

Linke Seite: Entwurf für eine Villa auf Procida, 1938
 rechts oben: Bernard Rudofsky als Gast eines japanischen Lokals, 1957
 unten links: Garten des kaiserlichen Tempels, Kyoto, 1960,
 Photo: Rudofsky
 unten rechts: Luigi Cosenza und Bernard Rudofsky, Villa auf Procida, 1937

Bernard Rudofsky in memoriam

Bernard Rudofsky: ein Wiener in Berlin, Neapel, Mailand, Sao Paulo, New York, Tokyo und wieder in Wien. Er war ein unkonventioneller Mann. Er liebte es mit Freude gegen den Strom zu schwimmen. Er reiste um die halbe Welt, füllte seine Reisetagebücher mit Skizzen seines wachen und kritischen Vestandes. Seine scharfsinnigen Berichte über Architektur und Habitus machten ihn bald zu einem gesuchten Berater. Überall, wo er sich aufhielt, suchte er zu lernen und weiterzukommen. Er lebte 20 Jahre in den USA, ohne sich dem american way of life zu verschreiben. Aber er war fasziniert vom liberalen, kulturellen Klima, fand dort Freunde wie Christo, Saul Steinberg u.a.. Er war einer der besten Kenner der japanischen Kultur, aber er schalt die japanischen Modernisten, nicht respektvoll mit der großen Tradition ihres Landes umzugehen.

In seinem überzeugenden und gewinnenden Stil suchte er Gewohnheiten, Habitus zu erforschen, um übersichene Dinge ans Tageslicht zu bringen. Rudofsky war überzeugt, daß für Designer das Studium extremer, selbst pathologischer Formen lehrreich sei. Er verfolgte dieses Ziel mit kultureller Arroganz und mit Büchern, Artikeln, Vorlesungen, Ausstellungen und Bauten.

Sein bekanntestes Projekt waren die Ausstellung: *Architecture without Architects* und das Buch,

das auf ihr basierte (1964). Die Ausstellung wurde Ende der 50er Jahre geplant, gerade zur rechten Zeit, als die Architektur blind dem Fortschritt und den Dogmen der Moderne vertraute. Bernard Rudofsky hatte eine einflußreiche Position am Museum of Modern Art seit 1941, aber die Ausstellung wurde erst 1964 eröffnet, nach dem Richard Neutra, Kenzo Tange, Cio Ponti und Walter Gropius, der seine anfängliche Skepsis überwand, intervenierten.

Die Ausstellung war ein Schlag ins Gesicht des Internationalen Stils. Rudofsky brachte Beispiele vernakulärer Architektur, Konstruktionen ohne statischen Nachweis, die er gesammelt hatte, zusammen: Höhlen, Dolmen, Termitennester u.a.. Ihr einziges Dogma war ein common-sense-Verständnis von Architektur, das die Beziehung zwischen Zweck (Schutz, Verteidigung, religiöse oder politische Feste) und verwandten Mitteln zu optimieren suchte. Er favorisierte Archetypen, materielle Kulturen und Orte, die die Anwendung universeller Regeln von vornherein ausschlossen.

Die Ausstellung gab Rudofsky die Chance, die Idee, die zum Motto seines Lebens werden sollte, weltweit bekannt zu machen: *keine neue Bauweise, eine neue Lebensweise tut not.*

Architektur ist nur einer der Faktoren in der großen Revolution des Lebens, aber der Archi-

tekt betrachtet die Gesellschaft von einem besonderen Fluchtpunkt: er ist ein „sozialer Apostel“, dessen Wissen ihm erlaubt, verborgene Wahrheiten zu enthüllen. Rudofskys zahllose Schriften enthalten Bemerkungen zu jedem Aspekt des Lebens: *Architektur* (Architecture without Architects, 1964; Streets for People, 1968; The Prodigious Builders, 1977); *Haus* (Behind the Picture Window, 1931; Sparta/Sybaris, 1988); *Distanzverhalten, Habitus und der Ferne Osten* (The Kimono Mind, 1965; Now I Lay Me Down to Eat, 1980); *Kleidung* (Are Clothes Modern?, 1947; The Unfashionable Human Body, 1973).

Seine erste längere Reise nach Italien in den 30er Jahren war ein wichtiger Beitrag in der Entwicklung seiner Ästhetik. In der mediterranen Welt fand Rudofsky fundamentale Einsichten zur Verbindung von modernem Leben und Spiritualität (notwendig für eine korrekte Balance). Mensch und Architektur interagieren: die Heiterkeit der Umwelt korrespondiert mit dem Frieden des Individuums. Die Villen, gebaut an der Küste von Posillipo in Kooperation mit Luigi Cosenza Ende der 30er Jahre und das Hotel in Capri, entworfen zusammen mit Cio Ponti, bieten Inspirationen für die brasilianischen Villen und die Gartenhäuser über den Dächern von New York. Gebaut in Abstraktion vom Mittelmeer-



raum oder inmitten des Lärms von New York sind seine Arbeiten „Hymnen für ein gesundes, selbstgenügsames Leben“; Isolation und die Suche nach direktem Kontakt mit der Natur führen seiner Meinung nach zu innerer Ruhe.

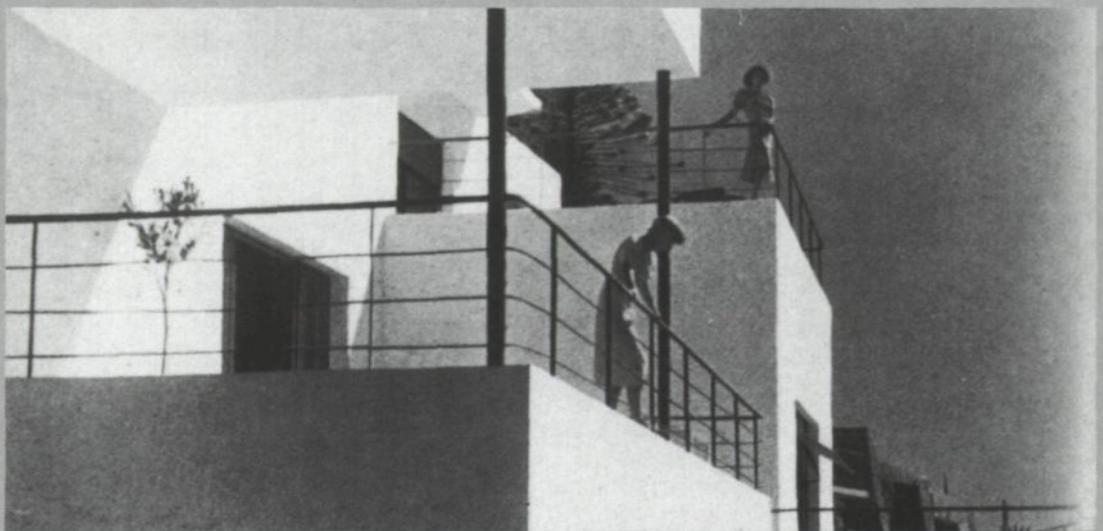
Die Suche nach einem neuen Lebensstil führten ihn auch nach Japan; er beschrieb dieses Land in einer Serie von Beiträgen für *domus*. Er arbeitete mit Cio Ponti und seiner Zeitschrift über mehrere Jahrzehnte zusammen. In den Fußstapfen von Toynbee und Mayekawa suchte Rudofsky in orientalischer Einfachheit die Baselemente seiner ethischen Revolution.

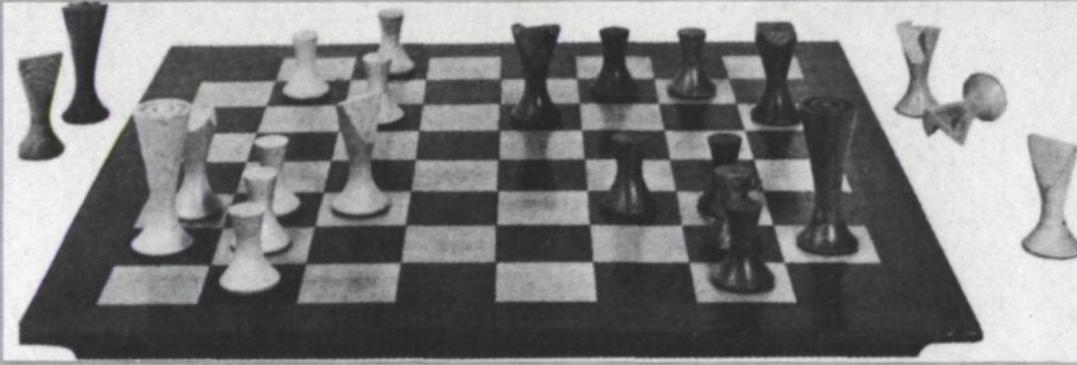
Die interdisziplinären Forschungen dieses kosmopolitischen Mitteleuropäers, Ingenieurs und Malers sind heute noch aktuell, mehr noch, sie haben einen überraschenden und erfrischenden polemischen Ton behalten.

Bernard Rudofsky starb letzten März in Wien im Alter von 83 Jahren.

Paola Antonelli

Aus: *domus*, Nr. 697





Ove Nyquist Arup

Ove Arup, der hochgeschätzte Gründer unserer Firma, verstarb friedlich in seinem Haus am 5. Februar 1988. Er hinterläßt ein Vermächtnis an Ideen und Konzeptionen, das die Grundlage unseres Büros ausmacht.

Ove wurde am 16. April 1895 in Newcastle-upon-Tyne geboren, wo sein Vater dänischer Konsul war. Als dieser nach Hamburg versetzt wurde, be-

suchte Ove dort die Grundschule. Seine Oberschul- und Hochschulausbildung erfuhr er im Lande seiner kulturellen Wurzeln, in Dänemark, von 1907 bis 1922.

Nach dem Besuch der Sorø Akademie studierte er von 1913 an Philosophie und Mathematik an der Universität von Kopenhagen. Nach dem Philosophieexamen ging er an die Königliche

Technische Hochschule von Kopenhagen, um Ingenieurwesen zu studieren. Er hatte auch erwogen, Architektur zu studieren, war sich aber über seine künstlerische Begabung unsicher und sagte immer, daß er lieber ein guter Ingenieur als ein schlechter Architekt sein wolle.

1922 machte er sein Examen und trat in das dänische Ingenieurbüro Christiani & Nielsen

ein und zwar zunächst in deren Niederlassung in Hamburg und dann, ab 1923, in London. 1925 wurde er Leiter der Planungsabteilung, eine Stellung, die er bis 1934 innehatte.

Berufsmäßig hatte er bis 1933 nichts mit Architekturprojekten zu tun, als er von Berthold Lubetkin, der aus Rußland emigriert war, dazu eingeladen wurde, am Entwurf und Bau eines Wohnblocks in Highgate Village, der später als Highpoint 1 bekannt wurde, mitzuarbeiten.

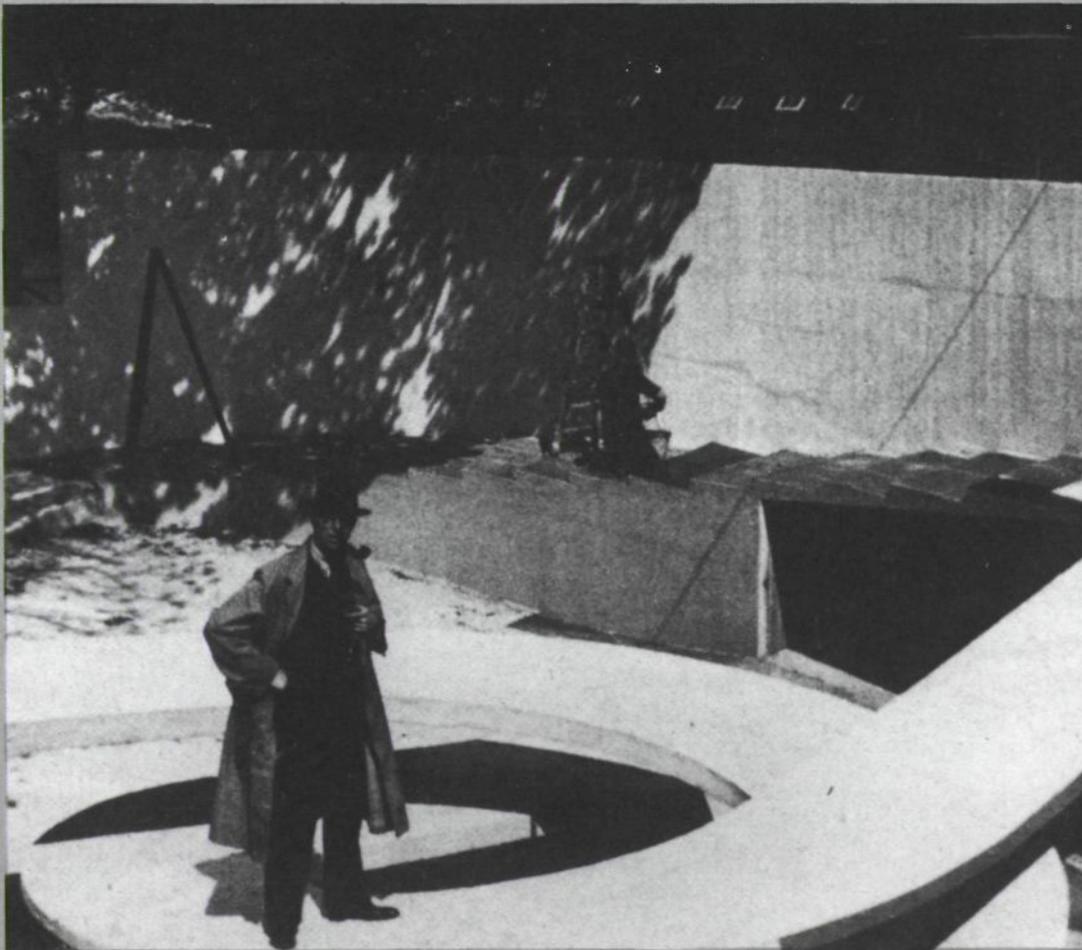
Lubetkin, dessen Büro Tecton gerade dabei war, die moderne Architektur in England bekanntzumachen, bot Ove die Möglichkeit, die Technik des Stahlbetons, die dieser schon bei vielen Ingenieurbauwerken erprobt hatte, bei einem großen modernen Gebäude anzuwenden. Als Christiani & Nielsen den Vertrag nicht unterzeichneten, ging Ove als Chefplaner zu J.L. Kier & Co. in London, einer anderen Firma dänischen Ursprungs, unter der Bedingung, daß die Kiers den Highpoint bauten.

Oves Interesse und Verpflichtung zu dem, was er später als „ganzheitliche Architektur“ bezeichnete, wuchs und mehrte sich. Er verkehrte mit den führenden Architekten seines Landes und ganz Europas und beeinflusste diese ebenso wie er selbst von ihnen beeinflusst wurde. Viele von ihnen wurden zu langjährigen persönlichen Freunden. Er war ein führendes Mitglied der MARS-Gruppe (Modern Architecture Research Society), welche sich das Ziel gesetzt hatte, die moderne Architektur und insbesondere die Technik, die ihr dienen sollte, weiterzuentwickeln und zu fördern.

Er war an der Architekturschule der Architectural Association tätig und verwirklichte nach dem Highpoint 1 eine ganze Reihe von weiteren Tecton-Projekten, insbesondere den Highpoint 2, den Pinguin-Pool im Regent's Park Zoo und das Finsbury Health Centre.

1938 verließ er die Kiers und gründete zusammen mit seinem Cousin Arne Arup die Firma Arup & Arup. Ab 1948 hieß diese dann Ove Arup & Partners. Deren spätere Erweiterung und Auffächerung in eine Vielzahl von Töchtern und Abteilungen führte dazu, daß heute mehr als 3700 Menschen überall auf der Welt unter Arups Banner arbeiten.

Zu den frühen Projekten der Firma zählen bedeutende Werke der modernen Architektur, wie z.B. Michael Scotts Busbahnhof in Dublin oder die Gummifabrik in Brynmawr der Architects Co-Partnership oder mehrere fort-



schrittliche Wohnbauprojekte des seinerzeitigen London County Council. Die Projekte, die ihn persönlich am meisten befriedigten, waren diejenigen, bei denen vom Prinzip her einfache Tragsysteme elegant zum Ausdruck gebracht wurden. Ein Beispiel dafür ist die Kingsgate Footbridge über den Fluß Wear bei Durham, wo er persönlich viele Stunden auf der Baustelle verbrachte, um jedes Detail des Entwurfs zur Perfektion zu bringen.

