

Es muss nicht immer Bauhaus sein

Otto Haesler und die pragmatische Moderne

Die moderne Architektur der zwanziger Jahre des letzten Jahrhunderts ist hinlänglich erforscht, sollte man meinen. Aber bis in die Gegenwart hinein gab es immer noch große Unbekannte in dieser vorbildlosen Geschichte des kompromisslosen Ausbruchs aus allen Bau-Konventionen. Otto Haesler (1880 - 1962) war einer von ihnen, eher ein Praktiker als ein Theoretiker. Mit ihm beschäftigt sich seit Jahren die Kunsthistorikerin Simone Oelker, die dem zu Unrecht vergessenen Architekten 2002 eine umfangreiche Monografie gewidmet und ihn jüngst mit einer informativen und gut gestalteten Ausstellung an zwei prominenten Orten der Moderne präsentiert hat: in Dessau im Meisterhaus Schlemmer und in Celle im ehemaligen, nun authentisch renovierten Wohnhaus eines Schuldirektors, das Haesler dort 1931 an zentralem Ort am Rande eines Parks errichten konnte. In einer verkleinerten Form wird diese Ausstellung dann voraussichtlich letztmalig und nur für kurze Zeit im März in der Niedersächsischen Landesvertretung in Berlin zu sehen sein.

Haesler kam spät zur Moderne. Um 1910 bevorzugte er eine traditionsgebundene Architektur, öffnete sich beginnenden Reformbestrebungen und schließlich Anfang der 1920er Jahre dem Expressionismus, bis er 1924 mit der farbenprächtig akzentuierten Siedlung *Italienischer Garten* in Celle eines der wichtigsten Dokumente der frühen Moderne im Wohnungsbau schuf. Bei genauem Hinsehen ist es ein Zeugnis des Übergangs vom Expressionismus zur Moderne, neu vor allem wegen der flachen Dächer. Die Staffelung der Kuben verbirgt einen bürgerlichen Habitus, die Auffälligkeit der Farben überdeckt traditionelle Details. Außer im Treppenhaus finden sich hier noch keine Fensterbänder, und die Verglasungen sehen wegen geschickter Detailarbeit nur so aus, als würden sie sich über die Ecke hinaus fortsetzen, sind aber traditionell ausgeführt. Überhaupt ist Haesler eher ein Praktiker als ein Visionär, viel näher am wirtschaftlichen Bauen als am unerprobten Detail, was manchmal zum Verzicht auf Eleganz zugunsten von Zweckmäßigkeit führt.

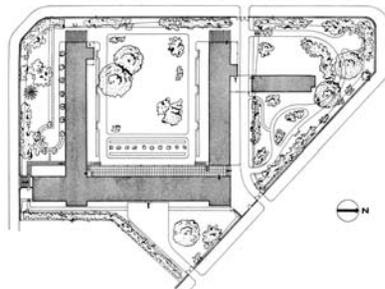
Im Laufe seiner über 34jährigen Tätigkeit als freischaffender Architekt setzte er nun in Celle einen modernen Bau nach dem anderen gegen die Fachwerkidylle der Heidedstadt, gründete die "heimtyp a.g. celle" und entwickelte, leider nicht wirtschaftlich erfolgreich, "das typi-

sierte eigenheim". Er war zu dieser Zeit kein junger, sondern schon ein etwas älterer "Wilder".

Radikal waren seine programmatischen Zeilenbauten der Siedlungen *Georgsgarten* von 1926 und *Blumläger Feld* von 1930 mit Wohnungen für das Existenzminimum, ausgestattet mit Gemeinschaftseinrichtungen, Fernwärme und Nutzgärten von Leberecht Migge, dem "Spartakus in Grün". Den flachen Zeilenbauten im *Blumläger Feld* wurde allerdings durch aktuelle Um- und Erweiterungsbauten der Garaus gemacht. So verständlich es ist, dass heute niemand mehr in diesen extrem einfachen Standards von 1930 leben will, so unverständlich ist die Haltung, mit der dieses erstrangige Baudenkmal preisgegeben wurde, statt nach besseren Lösungen zu suchen oder wenigstens einen Teilbereich authentisch zu erhalten.

Durch Haeslers Häuser war Celle in den zwanziger Jahren gleichbedeutend mit Berlin, Frankfurt a. M. oder Dessau zu einem Zentrum des Neuen Bauens aufgestiegen. Haesler wurde der Direktorenposten des Dessauer Bauhauses angeboten, was er aber ablehnte, weil er so beschäftigt war. Seine Volksschule in Celle mit der zentralen, multifunktionalen Sport- und Festhalle mit eingehängter Projektionskabine für Filmvorführungen gehörte zu den meistpublizierten neuen "Bauten der Gemeinschaft", und das Marie-von-Boschan-Aschrott-Altersheim

Literatur:
Simone Oelker: Otto Haesler. Eine Architektenkarriere in der Weimarer Republik. Dölling & Galitz Verlag, Hamburg 2002



Altersheim der Marie-von-Boschan-Aschrott-Stiftung, Kassel 1930
oben: Lageplan
unten: Grundriss EG



in Kassel von 1931 verdeutlicht beispielhaft den umfassenden sozialen Anspruch des modernen Bauens, alle neuen Aufgaben auch formal neu zu lösen.

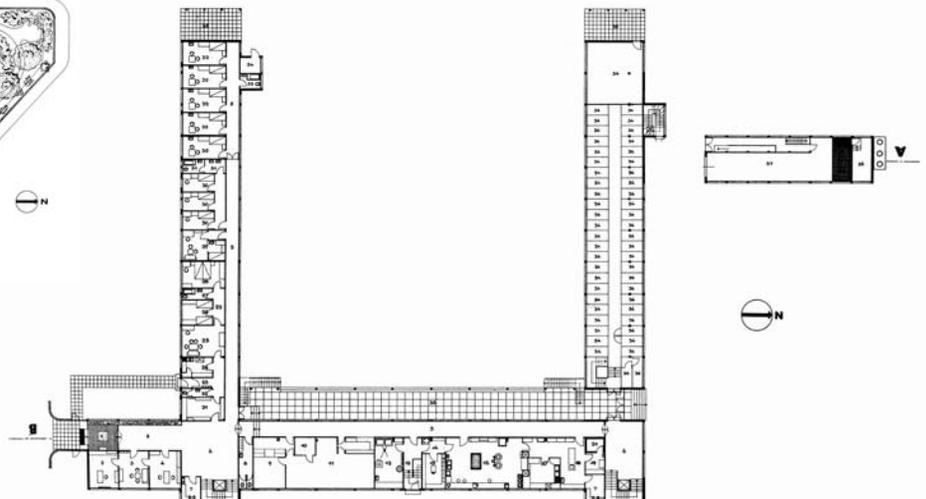
Auch an der wichtigen Siedlung *Dammerstock* in Karlsruhe war er maßgeblich beteiligt, entwickelte zusammen mit Walter Gropius den Lageplan und entwarf neben den Gemeinschaftsbauten auch knapp zwanzig zwei- und viergeschossige Wohnhäuser von bestechender Radikalität der Form. Die Siedlungen *Rothenberg* in Kassel und *Rathenow* wiederholten im Grunde städtebauliche und typologische Muster, die er in Celle mit der Siedlung *Georgsgarten* erstmals erprobt hatte.

Während des Nationalsozialismus war an eine Fortsetzung dieser Architektur nicht zu denken. Haesler wurde öffentlich angefeindet, verließ mit seiner Familie Celle und ließ sich bei Eutin nieder, inspiriert durch eine Erinnerung an Hugo Häring's organisch-funktionalistischen Kuhstall für das *Gut Garkau*

bei Lübeck. Er war nun eher ein sich selbst versorgender Kleinlandwirt als ein Architekt. Zwar erhielt er einige Aufträge, beteiligte sich am Wettbewerb für das Eutiner Krankenhaus, aber erst in der Position des stellvertretenden Leiters des Stadtbauamts im von Deutschland besetzten Polen in Lodz, das nun Litzmannstadt hieß, ging er wieder seinem Beruf nach. Was genau er dort ab 1941 plante, tat und sah, ist noch unbekannt. Gleiches gilt für seine 1943 einsetzenden Planungen für den zerstörten Hafen *Sewastopols* auf der Krim. Ein neu gegründeter Arbeitskreis bemüht sich darum, die für die Generation Haeslers zwar keineswegs untypische, in der Biografie einer Lichtgestalt der Moderne aber doch erstaunliche Lücke zu schließen.

Nach dem Krieg bewarb sich Haesler erfolglos um die Stelle des Kieler Stadtbaurats und ging schließlich ins ostdeutsche Rathenow, wo er bereits 1929 eine moderne Siedlung gebaut hatte. Seine neuen Häuser entstanden dort nun dank radikaler Rationalisierung so kostengünstig, dass die Wohnungen darin die billigsten Mieten in der DDR hatten. Haesler blieb im Osten des geteilten Landes, wurde 1950 zum Professor für sozialen Wohnungsbau ernannt, in die Deutsche Bauakademie berufen und spezialisierte sich auf die Mechanisierung und Industrialisierung im Wohnungsbau. Im Westen geriet er in Vergessenheit, und es war ein langer Weg, ihn und seine Bedeutung für eine pragmatische Moderne wieder in Erinnerung zu rufen.

Ulrich Höhns



Altersheim der Marie-von-Boschan-
Aschrott-Stiftung, Kassel 1930
oben: Westlicher Kopf und Teilansicht
des nördlichen Wohnflügels
unten: Haupteingang
Fotos: Arthur Köster



Ende und Aufbruch des souveränen Architekten

Mit der These vom Lager als "Matrix der Moderne" befremdet der Philosoph Giorgio Agamben gegenwärtig die internationale Architektengemeinde, die die Zeit des "Lagers" – die "Moderne" – einmal für revolutionär und sozialkritisch hielt. Nach Hannah Arendt und Michel Foucault zwingt er das Phänomen des Lagers erneut aus seinem verdrängten Schattendasein hervor, von dem aus es bislang in aller Heimlichkeit in Einrichtungen wie den Abschiebezentren der Flughäfen, Guantanamo und den "gated communities" seine Wirkung entfaltet. Die Abteilung der Bildenden Künste der Berliner AdK gab nun diesem wiederholten Drängen der politischen Philosophie mit dem interdisziplinären Symposium *Auszug aus dem Lager_Die Überwindung des modernen Raumparadigmas* im Dezember 2005 nach. Die Teilnehmer verfolgten vor allem historische, literaturwissenschaftliche sowie kunsthistorische Spuren und versuchten, "den Begriff des Lagers durch ästhetische Sondierungen zu schärfen", wie der Initiator Ludger Schwarte das Konzept charakterisierte.

Die Symposiumsidee – die abstrakte und nicht gerade sich selbst erklärende Lagermatrix Agambens am konkreten Objekt zu veranschaulichen – folgte dem Prinzip der Benjaminschen Montage, auf die Georges Didi-Huberman in seinem Eröffnungsvortrag einging: Erst wenn eine Darstellung "dialektisch" ist – in diesem Fall eine Montage von Bild und Text – sei sie lesbar und könne ihre Aussagen zu einem "Kristall des Totalgeschehens" verdichten.

Angesichts der notwendigen Parallelität von Bild und Analyse überrascht es nicht, dass die beschreibende Sondierung des materiellen Lager-Raums allein zunächst kaum aussagekräftige Merkmale erbrachte; das Lager lasse "keine verbindliche bauaufgabenspezifische Architekturtypologie" erkennen (Axel Doßmann, Jan u. Kai Wenzel). Ralph Gabriel lehnte es sogar für den scheinbar engen Bereich des nationalsozialistischen Lagers ab, von einem einheitlichen Typus zu sprechen. Es sei so wenig Bauform und so sehr Organisation, dass die Form in der Organisations-Struktur nicht als eigenständig wahrnehmbar sei und mit ihr zusammen falle. Das Lager löse sich ins "Lagerhafte" (Wolfgang Pircher) auf, dessen Indifferenz es ermögliche, die KZ nach 1945 nahtlos als Internierungslager für Nazis und Auffanglager für Vertriebene, später für Gastarbeiter umzufunktionieren.

Erst wenn man das Lager im Agambenschen Kontext als einen Ort ernst nimmt, dessen Zweck einzig die Bewahrung oder überhaupt erst die Produktion des "nackten" biologischen Lebens seiner Bewohner ist, gewinnt seine phänomenologische Indifferenz den Charakter einer Bautypologie. Ornamente, Details und andere spielerische Elemente fehlen und legen eine Raumorganisation offen, die bloße ökonomisierte Struktur ist. Doßmann und seine beiden Co-Referenten legten daher ihr Augenmerk gerade auf die Analyse der Strukturelemente: der geregelten Zugänglichkeit über eine mehr oder weniger durchlässige Außengrenze, der Einlagerung in die Baracke und vor allem des Rasters, das in der Chronologie des Lagers immer mehr an Bedeutung gewinnt. Die räumlich-horizontale Rasterstruktur, mit der jeder einzelne Planpunkt bis zum Barackenschlafplatz genauestens adressierbar wird, erleichtert zugleich eine differenzierte hierarchisch-vertikale Markierung der einzelnen Lagerinsassen. Die individuellen Kennzeichnungen wiederum erlauben die Etablierung eines Systems der Gewährung und des Entzugs sozialer Minimal-Privilegien, mit dem – als Belohnungssystem auf gegenseitige soziale Kontrolle gestützt – sich die Wachmannschaften erheblich reduzieren lassen (Else Rieger, Elissa Mailänder-Koslov). Zudem können mit Hilfe der räumlichen Markierungen imaginäre Wege und Barrieren festgelegt werden, ohne dass bauliche Maßnahmen eingeleitet werden müssen.

