archimaera
architektur.kultur.kontext.online

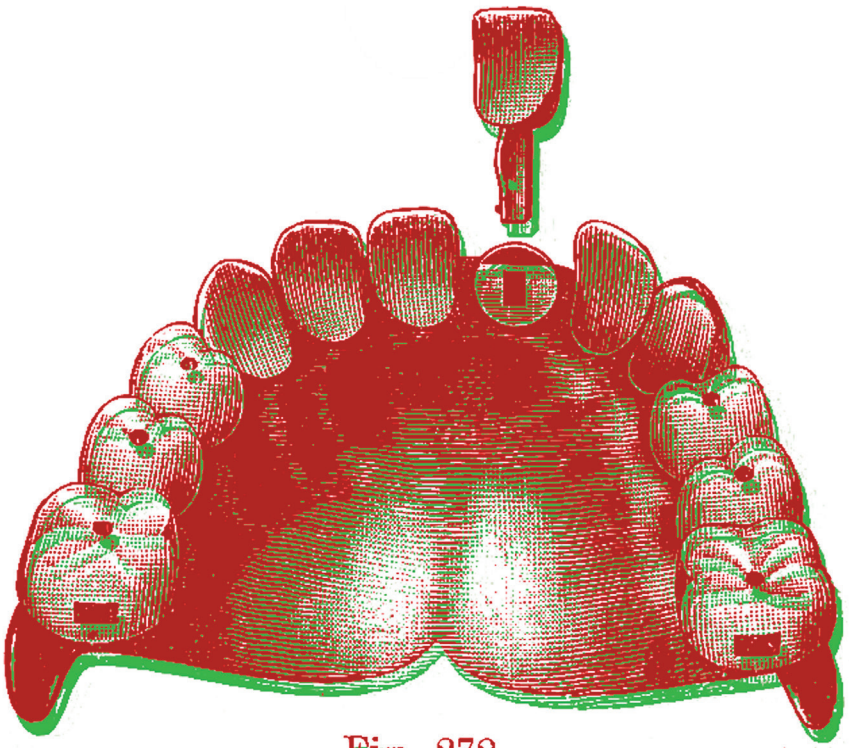


Fig. 272.

Einfügen

archimaera #6
www.archimaera.de – architektur.kultur.kontext.online
ISSN:1865-7001
September 2015

Willkommen

„Nun sag, wie hast Du's mit dem Bestand?" – Die Frage nach dem Verhältnis zum Bestehenden und zum Umgang mit dem Bestand könnte die Gretchenfrage der Architektur sein. In der heutigen Zeit, in welcher der Umfang von Gebäudesanierungen jenen der Neubautätigkeit deutlich übersteigt, stellt sich diese Frage mit Vehemenz. Doch steht sie mitnichten erst seit Kurzem auf der Tagesordnung. Ein Blick in die Architekturgeschichte zeigt, dass Architektur vielmehr stets in einen wie auch immer gearteten Kontext eingebettet war und ist: allgemein in den des Ortes selbst oder, spezifischer, in den der Stadt und in die Nachbarschaft einzelner Gebäude. Darüber hinaus bilden Bauten zudem ein selbstreferentielles Bezugssystem, das bei Umbauten in unterschiedlicher Weise wirksam wird (etwa durch Anerkennung, Betonung, Steigerung auf der einen und Ablehnung, Kontrastierung oder auch blosse Nichtbeachtung auf der anderen Seite). Und blickt man schließlich über diese materiellen Aspekte hinaus, so steht Architektur immer in einem Verhältnis zur Geschichte, nämlich zu der eines Ortes, eines Ereignisses und nicht zuletzt zur eigenen Geschichte, die für jedes Bauwerk schon in jenem Moment beginnen kann, in dem es erdacht wird, die spätestens aber dann beginnt, wenn es fertig gestellt ist.

Die in der vorliegenden sechsten Ausgabe von **archimaera** versammelten Beiträge nähern sich der Frage nach dem Umgang mit dem Bestand von der spezifischen Perspektive des „Einfügens". Schon der erste, von Erik Wegerhoff verfasste Text zeigt die weitreichende Historie dieser architektonischen Strategie: Am Beispiel des Kolosseums weist Wegerhoff im Zusammenhang mit der Interpretation des antiken Bauwerks als vorgeblicher Schauplatz christlicher Martyrien verschiedene Etappen einer Überschreibung und Aneignung nach, die bereits im 16. Jahrhundert ebenso ideelle wie tatsächlich materialisierte Einfügungen motivierten. Hier übt die Geschichte, oder in diesem Fall genauer: die Geschichtsklitterung, ganz konkret einen direkten, ablesbaren Einfluss auf die Architektur aus. Der folgende Beitrag von Juliane Rückert arbeitet für

die Malerei an den *Buiten*-Ansichten des 17. Jahrhunderts eine andere Art des „Einfügens“ heraus. Sie zeigt, dass der niederländische Maler Jacob van Ruisdael mit seinen aus idealisierter Landhausarchitektur und wildnishafter Landschaft bestehenden Kompositionen ein Gestaltungskonzept vorweggenommen hat, das erst im englischen Landschaftsgarten des folgenden Jahrhunderts realisiert werden sollte. Hierauf folgen zwei Beiträge, die zeitlich das 20. und das 21. Jahrhundert in den Blick nehmen: Zunächst widmet sich Scott Budzynski der Stadt Mailand als „Potential City“, wobei er das Potential der Nachkriegsarchitektur dieser Stadt, einem semiologischen Ansatz folgend, in ihrer Zeichenhaftigkeit und Bedeutung für ein projektiertes Neues untersucht. Darauf folgt der Beitrag von Wolfgang Bock und Sandra Schramke, in dem sich die Autoren dem Werk des chinesischen Pritzker-Preisträgers Wang Shu und seiner Frau Lu Wenyu widmen, die gemeinsam das Büro *Amateur Architecture Studio* führen. Das Einfügen wird hier einerseits in seiner handwerklichen Bedeutung als Fügen verstanden, andererseits aber auch als Haltung, mit deren Hilfe sich die Architekten den ökonomischen Forderungen und Zwängen der Bauwirtschaft entschleunigend entgegenstellen.

Der zweite thematische Teil fasst konkrete Projekte und Bauten ins Auge; der Zeitraum konzentriert sich auf die beiden letzten Jahrhunderte, der Maßstab ist städtebaulich und architektonisch. Den Anfang macht Harald Stühlinger, der den im Jahr 1858 durchgeführten Wettbewerb zur Bebauung der Wiener Ringstraßenzone zum Anlass nimmt, um dieses städtebauliche Projekt als Implantat in einen bestehenden Stadtkörper zu lesen. Mit seiner Analyse exemplarischer Situationen arbeitet er Strategien heraus, mit denen das Großprojekt bei den verschiedenen Etappen seiner Realisierung in Beziehung zu seiner unmittelbaren wie weiteren Umgebung trat. Der Chronologie folgend schließt der von Tomáš Valena verfasste Aufsatz an, in dem er Jože Plečnik bei seinen Eingriffen auf der Prager Burg beobachtet. Valena stellt darin ein von vielschichtigen Bezügen auf die Geschichte, die Stadt und den konkreten Ort des Hradschin durchzogenes Werk eines Architekten vor, der von großem Einfluss für einen anderen Zugang zur architektonischen Moderne des 20. Jahrhunderts sein sollte. Wiederum im städtebaulichen Maßstab bewegt sich die Untersuchung von Torsten Lange. Mit seiner diskursiven Baugeschichte der ab 1976 errichteten Großsiedlung Berlin-Marzahn zeigt er auf, dass „Nirgendwo nichts“ ist, sondern dass auch beim vorgestellten, von industriellen Baumethoden geprägten Großwohnungsbauprojekt Rücksichten auf vorhandene bauliche Strukturen eine nicht unwesentliche Rolle spielten. Lange zeichnet damit ein Bild, welches den landläufigen Konnotationen der charakterlosen Schlafstädte sozialistischer Prägung entgegensteht. Henry Keazor beleuchtet an zwei Bauten von Jean Nouvel dessen theoretisch fundierte Annäherung an das Bestehende: Seine 1986 begonnene Erweiterung der Oper in Lyon und der 2010 vollendete Neubau des sogenannten Nouvel-Towers in Wien veranschaulichen das System ineinandergreifender Strategien zum Umgang mit dem Bestand, das der Autor in Nouvels architektonischen Eingriffen erkennt. Eine Studie zu einem eher vernachlässigten Thema der baulichen Ertüchtigung schliesst diesen zweiten Themenblock ab: Der Beitrag von Herbert Keck und Maja Lorbek rückt nachträglich an den Gemeindewohnungsbauten des Roten Wien eingebaute Aufzüge in den Fokus; der Teufel steckt wie so oft im Detail, und es zeigt sich, dass selbst (oder gerade) eine derart sekundäre Bauaufgabe einen maßgeblichen Effekt auf das Erscheinungsbild der Architektur haben kann.

Im dritten Themenblock dieser Ausgabe sind zwei Beiträge zusammengefasst, die sich dem Thema des Einfügens am bautypologischen Spezialfall des Museums annehmen: In dem ersten der beiden Aufsätze legt Sonja Hnilica die entscheidende Rolle dar, welche Leonie Reygers beim Umbau des Dortmunder Museums am Ostwall in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg erfüllte. Das Haus, in das in Kürze das Baukunstarchiv NRW einziehen wird, erlebte in seiner im späten 19. Jahrhundert beginnenden Geschichte mehrere Umbauten; Reygers’ Eingriffe waren von der Idee ge-

leitet, Alt und Neu in eine harmonische Einheit zu überführen. Ebenfalls aus dem späten 19. Jahrhunderts stammt das Rijksmuseum in Amsterdam, dessen Umbau Paul Meurs und Marie-Thérèse van Thoor als eine Geschichte des Ringens um die adäquate Lösung zum Umgang mit dem Bestand erzählen.

Die drei Themenblöcke dieses Heftes werden durch mehrseitige Bildstrecken voneinander getrennt, in denen Künstler ihre Sicht auf das Einfügen präsentieren: Alle hier gezeigten Werke entstanden als studentische Arbeiten im Rahmen von Seminaren. In der ehemaligen Aachener Tuchfabrik nahm Michael Schulze den Ort zum Anlass, um räumlichen Strukturen mit Fäden nachzuspüren, wobei beeindruckende Rauminstallationen entstanden sind. In Kassel belebten Timo Carl und Vanja Juric die Schaufenster von zwei verlassenen Geschäften mit Leuchtskulpturen, welche die Passanten zu einer aktiven Auseinandersetzung mit dem ungewohnten Gegenüber im Stadtraum motivieren sollen. Den Abschluss macht Tobias Becker, der die Stadtbewohner mit den von seinen Studenten entworfenen Modellen im Maßstab 1:1 mit kaum weniger irritierenden Eindringlingen im städtischen Raum und in Innenräumen konfrontiert hat.

Die Herausgeber möchten allen Autoren für ihre Arbeit und ihre Geduld danken, die sie im Zuge der Niederschrift und – nun endlich erfolgten – Veröffentlichung ihrer Beiträge aufbringen mussten. Den Gutachtern, die das Zustandekommen dieses Heftes kritisch begleitet haben und die mit ihrer Arbeit, ihren Anregungen und ihren Kommentaren maßgeblich daran beteiligt waren, dass es einem hohen Anspruch genügen kann, gilt unser ganz besonderer Dank.

Zuletzt sei noch der obligatorische, mit einer Hoffnung verbundene Schlusssatz eingefügt: **archimaera** wünscht eine anregende Lektüre!

Adria Daraban und Rainer Schützeichel
(Herausgeber des Heftes)

Impressum

archimaera
architektur. kultur. kontext. online

ISSN:1865-7001

www.archimaera.de

Herausgeber
redaktion archimaera

c/o Daniel Buggert
Lehrstuhl für Baugeschichte
RWTH Aachen
Schinkelstraße 1
52056 Aachen

Redaktion
Daniel Buggert, Adria Daraban,
Nadja Horsch, Karl R. Kegler,
Anke Naujokat, Rainer Schützeichel,
Ilka Waßewitz

Herausgeber des Heftes
Einfügen
Adria Daraban, Rainer Schützeichel

Redaktion des Heftes
Einfügen
Adria Daraban, Rainer Schützeichel

Kontakt:
redaktion [at] archimaera.de

Grafik/ Layout
online: Karl R. Kegler
Druckfassung (pdf): Daniel Buggert

technische Realisation
Hochschulbibliothekszentrum des Landes Nordrhein-Westfalen (hbz)
Jülicher Straße 6
50674 Köln
Telefon: 0221 / 40075-173
Telefax: 0221 / 40075-190

copyright
Das Urheberrecht aller in **archimaera** veröffentlichten Texte, sofern nicht durch andere urheberrechtliche Ansprüche geschützt, regelt die **Digital Peer Publishing (DiPP) Lizenz**. Jedermann darf die Texte unter den Bedingungen der DIPP-Lizens elektronisch übermitteln und zum Download bereitstellen. Der Lizenztext ist im Internet abrufbar.

Externe Links auf **archimaera** sind ausdrücklich erwünscht. Trotz sorgfältiger inhaltlicher Kontrolle übernehmen wir keine Haftung für die Inhalte externer Links.

Inhalt

6 **Impressum**

Erik Wegerhoff (München)
9 **Sequenzen architektonischer Aneignung**
Bauen im Kontext von Interpretationskonjunkturen

Juliane Rückert (Berlin)
27 **Jacob van Ruisdaels Buiten-Ansichten**
Zwischen realem Raum und Landschaftsillusion

Scott Budzynski (Savannah)
37 **Potential Cities**
Imagining the New

Sandra Schramke (Berlin) und Wolfgang Bock (Rio de Janeiro)
51 **Einfügen als Kulturtechnik**
Die Architektur Wang Shus und Lu Wenyus

Michael Schulze (Aachen)
63 **Raumspinnen**

Harald R. Stühlinger (Zürich)
67 **Einfügen im großen Maßstab**
Das städtebauliche Implantat der Wiener Ringstraßenzone

Tomáš Valena (München)
81 **Auseinandersetzung mit dem Ort**
Jože Plečnik und die andere Moderne

Torsten Lange (Zürich)
95 **Nirgendwo nichts**
Repräsentationen des Wohnumfelds in der Großsiedlung Berlin-Marzahn zwischen „grüner Wiese“ und Angerdorf

Henry Keazor (Heidelberg)
111 **„Évaluer“, „accompagner“, „contrarier“**
Jean Nouvels Konzept der architektonischen „Einfügung“

Herbert Keck und Maja Lorbek (Wien)
123 **Aufzüge**
(Un)bequeme Supplemente im Gemeindebau

Timo Carl und Vanja Juric (Kassel)
135 **Urban Glow**
Interaktive Stadtraum-intervention

Sonja Hnilica (Dortmund)
139 **Das Dortmunder Museum am Ostwall von Leonie Reygers**
Umbau einer Kriegsruine zum Ort für Gegenwartskunst

Paul Meurs und Marie-Thérèse van Thoor (Delft)
157 **The transformation of the Rijksmuseum Amsterdam**

Tobias Becker (Aachen)
171 **Modell und Wirklichkeit**



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Erik Wegerhoff
(München)

Sequenzen architektonischer Aneignung

Bauen im Kontext von Interpretationskonjunkturen

Jeder architektonischen Transformation geht die Konstruktion einer Wahrheit voraus. Wie man ein Bauwerk wahrnimmt, was man darin sieht oder sehen will, beeinflusst dessen Nutzung und in der Folge dessen potentiellen Umbau. Verschiedene Ansätze einer Architekturtheorie des Bauens im Bestand lassen sich resümmieren, aufgreifen und zusammenführen, um auf diese Weise nachzuvollziehen, wie erste Anzeichen einer neuen Interpretation eines Bauwerks formuliert werden, sich auf diesem niederschlagen und letztlich zu dessen Umbau führen können.

Dies kann man an der Geschichte des Kolosseums als Martyriumsort nachvollziehen: einer bis ins 16. Jahrhundert zurückreichenden Tradition, die um 1700 im geplanten Einbau einer monumentalen Märtyrerkirche gipfeln sollte. Reinterpretation und Überschreibung, Prägung, Bespielung, Neuorientierung und Schließung sowie zuletzt architektonische Formalisierung und Monumentalisierung sind Sequenzen einer architektonischen Aneignung, die zusammen eine Interpretationskonjunktur bilden.

http://www.archimaera.de
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-42117
September 2015
#6 "Einfügen"
S. 9-25

Wer im späten 17. Jahrhundert das Kolosseum in Rom besuchte, sah sich nicht nur dem antiken Bauwerk gegenüber, sondern auch einer Anweisung, wie dieses zu begreifen sei. Eine 1675 auf die antiken Mauern gepinselte Anschrift wollte dem Besucher weismachen, der Bau sei „*nicht so sehr wegen der Masse und Kunstfertigkeit*“ als vielmehr „*wegen des heiligen Blutes zahlloser Märtyrer*“ berühmt. Der Anleitung zufolge gelte es, hier „*die Grausamkeit der Kaiser zu verfluchen*“ und „*zu den Helden christlicher Tapferkeit aufzuschauen*“.[1] Offenbar versuchen die Worte, eine alte Lesart durch eine neue zu ersetzen. Man sollte nicht mehr auf die Idee kommen, hier die antiken Römer für ihre große Kunst zu bewundern, sondern vielmehr die christlichen Opfer dieser grausamen Heiden. Diesem Perspektivwechsel entsprach ein Nutzungswechsel und diesem wiederum bald darauf die Architektur. Was 1675 auf das Bauwerk geschrieben worden war, sollte um 1700 in Carlo Fontanas Entwurf einer monumentalen Märtyrerkirche architektonisch verkörpert werden (Abb. 1).

Architektonisches Einfügen steht immer in einem Kontext: Im übertragenen Sinn im baulichen Zusammenhang des bestehenden Bauwerks, aber auch im direkten Sinn im Kontext neuer Lesarten des bestehenden Baus. Bauten werden neu erfunden, neu beschrieben und neu gelesen, bevor man aus dem schriftlichen Kontext heraus im architektonischen interveniert. Im Folgenden soll dieser Transfer anhand der Transformation des Kolosseums zur Märtyrerkirche nachvollzogen werden. Verschiedene Perspektiven und Kategorien der bisherigen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Bauen im Bestand[2] können dabei zusammengeführt und ergänzt werden. So lassen sich Phänomene einer schrittweisen Aneignung, Interpretation und Transformation ausmachen, die möglicherweise auch für andere Bauwerke und deren Umbauprozesse gelten.

Forschung zum Bauen im Bestand

Parallele, einander kaum wahrnehmende Fachdiskurse kennzeichnen die Forschung zum Bereich Um- und Weiterbauen ebenso wie eine erst vor etwa zwei Jahrzehnten einsetzende Bildung von Konzepten, Kategorien und Begriffen.

Die Ursprünge der Forschungsliteratur zeigen sich als direkter Spiegel der baulichen Entwicklung. Erst mit der gewandelten Autoren- und Werkvorstellung der Postmoderne, in der Architektur als Fortschreiben des städtischen Kontexts und damit im kleineren Maßstab auch Um- und Weiterbauten als voll gültiges Werk begriffen wurden, finden sich erste bedeutende Beiträge zu Umnutzung und architektonischer Intervention.[3]

In den letzten zehn Jahren spiegelt eine wahre Flut von Publikationen die zunehmende Zahl von Umbauten in der Praxis wider, ohne diese allerdings wirklich zu reflektieren. Zahllose üppig illustrierte Beispielsammlungen folgen offenbar in erster Linie den Marktinteressen kommerzieller Architekturverlage. In zweifelhafte Kategorien gegliedert und allenfalls noch um einen knappen einleitenden Aufsatz ergänzt, tragen sie kaum zu einer systematischen Auseinandersetzung mit der Problematik des Einfügens neuer Bauten in alte bei.[4]

Allerdings stehen diesem architekturpublizistischen Strohfeuer einige wenige, dafür um so gewichtigere Veröffentlichungen gegenüber, die ihr Interesse an einer analytischen Systematisierung der Praxis auszeichnet. Kaum zufällig entstand eine erste Gruppe davon fast ausnahmslos vor dem Hintergrund der Denkmalpflege – in einem Umfeld also, in dem der Umgang mit architektonischem Bestand als historischem Zeugnis geregelt werden muss. Das zunehmend eindrucksvolle Alter der hier immer wieder als referentieller Pol durchscheinenden *Charta von Venedig* (1964) dürfte Autoren, Herausgeber und Tagungsveranstalter dazu bewogen haben, sich dem Umbauen und Einbauen mit frischem analytischem Blick zu widmen. Dominique Rouillard etwa definiert unterschiedlichste entwerferische Positionen im Umbau denkmalgeschützter Gebäude in Frankreich als rhetorische Figuren wie Wachstum, Umhüllen, Auffüllen oder Möblieren.[5] Wichtige Beiträge kommen von Wolfgang Pehnt, der sich schon in den

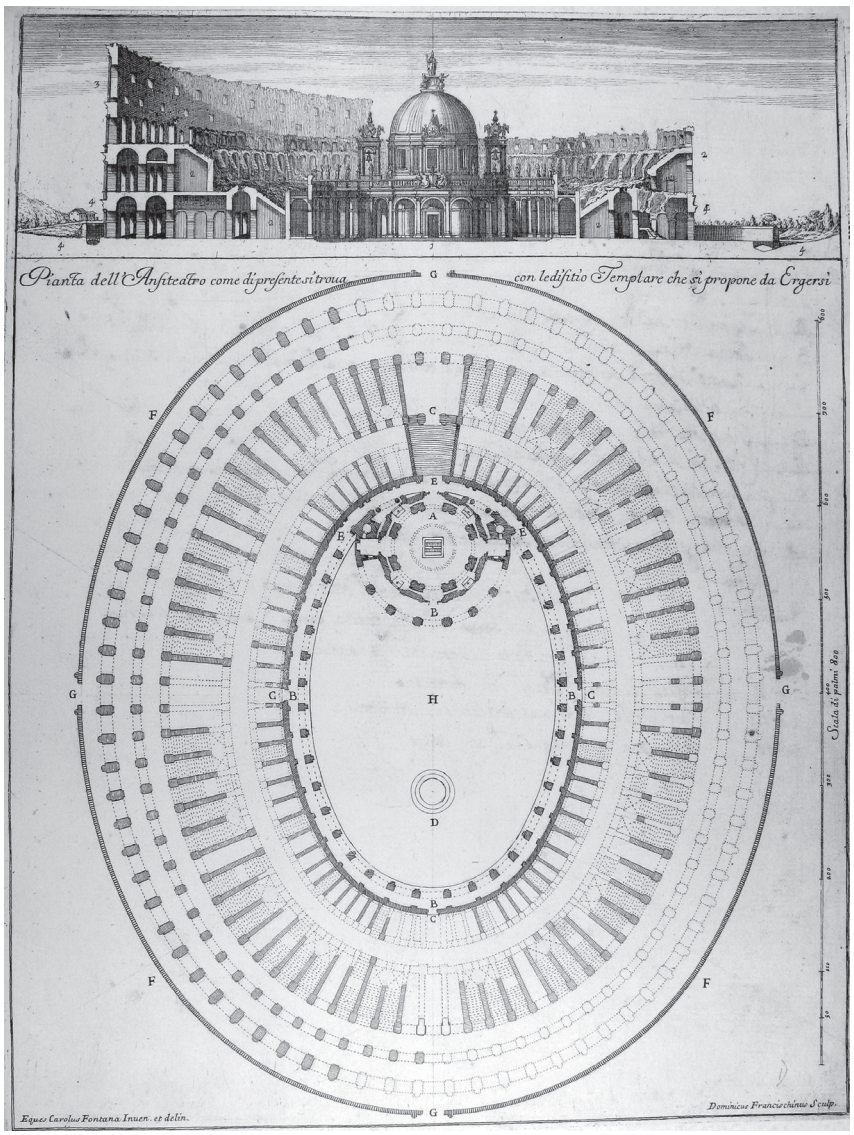


Abb. 1. Carlo Fontana: Entwurf einer Kirche im Kolosseum, Querschnitt und Grundriss (ca. 1708, publiziert 1725), aus: Carlo Fontana: *L'Anfiteatro Flavio, descritto e delineato dal cavaliere Carlo Fontana*. Den Haag 1725, gegenüber von S. 163.

1980er Jahren mit Karljoseph Schattner einem fast ausschließlich dem Bauen im Bestand verpflichteten Architekten widmete.[6] In einem 2009 publizierten Aufsatz benennt Pehnt die „Strategien" Auskernen, Anfügen, Einnisten, Umhüllen, Unterfangen, Aufstocken und Durchkreuzen. Insgesamt macht er dabei einen von ihm augenzwinkernd Englisch bezeichneten „*holistic turn*" im Umgang mit Bestand aus.[7] Demnach befürworteten jüngste Interventionen in Abgrenzung vom Ideal der Fuge zwischen Alt und Neu zunehmend eine Verschmelzung zu einem neuen Ganzen. Sehr ähnlich argumentieren Johann Jessen und Jochem Schneider in ihren Publikationen, wobei sie Ertüchtigen, Überformen, Adaptieren und Einnisten unterscheiden.[8] Das Verdienst von Johannes Cramers und Stefan Breitlings 2007 erschienenem Buch *Architektur im Bestand. Planung, Entwurf, Ausführung* schließlich ist es, Architekten einen pragmatischen Leitfaden zu bieten. Der Schwerpunkt liegt hier allerdings eher im Praxisbezug als in der Kategorienbildung.[9]

Eine weitere Gruppe von Publikationen über das Weiter- und Umbauen nimmt nicht die zeitgenössische Architektur in den Fokus und will auch keine normativen Anleitungen liefern, sondern blickt mit dem Auge des Historikers zurück. Vor allem das Schicksal antiker Bausubstanz im Mittelalter wird von einigen (Kunst-) Historikern seit den 1980er Jahren näher untersucht. Als Vorläufer kann Arnold Eschs schon 1969 erschienener Aufsatz über die Verwendung antiker Spolien gelten. In dessen langfristiger Folge vergrößerten Esch und seine Kollegen den in die Perspektive genommenen Maßstab und fragten nun nach der Weiter- und Wiederverwendung ganzer Bauten.[10] Salvatore Settis' wegweisender Aufsatz *Conti-*

nuità, distanza, conoscenza (Kontinuität, Distanz, Kenntnis) von 1986 verdeutlicht mit seinem Titel bereits, wo der Fokus all dieser Publikationen liegt: Auf der Rezeption der Antike bzw. des Gebauten, die eine potentielle architektonische Aneignung konditioniert.[11] Das gilt auch für Lukas Clemens' Buch *Tempore Romanorum constructa* von 2003.[12]

Innerhalb dieser Publikationen lässt sich eine Sondergruppe kürzerer bautypenspezifischer Betrachtungen ausmachen. Die Literatur über die Nachnutzung antiker Amphitheater ist ein gutes Beispiel dafür, von Pierre Pinon (1990) bis Damiano Iacobone (2008).[13] Diese typenspezifische Literatur kann natürlich auch typenspezifische Fragen angehen. Beispielsweise lassen sich Überlegungen dazu anstellen, wieso antike Amphitheater sich später gerade für Siedlungen und zur Befestigung anboten.[14]

Eine dritte Gruppe von Veröffentlichungen schließlich widmet sich einem Aspekt, den die erste hier geschilderte Gruppe von Publikationen ausblendet und die zweite Gruppe nur unzureichend erfasst: der Existenz eines Gebäudes im zeitlichen Verlauf. Motivationen und Fokuspunkte sind dabei so unterschiedlich wie die Autoren. In erster Linie ist hier der Soziologe Michael Guggenheim zu nennen, der den mangelnden Erkenntnisgewinn der bis dato vorgelegten Beiträge über Umnutzungen in einem Mangel an adäquatem Fachvokabular für den Prozess architektonischer Veränderung begründet sieht.[15] In diese begriffliche Lücke versucht der Kunsthistoriker Marvin Trachtenberg mit dem Konzept des „building-in-time" vorzustoßen, einem in Mittelalter und Frührenaissance geläufigen Entwerfen und Bauen, das den Zeitverlauf mit berücksichtige und ein Bauwerk über mehrere Generationen von Planern und Auftraggebern hinweg entstehen lasse.[16] *Continuous redesign*, *myopic progression*, *concatenation* und *retrosynthesis* nennt er die Charakteristika dieses offenen Entwurfs- und Baufortschritts, der dennoch zum großen, harmonischen Ganzen kommt.[17]

Ein bedeutender, von Trachtenberg auch genannter Vorläufer solcher Ideen ist Stewart Brand mit seinem *How buildings learn: What happens after they're built* (1994). Anhand zahlloser Beispiele, so alltäglich wie die Sprache des Buchtitels, stellt er die These auf, dass ein Bauwerk aus mehreren Elementen bzw. Schichten von unterschiedlicher Lebensdauer bestehe: *site* (ewig), *structure* (meist etwa 60 Jahre), *skin* (20 Jahre), *services* (7-15 Jahre), *space plan* (bei Gewerbebauten 3 Jahre, in Privathäusern bis zu 30 Jahre) und *stuff* (der sich täglich ändern könne).[18]

Als Fazit lässt sich die Literaturlage folgendermaßen zusammenfassen: Erstens reflektieren die wenigen bislang konstatierten Strategien im Umgang mit dem Bestand zwar formale Entscheidungen bzw. unterschiedliche Grade und Arten restauratorischen Eingreifens, diese Diskussion aber blendet Fragen nach der Wahrnehmung des Bestands und damit auch nach den Gründen der Transformation weitgehend aus.[19]

Zweitens und umgekehrt nehmen die historisch orientierten Studien zwar gerade die Wahrnehmung des Gebauten und die Motivationen von Veränderungen in den Fokus, konzentrieren sich aber auf (Nach-)Nutzungen und weniger auf formal-architektonische Aspekte. Es liegt offenbar nicht im Interesse der Autoren, architekturtheoretische Maximen aus ihren Untersuchungen zu destillieren.[20]

Drittens können bislang aufgestellte Begriffe und Kategorien die kontinuierliche und schrittweise Veränderung eines Gebäudes im zeitlichen Verlauf kaum erfassen. Die hier vorgestellten Betrachtungen von Bauwerken über einen längeren Zeitverlauf wie Brand, Trachtenberg oder Guggenheim treten nicht in Beziehung zueinander und bilden allenfalls eine disparate Diskussion.

Letzteres gilt viertens wegen disziplinärer Grenzen und unterschiedlicher Forschungssensibilitäten beinahe ausnahmslos für die drei hier kurz vorgestellten Publikationsgruppen untereinander.

Die oben skizzierten Forschungsansätze lassen sich aber durchaus – und sehr produktiv – miteinander verbin-

den. Dies soll hier am Beispiel der Interpretationsgeschichte des Kolosseums als Martyriumsort vor Augen geführt werden, die ihren Höhepunkt mit Carlo Fontanas Plänen für eine darin eingefügte Märtyrerkirche erreichte. Im Folgenden sollen zwar keine Strategien, aber doch Phänomene im Laufe der Aneignung eines bestehenden Bauwerks dargestellt werden. Die eher von den historischen Wissenschaften erarbeitete Rezeption eines bestehenden Bauwerks und die damit zusammenhängenden Ursachen architektonischer Aneignungen müssen dabei ebenso in den Blick genommen werden wie der längere zeitliche Verlauf, der es erlaubt, die Transformation eines Bauwerks als Prozess zu erfassen und zu beschreiben.[21]

Das Kolosseum als Martyriumsort

Die dokumentierte christliche Geschichte des Kolosseums setzte mit dem Ende des 14. Jahrhunderts ein. Um die zunehmend entvölkerte Gegend zwischen dem Amphitheater und dem zugunsten des Vatikans vernachlässigten Lateranspalast vor einer völligen Verwahrlosung zu bewahren, bekam die Bruderschaft des *Santissimo Salvatore ad Sancta Sanctorum* von der römischen Kommune die Aufsicht und Rechtsprechung über dieses Gebiet zugesprochen und erhielt gar ein Drittel des antiken Bauwerks als Besitz. Hundert Jahre später beanspruchte ein weiterer christlicher Laienverband, die Bruderschaft des *Gonfalone*, das Amphitheater, um hier zu Ostern Passionsspiele aufzuführen. Mit einem beachtlichen Kulissenaufwand wurde der Bau temporär in eine Landschaft der Evangelien verwandelt.

Die Passionsspiele galten als die aufwendigsten Italiens, bis die 1490 gegebene päpstliche Konzession 1539 zurückgezogen wurde. Damit erlosch zwar die unmittelbare christliche Belebung des antiken Bauwerks, doch wurde sie unabhängig vom Bau fortgeschrieben. Im Kontext der Gegenreformation kam Zeugnissen und Orten des frühen Christentums in Rom ein ungeheures Interesse zu, und so wurde das Kolosseum von der kirchengeschichtlichen Literatur des späten 16. Jahrhunderts zum Schauplatz frühchristlicher Martyrien erkoren. Obwohl keine antike Quelle ein solches Martyrium stichhaltig nachweist und auch keine mittelalterliche Tradition einer entsprechenden Verehrung des Kolosseums existiert, erfreute sich die neu konstruierte Interpretation des Amphitheaters als Leidensort früher Glaubenskämpfer mit dem 17. Jahrhundert einer solchen Beliebtheit, dass auch die Guidenliteratur dem Bau immer mehr Heilige zuschrieb, die hier den Glaubenstod gefunden haben sollten.

Nichts davon aber manifestierte sich am Bauwerk, bis das Kolosseum auf Initiative des Theatinerpaters Carlo Tomasi anlässlich des Heiligen Jahrs 1675 erstmals mit der eingangs zitierten Anschrift sowie Gemälden und Kreuzen als Martyriumsort markiert wurde. Zum Schutz des Innern wurden die äußeren Arkaden bis auf wenige Eingänge vermauert, und in dem noch auf die Passionsspiele der *Gonfalone* zurückgehenden, winzigen Kirchlein Santa Maria della Pietà in einem antiken Gewölbe am Rande der Arena feierte man Andachten zu Ehren der Märtyrer. Diese kultische Nutzung des Amphitheaters war so erfolgreich, dass in päpstlichen Kreisen nun der dauerhafte Einbau einer Kirche erwogen wurde. Während sich der als damaliger päpstlicher Architekt zunächst angesprochene Gianlorenzo Bernini mit Verweis auf die architektonische Vorbildlichkeit des antiken Bauwerks weigerte, irgendwelche baulichen Eingriffe vorzunehmen, arbeitete dessen Schüler Carlo Fontana in den folgenden Jahren detaillierte Pläne für eine umfassende architektonische Transformation aus. Diese hätte den Bau von außen nicht touchiert, im Innern hingegen eine vollkommen neue Situation entstehen lassen: Eine Umfriedung der einstigen Arenaellipse mit einem neuen Arkadengang hätte den vermeintlichen Kampfplatz der Märtyrer nachgezeichnet, und am östlichen Ende dieses Platzes hätte sich ein überkuppelter Rundbau bis auf die Höhe der höchsten antiken Mauern erheben sollen (siehe Abb. 1). Das Projekt aber verlor an päpstlichem Rückhalt und wurde aus finanziellen Gründen nicht umgesetzt, vielleicht aber auch, weil man es mit dem 18. Jahrhundert nicht mehr wagte, ein



Abb. 2. Antonio Tempesta: Christliche Martyrien (1591), aus: Antonio Galloni: *Trattato de gli instrumenti di martirio, e delle varie maniere di martoriare usate da' gentili contro christiani*. Rom 1591, S. 147.

so bedeutendes antikes Bauwerk derart weitgehend zu überformen. Stattdessen wurden 1750, also abermals in einem Heiligen Jahr, vierzehn Ädikulen mit den Kreuzwegstationen entlang des Arenaovals aufgestellt und im Jahr 1767 um ein zentrales Holzkreuz ergänzt. Zugleich gründete sich die Kongregation der *Amanti di Gesù, e di Maria*, die hier zwei Mal wöchentlich Andachten zelebrierte. Diese Situation bestand bis in die 1870er Jahre fort. Mit dem Ende der päpstlichen Regierung Roms aber wurden das Kolosseum purifiziert und die Einbauten entfernt. Bis heute erinnert allerdings die seit 1964 jedes Jahr am Karfreitagabend vom Papst beim und im Kolosseum gefeierte Kreuzwegandacht an die katholische Indienstnahme des Bauwerks.

Reinterpretation und Überschreibung

Jeder architektonischen Konstruktion geht die Konstruktion einer Wahrheit voraus. Diese bestimmt, was wahr-zunehmen ist. Was man in einem Bauwerk sieht oder sehen will, beeinflusst dessen Nutzung und in der Folge dessen potentiellen Umbau. Grundlage einer jeden architektonischen Intervention ist also zunächst eine neue Interpretation.[22] Historisch nachvollziehen lässt sich diese vor allem anhand von Texten (und in zweiter Linie auch von Bildern), die einem Bau eine neue Bedeutung zuschreiben und diese verbreiten. Diesen Prozess kann man als Überschreibung begreifen.

Auch die christliche Geschichte des Kolosseums ist zuallererst eine Interpretationsgeschichte.[23] Entgegen der bis heute populären Vorstellung gibt es keine bis in die Antike oder auch nur ins Mittelalter zurückreichende Deutung des Kolosseums als Ort christlicher Martyrien.[24] Vielmehr sorgte das intellektuelle Klima der Gegenreformation im ausgehenden 16. Jahrhundert dafür, dass dem Bau eine vollkommen neue Bedeutung zugeschrieben wurde. Weiß noch kein Romreiseführer des Heiligen Jahrs 1575 etwas von Martyrien im Kolosseum zu berichten,[25] so setzt kurz danach eine schrittweise Umerfindung des neben dem Pantheon größten und besterhaltenen, allerdings nach wie vor eine christliche Vergangenheit entbehrenden antiken Monuments in Rom ein. Im neuen zentralen *Martyrologium* der katholischen Kirche von 1584 wie auch in einem 1590 erschienenen Band der Kirchengeschichte wird von dessen Kommentator Cesare Baronio erstmals ein Martyrium im Kolosseum beschrieben;[26] in Antonio Gallonis Traktat über Marterinstrumente von 1591 findet sich eine Illustration von Antonio Tempesta, auf der Christen vor einem Bauwerk gefoltert werden, das dem Kolosseum zumindest erstaunlich ähnlich sieht (Abb. 2).[27] Um 1600 entsteht in San Vitale, der Kirche der jesuitischen Novizen in Rom, ein Fresko mit dem Heiligen Ignatius, der vor dem Kolosseum von Löwen angefallen wird (Abb. 3),[28] und ebenfalls 1600 erscheint mit Ottavio Pancirolis *Tesori nascosti nell'alma città di Roma* der erste Reiseführer, der das Kolosseum als Martyriumsort schildert.[29] Im Laufe des 17. Jahrhunderts sollten sich die zuvor nur sporadisch genannten, einzelnen Märtyrer beachtlich vervielfältigen. 1625 ist das Kolosseum als Märtyrerstätte auch anderen Guiden zufolge fester Bestandteil der christ-

lichen Topographie Roms,[30] 1675 zählt Carlo Tomasi in einem kurzen Text über das Kolosseum ganze dreizehn Märtyrer und Märtyrergruppen auf,[31] in Carlo Fontanas 1725 erschienenem Buch über seinen Entwurf einer Märtyrerkirche schließlich sind es zwanzig geworden.[32]

Dass die größte Märtyrerzahl sich bei Fontana und damit in dem Folioband findet, der den Entwurf für die Kirche im Kolosseum publik machte, deutet sowohl darauf hin, dass die Überschreibung des Bauwerks eine elementare Grundlage von dessen architektonischer Verwandlung war, als auch darauf, dass der monumentale Entwurf Fontanas als Höhepunkt dieser Interpretation gelten kann. Ohne textlichen und bildlichen Vorlauf, ohne Reinterpretation und Überschreibung wären Umnutzung und Umplanung undenkbar gewesen.

Prägung

Ein architektonischer Entwurf kann als Höhepunkt der Umgestaltung eines Bauwerks im Sinne von dessen neu zugeschriebener Bedeutung gelten, die erste bauliche Intervention vor Ort aber stellt er nicht dar. Vielmehr manifestiert sich eine neue Interpretation auf dem Bauwerk selbst oft in Form von Beschriftungen, Bemalungen oder auch symbolischen Bezeichnungen. Diese können ganz einfach Besitzansprüche ausdrücken, in Form einer Inschrift aber findet häufig ein Kondensat der neuen Deutung eines Bauwerks seinen ersten Niederschlag auf den Mauern. Man kann all diese Interventionen als einen Vorgang der medialen Prägung zusammenfassen.



Abb. 3. Giovan Battista Fiammeri/ Tarquinio Ligustri: Heiliger Ignatius von Antiochien (um 1600), Rom, S. Vitale, Foto: Erik Wegerhoff.

Fontanas Pläne für die Umgestaltung des Kolosseumsinneren entstanden nicht ohne Vorlauf. Schon der allererste Zugriff einer religiösen Institution auf das Bauwerk schlug sich auf dem Kolosseum nieder: Bis heute sind dort die Abzeichen der Salvatorbruderschaft zu erkennen. Eine Christusbüste, flankiert von zwei Kandelabern, befindet sich als Relief über dem axialen Eingang gen Lateran und über einer Arkade, die gen Konstantinsbogen gerichtet ist (Abb. 4); zwei Arkaden weiter ist dasselbe Zeichen nochmals direkt auf die Mauern gemalt.[33] Auch wenn diese Heilandsdarstellungen noch nichts mit der erst zwei Jahrhunderte später ersonnenen Märtyrergeschichte zu tun haben, so manifestiert sich darin doch der erste kirchliche Zugriff auf das zuvor vom römischen Adel kontrollierte Bauwerk.

Dessen neue Interpretation als Martyriumsort fand ihren Weg auf die antiken Mauern erstmals zum Heiligen Jahr 1675 (Abb. 5). Wesentlicher Teil der provisorischen Umgestaltung des Kolosseums waren Aufschriften, Märtyrerbilder und ein darüber angebrachtes Kreuz; mit einem weiteren wurde das antike Bauwerk bekrönt. Nun konnte man den Bau nicht mehr ohne diese neue Prägung betrachten. Der Logik der katholischen Kirche gemäß vermittelten Chiaroscurogemälde von Martyrien zusammen mit den Kreuzen auch dem nicht Latein Lesenden ein deutliches Bild von der Umetikettierung des Bauwerks.[34]

Bespielung

Mit einer architektonischen Transformation geht häufig eine neue Nutzung einher. Es ist jedoch durchaus nicht ausgemacht, in welchem chronologischen Verhältnis die neue Praxis zur neuen Architektur steht. Ein Umbau kann eine neue Verwendung ermög-



Abb. 4. Relief mit dem Zeichen der Bruderschaft des *Santissimo Salvatore ad Sancta Sanctorum* (14. Jh.?), Kolosseum, Südseite (Arkade Nr. LXIII), Foto: Erik Wegerhoff.

lichen, umgekehrt kann diese aber auch dem Umbau vorausgehen und sich temporär des bestehenden Baus bemächtigen, um auf diese Weise die architektonische Transformation zu konditionieren. Vorläufige Nutzungen können die Form hoch formalisierter Rituale und Zeremonien annehmen und ebenso geplant sein wie die ihnen folgenden architektonischen Interventionen. Derlei Bespielungen sind essentielle Planvorläufer, die zudem der Unterbindung anderer, nicht erwünschter und möglicherweise informeller Aneignungen dienen können.