Ove Arup war ein Phantast und Idealist, der Kompromisse haßte. Durch sein Beispiel und seine Schriften hat er vermutlich mehr als irgendein anderer gegen das Auseinanderdriften von Architektur und Ingenieurbau getan, das mit der industriellen Revolution im 19. Jahrhundert eingesetzt hatte. Er engagierte sich für eine stärkere Zusammenarbeit der Berufe, die bei der Entstehung von Bauwerken beteiligt sind, aber er war dabei niemals doktrinär, was den zu verfolgenden Weg anging. 1963 fand diese Verpflichtung zu einer wirklichen Zusammenarbeit ihren sichtbaren Ausdruck in der Gründung Arup Associates, einem gemeinsamen Büro von Architekten, Ingenieuren und Sachverständigen. Interdisziplinäre Arbeit wurde hier zur Realität, Berufsgrenzen wurden überwunden.

Er hatte eine glückliche Hand bei der Auswahl fähiger Mitarbeiter; doch außerordentlich war auch seine Gabe, diese anzuleiten und anzuregen. Er tat dies mit einer Mischung aus Anleitung, Ansporn und Distanz, niemals jedoch durch Bevormundung oder Belehrung.

Alle seine Partner wie überhaupt alle, die mit ihm zusammenarbeiteten, waren aufs tief-

ste von ihm beeinflußt und ange-regt; viele von ihnen haben selbst eine große Karriere gemacht.

Letzten Endes ging es ihm vor allem um zwei Dinge: um Qualität und Vortrefflichkeit. Qualität in allem was man beruflich und persönlich unternimmt: Qualität in den menschlichen Beziehungen war ihm ebenso wichtig wie die Qualität der Entwürfe. Vortrefflichkeit war für ihn etwas, nach dem man streben sollte – auch wenn man es vermutlich niemals erreichen konnte. Wenn man dieses Ziel jedoch nicht vor Augen hatte, sollte man die Aufgabe besser gleich bleiben lassen.

In den letzten Jahren wandte sich Oves Interesse vermehrt einer Anzahl von Dingen jenseits des Bauwesens zu. So entwarf er z.B. eine Reihe von Schachspielen. Auf der philosophischen Ebene befaßte er sich mehr und mehr mit der Zukunft der Menschheit, mit der Abholzung weiter Teile der Erde, mit der Unmenschlichkeit des Menschen anderen Menschen gegenüber und dem fortschreitenden Raubbau an unserem Planeten.

Man kann sagen, daß sein Lebenswerk ein Fortschreiten vom Partiellen zum Ganzen war. Es begann mit der Zusammenführung von Entwurf und Konstruktion, dann kam die Architektur hinzu, dann die Rolle der Architektur innerhalb der Gesellschaft, der Einfluß der Technik auf die Gesellschaft und schließlich das Schicksal der Menschheit insgesamt.

Er war einer der Großen, wenn nicht der Größte seiner Zeit.

Jack Zunz

Zusammenfassung und Übersetzung: Michael Peterek

Linke Seite oben: Schachspiel, entworfen von Ove Arup

unten links: Ove Arup beim Besuch des Pinguinbeckens im Regent's Park Zoo, 1934

unten: Das konstruktive Prinzip der sog. top-down-Methode, 1938

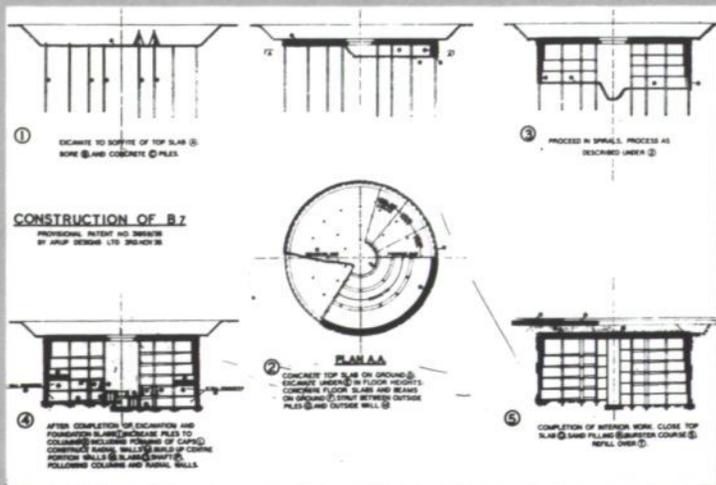


Foto: Christian Coigny

Ray Eames mit Urenkel (August 1988)

Ray Eames

Eames, dieser Name steht für den Optimismus des Nachkriegsdesigns. Er steht für die Integration neuer Technologien in die Gestaltung von Möbeln, für heute klassische Entwürfe wie den Lounge Chair (1956) und den Alu Chair (1958) und ebenso für den ersten industriell gefertigten Kunststoffstuhl der Möbelgeschichte.

Eames, das bedeutet Charles und Ray Eames. Charles Eames, der Architekt, heiratete 1941 die Bildhauerin Ray Kaiser. Ray war bis zum Tode ihres Mannes 1978 Partnerin bei der Entwicklung aller Produkte. Ihren Anteil zu bestimmen, scheint unmöglich. Sicher ist, daß sie dem konstruktiven Werk die spielerisch-liebvolle Note gab und damit Grundsätzliches hinzufügte. Der Name Eames steht nicht nur für

Möbel: Charles und Ray haben auch wegweisende Architektur (vor allem das Eames House in Santa Monica), Filme, Spielzeug und Ausstellungen geschaffen.

Zehn Jahre nach dem Tode von Charles Eames ist Ray Eames am 21.8.1988 in Los Angeles gestorben. Anfang August entstand das letzte Foto: Ray mit ihrem Urenkel auf der Eames Chaise. Es wurde zum Abschied einer außerordentlichen Frau.

Die Arbeiten von Charles und Ray Eames werden seit einigen Jahren von Vitra produziert. Vitra wird das Werk von Charles und Ray Eames durch die Qualität der Produkte, durch Publikation und Dokumentation pflegen und lebendig erhalten.

Ulla Rogalski

CASABELLA



Le iniziative urbane e il Preliminare per Firenze: intervengono Bernardo Secchi, Giuseppe Campi Venati, Francesco Barbagli. La nuova Facoltà di Architettura progettata da Alvaro Siza Vieira a Porto: una nuova idea di campus universitario. Tre architetture costruite da giovani architetti padri: Werner Scharffenberg interviene nel dibattito sulla critica all'architettura. Vittorio Gregotti parla della "costruzione logica dell'architettura". Inoltre: gli attraversamenti urbani nella Francia del Settecento, il leggendario Sigurd Lewerentz, il quartiere della Goutte il Oly a Parigi, un ricordo di Ove Arup, il nuovo padiglione australiano alla Biennale di Venezia.

Revista internazionale di architettura / International Architectural Review



ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

Casabella Nr. 547/Juni 1988

Portugal und Spanien bilden die beiden Schwerpunkte dieses Heftes:

Alvaro Siza Vieira, dessen Werk im Ausland (Aufträge in Berlin, Italien, Holland und Spanien) bislang mehr Anerkennung gefunden hat als in Portugal (wo man ihm vielmehr das fehlen einer Entwurfstheorie und -methodik vorwarf), hat schließlich den Auftrag zum Bau der neuen Architekturfakultät der Universität von Porto erhalten: ein Projekt, das sich der Hanglage über dem Fluß Douro anpaßt, mit einer geschlossenen Zeile im oberen Grundstücksteil und Atelierhäusern in offener Bauweise mit Ausblick in die Landschaft im unteren Bereich – ein Spiel des Ganzen und seiner Teile, linguistisch in der Tradition der Moderne, dessen erster Pavillon inzwischen fertiggestellt wurde.

Mit der „Genealogie der Madrider Schule“, von ihren Anfängen in den sechziger Jahren bis zu den ersten gebauten Werken derjenigen, die in den achtziger Jahren die Architekturschulen verließen, beschäftigt sich ein Beitrag von Antón Capitel. In der sich anschließenden Dokumentation werden einige eben dieser Arbeiten von sehr jungen Architekten, die ihrerseits Schüler so bekannter Persönlichkeiten wie Rafael Moneo, Juan Navarro Baldeweg und Alberto Campo Baeza sind, vorgestellt: Dabei handelt es sich weitgehend um öffentliche Baumaßnahmen, oftmals im kulturellen Bereich, die in der jungen spanischen Demokratie besonders gefördert wurden.

Planungen und Projekte für Florenz – unter dem Titel „Ein Plan, der alles und nichts vermag“ stellt Casabella den Entwurf des neuen Flächennutzungsplanes vor, der den derzeit gültigen aus dem Jahre 1962 ablösen soll, außerdem eine Reihe von öffentlichen und privaten Projekten für die nahe und fernere Zukunft dieser Stadt, durch

die – angesichts der Veränderungen im Bereich der Produktion – Florenz zu einem tertiären Zentrum nationalen Ranges ausgebaut werden soll: Reorganisation der Infrastrukturen der Eisenbahn und Bau eines neuen unterirdischen Bahnhofs in Verbindung mit der Hochgeschwindigkeitsstrecke Mailand–Neapel; unterirdische Autosilos für die Innenstadt; Errichtung eines Universitäts-, Forschungs- und Dienstleistungssoles im Nordwesten der Stadt; Regeneration des Arno-Flusses und Anlage eines weitläufigen urbanen Parks.

Schließlich befaßt sich ein historischer Beitrag mit den großen Überlandstraßen, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich von den Ingenieuren der *Ponts et Chaussées* fast flächendeckend angelegt wurden, und mit den Auswirkungen, welche diese auf die Struktur der (kleinen) städtischen Zentren hatten: meist in Form von geradlinigen Durchbrüchen durch das historisch gewachsene Stadtgewebe.

Casabella Nr. 548/Juli-August 1988

Reyner Banham 1922-1988: Auch Casabella widmet ihm, durch die Feder von Robert Maxwell, eine ausführliche Würdigung.

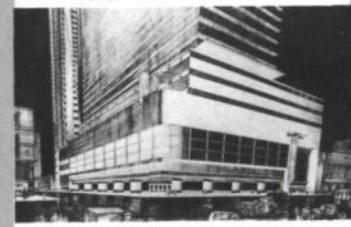
Dann richtet sich der Blick zunächst in die Tschechoslowakei. Drei Projekte der Gruppe D.A.

Studio in Prag werden vorgestellt: der Umbau einer Villa der zwanziger Jahre in einen Kindergarten; Büro- und Wohnhäuser der Firma TOS in Celákovice; das Projekt für das Nationale Museum für Wissenschaft und Technik in Prag – allesamt recht „avantgardistische“ Entwürfe, die, wie Manifeste, für eine neue Art der Architekturproduktion, außerhalb der staatlichen Strukturen des „Stavoprojekt“, in diesem Lande stehen. Ermöglicht wurde dieses nicht zuletzt durch Erfahrungen und Erfolge der tschechoslowakischen Architekten im Ausland (Ausstellungspavillons in Montreal 1979 und 1981; IBA-Wettbewerb Tegeler Hafen 1980; Pavillon für die Weltausstellung in Vancouver 1986).

Leonardo Benevolo widmet sich in einem längeren Beitrag der Planungspolitik der Stadt Brescia. Deren größter Verdienst liegt seit dem Inkrafttreten des neuen Stadtentwicklungsplans im Jahre 1977 darin, daß sie einem städtischen Wachstum, das bis dato ausschließlich auf der privatwirtschaftlichen Vermarktung der Grundstücke und einer umfangreichen Bodenspekulation basierte, zumindest partiell durch die Etablierung eines öffentlichen Bodenmarktes Einhalt gebieten konnte (großmaßstäblicher Auf- und Wiederverkauf der Grundstücke zu Wohn- und Gewerbe Zwecken). Dadurch konnte die Stadtentwicklung,

CASABELLA

Brescia: le prospettive di una politica urbanistica. Progetti recenti di Culotta e Leone: la difficile costruzione nei luoghi monumentali di Catali. William H. Jordy studia il PSFS Building a Philadelphia, opere di 1929-32 di Howe & Lescaze: un grattacielo esemplare. Tre progetti di D.A. Studio in Cecoslovacchia. Robert Maxwell ricorda Reyner Banham. Inoltre: i progetti finalizzati per la Biocca, una breve storia dell'architettura lombarda, una intervista con Voltaggio Frankl. Chiude il numero I. Carolina 99 di Jacques Gubler.



Revista internazionale di architettura / International Architectural Review

vor allem an der Peripherie, effektiver gesteuert und statt einer flächenhaften Zersiedelung eine gezielte Urbanisierung mit zum teil intensiv bebauten und zum teil völlig freigehaltenen Flächen an den Stadträndern erreicht werden. Ergänzt wird der Beitrag durch einige neue öffentliche Bauvorhaben für die Innenstadt von Brescia: Justizpalast von Gino Valle, archäologischer Park von Gregotti Associati, Platzgestaltungen von Giorgio Lombardi und Andreas Brandt.

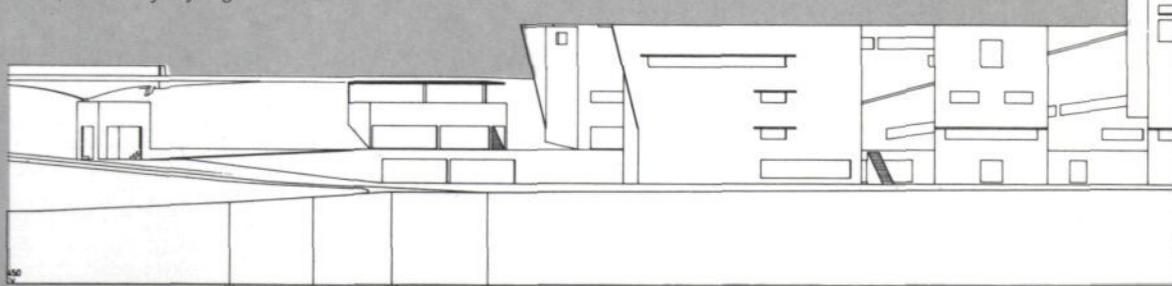
Im Zuge der Renaissance der Wolkenkratzer beschäftigt sich William H. Jordy mit der Entstehungsgeschichte des *PSFS Building* (1929-1932) von Howe und Lescaze in Philadelphia – einem der ersten Wolkenkratzer im Internationalen Stil und dem ersten überhaupt, der mit einer Vollklimatisierung ausgestattet war, damit ein „Vorfahre“ der gegenwärtigen High-Tech-Architektur.

Um die Frage nach den Möglichkeiten und den Grenzen architektonischer Eingriffe in historische Stadt- und Baustrukturen geht es im letzten Beitrag in diesem Heft: Die Architekten Pasquale Culotta und Giuseppe Leone arbeiten seit über zwanzig Jahren, auf der Grundlage eines einst von Giuseppe Samonà entworfenen Rahmenplans, an Projekten für die Altstadt von Cefalù. Wie die hier abgebildeten Projekte für den Umbau des ehemaligen Klosters Santa Caterina und die Renovierung des Doms

Aus casabella 547

Alvaro Siza, Die Neue Fakultät für Architektur in Porto

Schnitt durch die Schule für Architektur; im Vordergrund sind die Atelierhäuser zu sehen, rechts die fast fertigen Pavillons und die vorhandene Villa



domus



zeigen, verzichten sie dabei durchaus nicht auf eine moderne Sprache der Gestaltung, einer Gestaltung, die sich allerdings nicht in einem Widerspruch zur Baugeschichte sieht, sondern sich als zeitgenössische Synthese einer historischen Sedimentation vielfältiger Formen, Materialien und Techniken begreift, deren inneren Beziehungen sie offenlegen möchte.

Michael Peterek

domus Nr. 693-695

Verzögert durch die Sommerurlaubszeit ein Blick in die Frühjahrshefte. Farbenprächtiger wie auch zur Winterzeit präsentiert domus wieder Beiträge zu Städtebau, Architektur, Design, Kunst, Mode. Dies weitgefächerte Spektrum zum Thema Umraumgestaltung, in einer solchen Regelmäßigkeit wie in domus dargeboten, stellt schon etwas Besonderes dar. Doch leider stehen die Beiträge zu den genannten Schaffungsbereichen nur nebeneinander. Interdisziplinär bearbeitete Aufgaben und die daraus entstandenen Lösungen oder Lösungsvorschläge sind auch in domus eigentlich nicht zu finden. Trotzdem sollen die drei Hefte unter diesem Aspekt durchgesehen werden.

