
9



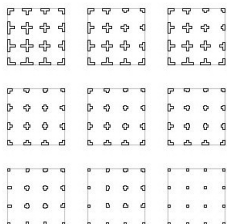
10



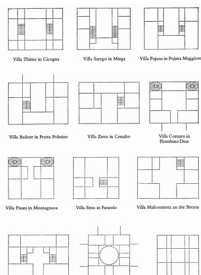
12



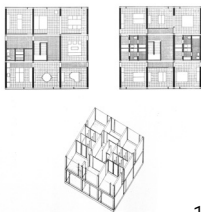
11



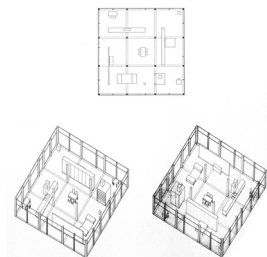
13



14

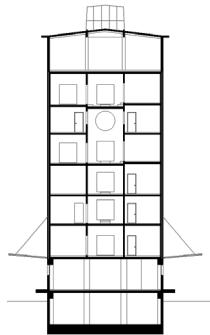
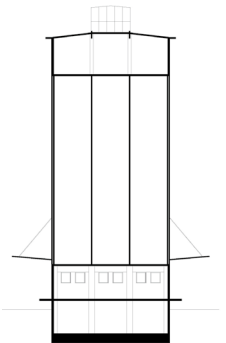
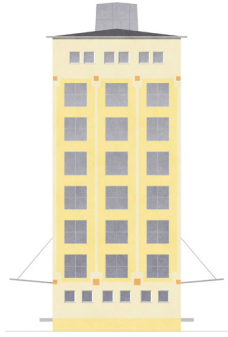
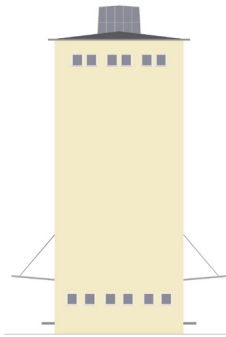
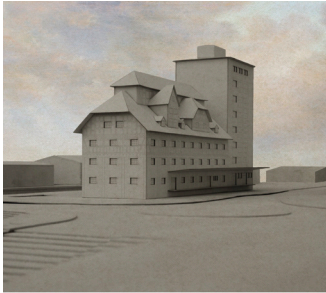


15



16

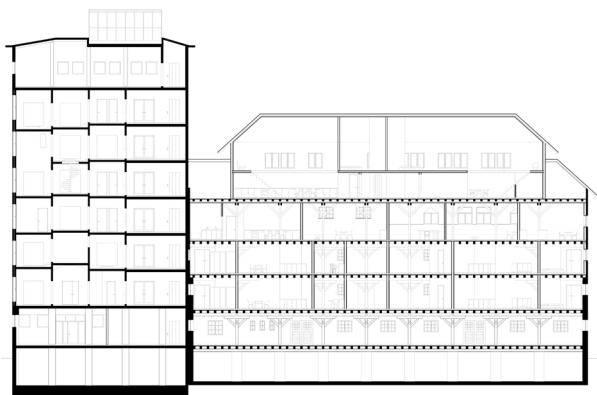
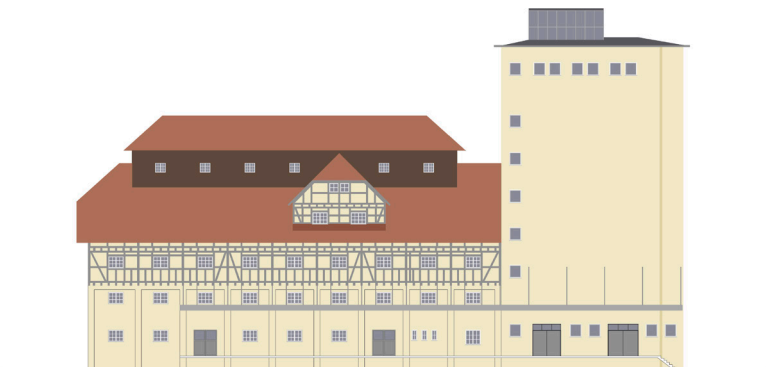
- 1 Edwin Lutyens, Heathcote, 1906.
- 2 Edwin Lutyens, Little Thakeham, 1902.
- 3 Peter Eisenman, House VI, schwebende Stütze.
- 4 Peter Eisenman, House VI, doppelte Treppe.
- 5 Gian Lorenzo Bernini, Petersplatzkolonnaden in Rom. Foto aus Hermann Hertzberger, Vorlesungen.
- 6 Herman Hertzberger, Weesperstraat, Amsterdam.
- 7 Herman Hertzberger, Umbau Amsterdamer Wohnhaus.
- 8 Sol LeWitt, Structure with three towers, 1986.
- 9 Sol LeWitt, 47 Three-Part Variations on Three Different kind of cubes, 1967.
- 10 Marcel Breuer, Studio für Hilde Levi, 1930.
- 11 Sol LeWitt, All Three Part-Variations on three different kinds of cubes, 1969.
- 12 John Hejduk, Texas Houses.
- 13 Monadnock, Permanent Model.
- 14 Schema von elf Villen-Grundrissen nach Palladio, aus: Rudolf Wittkower, Grundlagen der Architektur (1949), 1969.
- 15 John Hejduk, Texas Houses, House 4.
- 16 John Hejduk, Texas Houses, House 6.



ENTWURF

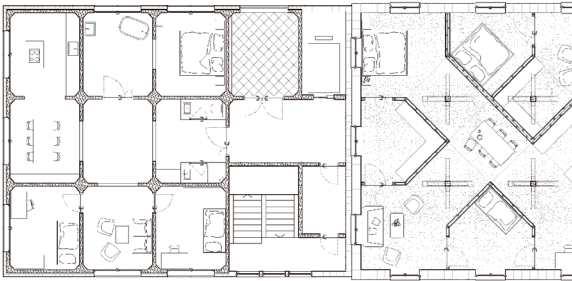


ENTWURF

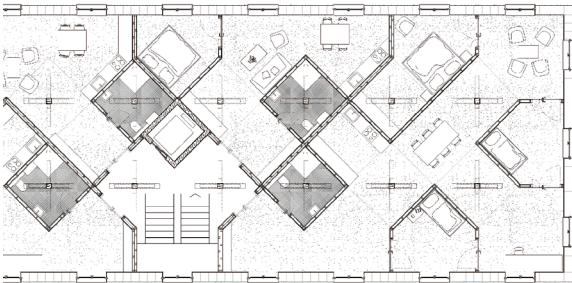


ENTWURF





ENTWURF



ENTWURF

Frank Frömming

**Das Fragment als Potential im Entwurf.
Ein Konzept für einen Wohnkomplex in Berlin**

Entwurfsprojekt 2017 am Lehrstuhl für Städtebau und
Wohnungswesen, Prof. Bruno Krucker, Prof. Stephen Bates.

Brandwände rahmen den Blick in die Tiefe des Blocks. Eine Zeile von stuckierten Altbauten der Gründerzeit endet abrupt, um graubraunen Plattenbauten Platz zu machen, und im Hintergrund erheben sich die Schornsteine eines Heizkraftwerks. Eine Brache in der Großstadt, eine von unzähligen Gebäudecollagen mitten in Berlin. Radikale Gegensätze haben ihre Spuren im gesamten Stadtbild hinterlassen. Berlin repräsentiert auch baulich die wechselhafte Geschichte des 20. Jahrhunderts: Mit dem Aufkommen der Moderne, dem Ersten und Zweiten Weltkrieg, mit Nationalsozialismus und Holocaust, mit Kaltem Krieg und Zusammenbruch des Sozialismus und zuletzt mit dem Hauptstadtbeschluss ist Berlin Schauplatz und Mikrokosmos von Geschichte, die in den Bauten der Stadt erfahrbar ist. So wie die Geschichte des letzten Jahrhunderts von Brüchen und Widersprüchen geformt wurde, so ist auch der bauliche Umgang mit der Stadt von starken Gegensätzen geprägt: Wachstum und Schrumpfung, Eigenständigkeit und Zusammenschluss, Zerstörung und Stadtumbau, Ideologie und Pragmatismus haben ihre Spuren im Stadtbild hinterlassen. Einerseits lässt sich Berlin in seiner fragmentarischen baulichen Struktur als Widerspruch von gerade einer Geschichts- oder Traditionslosigkeit sehen, andererseits ist die Stadt Sinnbild und Ort eines Potentials, eben diese zu nutzen: Gerade da Berlin radikal unterschiedlichen Ideologien und Gesellschaftsentwürfen baulich Ausdruck verleiht, kann eine theoretische Auseinandersetzung mit der Stadt produktiv sein, neue Ansätze im Entwurf zu entwickeln.¹

Ein Haus als Torso

Der Begriff des Fragments soll helfen, diese Interpretation der Stadt im Entwurf produktiv zu gestalten. Auf den ersten Blick scheint der Begriff dazu geeignet, den Ist-Zustand der Stadt Berlin zu beschreiben. Von verschiedenen Phasen der Stadtplanung, die oft nur zum Teil zum Abschluss gebracht wurden, bis hin zum Gebäudefragment, das durch Zerstörung oder Verfall einen ruinösen Zustand erhalten hat, bietet der Begriff eine plausible Beschreibung. Jedoch ist mit dem Fragment zugleich eine begriffliche Ambivalenz angelegt, die ein konzeptionelles Potential entfaltet: Mit

Fragment wird einerseits ein Bruchstück eines Ganzen, das zerstört oder nie fertiggestellt wurde, bezeichnet; andererseits kann es ein Werk beschreiben, das beabsichtigt unvollendet bleibt, also als imaginär größer konzipiertes Kunstwerk angelegt ist.

Der Blick in Bereiche der Bildenden Kunst macht dieses Potential deutlich. Innerhalb der Bildhauerei entwickelte sich das Fragment von den nur vorgefundenen Überresten antiker Skulpturen hin zur eigenen ästhetischen Gattung. Seit der Renaissance wurden zerstörte antike Torsi trotz ihrer Unvollständigkeit zum Vorbild genommen und kopiert. Das Ideal der ursprünglichen Vollkommenheit der Skulpturen prägte ein neues Verständnis von einer in der Unvollständigkeit angelegten Vollkommenheit der Dinge. Später war es Auguste Rodin, der Skulpturen als Fragment anlegte und somit das Fragment endgültig als autonomes Werk begriff. Die Autonomisierung der fragmentarischen Gestalt bedeutet den Bruch mit dem Ideal einer anschaulichen und geschlossenen Ganzheit. Gleichzeitig bezieht sich das Fragment auf ein vollkommenes, mitreflektiertes Ganzes, das jedoch offen für Interpretation bleibt. In diesem Interpretationsspielraum, also der Differenz zwischen dem materiell Dargestellten und seiner mitreflektierten Ganzheit, liegt die Relevanz des Fragmentarischen in der Kunst.²

Gewissenmaßen spielt diese Betrachtungsweise im architektonischen Entwurf bereits von Haus aus eine Rolle. Die Idee nämlich, ein werdendes Objekt „als Relikt eines Zustands“ zu denken, auf dessen „Verwirklichung es selbst noch angelegt ist“³, bestimmt die Denk- und Arbeitsweise einer jeden EntwerferIn. Der fragmentarische Charakter eines Projekts, also die in die Zukunft hin immer offen formulierte endgültige Gestalt, ermöglicht erst die fortwährende produktive Auseinandersetzung und Weiterentwicklung eines Projekts. Während also dieser Definition nach jede Architektur in ihrem Projekt-Status einmal Fragment war oder mangels Realisierung weiter Projekt bleibt, verliert dann diese bei Realisierung, also dem Übergang in eine technische Disziplin, zwangsläufig ihre Offenheit, ihren fragmentarischen Charakter?

Von der vorgefundenen Realität zur vorgefundenen Architektur

Unter den ArchitektInnen war es insbesondere Oswald Mathias Ungers, der sich, ausgehend von Untersuchungen zur Stadt der Moderne mit dem Begriff des Fragments auseinandergesetzt hat. Die Koexistenz von Geschichte, Zerstörung und Wiederaufbau machten Berlin für ihn dabei zu einer Art Versuchslabor. Der durch radikale Widersprüche geformten Realität stellt Ungers rationale Ordnungsprinzipien entgegen. In diesem dramatischen Spannungsfeld scheint der Begriff des Fragments beide Seiten benennen zu können: Einerseits dient er der Beschreibung der Realität, andererseits begreift Ungers den eigenen Entwurf als städtebauliches Fragment, das in wechselseitiger Beziehung zu den wiederum fragmentarischen Einzelteilen der Stadt steht:

„Stadtgeschichte ist Geschichte der Formung und Umformung von einem Typus in den anderen, ein morphologisches Kontinuum, ein Lesebuch voller Ereignisse, die Vorstellungen und Gedanken, Entscheidungen und Zufälle, Realitäten und Katastrophen verdeutlichen. Sie liefert kein einheitliches Bild, sondern ein lebendiges Nebeneinander von Stücken und Fragmenten, Typen und Gegentypen, eine Gegenüberstellung von Widersprüchen. Das Gesetz von These und Antithese macht den Gehalt der Stadt aus.“⁴

Dem vermeintlichen Ideal eines einheitlichen Stadtbildes stellt Ungers die Diskontinuität und Widersprüchlichkeit gegenüber. In einer morphologischen Betrachtung von Stadt sind es seiner Ansicht nach nämlich vor allem die unaufgelösten Widersprüche, welche eine Stadt als solche ausmachen. Einzelne Epochen hätten diskontinuierlich Spuren hinterlassen und seien nur in vereinzelt Bauten nachvollziehbar. Analog dazu setzten sich auch Bauwerke selbst „wie eine Collage aus verschiedenen Stücken oder Teilen zusammen“, wodurch sie in der Lage seien „verschiedene Aspekte und Zustände“ eines Bauwerks aufzuzeigen.⁵ Daher scheint für Ungers von Ruinen eine besondere Faszination auszugehen. Im Rückschluss sucht Oswald Mathias Ungers nach

Strategien, Qualitäten vorgefundener städtischer Komplexität im eigenen Entwurf zu realisieren: „Der Begriff fragmentarisch [...] beinhaltet [...] eine gewisse Vielschichtigkeit, einen Grad von Komplexität, den man in einem einheitlich gestalteten Bauwerk oder Stadtbild vermisst. Der Aspekt der Überraschung, der intellektuellen wie auch gefühlsmäßigen Herausforderung ist in einer widersprüchlichen Umgebung wesentlich größer als in einer Umgebung, die von einer einheitlichen Ordnung geprägt ist.“⁶

Das Konzept des Fragments ermöglicht die Darstellung eines Prozesses, in dem der Entwurf wie auch der Kontext aus ihrer zeitlichen Abhängigkeit geführt werden. Die Gemeinsamkeit, nämlich Einfügung in den Kontext, geschieht sodann nicht durch eine formale Wiederholung, also gewissermaßen durch die Erstarrung des Umfelds mit dem Entwurf, sondern durch ein übergeordnetes Konzept der „unaufgelösten Widersprüche“, die im Entwurf als solche dargestellt werden.

Den eigenen Entwurf für einen Wohnblock in Berlin-Charlottenburg bezeichnet Ungers selbst als „eine vorgefundene Architektur“.⁷ Er stellt den Versuch dar, eine Architektur aus der vorgefundenen Realität und dem Ort mit seinen vorhandenen Zufällen zu entwickeln. Ein bestehender U-förmiger Häuserblock wird durch einen etwa gleichförmigen neuen Block komplettiert. In einem Konzept der Durchdringung aller vorhandenen Zeitschichten werden Bestand und Entwurf austauschbar, ergänzen und kommentieren sich gegenseitig. Das Grundrissthema entwickelt Ungers aus dem vorhandenen Hoffragment. Auch die äußere Gestaltung der Fassaden folgt der Absicht, Bestehendes und Geplantes, Zufall und Absicht wechselseitig in Beziehung zu setzen. Mit dem Entwurf überhöht Ungers die Realität und die Macht des Zufalls künstlerisch und löst die Planung von stilistischen Abhängigkeiten. Diese Poetisierung betrifft so nicht nur den eigenen Entwurf, sondern ebenso den Kontext.⁸

Ungers' Verständnis des Fragments als Thema in der Architektur ist stark von der Auseinandersetzung mit der modernen Stadt geprägt. Aus dem Versuch der Beschreibung einer Ordnung der modernen Stadt generiert Ungers das Fragmentarische als Konzept und Ziel seiner eigenen Architektur. So verankert er den Entwurf

in seiner Umgebung, jedoch nicht in formaler Anpassung, sondern als Teil des in sich widersprüchlichen Ganzen, als das er Urbanität begreift. Entwerfen versteht Ungers also als Ordnungsprozess, der ein Verhältnis zwischen dem Neuen und dem Bestehenden herstellt. In diesem Prozess begreift er die Architektur nicht als Teil einer historischen Kontinuität, sondern als Teil eines von Brüchen geprägten Ganzen. Auf diese Weise interpretiert Ungers den vorgefundenen Kontext, der in seiner Realität angenommen und in dialektische Abhängigkeit zum eigenen Entwurf geführt werden soll.

Koexistenz von Widersprüchen

Robert Venturi weist in „Complexity and Contradiction in Architecture“ (1966) auf die Bedeutung der Stadtränder als Kontext seiner Arbeit hin. Aus der vielschichtigen und widersprüchlichen Ordnung ließen sich seiner Meinung nach Hinweise für eine zeitgemäße Architektur gewinnen, die einer heutigen Lebensform und Urbanität nahekommt. An Orten, an denen kaum spezifische Ordnungsprinzipien erkennbar sind, sei grundsätzlich die Möglichkeit gegeben, auf widersprüchliche Lebensformen übergeordnete Antworten zu finden. Neue Architekturen an diesen Orten haben sodann die primäre Aufgabe, diese Unordnung in ein Prinzip des Nebeneinanders von Widersprüchen zu transformieren. Indem sich ein Entwurf auf die Widersprüchlichkeiten und Vielschichtigkeiten einlässt, überführt er den Kontext ein Stück weiter in die selbstverständliche Koexistenz seiner unaufgelösten Widersprüche. Ähnlich wie Ungers zieht Robert Venturi Parallelen zu Arbeitsweisen innerhalb der Stadtplanung. So fordert er für die Architektur ein Umdenken in Form prozessualer Planung, also eine Entwurfstechnik, die auf „ständiger Wandlung“ und „schrittweisem Wachstum“ basieren müsse. Auch in der Architektur müsse die „Unabschließbarkeit“ zum erklärten Ziel werden.⁹

Neben der städtebaulichen Ebene zeigt sich bei Venturi ein Zugang zur Architektur, der viel mit der Wahrnehmungspsychologie zu tun hat. So äußert er sich in „Complexity and Contradiction in Architecture“ auch explizit zur „Kunst des Fragmentarischen“

innerhalb des Entwurfsprozesses: „Das echte Fragment läßt großen Aufwand überflüssig werden, weil es Reichtum und Stärke des Ausdrucks jenseits seiner selbst erzeugt. [...] Unter dem Gesichtspunkt der Wahrnehmung könnte man sagen, daß es von etwas außerhalb seiner selbst und von dessen Richtung abhängt, worauf es verweist.“¹⁰ Diesen Zusammenhang erläutert Venturi unter anderem an den Pietà-Skulpturen Michelangelos näher, deren non-finito er besonders schätzt: „Ihre Aussage ist deutbar, ihr Ausdruck unmittelbarer, und ihre Formen vollenden sich jenseits des Marmors.“ Daraus folgert Venturi: „Auch ein Bauwerk kann trotz Unvollständigkeit seinem Zweck und seiner Form-Idee zu Ausdruck verhelfen.“¹¹

Die Forderung nach Komplexität und Widerspruch in der Architektur schließt Venturi im gleichnamigen Buch mit einem Kapitel zu der Frage ab, in welchem Verhältnis gestalterische Vielfalt zum „ganzheitlichen“ Eindruck eines Objekts stehen kann. Dieser Eindruck sei entweder durch eine gesamtheitliche Gestaltung aller seiner Einzelteile oder durch die bruchteilhafte Gestaltung der Teile möglich, die wiederum auf ein anderes höheres Ganzes verweisen. Dafür sei es notwendig die „Eigenschaft eines Bruchteils“ in der Wirkung zuzulassen. Aufgrund dieser komplexen Beziehungen sind vielfache Wahrnehmungen eines Objekts denkbar. Neben dem einzelnen Teil und der Wahrnehmung als Ganzes ist so auch ein Verweis auf einen höheren Zusammenhang möglich.

Die Strategie, Elemente bewusst als Fragmente auszubilden, schildert Venturi anhand des Vanna Venturi House von 1964, wenn er die Durchdringung von Treppe und Kamin beschreibt:

„Zwei vertikale Elemente – der unten offene Kamin und die Treppe – machen sich die zentrale Position gegenseitig streitig. Und jedes der beiden Elemente – das eine Inbegriff von Festigkeit, das andere ganz wesentlich leer – geht in Form und Position Kompromisse ein – d.h. sie beziehen sich aufeinander, um aus der Zweifelt des zentralen Kerns, den sie doch bilden, eine Einheit werden zu lassen. [...] Die Treppe, betrachtet man sie nur als misslichen Restraum, scheint zweifellos schlecht zu sein; betrachtet unter dem Blickwinkel ihrer relativen Bedeutung in einer Hierarchie der

Nutzungen und der Räume, ist die gleiche Treppe jedoch ein Fragment, das in angemessener Weise auf ein vielfältiges und widersprüchliches Ganzes verweist: insofern ist sie gut.“¹²

In der Lesart der beiden Elemente als Fragmente zeigt sich der Wahrnehmungsreichtum der Architektur Venturis. In der grundsätzlich symmetrischen Gliederung des Grundrisses nehmen Kamin und Treppe gemeinsam das Zentrum des Hauses ein. Die beiden vertikal organisierten Elemente eines Wohnhauses durchdringen sich hier. Als offener Kamin im Zentrum einer symmetrisch angelegten Innenwand wird dieser nahezu sinnbildlich für das bürgerliche Zentrum des Wohnens, während er sich aus anderem Blickwinkel als Schornstein zeigt, quasi einem Element der technischen Ausrüstung, das im Wohnhaus sonst zumeist versteckt wird. Die Treppe, erst als großzügiger Aufgang, dann als Sitz- oder Regalmöbel und schließlich fast versteckt, eher an den Zugang zu einem Dachraum erinnernd, nimmt nur scheinbar einen Restraum im Haus ein. In der Organisation des Hauses wird die äußere Form der Treppe zum Ausgangspunkt aller Bewegungen und Lenkungen. Einzelne in sich widersprüchliche Entwurfsentscheidungen, die Venturi gemäß in Einzelbetrachtung sogar eingeständenermaßen als „schlecht“ scheinen, bieten das Potential vielfacher Deutungen. Durch die Gestaltung als Fragmente erhalten sie funktionale oder emotionale Anknüpfungspunkte, die eine offene und vielfältige Auseinandersetzung mit Venturis Haus ermöglichen.

Bei Robert Venturi ist es der Verweis auf die Vielfalt des architektonischen Ausdrucks, der die Bedeutung des Fragmentarischen seiner Architektur deutlich macht. Während Venturi in der Provinz von Pennsylvania baut, träumt er gleichzeitig von der Vielfalt der Architekturgeschichte Europas. Die Stadtränder, an denen er arbeitet, bieten den Rahmen, der in der Lage ist, seine „komplexen“ Entwürfe zu absorbieren. Zitate aus diesem Arbeitsumfeld spielen dabei eine ähnliche Rolle wie jene aus der Architekturgeschichte.

Heinrich Klotz schreibt in seinem Nachwort von *Complexity and Contradiction*: „Venturis Architektur relativiert sich bis hin zum Fragment an ihrer Umwelt und an ihren Bedingungen; indem

sie alle nur denkbaren Bindungen anerkennt, gewinnt sie das verloren geglaubte Ästhetische zurück.“¹³ Bei Zitaten historischer Gebäude geht es Venturi nicht darum, durch spezifische Einordnung seines Werks innerhalb der Architekturgeschichte eine geschichtliche Ordnung zu etablieren. Eher sind es formale Ordnungsprinzipien der Gestalt, die verschiedenste Assoziationen zulassen und eine komplexe Rezeption des Gesehenen möglich machen.

Bruchstücke unseres Selbst

Aldo Rossi beschreibt in der „Wissenschaftlichen Selbstbiographie“ (engl. 1981) in der Form einer Anekdote seine Begegnung mit dem Fragment eines nie beendeten Palazzo, den der Renaissancearchitekt Antonio Filarete für den Mailänder Herzog in Venedig entworfen hat. Neben dem diamantförmig rustizierten Sockel wurde nur eine Ecksäule errichtet, bevor der begonnene Bauprozess abgebrochen wurde, während das Fassadenstück heute von einem Palazzo aus dem 19. Jahrhundert um- und überbaut ist. In der einzelnen Säule Filaretos scheint Rossi die gesamte Idee des Palazzo vorgegeben. Sie sei Bruchstück und doch gleichzeitig Symbol des imaginierten Ganzen: „Ich schaue mir diese Säule und ihr Basament immer wieder an; diese Säule, die ein Prinzip und ein Ziel darstellt. In seiner absoluten formalen Reinheit erschien mir dieser Einschub oder dieses Relikt der Zeit stets als ein Symbol der Architektur, die vom Leben um sie herum verschlungen wird.“¹⁴

Dieses Verständnis ist für Rossi sehr persönlich geprägt. Sich selbst reflektiert er in diesem Zusammenhang als „Liebhaber des Bruchstückhaften“. Erst die „Vertrautheit mit dem Bruchstück unseres Selbst“, der eigene Erfahrungsschatz, sorgt in der Rezeption eines Fragments für Erkenntnis. Einerseits kann für dieses Verständnis eine gemeinsame Erfahrung von Künstler und Betrachter notwendig sein, vielleicht sogar eine Art kollektives Gedächtnis. Andererseits kann die ganz persönliche Erinnerung ein Werk produktiv für die Erkenntnis machen, sofern dieses offen für Interpretationen formuliert ist.

Im Akt der Zerstörung eines Gegenstands, eines Hauses oder einer Stadt erkennt Aldo Rossi den wichtigen Aspekt von Archi-

tektur, dass die allgemeine Funktionsweise, der Sinn eines Bruchteils verloren gehen kann, während seine formalen Eigenschaften jedoch weiter einen ästhetischen Reiz ausüben. Diese Loslösung des Ästhetischen vom vollständigen Verständnis über die Bedeutung einer Sache übt einen großen Reiz auf Rossi aus, indem die vollständige Bedeutung eines Bruchstücks immer offen bleibt.

Für Aldo Rossi ist das Fragment eine Denkfigur, die er auf verschiedenste Bereiche gleichermaßen anwenden kann: „Das Synthesevermögen ist in unserer Zeit zerbrochen, wir können allenfalls Fragmente bieten: Lebensfragmente, Geschichtsfragmente, Gebäudefragmenten und die intelligenteren Architektur versucht heute [...] diese Fragmente zusammensetzen, damit sie eine allgemeine Vorstellung anregen mögen, die jeder nachvollziehen kann, indem er sie an sich selbst mißt.“¹⁵ Mittels dieser Denkfigur wäre die Architektur nun in der Lage, eine sehr allgemeine Vorgabe zu machen, während sie zugleich eine spezifische Auseinandersetzung, das heißt Interpretation und Offenheit, ermöglicht.

Durch diese Betrachtungsweise entwickelt sich das Fragment bei Rossi zur Metapher gesellschaftlicher Pluralität. Dies ist in der Lage, unterschiedlichste Lebensentwürfe zu absorbieren, während ein abgeschlossenes gestaltetes Objekt stets einen spezifischen Adressaten bräuchte. So stellt Rossi fest, dass der „ganzheitliche“ Entwurf „eine allgemeine und einheitliche Volksbewegung“ voraussetze, während sich in einem „fragmentarischen“ Entwurf gesellschaftliche Pluralität abbilden ließe.¹⁶

Der Versuch, in der Planung ein einheitliches Bild einer Stadt zu erzeugen, könne der heutigen Komplexität nicht mehr gerecht werden. Analog zu den Untersuchungen Rossis zur Stadt der Moderne nimmt die Architektur daher innerhalb der Existenz und historischen wie typologischen Bedeutung einer Stadt eine nachgeordnete Rolle ein. Die Stadt der Moderne sei bereits eine Stadt der Fragmente. Diese Rolle könne eine Architektur als Fragment auch baulich spielen.¹⁷

Aldo Rossis Verständnis des Fragmentarischen scheint ein breites Spektrum zu umfassen – von einer ganz abstrakten Denkfigur, geeignet, um theoretische Zusammenhänge von Stadt und Gesellschaft zu beschreiben, bis hin zu konkreten baulichen Fragmenten-

ten. Dabei ist es die Präsenz des Geschichtlichen, die der Architektur einen Ordnungszusammenhang geben soll. Der „Hauch des Historischen“¹⁸ über der Architektur Rossis, den Heinrich Klotz bemerkt, ist eher symbolisch. Das Ziel ist nämlich nicht die Herstellung einer historischen Kontinuität, an deren vorläufigem Endpunkt sich ein architektonisches Werk befindet, sondern eher das Verankern von Architektur als unbestimmtem Teil historischer Prozesse.

Zudem macht der sehr persönliche Zugang zur Architektur einen Aspekt des Fragmentarischen in der Arbeit Rossis aus. Neben der eigenen Annäherung an den Entwurf mit Hilfe von Fragmenten alltäglicher Objekte, architektonischer Referenzen oder des eigenen Werks, ist dabei die Offenheit der Rezeption von entscheidender Bedeutung. Indem Elemente der Architektur als Fragment begriffen werden, bieten sie die Möglichkeit, im Rahmen persönlicher Auseinandersetzung unterschiedlich interpretiert zu werden. So ist es eine sinnliche Rezeption, die dem Betrachter als „Erlebendem“ eine offene und vielfältige Auseinandersetzung mit der Architektur Rossis bietet.

Die Positionen von Ungers, Venturi und Rossi, welche die Denkfigur des Fragments im Entwurf nutzen, stammen von Architekten, die als Entwerfer auch in der Theorie publizistisch tätig waren, sich explizit zum Begriff des Fragments äußerten und seine Relevanz im eigenen Entwurf begründeten. Das Fragmentarische erfasst dabei mitunter recht unterschiedliche Maßstäbe. Zudem werden verschiedene Wertungen des Geschichtsbezugs deutlich, was als Kerndebatte innerhalb der Postmoderne nicht verwunderlich ist.