Eine dem Umbau des Kolosseums vorausgehende Bespielung im direkten Wortsinn waren die Passionsspiele der Gonfalonebrüder.[35] Mit ihnen erfuhr das Kolosseum eine – wenn auch nur saisonale – Wiederbelebung, die sogar Aufnahme in zeitgenössische Rom-Führer fand und dort mit den antiken Schauspielen verglichen wurde.[36] Auch wenn dabei Übertreibungen im humanistischen Interesse in Rechnung zu stellen sind, wird offenbar, wie bedeutend diese Neubespielung für eine zeitgemäße Aneignung des Bauwerks war. Es lässt sich durchaus keine simple (chrono-)logische Folge von den Passionsspielen zu Interpretation und Umbau des Kolosseums als Martyriumsort ausmachen; erst Texte des 17. und 18. Jahrhunderts konstruierten im Nachhinein eine solche Verbindung.[37] Andere Bespielungen hingegen können als direktere Vorläufer späterer Architektonisierungen gesehen werden. So sicherte eine entsprechende Ablassgewähr den Besuch der erstmals 1675 im Kolosseum zu Ehren der Märtyrer zelebrierten Andachten,[38] und dem 1750 erfolgenden Einbau monumentaler Kreuzwegstationen gingen Kreuzwegandachten entlang der Arena in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts voraus.[39]

Interessant sind in diesem Zusammenhang auch Konkurrenzverhältnisse zwischen offiziell erwünschten und unerwünschten Bespielungen. Glaubt man Benvenuto Cellinis Berichten von nächtlichen Teufelsbeschwörungen in der Kolosseumsarena, so müssen diese in den selben Jahren stattgefunden haben wie die genannten Passionsspiele.[40] Auch die 1750 mit der Einrichtung der Kreuzwegstationen wie auch der Kongregation der *Amanti* formalisierte permanente Bespielung des Kolosseums im päpstlichen Sinn richtete sich nicht zuletzt gegen das Unwesen, das allerlei dunkle Gestalten hier trieben.[41]

Umgekehrt sind solche Bespielungen oft an die Existenz der Um- oder Einbauten gebunden, die sie hervorgerufen haben; demnach war die Feier der Andachten also von der Existenz der vierzehn Stationen bedingt (Abb. 6). Als die Ädikulen 1874 unter der neuen nationalstaatlichen Regierung abgerissen wurden, irrten die Mitglieder der Kongregation ziellos in der Arena umher, wie ein Bericht im *Osservatore Romano* nicht ohne Sinn für Dramatik zu schildern weiß.[42] Mit der Infragestellung der christlichen

Interpretation des Bauwerks, mit der Entfernung der entsprechenden Einbauten hatte auch die Bespielung ihren Sinn verloren. Die Wiederaufnahme der Kreuzwegandacht 1964 kann man hingegen als ein Wiedererstarken der päpstlichen Lesart des antiken Bauwerks begreifen.[43]

Neuorientierung und Schließung

Grundlage jeglicher Grundrissorganisation ist die Ausrichtung eines Gebäudes. Eine der ersten architektonischen Interventionen in einem Bauwerk besteht daher häufig in dessen Neuorientierung. Diese erreicht man am ehesten durch die Regelung der Zugänglichkeit. Sie ist nicht nur Ausdruck eines neuen Sinns („Sinn" auch in seiner Bedeutung als Richtung), sondern vor allem auch von Autorität. Wer Zugriff auf ein Bauwerk hat, beansprucht, es gegen andere abzuschließen – und schließt damit auch andere Interpretationen und Aneignungen aus.

Die inhaltliche Neuorientierung des Kolosseums im katholischen Sinn nahm die Längsrichtung des symmetrischen antiken Baus auf,[44] verlieh ihr jedoch eine asymmetrische Gewichtung, deren Gründe wohl im Stadtkontext, der lokalen Belegung von Orten und in der Liturgie lagen: Nachdem der Papstpalast am Lateran zweitrangig geworden war, näherte man sich dem Bau in der Regel vom Stadtzentrum im Westen. Zudem befand sich in einem Gewölbe am Arenarand direkt neben dem Ostzugang die mindestens bis auf die Passionsspiele der Gonfalonebrüder zurückgehende Kapelle S. Maria della Pietà, deren Standort Fontana mit seinem monumentalen Kirchenbau aufnehmen sollte.[45] Schließlich lässt sich mit der Platzierung der Kirche am Ostende der Arena das gesamte Innere des Kolosseums als geosteter Kirchenraum begreifen. Diese Orientierung findet sich nicht erst bei Fontana, sondern schon mit der ersten Umgestaltung 1675, deren äußeren Eindruck Tomasi als „*due facciate[,] la maggiore verso Roma di tre arcate […], & una simil facciata […] d'una sola arcata verso San Giovanni Laterano*" beschreibt.[46] Mit dieser oben als Prägung bezeichneten Umgestaltung war die Richtung vorgegeben, die Fontanas spätere Planung bestimmen sollte. Der Zugang wurde schon 1675 nicht nur durch dessen Hervorhebung mit Aufschriften, Bildern und Kreuzen auf die zentrale Achse beschränkt, sondern zudem durch die Schließung der anderen Bögen mit einer bis knapp unter die Kämpferzone der Arkaden reichenden Mauer mit vertikalen Schlitzen (siehe Abb. 5); nicht zufällig erinnert eine solche Ummantelung, die zugleich Einblick gewährt, an ein Reliquiar. Tatsächlich war die Schließung essentiell für die beabsichtigte

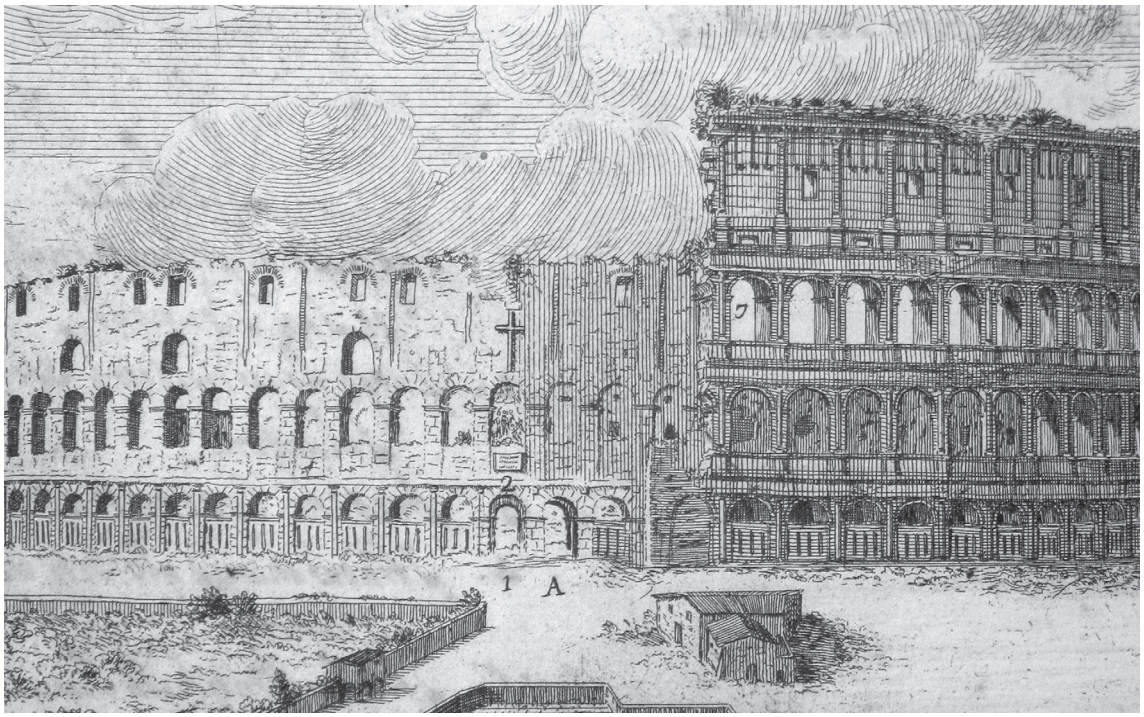


Abb. 5. Darstellung der Ostseite des Kolosseums vor dem beabsichtigten Umbau (ca. 1708), aus: Carlo Fontana: *L'Anfiteatro Flavio. Edizione anastatica del manoscritto nel Museo di Roma*. Hg. von Hellmut Hager, Rom 2002, S. 81.

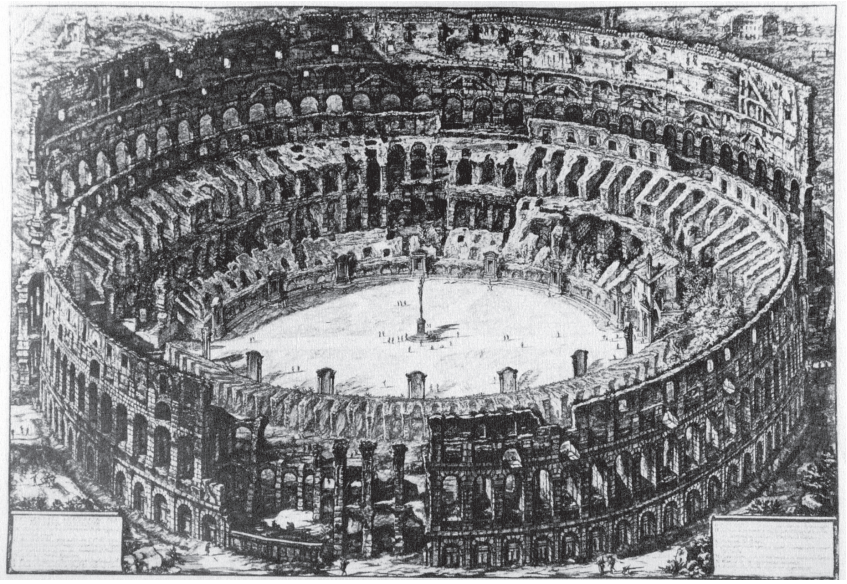


Abb. 6. Giovanni Battista Piranesi: Kolosseum mit den vierzehn Kreuzwegstationen (1740-1778), aus: Giovanni Battista Piranesi: *Vedute di Roma*. Rom 1740-1778.

Nobilitierung des Innern als heiliger Bezirk. Tomasi hob dies sogar im Titel seines 1675 erschienenen Texts hervor, demnach das Kolosseum „*consecrato col sangue pretioso d'innumerabili santi martiri, serrato, e dedicato ad onore, e gloria de' medesimi gloriosissimi martiri*" sei.[47] Zuvor hatte er den Papst ausdrücklich um die Schließung des Bauwerks mit einer Mauer gebeten, „*claustrarlo con un picciolo muro*", wobei es ihm um den Schutz vor Missbrauch („*abusi*") und sündigem Treiben („*peccati, che ivi si commettono*") ging.[48] Zugleich konstruierte Tomasi eine historische Fiktion, derzufolge die Arenaerde seit Langem Reliquienstatus genieße.[49] Die Orientierung und Schließung des antiken Bauwerks, die sich im späteren Kirchenentwurf wiederfinden, waren also schon 1675 präfiguriert.

Architektonische Formalisierung und Monumentalisierung

Reinterpretation und Überschreibung, Prägung, Bespielung, Neuorientierung und Schließung – all diese Faktoren bilden Vorläufer und Parameter einer umfassenden Umgestaltung. Diese kann man als architektonische Formalisierung und Monumentalisierung all dieser Vorgaben begreifen. Das schmälert nicht die Leistung des Entwerfers einer Einfügung in ein bestehendes Bauwerk, ordnet sie aber in einen weiteren zeitlichen Zusammenhang ein und macht deutlich, dass sie von vielen Faktoren abhängig ist.

So bewegt sich auch Carlo Fontanas Entwurf einer Märtyrerkirche im Kolosseum innerhalb einer Vielzahl bereits gesetzter Parameter. Deren erster ist die Interpretation des Amphitheaters als Martyriumsort, die ihren Ausdruck in einer Umkehrung der Hierarchie des Bauwerks findet. Beherrschten im antiken Bau die auf einer hochkomplexen Gewölbekonstruktion ruhenden Zuschauerränge die viel schwächer ausgebildete Arena, so kehrte Fontana dieses Verhältnis nun um.[50] Kern seines Entwurfs ist die Arena, die ein neuer Arkadengang nachzeichnet. So entstand ein Vorhof für den eigentlichen, hoch aufragenden Kirchenbau an deren östlichem Ende (siehe Abb. 1). Damit ist die Apotheose der Märtyrer als architektonischer Triumph inszeniert: Die Arena bezeichnet Fontana als „*Letto mortale*" (Totenbett) und bekrönt die Kuppel seiner Kirche mit einer Verkörperung der „*Santa Fede Cattolica trionfante*", des triumphierenden heiligen katholischen Glaubens.[51]

Ein weiterer Parameter ist die bereits bestehende Kapelle S. Maria della Pietà, die nun ihre Monumentalisierung erfährt. Bedeutend war das Bauwerk dabei nicht im künstlerischen Sinn – 1517 in Zusammenhang mit den Passionsspielen entstanden, handelte es sich ursprünglich nur um ein notdürftig ausgestopftes Gewölbe (Abb. 7). Selbst nachdem eine Renovierung 1622 den Bau „*in meliorem formam*" wiederherstellte, aufstockte, um einen Dachreiter und eine Wohnung für einen Eremiten ergänzte, he-

ben zeitgenössische Stimmen die „*piccolezza*“ der „*assai devota Capella*“ hervor: die kleine, sehr bescheidene Kapelle (Abb. 8).[52] Mit seinem Entschluss aber, den monumentalen Rundbau neben S. Maria della Pietà („*contigua alla chiesola presente*“) zu errichten,[53] konnte Fontana eine historische Kontinuität herstellen: Immerhin handelte es sich um das erste bauliche Zeugnis christlichen Glaubens in dem übermächtigen antiken Bauwerk, und hier hatten 1675 die ersten Andachten zu Ehren der Märtyrer stattgefunden.[54] Insofern nimmt Fontanas Positionierung der Kirche die vorherige liturgische Bespielung des Bauwerks auf.

Dass Fontanas Entwurf als Monumentalisierung der Umdekoration des Kolosseums von 1675 gelten kann, belegt auch die schon beschriebene, ganz ähnliche Grundrissdisposition bei weitaus anspruchsvollerer und dauerhafterer architektonischer Form. Die Umgestaltung aus dem Jahr 1675 bildete eine Art Prototyp und Provisorium: Die ursprünglich eisern geplanten Tore bestanden lediglich aus Holz; die Vermauerung erwies sich bald als durchlässig; die Darstellungen der Märtyrer mussten erneuert werden; und das auf die höchste Stelle des Baus gestellte Holzkreuz fegten Wind und Wetter so oft herunter, dass es mehrmals ersetzt wurde und schließlich gar nicht mehr vorhanden war.[55] Eine tatsächlich architektonische Transformation dient also auch dazu, einer Interpretation Dauer und damit dauerhafte Geltung zu verleihen.

Dass der von Fontana geplante Umbau nicht realisiert wurde, bedeutete indes nicht, dass sich der Prozess der Monumentalisierung nicht tatsächlich am Bau beobachten ließe. Allerdings beschränkt sich dieser kurioserweise allein auf die Auf- bzw. Inschrift, die von der neu zugeschriebenen Bedeutung des antiken Bauwerks kündete. 1675 war die Aufschrift auf einer Putzgrundlage auf den Bau gemalt worden und schon Mitte des 18. Jahrhunderts nicht mehr lesbar.[56] Als sich Benedikt XIV. 1750 abermals des Kolosseums annahm, blieb ihre Erneuerung daher nicht aus (Abb. 9). Ihre Monumentalisierung und Steigerung der Dauerhaftigkeit erfuhr sie nicht nur in Form einer bis heute gut erhaltenen Marmorplatte, der Text selbst weist sogar noch auf den Materialwechsel hin. Was einst an die Wand gemalt und vom Unbill der Zeit ausgelöscht war, sei nun in Marmor wiederhergestellt:

[. . .]
MONUMENTUM
A . CLEMENTE . X . P . M
AN . JUB . MDCLXXV
PARIETINIS . DEALBATIS . DEPICTUM
TEMPORUM . INJURIA . DELETUM
BENEDICTUS . XIV . PONT . M
MARMOREUM . REDDI . CURAVIT
AN . JUB . MDCCL . PONT . X[57]

Interpretationskonjunkturen

Die bauliche Transformation eines Bauwerks kann man als Höhepunkt von dessen Neuinterpretation begreifen. Gleichwohl gibt es Deutungen, die keine baulichen Auswirkungen haben respektive nur Prägungen, Bespielungen und Neuorientierungen nach sich ziehen. Es lässt sich also zu unterschiedlichen Zeitpunkten eine unterschiedliche Intensität oder Popularität einer Interpretation ausmachen. Dementsprechend manifestiert sich letztere auf unterschiedliche Art, oder sie findet im oder am Bauwerk vielleicht gar keinen Platz. Zudem kann die Intensität einer Interpretation zu- und wieder abnehmen, was sich als Konjunktur einer Interpretation bezeichnen lässt.





Abb. 7, 8. Maarten van Heemskerck: Kolosseum mit Santa Maria della Pietà in der ursprünglichen Form (1532-1536), Federzeichnung, grau laviert, Berlin, Kupferstichkabinett, aus: Hermann Egger/Christian Hülsen (Hg.): *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*. Berlin 1913-1916, II, Berlin 1916, fol. 71r (links), Jan Asselyn: Kolosseum mit Santa Maria della Pietà nach dem Umbau von 1622 (1632-1637), schwarze Kreide, mit Tusche und Biester laviert, aus: Staatliche Kunstsammlungen Kassel (Hg.): *Niederländische Zeichnungen des 16. bis 18. Jahrhunderts*. Bearb. von Lisa Oehler. Fridingen 1979, Kat. 3 (rechts).

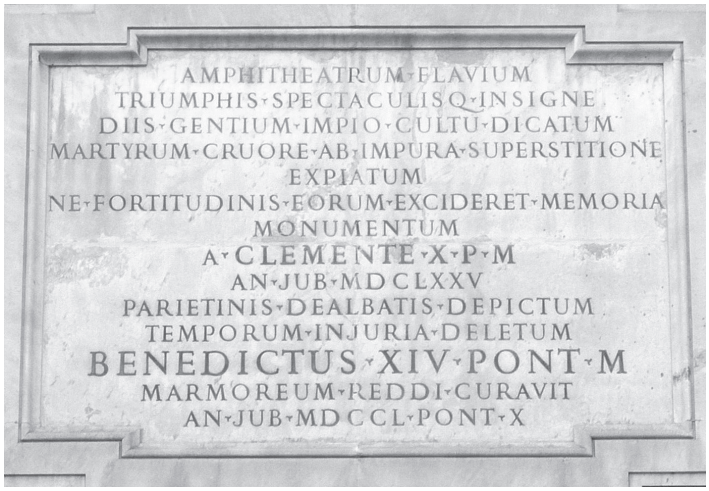


Abb. 9. Inschrifttafel aus dem Pontifikat Benedikts XIV. (1750), Kolosseum, Ostfassade, Foto: Erik Wegerhoff.

Der architektonische Umbau stellt dabei eine Hausse dar, Prägungen, Bespielungen und Neuorientierungen einen konjunkturellen Aufschwung vor oder auch nach diesem Höhepunkt.

Die Interpretationskonjunktur des Kolosseums als Martyriumsort setzte, wie gezeigt wurde, um 1400 mit der Kontrolle des Bauwerks durch die Salvatorbruderschaft ein. Gleichwohl war damit noch nicht unbedingt eine christliche Bedeutung verbunden. Diese kam erst mit den Passionsspielen auf, die den Bau zum Zentrum religiöser Feiern machten. Das aber hatte noch nichts mit einer Auffassung des Amphitheaters als Ort von Martyrien zu tun, zudem wurden die Spiele 1539 verboten. Die Konjunktur ebbte also wieder ab, um gegen Ende des 16. Jahrhunderts erstmals in Texten aufzuscheinen. Im Laufe des 17. Jahrhunderts stieg die Konjunkturkurve mit der Zuschreibung von immer mehr Martyrien ans Kolosseum an und erreichte einen ersten Höhepunkt im Heiligen Jahr 1675: Nun manifestierte sich die Interpretation tatsächlich erstmals im und auf dem Bau. Ein Anhalten dieser Sichtweise zeigt sich daran, dass sich einige Päpste in der Folge für eine dauerhafte Transformation des Bauwerks einsetzen. Doch zum wirklichen Höhepunkt in Form eines umfassenden Umbaus kam es nicht: Carlo Fontanas Pläne wurden zwar prachtvoll publiziert, aber nie realisiert. 1750 schließlich bewahrte Benedikt XIV. die Deutungskurve des Kolosseums als heiliger Ort mit Edikten und Kreuzwegstationen vor dem völligen Abfall. Gleichwohl deutet die Tatsache, dass im Kolosseum anstelle einer Märtyrerkirche die Via Crucis installiert wurde, auf ein generelles Abflauen dieser Interpretationskonjunktur hin. Zum dramatischen Einbruch kam es Ende des 19. Jahrhunderts, als das Kolosseum von den Einbauten bereinigt und damit auch der Deutungshoheit der Kirche entzogen wurde. Mit der erneuten, einmal jährlichen Bespielung seit 1964 hingegen lässt sich eine neue, wenn auch bescheidene Konjunktur ausmachen.

Architektonisches Einfügen also muss man als Bauen in Kontexten begreifen – im Kontext neuer Deutungen und eines Aneignungsprozesses, und natürlich im Kontext des bestehenden Bauwerks. Ein Umbau steht weder baulich noch zeitlich oder semantisch isoliert da, sondern er ist Teil und Ergebnis einer komplexen Sequenz von Reinterpretation und Überschreibung über Prägung, Bespielung, Neuorientierung und Schließung hin zur architektonischen Formalisierung und Monumentalisierung. Ein Umbau ist damit nicht ein in sich geschlossenes Werk, sondern vielmehr architektonischer Ausdruck und zugleich Höhepunkt einer dynamischen, von zahlreichen Faktoren abhängigen Interpretationskonjunktur.

Anmerkungen

1 Die einst direkt auf den Bau gemalte Anschrift findet sich nicht mehr vor Ort, aber etwa in Bonaventure d'Overbeke: *Les restes de l'ancienne Rome*. Den Haag 1763, III, S. 54: „AMPHITHEATRVM FLAVIVM | NON TAM OPERIS MOLE ET ARTIFICIO AC VETERVM | SPECTACVLORVM MEMORIA | QVAM SACRO INNVMERABILIVM MARTYRVM | CRVORE ILLVSTRE | VENERABVNDVS HOSPES INGREDERE | ET IN AVGVSTO MAGNITVDINIS ROMANAE MONVMENTO | EXECRATA CAESARVM SAEVITIA | HEROES FORTITVDINIS CHRISTIANAE | SVSPICE ET EXORA | ANNO IVBILAEI MDCLXXV": „Ehrwürdiger Gast, betritt das flavische Amphitheater, berühmt nicht so sehr wegen der Masse und Kunstfertigkeit seines Baus und der Erinnerung an die Spiele der Alten, als wegen des heiligen Blutes zahlloser Märtyrer, und in diesem verehrten Denkmal römischer Größe verfluche die Grausamkeit der Kaiser, schaue auf zu den Helden christlicher Tapferkeit und bete. Im Jubiläumsjahr 1675." Für wesentliche Hilfe bei der Übersetzung des Texts danke ich Katrin Siebel und Felix Mundt von der Humboldt Universität Berlin.

2 Der unglückliche Begriff „Bauen im Bestand" wird hier nur verwendet, da sich der hier betrachtete Fachdiskurs darunter subsumieren lässt und immer wieder darauf rekurriert. Vgl. etwa Wüstenrot Stiftung (Hg.): *Umbau im Bestand. Gestaltungspreis der Wüstenrot Stiftung*. Stuttgart 2008 oder Johannes Cramer/Stefan Breitling: *Architektur im Bestand. Planung, Entwurf, Ausführung*. Basel 2007.

3 André Corboz: „Vecchi edifici per nuove funzioni/Old buildings and modern functions." In: *Lotus International* 13 (1976), Dezember, S. 68-79. Ingnasi de Solà-Morales: „Dal contrasto all'analogia. Trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico/From contrast to analogy. Developments in the concept of architectural intervention." In: *Lotus International* 46 (1985), S. 36-45. Section française de l'Icomos (Hg.): *Créer dans le créé. L'architecture contemporaine dans les bâtiments anciens*. Mailand, Paris 1986 (Ausstellung, Paris, Centre Pompidou, 28.5.-7.9.1986). Zur Einordnung der Diskussion in Praxis und Denken von Moderne und Postmoderne siehe auch Fred Scott: *On altering architecture*. New York 2008, S. 1-19. Dale Kinney: „Introduction." In: Richard Brilliant/Dale Kinney (Hg.): *Reuse value. Spolia and appropriation in art and architecture*. Farnham 2011, S. 1-11, hier S. 1.

4 Nur einige Beispiele: Wang Shaoqiang: *Transformer. Reuse, renewal, and renovation in contemporary architecture*. Berkeley 2010. Robert Klanten/Lukas Feireiss: *Build-on. Converted architecture and transformed buildings*. Berlin 2009. Pierre Thiébaut: *Old buildings looking for new use. 61 examples of regional architecture between tradition and modernity*. Stuttgart 2007. Kenneth Powell: *Architecture reborn. The conversion and reconstruction of old buildings*. London 1999. Vgl. auch die scharfe Kritik in Michael Guggenheim: „Formloser Diskurs. Umnutzung als Test architektonischen Wissens." In: *Candide* 4 (2011), S. 9-35, hier S. 12.

5 Dominique Rouillard: *Architectures contemporaines et monuments historiques. Guide des réalisations en France depuis 1980*. Paris 2006, S. 40-163.

6 Wolfgang Pehnt: *Karljoseph Schattner. Ein Architekt aus Eichstätt*. Stuttgart 1988, 2. Aufl. Stuttgart 1999.

7 Wolfgang Pehnt: „Ein Ende der Wundpflege? Veränderter Umgang mit alter Bausubstanz." In: *Die alte Stadt* 36 (2009), Nr. 1, S. 25-44, Zitat S. 39.

8 Johann Jessen/Jochem Schneider: „Umbau und Umnutzungen im Bestand. Neuere Tendenzen in Deutschland und Europa." In: Wüstenrotstiftung (Hg.): *Umbau im Bestand. Gestaltungspreis der Wüstenrot-Stiftung*. Stuttgart 2008, S. 38-81, hier S. 65. Vgl. dies.: „Umnutzung im Bestand. Städtebau – Programm – Gestalt." In: Wüstenrotstiftung (Hg.): *Umnutzungen im Bestand. Neue Zwecke für alte Gebäude*. Stuttgart 2000, S. 14-43. Pehnt und Jessen/Schneider verweisen jeweils aufeinander. Ähnlich, wenn auch stärker einer denkmalpflegerischen Sorge um den Bestand verpflichtet, argumentiert Bernhard Furrer: „Die Transformation des Baudenkmals." In: Hans-Rudolf Meier/Ingrid Scheurmann (Hg.): *DENKmalWERTE. Beiträge zur Theorie und Aktualität der Denkmalpflege. Festschrift für Georg Mörsch*. Berlin, München 2010, S. 217-226.

9 Cramer/ Breitling 2007 (vgl. Anm. 2).

10 Arnold Esch: „Spolien." In: *Archiv für Kulturgeschichte* LI (1969), S. 1-64. Ders.: „Reimpiego dell'antico nel medioevo: la prospettiva dell'archeologo, la prospettiva dello storico." In: *Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo* 46 (1999), Nr. 1, S. 73-108. Deutsch: Ders.: *Wiederverwendung von Antike im Mittelalter. Die Sicht des Archäologen und die Sicht des Historikers*, Berlin 2005.

11 Salvatore Settis: „Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico." In: ders. (Hg.): *Memoria dell'antico nell'arte italiana*. III: *Dalla tradizione all'archeologia*. Turin 1986, S. 373-486. Ders: „Von ‚auctoritas' zu ‚vetustas': die antike Kunst in mittelalterlicher Sicht." In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 51

(1988), S. 157-179.

12 Lukas Clemens: *Tempore Romanorum constructa. Zur Nutzung und Wahrnehmung antiker Überreste nördlich der Alpen während des Mittelalters*. Stuttgart 2003. In diese Gruppe gehört auch Michael Greenhalgh: *The survival of Roman antiquities in the Middle Ages*. London 1989.

13 Pierre Pinon: „Approche typologique des modes de réutilisation des amphithéâtres." In: *Gladiateurs et amphithéatres. Actes du colloque tenu à Toulouse et à Lattes, les 26, 27, 28 et 29 mai 1987*. Lattes 1990, S. 103-127. Taisuke Kuroda: *Lucca 1838: Trasformazione e riuso dei ruderi degli anfiteatri romani in Italia*. Lucca 2008. Damiano Iacobone: *Gli anfiteatri in Italia tra tardo antico e Medioevo*. Rom 2008.

14 Vgl. etwa Iacobone 2008 (vgl. Anm. 13), S. 32.

15 Guggenheim 2011 (vgl. Anm. 4), insbes. S. 14. Siehe auch ders.: „Mutable immobiles. Change of use of buildings as a problem of quasi-technologies." In: Thomas Bender/Ignacio Farías (Hg.): *Urban assemblages. How actor-network theory changes urban studies*. London 2009, S. 161-179.

16 Marvin Trachtenberg: *Building-in-time from Giotto to Alberti and modern oblivion*. New Haven (Conn.) 2010. Dem „building-in-time" gegenüber stellt er das mit Alberti begründete „building-outside-time".

17 Genauer dazu: Ebd., S. 132-143.

18 Stewart Brand: *How buildings learn. What happens after they're built*. New York 1994, 2. Aufl. New York 1995, S. 13, in großer Nähe zu Konzepten des britischen Architekten Francis Duffy, vgl. Francis Duffy/Patrick Hannay (Red.): *The changing workplace*. London 1992. Zu dieser Gruppe von Publikationen gehört auch Mohsen Mostafavi/David Leatherbarrow: *On weathering. The life of buildings in time*. Cambridge (Mass.) 1993, in dem es jedoch um die Effekte von Verwitterung geht, nicht um Nachnutzung, Aneignung und Weiterbauen.

19 Fast als Einziger macht sich Pehnt darüber Gedanken und spricht auch nur der letzten seiner Strategien, dem Durchkreuzen, eine inhaltliche Positionierung als „gebauten Protest gegen das Vorhandene" zu. Doch muss man dem Autor beipflichten, wenn er selbst feststellt, seine Strategien erlaubten alle denkbaren Positionen „von schroffer Distanzierung bis zu glättender Vereinheitlichung". Pehnt 2009 (vgl. Anm. 7), S. 31-32.

20 Pinons acht Kategorien der Nachnutzung von Amphitheatern etwa verlieren sich im Wunsch nach größtmöglicher Präzision; Clemens' vier Kategorien kann man durchaus als Kritik an Pinon begreifen. Vgl. Pinon 1990 (vgl. Anm. 13), 110-111, sowie Clemens 2003 (vgl. Anm. 12), S. 90-98.

21 Die folgenden Beobachtungen basieren auf meiner 2010 an der ETH Zürich abgeschlossenen Dissertation über die nachantiken Interpretationen, Aneignungen und Umbauten des Kolosseums, Erik Wegerhoff: *Antike aneignen. Prinzipien der architektonischen Re-Interpretation antiker Bauten*. Gekürzt veröffentlicht als ders.: *Das Kolosseum. Bewundert, bewohnt, ramponiert*. Berlin 2012.

22 Der Aspekt der Rezeption und Reinterpretation wird in der Architekturgeschichte und -theorie selten angesprochen. Siehe in diesem Sinne jüngst Naomi Stead/Cristina Garduño Freeman: „Architecture and ‚The act of receiving, or the fact of being received'. Introduction to a special issue on reception." In: *Architectural Theory Review* 18 (2013), Nr. 3, S. 267-271. Interessant in diesem Zusammenhang auch Patricia A. Morton: „The afterlife of buildings. Architecture and Walter Benjamin's theory of history." In: Dana Arnold (Hg.): *Rethinking architectural historiography*. London 2006, S. 215-228.

23 Dazu demnächst ausführlich Erik Wegerhoff: „Geschichtskonstrukte. Die Erfindung des Kolosseums als Martyriumsort in Text und Architektur." In: Elke Koch/Heike Schlie (Hg.): *Orte der Imagination – Räume des Affekts*. In Vorbereitung.

24 Zwar verunglimpfen wichtige Autoren der christlichen Antike wie Tertullian (*de spectaculis*, zum Bauwerk insbesondere 12,7) und Augustinus (*confessiones* 6,8) die Bauwerke wie auch die Spiele. Gleichwohl findet sich das Kolosseum nicht in einer Liste römischer Martyriumsorte (*de locis que inveniuntur in Sanctorum passionibus*) der *Mirabilia Urbis Romae* von 1143, der bekanntesten und vielfach rezipierten Beschreibung der antiken Wunderwerke Roms aus dem Mittelalter. Vgl. Tertullien: *Les spectacles (De spectaculis)*. Hg. von Marie Turcan. Paris 1986. *Sources chrétiennes*, 332. Deutsch: Quintus Septimius Tertullianus: *Über die Spiele*. Übers. und hg. von Karl-Wilhelm Weeber. Stuttgart 2002. *Sancti Augustini confessionum libri XIII*. Hg. von Lucas Verheijen. Turnhout 1981. *Corpus Christianorum, Series latina*, 27. Deutsch: *Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus Bekenntnisse*. Übers. von Alfred Hofmann. München 1914. *Bibliothek der Kirchenväter*, 1. Reihe, XVIII, Augustinus Band VII. *Mirabilia Urbis Romae*. In: Paul Fabre/Louis Duchesne (Hg.): *Liber Censuum de l'Eglise Romaine*. Paris 1910, I, S. 262-283, hier S. 263-264.

25 Vgl. etwa *Le cose maravigliose dell'alma città di Roma, dove si tratta delle chiese, stationi, & reliquie de' corpi santi, che vi sono [. . .]*. Venedig 1575 (Bibliotheca Hertziana, Rom, Dg 450-1751). *Le cose maravigliose dell'alma città di Roma, dove si tratta delle chiese, stationi, & reliquie de' corpi santi, che vi sono [. . .]*. Rom 1575 (Bibliotheca Hertziana, Rom, Dg 450-1755). Marcus Attilius Serranus: *De septem Urbis ecclesiis [. . .]*. Rom 1575 (Bibliotheca Hertziana, Rom, Dg 450-1757). Auch die Pilgerreisebeschreibung Jakob Rabus: *Rom. Eine Münchner Pilgerfahrt im Jubeljahr 1575*. Hg. von Karl Schottenloher. München 1925.

26 *Martyrologium Romanum ad nouam kalendarij rationem, & ecclesiasticae historiae veritatem restitutum. Gregorij XIII. Pont. Maximi iussu editum*. Rom 1584, S. 62. Cesare Baronio: *Annales ecclesiastici*. 12 Bände, Rom 1593-1612. II, Erstausg. Rom 1590, 4. Aufl. Rom 1594, S. 620f.

27 Antonio Galloni: *Trattato de gli instrumenti di martirio, e delle varie maniere di martoriare usate da' gentili contro christiani*. Rom 1591, S. 147.

28 Vgl. Alessandro Zuccari: *Arte e committenza nella Roma di Caravaggio*. Turin 1984, S. 163-164.

29 Ottavio Panciroli: *I tesori nascosti nell'alma città di Roma*. Rom 1600, S. 269: „un luogo si famoso, dove tanti combattendo per Christo gloriosamente sono morti": „ein so berühmter Ort, an dem so viele im Kampf für Christus ruhmreich ihr Leben ließen".

30 Vgl. etwa Pietro Martire Felini: *L'antichità figurate dell'alma città di Roma*. Rom 1625, S. 287. Giulio Mari: *Grandezze della città di Roma antiche & moderne come al presente si ritrovano*. Rom 1625, S. 11v. Ottavio Panciroli: *Tesori nascosti dell'alma città di Roma*. Rom 1625, S. 114-115.

31 Carlo Tomasi: *Breve relatione dell'anfiteatro Flaviano detto communemente il Coliseo consecrato col sangue pretioso d'innumerabili santi martiri, serrato, e dedicato ad onore, e gloria de' medesimi gloriosissimi martiri l'anno del giubileo 1675, da un cherico regolare*. Rom 1675 (Biblioteca Nazionale Centrale, Rom, 34.6.D.2.18), S. 4.

32 Siehe das Kapitel *Erudizioni sacre intorno all'Anfiteatro Flavio* in Carlo Fontana: *L'Anfiteatro Flavio, descritto e delineato dal cavaliere Carlo Fontana*. Den Haag 1725, S. 115-148.

33 Reliefs über den Arkaden mit der antiken Nummer LXIII und über dem zentralen Osteingang, das gemalte Zeichen über der Arkade LXV. Zu den Abzeichen und der Rechtssituation Rossella Rea: „Il Colosseo attraverso i secoli." In: Ada Gabucci (Hg.): *Il Colosseo*. Mailand 1999, S. 161-227, hier S. 202. Annibale Ilari: „'Merum et mixtum imperium' da Piazza San Giovanni al Colosseo all'ospedale Lateranense." In: *Lazio ieri e oggi* 33 (1997), Nr. 1, S. 136-140. Padre Mariano Colagrossi: *L'Anfiteatro Flavio nei suoi venti secoli di storia*. Florenz 1913, S. 168. Die Darstellungen unterscheiden sich stilistisch deutlich, zeugen also nicht allein von der Übertragung des Kolosseums an die Salvatorbrüder Ende des 14. Jahrhunderts, sondern von deren bis ins Pontifikat Sixtus' V. fortbestehenden Ansprüchen auf den Bau.

34 Zu Text, Gemälden und Kreuz siehe neben d'Overbeke 1763 (vgl. Anm. 1) auch Tomasi 1675 (vgl. Anm. 31), S. 5, und Ruggiero Caetano: *Le memorie de l'Anno Santo MDCLXXV celebrato da Papa Clemente X. [. . .]*. Rom 1691, S. 62.

35 Zu den Spielen Barbara Wisch: „The Colosseum as a site for sacred theatre. A pre-history of Carlo Fontana's project". In: Henry A. Millon/Susan Scott (Hg.): *An architectural progress in the Renaissance and Baroque. Sojourns in and out of Italy. Essays in architectural history presented to Hellmut Hager on his sixty-sixth birthday*. University Park 1992, S. 94-111. Nerida Newbigin: „The decorum of the Passion. The plays of the confraternity of the Gonfalone in the Roman Colosseum, 1490-1539." In: Barbara Wisch (Hg.): *Confraternities and the visual arts in Renaissance Italy: Ritual, spectacle, image*. Cambridge 2000, S. 173-202. Barbara Wisch/Nerida Newbigin: *Acting on faith. The confraternity of the Gonfalone in Renaissance Rome*. Philadelphia 2013, S. 291-322.

36 Andrea Fulvio: *Antiquitates urbis*. Rom o. J. [1527] (Bibliotheca Hertziana, Rom, Dg 450-1270), lib. III, fol. LIII. Auch Panciroli 1625 (vgl. Anm. 30), S. 111.

37 Tomasi 1675 (vgl. Anm. 31), S. 5. Eine Verbindung stellt auch Francesco Rovira Bonet: *Breve, e divota notizia della vita, e martirio, virtù, e miracoli di alcuni santi dell'anfiteatro Flavio volgarmente detto il Colosseo [. . .]*. Rom 1759, S. 70, her: „[O]gni anno nel Venerdì Santo far solevasi poi da' Fedeli una divota rappresentazione della Passione di nostro Signor Gesù Cristo: onde a nostri tempi è stato ivi eretto il divoto Esercizio della Via Crucis, col quale il Colossèo è anche dedicato alle Pene del Divin Salvatore": „Jedes Jahr am Karfreitag pflegten die Gläubigen eine andächtige Aufführung der Passion unseres Herrn Jesus Christus zu machen: Daher ist zu unserer Zeit die Feier der Kreuzwegandacht dort etabliert worden, womit das Kolosseum auch den Schmerzen des göttlichen Heilands gewidmet ist".

38 Vgl. Carlo Bartolomeo Piazza: *Santuario overo Menologio Romano perpetuo*. Rom 1675, I, S. 475: „[. . .] Indulgenza plenaria nuovamente concessa da

Nostro Signore Papa Clemente X. alla picciola Chiesa dentro nel Coliseo, per risvegliar la venerazione verso S. Almachio": „ein neu von unserm Herrn Papst Clemens X. der kleinen Kirche im Kolosseum zugerechneter vollständiger Sündenablass, um die Verehrung des heiligen Almachius wiederzuerwecken".

39 Vgl. Giovanni Marangoni: *Delle memorie sacre e profane dell'anfiteatro Flavio di Roma volgarmente detto il Colosseo*. Rom 1746, S. 67: „[S]opra gli ultimi Archetti, i quali circondano tutto il Colosseo, ove principiavano le antiche scalinate, in varj luoghi sul Podio, fabbrichate furono 14. nicchie, con sopra le loro Croci, nelle quali dipinti furono li quatordici Misterj detti della Via Crucis, e si principiò a frequentare il Colosseo da divote persone, che sogliono recitarvi le preci stabilite per questo Santo Esercizio": „Über den obersten kleinen Bögen, die das ganze Kolosseum umgeben, wo die antiken Stufen begannen, an verschiedenen Orten auf dem antiken *podium* wurden 14 Nischen eingerichtet, mit jeweils einem Kreuz darüber, in die die vierzehn Mysterien der sogenannten Via Crucis gemalt waren, und andächtige Menschen begannen, das Kolosseum aufzusuchen, und pflegten dort die für diese heilige Andacht vorgesehenen Gebete zu sprechen". Marangonis 1746 erschienene Beschreibung kann sich nicht auf die erst 1750 errichtete Serie monumentaler Kreuzwegstationen beziehen.

40 Benvenuto Cellini: *La Vita*. Hg. von Lorenzo Bellotto. Parma 1996, S. 232-238 (Buch 1, Kapitel LXIV). Wie es scheint, geschah die Beschwörung im Jahr 1532, vgl. ebd., S. 209. Deutsch in Johann Wolfgang Goethe: *Leben des Benvenuto Cellini*. Hg. von Norbert Miller und John Neubauer. In: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*. Hg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder und Edith Zehm. VII, München 1991, S. 7-516, hier S. 130-132 (Buch 2, Kapitel 1).