Gefunden, wie zu erwarten war, nichts. Das muß nicht verwundern und kann nicht der Redaktion angelastet werden, arbeiten doch die Vertreter der verschiedenen Fachdisziplinen,

deren Tätigkeitsfeld die Planung und Gestaltung des Umräumes darstellt, peinlich getrennt voneinander. Selbst bei Bebauungsplänen, deren Ausnutzungszahlen, Geschosßziffern und Bebauungslinien künftige Entwicklungen vorgeben, werden keine oder nur sehr unzureichende Untersuchungen über die dadurch determinierte Raumstruktur vorgenommen. Sie sind immer noch, obwohl Grundlage für eine Gestaltung, deren eigentliche Qualität durch räumliche Ausprägungen letztlich erreicht werden muß, Ergebnis zweidimensionaler Vorgehensweisen. Die „sachimmanent“ vorhandene Verzahnung zwischen Stadtplanung und Architektur ist demzufolge in der Realität ein Zufallsergebnis.

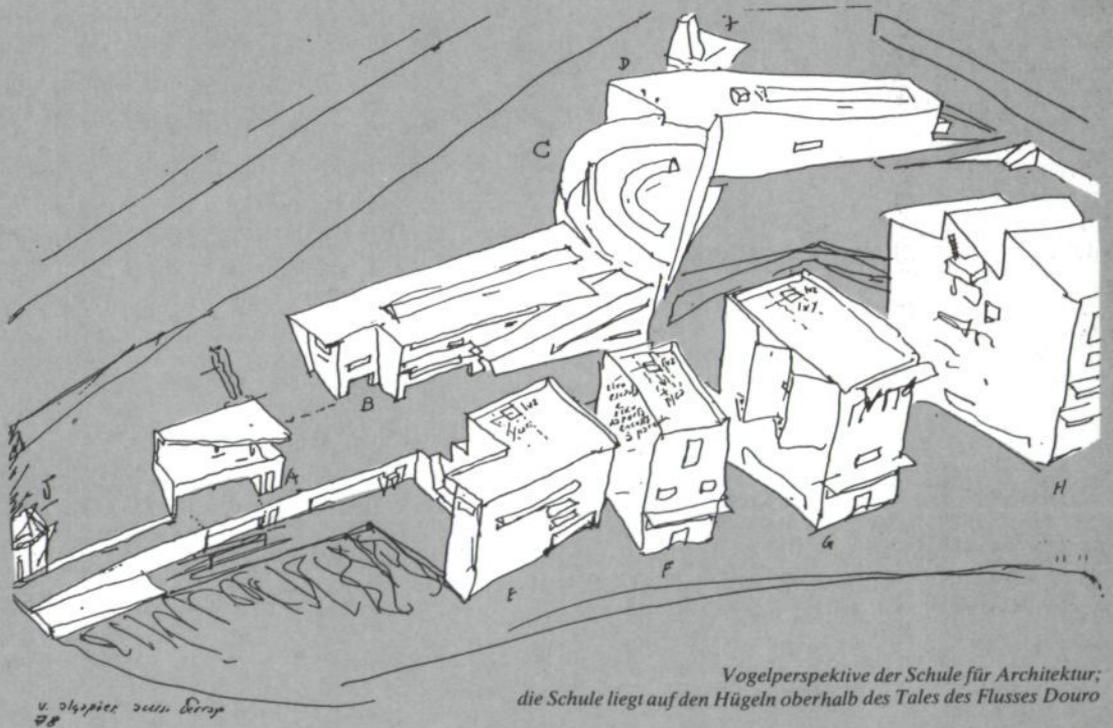
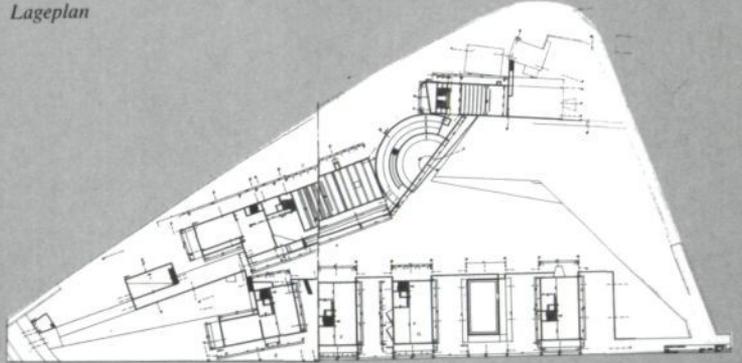
Zweiter Durchgang, zweites Durchsehen der Hefte; was könnte in die Nähe des genannten Aspektes gerückt werden? Gefunden: Ein Beitrag über die sogenannte „Frankfurter Küche“, in dem Joachim Krause auf die 1926 von Grete Schütte-Lihotzky angestellte Untersuchung eingeht, deren Ziel die

Reduzierung der Abmessungen von Küchen und deren ausreichende und funktionsgerechte Ausstattung von Einrichtung innerhalb von Mehrfamilienwohngeländen war. Nun hat auch dies mit interdisziplinärer Arbeit wenig zu tun, sollte doch z.B. ein Architekt, der Wohngebäude entwirft oder Räume von Wohnungen plant, selber eine gewisse Ahnung von Innenraumgestaltung und auch von Ergonomie besitzen. In die Nähe des hier beachteten Aspektes rückt die Untersuchung dadurch, daß für diese Arbeit und/oder deren

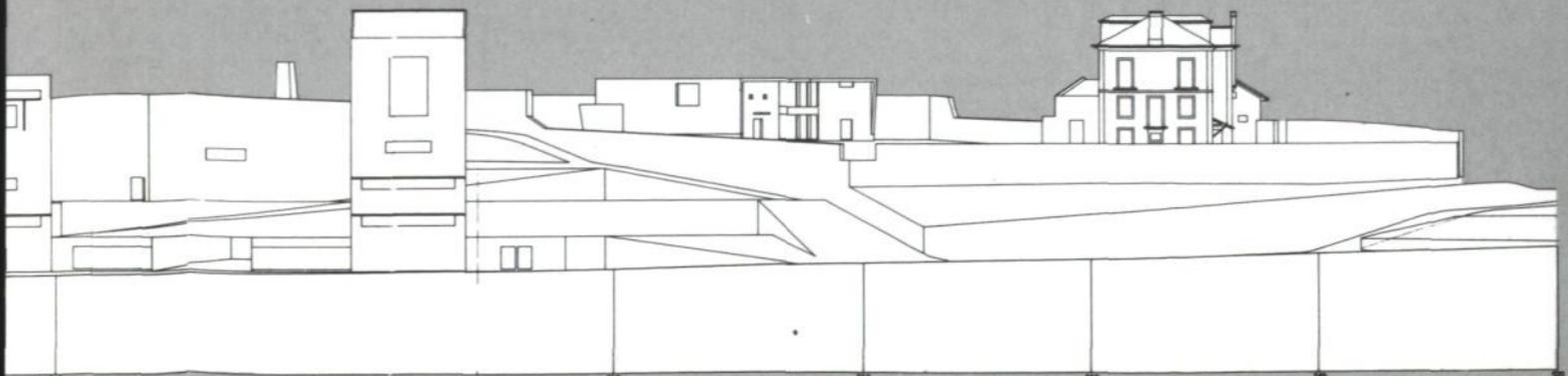
Präsentation Filmaufnahmen hergestellt wurden, wie die Mehrzahl der Abbildungen belegt. Nichts Außergewöhnliches, nein, sicher nicht; aber was sind, über 60 Jahre danach, ähnliche Bemühungen, die z.B. den Laien, den Benutzern Erkennen und Verstehen der erarbeiteten Planungen erleichtern? Zumal Planung nicht nur für die nicht fachgebildeten Nutzer immer recht weit von der Realität entfernt, stark dem mehr „theoretischen“ einer beabsichtigten Handlung verpflichtet ist.

W.V. Hofmann

Lageplan



Vogelperspektive der Schule für Architektur; die Schule liegt auf den Hügeln oberhalb des Tales des Flusses Douro





Die Städte der Welt und die Zukunft der Metropolen

lautet das Thema der *Internationalen Ausstellung* der XVII. Triennale di Milano, die am 21. September 1988 im Mailänder Palazzo dell'Arte ihre Pforten geöffnet hat. Es ist die letzte und umfangreichste in einer Reihe von mehr als 20 kleineren und größeren Ausstellungen (zuletzt: *Le città immaginate - Un viaggio in Italia, nove progetti per nove città*, 1987), die seit 1983 von der XVII. Triennale unter Leitung ihres Generalsekretärs Marco Cavalotti organisiert wurden. Und es ist seit zwanzig Jahren - seit 1968 - wieder die erste internationale Ausstellung der Triennale, d.h. die erste mit offiziellen nationalen Beiträgen unterschiedlicher Länder.

Die Zukunft der Metropolen dieser Welt - das ist ein anspruchsvolles Thema und ein alarmierend aktuelles zugleich: Denn immer mehr Menschen leben in den großen städtischen Ballungsgebieten, die, vor allem in der Dritten Welt, mit rasanter Geschwindigkeit wachsen: Mexico City z.B. um 750.000 Einwohner pro Jahr. Und dennoch ist es ein Thema, dem seit langem, seit den großen Welt- und Städtebauausstellungen zu Beginn unseres Jahrhunderts, keine großen internationalen Ausstellungen mehr gewidmet wurden.

Dem Besucher bietet sich, wenn er die von Achille Castiglioni großzügig gestaltete Eingangshalle und Kaffeebar durchschritten hat, ein reichhaltiges Angebot, das sich auf zwei Geschossen und mehr als 8000 qm Ausstellungsfläche in *fünf Abteilungen* aufteilt.

Der Einleitungsteil: Imaginäre Bilder der Großstadt

Marco de Michelis hat die „Ouverture“ zur Ausstellung geschrieben, wobei er Themen und Fragen der nachfolgenden Beiträge auf eine spektakuläre und gleichzeitig fiktive Art und Wei-

se vorwegnimmt: Auf eine überdimensionale Leinwand über der Haupttreppenhalle werden Bilder und Visionen von Städten und Stadt(t)räumen projiziert, die real zu sein vorgeben, es jedoch nicht sind - Aufnahmen aus Miniaturmodellen und urbanen Szenarien der Filmindustrie (aus Hollywood und Cinecittà hier zusammengetragen: so z.B. die Pyramide aus dem Film *Blade Runner*), deren Entstehung der Besucher im Raum nebenan dann live miterleben kann.

Die thematische Ausstellung: Jenseits der Stadt, die Metropole

Um Formen einer Darstellung der städtischen Wirklichkeit geht es auch in der thematischen Ausstellung, die von der Triennale selbst organisiert und von Georges Teyssot, Architekturhistoriker an der Universität Venedig, wissenschaftlich betreut wurde. In acht *cabinets de curiosités* werden acht traditionelle Instrumente der Darstellung der Stadt - Wissenschaften gleichermaßen wie Künste - visualisiert (*Kartographie, Graphik, Statistik, Architektur, Design, Kunst, Photographie, Landschaft*) und gleichzeitig durch eine ästhetische „Überhöhung“ und Verfremdung in ihrer traditionellen Bedeutung in Frage gestellt.

Der italienische Beitrag: Für eine schönere Stadt

Viele Metropolen haben ihre Identität verloren, die auch Ausdruck des Kollektiven und des Gemeinschaftlichen war: So die Aussage des italienischen Beitrags von Marco Romano und Mario Bellini, die am Beispiel der Po-Ebene (der Besucher wird hier über ein mehr als vierzig Meter langes, im Fußboden verlegtes und von unten erleuchtetes Luftbild dieser metropolitane Region geführt) die Diskrepanz aufzeigen zwischen den



Ausstellungsraum, deutscher Beitrag: Der Oberrhein - eine „andere Metropole“

„schönen“ Städten der Vergangenheit, die sich in großen kollektiven Bauten und Monumenten und öffentlichen Räumen darstellten, und einer veränderten städtischen Landschaft der Gegenwart, die von Abertausenden von zwar „schönen“ und zum Teil auch komfortabel ausgestatteten Wohn- und Einfamilienhäusern bestimmt wird, welche jedoch allesamt nur ihre Individualität zur Schau stellen, ohne einen Beitrag zur kollektiven Identität der Stadt zu leisten.

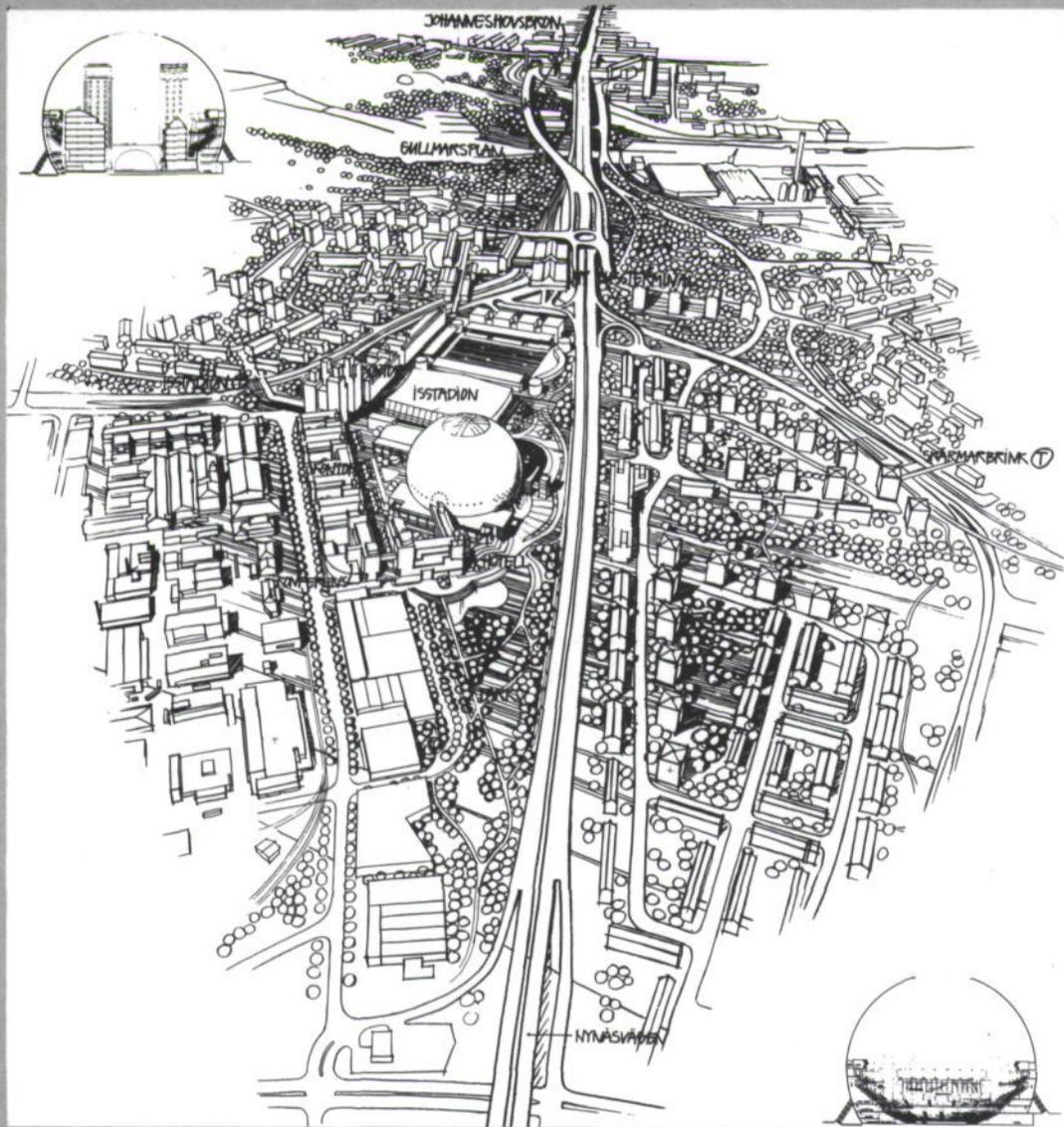
Die internationale Ausstellung: die Zukunft der Metropolen

Vierzehn Nationen, einschließlich der Bundesrepublik Deutschland, und zwei internationale Organisationen (die europäische Gemeinschaft und die Vereinten Nationen) stellen sich Fragen nach der Gegenwart und der Zukunft ihrer Städte. So komplex und vielschichtig, wie sich die Probleme insgesamt darstellen, so unterschiedlich sind auch die Schwerpunkte, die Analysen und die Lösungsansätze, welche die Länder im einzelnen vorschlagen. Der Besucher wird durch sechzehn, zum Teil mit großem Aufwand gestaltete Bereiche, „Ausstellungspavillons“, geführt, bei denen die Form, die Ausstellungsarchitektur, oftmals mehr Gewicht besitzt als der Inhalt, d.h. die eigentliche Auseinandersetzung mit dem von der Triennale formulierten Thema.