Wie in den einzelnen Positionen dargestellt wurde, stellen alle drei Ansätze den Versuch dar, mittels des Fragmentarischen im Entwurf eine Ordnung zu etablieren. Die Realität der modernen Stadt lässt keine verbindlichen Anknüpfungspunkte mehr erkennen, die „großen Erzählungen“ sind am Ende. Bestehendes lässt sich höchstens in seiner Gegensätzlichkeit miteinander verbinden. Als Entwerfer suchen die Architekten zwar den Bezug zur Geschichte, ohne dabei jedoch eine Kontinuität konstruieren zu wollen. Das Verhältnis der Architektur zur Geschichte lässt sich dabei

als Verhältnis eines Fragments zu seiner implizierten Ganzheit beschreiben. Die drei Entwurfspositionen lassen den Versuch erkennen, mittels des Denkens in Fragmenten ein Entwurfsthema zu entwickeln, das auf die veränderten und sich stets verändernden Bedingungen der Gegenwart einzugehen versucht.

Urbane Fragmente in Berlin-Mitte

Vor dem Hintergrund der hier skizzierten theoretischen Auseinandersetzung wird der Bezug zum eingangs geschilderten Entwurfskontext in Berlin deutlich. Die spezifische Beschäftigung mit der Stadt steht dabei exemplarisch für einen Diskurs, wie mit der jüngeren Hinterlassenschaft der Architekturgeschichte umgegangen werden kann. Im Versuch einer morphologischen Beschreibung der Stadt Berlin hat sich der Begriff des Fragments in dem Maße als produktiv erwiesen, dass er im Entwurf ein Potential entwickeln konnte. Das Fragment ermöglicht die Beschreibung und damit Verankerung des Entwurfs in seinem spezifischen Kontext. Gleichzeitig ist ihm inhärent, über das Vorhandene hinausgehen und eine stets neue Auseinandersetzung ermöglichen zu können.

Im Entwurfsareal in Berlin-Mitte treffen markante ideologische und geschichtliche Brüche in baulicher Ausformung direkt aufeinander. Gegensätzlich planerische Ideen und ungeplante Zerstörungen sind sichtbar. Fragmente der Blockbebauungen des 19. Jahrhunderts, modernistische Planungen der DDR, industrielle Bauten sowie informelle und temporäre Nutzungen bestimmen hier das Areal. Trotz der Nähe zum historischen Zentrum der Stadt entsteht der Eindruck eines peripheren Stadtraums. In der gegebenen komplexen städtischen Situation ist jeder Eingriff auch eine Interpretation der vorgefundenen Realität. In diesem Kontext ist der Begriff des Fragments insofern interessant, als mit ihm die Unabgeschlossenheit und Mehrdeutigkeit eines Bauwerkes angelegt ist.

Ziel der städtebaulichen Setzung war es beim Entwurf, die ehemalige Dichte und Geschlossenheit des zerstörten Blocks zu erreichen, ohne dabei die Komplexität des Grundstücks zu

zerstören. Eher gilt es, diese Komplexität lesbar zu machen und durch den eigenen Entwurf anzureichern. Während die neuen Baukörper eine Hofstruktur fortsetzen, lassen sie sich gleichzeitig als Solitäre wahrnehmen. Die Idee des Blocks, der ein Innen von einem Außen abgrenzt, wird dabei erweitert. Ungeplante vorhandene Qualitäten, wie unerwartete Lücken, Blicke in die Tiefe des Blocks oder vorhandene Brandwände, werden ebenso als positive Qualitäten verstanden wie beabsichtigte Zielsetzungen der Stadtplanung unterschiedlichster Zeitschichten. Indem der Entwurf die Neubauten gleichberechtigt zu ihrer Umgebung entwickelt, werden der Widerspruch und die Vielfalt des Geplanten sowie Ungeplanten als Ordnungsprinzipien des Ortes anerkannt. Indem die neuen Häuser als „vorgefundene Architektur“ betrachtet werden, kann der Entwurf an der Grenze von städtebaulicher Setzung und Umgebung konzeptionell vermitteln. Die Interpretation einer vorgefundenen Realität ermöglicht eine Rezeption als Teil des Blocks, Solitär oder gar Ruine – gleiches gilt für die Bausteine der Umgebung. Organisatorisch, funktional wie auch in Bezug auf die soziale Gemeinschaftsbildung orientieren sich die Räume zwischen den Baukörpern an den Höfen des traditionellen Berliner Blocks. Die gemeinschaftlichen Bereiche des Wohnens – Höfe wie auch Dachterrassen – befinden sich an den Orten größtmöglicher Reibung zwischen Neu- und Bestandsbauten.

Das Spannungsverhältnis des Ortes zwischen der Dichte des fragmentierten Blocks und der Großzügigkeit der locker bebauten Peripherie der Umgebung wird auch in die Grundrisse der einzelnen Wohnungen transformiert. Die Dichte des durch enge räumliche Beziehungen zu angrenzenden Häusern oder Brandwänden einerseits und der Ausblick auf die locker bebaute, eher peripher anmutende Umgebung andererseits schaffen ganz konträre Gefühle des Wohnens. So werden im Plan unterschiedliche Wohnwelten zwischen der innerstädtischen Dichte Blocks und der des Lebens in der Peripherie der Stadt eröffnet. Eine Reihe von Zimmern, die an Wohnungen des traditionellen Berliner Blocks erinnert, wird ergänzt um großzügigere fließende Raum-

bereiche dazwischen, die dem Wohnen, Kochen und Essen dienen. Über unterschiedliche, teils gegensätzliche architektonische Elemente werden im Innenraum verschiedene Atmosphären angedeutet. Über den Öffnungsgrad und die Ausrichtung von Loch- und Bandfassade, Licht und Dunkelheit oder den Gegensatz von Konstruktion und Ausbau werden ganz widersprüchliche Wahrnehmungen des Wohnens und damit Interpretationen von gegensätzlichen Wohnarchitekturen ermöglicht.

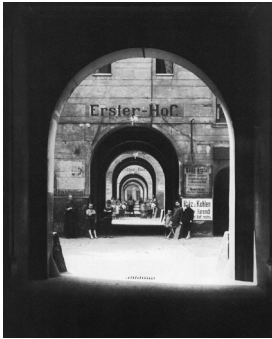
Die Fassade zeigt sich vorwiegend in Sichtbeton, der durch eine schmale horizontale Brettschalung die Körnung umgebender Ziegelwände und -fassaden erhält. Der Sichtbeton wird um die dominante lebhaftere Textur der Brandwand ergänzt, die in jeder Wahrnehmung der Baukörper als Collage sichtbar wird. Wie zufällig erscheinende Bepflanzungen der Wände und Höfe erinnern an ruinenhafte und unberührte Winkel der Stadt. So entstehen Orte, die von den Erinnerungen erlebter Stadträume zehren. Einerseits schaffen diese eine Vermittlung zwischen den so vielfältigen Architekturen der umgebenden Wohnhäuser, zwischen modernistischen Hochhäusern oder als Relikt erhaltenen Brandwänden. Andererseits dienen sie der komplexen Wahrnehmung des Stadtraums, der, dem persönlichen Erinnerungshintergrund des Betrachters zugeordnet, unterschiedliche Lesarten ermöglicht. Die neuen Häuser werden so zum Rahmen ihrer Umgebung, welcher unterschiedliche Qualitäten und Mehrdeutigkeiten erst bewusst machen kann.

Widersprüchliche Elemente bestimmen den Ausdruck des Entwurfs: Band- und Lochfassade, Flach- und Steildach, massive und leichte Materialien; sowie formelle und informelle Elemente nehmen Anleihen bei unterschiedlichen Stilen und Zeiträumen. Mehrsichtigkeiten und Mehrdeutigkeiten lassen unterschiedliche Wahrnehmungen vom zusammenhängenden Ensemble bis zur vorgefundenen Ruine zu. Die Fassaden beziehen sich auf an sich widersprüchliche Architekturen. Während sie in Disposition und Maßstab eher auf Wohnarchitekturen des 19. Jahrhunderts verweisen, erinnern sie in Materialität und Vorfertigung mehr an Wohnhochhäuser der Moderne.

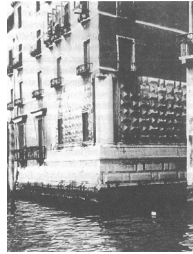
So arbeiten die Fassaden assoziativ mit einerseits ganz klassischen Fassadenaufbauten, andererseits auch informell geprägten Elementen. Teilweise bestimmen symmetrische Komposition, vertikale Ordnung, Ausbildung eines Sockels und eines oberen Abschlusses das Äußere, teilweise sind es frei angeordnete Fenster, Regenfallrohre oder Vordächer – Elemente, die auf ungeplante Rückfassaden oder Vorstadtarchitekturen verweisen und eher additiv gefügt sind. Analog zur Repräsentationsaufgabe der scheinbaren Hauptfassaden klassischer Ordnung stehen diese stellvertretend für eine Architektur der Widersprüchlichkeit und Diversität der vorhandenen fragmentierten Umgebung. Teils stellen sich die Fassaden als Brandwände dar, die nur durch ein flaches Relief gegliedert werden, das einen Teil der inneren Zusammenhänge des Hauses freilegt und an Zerstörungen des Stadtkörpers erinnert.

Diese Bezüge zu bestehenden, vorgefundenen und eher bei-läufig zustande gekommenen Architekturen werden geschaffen, um den Entwurf in seinem Kontext zu verankern und ihm eine Ordnung innerhalb der Stadt zu geben. Es geht um eine Aneignung und Integration der Umgebung durch den Entwurf, der den Kontext sodann selbst anreichert und damit radikalisiert. Dabei soll die Ordnung nicht auf historischer Kontinuität basieren, an deren vorläufigem Ende sich ein Entwurf befindet, sondern auf den stets neu zu bewertenden Qualitäten des Ortes, der Koexistenz von Widersprüchen, welche die Stadt als solche ausmachen.

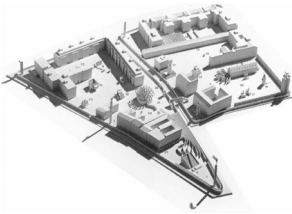
- 1 Vgl. Philipp Oswald, Berlin – Stadt ohne Form. Strategien einer anderen Architektur, München 2000.
- 2 Vgl. Eberhard Ostermann, Der Begriff des Fragments als Leitmetapher der ästhetischen Moderne, in: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 1, 1991, hier S. 1-2. 3 Ebd., S. 6.
- 4 Oswald Mathias Ungers, Südliche Friedrichstadt Berlin. Planung 1977, in: Heinrich Klotz (Hg.), O.M. Ungers. 1951-1984. Bauten und Projekte, Braunschweig/Wiesbaden 1985, S. 137.
- 5 Oswald Mathias Ungers, Das Thema der Assemblage oder der Zusammenfall der Gegensätze, in: Walter A. Noebel (Hg.), Oswald Mathias Ungers. Die Thematisierung der Architektur, Zürich 2011, S. 37.
- 6 Ebd., S. 39
- 7 Oswald Mathias Ungers, Der Entwurf für die Wohnbebauung Schillerstraße – eine vorgefundene Architektur, in: Noebel, Oswald Mathias Ungers, S. 91. 8 Ebd., S. 91.
- 9 Vgl. Robert Venturi, Komplexität und Widerspruch in der Architektur (Bauwelt Fundamente 50), Braunschweig 1978, S. 158-161. 10 Ebd., S. 140.
- 11 Ebd., S. 158.
- 12 Ebd., S. 189-190.
- 13 Heinrich Klotz, Nachwort, in: Venturi, Komplexität, S. 222.
- 14 Aldo Rossi, Wissenschaftliche Selbstbiographie (engl. 1981), Zürich 2015, S. 25-26.
- 15 Also Rossi zit. n. Hannesen, Hans Gerhard: Cara Architettura!, in: Berlinische Galerie (Hg.): Aldo Rossi. Architekt, Berlin 1993, S. 65-66.
- 16 Vgl. Aldo Rossi, Selbstbiographie, 2015, S. 27.
- 17 Vgl. Aldo Rossi, La diversità di Berlino, in: Alberto Ferlenga, Aldo Rossi. Opera completa 1993-1996, Mailand 1996, S. 275.
- 18 Heinrich Klotz zit. n. Hannesen, Hans Gerhard, 1993.



1



2



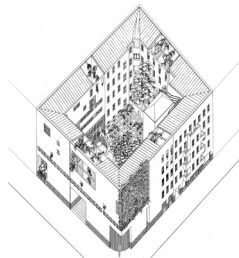
3



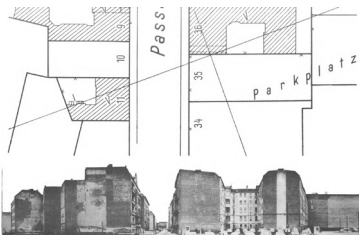
4



5



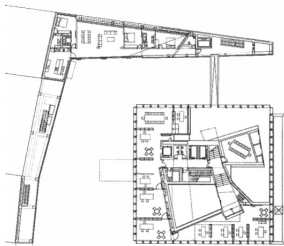
6



7



8



10



9

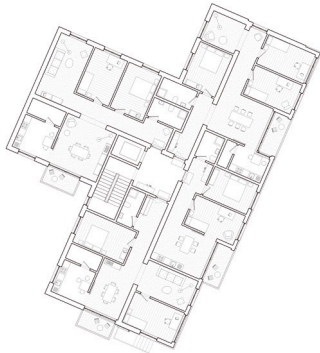


11

- 1 Adolf Erich Wittig: Meyers Hof, Berlin, 1874.
- 2 Filarete: Säule an der Ca' del Duca, Venedig, um 1461.
- 3 John Hejduk: Berlin Masque, Berlin, 1980.
- 4 Michelangelo: Pietà Rondanini, 1552-1564.
- 5 Jürgen Sawade: Wohnen am Kleistpark, Berlin, 1977.
- 6 O.M. Ungers: Berliner Brandwände, VzA 27, TU Berlin, 1969.
- 7 O.M. Ungers: Wohnhof am Goethepark, Berlin, 1980.
- 8 Robert Venturi: Vanna Venturi House, Chestnut Hill, 1964.
- 9 Giovanni Battista Piranesi: Rovine del Sisto, 1765.
- 10 OMA: Netherlands Embassy, Berlin, 2003.
- 11 Erich Mendelsohn: Umbau Mossehaus, Berlin, 1923.



ENTWURF



ENTWURF



ENTWURF



ENTWURF

Timm Traxler

**Das Fenster zum Hof.
Projekt für einen Wohnkomplex in Barcelona**

**Entwurfsprojekt 2018 am Lehrstuhl für Städtebau und
Wohnungswesen, Prof. Bruno Krucker, Prof. Stephen Bates.**

„Which one of you did it? Which one of you killed my dog? You don't know the meaning of the word ‚neighbors‘! Neighbors like each other, speak to each other, care if somebody lives or dies! But none of you do!“ Alfred Hitchcock. Rear Window. 1954.

Der Journalist Jeff hat – im gleichnamigen Film – aus seinem „Fenster zum Hof“ Einblick in beinahe alle benachbarten Wohnungen. Seit er sich ein Bein gebrochen hat, ist er an einen Rollstuhl gefesselt. So beginnt er zunächst aus Langeweile, den Alltag seiner NachbarInnen zu beobachten. Aus der Dunkelheit seiner Wohnung heraus sieht er etwa die aufgeregten Jungvermählten, die in ihrer neuen Wohnung die Jalousien herunterziehen, um sich den Blicken der Nachbarn zu entziehen, oder auch das zornige ältere Ehepaar, das seine Abscheu voreinander kaum noch verbergen kann. Nun richtet sich seine Aufmerksamkeit aber auf die Frau auf der Feuertreppe, die ihre Wut in den Hof heraus schreit. Jemand habe ihrem Hund das Genick gebrochen. In Alfred Hitchcocks Film „Rear Window“ von 1954 erfahren wir durch die Augen des Protagonisten alle möglichen privaten Details über die BewohnerInnen der um einen Innenhof angeordneten Häuser einer amerikanischen Großstadt. Der Film spielt in einer dichten städtischen Situation, der Hof wird zur Theaterbühne, die dem Publikum einen voyeuristischen Blick in fremde Lebenswelten eröffnet, einen Einblick in die Privatsphäre gewährt, in ein Szenario, das im Alltag unserer Städte aber völlig tabuisiert zu sein scheint.

„Die neuen Städte sind [...] vom Ideal der Gefahrenabwehr geprägt. [...] Die Begegnung mit dem Fremden im öffentlichen Raum ist zur Angstvorstellung geworden. Der Mann mit dem Turban könnte ein Attentäter sein, der nette Mensch an der Bar eine gefährliche Krankheit in sich tragen.“¹

Das Bild, das der Film präsentiert, bedient also gerade in Zeiten von Datenschutz und Terrorismus eine Angstvorstellung. Nur aus dem Schutz der Dunkelheit des Kinosales heraus kann das Publikum eine Faszination zur Teilhabe am des Voyeurismus des Protagonisten entwickeln.

Mitscherlich beschreibt in „Die Unwirtlichkeit unserer Städte“ bereits 1965 eine Dissoziation nahe benachbarter Bewohner, die keine Kontakte mehr suchen würden, selbst in Situationen, die dafür vielversprechend erscheinen würden. Schon der Titel des absichtsvollen Pamphlets, das sich in erster Linie mit den Besitzverhältnissen von städtischen Boden beschäftigt, ist ein Hinweis auf die besprochene Thematik. Die Städte seien „unwirtlich“, also nicht mehr zum Aufenthalt einladend. Das sei eine Situation, die Mitscherlich nicht nur in den Städten, sondern ebenso in den Apartmenthäusern feststellt, in denen die MieterInnen alle Berufstätige sind, und falls einer von „ihnen krank wird, so sei er praktisch gestrandet, denn keiner kennt seinen Nachbarn, und der Mensch ist doch nicht darauf angelegt, sein Leben als Einsiedlerkrebs zu führen.“²

Mitscherlich diagnostiziert einen Entfremdungsprozess des modernen Städters, der keinen Kontakt wünscht und Distanz hält. Er vermutet dahinter aber keine freiwillige Entscheidung, sondern vielmehr fehlende Modalitäten:

„Wer ein wenig die Genese menschlichen Verhaltens zu verfolgen versteht, wird nicht aus dieser angeblichen Vorliebe des Städters für Einsamkeit einen neuen Typus ableiten. Sein Unvermögen Distanz zu überwinden, wird naiv als das Ergebnis einer bewußt getroffenen Entscheidung hingenommen.“³

Für Mitscherlich stellt dabei das Einfamilienhaus den Höhepunkt dieser städtischen Verantwortungslosigkeit dar. Das scheint sich auch 50 Jahre nach Mitscherlichs „Anstiftung zum Unfrieden“ wenig verändert zu haben.

Niklas Maak etwa bezeichnet das Einfamilienhaus ebenso als „Wellnesslandschaft für den burnoutgeplagten [...] Immobilienbesitzer“ wie als eine „Comfortzone, in der alles auf Erholung, Abschottung und Trost ausgerichtet“ sei.⁴ Maak nennt das Einfamilienhaus im Folgenden eine „aufwändige Form der Asozialität“,⁵ und stellt weiter fest, dass es kaum Alternativen zu diesem Typus gebe. Das führt er in erster Linie auf kommerzielle Interessen einer Baubranche zurück, die viel besser an den billig gebauten standar-

disierten „Einfamilienhauswürfeln“ verdienen könne, anstatt die Städte mit experimentelleren Wohnformen zu verdichten.⁶

Folgt man Mitscherlich und Maak so hängt die Verarmung sozialer Kontakte und von Nachbarschaftlichkeit unmittelbar mit dem mangelnden Angebot an neuen Wohnformen in der Stadt und damit dem Exodus in die Vorstadt zusammen. Was ist also dann die Alternative zu diesem Einfamilienhaus in der Vorstadt? Sollen diese Häuser dann Orte der Gefahrenabwehr oder nicht besser Orte der Begegnung werden? Wie lassen sich das Bedürfnis nach Privatsphäre und Sicherheit mit dem Wunsch von Nachbarschaftlichkeit und Begegnung vermitteln?

Alternative Wohnformen

Wenn es den Stadtbewohnern also an alternativen Wohnangeboten fehlt und die Zersiedelung des Stadtrandes keine Alternative darstellt, wie könnte eine alternative Wohnform aussehen? In seinen Architekturvorlesungen, die 1995 auf Deutsch unter dem Titel „Vom Bauen. Vorlesungen über Architektur“ erschienen sind, stellt Herman Hertzberger zunächst fest:

„Der uniforme urbane Raum und der uniforme Grundriß beruhen auf der Trennung von Funktionen, und die bedingungslose Unterwerfung unter dieses Diktat der Funktionen hat dazu geführt, daß die Unterscheidung zwischen Wohnen und Arbeiten, Essen und Schlafen usw. als Ausgangspunkt für ein differenziertes Entwerfen von Räumen mit verschiedenen Nutzungen wahrgenommen wurde, mit der Begründung, daß unterschiedliche Tätigkeiten auch unterschiedliche Anforderungen an den Raum stellen, in dem sie stattfinden sollen. [...] doch auch wenn Wohnen und Arbeiten, Essen und Schlafen zu Recht Tätigkeiten genannt werden können, heißt es immer noch nicht, daß sie spezielle Anforderungen an den Raum stellen.“⁷

So heißt es bei Hertzberger weiter, dass es den Menschen selbst überlassen werden sollte, ein und dieselbe Funktion auf ihren persönlichen Geschmack hin zu interpretieren.⁸

Aus dem könnte man folglich schließen, „daß wir nur leere Kas-
setten zu entwerfen brauchen, die so neutral und und ausdrucks-
los wie möglich sind, damit auch die Bewohner ungehindert ihre
speziellen Wünsche verwirklichen können.“⁹ Hertzberger ver-
gleicht das Wohnen in einer solchen Wohnung mit der Auswahl
aus einer übervollen Speisekarte, „die den Appetit eher zügelt, als
anregt.“¹⁰ Denn die Voraussetzung für eine richtige Wahl sei nicht
nur, dass das Angebot überschaubar ist, sondern ebenso, dass der
Wählende sich unter den gebotenen Alternativen auch aus sei-
nen gemachten Erfahrungen etwas vorstellen könne. Hertzberger
stellt dem Konzept der „leeren Kassette“ das Konzept der Assozia-
tionen (an anderer Stelle auch „Stimuli“ genannt) entgegen. Denn
ganz im Gegenteil zum völlig nutzungsneutralen Raum sollte ein
Haus „verschiedene Assoziationen hervorrufen.“¹¹ Er nennt das
Beispiel einer Nische, die im gleichem Maße eine abgeschiedene
Ecke zur Entspannung sein könnte, wie auch ein Raum zum un-
gestörten Arbeiten, zum Schlafen, eine Dunkelkammer oder ein-
fach eine Abstellkammer. Je größer die Vielfalt des Angebotes,
umso leichter könne das Haus die unterschiedlichen Bedürfnisse
der Nutzer erfüllen.

Hertzberger selbst hat mit den Diagoon-Häusern (1967-70) in
Delft gezeigt, wie er sich eine Architektur vorstellt, die den Be-
wohnerInnen einen gewissen Grad an Freiheit gewährt. So bietet
das Haus Möglichkeiten, selbst zu entscheiden, wie der zur Ver-
fügung gestellte Wohnraum unterteilt, wo geschlafen und wo
gegessen wird. Das Gebäude besteht aus zwei gegeneinander ver-
schobenen Kuben, deren Schnittpunkt einen mehrgeschossigen
Luftraum bildet. Die Ebenen sind dabei halbgeschossig gegenein-
ander versetzt und durch eine mittig platzierte Treppe erschlossen.
Das Prinzip generiert zunächst Raumvielfalt auf wenigen Quad-
ratmeter und gibt durch die Halbgeschosse bereits eine gewisse
Zonierung vor. Die Struktur soll dabei ein „Halbprodukt [sein], das
jeder nach eigenen Bedürfnissen und Wünschen vervollständigen
kann.“¹² So gibt es keine klaren Trennungen zwischen Wohn- und
Schlafbereichen. Jede Ebene, die sich um den als „Wohnhalle“ be-
zeichneten Luftraum gruppiert, hat hervorspringende Wandteile,
die als Anreiz zur zusätzlichen Abtrennung der Bereiche gedacht

sind, um etwa einen geschützten Rückzugsbereich zu schaffen.

Maak plädiert ebenso wie Hertzberger dafür, die Räume der Wohnungen zu radikalieren, „das Schlafzimmer entschlossen intim“, den „Wohnbereich umso offener und luftiger“¹³ zu gestalten. So wird das Schlafzimmer zur Höhle und der Wohnbereich zur leichten Landschaft. Das bietet aber nicht nur vielfältige Möglichkeiten für die BewohnerInnen zur Aneignung, sondern macht ebenso „Quadratmeterressourcen“ frei, die dann so für großzügige gemeinschaftliche Wohnzimmer, Dachterrassen oder kollektive Gärten genutzt werden könnten. Durch Reduktion der Größe der Flächen auf das Wesentliche und Radikalisierung der Wohnatmosphären würde also nicht zwangsläufig eine Einbuße an Wohnqualität einhergehen, sondern vielmehr eine große Raumvielfalt entstehen.

„Man kann bei diesen Bauten von dekonstruierten Dörfern reden: Die Formen von Gemeinschaftsbildung, die man jenseits von Familiengrenzen in alten Dörfern fand und im Süden Italiens und Spaniens teilweise noch heute findet – gemeinsam Kochen, lange Esstische, Plätze, auf denen man sich zufällig trifft und für ein Gespräch niederlassen kann.“¹⁴

Eine der frühesten Ideen für größere Gebäudekomplexe, die gewissermaßen symbolhaft in der Form abgewandelt, aber später zu einer Art Prototyp wurde, ist die Familistère in der nordfranzösischen Stadt Guise, deren Kommune nach den utopischen Ideen des Ofenfabrikanten Fourier als Wohnraum für dessen Fabrikangestellten geplant und im 19. Jahrhundert gebaut wurde. Der Gebäudekomplex ist um drei Lichthöfe herum organisiert und umfasst insgesamt 475 Wohneinheiten. Die Wohnungen werden über Galerien erschlossen, die entlang der Innenfassden der Höfe verlaufen und heute etwas primitiv erscheinen. So erinnern sie in ihrer monoton Reihung der Zugänge eher an ein Gefängnis und weniger an ein Wohnhaus. Die überdachten Höfe, um die sich die Wohnungen gruppieren, dienten für gemeinsame Feste und andere gemeinschaftliche Aktivitäten.¹⁵ Was die Familistère aber besonders aufschlussreich macht, sind die übereinander gestapelten

Galerien, die mehr als ein bloßes Erschließungssystem eine Form von nachbarschaftlichem Miteinander erzeugen sollen. Eine Idee, auf die sich Architekten in der Folge immer wieder berufen. So erinnert sie etwa an Alison und Peter Smithson und ihr Konzept der „streets in the sky“ für das Golden Lane-Project (1952). Auf der Collage, die die Architekten zeichnen, ist die Erschließungszone wie eine öffentliche Straße dargestellt, auf der sich sowohl Joe Di-Maggio, Marilyn Monroe als auch spielende Kinder begegnen sollen. So wird die Straße als Möglichkeit für zufällige Begegnungen quer durch die sozialen Schichten inszeniert, die gemeinsam teilhaben sollen an der Kollektivität des urbanen Raumes. So schlagen die Smithsons die „streets in the sky“ nicht nur als Erschließungskonzept für das Golden Lane Housing vor, sondern inszenieren es ebenso als Überlagerung der bestehenden Straßennetzwerkes Londons, das die als isoliert empfundenen Stadtteile miteinander in einem großen Netzwerk verweben soll.

Ebenso ist die Straße als Erschließungskonzept bei Le Corbusier immer wieder Thema. Besonders eindrucksvoll sind nach wie vor die „rues interieurères“ der Unité in Marseille (1947-52). So wickelt sich ein Großteil der über 300 Wohneinheiten um einen internen Erschließungsgang. Dieser ist großzügig dimensioniert und erinnert mit den Eingangsportalen der Wohnungen mit ihren kleinen Postfächern und dem Beleuchtungssystem, das Assoziationen einer Straßenlaterne hervorruft, an das Bild einer öffentlichen Straße.

Auffällig ist, dass der Terminus der Straße auch im Wortschatz der Architekten immer wieder auftaucht. So heißen sie bei Le Corbusier „rue interieur“ und bei den Smithons „streets in the sky“. Das scheint eine ganz bewusst gesuchte Analogie zu dem als öffentlich empfundenen Straßenraum zu sein, in dem sich jeder zufällig begegnen kann. Auch Hertzberger stellt fest, dass alle Wohnungen „möglichst einen direkten Zugang zur Straße“ haben sollten. Denn „ist die eigene Wohnung nur über eine gemeinsame Halle, einen Aufzug, Treppe, Galerien oder Arkaden zu erreichen, sind diese Räume so anonym, daß sie jeglichen ungezwungenen Kontakt zwischen den Bewohnern unterbinden und zu einem weitläufigen Niemandsland werden.“¹⁶ So soll die Straße in Wohn-

genden nicht nur im Alltag, sondern ebenso bei besonderen Anlässen als „Wohn-Raum“ erfahrbar werden und zu gemeinsamen Aktivitäten ermuntern. Auch bei Hertzbergers Projekten taucht die als öffentliche Straße aufgefasste Erschließungszone mehrfach auf. Das Studentenwohnheim in Amsterdam von 1959 etwa fügt dem klassischen Laubengang ähnlich wie in Le Corbusiers Unité Elemente einer öffentlichen Straße hinzu. So sollen etwa kleine Bänke, die gegenüber der zurückgezogenen Eingangsbereiche der Studentenwohnungen platziert sind, zum Aufenthalt einladen.

Auch der Entwurfsort Barcelona bietet eine Vielzahl ungewöhnlicher Wohnkonzepte, bei denen ähnliche Themen bearbeitet werden. Allen voran etwa das nach einem Science Fiction Film benannte Walden 7 Projekt des katalanischen Architekten Ricardo Bofill, bei dem die Idee einer öffentlichen Straße über mehrere platzartige Sequenzen mit der klassischen Patio-Typologie mediterraner Architektur verknüpft wird.

Im Kontext der eingangs angesprochenen Verarmung in Bezug auf soziale Kontakte benachbarter Hausbewohner taucht also die Straße als Konzept für einen Ort des ungezwungenen sozialen Kontaktes immer wieder in verschiedenen Projekten auf, meist ebenso im Kontext einer radikalisierten Idee der Wohnung. Nicht zufällig sind die Wohnungen der Unité erstaunlich klein bei einem differenzierten Angebot vielfältiger Räume mit komplexen Bezügen.

Öffentlich, Privat und das Dazwischen

Die Idee von Gebäudekomplexen mit „radikalisierten“ Flächen, kollektiv genutzten Bereichen in einem verdichteten städtischen Raum klingt zunächst vielversprechend. Diese hier beschriebene utopisch-romantische Idee eines kollektiven Zusammenlebens ist aber natürlich nicht neu; hinzukommt, dass eigentlich ein Großteil der Wohnkommunen rückwirkend als gescheitert betrachtet werden. Doch, woran lag es?

Orte in Wohnhäusern, die sich nicht klar dem Besitz einer Mietpartei zuordnen lassen, werfen in der Regel das Problem auf, dass sich niemand dafür verantwortlich fühlt. Es mag banal klingen,

aber nicht wenige Vorschläge kollektiven Zusammenlebens scheitern schlicht an der Frage der fehlenden Zuordnung, also letztlich ganz einfach daran, wer dafür verantwortlich ist, sie tatsächlich sauber zu halten.