Mitspracherechte fallen in der Regel als Kollateralschaden dem Ausnahmezustand zum Opfer – über dessen Berechtigung und Dauer die Lager-Exekutive souverän nach sachlichen Zwängen bestimmt. Banalitäten wie individuell gestaltbarer Freiraum, Spontaneität und Bewegungsmöglichkeiten, die zur Entfaltung der menschlichen Persönlichkeit nötig sind, werden zum wertvollen, aber knappen Privileg. Nirgendwo sind Leben und Architektur radikaler rationalisiert und nirgendwo sonst gewinnen Leben und Architektur so sehr den Charakter einer "reinen Zweckform" (Gabriel) wie im Lager. Der Architekt verliert jeden Gestaltungsspielraum und wird selbst zum bloßen Techniker. Die Reduktion der Lagerinsassen auf das "nackte" (Über-)Leben wiederholt sich in der rudimentären Bauform – dem "nackten" Kubus von Baracke oder Container. Als Fazit lässt sich mit einer Anleihe an den Titel eines literarischen Schlüsseldokuments, das ungefähr gleichzeitig mit dem neuartigen Lagertypus entstand, festhalten: Die Moderne hat unter

den abgeschlossenen Laborbedingungen des Lagers eine "Architektur ohne Eigenschaften" für "Menschen ohne Eigenschaften" in ihrer konsequentesten Ausprägung hervorgebracht.

Die Absicht, Raum-Bilder lesbar zu machen und sie in einen dialektischen Zusammenhang zu stellen, verband das Symposium der Abteilung der Bildenden Künste mit einer Tagung der Architekturabteilung der AdK, die unter dem Titel "Ist Raum ein soziales oder ideologisches Raum-Projekt?" kurz zuvor stattfand. Mitveranstalter Heiner Moldenshardt stellte Kracauers These – *die Raumbilder sind die Träume der Gesellschaft. Wo immer die Hieroglyphe irgendeines Raumbildes entziffert ist, dort bietet sich der Grund der sozialen Wirklichkeit dar* – in das Zentrum der Veranstaltung, die einen Vortrag von Dieter Läßle zur *Auflösung städtischer Strukturen und die Neuerfindung des Städtischen* mit der Endpräsentation eines Studierenden-Workshops, der die "gesetzlosen" Räume der Stadt entziffern sollte, kombinierte.

Die Studierenden sondierten mit der städtischen Brache auch hier einen "Ausnahme-Ort" der Moderne (oder Postmoderne). Deren Ausnahme-Zustand besteht im Gegensatz zu der konsequenten Durchökonomisierung des Lagers darin, dass sie komplett aus dem wirtschaftlichen Verwertungskreislauf herausgefallen ist. Trotzdem ist die Brache nicht zur Öde verdammt. Die Studierenden charakterisierten sie im Gegenteil emphatisch als einen Ort von geistiger und gestalterischer Freiheit, Spontaneität und lebendiger Vielfalt – vertraten jedoch zugleich die Meinung, dass sich solche Eigenschaften nicht planerisch, sondern höchstens diskursiv erreichen ließen. Die Gegenüberstellung mit der durchkommerzialiserten und reglementierten Vergnügungszone des Potsdamer Platzes bot einen Kontrast, der kaum schärfer hätte sein können. Im direkten Vergleich kristallisierte sich die Brache mit ihrem hohen Freiheitsgrad gleichsam als substanzieller Prototyp eines Agambenschen "Anti-Lagers" heraus.

Im Gegensatz zu Agambens juristisch-philosophischem Ansatz analysierte Läßle die Wirklichkeit aus einer ökonomischen Perspektive. Juristische, wissenschaftliche oder politische Entwicklungen rechnete er – so weit wie möglich – in ebensolche Daten um. So entstand ein sorgfältig recherchiertes ökonomisches Datenraster, aus dem heraus kulturelle Leistungen wie die Architek-

tur zukünftig zu gestalten seien. Dies begründete er damit, dass die Wirtschaft seit dem 11. Jahrhundert die Voraussetzung für die kulturelle Entwicklung der Städte und daher auch für zukünftige Entwicklungen maßgeblich sei.

Nebeneinander montiert ergaben Läßles Impulsreferat und die Ergebnisse des Workshops jedoch ein bizarres Bild. Während sich der Vortrag des Hamburger Professors unbeirrt am Primat der Ökonomie orientierte, verorteten die Studierenden Kreativität und Individualität als Zeichen für Lebensqualität genau in dem Bereich, den die Ökonomie verlassen hatte.

Aussagekräftiger wird diese Diskrepanz, wenn man sie durch die Matrix des Lagers betrachtet. Spürbar hat sich die Architektur spätestens seit der Französischen Revolution unter dem Primat der Biopolitik der liberal-ökonomischen Nationalstaaten von der romantischen "Mutter der Künste" Raffaels und Michelangelos zu einer modernen Technik der Massensteuerung entwickelt, die da, wo sie am modernsten und ökonomischsten war, den fordistischen Städtebau, die Frankfurter Küche, das Stützenraster und – das Lager generierte. Anti-moderne Tendenzen wie die Dekonstruktion der Architektur und die postmoderne Sehnsucht nach "Komplexität und Widerspruch" lassen sich in diesem Kontext als im Kern anti-ökonomische Aufbrüche verstehen, die die biopolitisch motivierte Reduktion der architektonischen Werke unterlaufen und sie wieder für andere Einflüsse als dem simplen "form follows function" zu öffnen.

Zu den uneingelösten sozialen Versprechen der Moderne gehört offensichtlich, Qualitäten wie Spontaneität, Kreativität, Diskursivität und Selbstverwirklichung nicht genügend Raum geboten zu haben. Im "Homo Sacer" hebt Agamben als mögliche Reaktion auf die "Matrix des Lagers" Heideggers Aufforderung, den Lebens-Entwurf als ein selbstbestimmtes Projekt zu begreifen und anzugehen, hervor – dieses Vorhaben kollidiert jedoch grundsätzlich mit einer Planung, die sich als hierarchisch organisierte, unhinterfragte Ökonomisierung aller Lebensprozesse begreift. Eine Lösung dieses Gegensatzes steht offensichtlich noch aus, denn die Analyse der angehenden Planer führte schließlich zum resignierten Abschluss-Statement: "Planen Verboten!"

Bureau Schmitz-Söhnigen

*Ein Sammelband erscheint in Kürze

Wir müssen uns eingestehen, dass die Architekturszene von einem Gefühl der Langeweile befangen ist. Wo alle Häuser gebaut wurden, die wir auf absehbare Zeit benötigen, wo mit allen Formen schon gespielt wurde, die sich der Architekt ausdenken kann, wo jedes herstellbare Material schon irgendwie seine Anwendung in Gebäuden gefunden hat, und sei sie noch so absurd, hat unter einem neo-liberalen Drang unermüdlicher Erneuerung, die in eine strukturelle Eintönigkeit abzugleiten droht, ein Formalismus der Verzweiflung bedrohliche Ausmaße angenommen. Es stellt sich die Frage, ob eine Lehre und Forschung der Architektur nicht grundsätzlich andere Strategien einschlagen muss, wenn diese Disziplin noch irgendwie ernst genommen werden möchte. Auch nach der x-ten Meisterklasse eines "Star-Architekten" mit immer professioneller gemorphten Formen bedarf es beständig mehr Wohlwollens, den in diesem Kontext entstandenen Arbeiten eine Relevanz zuzusprechen. Auch wenn der Bauboom in China und Dubai noch einen Bedarfsdruck vorgaukelt, der jedoch immer stärker wie eine Fata Morgana der 90er Jahre erscheint, gilt es zu resümieren, dass sich dieses Verständnis von Architektur erschöpft hat.

Architektur ist eine Disziplin, die sich aktuellen Problemen stellt. Sie besitzt das Instrumentarium, um gesellschaftliche, politische, soziale und ästhetische Situationen zu bewerten und Konsequenzen vorzuschlagen. Dass nach der Wiedervereinigung, zu einer Zeit, in der sich die wesentlichsten Prozesse der Bundesrepublik seit ihrer Gründung abspielten, die Architekten der werdenden Hauptstadt über Fensterdetails und Fassadenaufteilungen diskutierten, zeigt in einer erschreckenden Weise nicht nur die Ignoranz der architektonischen Disziplin, sondern auch die

Verantwortungslosigkeit der Architekten. Im Angesicht fundamentaler Veränderungen des Staates und der Öffentlichkeit flüchteten sie lieber in eine Belanglosigkeit. Wenn Politik sich im Räumlichen abspielt, wenn die Ausübung von gesellschaftlich relevanten Prozessen Veränderungen in der (urbanen) Landschaft hinterlässt, ist dann nicht die Disziplin der Architektur in einer privilegierten Situation, diese Veränderungen und Konsequenzen eines gesellschaftspolitischen Handelns beschreiben und analysieren zu können? Besitzt die Architektur nicht jene Werkzeuge und Herangehensweisen, um solche Entwicklungen präziser beobachten zu können und Möglichkeiten der Reaktion aufzuzeigen? Diese und ähnliche Fragen beschäftigen das neu geschaffene *Centre for Research Architecture*, ein Master- und PhD-Programm, das von Eyal Weizman am *Goldsmiths College* der University of London gegründet wurde. Weizman – Architekt, Kurator und Autor – zeigte mit seiner Arbeit zum Israelisch-Palästinensischen Konflikt, dass architektonische und raumplanerische Eingriffe kriegerische Akte sein können, und dass der architektonischen Disziplin eine besondere Verantwortung in der Beschreibung unseres Umfelds und der Reaktion auf Veränderungen obliegt.

Research Architecture begreift sich als Labor und Wissenschaftskolleg und verfolgt einen von der Praxis getriebenen Forschungsansatz mit dem Anspruch, dass eine praktizierte Raumgestaltung auch Forschung sein kann. Architektur wird in einer erweiterten Bedeutung verstanden, insofern sie gleichzeitig das Objekt der Forschung und die Methode der

Analyse ist. Architektur hat sich in letzter Zeit, gerade in Reaktion auf die anfangs skizzierte Ermattung, von einer nur auf Produktion und Formgebung ausgerichteten Disziplin zu einer reflexiven und analytischen Diskursplattform gewandelt, die sich mit sozialen und kulturellen Aspekten auseinandersetzt. *Research Architecture* bringt Kulturschaffende wie Architekten, Filmemacher und Kuratoren aus der ganzen Welt zusammen, um an einer erweiterten Auffassung von Architektur zu arbeiten, die sich mit gesellschaftlichen und politischen Fragen, etwa mit Konflikten oder Menschenrechten beschäftigt. Die Teilnehmer, darunter Florian Schneider, Medienkünstler sowie Gründer der Initiative 'Kein Mensch ist Illegal', Anselm Franke, Kurator der Berliner Kunstwerke, Pip Day, Kuratorin in Mexico City, Joseph Grima, Mitherausgeber von *Domus* in Mailand, oder Francesca Ferguson als Kuratorin und Leiterin des Basler Architekturmuseums verdeutlichen eine Vielschichtigkeit, die sich auch in den unterschiedlichen Arbeitsweisen und -Techniken niederschlägt.

Die Studienarbeiten lassen sich in drei Themengruppen einteilen: Eine Gruppe fragt nach dem Raum zwischen Kunst und Architektur wie beispielsweise Shuman Bazar in seiner Ausstellung über die Frage, ob Gebäude kuratieren können, die unter anderem in der Storefront Gallery in New York gezeigt wurde. Celine Condorellis Projekt 'support structures', das Architektur als Unterstützer und Hilfskonstruktion für Künstler auf-

fasst, ist derzeit an der Tate Modern in London zu sehen. Andere Arbeiten beschäftigen sich mit dem Themenkomplex der Migration: Die Künstlerin und Filmemacherin Angela Melitopolous beschreibt mit ihrer Arbeit die Migrationsbewegung entlang eines Europäischen Korridors von Klein-Asien nach Deutschland. Mit dem Konzept der "Balkanisierung" als Ordnungsstruktur beschäftigt sich die Arbeit des in Pennsylvania lehrenden Architekten Srdjan Jovanovic Weiss. Die Künstlerin Ursula Biemann stellt Warenströme in Bezug zu den Wanderungsbewegungen der Menschen, beispielsweise solche, die im Rahmen der Erdölförderung im Schwarzmeer entstanden sind.