41 Vom Unwesen berichtet Marangoni 1746 (vgl. Anm. 39), S. 68: „[F]ra le oscure, e rimote concavità delle sue volte, ed Archi, le persone date a mal fare si annidino, per nascostamenee [Druckfehler] commetter delitti.": „Zwischen den dunklen und entlegenen Aushöhlungen seiner Gewölbe und Bögen nisten sich Menschen mit üblen Absichten ein, um dort im Verborgenen Verbrechen zu begehen". Papst Benedikt XIV. erließ am 8. Februar 1744 ein Edikt, das sich gegen solcherlei Übertäter wandte, siehe ebd., S. 69. Der Papst stimmte der vom Missionar Leonardo da Porto Maurizio angeregten Einrichtung der Kreuzwegstationen zum Heiligen Jahr 1750 u. a. mit der Begründung zu, er wolle auf diese Weise „mantenere in questo Luogo la Santità, e bandirvi ogni profanità": „in diesem Ort die Heiligkeit aufrecht erhalten und jegliche Profanisierungen verbannen", *Statuti della Ven. Archiconfraternita degli Amanti di Gesu' e di Maria eretta in Roma nell'anno del Giubileo 1750 [. . .]*. Rom 1773 (Biblioteca Angelica, Rom, GG 12 90), S. 59. Eine andere Quelle nennt das Ziel, dass „quel luogo fosse più frequentato": „dieser Ort mehr besucht werde", Diego da Firenze: *Diario delle missioni di San Leonardo*. In: Leonardo da Porto Maurizio: *Opere complete [. . .] riprodotte con alcuni scritti inediti*. Hg. von den pp. Minori riformati del Ritiro dell'Incontro presso Firenze. Venedig 1868/1869, 5 Bände, V, S. 257. Klerus und Adel unterstützten das Projekt „ad effetto di far mantenere la Santità in quel Santo Luogo, e bandire affatto ogni profanità dal medesimo": „mit der Absicht, die Heiligkeit an diesem heiligen Ort aufrecht zu erhalten und jegliche Profanierung desselben ganz und gar zu verbannen", berichtet die Zeitung *Diario Ordinario*, Nr. 5109 (18. April 1750), S. 9.

42 *Osservatore Romano*, 25. Januar 1874, Meldung im Abschnitt *Cronaca Cittadina*.

43 Paul VI. führte die Andacht der Via Crucis zum Karfreitag 1964 wieder ein, vgl. Virgilio Fantuzzi: „La Via Crucis con Giovanni Paolo II." In: *La Civiltà Cattolica* (2005), Heft II, Nr. 3716, S. 159-166, hier S. 159. Ein Büchlein mit dem Text der Kreuzwegandacht vom Jubiläumsjahr 2000 bezieht sich in der Einleitung wieder auf Leonardo da Porto Maurizio und äußert erfreut: „[M]otivo di compiacimento è che le ‚stazioni' della Via Crucis, al Colosseo il Venerdì Santo sono tornato in essere, dopo anni di deplorevole oblio, così come le definì il grande francescano": „Es ist Grund zur Genugtuung, dass die Feier der Kreuzwegstationen, so wie der große Franziskaner [Leonardo da Porto Maurizio] sie vorschrieb, am Karfreitag im Kolosseum nach Jahren beklagenswerter Vergessenheit wieder ins Leben gerufen wurde", Luciano Santini (Hg.): *Via Crucis di S. Leonardo da Porto Maurizio*. [Prato] 2000, o. S.

44 Zur Form der Amphitheaters Katherine E.Welch: *The Roman amphitheatre. From its origins to the Colosseum*. Cambridge 2007, S. 30-71, und Mark Wilson Jones: „Designing amphitheatres." In: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 100 (1993), S. 391-442. Zur Sitzordnung Silvia Orlandi: „I loca del Colosseo." In: Adriano La Regina (Hg.): *Sangue e arena*. Mailand 2001, S. 89-103 (Ausstellung, Rom, Kolosseum, 22.6.2001-7.1.2002).

45 Zur Kapelle S. Maria della Pietà Panciroli 1625 (vg. Anm. 30), S. 111. Zu Fontana siehe Anm. 53.

46 Tomasi 1675 (vgl. Anm.

31), S. 5: „zwei Fassaden, die größere Richtung Rom über drei Arkaden hinweg [. . .] & eine ähnliche Fassade von nur einer Arkade gen San Giovanni in Laterano".

47 Deutsch: geweiht mit dem wertvollen Blut zahlloser heiliger Märtyrer, geschlossen und der Ehre derselben ruhmreichsten Märtyrer gewidmet, vgl. Anm. 31.

48 Tomasi 1675 (vgl. Anm. 31), S. 5, und Tomasi in einem Brief an den Papst, zitiert in Giovanni Bonifacio Bagatta: *Vita del ven. servo di Dio d. Carlo de' Tomasi [. . .]*. Rom 1702, S. 187.

49 Tomasi 1675 (vgl. Anm. 31), S. 5: „Il Beato Pio Quinto soleva dire, che chi voleva reliquie andasse à prendere della terra del Coliseo, che era impastata del sangue de Santi Martiri.": „Der selige Pius V. pflegte zu sagen, wer Reliquien haben wolle, solle Erde vom Kolosseum holen, die mit dem Blut heiliger Märtyrer durchtränkt sei". Andere Quellen wissen nichts von einer solchen Wertschätzung der Kolosseumserde zu berichten, vgl. etwa Girolamo Catena: *Vita del gloriosissimo papa Pio quinto [. . .]*. Rom 1586, S. 35.

50 Ausführlich schildert Carlo Fontana seinen Entwurf im 5. Kapitel seines *L'Anfiteatro Flavio*, Fontana 1725 (vgl. Anm. 32), S. 159-171. Zum Entwurf Hellmut Hager: „Carlo Fontana's project for a church in honour of the ‚Ecclesia Triumphans' in the Colosseum, Rome." In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 36 (1973), S. 319-337, und Carlo Fontana: *L'Anfiteatro Flavio. Edizione anastatica del manoscritto nel Museo di Roma*. Hg. von Hellmut Hager. Rom 2002, S. IX-XXXVIII .

51 Fontana 1725 (vgl. Anm. 32), S. 159, und No. 1 in der Zeichnungsbeschreibung ebd., S. 169.

52 Zur Wiederherstellung 1622 Marangoni 1746 (vgl. Anm. 39), S. 59. Die „piccolezza" bei Panciroli 1625 (vgl. Anm. 30), S. 111. Als „assai devota Capella" findet das Kirchlein sich in Michele Lonigo: *Catalogo di tutte le chiese antiche e moderne [. . .] in Roma*. Manuskript von etwa 1642 (Biblioteca Vallicelliana, Rom, codice G. 36), fol. 55v.

53 Fontana 1725 (vgl. Anm. 32), S. 160.

54 Marangoni 1746 (vgl. Anm. 39), S. 66.

55 Ebd., S. 66-67, zu den hölzernen Toren, dem immer wieder erneuerten Kreuz und zur Reparatur der Vermauerung durch den Karmeliterpater Angiolo Paoli 1714. 1750 mussten auch die Märtyrerdarstellungen wiederhergestellt werden, „essendo quasi cancellata affatto una Pittura, fattavi fare da Clemente X. sopra uno degl'Ingressi": „da ein Gemälde, das Clemens X. über einem der Eingänge hatte ausführen lassen, fast ganz ausgelöscht war", *Roma antica, e moderna o sia Nuova descrizione di tutti gl'edificj antichi, e moderni, tanto sagri, quanto profani della città di Roma*. Rom 1750 (Bibliotheca Hertziana, Rom, Dg 450-3501), I, S. 427.

56 D'Overbeke 1763 (vgl. Anm. 1), III, S. 54, beschreibt den Zustand von um 1700 mit einer „Inscription [. . .] qui n'est pas gravée, mais peinte, sur la face du Colisée". Marangoni 1746 (vgl. Anm. 39), S. 67, bezeugt, dass die Inschriften deshalb zu seiner Zeit nicht mehr lesbar waren: „non più legger si possono".

57 Inschrift über der axialen Arkade gen Osten (Lateran).



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Juliane Rückert
(Berlin)

Jacob van Ruisdaels Buiten-Ansichten

Zwischen realem Raum und Landschaftsillusion

In Jacob van Ruisdaels Ansichten niederländischer Landhäuser existiert eine einzigartige Verschmelzung von idealisierter Architektur, welche für die Subkultur der niederländischen Elite des 17. Jahrhunderts steht, mit einer zur Wildnis negierten Gartenlandschaft, welche Ausdruck einer neuartigen Landschaftsauffassung in der Malerei ist.

Ruisdael erschafft darin ein konfrontierendes Bildkonzept, in dem die Realität durch metaphorische Landschaftsmotive ersetzt wird. Er spielt bewusst mit der assoziativen Wirkung von Buiten- und Garten-Architektur, die durch ihren Transport in eine unwirtliche Landschaft ihrer Funktion enthoben wird. Gleichzeitig erhält die scheinbare Wildnis durch ihre Gruppierung um die Architektur eine Aufwertung zur Gartenlandschaft. So offenbart sich in diesen Ansichten eine erstaunliche Ähnlichkeit zum Ideal der englischen Landschaftsgärten, die erst im folgenden Jahrhundert herausgebildet werden sollten.

http://www.archimaera.de
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-42022
September 2015
#6 "Einfügen"
S. 27-36

Jacob van Ruisdael (1628/29-1682), einer der bedeutendsten niederländischen Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts, verband Architekturdarstellungen immer wieder mit Landschaftsmotiven in innovativer Weise zu phantastischen Naturansichten. Dies zeigt sich beispielsweise in seinen westfälischen Fachwerkhäusern, die in ein skandinavisch inspiriertes Gebirge mit rauschenden Wasserfällen gesetzt sind, oder in seinen verfallenen Kirchen- und Burganlangen, die neben Anderem den Hintergrund für die berühmten Versionen des Judenfriedhofes bilden.[1] Ruisdael greift die Architektur aus ihrer natürlichen Umgebung heraus, um sie in neue Bedeutungsebenen zu bringen, und er erzeugt dabei gezielt eine Spannung zwischen realem Raum und Landschaftsillusion.[2]

Die Buitenplaatsen

Als besonders innovativ können zwei bislang wenig beachtete Ansichten von Ruisdael gelten, welche die Kultur der *Buitenplaatsen* – kurz Buiten – thematisieren. Diese niederländischen Landgüter mit prachtvollen Villen (*Hofstede* oder *Buitenhuis* genannt) kamen ab 1650 beim Adel und der wohlhabenden Bürgerschicht in Mode und fungierten fernab vom Trubel der Stadt als privater Rückzugsort. Die Buiten stehen in diesem Kontext für ein ländliches Idyll ebenso wie für ein kulturelles Konzept von Müßiggang und geistiger Entfaltung. In ihrer Intimität als privater Rückzugsort wurden sie gleichsam zu einem Freiraum für die wissenschaftliche wie künstlerische Interessensausweitung, verbunden mit einer intensiven Naturkontemplation. Dabei sind die historischen Buiten vor allem als Einheit aus Architektur, Garten und oftmals dazugehörigen Ländereien zu betrachten, die sich im Laufe des 17. Jahrhunderts von wirtschaftlich betriebenen Landgütern zu luxuriös ausgestatteten Villen weiterentwickelt hatten.[3] Ruisdael näherte sich dieser besonderen Subkultur der niederländischen Elite mit einem Brückenschlag zwischen dem Naturideal der traditionellen Gartendarstellung des 17. Jahrhunderts und der ästhetischen Naturauffassung der niederländischen Landschaftsmalerei.



Abb. 1. Jacob van Ruisdael: Landhaus mit Park, 1670er Jahre. © Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Foto: Jörg P. Anders.

Ruisdaels Buiten-Phantasien

In den beiden Buiten-Ansichten von Ruisdael, die den Hauptgegenstand der vorliegenden Untersuchung darstellen und sich in Berlin (Abb. 1) sowie in Washington (Abb. 2) befinden, nimmt die Architekturbeschreibung einen zentralen Platz ein. Die Villen sind zwar in den Hintergrund gerückt, definieren jedoch die Landschaftsdarstellung, da sie sich in ihrem Baustil eindeutig als typische Hofstede identifizieren lassen.

In beiden Gemälden öffnen sich freie Flächen, die den Blick zum herrschaftlichen Haus geleiten. Zusammen mit der umgebenden Landschaft ähneln jene einem verwilderten Park, der von hohen Nadel- und Laubbäumen eingerahmt wird. In diesen Gärten, ohne Wege und Beete, vergnügen sich vornehm gekleidete Figuren zwischen zwei imposanten Springbrunnen.[4] Für den Betrachter bleibt der imaginäre Zugang jedoch durch Repoussoirelemente in Form von Sträuchern, Ruinenteilen und umgestürzten Bäumen im Vordergrund versperrt.

Obwohl sich beide Ansichten sehr ähneln und auch die dekorativen Elemente des vermeintlichen Parks teilweise übereinstimmen, weichen die Architekturdarstellungen doch deutlich voneinander ab: Die Buiten-Ansicht von Berlin zeigt ein einstöckiges Haus mit Walmdach, das mit einem reich verzierten Erker ausgestattet ist. Im Zentrum der Fassade führt eine zweiarmige Treppe von einer schmalen, mit einem flachen verzierten Giebel bekrönten Tür seitlich in den Garten hinab. Rechts wird das Hofstede von einer hoch aufragenden Fichte im Bildvordergrund überschnitten, wodurch trotz zentraler Positionierung des Gebäudes die Symmetrie der Gesamtkomposition aufgehoben wird.

Dagegen liegt das reicher gestaltete Hofstede in der Washingtoner Version optisch in einer Mittelachse, die von gleichmäßigen Baumreihen links und rechts gesäumt wird und so den Blick des Betrachters wie durch eine Allee in die Tiefe führt. Die Ausdehnungen in diesem zweiten Gemälde sind in allen Gebieten größer: Der Park erstreckt sich weiter zu den Seiten und in die Tiefe, der Horizont ist niedriger gesetzt, wodurch der Himmelsausschnitt zusätzlich an Fläche gewinnt, und schließlich ist auch die Architektur selbst durch ein weiteres Geschoss und eine Pilastergliederung deutlich opulenter ausgeführt als im Berliner Bild. Die reicher gegliederte, gelbe Fassade der Hofstede bildet einen starken Kontrast zu den weißen Schmuckelementen in den Giebeln über Tür und Mittelrisalit. Ebenso stechen die weißen Pilaster, Gesimse und der angedeutete Skulpturenschmuck auf der Balustrade am Dachabschluss hervor.

Es sind vor allem diese architektonischen Details, die suggerieren, dass es sich trotz des kleinen Formates beider Gemälde um porträthafte Darstellung historischer Vorbilder handelt. Keine der bislang in der Forschung vorgeschlagenen Zuschreibungen konnte dafür jedoch eindeutige Beweise liefern.[5] Dies wird auch durch die Tatsache erschwert, dass von der Vielzahl an Buiten des 17. Jahrhunderts nur ein Bruchteil erhalten oder in Bildern überliefert ist.[6] Vergleicht man die Bauten in Ruisdaels Ansichten mit Graphiken aus dem 17. und 18. Jahrhundert, die einen Teil der niederländischen Hofsteden porträtierten, so zeigt sich eine gewisse Ähnlichkeit zu immer wieder auftretenden Stilformen. Die reicher ausgestattete Fas-



Abb. 2. Jacob van Ruisdael: Landhaus mit Park, 1670er Jahre. © National Gallery of Art, Washington D.C.

sade der Washingtoner Ansicht weist beispielsweise einige Ähnlichkeit mit dem berühmten Hofstede *Elswout te Overveen* bei Haarlem auf (Abb. 3): Durch die von Pilastern unterteilten Fensterreihen und den schmalen Giebel des Mittelrisalits zitiert Ruisdael hier Details jener berühmten Landvilla, die große Bedeutung für die niederländische Architekturgeschichte besitzt.[7]

Aber auch von anderen Architekturmalern ist bekannt, dass die Abbildungen von Hofsteden trotz genauer Beschreibung und vielfältiger Details freien künstlerischen Erfindungen folgten. Somit ist es ebenso plausibel, die Hofsteden Ruisdaels als Muster eines verbreiteten Baustils zu sehen, der zwar große Ähnlichkeit zu berühmten Buiten aufzeigt, aber keinem konkreten Vergleich mit überlieferten Ansichten standhält.

Demnach können diese Hofsteden nicht als reine Architektur-Phantasien betrachtet werden, denn sie sind Paradebeispiele eines Architekturstils, der sich zur Blütezeit der Buitenplaatsen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts herausgebildet hatte. In einem generellen Interesse der niederländischen Oberschicht für die italienischen Kulturgüter folgte auch die Architektur ihrer Villen einer Idealvorstellung nach südlichem Vorbild: Der architektonische Stil dieser Bauten orientiert sich stark an Andrea Palladios Prototypen für Landhäuser, und er wird mit einem niederländischen Klassizismus verbunden, der sich durch die Verwendung von roten Ziegeln und Bentheimer Kalkstein statt Marmor auszeichnete.[8] Generell nahmen diese Landhäuser nur kleine Formate ein, die bereits in ihrer Funktion als Erholungsort dem calvinistischen Ideal ständiger Tüchtigkeit trotzten.[9] Auch die Gärten waren durch die hohen Bodenpreise in der Regel kompakt und überschaubar angelegt und durch ein Netz von Entwässerungskanälen in ihrem Ausmaß begrenzt.[10] Die klassische Gartengestaltung der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts strebte eine Komposition von berechnender Harmonie durch Anwendung mathematischer Prinzipien an, die ganz den Instruktionen Vitruvs und Leon Battista Albertis folgten.[11] Kennzeichen waren vor allem die ornamentalen Parterregärten, deren Symmetrie und geometrische Formen die Entwicklung vom mittelalterlichen Klostergarten über manieristische und klassizistische Stile bis zum Barockgarten als Konstante prägten.[12] Der typische niederländische Garten des 17. Jahrhunderts bestand aus symmetrischen Anlagen mit einer bunten Mischung aus Nutz- und Schmuckpflanzen, die sowohl den Bedarf der eigenen Küche deckte als auch eine wirtschaftliche Investition beispielsweise im Holzanbau darstellte. Zudem stillten die Besitzer der Gärten mit den exotischen Pflanzen ihre Sammellust.[13]

Repräsentationsraum und Selbstverwirklichung in Buiten

Reine Buiten-Ansichten in der Malerei lassen sich in der langen Tradition von Gartendarstellung in der Kunst neben den topographischen Ansichten in der Druckgraphik nur selten finden. Häufiger wurden Buiten-Ansichten als Hintergrund für repräsentative Portraits mit einer standesbetonenden Funktion verwendet, wie es auch Ruisdaels Landschaftsgestaltung im Gruppenporträt des Figurenmalers Thomas de Keysers (1586/7-1667) für die Familie de Graeff zeigt (Abb. 4).

In dieser kleinen Gruppe reiner Buiten-Darstellungen lässt sich eine bevorzugte Ansicht von der Straße aus erkennen. Sie zeigt das Landgut, wie es ein vorbeikommender Reisender sehen würde, umgeben von hohen Mauern oder Hecken. Der private Charakter dieser Rückzugsorte wird durch diese schützende Eingrenzung betont – die prachtvolle Architektur bleibt den Besitzern und deren Gästen vorbehalten.

Anders als in der „Ankunft de Graeffs“ mit ihrer vermeintlichen Darstellung der Hofstede *Sorgvliet* zeigt Ruisdael in seinen anderen Buiten-Ansichten keine Anhaltspunkte für eine Ortsbestimmung. Im Familienportrait steht dem eigentlichen Buiten eine Waldlandschaft gegenüber, und die Szene ist bewusst außerhalb der Gartenanlagen gesetzt, um eine Reisesituation zu betonen, die auf einer einfachen Landstraße außerhalb des privaten Landhauses zu ihrem Ende kommt.[14]

Ruisdaels wilde Gärten der Liebe

In den beiden Buiten-Ansichten von Berlin und Washington ist die Architektur im Zentrum der Komposition nahezu frontal auf den Betrachter ausgerichtet. Der davorliegende Raum wird als Gartenfläche impliziert und durch architektonische Schmuckelemente definiert. Diese Assoziation wird durch die Darstellung von typischen Gartenmotiven verstärkt, wie zum Beispiel der Pflanzvase in der Berliner Version oder der rechts angeordneten Gartenlaube im Washingtoner Bild.

Ein weiteres Motiv, mit dessen Hilfe der Gartencharakter dieser scheinbaren Wildnis unterstrichen wird, findet sich in den Nadelbäumen, die in großer Zahl in beiden Versionen vorkommen. Als skandinavische Baumart erfüllten diese in den historischen Buiten gleichermaßen einen ästhetischen wie einen praktischen Nutzen als Schattenspender und wirtschaftliche Investition, sie hatten zudem eine Bedeutung als exotische Importpflanze und erfreuten sich im 17. Jahrhundert somit großer Beliebtheit.[15] Dass Ruisdael sie für seine Landschaftsgestaltung der Buiten-Ansichten so demonstrativ im Vordergrund verwendet, stellt einen klaren Bezug zur Gartenbaupraxis seiner Zeit her, betont jedoch auch den Charakter der Landschaft als Wildnis.[16] Wir finden sie auch im Familienportrait de Graeffs als Schmuckbepflanzung direkt vor der Hofstede links im Bild wieder – während sie auf der rechten Seite, in der niederländischen Landschaft, nicht vorkommen.

Im Berliner ebenso wie im Washingtoner Bild finden sich Springbrunnen, die bereits fester Bestandteil von Darstellungen mittelalterlicher Paradies- oder Liebesgärten gewesen waren und im Laufe des 17. Jahrhunderts ein bevorzugtes Motiv für Gartendarstellungen als *Conversatie à la mode* darstellen sollten.[17]

Zur Ausbildung einer Gartenatmosphäre tragen die Springbrunnen deutlicher als die übrigen Motive bei. Sind sie einerseits fester Bestandteil von Gartendarstellungen, so waren sie andererseits auch in realen Gärten beliebt. Allerdings machte die technische Herausforderung, Wasserspiele in der flachen Landschaft der Niederlande umzusetzen, diese faktisch zu einem seltenen Element. Hinzu kommt, dass es – um Wasser in derart hohen Fontänen aufsteigen zu lassen, wie es Ruisdael in beiden Ansichten präsentiert – einen Druck benötigt hätte, der ohne erhöht liegende Wasserreservoirs nicht denkbar war. Wie die Gärten Willem III. bezeugen sollte es durch neue hydraulische Pumpsysteme aus Frankreich erst gegen Ende des 17. Jahrhun-



Abb. 3. Gerrit Berckheyde: Elswout te Overveen bei Haarlem, 1673/85. © Collection Frans Hals Museum, Haarlem, Dauerleihgabe der Cultural Heritage Agency of the Netherlands, Foto: Tom Haartsen.

derts gelingen, auch im Flachland der Niederlande reiche Wasserspiele zu installieren.[18]

Das Konzept der Wildnis in Gärten

Die Wildnis als ästhetischer Bestandteil in einer stark von symmetrischen Einflüssen geprägten Gartengestaltung ist ein sehr auffälliges Motiv, das sich nur schwer anhand von historischen Quellen festmachen lässt.

Der Begriff „Wildnis" findet sich unter anderem in Constantijn Huygens (1596-1687) Beschreibung seiner berühmten Buiten-Anlage *Hofwijk* wieder, doch folgt seine Definition weder unserer heutigen Vorstellung noch der Darstellung in Ruisdaels Ansichten:

„Een' tamme wildernisse van woeste schick'lickheden; | Soo noemt sich dit vertreck, ter liefde van de Reden | En gulde middelmaet, die ick soo waerdigh houw. | Te tamm waer all te stijf, te wild waer all te rouw."[19]

Die scheinbare Wildnis ist hier lediglich ein in seinem Wuchs ursprünglich belassener Teil des Gartens, der sich trotz allem in die geometrische Ordnung des übergeordneten Plans einfügt. Zudem sind Bäume und Sträucher, die nicht durch Beschneiden in eine ideale Form gebracht werden, weit davon entfernt, eine wirkliche Wildnis zu sein.

Auch in der Malerei lässt sich nur eine Idealvorstellung von Wildnis wiederfinden. Gerade die skandinavisch inspirierten Landschaften – für die Ruisdael schon zu Lebzeiten großen Ruhm gewann – sind reine Phantasielandschaften mit Darstellungen von imposanten Wasserfällen. Sie basieren auf den Beschreibungen seines Malerfreundes Allaert van Everdingen (1621-1675), da Ruisdael selbst diese Länder nie besucht hat. Wildnis ist in diesen Landschaften ein Konzept von Naturgewalten und von atemberaubender Atmosphäre, welches die Assoziation wilder Gefahr erwecken kann, doch wird die Landschaft durch den Menschen im Bild stets von einem sicheren Standpunkt aus wahrgenommen.[20]

In den Buiten-Ansichten unterscheidet sich das Konzept der Wildnis klar von den wild-romantischen Wasserfalldarstellungen in den skandinavischen Landschaften. Hier beschreibt Ruisdael eine niederländische Flachlandschaft mit weitem Himmel über einem tief gesetzten Horizont, der von den hohen Bäumen verdeckt wird. Wie ein Zaun bildet der dichte Baumbewuchs eine visuelle Grenze um Villa und Garten. Dies erzeugt gemeinsam mit der Tatsache, dass der Betrachter



Abb. 4. Jacob van Ruisdael und Thomas de Keyser: Ankunft des Cornelis de Graeff und Mitglieder seiner Familie in Soesdijk, um 1660. © National Gallery of Ireland, Dublin. Not to be reproduced without permission.

durch Pflanzen und Architekturelemente im Vordergrund vor einem visuellen Eintritt in die geschützte Lichtung im Bild gehindert wird, für die Freifläche vor der Architektur eine Atmosphäre von Isolation und Geborgenheit.

Ruisdael erhebt die Wildnis hier zum eigentlichen Garten. In seinen Ansichten liegt der Buitenplaats in einer offensichtlich unerreichbaren Landschaft ohne Wege oder Straßen inmitten eines unkultivierten Waldes und eröffnet sich dennoch als freie Fläche für Müßiggang und Erholung. Die Springbrunnen verbinden dabei einen ästhetischen Charakter des Wassers mit der technischen Herausforderung der Fontäne in einer unwirtlichen Landschaft, die keinerlei Voraussetzung für derartige Installationen mit sich bringt. Die implizierte Gartengestaltung in Form von Springbrunnen und Architekturschmuck erzeugt somit ein deutliches Paradox zum Wildnis-Charakter der Umgebung.

Auch durch die Repoussoirelemente in Form von einem gefällten Baum und ruinösen Architekturelementen bildet Ruisdael in der Gartengestaltung einen deutlichen Kontrast seiner Ansichten zu den gängigen Gestaltungsmethoden des 17. Jahrhunderts. Gerade die kannelierte Säule links im Vordergrund der Berliner Ansicht erinnert an künstliche antike Ruinen in englischen Landschaftsgärten späterer Zeit, ist jedoch als Gestaltungskonzept im Goldenen Zeitalter[21] der Niederlande allein auf die Malerei beschränkt. Zwar interessierte man sich für die antiken Relikte, die in Italien vielerorts aus dem Boden ragten, doch lässt sich das ästhetische Konzept von Ruinen und Wildnis in der Gartengestaltung der Niederlande frühestens am Ende des 18. Jahrhunderts finden.[22]

Ruisdaels Vision

Wenn also Ruisdael in den beschriebenen Buiten weder reale Hofsteden noch deren typische Gärten darstellt, so stellt sich die Frage, welche Strategie sich hinter einer nur in Ansätzen als Gartenanlage definierten Landschaft als Umgebung einer offensichtlich als Hofstede definierten Architektur verbirgt.

Zum einen lassen sich die ruinösen Architekturelemente im Vordergrund als Anspielung auf das Italieninteresse der höheren Bürgerschicht verstehen, und auch die Nadelbäume verweisen als Implikation auf die Freude an exotischen Pflanzen in der heimatlichen Umwelt. Die Wildnis unterstützt in dieser Assoziation sowohl die Zurückgezogenheit der Buiten als auch den privaten Charakter der Gärten, die durch hohe Zäune und Hecken von fremden Blicken abgeschirmt waren, hier jedoch durch andere Elemente von einem visuellen Eintritt des Betrachters geschützt sind. Die Figurengruppen sind durch die besondere Kleidung in ihrer höheren Stellung hervorgehoben und werden durch ihre eingeschlossene Position im Inneren des Gartens zu einer elitären Gesellschaftsgruppe, welche die Vorzüge jenes fiktiven Gartens erfahren darf. Ruisdaels Version eines Gartens ist dabei nicht weniger weit von einer natürlichen niederländischen Landschaft entfernt als die barocken Gärten es waren.

Die Architektur der Hofsteden steht durch die Frontalansicht und ihren symmetrischen Aufbau (besonders in der Washingtoner Version) als Blickfang und Fluchtpunkt des Gartens im Zentrum dieser Landschaften – ein Formenelement, das diese Bilder noch klar in eine Tradition von Symmetrien und Mittelachsen in barocken Gärten setzt, doch zugleich ist es ein maßgebliches Element zur Definition der Landschaft selbst.[23] Denn die Wildnis wird bei Ruisdael erst dann zum Garten, wenn sie sich um die Architektur arrangiert. Dasselbe Konzept wird sich einige Zeit später in den englischen Landschaftsgärten wiederfinden lassen.

In der Gestaltung des Mittelgrundes weicht Ruisdael immer stärker von einer zentralen Achse ab und positioniert die beiden Springbrunnen ungeachtet einer möglichen Symmetrie scheinbar willkürlich in die Landschaft. Zu beiden Seiten öffnen sich die Baumreihen in eine Landschaft und bieten individuelle Blicke in die Natur, die als Vorbild für die pittoreske Wirkung der verschiedenen Teile eines Landschaftsgartens gesehen werden können.[24] Er lässt hier Elemente sei-

ner Landschaftsmalerei in die Gartengestaltung einfließen und erzeugt durch das Einbetten von Architektur und gestalterischen Gartenobjekten in eine Wildnis-Phantasie eine Verschmelzung von Garten und Landschaftsillusion.

Die Verbindung, die zwischen Ruisdaels Landschaftsmalerei und einem neuen Ideal in der Gartengestaltung beispielsweise durch Alexander Pope (1688-1744) oder expliziter durch William Collins (1721-1759) im folgenden Jahrhundert hergestellt wurde, ist daher bereits in den beiden Buiten-Ansichten initiiert.[25]

Wenn Pope im Jahr 1734 ausruft: „*All gardening is landscape-painting*“,[26] so wird er diese exzeptionellen Buiten-Ansichten zwar sicher nicht gekannt haben – aber vielleicht hatte er mit dem Gedanken an die niederländischen Landschaftsgemälde von Ruisdael, van Goyen und Hobbema, die zu jener Zeit im englischen Kunstmarkt häufiger vertreten waren,[27] seine Vorstellung eines eingerahmten Blickes in die Natur als Ideal für die Gestaltung der englischen Landschaftsgärten bestätigt gesehen. Auch das Element des freien Feldes im Zentrum des Gartens in den Buiten-Ansichten lässt sich mit der Entwicklung der Landschaftsgärten im 18. Jahrhundert in Verbindung bringen. So wird mit der Öffnung eines zentralen Bereichs die Möglichkeit des geänderten Blickes durch das Umschreiten dieser Fläche ermöglicht,[28] was bei Ruisdael durch die Zweidimensionalität des Gemäldes natürlich nicht erreicht werden kann, aber durch seine Öffnung der Landschaft in die Seiten durchaus imaginierbar ist. Gleichsam war die Wirkung dieser Einblicke im Landschaftsgarten als zweidimensionale Ansicht angelegt, die durch ihre Betrachtung von einem bestimmten festgelegten Ort im Park aus die ideale Wirkung erreichte – wie auch dem Betrachter bei Ruisdael durch seine Positionierung außerhalb der Freifläche ein von Pflanzen, Architekturelementen und dem Wolkenhimmel eingerahmter Blick offeriert wird.

Ruisdael nimmt demzufolge in seinen Buiten-Ansichten die Wende vom Architektur- zum Landschaftsgarten vorweg und zeigt in der Malerei bereits eine Kombination ästhetischer Ideale, welche in der Gartengestaltung noch nicht zu erahnen waren. Angesichts der fehlenden Umgrenzung, die in künstlicher Wildnis aufgelöst wird, sowie der technisch unmöglichen und daher phantastischen Springbrunnen bleibt allein die Architektur der Hofstede als realer Verweis auf die Thematik der Gartendarstellung.

Und auch diese ist in ihrer Detaillierung womöglich nur eine Idealvorstellung eines Typs von Architektur – eingebettet in einer Landschaftsvision, die der realen Umsetzung weit voraus war. Dass diese beiden Gemälde eine Ausnahme in Ruisdaels so reichhaltigem Œuvre blieben, mag auch diesem visionären Blick auf die Wirkung von arrangierter Wildnis geschuldet sein. In diesem Sinne werden Ruisdaels unvergleichliche Buiten-Ansichten zum Inbegriff eines revolutionären Umdenkens in der Naturauffassung, die sich in der Malerei weit vor anderen Künsten auszudrücken versuchte.

Anmerkungen

1 Ruisdael fertigte zwei Ansichten des jüdischen Friedhofes Beth Hain in Ouderkerk mit unterschiedlichen Kirchruinen im Hintergrund an, die sich heute in Detroit und Dresden befinden. Ihre Fülle an Vanitasmotiven machte sie zu beliebten Beispielen für Landschaften mit einem deutlichen allegorischen Inhalt. Siehe dazu Wilifried Wiegand: *Ruisdael-Studien: ein Versuch zur Ikonologie der Landschaftsmalerei*. Hamburg 1971 und Wolfgang Stechow: *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century*. New York 1980, bes. S. 139.

2 Siehe unter anderem: Seymoure Slive: *Jacob van Ruisdael. A Complete Catalogue of His Paintings, Drawings and Etchings*. New Haven 2001; Gerd Unverfehrt/Nils Büttner: *Jacob van Ruisdael in Bentheim. Ein niederländischer Maler und die Burg Bentheim im 17. Jahrhundert*. Bielefeld 1993; Quentin Buvelot: *Jacob van Ruisdael paints Bentheim*. Den Haag 2009; Seymour Slive: *Jacob van Ruisdael. Windmills and Water Mills*. Los Angeles 2011.

3 Erik de Jong: „For Profit and Ornament: The Function and Meaning of Dutch Garden Art in the Period of William and Mary, 1650-1702." In: John Dixon Hunt (Hg.): *The Dutch Garden in the Seventeenth Century. Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architeture, XII 1988*. Washington D.C. 1990, S. 13-48, hier S. 16.

4 In der Buiten-Ansicht aus Washington ist zusätzlich eine Darstellung eines Trickspringbrunnes zu erkennen. Vgl. Arthur Wheelock: *Dutch Paintings of the Seventeenth Century. The Collections of the National Gallery of Art. Systematic Catalogue*. New York, Oxford 1995, S. 345-346.

5 Sowohl für die Hofsteden als auch für die Architekturelemente im Garten wurden solche Zuschreibungen versucht; siehe dazu Heinrich Dattenberg: *Niederrheinansichten Holländischer Künstler des 17. Jahrhunderts*. Düsseldorf 1967, S. 283 und Wheelock 1995 (vgl. Anm. 4), S. 345.

6 Allein für den Raum Nordholland lassen sich ca. 400 Landhäuser nachweisen. Siehe: Christian Betram/Erik de Jong (Hg.): *Noord-Holands Arcadia. Ruim 400 Noord-Hollandse buitenplaatsen in tekeingen, prenten en kaarten uit de Provinciale Atlas Noord Holland*. Alphen an den Rijn 2006, bes. S. 5.

7 Inger Groeneveld: „What's in a name? Nieuw licht op Moulins hofstede, de vroegste aanleg van buitenplaats Elswout te Overveen." In: *Bulletin KNOB* 111 (2012), S. 111-125; Erik de Jong: „Schoon en Schilderachtig. De Landschappelijke tuinstijl." In: Frans Grijzenhout/Carel van Tuyll van Serooskerken (Hg.): *Edele Eenvoud. Neo-classicisme in Nederland 1765-1800*. Zwolle 1989, S.73-87; Heimerick M. J. Tromp: *Elswout te Overveen. Rijksdienst voor de Monumentenzorg*. Zeist 1983. *Bijdragen tot het bronnenonderzoek naar de ontwikkeling van Nederlandse historische tuinen, parken en buitenplaatsen* 12.

8 Simon Schama: *Überfluß und schöner Schein*. München 1988, S. 317.

9 Schon durch Namen, wie „Zorgvliet" (Sorgenflucht) oder „Hofwijk" (Rückzug vom Hof), aber auch durch Umschreibungen wie etwa „speelhuysen" (Spielhäuser) oder „hoven van plaisance" (Garten des Pläsires) wird eine rein rekreative Funktion dieser Landgüter deutlich; siehe dazu: C. Schmidt: „Over buitenplaatsen en de genoegens van weleer." In: Toïta Buitenhuis (Hg.): *Buitenplaatsen langs de Vliet en omgeving*. Delft 1988, bes. S. 9.

10 Zur typischen Form der niederländischen Barockgärten siehe etwa Derek Clifford: *Geschichte der Gartenkunst*. München 1966, S. 211-212 und Heimerick H. M. J. Tromp: „De buitenplaatsen van Voorburg en omgeving: tuinen en parken." In: Buitenhuis 1988 (vgl. Anm. 9), S.26-66.

11 Sara M. Wages: „Ideaal en werkelijkheid. Feit en fictie bij het afbeelden van tuinarchitectuur op 17de-eeuwse Hollandse schilderijen." In: Erik de Jong/Marleen Dominicus-van Soest (Hg.): *Aardse Paradijzen. De tuin in de Nederlandse kunst: 15de tot 18de eeuw*. Gent 1996, S. 125-168, hier S. 148.

12 Zur Entwicklung des niederländischen Gartengestaltung vgl. ebd.

13 Zu Nutzpflanzen und exotischen Pflanzen in niederländischen Gärten siehe: de Jong 1990 (vgl. Anm. 3), bes. S. 24.

14 Die beschriebene Ankunftssituation wie auch die Staffelung der Figuren folgt dabei einem berühmten Vorbild von 1646, das die Ankunft von Adriaen Pauw in Münster zeigt. Ter Borch und Gerard van der Horst stellen in diesem Werk einen politisch bedeutsamen Schlüsselmoment in der niederländischen Geschichte dar: Den zeremoniellen Beginn der Verhandlungen in Münster, die schließlich im Westfälischen Frieden von 1648 zur Unabhängigkeit der Niederlande führten; vgl. Slive 2001 (vgl. Anm. 2), S. 106.

15 Eine ausführliche Liste der beliebtesten Gartenpflanzen im 17. Jahrhundert zeigt ein Gartenhandbuch des Hofgärtners der Oranier, Jan van der Groen, in dem die skandinavische Fichte als „Denne-of te Mast-boomen" bezeichnet wird; siehe: Jan van der Groen: *Den Nederlandtsen Hovenier*. Amsterdam 1670, S. 7.

16 Nadelbäume finden sich bei Ruisdael sonst ausschließlich in Gebirgslandschaften.

17 Siehe: Marjorie Wiesman: „The Art of ‚Conversatie'. Genre Painting in the Southern Netherlands in the Seventeenth Century." In: Peter Sutton (Hg.): *The Age of Rubens*. Genf 1993, S. 182-193; de Jong/Dominicus-van Soest 1996 (vgl. Anm. 11), S. 69-70.

18 Zur Bedeutung der Springbrunnen in politischer Hinsicht am Beispiel der Gärten von Willem III. siehe: de Jong 1990 (vgl. Anm. 3), bes. S. 39: „the transformation of the element of water into magnificent waterworks may be interpreted as the unique prerogative of a prince".

19 Constantijn Huygens: *Vitaulium. Hofwijck. Hofstede Vanden Heere van Zuylichem. Onder Voorburgh*. 1653, Vers 145-48: „Eine zahme Wildnis von wüster Ordnung; So nennt sich dieser Zufluchtsort, der Vernunft zuliebe. Und dem goldenen Mittelmaß, die ich so sehr schätze. Zu zahm wäre allzu steif, zu wild wäre allzu rauh." Übersetzung nach: Maria-Theresia Leuker: „Die Ordnung des Gartens. Constantijn Huygens' Hofwijck und das niederländische ‚hofdicht' (Gartengedicht) im 17. Jahrhundert." In: Wilfred Ehbrecht: *Der weite Blick des Historikers. Einsicht in Kultur-, Landes- und Stadtgeschichte*. Köln, Weimar, Wien 2002, S. 701-717, hier S. 715.

20 Zur gegenseitigen Beeinflussung der skandinavischen Landschaften von Ruisdael und Everdingen siehe: Alice Ingraham Davies: *Allaert van Everdingen. 1621-1675. First Painter of Scandinvian Landscape*. Doornspijk 1978.

21 Das 17. Jahrhundert der Niederlande wird wegen seiner wirtschaftlichen und kulturellen Blüte auch das „Goldene Zeitalter" (Niederländisch: „de Gouden Eeuw") genannt. Siehe: Johan Huizinga: *Holländische Kultur des siebzehnten Jahrhunderts*. Jena 1933.

22 Zur Entwicklung der niederländischen Gartengestaltung siehe etwa de Jong/ Dominicus-van Soest 1996 (vgl. Anm. 11); Christian Bertram: „Der holländische Geschmack ist denn auch nicht zu Unrecht ein Zerrbild des Schönen genannt worden. Mit Johanna Schopenhauer und Gustav Meyer auf der Suche nach dem ‚typisch holländischen' Garten." In: *Die Gartenkunst* 11 (1999), S. 217-239.

23 Die frontale Ansicht bestärkt auch die Vermutung, dass Ruisdael keine Buiten aus eigener Erfahrung beschreibt, sondern sich in der Ausgestaltung der Architektur an Vorbildern in der Druckgraphik orientiert, die stets in einer strengen Frontalansicht angelegt waren.

24 Zur veränderten Sehweise in der Entwicklung vom barocken Garten zum Landschaftsgarten siehe vor allem Katherine Myers: „Visual fields: theories of perception and the landscape garden." In: Martin Calder (Hg.): *Experiencing the Garden in the Eighteenth Century*. Bern 2006, S. 13-35.

25 Zu Collins Bezug auf Ruisdael vgl. John Dixon Hunt: *The Figure in the Landscape. Poetry, Painting, and Gardening during the Eighteenth Century*. Maryland 1989, S. 165 und S. 259.