Dem schließt sich die Frage an, welche Räume denn als „öffentlich“ oder „privat“ empfunden werden, und was die Begriffe selbst im diesem Kontext bedeuten können. Doch erscheint das Begriffspaar selbst zunächst problematisch. Hertzberger schlägt vor, die Begriffe als räumliche Umsetzungen von „kollektiv“ und „einzeln“ zu verstehen und über die Verantwortlichkeit und Zugänglichkeit dieser Bereiche gegenüber zu differenzieren.¹⁷ So ist zunächst privat derjenige Raum, über dessen Zugänglichkeit nur eine kleine Gruppe oder gar eine einzelne Person verfügt; öffentlich hingegen der Raum, der für jede und jeden zugänglich ist. Doch, so argumentiert Hertzberger, eigne sich das etablierte Begriffspaar privat und öffentlich nicht, um die gebaute Umwelt ausreichend zu beschreiben. Vielmehr handle es sich bei beiden Begriffen um starke Vereinfachungen tatsächlicher Begebenheiten, die sich meistens gar nicht so kategorisch dem einen oder anderen zuordnen lassen, sondern sich vielmehr nur graduell voneinander unterscheiden:

„Die Begriffe „öffentlich“ und „privat“ kann man sozusagen als eine Reihe sich graduell voneinander unterscheidender räumlicher Eigenschaften betrachten, die ihre Zugänglichkeit, die Verantwortlichkeit und die Beziehung zwischen dem Privateigentum und der Beaufsichtigung bestimmter Raumeinheiten begreifen.“¹⁸

Denkt man folglich den öffentlichen und den privaten Bereich eher als sich graduell voneinander unterscheidende, sich diffundierende Bereiche, so werden „das Öffentliche und das Private anders definiert – über eine breite Zone des Dazwischen.“¹⁹ Für Hertzberger ist es sogar die Hauptaufgabe der planenden ArchitektInnen eben diese angemessene Form der Zugänglichkeit der verschiedenen Bereiche zueinander durch Gestalt, Material, Licht und Farbe auszudrücken. Das heißt einen architektonischen Ausdruck zu entwickeln, der die Benutzer klar erkennen lässt, welche

Bereiche mehr oder welche eben weniger zugänglich sind. So bekommen die von Hertzberger als „Dazwischen“ oder „Zwischenbereich“ bezeichneten Bereiche eine eminent wichtige Rolle. Als konkretes alltägliches Beispiel nennt er die Schwelle, die er als Rahmen für die Begrüßung und Verabschiedung versteht:

„Die Konkretisierung der Schwelle als Zwischenbereich bedeutet vor allem das Errichten eines Rahmens für die Begrüßung und die Verabschiedung und ist insofern die architektonische Umsetzung des Begriffs „Gastlichkeit“. Darüber hinaus ist die Schwelle als gebauter Bereich ebenso wichtig für die Entstehung sozialer Kontakte wie dicke Mauern für das Bewahren der Privatsphäre.“²⁰

Auch für Maak ist der Raum, der sich weder eindeutig einer kollektiven, noch einer individuellen Nutzung zuordnen lässt, eine zentrale Möglichkeit im Architekturentwurf. Solche Orte würden es etwa leichter machen, Passanten oder Freunde einzuladen oder die Kinder beim Nachbarn spielen zu lassen.²¹

„Es gilt also „Zwischen“-Räume zu schaffen, die verwaltungsmäßig entweder zum privaten oder zum öffentlichen Bereich gehören, von beiden jedoch im gleichen Maße zugänglich sind, d.h. daß beiden zumutbar ist, daß die anderen sie benutzen.“²²

Wie sich solche Bereiche artikulieren lassen, zeigt etwa das Seniorenheim De Overloop (1980-84) in Almere, ebenfalls von Herman Hertzberger. Die überdachten Eingangsbereiche zu den Wohnungen des Pflegeheims sind jeweils paarweise angeordnet und bilden einen gemeinsamen Bereich aus, der mit einer Bank ausgestattet ist. Zwischen den beiden Wohnungen trennt eine zusätzliche, halbdurchlässige Scheibe die Bank und ordnet jeweils einen Bereich einer Wohneinheit zu. Die Wohnungstüren lassen sich zusätzlich ähnlich einer Pferdeklaappe nur im oberen Bereich der Wohnungstüre öffnen, was zum zwanglosen Plaudern im Vorbeigehen ermuntern soll, ohne sich zeitgleich zu sehr zu dem Eingangsbereich zu öffnen. So wird jeweils der Vorbereich der Wohnungen zwar eindeutig der jeweiligen Einheit als Fortsetzung der

Wohnung zugeordnet, er wird jedoch durch ein verspieltes System verschiedener Elemente, die mit Gesten des Öffnens beziehungsweise des Verschließens und damit Abschottens arbeiten, komplex miteinander verwoben. Die Verantwortung der einzelnen Vorzone gegenüber ist demnach klar einer Wohneinheit zugeordnet, die Zugänglichkeit hingegen deutlich vielschichtiger artikuliert. So erscheint also das Dazwischen, die Schwelle, eine entscheidende Möglichkeit zu sein, Räume und Bereiche zu artikulieren, die im Kontext eines großen Wohnhauses, einladen könnten, ein zwangloses soziales Miteinander zu organisieren.

„Damit Kontakte spontan entstehen, ist eine bestimmte Zwanglosigkeit und Unverbindlichkeit nötig. Das sichere Gefühl, daß man den Kontakt jederzeit abbrechen kann, sobald man es wünscht, ermutigt weiter zu machen.“²³

Der Entwurf

Der Entwurfsort Barcelona erscheint als so etwas wie der Prototyp der verdichteten Stadt mit einer lange zurückreichenden urbanen Tradition.²⁴ Barcelonas charakteristische urbane Form ist das Ergebnis der Stadtentwicklung Ildefons Cerdàs, der Mitte des 19. Jahrhunderts ein generisches Blocksystem, das Eixample, entwickelte. Das Bild der katalanischen Hauptstadt ist nach wie vor geprägt von urbaner Dichte und Kompaktheit. Besonders eindrucksvoll ist, dass die im Eixample behandelten gestalterischen und sozialen Fragestellungen heute noch immer aktuell sind: Dichte, persönliche Freiheit, Privatsphäre und öffentlicher Raum. In einer Zeit von Zersiedelung und Verstädterung, wachsenden Bevölkerungszahlen und damit verbundenem ökonomischen Druck ist das Eixample noch immer ein eindrucksvolles Beispiel für kompakt geordnete städtische Verdichtung. Katalanische Architekten wie Cerdà, Gaudi, Coderch oder Bofill haben dabei vielfältige, kulturell bedingte Lösungen entwickelt, die noch heute eindrucksvolle Beispiele für komplexe Wohngebäude in verdichteten städtischen Situationen sind.

Der Entwurf verfolgt die Idee einer vertikalen und horizontalen graduellen Schichtung von den gänzlich privaten Rückzugsbereichen der Wohnung bis in die kollektiven Bereiche des Hauses, letztlich artikuliert im Schnitt und Grundriss des Gebäudes.

Die Idee der vertikalen Schichtung beginnt zunächst bei den beiden Höfen, die als öffentlicher Raum durch Fußgängerwege das Gebäude mit der existierenden Passage verweben, die sowohl für die Nachbarschaft als Abkürzung wie auch für die BewohnerInnen des Hauses selbst zugänglich sind und durch Gewerbe und Werkstätten einen öffentlichen Charakter erhalten sollen. Das erste Obergeschoss bildet nicht zuletzt durch seine erhöhte Anordnung eine erste Abstufung zu dem durchwegten Erdgeschoss aus und beheimatet eine Kombination aus Micro-Büros mit Ateliers, die sich zum Innenhof richten, und Wohnungen, die sich nach außen zum Stadtraum orientieren. Letztlich sitzen darauf drei Wohngeschosse mit vier verschiedene Wohnungstypen, die ineinander verweben sind und deren Zugänglichkeit auf Grund der Lage am privatesten Ort des Gebäudes liegt.

Die horizontale Schichtung des Gebäudes funktioniert über die Gänge, die die einzelnen Wohnungen erschließen. Diese sind außenliegend und ermöglichen so eine natürliche Belichtung und Belüftung. Sie sind eineinhalbgeschossig und erhalten so ihre aufrechte Proportion, die sie weniger bedrückend erscheinen lassen und mehr an die Proportion eines Straßenraumes erinnern sollen. Durch Aufweitung und Verengung dieser Gänge sollen gleichermaßen Aufenthaltszonen und Bewegungsflächen geschaffen werden. In diesen so gebildeten Vorzonen der Wohnungen, die bis zu drei Einheiten erschließen und meist über einen kleinen Balkon, der in den Hof blickt, zusätzlich erweitert werden, soll es eine kleine Bank ermöglichen zu verweilen, zu warten oder einfach die Schuhe anzuziehen. Durch eine runde Stütze, die leicht asymmetrisch sitzt, soll die Fläche zusätzlich artikuliert werden. Diese so gebildeten Schwellenräume vor den eigentlichen Wohnungen fungieren gewissermaßen als Bindeglied zwischen dem kollektiven Erschließungsbereich und der privaten Wohnung. Diese Erweiterung des Erschließungsrau-

mes kann als Ort zum Plaudern zwischen den BewohnerInnen genutzt werden. Hatte man aus dem Erdgeschoss der Höfe zunächst nach oben geblickt, so erzeugen die schweren umlaufenden Geländer mit den hervorspringenden Balkonen zunächst ein monumentales Bild des Hofes. Diese Atmosphäre wird durch die Materialisierung der Erschließungsbereiche bewusst gebrochen. Als Kontrast zur monumentalen Größe und steinernen Ausgestaltung des Hofes, versucht der Schwellenbereich durch die hölzernen Läden der Fenster und die roten Fliesen eine informellere Atmosphäre zu erzeugen.

Geht man nun aus dem Erschließungsgang in die Wohnung, so betritt man zunächst in jeder Wohneinheit einen überhohen 1½ geschossigen Raum, der als zentraler, öffentlicher Bereich der Wohnung fungiert und in der Materialwahl für den Boden als Fortsetzung des Außenraumes gelesen werden kann. Empfängt die BewohnerIn der Wohnung Besuch, so muss dieser nicht zunächst durch den privateren Teil der Wohnung geführt werden. Der Bereich ist visuell mit einem zweiten offenen Wohnbereich verbunden, der je nach Wohnung teilweise zusätzlich durch einen 1,5 Meter hohen Versprung getrennt ist; er ist in jedem Fall aber mit 2,75 Geschosshöhe deutlich niedriger und soll so eine zwar immer noch offene, aber etwas gedrücktere und damit intimere Atmosphäre erzeugen. Der Raum wird letztlich über eine Loggia in den Außenraum visuell erweitert. In den Duplex-Wohnungen sind die Schlafbereiche zusätzlich im oberen Geschoss angesiedelt und zu kleinen Rückzugsorten verdichtet. Sie erreichen durch die maximale Entfernung vom Hof, dem Eingangsbereich und dem 1½-geschossigen Raum den höchsten Grad an Privatsphäre.

So stellt der Entwurf gewissermaßen den Versuch dar, verschiedene Ebenen von Zugänglichkeit, vom Eingang in das Haus, über die Schwelle der Eingangssituationen, bis schließlich in den privatesten Rückzugsbereich der Wohnung, zu artikulieren und dabei aufzuzeigen, wie und wo sich Möglichkeiten eines ungezwungenen Kontaktes zwischen den BewohnerInnen entwickeln könnten. In dieser Verflechtung aus vielfältigen urbanen

Räumen des Entwurfsgebietes, den historischen Vorbildern Barcelonas und den Fragen nach „Kollektivismus“ oder „Isolationismus“ und schließlich nach „Öffentlichkeit“ und „Privatheit“ ist der Entwurf angesiedelt.

Dadurch würde in diesem Haus der zeitweilig an den Rollstuhl gefesselte Jeff zwar hoffentlich keinen Mord beobachten, aber dennoch Einblicke in das Leben seiner Nachbarn bekommen können. Deren Privatsphäre wäre dennoch weit geschützter als im Film, denn die Bewohnerinnen und Bewohner hätten die Möglichkeit, selbst zu entscheiden, wie viel sie mit ihrem Gegenüber kommunizieren und wie viel Einblick sie gewähren möchten.

1 Niklas Maak, Wohnkomplex. Warum wir andere Häuser brauchen, München 2014, S. 53.

2 Alexander Mitscherlich, Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Eine Anstiftung zum Unfrieden, Frankfurt am Main 1965, S. 62.

3 Ebd., S. 65.

4 Maak, Wohnkomplex, S. 15.

5 Ebd.

6 Ebd., S. 65.

7 Herman Hertzberger, Vom Bauen. Vorlesungen über Architektur (engl. 1992), München 1995, S. 143.

8 Vgl. Hertzberger, Vom Bauen, S.143f

9 Ebd., S. 160.

10 Ebd., S. 159.

11 Ebd.

12 Ebd., S. 153.

13 Maak, Wohnkomplex, S. 30.

14 Ebd., S. 191f.

15 Vgl. Hertzberger, Vom Bauen, S. 133f.

16 Vgl. Ebd.

17 Ebd., S. 11.

18 Ebd.

19 Maak, Wohnkomplex, S. 306.

20 Hertzberger, Vom Bauen, S.

33.

21 Maak, Wohnkomplex, S. 306.

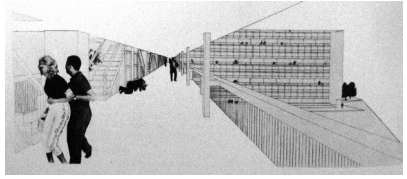
22 Hertzberger, Vom Bauen, S. 39.

23 Ebd., S. 174.

24 Vgl. Joan Busquets, Barcelona: The Urban Evolution of a Compact City, Cambridge 2014.



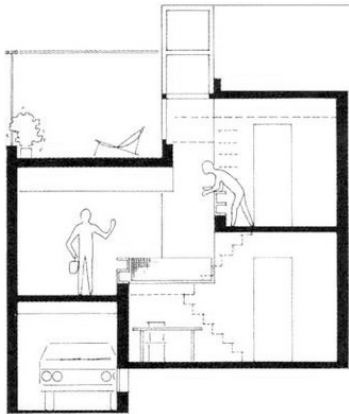
1



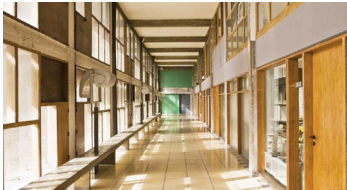
3



2



4



6



5



7



8



9



10

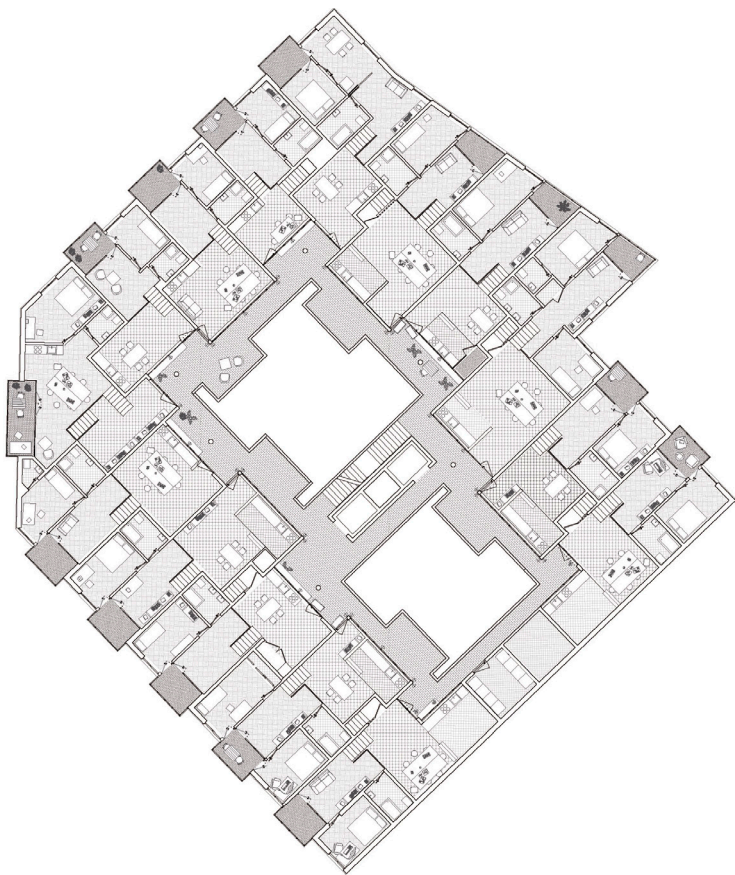


11

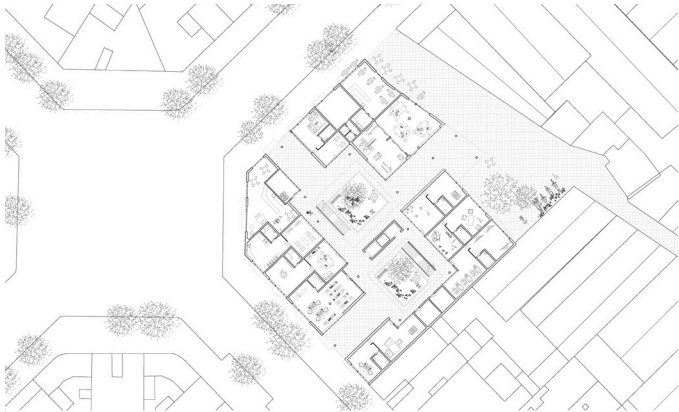
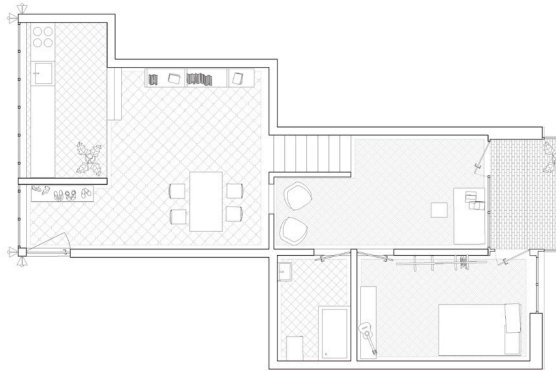
- 1 Bohigas, Martorell, Mackay, Ronda del Guinardó, Barcelona, 1961-64.
- 2 Bohigas, Martorell, Mackay, Ronda del Guinardó, Barcelona, 1961-64.
- 3 Alison und Peter Smithson, Streets in the Sky, London, 1972.
- 4 Herman Hertzberger, Studentenwohnheims Weespersraat, Amsterdam, 1966.
- 5 Herman Hertzberger, Diagoon Housing, Delft, 1971.
- 6 Le Corbusier, Unité d'habitation, Marseille, 1947.
- 7 aus: Alfred Hitchcock, Rear Window, 1954.
- 8 Jean-Baptiste Godin, Familistère (Guise), 1859-1884.
- 9 Ricardo Bofill, Walden 7, Barcelona, 1975.
- 10 aus: Herman Hertzberger, Vom Bauen, 1995.
- 11 Herman Hertzberger, Studentenwohnheim Weesperstraat, Amsterdam, 1966.







ENTWURF



ENTWURF

Philipp Valente Gouveia Pais

**„Architektonische Atmosphäre“ im Kulturvergleich.
Der Umbau eines bäuerlichen Wohnhauses in Nabburg**

Entwurfsprojekt 2019 am Lehrstuhl für Entwerfen und
Konstruieren, Prof. Florian Nagler.

Das Entwurfsprojekt und das Konzeptpapier setzen sich mit der Begrifflichkeit der „Atmosphäre“ auseinander. Die Theoriearbeit orientiert sich, zum Teil, an den Ergebnissen einer dreimonatigen Forschungsreise zum Thema „wabi-sabi“ in Japan, die von der DAAD in Kooperation mit der Universität Tokyo, gefördert wurde.¹ Diese Erkenntnisse sollen dem westlichen Begriff der „Atmosphäre“ gegenübergestellt werden. Die Frage der sinnlichen Wahrnehmung wird dabei eine wichtige Rolle in dieser Thesis einnehmen, wobei – so die hier verfolgte Grundüberlegung – sich das Wahrnehmen mit dem damit zusammenhängenden Raumempfinden einer anwesenden Person äußert. Wenn man einen Raum betritt, wird man in direkter Weise durch diesen in eine bestimmte Stimmung versetzt. Die Atmosphäre dieses Raumes ist, so lässt sich zumindest von Seiten der Architektur postulieren, für das Empfinden und die daraus resultierende Handlung entscheidend. Zudem kann erst gehandelt werden, sobald sich der und dem Anwesenden die Atmosphäre des Ortes erschlossen hat. Der Ausdruck „Atmosphäre“ ist ein breiter Begriff, der sich schwer fassen lässt. Er findet in der Alltagssprache eine vielfältige Ausdrucksform, welcher sowohl Anwendung auf die Menschen, die Natur und die Räume findet. Es scheint, dass mit Atmosphäre etwas Unbestimmtes bezeichnet werden soll, was sich anderweitig nicht in Worte fassen lässt.

Die japanische Kultur hingegen benutzt den Begriff des „wabi-sabi“, welcher außerhalb Japans häufiger als Bestandteil der traditionellen japanischen Schönheit gesehen wird. Dabei definiert der Ausdruck keineswegs die simple Ästhetik eines bestimmten Objektes. Befragt man einen japanischen Zeitgenossen, wird einem dieser keine Antwort zur Bedeutung des Begriffes geben können, denn seit Entstehung dieses Phänomens wird das rationale Begreifen des „wabi-sabi“ bewusst verhindert. Zum Begriffsverständnis gehört, dass der Begriff rätselhaft und nur schwer definierbar bleiben soll, wobei das Unbeschreibbare einen Teil seiner Faszination und Besonderheit ausmacht. Würde man daher versuchen wollen, hier Klarheit und Transparenz zu schaffen, welche das Konzept vollständig erklärt, ginge dies ein-

her mit dem Zerfall von „wabi-sabi.“ Die Wurzeln des Begriffes reichen bis zum Zen-Buddhismus, in welchem „wahres Wesen“ weder durch Sprache noch durch Schriften, sondern bestenfalls durch Anschauung zu begreifen ist. Agnosie bestimmt nicht nur den Zen-Buddhismus und den Begriff des „wabi-sabi“, sondern nach meinem Verständnis auch die Bestrebungen, Atmosphären zu schaffen. Vergleicht man den Begriff „wabi-sabi“ mit dem Begriff der „Atmosphäre“, so besteht die größte Gemeinsamkeit in der vielfältigen Bedeutung und Deutung der Begrifflichkeiten. Beide Begriffe beziehen sich zudem auf ein ästhetisches Phänomen, das sich durch ein leibliches Spüren gegenüber der Umwelt äußert.

Vor allem das Leben auf dem Land und in der landwirtschaftlichen Produktion, das „bäuerliche Leben“, weist sowohl in der damit verbundenen Lebensweise als auch in der zugehörigen Architektur eine starke zweckmäßige Verbundenheit zur Umwelt auf. Die Akzeptanz gegenüber dem Wandel und dem Zerfall durch die unmittelbare Abhängigkeit von den Jahreszeiten, zeigt ein ähnliches ästhetisches Verständnis, wie es dem Begriff „wabi-sabi“ zugeschrieben wird. Vom Bauernhaus geht eine starke Faszination aus, und es lässt die Betrachter eines solchen Hauses an traditionelle, vielleicht sogar ursprüngliche Lebensweisen erinnern. Dabei strahlen solche Gebäude eine eigentümliche Atmosphäre aus, die sich im Unterschied zu anderen Bauten schwer verorten lässt. Eine Kirche beispielsweise hat eine oft als „erhaben“ erlebte Atmosphäre aufgrund ihrer oftmals monumentalen Innenraumgestaltung. Zum Verständnis der architektonischen Elemente hat uns besonders auch die Erziehung ein Konzept von Religion vermittelt, welches einen nicht unwesentlichen Einfluss auf unsere Wahrnehmung ausübt. Doch warum fällt es uns im Unterschied dazu so schwer, die Atmosphäre eines Bauernhauses zu verorten? Welche architektonischen Mittel kommen zur Anwendung, um uns in diese bestimmte Stimmung zu versetzen?

Beim Umbau eines solchen Bauerhauses geht dessen Eigenart sehr oft zugunsten moderner Wohnideale verloren. Der Wohn-

komfort wird anhand der Helligkeit und Reinlichkeit der Räume ausgemacht. In Folge dessen werden die ursprünglichen massiven Außenwände mit größeren Öffnungen durchstoßen und die einfachen, mit Lehm verputzten Innenwände werden durch einen weißen Anstrich zum Schein gebracht. Die Intimität geht verloren, und der Wohnraum wird zum Ausstellungsobjekt. Doch wie kann eine Brücke geschlagen werden zwischen dem Wohnkomfort und dem Erhalt dieser essenziellen Substanz eines Bauernhauses?

Atmosphäre. Ein Symbol?

Symbolik

Der Begriff des Symbols benennt ein zwischen verschiedenen Personen vereinbartes Erkennungszeichen, das, aus Einzelelementen bestehend, zusammengefügt ein Ganzes ergibt. Dabei bezeichnet es im allgemeinen Sinne eine spezifische Art von einem konventionellen Zeichen, das seine Bedeutung assoziativ zur Anschauung bringt. Im Unterschied zur Metapher bleibt der Begriff jedoch inhaltlich nicht eindeutig zu bestimmen, da ein Symbol vergleichsweise viele Bedeutungsmöglichkeiten in Abhängigkeit vom jeweiligen Kontext mit seinen möglichen Inhalten und seinen möglichen Interpreten bereitstellt.² Vergleicht man die Definition des Symbols mit derjenigen von Atmosphäre so gibt es offensichtliche Gemeinsamkeiten, dies gilt etwa für die Zusammensetzung aus einzelnen Bruchstücken, die ein Ganzes ergeben, sowie für die inhaltliche Unbestimmtheit, die von verschiedensten Faktoren beeinflusst werden kann. Zugleich gibt es jedoch einen grundlegenden Unterschied, der mit der vorab bestimmten gemeinschaftlichen Absprache, der konventionalisierten Semantik einhergeht.

Dieser Unterschied zwischen Symbol und Atmosphäre soll im Folgenden anhand einer theologischen und einer ästhetischen Begriffserläuterung verdeutlicht werden. Mit Beginn des Christentums taucht der Begriff des Symbols im theologischen Diskurs auf. Dabei handelt es sich bei Symbolen um Gegenstände,

sowohl natürlicher als auch künstlicher Beschaffenheit, sowie auch um Handlungen, wie beispielsweise Rituale und Gottesdienste, denen eine vorab definierte Bedeutung beigemessen wird. Das Kreuz, welches bereits in der vorchristlichen Welt als Sinnbild der Sonne oder Symbol des Lebens bekannt war, wurde durch die Kreuzigung Christi zu einem weit verbreiteten Symbol von weltgeschichtlichem Gehalt. Aus meist zwei sich rechtwinkelig, seltener sich schräg schneidenden Balken, wurde das christliche Symbol und Zeichen des Heils, welches in vielfacher Weise bei Ritualen und Orten des christlichen Glaubens wiederzufinden ist. Dass wir dieses Kreuz als ein Symbol des christlichen Glaubens verstehen, liegt vor allem an der Erziehung und Bildung, die uns durch die Schule oder unser Elternhaus auferlegt wird. Es kommt also zu einer gemeinschaftlichen Absprache, ohne die wir das Kreuz nur in seiner markanten Form und nicht in seiner Bedeutung erkennen würden.

Anders stellt sich die Frage der Bedeutung bei Atmosphären dar, was anhand der räumlichen Atmosphäre der Kirchenarchitektur verdeutlicht werden kann. Betreten wir eine Kirche, so zeigt sich meist ein hoher Innenraum mit entsprechend überhöhter Decke, die bisweilen geschmückt ist mit Deckenmalereien und Ornamenten. Voluminöse Stützen tragen das Deckengewölbe und lassen den Innenraum des Sakralbaus in seinen Ausmaßen für das menschliche Auge kaum mehr wahrnehmbar werden. Um die erhabene und zugleich einschüchternde Atmosphäre des Innenraumes wahrzunehmen, mag es nicht unbedingt notwendig sein zu erfahren, dass es sich um das Haus Gottes handelt. Hauptsächlich die räumlichen Proportionen und die architektonischen Mittel sind ausschlaggebend für unsere Wahrnehmung und dessen, was wir als Atmosphäre bezeichnen.

Im ästhetischen Diskurs beruht die Bedeutung des Symbols auf seiner Fähigkeit, Konkretes mit Allgemeinem zu verbinden. Laut Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling kann das Kunstwerk sogar mit dem Symbol gleichgesetzt werden, da im Kunstwerk Inhalt und Ausdruck untrennbar miteinander verbunden sind. Demnach stellen sich sowohl das Kunstwerk als auch das

Symbol selbst dar. Demgegenüber stehen moderne ästhetische Theorien, in Anlehnung an Georg Wilhelm Friedrich Hegels Unterscheidung von symbolischen und ästhetischen Erfahrungen, die ein Modell entwickeln, welches das Symbol als eine Modalität der Kommunikation versteht.³

Eine Modalität der Kommunikation würde, wie bereits im theologischen Verständnis angesprochen, eine vorab definierte Bedeutung zugrunde legen – demnach handelt es sich um eine Absprache, die zwischen verschiedenen Personen getroffen werden müsste, um einen gemeinsamen Austausch zu ermöglichen. Denn wie im Kommunikationsmodell von Claude E. Shannon und Warren Weaver beschrieben⁴, braucht es mehrere Grundvoraussetzungen für einen transaktionalen Prozess, von denen eine die Beachtung von bestimmten Regeln und Rollen voraussetzt.

Dass ein Symbol sich selbst darstellt, scheint in Hinblick auf die atmosphärische Wahrnehmung kaum vorstellbar. Natürlich gibt es geometrische Formen, deren Ausdrucksstärke sich durch ihre Anordnung und Farbgebung verstärkt. Nimmt man jedoch beispielsweise das Hakenkreuz, das in seiner symbolischen Bedeutung seit dem „Dritten Reich“ zum Inbegriff des antisemitischen und rassistischen Politik der Vernichtung geworden ist, so ist dessen bloße Form von der Swastika als Glückssymbol der hinduistischen, jainistischen und buddhistischen Religion kaum zu unterscheiden. Vielmehr zeigt sich an diesem Beispiel die notwenige Erfahrung und Sozialisation, die nötig ist, um das Symbol zu verstehen und dieses in die Kommunikation einzubinden.

Die vorab genannten Gemeinsamkeiten der Zusammensetzung einzelner Bruchstücke und die inhaltlichen Unbestimmtheit wird in den folgenden beiden Kapiteln detaillierter herausgearbeitet. Dabei sollen vor allem räumliche und zeitliche Aspekte das Verständnis von Atmosphäre für die Entwurfspraxis präzisieren.