Schließlich gibt es eine Gruppe von Arbeiten, die sich mit Räumen der Krise auseinandersetzt: Der am ETH Studio Basel lehrende Architekt John Palmesino arbeitet mit dem Konzept der Neutralität, das beispielsweise in Puffer- und Sicherheitszonen zur Anwendung kommt. Der israelische Dokumentarfilmemacher Eyal Sivan thematisiert das Konzept des "Zeugen" im Kontext von Terror und Verbrechen. Der Autor dieses Textes arbeitet über die Räume der humanitären Hilfe und Raj Rana untersucht die internationalen Strukturen von Hilfsorganisationen.

Angestoßen wurde *Research Architecture* von Irit Rogoff, Professorin für Visual Cultures, die als *Grande Dame* dem Projekt innerhalb der Universität eine Deckung verschafft hat, und somit dem Kreis der ausgewählten Teilnehmer eine in Europa sicherlich einzigartige Art des Austausches ermöglicht.

Manuel Herz



Goldsmith College, Centre for Research Architecture, London. www.goldsmiths.ac.uk/architecture

Raum und Vorstellung von Raum

Die Geometrie des gebauten Raumes und die Geometrie des kognitiven Raumes sind ihrem Wesen nach unterschiedlich. Elemente, Strukturen, Situationen verdichten sich zu "images" unseres Gedächtnisses und verraten uns etwas über die Vorstellung und Lesbarkeit räumlicher Situationen. Mag der abstrakte, d.h. der metrische oder physikalische Raum unser Denkraum sein, der für unsere Existenz eigentlich bedeutungsvollere Raum ist jedoch der imaginäre Raum, sprich unser Vorstellungsraum.

Das klingt erst einmal selbstverständlich und nicht neu, ist aber auf die Architektur bezogen folgenreich. Demnach impliziert die Produktion und Gestaltung von räumlichen Situationen nicht bloß eine seelenlose Bauproduktion, sondern auch das, was Gernot Böhme als "Atmosphären" bezeichnet und womit er das flüchtige Verhältnis zwischen teilhabender Wahrnehmung und gestalteter Umwelt einzufangen versucht. In diesem Sinne ist das Ziel seiner Phänomenologie des Raumes nicht die Frage, wie Raumvorstellungen und Raumwahrnehmungen zustande kommen, sondern das Aufdecken jener Bedingungen, welche die Erfahrung des Raumes im allgemeinen ermöglichen und welche gewissermaßen für den Raum konstitutiv sind. "Atmosphären" werden weniger als Erfahrung, sondern vielmehr als *philosophischer Begriff* und eigenständige ästhetische Raumkategorie betrachtet. Wahrnehmungsphilosophisch rückt diese Sicht auf den Raum in die Nähe von Alexander Gottlieb Baumgartens *Aesthetica*.

Über genau diese Kategorie des Ästhetischen suchen sich die drei Herausgeberinnen Annette Geiger, Stefanie Hennecke und Christin Kempf einen Zugang zu der Frage, was die Macht und die Faszination von Räumen ausmacht. Auf fast 300 Seiten haben sie eine Auswahl von kulturwissenschaftlichen und raumtheoretischen Essays zusammengetragen, die aus einem interdisziplinären Symposium an der Universität der Künste Berlin hervorgegangen sind – eine Veranstaltung mit dem enigmatisch klingenden Titel *Imaginäre Architekturen – Raum und Stadt als Vorstellung*. Unter *Imaginären Architekturen* verstehen die Herausgeberinnen "keineswegs nur den Bereich der ungebauten bzw. unbaubaren Utopien, vielmehr sei behauptet, dass jede Form der Stadt- und Raumgestaltung – auch die real existierende – auf einen fiktiven Anteil reagiert. Man mag gerade in diesem imaginären und damit kontingenten Anteil den ästhetischen Charakter von Architektur erkennen". Was nun allerdings das Wesen und die Bedeutung dieses fiktiven Anteils genau ist, wird dem Leser an vielen Stellen nicht deutlich. Der kritische Blick auf die Wahrneh-

mung des Alltäglichen wird durch so genannte Begriffsdialoge geschärft und im Sinne der Ästhetik als *Theorie der Erkenntnis* erweitert.

Der inhaltliche Aufbau des Buches entspricht dem einer klassischen Aufsatzsammlung und wird mit einer weitläufigen Einführung über "Räume, Medien und Fiktionen" eröffnet. Ohne nennenswerte Brüche, doch in einer Reihe von teilweise thematisch isoliert wirkenden Beiträgen, strukturieren die Begriffsdialoge die einzelne Schwerpunkte des Buches.

Im ersten Kapitel thematisieren Laura Bieger und Annika Reich "Die Stadt als Vorstellung". Eindrucksvoll wird der faszinierende und zugleich desillusionierende Prozess von architektonisch reproduzierbaren Stadtbildern beschrieben. Anhand einer vergleichenden Diskussion des italienischen Originalbilds der Stadt Venedig und der medialen Eindimensionalität seiner vielen Kopien in den USA, wird die Macht und der Einfluss solcher künstlicher Stadtwelten auf unser Bewusstsein verdeutlicht: das "Als-ob-Gefühl" als architektonisches Konzept.

Ebenfalls in diesem Kapitel setzt sich der Beitrag von Annette Geiger, "Virus-Metaphern in der Postmoderne", kritisch mit der von Peter Eisenman ausgerufenen *Virus-Metapher* als "Gestaltungsprinzip" für die Architektur und "zukünftiges Leitbild in der Gestaltung überhaupt" auseinander. Die Charakteristik heutiger digitaler Entwurfsprogramme sei, dass sie in der Formfindung wie ein Virus agieren und statische Entitäten in dynamische Kraftflüsse verwandeln. Erneut hat Eisenman damit ein Sinnbild präsentiert, dessen Relevanz und Tragweite für den architektonischen Diskurs uns noch beschäftigen wird. Den ersten Schritt hat dieser kritische Beitrag geleistet.

Im zweiten Kapitel diskutiert Christin Kempf das "Entwerfen als imaginärer Entwurf". Der Beitrag "Visionen für die Leere" reagiert auf den zum Slogan gewordenen Ausdruck *Shrinking Cities* mit einem eindeutigen Postulat: Mittels unterschiedlicher Raumstrategien aus der konzeptionellen Grauzone von Raumkunst und Architektur wird gefordert, den Begriff und das Prinzip der *Funktion* in Zeiten des architektonischen und urbanen Leerstandes neu zu überdenken. Die Message ist deutlich: "Es gibt keinen unbrauchbaren Raum, es gibt nur ungebrauchten Raum".

Um "Fiktionale Orte" geht es im dritten Kapitel. Der Beitrag "Die Anatomie des Krisenraumes" analysiert die Kinematographie als einen allgemeinen Ort des Imaginären.

Untersuchungsgegenstand ist die filmische Gesamtkonstruktion von David Lynchs erstem Langspielfilm "Eraserhead". Als Schlüsselbegriff für die räumliche Analyse der oft düsteren Filmstimmungen erweist sich die Vorstellung des *Unheimlichen*, das sowohl aus einer psychoanalytischen, als auch aus einer filmischen Sicht besprochen wird.

Das vierte und zugleich letzte Kapitel des Buches erörtert die Beziehung von "Raum und Metapher". Elisabeth Lacks Beitrag "Kafka und der Kreis" untersucht beispielsweise die Verwendung und Bedeutung räumlicher Metaphern in der Literaturwissenschaft aus Sicht der kognitiven Linguistik. Als Beispiel dienen die Tagebuchaufzeichnungen Franz Kafkas über die Darstellung von Raum und Imagination. Kafka wählte die geometrische Metapher des Kreises, um sein inneres Gedankenbild als eine bestimmte Ordnung von Raum zu beschreiben. Die Sorgfalt und Genauigkeit, mit der Kafka dabei vorgegangen ist, verdeutlicht die Macht räumlicher Metaphern als strukturgebende Elemente nicht nur in der Literatur.

In der abschließenden Diskussion um die "Reine Schöpfung der menschlichen Phantasie" von Toni Bernhardt betritt der Leser endgültig den architekturphilosophischen Boden. "Je komplexer man den Raum zu verstehen versucht, desto mehr führt das Nachdenken über Raum in die Nähe der Auflösung des Raums." Genau diesem Dilemma – ein ungewolltes Ergebnis vieler analytischer Raumtheorien –, wird entgegengestellt, dass gerade in der Komplexität des Raums

sein Imaginations- und Innovationspotential für das architektonische Denken liegt. Statt einer Auflösung des Raums wird seine Zergliederung in die Komponenten Mensch, Ort, Zeit und Handlung vorgeschlagen. Dieser Ansatz wird durch aufschlussreiche Exkurse über Raumbegriffe bei Semper und Taut sowie Zusammenhänge von Raum und Ort bei Aristoteles, Kant und Einstein vertieft.

In seiner Gesamtheit betrachtet präsentiert sich *Imaginäre Architekturen* als eine informative und kritische Aufsatzsammlung über bekannte und neue Ansichten der aktuellen Raumdebatte. Es ist ein Lesebuch für Raumtheoretiker und solche Architekten, die sich einen kleinen, aber inspirierenden Überblick über kulturwissenschaftliche Sichtweisen auf dasjenige verschaffen wollen, was sie oftmals für sich alleine in Anspruch zu nehmen glauben – den Raum und die Vorstellung von Raum.

Georg Vrachliotis

Annette Geiger, Stefanie Hennecke, Christin Kempf (Hg.): *Imaginäre Architekturen. Raum und Stadt als Vorstellung*. 271 Seiten, Reimer Verlag, Berlin 2006, ISBN 3-496-01345-1, 39 Euro



Ausstellungsstück Moderne

Die Moderne ist angekommen. Ausgerechnet in dem Land, wo dieselbe in den Zwischenkriegsjahren vom damaligen Direktor des *Königlichen Instituts der Britischen Architekten* Reginald Bloomfield als "alien Plot" dämonisiert wurde, wird sie in einer großen Retrospektive ausgestellt. Vom 6. April bis 23. Juli zeigt das *Victoria & Albert Museum* in London "Modernism: Designing a New World, 1914-1939". Der Kurator Christoph Wilk erhebt den Anspruch, die Moderne total zu zeigen. Nicht nur Entwicklungen in allen visuellen Künsten werden angerissen, ihre Geschichte wird auch aus einer internationalen Perspektive erzählt. Dafür wurden Exponate aus der Tschechoslowakei, Deutschland, Rußland, Amerika und vielen anderen Ländern zusammengetragen.

Die wenigen britischen Beispiele der gebauten Moderne wurden maßgeblich von Immigranten konzipiert: den Russen Lubetkin und Chermayeff und dem Ungarn Ernő Goldfinger, dessen modernistisches Haus in Hampstead seinen Nachbarn Ian Fleming so sehr degutierte, dass er seinen nächsten 007-Bösewicht nach ihm benannte. Die groß angelegte Ausstellung zeigt den Wandel von einer anfänglichen Feindseligkeit gegenüber der "ersten Moderne" hin zu einer zunehmenden Popularisierung. "Open plan" und "modern" sind in das Vokabular von Maklern und Möbelverkäufern übergegangen.

Die Moderne entwickelt sich scheinbar weg von einer politischen, wengleich auch elitären Position, hin zum allgegenwärtigen Geschmacksstandard. Neben dem *Victoria & Albert*

Museum widmet sich auch die *Tate Modern* dem Thema. Sie zeigt in einer großen Retrospektive die Werke der Bauhäusler Albers und Moholy-Nagy.

Die *Victoria & Albert* Ausstellung wird von *Habitat* gesponsort, das für diese Gelegenheit Gunta Stölzls Bauhaus-Teppiche neuaufliegte.

So hat die Moderne ihren demokratischen Anspruch – gutes Design für die Massen – doch noch verwirklicht und ist mit fast hundertjähriger Verspätung im Kapitalismus angekommen.

Julia Bodenstein

Victoria & Albert Museum, London
Modernism: Designing a New World 1914-1934 vom 6. 4. - 23. 7. 2006

Tate Modern, London
Albers & Moholy-Nagy: From the Bauhaus to the New World vom 9. 3.



- 4.6.2006 Kunsthalle Bielefeld vom 25.6. - 1.10.2006

Postkartenentwurf für die Spartakiada, Moskau 1928 von Gustavs Klucis (Staatliches Kunstmuseum, Riga, Lettland)

Delfter Unbehagen

The Projective Landscape Stylos Conference

Schon der Vorlauf der Konferenz machte das Anliegen der Organisatoren deutlich, zu produktiven Ergebnissen zu kommen. So enthielt die Februar Ausgabe der Zeitschrift *Pantheon* zur Vorbereitung die Positionen aller Beteiligten und wurde, anders als sonst, auf Niederländisch veröffentlicht. Damit sollten für die Debatte um eine "Projektive Architektur" möglichst viele Rezipienten unter den Studierenden der TU Delft gewonnen werden. *Pantheon* wird von der lokalen Architekturstudentenorganisation *Stylos* herausgegeben, welche seit 1894 als Stiftung die Interessen der mittlerweile 3500 Studenten an der Fakultät *Bouwkunde* vertritt und mit 100 Vollzeitaktivisten zu den größten und aktivsten Studentenvereinigungen der Niederlande gehört.