26 Zitiert nach Myers 2006 (vgl. Anm. 24), S. 24.

27 Hunt 1989 (vgl. Anm. 25), S. 259.

28 Vgl. Myers 2006 (vgl. Anm. 24), S. 27-28.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Scott Budzynski
(Savannah)

Potential Cities

Imagining the New

Buildings and urban construction are understood in this paper as representations of the city. Their meanings, however, are often invisible, positing unrealized urban visions, which are both imbedded in and which call up chains of associations expressing desires and fears. Narratives of what the city should be often contain the rejection of the existing urban situation. Understanding architectural objects as potential underscores their imaginary nature. Freud, for example, uses the Roman ruins in *Civilization and its Discontents* (1929) as a means to imagine stages of history. Yet, meanings of the new can also be covered over and layered. Milan is a city with fragments of the new, which once projected an ideal urban space into the future. The potentiality of Milan's postwar urban objects is analyzed in relationship to narratives of the city and insertion is framed as an imagining into the city.

http://www.archimaera.de
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-42533
September 2015
#6 "Einfügen"
S. 37-49

"E il destino di Milano è tenace: la città viene distrutta, la popolazione dispersa, viene sottomessa da invasori di non eccelsa qualità. Eppure si rialza, si riforma, prosegue il suo filo, reprende le sue potenialità." (Ludovio Festa and Carlo Tognoli)[1]

Arrival in Milan

Leaving the *Stazione centrale* in Milan, the pedestrian's view is drawn to the iconic *Pirelli Tower*. (fig. 1) The 127,10 meter high-rise marks out the beginning of a collection of tall modernist buildings of a commercial area called the *Centro direzionale*. Originally built for the tire manufacturer Pirelli, the tower is now the seat of the government of Lombardy and its high security tract lends it an air of inapproachability. The polyhedronal slab, however, was meant to extoll its main architect Gio Ponti's conceptualization of a modern city. In the issue of *Domus* dedicated to the inauguration of *Pirelli Tower*, Ponti writes, "*Buildings developed vertically are not at the best isolated: towns must grow with groups of high buildings, separated by green spaces and room for traffic, but near each other, like clumps of high trees, not scattered, as up to today in Milan. (The New York skyscrapers clustered together give the city a fascinating appearance both by night and by day).*"[2]

Ponti makes it clear in his statement that the *Pirelli Tower* was not to be a singular structure, but a potentiality for the whole city of Milan, an insertion of a new vision into the city. The urban ideal remained a fragment, as the quarter was never fully realized. It could best be brought into perspective in the associative device of cinematic montage. In the opening of Michelangelo Antonioni's 1961 *La notte,* the tower's windows appear as reflective screens framing the construction of other surrounding high-rises. *Pirelli Tower* thus literally becomes an image of the city taking shape, a mirror for reflecting what Milan could become.[3]



Fig. 1. Gio Ponti, with Egidio Dell'Orto, Antonio Fornaroli, Alberto Rosselli and Giuseppe Valtolina, Engineers: Pier Luigi Nervi and Arturo Danusso, Pirelli Tower (Sede della Regione Lombardia), 1955-60, Piazza Duca d'Aosta, 3, Milan, Source: https://www.flickr.com.

It was originally planned that the *Centro direzionale* would relieve the historic center of Milan of business activities. Both the Piano AR (*Architetti Riuniti*) and the PRG (*Piano regolatore generale*) '53 had envisioned such a center, but it was the latter's design that was to be at least partially implemented.[4] Antonioni's *La notte* portrays life in the new quarter as both a pristine realization of new living, as well as entrapping and aseptic. Moving past *Pirelli Tower* onto via Luigi Galvani, a less perfect image of the area takes shape. Another impressive tower, *Torre Galfa* (Melchiorre Bega, 1956-59) could be easily overlooked. (fig. 2, 3) Parts of it are bordered up, the dusty windowed facades are covered with graffiti and the doors chained shut. Looking closer, however, the beauty of the skyscraper's stringent simplicity becomes evident. In contrast to the octagonal *Pirelli Tower*, the 109 meter *Torre Galfa* is a rectangular slab. And while *Pirelli Tower's* glass windows are more opaquely reflective, *Torre Galfa's* allow a view into the interior, simultaneously condensing these with exterior reflections.

Empty and neglected, the tall glass monolith appears as a ruin of postwar modernity, a testimony to the elegance of and the belief in functionalism for a center that was never completed. Many of the buildings are run-down and appear vacant. Open space was not taken into consideration in the often dense constructions and the mix between new and old appears accidental, rather than reflexive and intentional. (fig. 4) Today a new generation of skyscrapers has sprung up around the quarter, many as part of the Expo Milano 2015, so that the area has become a type of palimpsest of the high-rise. Throughout, Milan contains layers of modernist construction attesting to contrasting narratives of the city. *Pirelli Tower* is countered by

the 106 meter *Torre Velasca* (1956-58) by Studio BBPR. (fig. 5) Directly in the center of town, this high-rise represents a different urban vision than Ponti's. It recalls continuity with the Gothic forms of the historic center, particularly with the cathedral, while still retaining a grounding in modernist principles.

Besides individual buildings, it was housing settlements, such as *Quartiere QT8*, which in the history of Milanese modernism were to be new social models for the city. Under the directorship of Piero Bottoni, the quarter was to apply the lessons of Italian Rationalism to solve the housing shortage generated by bomb destruction and the influx of immigrants. (fig. 6) But such semi-autonomous settlements were also opportunities to re-form the city in a rationalist manner. Many such projects remain today as fragments of the potential of the new city. They may be thought of as insertions of potentiality into the city. Milan's modernist fragments are not only functionalist constructions, they are objects for mediating an ideal of the future.

Concurrently projecting into the future, the "new" in architectural design represents a tradition, as Gio Ponti explains in 1955 in calling for architects in Milan to express a continuity of the new in designing new houses in a new modus. As architects for centuries had developed new styles, continuing to do so would be, according to Ponti, to return to a true tradition.[5] Traditions of the new and of re-construction have been important in the formation of Milan's urban identity. In his authoritative and posthumously published volume *Milano: Costruzione di una città*, Giuseppe de Finetti, Novecento architect and architectural writer, situates the bomb destruction in Milan during World War II and the subsequent reconstruction in a trajectory of destruction and reconstruction in which the re-entry into the city in 1167 after it was destroyed by Barbarossa is central.[6] The same anxious spirit, relates de Finetti, of old and new destruction and the current – de Finetti is writing in 1945 – distraught state of the city incites thoughts of renewal and the search for new and more wise urban norms.[7] He continues that the city has been saved as something spiritual and eternal through those who gave their lives to combat barbarism.[8]

Although seemingly addressing the current situation and the fight against Fascism, the open formulation insinuates a continuity in Milan of a battle against barbarism.[9]

The tradition of destruction and renewal is taken up by theater critic Eligo Possenti in 1962 in the more popularly orientated photographic volume *Addio vecchia Milano, Bunodì Milano nuova*. Possenti emphasizes and heroicizes the disappearance of the old and the emergence of new construction with phrases such as "*The walls have disappeared to let glass triumph.*"[10] Milan's modern architects are praised as being in a tradition of teaching architecture at the Politecnico infused with the principles of a modern spirit that had been present in Futurism and the work of Antonio Sant'Elia.[11] Yet, the old has not in





Fig. 2, 3. Melchiorre Bega, Torre Galfa, 1956-59, via Fara 41, Centro direzionale di Milano, Source: https://www.flickr.com.



Fig. 4. View of Centro direzionale taken in 2013, Source: https://www.flickr.com.

fact disappeared. While the new is dominant, the author describes the old city as facing the new one and the old houses as being embedded into blocks of new construction.[12]

Milan's narrative of the new city involves destruction and reconstruction and in the period following World War II, this narrative involved an initial sense of optimism regarding the possibility of a more coherent urban form based on principles of modernist architecture as well as the associated formation of a new form of living. In this essay, the establishment of an orientation towards the future of the city in Milan is understood as a representation of the city rooted in memories of the new. As representation, the new city is dependent upon a constellation of objects of meaning holding the perspective of the new into place. The new is approached here in terms of an imagined dream-like moment of anticipation with which material objects are charged. As referenced above, Milan's narratives involve a continuity of the new, which could only reach completion in the imagination. During the post-war period, Milan was charged with a feeling of anticipation of what form the city could take. However, the new city remained bound to the old one and much of what was built was in disparity to ideals of a coherent urban image. Ponti already disparages the reality of new construction in 1955 and in his capacity as editor of *Domus* reflects on the dream-like nature of high-quality architecture as beyond realization on a large scale.[13] It is in fact the impossibility of its realization that makes the theme of modern architecture and planning in Milan of interest. This paper intends to demonstrate the nature of the new as an imaginative insertion into the built environment and proposes that the potential of the new manifested in modernist architecture is bound to memories of that potential. Concrete instances of the city as space for the transformation and continuation of those potentialities in Milan will be given through a discussion of narratives of the modern city – as arrangements of objects of meaning –, particularly of the narratives of Rationalism in Milan and its reestablishment following World War II.

The City as Collage of Mentalities

The Italian Pavilion of the fourteenth Venice Architecture Biennale was organized under the title "Grafting." In the [edifying] prologue, grafting as a form of modernist practice is described as an insertion into the Italian city: "*The 2014 Italian Pavilion thus examines the attempts by the Italian architectural design culture in the last century to intervene in a fragmented and complex landscape in an 'edifying' manner, seeking out great technical and formal innovations and grafting gems of great modernity between the cracks separating earlier strata.*"[14] Milan is a central focal point in the exhibition and is singled out amongst the European cities that suffered extensive bomb damage during World War II. Its approach to reconstruction consisted not

in a literal reconstruction of what was destroyed, nor a complete transformation of the city into a new one, but an eclectic one of continuity.[15] Milan is examined through the relationship of fragments that do not result in a singular form of memory or history, but a representation of complexity of generative models and mentalities.[16]

A similar method of approaching the seemingly contradictory perspectives of progress-orientated utopia and memory-focused tradition is antedated in Colin Rowe and Fred Koetter's idea of the collage city from their book of the same name published in 1978.[17] When derived of the "*linear imperatives*", the time of progress may be rearranged.[18] Indeed, the delineation between what Rowe and Koetter describe as the building as *theatre of memory* – buildings referring back to and facilitating a memory of the past – and the building as *theatre of prophecy* – buildings evoking a not-yet present better world – is not that impermeable.[19] In the case of Milan and Italian modernism – as will later be discussed with examples –, architectural and urban projects evoking a better city to come, were dependent upon narratives – as arrangements of elements important to the idea of Italian modernism – held in place through the medial aspect of the built environment and embedded in memories of what the new for the city of Milan could mean. The city, in essence, became a memory theatre of the modern for re-arranging the meanings of the new in the urban space.

The Archeology of Space

This analyses of modernist architecture implies that its meanings may shift and that they are fragmented and layered. In 2007, Documenta 12 expounded upon the archeology of modernity, to which Mark Lewis writes: "*If we accept that we are modern and that we continue to live in the time of modernity, then we know that modernist representational forms have staked their legibility and 'success' in the figuring of other futures, necessarily utopian, in the possibilities of modernity.*"[20] In referring to a utopian state, modernity claims a sense of timelessness, which as Lewis notes, adds to its attraction.[21] It has now itself become historical, a ruin to be categorized.[22]



Fig. 5. Studio BBPR, Torre Velasca, 1956-58, seen from Duomo di Milano, Source: https://www.flickr.com.

It could be said that modernist architecture represents a mode of thinking about the future that is now historic and so is a type of remembering an anticipatory moment.

It is an object for calling up narratives, including memories. Space as such is understand as potential, originating in a moment between subject and object, in which a sense of unity may be conferred or challenged through a constellation of objects both material and fantasized.

Historically, there is a precedent for the employment of architecture on a psychic level to establish an inner sense of order. Presence and absence, or the mental engagement with absent constructions to re-establish order comes to focus in Frances Yates' *The Art of Memory* through the ancient story told by Cicero of the poet Simonides. Called to perform a lyric poem at a banquet, Simonides dedicated half the poem to the Dioskouri Castor and Pollux. During the banquet the poet was summoned to the door, but as he reached it, there was no one there. Simonides' absence from the banquet, however, saved his life. The roof of the banquet hall collapsed as he was at the door and he remained the only survivor. As the bodies were mangled beyond identification, Simonides was asked to identify them and was able to do so by remembering the hall and the places where the quests had been sitting.[23] Orderly arrangement was thus seen as essential for good memory. And a means for such arrangements was the mental establishment of a place and the insertion of images of things to be remembered inside it, so that place and image would function in a similar way to the writing of letters upon a wax writing-tablet.[24] Turning to Aristotle, Yates cites

from *De anima* in discussing memory and imagination. Both draw from past sense impressions, which the intellectual faculty orders.[25]

Sigmund Freud too suggests a relationship between architecture and memory, but in this case through architecture as ruin. In *Civilization and its Discontents,* Freud takes the city of Rome as a model for memory, which he sees as ultimately failing because "*There is clearly no point in spinning our phantasy any further, for it leads to things that are unimaginable and even absurd. If we want to represent historical sequence in spatial terms we can only do it by juxtaposition in space: the same space cannot have two different contents.*"[26] Freud had imagined the uncovering of the Roman ruins in a perfect state only to realize their contraposition to each other. It is this in fact which allows memory in the form of the dream to condense and form layered meanings. As in the classical art of memory, it is absence that plays a decisive role in Freud's description of memory and the built environment as ruin. The ruin may function as an object for the projection of history, including the projection of multiple histories onto the same site, depending upon the perspective.

The psychoanalyst and cultural theorist Christopher Bollas explains, "*History is a person's transformation of the past into a story which that person can tell himself or herself. Sometimes the story does indeed derive from the past, but even for the most sincere of analysands, his or her history will be more like a myth.*"[27] Bollas speaks of aesthetic space allowing for a creative enactment to transform the object relation, or of "*culturally-dreamed-of transformational objects.*"[28] These objects do not simply mediate a sense of identity, but they transform the self. Objects here are understood in terms of object relations theory in which subjecthood is dependent upon the mediation of so called objects referring to figures from beyond the subject, which early on are both outer and internalized. These objects may be magically ordered to create a sense of unity in the subject. That is, the world is brought into an inner sense of meaning through a dream-like control over the object world, both present and absent.[29] The transformation of the subject, therefore, is as much a transformation through the internalized world as through actual figures of that world. One of the pioneers of object relations theory, Donald Winnicott, posits the ability to relate to inner or imagined objects with the capacity to have cultural experience.[30] Cultural activity occurs, according to Winnicott, in potential space, in a space belonging both to the dream world and to exterior reality.[31]

Considering object relations theory in terms of architecture and urban planning implies an understanding of the built environment in its dream-like transformational state. The objects of the city may entail buildings and monuments, the city itself, but also figures and ideas of importance for the mental holding together of the city. Modernist architecture's sense of urban unity is highly imaginary and is dependent upon an ordering of objects of meaning intended to transform the subject through the experience of urban space in a time not yet realized. Built structures recall a trajectory of meanings deriving from desires to change the given urban situation that are themselves layered and multifaceted as the futures imagined are varied and often shift focus. Projected and materialized designs parallel the work of the memory theatre in arranging in a virtually planned space in order to evoke unity. The material form – if in fact even realized at all – of this unity, as in the case of Milan, is often incomplete and one urban vision of many.

Milan's Tradition of Rationalism

Looking at the city as an imagined unity, the space of the city of Milan oscillates between the narratives inserted into the built environment in lieu of a lack of real coherence. After the destruction of World War II, Milanese architects could draw upon or remember histories of the future to attempt to construct a functionalist/rationalist city. Both the construction of the new and the reconstruction of the old was spurred on by the bombing of the city in World War II with over 30% of the city's buildings completely destroyed and another 30% torn down in the aftermath. Such destruction was viewed by modernist architects as a chance, such as



Fig. 6. View of QT8 (Quartiere Triennale 8) taken in 2013, Source: https://www.flickr.com.

by the architect and city planner Piero Bottoni, who in 1949 laments that this unique – however tragic – opportunity was missed. The hopes invested in reconstruction failed due mainly to property speculation and the resultant urge to build densely.[32]

As the birthplace of Italian Rationalist architecture, Milan became a center for the activities of modernist architects, including the dissemination of their ideas through such magazines as *Casabella, Domus* and *Quadrante*. While Rationalism is sometimes used more generally to refer to the Modern Movement in architecture in Italy, it more specifically refers to a movement begun by a group of young architects, Gruppo 7, after they had graduated from the Milan Politecnico in 1926. The group developed into M.A.R. (*Movimento Architettura Razionale*) in 1928, then M.I.A.R. (*Movimento Italiano per l'Architettura*) in 1930, shortly after which it ended as a unified movement.

From the start, Rationalist architecture was to a large degree a projection into the future based on ideals of functionalism and the functionalist city.[33] Having just, or almost, graduated, the members of Gruppo 7 had not yet had the chance to realize their visions, but turned away from the reigning style of academic eclecticism as well as from the classicist modernism of Novecento architecture and looked towards figures of European functionalism, especially to Le Corbusier. In 1927 a few members traveled to Stuttgart to view the new Weissenhof Estate and to participate in a Werkbund exhibition there with drawings and models. Here they were confronted with the materialization of functionalist principles which they had only conceived of visually in Italy.

The best-known attempt at bringing the aims of Italian Rationalism and Fascism together is Giuseppe Terragni's *Casa del Fascio*, 1932-36, in Como.[34] (fig. 7) A native of Como, Terragni had studied at the Milan Polytechnic and was an original and active member of Gruppo 7 as well as a co-founder of the magazine *Quadrante* and CIAM participant at the 1933 meeting on the theme of "The Functional City," which took place on the boat Patris between Marseille and Athens and which was to serve as a foundation for the *Charter of Athens*. *Casa del Fascio* demonstrates principles of functional architecture with the exposure of its support structure and strict geometric form, while also expressing a sense of movement with an alternation of open and closed forms. Here the structure based on progressive principles and openness was to serve as a meeting place for the local Fascist officials and as stage for Fascist rallies.

While Terragni's Como project may be the most iconic structure of Rationalist design, it was in Milan where the Rationalist city was to be created on a large scale, at least in thought. The Rationalist movement was founded in Milan and the magazine, *Casabella*, that was closely associated with it was based in the city and most of the involved architects lived and worked in Milan.[35] Rationalist positions on housing were particularly strong. Together with Pietro Lingeri, Terragni designed a housing complex – *Casa per abitazioni* – on Corso Sempione – the northern axis of the city then under development – that was realized from 1933-36 and which today is complemented by Piero Bottoni's nearby residential high-rise (1953-58) constructed in the post-war period. Large-scale Rationalist-style housing settlements were built, such as the *Quartiere Fabio Filzi* (Franco Albini, Renato Camus and Giancarlo Palanti, 1936-38, viale Argonne, via Birago, via Illirico), which later provided the setting for important scenes of Luchino Visconti's *Rocco and His Brothers* (1960). 1933 saw the initiation of the Triennale di Milano in the Nove-

cento architect Giovanni Muzio's newly completed (1933) *Palazzo dell'Arte* in Parco Sempione. Under the directorship of Gio Ponti and Giuseppe Pagano – architect, critic and editor of *Casabella* closely associated with the Rationalists – the exhibition was dedicated to the theme of modernist housing and included temporary housing models designed by Italian modernist architects, including a contribution – la *Casa Elettrica* (the *Electric House*) by the core group of Rationalists, the Gruppo 7.[36] These projects all stood for alternative ways of understanding the city and were discussed and visualized in the magazines *Casabella, Domus* and *Quadrante*, but remained exceptions in the actual urban fabric.

Re-Constructing the Modernist Narrative

Directly after World War II, Rationalist design turned to the function of remembering. Its cubist grid form appears in miniature as a memorial designed by the architectural group Studio BBPR. The work of 1946 is set in the *Cimitero Monumentale* of Milan and commemorates those who died in German concentration camps. (fig. 8) The openness of the grid is contrasted with inserted plaques recalling the victims of the camps, but also emphasizing the passing from tyranny to the rising of liberty. An urn is set within the memorial with soil from Camp Mauthausen in Austria, where various member of the Italian modernist movement died. The architectural group Studio BBPR stands for the names Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti and Ernesto Nathan Rogers, who had also meet during their studies as the Milan Polytechnic. Slightly younger than the original Gruppo 7 architects, they became adherents of the Rationalist Movement as well as supporters of Fascism. The memorial and its architects present a dilemma of the post-war years, re-situating the narrative of Italian Rationalist architecture in a coherent mental space. Studio BBPR members had, in fact, like many of their colleagues, turned to the *Resistenza* in the final war years. Banfi himself died in Mauthausen, but it was decided to keep his initial in the group name, so that the architectural team itself became a type of memorial.

Through his writing and editorial activities, Rogers became the most prominent figure of BBPR. The architect was co-editor of *Quadrante* from 1933-36, was briefly editor of *Domus* from 1946-47 and of *Casabella* from 1946-47, with which he is most associated and whose named he changed to *Casabella continuità*. Rogers very quickly addressed the theme of Fascism in his initial postwar articles, such as in "Catarsi" (Catharses) for *Casabella*, still under the previous name *Casabella costruzioni*. In "Catarsi" he begins by admitting that almost all the Italian modern architects passed through a phase of Fascism, and that while the past cannot be altered, it should be talked about. These architects also contributed to a nati-



Fig. 7. Giuseppe Terragni, Casa del Fascio (today: Casa del Popolo), 1932-36, Como.



Fig. 8. Studio BBPR, Monumento ai Morti nei campi di sterminio nazista, Cimitero Monumentale, Milan, 1946.

onal redemption, according to Rogers, some paying with their lives as martyrs, such as Banfi, but also Giuseppe Pagano, the Milanese architect and publicist and previous editor of *Casabella*, who also turned from Fascism to the Resistance and died in Mauthausen. Throughout the article, Rogers praises Pagano and defends his, and the Rationalists' ideals, which they had mistakenly identified with Fascism. Thus he writes that Mussolini's true architect was Piacentini and that they simply wanted to save the people with comfortable, clean and beautiful houses.[37]

The house for Rogers was much more than the creation of living space, but was symbolically charged as a container for society and was central to his architectural concept. In January 1946 he uses the term *casa dell'uomo*, the house of man, and writes that the house of man is cracked as if it were a sea vessel taking water.[38] Creating housing can be seen in Rogers' texts as giving a shape to society, as in the same article he writes, "*It's about constructing a society.*" But it is also about forming a taste, a technical means and a morality and a magazine can be an instrument and support in stabilizing the criteria of choice.[39] The magazine itself becomes the house of man as Rogers so states in his farewell text in *Domus* in December of 1947, speaking of the house of man which was entrusted to them, a creature saved amongst the ruins of the storm.[40] Both *Domus* and *Casabella* contain the word house in their names and as mouthpieces for the Italian Modernist Movement, it is clear that the house refers to one different than the previously existing one. The narrative created here imagines a renewal of society on a psychic level. In explaining the relationship between the evocative aspect of the built, Christopher Bollas writes "*In this respect, cities continually present their inhabitants with new objects – and the planning stage, when proposals are floated in the press, may constitute an important psychic element in the population's relation to the new.*"[41] The new in this case was a continuity of the potential of Rationalist architecture and city planning. Experts would treat the built space as a formable unity, which existed in the absence of a felt sense of coherence. It is the city itself which can be seen here as the house of man in which a continuity could be remembered and re-thought on a textual and visual level through editorial activities.

The dream-like nature of the Rationalist endeavors after the liberation of Italy is reflected in Rogers formulation of "ideals" which were, in his description, never so close to being reached as at that time, because the architects were finally able to awaken an interest in their work even in those who were unable to appreciate them before.[42] The destruction caused through the war was seen as a chance to realize a functionalist city. Rogers as well as Belgiojoso, Piero Bottoni and other Rationalist architects worked together on a new urban plan for Milan in which the city would be re-arranged according to functionalist principles. The plan was conceived of already in 1944 and is known as the Piano AR, or *Architetti Riuniti* – Re-united Architects. Again, the name itself refers to a remembering of Italian Modernism. Rationalist architects re-unite to solve the problems of the war-time destruction. The plan's text mythologizes the group in arranging a history in which they are singled

out as protagonists entrusted to re-creating a new city as a representation for a new way of living, "*In the first months of 1944, after vast destruction carried out in Milan through the bombings of the preceding summer, a group of architects knew that the urban problem would appear as a fundamental need of reconstruction. They felt it as their duty to initiate studies for a new building plan, that should be an element of a new Italian and European life.*"[43]

Milan as a text is a symbolic space of Italian Rationalism for the reconstruction of society upon principles of functionalism, and it represents a continuity of those principles. A central task of the Piano AR was to decentralize Milan, spreading it out towards the outlying cities and connecting it with those through transportation systems, i.e., highways and trains, with motorways cutting through the historic city-center. Semi-autonomous settlements were to be constructed in the outlying areas and a new commercial center was to be built to the Northwest of the traditional city center, which was to remain a place for cultural activities with some living space. In all, the population of Milan was to be reduced from 1.100.000 to 850.000.[44] As for Rogers, the theme of the house is central to Bottoni's urban concepts. In 1943 he writes that a new house will be built on the ruins of the old one and will be better than that which stood before.[45] The house becomes an interface between the individual and collective in which the beauty of the rational lies in the fact that every part should have its function determined through the interest of the collective.[46]

Living Space as Representation

While the Piano AR was not realized, some of its ideas were integrated into the Piano Regolatore '53 (PRG 53), on which Bottoni and other Rationalist architects collaborated. While it too remained incomplete, several housing settlements were carried out, including the experimental model QT8, *Quartiere Triennale 8*, under the directorship of Piero Bottoni. The settlement was a part of the eighth Milanese Triennial in 1947 on the theme of housing. While housing models were shown at the exhibition, the actual settlement was constructed north of the Parco Sempione, five kilometers from the center in an area of 939.000 sq.m. The centerpiece of the project was in fact a transformation of the ruins of Milan, an artificial hill called *Monte Stella*, around 60 meters high in a park of 370.000 sq.m. The hill developed gradually as building ruins were brought to the building site to fill in a pit, which soon turned to a hill. (fig. 9) The idea then came about of creating a green anchor to the new settlement of modernist housing. At the opening of the Triennial in 1947, the QT8 settlement was still a building site and the hill an accumulation of rubble. A visual idea of its future could, however, be seen in a diorama in which staffage figures look



Fig. 9. View from the summit of Monte Stella today, Source: https://www.flickr.com.





Fig. 10, 11. Piero Bottoni, Padiglione per mostra e riunioni, QT8, via Giuseppe Pagano Pogatschnig, 1951, with Casa Ina-casa di undici piani, 1949-51, by Pietro Lingeri and Luigi Zuccoli, 1950-51, in the background, Source: https://www.flickr.com (left). Mercato Comunale, via Isernia, QT8 (right), Source: https://www.flickr.com.

out from the hill onto an Arcadian modernist environment. Bottoni later wrote in 1954 of the diorama in a book about the project that the inhabitants of QT8 looking down from the hill onto the settlement have come from different parts of the city to live here and are witnessing the new quarter grow piece for piece. Most did not know that they would become living actors in a new manifestation of human society.[47]

Milan as a potential city is inserted through the medial arrangement of QT8 into the existing city both imaginatively and physically. At moments they coalesce, such as in the visual-spatial arrangement of Bottoni's *QT8 Pavilion* (1951) against Pietro Lingeri and Luigi Zuccoli's social housing complex *Casa Ina-casa* (1949-51) and the statue of a youth. (fig. 10) The buildings were finished for the ninth Triennale in 1951 and the statue was found by Bottoni in the exhibition depot. As the site was still largely under construction at the time, the constellation became an identificatory image for the whole of the quarter. QT8 was in fact completed, but the social aspect is not strongly present in the quarter. The *Mercato communale* is literally a ruin. (fig. 11) Monte Stella is well-visited, but feels disconnected from much of the quarter. Many of the buildings around the pavilion and complex are run down and the ensemble is set off on via Giuseppe Pagano Pogatschnig, so that when seen, it is as if the ideal of QT8 takes form again.

It is precisely through its incompleteness that modern Milan acquires its potentiality. Through its partial destruction during World War II, the city could be re-imagined in narratives of a new society. These narratives were attached to architectural objects in which a sense of collectively was to be generated. But these objects themselves were embedded in constellations involving a history of Italian modernism in which the city's planned and realized structures were anticipated by their medial aspect. Particularly in the years following World War II, the dream of a continuation and full realization of a Rationalist city seemed possible. Today, many of the objects of the new in the city are neglected and in a state of ruin. Their imagined completion as an urban model and transformative potential were never realized and their power of evocation is often no longer apparent. Even at the time of their construction, their focus on an imagined time to come was itself determined by memories of the new. When put back into a specific perspective, however, the potential of the new may still evoke an idea of a now historic future.

Notes

1 Lodovico Fest/Carlo Tognoli: *Milano e il suo destino. Dalla città romana all'Expo 2015*. Milan 2010, p. 8: "*And Milan's destiny is tenacious. The city has been destroyed, its population dispersed, and it's been subjugated by invaders of a less than lofty nature. And yet, the city rises up, it re-forms, it follows its thread and regains its potentiality.*" (trans. by author).

2 Gio Ponti: "Si fa coi pensieri." In: *Domus* (1961), nr. 379, pp. 1-30, here p. 28.

3 For a discussion of the montage, insertion and the imagination, see: Jane Rendell: "Insertion as Montage." In: *Art and Architecture. A Place Between*. London, New York 2008, pp. 103-120.

4 Corinna Morandi: *Milan. The Great Urban Transformation*. Trans. Richard Sadleir. Venice 2005, pp. 54-56.

5 Adele Carla Buratti: "L'architettura 'ideale' nella Milano della ricostruzione." In: Giorgio Rumi/Adele Carla Buratti/Alberto Cova (Ed.): *Milano ricostruisce 1945-1954*. Milan 1990, pp. 173-206, here p. 176.

6 Giuseppe de Finetti: *Milano. Costruzione di una città*. Milan 2002, p. XLIII-XLIV.

7 Ibid., p. XLIII.

8 Ibid.

9 Ibid., p. XLIV: "Ma quello stesso spirito che ci fa penosi delle colleganze tra le colpe antiche e nuove e la durezza e bruttezza del vivere presente nella città sconvolta, incita a pensieri di rinnovamento, alla virile ricerca di norme e leggi più sagge. Nel meditare sulla ricostruzione l'anima si ispira al sarificio degli eroi che non hanno piegato davanti alle torture ed alla morte, che nella città umiliata hanno congiurato per combattere la barbarie, che col loro martirio hanno salvato la città come cosa spirituale ed eterna."

10 Eligio Possenti: *Addio vecchia Milano. Buondì Milano nuova*. Milan 1962/68, pp. 63-64 (trans. by author).

11 Ibid., p. 64

12 Ibid.

13 Buratti 1990 (cf. note 5), p. 196.

14 Cino Zucci: *Grafting, Vol. 1. Grafting. The New as Metamorphosis*. Venice 2014, p. 36.

15 Pierluigi Nicolin: "Modern and Postmodern Milan." In: Cino Zucchi/Nina Bassoli (Ed.): *Grafting, Vol. 2. Milan. Laboratory of Modernity*. Venice 2014, pp. 9-17, here pp. 9-10.

16 Ibid., p. 9.

17 Colin Rowe/Fred Koetter: *Collage City*. Cambridge, MA, London 1998, pp. 144-145.

18 Ibid., p. 144.

19 Ibid., pp. 32-49.

20 Mark Lewis: "Is Modernity our Antiquity." In: Ruth Noack/Georg Schöllhammer/Roger M. Buergel (Ed.): *Documenta Magazine 1-3, 2007 Reader*. Cologne 2007, pp. 40-64, here p. 46.

21 Morandi 2005 (cf. note 4), p. 44.

22 Ibid., pp. 44-45.

23 Frances Yates: *The Art of Memory*. London 1966, p. 17.

24 Ibid.

25 Ibid., pp. 46-47.

26 Sigmund Freud: *Civilization and Its Discontents*. Trans. and Ed. James Strachey. New York 1989 (1929), pp. 18-19.

27 Christopher Bollas: *The Infinite Question*. London 2009, pp. 31-32.

28 Bollas: "The transformational object." In: *The Christopher Bollas Reader*. London and New York 2011, pp. 1-12, here pp. 11-12.

29 Donald Winnicott: *Human Nature*. London 1988, pp. 74-75.

30 Winnicott: "The Concept of a Healthy Individual." (1967) In: Clare Winnicott/Ray Shepherd/Madeleine Davis (Ed.): *Home is Where We Start From*. New York, London 1986, pp. 21-38, here p. 36.

31 Ibid.

32 Piero Bottoni: "Il punto sull'architettura." (1949) In: Graziella Tonon (Ed.): *Una nuova antichissima bellezza, scritti editi e inediti, 1927-1973*. Bari 1995, pp. 262-264, here p. 264.

33 Bottoni: *Antologia di Edifici Moderni in Milano*. Milan 2010 (1954), p. 9.

34 Bruno Zevi: *Giuseppe Terragni*. Trans. Luigi Beltrandi. London 1989, pp. 12-16.

35 Buratti 1990 (cf. note 5), p. 175.

36 Graziella Leyla Ciagà: "La casa per tutti. La Triennale e la città." In: Graziella Leyla Ciagà/Graziella Tonon (Ed.): *Le case nella Triennale. Dal parco al QT8*. Milan 2005, pp. 12-33, here p. 12.

37 Ernesto Nathan Rogers: "Catarsi." (1946) In: Luca Molinari (Ed.): *Esperienza dell'architettura*. Milan 1997, pp. 62-71, here pp. 66-67.

38 Ernesto Nathan Rogers: "Programma: Domus, la

casa dell'uomo." (1946) In: Molinari 1997 (cf. note 37), pp. 80-84, here p. 80.

39 Ibid.

40 Ernesto Nathan Rogers: "Saluto." (1947) In: Molinari 1997 (cf. note 37), pp. 90-92, here p. 90.

41 Christopher Bollas: *The Evocative Object World*. London 2009, p. 55.

42 Rogers: "Saluto." (cf. note 40), p. 91.

43 Piero Bottoni: "Il piano regolatore." (1955) In: Tonon 1995 (cf. note 32), pp. 319-334, here p. 328.

44 Ibid.

45 Piero Bottoni: "Crociata o torneo dell 'casa per tutti'." (1943) In: Tonon 1995 (cf. note 32), pp. 225-234, here pp. 226-227.

46 Piero Bottoni: "Cosa è l'urbanistica." (1945) In: Tonon 1995 (cf. note 32), pp. 242-245, here p. 245.

47 Piero Bottoni: *Il quartiere sperimentale della triennale di Milano*. Milan 1954, p. 2.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Sandra Schramke (Berlin) und Wolfgang Bock (Rio de Janeiro)

Einfügen als Kulturtechnik

Die Architektur Wang Shus und Lu Wenyus

Der Architekt und Pritzker-Preisträger des Jahres 2012, Wang Shu, und seine Frau Lu Wenyu setzen traditionelle chinesische Baukultur neu um. Das kommt insbesondere im Fügen alter und neuer Materialien zum Ausdruck. Nach tradierten Handwerksregeln führt das Architektenpaar alte Materialien in neue Kontexte ein. Das theoretische wie praktische Interesse am lokalen Handwerk führen sie unter anderem auf die Beschäftigung mit den chinesischen Literati zurück. Auf diese Weise widersetzen sie sich der heute vorherrschenden Ökonomie im chinesischen Baugewerbe. Sie aktualisieren nicht nur das traditionelle chinesische Handwerk, sondern setzen sich auch für eine Nachhaltigkeit ein, in welcher die zeitliche Entwicklung im Zusammenhang mit bestimmten Erfahrungsräumen gesehen wird.

http://www.archimaera.de
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-42038
September 2015
#6 "Einfügen"
S. 51-61

China ist ein Land im Umbruch. Die Modernisierung im westlichen Sinne schreitet in immer größeren Schritten voran. Am Beispiel des Einsatzes von Material im Werk der chinesischen Architekten und Pritzer-Preisträgers von 2012, Wang Shu und Lu Wenyu (*Amateur Architecture Studio*), soll im Folgenden dargelegt werden, wie diese Architekten mit aktuellen Tendenzen und Moden im Baugewerbe brechen, um ihre Kultur unter besonderen Schutz zu stellen. Auf diese Weise interpretieren sie die traditionelle chinesische Baukultur neu. Dies kommt insbesondere im Fügen alter und neuer Materialien zum Ausdruck.

Nach tradierten Handwerksregeln, die auch den besonderen Umgang mit Zufallsprinzipien einschließen, führt das Architektenpaar alte Materialien in neue Kontexte ein. So verwenden sie beispielsweise gebrauchte Ziegelsteine aus einem zum Abriss freigegebenen Gebäude in einem Neubau als Dachziegel oder in Mauerverbänden. Für die Dächer auf dem Xiangshan-Campus (2002-2007) der Kunstakademie von Hangzhou verbauten die Architekten mehr als zwei Millionen solcher recycelter Steine aus abgerissenen traditionellen Häusern der Provinz. Auch das Historische Museum in Ningbo wurde zwischen 2003 und 2008 von ihnen nahezu vollständig aus dem Bauschutt der Häuser aus dreißig abgerissenen Dörfern errichtet.[1]

Andere Zeiterfahrungen

Das Fügen alter und neuer Materialien wird in der Architektur Wang Shus und Lu Wenyus nicht allein aus ökonomischen Gründen vorgenommen. Es ist vielmehr in einer Tradition zu sehen, die sich über den Umweg einer Ästhetik der visuellen Brüche für den praktischen Umgang mit einer Erinnerung auch in der Alltagskultur interessiert. Diese Brüche sind einer Nachhaltigkeit verpflichtet, die zeitliche Entwicklungen mit bestimmten Erfahrungsräumen in Zusammenhang bringt. Wang Shu kann sich dabei auf seine eigenen Erfahrungen stützen: Von seinem Vater inspiriert, entwickelte er früh ein, wenn man so sagen darf, sinnliches Interesse für das Handwerk. Nach Abschluss seines Architekturstudiums arbeitete er zehn Jahre lang in verschiedenen Handwerksbetrieben und auf unterschiedlichen Baustellen im ganzen Land. 1997 gründete er zusammen mit seiner Frau, der Architektin Lu Wenyu, die sich ebenfalls für die traditionelle Baukultur begeisterte, das gemeinsame Büro.[2] Ihr Interesse an lokalen Handwerkstätigkeiten wurde auf diese Weise zum Ausgangspunkt ihrer architektonischen Praxis.



Abb. 1. Wang Shu und Lu Wenyu, Historisches Museum in Ningbo, Foto: Iwan Baan.

Mithilfe des Einsatzes von recyceltem Bauschutt geben sie eigene Antworten auf die in der aktuellen chinesischen Architektur und Stadtplanung vorherrschenden Überbietungsstrategien zum Zwecke der Aufmerksamkeitslenkung. Das Zusammenbringen von bereits benutzten und von neuen Materialien folgt dabei nicht etwa einer Suche nach neuen Musterlösungen für Herstellungstechniken oder Erscheinungsbilder. Die Architekten setzen damit vielmehr auf die Faszination so genannter loser Zufallsfügungen anstelle von fest vorgeschriebenen Musterbildungen. (Abb. 1) In ihrer Betonung der offenen Fugen, deren Kennzeichen gerade im weitgehenden Verzicht auf feste Verbindungen durch Fugenmaterial wie Mörtel liegt, überhöhen sie dieses Prinzip auf symbolische Weise. Sie unterwerfen damit die Fuge den physikalischen Eigenschaften des Materials und dem Auswahlprozess des Arbeiters, während sie zugleich im Resultat die Architektur als Zeichenkunst in den Mittelpunkt stellen. Die offene Fuge unterstreicht dann den Reliefcharakter der Wand und bringt die Architektur an der Grenze zwischen Zeichen- und Raumkunst in besonderer Form zum Ausdruck.[3] Dabei knüpft die handwerkliche Ausführung der Fuge an eine allgemeine chinesische Tradition der Eleganz an. Diese soll im folgenden mit Bezug auf Poesie, Malerei, Kalligrafie und Literatur näher betrachtet werden.[4]

Die chinesischen Literati

Wang Shu und Lu Wenyu führen ihr Interesse am lokalen Handwerk unter anderem auf die Beschäftigung mit der Welt der traditionellen chinesischen Literati zurück, die im Kulturvergleich als Ausnahmefall ästhetischer Schöpfungskraft zu bezeichnen sind: Als gelehrte Beamte mit Regierungsaufgaben zeichneten sie für die große Kontinuität des chinesischen Verwaltungssystems verantwortlich.[5] Ihr Kennzeichen war eine Eleganz, deren Ausstrahlungskraft die chinesische Kultur anders als im Westen über viele Jahrhunderte bis zur Kulturrevolution im 20. Jahrhundert leiten sollte. So existierte das kaiserliche Schulsystem der Literati bis zum Ende des Kaiserreichs im Jahr 1911 unter Kaiser Sui Yangdi. Erst mit der Kulturrevolution der sogenannten Vierten-Mai-Bewegung von 1919 lösten Taoismus und Buddhismus – die in der chinesischen Kultur zuvor eine eher untergeordnete Position eingenommen hatten – die mit den Literati verbundene Ästhetik ab.[6]

Deren spezifische, individuelle Ausdrucksformen hatten sich in den verschiedenen Dynastien entwickelt: Sie gehen im Wesentlichen auf Konfuzius (551-479 v. Chr.), einen Zeitgenossen von Thales von Milet im Westen, und seine Moralphilosophie zurück.[7] Auf seinen Reisen versuchte er, die herrschenden Könige und Adligen von seinen Ideen zu überzeugen. Er entwickelte mit dem Anspruch einer Festigung der Gesellschaftsstruktur in der Zeit der zwischen dem 3. vorchristlichen und dem 3. nachchristlichen Jahrhundert bestehenden Han-Dynastie ein Modell fester Zuschreibungen sozialer Klassen und genauer Aufgabenverteilungen. Seine Ideale suchte er weniger prospektiv in einem Fortschritt, als vielmehr in dem Versuch der Fortschreibung der Vergangenheit.

In der Han-Dynastie (206-220 n. Chr.), die sich an den Prinzipien des Tao orientierte – und damit an einer besonderen Idee der Repräsentanz der Gesellschaft im Universum und der Gesellschaft als Abbild desselben – erreichte sein Modell einen Höhepunkt, indem es zur Staatsdoktrin erklärt wurde. Dieser Konfuzianismus vertrat ein klar strukturiertes Gesellschaftsmodell: an höchster Stelle stand die Idee einer Natur des Universums, an zweiter der Herrscher, gefolgt von den Vertretern der Regierung und Beamten. Zur Sicherung der Staatsordnung gegen Korruption entschieden sich die Vertreter des Systems für die Einführung der Rolle eines Kritikers, der sich als Literat bereits in der viel früheren Zhou-Dynastie von (1100-256 v. Chr.) hatte etablieren können und sich als Gelehrter und Künstler mit Staatsaufgaben auszeichnete. Unabhängig von seinem Gesellschaftsstand konnte sich jeder für das Amt des Kritikers bewerben.