Verortung

Im antiken Griechenland wurden mit der Einführung von Philosophie und anderen Wissenschaften Grundsätze für das heutige

Denken geschaffen. Mit Einführung des Begriffes der Seele wurde eine Instanz für das Individuum gesetzt, welche die Differenz zwischen Innen- und Außenwelten behauptete.⁵ Zugleich hatte die wissenschaftliche Rationalität zur Folge, dass der Mensch die Natur fortan für analysierbar und erklärbar betrachtete. Wesentlich später führte das Zeitalter der Aufklärung dazu, dass die lebendige Naturanschauung in der westlichen Welt an Einfluss verlor und der Mensch die Natur zu beherrschen glaubte.

Im Gegensatz dazu steht die japanische Naturanschauung, die sich bis in das frühe 19. Jahrhundert nicht in ein wissenschaftliches System und ebenso wenig in einem Bestimmungsverhältnis zum menschlichen individuellem Sein positionieren musste.⁶ Aufgrund dieser Denkweise kam es, im Gegensatz zum Westen, zu keinem Konflikt, wenn man einen Begriff wie den des „wabi-sabi“, welcher Ähnlichkeiten zum Begriff der Atmosphäre aufweist, verortet. Im japanischen Denken bildet der Leib eine Einheit mit seiner Umgebung, also eine unmittelbare Verbindung mit der Natur und ebenso mit den Objekten.

Ganz anders stellte sich das im westlichen Denken dar, wo die Einführung der griechischen Geometrie, also die Bestimmung des Raumes anhand von Flächen, einen Konflikt zwischen den Gefühlswahrnehmungen des Leibes einerseits zum euklidischen Raum andererseits herausarbeitete. Denn mit der Entwicklung einer analytischen Koordinatengeometrie wurde der Raum fortan messbar, und Strecken bzw. Flächen konnten dazu genutzt werden, um konkrete Orte räumlich zu bestimmen und zu schaffen. Als Voraussetzung für die Ortsbestimmung gilt Bewegungslosigkeit, denn es ist uns nur möglich eine Lage zu bestimmen, wenn wir die Abstände verschiedener im Raum befindlicher Objekte in einem bewegungslosen Zustand oder mit Hilfe eines festgelegten Bewegungsmoments in Beziehung setzen.⁷

Hermann Schmitz und Gernot Böhme

Darüber hinaus gibt es jedoch laut Hermann Schmitz den sogenannten „flächenlosen Raum“⁸, der sich nicht in dieses soeben beschriebene System einordnen lässt. Hierzu zählen der Raum

des Leibes und der Raum der Gefühle im Sinne der Atmosphäre. Der menschliche Leib gilt dabei als Inbegriff eines Spürens, welches über die fünf Sinne hinausgeht. Dabei unterscheidet Schmitz zwischen der bloßen leiblichen Regung, der leiblichen Regung des affektiven Betroffenseins, der gespürten Bewegung und der unumkehrbaren leiblichen Richtung.⁹ Der Leib soll demnach keine Flächen spüren können, da diese Aufgabe bereits der Körper übernimmt, er soll jedoch den eigenen vitalen Antrieb überschreiten und sich mit anderen Leibern verbinden können. Schmitz schreibt den Atmosphären eine Art eigener Selbstständigkeit zu, in ihr sind Atmosphären immer räumlich randlos, sie „ergießen sich“ und sind dabei ortlos und nicht lokalisierbar. Atmosphären werden zu räumlichen Trägern von Stimmungen.

Eine entgegengesetzte Theorie vertritt hingegen Gernot Böhme, der Atmosphären von den Eigenschaften eines Dinges, eines Menschen oder vom Raum her bestimmt. Demnach wird das Ding „nicht mehr durch seine Unterscheidung gegen andere, seine Abgrenzung und Einheit gedacht, sondern durch die Weise, wie es aus sich heraustritt.“¹⁰ Mit dieser Anschauung befreit sich Böhme aus der Dichotomie von objektiv und subjektiv, wodurch beispielsweise durch das Volumen dann nicht mehr eine Aussage über die formale Größe eines Gegenstandes getroffen wurde, sondern über die Präsenz eines Objekts im Raum.

Stellt man beide Theorien gegenüber, so finden sich wesentliche Unterschiede im Verständnis des Atmosphäre-Begriffs, die sich wiederum auf unterschiedliche Interpretationen der räumlichen Beziehungen zurückführen lassen. Schmitz schreibt von einem „flächenlosen Raum“¹¹ im Sinne einer gespürten Atmosphäre, die sich innerhalb einer Spannung weder dem Objekt noch dem Subjekt zuordnen lässt. Eigenständig schwebt diese im Raum und wird durch die Gesamtheit der Raumeigenschaften bestimmt. Seine Theorie ist daher schwer zu belegen und ebenso schwierig zu widerlegen, und in Bezug auf die architektonische Gestaltung ist sie jedenfalls schwer anzuwenden. Gernot Böhme hingegen verortet den Begriff der Atmosphäre am Objekt, wobei man durch seine Beschreibung auch von einer Aura ausgehen

könnte, welche vom Objekt gleichsam in den Raum hinein gestrahlt wird.¹² Die Aura ist bei Böhme ein Begriff, der zwar vom Objekt ausgeht, sich aber zugleich auch an das wahrnehmende Subjekt richtet, wobei beide Pole bei der Betrachtung einer dezidiert räumlich verstandenen Atmosphäre vermittelt werden müssen.¹³

Vergleicht man Böhmes Anschauung von der Atmosphäre, welche sich aufgrund ihrer präziseren Verortung in der architektonischen Sprache als anwendbarer herausstellt, mit dem japanischen Begriff des „wabi-sabi“, so finden sich dort viele Gemeinsamkeiten. Besonders in Hinblick auf die Verortung gehen beide Begriffe vom Objekt aus, welches wiederum zunächst mit dem Subjekt in eine Beziehung treten muss. Was genau mit dem Subjekt in eine Beziehung tritt, soll vorerst mit dem Begriff „Eigenschaften“ zusammengefasst werden. Die Eigenschaften eines Objektes lassen sich durch dessen Volumen, Farbe, Oberfläche, Temperatur und viele weitere Merkmale kennzeichnen. Diese Eigenschaften bilden ein Gesamtbild, welches durch das Empfinden des Subjekts gewertet wird.

Um dieses Wertesystem besser zu verstehen, werden beispielhafte architektonische Mittel unter dem gleichnamigen Kapitel genauer analysiert und auf dessen alltägliche Wahrnehmung hin untersucht.

Verzeitlichung

Die Zeit ist das erlebte Vergehen von Gegenwart und umfasst unter anderem den nicht umkehrbaren, nicht wiederholbaren und veränderlichen Zustand der Realität. Zeitlichkeit lässt sich jedoch bislang nicht auf fundamentale Eigenschaften zurückführen. Daher können die Eigenschaften der Zeit beschrieben, jedoch die Zeit selbst nicht erklärt werden.¹⁴

Die Verzeitlichung von Objekten, also die Veränderung des Zustandes eines Objektes – wie etwa einem Gebäude –, ist ebenso Teil unserer Wahrnehmung wie die Veränderung von uns selbst. Bei der Veränderung eines Objektes reden wir meist von Abnutzung oder Zerfall, somit verändert sich ein Objekt zuneh-

mend durch dessen Benutzung oder bestimmter äußerer Einflüsse. Es handelt sich dabei meist unerwünschte Veränderungen, die Gegenstände vermeintlich wertloser machen und sie in ihrem Gebrauchswert über einen längeren Zeitraum hinweg sogar merklich reduzieren können. Ebenso bezeichnen wir die eigene Veränderung als Altern, welches einen Prozess umschreibt, der mit einer irreversiblen, mit dem chronologischen Alter eines Organismus korrelierten Veränderungen im Bereich der Lebensfunktionen zusammenhängt.

Generell ist, so lässt sich sagen, die Akzeptanz von Verzeitlichung in den modernen westlichen Gesellschaften sehr gering. Benutzte Gegenstände gelten meist als weniger wert und unästhetisch, genauso wie ältere Menschen in der leistungsorientierten Gesellschaft durch ihre körperlichen Einschränkungen vorwiegend als Last wahrgenommen und dadurch häufig ausgegrenzt werden. Die Gegenwart wird zu einem kostbaren Gut, und die sichtbare Anhaftung von Alter an Objekten sowie Subjekten wird negativ aufgefasst.

Um eine Akzeptanz gegenüber der Zeit zu gewinnen, müsste sich ein anderes Wertesystem durchsetzen, welches sich vom Sein einer verabsolutierten Gegenwart löst. Die Zeit, die als zusätzliche Eigenschaft den Objekten anhaftet, könnte so als Mehrwert betrachtet werden, ähnlich wie es in anderen Kulturen, wie beispielsweise in Japan, der Fall ist.

wabi-sabi

Jedes Jahr, am 27. und 28. März, ehren zwei der wichtigsten Teeschulen Japans den Mann, dessen Erbe die japanische Teetradition bis heute prägt: Sen no Rikyu. Den so genannten japanischen „Teeweg“ gab es bereits vor Rikyu, aber er war es, der ihn im 16. Jahrhundert mit den vier Grundprinzipien ausstattete, auf denen fast jeder Bereich des kulturellen Schaffens ruht. Basierend auf Harmonie, Respekt, Reinheit und Stille hat Rikyu eine Zeremonie geschaffen, die durch bäuerliche Einfachheit sowie durch die Philosophie des Zen gleichermaßen beeinflusst wurde. Er etablierte auf diesen Grundlagen den Begriff des „wabi-sabi“, und

als Gründer der sogenannten „Sen Schule“ der Teezeremonie brachte er die Theorie und Praxis der Teezeremonie in den Jahren vor seinem Tod im Jahr 1591 zu einer bis heute nachwirkenden Synthese. Das Studium seiner Ideen erfordert jedoch, dass man sein Denken über den Teepfad hinaus erweitert und sowohl die Architektur als auch allgemeine ästhetische Phänomene miteinbezieht. Rikyus Vorstellung umfasst nicht nur die unmittelbaren Gegenstände einer Teezeremonie, einschließlich der für die Teezubereitung notwendigen Elemente wie Tassen, Löffel und Krüge, sondern auch die räumliche Atmosphäre der Innenräume und Gärten von Teehäusern. Darüber hinaus gingen Rikyus ästhetische Ideen weit über die der physischen Objekte hinaus, so dass er Regeln und Vorschriften für die Tee-Einnahme aufstellte und was es bedeutet, einen „wabi-Tee“ zuzubereiten.¹⁵ Bis dahin konnte der Begriff „wabi“ als „unvollständig“ oder „verarmt“ übersetzt werden, war aber zu diesem Zeitpunkt bereits aufgrund seiner engen Verbundenheit zum Zen-Buddhismus schwer fassbar und entging der endgültigen Interpretation und Analyse. Rikyu nutzte diesen unbestimmten Begriff, um einen Gegenpol zu der damaligen gehobenen Ästhetik der Teezeremonie zu bilden. Das Trinken von intensiviertem Tee (Matcha), welches eigentlich den Mönchen vorbehalten war, um während der Meditation länger wach zu bleiben, wurde zunehmend von den damaligen Shoguns und der gehobenen Kriegerklasse übernommen und zu einem Sinnbild der Macht und des Reichtums. So wurden zum Beispiel die Teeräume vergoldet und die feinen Teeutensilien für viel Geld aus China importiert. Rikyu wiederum berief sich auf Teeräume aus einfachen Bambusmatten, die mit Lehm verputzt waren, sowie Teeutensilien, die mit einfachen Mitteln von Töpfern hergestellt werden konnten. Zugleich lud Rikyu Gäste aus unterschiedlichsten Bevölkerungsschichten ein, die die Utensilien berühren und benutzen durften. Dieser Teil der Teezeremonie sollte dem Gast die Möglichkeit geben, die seit Generationen weitergereichten Teeschalen, die einst von großen Meistern oder sogar von Shoguns verwendet wurden, zu bewundern.¹⁶

Viele Töpfer sehen die größte Herausforderung in der Herstel-

lung einer ausgewogenen Teeschale. Die Herstellung ist gleichsam die Geburt einer Material-Essenz, die erst durch eine bestimmte Feuerungstechnik zerbrochen werden muss, damit dann der Becher „atmen“ und „der Geist darin fest werden“ kann. Die Vorstellung, dass unbelebte Objekte einen Geist (Kami) haben, ist für die meisten Japaner eine unbestrittene Gewissheit. Aus der langen Tradition des Shinto in Japan werden Objekte, wie besondere Bäume oder Felsen, oft mit weißen Seilen verziert, um auf ihren speziellen Kami aufmerksam zu machen. Dem Einfluss des Shinto verdankt sich in Japanern auch das Denken, dass der Geist ständig fließt und dass jeder Mensch Teil des großen geistigen Ganzen ist. Das Berühren der bei einer Teezeremonie verwendeten Teegeräte soll den Gästen den Sinn für Geschichte und Geist vermitteln und die Spiritualität der Zeremonie steigern.

Aufnutzung

Dass es auch in der westlichen Kultur in bestimmten Bereichen eine Werteverstärkung bezüglich des Umgangs mit Verzeitlichung gibt, zeigt sich in der Architektur vor allem auf dem Feld des Umbaus. Der Umgang mit Bestand stellt seit jeher einen der wohl wichtigsten Bereiche des Bauens dar. Dabei gibt es unterschiedlichste Herangehensweisen, wie ein Bestand und dessen sichtbare Veränderung durch äußere Einflüsse behandelt werden können. Doch anhand welcher Merkmale können wir Verzeitlichung als Erhaltungswert betrachten? Wann wird aus Verzeitlichung ein Bauschaden?

Betrachten wir erneut die Bauernhäuser, so tragen sie Merkmale ihrer Entstehungszeit und auch späterer Veränderungen, die auf den ersten Blick den äußeren Eindruck bestimmen. Sie stellen ein wertvolles Zukunftskapital dar, wenn sie angemessen eingeschätzt werden, nicht nur in ihren gegenwärtigen Oberflächenerscheinungen, sondern auch in den zeitlichen Tiefendimensionen ihrer geschichtlichen Entwicklung, in ihrer Bewahrung durch die Zeiten. In ihren tieferen konstruktiven Schichten sind sie gebaute Erfahrungswerte der in unseren Naturräumen über Jahrhunderte erfolgreichen Subsistenzgesellschaft.

Diese Einschätzung bedarf eines hohen Grades an Sensibilität und Verständnis gegenüber vergangener Zeiten. Es wäre ein Bewusstsein zu schaffen, dass ein Gebäude Gegenstand und Ausdruck des Handwerks ist und somit fehlerbehaftet und ein Produkt der Zeit. Industrielle Fertigung ermöglicht es zunehmend, unsere Welt zu optimieren und sogenannte Abnutzung über einen verlängerten Zeitraum hinauszuzögern. Die Industriemoderne kann daher als Gegenbewegung zum Handwerk verstanden werden.

Atmosphäre. Ein architektonisches Mittel

Phänomenologie

Dass die Atmosphäre gestalterisch gezielt beeinflusst und im Fall des Bauernhauses erhalten werden kann, soll anhand einzelner ausgewählter architektonischer Mittel gezeigt werden. Wie bereits festgestellt lässt sich Atmosphäre durch die Eigenschaften eines Objektes bestimmen, durch dessen Volumen, Farbe, Oberfläche, Temperatur und Geruch. Diese Eigenschaften eines Objektes treten mit anderen Objekten in ein Gefüge und bilden eine Raumatmosphäre, die wiederum in eine Beziehung zum Subjekt, also der Nutzerin und dem Nutzer gesetzt wird. Ausgehend von dieser für sich genommen erst einmal theoretischen Annahme bestimmen die im Entwurfsprojekt relevanten Objekte mitsamt ihrer sichtbaren zeitlichen Beanspruchung die derzeitige Raumatmosphäre.

Soll nun zum Erhalt dieser zeitlichen und geschichtlichen Komponente beigetragen werden, so müssen einzelne architektonische Elemente im Vorfeld genauer untersucht und bewertet werden. Um die heute vorherrschenden Wohnstandards zu erfüllen, müssen Lösungen gefunden werden, die dem Gebäude neue Funktionen beifügen oder die bestehenden Funktionen verbessern, ohne die Elemente in ihrer Wahrnehmung zu beeinträchtigen. Daher ist es von Nöten, die Erscheinungen im Sinne einer „reinen Wesensschau“, also in ihrer Phänomenologie, wahrzunehmen. Damit der Gehalt einer Sache erkannt werden

kann, muss eine Reduktion vorgenommen werden, die einen konzentrierten Blick auf die architektonischen Mittel erlaubt. Man könnte es „dichte Beschreibung“ oder ethnomethodologisches Arbeiten nennen.

Dabei kommt es hier nicht darauf an, Theorien über die soziale Wirklichkeit zu entwickeln. Stattdessen soll untersucht werden, mit welchen alltagspraktischen Handlungen diese Wirklichkeit hergestellt wird. Dies setzt voraus, sich einer vorab gebildeten Interpretation der Ereignisse ebenso zu enthalten, wie der Übernahme der Perspektive eines Handelnden. Somit soll unter anderem die Symbolik, die der BetrachterIn, wie im ersten Teil dieses Essays dargelegt, durch seine Sozialisation vermittelt wurde, wenigstens umgangen getilgt werden.

Atmosphäre. Ein Handwerk

Bewusstsein

Als Handwerk wird ein Gewerbe bezeichnet, das handwerksmäßig betrieben wird. Wesentliche Merkmale des Handwerks sind, im Vergleich zur Industrie, die geringere Betriebsgröße sowie ein geringerer Grad der Technisierung und eine vorwiegende Einzelfertigung für den lokalen Bedarf. Daher steht die Handarbeit mit relativ einfachen Werkzeugen anstatt der Maschinenarbeit im Vordergrund. Dabei basiert jegliches handwerkliches Können auf hoch entwickelten Fähigkeiten und Fertigkeiten. Zehntausend Stunden Erfahrung gelten als ein Maßstab, um als „Meister seines Faches“ bezeichnet zu werden. Mit dem Fortschreiten der Fähigkeiten geht eine bessere Abstimmung mit den Problemen einher, wodurch sich eine Meisterin oder ein Meister um einzelne Bestandteile des Verfahrens sorgt und sich dagegen der Laie mit grundsätzlichen Problemen der Anwendung beschäftigen muss.¹⁷

ArchitektInnen – ebenso wie etwa KünstlerInnen oder BühnenbildnerInnen – haben bereits im Planungsverfahren Raumatmosphären zu berücksichtigen. Dabei ist es von Nöten, sich frühzeitig um die einzelnen Bestandteile der Raumbildung Gedanken

zu machen. Hierzu zählen die gesamten Eigenschaften des geplanten Objektes, wie Volumen, Oberfläche, Farbe und Temperatur sowie deren räumliches Hinaustreten aufgrund von Licht und Schatten. Um dieses in korrekter Weise zu machen, benötigt es langjährige Erfahrung. Dadurch eignet sich der Schaffende ein Grundverständnis an, welches ihm ermöglicht innerhalb des Planungsprozess verstärkt auf die Details einzugehen. Dies spricht dafür, dass sich das Schaffen von Atmosphären als Handwerk herausstellt, doch wie verhält es sich demgegenüber mit der vorgefunden Raumatmosphäre des Bauernhauses? Bei der Planung von Bauernhäusern wurde keineswegs besonderer Wert auf eine ausgewogene oder eindrucksvolle Raumatmosphäre gelegt, stattdessen stand an erster Stelle die Funktionalität des Hauses.

Ein weiterer wichtiger Bestandteil des Handwerks ist laut Sennett die Konzentration auf das Objekt, die „Hingabe“ des Schaffenden. Der Handwerker geht seiner Arbeit nach, um sie – zumindest in einer Idealvorstellung – um ihrer selbst willen gut zu machen. Daher ist seine Arbeit nicht nur Mittel zu einem anderen Zweck, wie sein Einkommen zu sichern, sondern eine Chance für die besondere menschliche Möglichkeit engagierten Tuns einzustehen.¹⁸ Diese von Richard Sennett aufgestellte These besagt, dass sich die oder der Schaffende nicht in erster Linie um die Quantität, sondern um die Qualität seines Objektes sorgen. Dabei sollte die Einhaltung von Qualität jedoch keinesfalls mit Perfektionismus oder Vollkommenheit einhergehen. Das Handwerk ist ein Resultat menschlichen Tuns und daher fehlerhaft. Erst wenn diese Spuren beseitigt sind, wird das Werk in seiner ihm eigenen, als „vollkommen“ geltenden Form wahrnehmbar sein, jedoch in gleicher Weise statisch und leblos wirken. So kann Perfektion zu einer Demonstration der eigenen Vorstellungen ausufern und dem Hersteller wird es eher um die Präsentation der eigenen Fähigkeiten, als um das Objekt gehen.

Es lässt sich schlussfolgern, dass auch Atmosphäre handwerkliches Können zur Voraussetzung hat. Sie ist das Ergebnis bestimmter oder zufällig generierter Raumkonstellationen von Objekten. Sie zeichnet sich durch eine Vielschichtigkeit von

Eigenschaften unterschiedlicher Objekte aus, die unter dem zusätzlichen Einfluss der Umwelt, daher der zeitlichen Veränderung, stehen. Es bleibt zu klären, wie dieses handwerkliche Wissen an den Produzenten herangetragen und somit in die Anwendung überführt werden kann.

Anwendung

Ein Handwerk in die Anwendung zu bringen ist oftmals schwieriger als zuvor angenommen. Ein wichtiger Bestandteil des Verstehens beruht darauf, dass etwas gezeigt und nicht gesagt oder beschrieben wird – ein klassisches Beispiel wäre auch das Binden eines Schnürsenkels, das sich leicht zeigen, aber kaum beschreiben lässt. Am Verhältnis zwischen einem Lehrling und einem Meister lässt sich dies am besten veranschaulichen. Der Handwerksmeister führt dabei vor, wie man eine Sache erfolgreich macht, wonach der Lehrling herausfinden muss, wo der Schlüssel dafür liegt. Der Lehrling hat daher die Aufgabe, die direkte Nachahmung umzusetzen, was nicht immer auf Anhieb klappt. Würde die Meisterin oder der Meister genauer auf die Verständnisprobleme des Lehrlings eingehen, wäre die Fehlerquote geringer, jedoch fällt es dem Meister mit seinem gesammelten Wissen oftmals schwer, sich in die Situation der SchülerIn zurückzusetzen. Genauso ergeht es den Produzenten beim Verstehen einer Anleitung, die laut Sennett häufig einer toten Erläuterung gleichkommt, da sie Grundvoraussetzungen des Autors enthält, die Verben („Tunwörter“) durch Befehle ersetzen. Als Lösung dieser Problematik hält Richard Sennett drei Anleitungsweisen bereit: die sprachlichen Möglichkeiten der einfühlsamen Illustration, die Beschreibung des Schauplatzes und die Metapher.¹⁹ Sie sollen im Anwendungsbeispiel der Atmosphäre im Folgenden erläutert werden.

Die einfühlsame Illustration ist eine Darstellung, die vor allem von Empathie in die Lage der Produzenten geprägt ist. Der Blick ist weniger auf den Raum als auf den menschlichen Akteur gerichtet. Durch den Vergleich mit Handgriffen, die bereits be-

kannt oder besser vorstellbar sind, gewinnt die Produzentin an Selbstvertrauen, was bei der Bewältigung der handwerklichen Aufgabe hilft. Sympathie wird zum Schlüssel einer erfolgreichen Anleitung. In der Beschreibung des Schauplatzes wird mit dem kulturellen Kontext der Technik bzw. der zu schaffenden Atmosphäre gearbeitet. Dadurch soll die oder der Schaffende aus ihrer eigenen Gedankenwelt heraustreten und sich mit der gesamten Geschichte seines Tuns befassen. Zuletzt sei noch die Anleitung durch die Metapher aufgeführt, die zur intensiven und bewussten Betrachtung der Prozesse beitragen soll. Metaphern drängen uns nicht dazu, all das nachzuempfinden und zu rekonstruieren, was bereits zu impliziertem Wissen geworden ist, stattdessen erweitern sie den Prozess um eine symbolische Bedeutung. Dies regt die Phantasie an und hilft dem Verständnis sich auf die Arbeit einzulassen.

Abschließend kann man die Anwendung zur Herstellung von Atmosphären als eine hohe Kunstfertigkeit bezeichnen, die ein geschultes Bewusstsein für die Eigenschaften der Objekte, sowie deren Umgang mit äußeren Einflüssen des Lichtes, Schatten und der zeitlichen Veränderung erfordert. Diese Sensibilität steht in der Traditionslinie des Handwerkes, das von Zimmerleuten und Baumeistern in die Anwendung gebracht wurde. Es gilt daher, dieses Handwerk durch entsprechende LehrerInnen zu schulen und sich stets in der Praxis zu üben. Nur in dieser Weise kann das Handwerk perfektioniert und den eigenen Ansprüchen gerecht werden.

Demgegenüber kann jedoch festgestellt werden, dass das Herstellen von Atmosphären in der Architektur meist auch mit Restriktionen verbunden ist, da entsprechende Festlegungen im Entwurf in vielerlei Hinsicht zu Einschränkungen der Wahlmöglichkeiten führt und die NutzerInnen in ihrer eigenen Entfaltung bzw. Raumgestaltung einschränkt. ArchitektInnen stehen daher, wenn sie die Raumatmosphäre maßgeblich bestimmen möchten, in der Pflicht, das Bauen bis hin zum Einrichten bis zuletzt zu kontrollieren. Dadurch übernehmen ArchitektInnen jedoch eine bestimmende Rolle gegenüber den

Bauherrn, die stets kritisch hinterfragt werden sollte. So sind es zwar die ArchitektInnen, deren Handwerk es sein sollte eine Atmosphäre herzustellen, doch sind es die Bauherrn, die sich in dieser Atmosphäre aufhalten und darin tagtäglich leben werden.

1 Vgl. Philipp Valente Gouveia Pais, *Wabi-sabi*, Manuskript Technische Universität München 2018.

2 Brockhaus Enzyklopädie in 24 Bänden, Mannheim 1987, Bd. 21, S. 517f.

3 Vgl. Iku Hori, *Sehnsucht nach Lebendigkeit*, Würzburg 2007, S. 14f.

4 Brockhaus Enzyklopädie, Bd. 12, S. 211f.

5 Hori, *Sehnsucht*, S. 12f.

6 Ebd., S. 132.

7 Hermann Schmitz, *Atmosphären*, Freiburg/München 2016, S.

10f.

8 Ebd., S. 14f.

9 Ebd., S. 18,

10 Gernot Böhme, *Atmosphäre*, Frankfurt am Main 1995, S. 32f.

11 Schmitz, *Atmosphären*, S. 14f.

12 Böhme, *Atmosphäre*, S.,32f.

13 Brockhaus Enzyklopädie, Bd.2, S. 331.

14 Ebd., Bd. 24, S. 470.

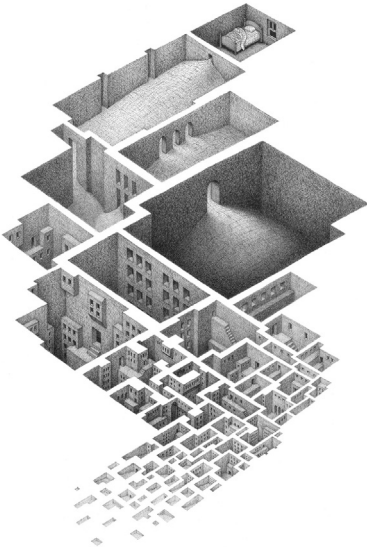
15 Sen Genshitsu und Sen Soshitsu, *Urasenke Chadu Textbook*, Kyoto 2004, S. 24f.

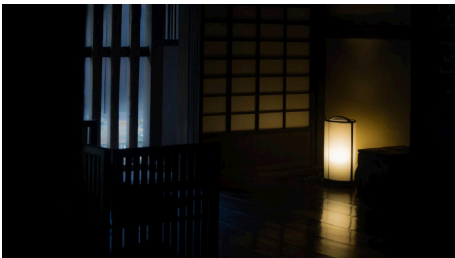
16 Sen So-oku, *Tea: Seeking the Missing Link to Rikyu*, Kyoto 2010, S. 10.

17 Richard Sennett, *Handwerk* (engl. 2008), Berlin 2008, S. 32f.

18 Ebd., S. 32.

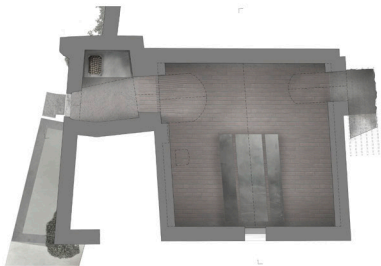
19 Ebd., S. 246f.



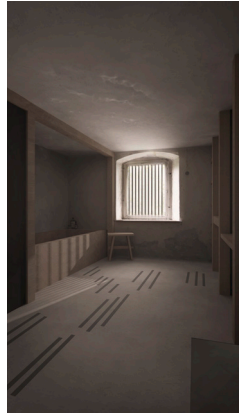








BESTAND UND ENTWURF



Felix Matschke

**Die Leere und die Architektur des Obsoleten.
Das sozialistische Musterdorf Mestlin und sein Kulturhaus**

Entwurfsprojekt 2017 am Lehrstuhl für Entwerfen und Konstruieren, Prof. Florian Nagler.

Ein Ort im Leerlauf

Leerstand ist ein Phänomen, das immer häufiger in ländlichen Regionen großer Industrienationen auftritt. Leerstehende Gebäude werden zum Sinnbild für die Landflucht der Bevölkerung und die Einsamkeit der verbliebenen Bewohner. Als 'leer' wird das wahrgenommen, was zuvor noch Inhalt hatte. Als Synonym kann 'ohne Nutzen' stehen. Genau genommen lassen sich zwei Arten von Leere eines Ortes erkennen: Die räumliche Leere ist das Symptom und folgt einer inhaltlichen Leere, die durch fehlenden Nutzen entsteht.

So ein Ort ist Mestlin. Die mecklenburgische Gemeinde liegt südwestlich der Mecklenburgischen Seenplatte und östlich der Landeshauptstadt Schwerin. Weniger als 800 Menschen wohnen hier. Die Einwohnerzahl des Landkreises Ludwigslust-Parchim sinkt stetig. Da die Region wenig berufliche Chancen bietet, stieg die Arbeitslosigkeit nach der politischen Wende 1989 an. Viele suchten ihr berufliches Glück aufgrund fehlender Perspektive andernorts. Mestlin ist nicht an das Zugnetz angeschlossen. Die einzige Möglichkeit, mit dem öffentlichen Nahverkehr anzureisen, ist der Linienbus. Er fährt nicht häufig und über große Umwege. Die Straßen wirken tagsüber nahezu ausgestorben. Wer sich trotzdem zufällig in Mestlin auf den zentralen Marx-Engels-Platz verliert, begreift schnell, dass dies kein Ort wie viele andere ist.