Der überwiegende Teil der Nationen präsentiert seine jeweilige Hauptstadt: meist (und wie wäre es bei nationalen Beteiligungen dieser Art auch anders zu erwarten) in einem recht positiven und, was die Zukunftsperspektiven angeht, optimistischen Licht, das der realen Tragweite der Problematik der Verstädterung, vor allem in der Dritten Welt, nicht immer gerecht wird. *Äthiopien* zeigt den kürzlich verabschiedeten, mit der

Unterstützung einer Vielzahl von ausländischen, meist italienischen Experten erarbeiteten neuen Master-Plan für Addis Abeba, mit dem man die Entwicklung der nächsten zwanzig Jahre vorherzusehen glaubt. *Mexiko* und *Kolumbien* präsentieren die (historische) Stadtentwicklung von Mexico City und Bogotà mit einigen Ausblicken in die Zukunft. *Korea* zeigt Seoul in seiner Schichtung von Tradition und Moderne, *Japan* die Metropolen Tokyo und Osaka auf der Suche nach einer neuen Harmonie zwischen städtischen Aktivitäten und Erholungsräumen. Im *schwedischen* Pavillon kann man in eine der Stockholmer U-Bahn-Stationen hinabsteigen und im *finnischen* Ausstellungsbereich die Ergebnisse des jüngsten Wettbewerbs für das Zentrum von Helsinki studieren. In einer Multi-Media-Show stellt *Frankreich* die Reihe seiner *Grands Projets* für Paris vor, und *Spanien* feiert Madrid schon vorzeitig, vor 1992, als Kulturhauptstadt Europas.

Der Beitrag der *Bundesrepublik Deutschland* besteht aus zwei unabhängigen Abteilungen: die Arbeitsgruppe Triennale des Landes *Baden-Württemberg* (Martin Einsele, Ronald Klein, Michael Peterek, Klaus Richrath und Barbara Wameling-Einsele) stellt die „Städte-Landschaft“ des Oberrheingraben (von Basel über Straßburg, Karlsruhe, Mannheim bis Frankfurt) als Beispiel einer polyzentrisch organisierten „anderen Metropole“ vor, als Gegensatz zur „klassischen“, monozentralen Metropole und als Vision einer anderen Möglichkeit, in Zukunft städtisch zu leben, ohne die Landschaft zu verlieren: Im Mittelpunkt des Ausstellungsraumes, welcher in seinen fließenden Konturen die Topographie des Rheingraben nachzeichnet, steht deshalb ein großer künstlicher Baum, der von



Planung für ein Sportzentrum in Stockholm

dem Darmstädter Bildhauer Helmut Lander gestaltet wurde. (Übrigens beschäftigen sich die Niederlande in ihrem Beitrag über die Entwicklung der holländischen Randstad, von Amsterdam, Den Haag und Rotterdam, zu einer mehrpoligen metropolitanen Region mit einer ähnlichen Fragestellung.) Der Beitrag der Stadt Berlin (von Josef Paul Kleihues und Claus Baldus) präsentiert in einem dialektischen und einem historischen Tableau sieben „Stationen“ der Stadtentwicklung und der Stadt-„philosophie“ im allgemeinen und, unter dem Titel „Stadttraum und Industriearchitektur“, der Entwicklung der Stadt Berlin im besonderen.

Aufmerksamkeit verdient auch der Beitrag der Sowjetunion, der unter dem Motto „Phantasie gegen Utopie“ eine Reihe von stilistisch und inhaltlich sehr unterschiedlichen Graphiken und Zeichnungen vorstellt, die alle von einer Gruppe von jungen Architekten stammen, die sich, seit Beginn der achtziger Jahre, der Richtung der sog. „Papierarchitektur“ zugehörig

fühlen. Auch dies ein Zeichen für „Glasnost“: Der Bezug zur Postmoderne ist nicht zu übersehen.

Als letzten erreicht man den Pavillon des UNDP (United Nations Development Programme). Bis zum Jahr 2015 wird sich die Stadtbevölkerung auf der Erde verdoppelt haben, ein Wachstum, das mit dem herkömmlichen staatlichen Planungsinstrumentarium nicht zu bewältigen sein wird. „Die Armen der Städte: die Architekten der Metropolen von morgen“ heißt die Tonbilschau, die hier über Projekte in der Dritten Welt informiert, in denen die Menschen selbst, durch ihre Eigeninitiative, zu den Trägern der Stadtentwicklung werden und somit zu den Architekten von morgen.

Das Rahmenprogramm

Eine Reihe von zusätzlichen Veranstaltungen findet im Zusammenhang mit der Internationalen Ausstellung statt: so z.B. ein Filmfestival von Dokumentar- und Spielfilmen, die sich mit der „Stadt“ auseinandersetzen,

Photoausstellungen in diversen Mailänder Galerien, ein eintägiges Kolloquium zum Thema „Die Stadt, wie sie das Fernsehen sieht“ (am 25.11.1988) sowie eine Internationale Konferenz. „Politische Strategien und Projekte für metropolitane Bereiche“, vom 9. bis 11.11.1988.

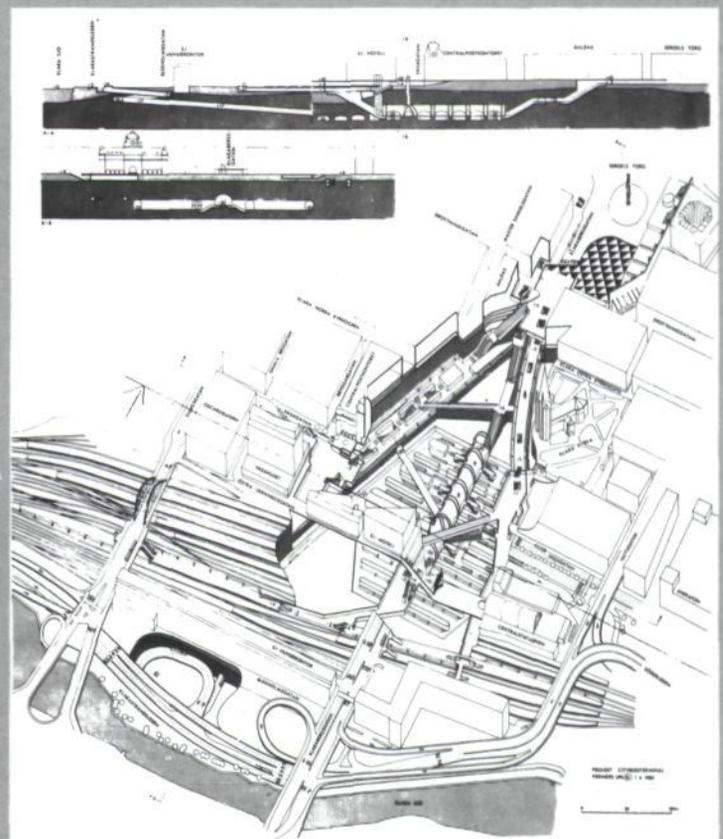
Kataloge

Es gibt zwei Kataloge (in englischer und in italienischer Sprache), einen zur thematischen Ausstellung, mit viel Hintergrundmaterial zum Nachlesen (die „Theorie“, die in den Ausstellungshallen ein wenig zu kurz kommt), beide Bände zusammen insgesamt 700 Seiten stark, reich bebildert, erschienen bei Electa in Milano zu einem Verkaufspreis von 80.000 Lire. Ein separater Katalog (auf englisch, italienisch und deutsch) ist auch zum baden-württembergischen Teil des deutschen Beitrags erhältlich: *Der Oberrhein – eine „andere Metropole“* 130 Seiten, für ca. 20 DM zu beziehen beim Lehrstuhl für Städtebau und Entwerfen, Universität Karlsruhe, Pavillon am Schloß I, 7500 Karlsruhe.

Öffnungszeiten

Die Ausstellung ist noch bis zum 18.12.1988 geöffnet, täglich (außer montags) von 10.00 bis 19.30 im Palazzo dell'Arte, Viale Alemagna 6 in Milano (Tel. 0039-2-8900728), Eintrittspreis 8.000 Lire.

Michael Peterek



CAMPO SANTO

Wasser, Stahl, Licht, Spiegelungen,
Spalten, Tropfen, Echo, Korrosion ...

Durch kleine runde Öffnungen in den
Stahlplatten fällt Licht auf die Gedenk-
tafeln aus Glas.

Brücken führen ins Innere des Memo-
rials auf einem stählernen Weg.

STUDENTISCHES FORUM

„Neues Leben in
alter Substanz“
Objekt:
Zechensiedlung
Teutoburgia, Herne
Studentenwett-
bewerb – LBS/BdB

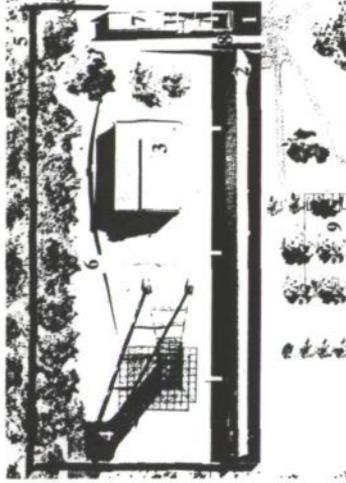
Der stählerne Förderturm, al-
les überragend, immer noch
voller Kraft. Stumm symboli-
siert er den Tod der Zeche. Der
Ort, an dem er steht, zieht ei-
nen unwillkürlich in seinen
Bann – beängstigend und faszini-
erend zugleich. Ein Ort, der
ehemals Arbeit und Leben für
viele Menschen bedeutete, ist
heute verwaist.

Soll man diesen Ort wieder be-
leben?

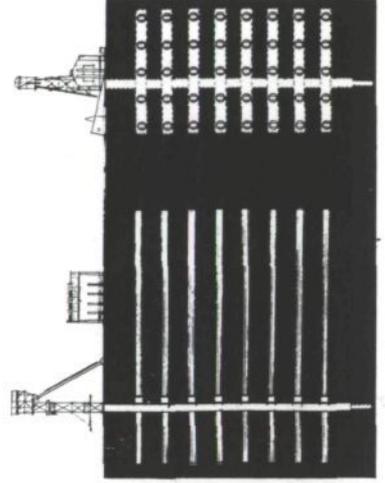
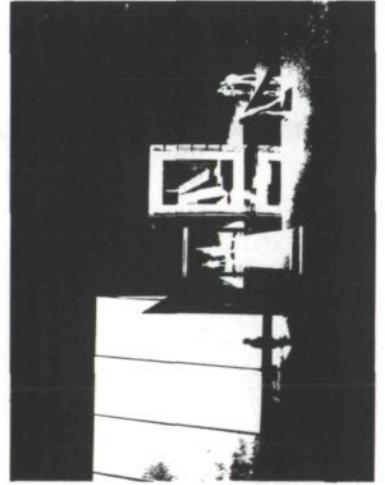
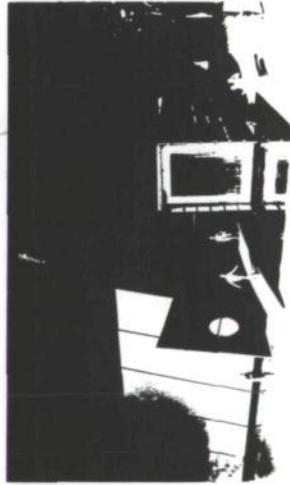
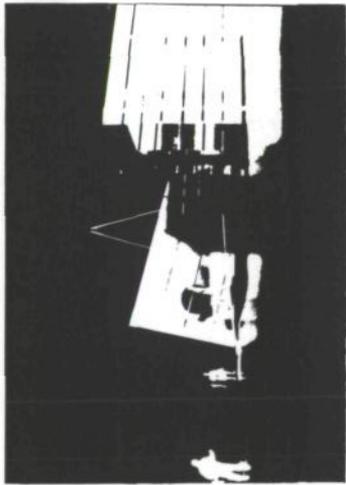
Wie wird man dabei seiner Ver-
gangenheit gerecht?
Wird der Ort dann noch seine
Identität besitzen?

M. Antonius Krumbach

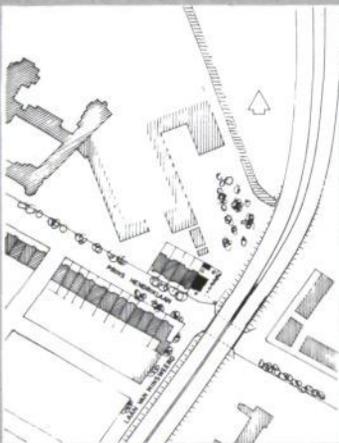
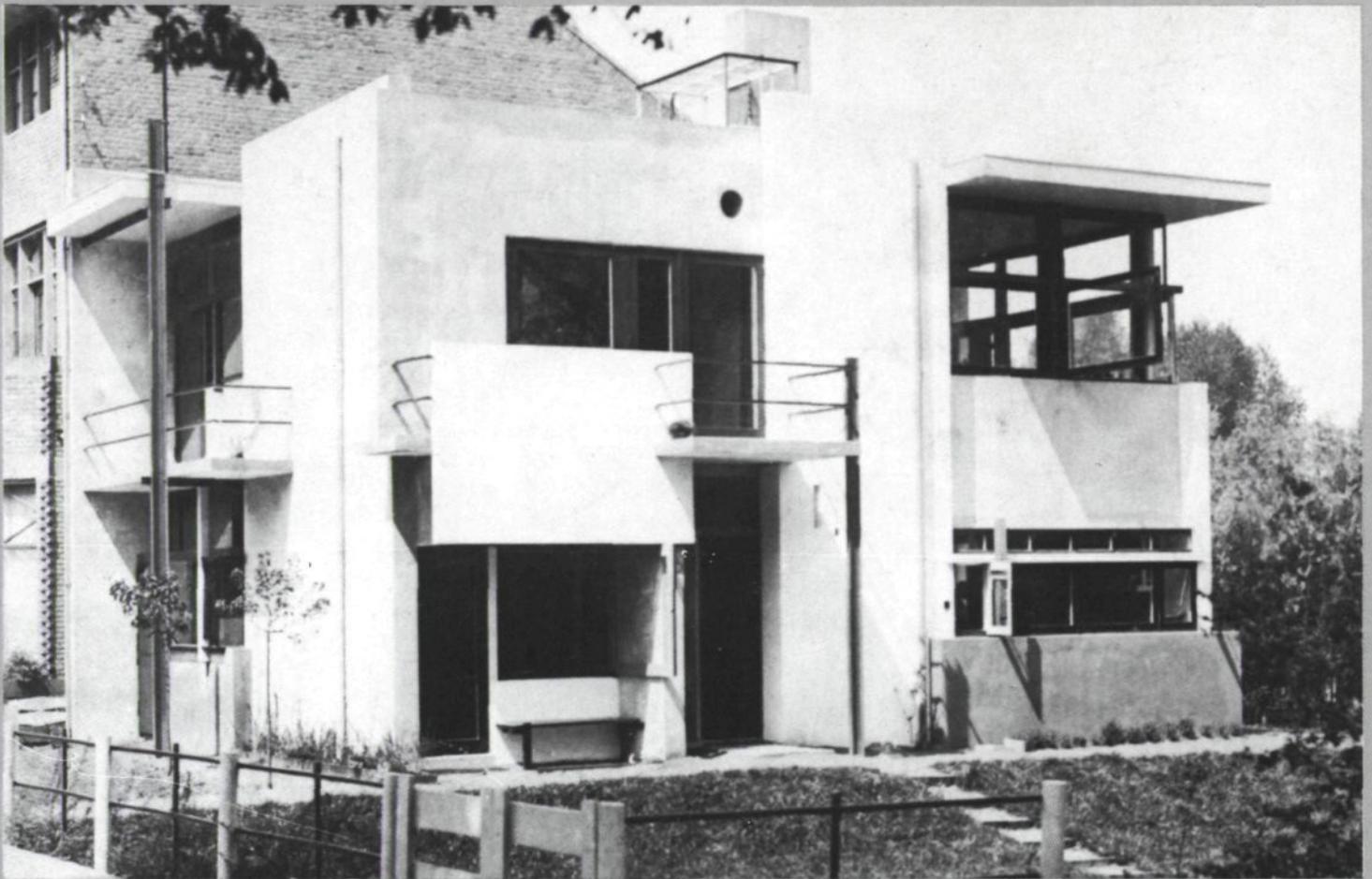
„Die Nutzung als „Campo san-
to“ vermittelt wenig von den
Hoffnungen, die die Stadt Herne
in eine neue Nutzung des al-
ten Zechengeländes setzt.“
(Wettbewerbsjury)