Neben Konfuzius hatten sich unter anderem Literati wie der Philosoph Laozi (6. Jh. v. Chr.), ein Zeitgenosse von

Konfuzius, oder der Dichter Qu Yuan (340-278 v. Chr.) in diesem Feld hervorgetan. Diese historische Periode repräsentiert heute stellvertretend das so genannte Goldene Zeitalter oder die Qin-Dynastie (221-206 v. Chr.). Im Gegensatz zu Konfuzius lehnte Laozi jede Art einer positiven und fixierbaren Handlung ab, wie sie sich etwa auch in einer Verschriftlichung seiner Ideen dargestellt hätte. Stattdessen vertrat er das Modell einer performativen Präsenz, das heißt eines sich permanent mit der Welt wandelnden Ausdrucks der Person. Zu diesem fand er, der Erzählung nach, auf einer Reise: Zur Niederschrift genötigt, entwickelte er die Form des Ideogramms.[8] Die Ablehnung einer Verschriftlichung durch die erste Generation der Literati sollte später akribische Aufzeichnungen der Lehren der Meister durch ihre Schüler zeitigen, die dafür wiederum eigene kalligrafische Darstellungen fanden.

Der anfängliche Individualismus und Spiritualismus der Literati erreichte in der in den späteren folgenden 800 Jahren stetig erfolgenden Eingliederung in die Staatsorganisation bis zur Sui-Dynastie (581-618) eine neue formale Präsenz. Die Entwicklung von Poesie und Literatur in der sich anschließenden Tang-Dynastie (618-907) stellt einen Höhepunkt der chinesischen Kultur dar. Auch sie kann als ein Verdienst der Literati verbucht werden. In dieser Zeit institutionalisierte sich ihr Schul- und Evaluationssystem in einer Weise, die, nur unwesentlich verändert, in den folgenden 1000 Jahren beibehalten wurde. Zu einer Änderung kam es erst mit dem gewaltsamen Eintritt Chinas in die Moderne zur Zeit der Opiumkriege im 19. Jahrhundert.[9]

Aufgrund ihrer besonderen Ausdrucksfähigkeit konnten die Literati trotz ihrer verbreiteten Armut über viele Jahrhunderte zu anerkannten Vorbildern avancieren. Während der Zeit nach der mongolischen Eroberung Chinas (1270-1368), in welcher das alte Bildungssystem zurückgenommen wurde, sank die Bedeutung der Literati. Viele der Beamten zogen sich daher aufs Land zurück. Im Exil brachten sie daraufhin eine besondere eigene Form der Malerei und des Schreibens hervor. In der Abgeschiedenheit des Landlebens konnten sie ihre Kunst in einer Weise kultivieren, die sich insbesondere in zwei Bezeichnungen niederschlug: In der sogenannten *wen ren shi* (Literati-Poesie) und in der *wen ren hua* Form (Literati-Poesie und -Malerei).[10] Ohnehin auf die Vorstellung eines permanenten Wandels ausgerichtet, verstärkten die widrigen äußeren Umstände die Literati auf ihrer Suche nach neuen Ausdrucksweisen.

Unterschiedliche Kulturen

Im Vergleich zwischen traditionellem europäischem und chinesischem Verwaltungssystem lassen sich wichtige Unterschiede feststellen.[11] Im Gegensatz zur Rollenzuschreibung von in Poesie, Malerei und Kalligrafie geschulten Kritikern mit spiritueller Ausdruckskraft in der chinesischen Kultur setze das europäische System auf Formen der Anpassung.

Michel Foucault hat für das 18. Jahrhundert und dessen Vorgeschichte gezeigt, dass sich das frühe europäische System zunächst durch eine äußere Kontrolle und Disziplinierung der Körper mit Bezügen zu Gericht und Krieg, später dann durch innere Territorialisierungen und psychologisierende Gewissensbildung entwickelte.[12] Nicht Züchtigung, sondern Verantwortung zeichnete dagegen die Ausbildung der Literati aus; dass dieser Weg erfolgreich war, zeigt sich etwa darin, dass China das höchst entwickelte und konstanteste Staatswesen seiner Zeit war. In ihrer Aufgabe als Gelehrte sollten die Literati, als tragende Beamte dieses Systems nun – anders als die entsprechenden Ratgeber in den europäischen Reichen – Entscheidungen nicht strategisch vorwegnehmen, sondern vielmehr den Prozess des Beratens selbst lenken. Die Literati besaßen durch ihre Beherrschung von Poesie, Malerei, Kalligrafie und Literatur die Fähigkeit zum künstlerischen Ausdruck wie auch zu freier Interpretation. Sie entwickelten also, um wiederum mit Foucault zu sprechen, einen anderen Umgang mit der Macht.[13]

Ein weiterer grundlegender Unterschied zwischen der europäischen und der chinesischen Kultur tritt hin-

zu: Im Zuge der Disziplinargesellschaft hat die westliche Welt auch auf der Grundlage eines bestimmten Umgangs mit der Technik ein Weltmodell entwickelt, das den Glauben an eine Wirklichkeit direkt an realitätstüchtige Handlungen knüpft. Ursprünglich war der Begriff der „techné", aus dem sich der Begriff „Technik" ableiten lässt, in der griechischen Frühzeit an jede Art von Tätigkeit geknüpft. Damit trennte die griechische Idee der Handlung in ihren Anfängen nicht zwischen Kunst und Technik. Erst in der Folge separiert sich die Technik von der Kunst. An diesem Punkt scheiden sich die traditionelle chinesische und die europäische Philosophie. Anders als im Westen mit seinem tendenziell kausalistischen Denken wurde in der traditionellen chinesischen Philosophie die Wirklichkeit stärker als ein Möglichkeitsraum mit dem Fokus auf Zeiterfahrung und Interpretationsfreiheit aufgefasst.

Die Architekten Wang Shu und Lu Wenyu übersetzen nun diese traditionelle chinesische Mentalität in einen Konstruktionsprozess zurück, aus dem sie einst auch entsprang. Sie verlangsamen beispielsweise den Baubetrieb, indem sie ihre Verantwortung weitgehend auch an die beteiligten Handwerker abgeben. Diese führen die Vorgaben nicht lediglich aus, sondern sie sind am Prozess der Gestaltung entscheidend mitbeteiligt. Auf diese Weise gestalten die Architekten zusammen mit den anderen am Bau Beschäftigten die Erscheinung des Gebäudes während der Ausführung. Sie führen ebenso Bautechnik und Baukunst eng. Der Architekturprozess wird damit im besten Sinn des Wortes zu einem Möglichkeitsraum der Erfahrung wie auch der Gestaltung im Sinne einer gemeinschaftlichen Bautätigkeit.

Heldenfigur und Beobachter

In diesen Kontext der Vorstellung von einer prinzipiell lebendigen und daher in einem permanenten Wandel begriffenen Wirklichkeitskraft, die sich im kollektiven Gestaltungsraum niederschlägt, passt vielleicht auch ein weiterer Vergleich: nämlich derjenige zwischen den Handlungsgesetzen der Architektur von *Amateur Architecture Studio* und denjenigen der Tragödie. Der französische Philosoph und Sinologe François Jullien rückt die Bedeutung der griechischen Heldenfigur in den Kontext einer Heterotopie: Innerhalb einer Auswahl von mehreren Möglichkeitsräumen versucht der Held auch im Rahmen der topologischen Struktur des realen Ortes seine eigene Situation zu analysieren und ein neues Wirklichkeitsmodell zur Verbesserung seiner Situation etablieren. Das Ergebnis ist bekannt, es führt zu einer besonderen dramatischen Situation.

Der chinesische Weise oder Literat dagegen nimmt seine individuelle Leistung zugunsten eines kollektiven, sich nicht auf ein Individuum beziehendes Interesse zurück und lehnt aus diesem Grund eine exemplarisch handelnde Heldenfigur ab. In dieser Perspektive tritt in der chinesischen Philosophie an die Stelle des westlichen Helden der Tat eine teilnehmende Position, die als bestimmte Voraussetzung des Erkennens der Wirklichkeit gilt. Jullien entwickelt hier die Metapher des „*Faden*" oder „*Geschmacklosen*" als eine besondere Ausgangsposition chinesischen Denkens. Anstelle eines aktiven und der unmittelbaren Ausführung stets nahegerückten Strategiedenkens steht in diesem Kontext im alten China vielmehr eine unauffällige Teilnahme im Sinne des Tao mit dem Ziel, die entstehenden Wirklichkeiten zu ermöglichen, um auf diese Weise die Potenziale von Situationen auszuschöpfen. Maßgebend für die chinesische Philosophie ist daher die Haltung eines aufmerksamen Abwartens mit der obersten Priorität, störende Eingriffe im Fluss des sich selbständig entwickelnden Taos zu vermeiden. Innerhalb dieses Spiels und seiner handelnden und reflektorischen Praxis stehen zurückhaltende Gesten im Dienst der Gemeinschaft an besonderer Stelle, die als Konsequenz auch eine Entschleunigung nach sich ziehen.[14]

Im eigenen Rhythmus

Wang Shu und Lu Wenyu folgen also dieser alten Tradition, indem sie sich der Geschwindigkeit im heutigen chinesischen Baugewerbe widersetzen. Sie entscheiden sich auch aus diesem Grunde für das Einfügen recycelter Baumaterialien in neue Kontexte. Sie

geben in diesem Zuge ihren modernen Gebäuden einen Teil der Kontrolle an den Zufall der Fügungen durch die Bauarbeiter ab. Mittels Improvisationen und handwerklichen Fügungen lassen die beiden Architekten die alten kulturellen Traditionen in dem neuen Licht einer anderen gegenwärtigen Moderne wieder aufscheinen. Dazu knüpfen sie auch an Alltagspraktiken des Baugewerbes an. Statt sich von strategischen Überlegungen oder aktuellen Machtsymboliken leiten zu lassen, gehen sie andere Wege. So greifen sie beispielsweise die Praktiken des Häuserbaus von in Not geratener Chinesen auf, indem sie das dort übliche zufällige Fügen von Baumaterial aufnehmen und konzeptuell weiterführen. Der Prozess des Bauens wird auf diese Weise in einen gemeinschaftlichen Prozess überführt, dessen ästhetisches Erscheinungsbild das Ergebnis aller Beteiligten darstellt. Damit tragen sie nicht nur zu einer symbolischen Rehabilitation und Anerkennung unbeachteter Praktiken bei, sondern auch zu einer praktischen Kultur der sinnlich gestützten Erfahrung, wie sie beispielsweise auch Claude Lévi-Strauss im *Mythischen Denken* am Beispiel der Kulinarik als Verfeinerung der Sinne ausführt.[15]

Beim Bau des Historischen Museums in Ningbo beispielsweise wurde Bauschutt in großen Mengen recycelt. (Abb. 2) Als die Bauherren nach dem Entfernen des Baugerüsts die fertige Fassade des Museums das erste Mal sahen, deklarierten sie diese als „*Monster*“. Man berief eine Bürgerversammlung ein, um über den Umgang mit dem Museum zu beraten, und entschied sich für eine probeweise Öffnung. Zur Überraschung aller Beteiligten verzeichnete das Museum bereits kurz nach der Eröffnung dreimal höhere Besucherzahlen als erwartet. So besuchten viele Menschen das Museum gleich mehrfach, weil sie darin ihre alten, abgerissenen Häuser wiedererkannten. Das neu entstandene Gefüge aus alten und neuen Materialien erlaubt es auf diese Weise einem Massenpublikum, Versatzstücke seines früheren Lebens in der Fassade wiederzuerkennen, die so die Erinnerung an die alten Orte wachhält. Wang Shu und Lu Wenyu setzen durch das Einfügen einzelner Versatzstücke in die Fassade des Neubaus auf ein Anregungsverhältnis dieser Erinnerung.[16] Man könnte hier von einer „*Aufhebung*“ im Sinne Hegels sprechen: Etwas wird erhalten und auf eine neue Stufe gehoben.

Für eine humanere Baukultur

Eine solche Anregung einer Erinnerung, die den Gebäuden durch den Erhalt und die Wiederverwendung von Baumaterialien zugesprochen werden kann, bildet auch nach Hannah Arendts Vorstellungen die Voraussetzung des Menschlichen. Arendt charakterisierte die Dauerhaftigkeit von Behausungen als die „*größte Aufgabe der Welt*“, die sie in der Nachkriegszeit durch die Optimierung der Produktionszyklen gefährdet sah.[17] Dieses Verhältnis trifft auf andere Weise auch auf das heutige China zu. Denn auch wenn die Architekten den dort aktuell rigorosen Abriss von Dörfern nicht verhindern können, so setzen sie doch unter solchen Bedingungen zumindest Maßstäbe für eine neue humanere Baukultur, die den traditionellen Wohnungsbau und die Alltagspraxis ins öffentliche Bewusstsein rückt. Über die sinnliche Erfahrung am Ziegel oder am Stein erhalten sie eine Atmosphäre und gleichsam malerische Erinnerung des Ortes wach.[18] Die Ortsbindung, die auch Martin Heidegger im Begriff des „*Bleibens*“ fasst, wurde im Zuge der Moderne verkehrt, indem neue Techniken und Materialien auf eine Distanzierung vom Ort abzielten.[19] Wang Shu und Lu Wenyu setzen auf eine andere Distanz und Anwesenheit zugleich, die wiederum von den Künsten der Literati abgeleitet werden kann. Diese verwendeten dafür drei Begriffe: *shenyuan* (tiefe Distanz), *pingyuan* (flache Distanz) und *gaoyuan* (hohe Distanz). Die Architekten ermöglichen diese Gebilde und ihre besondere Atmosphäre mittels konkreter sinnlicher Erfahrungen am Material und damit eine neue Identifizierung mit einem alten Ort.[20]

Die Architektur des *Amateur Architecture Studio* erscheint daher im Licht einer anderen Moderne, die auf Imagination durch anwesenden Abstand setzt. Es gelingt den Architekten auf diese Weise, neue Zeichen im chinesischen Bauwesen zu setzen. Sie bre-



Abb. 2. Wang Shu und Lu Wenyu, Historisches Museum in Ningbo, Foto: Iwan Baan.

chen mit der Geschwindigkeit der Bauindustrie und dem modischen Umgang mit westlichen Vorbildern. Das ist nicht einfach, aber notwendig. Japan beispielsweise stellt heute sein materielles architektonisches Kulturgut nach UNESCO-Richtlinien unter Schutz. Diese umfassen sowohl Bauwerke als auch die Handwerkskunst einer Person. Einen solchen besonderen Schutz gibt es in der chinesischen Kultur (noch) nicht. Architekten wie Wang Shu und Lu Wenyu arbeiten allerdings in diese Richtung. Sie aktualisieren nicht nur das traditionelle chinesische Handwerk, sondern setzen sich auch für eine Nachhaltigkeit ein, in welcher eine zeitliche Entwicklung in einem Zusammenhang mit bestimmten Erfahrungsräumen gesehen wird. Der eingefügte recycelte Ziegelstein wird, wenn man so sagen darf, zum Ding im etymologischen Sinn als *Thing*, nämlich als Versammlungsort, auf den die Geschichte des germanischen Wortstamms noch hinweist. So ermöglichen die eingebauten Reste über ihre architektonische Zweckbestimmung hinaus eine erneute Zusammenkunft von Menschen an konkreten Orten in einer Weise, die die Erinnerung nicht ignoriert. Hier beleben die Architekten wiederum eine chinesische Kohärenz von Landschaft und Gefühl, die in der Blütezeit der chinesischen Malerei in der Yuan-Dynastie (1270-1368 n. Chr.) auf ein realistisches Abbildungsverhältnis verzichtete. Im Mittelpunkt stand vielmehr der Ausdruck von inneren Befindlichkeiten über schwarz-weiße Landschaften oder das Einbeziehen von Leerräumen in die Bildkomposition, die von Distanzen getragen wurde. Wang Shu und Lu Wenyu schaffen es in ihren Bauten, die im Material eingeschrieben Bedeutungsebenen für den Betrachter wieder zugänglich zu machen.

Abstraktion versus Mimesis

An dieser Stelle lohnt sich eine letzte Gegenüberstellung, diesmal zwischen chinesischer und westlicher Sprachkultur. Während die Struktur der indogermanischen Sprachen durch die Festlegung und Hierarchie der Grammatik nur wenige Interpretationsspielräume zulässt und auf Differenzen zwischen Subjekten und Objekten setzt, ist die chinesische Schrift vergleichsweise unhierarchisch aufgebaut. Das Charakteristikum chinesischer Schriftzeichen liegt demnach in einem heterotopischen Nebeneinander, das immer auf Interpretationen angewiesen ist. Wie zuvor gesagt, konstituieren hier nicht feste Zuschreibungen, sondern prinzipielle Uneindeutigkeiten die Wirklichkeit und tragen zu Erneuerungen auch der chinesischen Schrift bei.

Ein weiterer wesentlicher Unterschied zwischen beiden Kulturen liegt damit in der freieren Interpretation, die die chinesische Schrift unterstützt, der entsprechenden Form der Kommunikation der jeweiligen technischen Wissenskulturen: Gegen frühe europäische schriftliche Aufzeichnungen zugunsten von Standardisierungen setzte man im traditionellen China auf mündliche und damit personengebundene Weitergaben von Wissen.

Die ebenfalls collageartige Verwendung von Ziegel und Steinmaterial gegen Musterbildungen revitalisiert damit zugleich eine Baukultur zwischen vermitteltem und praktischem Wissen, das auf seine lange Geschichte zurückweist und durch Verzicht auf feste Formvorgaben Spielräume der Interpretation in der Realisierung offen hält. Weil technische Innovationen ursprünglich sowohl in Europa als auch in China auf Ablehnung stießen, mussten sie durch traditionelle Bezüge legitimiert werden.[21] Ein Beispiel dafür liefern die bei Vitruv zu findenden Anleitungen zu Ausführungen im Steinbau. Aus Gründen von Überzeugungsstrategien mit dem Ziel der Anschaulichkeit sollten die Vorbilder für Steinelemente in der Architektur wegen der schnelleren Herstellung aus Holz gefertigt werden. Dabei wurden die im Material eingeschriebenen Eigenschaften für das Erscheinungsbild nicht in Erwägung gezogen. Stattdessen ging es lediglich um die Umsetzung vorgestellter Bilder und gerade nicht um Freiräume der Interpretation. Anschauliche Vorbilder als Einzelobjekte ohne Kontextbezug standen hier also im Vordergrund. So können die Vitruvschen Ideen der *firmitas*, *utilitas* und *venustas* im Kontext ihrer Erscheinungsform konträr zur chinesischen Auffassung der Anpassung von Material oder Bautypologien an den Kontext gelesen werden.[22]

Kalligrafie, Poesie, Malerei und Literatur weisen in der traditionellen chinesischen im Gegensatz zur Idee der Repräsentation und unter weitgehendem Verzicht eines Symbolismus einen hohen Abstraktionsgrad auf. Dieser muss als Anregung verstanden werden. Er geht auf die Hochkultur der Malerei der Literati in der Song-Dynastie zurück, in denen Maler Farben nur sehr reduziert einsetzten. Ziel war die Repräsentation innerer Zustände, nicht aber das Abbilden äußerer Realität.[23] Wang Shu und Lu Wenyu arbeiten mit diesen Formen der Anregung. Sie setzen damit die Tradition der Literati fort, die in China im frühen 20. Jahrhundert über Bord geworfen wurde, um sie durch die neuen westlichen Vorbilder zu ersetzen.[24] Der Zusammenhang von Fortschritt und Technik ersetzte den Glauben an Vergangenheit und Individualismus; in diesem Zuge fiel auch die durch die Literati institutionalisierte Tradition der Kritik. Das scheinbar profane Einfügen der Architekten von Bauschutt in einen Neubau wie im Historischen Museum in Ningbo muss daher auch als Zeichen eines endogenen, aus der eigenen Kultur kommenden Widerstands gegen Fortschritt und Abriss und Tradition und Erinnerung gedeutet werden.[25]

Einfügen als Kulturtechnik

Aus dieser Perspektive lässt sich Wang Shus und Lu Wenyus Architekturpraxis auch als neue Kulturtechnik interpretieren, die zum Erhalt einer Erinnerungskultur den Umweg über die Architektur als Zeichenkunst geht. Wang Shu, der selbst gänzlich auf digitale Pläne verzichtet und weiterhin mit Papier und Bleistift zeichnet, ermuntert als Lehrer auch seine Studierenden, sich in Kalligrafie und Literatur zu üben. Ritualisierungen treten hier vor strategischen Überlegungen in den Vordergrund.[26] Gigantomanische Projekte wie der Drei-Schluchten-Staudamm, bei dessen Bau über eine Millionen Chinesen ersatzlos ihre Heimat verloren haben, verdeutlichen die politische Brisanz eines Bauens, das die Technik zum Maß aller Dinge erhebt.

Wang Shu und Lu Wenyu gehen hier einen anderen, individuellen Weg einer verlorengegangenen Tradition. Als Architekten berufen sie sich dazu auf eines der entscheidenden Architekturgesetze: das Fügen.[27] Dieses unterwerfen sie nicht der technischen Optimierung industrieller Fertigungen, sondern binden es in einen weiteren kulturellen Zusammenhang ein. Das noch von Le Corbusier im Modulor propagierte menschliche Maß führen Wang Shu und Lu Wenyu weiter: den Pro-

zess des Fügens integrieren sie in ein elementares soziokulturelles Bauverfahren gleichermaßen wie sie die elementare architektonische Operation des Fügens in ein linguistisches Bedeutungssystem überführen. Das hat nichts mit Rückschritt zu tun, es hebt vielmehr die undialektische Gegenüberstellung von Fortschritt und Tradition auf. Die Architekten schreiben die Moderne auf diese Weise mit neuen Mitteln fort und tragen zu einer Ästhetik bei, die sich direkt auf die Tradition der Literati zurückführen lässt.

So wie in der chinesischen Malerei und Kalligrafie die Blätter nie vollständig beschrieben waren, sondern die Leere ein entscheidendes Merkmal darstellte, so formieren auch die Brüche im Fugenbild der Architekturen Wang Shus und Lu Wenyus Leerstellen des regulären Fugenverbunds mit imaginativem Charakter und humanistischem Anspruch. Die Fuge als ein wesentliches Merkmal der Architektur bildet hier zudem das Scharnier zwischen Geschichte und Gegenwart. Mittels solcher Fügungen gelingt es den Architekten, nach strengen architektonischen Maßstäben individuelle Ästhetiken von höchstem Wert zu schaffen, während sie beiläufig aktuelle Tendenzen im chinesischen Baugewerbe kritisieren.[28]

„*Jian guan*“, wörtlich „*vorschlagen*“, steht chinesisch für Kritik und könnte eine neue Kategorie des Fügens bezeichnen.

Anmerkungen

1 Siehe dazu Kai Strittmatter: „Der Weltveränderer." In: *Süddeutsche Zeitung* (2013), Nr. 293, 19.12.2013, S. 11.

2 *„Der Vater war reisender Violinist bei der Kapelle der Eisenbahn, im eigenen Heim leidenschaftlicher Handwerker dazu, schreinerte alle Möbel selbst, lehrte seinen Sohn, den Geruch von Spänen, die Arbeit mit den Händen zu lieben."* Ebd.

3 *„Think of the legendary origin of drawing and its relation to sculpture in Pliny's Natural History: the Maid of Corinth traces the silhouette of her departing lover on the wall, thus inventing drawing, a medium grounded in desire, eros, and fantasy. But then her father, Butades the potter, goes on to invent sculpture by making a three-dimensional relief portrait out of the sketch as a gift to his daughter. Both the drawing and the sculpture, however, depend upon two prior conditions: 1) the presence of architecture in its minimal form: the silent, blank wall on which the two-dimensional image is cast, traced, and then sculpted in three dimensions of 'relief' from flatness; 2) the human body, as both the center and periphery of architecture, what envisions it from without, and inhabits it from within. The body is not only what draws, but also what is drawn, both to sculpture and to architecture."* W. J. T. Mitchell: „Back to the Drawing Board: Architecture, Sculpture, and the Digital Image." In: Jörg H. Gleiter/Norbert Korrek/Gerd Zimmermann (Hg.): *Die Realität des Imaginären. Architektur und das digitale Bild*. Weimar 2008, S. 13-22, hier S. 15.

4 Es ist immer schwer, sich in eine andere Kultur einzudenken. Daher sind die folgenden Überlegungen unter dem Vorbehalt einer Sichtweise von außen entstanden. Sich ernsthaft auf eine chinesische Tradition berufen zu wollen, setzte einen ausführlichen Diskurs über den Vergleich mythischer Überlieferungen im Westen und in orientalischen Gesellschaften voraus, den wir hier nicht führen können. Uns geht es vielmehr um den Aufweis einer unterschiedlichen Sichtweise, die es erlauben soll, sowohl gegenüber der westlichen Baukultur als auch den aktuellen Entwicklungen in China eine kritische Position einzunehmen. Zu diesem Zweck werden hier Positionen der Tradition eingeführt, die zunächst nur genannt werden. An anderen Stellen muss eine genaue Begründung dieser Zusammenhänge erfolgen. Eine Richtung dazu lässt sich angeben mit Marcel Grinet: „Right and Left in China." In: Rodney Needham (Hg.): *Right and Left. Rodney Needham Essays on Symbolic Classification*. Chicago 1973, S. 43-58.

5 Vgl. Yang Lian: „Die Eleganz der Literati. Individualität und Ästhetik in der klassischen Kultur Chinas." In: *Lettre International* (2014), H. 105, S. 17-24.

6 *„Die Vierte-Mai-Bewegung war das Ergebnis einer sich vertiefenden Auseinandersetzung mit dem Ausland seit der gewaltsamen Öffnung Chinas. Im Gegensatz zu der Reformbewegung, aber auch im Unterschied zu den Zielen der Republikaner, die sich das Heil im wesentlichen von moderner Wissenschaft, Technik und von politisch-rechtlichen Institutionen des Westens versprachen, wurde in der Vierten-Mai-Bewegung das gesamte traditionelle Erbe in Frage gestellt."* G. Linck: *Frau und Familie in China*. München 1988, S. 103-104.

7 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: „Chinesische Philosophie." In: ders.: *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*. Leipzig 1982, Bd. 1, S. 115. Für Hegel bilden die Chinesen allerdings nur das Vorspiel für die Griechen, mit denen die Philosophie erst wirklich einsetzt.

8 Berthold Brecht nimmt dieses Motiv in seinem Gedicht „Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration" auf; siehe Bertolt Brecht: *Ausgewählte Werke in 6 Bänden*. Bd. 3, Frankfurt am Main 1997, S. 474-475 und Walter Benjamin: *Kommentare zu Gedichten von Brecht, Gesammelte Schriften*. hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1989, Bd. II, S. 568-572.

9 Vgl. Jonathan Spence: *Chinas Weg in die Moderne*. München 2008. Siehe dazu anschaulich auch den Film *Der Opiumkrieg* von Xie Jin (CH/JAP, 1997).

10 Siehe dazu Lian 2014 (vgl. Anm 5), S. 20.

11 Siehe dazu etwa Theodor Mommsen: *Römische Kaisergeschichte. Nach den Vorlesungsmitschriften von Sebastian und Paul Hensel*. hg. von Barbara Demandt und Alexander Demandt, München 1992.

12 Vgl. Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main 1994.

13 Vgl. Bjung-Chul Han: „Semantik der Macht." In: ders.: *Was ist Macht?*, Stuttgart 2008, S. 37-63.

14 *„Der chinesische Gebildete verlangt nicht etwa (auf voluntaristische Weise) nach Sinn, er macht sich für ihn disponibel (die ‚Sinnsuche', als Zweck an sich, dieses unser großes modernes Phantasma, war nie sein Problem): Zwar ‚kümmert' er sich – dem Ausdruck des Menzius gemäß – wartet aber gleichzeitig, daß in ihm der Sinn heranreife. Nicht drängen, nicht erzwingen:*

Wir stoßen hier erneut auf den in China (und für all seine Schulen) zentralen Wert dessen, was kommt oder geschieht, ‚ohne daß es notwendig wäre, zu handeln' oder vielmehr einzugreifen, das heißt ohne Aktivismus an den Tag zu legen." Francois Jullien: *Umweg und Zugang. Strategien des Sinns in China und Griechenland*. Wien 2000, S. 351.

15 Lévi-Strauss untersucht am Beispiel der Nahrung die Übertragungsformen auf die Sinne: *„[Es] werden diese drei Kategorien (Landwirtschaft, Jagd, Kannibalismus), die man ‚gustativ' nennen könnte, in den Termini eines anderen sensorischen Systems kodifiziert: dem des Gehörs. Schließlich haben die auditiven Symbole die bemerkenswerte Eigenschaft, unmittelbar zwei andere sensorische Kodierungen zu evozieren: ein olfaktorisches und ein taktiles.*" Claude Lévi-Strauss: *Mythologica I. Das Rohe und das Gekochte*. Frankfurt am Main 1971, S. 6.

16 Vgl. dazu Dieter Hassenpflug: *Der urbane Code Chinas*. Basel u. a. 2009.

17 Vgl. dazu Hannah Arendt: *Vita activa, oder Vom tätigen Leben*. München 2002, S. 180.

18 Der einzelne Stein gleicht damit dem Maler aus der alten chinesischen Legenden. Dieser malt sich ein Bild, in das er, wenn er nachdem er seine Arbeit beendet hat, selbst hineintritt und damit in einen anderen Zustand übergeht. Bevor er aber ganz die Schwelle überschreitet, winkt er noch einmal zum Abschied aus dem Bild heraus. Genau so wirken die alten Ziegel und Ruinen in den neuen Fassaden. Vgl. dazu Walter Benjamin: *Die Mummerehlen, Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. Gesammelte Schriften Bd. IV, 1, S. 262-263. Die Geschichte findet sich in einer ähnlichen Form auch bei Ernst Bloch: *Durch die Wüste*. Berlin 1923, S. 140.

19 Vgl. dazu Martin Heidegger: „Das Ding." In: ders.: *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen 1954, S. 163-181.

20 Vgl. dazu Gernot Böhme: *Atmosphäre*. Frankfurt am Main 1995, S. 51.

21 Vgl. dazu Birgit Fenzel: „Made im alten China." In: *MaxPlanckForschung* (2008), H. 3, S. 26-31, bes. S. 28.

22 Zu dieser Trias siehe Vitruv: *Zehn Bücher über Architektur*. Darmstadt 1991, S. 177.

23 Ähnliche Betrachtungsweisen gibt es in Europa in der byzantinischen Ikonenmalerei; vgl. dazu Jullien 2000 (vgl. Anm. 14), S. 139-162.

24 Unter welchen Umständen diese Öffnung des Reiches für den Westen sich vollzog, beschreibt auch W. G. Sebald im sechsten Teil seines Buches *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*. Frankfurt am Main 1997, S. 165-200, als eine Naturgeschichte kolonialer Zerstörung.

25 In einem Brief schreibt Benjamin, dass er sich dort sehr lebhaft einfühle, wo er einem *„ideell und programmatisch nahen Menschen begegne. Ein solcher trat mir entgegen in dem chinesischen Literaten Ku Hung-Ming der ein Buch geschrieben hat* Chinas Verteidigung gegen europäische Ideen. *(Bei Diederichs) Es ist im einzelnen bei meiner völligen Unkenntnis der chinesischen Politik nicht anschaulich für mich gewesen; doch es überrascht, unter ganz fernen Verhältnissen einen so radikalen Kulturwillen zu bemerken, wie Hung-Ming ihn bewahrt. Er steht jenseits der führenden Persönlichkeiten rücksichtslos nach ihrer moralischen Dignität und sieht für das heutige China mit Schrecken die Gefahr, daß es von dem zynischen industrialistischen Geist Europas vergewaltigt werden kann.*" Walter Benjamin: *Gesammelte Briefe*. Bd. 1, hg. von Christoph Gödde und Henri Lönitz, Frankfurt am Main 1995, S. 77.

26 Vgl. in einem modernen Sinne Christoph Türcke, *Hyperaktiv! Kritik der Aufmerksamkeitsdefizitkultur*, München 2013.

27 In der späten Philosophie Martin Heideggers spielt der Begriff ebenfalls eine große Rolle, auf die an dieser Stelle aber nicht eingegangen werden kann. Wir beschränken uns zunächst auf das engere architektonische Umfeld. Vgl. beispielsweise Martin Heidegger: *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*. Gesamtausgabe Bd. 65, Frankfurt am Main 1994.

28 François Jullien beschreibt die physische Qualität der hinter Bildern liegenden insinuierten Kritik; siehe Jullien 2000 (vgl. Anm 14), S. 57-74.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Michael Schulze
(Aachen)

Raumspinnen

In der Architektur ist der Raum das primäre Gestaltungsmedium. Um Raum in der Gestaltungslehre zu erfahren und diesen in ein räumliches Denken zu überführen, eignet sich der reale Raum am besten, um ihn zu definieren, zu gliedern und ihn letztlich zu gestalten. Das Erleben im Maßstab 1:1 ist ein physisches Erleben, das in seiner Wirkungsweise der Körperlichkeit, Empfindung und Wahrnehmung des Menschen unmittelbar entspricht und dadurch beste Voraussetzungen schafft, um ihn in späteren abstrakten Gestaltungsstrategien anzuwenden.

http://www.archimaera.de
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-42048
September 2015
#6 "Einfügen"
S. 63-65





Von der Prämisse ausgehend, dass das Erleben im Maßstab 1:1 in seiner Wirkungsweise der Körperlichkeit, Empfindung und Wahrnehmung des Menschen unmittelbar entspricht, entstand die Gestaltungsübung „Raumspinnen".

Als metaphorische Logik kam hinzu, dass die ehemaligen Produktionshallen der Aachener Tuchfabrik, die uns für diese Übung zur Verfügung standen, viele Jahrzehnte der Herstellung, Verbindung und Gestaltung von Fäden zu Tuchen und Textilien dienten. Der Verein *Tuchwerk Aachen* ist derzeit dabei, in diesem denkmalgeschützten Gebäude eine Ausstellung zur Aachener Textilindustrie aufzubauen. Umso mehr schien unser Vorhaben dieses Ambiente zu bereichern. Fäden standen uns in scheinbar unbegrenzter Menge zu Verfügung.

Über neunzig Studierende hatten sich für diesen Stegreifentwurf angemeldet. Nach einer Ortsbesichtigung, bei der Zeichnungen und Fotos angefertigt sowie Gegenstände, Installationen und Fensteröffnungen untersucht, gemessen und analysiert wurden, sollten die Studierenden mit Nadel und Faden in kleinen Modellkartons individuelle „genähte" oder „verwebte" Konzeptideen als Raumgespinste erstellen, die der Sichtbarmachung der Intention dienen sollten. Das Prozedere sah vor, dass in einem kollektiven Ranking eine begrenzte Anzahl von Entwurfsideen selektiert und dann letztlich in kleineren Teams 1:1 umgesetzt werden sollten.

Bei der Sichtung und Besprechung der ersten Entwürfe stellte sich das interessante Phänomen heraus, dass der Faden in seiner Anwendung nicht seinem





Wesen und seinen Möglichkeiten entsprechend eingesetzt wurde – vielmehr wurde er als flächiges Bauteil gedacht, entsprungen einer gängigen Geometrie. Dieser Mangel forderte einen erneuten spielerischen Umgang mit den Fadenkonzepten, bis schließlich die finalen Entwürfe als Grundlage zu einer 1:1-Umsetzung geeignet waren.

Während unsere Übung eindeutig nicht den Gesetzen der darstellenden Geometrie folgte, so ergaben sich doch Parallelen in der Anwendung von Begrifflichkeiten, wie zum Beispiel Projektionslinien, Sehstrahlen, Fluchtpunkt oder Hauptstrahl, die in der ästhetischen Beschreibung der Phänomenologie dieser Fadenprojektionen durchaus Berechtigung fanden. Denn der Faden als Projektionslinie im Raum erinnerte an die Anfänge der Darstellenden Geometrie, wie im *Mathebuch* von Albrecht Dürer (1525) dargestellt. Hier beschreibt er etwa die Grundlagen der euklidischen Geometrie als Praxis des Messens und Konstruierens, wo, unter anderem zur Ermittlung von Koordinaten zur perspektivischen Darstellung, Schnüre zwischen Wand und Objekt gespannt wurden. Weiterhin ist interessant, das Dürer zur Konstruktion der *Konchoide* (griech. „Muschel“) mit sogenannten Muschellinien operierte, die sich ähnlich als Kurvengesten auch in den Fadenkonstruktionen offenbarten. Wie Licht- oder Sehstrahlen bündeln und verdichten sich die Fäden der Spinn-Installationen oftmals wie Konstruktionslinien einer imaginären Perspektive; hier jedoch, um einen konkreten, sinnlichen und ästhetischen Raum zu gestalten.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Harald R. Stühlinger
(Zürich)

Einfügen im großen Maßstab

Das städtebauliche Implantat der Wiener Ringstraßenzone

Die Wiener Ringstraße stellt eine der großen Stadtumbauarbeiten im Europa des 19. Jahrhunderts dar, die von vielen Städten zum Vorbild für eigene städtebauliche Planungen genommen werden sollte. Die Prachtstraße zeichnet sich nicht nur durch ihre städtebauliche Form, ihre großzügigen Freiräume und ihre monumentale Bebauung aus, sondern ebenso durch ihr einheitliches Erscheinungsbild, das sie vom übrigen Stadtgefüge abhebt. Vor diesem Hintergrund scheint die Frage nach der Einfügung dieses städtebaugeschichtlich bedeutenden Großprojekts von besonderem Interesse. Im Folgenden soll daher über die Planung und Realisierung der Ringstraßenzone als „Einfügen" ebenso nachgedacht werden wie über das Verhältnis dieses Implantats zu seiner nächsten Umgebung.

http://www.archimaera.de
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-42054
September 2015
#6 "Einfügen"
S. 67-80

Ideelle Vorarbeiten und historische Determinanten

Wenn von einem großmaßstäblichen Einfügen auf dem Gebiet des ehemaligen Glacis die Rede ist, also im Bereich des freigehaltenen Schussfelds vor der Stadtmauer, auf dessen Areal die Ringstraße erbaut wurde, so kann die Ideengeschichte dieser Stadterweiterung hier nicht unberücksichtigt bleiben. Im Hinblick auf die in historischen Quellen immer wieder anzutreffende Städtekonkurrenz ist die Beseitigung der Wiener Stadtmauern und die Bebauung des Glacis bereits im 18. Jahrhundert angedacht worden; davon ist bei Mary Pierrepoint Wortley Montagu 1716 ebenso zu lesen wie bei Anselm Desing 1741 oder bei F. W. Taube 1776.[1] Für das Militär hingegen stellte die Demolierung der Stadtmauer bis zum Jahr 1858 ein Vergehen an einem materiellen wie symbolischen Bollwerk dar, das den nach Westen vordringenden Osmanen noch bei der Zweiten Türkenbelagerung von 1683 Einhalt geboten hatte.

Nach der Niederlage Österreichs gegen Napoleon I. und nach dem Frieden von Schönbrunn im Jahr 1809 wurden die Bastionen zwischen dem Schottentor und der Hofburg vom französischen Besatzungsheer gesprengt – was sogleich zum Anlass für eine erste kleine Stadterweiterung genommen werden sollte. Dabei arbeitete man aber nicht der Wohnungsnot entgegen, sondern schuf zugleich Repräsentationsorte für den kaiserlichen Hof und das wohlhabende Bürgertum in Form des Äußeren Burgplatzes sowie des Burg- und Volksgartens. Ebenso entstanden in jener Zeit bereits erste konkrete Planungen und Projekte für Stadterweiterungen, in denen auch Wohnbauten am Glacis vorgesehen wurden. Der in diesem Zusammenhang von Baron Cerrini im Jahr 1817 vorgelegte Plan für das nordwestliche Glacis hatte Vorbildcharakter, denn die meisten der nachfolgenden Stadterweiterungsvorschläge bezogen sich neben Anderem auf das darin vorgesehene Gebiet zwischen dem Fischer- und dem Schottentor. Andere Erweiterungsprojekte entstanden aus dem Wunsch und der Notwendigkeit heraus, vorhandene Institutionen, die sich innerhalb der Stadt mit wenig Raum begnügen mussten, mit größeren Neubauten auf dem Glacis auszustatten. Für ein Stadterweiterungsgebiet mit einem neuen Hofoperntheater vor den beiden Kärntnertoren südlich der inneren Stadt wurden in den Jahren 1821, 1841 und 1850 gleich drei Stadterweiterungspläne vorgelegt.[2]

Hauptkriterium aller genannten Planungen war stets die Beibehaltung einer (weiter nach außen verschobenen) Stadtmauer. Der in dieser Hinsicht maß-

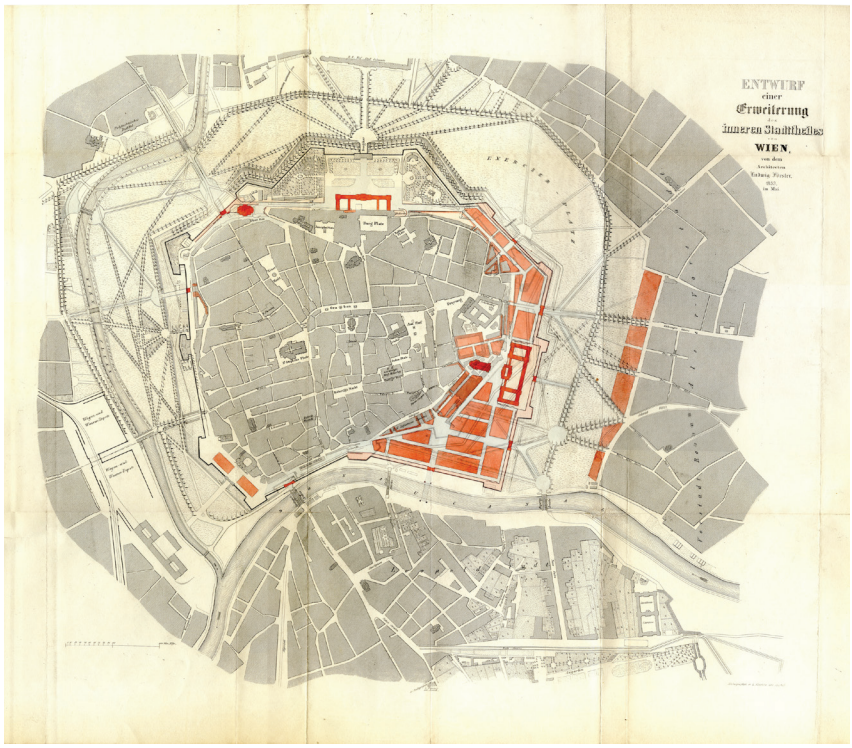


Abb. 1. Ludwig Förster, Projekt einer Stadterweiterung, eine von drei vorgeschlagenen Varianten, 1853, © Wienbibliothek im Rathaus, Wien.

gebliche Einfluss des Militärs wurde im Nachhall der Revolution von 1848 abermals gestärkt, sodass die Stadterweiterungsentwürfe ab 1850 mehr als noch vor der Revolution durch große Kasernen und mächtige Stadtmauern bestimmt waren. Doch wurden die Projekte genauso wenig realisiert wie jene, die zuvor erarbeitet worden waren.