Das Musterdorf im Sinne der Ideologie

In den 1950er Jahren wurde das ehemalige Gutsdorf in Folge eines Ministerratsbeschlusses zum sozialistischen Musterdorf ausgebaut.¹ Obwohl weitere Dörfer geplant waren, sollte es aufgrund hoher Kosten und aufwendiger Materialbeschaffung das erste und einzige seiner Art bleiben. Somit nimmt Mestlin in der Stadt- und Regionalplanung der jungen DDR eine Sonderstellung ein. Die bestehende Dorfstruktur wurde durch öffentliche Einrichtungen und Wohnbauten erweitert. Neuer städtebaulicher Schwerpunkt wurde das am zentralen Platz gelegene Kultur-

haus, dessen hohes Dach die Dorfsilhouette trotz bestehendem Kirchturm schon von weitem beherrscht. Ihm fiel städtebaulich sowie gesellschaftlich die bestimmende Rolle im sozialistischen Musterdorf zu. Der übergroße, gepflasterte und von Bäumen umringte Vorplatz untermauert diese Sonderstellung. Weitere Einrichtungen wie Schule, Kindergarten und Landambulatorium ordnen sich ihm durch ihre periphere Stellung unter. Das zentrale Ensemble weckt durch Dimension und Gestaltung durchaus den Eindruck eines städtischen Platzes – verpflanzt in ein mecklenburgisches Dorf.

Bevor Mestlin seine sozialistische Vorbildrolle zugeteilt wurde, lebten seine BewohnerInnen als Bauern unter teils rückständigen Bedingungen. Als sich gegen Ende des Zweiten Weltkrieges die Einwohnerzahl durch Flüchtlinge und Umsiedler in kurzer Zeit auf knapp 700 verdoppelte,² waren weder Elektrizitätsnetz noch Abwassersystem vorhanden. Viele leben auf engstem Raum unter katastrophalen Wohnverhältnissen und schlechten hygienischen Bedingungen – wie vielerorts in der damaligen sowjetischen Besatzungszone. Der Bau von Musterdörfern sollte daraufhin in der jungen DDR das Lebensniveau der Landbevölkerung spürbar anheben – auch um Landflucht zu verhindern und die Lebensmittelversorgung zu sichern. Deshalb wollte die SED-Regierung neue sozialistische Zentren mit größerem Einzugsgebiet auf dem Land bilden. Neben der Verbesserung der Infrastruktur wie Elektrizität und Wassersystem wurden vor allem öffentliche Einrichtungen geplant, die der gesundheitlichen und materiellen Versorgung sowie der schulischen und kulturellen Bildung dienen. Für das gesellschaftliche Leben im Sozialismus sollten diese Gemeinden selbstverständlich Vorbildfunktion haben. Am 30. November 1952 wurde der Ministerratsbeschluss über den Bau des Musterdorfes Mestlin bekannt gegeben.³ Im Wesentlichen galt der Aufbau des Musterdorfes 1959 als abgeschlossen.⁴

Bei der Planung bieten ‘Die Sechzehn Grundsätze des Städtebaus’ Orientierung, welche 1950 von der Volkskammer verabschiedet wurden.⁵ Sie manifestieren das Idealbild der Stadt und ihre progressive Entwicklung vom Ausgangspunkt geschicht-

licher Modelle heraus. In der DDR sollte die Stadt historischen Vorbildern folgen und durch das Zentrum zusammengehalten werden, dem zugleich politische Bedeutung und Monumentalität zugewiesen wurde. Bezüge zu Bruno Tauts 'Stadtkrone' sind in der Planung erkennbar, nach dessen Vorstellung sollte ein hoch aufragendes Gebäude in der Stadtmitte zu einer Art religionsfreien Kathedrale für alle Bewohner werden.⁶ Diese Rolle fällt in Mestlin dem Kulturhaus zu. Der Bautypus 'Kulturhaus' wurde in der jungen DDR an zahlreichen Orten realisiert und war für das gesellschaftliche und politische Leben von höchster Bedeutung. Es sollte Arbeiter und Bauern durch kulturelle Erziehung fördern, um dem sozialistischen Ziel der klassenlosen Gesellschaft näherzukommen. Allerdings muss es sich „nicht nur durch seine dominierende Lage im Dorf sondern auch durch seine Gestalt auszeichnen.“⁷ Die architektonische Gestalt wurde in der jungen DDR durch die 'Nationale Bautradition' definiert, welche von der Deutschen Bauakademie in Berlin propagiert wurde.⁸ Um dem eigenen Anspruch als Träger der deutschen Kultur Ausdruck zu verleihen,⁹ sollte an historische Baustile angeknüpft und so die progressive Entwicklung der nationalen Architektur herausgestellt werden.¹⁰

Das Kulturhaus Mestlin und seine Architektur

Nach Plänen der Schweriner Architekten Erich Bentrup und Günter Kawan wird das Kulturhaus 1952-1957 errichtet.¹¹ Wie die Vielzahl der Kulturhäuser, die vor und um 1960 erbaut werden, orientiert es sich an klassizistischen Vorbildern. Baumeister wie Andreas Schlüter, Georg Wenzelslaus zu Knobelsdorff, Karl Gotthard Langhans, Friedrich Gilly, Karl Friedrich Schinkel oder Leo von Klenze wurden von der Bauakademie zu Vorbildern erklärt, und mit ihren Bauwerken entsprechend häufig in Repräsentationsbauten dieser Zeit zitiert. Während das Mestliner Beispiel in stilistischer Hinsicht durchaus als typisch gelten kann, bietet es hinsichtlich seiner Kubatur eine spezielle Lösung an. Der Musterbau unter den Kulturhäusern steht im thüringischen

Unterwellenborn und wurde als eine raumgreifende axialsymmetrische Flügelbauanlage errichtet, so wie es die Schemapläne der Bauakademie für Kulturhäuser verschiedener Größen zeigen und wie es vielerorts angewandt wurde. In Mestlin hingegen scheinen die städtebaulichen Anforderungen an das zentrale Gebäude sein Volumen nonkonform beeinflusst zu haben. Die Bedeutung des Ortes als Kreuzungspunkt von Landstraßen und der zentrale Platz sind für das Musterdorf von großer Bedeutung. Sie beeinflussen die Ausrichtung des Kulturhauses. Die wichtigste öffentliche Einrichtung soll Treffpunkt für ein weites Einzugsgebiet sein und verkörpert dies durch seine Figur. Statt einer axialen Ausrichtung, wie im beispielhaften Kulturpalast Unterwellenborn, orientiert sich der kompakte Baukörper zu allen Seiten. In der näheren Umgebung lassen sich hierzu Referenzen in feudalen Herrenhäusern wie z.B. Schloß Groß Schwansee bei Wismar wiederfinden. Diese klassizistischen Bauten sind wie das Mestliner Kulturhaus außen durch Mittelrisalit, Gurtgesims und Eckquaderung gegliedert. Es liegt nahe, dass diese 'vertraute' Erscheinung in Mecklenburg die Fassadengestaltung maßgeblich beeinflusste.

Der zweigeschossige Baukörper hat Grundmaße von rund 57x28m, eine Traufhöhe von etwa 10m und wird durch ein dominantes Mansarddach von nochmals gleicher Höhe bekrönt. Das Erdgeschoss, welches einen Meter erhöht auf einem Sockel liegt, ist von allen vier Seiten über Treppenstufen zugänglich – jede Fassade durch einen Portikus gegliedert. Der westliche Haupteingang wird durch einen kräftig ausgebildeten Mittelrisalit und einen Dreiecksgiebel, der sich mit der Dachfläche verschneidet, stärker betont. Die anderen Portiken sind nur leicht über die Traufe erhöht, mit schmaleren Pilastern ausgestattet und wirken durch hohe Fenster offener und leichter. Die südliche Gebäudeseite wirkt weit weniger repräsentativ. An der Westfassade sind vergleichsweise viele Fassadenöffnungen positioniert. Der Marx-Engels-Platz dominiert somit auch die Aussicht im Inneren. Die Fensterhöhen lassen erkennen, dass das Erdgeschoss mehr Raumhöhe besitzt als das Obergeschoss. Das fensterlose

Dach ist ein Kaltdach ohne Nutzung und dient vor allem der repräsentativen Geste.

Das zu allen Seiten ausgerichtete Gebäude zog im Vergleich zu den Schemaplänen eine veränderte Anordnung der Raumgruppen im Inneren nach sich. So lässt das Musterbeispiel Unterwellenborn den Großen Saal als dominierenden zentralen Theaterblock ablesbar und ordnet die weiteren Funktionen wie Kleinen Saal, Bibliothek, Auditorium oder Café in den Seitenflügeln und deren Vorbauten an, welche repräsentativ durch großzügige Treppenräume miteinander verbunden. In Mestlin bereitete den Architekten die Kombination dieses Raumprogramms mit dem kompakten Baukörper offensichtlich Probleme. So bestätigt sich die Symmetrie der Fassade im Inneren nicht. Während Vestibül und Großer Saal noch mit den Portiken korrespondieren, missachten die weiteren Räume die Fassadenaufteilung. Die Grundrisse wirken wie in ein Korsett gepresst, welches anders als in Unterwellenborn auch keine räumlich attraktiven Verbindungszonen zwischen den einzelnen Nutzungen zulässt. So liegen Vestibül sowie Großer und Kleiner Saal im Erdgeschoss unvermittelt Rücken an Rücken und sind jeweils nur durch Doppelflügeltüren getrennt. Der Kleine Saal wirkt unerwartet niedrig und wenig plastisch. Lediglich im östlichen Raumabschluss schwingen die Wände hervor und inszenieren ein detailreiches Farbglasfenster an der Außenwand. Der Große Saal verdankt seine beeindruckende Raumwirkung seiner Höhe über zwei Geschosse sowie seiner plastischen Gestaltung in Form von abgehängter Kassettendecke, Pilastern an den Wänden und den hohen Fenstern mit viel Licht. Bühne und Hinterbühne orientieren sich nach Süden und werden von zahlreichen Nebenräumen flankiert.

Im Vestibül knickt die offene Treppe in einer fassadenseitigen Raumecke ins Obergeschoss und entlässt den Besucher dort orientierungslos in einen undefinierten Raum, der nahtlos in einen breiten Flur übergeht. Im Norden durchtrennt dieser den Portikus räumlich unsanft. Das dahinter verbleibende Raumgebilde bildet den Hörsaal. Besser fügt sich die Bibliothek mittig über dem Vestibül an die Gebäudehülle. Trotzdem stellt sich die

Raumaufteilung und Gestaltung, verglichen mit der vielversprechenden äußeren Erscheinung, als enttäuschend dar.

Zweifelsohne lag der Gestaltungsschwerpunkt der Architekten vor allem auf der repräsentativen äußeren Erscheinung. Die entsprechende Anordnung der Funktionen im Grundriss wurde hingegen vernachlässigt. Da Symmetrie, Plastizität und Hierarchie im Inneren selten erkennbar sind, ist der Entwurf des Mestliner Kulturhauses in dieser Beziehung unausgewogen. Trotzdem geht von den leerstehenden Innenräumen, aufgrund ihrer beachtlichen Dimensionen und ihrer fast collagenhaften Gestaltung, eine beeindruckend bizarre Wirkung aus.

Status quo

Die Einrichtungen, die in Mestlin einmal regen Zuspruch erfahren, sind heute zu Altlasten geworden. Das Landambulatorium steht lange leer, und es wird noch eine neue Nutzung gesucht. Die Schließung der Schule steht im Raum. Der Gemeinde fehlen finanzielle Mittel, potenziellen Geldgebern hingegen die Perspektiven. Immerhin engagiert sich der Verein 'Denkmal Kultur Mestlin e.V.' mit seinem Büro direkt am Marx-Engels-Platz für Erhalt und Nutzung des denkmalgeschützten Ensembles. Diese Arbeit ist bitter nötig, da das Kulturhaus u.a. zwischenzeitlich als Großraumdiskothek zweckentfremdet und seine Einrichtung teilweise zerstört und entwendet wurde. Mit Hilfe von Wechselausstellungen, Aufführungen und Vorträgen wird es nun zögerlich reaktiviert. Trotz dieser Versuche steht es hinsichtlich seiner Gestaltung und Nutzung de facto leer. Als problematisch zeigt sich auch der Zuspruch direkt aus dem Ort. Nach der politischen Wende ist das Kulturhaus für einige Dorfbewohner zur schmerzhaften Erinnerung an bessere Zeiten verkommen. Gespräche mit einzelnen Bewohnern machen deutlich, wie aus Wertschätzung Gleichgültigkeit wurde. 'Steht das nicht lange leer?' – das Gebäude ist Erinnerung an rauschende Feste und Zeichen des ideologischen Zerfalls zugleich.

Was tun mit der Leere?

Der Begriff 'leer' lässt sich auch als 'ohne Inhalt' umschreiben. Kant nutzte den Begriff, um 'das Nichts' zu erläutern.¹² Für Hegel ist 'das Nichts' der Gegenbegriff zum 'Sein'.¹³ Aus räumlicher Sicht müssten wir also von Leere sprechen, wenn an einem Ort 'nichts ist'. Im gebauten Kontext ist ein 'gestaltetes Nichts' allerdings nur schwer vorstellbar, da Gestaltung Materialität voraussetzt – vergleichbar dem Axiom 'Man kann nicht nicht kommunizieren' von Paul Watzlawick.¹⁴ Trotzdem werden gebaute Räume jeder Art mit dezimierter oder fehlender Gestaltung und Möblierung unter Umständen als 'leer' bezeichnet.

Alltagssprachlich unterscheidet man häufig zwischen halbvollem und halbleerem Glas. Diese Beurteilung fällt freilich nicht auf Basis von Naturgesetzen, sondern beeinflusst durch den Gemütszustand der BetrachterInnen. Positivem Denken entspricht 'halbvoll'. Negativem Denken entspricht 'halbleer'. Der Begriff 'Leere' ist oft negativ konnotiert. Wie aber umgehen mit einer gebauten Leere? Es gibt interessante Beispiele in der jüngeren Architektur- und Kunstgeschichte, die auf unterschiedliche Arten die scheinbare Not zur Tugend machen.

Leerstand gemeinsam reaktivieren

Auch in brachgelegten Tankstellen ruhen Chancen und Potenziale. Die Gruppe 'Assemble' aus Großbritannien zeigt wie Leerflächen im öffentlichen Raum temporär und kreativ umgenutzt werden.¹⁵ Dabei setzen sie ihre 'Pop-up'-Projekte mit der Unterstützung von freiwilligen Helfern und mit relativ kostengünstigen Materialien in kürzester Zeit um. So entstand 2010 auch 'The Cineroleum' im Londoner Stadtteil Clerkenwell. Die Dachkonstruktion direkt an der Straße wurde mithilfe eines Vorhangs und einer Tribüne zu einem Zuschauerraum für Filmvorführungen umgestaltet. Durch Heben und Senken der neuen Hülle kann er zugleich städtischer und halbprivater Raum sein.

Das besondere dieser Umnutzung liegt in dem geglückten Versuch, mit einfachen Materialien und einem leicht vermittelbaren

Bauprozess die Beteiligung vieler Freiwilliger zu ermöglichen. Neben den eingesparten Ausgaben für Arbeitslöhne wurden alle eingesetzten Materialien gespendet oder waren bereits am Bauplatz vorhanden. Die Tribüne ist eine leichte Stahlrohrkonstruktion während die Holzsitze aus bearbeiteten Brettern für den Gerüstbau gefertigt sind. Der große silberne Vorhang aus Dachabdichtungsmembran schirmt während der Vorstellung Licht von Außen ab. Elemente des klassischen Kinos werden so durch recycelte und industrielle Materialien dargeboten. Die Gruppe entwickelte Handbücher, um den mehr als hundert HelferInnen die notwendigen Arbeiten zu veranschaulichen. Diese hatten trotzdem die Chance, während des Bauprozesses notwendige Anpassungen vorzunehmen.

Partizipation schafft eine hohe Identifikation der Beteiligten mit dem erstellten Objekt und vergrößert die Wahrscheinlichkeit, dass es später rege gebraucht und gepflegt wird. Der engagierte HelferIn wird später zur stolzen NutzerIn. Mindestens der Erfolg des 'Cineroleums' bestätigt diese These. Ein wichtiger Schritt ist getan, wenn BewohnerInnen einen leerstehenden Ort als 'ihren' Ort begreifen. Unter dieser Voraussetzung können auch seine Potenziale erkannt und aktiviert werden. Es bedarf nicht zwangsläufig großer Geldsummen. Entscheidender ist vielmehr das Gefühl gemeinsamer Verantwortung für die direkte Umgebung und das mit eigenen Händen erbaute Projekt.

Leerstand authentisch belassen

Ein anderer Umgang mit der Leere schwebte Rem Koolhaas vor, als er im Jahr 2000 ein Konzept für die weitere Entwicklung der Sammlung in der Eremitage Sankt Petersburg entwickeln sollte. Nach dem Ende der Sowjetunion ergab sich für das Museum – weltweit eines der größten Kunstmuseen – eine Kooperation mit der Solomon R. Guggenheim Foundation. Als ihr Berater besichtigte er gemeinsam mit Thomas Kren, Direktor der Stiftung, und Frank O. Gehry die Gebäude der Eremitage. Ihre Sammlung wurde 1764 von der Zarin Katharina der Großen begründet und

zunächst im Winterpalast direkt an der Newa untergebracht. Der Umfang der Sammlung wuchs stetig. Die Räumlichkeiten wurden durch die Kleine Eremitage (1775), das Eremitage-Theater (1783), die Alte Eremitage (1784) und die Neue Eremitage (1852) erweitert.¹⁶ Die Kunstwerke hingen meist dicht beieinander und bis unter die Decke – später als Petersburger Hängung bezeichnet.

Koolhaas' Begleiter kamen zu dem Schluss, die Räumlichkeiten müssten für großmaßstäbliche Kunstwerke angepasst werden, da Dimension und Deckenhöhe für immer größere Installationen nicht ausreichend seien.¹⁷ Koolhaas selbst hingegen die Chance, Kunst unter einem anderen Blickwinkel zu zeigen. Er wollte den gegenwärtigen Kunstmuseen etwas entgegensetzen, die aufgrund steigender Besuchermassen und überdimensionierter Kunstwerke häufig die intime Auseinandersetzung mit der Kunst vermissen lassen.¹⁸

'Leere' im Sinne von ausreichend Platz für die Einzelnen wird bei Koolhaas zur Qualität. Mit der Erweiterung der Eremitage im Jahr 2000 durch die angrenzenden Generalstabsgebäude besitzt der Komplex ca. tausend Räume und zweihunderttausend Quadratmeter Grundfläche. Neben historisch bedeutenden Räumlichkeiten gehören auch baufällige und teils verwahrloste Raumfolgen dazu. Kohlhaas erarbeitet mit OMA/AMO Szenarien, welche den Bestand bewahren, jedoch gewissermaßen auf resistenter Untätigkeit aufbauen, die auch Verwahrlosung als Teil einer bewegten russischen Geschichte sichtbar lassen.¹⁹ Notwendige Maßnahmen für Installation oder Erschließung werden vorgesehen. Auf unnötige Veränderungen oder Ausbesserungen kleiner Schäden wird im Sinne der „Atmosphäre“ verzichtet. Was sie ausmacht sind ebenso unzeitgemäße Oberflächen und charmante 'Schönheitsfehler' wie auch die schier unendliche Abfolge an Räumen. Neben den Kunstwerken ist das Gebäude selbst das Ausstellungsstück, das die BesucherInnen erkunden können. Es gewinnt als Repräsentant des nationalen Vermächtnisses noch an Bedeutung.

Dieses Beispiel zeigt im Umgang mit Leerstand zwei bemerk-

kenswerte Punkte. 'Leere' lässt Raum für das Individuum zur intimen Auseinandersetzung mit der Kunst. Dies ist zur heutigen Zeit selten und somit eine ausgesprochene Qualität. Ausserdem kann diese durch Authentizität noch gesteigert werden. Bewahrende Untätigkeit oder diskrete Veränderung lassen die Geschichte der Bausubstanz spürbar.

Leerstand prägend verwerten

Die Leere selbst plastisch sichtbar machen möchte eine Arbeit der britischen Künstlerin Rachel Whiteread. Ein leerstehendes und zum Abriss freigegebenes Reihenhaus im Londoner East End dient ihr dafür als Grundlage. Es wird nicht erhalten, sondern wird zur Schalung für einen Betonabdruck, der den luftgefüllten Leerräumen entspricht.²⁰ Das ursprüngliche Gebäude wird sozusagen für die plastische Darstellung seines Negativs verwertet. Der Großteil ihrer Arbeiten beschäftigt sich mit Leerraum, der sich mit 'dazwischen', 'darin' oder 'herum' oft schwer beschreiben lässt. Gebrauchsspuren an den Oberflächen lässt sie dabei bewusst sichtbar.

Die 1993 entstandene Arbeit 'House' stülpt die inneren Räume des Gebäudes nach Außen – vergleichbar mit einem umgedrehten Pullover. Das ehemalige Gebäude ist als solches nicht mehr nutzbar. Die verbleibende Skulptur zeigt eine typische Reihenhauswohnung im Originalmaßstab im Blick 'hinter die Fassade'. In der Umsetzung wurde zunächst lediglich dünner Beton auf den Oberflächen aufgetragen. Darauf folgten Bewehrung und eine zusätzliche Betonschicht. Schlussendlich wurde die schalende Bausubstanz entfernt. Ihre Raumvolumen, Erker, Decken oder Fensterlaibungen blieben als subtraktive Elemente sichtbar. Die Skulptur rief bei vielen AnwohnerInnen Befremden hervor und wurde nach nur vier Monaten wieder abgerissen. Trotzdem zeigt diese Methode, wie unbefangen mit obsoleten Objekten gearbeitet werden kann.

Leerstand abstrakt interpretieren

Wie eine Transformation von leerstehendem Bestand funktionieren kann, lässt sich auch an einem Wiederaufbau veranschaulichen. Die 2012 fertiggestellten Meisterhäuser in Dessau von Bruno Fioretti Marquez Architekten wollen bewusst keine originalgetreue Rekonstruktion sein. Sie sind Interpretation der ehemaligen Gebäude, die auf die gegenwärtigen Nutzungsbedürfnisse eingeht. Die Architekten sprechen von einem ‘gesellschaftlichen Phantomschmerz’, den das zerstörte Gebäude aufgrund seiner historischen und kulturellen Bedeutung in Dessau hinterlassen hat²¹ und geben so eine weitere Lesart des Begriffs ‘Leere’. Das ursprüngliche Ensemble aus drei Doppelhäusern und einem Einzelhaus wurde 1926 von Walter Gropius errichtet. Das von ihm bewohnte Direktorenhaus und die Doppelhaushälfte Moholy-Nagys wurden im Zweiten Weltkrieg zerstört. Nach der originalgetreuen Sanierung der übrigen Gebäude wurde das Ensemble durch die Neubauten der Berliner Architekten wieder vervollständigt.

Für die Gebäudehülle dienten unscharfe Fotografien als Inspiration, die die Frauen der beiden Meister von ihren Häusern machten.²² Die Bilder zeigen zwar das Volumen der Gebäude, machen aber kaum Aussagen über die Plastizität und die Beschaffenheit der Wand- und Fensteroberflächen. Die Neubauten entsprechen den alten Umrissen, so dass die Erinnerung an die ‘Ikonen der Moderne’ im Gedächtnis aktiv wird. Die glatte Gebäudehülle aus Beton mit den neu zur Fassade bündigen Fensterflächen vermitteln die angestrebte Unschärfe – eine Form der Abstraktion.

Die Innenräume der Gebäude sind eine Interpretation der Einbauschränke, die Gropius zu Zeiten des Bauhauses entwickelte. Die Architekten transformieren den ursprünglichen Grundriss des Wohnhauses mit Hilfe dieses Systems und imitieren nur ursprüngliche Elemente, die für die neue Nutzung als Veranstaltungs- und Ausstellungsgebäude notwendig sind. Sie stellen ihr sogenanntes ‘Artefakt’ in die Gebäudehülle ein, welches Funktionen wie Erschließung und Sanitäranlagen aufnimmt.²³

So schafft der Entwurf eine Architektur, die mit den Mitteln des Bauhaus-Gründers entwickelt wurde und dem Wesen der Meisterhäuser gerecht wird – ohne sie nachzubilden. Auch werden Entwurfsgedanken verwirklicht, die Walter Gropius zu seiner Zeit technisch noch nicht umsetzen konnte. Das Volumen zur Gartenseite kragt ganz ohne Stützen aus, während Gropius sie schwarz anmalen lies, um sie zu kaschieren. Durch Interpretation und Abstraktion bereits vorhandener Entwurfsideen lässt sich auch leichter mit Bestandszwängen umgehen und Leerstand besser an aktuelle Nutzungsbedürfnisse anpassen.

Ein Entwurf für das Kulturhaus

Aus den hier skizzierten Betrachtungen lassen sich für das Entwurfsprojekt vier Maßnahmen ableiten: Originalbestand erhalten, Räume verbessern, Partizipation fördern, Nutzungen schaffen.

Die Spuren der Zeit bleiben im Gebäude sichtbar. Die Wände im Hörsaal zeigen schichtweise blätternde Wandfarben, im Projektorraum strahlen türkiesfarbene Fliesen und im Nebenraum hängt eine typische DDR-Blumentapete. Hier eröffnet sich den BesucherInnen eine entdeckenswerte Welt. Der Erfahrung der Leere und der Charme des Bizarren, den Rem Koolhaas in der Eremitage Sankt Petersburg als Qualität erkannte, lassen sich auch im Kulturhaus Mestlin zu Tage fördern. Die bewegte Vergangenheit des Gebäudes, die sich in den Oberflächen nachempfinden lässt, reicht von der DDR über die goldgräberische Nachwendebis in die leerstehende Gegenwart. Die Lampen im Foyer oder der Linoleumboden mit Tanzparkett im Kleinen Saal sind Fragmente einer Zeitreise. Der Große Saal, zwischenzeitlich als Großraumdisco zweckentfremdet und in Schwarz und Violett gestrichen, steht für die unglückliche Zwischennutzung um die Jahrtausendwende. Diese Spuren sollen durch 'resistente Untätigkeit' belassen und gezeigt werden. Das Kulturhaus muss als belassener Ort der näheren Zeitgeschichte überzeugen.

Die äußeren Qualitäten von Fassade und Kubatur bleiben un-

verändert. Sie sollen vielmehr auch im Inneren zum Tragen kommen. Der Entwurf schlägt einfache raumbildende Objekte in den wichtigsten Räumen vor. Diese interpretieren Prinzipien der Fassadengestaltung für den teils undefinierten Bestandsgrundriss und strukturieren diesen wo notwendig – vergleichbar dem Weg der abstrakten Aneignung, den Bruno Fioretti Marquez in Dessau einschlugen.

Die große Fläche des Vestibüls bietet durch ein repräsentatives Empfangsmöbel die Möglichkeit zum Ankommen und Orientieren. Gleichzeitig zoniert es den Raum in angenehmen Proportionen und bietet den umliegenden Räumen beim Betreten einen vermittelnden Auftakt. Durch die symmetrische Ausrichtung zu vier Seiten und hervorstehende Fronten als Zitate an die Mittelrisalite nimmt das Objekt bewusst Qualitäten der äusseren Gebäudefigur auf. Es besitzt analog zur Fassade Sockel und Gesims.

Auch der Kleine Saal wird mithilfe eines Objektes räumlich neu definiert. Die nahezu sakral anmutende Fläche vor dem Farbglasfenster erhält durch die Bar eine neue Interpretation. Ausserdem wird der Raum durch zusätzliche Plastizität der Wandoberflächen gestärkt. Ein Abguss des Raumes von Rachel Whiteread würde verdeutlichen, dass die innere Raumkubatur mit den wandbündigen Fenstern momentan wenig mit dem äusseren Fassadenrelief gemein hat. Deshalb bringen Holzlaibungen bei den Fenstern und Täfelung an den Wänden dem Veranstaltungsraum einen gestalterischen Mehrwert und stellen eine Verbindung zu den außen hervortretenden Pilastern her. Motive werden interpretiert und weiterentwickelt, die an anderer Stelle im Gebäude bereits vorhanden sind.

Im Obergeschoss liegt die Grundrissangleichung an die Struktur der Portiken im Fokus. Der Abbruch einiger Wände hat zur Folge, dass die Fensterfront an Nordfassade im Ganzen erfahrbar wird und an Stelle der Bibliothek ein adäquates Foyer entsteht. Entsprechend des gelungenen Vorbilds in Unterwellenborn, bietet dieses Raum für Ausstellungen. Der neu strukturierte Hörsaal kann hingegen als Bibliothek genutzt werden. Sie wird durch ein weiteres Regalobjekt gegliedert, welches den gut belichteten

Flächen eine gerahmte Fassung gibt. Wie auch die zwei weiteren Objekte im Großen Saal und auf der Hinterbühne dienen diese raumbildenden Elemente der besseren Nutzbarkeit der jeweiligen Räume. Trotzdem bleiben sie aufgrund ihres additiven Charakters und ihrer leichten Konstruktion flexibel für zukünftige Nutzungsänderungen.

Eine langfristige Nutzung des Kulturhauses ist nur dann möglich, wenn die Bewohner Mestlins aktiv in seine Erneuerungsprozesse eingebunden werden und es als 'ihr' Kulturhaus anerkennen. 'The Cineroleum' von Assemble ist ein hervorragendes Beispiel, wie Partizipation erfolgreich funktionieren kann. Der Verein 'Denkmal Kultur Mestlin e.V.' organisierte in der Vergangenheit bereits sogenannte 'Subbotnik'-Einsätze, bei denen freiwillige HelferInnen beispielsweise beim Streichen des Vestibüls unterstützten. Darauf aufbauend sind alle baulichen Maßnahmen mit relativ einfachen Mitteln und unter Beteiligung von Laien umsetzbar. Natürlich kommt dies auch den finanziell knappen Mitteln entgegen. Die einfachen Holzobjekte können unter Anleitung in Gemeinschaftsarbeit erstellt werden. Die Arbeitsinsätze lassen sich dabei auf die einzelnen Räume etappieren, wobei der Kleine Saal und das Vestibül Priorität haben. In diesen Prozess sollen auch die jungen Flüchtlinge eingebunden werden, die in Folge der Flüchtlingskrise von 2015 ohne Eltern im Dorf untergebracht sind. Durch diesen Umstand bieten sich neben der Möglichkeit der Integration möglicherweise auch neue Nutzungsmöglichkeiten für das Kulturhaus.