1. Wassergarten, 2. Memorial, 3. Maschinenhaus, 4. Förderturm,
5. Stallwand, 6. Prozessionsweg, 7. Verwaltung, 8. Brücke, 9. Parkplätze



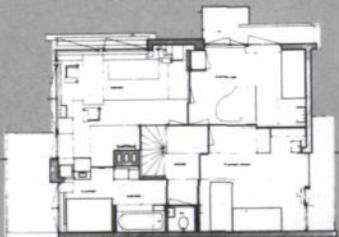
MEMORIAL



Lageplan



Grundriß Erdgeschoß



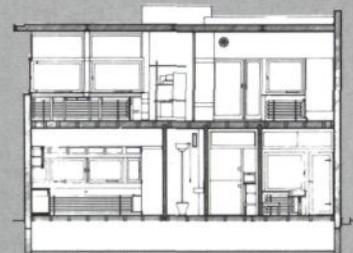
Grundriß I. Obergeschoß

Gerrit Rietveld zum 100. Geburtstag am 24. Juni 1988

1900. Gerrit Thomas Rietveld verläßt 12jährig die Schule und arbeitet in der Möbelwerkstatt seines Vaters mit. Nach einer kurzen Ausbildung an der städtischen Abendschule und im Architekturbüro von P.C. Klaarhammer, die ihn mit den „de Stijl“-Ideen bekannt machen, schließt er sich 1918 der Gruppe an. Damals baut er schon in seiner eigenen Werkstatt Möbel und ist mit Aus- und Umbauten beschäftigt. Seinen ersten Auftragsauftrag für ein komplettes Haus erhält er 1923. Dieses Haus – das Rietveld-Schröder-Haus – macht Furore – international. Bekannt geworden vertritt er u.a. die Niederlande auf dem 1. und 2. Congrès international d'architecture moderne (CIAM) 1928 und 1929. Von 1942 bis 1964 lehrt er an verschiedenen Akademien. Außerdem entwirft er Wohnhäuser z.B. für die Werkbundsiedlung in Wien, Läden, Ausstellungspavillons und Möbel, die für die Massenproduktion geeignet sind. Nach der Assoziation mit van Dillen

und van Tricht 1961 übernimmt das Büro größere Projekte wie die Kunstgewerbeschule in Arnheim und das Van-Gogh-Museum in Amsterdam, vor dessen Fertigstellung Rietveld 76jährig stirbt.

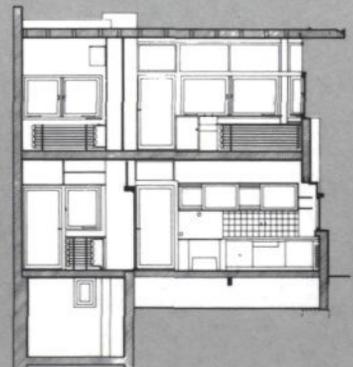
In der Zeitschrift „de Stijl“ wird 1919 ein Sitzmöbel abgebildet und untertitelt: „Unsere Stühle, Tische, Schränke werden die abstrakt realen Skulpturen der Interieurs der Zukunft sein.“ Der Stuhl stammt aus der Werkstatt Gerrit Rietvelds, dem Utrechter Möbeltischler und Architekten, der seit einem Jahr „an den Gestaltungsprinzipien einer neuen Welt arbeitet“, wie es im Manifest der „de Stijl“-Gruppe heißt. In dieser projektierten neuen Welt muß der ganze ‚moderne Barock‘ – alles Gegenständliche in der Kunst und alle Dekoration – ersetzt sein durch eine abstrakt elementare Darstellungsweise, innerhalb der sich der Künstler einer individuellen Aussage enthält. Denn ihrer Meinung nach sind nur die allgemeingültigen



Längsschnitt

objektiven Wahrheiten von gesellschaftlichem Belang.

Rietveld versucht dieser These gerecht zu werden, indem er, auf die Möglichkeiten traditioneller Holzverbindungen verzichtend, seine Möbel aus simpel über- und nebeneinanderherlaufenden Vierkanthölzern konstruiert. An den Knotenpunkten dieser Konstruktion spannen sich die Leisten wie ein kathesia-



Querschnitt

nisches Koordinatensystem auf. An dessen Achsen ordnen sich die rechteckigen Flächen für Sitz, Lehne, Gefach oder Tür an. So macht er das Eigentliche: Latzen und Bretter solchermaßen angeordnet, daß sie eine gewünschte Funktion übernehmen können und mehr sichtbar: den Ausschnitt aus dem universellen, als homogen angenommenen, Raum, der Tisch, Stuhl oder Schrank geworden ist. Den zweiten Aspekt unterstreichen die schwarz lackierten Hölzer mit den gelben Stirnseiten. Sie gleichen Strahlen, die weit über das Materielle hinaus in die Unendlichkeit weisen. Auf der Basis dieses Konstruktionssystems entstehen in der Folge Wohnungs- und Ladeneinrichtungen, Lampen und spezielle Kindermöbel. Wenn die bis dahin aktuellen dekorativen Jugendstilmöbel sich wie die abgesehenen Fauteuils und Kanapees der bürgerlichen Salons ausnahmen, so wirken Rietvelds Möbel nun nur noch wie deren übrig gebliebenen Skelette. Selbstzufriedene Zurückgezogenheit in die eigenen vier Wände oder gar angestaubte Trägheit lassen diese Möbel nicht zu. Die auffällige dynamische Konstruktion und die damit implizierte aktive Einstellung zum Leben, die sie transportieren, scheinen die Faszination auszumachen, sich ein solches Möbel in die Wohnung zu stellen, – wo es doch vielfach Bequemes gibt. Eine der damals entstandenen Sitzskulpturen, wegen der roten Lehne und der blauen Sitzfläche der Rot-Blau-Stuhl genannt, hat sich seine Faszination bis heute erhalten. Er wird noch immer unverändert produziert. 1923 ergibt sich für Rietveld die Chance, seine neu entwickelten Prinzipien auch in die Architektur zu übertragen. Die Innenarchitektin Truus Schröder-Schräder sucht für sich und ihre drei Kinder eine neue Wohnmöglichkeit, denn die bis zum Tode ihres Mannes bewohnte Stadtvilla mit den hohen, auf Repräsentation angelegten Räumen, war ihr schon seit längerem unsympathisch. Mit Rietveld hatte sie beim teilweisen Umbau der Villa gute Erfahrungen gemacht. So bot sie ihm auch jetzt ohne Zögern eine Zusammenarbeit an.

Als erstes entwickelten sie die Grundrisse. Frau Schröder geht dabei von Erfahrungen in ihrem vorherigen Wohnhaus aus, übernimmt Bewährtes wie den Umlauf mit Türen verbundener Zimmer um eine zentral liegende, von oben belichtete Treppe, den Speiseaufzug von der Küche zum darüberliegenden Eßplatz und das Atelier direkt neben der Küche. Die Deckenhöhe

wünscht sie sich auf menschliches Maß, d.h. 2,85 m reduziert und die Räume in funktionsgerechter Größe. Der erste Vorschlag Rietvelds, den Grundrissen eine äußere Form zu geben, mißlingt. Trotz einzelner Vor- und Rücksprünge vermittelt das Modell noch den Eindruck eines in sich abgeschlossenen Kubus. Erst der konsequente Umgang mit den raumbildenden Elementen – sie nämlich als Einzelne stehen zu lassen – bringt die gewünschte Dynamik in den Entwurf. Wie auf unterschiedlichen Ebenen aufgefädelt, werden größere und kleinere Wand- und Fensterflächen, Stützen und Sprossen in Position gebracht, bis die Gestalt ‚Haus‘ entstanden ist. Vor allem bei der Ausbildung der Ecken wird das Neuartige deutlich. Wo bisher zwei Wände eine abgeschlossene Ecke formten, bilden nun zwei aneinander vorbeilaufende Wandscheiben fast zufällig den Raumabschluß. Zur Verdeutlichung der unterschiedlichen Ebenen färbt er die Wandflächen in mehreren Weiß- und Grautönen ein. Akzente in Gelb, Rot, Blau setzen Balkonstützen und Fenstersprossen. Da bei den verwandten Elementen keine Ober- oder Unterseite, keine Vor- oder Rückseite auszumachen ist, kam es anfangs vor, daß das Haus irrträglich auf der Seite liegend abgebildet wurde, was für die gelungene Umsetzung der Absichten des Architekten spricht. Das harmonische Gleichgewicht der Gesamtkomposition statt horizontaler oder vertikaler Ausrichtung stellt eine zweite grundlegende Neuerung dar. Zu diesen formalen Neuheiten kam noch eine spektakuläre. Durch eine Fensterkonstruktion, die das Öffnen der Flügel über eine Ecke hinweg erlaubt, ohne daß aus konstruktiven Gründen ein Steg stehenbleiben muß, erfüllt sich ein Traum der Moderne: die Auflösung des Hauses als ‚Schachtel mit Löchern‘. Nach vergeblichen Versuchen am Modell besonders seiner Kollegen van Doesburg und van Esteren, den Häusern die kubische Wirkung zu nehmen, ist dieser Traum endlich Realität und damit erfahrbar geworden.

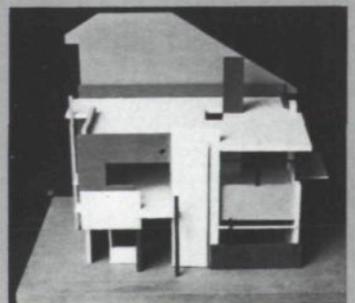
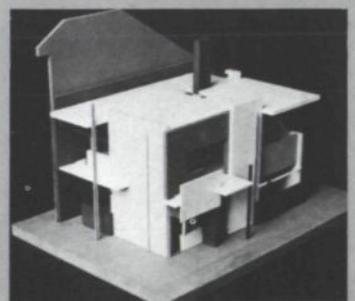
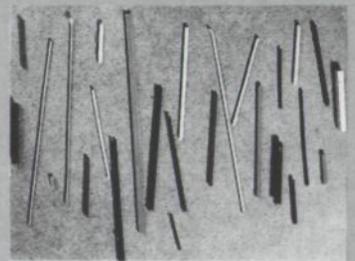
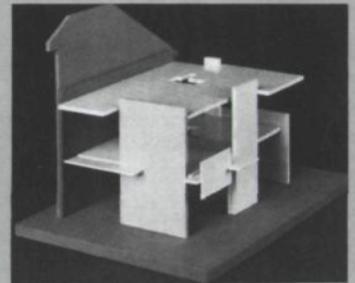
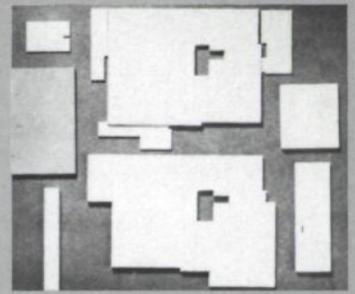
Die logische Fortsetzung der Dynamik und Offenheit wird im Inneren durch ein System von Schiebewänden erreicht, mit denen sich das Obergeschoß wahlweise in ein großes oder drei kleine Zimmer unterteilen läßt. Da bewegliche Wände bis dahin allen Vorstellungen von Wohnungsgrundrissen widersprachen und somit nicht zu genehmigen waren, mußte das Obergeschoß an den Bauvorschriften vorbeigemogelt werden. Außer einem eingezeichneten Bad sind

die Pläne leer, obwohl die 75 qm von Anfang an zum Wohnen für die vier Personen geplant waren. Die relativ kleine Grundfläche liegt neben eingeschränkten finanziellen Möglichkeiten auch in dem Willen begründet, sparsam mit Platz, Material und Geld umzugehen. Diese freiwillige Vorgabe fordert den Tüftler Rietveld zu außergewöhnlichen Lösungen heraus. So entsteht das Badezimmer beispielsweise erst durch die offenstehenden Türen des Schrankes, in dem die Badewanne eingebaut ist. Oder er erfindet den Vorläufer der Gegensprechanlage in Form eines in der Wand verlegten Gasrohres, dessen trichterförmige Endstücke einmal in der Fassade und einmal im Obergeschoß als unauffällige Löcher in der Wand zu Tage treten. Neben der Lösung funktioneller Probleme hatte Rietveld immer noch die Schaffung einer Umgebung zum Ziel, die den Menschen körperlich und geistig aktiviert. Eine wichtige Komponente bestand für ihn darin, die Wirkung des Lichts zu berücksichtigen. In seinen Räumen lassen sich, je nach Stimmung und Jahreszeit, entsprechende Atmosphären herstellen. Die dazu nötigen Fensterläden lassen sich einzeln von innen gegen die Scheiben montieren – unbenutzt hängen sie als monochrome Bilder an der Wand. Solche Details unterscheiden ihn von den radikalen Funktionalisten.

Die Kehrseite seiner zum Konzept erhobenen Sparsamkeit bekamen die Restauratoren von 1974 und 1986 zu spüren. Die billigen Baustoffe und die einfache Verarbeitung hatten ihre Haltbarkeit überschritten und es mußte umfangreicher restauriert werden als erwartet. Heute kann „das typisch holländische zweigeschossige Wohnhaus, welches auf revolutionäre Weise gestaltet ist“, wie es Rietvelds russischer Künstlerkollege El Lissitzky 1927 treffend formuliert, in seinem ursprünglichen Zustand besichtigt werden.

Das Konstruktionsschema des Hauses und der Möbel hat sich nicht als geeignet für baubare Massenware erwiesen. Die hier vorgestellten Entwürfe sind eher mit Exponaten der Bildenden Kunst zu vergleichen, doch am besten füllen sie noch den Begriff der ‚Bildenden Architektur‘, den van Doesburg im Zusammenhang mit Rietveld kreiert hat. Innerhalb dieser Sparte ist es Rietvelds Verdienst, das Revolutionäre so dicht beim Typischen gefunden zu haben, wie die Architektur bei der Kunst stehen kann.

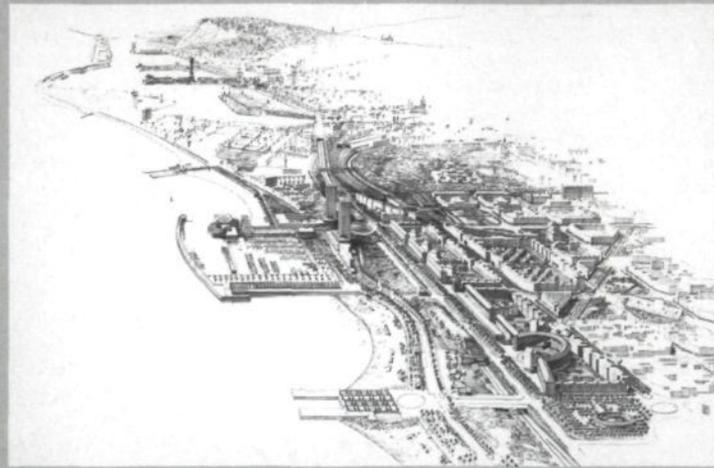
Marion Koch



Berlin und seine IBA, „Kulturhauptstadt Europas“, Londons alte Docks, in Köln der Medienpark – welche europäische Großstadt fände nicht einen populistischen Aufhänger, um sich auf dem Markt der Europäischen Gemeinschaft und in Konkurrenz zu amerikanischen und japanischen Städten zu verkaufen, attraktiver Standort für neue Technologien und den nicht verblichenden Tourismus zu sein?

Barcelona, Hauptstadt des eigenwilligen Kataloniens und nach Madrid zweite Stadt in Spanien, auf der Suche nach seiner Rolle im föderalistischen Spanien nach Franco, schwankend zwischen Überheblichkeit und Minderwertigkeitsgefühlen, sieht Handlungschance und -zwang. Der Ausverkauf Spaniens, angefangen mit Amerikas Hilfe für Franco in der Mitte der 50er Jahre und der Germanisierung der Mittelmeerküsten, setzt sich fort im neuen Rahmen der EG und wird von der rechtssozialdemokratischen Stadt- und der konservativen Landesregierung des 6-Millionen-Volkes geschickt genutzt. Propagandistisches Nahziel und Kulminationspunkt sind die Olympischen Spiele 1992, die zusammen mit der Weltausstellung in Sevilla und mit Madrid als „Kulturhauptstadt Europas“ im selben Jahr die Eingliederung Spaniens in den europäischen Supermarkt besiegeln sollen.