Die unabhängige, rein studentische Organisation initiiert Workshops, Lesungen, Exkursionen und ist zugleich auch kritische Instanz gegenüber dem Lehrkörper und Verwaltungsapparat. Für ein Engagement bei *Stylos*, so auch für die Organisation der Konferenz "The Projective Landscape Stylos Conference" (16. - 17. März 2006), nehmen im Regelfall

eine Handvoll Studierende bis zu einem Jahr unbezahlte Auszeit vom Studium. In den letzten 20 Jahren ist die Studentenvereinigung bereits als Initiator unterschiedlicher Debatten aufgetreten. Die *Projective* Konferenz stellt sich in eine Reihe mit "The Invisible in Architecture" (1987) oder "Context and Modernity" (1990). Auch das zweijährlich stattfindende "International Design Seminar" (INDESEM) konnte seit der ersten Veranstaltung mit Vertretern des Team X 1964 kontinuierlich wichtige Impulse geben.

Die aktuelle Veranstaltung sollte vor allem eine Nachfolge der Tagung "The Critical Landscape" (1995) sein, auf die bereits ihr Titel verweist. Jedoch war den Organisatoren spätestens zu Beginn der Konferenz bewusst, dass gerade der Begriff *Landschaft* nicht mehr zeitgemäß ist, deutet er doch auf eine Weite, die aufgrund der fehlenden Vielfalt an Positionen gar nicht gegeben schien. Damals wurden, nachdem K. Michael Hays 1984 den Begriff der "kritischen Architektur" formulierte, unter seiner Beteiligung Antworten auf die Frage erörtert: "What should a critical conscious architect, at this moment in history, be doing?"



In den Vereinigten Staaten wurden bereits Ende der 1990er erste Versuche einer Ablösung der kritischen Architektur durch einen "neuen Pragmatismus" vorangetrieben (archplus 156, 2001). Die Diskussion um eine post-kritische Theorie ist seitdem nicht abgeebbt und wurde spätestens seit dem Erscheinen des Beitrags "Notes Around the Doppler Effect" von Robert Somol und Sarah Whiting (in diesem Heft S. 83ff) in den USA mit erhöhter Intensität geführt.

Gerade als Kritiker ihrer eigenen Ausbildung scheint den Architekturstudenten der TU Delft das Fehlen einer stärker der Praxis zugewandten Theorie besonders deutlich zu sein. Also die Vorstellung von einer Architektur, die sich nicht länger als autonome Disziplin außerhalb der Realität begreift, sondern die sich der umgebenden Gesellschaft verpflichtet fühlt. Zugleich aber auch eine Architektur, die nicht nur durch die jeweils aktuellen Erkenntnisse in Soziologie, Philosophie oder Sozialkritik determiniert wird, sondern sich auch auf die eigenen Stärken zu besinnen vermag. Und nicht zuletzt eine Architektur, die angesichts der Herausforderungen einer globalisierten Welt nicht nur in distanzierter Kritik verharret, sondern sich jenseits bloßer Affirmation wieder als handlungsfähig begreift.

Eines der Ziele der "Projective Landscape Stylos Conference" war darum nicht weniger, als verschiedene Entwicklungen der aktuellen Architekturdebatte in Europa und den Vereinigten Staaten zusammenzuführen und in der direkten Konfrontation von Befürwortern und Gegnern deren Thesen weiter zu entwickeln. Lara Schrijver und Jasper de Haan haben die Studierenden bei der Vorsortierung und Konzeption unterstützt. Aus dem deutschsprachigen Raum wurden lediglich archplus und Ole W. Fischer von der ETH Zürich an dieser Bestandsaufnahme beteiligt.

Im Verlauf der Konferenz wurde jedoch schnell deutlich, dass die hoch gesteckten Ziele kaum zu erreichen sein würden, erinnerte doch der selbstbezügliche Diskurs der amerikanischen Gäste zeitweise eher an ein Familientreffen. So blieb auch das Drängen der ursprünglichen Passgeber Robert Somol und Sarah Whiting auf neue inhaltliche Positionen erfolglos, nicht zuletzt auch, weil sie ihre bisher eher spekulativen Inputs kaum weiter entwickelt hatten. Doch auch ihre Kontrahenten, zu vorderst vor allem Reinhold Martin und K. Michael Hays, konnten durch ihre fast ausschließliche Bezugnahme auf die Thesen der amerikanischen Kollegen nur bedingt überzeugen. Zeitweise erinnerte die Konferenz so an die Testspiele, die der amerikanische Profisport vor Beginn

der neuen Saison zu Werbezwecken in Übersee veranstaltet und bei denen jeweils zwei amerikanische Teams vor einheimischem Publikum gegeneinander antreten.

Dabei lagen gerade einige der interessanteren Beiträge der Konferenz außerhalb der spezifischen Regeln des professionalisierten Theoriediskurses. So versuchten die europäischen Vertreter der Debatte, den Themenkomplex in einen weiteren theoretischen Kontext einzubinden. Allerdings wurde schnell deutlich, dass eine Bezugnahme auf tatsächlich realisierte Beispiele fehlte. Denn auch niederländische Praxis-Vertreter wie Kamiel Klaasse von NL Architects und Wouter Vanstiphout bezogen sich nur bedingt auf die "projektive Debatte". Lediglich Willem-Jan Neutelings vermochte zu provozieren, indem er die Diskussion durch sein Beharren auf der grundsätzlich positiven Neutralität der Disziplin mehrfach anfechtete. Die unfokussierten Einzelströmungen bleiben damit wohl vorerst konserviert. Die Flüchtigkeit des Projektiven blieb ergebnislos, der geradlinigen Zukunftsorientierung und Legitimationssuche der Studierenden zum Trotz. "What is left is just an intention" war das eilige Fazit von Edwin Gardner, einem der Organisatoren.

In Delft haben mehrere hundert Studierende an der Konferenz teilgenommen. Unter den deutschen Architekturhochschulen sucht man vergeblich nach einer derartigen studentischen Debattenfestigkeit und einem entsprechenden Engagement. In absehbarer Zeit erscheint ein Buch mit den nachträglich geordneten Beiträgen der *Projective Landscape Stylos Conference*. Die vorliegende archplus 178 nimmt einige Linien der Konferenz auf und versucht, sie eigenständig weiter zu denken.

Stephan Becker, Martin Luce

www.projectivelandscape.nl mit Stan Allen, M. Christine Boyer, Hans van Dijk, Ole W. Fischer, Arie Graafland, K. Michael Hays, Kamiel Klaasse, Nikolaus Kuhnert, Reinhold Martin, Anh-Linh Ngo, Willem-Jan Neutelings, Lara Schrijver, Robert Somol, Michael Speaks, Naomi Stead, Roemer van Toorn, Peter Trummer, Wouter Vanstiphout, Sarah Whiting

Konferenzorganisation: Teun van den Ende, Edwin Gardner, Jasper de Haan, Barbara Luns, Ruben Molendijk, Michiel van Raaij, Lara Schrijver, Anselm van Sintfliet, Jouke Sieswerda, Egbert de Warle, Laura Ubachs

D.B.S.G. STYLOS www.stylos.nl

Die Planung des Unmöglichen

Mit der Ausstellung "Plan the Impossible. The Work of Architect Hendrik Wijdeveld (1885-1987)" präsentiert das NAI die Arbeiten eines Architekten, der vielen als einer der fantasievollsten der niederländischen Architekturgeschichte gilt. Kein Wunder, war doch die Welt für Wijdeveld vor allem ein großes Theater für die Inszenierung seiner Träume, die er bewusst als visuelles Spektakel gegen die abstrakten, auf Wissenschaft und Statistik beruhenden Entwürfe der Funktionalisten stellte. Dementsprechend richtete er auch in seinen realisierten Gebäuden die Aufmerksamkeit eher auf das Subjektive und Individuelle und verfolgte damit einen völlig anderen Ansatz als De Stijl oder die Neue Sachlichkeit. Denn die Faszination seiner Kollegen für das 'Existenzminimum' teilte er nicht, eher schon waren Luxus und Komfort wichtige Anliegen seiner Architektur.

Folgerichtig präsentiert das NAI die Ausstellung hauptsächlich auf einer großen, kreisförmigen Projektionsfläche als eine Art Multimedia-Spektakel, in dem sich Bild und Ton, Zeichnungen, Animation, Photos, gelesene Textfragmente und Musik derart überlagern, dass Wijdeveld selbst schon fast zu einer Art Gesamtkunstwerk wird. Ergänzend werden außerhalb des Rings, in thematischen Gruppen angeordnet, auch die originalen Zeichnungen präsentiert.

Schnell wird damit in der Ausstellung ersichtlich, was für ein exzentrischer und theatralischer Mensch Wijdeveld war und welche geradezu unglaubliche Leidenschaft er für seine Arbeit und das Ideal einer umfassend kulturell geprägten Welt hegte. So verstand er sich als "architect of mother earth" und richtete seinen gestaltenden Sinn für Schönheit und Ritual auf alle Aspekte des Lebens. In diesem Sinne war auch das Leben in seinem eigenen Haus an strikte Regeln gebunden. So mussten Bewohner wie Besucher makellos, gut und elegant gekleidet sein, das Haar streng gescheitelt und von guter, aufrechter Haltung. Auch war es Frauen verboten, Make-up zu tragen oder dick zu sein und bei Krankheit oder Schwangerschaft mussten sie sich vor den Besuchern verstecken. Selbstverständlich waren Liebesromane ebenso wenig erlaubt wie jegliche Form von Unterhaltungsmusik. Sein Glaube an die positive

Wirkung seines Werks ging sogar so weit, dass alle Abläufe und Handlungen einer strikten Choreographie zu folgen hatten. Kurz, was auch immer im Haus geschah, musste Wijdevelds hohen Vorstellungen von Kultur genügen.

Natürlich versuchte Wijdeveld, diese Regeln auch den Bewohnern seiner Gesamtkunstwerke vorzuschreiben. Als einer seiner Auftraggeber eine Regel brach und Plastikblumen auf dem Flügel platzierte, beendete Wijdeveld sofort jeglichen Kontakt. Seine persönlichen Vorstellungen von Schönheit und Ästhetik waren damit eindeutig der Ausgangspunkt für all seine Entwürfe und Projekte und diesem Ansatz blieb er auch bis zum Ende treu. Als Wijdeveld in hohem Alter in ein Wohnheim umziehen musste, ließ er sofort den Raum nach seinen Vorstellungen umgestalten und mit einem blauen Teppich, roten Vorhängen und einer goldenen Decke ausstatten.(1)

In der Ausstellung zeigen animierte Projektionen die wichtigsten Entwürfe wie den geplanten Umbau des Vondelpark (Amsterdam, 1918-1919) in realistischen Computersimulationen. Damit wird auch eindringlich sichtbar, in welchen Dimensionen Wijdeveld seine utopischen Projekte dachte. So bezieht der Entwurf den gesamten Park mit ein und sieht eine monumentale Straßenachse vor, an deren Ende mit dem Großen Volkstheater das wichtigste Gebäude stehen sollte. Dies war zugleich auch der Geburtsort einer neuen Kultur, die dort unter der Führung Gottes geboren werden sollte. Im Inneren war eine riesige Bühne für Schauspieler und Sänger vorgesehen, auf die durch das farbige Glasdach helles buntes Licht fallen sollte. Inhaltlich und formal verrät das Projekt eine enge Verwandtschaft der Ideen Wijdevelds mit frühen expressionistischen Entwürfen wie Bruno Tauts Stadtkrone.

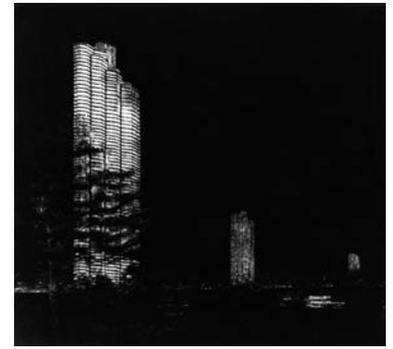


H. Th. Wijdeveld, Zwölf Hochhäuser für 'Het Gooi', 1957, Sammlung NAI

Die Stadtentwürfe lassen aber zugleich erkennen, wie sehr Wijdeveld durch seine Reisen in die großen Städte Europas beeinflusst wurde. So war er sich schon sehr früh über das künftige Wachstum dieser Städte im klaren und suchte bereits 1918 nach möglichen Lösungen für die daraus resultierenden Probleme. Als Ansatz wählte er eine Auflösung der Stadt in der Landschaft, durch die er eine organische Verbindung zwischen den Gebäuden und der natürlichen Umgebung realisieren wollte (Man beachte auch bei diesem Thema die enge Verwandtschaft zu Tauts Utopie von der "Auflösung der Städte"). Auf diese Weise hoffte er, sich von den Einschränkungen der Straßen und Plätze zu befreien und im Zusammenspiel mit der Landschaft eine räumliche Choreographie der Öffentlichkeit zu inszenieren. Seine Erfahrungen mit dem Theater wollte er sich bei der Erschaffung kollektiver Erfahrungen zunutze machen. Mit seinem Glauben an die Planbarkeit dieser Erfahrungen war Wijdeveld auch der heute so orientierungslosen Erlebnisökonomie um viele Jahre voraus, zugleich erscheinen diese Aspekte seiner Arbeit jedoch auch totalitär.