Im Umgang mit möglichen Nutzungen muss das Kulturhaus Mestlin vor allem flexibel bleiben. Es kann sich aufgrund seiner Größe und Potenziale nicht auf eine Mononutzung beschränken. In erster Linie ist es kulturelles Zentrum in Mestlin und wohlmöglich der näheren Umgebung. Als eine Art Dorffoyer dient es genauso als Ort der Begegnung wie für Ausstellungen und Veranstaltungen. Ein einmaliger Konzertabend findet hier genauso statt wie die wöchentliche Runde bei Kaffee und Kuchen. Darüber hinaus nimmt es als Teil des einmaligen Ensembles des sozialistischen Musterdorfes selbstverständlich auch eine Funktion

als Ort der Erinnerung, Information und des Austausches wahr. Die großzügigen Räumlichkeiten dienen als Studierforum und Dokumentationszentrum für Regionalplanung im ländlichen Raum. Diese zusätzlich geschaffenen Nutzungen können externe Interessierte sowie Studiengruppen und Schülerklassen in Anspruch nehmen. Das Kulturhaus ist dabei selbst Ausstellungsstück und kann als zentraler Baustein im Ort wohlmöglich Synergien für den Ort einleiten. Der Leerstand bietet diesen Prozessen genügend Raum sich zu entfalten.

1 Günther Peters, Andrea Matischewski und Dieter Garling, Mestlin. Chronik eines mecklenburgischen Dorfes. Die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, Mestlin 2012. S. 98.
 2. Ebd., S. 235.
 3 Ebd., S. 98.
 4 Ebd., S. 103.
 5 Lothar Bolz, Von deutschem Bauen, Berlin (Ost) 1951, S. 87-90.
 6 Bruno Taut, Die Stadtkrone, Jena 1919.
 7 Ulrich Hartung, Arbeiter- und Bauerntempel. DDR-Kulturhäuser der fünfziger Jahre. Ein architekturhistorisches Kompendium, Berlin 1997. S. 64.
 8 Ebd., S. 22 ff.
 9 Alexander Karrasch, Die ‚Nationale Bautradition‘ denken. Architekturideologie und Sozialistischer Realismus in der DDR der Fünfziger Jahre, Berlin 2015. S. 119ff.
 10 Ebd., S. 133f.
 11 Hartung, Arbeiter- und Bauerntempel, S. 177
 12 Immanuel Kant schreibt in seinen Vorlesungen zu Metaphysik das Nichts als „1. Leerer Begriff ohne Gegenstand, ens rationis. 2. Leerer Gegenstand eines Begriffs, nihil privativum. 3. Leere Anschauung ohne Gegenstand, ens ima-

ginarium. 4. Leerer Gegenstand ohne Begriff, nihil negativum.“
 13 Georg Wilhelm Friedrich Hegel schreibt in §87 seiner Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften: „Dies reine Sein ist nun die reine Abstraktion, damit das Absolut-Negative, welches, gleichfalls unmittelbar genommen, das Nichts ist.“
 14 Paul Watzlawick, Janet H. Beavin und Don D. Jackson, Menschliche Kommunikation, Bern/Stuttgart/Wien 1969, S. 53.
 15 Giulia Maniscalco, The Cineroleum, in: Arch+ 209, 2012, S. 132f.
 16 Rem Koolhaas und AMO, Eremitage, in: Arch+ 175, 2005, S. 84ff.
 17 Rem Koolhaas und Jorge Otero-Pailos, Preservation Is Overtaking Us, New York 2014. S. 32.
 18 Ebd., S. 30.
 19 Koolhaas und AMO, Eremitage, S. 84ff.
 20 Sarah Borree und Nicole Opel, House. Rachel Whiteread, in: Arch+ 204, 2011, S. 44f.
 21 Giulia Maniscalco, Die Meisterhaussiedlung in Dessau, in: Arch+ 209, 2012, S. 132f.
 22 Ebd.
 23 Ebd.



1



2



3



4



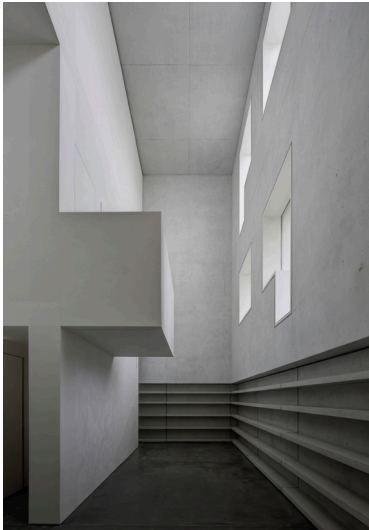
5



6



7



8



9

1-3 Gruppe Assemble, The Cineroleum in London, 2010.

4-5 Rem Koolhaas und AMO, Umbauszenarien für die Eremitage in St. Petersburg.

6-7 Rachel Whiteread, House, London 1993.

8-9 Bruno Fioretti Marquez Architekten, Meisterhaus in Dessau, 2010-12.

10-13 folgende Seite: Kulturhaus Mestlin, historische Aufnahmen.



10



11

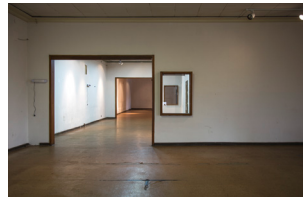


13



12





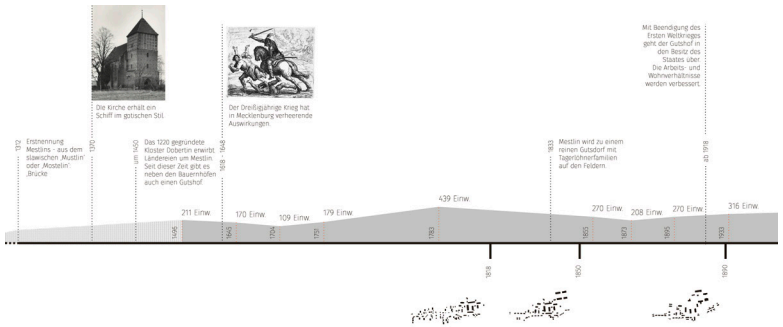
BESTAND

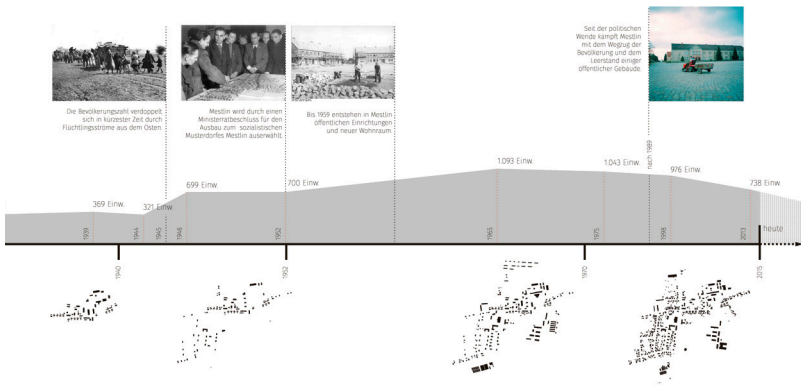


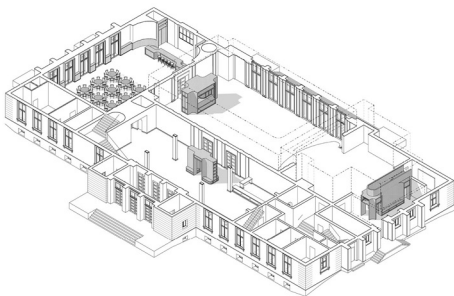
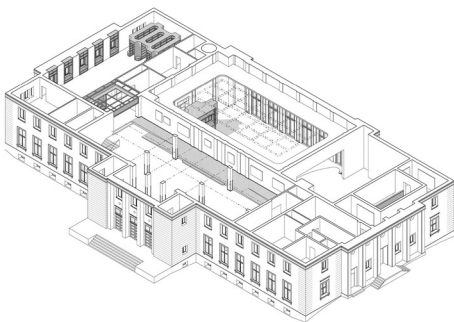
ENTWURF



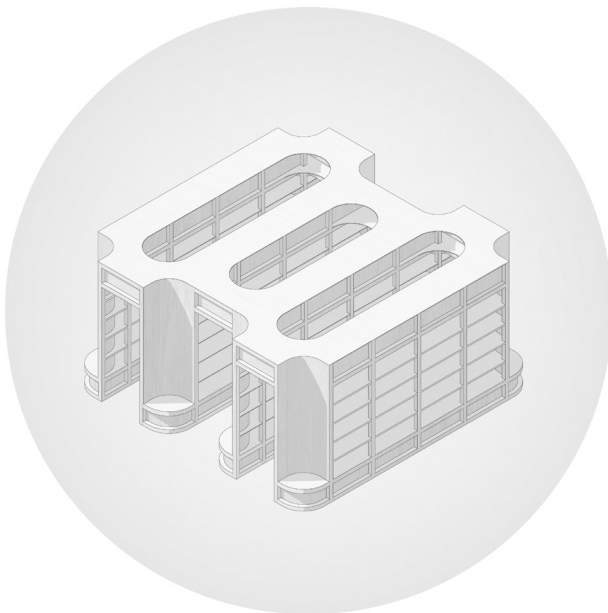
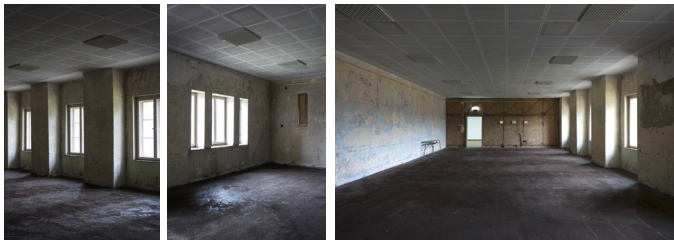
ENTWURF



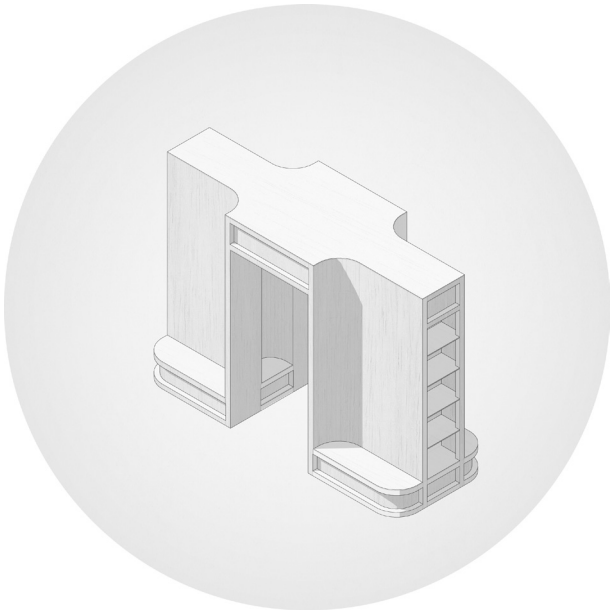




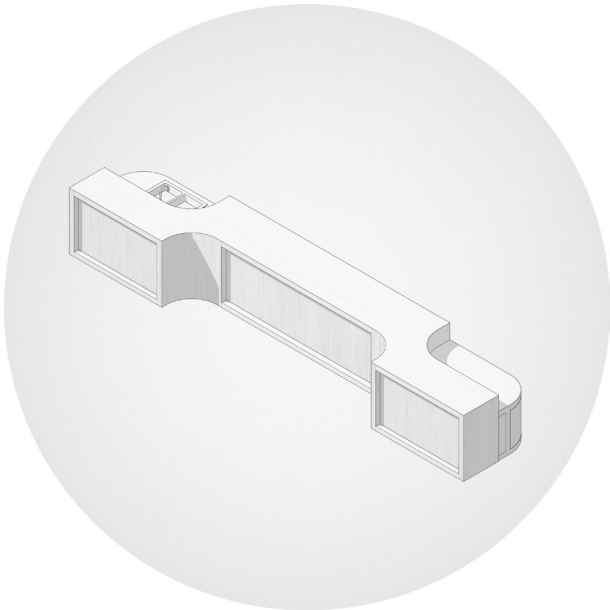
ENTWURF



ENTWURF



ENTWURF



ENTWURF

Anne-Sophie Birnkammer

Ein Dorf im Dorf.

Gemeinsam wohnen auf dem Land mit und ohne Demenz

Entwurfsprojekt 2017 am Lehrstuhl für Entwerfen und
Holzbau, Prof. Hermann Kaufmann.

Krankheitsbild Demenz

„Ich bin überzeugt, er hat genau registriert, wie ihm alles entglitt, wie er aufhörte, schreiben zu können, wie das Lesen und schließlich – parallel – auch das Sprechen unmöglich wurden. Und das bei einem Mann, der stets Fontane im Munde führte: „Wer am meisten redet, ist der reinste Mensch.“ Nun - „ein Mensch“ ist er sicherlich auch ohne seine Redefähigkeit geblieben ... aber einer, der der Welt und dem die Welt „abhanden“ gekommen ist.“¹

Der Schriftsteller, Professor für Rhetorik, Übersetzer und Literaturwissenschaftler Walter Jens erkrankte 2004 an Demenz und litt zehn Jahre bis zu seinem Tod daran. Seine Frau Inge Jens, selbst Literaturwissenschaftlerin und Publizistin, schrieb während der Krankheit ihres Mannes viele Briefe an Freunde und Bekannte. Daraus entstand eine Briefsammlung, die sie 2015 – ein Jahr nach dem Tod ihres Mannes – unter dem Titel „Langsames Entschwinden“ veröffentlichte. Sie schildert in den Briefen die Veränderungen im Verhalten ihres Mannes, welche durch die fortschreitende Krankheit verursacht wurden. Sie ist sich bewusst, wie schwer es ist, in die Welt von Demenzkranken einzutauchen, und dass jede Patientin und jeder Patient einer individuellen Betreuung bedürfe. Sie selbst konnte die Betreuung zu Hause nur durch zwei private Hilfskräfte ermöglichen.² In ihren Schilderungen wird deutlich, wie machtlos man dieser Krankheit ausgeliefert ist, und wie ein Mensch, für den Sprache selbst das höchste Gut war, sich plötzlich nicht mehr über Sprache ausdrücken kann. Er wird immer mehr zur bloßen Hülle seines Körpers. Und dennoch – betont sie – kann die betroffene Person Emotionen zeigen und sich zugehörig oder ausgeschlossen fühlen. In einem abschließenden Bericht beschreibt sie zunächst ihre eigene Unsicherheit mit dem Umgang mit Demenz und kritisiert das mangelnde Wissen über Verhaltensweisen im Umgang mit Demenzkranken in Pflegeeinrichtungen.

Der ursprünglich lateinische Begriff „Demenz“ bedeutet wortwörtlich übersetzt die Krankheit, „weg vom eigenen Ver-

stand“ (de-mens) zu sein, an der etwa 1,5 Millionen Menschen in Deutschland leiden. Sie entsteht schleichend, und die prozentuale Häufigkeit nimmt mit dem Lebensalter zu. Vor allem das Kurzzeitgedächtnis wird stark beschädigt und Defizite in den Bereichen des Bewusstseins und der Emotionen kommen hinzu. Orientierungsprobleme, Vereinsamung und geschwächtes Selbstbewusstsein sind erste Folgen, die die Krankheit mit sich bringt. Für einen Demenzkranken ist die Welt nicht mehr über den Verstand, sondern hauptsächlich nur noch über den Körper erfahrbar.³

Wohnformen für Menschen mit Demenz: das Demenzdorf De Hogeweyk, Weesp, 2008

„Menschen mit schwerer Demenz verstehen die Welt da draußen nicht mehr. Wir schaffen ihnen eine Welt, die sie verstehen: einen normalen Alltag in einem normalen Haus.“⁴

Managerin Yvonne van Amerongen

De Hogeweyk ist kein gewöhnliches Pflegeheim: Hier leben Demenzkranke in kleinen Wohngemeinschaften von bis zu 7 Personen in maximal zweigeschossigen Reihenhäusern zusammen. Die Einrichtung funktioniert wie ein völlig autarkes Dorf, in dem sich die BewohnerInnen frei bewegen können. Aus Gründen der Sicherheit für die BewohnerInnen muss es nach außen hin abgeschlossen werden. Vollzeitbetreuung und trotzdem die Würde des Menschen erhalten, sind hier die obersten Prioritäten des Pflegepersonals. Die Demenzkranken werden nicht als Patienten gesehen, sondern als BewohnerInnen, die möglichst selbstständig leben und ihren Gewohnheiten nachgehen können, so wie sie oder er es immer getan haben. Daher werden die PatientInnen zum Beispiel auch in die Hausarbeit miteingebunden. Das Dorf bildet eine Kulisse mit allen Einrichtungen, die es im „echten“ Leben auch gibt: Straßen mit Namen, einen Weiher, Parks, Cafés, ein Theater und ein Fitnessstudio. Die PflegerInnen schlüpfen in die Rolle des Supermarktverkäufers, Mitbewoh-

ners und des Hauspersonals. Die Demenzkranken treffen ihre eigenen Entscheidungen, egal ob diese Entscheidungen „Sinn“ ergeben oder nicht. Sie dürfen ihrem Bewegungsdrang nachgehen und bekommen durch die PflegerInnen keine Grenzen gesetzt. Dadurch soll bei ihm das Gefühl vermieden werden, eingesperrt zu sein, und als Nebeneffekt ist Bewegung erwünscht, ein wichtiges Rezept um der Krankheit entgegen zu wirken. Die Zimmer können die BewohnerInnen mit eigenen Möbeln und Erinnerungsstücken von zu Hause ausstatten. Durch die individuelle Gestaltung der eigenen vier Wände fällt die Umstellung auf eine neue Umgebung wesentlich leichter. Es wurde nachgewiesen, dass sich der Gemütszustand aller PatientInnen durch die Freiheit, selbst Entscheidungen zu fällen, stark verbessert hat. Es mussten weniger Medikamente vergeben werden. Diese Art des positiven Zusammenlebens vermittelt ein Zugehörigkeitsgefühl, das weniger Raum für Angst eröffnet.⁵

Trotz der überwiegend positiven Resonanz von PflegerInnen und Angehörigen gibt es auch kritische Stimmen gegenüber dem Konzept. Als Problem wird gesehen, dass solche „Demenzdörfer“ immer am Rande von Städten gebaut werden. Dort sei genügend Baugrund vorhanden, um eine großzügige Anlage mit viel Bewegungsfreiraum zu gewährleisten. Dadurch würden aber die Demenzkranken von der Außenwelt abgeschottet und vom Rest der Gesellschaft isoliert. Das verstoße gegen die Forderung nach Inklusion und gegen die Verpflichtung, alle Menschen gleichberechtigt am gesellschaftlichen Leben teilhaben zu lassen. KritikerInnen bemängeln auch die Inszenierung einer Scheinwelt. Dem kranken Menschen wird eine Welt vorgegaukelt, die nichts mehr mit der realen Welt gemein hat. Aber dennoch dürfte der positive Eindruck bestätigt werden: Menschen mit Demenz können in diesen Dörfern sich gemäß all ihren Verhaltensänderungen verwirklichen. Sie werden als freie Menschen behandelt, wenn auch innerhalb einer räumlich begrenzten Umgebung. Dadurch scheint die Lebensqualität für Demenzkranke trotz ihrer Krankheit weitaus höher zu sein, als bei einer bloßen Verwahrung in Altersheimen.⁶

Zentrale Entwurfsfragestellung

Architektur als ein System von offen und geschlossen

Architektur als ein System von offen und geschlossen meint ein Wechselspiel von Offenheit und Geschlossenheit innerhalb eines Gebäudekomplexes. Dabei wird ein Gebäude nicht als ein einziges geschlossenes Volumen verstanden, das die gebaute und landschaftliche Umgebung mit einbezieht. Demenzkranke benötigen eine Vielzahl an unterschiedlichen Aufenthaltsorten, an verschiedenen Ausblicken und Einblicken, um ihren Bewegungsdrang zu stillen und das Gehirn immer wieder aufs Neue zu fordern. Gebäude können durch helle Innenhöfe, geschützte Gärten und Wandelgänge zu Bewegung animieren.⁷ Gleichzeitig müssen Räume klar gegliedert und einfach strukturiert sein, so dass sie den BewohnernInnen Übersicht gewähren.⁸

Aldo van Eyck: Städtisches Waisenhaus, Amsterdam, 1955 - 1960

Aldo van Eyck entwarf zwischen 1955-1960 ein städtisches Waisenhaus in Amsterdam und betrachtet sein Gebäude als Metapher für eine Stadt: „Mache aus jedem Haus eine kleine Stadt und aus jeder Stadt ein großes Haus.“⁹ Als Mitbegründer des Team X stellt er sich den Fragen der Bildung von individueller Identität und von Gemeinschaftsbildung.¹⁰

Das Gebäude ist gekennzeichnet durch eine Vielzahl von kleinen Höfen und Patios. Ein großer zentraler Platz hinter dem langen zweigeschossigen Verwaltungsriegel bildet einen vermittelnden Raum von innen nach außen. Korridore übernehmen die Funktionen von Straßen. Es gab ursprünglich acht Gruppen mit je 15 Kindern, die nach dem Alter von 2 - 20 Jahren zusammengefasst wurden. Leitgedanke war, dass sie sich in den verschiedenen Abteilungen frei bewegen, gegenseitig besuchen und an gemeinschaftlichen Aktivitäten teilnehmen können. Zwischen den einzelnen Gebäudeteilen gibt es eine unmittelbar nachvollziehbare Beziehung aufgrund der Materialwahl und der Formgebung. Große und kleine Elemente werden konsequent miteinan-

der verbunden. Aus dieser Vielfalt entstehe, laut van Eyck, durch Ordnung eine Einheit.

In seinem Essay „Versuch, die Medizin der Reziprozität darzustellen“ (1960) benennt Aldo van Eyck die wichtigste „Aufgabe der Planer“: „Gebaute Heimkehr für alle zu schaffen.“¹¹ Der Architektur der Moderne wirft er vor, die einzelnen Funktionen zu getrennt voneinander zu betrachten. Dadurch entstehe seiner Meinung nach eine Architektur isolierter Bauteile und eine Atmosphäre der Anonymität und der Frustration für die NutzerInnen. Um diesem Problem entgegenzuwirken, entwickelt er die „Medizin der Reziprozität“. Dabei sucht er „Zwillingsphänomene“ wie Einheit-Vielfalt, Teil-Ganzes, individuell-kollektiv, die sich wechselseitig aufeinander beziehen. Vor allem in den Erschließungs- und Übergangszonen sieht er viele Möglichkeiten zur Gemeinschafts- und Identitätsbildung. Die Begriffe Raum / Zeit ersetzt er durch Ort / Ereignis, die den Menschen und den Kontext mit einbeziehen und so den Raumbegriff um eine zusätzliche Dimension erweitern. Dabei spielt die Partizipation der Bewohner eine wichtige Rolle. Sie sollen Teil des Gebäudes sein.¹³

Herman Hertzberger: Seniorenheim De Drie Hoven,
Amsterdam, 1971-1974

„Die Schwelle liefert den Schlüssel zum Übergang von Bereichen mit unterschiedlichem territorialem Anspruch und deren Verbindung; als Raum per se bildet sie die wichtigste räumliche Voraussetzung (conditio) für die Begegnung und den Dialog von Bereichen unterschiedlicher Ordnung. Die Bedeutung des Begriffs wird am deutlichsten in der eigentlichen Schwelle, dem Eingang zu einem Haus. Hier handelt es sich um die Begegnung und Versöhnung von Straße und Privatbereich.“¹⁴

Herman Hertzberger gehörte von 1959-1969 zum Herausbergremium des holländischen Architekturmagazins „Forum“.¹⁵ Dort arbeitete er zusammen mit Aldo van Eyck und war wie die-

ser vom Gedankengut des Architekturstrukturalismus geprägt. Für ihn ist das „Zwischen“, beziehungsweise der Übergang von zwei unterschiedlichen Bereichen mit unterschiedlichem Besitzanspruch, entscheidend. Er sieht genau dort großes Potential zur Gemeinschaftsbildung und zur Förderung von Kommunikation.

Im Seniorenheim De Drie Hoven in Amsterdam, 1971-1974 von Hertzberger entworfen, werden wie beim Waisenhaus von Aldo van Eyck die Flure als Straßen aufgefasst. Die „Straßen“ weiten sich vor den Zimmereingängen auf und bilden einen kleinen Vorplatz aus. Von diesem Vorplatz gehen links und rechts eine Zimmertür weg. Eine quadratische Betonstütze markiert den Übergangsbereich von Korridor zu Vorplatz. Die BewohnerInnen der einzelnen Zimmer können ihn sich zu eigen machen, indem sie ihn mit eigenen Gegenständen wie Pflanzen, Fußabstreifer, Stühlen und Tischen ausstatten. Durch das Teilen dieses Vorraumes entsteht automatisch sozialer Austausch untereinander und bestenfalls mit Passanten, die durch die „Straße“ vorbeigeleitet werden. Die Mauer wird mit einem kurzen, niedrigen Vorsprung weitergeführt. Auch dort können Blumen abgestellt oder Schuhe darunter gestellt werden. Hertzberger gibt eine Struktur vor, die Möglichkeiten zur Nutzung aufzeigt. Die Fenster vom Zimmer aus bieten die Möglichkeit, vom Inneren das Geschehen „draußen“ zu beobachten. Dieser Vorraum ist also viel mehr als eine bloße Erweiterung des Flurs: Genau in diesen Übergängen von öffentlichen zu privaten Räumen sieht Hertzberger den optimalen Raum für sozialen Austausch, der besonders im Alter von großer Wichtigkeit ist.¹⁶

Hertzberger setzt sogenannte Klöntüren als weiteres Mittel ein, um zwischen „Tür und Angel“ Kontakt unter Nachbarn herzustellen. Er sieht in ihnen „die architektonische Umsetzung des Begriffs Gastlichkeit“¹⁷, weil sie einen „Rahmen für die Begrüßung und Verabschiedung“¹⁸ schaffen. Sie können ganz oder auch nur zur Hälfte geöffnet werden. Dadurch dass die untere Hälfte geschlossen bleibt, steht man zwar geschützt in seinem Zimmer, kann aber über die Tür gelehnt zum Zimmernachbarn

plaudern. Aber nicht nur „klönen“ ist möglich, sondern auch Geräusche und Düfte können vom Äußeren ins Innere über den offenen oberen Türflügel gelangen.

Architektur für den einprägsamen Ort

Für Demenzkranke gilt es sowohl im Innenraum als auch im Außenraum markante Orte mit eindeutigen Funktionszuweisungen zu schaffen, um die Orientierung zu erleichtern. Charles W. Moore und Kent Bloomer verweisen im Vorwort ihres gemeinsamen Buches „Architektur für den einprägsamen Ort, Überlegungen zu Körper, Erinnerung und Bauen“ auf das Problem moderner Architektur: „Der menschliche Körper selbst, unser grundlegender dreidimensionaler Besitz“¹⁹ werde nicht als Maßstab für den Entwurf eines Gebäudes genutzt. Funktionalität, Materialität und Modernität überwiegen und vergessen den menschlichen Bezug:

„Unseren Wohnungen fehlt die Möglichkeit einer Wechselbeziehung zwischen Körper, Vorstellungskraft und Umwelt. (...) Räume mit beständiger Temperatur, ohne senkrechte Betonung, Ausblick, Sonne, Luftzug oder erkennbare Heizquelle und leider ohne Mitte sind zur Norm geworden. Diese homogenen Umwelten verlangen wenig von uns, und sie geben uns wenig außer der Schutzwirkung eines kubischen Kokons.“²⁰

Charles W. Moore und William Turnbull:
Kresge College, 1972-74

Das Kresge College der University of California ist ein Wohn-College für bis zu 600 Studenten, das mitten im Wald auf einer Anhöhe gelegen ist. Ziel war es, unter den Studenten ein Gefühl für Gemeinschaft zu erzeugen und das Selbstbewusstsein jedes Einzelnen zu stärken. Beim Anordnen der verschiedenen Einrichtungen wenden die Architekten das Prinzip wie bei einem Einkaufszentrum an: die beiden größten Anziehungspunkte für

Studenten sind auf den entgegengesetzten Seiten angelegt. Die Verwaltung auf der einen, die Mensa und die Versammlungsräume auf der anderen Seite. Auf dem Fußgängerweg dazwischen finden sich kleine Läden und Studentenzimmer. Durch das Bild eines kleinen Dorfes, das alle alltäglich notwendigen Einrichtungen besitzt und ein gemeinschaftliches Miteinander ermöglicht, soll das Gefühl von Zusammengehörigkeit und Geborgenheit erzeugt werden.²¹ Arkaden im Erdgeschoss und Galerien im Obergeschoss verwandeln das Dorf in eine Kulisse. Es gibt keine dicken Wände, die den Straßenraum exakt begrenzen. Stattdessen sind es mehrere Schichten, bis man ins Innere eines Gebäudes gelangt. Aus jeder Schicht sind Öffnungen herausgeschnitten, manche Schichten ragen in den Weg hinein und stellen sich dem Besucher in den Weg. Sie überlappen sich und bilden eine Vielzahl an unterschiedlichen Möglichkeiten, das Dorf zu durchwandern. Das Dorf ist wie ein großes Bühnenbild, und die StudentInnen dürfen ihr eigenes Schauspiel spielen. Einprägsame Elemente wie Brunnen, Rednerpult oder Telefonzellen ziehen sich über die gesamte Anlage und verleihen jedem einzelnen Platz einen eigenen Charakter. Sie werden „Trivialdenkmäler“²² genannt, weil es unter ihnen keine Hierarchie gibt. Die Grundfarben Gelb, Rot, Blau sowie Grün umranden Arkaden, markieren Eingänge oder kennzeichnen ein Haus mit einem roten Rechteck. Man kann nicht unbedingt sagen, was das rote Rechteck für eine Aussage hat, aber man weiß sofort, um welches Haus es sich handelt. Die Fassade wird als bildhafter Bedeutungsträger genutzt.²³

Architektur für die Sinneswahrnehmung

Im Alter wird besonders der Sehsinn schwächer, sodass von allen anderen Sinnen wie Hören, Riechen, Schmecken, Tasten höherer Einsatz gefordert ist. Um der Barrierefreiheit gerecht zu werden, gilt das Zwei-Sinne-Prinzip. Wenn ein Sinn ausfällt, müssen Informationen über einen anderen Sinn ersetzt werden. Die Vermittlung von wichtigen Informationen erfolgt somit immer über zwei der drei Sinne „Hören, Sehen, Tasten“.²⁴

Räume und Raumfolgen sollen eine „Dramaturgie sensorischer Ereignisse“²⁵ aufbauen. Dafür müssen Räume mit unterschiedlichen Funktionen in verschiedenen natürlichen Materialien gestaltet werden. Naturbelassene Oberflächen sind haptisch attraktiv und möchten angefasst werden. Dabei soll nicht nur auf bauliche Elemente geachtet werden, sondern auch auf eine kontrastreiche, farbige Gestaltung von Wänden und Möbeln zur Erleichterung der Orientierung. Wichtig ist auch der gezielte Einsatz von Licht und Schatten, weil der unterschiedliche Lichteinfall im Laufe des Tages auf die BewohnerInnen stimulierend wirkt.²⁶

Otto Schärli: Sonderschule in Rodtegg-Luzern, 1977

Otto Schärli sieht den „Schulraum als Erlebnisraum“ an. Für dessen Umsetzung ist für ihn der „menschliche Leib“ die „Basis allen Bauens“.²⁷ Die Sonderschule in Rodtegg-Luzern wird für körperbehinderte Kinder und Jugendliche, für die die gesellschaftliche Einbindung und ein Gemeinschaftsgefühl besonders bedeutend sind, errichtet. Schärli entwarf ein Gebäude, das Innen mit Außen verbindet und sich zur unmittelbaren Umgebung hin öffnet. Er erweiterte den Innenraum nach außen durch Elemente wie Sitzplätze, Feuerstellen, Wasserläufe, Beete und Tiergehege – alles Elemente, die nicht auf den Sehsinn reduziert sind, sondern zum Bewegen und Entdecken einladen.²⁸ Das gleiche Prinzip verfolgte Schärli im Innenraum: Eine große, zusammenhängende interne Straße verbindet alle Klassenzimmer und ist zugleich Spielplatz. Sie weitet sich an manchen Stellen und verengt sich und bildet dadurch Platzsituationen aus. An einem dieser Plätze versammeln sich die SchülerInnen, um eine gemeinsame Mitte, eine offene Feuerstelle, die Lagerfeuerstimmung erzeugt. Ein Wasserlauf im Inneren bildet das Komplementär zur Feuerstelle. Schärli spielt mit den Materialien Holz, Stein und Beton und versucht das Licht gezielt einzusetzen. Das erreicht er durch Fensterinsichten, die durch die Tiefe der Leibung sich in Bezug zum wandernden Tageslicht setzt.²⁹ „Fenster als Orte der Begegnung von Drinnen und Draußen wurden immer mit besonders intensiven Gefühlen erlebt.“³⁰

Im Entwurf

Oberstes Ziel des Projekts war es, durch die Gebäudestruktur die Selbstständigkeit und das Selbstbewusstsein der Demenzkranken zu fördern und den Familienangehörigen trotzdem das Gefühl zu vermitteln, dass die Bewohnerinnen und Bewohner sicher aufgehoben sind. Gemeinschaftsgefühl, Selbstständigkeit und Selbstbewusstsein sind Stichwörter, die es auch zu berücksichtigen gilt, wenn es um eine Architektur aus dem Bereich der Bildung geht: Schule, Waisenhaus, College. Daraus erklärt sich die Wahl der vorher erläuterten Referenzen in Bezug zu Einrichtungen für Demenzkranke.