Die wirtschaftliche Entwicklung Spaniens und Kataloniens in den Jahren nach der Ölkrise und der Stabilisierung eines demokratischen Systems westeuropäischer Machart wird anhand einiger Zahlen mehr als deutlich¹⁾. Liegt Spaniens Bruttosozialprodukt an 14. Stelle aller Staaten (BRD auf Platz 4), so liegt es umgerechnet auf jeden Einwohner nur noch auf Platz 60 (BRD an 14. Stelle). Übertrafen im Jahre 1979 die ausländischen Investitionen in Spanien die Spaniens im Ausland nur um das 3,5-



Barcelona – ein neues „Icarien“ am westlichen Mittelmeer?

fache, so taten sie es im letzten Jahr um das 7-fache und waren dabei um das 9-fache gestiegen – allein im Jahre 1987 um 100 %. 50 % dieser 10-Milliarden DM Investitionsgelder sind aus den Ländern der Europäischen Gemeinschaft gekommen. Das meiste Kapital floß nach Katalonien (Steigerung um das 2,5-fache innerhalb des letzten Jahres) und wurde hauptsächlich in chemische Industrien, den Banken- und Versicherungs- sowie den Tourismussektor investiert. Die gute geographische Lage, der „Nachholbedarf“ und die permissive Haltung der spanischen Regierungen jedweder Couleur sowie der Eigentümer selbst ermöglichten diesen „Ausverkauf“, der jedoch an der Rolle Spaniens und auch Kataloniens als des immer nur Nachzüglers und des nie Protagonisten wohl nichts ändern wird. Hier werden nur 0,5 % des Bruttosozialprodukts für Forschung im weitesten Sinne ausgegeben, dagegen in der Bundesrepublik Deutschland, Japan und den USA jeweils 2,6 %.

Trotzdem schlägt sich diese Entwicklung nieder, und zwar sichtbar. Die Exporte aus Katalonien nahmen 1987 um 17 % zu, und die Zahl der Touristen steigt (in Spanien) jährlich um drei Millionen – im Jahre 1987 waren es insgesamt 50! Die Arbeitslosigkeit sinkt – wenigstens in Katalonien –, liegt aber immer noch bei etwa 20 %. Und die katalanische Architektenkammer registriert eine Steigerung des jährlichen Bauvolumens um 52 %, des frei-finanzierten um 69 %, aber nur um 5,6 % im Wohnungsbau und einen Rückgang der staatlichen Förderungen um 13,6 % – „Thatcherismo“.

Dieser wirtschaftliche Liberalismus trifft auf eine aktivere Stadtplanung nicht nur in Barcelona, die aus den Erfahrungen der 70er Jahre gelernt zu haben scheint. Damals führte der massive „Einwandererstrom“ andalusischer „Gastarbeiter“ (wie viele Katalanen es sehen wollen), der die Bevölkerung innerhalb von 15 Jahren sich verdoppeln ließ, und das Fehlen jeglichen stadtplanerischen Wollens

zu planlosem Wachstum und spekulativem Wohnungsbau – ohne Weiterführung des berühmten „Plan Cerdá“, dessen stringentes Raster von einem Hektar Blockfläche heute umgeben ist von öden Großsiedlungen und marginalen, oft illegal an steilen Hängen errichteten Stadtteilen, die an sozialen Einrichtungen und metropolitaner Infrastruktur katastrophal unterversorgt sind. Der „Plan Cerdá“ selbst, sozialutopisch erdacht, ist bis zu einer GFZ von 6,0 zugewuchert; es bleibt ein Grünflächenanteil von 0,5 qm pro Einwohner.

In den letzten Jahren hat sich die Situation verändert. Das Wachstum der Stadt hat aufgehört, die letzten zwei Versuche, im inneren Stadtbereich aufgelassene Fabrikgelände mit ungeschminkt spekulativen Wohnbauprojekten zu bebauen, sind am Druck von Stadtplanern und Bürgerinitiativen gescheitert – und mittlerweile lassen sich mit Programmen zur Stadtgestaltung Wahlen gewinnen und durch steigende Mieten auch Geld verdienen.

Barcelona ist heute von einem System detailliert ausgearbeiteter Pläne überzogen: von dem das ganze Stadtgebiet übergreifenden „Plan General Metropolitano“ über einen Hauptverkehrsplan „Xarxa Viaria“ bis zu großräumig viertelübergreifenden Flächennutzungsplänen („Plan Especial de la Reforma Interior“) und bebauungsplanartigen „Estudis de Detall“. Die rechtlichen Möglichkeiten ähneln denen des deutschen Planungsinstrumentariums. Entscheidend ist freilich vielmehr die enge Verbindung von Architekten, Stadtplanern und Politikern, die sich ursprünglich in Opposition zum Regime Francos gebildet hatte und – auch in „linkeren“ Kreisen – stark paternalistische Züge trägt und auf persönlichen Beziehungen basiert. Einerseits wird dieses System

Granvia



Carrer Muntaner



Parce del Clot



komplettiert durch die Theoriebildung an der Architekturschule Barcelonas und deren in der Stadt aktive Lehrer, andererseits ist ein Wettbewerbswesen noch so gut wie unbekannt und hat eher anekdotischen Charakter. Eine schlaue und enge Verbindung also zwischen Sozialdemokratie und Kapital, Katalanismus und „Avantgarde“, Personalunion zwischen Flächennutzungsplanern und minimalistischen Detailarchitekten.

Betrachtet man den bekannten Stadtplan Barcelonas genauer, so ist sein interessantester Aspekt nicht das Quadrat als Normalfall, sondern sein Unvollendetsein und die Phänomene seiner Fortsetzung. Konzept neuerer barcelonetischer Stadtplanung ist, Stadt zu bauen im klassischen Sinne: Fortführung des Prinzips von Straße und Baublock, Kultivierung nach innen statt Ausufern, ein Netz von punktuellen Interventionen, skulpturhaften Platzgestaltungen und öffentlichen Gebäuden – kaum Wohnungsbau. Strategie ist, private Kapitalgeber durch Verbesserung des „Ambiente“ zur Investition zu locken und die Eigendynamik von Investition und Mietpreiserhöhung in Gang zu setzen und durch detaillierte Bauleitplanung zu lenken. Man spricht von „Kontaminierungs-“ und Katalysatoreffekt der städtischen Interventionen. Was sich vermarkten läßt und gleichzeitig zum Aufbau des neuen Stadtimages als „Hauptstadt des Mittelmeeres“ herhält, ist das Wachsen eines neuen Mittelstandes im Troß der erwarteten ausländischen Investoren und die Orte seines öffentlichen Konsums. Ort der Handlung also und große Idee: Die Verwandlung eines heruntergekommenen Industriegebietes im Rücken der Stadt in eine Yuppie- und Yachtjettfassade zum Meer.

Größte Intervention innerhalb dieses Konzepts soll „Nueva Icaria“ werden, 14 Tage lang Olympisches Dorf für die Olympischen Spiele 1992, eine Tatsache, die nach jahrzehntelangen Anläufen eine Realisierung wohl erst möglich gemacht hat.

Als sich Barcelona in der Mitte des letzten Jahrhunderts erweitern durfte, wurde das damals an der Peripherie entstehende Arbeiterwohnungs- und Industriegebiet schon von Ildefons Cerdá in Anlehnung an den Roman des französischen Sozialutopisten Etienne Cabet „Icaria“ genannt. Auch eine Gruppe von bürgerlich-anarchistischen Auswanderern machte sich von Barcelona aus auf den Weg, um in den USA das Icarien Cabets zu gründen – sie wurden von Landverkäufern

betrogen. Nun soll sich jeder Interessent an den 6000 neuen Wohnungen die prickelnde Gewißheit erwerben können, an der gebauten Hommage an die anarchistische Tradition mit Besitz teilhaben zu können. Betrachtet man aber die Abwesenheit von sozialem Wohnungsbau – nach Auskunft der Stadt soll es ein „ganz normales Viertel Barcelonas“ werden – und die Okkupation der unmittelbar am Meer gelegenen repräsentativen Zone durch Luxushotels, Kongreßzentrum und Yachthafen, so wird von vorneherein klar, daß es sich nicht um ein Projekt ausgesprochen fürsorglichen Charakters handelt.

War noch in den 70er Jahren ein metabolistisch geprägtes Projekt der „Ribeira S.A.“, das eher wie der weiter nördlich gelegene Badeort La Grande Motte anmutete, Ziel vehementer Proteste der Bewohner des nahegelegenen und zum Abriß bestimmten Stadtteils Poble Nou, so trifft dieser neuerliche, zweifellos intelligenter angelegte Versuch auf allgemeine Euphorie – wohl auch der betörenden Aussicht wegen, so dicht am olympischen Geschehen teilhaben zu können. Auch die nun im weiten Umkreis galoppierenden Mieten und Immobilienpreise ernüchtern nicht.

Die Quadratstruktur des Plan Cerdá war hier zum einzigen Mal im Stadtgebiet mit Industriebetrieben gefüllt. Es fehlte aber an Erweiterungsfläche, und die 100 x 100 Meter des „Normalquadrats“ erwiesen sich für die wachsenden Betriebe als zu klein. Zudem hat die Politik der Stadt die zentrumsnahe Lage des Gebiets aufgewertet und den Stadtplanern die Möglichkeit angeboten, die Innenstadt bis direkt an die Küste zu erweitern und ihr die bisher fehlende spektakuläre Fassade zum Meer zu geben. Deshalb die Standortwahl nahe dem Stadtzentrum – wo es auch immer liegen mag; denn die alte gotische Innenstadt ist selbst zum unterversorgten, „marginalen“ Gebiet geworden.

Hinzu kommt der übergreifende Plan von neuen Umgehungs- und Küstenautobahnen, dessen Teilstücke eines der neuen Wohngebiete vom Strand trennen wird und zum katalanischen Lake Shore Drive nach dem Vorbild Chicagos gezähmt werden soll. Fatalerweise wird damit aber auch eines der letzten verbleibenden Stücke der spanischen Küste mit dröhnendem Verkehrslärm versorgt, denn nur für wenige, repräsentative hundert Meter wird das Geld für die teure Tunnellösung nach Art des Kölner Rheinufers reichen, während die weiter nördlich an-

schließenden Wohnviertel eine nur notdürftig geschminkte Stadtautobahn erwartet. Zu loben ist also der sichtbare Versuch, die Autobahnästhetik der Ingenieure mit den eher kontemplativ-statischen Vorstellungen der Stadtblockarchitekten direkt zu konfrontieren – Höhepunkt dürfte ein bis in den Autobahntunnel hinunter reichender Großbrunnen vom Pathos eines Berliner „Großer Stern“ werden. Er ist umgekehrt aber auch Entschuldigung und erleichtert den überregionalen Autobahnverkehr mit seinem per se entstädternden Effekt mitten durch die Stadt zu lenken.

Endpunkt der ersten Projektphase war eine Art Bebauungsplan als Abstraktum des großen genialen Wurfs (auch Barcelona hat nun seine IBA!) und sehr eng gefaßter Rahmen der nun einsetzenden Initiativen von Promotoren und noch unbekanntem Architekten. Ein Auftrag, der in diesem ersten Teil übrigens auch ohne Wettbewerb an das Büro der „Platzhirsche“ Martorell-Bohigas-Mackay und Puigdomenech vergeben wurde, während die nun folgende Ausführung unter den vormaligen Gewinnern des lokalen Architekturpreises „FAD“, in einzelne Gebäude unterteilt, vergeben wer-

den soll – vom Bürgermeister selbst.

Ergebnis könnte werden ein Palimpsest aus Resten der Stadtgeschichte Barcelonas – vor allem auch des mächtigen Netzes der Kanalisation –, dem neuen Versuch zum Thema innerstädtische Autobahn, ehrgeizigen Modifikationen des achteckigen Baublocks „Typ Barcelona“ (in Fortsetzung der Arbeiten des Architektenkollektivs GATC-PAC in den 20er und anfangs der 30er Jahre), verfremdet durch in Berlin und Wien abgeschauten Brückenbauten merkwürdigster Erscheinungsform, die als „Perlen“ die internationale Crème der Architekten beteiligen sollen, und angereichert durch englische terraced-houses im auch hier entdeckten Blockinneren. Hinzu kommen der kontrollierte Wildwuchs der Spekulation (eine Lackfabrik giftigster Sorte widersteht jedem Enteignungsversuch) und großzügige Freiräume, gefüllt mit südeuropäischem Design und gemacht für eine hedonistische Weltsicht – und am Ende vor allem ein glückliches spanisches Nicht-fertig-werden.

Niclas Dünnebacke

1.) Alle Zahlen nach Angaben der katalanischen Landesregierung bzw. der Zeitung EL PAIS.

Wege aus der Moderne

Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion

Herausgegeben
von Wolfgang Welsch

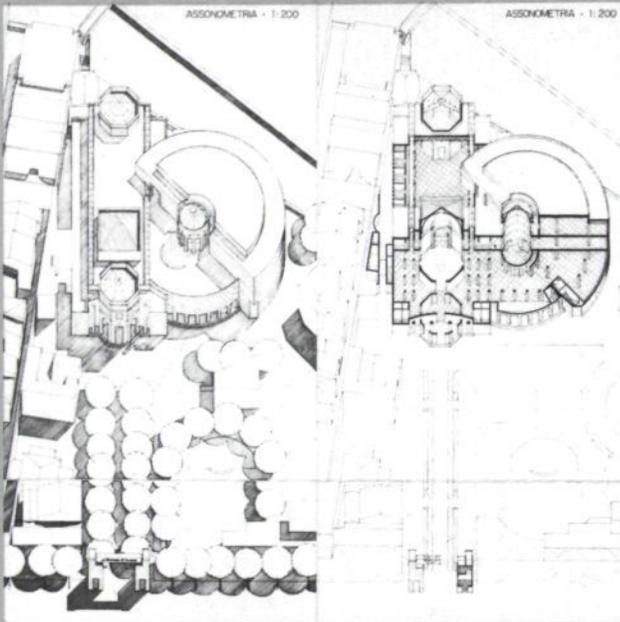
Mit Beiträgen von J. Baudrillard, D. Bell, J. Derrida, U. Eco, L. Fiedler, I. Hassan, A. Gehlen, J. Habermas, Ch. Jencks, D. Kamper, H. Klotz, J.-F. Lyotard, A. B. Oliva, P. Sloterdijk, R. Venturi, A. Wellmer und einer umfassenden Bibliographie

1988. VIII, 322 Seiten mit 6 Abbildungen. Broschur. DM 38,-
ISBN 3-527-17619-5

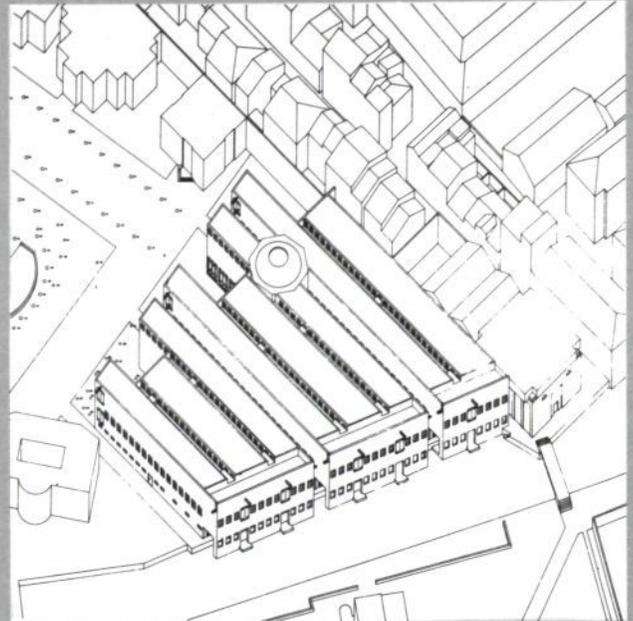
Dieses Buch erhalten Sie von:
VCH Verlagsgesellschaft mbH, Postfach 10 11 61,
D-6940 Weinheim