Die Ausstellung bietet zwar gemessen an seiner langen Schaffensphase nur einen kleinen Einblick in Wijdevelds Welt, ein Besuch lohnt sich jedoch schon aufgrund der Vielzahl seiner wunderschönen Zeichnungen. Diese werden nicht chronologisch präsentiert, sondern nach verschiedenen Schwerpunkten wie 'Theater und Stadt', 'Neue Zentren für die Wissenschaft', die 'Stadtlose Stadt' oder 'Chaos und Ordnung' gruppiert. Ein Schwachpunkt der Ausstellung ist jedoch, dass von vielen Arbeiten nur Fragmente zu sehen sind und die Macher sich fast ausschließlich auf die stadtplanerischen und utopischen Projekte beschränken.

Das NAI präsentiert Wijdeveld auf eine architekturhistorisch gesehen eher konventionelle Weise und konzentriert sich entsprechend seines guten Rufes im In- und Ausland nur auf einem kleinen Teil seines vielfältigen Oeuvres. Vorgegeben wurde diese Sichtweise von Nic Trummer, der sich in seinem Artikel aus dem Jahre 1965 fast ausschließlich auf die utopischen Aspekte konzentriert.(3) An diese Interpretation knüpft 1978 auch Giovanni Fanelli an, indem er die Nachkriegsprojekte im Wesentlichen als rhetorische Wiederholungen früherer Projekte interpretiert.(2) Und auch der Film von Hank Onrust zum 90. Geburtstag von Wijdeveld beschäftigt sich eher mit seiner theatralischen



Persönlichkeit als mit seiner Arbeit. Aber im Kontrast zu diesem Bild von Wijdeveld als Träumer und Visionär ist sein realisiertes Werk alles andere als vernachlässigbar. Es umfasst Ladeneinrichtungen, mehrere große Wohnungsbauprojekte und einige, teilweise riesige Pavillons für Weltausstellungen wie auch große und kleine Landhäuser, die Schule 'Elckerlyc' bei Utrecht und mehrere Ausstellungskonzepte für das Stedelijk Museum.

Wenn sich die Ausstellung des NAI stärker auf das gesamte Oeuvre von Wijdeveld konzentriert hätte, anstatt sich auf die üblichen Sichtweisen zu beschränken, würde deutlich, was die besondere Qualität von Wijdevelds Werk eigentlich ausmacht: Dass er nämlich vor allem ein uneingeschränkter Modernist war, der aber zugleich eine völlig andere Idee von Architektur verfolgte als seine Kollegen von De Stijl und der Neuen Sachlichkeit.

Mariëtte van Stralen

Aus dem Englischen: Stephan Becker

Die Ausstellung wird von einer Publikation begleitet. Diese enthält einen Beitrag von Aaron Betsky über utopisches Denken in der Architektur bis heute und einen Essay von Jean-Paul Baeten über die Hintergründe von Wijdevelds theatralischem Urbanismus. Außerdem werden die wichtigsten Projekte präsentiert und erläutert. (NAI publishers, Rotterdam)

Anmerkungen

(1) Mariëtte van Stralen, 'De landhuizen van / The country houses of H.Th. Wijdeveld, Forum 37/3-4, 1995

(2) Giovanni Fanelli, *Moderne architectuur in Nederland, 1900-1940, 's-Gravenhage 1978*, S. 118 und S. 120

(3) Nic. Tummers, 'De mis en scene van de architectuur - Plan the impossible', *Bouwkundig Weekblad 19, 24. September 1965*, S. 364 ff., siehe S. 358

Melancholie, Genie, Wahnsinn und die Tränen der Meister

Die Schau *Melancholie – Genie und Wahnsinn in der Kunst* in der Neuen Nationalgalerie verspricht die Veranschaulichung einer "Universalidee der Melancholie". Auffällig ist in erster Linie der Anspruch der Macher auf Größe. In jeder Hinsicht: Nicht nur die Anzahl der gezeigten Werke – allein 300 Meisterwerke wurden zusammengetragen –, sondern auch der 512 Seiten umfassende Katalog, der sich "als Standardwerk über die Melancholie in der Kunst" versteht. Schließlich geht es um große Gefühle.

Die Black Box

Unter dem Titel *Salon Noir* wird die Ausstellung in der Black Box von einem vielfältigen Veranstaltungsprogramm begleitet. In der strikten formalen Trennung von statischer Ausstellung im Untergeschoss und flexiblem Programm im Obergeschoss wird deutlich, wie sehr die Ausstellungsmacher darum bemüht sind, einem zeitgenössischen Diskurs nachzukommen. Mit diesem schwarzen Ausstellungssatelliten soll nachgeholt werden, was im Katalog und in der Ausstellung selbst nicht erfahrbar wird. Das melancholisch-kreative Ambiente lädt zum Cocktailtrinken ein, etwa bei Musik von Alexander Hacke (*Einstürzende Neubauten*), bei einer Kinski Lesung von Ben Becker oder bei den großen Fragen zu Liebestod, Sehnsucht und Wahnsinn, gestellt von Peter Kees.

Besonders traurig wirkt die Black Box, die den Veranstaltungen den architektonischen Rahmen gibt. In ihrem Streben nach Größe, auch im Sinne von Höhe, reicht sie genau bis unter die Decke der Nationalgalerie. Und damit verwandelt sie das schwebende Dach, das als Idealvorstellung moderner Architektur gefeiert wird, in einen Sargdeckel. Das Ganze ist unglücklich geraten und scheint dem Bau Mies van der Rohes, wahrscheinlich unbeabsichtigt, zu trotzen.

In archplus 161 widmete sich Oswald Mathias Ungers einem Generationskonflikt, der 1967 in Protesten von Studierenden bei einem internationalen Architekturkongress an der TU Berlin seinen Ausdruck fand. "Alle Häuser sind schön, hört auf zu bauen!" hatten die Studierenden gefordert. Etwa zeitgleich, erinnert Ungers, lag die fertige Dachkonstruktion der Nationalgalerie auf dem von Mies van der Rohe neu gebauten Plateau am Kemperplatz. Unzählige Hydraulikpressen hoben die Stahlkonstruktion empor, und als diese gerade hoch genug schwebte, rollte der betagte Mies im Rollstuhl unter die hochgepresste Dachplatte. Er hielt

einen Augenblick inne und rollte dann wieder unter dem gewaltigen Stahldach hervor. Eine sentimentale Anekdote um dieses Ereignis erzählt, Mies van der Rohe habe in diesem Augenblick geweint, berührt von der unerträglichen Leichtigkeit seiner Dachkonstruktion.

Für Ungers stellte sich die Frage, ob in diesem Moment nicht alles gesagt war und ob die Studierenden vielleicht Recht behielten: "Hat hier das Konzept der Avantgarde seinen Höhepunkt erreicht und zeigte sich in dem gleichzeitigen Protestschrei der Studenten auch schon wieder ihr Ende?"

Die Ausstellung

Die Liste der ausgestellten Objekte reicht von Schlüsselmomenten der europäischen Kunst (Melancholia I von Albrecht Dürer, 1514), über moderne Ikonen (Caspar David Friedrichs Mönch am Meer, 1808-1810) bis hin zu zeitgenössischen Arbeiten (Melancholia von Johannes Geccelli, 2001). Von antiken Vasen über eine Einführung in die mittelalterliche Vier Säfte Lehre bis zu zweifarbigen Siebdrucken. Ergänzt von ganz aus dem Leben gegriffenen Exponaten wie Gerätschaften aus dem 19. Jahrhundert zur Erforschung psychischer Krankheiten oder Tierpräparate und Schmuckkästchen. Schließlich will der Parcours nichts weniger, als durch 2000 Jahre Geschichte der Melancholie führen, was sich in der losen und unstrukturierten thematischen Bindung der Exponate ausdrückt.

Auratisch die Exponate und berührt bis betroffen die Besucher. Die bemerkenswerteste Analogie zwischen Thema und Wirkung der Ausstellung vermittelt sich auf einer strukturellen Ebene: Der Melancholiker selbst wird in der Ausstellung dargestellt als oszillierend zwischen Genie und Wahnsinn. Als jemand,

der nach dem Unerreichbaren strebt. Im Bewusstsein der eigenen Endlichkeit ist der Melancholiker dem letztendlichen Scheitern geradezu verpflichtet. Ähnliches muss man auch für ein Projekt befürchten, dass sich vorgenommen hat, alles über die Melancholie zu sagen und zu zeigen. Vor allem aber sind die Ausstellungsmacher bemüht, den spirituellen Geheimnissen des Kunstschaffens auf die Schliche zu kommen. Zwar wird in den Vorworten des Kataloges mehrfach nachdrücklich erwähnt, wie bravourös Jean Clair diese Leistung gemeistert habe, doch lässt sich dem französischen Chef-Kurator in erster Linie nur attestieren, dass er dem Thema der Melancholie mit Bravour sein Lebenswerk gewidmet hat. Mehr als zehn Jahre Vorbereitung für die Ausstellung und drei voluminöse Publikationen sprechen für sich.

Sowohl der Ausstellung als auch dem Katalog ließe sich dennoch einiges hinzufügen, eine weibliche oder feministische Perspektive. Die 27 Seiten lange Werkliste führt ganze vier Beiträge weiblicher Positionen auf. Die Ausstellung bleibt einem tendenziell männlichen, heterosexuellen und weißen Künstler- und Genieideal verhaftet.

So gut wie unbeachtet bleibt auch Walter Benjamins Beitrag zur Erforschung der Repräsentation von Trauer und Melancholie in der deutschen Kulturgeschichte. Vor allem seine Beiträge zur Allegorie im Barock sind entscheidend für die poststrukturalistische Theorie und die Entwicklung eines neuen Paradigmas der Melancholie und ihrer Bedeutung für die zeitgenössische Sprachphilosophie, Kulturwissenschaft und Geschlechterforschung.

Erwähnung findet Benjamin allerdings in der Ausstellung selbst. Eines von mehreren Kapiteln, die die Schau gliedern, heißt Linke Melancholie und nimmt laut Ausstellungstext Bezug auf den gleichnamigen Aufsatz von Walter Benjamin. Die knapp fünfseitige Rezension von 1930 ist erschienen anlässlich der Veröffentlichung eines Gedichtbandes von Erich Kästner. Im nachhinein scheinen sich die Worte Benjamins, ironisch gebrochen, gegen die Ausstellung in der Nationalgalerie selbst zu richten.

Der Wiener Essayist Franz Schuch schrieb für die ZEIT (2004/39) unter dem Titel "Walter Benjamins

Grausamkeit": "Kästners Lyrik, so Benjamin, wahrt vor allem die Interessen einer asthmatischen Zwischenschicht: Agenten, Journalisten, Personalchefs. Alles Leute, die halb hoffnungsvoll, halb verzweifelt in dieser Gesellschaft (ja, bis heute!) nach Luft ringen. Beim Wahren ihrer Interessen geht sogar die Melancholie vor die Hunde. Sie kann in der Branche, will man Erfolg haben, nur unterhaltsam ausgedrückt werden. Das bedeutet politisch, die Verwandlung des Kampfes aus einem Zwang zur Entscheidung in einen Gegenstand des Vergnügens, aus einem Produktionsmittel in einen Konsumartikel." Für Kästners Lyrik und dessen Rezipienten hat Benjamin wenig übrig. Er wirft ihm und anderen Schriftstellern vor, statt Kritik zu üben die Konsumgesellschaft zu unterhalten. "Sie sprechen zu der Traurigkeit des Satiurierten, der sein Geld nicht restlos seinem Magen zuwenden kann. Gequälte Stupidität: das ist von den zweitausendjährigen Metamorphosen der Melancholie die letzte."

Da wird auf einmal deutlich, wie das in der Ausstellung idealisierte Künstlerbild als die Krücke einer nostalgischen und bereits entthronten Hegemonie der Bildungsbürger funktionieren soll. Der freie Markt hat bereits damit angefangen, auch dunkelhäutige, weibliche und homosexuelle KünstlerInnensubjekte einzukaufen. Das gefährdet die "Reinheit" der modernen Kultur. Zum Schutz (denn auch das Bildungsbürgertum ist vor dem Diktat des freien Marktes kaum gefeit) wird Ideologie konserviert – hermetisch von der Außenwelt abgeschlossen und am besten im Keller.

Schade also, aber nicht wirklich traurig, dass die Ausstellung sich ihren eigenen Sarg gebaut hat und sich darin in Verherrlichung ihrer eigenen Selbstreferentialität verschließt, anstatt die zeithistorischen und architektonischen Umstände, unter denen sie stattfindet, zu reflektieren.