Ein Dorf im Dorf: Integration im Dorfzentrum

Ein Dorf im Dorf spiegelt das Konzept im Namen wider: Ein Gebäudeorganismus funktioniert als eigenständiges Dorf und bildet gleichzeitig über Rück- und Vorsprünge Höfe und Vorplätze. Über diese Plätze hinweg soll es gelingen, Kontakt zwischen den NachbarInnen herzustellen. Der Bestand – das ehemalige Forsthaus – bleibt bestehen. Er wird zum BürgerInnentreff umfunktioniert. Ein langer dreigeschossiger Riegel – parallel zur viel befahrenen Staatsstraße – bildet einen Rücken für das zweigeschossige „Dorf im Dorf“ dahinter. Er ist als Bestandserweiterung zum ehemaligen Forsthaus zu verstehen und funktioniert autark. Ein Bäcker, ein Kramerladen und ein Friseur bespielen die Erdgeschossfläche und sollen aufgrund ihrer alltäglich notwendigen Funktionen Schnittstelle für alle BewohnerInnen des Dorfes und der Demenzkranken sein. Die zentrale Lage des Grundstückes gegenüber dem Gasthaus und dem Kirchenvorplatz ist ideale Voraussetzung für die Integration in das Dorf.

Das „Demenzdorf“ besteht aus zwei Häusergruppierungen, die zusammen einen gemeinsamen Hof fassen. Im Erdgeschoss befinden sich auf der linken Seite eine Alten-WG von bis zu 10 Personen für Demenzkranke, rechts befindet sich eine Tagespflege für Demenzkranke. Im ersten Obergeschoss gibt es unter jedem Satteldach eine Wohnung, die je nach Bedarf Betreuung über den Pflegedienst anfordern kann.

Die Grundstruktur der beiden Gebäude bildet ein quadratisches Raster. Die zweigeschossigen Häuser mit Satteldach sind ebenfalls Teil der Struktur. Sie bilden die privaten Rückzugsbereiche. Das Satteldach symbolisiert das Gefühl von Schutz und Geborgenheit. Aus der Perspektive einer FußgängerIn ist das Gebäude nie als große Anlage erkennbar, weil es sich durch die kleinen Dächer in Einzelbestandteile auflöst.

Einblicke und Ausblicke – Einbezug von Landschaft

Aufgrund der Kleinteiligkeit der beiden Gebäude können sie jeweils auf ihre unmittelbaren NachbarInnen durch Vor- und Rücksprünge reagieren. Ziel ist es, möglichst viele Einblicke und Ausblicke zu schaffen. Die Nachbarn sollen wissen, wer in dem Gebäude wohnt und was dort passiert. Ghettoisierung sollte vermieden werden. Besonders für Demenzkranke ist es wichtig, den Bezug zur Außenwelt nicht zu verlieren. Für sie muss nicht nur gewährleistet sein, dass sie sich ohne Aufsicht im Freien bewegen können, sondern dass sie auch durch Fenster Ausblicke nach draußen haben. Die Atrien bzw. Innenhöfe ermöglichen durch Begrünung und Lichteinfall Orientierung und den direkten Bezug zu den BewohnerInnen nach oben.

Da Demenzkranke unterschiedlich je nach Schwere der Krankheit mit Gemeinschaft umgehen, ist es wichtig, verschiedene Plätze mit unterschiedlichem Privatheitsgrad anzubieten. Manche lieben es, in Geselligkeit zu sein und unterhalten zu werden, andere bevorzugen es, still aus einer anderen Ecke zu beobachten. Daraus entspringt auch der Grundgedanke, keiner Flurtypologie zu folgen, sondern den Flur weitestgehend aufzulösen und ihn mit Gemeinschaftsbereichen wie Kochen, Essen, Wohnen zu besetzen. Mit den Vorbereichen vor den jeweiligen Zimmern soll es – wie bei Hertzberger erläutert – einen Schwellenbereich vom Gemeinschaftsbereich zum privaten Zimmer geben. Eine Stütze markiert diesen Übergang. Dahinter wird die Zimmertür nach hinten versetzt. Der Fußbodenbelag wechselt zu Parkett. Es gibt ein Brett auf Sitzhöhe, das zum Sitzen einlädt, aber auch mit Pflanzen dekoriert werden kann. Die Struktur soll ein Angebot

für die Bewohnerinnen und Bewohner sein, sich den Raum zu Eigen zu machen und sich so selbst Orientierung zu bieten.

Platzfolge: Dorfplatz, Hinterhof, Sinnesgarten

Auch außerhalb des Gebäudes gilt es, Markierungspunkte zu setzen und eindeutige Platzsituationen zu definieren. Eine Folge von drei Plätzen beginnt vorne an der Hauptstraße und zieht sich bis in den hinteren Teil des Grundstücks. Sie nehmen durch ihre Positionierung an Privatheit zu. Der öffentliche Platz wird durch die beiden Giebelseiten des alten Forsthauses und der neuen Bäckerei gebildet. In Verlängerung des Kirchenvorplatzes übernimmt er die Funktion eines neuen Dorfplatzes, der durch die Verlegung des Maibaums gekennzeichnet ist. Direkt im Anschluss gibt es den Hinterhof, der sich hinter dem langen Riegel an der Straße befindet. Er wird durch den größten Baum, den das Grundstück als Bestand hat, charakterisiert. Diesem Hof kommt durch dessen Position zwischen den zwei Gebäuden vorne und dem „Dorf im Dorf“ hinten eine besondere Vermittlerrolle zu und er ist für alle zugänglich. Der dritte Platz ist der Sinnesgarten, der das Herzstück des „Demenzdorfes“ bildet. Er wird von der Tagespflege und von der Alten-WG geteilt und ist somit Treffpunkt für die Demenzkranken. Unterschiedliche Bodenbeläge Pflasterstein, Sand und Rasen sollen den BewohnerInnen bewusst machen, auf welchem der drei Plätze sie sich befinden. Durch alle drei Plätze zieht sich ein künstlich angelegter Wasserlauf, der am Dorfplatz mit einem Dorfbrunnen beginnt und hinter dem Sinnesgarten in einen Teich mündet.

Licht- und Schattenspiele durch eine Pergola und Atrien

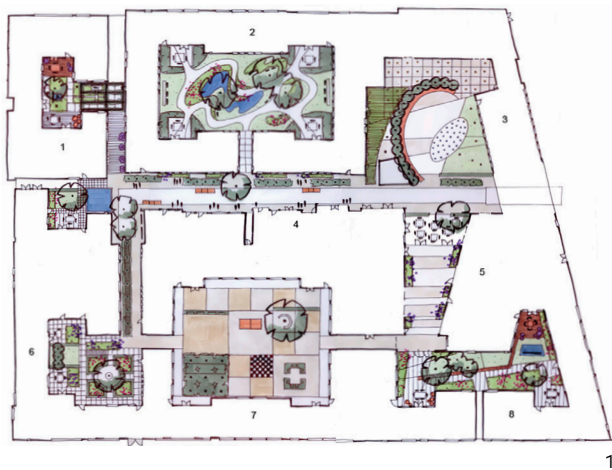
Die Atrien sind nicht nur für die natürliche Belichtung da, sondern auch für einen geschützten Außenraum, der jederzeit zugänglich ist und von den BewohnerInnen gemeinsam gestaltet werden kann. Die Pergola im Obergeschoss bildet eine Struktur, die von den BewohnerInnen frei bespielt werden kann. Pflanzen können daran hochwachsen, kleine Beete können hineingesetzt werden oder man benutzt sie zum Wäsche aufhängen. Die Per-

gola im Erdgeschoss verbindet den linken mit dem rechten Gebäudeteil. Mit Pflanzen bewachsen spenden sie Halbschatten und laden zum Verweilen auf der Terrasse ein.

Scheinbushaltestelle

Dadurch, dass Demenzkranke gedanklich der Vergangenheit verhaftet sind und sich selbst um Jahre jünger schätzen, geraten sie oft in lang andauernde Unruhezustände. Zum Beispiel glauben sie, dass sie zur alltäglichen Arbeit fahren oder die Kinder von der Schule abholen müssen. Eine Scheinbushaltestelle hat die Aufgabe, den PatientInnen die Möglichkeit einer kurzen Reise im Kopf zu geben. Sie könnte das Gefühl vermitteln, aktiv zu sein: auf einen Bus warten, der sie nach Hause bringt. Für Außenstehende scheint dieses architektonische Mittel zunächst ungewöhnlich und es ist durchaus aufgrund des „Vorgaukelns einer Scheinwelt“ umstritten, aber nach Gesprächen mit PflegerInnen überwiegt der positive Effekt für die PatientInnen. Dieses Prinzip ist dem Demenzdorf in Holland sehr ähnlich, in dem eine ganze Kulisse für ein normales Leben für Demenzkranke entworfen wurde. Die Scheinbushaltestelle wird als zentrales Element in die Struktur aus Stützen und Unterzügen gegenüber den Haupteingängen integriert.

- 1 Inge Jens, Langsames Entschwinden. Vom Leben mit einem Demenzkranken, Reinbek bei Hamburg 2016, S. 51.
- 2 Vgl. ebd., S. 124ff.
- 3 Vgl. Deutsche Alzheimer Gesellschaft e.V. Selbsthilfe Demenz, Miteinander aktiv. Alltagsgestaltung und Beschäftigungen für Menschen mit Demenz, Deutsche Alzheimer Gesellschaft e.V., Berlin 2016, S. 8.
- 4 Fritz Habekuß, DIE ZEIT, 24. Januar 2013, Nr. 5/2013, Im Dorf des Vergessens: <http://www.zeit.de/2013/05/Demenzdorf-De-Hogeweyk-Alzey> (Zugriff am 26.04.2017).
- 5 Eckhard Feddersen, Insa Lütcke, raumverloren. Architektur und Demenz, Basel 2014, S. 176 f.; 3sat: Selbständig bleiben - Demenzkranke in „Hogeweyk“ helfen im Alltag mit https://www.youtube.com/watch?v=M_L6rhMc5P8 (Zugriff am 26.04.2017).
- 6 Kontraste: Streit um abgelegene Dörfer für Demenzkranke: <https://www.youtube.com/watch?v=jxnsDyitWpk&t=133s> (Zugriff am 26.04.2017).
- 7 Vgl. Christoph Metzger, Bauen für Demenz, Berlin 2016, S. 12ff.
- 8 Ebd., S. 17.
- 9 Vgl. Aldo van Eyck, Werke, Vincent Ligtelijn, Basel, Boston, Berlin 1999, S. 12f.
- 10 Vgl. Herman Hertzberger, Vom Bauen. Vorlesungen über Architektur, München 1995, S. 122f.
- 11 Aldo van Eyck, Werke, S. 89.
- 12 vgl. Gerd De Bruyn, Stephan Trüby, architektur_theorie.doc. texte seit 1960, Basel, Boston, Berlin 2003, S. 34.
- 13 Vgl. Aldo van Eyck, Werke, S. 88f.
- 14 Hertzberger, Vom Bauen, S. 30.
- 15 Vgl. ebd., S. 264.
- 16 Vgl. ebd., S. 38.
- 17 Ebd., S. 33.
- 18 Ebd., S. 33.
- 19 Kent C. Bloomer, Charles W. Moore, Architektur für den „Einprägsamen Ort“. Überlegungen zu Körper, Erinnerung und Bauen, Stuttgart 1980, S. 7.
- 20 Ebd., S. 121.
- 21 Vgl. ebd., S. 131f.
- 22 Ebd., S. 133.
- 23 Vgl. ebd., S. 130ff.
- 24 Vgl. Joachim Fischer, Philipp Meuser, Handbuch und Planungshilfe, Barrierefreie Architektur, Berlin 2009, S. 43ff.
- 25 Metzger, Bauen für Demenz, S. 25.
- 26 Vgl. Bayern 2, kulturWelt-Gespräch: Wie baut man für demente Menschen?
Ein Beitrag von: Heitkamp, Judith, Stand: 20.09.2016
<http://www.br.de/radio/bayern2/kultur/kulturwelt/gesprach-mit-christoph-metzger-demenz-architektur-100.html> (Zugriff am 26.04.2017).
- 27 Doris Berndt, Resonanzen. Musik, Rhythmik, Architektur, 15. Rundbrief der Landesarbeitsgemeinschaft Musik Nordrhein Westfalen e. V., Remscheid, 1980, S. 1.
- 28 Vgl. ebd., S. 50f.
- 29 Vgl. ebd., S. 27.
- 30 Ebd., S. 26





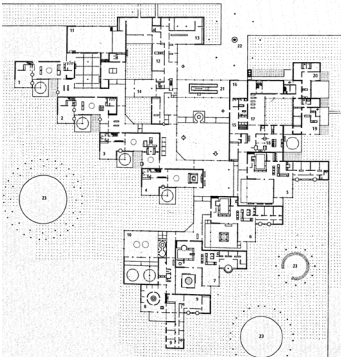
4



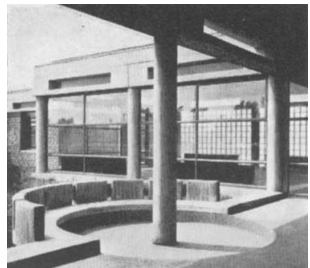
5



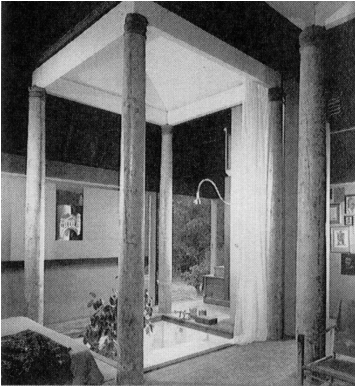
6



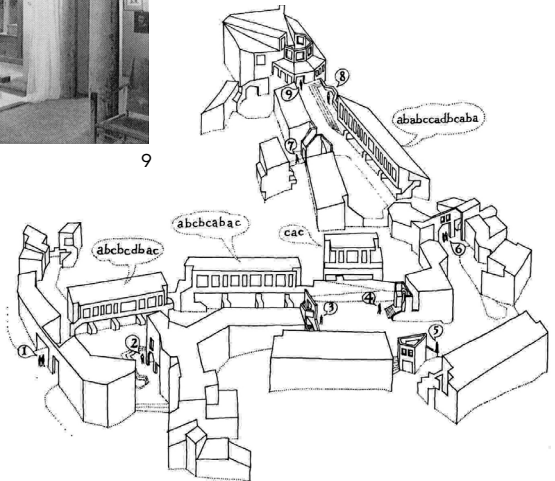
7



8



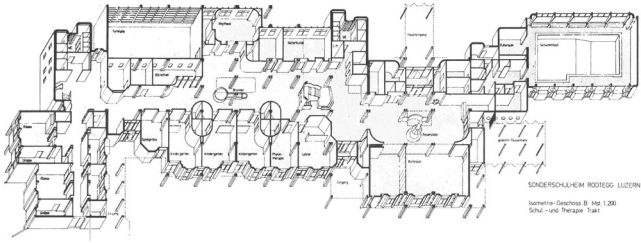
9



10



11



12

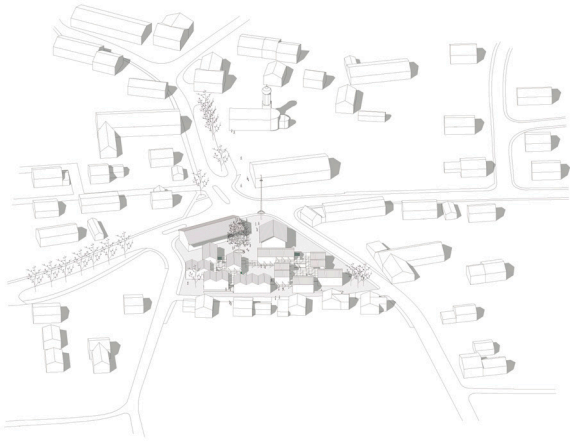
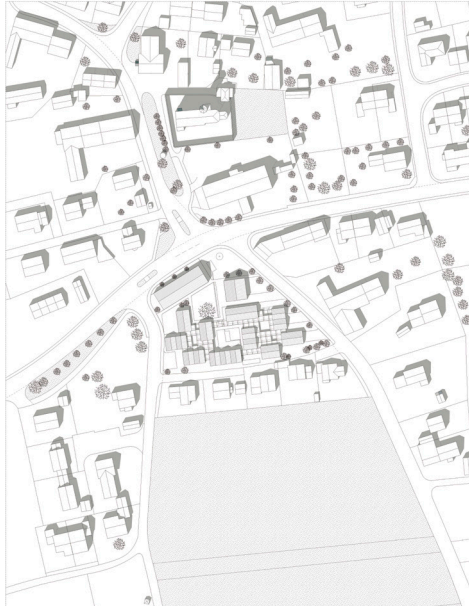


13



14

- 1 Grundrisse De Hogeweyk.
- 2 De Hogeweyk, Park.
- 3 Scheinbushaltestelle.
- 4 De Drie Hoven, Klöntüren, aus: Hertzberger, Vom Bauen.
- 5 De Drie Hoven, dielenartige Vorplätze, aus: ebd.
- 6 Seniorenheim De Overloop, Almere: Eingang mit Sitzbank, aus: ebd.
- 7 Waisenhaus, Grundriss, aus: Aldo van Eyck, Werke.
- 8 Waisenhaus, Sitzkreis, aus: Aldo van Eyck, Werke.
- 9 Bad-Ädikula, aus: Bloomer, Moore, Architektur für den „Einprägsamen Ort“.
- 10 Kresge College, aus: ebd.
- 11 Kresge College, Arkaden und Galerien.
- 12 Isometrie Erdgeschoss Sonderschule in Rodtegg-Luzern, aus: Berndt, Resonanzen.
- 13+14 Feuerstelle und Wasserbecken im Innenraum, aus: ebd.



ENTWURF



Grundriss Erdgeschoss M 1:200



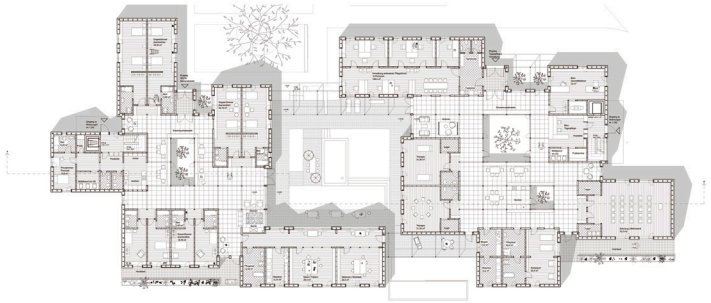
Ansicht Nord M 1:200
 Leibniz für Entwerfen und Höflichkeit
 Prof. Hermann Kaufmann
 Anne-Sophie Beckmann / Lisa Dorf / im Dorf
 9



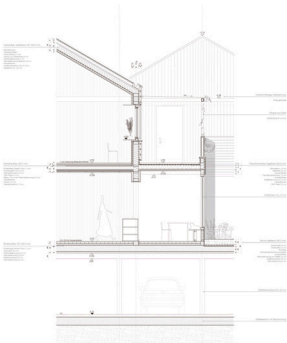
Grundriss Obergeschoss M 1:200



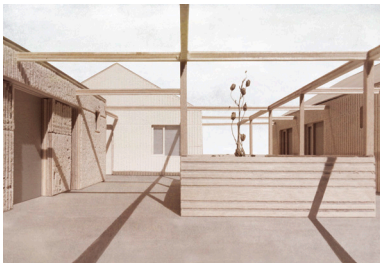
Ansicht Ost M 1:200
 Lehrstuhl für Entwerfen und Habitatbau
 Prof. Hermann Kaufmann
 Anne-Sophie Bockemüller | Jan-Diuf van Duif
 10



Architect: [illegible]



ENTWURF



ENTWURF

Katharina Voigt

**Sterberäume.
Grundlagenanalyse zur Gestaltung von Sterbeorten und
zu einem Hospizentwurf in München**

Entwurfsprojekt 2015 am Lehrstuhl für Entwerfen und Gestalten, Prof. Uta Graff.

Einführung

Um Grundlagen für die architektonische Gestaltung von Sterberäumen erarbeiten und entwickeln zu können, gilt es ausgewählte Teilaspekte des Themas gleichwertig zu betrachten, vergleichend in Relation zu setzen und daraus architekturelevante Schlüsse zu ziehen. Die Betrachtung widmet sich dabei den typologischen Entwicklungen, den medizin- und pflegegeschichtlich bedingten Veränderungen, dem Wandel der gesellschaftlichen und soziologischen Positionen in Bezug auf das Thema sowie der Untersuchung eines unter künstlerischen und gestalterischen Gesichtspunkten geführten entsprechenden Diskurses. Es werden also im Folgenden Fragen zur Typologie von Sterberäumen, zur Sichtbarkeit des Sterbens in Kunst und Architektur sowie zur Gestaltung von Sterberäumen erörtert. Dabei war die schreibende Tätigkeit der Grundlagenanalyse als Ausgangsmaterial für das eigene Entwurfsprojekt für den Neubau eines Hospizes in München gedacht, wurde jedoch mit der parallel verlaufenden Entwurfsarbeit stetig durch weitere Erkenntnisse ergänzt, überprüft und präzisiert. Eine dialogische Arbeitsweise zwischen theoretischem Erfassen und angewandtem Nachvollziehen in der eigenen Gestaltungspraxis fügte sich zu einem sich wechselseitig befördernden Prozess.

Typologie

In der Architektur der Stadt zeichnen sich Gebäude unterschiedlicher Funktion durch eine spezifische Gestaltung ab, deren Lesbarkeit Orientierung und Struktur im städtischen Gefüge gibt. Mit der Beschreibung des Phänomens der „rites de passage“¹ hat Arnold van Gennep in seinem gleichnamigen Buch (1909) eine Gliederung des Lebenslaufs in biographische Abschnitte vorgenommen, deren jeweilige Schwellenmomente in Ritualen zum Ausdruck kommen. Während sich van Gennep auf christlich-religiös geprägte Rituale konzentrierte, sind heute darüber hinaus auch weltliche Ereignisse von biografischer Relevanz häufig stark ritualisiert. Der Zusammenhang von Lebensphasen und baulichen Typen ist insofern konstitutiv, als dass insbesondere die biographi-

schen Wendepunkte eigenständige Typologien hervorgebracht haben. Während es in der Vergangenheit vermehrt ritualisierte Übergangsmomente zwischen Lebensphasen waren, so handelt es sich in der säkularisierten Gegenwartsgesellschaft um zunehmend profane Typen, welche diese Veränderungen beherbergen. Es sind Bildungs-, Verwaltungs-, Kultur- oder Versorgungsbauten, die unser Leben begleiten und in vielen Aspekten die Sakralbauten in ihrer Funktion ablösen.

Ebenso wie alle anderen Lebensphasen ist die letzte – die des Sterbens – von Ritualen geprägt, und gleich allen anderen Lebensbereichen sind diese nicht mehr eindeutig konfessionell zuzuordnen sondern bedienen sich teilweise eines multireligiösen, interkulturellen Spektrums und sind vor allem auch zu individuellen Erwartungen in Bezug gesetzt. Das Sterben, das in einer am Lebenserhalt um jeden Preis orientierten Medizin einem Systemfehler gleich kommt, wurde in medizinischen Einrichtungen lange Zeit in die Unsichtbarkeit verbannt. Erst mit den Neuerungen in Hospizarbeit und Palliativmedizin erfuhr das Sterben eine gewisse Rehabilitation innerhalb des institutionalisierten, medizinischen Kontextes.

Die Forderung nach einer Sichtbarkeit des Sterbens ist im architektonischen Sinne untrennbar an die typologische Lesbarkeit von Sterbeorten geknüpft: Erst wenn wir es gewohnt sind, im Alltag Gebäude, die zum Sterben aufgesucht werden, wahrzunehmen, zu betreten und in unserer Nachbarschaft zu wissen, gewöhnen wir uns an einen alltäglichen, offenen und angemessenen Umgang mit Sterben und Tod, um diese letzte Lebensphase adäquat in die Reihe biographischer Sequenzen eingliedern und anerkennen zu können. Daran schließt die Hoffnung an, dass eine bessere Integration des Sterbens und eine klarere Lesbarkeit von Sterbeorten in unserem lebensweltlichen Umfeld eine offenere Auseinandersetzung und in letzter Konsequenz die Enttabuisierung von Sterben und Tod mit sich bringen und einer eben solchen Angst vor dem Sterben mit weitreichender Kenntnis, Gewöhnung und Berührung mit dem Thema maßgeblich entgegen wirken werde.

Typus Hospiz und Sterbehospiz

Hospize waren, dem etymologischen Wortstamm entsprechend, stets Orte der Gastlichkeit und Fürsorge. Ursprünglich waren es Fremdenhospize entlang von Handelsrouten, die insbesondere im Alpenraum diesen Namen trugen. Sämtliche kurativen und pflegerischen, der medizinischen Fürsorge und Versorgung verschriebenen Einrichtungen sammelten sich hingegen historisch unter dem Begriff des Hospitals. Während die Fremdenhospize gleichermaßen von geistlichen wie weltlichen Trägern betrieben wurden, waren die Hospitäler historisch in konfessioneller Obhut, deren Trägerschaft bis heute in kirchlich getragenen Einrichtungen fortbesteht. Die ehemals bestehende Dominanz der religiösen und monastischen Lebensbedingungen gegenüber der Medizin wurde seit der Aufklärung jedoch zunehmend durch den dominierenden Fortschrittsglauben und die rasanten Entwicklungen in der medizinischen Forschung und Praxis abgelöst. Somit entwickelten sich die Hospitäler von pflegerischen Einrichtungen hin zu medizinischen Versorgungszentren.²

Hospiz und Hospital reichen in ihren Gemeinsamkeiten weit über den geteilten etymologischen Wortstamm hinaus: Mit der Übereinstimmung in den Aufgaben von Fürsorge und Gastlichkeit ergeben sich typologische Entsprechungen. Diese zeigen sich in Grundrisskonfiguration, Raumprogramm und funktionalen Raumfolgen sowie Anmutung und Materialität dieser Architekturtypen. Dem Abwägen von Rückzug und Gemeinschaft sowie deren Übergängen und Zwischenzonen kommt auch in der Gestaltung von Sterbeorten insofern besondere Bedeutung zu, als dass der Sterbeprozess einerseits ein Bestreben nach Individualität und Selbstbestimmung mit sich bringt, andererseits jedoch das Eingebundensein in den Kontext einer Gemeinschaft psycho-soziale Sicherheit gewährt – für die Menschen am Lebensende ebenso wie für deren Angehörige.

Des Wortes Hospiz (oder vielmehr zunächst des englischen Äquivalents hospice, welches im angelsächsischen gleichermaßen auch die Bezeichnung des mittelalterlichen christlichen Hospitals darstellt) bedient sich mit neuem, oder vielmehr ergänztem Wort-

sinn Cicely Saunders bei ihren Überlegungen für das 1967 in dem Londoner Vorort Sydenham als erstes seiner Art gegründete St Christopher's Hospice. Nach Saunders Definition soll ein Hospiz als Wohn- und Lebensort für Schwerstkranke und Sterbende drei unterschiedliche Themenbereiche umfassen: die Beherbergung, die spirituelle Begleitung und die palliativmedizinische Behandlung seiner Gäste, wie Saunders die Hospizbewohner in Entsprechung der Ursprungsbedeutung eines Hospizes als Herberge folgerichtig nennt.

Saunders formuliert ihre Anforderungen an ein Hospiz als institutionellen Sterbeort vor dem Hintergrund dessen, was sie in den anderen medizinischen und pflegerischen Tätigkeit im Hinblick auf das Sterben erlebt und als unzulänglich, unangemessen und unwürdig bewertet hat. In ihrer eigenen therapeutischen Praxis entwickelt Saunders Konzepte für eine spezialisierte, insbesondere schmerz-therapeutische Behandlung von Sterbenden, die von ihr so genannte „hospice medicine“, welcher sie im ersten Sterbehospiz Raum gibt. Dessen Konzeption folgt den von ihr formulierten Leitsätzen: „The following scheme is an attempt to plan a home where the feeling of belonging and permanence will help the staff as well as the patients to find something of security that is so noticeable in a Home run by a religious community.“³ Damit ist keineswegs eine religiöse Trägerschaft für das Hospiz gefordert, sondern der Bedarf nach spiritueller Begleitung formuliert.