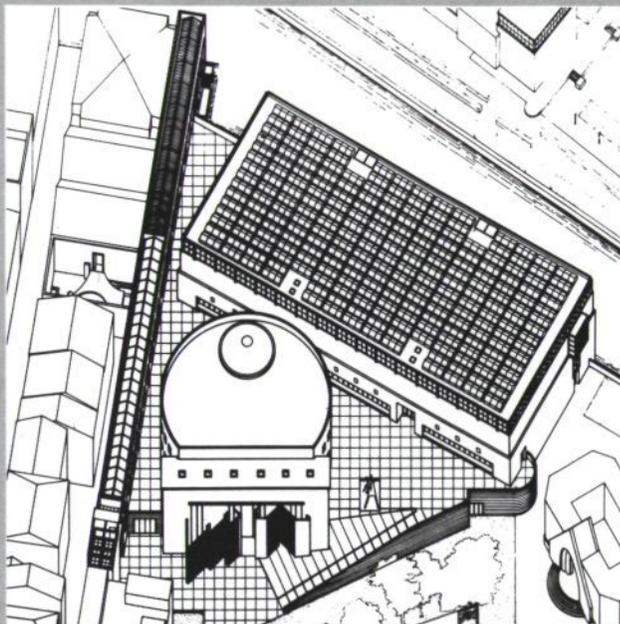
Acta humaniora



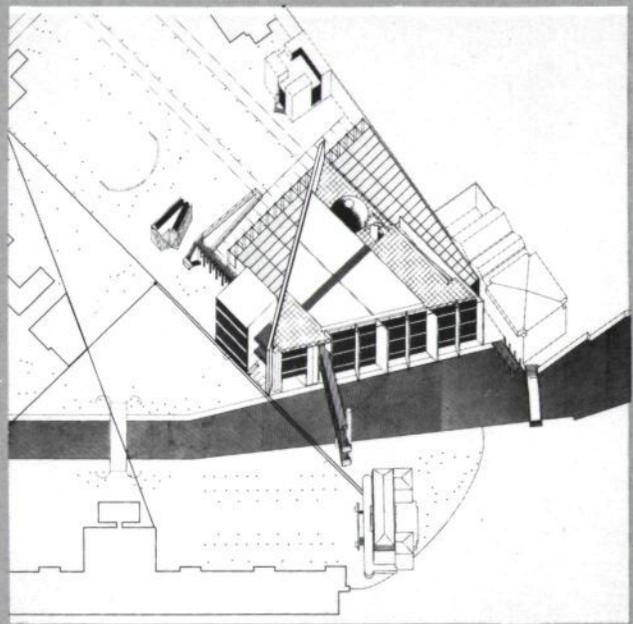
Vittorio De Feo



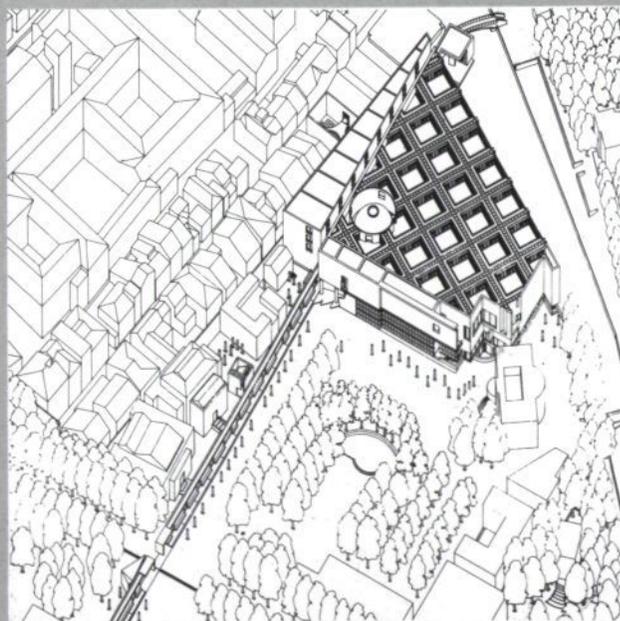
Giorgio Grassi



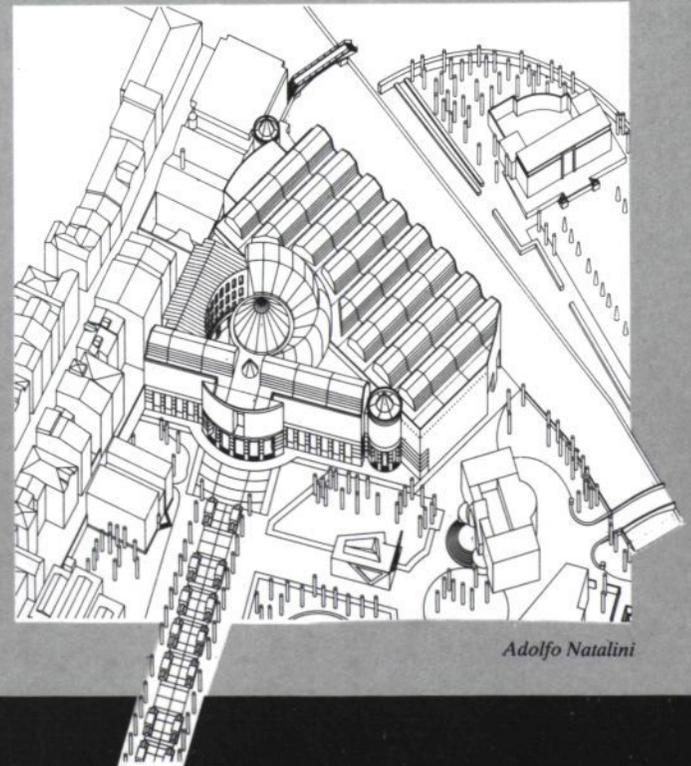
Vittorio Gregotti



Gianugo Polessello



Franco Purini



Adolfo Natalini

Padiglione Italia

Der Wettbewerb für die Neuerichtung des italienischen Ausstellungspavillons auf dem Gelände der Kunstbiennale in Venedig ist entschieden, die Ergebnisse, dokumentiert in einem 280 Seiten starken Katalog (Electa), sind im Dogenpalast zu besichtigen. Parallelen fallen auf zur jüngst absolvierten Kür für das Deutsche Historische Museum – nicht nur, was das nationale Prestige der Veranstaltung betrifft, auch in Bezug auf das ein wenig enttäuschende Spektrum der eingereichten Arbeiten. Dabei war doch alles ganz anders:

Anfang des Jahres entschied das von Paolo Portoghesi geleitete Präsidium der Biennale, daß endlich Schluß sein müsse mit dem ruinösen Zustand der zentralen Ausstellungshalle (trotz ihrer mittlerweile über 6000m² Grundfläche schlicht „italienischer Pavillon“ genannt). Tatsächlich verbirgt sich hinter der mehrfach – zuletzt durch Carlo Scarpa – veränderten Fassade von 1938 ein unüberschaubares Labyrinth aus großen und kleinen Räumen, die im Laufe der bald hundertjährigen Geschichte der Kunstschau immer wieder an den ursprünglichen Bau angefügt wurden. Man kam zu dem Entschluß, den gesamten Komplex mit Ausnahme der von Galileo Chini Anfang des Jahrhunderts ausgemalten Kuppelhalle abzureißen und spätestens bis 1991 durch ein modernes, 15.000m² Ausstellungsfläche bietendes Gebäude zu ersetzen. Ein Wettbewerb, beschränkt auf „zwölf der repräsentativsten Architekten Italiens“, wurde ausgeschrieben. Die nationale Beschränkung begründet Francesco Dal Co. Leiter der Architektursektion der Biennale, mit der Tatsache, daß ja auch die Pavillons der anderen Nationen von den repräsentativsten Architekten des jeweiligen Landes entworfen worden seien (über einige Ausnahmen, wie den berühmten, von Scarpa entworfenen venezolanischen Pavillon oder den kanadischen vom Studio BBPR hat er dabei wohl großzügig hinweggesehen).

Wer also zählt zu diesem erlauchten Kreis der Repräsentanten italienischer Baukultur? Wer fleißig Casabella oder Domus liest, wird die Namen kennen (denn auf den Seiten dieser Magazine haben sich die meisten von ihnen profiliert). Eingeladen waren: Alessandro Anselmi,

Guido Canella, Francesco Cellini, Vittorio de Feo, Roberto Gabetti/Aimaro Isola, Giorgio Grassi, Vittorio Gregotti, Adolfo Natalini, Pierluigi Nicolin, Gianugo Polesello, Franco Purini, Francesco Venezia. Vor dem Hintergrund dieser relativ homogenen italienischen Szene wird dann auch die Einheitlichkeit der abgelieferten Konzepte verständlich.

Das Biennalegelände (auch „Giardini“ genannt) ist ein im östlichen Zipfel der Lagunenstadt gelegener, unter Napoleon im englischen Stil angelegter Park, in den in lockerer Folge die Pavillons der einzelnen Nationen eingestreut sind. Senkrecht zur Uferpromenade führt eine baumbestandene Allee von der Vaporettoanlegestelle durch den Park, an deren Ende sich der italienische Pavillon befindet. Im Norden grenzt der Pavillon an die historische Bebauung des Stadtteils Castello, im Osten an den Kanal zwischen Castello und S.Elena. Diese vollflächige Bebauung der Grundstücksgrenzen haben alle Wettbewerbsteilnehmer bis auf Gregotti übernommen (wenn man einmal von dem eher exotischen Vorschlag des Teams Gabetti/Isola absieht, das die gesamten Ausstellungsräume unter einem begrünnten, mit architektonischen Fundstücken gespickten Hügel versenken will). Die Mehrzahl der Entwürfe sieht einen relativ homogenen Block vor, der durch ein parallel zu einer der drei Grundstückskanten gelegtes und an den beiden anderen Seiten unvermittelt abgeschnittenes Raster strukturiert wird (ein Muster, das an Norman Fosters Entwurf für die BBC in London erinnert – s. 90/91 ARCH+). Auch wenn ein solches Vorgehen aufgrund der geforderten Flexibilität und des enormen Raumprogramms nahezu liegen scheint, so wirkt der Pavillon auf diese Weise doch eher wie die Fortsetzung der angrenzenden Wohnbebauung und nicht wie ein Teil des Parks. Der einzige, der ebendies erklärmaßen erreichen möchte, ist Giorgio Grassi. Sein Kommentar zum Entwurf liest sich wie ein typologisches Lehrbuch. Für ihn sind die offenen Parkanlagen ein Fremdkörper in der dichten urbanen Struktur Venedigs – deshalb versucht er sie an die Stadt anzubinden, indem er das Muster der angrenzenden zwei Straßenzüge weiterstrickt. Folge-

richtig teilt sich sein Gebäude in drei, zum Paludo S. Antonio parallele Straßenzüge, zwischen denen sich 4m breite Gassen bilden.

Bei aller Logik dieses Gedankens muß man sich fragen, ob der Typus der Wohnbebauung Überganglos auf ein Museum anwendbar ist. Und wer sich jemals einen heißen Tag lang durch die engen, überfüllten Gassen Venedigs gekämpft hat, der wird die großzügigen Parkanlagen der Giardini eher als angenehme Ergänzung und nicht als Gegensatz zum urbanen Gefüge der Stadt empfinden. Aber Grassi schafft auch noch den typologischen Salto Mortale: Der vielzitierte venezianische Palazzo muß wieder einmal herhalten. Dieser ist bekanntermaßen dreigeteilt und hat seine Fassade zum Kanal. Besitzt er einen Hof bzw. Garten, so umschließt er diesen in U- oder L-Form. Grassi interpretiert nun die eben noch als Straßenrandbebauung gesehene Blöcke um in die drei Teile des Palazzo – folgerichtig liegt die Vorderfront des Gebäudes am Kanal und der Park der Biennale wird zum Garten (bzw. Hinterhof) des Hauses. Daß man sich den Gebäuden am Canale Grande üblicherweise vom Wasser her näherte, der Besucher der Biennale aber durch den Park, also von „hinten“ auf den Bau zugeht (und dabei von den einladenden Enden einer Hilberseimerschen Wohnzeilenbebauung begrüßt wird), stört Grassi nicht, im Gegenteil – den Versuch, die Fassade als perspektivischen Endpunkt der Allee zu gestalten, fand er immer schon verlogen.

Ganz anders dagegen der mit dem ersten Preis (und damit dem Auftrag zur Realisierung) ausgezeichnete Entwurf von Francesco Cellini. Er schafft einen ruhigen Abschluß der Allee und überzeugt durch ein verblüffend einfaches räumliches Konzept, das alle Möglichkeiten der Ausstellungsgestaltung offenläßt und dennoch kein beliebiger Container für Kunstobjekte ist. Quer zur zentralen Allee hat er eine Reihe von parallelen Mauerscheiben gestellt, die alternierend in großem bzw. kleinem Abstand voneinander stehen und so die Ausstellungsräume bilden, die durch 2,40m breite Gassen (auch hier darf natürlich der Hinweis auf den urbanen Kontext nicht fehlen!) getrennt

werden. Im Obergeschoß gelangt man über Brücken von einem Raum in den anderen. Unterbrochen wird dieses System nur durch den historischen Kuppelbau und durch eine große, kreisrunde Senke im Erdboden, die eine riesige Eingangshalle bildet und über der sich die Mauerscheiben entsprechend dem Kreisradius in flachen Bögen öffnen. Durch die von oben verglasten Gassen fällt Tageslicht bis ganz nach unten und soll „die Vielfalt urbaner Raumerlebnisse“ vermitteln. Der Entwurf strahlt eine ruhige Monumentalität aus, die jedoch nicht bedrückend, sondern (zumindest in Cellinis subtilen, lichtdurchfluteten Zeichnungen) schlicht und elegant wirkt. Schade jedoch, daß er das Gebäude durch Mauern so radikal dem Park gegenüber abriegelt und somit jeden Dialog mit den umgebenden Pavillons verweigert.

Diesen Dialog nimmt eigentlich nur Vittorio Gregotti in seinem Entwurf auf, indem er das ansonsten erdrückende Volumen in ein Ensemble aus Solitären auflöst, die er durch ein gemeinsames Plateau zusammenfaßt, in dem sich Service- und Lagerräume befinden. Er ist auch der einzige, der das bestehende Eingangsportal mit Einbauten von Carlo Scarpa erhält und geschickt in die Komposition integriert. Eine strenge, rechteckige Halle enthält den Ausstellungsbereich, für dessen Beleuchtung Gregotti die von Renzo Piano entwickelten, entsprechend dem Tageslichteinfall gesteuerten Oberlichtlamellen vorschlägt. Speziell das Innenraumkonzept dürfte der Jury wohl zu wenig originell gewesen sein. Einer der Juroren war übrigens auch jener Italiener, der den großen deutschen Prestige-Wettbewerb gewonnen hat. Warum hat man ihn nicht zur Teilnahme aufgefordert? Gehört er etwa nicht zu den hervorragenden Repräsentanten seines Landes? Keine Sorge – Er dürfte zu einer Klasse von Architekten gehören, für die die Biennale bereits den nächsten Wettbewerb in der Schublade hat. Dann nämlich – im nächsten Jahr – dürfen die internationalen Reißbrett-Stars den ebenso internationalen Filmstars einen neuen Palazzo del cinema entwerfen.

Joachim Marquardt

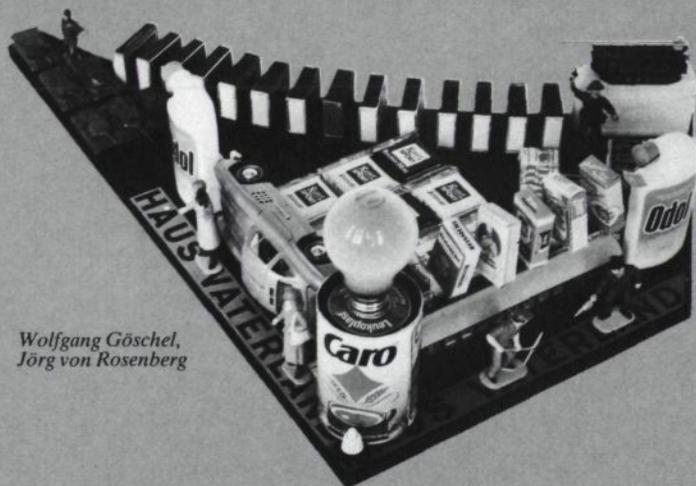
Der Streit um das Historische Museum wird wohl nicht verstummen, wenn das Haus steht, – oder die Häuser, welche der Erste Preis von Aldo Rossi vorseht. Da ist zunächst die Sache selbst: Ein Politiker, (der Geschichte studiert hat,) beschert der Stadt Berlin dieses Museum; zweifellos in bester Absicht; aber ich kriege den Vers Vergils nicht aus dem Kopf, den Kassandra spricht:

Quidquid id est, timeo Danaos – et dona ferentes.