Susan Sontag bringt es auf den Punkt: "Seit zweitausend Jahren gilt bei Christen und Juden das Leiden als das Zeichen geistiger Modernität. Daher ist es nicht die Liebe, die wir überbewerten: wir überschätzen das Leiden – genauer gesagt, den Wert und den Nutzen des Leidens." (Susan Sontag, *Der Künstler als exemplarisch Leidender*, 1962)

Max Hinderer



links: Francisco de Goya y Lucientes, *Die Zeit, die Greisinnen*, um 1808 - 1812, Öl auf Leinwand, Palais des Beaux-Arts, Lille



Gebäude des Staatlichen Rundfunks in Almaty (Kasachstan)

Lokale Modernen 2: Simulakren des Nationalen

Sowjetische Architektur und Städtebau in Zentralasien

Zweiter Beitrag einer mehrteiligen Reihe über das Rechercheprojekt "Local Modernities". Ziel des Projekts ist es, die Ausprägung von Transformationsprozessen der Moderne in anderen als den westlichen Ländern aufzuzeigen und die Vielzahl "lokaler" Modernen in ihren unterschiedlichen Differenzierungen zu dokumentieren. Bisher erschienen: Monumentaler und minimaler Raum. Die sowjetische Moderne in Architektur und Städtebau, in: archplus 175.

Fotoessay: Markus Weisbeck

Als die Sowjetunion im Jahre 1991 endgültig zusammenbrach, erlangten auch die fünf zentralasiatischen Unionsrepubliken ihre vollständige Souveränität. Erstaunlicherweise bildeten sie - trotz ihrer starken ethnisch-nationalen Besonderheiten - eines der letzten Bollwerke des Sowjetkommunismus. Heute hingegen ist überall in Zentralasien das Bestreben zu verspüren, sich von der sozialistischen Vergangenheit zu distanzieren und neue nationale Identitäten zu entwickeln. Dabei spielt die bauliche Umwelt eine wichtige Rolle, und zwar im doppelten Sinn: Zum einen soll eine auffällige Investorenarchitektur den Anschluss an die kapitalistische Global-Ökonomie demonstrieren, zum anderen bemüht man das Erbe der

mittelalterlich-islamischen Kultur, um lokale Verwurzelung und nationale Eigenheiten zu betonen. Dabei scheint das Vertrauen der postkommunistischen Staatsführungen in die symbolische Bedeutung von Architektur und Monument ebenso ausgeprägt zu sein wie ehemals zu Zeiten der UdSSR.

Sowjetische Nationalitätenpolitik
Die heutigen Republiken Zentralasiens sind Produkte der Sowjets. Vor der bolschewistischen Revolution im Jahr 1917 gab es kein vergleichbares Staatensystem. Die Region war in drei Khanate bzw. Emirate aufgeteilt: Kokand, Chiwa und Buchara. Sie wurden von Dynastien regiert, die ihren Ursprung in den Stämmen hatten und über eine multiethni-

sche Bevölkerung herrschten. Die politische Loyalität der Untertanen galt den lokalen Clanstrukturen und dem Islam. Zudem definierten sich die Volksgruppen weniger über ihre Zugehörigkeit zu einer bestimmten Ethnie, sondern vor allem durch ihre Lebensweise als Nomaden oder Oasenbewohner. Der zentralasiatische Raum geriet zwar ab dem 18. Jahrhundert schrittweise unter die Kontrolle des Russischen Reiches, aber die zaristische Kolonialverwaltung orientierte sich weitgehend an den vorgegebenen Territorialstrukturen.

Erst als sich die Bolschewiki nach einem langjährigen Bürgerkrieg durchsetzen konnten, kam es zu einer politischen Neuordnung des russischen Imperiums. Das ehemalige Kai-



Technische Universität, Almaty

oben: Vorraum, Technische Universität, Almaty

unten: Palast der Republik (Lenin-Palast), Almaty

serreich wurde in einzelne Unions-republiken aufgeteilt und zur UdSSR vereinigt. Im Fall von Zentralasien diente dies auch dazu, die Ausbreitung einer pantürkisch-islamistischen Bewegung zu verhindern, die einen eigenen Turk-Staat forderte. 1924 kam es zur Gründung der Sozialistischen Sowjetrepubliken Usbekistan und Turkmenistan, 1929 folgte Tadschikistan und schließlich 1936 Kasachstan und Kirgisien. Die Grenzziehungen zwischen den einzelnen Gebietseinheiten erfolgten nach dem Prinzip der Übereinstimmung von Ethnie, Sprache, Gebiet und Staat, obgleich die bestehenden ethnischen Identitäten viel durchlässiger und komplexer waren, als es die sowjetische Nationalitätenpolitik unterstellte.

Dieses Territorialkonzept verdankte sich nicht nur machtpolitischen, sondern auch ideologischen Prämissen. Ethnien, die noch keine nationale Identität besaßen, mussten deshalb darin unterstützt werden, sich zu einer Nation zu formieren, um dann im nächsten Schritt zum Sozialismus weiter voranzuschreiten. 1934 wurde schließlich die Doktrin verkündet, dass man Kulturen fördern müsse, die "national der Form und sozialistisch dem Inhalt nach" seien. Was damit gemeint war, hatte allerdings wenig mit der wirklichen Alltagskultur zu tun. Die offizielle Propaganda betonte vor allem die folkloristischen Elemente, sprich die entpolitisierten Formen nationaler Artikulationsweisen.

Die Urbanisierung Zentralasiens Städtebaulich lassen sich bis zur Unabhängigkeit der zentralasiatischen Staaten drei Urbanisierungsphasen ausmachen:

- Die feudale Periode der so genannten orientalisch-islamischen Stadtkultur: Sie war geprägt von Sackgassengrundriss, Moschee, Medrese (Koranschule), Bazar und Festungsanlage. Diese Struktur ist heute noch fassbar in Chiwa und Bucharra, sowie in den Altstädten von Samarkand und Taschkent.
- Die Ära der russischen Kolonialzeit: Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden die größeren, zu Verwaltungszentren bestimmten Städte durch regelmäßig angelegte, etwas von den Altstädten abge-

setzte Bezirke erweitert. Dies kann man noch deutlich in Taschkent oder Samarkand erkennen. Dort entstanden mit der Zeit regelrechte "Doppelstädte". Des Weiteren erfolgte beispielsweise in Alma-Ata (heute Almaty), Bischpek (heute Bischkek) und Aschhabad neben kleineren Marktflücken die Gründung neuer Siedlungen mit schachbrettartigem Grundriss, die zunächst als Garnisonsstädte fungierten.

- Die sowjetische Periode: In dieser Epoche entstanden in Zentralasien eine ganze Reihe von neuen Verwaltungszentren und Industriestandorten. Zugleich veränderte sich auch die Bedeutung vieler Städte. Während die Metropolen der ehemaligen Vasallenstaaten - Chiwa und

Buchara – zu Provinzorten verkommen, stieg Taschkent zur Hauptstadt der usbekischen Republik auf, verlor aber seine frühere Funktion als Sitz des Generalgouvernements Turkestan. Aschchabad blieb Hauptstadt der ehemaligen Provinz Transkaspien, die, wenn auch territorial verkleinert, von der Republik Turkmenistan abgelöst wurde. Hingegen stieg Alma-Ata zum Zentrum der weiträumigen Republik Kasachstan auf. 1926 benannten die Sowjets die Stadt Bischkek nach dem dort geborenen bolschewistischen General Frunse um und erklärten den Ort zur Hauptstadt der Autonomen Kirgisischen Republik (1936 Unionsrepublik). Neu geschaffen wurde im Süden

aus einem Teil des Emirats Buchara die Republik Tadschikistan. Deren Hauptort Duschanbe, gegründet 1926 als Stalinabad (Namensumwandlung 1961), entwickelte sich ähnlich wie bei zaristischen Gründungen aus einem Schachbrettsystem heraus.

Mit dem Ausbau der turk-sibirischen Bahn erfolgte der schrittweise Anschluss der zentralasiatischen Republiken an den sowjetisch-sibirischen Wirtschaftsraum. Diese Entwicklung ging Hand in Hand mit dem Bestreben, diese rückständige Region zu industrialisieren und zu urbanisieren. Da Arbeitskräfte gebraucht wurden, kam es in den 1930er Jahren zu einer großen Einwanderungswelle von Russen und Ukrainern. Nach

dem Überfall der deutschen Wehrmacht auf die UdSSR verlagerten die sowjetischen Behörden nicht nur kriegswichtige Industrien nach Zentralasien, sondern evakuierten auch Hunderttausende von Menschen aus den westlichen Landesteilen. Zu diesen Migranten kamen noch mehrere Hunderttausend Deportierte aus der ganzen Sowjetunion hinzu.

Nach dem Krieg verstärkte die Kreml-Führung ihre wirtschaftliche Integrationspolitik. Schwerindustrielle Zentren wurden zur Gewinnung von Bodenschätzen und Energieressourcen an deren Lagerstätten errichtet, um diese besser für die sowjetische Wirtschaft zu erschließen. Zentralasien entwickelte sich so

zum Rohstofflieferant der sowjetischen Industrien.

Auch im urbanen System kam es zu erheblichen Veränderungen. Ein moderner mehrgeschossiger Wohnungsbau setzte sich überall durch und verdrängte zunehmend das traditionelle, atriumartige Lehmhaus. Dieser Gebäudetyp glich einer kleinen Burg, nach außen abweisend gegen Hitze und Fremde, nach innen offen und schattenspendend. Den sowjetischen Urbanisten waren die Altstädte mit ihren engen Gassen und den schlechten hygienischen Verhältnissen stets ein Ärgernis gewesen. Naturkatastrophen wurden deshalb zum Anlass genommen, "Tabula rasa" zu machen. So wurde 1948 Aschcha-

links oben, rechts unten: Zirkus in Karaganda (Kasachstan)
rechts oben, links unten: Badehaus "Arasan", Almaty



bad durch ein Erdbeben weitgehend zerstört. Der Wiederaufbau vollzog sich nach modernen städtebaulichen Prinzipien, und schon bald galt die Stadt als das sowjetische Mekka der neuen sozialistischen Architektur. Auch in Taschkent nahm man das Erdbeben von 1966 zum Anlass, große Teile der niedrigen, stark durchgrünten altstädtischen Bebauung abzureißen und eine moderne Stadt aus dem Boden zu stampfen. Reste der historischen Bausubstanz blieben im Inneren der weitläufig angelegten Blockstrukturen erhalten. An dem Großprojekt waren Spezialisten und Baubrigaden aus allen Unionsrepubliken beteiligt. In den ihnen jeweils zugewiesenen Zonen brachten sie

Elemente regionaler Architekturstile ein, so dass das neue Taschkent nicht jene Uniformität aufwies, wie sie für andere sowjetische Städte typisch war. Auch das Regierungs- und Verwaltungszentrum mit den 17stöckigen Hochhäusern der Republikregierung und des Sowjets, verbunden durch eine Fußgängerpassage parallel zur Wasserwand einer Springbrunnenanlage, fiel besonders repräsentativ aus. Nun galt Taschkent als die sowjetische Musterstadt, die vor allem den Ländern der "Dritten Welt" die Überlegenheit des kommunistischen Systems demonstrieren sollte.