Eine Sonderrolle bei den Stadterweiterungsplanungen kam dem Entrepreneur-Architekten Ludwig Förster zu, der zwischen 1839 und 1856 insgesamt acht Stadterweiterungsentwürfe vorlegte. (Abb. 1) Die dabei gewonnenen Erfahrungen sollten ihm beim 1858 ausgelobten Wettbewerb für die Erweiterung der inneren Stadt helfen, einen der ersten Preise zu gewinnen.[3] Der gezeigte Plan ist eine von drei Varianten seines Projekts aus dem Jahr 1853, in dem er in Anlehnung an Cerrinis frühe Planung eine Stadterweiterung zwischen Fischer- und Schottentor vorsah.[4]

Obschon der österreichische Kaiser Franz Josef I. bereits 1853 davon überzeugt gewesen war, dass es zu einer großen Stadterweiterung – also zu einer Bebauung des Glacis – kommen müsste, sollte es noch weitere vier Jahre dauern, bis die ersten administrativen Vorbereitungen dafür getroffen wurden.[5] Als schließlich Nachrichten über die in Aussicht genommene Auflassung der Stadtmauer und eine anstehende großflächige Stadterweiterung an die Öffentlichkeit gelangten, reagierten einige Planer unverzüglich mit hochtrabenden Verbauungsplänen für das gesamte Glacis.[6]

Es zeigt sich, dass die zahlreichen Entwürfe, Planungen, Vorschläge und Ideen aus vier Jahrzehnten sich metaphorisch sowohl in den Glacisraum als auch in die Köpfe der Architekten und Ingenieure derart eingeschrieben hatten, dass die ab 1857 vorgelegten Pläne davon nicht unbeeinträchtigt bleiben konnten. Doch waren nicht nur die unrealisierten Projekte von erheblicher Bedeutung für die späteren Entwürfe, sondern – wie nachfolgend noch gezeigt wird – ebenso verschiedene inzwischen am Rand der Stadt oder auf dem freien Feld vor der Stadtmauer errichteten Funktionsbauten präjudizierten die Lage ihrer Nachfolgebauten. Bereits bei den ersten Stadterweiterungsvorschlägen für das Areal bei dem ehemaligen Kärntnertor war beispielsweise ein neues Theater mitgeplant worden, um das alte, viel zu klein gewordene durch einen größeren Bau zu ersetzen;[7] der Kursalon, der in der zweiten Hälfte der 1860er Jahre im Stadtpark errichtet wurde, sollte die Tradition eines Vergnügungsortes an dieser Stelle fortsetzen.[8]

Das städtebauliche Schicksalsjahr 1858

Die Hauptstadt des österreichischen Kaiserreichs war um die Mitte des 19. Jahrhunderts die bevölkerungsreichste deutsche Stadt,[9] und ihr innerer Kern wurde durch die noch bestehende barocke Stadtmauer in seiner Ausdehnung behindert. Vor der Stadtbefestigung lagen die 1850 eingemeindeten Vorstädte, die von einem weiteren, etwa 13 Kilometer langen Damm – dem sogenannten Linienwall – umgürtet waren. Zwischen der Stadtmauer und den Häusern der Vorstädte lag mit dem Glacis ein unbebautes Vorfeld mit zum Teil mehr als 300 Metern Breite. Nur wenige ephemere Bauten und Kleinarchitekturen besetzten die ansonsten freie Fläche, und nur an einigen Stellen waren dort baumbestandene Promenaden angelegt worden. (Abb. 2)

Der vom Ministerium des Innern ausgearbeitete und am 20. Dezember 1857 von Franz Josef I. unterfertigte Entfestigungsbefehl verwandelte diese Fläche mit einem Federstrich in hochpreisiges, innerstädtisches Entwicklungsgebiet. Das wegen seiner Gesundheitsbeeinträchtigung in Verruf gekommene Glacis wurde demnach aufgegeben.[11] Als die ersten Teile der Stadtmauer ab dem 28. März 1858 geschleift wurden, legte man entlang des Donaukanals an ihrer Stelle den Franz-Josefs-Kai an, der den späteren am Glacis verlaufenden Boulevard erst zu einem Ring schloss. Entlang dieser beiden Straßen wurden Areale von insgesamt 86 Hektar in Baugrundstücke parzelliert, die sich damit in bester Lage befanden, und es wurde eine Stadterweiterung auf mehr oder minder ebenem Terrain entwickelt.[12]

Bereits im kaiserlichen Entfestigungsbefehl waren die Grundelemente der



Abb. 2. Der städtebauliche Zustand des Glacis im Jahr 1858, Zeichnung: Harald R. Stühlinger/ Seraina Schwizer, 2014.

Bebauung ebenso wie die Planfindung durch einen Wettbewerb festgeschrieben worden. Von Beginn an gab man einer größtmöglichen Ausnutzung des kostbaren Baugrundes bei gleichzeitiger Freihaltung von Plätzen und öffentlichen Parkanlagen den Vorzug. Nachdem nun der 1858 ausgelobte Wettbewerb – aus politischen und kaum weniger taktischen Gründen – nicht einen, sondern gleich drei erste Preise zeitigte, setzte der Minister des Innern, Alexander Freiherr von Bach, eine Kommission ein, in der die drei Wettbewerbsgewinner ebenso wie Ingenieure, Kunstverständige, Vertreter des Hofes, des Staates sowie des Magistrats mit dem sogenannten Grundplan den eigentlichen Masterplan für die Bebauung der Ringstraßenzone erarbeiteten.[13] Am 8. Oktober 1859 erhielt dieser die endgültige kaiserliche Genehmigung, so dass bereits im folgenden Jahr mit der praktischen Umsetzung des Plans begonnen werden konnte, trotz oder gerade wegen der schweren Kriegsniederlagen im Südwesten des Kaisertums Österreich.[14]

Singuläre Implantate vor der Umsetzung der Ringstraßenzone

Bereits in den Jahren vor der Schleifung der Stadtmauer waren einige teils monumentale Bauten, die allesamt ein Abbild der Raumverknappung in der inneren Stadt und des daraus resultierenden Drängens der staatlichen Zentralstellen aus dem Stadtzentrum heraus darstellen, auf dem Glacis errichtet worden. Sie waren die ersten Vorboten der Strategie des Einfügens auf dem Glacis und mithin dem späteren Einfügen prinzipiell verwandt, aber graduell gänzlich verschieden. Diese Bauten waren am Rande der Vorstädte gebaut und auf die innere Stadt ausgerichtet. Für die letztlich umgesetzte Ringstraßenzone sollten sie von nicht unmaßgeblichem Einfluss sein, da der Gesamtplan auf sie reagieren musste.[15] Neben Staatsbauten entstanden auch erste Wohnbauten direkt im Anschluss an die Vorstädte, wie etwa jene vor der Landstraße beim ehemaligen k. k. Mehlaufschlagsamt oder unmittelbar neben der k. k. Fuhrwesenskaserne.[16] Im Nordwesten des Glacis wurde ab 1853 mit dem Verkauf von Grundstücken für das Stadtquartier „Neu-Wien“ begonnen, in dessen Anschluss nach einem vereitelten Atten-

tat auf den Kaiser mit der Votivkirche ab 1856 der erste Monumentalbau auf dem Glacis errichtet wurde; im Wettbewerb sollte die Lage der Kirche durchwegs als problematisch angesehen werden.

Einfügen eines „großen" Projektes

Die Wiener Ringstraße war ursprünglich eine staatliche Unternehmung, bei der es vorerst um die Repräsentanz von Staat und Kaiserhaus ging, die aber am Ende des Neoabsolutismus alsbald vom Bedürfnis der Selbstdarstellung des Bürgertums abgelöst werden sollte. Der Repräsentationsdrang der privaten Bauherren aus dem Adel und vielmehr noch aus dem Bürgertum finanzierte das staatliche und imperiale Vorhaben, die Einnahmen und Ausgaben der Grundstücksverkäufe sowie die Baukosten wurden direkt über einen eigens zu diesem Zweck geschaffenen Stadterweiterungsfonds abgewickelt. Im Ergebnis bietet kaum eine andere europäische Straße entlang ihres Verlaufs neben privaten Bauten eine derartige Ansammlung von repräsentativen und öffentlichen Monumenten.

Um das großmaßstäbliche Einfügen zwischen der inneren Stadt und den Vorstädten durchführen zu können, wurde in kurzer Vorbereitungszeit im Anschluss an den Wettbewerb der oben genannte städtebauliche Masterplan („Grundplan") geschaffen. (Abb. 3) In der Wettbewerbsausschreibung war bereits vorausblickend von einer „successiven" Umsetzung des Plans die Rede gewesen,[17] und die retrospektive Betrachtung zeigt, dass es sich um eine prozessuale Planung im Verein mit einer schrittweisen Umsetzung handelte, die jeweils an neue Bedürfnisse und Rahmenbedingungen angepasst wurde.

Der Grundplan allein stellt mit der ideellen Implementierung des Projektes bereits den ersten Akt eines Einfügens dar, dem noch weitere – maßgeblichere – Schritte folgen sollten. Er ist das letzte (in die Zukunft weisende) Glied einer Reihe von Stadterweiterungsprojekten, welches alle vorangegangenen mit seinem großen Gestus einschließt und überragt, umfasst der Plan doch das gesamte Glacis im Kleid eines neuen Städtebaus und einer neuen Architektur. Der Grundplan sah neben Innenstadtregulierungen auch eine Begradigung des Donaukanals vor, wodurch die Bebauung entlang beider Kaistrassen in geraden Linie hätte erfolgen sollen. Der Typologie eines Boulevards entsprechend wurde ein mehrfach geknickter Straßenverlauf knapp vor der ehemaligen Befestigungsanlage angelegt. Zunächst wurde der Straßenverlauf auf dem Glacis abgesteckt – indes mit einer bedeutenden Abweichung vom

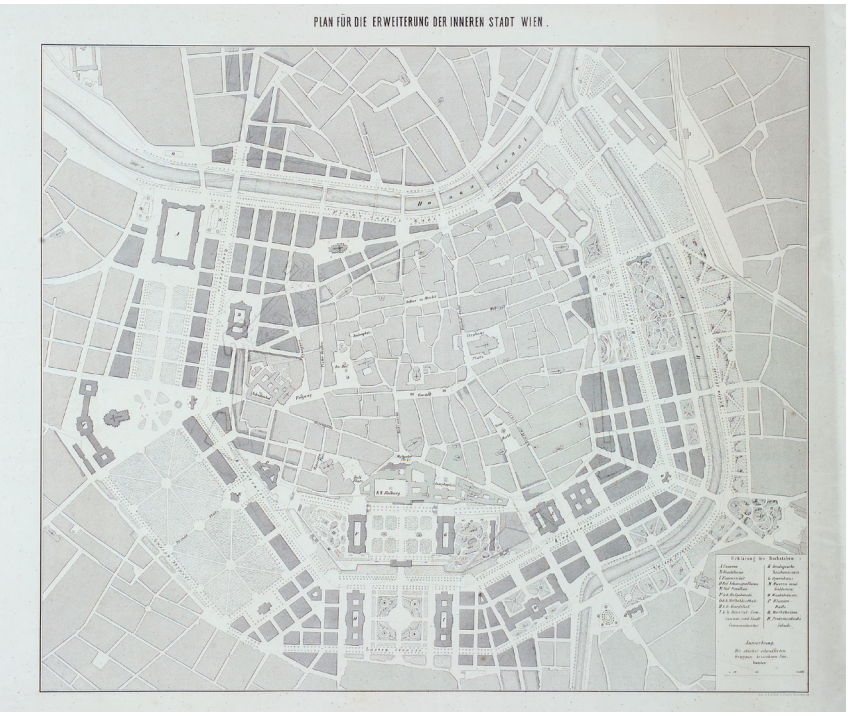


Abb. 3. K. k. Hof- und Staatsdruckerei, Plan für die Erweiterung der Stadt Wien, 1859, © Oberösterreichisches Landesarchiv, Linz.

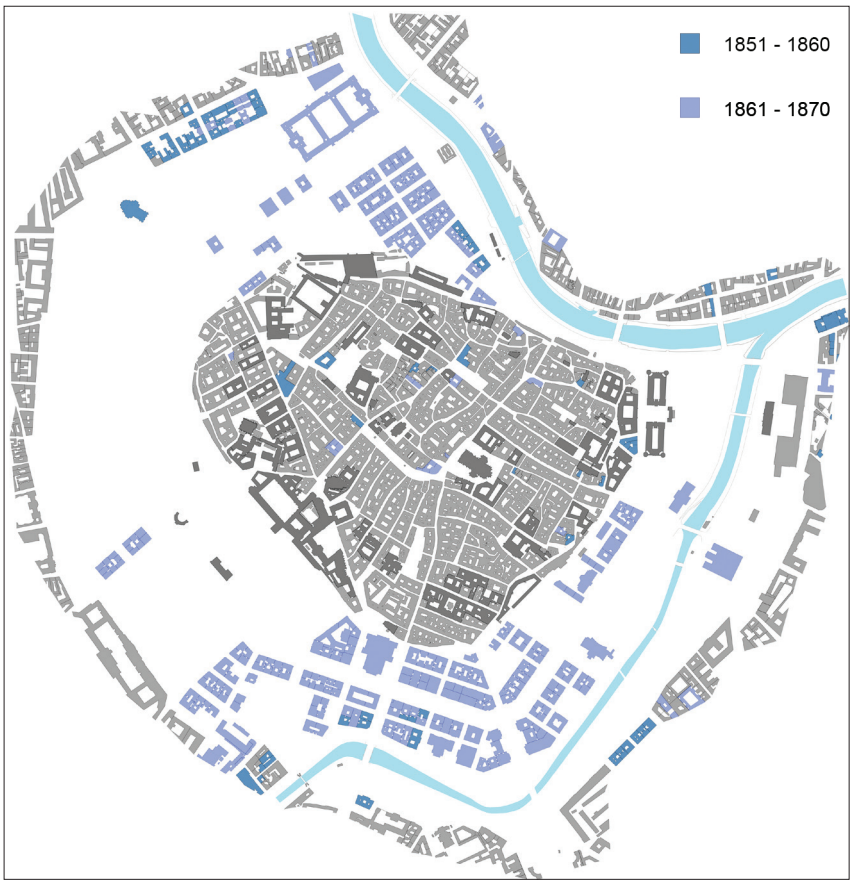


Abb. 4. Baualterplan der Ringstraßenzone im Jahr 1870 mit den Entwicklungsschritten ab 1851, Zeichnung: Harald R. Stühlinger/Seraina Schwizer, 2014.

Grundplan, denn anstatt der darin großzügig veranschlagten 40 Klafter (ca. 76 Meter) Breite, mit der die Ringstraße die Dimension der meisten Pariser Vorbilder übertroffen hätte, legte man sie schließlich in einer Breite von nur 30 Klaftern (ca. 57 Meter) an. Damit war nun zugleich das einzige Element vorgegeben, das von den Planern – den Beamten im Ministerium des Innern sowie zugezogenen Fachleuten und Mitarbeitern des Wiener Stadtbauamtes – verbindlich berücksichtigt werden musste. Diese sahen den Grundplan ohnehin zwar als gegeben, aber keineswegs als unumstößlich an. Die noch unausgegorene und schnell beschlossene Konzeption des zukünftigen Stadtteils legitimierte sie, das *de facto* noch nicht fixierte städtebauliche Projekt abzuändern.[18] Einer planerischen Logik folgend, griffen sie von einer größeren Maßstabsebene in die nächst niedrigere ein, wobei einzelne Baugruppen Ensembles neu überdacht, in manchen Fällen sogar neu angelegt, verschoben und an eine andere Stelle versetzt wurden.

Doch wurde das Neubaugebiet nicht nur in großmaßstäblichen Quartieren gedacht: Auf der kleinsten Maßstabsebene fügte man Mikroimplantate ein, die Räume und Orte definierten und symbolisch aufluden. Und schließlich wurde und wird durch die immer umfangreicher werdende technische Infrastruktur – oberhalb und vermehrt unterhalb der Straßenoberfläche – die Ringstraßenzone stets auf den letzten Stand der Stadttechnik gebracht.

Vom Bau der Ensembles und Quartiere

Nach der Festlegung des Grundplans Ende 1859 sollte nicht nur ein erstes Neubauquartier im Anschluss an den neuen Franz-Josefs-Kai um den Rudolfsplatz angelegt, sondern auch das erste Ensemble entlang des ersten Teilabschnitts der Ringstraße errichtet werden. (Abb. 4, 5) Beim Schwarzenbergplatz einigte man sich nach verschiedenen Planstufen auf eine Platzanlage, die zum einen ein Reiterdenkmal räumlich fassen und zum anderen die axiale Ausrichtung auf das Palais Schwarzenberg unterstreichen sollte.[19]

Die doppelsymmetrische Platzanlage beginnt an einem der Knicke der Ringstraße. Ihre Längsachse konnte somit auf die Mittelrisalite der beiden stadtseitigen, auf den Platz ausgerichteten Bauten (namentlich das Palais Erz-

herzog Viktor an der nordöstlichen und das Palais Wertheim an der nordwestlichen Ecke) ausgerichtet werden. Diese Achse wurde mit der Errichtung eines Hochstrahlbrunnens im Jahr der Wiener Weltausstellung 1873 weiter betont. Der Abschnitt der Ringstraße zwischen Burgring und Stadtpark, in dem der Schwarzenbergplatz ein zentrales Gelenk bildet, konnte bis 1870 fast fertiggestellt werden.

Wenig später erhielt die Ringstraßenzone mit dem Beschluss, den Exerzierplatz aufzulösen und ihn stattdessen zu verbauen, ihr größtes zusammenhängendes Quartier: Um den im Jahr 1872 angelegten großzügigen Rathausplatz wurden vier Monumentalbauten errichtet, deren Hauptfassaden auf die Ringstraße ausgerichtet sind. (Abb. 6) Zwar sind Pläne zu einer monozentralen Anlage vorhanden,[20] jedoch wurde auch an dieser Stelle der stadtstrukturellen und symbolischen Hegemonie der Ringstraße zugearbeitet. Die Bedeutung des Rathausplatzes als zentrales Glied der Ringstraße drückt sich nicht zuletzt auch in der Architektur darin aus, dass der als Turmbekrönung auf den Rathausturm gesetzte, auf 98 Metern Höhe stehende „Rathausmann" sämtliche Bauten der Ringstraße überragt. (Abb. 7)

Obschon sich der Börsenkrach von 1873 in einer verminderten Neubautätigkeit niederschlug, wurden begonnene Baugruppen fertiggestellt. In der Folge nahm die Baulust *peu-à-peu* wieder zu, und es entstanden ausgedehnte Wohnquartiere um die Börse und die Akademie der bildenden Künste. Auch wurde der Bauplatz am Schubertring, welcher zu Beginn noch für das Stadthaus (Rathaus) vorgesehen gewesen war, in sechs Blöcke für Wohnbauten aufgeteilt. Die unbebauten Blöcke zwischen der Votivkirche und der Kaserne am Donaukanal, die zuvor aus militärischen Gründen hatten frei bleiben müssen, wurden ebenso mit Wohnbauten besetzt.

Etwa gleichzeitig mit der Verbauung des ehemaligen Exerzierplatzes begannen die Arbeiten am Kaiserforum, das mit seinen drei neu errichteten Bauten einen Raum fasst, der nicht nur in monumentaler Weise die ursprüngliche Breite des Glacis konserviert, sondern der – obschon das in den Planungen anvisierte Forum nur als Torso dasteht – eine die Ringstraße überlagernde Querachse von beeindruckender Wirkung darstellt. Ab 1903 entstand schließlich mit den Gebäuden rund um das k. k. Postsparkassenamtsgebäude und das wenig später auf der gegenüberliegenden Straßenseite errichtete k. k. Kriegsministerium das letzte große zusammenhängende Ensemble der Ringstraßenzone. (Abb. 8)

Die aufwendige Überplattung des Wienflusses vom Naschmarkt bis zum Stadtpark stellt im wahrsten Sinne des Wortes die Basis für eine späte Einfügung in der Ringstraßenzone dar.[21] Auf dieser wurden nicht nur Teile des Obst- und Gemüsemarktes errichtet, ebenso wurden der Karlsplatz auf eine einheitliche Ebene angehoben und Baugrund für einen Kultur- und Unterhaltungscluster geschaffen. Zwischen Beethovenplatz und Heumarkt wurde zwischen 1911 und 1913 mit dem Konzerthaus und dem Musik-Konservatorium ein wichtiges kulturelles Zentrum geschaffen, an das der Wiener Eislaufverein unmittelbar anschließt. Gleichzeitig konnte auch die Achse des Schwarzenbergplatzes baulich erweitert und bis zum namensgebenden Palais verlängert werden.

Nach dem Zweiten Weltkrieg kam es zu nachhaltigen Interventionen, an dessen Nachwirkungen die Stadt teilweise bis heute zu laborieren hat: Am nordwestlichen Ende des Franz-Josefs-Kais wurde nach Kriegsschäden ein gesamter Block von der Wiener Städti-



Abb. 5. Oscar Kramer, Blick entlang des Burgrings bis zum Schwarzenbergplatz, vor 1873, © Wienbibliothek im Rathaus, Wien.

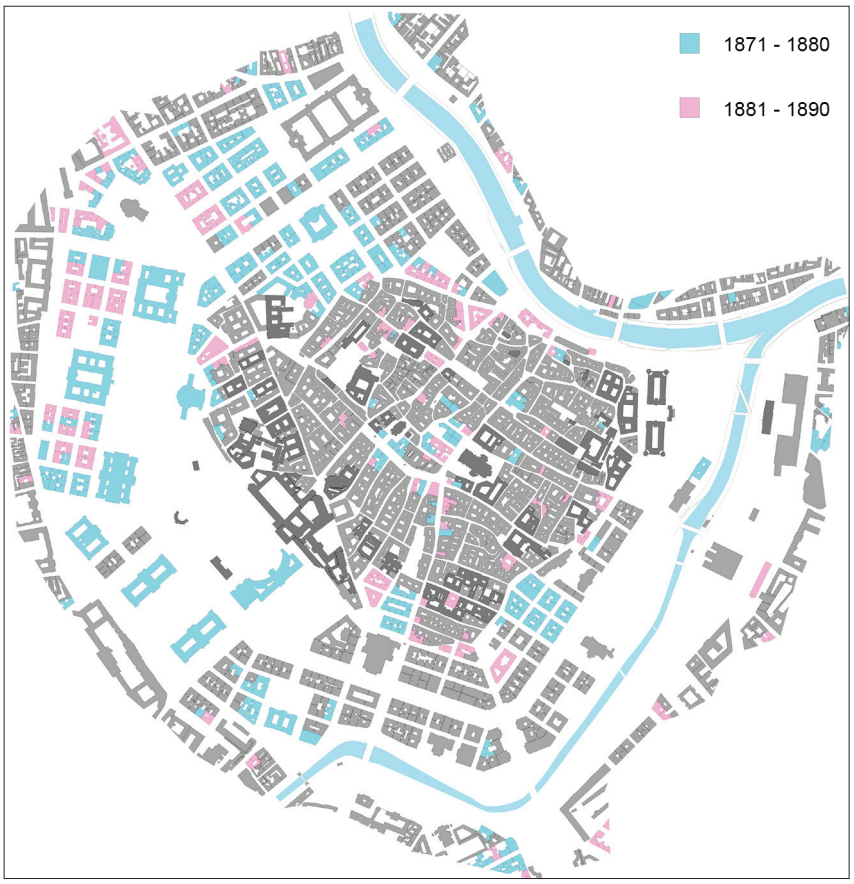


Abb. 6. Baualterplan der Ringstraßenzone im Jahr 1890 mit den Entwicklungsschritten ab 1871, Zeichnung: Harald R. Stühlinger/Seraina Schwizer, 2014.

schen Versicherung neu errichtet, bei dem der Ringturm mit seinen 72 Metern einen markanten vertikalen Bezugspunkt in der Ringstraßenzone bildet – nicht zuletzt auch deshalb, weil seine markante Antenne und die mediale Bespielung der Fassade ihn zu einer Sehenswürdigkeit im historischen Umfeld werden ließen.

Das Gebäude der Urania (Max Fabiani, 1909-1910), das den östlichsten Punkt der Ringstraßenzone markiert, war im Zweiten Weltkrieg schwer beschädigt worden. Die städtebauliche Exponiertheit dieses Ortes, der zudem am Zusammenfluss von Donaukanal und Wienfluss liegt, wird durch die abgerundete Gebäudeform der Urania unterstrichen, die im Zuge der Rekonstruktion prononciert wurde, ebenso durch den Turm ihrer Sternwarte.

Als der oben erwähnte Wiener Eislaufverein in den 1960er Jahren unter Liquiditätsproblemen litt, wurden Teile des von ihm belegten Grundstücks für die Errichtung des Hotel *Intercontinental* verwendet. Im Stil der Zeit wurde entlang der Johannesgasse am Stadtpark ein niedriger Sockel mit einem Scheibenhochhaus von insgesamt 39 Metern Höhe errichtet. Einem anderen städtebaulichen Leitbild als dem Blockrand der Ringstraße verpflichtet, mag es zwar ein Manifest der Nachkriegsmoderne sein, mit seiner die Vorzüge der nächsten Umgebung negierenden architektonischen und städtebaulichen Haltung erzeugt es aber eine Situation, deren Beitrag zur vorhandenen urbanen Qualität als verschwindend gering bezeichnet werden muss. Im neuesten Entwicklungsprojekt soll in unmittelbarer Nähe ein Wohnturm eingefügt werden, der mit seinen dem Ringturm entsprechenden 73 Metern zwar eine weitere vertikale Dominante in der Ringstraßenzone einführen, die dortige missliche städtebauliche Situation allerdings nur noch verschlimmern würde.[22]

Absicht und Ziel der städtebaulichen Einfügung

Das großmaßstäbliche, über Jahrzehnte verwirklichte städtebauliche Projekt der Wiener Ringstraße kann anhand von zwei maßgeblichen Charakteristika, die in einem komplexen Raum- und Abhängigkeitsverhältnis zueinander stehen, analysiert und interpretiert werden. Erstens durch die Schnittstellen des Neubaugebietes mit dem Bestand, und zweitens über die städ-

tische Form mit ihrem prägnanten gründerzeitlichen Raumkontinuum.

Durch das bestehende Stadtgefüge hatte das Baugebiet mehr oder minder eindeutige Grenzen gesetzt bekommen, und auf der Vorstadtseite gab es mit der ersten Häuserreihe eine klare Grenze. Lediglich dort, wo der Donaukanal und der Wienfluss ihr Bett hatten, war das Limit schwieriger auszumachen. Die Existenz der Stadtmauer, deren Demolierung mit Unterbrüchen von 1858 bis 1872 andauerte, stellte die Planer hingegen bei der inneren Stadt vor so manches Problem. So standen im Jahr 1858 nicht weniger als 107 Wohnhäuser und kleinere Paläste auf oder in direkter Verbindung mit der Stadtmauer, so dass nicht eindeutig geklärt war, wie weit die Planer nach deren Schleifung ins Stadtgebiet eingreifen durften oder konnten. Für die tatsächlich durchgeführten Eingriffe ins bestehende Innenstadtgewebe entlang der ehemaligen Stadtmauer zeichneten letztlich insbesondere ökonomische Überlegungen verantwortlich, bei denen wichtige Besitzerinteressen gewahrt bleiben mussten. Anders als in Paris nämlich wurde in Wien nicht mittels umfassender Expropriation die Grundlage für Neubauten geschaffen.

Diese moderate Herangehensweise ist im Baualterplan hinlänglich nachvollziehbar: (Abb. 9) Im südöstlichen Bereich der inneren Stadt wurden die ersten Privatbauten innerhalb der Stadtmauer wenig bis gar nicht angetastet, so dass ein Teil der die Stadtmauer nachzeichnenden Walfischgasse bis heute vorhanden ist. Umfangreichere Eingriffe ergaben sich am östlichen und nordwestlichen Rand der inneren Stadt durch den Abbruch unzeitgemäßer militärischer und staatlicher Bauten. Erst die Anlage der Ringstraße schuf daher ein Klima, in dem die nachhaltigen und wichtigen Regulierungsarbeiten in der Innenstadt möglich wurden.

Durch die vollständige Ausfüllung des Glacis entstand eine ringförmige Großform, deren städtebauliches Rückgrat, die Ringstraße, sich in Form eines polygonalen Straßenzuges präsentiert. Durch den geknickten Verlauf entstanden dreieckige Zwickel, die wie im Falle der (indes bereits bestehenden) Votivkirche oder des Justizpalastes für herausragende Bauten verwendet wurden.

Wie bereits erwähnt, befinden sich die Monumentalbauten allesamt an der Ringstraße selbst oder stehen entweder über ein größeres Ensemble oder über eine Sichtachse direkt mit ihr in Verbindung. Die Prachtstraße ist somit Bedeutungsträger und lineares Zentrum, auf das die Monumentalbauten ausgerichtet und von der aus auch die wichtigen Bauten in der zweiten Reihe sichtbar sind. Mit Ausnahme der Rudolfkaserne (heute: Rossauerkaserne), die auf das ihr zugeordnete freie Feld im Südwesten ausgerichtet war, beziehen sich alle auf die Prachtstraße; doch ist über den Deutschmeisterplatz selbst bei dieser Kaserne zumindest der Mittelrisalit ihrer Süd-



Abb. 7. Unbekannt, Blick über den Burg- und Franzensring zum Rathaus, vor 1900, © Wienbibliothek im Rathaus, Wien.

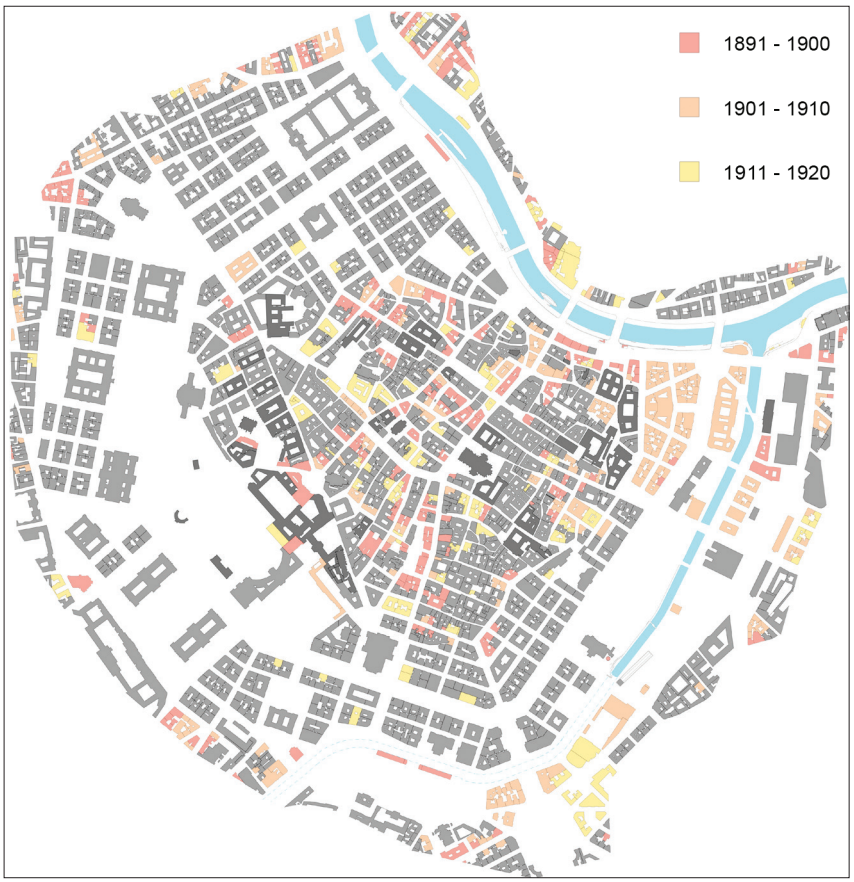


Abb. 8. Baualterplan der Ringstraßenzone im Jahr 1920 mit den Entwicklungsschritten ab 1891, Zeichnung: Harald R. Stühlinger/Seraina Schwizer, 2014.

fassade mit der Ringstraße verbunden. Zwar wurde an manchen Stellen versucht, visuelle und symbolische Bezüge mit dem Bestand aufzubauen, doch standen diese in ihrer Wirkung stets den neu angelegten und mitunter symbolisch aufgeladenen Achsen nach. Man betrachte dafür die Achsen des Chores der Votivkirche, des Landesgerichtsgebäudes oder des Mittelrisaliten der Rückseite des Rathauses, die allesamt keinen Bezug zum Bestand aufzubauen vermochten. (siehe Abb. 7) Die Ausrichtung der Gebäude, die direkt an der Ringstraße platziert wurden – wie die Universität, die Börse, das Ringtheater (1881 abgebrannt), das Reichsratsgebäude (heute: Parlament) sowie das Museum für Kunst und Industrie (heute: MAK) – zeugt indes von der unbedingten Bezugnahme auf die Prachtstraße. Daneben gibt es kürzere und längere Querachsen, welche die Ringstraße nicht nur überspannen, sondern durch die daran anschließenden Ensembles auch gliedern und rhythmisieren. Diese finden sich nicht nur bei der Achse Rathaus–Burgtheater, sondern auch im nordöstlichen Bereich der Ringstraße. Die ehemals bestehende Achse von der Franz-Josefs-Kaserne mit gleichnamigen Tor bis zur k. k. Finanzlandesdirektion wurde im Zuge der Verbauung des Glacis verkürzt. Und nachdem das Stubenviertel im Nachhall des Generalregulierungsplans mit dem Ensemble rund um das k. k. Postsparkassenamtsgebäude verbaut worden war, setzte man dem Postgebäude das k. k. Kriegsministerium als letzten Bau an der Ringstraße gegenüber.

Am monumentalsten wurden diese Querachsen an zwei Stellen ausformuliert: Während jene des Schwarzenbergplatzes bis zum Horizont beim Oberen Belvedere reicht, bildet das Kaiserforum durch seine Längen- und mehr noch durch seine Breitenausdehnung den großzügigsten Raum an der Ringstraße. Wenn auch beide Monumente auf diesen Plätzen zur Ringstraße ausgerichtet sind, so fungieren sie dennoch unterschiedlich. Denn die Figur Maria Theresias deutet zwischen den beiden symmetrisch angeordneten Hofmuseen über die Ringstraße hinweg auf die innerstädtische kaiserliche Residenz der Hofburg, verschränkt also die beiden Seiten des Boulevards und unterstreicht damit die imperiale, die Ringstraße kreuzende Querachse innerhalb des Kaiserforums. Das Reiterstandbild für Fürst Schwarzenberg an der Ringstraße

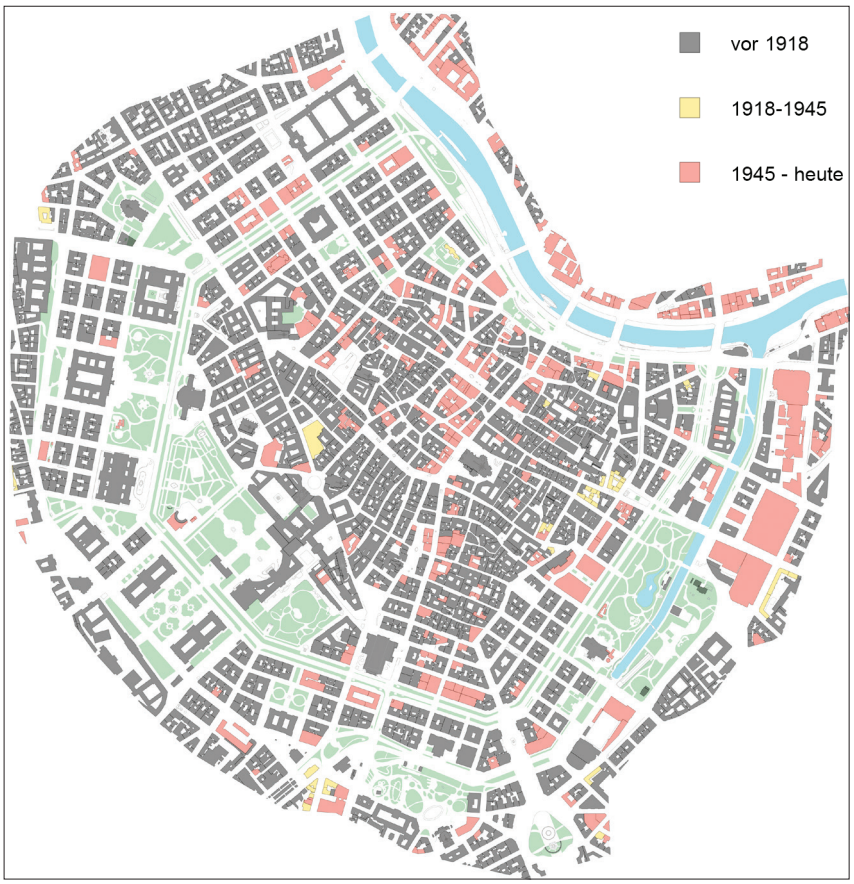


Abb. 9. Baualterplan der Ringstraßenzone im Jahr 2013 mit den Entwicklungsschritten ab 1918, Zeichnung: Harald R. Stühlinger/Seraina Schwizer, 2014.

hingegen ist die visuelle Repräsentanz der Familie, deren Sommerpalais stadtauswärts auf der Achse liegt. (Abb. 10) Solcherlei Querachsen belegen das Potential der Herstellung von inszenierten Sichtbeziehungen. Nicht nur wird damit an der Ringstraße ein städtebaulich-räumlicher Bezug geschaffen, sondern es wird auch ein visuell-ästhetisches Ereignis losgetreten, welches das Erleben von Stadt steigert.

Durch das Heranziehen von repräsentativen Fassaden, die fernab der eigentlichen Prachtstraße liegen, wird die monumentale und symbolische Aufladung der Ringstraße noch zusätzlich gesteigert. An vielen Stellen werden Blicke auf Fassaden herausragender öffentlicher Bauten freigegeben und über Sichtachsen auf die Prachtstraße gebracht. Die Planungsgeschichte eines Einzelbaues bestätigt diese Haltung und entwerferische Handlungsweise exemplarisch: Der Justizplast sollte ersten Planungen zufolge mit seinem Mittelrisaliten auf die Achse der das Rathaus flankierenden Straße (heute: Reichsratsstraße) ausgerichtet werden,[23] letztlich aber wurde die Hauptfassade gedreht und somit ein Bezug zur Ringstraße hergestellt. Allerdings erlaubte es die dreieckige Grundstücksform bei gleichzeitig rechteckigem Gebäudegrundriss und geknicktem Prachtboulevard nicht, den Justizpalast ebenmässig auf die Ringstrasse hin auszurichten und gleichzeitig den Restraum angemessen auszunützen.

Die größte Aufmerksamkeit erlangt sicherlich das Rathaus, das nicht nur durch seinen mächtigen Turm alle anderen Hochhäuser an der Ringstraße überragt, sondern wie kaum ein anderes Gebäude die Blicke von mehreren Seiten auf sich zieht. Seine zurückversetzte Lage von der Ringstraße steigert die Höhenwirkung und lässt das Rathaus – und mit ihm das einstmals aufstrebende Bürgertum der Stadt – imposant ins Stadtbild treten.

Da die Ringstraße nahe an der ehemaligen inneren Stadt ausgesteckt wurde und somit nicht viel Baugrund zwischen neuer Straße und beginnendem Stadtkörper vorhanden war, wurde das Hauptaugenmerk auf ein zentripetales Blickregime gelegt, um das historische Zentrum Wiens mittels Blickbezügen um einen modernen Stadtteil zu erweitern. Mit der ursächlichen Absicht, dem österreichischen Kaiserreich eine imperiale Erscheinung und

mit anderen Städten konkurrenzfähige Reichshauptstadt zu geben, wurde eine der repräsentativsten Straßenschöpfungen des 19. Jahrhunderts geschaffen. Der städtebauliche Gestus, der durch symbolische Aufladung unterstrichen wurde, drückte die unmissverständliche Absicht aus, autarke und zugleich mit dem Vorhandenen verknüpfte Repräsentationsarchitekturen zu errichten. Die vorangegangene Analyse hat gezeigt, dass der Ringstraße durch den differenzierten Umgang mit dem Bestand von innerer Stadt und Vorstädten, durch die Anlage der Quer- und die betonte Ausformulierung wichtiger Sichtachsen sowie durch die Implementierung eines zentripetalen Blickregimes ein autoreferenzielles Selbstverständnis zugrunde gelegt wurde, das mit der inneren Stadt mehr zu tun haben sollte als mit den Vorstädten.

Nicht der Staat allein war der Bauherr der Ringstraße, sondern in gleichem Maße die privaten Bauherren, die durch ihre Investitionen in spekulative Bauprojekte erst den Bau der Monumentalbauten ermöglichten. Die (vermeintlich) untergeordnete Rolle, die ihnen in der Realisierung der Ringstraßenzone zugeteilt wurde, mussten ihre Bauten ebenso im städtebaulichen Erscheinungsbild übernehmen. In ihrer städtebaulichen Statistenrolle gaben diese den untergeordneten, aber dennoch essentiell notwendigen Hintergrund ab, vor dem die in erster Reihe stehenden Repräsentationsbauten ihren Anspruch auf Monumentalität und Autonomie einlösen konnten. (Abb. 11, 12) In seiner Dimension kam das auf Repräsentation abzielende Unternehmen des Einfügens der Wiener Ringstraßenzone einem demiurgischen Akt gleich.



Abb. 10, 11. Unbekannt, Blick über den Schwarzenbergplatz, vor 1900, © Wienbibliothek im Rathaus, Wien (oben), Unbekannt, Blick entlang des Opernrings, vor 1900, © Wienbibliothek im Rathaus, Wien (unten).



Abb. 12. Josef Löwy, Blick entlang des Opernrings bis zur Kuppel des Kunsthistorischen Museums, 1898, © Wienbibliothek im Rathaus, Wien.

Anmerkungen

1 Klaus Eggert: *Die Ringstraße*. Wien, Hamburg 1971, S. 9 sowie Kurt Mollik u.a.: *Planung und Verwirklichung der Wiener Ringstraßenzone*. Wiesbaden 1980, S. 82-84.

2 Mollik 1980 (vgl. Anm. 1), S. 92, 100 und 102.

3 Siehe: *Werkdokumentation Christian Friedrich Ludwig Ritter von Förster*, unpubl. Projektarbeit, Institut für Städtebau, Raumplanung und Raumordnung der Technischen Universität Wien unter der Leitung von Klaus Semsroth, Wien 1985.

4 Wienbibliothek im Rathaus, Inv. Nr. C 4064.

5 Österreichisches Staatsarchiv, AVA, Ministerium des Innern, Präsidialakten 1857, Karton 439, Absatz III (Abschrift aus dem Haus-, Hof- und Staatsarchiv).