Frei übersetzt: Die Politiker machen mir immer Angst, am meisten aber, wenn sie uns was schenken wollen. –

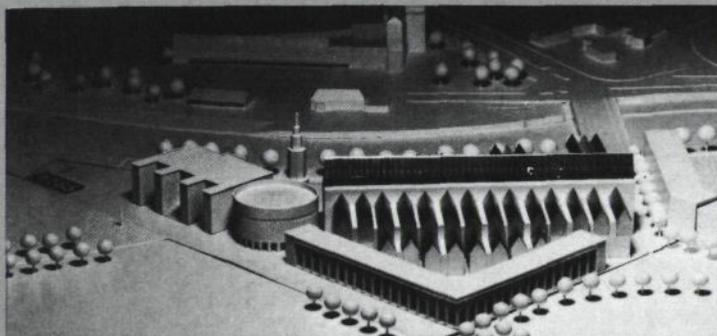
Der Schenker hat einmal von der Gnade seiner späten Geburt gesprochen. Kann er uns tadeln, wenn wir den Zweck des geschenkten Museums mit diesem, seinem Gefühl der Erleichterung in Zusammenhang sehen? Ein historisches Museum soll den glücklich Nachgeborenen helfen, etwas in der deutschen Geschichte zu überwinden. Dem darf man zustimmen: Es tut einem Volke nicht gut, Generationen lang unter der Schuld einer Generation gebeugt zu leben. Es tut einem Volke aber ebensowenig gut, eine Erscheinung wie die „Tausend Jahre“ zu verdrängen. Das hat man seit der „Stunde Null“ versucht, – und nicht ohne Erfolg. Man irrt sich wohl nicht, wenn man annimmt, der Politiker, der für sich selbst die Gnade der späten Geburt in Anspruch nimmt, verbinde das gestiftete Museum nicht mit der Absicht, das Dritte Reich aus der Geschichte – der deutschen, der europäischen – geduldig und ehrlich zu entwickeln. Dies aber täte not. Ob ein Museum dafür das geeignete Instrument ist, darf man bezweifeln.

Der Bundeskanzler hat das Recht für sich in Anspruch genommen, den Ort des Museums zu bestimmen. Es wird erzählt, er habe an einem Fenster des Reichstagsgebäudes gestanden und gewiesen: Dort soll es hin! Die Geschichte ist wohl wahr, obwohl der Ort schon vorher besprochen wurde. Daß sie aber so gern erzählt wird, ist kein gutes Zeichen: ein wenig diktatorisch, die Geste: bei Louis Quatorze,

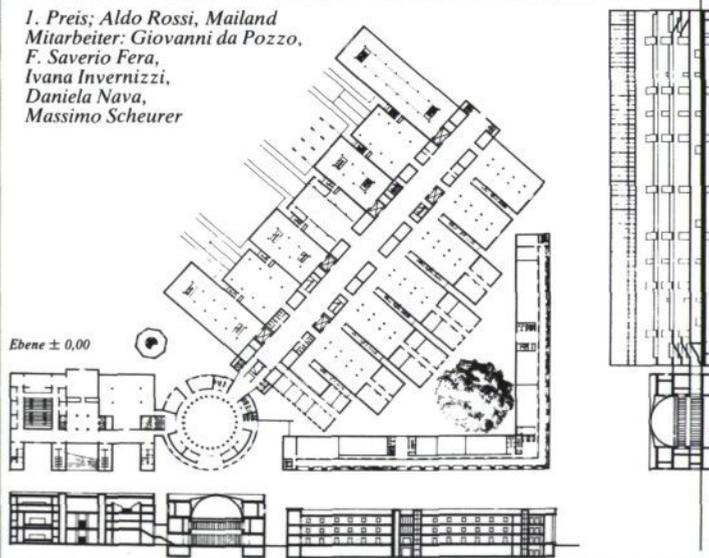


Wolfgang Göschel,
Jörg von Rosenberg

Geschenkt bekommt Berlin ein Geschichtsmuseum

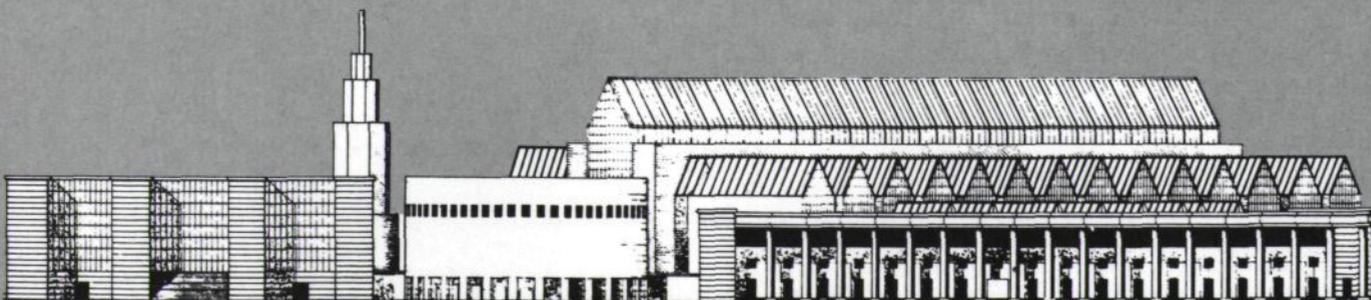


1. Preis: Aldo Rossi, Mailand
Mitarbeiter: Giovanni da Pozzo,
F. Saverio Fera,
Ivana Invernizzi,
Daniela Nava,
Massimo Scheurer



ja, bei Hitler, gewiss. Aber bei Helmut Kohl? – Der Ort ist der Spreebogen, um den Planer in Berlin sich seit Jahrzehnten bemühen: Er soll endlich die Bedeutung für die Stadt gewinnen, die dieser schönen Formation zukommt. Das vornehme Wohnviertel, das dort einmal gestanden hat, – dort lebte Graf Barby in Fontanes „Stechlin“, – ließ den Spreebogen nicht in Erscheinung treten. Das hat konsequent wohl nur Hans Poelzig's Entwurf einer Erweiterung des Reichstages getan: Die neuen Gebäude sollten radial im Bogen des Flusses angeordnet werden. Aber das schien bereits den Zeitgenossen (1929) zu groß gedacht. Seit einer Reihe von Jahren ist der Spreebogen wieder ernsthaft im Gespräch, und es gibt interessantere Projekte. Die Lage des Museums an der Moltkestraße schafft eine unliebsame Tatsache, man kann sagen, daß sie alle weiteren Überlegungen den Spreebogen betreffend präjudiziert. Das wußte der Bundeskanzler wohl nicht; aber das macht seine Geste nicht besser. –

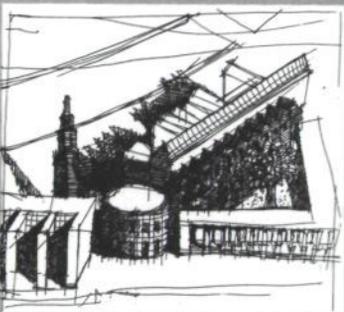
Inzwischen ist der Wettbewerb, an dem über zweihundert Architekten teilgenommen haben, entschieden, und seine Resultate verstärken das unsichere Gefühl, das wir dem Museum gegenüber haben. Ein preisgekürter Entwurf will die ganze Anlage hinter einer achtzehn Meter hohen Mauer ohne Fenster verschließen. Ja, wenn die deutsche Geschichte das nötig hat. – Ein anderer Preis sieht eine so gigantische Baumasse vor, daß Miessens Nationalgalerie, an welche sie erinnert, daneben erscheint wie ein Kästlein. Der Erste Preis, der gebaut wird: Die Entscheidung ging erstaunlich, man ist versucht zu sagen, befremdend schnell – sieht eine Anzahl von Gebäuden verschiedener Art und Form und Größe vor. Der Entwurf besitzt gewisse Tugenden. Er ist einer der wenigen, welche auf die Lage am Fluß Bezug nehmen. Aber auch aus ihm geht die Künstlichkeit des Programms und sein Anspruch hervor, der sich in dem übergroßen Maßstab ausdrückt. In die kleine Gartenecke zwischen dem Hauptbau und dem gewaltigen Portico, der die Straßenecke be-



an

gleiten wird, soll „eine deutsche Eiche“ gepflanzt werden. Sinnig. –

Wer daran gezweifelt hat, daß Berlin ein historisches Museum braucht, der bleibt im Zweifel. Es soll eine Antwort sein: auf das historische Museum in Ost-Berlin; auf die Not, die die Deutschen mit ihrer Geschichte haben; und auf so manches andere. Ich habe gefragt, ob ein Museum das geeignete Instrument ist, die Geschichte den Menschen nahe zu bringen. Nun frage ich, ob Berlin ein so anspruchsvolles Museum braucht: eine Museumsstadt, wie Aldo Rossi sie vorsieht. Mir scheint, Berlin brauche ein Museum anderer Art: ein Naturkundemuseum. Als Kind bin ich ungern in ein Bildermuseum gegangen; aber in die Invalidenstraße bin ich fast jede Woche gefahren; und wir wohnten in Lichtenfelde (ohne Auto, natürlich). Ah, der Sepsenradensis: der große Ammonit, gleich in der Eingangshalle. Ich glaube, sein Durchmesser



beträgt fast drei Meter. Und gegenüber, der echte Archaeopteryx, der Eidechsenvogel, das große Beweisstück für die Lehre von der Entwicklung! Und der Sauriersaal! Und die tropischen Schmetterlinge in Kästen, die sich drehen, damit das Licht das Blau der Flügel aufleuchten läßt! Und die unendlichen Sammlungen ausgestopfter Säugetiere und ihrer Skelette, die die Anatomie klar machen! Brauchen die Berliner Kinder das etwa nicht? Brauchen sie nur „Kultur“? Ich meine allerdings, dies ist Kultur. Im Naturkundemuseum in New York wird die Landschaft von jedem Bundesstaat zur Anschauung gebracht. Dort hört man in den Saurier-Räumen Eltern ihren Kindern sehr genaue Erklärungen geben. In Berlin braucht man ein Museum dieser Art offenbar nicht; wenigstens haben die Berliner Kinder keines – seit beinahe einem halben Jahrhundert! Gewiß, das würde Geld kosten, viel Geld: Geschenk bekommt Berlin das nicht, geschenkt bekommt Berlin ein Geschichtsmuseum. –

Julius Posener

Betr. 95 ARCH+

Lieber Herr Kuhnert,

ARCH+ wird zunehmend konfus und als Beleg dafür möchte ich Ihnen gemeinsam mit Wolfgang Wagener veröffentlichten Beitrag in Nr. 95 ARCH+ vom August 1988 über das „Verschwinden der Architektur“ benennen.

Zum Schluß heißt es da: „Die Architektur wird aufgehen in einer einzigen Disziplin aus Ingenieuren, Architekten, Technikern, Designern, den Spezialisten aller Disziplinen: der er-möglichenden Technik und dem virtuosen Raffinement, um immer wieder neue Inszenierungen zustande zu bringen“ (Bruno Schindler) – in einem neuen Gesamtkunstwerk, nur ganz anders verstanden als das 19. Jahrhundert und das Bauhaus es taten“.

Sie heben ab auf die „Ästhetik des Erscheinens“ und präsentieren uns hier als neue Priester Norman Foster, Richard Rogers, Charles Jencks u.a.

Nun möchte ich doch darauf aufmerksam machen, daß Norman Foster die von Ihnen hochgelobte Hongkong Bank realisiert hat als eine Kathedrale des Kapitalismus, als eine der wichtigsten Steuerzentralen für die heutige Machtübung. Mit keinem Wort, und das halte ich für typisch, wird in Ihrem Beitrag der soziale Aspekt der Moderne erwähnt. Euphorie für technische Entwicklung ja, aber doch zum Wohle aller Menschen!! Das war es doch! Wenn Sie jetzt eine neue Ästhetik daraus machen, die das absolut korrupte System auch noch zuläßt, darauf eine neue Hoffnung für ein neues Gesamtkunstwerk ableiten, dann reden Sie wie die nur sogenannten Modernen, die das Versprechen einer gleichzeitig sozialen Umwelt nicht eingelöst haben.

Bei Ihren Ausführungen über die Zustände, die ja wohl allgemein bekannt sind, fehlt der einfache Hinweis, daß Architektur und Städtebau aus dem Zustand der jeweiligen gesellschaftlichen Verfassung entsteht, den wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Weichenstellungen. Profitopolis ist nicht vom Himmel gefallen. Es ist das Ergebnis neuer Verführungen. Hier etwas

zu ändern, das erfordert mehr als über eine neue „Ästhetik des Erscheinens“ zu spekulieren. Zum Beispiel kann man sich über die Rechte der Bürger an dem doch erstaunlich guten Grundgesetz unserer Republik informieren und hier Verletzungen nachweisen! Das wäre doch ein gutes Thema für ARCH+ und damit käme sie auch auf die ursprüngliche Linie zurück.

Somit mit freundlichen Grüßen
Ihr

Josef Lehmbruck

Betr.: 94 ARCH+

Sehr geehrte Frau Kraft,

endlich komme ich dazu, mich für die Übersendung von Heft 94 der ARCH+ sehr herzlich zu bedanken. Dieses Heft haben Sie dem Thema „Oikos Stadt“ mit sehr interessanten Beiträgen gewidmet.

Auch das Projekt „Ökologische Stadterneuerung Gostenhof-Ost“ aus Nürnberg ist darin mit dem gegenwärtigen Sachstand enthalten. Wir freuen uns, daß Sie dieses Projekt einer Betrachtung für Wert halten und die damit verfolgten Ansätze im Grundsatz positiv bewerten. Die Initiierung, Begleitung und Steuerung dieses Prozesses ist für das koordinierende Amt äußerst schwierig. Ein solch umfassend und ganzheitlich angelegtes Projekt stößt überall auf Rechts-, Verwaltungs- und Finanzstrukturen, die es einengen und behindern. Schon die Stadtverwaltung ist alles andere als ein ganzheitlicher Organismus, sondern eine Ansammlung höchst selbständiger Zellen. Es wäre Aufgabe einer Projektbeobachtung, – die es aber nicht gibt – solche Abläufe aufzuzeigen und Ansätze für zukunftsorientiertere Handlungsformen zu entwickeln. Wir jedenfalls versuchen, aus unserer Koordinationskompetenz heraus ein zusammengefaßtes Handeln immer wieder herbeizuführen. Vor diesem Hintergrund ist in der Tat zunächst der Aufbau des Expertenkreises zurückgestellt worden.

Andererseits kristallisiert sich mehr und mehr heraus, daß das

geplante „Öko-Zentrum“ die Rolle dieses Verknüpfungspunktes zwischen Fachwissen, Politik, Verwaltung und Stadtteilbewohnern übernehmen soll. Hier werden interessante Modelle diskutiert.

Was die Rolle der Stadt angeht, so halte ich die Annahme, daß wir eher passiv als Katalysatoren wirken wollen, für ein Mißverständnis. Das Hauptanliegen dieses Projektes ist der Aufbau einer wirklichen Beteiligung und Mitwirkung der Bewohner selbst.

Dabei sind wir absolut gewillt, die „Vorreiterrolle“ dort zu übernehmen, wo wir unmittelbaren Einfluß haben, beispielsweise im öffentlichen Wohnumfeld oder – über den Erwerb durch den Stadterneuerungstreuhänder – bei der Modernisierung von Anwesen und nicht zuletzt dem Ausbau des „Öko-Zentrums“. Der Aufbau der Bürgerbeteiligung ist äußerst schwierig, zeigt aber vielversprechende Ansätze. Die „Stadtteilkonferenz“ als Organ sämtlicher interessierter Bewohner eines Stadtteils, die Einrichtung von Arbeitskreisen aus der Bewohnerschaft, die sich mit Schwerpunktthemen befassen – es gibt deren schon vier – zeigen ebenfalls gute Ansätze und stoßen auf überraschend positives Interesse.

Ein besonderes Projekt in diesem Zusammenhang ist die Umgestaltung der Leonhardstraße. Die Planung läuft sowohl auf der Verwaltungsseite mit den verschiedensten Dienststellen, als auch mit den zugezogenen Experten und nicht zuletzt mit den Bewohnern selbst, sehr gut. Die Umsetzung der Planung allerdings wird sicher Schwierigkeiten bereiten, wenn es gilt, alle mit dem Bau und der Straßengestaltung befaßten Dienststellen zu koordinieren. Doch das große und geweckte Bürgerinteresse ist sicher eine Schubkraft.

Ich schreibe Ihnen dies so offen, weil ich Ihr positives Interesse an unserem Projekt verspüre und gerne wachhalten möchte.

Einstweilen zeichne ich
mit freundlichen Grüßen
Dr. Erhardt
Ltd. Verw.-Direktor