"Nationale Architektur"
Mit der von Stalin dekretierten Abkehr

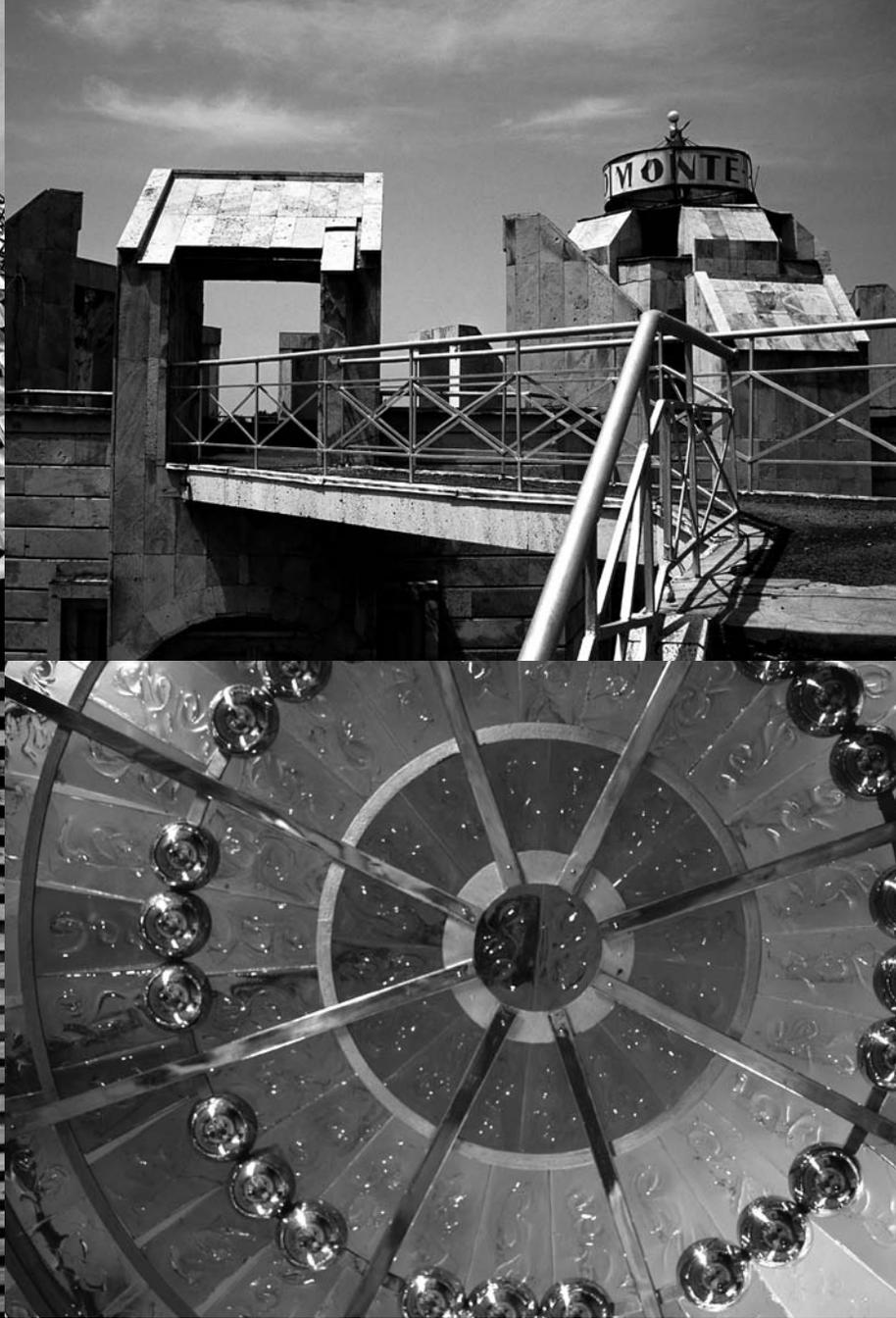
von modernistischen Strömungen verschob sich auch der Blick auf die historischen Bauten. Das "Alte" änderte seine Bedeutung und ging in das Arsenal der sowjetischen Kultur ein. Der "Palast", früher Verkörperung der "reaktionären Kräfte", galt nun als Symbol des Triumphes der neuen Gesellschaftsordnung. Mit diesem Begriff wurden nun viele offizielle Einrichtungen identifiziert: Sowjetpaläste, Kulturpaläste und Pionierpaläste bürgerten sich als Gebäudetyp ein. Die sowjetischen Architekten wurden aufgefordert, das "große Erbe der nationalen Baukunst" zu verarbeiten und weiter zu entwickeln. In allen Hauptstädten der Unionsrepubliken entstanden

monumentale Gebäude, die in ihrer Architektur die Idee des Sowjetstaates und die jeweilige Tradition der nationalen Kultur eindrucksvoll zur Geltung bringen sollten.

Im Fall von Zentralasien gab es eine ganze Reihe von Bautraditionen, auf die sich der sowjetische Historismus beziehen konnte. Dachkuppeln (in der Form von Halbkugeln, Zwiebel-, Melonen- oder Rippenkuppeln), gebrannte Ziegel, Spitzbögen, Säulen und überdimensionierte Tore. Ebenso war ein Rückgriff auf die traditionellen Dekorationstechniken möglich: türkisblaue Farben, Stuck und Alabaster, Baukeramiken, Stalaktiten (eine Art von Zellengewölbe, das aus vielen treppenartig übereinander auf-

Kaffeehaus in Almaty





links oben, links unten: Kuppel, Wandabwicklung, Palast der Pupille (Palast der Jungen Pioniere), Almaty.
rechts oben: Oberes Plateau, Kaffeehaus, Almaty. rechts unten: Detail, Badehaus "Arasan", Almaty

steigenden und gegenseitig versetzten Bausteinen besteht und die, wie in einer Tropfsteinhöhle, herabhängen), geometrische Arabesken, Schriftornamente und Pflanzenmuster.

In allen zentralasiatischen Städten kam ein Typus von Gebäude auf, der in seiner Architektur in irgendeiner Weise Elemente der orientalischen Baukunst zitierte. Als exemplarisch kann dafür sicherlich das Alischer Nawoj Theater in Taschkent gelten, das 1947 unter der Leitung des russischen Architekten Stschussew errichtet wurde. Während die Gebäudekomposition den Prinzipien der Neoklassik folgt, sind die Innenräume opulent mit folkloristischen Motiven verziert. Genau genommen stellte das Theater ein Museum der Volkskunst dar, das auch spätere Arbeiten usbekischer Architekten beeinflusste.

Die Chruschtschow-Ära mit ihrem funktionalistischen Rigorismus führte auch in Zentralasien zu einer Abkehr von der so genannten National-Architektur. Doch bereits in den 1970er Jahren nahm man sich wieder des architektonischen Erbes der orientalischen Stadt an. Die Behörden ließen nicht nur bedeutende Profan- und Kulturbauten historischer Altstädte restaurieren, auch im modernen Städtebau tauchten wieder folkloristische Stilelemente auf. In den urbanistischen Disziplinen wuchs die Kritik an der stereotypen Monotonie der neuen Siedlungen und dem Fehlen einer Ästhetik, die sich positiv auf die "progressiven Traditionen des Volkes" bezog. Man plädierte nun für eine Synthese von Architektur und "monumental-dekorativer Kunst".

Als Prototyp für diese neue Phase kann man den ehemaligen Lenin-Palast in Almaty ansehen. Bei diesem Gebäude, das von einem großzügigen Platz-Ensemble eingefasst wird, handelt es sich um eines der bedeutendsten Bauwerke der Stadt. Im Jahre 1971 von dem russischen Architektenkollektiv N. Ripinskii, L. Ukhobotov, V. Alle und Y. Ratushnyi errichtet, galt es damals in seiner monumentalen Gestalt als ein herausragendes Beispiel für einen neuen regionalen Architekturstil. Die seismischen Bedingungen erforderten eine klare räumliche Struktur. Ein riesiges Zelt ruht auf acht großen Betonpfeilern, den Raum dazwischen bilden Wände aus porösem Marmor und Muschelkalk. Das fast japanisch anmutende architektonische Image wird vor allem von der schuppenarti-

gen Dachkonsole erzeugt, die an den Fassaden tiefe Schatten wirft. Damit griffen die russischen Architekten auf ein Konstruktionsprinzip zurück, das in der traditionellen Architektur Zentralasiens weit verbreitet war. In Kombination mit dem warmen Farbton des kasachischen Kalksteins, der bei den Pfeilern benutzt wurde, und den weißen Marmorrippen, die gegen die Sonne schützen, sollte eine Assoziation von nationaler Architektur erreicht werden, ohne sich dabei wirklichkeitsgetreu auf reale traditionelle Formen zu beziehen.

Ein weiteres Beispiel für den orientalisch-asiatischen Baustil stellt das postmodern-dynamisch wirkende Badehaus "Arasan" in Almaty dar, das 1982 von den kasachischen Architekten V. Khvan und M. Ospanov gebaut wurde. Im traditionellen Alltag der



oben: Brunnen vor dem Gebäude des Staatlichen Rundfunks. unten, von links nach rechts: Zirkus, Bischkek (Kirgisistan). Fassade, Bischkek. Fassade, Bischkek. Ehemalige Lenin-Bibliothek, Bischkek

Menschen hatten solche Einrichtungen eine wichtige Rolle gespielt. Vom Aufbau her ähnelten sie sich alle: Schwitzzellen und Wasserbecken, Umkleide- und Aufenthaltsräume. Das Bad war nicht nur ein Ort der rituellen Reinigung, sondern auch der Kommunikation und der Erholung. Entsprechend konnten die Besucher von "Arasan" verschiedene Saunen benutzen und sich dann anschließend in ein *ajchana* (mittelasiatisches Teehaus) begeben. Die funktional miteinander verbundenen Innenräume weisen eine bienenstockartige Struktur auf, wobei die kreisrunden Hauptsäule mit einer Kuppelkonstruktion überdeckt sind.

Eine partielle Rückbesinnung auf regionale Wurzeln fand auch beim Wohnungsbau statt. Während nach der offiziellen modernen Baudoktrin

die Wohngebäude weit auseinander zu stehen hatten, legte man beispielsweise bei dem Wiederaufbau von Taschkent Plattenbauten um Innenhöfe an. Die Architekten griffen damit die alte Erfahrung auf, dass dichter stehende Häuser mehr Schatten werfen und entsprechend kühler bleiben. Einige Gebäude wurden zudem mit Kuppeln versehen, denn diese Dachform lässt die Sonnenstrahlen von der Oberfläche abgleiten, ohne den Innenraum übermäßig zu erhitzen.

Eine städtebauliche Akzentuierung bestand auch darin, die Wohnhäuser mit industriell hergestelltem stationärem Sonnenschutz in Form von durchbrochenen Raumgittern zu versehen. Solche Klimawände dienen nicht nur der Verschattung in den heißen Sommermonaten und der Abdichtung in der Winterperiode,

sondern fungierten auch als selbstständige architektonische Gestaltungselemente. Um die Monotonie der Lochfassaden abzumildern, kamen zudem Silikatstrukturen, Keramikplatten und industriell vorgefertigte Ornamente zum Einsatz.

Die dekorative Gestaltung der Fassaden gehörte bald überall im zentralasiatischen Raum zu einem wichtigen architektonischen Gestaltungselement. Ab den späten 1970er Jahren mehrten sich Entwürfe, in denen das "nationale Erbe" zum Material fast wörtlicher Zitate wurde. Die Retraditionalisierung der Formensprache wurde von den indigenen Urbanisten und Architekten mit der Formel begründet, dass die Architektur "national in der Form und sozialistisch im Geist" sein müsse. Der Rückgriff auf die "historischen

Wurzeln" verdankte sich aber nicht nur einer postmodernen Kritik an der städtebaulichen Moderne, sondern hatte auch mit den veränderten gesellschaftspolitischen Bedingungen in der UdSSR zu tun: dem wachsenden Selbstbewusstsein der intellektuellen Eliten in der Peripherie gegenüber dem sowjetischen Zentralstaat.

*Klaus Ronneberger/
Georg Schöllhammer*

*Rechercheteam: Georg Schöllhammer
(Leitung), Klaus Ronneberger, Markus
Weisbeck, Heike Ander*

*Local Modernities wird gefördert von
der Kulturstiftung des Bundes.*

Nachruf auf Simon Ungers

Eine Platte krägt aus einer Wand – und man hält den Atem an. Stahlbalken formen ein großes T im Wald – und man kann die Augen nicht abwenden. In einem Vortrag aus den letzten Jahren spricht Simon Ungers von der "Aura" seiner Projekte, und die besten von ihnen führen in der Tat, wie ein Betrachter einmal bemerkt hat, zu einem Erlebnis von "fast unerträglicher Intensität".

Umso bemerkenswerter ist die größtmögliche Ökonomie der Mittel, mit der Ungers diese Wirkung erreicht. Doch die Beschränkung auf wenige Formen beruht nicht auf Reduzierung, auf Weglassen. Sie ergibt sich vielmehr aus der Fähigkeit, aufhören zu können: Ich habe eine Wand, ich lasse eine Platte herauskragen, und die Wand wird so erst als Wand und die Platte als

Platte erfahrbar – das ist alles, was ich brauche, und mehr wäre zuviel.

Jedes der gebauten Häuser beantwortet auf seine Art die Frage: Was ist ein Haus? Das Kniehaus ist eine Klammer, die einen eingefriedeten Garten mit der offenen Umgebung verbindet und beide Bereiche wechselseitig erschließt. Die sich im Raum kreuzenden Balken des T-Hauses definieren die Achsen eines Koordinatensystems, das eben diesen Raum aufspannt und dessen Ursprung das Haus ist. Es wird zum Zeichen: Hier wohnt einer, und für den, der hier wohnt, ist es der Mittelpunkt der Welt.

Auch die Wettbewerbe für öffentliche Projekte können als Reaktionen auf Fragen verstanden werden, die sich dem Architekten – als Stellvertreter für die Gesellschaft, die



ihn beauftragt – aus der jeweiligen Bauaufgabe stellen. In Bukarest wird ein protziges Regierungsgebäude in eine durch ihre Kanten markierte Vitrine gestellt: Seht, so etwas haben wir uns einmal geleistet! Die gebaute Leere des Holocaust-Denkmal ist die architektonische Reaktion auf ein Übel, das so ungeheuer ist, dass es einem die Sprache verschlägt.

Simon Ungers' Architektur ist eine Architektur der Ideen. Aber die Ideen werden nicht von außen an sie herangetragen: Sie verläßt sich nicht auf Formen, die irgendwelchen philosophischen Begriffen dem Namen nach oder analog entsprechen. Wie jede Architektur, die auf ihrer Eigenstän-

T-Haus, Wilton, New York.
1988–1992. Simon Ungers
und Thomas Kinslow

digkeit als Kunstgattung besteht, ist Simon Ungers' Architektur nicht repräsentativ – sie illustriert nicht. Die Ideen, die sie verkörpert, sind vielmehr genuin architektonisch und von Anfang an als solche konzipiert. Sie entstehen aus den Fragen, die eine gegebene Aufgabe an einem gegebenen Ort aufwirft (wobei sich der Ort in den späten Idealarchitekturen zunehmend in die Vorstellungswelt des Architekten verlagert). Die Realisierung greift auf ein Vokabular von Formen zu, das aus den Elementen Euklids besteht.