6 Neben unbekannt gebliebenen Planern hat Leopold Kintzl in jenem Jahr Stadterweiterungsprojekte für das Glacis geliefert; siehe dazu Leopold Kintzl, Teile der Wettbewerbsprojekte Nr. 4 und 51, Wiener Stadt- und Landesarchiv, Plan- und Schriftenkammer, 3.2.1. P1 110.806, ebenso: Wien Museum, Inv. Nr. 1.505 und Wiener Stadt- und Landesarchiv, Plan- und Schriftenkammer, Sig.: 111.111 (Projekt Nr. 36).

7 Zu den zahlreichen Projekten siehe: Wien Museum, Inv. Nr. 13.483.

8 Vgl. Katasterplan der Stadt Wien, 1858.

9 Berlin zählte im Jahr des Wettbewerbes von Wien (1858) 458.637 Einwohner, München (1858) 137.095 und Hamburg (1858) 171.696. Wien hatte im Jahr vor dem Wettbewerb (1857) etwa 683.000 Einwohner. Zur Einwohnerentwicklung in den jeweiligen Städten siehe: http://de.wikipedia.org (24.7.2014).

10 Diese und die folgenden Plandarstellungen entstanden durch die freundliche Mitarbeit von Seraina Schwizer und basieren sowohl auf dem Kulturgüterkataster der Stadt Wien, dem Historischen Atlas der Stadt Wien sowie eigenen Forschungen.

11 Die zeitgenössische Kritik verglich die Staubbelastung, die am Glacis in den Sommern herrschte, u.a. mit der heißen ungarischen Tiefebene und führte oft dessen gesundheitsbedrohende Wirkung an. Siehe dazu: o. A.: „Ueber die Neugestaltung Wiens." In: *Die Presse* (1858), Nr. 103, 6. Mai 1858, o. S.: *„Die Stadtverwaltung gibt für das ‚Straßenbespritzen' ungeheure Summen aus [. . .]. Dazu kommen noch die Stadtsäuberungs-Kosten mit 74,150 fl., die auch größtentheils nur ein Aufstöbern der abgelagerten Staubmassen sind, wie denn immer eine Staubwolke die noch dazu am Tage arbeitenden Straßenreiniger verhüllt."* Siehe ebenso o. A.: „Ueber die Neugestaltung Wiens." In: *Die Presse* (1858), Nr. 115, 21. Mai 1858, o. S. sowie o. A.: „Wiener Nachrichten." In: *Die Presse* (1858), Nr. 133, 13. Juni 1858, o. S.

12 Protokollbuch der Sitzung vom 21. Januar 1858 zur Wettbewerbsausschreibung. Österreichisches Staatsarchiv, AVA-STEF- Karton 1, Grundzahl 12074 ex 1857 (Präsidial Faszikel 1), o. S. Laut Berechnung des Ministeriums des Innern belief sich die Gesamtfläche auf 238.525 Quadratklafter, die ein Entwicklungsgebiet von umgerechnet 857.454 Quadratmetern darstellte.

13 Unlängst konnte im Wien Museum der offizielle Grundplan lokalisiert werden, der im Oktober 1859 im Wiener Stadtbaumt der Öffentlichkeit präsentiert wurde.

14 Mollik 1980 (vgl. Anm. 1), S. 155-156.

15 Felix Czeike: *Historisches Lexikon Wien in 6 Bänden*. Wien 2004. Einträge: o. A.: „Polytechnisches Institut." [ab 1816 errichtet, heute: TU Wien], Bd. 4, S. 574; o. A.: „Landesgerichtsgebäude." [ab 1831 als k. k. Criminalgebäude errichtet, heute: Landesgericht und Justizanstalt Wien Josefstadt], Bd. 3, S. 670; o. A.: „Hauptmünzamt." [ab 1835 als k. k. Münzamt, heute: Münze Österreich], Bd. 3, S. 82; o. A.: „Franz Josefs-Kaserne." [1852-1857 als Kaiser Franz-Josefs-Kaserne errichtet, 1900-1901 demoliert], Bd. 2, S. 370; o. A.: „Militärgeographisches Institut." [1840-1842 als k. k. Militärgeographisches Institut errichtet, heute: Amtshaus der Stadt Wien], Bd. 4, S. 266 sowie o. A.: „Hauptzollamt." [1840-1844 als k. k. Hauptzollamt errichtet und durch das k. k. Finanz-Landesdirektionsgebäude, heute: Finanzlandesdirektion, 1846-1848], Bd. 3, S. 84-85.

16 Das Areal kaufte der Hof- und Stadtbaumeister Anton Oetzelt und errichtete ab 1852 acht Wohnhäuser auf dem 4600 Quadratmeter großen Gelände. Siehe dazu Diego Caltana: „Anton Ölzelt." In: *Architektenlexikon Wien 1770-1945*, http://www.architektenlexikon.at/de/1200.htm (24.7.2014).

17 Zur offiziellen Wettbewerbsausschreibung („Concursausschreibung") siehe: *Wiener Zeitung* (1858), Nr. 25, 31. Januar 1858, S. 322-323.

18 Mollik 1980 (vgl. Anm. 1), S. 203-236.

19 Zur Entwicklung des Schwarzenbergplatzes vgl. Bernadette Reinhold: *Der Schwarzenbergplatz: seine städtebauliche und architektonische Entwicklung*. unpubl. Diplomarbeit, Universität Wien, 1998.

20 Wiener Stadt- und Landesarchiv, Paradeplatzverbauung des Wiener Stadtbauamtes, Plan- und Schriftenkammer, 3.2.1.1. P1. 1389.

21 Zur Überplattung des Wienflusses siehe: Paul Kortz: *Wien am Anfang des XX. Jahrhunderts*. Bd. 2, Wien 1906, S. 337-340.

22 Der brasilianische Architekt Isay Weinfeld gewann den ausgeschriebenen Wettbewerb, siehe dazu: http://www.dasbesondereprojekt.at (26.10.2014).

23 Projekt für die Verbauung des Exerzierplatzes, um 1870, Wien Museum, Inv. Nr. 107.047.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Tomáš Valena
(München)

Auseinandersetzung mit dem Ort

Jože Plečnik und die andere Moderne

Bei den universell gültigen Prinzipien der Klassischen Moderne, bei einer Architektur von innen nach außen und im International Style erwarten wir zunächst keine sensible und kreative Auseinandersetzung mit dem Ort. Diese scheint eher in der „anderen" Moderne beheimatet zu sein. Neben dem frühen Gunnar Asplund gehört insbesondere Jože Plečnik mit seiner ausgeprägten Unabhängigkeit von jeglichen Manifesten und Gruppenzwängen der Ismen zu jenen Architekten der anderen Moderne, die – ausgehend von einer persönlichen Empfindsamkeit – ein intensives Zwiegespräch mit Orten gepflegt und differenzierte Strategien des Ortsbezugs entwickelt haben. Dies wird für Plečnik an drei Orten der südlichen Gärten der Prager Burg exemplarisch aufgezeigt: Erstens am Paradiesgarten, zweitens an der zentralen Querachse mit halbrunder Aussichtsterrasse, Pyramide und Stiertreppe, sowie drittens an der kleinen Mährischen Bastei. Daran kann illustriert werden, wie Plečnik aus räumlichen Gegebenheiten, visueller Kommunikation mit der Stadt und geschichtlichen Erinnerungen des Ortes neue gestalterische Konzepte seiner Eingriffe entwickelte.

http://www.archimaera.de
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-42470
September 2015
#6 "Einfügen"
S. 81-93

Mit seinem Zacherlhaus und der Heilig Geist Kirche in Wien zählte Jože Plečnik vor dem Ersten Weltkrieg zu den Modernsten seiner Zeit. Anfang der 1920er Jahre – zu einer Zeit also, als die heroische Moderne ihre ersten Gehversuche unternahm, aber kaum nennenswerte Realisierungen vorzuweisen hatte – begegnen wir ihm auf der Prager Burg, die er zum Sitz eines demokratisch gewählten Präsidenten umbaut, indem er mit antikisierenden Formen in den barocken und gotischen Baubestand eingreift.

Unten, in der Stadt, tobt der Kampf um die rechte, das heißt „moderne" Gesinnung, oben „*denkt und schafft in Stille, in unerschütterlicher Ruhe über Prag, auf der Prager Burg ein Künstler – als ob er jenseits all dieses Geschehens, jenseits der Zeit wäre*",[1] schrieb sein späterer Nachfolger im Amt des Burgarchitekten, Pavel Janák.

Plečnik stand jenseits der aktuellen Fragestellungen, jenseits aller einstimmigen Sprechchöre, definitiv jenseits aller Manifeste; später wird er als prominenter Vertreter der „anderen" Moderne gehandelt werden. Im Gegensatz zu den universalistischen und ortsflüchtigen Tendenzen der Avantgarden steht er trotz seines grundsätzlich klassisch-antiken Formenvokabulars für eine ortsbezogene Architektur, für den kreativen Dialog mit dem Ort.

Strategien des Ortsbezugs

Bei Plečnik lassen sich mehrere Strategien des Ortsbezugs feststellen. Im Folgenden möchte ich nur die wichtigsten erwähnen.

Weiterbauen

Als durchgängiges Prinzip können wir das Weiterbauen unter Verwendung des Baubestands ausmachen, sofern dieser Qualität besitzt. So plante Plečnik bei seinen vielen Kirchenprojekten nie eine Kirche neu, wenn eine alte zu ersetzen war, sondern bezog den Vorgängerbau immer mit ein und erhielt ihn auf diese Weise.[2] Dies hängt mit seinem Verständnis der Geschichte zusammen, mit dem er an die historischen Bauwerke herantrat; unsere Vorstellung vom „Ende der Geschichte" und die damit einhergehende Musealisierung des historischen Bestandes wäre ihm völlig unverständlich, ja zuwider gewesen. Seine Vorstellung der Baugeschichte war eine lebendige, vergleichbar mit einem Fluss, in dem er sich selbst befand. Für einen wie ihn, der Vitruv und Leon Battista Alberti nicht als Quelle geschichtlicher Information las, sondern sich mit ihnen in einen ebenbürtigen Dialog vertiefte, mag auch das Wort Albertis volle Geltung gehabt haben: „*Man will das, was bereits gebaut ist, verbessern, und jenes, was noch getan werden muss, nicht verderben.*"[3] Die Geschichte ging für Plečnik auch noch materiell weiter – deswegen das viele Umbauen, Umnutzen, Integrieren und Einfügen, das kontextuelle Hineinkomponieren des Bestehenden in neue Konzepte. Dabei näherte er sich dem Vorgefundenen, auf das er sich stets dialogisch bezog, mit einem großen Respekt vor seiner Qualität. „*Noch nie habe ich abgebrochen, was unsere Väter gut gemacht hatten.*"[4] Diese in einem Brief an den Auftraggeber der zwischen 1925 und 1927 errichteten Kirche Christi Himmelfahrt in Bogojina, den Pfarrer Ivan

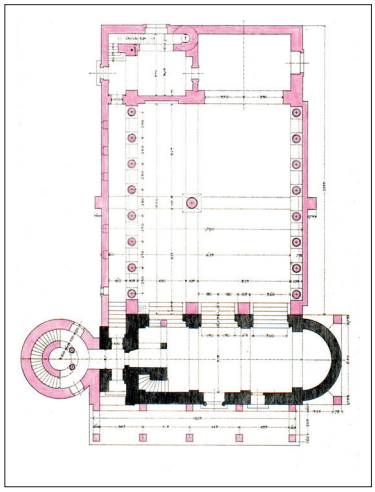




Abb. 1, 2. Erweiterung der Kirche Christi Himmelfahrt in Bogojina, 1924-27: Plečnik integrierte die alte Kirche als Vorraum in der neuen, wobei er die Hauptrichtung um 90° drehte; über dem alten Gewölbe ordnete er eine Sängerempore an. Wie eine kostbare Reliquie umhüllte er die romanische Kirche von allen Seiten und beschützte sie mit Raumschichten. Die Apsis der alten Kirche durchstößt das neue Dach und hält die Erinnerung an das Alte wach. Zeichnung und Foto: Tomáš Valena.

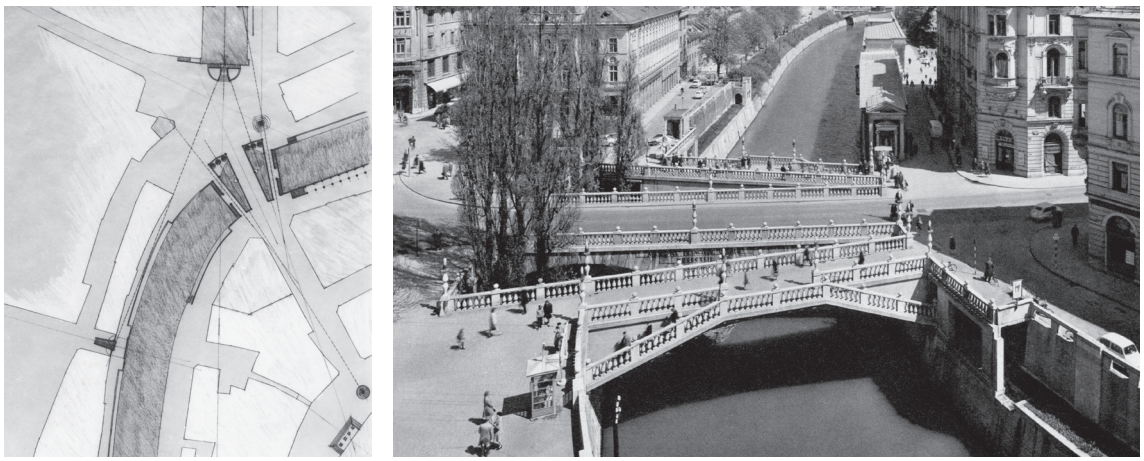


Abb. 3, 4. Tromostovje (Drei Brücken) in Ljubljana, 1929-32: Komplexe geometrische Bezüge und Sichtbeziehungen. Die bestehende Brücke im Flussknie ergänzte Plečnik mit zwei Fußgängerstegen, die über ein Netz von Beziehungen mit wichtigen Orten der Umgebung (Franziskanerkirche, Prešeren-Denkmal, Rathaus, Brunnen) verwoben sind. Zeichnung: Tomáš Valena.

Baša, überlieferte Aussage verweist auf seine grundsätzlich kontextuelle Haltung beim Entwerfen. Mehr noch: Plečnik scheint den vorgefundenen Baubestand als eine willkommene Quelle der Inspiration betrachtet und als Herausforderung bewusst akzeptiert zu haben. Sicherlich, das Alte hat auch bei ihm vom Vergangenen Zeugnis abzulegen, gleichzeitig aber auch den Bedürfnissen des heutigen Lebens zu dienen.

Umkleiden, Nachzeichnen

Im Umgang mit historisch wertvoller Bausubstanz beobachten wir bei Plečnik oft eine eigenartige kontextuelle Strategie des Umhüllens, Umkleidens und damit in gewissem Sinne auch des „Nachzeichnens" der historischen Preziose. Er behandelte das auratische Objekt demnach wie einen numinosen Ort, den es zu verhüllen und zu beschützen galt – nicht unähnlich der mittelalterlichen Art, heilige Kultorte in Neubauten zu integrieren. Es sind oft ganze Raumschichten, mit denen die Preziose von allen Seiten umhüllt und so sanft ins neue Bauwerk eingefügt wird, wie etwa bei der Kirche in Bogojina. Man wird dabei auch an die von Gottfried Semper vorgelegte Bekleidungstheorie erinnert, die Plečnik oft sehr wörtlich und bildhaft in seinen Entwürfen umsetzte. (Abb. 1, 2)

Verweben

Bei komplexeren Planungen im städtebaulichen Maßstab scheint Plečnik auch die klassische kontextuelle Methode angewendet zu haben, das Neue mithilfe von geometrischen Bezügen oder Sichtbeziehungen mit dem Bestand zu verweben. Obwohl keine Zeichnungen erhalten sind, die dies zweifelsfrei belegen würden, sind solcherlei Bezugsnetze im ausgeführten Werk offensichtlich. Man findet sie auf der Prager Burg im dritten Burghof und in den südlichen Burggärten ebenso wie in Ljubljana bei der Anlage des Tromostovje (Drei Brücken), des Zoisov-Grabens oder des St. Jakobsplatzes. (Abb. 3, 4)

Geschichtliche Erinnerungen

An geschichtsträchtigen Orten ist die Verarbeitung der Erinnerung an historische Geschehnisse, Sagen und Vorgängerbauten oder die direkte Verarbeitung archäologischer Evidenz zu neuen Konzepten eine naheliegende Lösung. Gerade im Umgang mit der sagenumwobenen und geschichtlich komplexen Prager Burg bediente sich Plečnik dieser Strategie in intensiver Weise. Aber auch die Anlage des Parks entlang der Römischen Mauer in Ljubljana oder der dortige Bauplatz der National- und Universitätsbibliothek boten ihm dazu reichlich Gelegenheit.

As found

In seiner aufmerksamen Wahrnehmung ließ sich Plečnik oft auch von unscheinbaren Gegenständen oder Elementen des Ortes ansprechen, die er nahezu unverändert, aber durch den veränderten Kontext verfremdet, im neuen Projekt integrierte. Diese Strategie erinnert entfernt an die frühere Spolienverwendung, an die künstlerische Strategie des *objet trouvé* oder an das spätere „as found"-Konzept der 1950er und 1960er Jahre. Bekannt sind beispielsweise Monstranzen, in denen Plečnik die von Pfarrgemeindemitgliedern gespendeten Goldduka-



Abb. 5. Jože Plečnik, Skizzenblatt von der Via Appia in Rom, 1899. Eine bestehende Ruine inspirierte Plečnik zum Entwurf einer Grablege. Das Vorgefundene wurde dabei nahezu unverändert übernommen und lediglich durch eine Treppe und flankierende Grünstreifen ergänzt. © Architekturmuseum Ljubljana.

ten oder Frauenschmuck unverändert verbaute, oder Kirchenleuchten, in denen Stierhörner oder bosnische Kaffeemühlen integriert worden sind; in Bogojina schmückte er mit der heimischen Töpferware Altar und Kirchendecke. Ähnlich unbekümmert hatte er sich bereits bei seiner 1898 angetretenen Studienreise nach Italien von den antiken Resten an der Via Appia zu Architekturentwürfen inspirieren lassen. (Abb. 5) Nach dem Zweiten Weltkrieg sollte Plečnik diese Strategie an den Kirchenruinen in seiner slowenischen Heimat meisterhaft anwenden.

Dialogisch entwerfen: Ortsbezüge in den südlichen Gärten der Prager Burg

Plečniks mehrschichtiges ortsbezogenes Entwerfen möchte ich anhand einiger Eingriffe in den südlichen Gärten der Prager Burg ausführlicher darstellen. Frei von allzu einengenden Funktionsanforderungen konnte er sich dort auf ein inniges Zwiegespräch mit dem grünen *Genius loci* der Burg einlassen. Ohne auf die Umstände näher einzugehen, die dazu geführt haben, dass Plečnik im November 1920 vom Präsidenten Tomáš Garrigue Masaryk in das Amt des Burgarchitekten berufen wurde, halten wir fest, dass seine erste Aufgabe darin bestand, eine Lösung für die westliche Spitze des Paradiesgartens zu entwickeln. Dieser bereits in der Renaissance vom Erzherzog Ferdinand angelegte Garten bildet zusammen mit dem sogenannten Wallgarten die südlichen Burggärten, die in der Postkartenansicht der Burg von der Stadt aus die grüne Basis für den darüber schwebenden, 600 Meter langen Gebäudekomplex abgeben.

Paradiesgarten

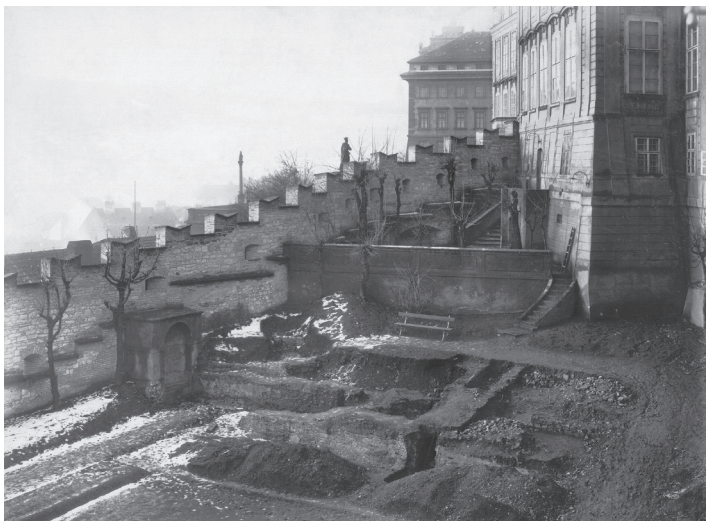
Plečnik befand sich um diese Zeit in einer Phase der persönlichen und beruflichen Neuorientierung, was seine angeborene, nahezu seismographische Empfindsamkeit noch gesteigert und zusätzlich geschärft haben dürfte.

Wir wissen, dass er bereits am 27. Januar 1920 zum ersten Mal im Garten stand und von dem starken Ort sichtlich beeindruckt wurde.[5] Aus einem späteren Brief wissen wir auch, dass er bereits bei diesem ersten Besuch die später ausgeführte monumentale Treppenlösung „*im Geiste geschaut*“ hatte.[6] Wir spüren, wie er in diesem Augenblick in eine Beziehung zu dem Ort tritt. Für einen Moment stand er im Dialog mit dem Garten, und auf dessen Ansprache gab er im Geiste eine spontane Antwort. Wir werden sehen, dass diese erste Antwort sich nach vielen Irrwegen für den Entwurf als tragfähig erwiesen hat. (Abb. 6, 7)





Abb. 6, 7. Jože Plečnik, Paradiesgarten der Prager Burg, 1920-24. Blick auf die monumentale Treppenanlage, Foto: Tomáš Valena (links) und auf das Rasenparterre mit Granitschale, Foto: Jan Valena (rechts).



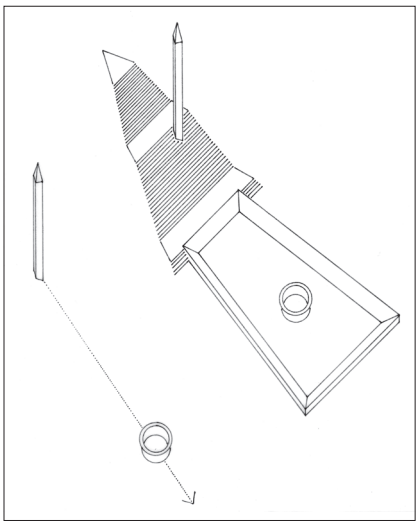


Abb. 8, 9. Paradiesgarten, Blick in die desolate westliche Spitze des Gartens mit den freigelegten Resten einer „monumentalen" Treppenanlage, Dezember 1919, © Archiv der Prager Burg (links), Schema des dualen Konzepts des Paradiesgartens, Zeichnung: Tomáš Valena (rechts).

Um Plečniks Dialog mit dem Ort zu rekonstruieren, müssen zunächst der Zustand des Paradiesgartens im Jahr 1920 und die geschichtlichen Erinnerungen, die in ihm abgelagert waren, erschlossen werden. Der Gartenraum ist durch Burgfassade sowie gezinnte Gartenmauer eindeutig gerichtet und kanalisiert den Blick zur Stadt. In der Längsrichtung sind rund acht Höhenmeter zu überwinden, wovon allein der spitz zulaufende Westteil etwa fünf Meter zu übernehmen hat. Damit ist der Garten im Prinzip zweigeteilt, denn das relativ flache Parterre steht der steilen Westspitze gegenüber, die mit ungeordneten Treppen- und Terrassenfragmenten chaotisch gefüllt ist. Dort wurde bei Erdarbeiten im Jahr zuvor eine Treppenanlage ausgegraben, die für Plečniks weitere Überlegungen das Stichwort abgegeben hat. An dieser Stelle bäumt sich der enger werdende Raum wie eine gewaltige Brandungswelle in die Höhe der westlichen Spitze empor. (Abb. 8)

Plečnik muss diesen Raumsog unmittelbar gespürt haben, denn er beantwortete ihn mit einer monumentalen Treppenanlage in voller Raumbreite, mit der er den aufstrebenden Raum im Augenblick des Emporschießens gewissermaßen petrifizierte. Er faltete den gesamten Garten in fünf plane Flächen auf – vom Rasenparterre ausgehend über zwei Treppenläufe und zwei Podeste bis in die Westspitze hinauf. Und er verstand auch die inhärente Dualität des Gartenraums und beantwortete die ganz Stein gewordene, aufwärts strebende Gartenpartie mit einem raumhaltigen Rasenparterre. Und als ob dies noch nicht genügen würde, überhöhte er die Treppe mit einem hohen Monolithen und zentrierte die Rasenfläche mit einer großen Granitschale, die auf zwei Blöcken mitten im abgesenkten Rasen wie ein Kind im Mutterleib geborgen liegt. (Abb. 9) Drei geschichtliche Erinnerungen mag Plečnik in diesem Motiv der Schale verarbeitet haben: Erstens hatte er hier ein flaches barockes Wasserbecken vorgefunden (das er an eine andere Stelle des Gartens versetzen sollte), zweitens dürfte er sich an das Bad Erzherzog Ferdinands erinnert haben, das hier im 16. Jahrhundert angelegt worden war, und drittens schließlich mag auch der alte Name „Paradiesgarten" das Bild des kreuzgeteilten Klostergartens mit einem Brunnen im Zentrum nahegelegt haben. Und natürlich ist hier auch die klassische Dualität männlich–weiblich thematisiert und architektonisch subtil umgesetzt: Der Aufwärtszug der Treppe kulminiert in der reinen Vertikalität des Obelisken und in der Härte der totalen Versteinerung, ihm gegenüber liegt im grünen, weichen Rasenparterre die Schale mit empfangender Geste, welche das Wasser von oben empfängt.

Und doch hatte die Idee, so folgerichtig sie aus den Gegebenheiten des Ortes entwickelt worden war, einen Haken: der gewaltige Aufwärtszug in die Spitze verlangte dort nach einem Ventil, nach einer Öffnung oder einem Eingang, das im Programm aber nicht vorgesehen war – die südlichen Gärten waren zunächst als reine Privatgärten des Präsidenten konzipiert. Der Ausgang aus der Präsidentenwohnung generierte eine bedeutungsbeladene

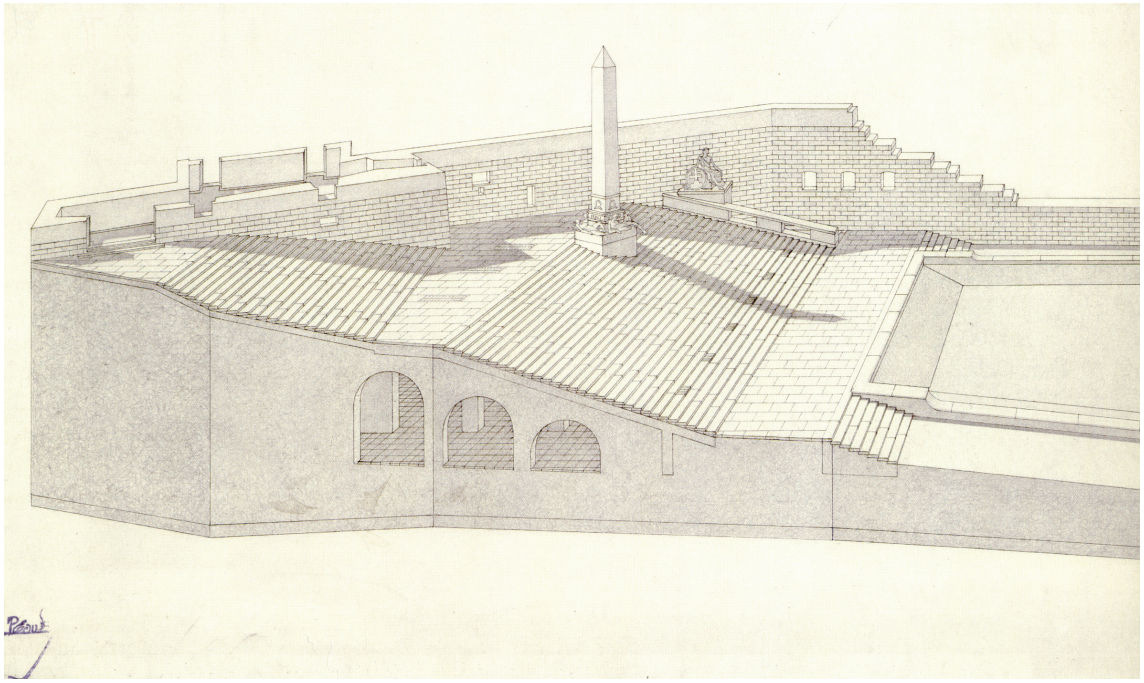


Abb. 10. Die von Plečnik um die Jahreswende 1920-21 gefundene „Tür“ in der äußersten westlichen Spitze des Paradiesgartens, © Archiv der Prager Burg.

Querachse in dem an sich längsgerichteten Paradiesgarten und bestimmte so die Lage der Granitschale mitten im Rasenparterre. Im Westen war allenfalls ein Nebenausgang aus den Gästeappartements über den so genannten Löwensaal denkbar, doch dieser führte nicht in die äußerste Spitze des Gartens. Ein öffentlicher Zugang in den 500 Meter langen Garten war hier unerwünscht.

Plečnik spürte genau, dass sein Konzept ohne eine Öffnung an dieser Stelle hinfällig war. In der besinnlichen Zeit zwischen den Jahren nahm er sich den Paradiesgarten erneut vor und quälte sich mit zehn recht absonderlichen Alternativentwürfen. Kosta Strajnić, dem Verfasser der ersten Monographie über Plečnik, schrieb er am 7. Januar 1921: „*In Schmerzen habe ich mir mehrere Projekte ausgedacht – bis ich am Ende unerwartet eine Frucht geboren habe – die ich bereits im Vorjahr – als ich zum ersten mal im Garten war, im Geiste geschaut und daraufhin im Sommer in kleinem Maßstab skizziert hatte. Die Sachen habe ich lediglich bereinigt und schlicht und einfach gemacht – nachdem ich längst verzweifelt war darüber, ob sie ausführbar ist. Ich habe eine Tür gefunden – wirklich eine Tür – dass heißt einen neuen Zugang.*“[7] Der Durchbruch gelang ihm erst, als er die Richtung des nahe liegenden Ausgangs aus dem Löwensaal zum Garten hin umgedreht und die Bewegung noch im Saal über einen abgesenkten Gang zunächst in die entgegengesetzte Richtung gelenkt und so mit einer „Tür“ die äußerste Spitze erreicht hatte. Mit diesem Zeitpunkt wurde die ursprüngliche Idee wieder möglich, der Rest ergab sich sozusagen von selbst. (Abb. 10)

Erst im Jahr 1925, offensichtlich inspiriert vom Durchbruch der Gartenmauer für die Einbringung der Granitschale, schlug Plečnik ein vergittertes Doppeltor vor, um der Öffentlichkeit wenigstens einen Einblick in den Garten zu ermöglichen. Etwa zur selben Zeit setzten seine Überlegungen zu einer direkten Treppenverbindung vom





Abb. 11, 12. Der Ein- und Ausblick durch das Doppeltor der Neuen Schlossstiege bereitet auf die jeweils andere Formenwelt vor. Foto (links): Tomáš Valena, Foto (rechts): © Archiv der Prager Burg.

dritten Burghof in die südlichen Gärten ein. Seitdem die Gärten öffentlich zugänglich sind, betritt man sie am oberen Ende der Neuen Schlossstiege über ein kleines Podest, das sich wie selbstverständlich aus der alten Ziegelstützwand herausdreht. Vordergründig verwendete Plečnik die Materialien der unmittelbaren Umgebung: Ziegel und einheimischen Sandstein, und er griff sogar die barocken Formen auf, die in der Nah- und Fernsicht zur Kleinseite dominieren. Mit der fremdartigen Mittelstütze im Gartentor aus poliertem Granit aber setzte er kompromisslos ein persönliches Zeichen seiner Architektur. (Abb. 11, 12) Je nachdem, in welcher Richtung man das Tor durchschreitet, wird man auf jene Formenwelt eingestimmt, die man betritt. Auf diese Weise nahm Plečnik gleich beim Eintritt das Entwurfsthema der Gärten vorweg: nonchalantes Aufgreifen der Elemente der bestehenden Situation dort, wo der konkrete Ort starken Eigencharakter ausstrahlt, aber radikale Neuschöpfung dort, wo der Ort weiterentwickelt und gestärkt werden muss.

Auch bei dem letztlich nicht ausgeführten Monolithen im oberen Bereich der Monumentaltreppe versuchte er ein Zwiegespräch mit der unmittelbar anschließenden, Mitte des 18. Jahrhunderts von Nikolaus von Pacassi gestalteten Südfront der Burg. In verschiedenen Varianten griff Plečnik nicht nur die Höhe des ersten Gesimses und die weite Ausladung des zweiten auf, sondern übernahm auch das Pilastermotiv der Burgfassade. (Abb. 13)

Zentrale Fläche mit halbrunder Terrasse und Pyramide

Betrachten wir nun eine weitere, recht komplexe Stelle der südlichen Gärten, an der sich Plečniks kreative Verarbeitung vorgefundener Elemente des Ortes und seiner Geschichte zu neuen Konzepten exemplarisch aufzeigen lässt. Hier trennt eine große, recht flache Kiesfläche das geometrische Schema der Rasenflächen und Wege und bildet so die einzige ausgeprägte Querachse des langgestreckten Wallgartens. An der Abbruchkante zur Stadt hin ist eine große halbrunde Aussichtsterrasse angeordnet, die seitlich von einer schlanken Pyramide flankiert ist. Oberhalb dieser Zentralfläche errichtete Plečnik die Stiertreppe, und nur an dieser Stelle ermöglichte er eine komplette Querung der südlichen Gärten vom dritten Burghof bis zu den unterhalb liegenden Gartenteilen. Was veranlasste ihn zu dieser dramatischen Raumkaskade zwischen der Burg und der Stadt zu ihren Füßen? (Abb. 14, 15)

Die beschriebene Stelle des Gartens war in vielerlei Hinsicht besonders: Die von Pacassi vereinheitlichte Burg-

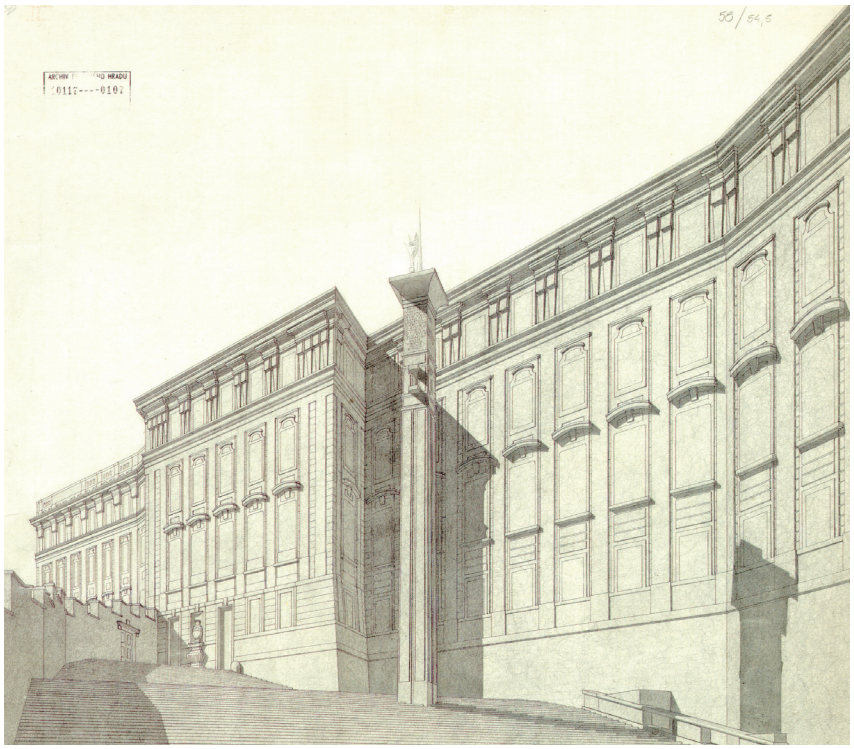


Abb. 13. Eine der vielen Varianten des nicht ausgeführten Monolithen auf der Monumentaltreppe des Paradiesgartens in enger formaler Anlehnung an die Burgfassade, 1921. © Archiv der Prager Burg.

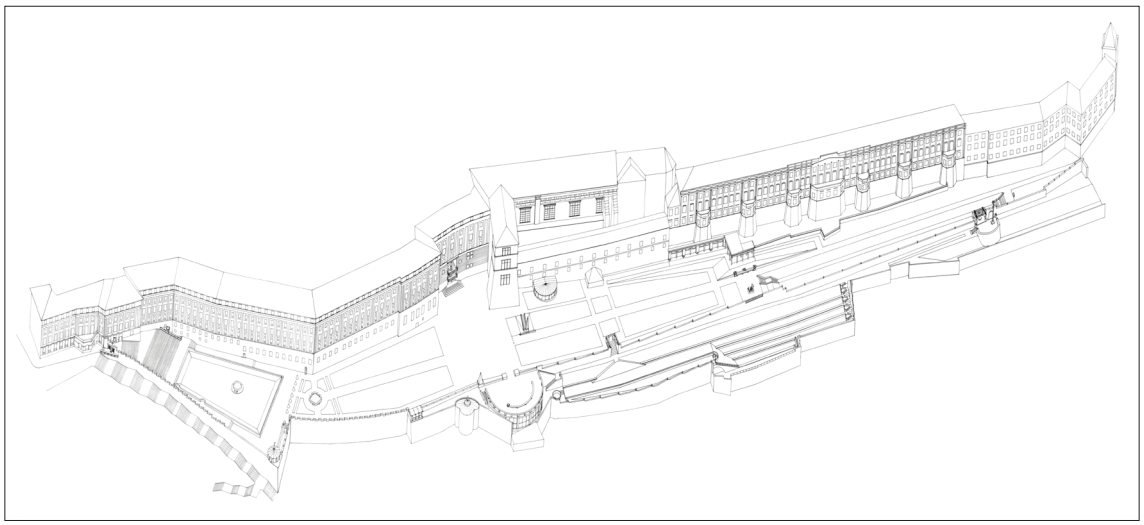


Abb. 14. Axonometrie der südlichen Gärten der Prager Burg, im zentralen Bereich die große quergelagerte Kiesfläche, Zeichnung: E. Herbert.

front blieb an dieser Stelle noch wild zerklüftet; der weit vorspringende sogenannte Ludwig-Flügel ist hier von einer tiefen Einbuchtung flankiert, in der sich der „Küchenhof" befand. Gegenüber dem Ludwig-Flügel war auf der Linie einer erst nach dem Revolutionsjahr 1848 errichteten Wehrmauer eine der beiden halbrunden Bastionen errichtet worden. Die flache Stelle dazwischen wurde später für einen Tennisplatz planiert, der somit inmitten eines Gartens im englischen Landschaftsstil verborgen lag. Wenn wir uns dann noch anhand von älteren topographischen Plänen vor Augen führen, dass die Bastion auf einer flachen, halbrunden Kuppe situiert war, und dass sich an dieser Stelle in der Burgfront seinerzeit das Südtor befand, zu dem ein direkter Weg von der Stadt führte, so ist das Konzept des Umbaus bereits mit Händen zu greifen.

Denn offensichtlich übernahm Plečnik die Idee der zentralen Kiesfläche von dem bestehenden Tennisplatz, und die halbrunde Bastion vergrößerte er bis zum Rand der halbrunden Kuppe zu einer ebenfalls halbrunden Aussichtsterrasse, wobei er die Bastion in einem unterhalb der Terrasse angelegten Gewächshaus erhielt. Den alten Südzugang zur Burg interpretierte er als Zug quer durch die Gärten über die Stiertreppe bis zum Goldenen Tor der zum Burgkomplex gehörenden St. Veits-Kathedrale um.

Die Stiertreppe beginnt im dritten Burghof unauffällig als einläufiger Treppenschacht unter einem kupfernen, von vier Stieren getragenen Baldachin (von denen sie auch den Namen erhalten hat). Innerhalb des Burgflügels entwickelt sie sich zu einer zweiläufigen Treppe, bietet auf zwei weit vor die Fassade hinausgreifenden Balkonpodesten feierliche Aussichten auf die Stadt und beherrscht die zentrale Fläche mit einer über drei Geschosse reichenden Öffnung, die an das alte Burgtor erinnert. (Abb. 16) Und an dieser Stelle kommt offensichtlich auch die



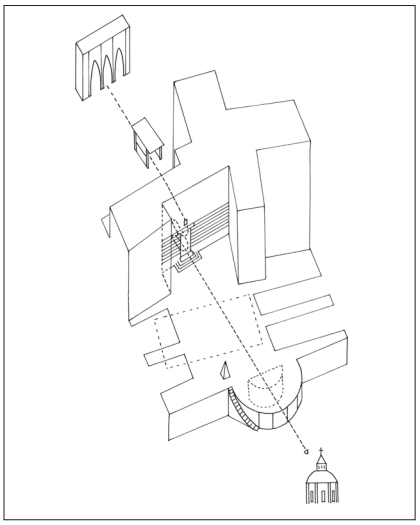


Abb. 15, 16. Zentrale Kiesfläche im Wallgarten der Prager Burg, im Hintergrund die dreigeschossige Öffnung der Stiertreppe, Foto: Damjan Prelovšek (links), Schema der Bezüge der großen Querachse zwischen dem dritten Burghof, dem Goldenen Tor der Kathedrale, der Stiertreppe, der halbrunden Terrasse mit Pyramide und der Kuppel der St. Nikolauskirche, Zeichnung: Tomáš Valena (rechts).

tschechische Mythologie – die geschichtliche Erinnerung des Ortes – ins Spiel. Die Treppe ist nämlich auf den drei Kilometer entfernten Vyšehrad, den sagenumwobenen böhmischen Fürstensitz, ausgerichtet. Von dort aus soll die Seherin Libuše die Stadt Prag gegründet und ihr Ruhm prophezeit haben, der die Sterne berühren werde; ihre Abgesandten sollen auf einem Sporn über der Moldau wie vorausgesagt den mythischen Ahnen angetroffen haben, der gerade eine Schwelle (tschechisch: „práh“) für die künftige Stadt Prag (*Praha*) zimmerte. Dort bauten sie der Mythologie zufolge die Prager Burg, umgaben sie mit einem Wall und bauten über dem Tor – natürlich dem südlichen, welches gegen Vyšehrad weist – ein hohes Blockhaus. Plečnik ließ sich durch diese Erzählung offenbar zu der ungewöhnlichen Bossierung der Gartenfassade inspirieren, die an Blockbauweise erinnert. (Abb. 17)

Vor der zentralen Fläche wurde die Gartenmauer zur Gänze abgetragen, denn von hier aus öffnen sich die fulminantesten Ausblicke über die Stadt. Lediglich ein niedriger Sockel verrät noch den ursprünglichen Verlauf der Mauer. Und auf diesen setzte Plečnik seitlich der halbrunden Terrasse eine schlanke Pyramide mit einer kupfernen Spitze, auf welche die Treppe von den tiefer liegenden Gärten aus direkt hinführt. Aus dieser Froschperspektive lenkt die Pyramide den Blick zum Südturm der Kathedrale, während sie in umgekehrter Richtung mit ihrer Form und Größe auf die „hunderten“ von Prager Türmen verweist. Dieses Hereinholen der Ferne an die Bruchkante des Gartens, das Aufgreifen des visuellen Dialogs mit der Stadt, letztlich die Vermittlung zwischen Burg und Stadt, sind die wesentlichen Aufgaben der Pyramide. Schaut man von der Burg über die halbrunde Terrasse auf die Kleinseite, so offenbart sich ein weiteres Zwiegespräch der Formen: Plötzlich scheint der liegende Halbkreis der Terrasse als dem aufrechten Halbkreis der Kuppel von St. Nikolaus verwandt. (Abb. 18) Plečnik grüßt hier seinen zweihundert Jahre älteren Kollegen Kilian Ignaz Dientzenhofer, einen Vorläufer im Geiste.