Der Münchner Palliativmediziner Gian Domenico Borasio spricht diesbezüglich von drei Grundpfeilern bestehend aus medizinischer Therapie, psychosozialer Betreuung und spiritueller Begleitung.⁴ „Unter Spiritualität kann die innere Einstellung, der innere Geist wie auch das persönliche Suchen nach Sinngebung eines Menschen verstanden werden, mit dem er Erfahrungen des Lebens und insbesondere existentiellen Bedrohungen zu begegnen versucht“⁵, so die vorgeschlagene Definition für eine als konfessionsunabhängig und individuell zu verstehende Spiritualität. Diese erweitert das von Saunders angelegte Verständnis um einen erhöhten Grad an Individualisierung und Interkulturalität unserer gegenwärtigen Gesellschaft. Den drei Grundpfeilern für die Begleitung Sterbender und ihrer Angehörigen entsprechend, bedarf

es Bauten, in denen diesen gleichwertig und angemessen Raum gegeben wird. Es sind Räume gefordert, welche allgemeingültig genug sind, um in jedem auf Resonanz zu stoßen und dennoch die Freiheit zur individuellen Aneignung zu eröffnen.

Die Verwandtschaft zwischen dem historischen Hospiz und dem, was mit der Wiedereinführung des Begriffes bezeichnet wird, scheint also neben raumprogrammatischen Parallelen auch eine atmosphärische und metaphysische Ebene zu betreffen. Wenn man so weit gehen möchte, das Sterben als eine Schwellensituation zwischen Leben und Tod zu betrachten, ergibt sich gar eine Definition der Hospize als Transitorte, und diese lassen sich wiederum als (ursprünglich topographisch) markante Grenzpassagen und somit als Kongruenz zwischen historischer und neu gesetzter Bedeutung verstehen.

Sterbehospiz – Typologie zwischen Kloster und Hospital

Um die Architektur eines Sterbehospizes typologisch und damit allgemeingültig erarbeiten zu können, bedarf es der Analyse dessen, was diesen Typus konstituiert. Mit Kloster und Hospital als unmittelbaren architekturhistorischen Vorgängertypen gilt es, den Blick auf moderne Architekturentwürfe dieser Typologien zu richten, um daraus Wissen für eine Hospiz-Typologie zu schöpfen. Auf der Suche nach profunden Beispielen monastischer und medizinischer Architekturen bin ich auf die Vergleichbarkeit der Arbeitsweise Le Corbusiers an dem Kloster Sainte-Marie de la Tourette und an dem Entwurf für das Nouvel Hôpital de Venise aufmerksam geworden. Beide Entwürfe seien im Folgenden vorgestellt und hinsichtlich ihres Erkenntnisgewinns für das Entwickeln eines Hospiz Typus überprüft.

Es ist der prozessionshafte Charakter der Durchwegung, welcher Le Corbusier als architektonisches Prinzip der Raumbildung sowohl in der mittelalterlichen Certosa di Galuzzo als auch im Zisterzienserkloster Le Thoronet beeindruckte. Für Le Corbusier wird er zur Grundlage seiner Überlegungen zur „promenade architecturale“, welcher er für den Entwurf des Klosters zusätzlich liturgische Bedeutung zuspricht: „Il imaginait des moines en procession permanente, psalmodiant tout au long de la journée; il imaginait

des cortèges de robes blanches défilent sur d'immenses rampes qui aurait conduit les religieux des champs alentour au toit du couvent, sur lequel il voyait le cloître.“⁶ Bezogen auf die Certosa di Galluzzo heißt es: „Elle représentait une sorte d'idéal microcosmique de la société telle que l'architecte en percevait les aspirations les plus radicale: une vie individuelle repliée sur elle-même en même temps qu'elle a totale prise en charge par la collectivité.“⁷

Drei unterschiedliche Grade der Öffentlichkeit bestimmen die Raumfolgen der Klosterarchitekturen: Private Rückzugsräume der Mönche, Gemeinschaftsräume der monastischen, liturgischen und alltäglichen Zusammenkunft sowie die Wege- und Filterzonen der Gänge, Korridore und Außenanlagen. Diese drei unterschiedlichen Qualitäten entstehen durch Gestalt, Dimension und Lage der einzelnen Räume innerhalb des Gesamtgefüges, sodass die Abläufe und Handlungsroutinen im Kloster dessen Architektur beeinflussen. Das Gebäude umformt folglich viel mehr die Funktionen und Handlungen des Klosteralltags, als dass es eine Plattform zur freien Bespielung ist.

Le Corbusier überführt mit seinem Entwurf für das Kloster Sainte-Marie de la Tourette die Gestaltungsprinzipien der Klosterarchitektur in eine moderne Formensprache und Architekturkonzeption, ohne dabei die jeweils typischen Qualitäten der einzelnen Aspekte aufzugeben: Ein kontemplativer, über das Wegenetz der Kreuzgänge angeschlossener Klostergarten findet als Dachgarten eine neue Lage im Gebäude und wird damit beispielsweise um den Aspekt des Ausblicks und der exponierten Position sowie des Sichtbezugs zum Landschaftshorizont erweitert. Das Wegenetz der Kreuzgänge erfährt in Gestalt von Rampen und Treppen eine Übertragung in die Vertikale.

Um nicht in die Stadtsilhouette Venedigs einzugreifen, entwickelt Le Corbusier seinen Entwurf für das Ospedale Nuovo in der Horizontalen, indem die viergeschossige Gebäudestruktur in Höhe und Kleinteiligkeit der umgebenden Bestandsarchitektur entspricht, und er folgt damit einem dem Klosterentwurf ähnlichen Prinzip: Auch hier ist es die Fügung verschiedener Raumtypen mit unterschiedlicher Funktion, Dimension und Privatheit zu einem komplexen Gewebe, welches mittels Wegen, Rampen

und Höfen verknüpft ist: „Das Innere des Krankenhausentwurfes von Le Corbusier weist viele Parallelen zur Stadt auf. Die ‚calli‘ und ‚campelli‘ auf der Pflegeebene vermeiden den Eindruck langer Flure.“⁸ Die Wegezonen im Gebäude sind somit als ein Teil der städtischen Umgebung gestaltet und führen im Sinne eines Weiterbauens deren Struktur im Inneren des Krankenhauskomplexes fort. Der Grad an Öffentlichkeit nimmt im Gebäude in den Geschossen nach oben hin ab.

Den großen Raumvolumen der Funktions- und Wegezonen im Gebäude steht die kleinteilige Parzellierung der Patientenzimmer gegenüber. Einzelzimmer der Patienten, die in Größe und Atmosphäre an Klosterzellen erinnern, kontrastieren mit den medizinischen Großstrukturen. Auf eine Blickbeziehung nach außen wird in den Zimmern zugunsten einer möglichst hohen Konzentration auf den eigenen Körper bewusst verzichtet. Im Zentrum der Krankenzimmer steht der Patient. Ihm sind Proportion und Gestalt des Raumes angepasst, sein Körper bildet dessen Zentrum: „In der Zelle der Patienten wird eine Geschichte vom einsamen Körper erzählt – ausgestreckt, um das geheimnisvolle, vom Deckenprofil geformte Licht zu betrachten, eine Offenbarung erwartend.“⁹ Ein kontemplativer Ort, welcher dem menschlichen Maßstab und dessen Wahrnehmungsgewohnheiten angepasst sowie Ruhe- und Rückzugsraum für den Patienten ist.

Der Entwurf für das Ospedale in Venedig ist maßgeblich von dem Kontrast zwischen der Intimität der Individualräume und der Urbanität der übergeordneten Funktionsstrukturen im Gebäude geprägt: „Vom Privaten bis zum Öffentlichen, vom Individuum bis zur Gesellschaft, von der Architektur bis zu ihrer Wahrnehmung in der Stadt schafft es Le Corbusier mit diesem Projekt wie selbstverständlich die private wie gesellschaftliche Bedeutung von Krankheit und Gesundheit aufzuzeigen und mit dem gesellschaftlichen Leben zu verbinden.“¹⁰

Wenn ein Hospiz also die Charakteristiken von Kloster und Hospital vereint, so gilt es, die Gemeinsamkeiten der beiden vorgestellten Entwürfe exemplarisch herauszuarbeiten und daran anknüpfend die Typologie von Sterberäumen zu entwickeln. Im Wesentlichen sind es der Wechsel zwischen öffentlichen und pri-

vaten, großmaßstäblichen und zellenartigen Räumen sowie deren in besonderer Weise artikulierte Wegeverbindungen, welche beiden Architekturtypologien eigen sind. Es stellt sich die Aufgabe, private Rückzugsräume zu schaffen, welche die Konzentration auf den eigenen Körper und die eigene Person ermöglichen und diese wiederum einzuflechten in einen übergeordneten Kontext aus Gemeinschaft. Kontemplation und Ruhe sollten die Räume dieser Architektur ebenso prägen wie eine zu gewährleitende funktionale Praktikabilität. Eingebunden in einen vertrauten, gastlichen und gemeinschaftlichen Kontext wäre stets die Möglichkeit zur Individualität, Privatheit und zum Rückzug zu gewährleisten.

Die Sichtbarkeit des Sterbens in der zeitgenössischen Kunst

Neben der historischen Entwicklung des Hospiz-Typus und dem Nachdenken über Kloster und Hospital als typologische Referenzen war auch die Auseinandersetzung mit künstlerischen Arbeiten zu Sterben und Tod ein weiterer Gegenstand der Analysearbeit. An dieser Stelle seien zwei der untersuchten Arbeiten exemplarisch vorgestellt: Anhand der Arbeit von Sue Fox sei eine mögliche Annäherung und Herangehensweise an Sterben und Tod vorgestellt, welche die angst- und unsicherheitsbehafteten Vorbehalte gegenüber dem Thema versucht zu überwinden. Der Fokus liegt dabei auf der physischen Transformation während des Sterbeprozesses und im Tod – Leiblichkeit und Vergänglichkeit stehen zur Disposition. Gregor Schneiders Installation „Sterberaum“ gibt hingegen Aufschluss über das architektonische Raumgeben für den Sterbeprozess und die Frage nach einem angemessenen Kontext für das Lebensende.

Sue Fox benennt ihre Arbeitsweise in dem Essay „Kontemplationen zum Leichnam“ als eine tastende Annäherung an die Verstorbenen: „Meine Kunst ist für mich eine spirituelle Praxis. Ich konzentriere mich auf die Toten, wie es einst die Mönche auf den Gottesäckern taten. Sie sinnierten über die zwölf Stadien des Verfalls einer Leiche, um tiefe Einsicht in das Wesen der Wirklichkeit zu erreichen. Indem ich die Toten betrachte, setze ich mich einer

der größten Ängste aus, der Angst vor Selbstvernichtung, vor Verfall und Sterben. Ich versuche, mein Bewusstsein zu erweitern, indem ich diese Ansichten in mich aufnehme.“¹¹

Sue Fox beschreibt über weite Strecken dieses aphoristischen Essays ihre individuelle Auseinandersetzung mit den Leichnamen der Verstorbenen und erläutert, wie sie die natürliche Distanz zwischen Lebenden und Toten überbrückt. Sie richtet ihren Blick intensiv auf den Leichnam und arbeitet dessen Farbigkeit, Oberfläche, Haptik und Konsistenz künstlerisch heraus. Dabei gilt ihre Beobachtung explizit dem Transformationsprozess eines Körpers zum Leichnam und der damit einhergehende Entfremdung: „Konzentrierte Aufmerksamkeit auf die Zeichen des Todes ist der Gedanke, dass das Leben sich dem Ende zuneigt, der Atem aufhört, der Körper zu einem Leichnam wird und der Geist weiterwandert.“¹² Sterben ist folglich ein Separationsprozess: Zwischen den Lebenden und den Toten gleichermaßen sowie für den einzelnen Verstorbenen eine Trennung zwischen Körper und Geist, als auch die Wandlung des beseelten Körpers einer Person hin zur Objekthaftigkeit des Leichnams – der Übergang zwischen „Subjekt- und Objektstatus (Leiche)“.¹³

Gregor Schneider nimmt sich dem Sterbethema mit einem architektonischen Einbau als Raum im Raum an. Es handelt sich um eine Replik des Haus Lange-Esters, zur Verfügung gestellt für die Aneignung im Sterben und im Tod, als Anregung für einen Diskurs, welcher der Tabuisierung des Sterbens entgegen wirkt: „Als Bildhauer baue ich Räume, die für mich eine zweite Haut darstellen. Der Raum ist dabei die Kunst. So, wie ich eine Küche oder ein Schlafzimmer baute, schuf ich einen Raum für einen Toten oder Sterbenden vor dem Hintergrund der Frage: Warum sollen Künstler nicht humane Räume für den Tod und das Sterben hervorbringen, in denen auch Trauerarbeit praktiziert wird? Warum können wir den Tod nicht aus der Tabuzone herausreißen, wie eine Geburt feiern und ein Kunstwerk schaffen, in dem Sterbende bis zum Tod begleitet werden?“¹⁴

Die Bedeutung, welche ein solcher Ort für die Weiterlebenden und deren Trauerarbeit hat, gibt der in der Palliativmedizin formulierten Intention, über den Tod eines Patienten hinaus unterstüt-

zend bei der Trauerbewältigung der Angehörigen mitzuwirken, einen räumlichen Bezug. Das Fortbestehen eines Ortes an dem man einen nahstehenden Menschen in den Tod verabschiedet hat und an welchen Erinnerungen der letzten Lebensphase und des Abschieds geknüpft sind, welchen er Raum gegeben hat, ist bedeutsam für das Bewahren ortsgebundener Erinnerungen und für die Trauerarbeit. In diesem Sinne ist es wertvoll, wenn Hospize oder Palliativstationen sich nach dem Tod nicht für die Angehörigen der Verstorbenen verschließen, sodass diese gezwungen sind einen wichtigen Erinnerungsort aufzugeben.

Im Sinne des Verständnisses, dass auch die letzte Lebensphase – gleich allen vorangegangenen – eine Gestaltungsaufgabe für einen jeden Menschen bildet, gilt es sich diese zur selbstbestimmten Gestaltung anzueignen: „Es wäre doch wunderbar, wenn jeder sich seinen eigenen Raum bauen, also selbst bestimmen könnte, wo er stirbt“¹⁵, sagt Gregor Schneider. Er nimmt damit sowohl auf Sterbetraditionen indigener Völker, die häufig an bewusst gewählte Sterbeorte geknüpft sind, als auch auf ein extrem hohes Maß an Individualität und Selbstbestimmung für das Sterben, wie sie von vielen auch im Leben beansprucht werden, Bezug. Damit wird Schneiders Sterberaum zu einer Anregung zur Auseinandersetzung mit dem (eigenen) Tod. Mit der Gestaltung seines Sterberaumes und mit dessen Präsentation regt Schneider zum Nachdenken über ein bewusst gestaltetes Sterben an und fordert dazu auf – in Analogie zur Planung und Gestaltung des Lebens und der eigenen Biografie – Visionen für das eigene Sterben und entsprechende, dazugehörige Räume zu entwickeln.

Indem Gregor Schneider dem Sterben einen Raum im Museum gibt, überführt er den persönlichen Prozess am Lebensende an einen öffentlichen Ort. In der Zurückweisung der Kritik, er veröffentliche und präsentiere das Sterben mit seiner Arbeit auf skandalöse und pietätlose Weise, führt Schneider die gegenwärtige Situation des Sterbens in öffentlichen Institutionen wie Krankenhäusern und Pflegeheimen an: „Etwa 50 Prozent aller Menschen sterben öffentlich, umgeben von Fremden in Krankenhäusern, ohne die Umgebung selber bestimmen zu können. Das ist der eigentliche Skandal.“¹⁶ Die eigentliche Intention des Künstlers wird

erst deutlich, wenn man ihm folgend das Museum als Schutz- und Reflexionsraum liest, seine Qualität als ein atmosphärischer Ort, an welchem der künstlerische Diskurs gebündelt wird, begreift: Das Museum wird dann zu einem zutiefst aktiv gestalteten, bewusst entworfenen und bedacht konzipierten Umfeld für die Menschen, die es besuchen, und es sich – in der Auseinandersetzung mit den Exponaten gleichermaßen wie mit der Architektur des Museums selbst – ein Stück weit aneignen. Schneider setzt sich damit mit Lebensgestaltung und künstlerischem Schaffen gleichermaßen auseinander.

Abgrenzungen definieren, Raum geben für bestimmte Handlungsroutinen oder Einblick gewähren, sind räumliche Aspekte, die Gregor Schneider in seiner Arbeit stetig auszutarieren scheint. Für seine Installation des Sterberaums obliegen diese Aspekte in besonderem Maß Fragestellungen in Bezug auf Pietät, Angemessenheit und einer Sichtbarkeit des Todes. Damit kommt Schneiders Arbeit als Referenz für die Planung hospizlicher Räume eine besondere Bedeutung zu. In welchem Maß Öffentlichkeit an dem Ort des privaten Sterbens zu gewähren ist und wie eine Einbindung der dem Tod nahen Menschen in eine Gemeinschaft möglich oder gar nötig ist, sollte auch im Fall eines Hospizes stets überlegt austariert werden. Schneiders Ansatz der Integration des individuellen Sterbeprozesses in ein übergeordnetes räumliches Gefüge, welches nach seiner Definition ein Schutzraum von besonderer ästhetischer und inhaltlicher Qualität sein sollte, entspricht dem Leitgedanken, ein Hospiz als eine bauliche Einheit für die gemeinschaftliche Nutzung zu konzipieren, welche dennoch Raum zur individuellen Gestaltung des Sterbens als letztem biografischem Abschnitt gewährt.

Hospiz-Entwurf

Im Zentrum der Aufgabenstellung für den Hospizentwurf steht die Frage, wie jede und jeder Einzelne ihr und sein Sterben in der Gemeinschaft einer Institution gestaltet. Das Sterben als letzter biografischer Abschnitt obliegt einem Höchstmaß an Individualität. Das Leben in der Gemeinschaft bedarf kommunikativer Räu-

me des Zusammenlebens. Beide gilt es in der Typologie eines Hospizes zu vereinen. Der Entwurf für ein Hospiz am Glockenbach in München basiert auf den Erkenntnissen der theoretischen Arbeit. Das Raumprogramm umfasst neben den Funktionen des Hospizes zudem räumliche Situationen für Miteinander und Begegnung. Der Entwurf folgt der Intention, ein mit seinem städtischen Umfeld verwobenes Gebäude zu gestalten, welches kommunikative Orte der Gemeinschaft und die introvertierte Privatheit, welcher die Hospiznutzung bedarf, unter einem Dach vereint.

Situation

Mit der Wahl des Entwurfsortes am Glockenbach in München ist dem Gebäude ein Kontext an der Schnittstelle zwischen einem agilen Stadtquartier und der Parklandschaft des Südfriedhofs gegeben. In Entsprechung zu der in der zeitgenössischen Kunst zum Thema gemachten „Neuen Sichtbarkeit des Todes“ obliegt der Entwurf des Hospizes dem Interesse, eine bauliche, neue Sichtbarkeit des Sterbens in der Stadt zu etablieren. Hospize, welche zumeist als Nachnutzung in Wohnungsbauten Einzug halten oder in Neubauten einer Wohntypologie Raum finden, scheinen die thematische Sonderstellung dieser Gebäude als Sterbeorte zu negieren. Anliegen der Entwurfsarbeit war es, ein Gebäude zu gestalten, das in seiner städtebaulichen Positionierung ebenso wie anhand seiner teils kommunalen Nutzung zu einem besonderen Element im Stadtgefüge wird.

Gleich den umgebenden Bestandsbauten fügt sich das Gebäude als eine übergeordnete Blockstruktur, welche in ihrem Innern unterschiedliche Themenbereiche beherbergt, in den städtebaulichen Kontext ein. Um die Höfe der als kleinmaßstäblicher Blockrand angelegten Gebäudestruktur gruppieren sich Hospizeinheiten und kommunale Räume. Mit der Lage am Karl-Heinrich-Ulrichs-Platz und angrenzend an den Landschaftsraum entlang des Westermühlbachs ist das Gebäude in einen Kontext innerstädtischer Außenräume eingebunden. Die kommunalen Räume des Hauses schließen an diese an und erweitern sie als

sozialen Ort, sodass in der Erdgeschosszone der Charakter eines Gemeindezentrums dominiert. Die darüber liegenden Geschosse sind von zunehmender Ruhe und Privatheit geprägt und beherbergen die Hospizeinheiten in Autonomie gegenüber den gemeinschaftlichen Nutzungen im Gebäude.

Gebäude

In der Dualität von individueller Privatheit und Gemeinschaft kommt deren Separation und Verknüpfung besondere Bedeutung zu. Schwellen- und Filtersituationen werden zum gestaltprägenden Element des Entwurfes. Der Grad an Privatheit nimmt im Lauf der Geschosse kontinuierlich zu. Ähnlich der hybriden Gebäudenutzung des umgebenden Bestandes, vereint auch das Hospizgebäude gemeinschaftlich genutzte, kommunale Funktionen in den Basisgeschossen mit der Privatheit des Wohnens in den Hospizeinheiten.

Das Erdgeschoss beherbergt Räume für Abschied und Aufbewahrung der Verstorbenen sowie einen konfessionsneutralen Sakralraum für gemeinschaftliche Trauerfeiern. Auch der öffentlich zugängliche Empfang des Hospizes ist hier verortet; ebenso eine Gastronomie, deren Außenflächen die Gartenanlage am Westermühlbach bespielen und Ladenateliers entlang der Straßenfassade des Hauses. Auch das erste Obergeschoss beherbergt ausschließlich Nutzungen, welche sich an externe Besucher des Hauses richten. Das Foyer der Bibliothek findet hier ebenso Raum wie der Empfang eines Tanzentrums. Zudem gibt es hier Räume für die Verwaltung des Hospizes sowie Seminar- und Konferenzräume für die Lehre und Diskussionen zu Themen der Sterbebegleitung. Unterschiedlichen Konfessionen zugeordnete Andachtsnischen greifen im Sinne von Hausaltären die Sakralität der Abschiedsräume im Erdgeschoss auf.

Im zweiten Obergeschoss setzt eine Verschränkung von Privatheit und Gemeinschaft ein: Während die Stirnseiten des Gebäudes von ambulantem Hospizdienst und spezialisierter ambulanter Palliativversorgung (SAPV) im Norden sowie Bibliothek und Tanzentrum im Süden belegt werden, fügt sich an dem zen-

tralen Hof eine erste zum Garten hin orientierte Hospizeinheit ein. Bibliothek und ambulanter Hospizdienst finden im dritten Oberschoss ihre Fortsetzung. Eine weitere Hospizeinheit lagert über der ersten.

Das vierte Geschoss beherbergt als erstes reines Wohngeschoss zwei autonom funktionierende Hospizeinheiten, sowie weitere Gemeinschaftszonen und eine zum Garten hin ausgerichtete Freiterrasse. Außerdem befinden sich hier im nördlichen Gebäudeteil die Dienstzimmer der Mitarbeiter, in räumlichem Zusammenhang mit den darunter liegenden Räumen der ambulanten Versorgung. Das fünfte und oberste Geschoss beherbergt zwei weitere Hospizeinheiten sowie Gästezimmer für Angehörige. Zwischen den drei Einheiten erstreckt sich ein Dachgarten, welcher der gesamten Hausgemeinschaft zugänglich ist.

Materialität

Intention bei der Wahl des Materials der Fassaden war es, eine homogene Erscheinung des Gebäudes ebenso gewähren zu können wie unterschiedliche Grade an Durchlässigkeit. Der Ziegel ist dabei gleichermaßen das für München typische Material markanter Stadtbausteine wie ein modulares Gefüge, das durch unterschiedliche Setzung massive oder als Filter fungierende Fassadenflächen ausbilden lässt. Am Ort des Hospizes greifen die gewählten Ziegel zudem die Materialität der Einfassungsmauer des angrenzenden Alten Südfriedhofs aus rot gebranntem Backstein auf und leiten mit ihrer Farbigkeit zu den sandfarbenen Tönungen der Putzfassaden der umstehenden Blockrandstrukturen über. Im Inneren des Hauses wechseln sich verputzte glatte Wandflächen mit der Textur der ziegelsichtigen Wände ab und markieren so eine Differenzierung zwischen gemeinschaftlichen und privaten Räumen.

Zimmer

Die Hospiz-Zimmer sind als Wohnstätte für Menschen, die dem Tod nahe sind und sterben werden, sowie deren Angehörige der letzte Rückzugsort. Als solcher muss ihnen unbedingt ein

Höchstmaß an Privatheit zukommen und die Möglichkeit zur individuellen Aneignung. Bestreben bei dem Entwurf der Einzelzimmer war es, eine räumlich autonome Struktur zu entwickeln, die ein eigenständiges Leben gewährleistet – wenngleich die Großzahl der Patienten in intensivem Maß auf Pflege und Versorgung angewiesen sein mag. Anhand des eingestellten Bades, welches durch das Funktionsmöbel eines Schrankes von dem Zimmer abgetrennt ist, ergibt sich eine Gliederung des Grundrisses, welche es möglich macht, in dem ca. 20 m² großen Raum unterschiedliche Nutzungszonen zu etablieren.

Wenngleich dieses Raumangebot von den meisten der PatientInnen auf Grund deren Bettlägerigkeit wenig genutzt sein wird, so richtet es sich als Angebot nicht nur an die PatientInnen selbst, sondern auch an deren Angehörige und gibt diesen ebenfalls Raum für Rückzug und Distanzierung innerhalb der Privatheit des Patientenzimmers. Ein weiteres Kriterium war der uneingeschränkt zugängliche, individuelle Außenbereich eines jeden Zimmers. Dieser ist in Gestalt einer Loggia von der Witterung weitgehend unabhängig nutzbar und mittels einer vollständig zu öffnenden, bodentiefen Verglasung in den Wohnraum erweiterbar. Im Übergang zu den Fluren fungiert für jedes Hospiz-Zimmer die Vorzone der rückgesetzten Zimmertür als ein Schwellenmoment im Übergang zwischen Privatheit und Gemeinschaft.

1 Arnold van Gennep, *Les Rites de Passage*, Paris 1909.

2 Vgl. als Übersicht Axel Hinrich Murken, *Vom Armenhospital zum Großklinikum. Die Geschichte des Krankenhauses vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Köln 1995.

3 Cicely Saunders, *St. Christopher's Hospice*, London 1977, S. 195.

4 Vgl. Gian Domenico Borasio, *Über das Sterben. Was wir wissen, was wir tun können, wie wir uns darauf einstellen*, München 2011.

5 Arbeitskreis Seelsorge der Deutschen Gesellschaft für Palliativmedizin, 2006, zit. n. Borasio, *Über das Sterben*, S. 90.

6 Iannis Xenakis und Claude Prelorenzo (Hg.), *Le couvent de la Tourette*, Marseille 1967, S. 63.

7 Ebd., S. 64.

8 Christine Nickl-Weller und Hans Nickl, *Healing Architecture*, Salenstein 2013, S. 27

9 Roberto Gargiani und Anna Roselli, *Beton Brut und der Unbeschreibliche Raum (1940-1965). Oberflächenmaterialien und die Psychophysiologie des Sehens. Le Corbusier*, München 2014, S. 578.

10 Nickl-Weller und Nickl, *Healing Architecture*, S. 28.

11 Sue Fox, *Kontemplationen zum Leichnam*, in: Thomas Macho und Kristin Marek (Hg.), *Die Neue Sichtbarkeit des Todes*, München 2007, S. 105-132, hier S. 105.

12 Ebd., S. 108.

13 Vgl. Heike Zirden, *Reden über das Sterben*, in: Macho und Marek, *Sichtbarkeit des Todes*, S. 165-184, hier 165.

14 Zit. n. Heinz-Norbert Joncks, *Der Tod als Kunstwerk*, in: K. West *das Kulturmagazin des Westens*, 06|2008.

15 Ebd.

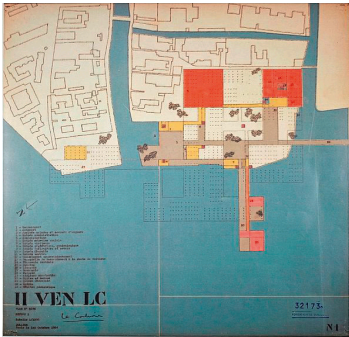
16 Ebd.



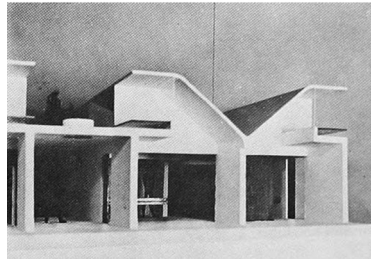
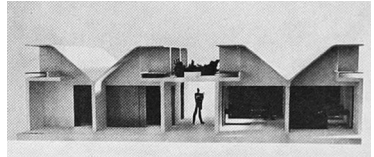
1



2



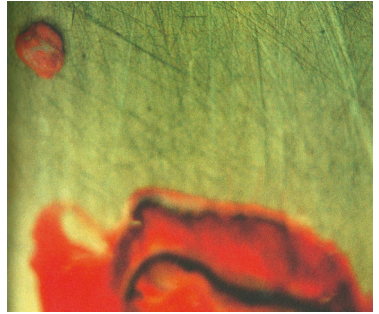
3



4



5



6



7



8

1-2 Le Corbusier, Kloster La Tourette.

3-4 Le Corbusier, Krankenhaus für Venedig.

5 Sue Fox, Angel, Fotografie 1996.

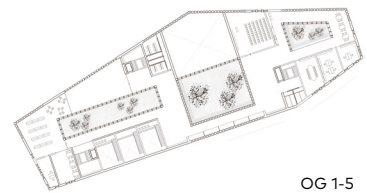
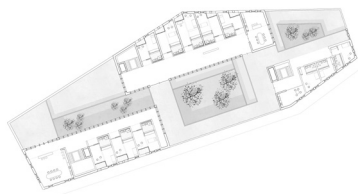
6 Sue Fox, Pituitary Gland, Fotografie 1993.

7 Gregor Schneider, Toter Mann, Museum Haus Lange in Krefeld, 2000.

8 Gregor Schneider, Sterberaum, Nationalmuseum Szczecin, 2012.



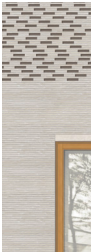
ENTWURF

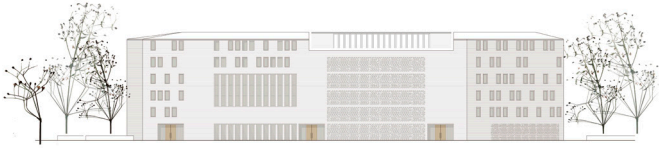


OG 1-5

ENTWURF







ENTWURF

Theorie muss nicht realitätsfernes Räsonieren heißen, sondern lässt sich auch als ein aus der Anschauung der Wirklichkeit angeleitetes Nachdenken verstehen. Zum Beispiel ein Nachdenken über Gebäude und Umgebungen, über Raumprogramme, Konstruktion und Haustechnik, über Gestaltung und Erscheinung eines Gebäudes, über Nutzung und Bewohnerschaft. Theorie im Architekturentwurf leistet einen Beitrag dazu, die Möglichkeitsräume eines Entwurfs weiter ausloten.

Der vorliegende Band versammelt zehn Architekturprojekte, die in den vergangenen Jahren als Masterarbeiten an der Fakultät für Architektur der TU München angefertigt wurden. Die Beiträge sind entstanden aus einem Brückenschlag zwischen Theorie und Entwurf und sie verstehen sich als Ermunterung zum Dialog.