Simon Ungers hat dieses architektonische Programm mit einzigartiger Klarheit und Unbeirrtheit verfolgt. Mit ihm hat die Architektur ein großes Talent verloren.

Ulrich Flemming, 31.03.2006

Empfehlungsschreiben für einen 65-Jährigen

Die Tragik der beruflichen Lebensläufe deutscher jüdischer Architekten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vermittelt sich manchmal in einer einfachen Fußnote. Das Schicksal Harry Rosenthals, 1892 in Posen geboren und bis 1933 vorwiegend in Berlin ansässig und tätig, wird greifbar in einem simplen Quellenfund – den Empfehlungsschreiben, die er sich anlässlich eines Besuchs der Interbau 1957 von Wassili Luckhardt und Hans Scharoun hat ausstellen lassen, um in Großbritannien als Architekt zugelassen zu werden. Dennoch gelang es dem 65-Jährigen nicht, an seinem Lebensende nochmals als freiberuflicher Architekt zu arbeiten.

Freilich war das Schicksal vieler anderer noch weitaus grausamer. Sie überlebten die Nazizeit nicht und heute ist kaum mehr als ein Name von ihnen fassbar. Der Erforschung ihrer Biographien widmet sich Myra Warhaftigs Lexikon "Deutsche jüdische Architekten vor und nach 1933", das Ergebnis jahrelanger passionierter Archivrecherchen und persönlicher Gespräche mit Angehörigen und Nachfahren ist. Insgesamt 500 Biographien trägt die Autorin zusammen, zeigt exemplarische Bauten und legt ihre Quellen dar. Das Lexikon ist dezidiert als eine akribische und verdienstvolle Rechercheleistung zu verstehen, angesichts derer man nur ungern die nachlässige Redaktion der Texte durch den Verlag monieren möchte. Schlagartig begreift man, welche kulturelle Leistung jüdische Architekten gerade für die Ausfor-

mung der modernen Architektur in Deutschland geleistet haben und wie sie am Bauboom des Palästina der späten 30er Jahre partizipierten. Lesenswert ist auch die Einleitung, in der man nicht nur Details über die Schwierigkeiten einer geregelten Emigration erfährt, sondern auch Erkenntnisse aus der positivistischen Methode des Lexikons gewinnt, die weitere Fragestellungen zukünftiger architekturhistorischer Forschung anstoßen können, etwa über die Präsenz und Rolle jüdischer Architekten in Werkbund, Bauhaus und Ring sowie über die von ihnen bevorzugten Ausbildungsstätten und Lehrer.

Doch zurück zu Harry Rosenthal, dessen Werk durch die gerade erschienene Monographie von Sylvia Claus erstmals umfassend publiziert wird. Rosenthals Œuvre verdient Beachtung, da es sich simpler Zuordnungsmuster entzieht und statt dessen expressionistische, moderne, traditionelle und klassische Momente zusammenführt. Sein Werk reicht von palladianisch streng komponierten Villen in expressionistischem oder sachlichem Kleid, die er für eine wohlhabende Berliner Klientel der Zwischenkriegszeit realisieren konnte, über ein reetgedecktes und urtümlich-expressionistisches Atelierhaus für den befreundeten und später, in der NS-Zeit, äußerst erfolgreichen Bildhauer Josef Thorak bis zu funktionalistisch reduzierten, aus den Klimaverhältnissen entwickelten Flachbauten in Palästina, die Rosenthal als einen Beitrag zur Ausformulierung einer

jüdischen Nationalkultur verstand. Ein roter Faden in Rosenthals Schaffen sind seine aufwändigen und beinahe präntösen Interieurs, die eine Überformung des gesamten Raums anstreben. In ihnen verbindet sich eine klassische Strenge der Komposition mit einer eigenwilligen Schwere der Möblierung, vermischt mit einer Vorliebe für ausgeprägte Farbigkeit und luxuriöse Materialästhetik.

Exemplarisch für Rosenthals Architekturverständnis ist die prononcierte Verbindung von zugleich klassisch und modern gedachter Form in seinem viel beachteten Entwurf für den Innenraum einer Synagoge, den er auf der Juryfreien Kunstschau 1927 in Berlin zeigte. Rosenthal scheint mit seiner strengen Komposition kubischer Formen, die ganz aus den Details sowie dem archaischen Gesamteindruck des kahlen Raums lebt, den Zeitgeist der Kritik getroffen zu haben, denn keine Besprechung der Ausstellung ließ seinen Entwurf unerwähnt, sondern lobte die Art der Anwendung moderner Formensprache im sakralen Kontext. Wenig später gingen die Aufträge zurück und 1933 emigrierte Rosenthal nach Palästina, wo er noch erfolgreich einige Bauten realisieren konnte. Ab 1938 war er dann in Großbritannien. Trotz seines künstlerischen und finanziellen Geschicks konnte er dort nicht mehr an die früheren Erfolge anschließen.

Gregor Harbusch

Buchtipps

Franziska Bollerey, Mythos Metropolis. Die Stadt als Sujet für Schriftsteller, Maler und Regisseure, Gebr. Mann, Berlin 2006

Roger Diener, Jacques Herzog et al. (Hrsg.), Die Schweiz. Ein städtebauliches Portrait, 4 Bd., Birkhäuser, Basel 2006

Hans Ibelings (Ed.), Hans van Heeswijk – Architecture 1995–2005, Ernst Wasmoth, Tübingen/Berlin 2005

Angela Lammert et al. (Hrsg.), Topos Raum. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart, Verlag für moderne Kunst, Nürnberg 2005

Winfried Nerdinger (Hrsg.), Ort und Erinnerung. Nationalsozialismus in München, Anton Pustet, Salzburg/München 2006

Bernard Tschumi, Matthew Berman (Ed.), Index Architecture, MIT Press, Cambridge/Mass. 2003

Myra Warhaftig, Deutsche jüdische Architekten vor und nach 1933; Sylvia Claus, Harry Rosenthal 1892–1966, Architekt und Designer in Deutschland, Palästina, GB



Literatur zum Thema

Gernot Böhme, Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1995

Gernot Böhme, Anmutungen. Über das Atmosphärische, Edition Tertium, Ostfildern 1998

Diller + Scofidio, Blur. The Making of Nothing, Harry N. Abrams Publishers, New York 2002

Oliver Grau, Andreas Keil (Hrsg.), Mediale Emotionen. Zur Lenkung von Gefühlen durch Bild und Sound, Fischer, Frankfurt a.M. 2005

Hans Ulrich Gumbrecht, Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2004

Reinhard Knodt, Ästhetische Korrespondenzen. Denken im technischen Raum, Reclam, Stuttgart 1994

Joseph Imorde, Affektübertragung, Gebr. Mann, Berlin 2004

Wolfgang Meisenheimer, Das Denken des Leibes und der architektonische Raum, Walther König, Köln 2004

Yuko Hasegawa (Ed.), Kazuyo Sejima, Ryue Nishizawa/SANAA, Electa, Mailand 2005

Kazuyo Sejima, Ryue Nishizawa/SANAA, Works 1995–2003, Toto, Tokyo 2003

Meruro Washida (Ed.), Kazuyo Sejima, Ryue Nishizawa/SANAA, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, Toto, Tokyo 2005

Rüdiger Safranski, Schiller oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus, Carl Hanser, München/Wien 2004

Friedrich Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen, Reclam, Stuttgart 2000

Splitterwerk (Hrsg.), Es lebe die Ente! Splitterwerk. Buildings and Projects, Springer, Wien 2005

Verb 4, Conditioning. The Design of New Atmospheres, Effects and Experiences, Albert Ferré et al. (Ed.), Actar 2005

Peter Zumthor, Architektur Denken, Birkhäuser, Basel/Boston/Berlin 2006

Peter Zumthor, Atmosphären. Architektonische Umgebungen – die Dinge um uns herum, Birkhäuser, Basel/Boston/Berlin 2006

b_books

Verlag · Buchhandlung · montagsPraxis · Videos
Lübbener Str. 14 · D-10997 Berlin · www.bbooks.de



Jacques Rancière
Die Aufteilung des Sinnlichen
Die Politik der Kunst
und ihre Paradoxien

Herausgegeben von Maria Muhle

Erscheint in der Reihe Polypen, hg. von
Sabeth Buchmann, Helmut Draxler,
Clemens Krümmel und Susanne Leeb

2006 · 100 S. · 10 € · ISBN 3-933557-67-4

»Die Künste leihen den Unternehmungen der Herrschaft oder der Emanzipation immer nur das, was sie ihnen leihen können, also das, was sie mit ihnen gemeinsam haben: Positionen und Bewegungen von Körpern, Funktionen des Worts, Verteilungen des Sichtbaren und des Unsichtbaren.«

Sandra Schäfer, Jochen Becker, Madeleine Bernstorff (Hg.) · metroZones 6
Kabul / Teheran 1979 ff. Filmlandschaften, Städte unter Stress und Migration
Juni 2006 · ca. 370 S. · 16 € · ISBN 3-933557-55-0

Axel Doßmann, Jan Wenzel, Kai Wenzel (Hg.) · metroZones 7
Architektur auf Zeit. Baracken, Pavillons, Container
Mai 2006 · 244 S. · 14 € · ISBN 3-933557-66-6

Herd angelassen? Einfach anrufen und ausschalten.

SIEMENS

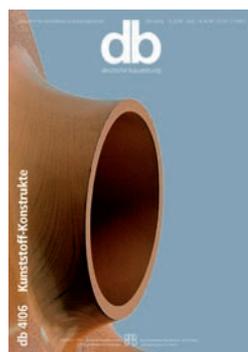
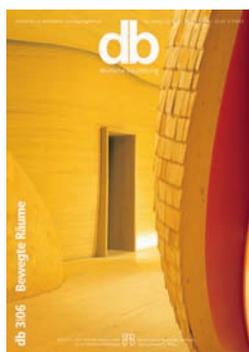


Der Komfort von morgen für Hausgeräte von heute: **serve@Home** von Siemens.
Auch wenn Ihre Hausgeräte außer Reichweite sind – mit serve@Home haben Sie trotzdem alles im Griff. Mit dem infoModul können Sie überall im Haus den Status Ihrer Geräte abfragen. Oder sie bequem per PC, Handy oder Internet bedienen. Sie sehen: Siemens hat für jeden Anspruch die richtige Antwort in Technik und Design. Weitere Informationen bei Ihrem serve@Home-Fachhändler oder unter www.siemens.de/hausgeraete

Siemens. Die Zukunft zieht ein.



Über 25 % Ersparnis plus Zugabe!



db deutsche bauzeitung

Deutschlands älteste und bekannteste Architektur-Fachzeitschrift informiert Sie jeden Monat kompetent und kritisch über die wichtigsten Ereignisse aus Architektur und Technik.

Testen Sie jetzt 3 Ausgaben der db für € 28,50 statt € 37,50.

Als Dankeschön erhalten Sie einen Architekturführer nach Wahl.



Nr. 1 Architekturführer neues Stuttgart



Nr. 2 Architekturführer neues München



Nr. 3 Architekturführer neues Hamburg

Coupon ausgefüllt bitte senden oder faxen an: **db Leserservice, Heuriedweg 19, 88131 Lindau, Fax: +49 (0) 18 05/26 01 66**

Ja, ich nutze das Spezial-Angebot

und bestelle 3 Ausgaben der db deutsche bauzeitung für € 28,50 statt € 37,50. Dazu erhalte ich als Dankeschön den Architekturführer:

- Nr. 1 Architekturführer neues Stuttgart** **AAPMI106**
- Nr. 2 Architekturführer neues München** **AAPMI206**
- Nr. 3 Architekturführer neues Hamburg** **AAPMI306**

Weitere Prämien finden Sie unter www.db.bauzeitung.de

Wenn ich die db deutsche bauzeitung anschließend nicht weiterbeziehen möchte, teile ich Ihnen das innerhalb von 10 Tagen nach Erhalt der 3. Ausgabe mit. Ansonsten erhalte ich die db jährlich zum Vorzugspreis von nur € 139,20 (Ausland: € 144,60) inkl. Versand und MwSt. (12 Ausgaben). Kündigungsfrist: erstmals 4 Wochen zum Ende des ersten Bezugsjahres, danach jeweils 4 Wochen zum Quartalsende.

Name, Vorname

Tel., E-Mail

Straße, Nr.

Beruf, Geb.-Jahr

PLZ, Ort

Datum, Unterschrift

Widerrufsrecht: Diese Vereinbarung kann innerhalb von 14 Tagen ohne Angaben von Gründen schriftlich bei Güll GmbH, db-Leserservice, Heuriedweg 19, 88131 Lindau (Geschäftsführer: Dr. Gerhard Wölflé, Ernst G. Wallaschek) widerrufen werden.

db ist ein Produkt der Konradin Medien GmbH, Ernst-Mey-Straße 8, 70771 Leinfelden-Echterdingen, Geschäftsführer: Katja Kohlhammer, Peter Dilger, Amtsgericht Nürtingen HRB 2257.