Mährische Bastei

Zum Schluss möchte ich noch ein subtiles Kammerstück der Weiterentwicklung und Überhöhung eines Ortscharakters vorstellen. Am östlichen Ende des Wallgartens befand sich die zweite der beiden nach dem Revolutionsjahr 1848 angelegten Bastionen der Burgbefestigung. Entsprechend ihrer Funktion war die Bastei zweigeteilt: der vorne abgerundeten, weit vor die Mauerlinie vorspringenden Bastion war ein etwa quadratischer Mannschaftsraum hinter der Mauer zugeordnet. Zwei extrem unterschiedliche Raumtypen stoßen hier aufeinander: das aggressiv exponierte Körpervolumen der Bastion und das dreiseitig umschlossene Raumvolumen des Schutzraums – dramatische Gegensätze, wie Plečnik sie liebte. Mit seinem Entwurf für die Mährische Bastei griff er beide Raumcharaktere auf, verschärfte sie noch und verfremdete sie durch das Hinzufügen neuartiger Elemente. Den kleinen, chthonischen Raum in Rechteckform hinter





Abb. 17, 18. Bossierung der Burgfassade um die Öffnung der Stiertreppe zum Garten in der Art des Holzblockbaus in Erinnerung an die Stadtgründungsmythologie Prags (links), Blick von der Burg über die halbrunde Terrasse auf die Kleinseite mit dem Zwiegespräch der Formen: die halbrunde Terrasse antwortet der Kuppel der St. Nikolauskirche, die schlanke Pyramide kommuniziert mit den „hunderten“ Türmen von Prag. © Archiv der Prager Burg.





Abb. 19, 20. Mährische Bastei: Der rechteckige „Schutzraum" mit Holzpergola auf vier Stützen und einem Steintisch in seiner Mitte (links), die exponierte Bastion vor der Mauer mit der Steinnadel (rechts). © Archiv der Prager Burg.

der Mauer beschützte er zusätzlich mit einer von vier Säulen getragenen Holzpergola. Die eingestellten Säulen greifen das „Haus im Haus"-Motiv auf und konzentrieren den Ort auf seine Mitte hin. Der in sich ruhende Raum wird zusätzlich von einem Steintisch zentriert, dem Lieblingsort des Präsidenten Masaryk in den Gärten. Und in den allseits exponierten, gegenüber dem Himmel offenen Raum vor der Mauer pflanzte Plečnik eine zehn Meter hohe Steinnadel mit einer Grundfläche von nur 24 auf 36 Zentimetern, die er mit einem schweren ionischen Kapitell bekrönte, das eine goldene Kugel trägt. (Abb. 19, 20)

Plečnik und der Ortsbezug in der „anderen" Moderne

Das Jahr 1920, in dem Plečnik mit den Umbauten auf der Prager Burg begann, brachte für ihn einen fundamentalen Umbruch: Nach zehn Jahren Zurückgezogenheit, in denen er sich lediglich der Lehre an der Prager Kunstgewerbeschule hingegeben hatte und ohne Aufträge geblieben war, wurde er (achtundvierzigjährig) sowohl zum Professor an die neu gegründete Universität in seine Heimatstadt Ljubljana berufen als auch in Prag als Burgarchitekt bestellt. In Prag sollten ihm die interessantesten und bedeutendsten Architekturaufgaben angetragen werden, und wir spüren, wie seine angestaute Kreativität nach den Sternen griff. Zur gleichen Zeit konnte er nun auch sein lange gehegtes Heimweh nach Ljubljana stillen. Er war aus seinem Schneckenhaus ins Rampenlicht gelockt worden, wurde hin- und hergerissen, verwundbar, aber auch extrem empfänglich und sensibel gegenüber der Außenwelt, und er durchlebte mithin alles, was er fühlte, dachte und entwarf, besonders intensiv. Auf dieser Intensität und Empfindsamkeit beruht seine aufmerksame Hinwendung und individuelle Bezugnahme zu jeder Situation und jedem Ort, mit dem er zu tun hatte. Für Plečnik wurde das sensible Lauschen und Hineinschauen in das Wesen des Ortes offensichtlich eine sichere Leitplanke für seinen architektonischen Umgang mit der Welt.

Diese Sensibilität gegenüber dem Ort und seinen Potentialen war bei Plečnik nicht das Resultat von irgendwelchen Zeitströmungen – von diesen war er weitgehend unabhängig –, sondern sie beruhte vielmehr auf einer persönlichen, individuellen Empfindsamkeit gegenüber der Umwelt. Und natürlich gab es diesbezüglich auch vorbildhafte Haltungen; man denke nur an Camillo Sitte, Theodor Fischer oder Gottfried Semper, die Plečnik alle kannte und schätzte. Doch theoretisch gestützte Haltungen der Sensibilität zu entwickeln, das war seine Sache nicht. Es handelt sich bei ihm immer um persönliche Bezugnahmen zu Orten, von denen er sich in seiner grundsätzlichen Offenheit gegenüber der Welt ansprechen ließ.

Erik Gunnar Asplund

Darin mag er in den 1920er Jahren am ehesten mit dem in der Literatur meistzitierten Kontextualisten des 20. Jahrhunderts, mit Erik Gunnar Asp-

lund, verglichen werden. Für Kenneth Frampton liegt die Bedeutung von dessen Werk „*in der Fähigkeit, den Kontext, in dem es sich befindet, direkt zu reflektieren, das heißt in seiner Kapazität, aus den unmittelbaren Bedingungen der Umgebung einen Ort zu schaffen.*“[8] Als Paradebeispiel wird vor allem der nicht realisierte Wettbewerbsentwurf für die Königliche Kanzlei in Stockholm zitiert, den Asplund im Jahr 1922 zusammen mit Ture Ryberg einreichte.[9]

Im Baumassenplan ist der neu entworfene Gebäudekomplex trotz seiner Größe und Komplexität kaum auszumachen, so gründlich ist er in die bestehende Raumstruktur integriert. (Abb. 21) Asplund griff dabei nicht nur die länglichen Blockzuschnitte mit ihren schmalen Passagen auf, sondern führte diese auch bis zur Hauptstraße fort. Hier knickte er die Zeilen, um mit der ersten die Geometrie eines bestehenden Palasts aufzunehmen. Die anderen drei neigte er wieder zunehmend, um am Kopfbau mit dem Portikus die städtebaulich gewünschte Richtung zu erhalten.

Auch im Detail reagierte er auf die vorgefundene Situation, zum Beispiel, wenn er die bestehenden Kopfbauten behutsam ergänzte, weiterführte und am anderen Ende neu interpretierte – sie also zum eigentlichen Thema des ganzen Entwurfs machte –, oder wenn er mit einem dieser Kopfbauten am Wasser exakte Bezüge zum Raum vor dem Palais beziehungsweise dem dahinter anschließenden Garten suchte, oder wenn er schließlich den Portikus genau auf den Eingang des Königspalasts richtete. (Abb. 22)

Asplund reagierte aber keineswegs nur passiv auf die Zwänge der räumlichen Situation. Den aus dem Kontext entwickelten Gedanken des L-förmigen Bauteils (Kopf und Schwanz) vervollkommnete er vielmehr zum Typus, mit dem er die gesamte Bauaufgabe meistern konnte. Er entwickelte seine Entwurfsstrategien also aus dem Eingehen auf das Bestehende: „*Als Empiriker reagiert er auf den Ort und ist gleichzeitig als Idealist mit normativen Bedingungen beschäftigt. Im selben Werk reagiert er, gleicht aus, überträgt – und alles zugleich – und macht geltend, passive Antenne und aktiver Reflektor zu sein.*“[10]

Die kontextuelle Dimension der Stockholmer Stadtbibliothek (1924-28), dem aus reinen stereometrischen Körpern gefügten Hauptwerk Asplunds, ist komplexer und auf den ersten Blick nicht ersichtlich. Problematisch war bereits die Lage an der Ecke eines Baublocks, in dessen Mitte sich ein steiler Hügel mit der Sternwarte befindet.

Trotz vieler Planungsvarianten kristallisierten sich für Asplund bald einige Bezüge zu dieser Umgebung als Fixpunkte heraus.[11] So liegt die Bibliothek abseits der Ecke mit ihrem Bücherzylinder genau auf der Achse der Sternwarte, mit der sie außerdem durch ihre leichte Herausdrehung aus der Geometrie des Karrees und – wenn man so will – auch durch ihre kosmischen Bezüge in Gestalt der Vertikalität des Zylinders verwandt ist. (Abb. 23) Zur „irdischen“ Umgebung hingegen vermittelt das Quadrat des äußeren Mantels, das die Höhe der Straßenrandbebauung aufgreift, eben-

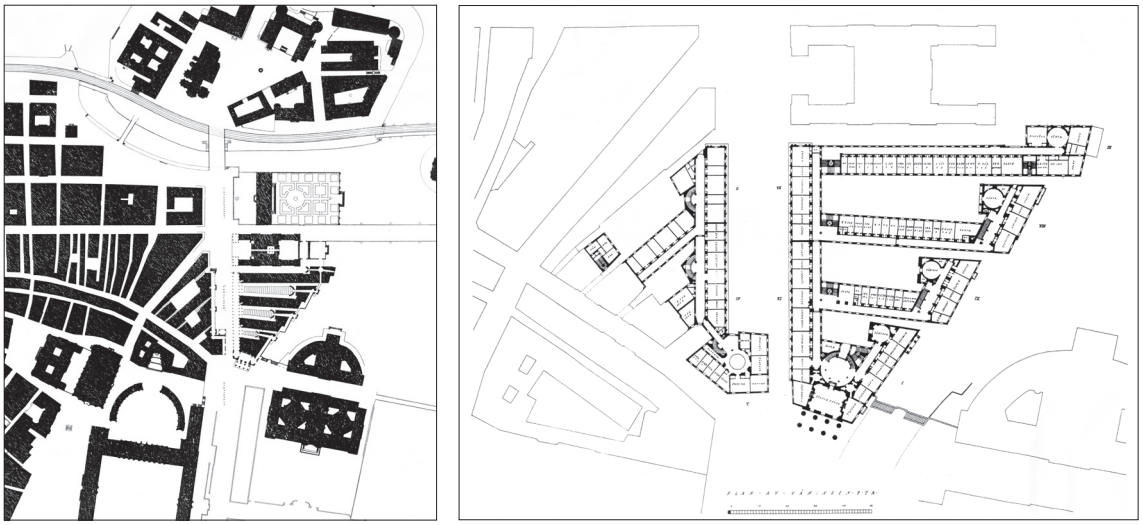


Abb. 21, 22. Erik Gunnar Asplund und Ture Ryberg, Wettbewerbsvorschlag für die Königliche Kanzlei in Stockholm, 1922, Lageplan und Obergeschoßgrundriss. Quelle: Ahlberg 1950.

so wie die erdgeschossige Basis der Bibliothek, welche die Blockecke an der wichtigen Straßenkreuzung im Fußgängerniveau definiert.

Die Quellen dieses ungewöhnlichen Kontextualismus bei Asplund gehen sicherlich auf die schwedische Version der Nationalromantik zurück, die eine neue Sensibilität im Bezug auf die heimische Landschaft generierte, später aber auch die Architekten zu einer größeren Empfindsamkeit gegenüber dem besonderen Ort geführt hat. Doch auch Asplunds kontextuelle Sensibilität liegt letztlich in seiner Persönlichkeit begründet. Seine Freiheit für eine selbst gewählte und selbst gesteuerte Bindung an den Ort ist das Resultat seiner Unabhängigkeit von irgendwelchen Programmen, vom Zwang zum Neuen, von Modeerscheinungen.

Hakon Ahlberg, ein Freund und intimer Kenner seines Werks, bescheinigte ihm, er sei „*kein Mann des Programmes, keiner, der neuen Grund erschloss, kein Schöpfer von Neuem*“ gewesen.[12] Asplund war ein Individualist, der nicht das Allgemeingültige oder das Universelle suchte, sondern das Besondere achtete und allem einen individuellen Ausdruck verlieh. Er „*reagiert gegen die Uniformität der Zeit und die Unterdrückung des Individuellen. Er kämpft für das Persönliche, das Menschliche, für das Verfeinerte und das Subtile*“.[13] Als sich Asplund in den frühen 1930er Jahren dem *International Style* anschloss und die Beschäftigung mit der neuen Form die Oberhand gewann, traten kontextuelle Elemente in seinem Schaffen folgerichtig in den Hintergrund.

Die Stockholmer Stadtbibliothek mit ihrem Gleichgewicht zwischen idealtypischen geometrischen Volumina auf der einen und den feinen Ortsbezügen auf der anderen Seite liefert in ihrer Geistesverwandtschaft zu Plečniks National- und Universitätsbibliothek in Ljubljana neben den oben genannten eine weitere Berührungsstelle mit dem Werk dieses Architekten. Beide Bibliotheken werden oft in einem Atemzug als Beispiele für eine „andere“ Moderne genannt. Und oft ist gerade die Sensibilität gegenüber dem Ort das entscheidende Unterscheidungsmerkmal dieser anderen im Vergleich zur Klassischen Moderne. (Abb. 24, 25)

Geschichte verwerten

Selbstverständlich geht es bei Plečniks Umbauten auf der Prager Burg um Einfügungen – jedoch weniger um die seiner Architekturen in eine bestehende Situation als vielmehr um Einfügungen ausgewählter Elemente des Ortes und seiner geschichtlichen Sedimentationen in seine neuen, aus dem Ort entwickelten Konzepte. So schuf Plečnik Neues aus den Gegebenheiten des Ortes, indem er das Vorgefundene neu sortierte und zusammensetzte. Vielleicht kann man dieses Entwurfsverfahren mit einem späteren Wort Vittorio Gregottis beschreiben: „*Die spezifische Wahrheit ist die des Ortes: Die Geographie des Ortes als physische Manifestation seiner Geschichte ist das, was – in der Begrenzung – erlaubt zu handeln. Diese Geschichte verwerten heißt, die Sammlung der Funde des Ortes als begrenzten Park privilegierter Materialien für das spezifische Projekt zu wählen.*“[14]

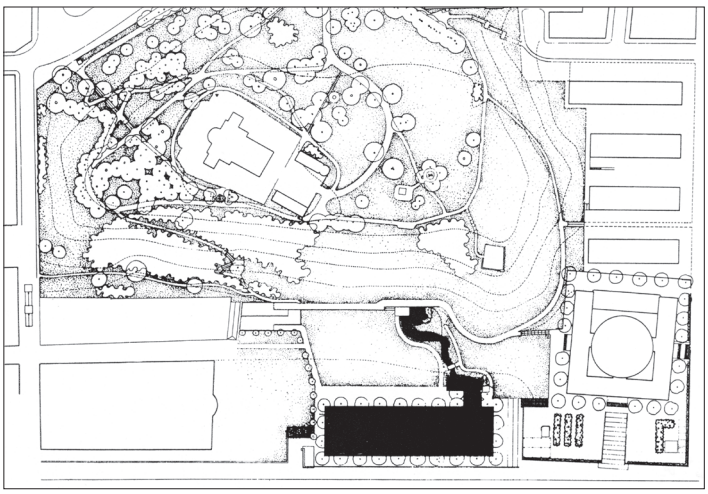




Abb. 23, 24. Erik Gunnar Asplund, Stadtbibliothek in Stockholm, 1924-28: Der Lageplan zeigt den axialen Bezug des Bibliothekszylinders zu der Sternwarte auf dem Hügel, Quelle: Ahlberg 1950 (links), Blick auf den Haupteingang, Quelle: Blundell Jones 2005 (rechts).



Abb. 25. Jože Plečnik, National- und Universitätsbibliothek in Ljubljana, 1930-41, Foto: Tomáš Valena.

Anmerkungen

1 Pavel Janák: „Josef Plečnik v Praze [Josef Plečnik in Prag]." In: *Volné směry* (1927), S. 97 (Übers. d. Verf.).

2 Siehe hierzu den Aufsatz des Verfassers: Tomáš Valena: „Kontinuiteta stavbarstva in inovacija iz lokusa. Teme in prostorski koncepti pri Plečnikovih povečavah obstoječih cerkva [Kontinuität der Baukunst und Innovation aus dem Ort. Themen und Raumkonzepte der Kirchenumbauten bei Plečnik]." In: ders.: *O Plečniku [Über Plečnik]*. Ljubljana 2013, S. 231-255.

3 „Vuolsi aiutare quel ch'è fatto, e non quastare quello che s'abbia a fare." Zitiert nach: Rudolf Wittkower: *Architectural Principles in the Age of Humanism*. New York 1971, S. 43.

4 Aus einem Brief an Ivan Baša. In: Vilko Novak: „Izpovedi in pričevanja o Jožetu Plečniku." In: *Znamenje* 7 (1977), H. 1, S. 60; zitiert nach: Peter Krečič: „Architekt Jože Plečnik v Prekmurju v luči zbirk Architekturnega muzeja." In: *Arhitekt Jože Plečnik v Prekmurju. Posvetovanje Slovenskega umetnostnozgodovinskega društva, 25. in 26. september 1997*. Moravske Toplice, Ljubljana 1998, S. 56 (Übers. d. Verf.).

5 Siehe dazu das Protokoll der ersten Sitzung der Jury für den öffentlichen Wettbewerb für die Umgestaltung des Paradies- und des Wallgartens auf der Prager Burg vom 27.1.1920, Archiv der Prager Burg, Signatur P484/20.

6 Brief von Jože Plečnik an Kosta Strajnić vom 7.1.1921. In: Nachlass Strajnić, Slowenische Akademie für Wissenschaft und Kunst (SAZU), Signatur II-15:21 (im Folgenden NL Strajnić). Im Vorjahr hatte Strajnić die erste Monographie über Plečnik herausgegeben; siehe dazu Kosta Strajnić: *Josip Plečnik*. Zagreb 1920.

7 Brief von Jože Plečnik an Kosta Strajnić vom 7.1.1921. In: NL Strajnić (Übers. d. Verf.).

8 Kenneth Frampton: „Foreword". In: Stuart Wrede: *The Architecture of Erik Gunnar Asplund*. Cambridge, Mass. 1983, S. XII-XVI, hier S. XV.

Weitere Literatur zu Asplund: Peter Blundell Jones: *Gunnar Asplund*. London 2005.

9 Im Urban Design Studio an der Cornell University analysiert, diente die Königliche Kanzlei Colin Rowe und seinen Schülern als Beispiel kontextueller Architektur im 20. Jahrhundert. Siehe dazu: Steven Hurt: „Conjectures on Urban Form. The Cornell Urban Design Studio 1963-1982." In: *The Cornell Journal of Architecture* 2 (1982), S. 54-143, hier S. 66.

10 Colin Rowe/Fred Koetter: *Collage City*. Basel 1984, S. 104-105.

11 Ebd.

12 Hakon Ahlberg: „Gunnar Asplund Architect." In: Gustav Holmdahl/Sven Ivar Lind/Kjell Ödeen (Hg.): *Gunnar Asplund Architect, 1885-1940. Plans sketches and photographs*. Stockholm 1950, S. 9-81, hier S. 10 (Übers. d. Verf.).

13 Ebd., S. 36.

14 Vittorio Gregotti: „‚Moderne' und ‚Neue Modernität'. Das Projekt als Projekt der Gegenwart statt technologischer Futurisierung oder tröstlicher Historizismus." In: *archithese* 17 (1987), H. 4, S. 56-60, hier S. 60.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Torsten Lange
(Zürich)

Nirgendwo nichts

Repräsentationen des Wohnumfelds in der Großsiedlung Berlin-Marzahn zwischen „grüner Wiese“ und Angerdorf

Die seit Mitte der 1970er Jahre an den Rändern bedeutender DDR-Bezirksstädte entstandenen Großsiedlungen gelten weithin als ort- und charakterlose Schlafstädte auf der „grünen Wiese“. Doch stellt sich die Lage bei genauerer Betrachtung komplexer dar, als es zunächst offenkundig ist: So unterscheidet sich das etwa zwölf Kilometer nordöstlich des Berliner Stadtzentrums gelegene Neubaugebiet Berlin-Marzahn (1976-1987) von den großen Vorgängerprojekten der 1960er Jahre vor allem dadurch, dass dort der Gestus des Neuen weitgehend fehlt. Es beruhte trotz seiner räumlichen Dimensionen und modernen bautechnologischen Umsetzung in vielerlei Hinsicht auf Vorstellungen von Konvention und Kontinuität.

In dieser Hinsicht spielte der spezifische Umgang mit dem landschaftlichen Umfeld sowie mit dem vorwiegend dörflich geprägten baulichen Kontext bei den Planungen für den neuen Stadtteil eine bedeutende Rolle. Zentrale, bei der Planung entstandenen Konflikte zwischen den an der „Produktion des Raumes“ beteiligten Akteuren sollen hier am Beispiel der für das Wohngebiet entwickelten Entwürfe und Gestaltungsvorschläge aufgezeigt werden.

http://www.archimaera.de
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-42062
September 2015
#6 "Einfügen"
S. 95-110

Die im Rahmen des Wohnungsbauprogramms der SED seit Mitte der 1970er Jahre an den Rändern bedeutender DDR-Bezirksstädte entstandenen Großsiedlungen gelten weithin als ort- und charakterlose Schlafstädte auf der „grünen Wiese“, deren Konzeption und Erbauung sowohl funktionalen Planungsgrundlagen folgte als auch auf die Erfüllung bauwirtschaftlicher Anforderungen ausgerichtet war. Das etwa zwölf Kilometer nordöstlich des Berliner Stadtzentrums gelegene Neubaugebiet Berlin-Marzahn mit seinen mehr als 60.000 Wohneinheiten für insgesamt 175.000 Einwohner, realisiert zwischen 1976 und 1987 nach städtebaulichen Entwürfen von Roland Korn (Chefarchitekt für Ost-Berlin) und Heinz Graffunder (Chefarchitekt des Neubaugebietes Berlin-Marzahn), gehört noch heute zu den größten zusammenhängenden, in industrieller Bauweise errichteten Wohngebieten Deutschlands.[1] Somit kann es als prototypisch im Hinblick auf die einleitende Charakterisierung verstanden werden. (Abb. 1, 2) Doch stellt sich die Lage bei genauerer Betrachtung komplexer dar, als es zunächst offenkundig ist. Berlin-Marzahn, wie andere gleichzeitig entstandene Neubaugebiete, unterscheidet sich von den großen Vorgängerprojekten der 1960er Jahre – insbesondere dem Bau von Halle-Neustadt – vor allem dadurch, dass hier der das Pathos des Aufbruchs, das jene Projekte bestimmt hatte, weitgehend fehlt.[2]

Wurde in den frühen Siedlungsprojekten der Versuch unternommen, abgeschlossene räumliche Einheiten abseits bestehender Städte herauszubilden und neue räumliche Muster ebenso wie architektonische Typologien im Sinne der Veränderung des gesellschaftlichen Lebens unter den Bedingungen des sich entwickelnden Sozialismus zu entwickeln, beruhte Marzahn trotz seiner räumlichen Dimensionen und modernen bautechnologischen Umsetzung in vielerlei Hinsicht auf Vorstellungen von Konvention und Kontinuität, auch wenn diese nicht sofort augenfällig sind.[3] Hierbei spielte der spezifische Umgang mit dem landschaftlichen Umfeld sowie mit dem vorwiegend dörflich geprägten baulichen Kontext bei den Planungen für den neuen Stadtteil eine bedeutende Rolle. Insbesondere die Entscheidung, das mehr als 650 Jahre alte Angerdorf Marzahn mit seiner historischen Dorfkirche, bestehenden Höfen und Einfamilienhäusern zu erhalten und in die Planung zu integrieren, war Zeichen eines Paradigmenwechsels.[4] (Abb. 3) Zusätzlich zum märkischen Dorf als konserviertem Artefakt erfolgte aber auch vermittels der sogenannten „*Konzeption komplexer Umweltgestaltung*“ eine Vielzahl von Rückgriffen und Verweisen auf lokale und regionale Gegebenheiten. So lassen sich bis heute Kunstwerke an Gebäuden und im öffentlichen Raum auffinden, in denen die umgebende märkische Landschaft mit ihrer Flora und Fauna, aber auch ihrer Geographie, Kultur und ihrem Brauchtum in gegenständlicher oder abstrakter Form imaginiert werden.[5] (Abb. 4) Sowohl Dorf als auch architekturbezogene Kunst sind somit Hinweise für Verschiebungen nicht nur auf der Ebene städtebaulicher, sondern auch auf der Ebene gesellschaftlicher und kultureller Diskurse in der DDR, in denen es zu einer Neubewertung von Geschichte, Ort, Heimat und Identität kam. Obwohl bei der Planung und Realisierung von Berlin-Marzahn von einer Auseinandersetzung mit dem *genius loci* im Sinne von Christian Norberg-Schulz ganz sicher





Abb. 1, 2. Blick über Berlin-Marzahn in Richtung Süden (links), Marzahner Promenade (rechts), Fotos: Torsten Lange.



Abb. 3. Der historische Dorfkern von Marzahn inmitten der Großsiedlung, Foto: Torsten Lange.

keine Rede sein kann, lässt sich hier dennoch – stärker als zuvor – ein auf den gegebenen Ort bezogener heimatstiftender Ansatz wahrnehmen, der sich deutlich vom utopisch aufgefassten Heimat-Topos als Kommendes, Mögliches (als „*Noch-Nicht*“ wie bei Ernst Bloch) unterscheidet.[6]

In ihrer Betonung zugleich pragmatischer und konkret-alltäglicher Sachverhalte deckten sich die Vorstellungen von Planern, Architekten, Gestaltern und Künstlern weitgehend mit den geänderten Prämissen der Partei- und Staatsführung, deren erklärtes es Ziel war, in den neuen Siedlungen in erster Linie Identität zu stiften und eine Heimat für die Bewohner zu schaffen.[7] Dem Historiker Jan Palmowski zufolge kam es mit dem Wechsel von Walter Ulbricht zu Erich Honecker Anfang der 1970er Jahre gleichzeitig zu einem Wandel des offiziellen Heimatverständnisses – von abstrakt ideologischen Interpretationen des Begriffs hin zu einer stärkeren Verbindung zwischen Heimat und Populärkultur.[8] Das führte dazu, dass die Partei heimatkundliche Forschungen, Folklore, Festivals sowie die Denkmalpflege zunehmend unterstützte und dass lokale ebenso wie regionale Besonderheiten als Werte aufgefasst wurden, welche die DDR in ihrer Vielfalt bereicherten.[9] Ähnlich wie der russische Anthropologe Alexey Yurchak, dessen Analyse der Alltagskultur des „Spätsozialismus“ (*late socialism*) in der Sowjetunion eine wachsende Diskrepanz und Konfrontation zwischen öffentlichen Gesten und nichtöffentlichen Handlungen aufzeigt,[10] beschreibt auch Palmowski für den Heimatdiskurs während der letzten beiden Jahrzehnte in der DDR eine gewisse Ambivalenz zwischen offiziellen und individuellen Bedeutungssetzungen.[11]

Im Folgenden sollen diese widersprüchlichen Aspekte und die sich aus ihnen ergebenden Konflikte zwischen den an der „Produktion des Raumes“ beteiligten Akteuren am Beispiel der für das Wohngebiet entwickelten „Repräsentationen des Raumes“ – also dortiger Entwürfe und Gestaltungsvorschläge – aufgezeigt werden.[12]

Ein grundlegender Widerspruch ergab sich bereits zwischen den zur „Lösung der Wohnungsfrage“ angewandten planerischen Methoden und der gleichzeitigen ideologischen Neuausrichtung auf Heimat, womit ihre Schaffung ebenso angesprochen ist wie ihr Schutz. Denn letztlich markierte die Rückkehr des Wohnungsbaus an die Randzonen der Großstädte eine Fortsetzung der für die kapitalistische Gesellschaft charakteristischen Formen der Raumproduktion, durch die sich die Großstadt immer weiter in den umgebenden Raum ausdehnt und schließlich zur voranschreitenden Zerstörung von Natur und Heimat beiträgt. (Abb. 5) In diesem Sinne kommentierte der Philosoph und Architekturtheoretiker Lothar Kühne 1974 jene Prozesse mit kritischem Blick auch auf die Entwicklungen in der DDR:

„Die kapitalistische Stadt hat keine räumliche Prägnanz, sie verläuft, ihre Grenze ist nur verwaltungstechnisch scharf festgelegt. […] Die Problematik der modernen Großstadt besteht für den Kommunismus nicht darin, daß sie eine gegenüber dem Naturraum selbständige Raumwelt formiert. Es be-



Abb. 4. Skulpturengruppe Plastische Körper – Große Blüten im Springpfuhlpark von Horst Göhler, Robert Rehfeldt und Wolfgang Weber, Quelle: Landesarchiv Berlin, F Rep. 290 Nr. 272118, Foto: Günter Schneider.

steht vielmehr die Aufgabe, diese gesellschaftliche Raumwelt der Menschen auf einem höheren Niveau zu verwirklichen. Die Unangemessenheit der Stadt als Lebensform gegenüber dem entwickelten Kommunismus ist darin begründet, daß diese neue Qualität der Gesellschaftung des Raumes durch die Großstadt nicht zu erreichen ist, daß sie nicht die Spannung zwischen sozietärem Raum und Naturraum erzeugt, sondern die Tendenz zu ausgleichenden Siedlungsformen in den Randzonen der Städte und in den Naturräumen selbst, daß sie also die Tendenz hat, die Natur zu verdrängen und die Stadt aufzulösen."

Die Vorschläge zum Umgang mit dem Angerdorf sowie für die Konzeption komplexer Umweltgestaltung entstanden im Spannungsfeld dieses die Planungen für Berlin-Marzahn insgesamt beherrschenden Grundkonflikts. Daher soll an dieser Stelle zunächst kurz auf ihn eingegangen werden.

Rückkehr zum Rand? Extensives Bauen als Umweltproblem

Auslöser für die Erschließung extensiver Wohnungsbaustandorte war die geänderte Wohnungsbaupolitik der Regierung Honecker ab Anfang der 1970er Jahre, in der sowohl sozialpolitische als auch wirtschaftliche Erwägungen zum Tragen kamen. Zum einen zeichnete sich durch die negative Bilanz des Wohnungsbaus und durch den anhaltenden Mangel an Wohnraum in Ost-Berlin die Tatsache ab, dass die Strategie der intensiven, auf Abriss und Rekonstruktion innerstädtischer Wohngebiete setzende Stadtentwicklung nicht ausreichend schnell zu den gewünschten quantitativen Ergebnissen führen würde; dieser Umstand wog umso schwerer, als die Zahlen des gleichzeitigen Wohnungsbauaufkommens im Westteil der Stadt bekannt wurden.[13] Zum anderen ging man im Zusammenhang mit dem weiteren Ausbau Ost-Berlins zu einem Zentrum für Verwaltung, Wissenschaft und Intelligenz bis zur 750-Jahr-Feier 1987 von einer weiteren planmäßigen Zunahme der Bevölkerung um etwa 125.000 Einwohner aus.[14] Günter Peters zufolge, der als Stadtbaudirektor und erster Aufbauleiter von Berlin-Marzahn eine entscheidende Rolle bei der Vorbereitung, Planung und Ausführung des Vorhabens spielte, ließen sich auf der „grünen Wiese" etwa 98 Prozent Wohnungszugewinn erwarten.[15] So verstanden er und andere verantwortliche Akteure die Entwicklung neuer Standorte an den Stadträndern überwiegend als Garant einer schnellen, effizienten und vor allem kostengünstigen Bereitstellung von neuem Wohnraum für die Bevölkerung.[16]

Damit kam es unter anderem Vorzeichen zu einer Neuauflage bereits verworfener Grundsätze. Schon in den 1960er Jahren war offen Kritik an extensiv betriebener Stadtentwicklung und der Verschwendung von Grund und Boden zu baulichen Zwecken geübt worden.[17] Die im Zuge des neuen ökonomischen Systems intensiv geführten Diskussionen über eine Reduzierung des Baulandaufwands zum Schutz insbesondere landwirtschaftlicher Nutzflächen sowie die sich daraus ergebenden Paradigmen größtmöglicher räumlicher Konzentration und intensiver Bebauung der Städte – später im Begriffspaar „Ökonomie der Zeit und Ökonomie des Raumes" theoretisch gefasst[18] – lassen sich gut anhand des Ende 1966 in Leipzig durch Hermann Henselmann abgehaltenen Entwurfskolloquiums „Umgestaltung der Wohngebiete" nachvollziehen.[19] In diesen Jahren zeichnete sich nicht nur in der DDR, sondern vielmehr weltweit ab, dass das „*Wachstum der Industrie, des Bauwesens und des Verkehrswesens, die Konzentration der Bevölkerung in Städten und industriellen Zentren, die Intensivierung der landwirtschaftlichen Produktionsprozesse, [und] das zunehmende Bedürfnis nach Erschließung und Schutz von Erholungsräumen*" gesetzliche Grundlagen und Regelungen zum Schutz und zur planmäßigen Gestaltung der Umwelt erforderlich machten.[20] Wie stark der Einfluss des Umweltthemas im internationalen Architekturdiskurs dieser Zeit war, belegt der am Vorabend des Prager Frühlings 1967 in Prag abgehaltene und vom Geist sozialistischer Reformexperimente geprägte neunte UIA Kongress zum Thema „Architektur und Lebensmilieu des Menschen".[21] In der im Frühjahr 1968 verabschiedeten Verfassung der DDR stellte Artikel 15 nicht nur den Schutz des Bodens als einen der „*kostbarsten Naturreichtümer*" in den Vordergrund, sondern machte – formell – auch den Schutz der Natur allgemein zur Sache von Staat, Gesellschaft und Bürgern.[22] Im Mai 1970 wurde ein auf diesen Artikel zurückgehendes Landeskulturgesetz erlassen, das neben zahlreichen anderen Aspekten auch auf Fragen des Städtebaus und der Architektur abzielte.[23] Dazu gehörte der später im Wohnungsbauprogramm von 1973 formulierte und in einer Informationsbroschüre von 1980 bekräftigte Anspruch, dass „*Städteplaner […] bestehende Baumgruppen, ganze Waldstücke, Bäume an ehemaligen Chauseen, Hügel und kleine Teiche, aber auch Vorortsiedlungen mit dörflichem Charakter in ihre Konzeptionen*" einbeziehen sollten.[24]

Nicht zuletzt vor dem Hintergrund dieser Rahmenbedingungen erarbeitete eine Gruppe von Wissenschaftlern aus verschiedenen Berliner Forschungs-



Abb. 5. Großbaustelle Berlin-Marzahn am Rande der Stadt, Foto: Gerd Danigel.



Abb. 6. Modellausschnitt des 2. Wohngebietes mit Dorfkern Marzahns links oben und dem Naherholungszentrum am oberen Bildrand, Quelle: *Architektur der DDR* (1976), S. 553.

einrichtungen – ohne offiziellen Auftrag – auf der Basis von Grundlagendokumenten für den städtebaulichen Entwurf eine gemeinsame, kritische „*Studie über soziologische und umweltgestalterische Probleme der städtebaulichen Planung des neuen Stadtteiles in Biesdorf-Marzahn*".[25] Maßgeblich daran beteiligt waren der Architekturtheoretiker Bruno Flierl, der Kultursoziologe Fred Staufenbiel, der Berliner Sozialwissenschaftler Siegfried Grundmann sowie später auch der Umweltforscher Heinz Kroske. Letzterer beteiligte sich an Diskussionen in der Klasse Umweltschutz und Umweltgestaltung an der Akademie der Wissenschaften unter anderem zu „*Probleme[n] und Methoden zur Einschätzung komplexer ökologischer Wirkungen von Wirtschaftsmaßnahmen*".[26] Weitere Verfasser der Studie waren der Gesellschaftswissenschaftler Fritz Böhme und der Forstwissenschaftler Harry Wersenger.

Eine detaillierte Schilderung der in dieser Studie im Einzelnen vorgebrachten Kritikpunkte würde den Umfang dieses Beitrages sprengen; hier sollen nur die wichtigsten Aspekte zusammengefasst werden: Der von Flierl bearbeitete Teil „sozial-räumliche Probleme" betrachtete die städtebaulichen und infrastrukturellen – vor allem verkehrstechnischen – Beziehungen zwischen Marzahn und der kompakten Stadt, aber auch die durch den Erhalt der historischen Bausubstanz hervorgerufene Zerstückelung des neuen Stadtbezirks.[27] Daneben identifizierten die Autoren eine Reihe „*[s]oziale[r] und kulturelle[r] Probleme des Lebens im neuen Stadtteil*," vor allem im Hinblick auf die vorherzusehende Sozialstruktur des Gebiets. So befürchteten sie, dass die räumliche Trennung zwischen der bestehenden alten und der neuen Bebauung zu Segregation und sozialen Differenzen zwischen „*Alteingesessenen*", also Bewohnern von Eigenheimen am Stadtrand, und den in eine Neubausiedlung mit großstädtischem Charakter Zugezogenen führen könne.[28] Aus umwelt-

gestalterischer Sicht trat insbesondere das Problem der Luftverschmutzung in den Vordergrund, vor allem aufgrund eines im Westen direkt an das Wohngebiet angrenzenden Industriegebiets und eines Heizwerks sowie aufgrund des zu erhaltenden Altbaubestands mit seinen überwiegend veralteten Ofenheizungen.[29] Seitens der Entscheidungsträger in der Partei, die Adressat der Studie waren, herrschte zu den formulierten Einwänden weitgehend Schweigen und Ignoranz, was angesichts der teils fundamentalen Infragestellung zentraler Aspekte des prestigeträchtigen Gesamtvorhabens durch die Wissenschaftler nicht überraschen mag.[30]

Stadt und Land. Das Angerdorf als Artefakt im Neubaugebiet

Aller offiziellen Nichtbeachtung zum Trotz traf die Studie im Kern dennoch zentrale Widersprüche, deren Lösung mit städtebaulichen, architektonischen und landschaftsgestalterischen Mitteln eine Herausforderung für die Architekten des Neubaugebiets war. Weitreichende Auswirkungen hatte die sehr früh im Planungsprozess gefällte Entscheidung, neben landschaftlichen Elementen vor allem auch ländliche bauliche Strukturen und Dorfarchitekturen zu erhalten und in die neu gebaute Großwohnsiedlung zu integrieren. Denn zusätzlich stellte sich den Architekten bei der Planung von Marzahn – gebunden an die jeweils für die Planzeiträume bestätigten „Erzeugnisse des Komplexen Wohnungsbaus“ – nun auch die Frage, wie sich mittels des Standardsortiments der Bauproduktion für den konkreten Standort geeignete Siedlungs- und Wohntypologien entwickeln ließen. Schließlich handelte es sich bei Marzahn, wie immer wieder betont wurde, um einen neuen städtischen Bezirk am Stadtrand mit den „*Dimensionen einer ganzen Stadt*.“ An den Entwürfen Beteiligte, wie die spätere Baustadträtin von Berlin-Mitte, Dorothee Dubrau, erinnern sich an die vergeblichen Versuche des Chefarchitekten Heinz Graffunder, „*einen Strategiewechsel in der Baupolitik durchzuführen*“ und „*vorstädtischer*“ zu bauen, statt wie in anderen Bezirken Berlins vornehmlich mit elfgeschossigen Zeilen und Hochhäusern zu arbeiten.[31] Dass letzteres eher zu Kontrasten denn zum erhofften harmonischen Zusammenwirken von neuer und alter Bebauung führen würde, entging dabei den Wenigsten.

Aus dieser Situation mag sich auch die vereinzelte Kritik an der eingeschlagenen Strategie zur Erhaltung des Dorfkerns und der bestehenden Einfamilienhäuser erklären, wenngleich über die genauen Hintergründe und Motivationen der ablehnenden Haltung zum Beispiel von Flierl nur im weiteren Zusammenhang der oben genannten Studie nachgedacht werden kann. Seiner Ansicht nach wolle es nicht recht einleuchten, „*warum […] die alte Dorfstruktur mitsamt ein paar wertlosen Häusern (am Nordrand des Angers) und einer Kirche als zentraler Punkt*“ innerhalb eines Bildungs-, Sport- und Erholungszentrums, das in diesem Bereich vorgesehen war, erhalten werden sollte.[32] Diese ursprüngliche Konfiguration, die sich anhand der Strukturpläne für die frühesten städtebaulichen Untersuchungen von 1973 nachvollziehen lässt, zeigt den historischen Ortskern von Marzahn im geplanten Stand von 1980/82 noch einem landschaftlichen Bereich östlich eines entlang der in Nord-Süd-Richtung verlaufenden Bahnstrecke als Bandstadt konzipierten neuen Bezirks zugeordnet. In der anvisierten langfristigen Planung sollte sich dann die von Flierl kritisierte Entwicklung ergeben, in der das Dorf – zumal in höchst eigenwilliger Weise durch eine neue Verkehrsverbindung zerschnitten – zum Teil eines Freizeit- und Erholungsparks werden sollte. Es ist für den Verlauf der Planungen interessant, dass sich das wichtigste Stadtteilzentrum des Wohngebiets laut diesem zweiten Strukturplan beidseitig der Ausfallstraße Landsberger Allee, die das Dorf nordwestlich flankierte, entwickeln sollte. Letztlich wurde dieser Vorschlag nicht weiter verfolgt, und das Hauptzentrum – auf dessen Entwurf noch näher einzugehen sein wird – wurde entlang der Nordseite der Hauptstraße geplant. Damit war die räumliche Trennung von neuem Zentrum und altem Dorf vorgegeben.[33]

Da sich im Verlauf der Planungen die Zahl der Wohnungen und die Bebauungsdichte zwischenzeitlich weiter erhöhten, kam es bis 1975 zu einer voll-

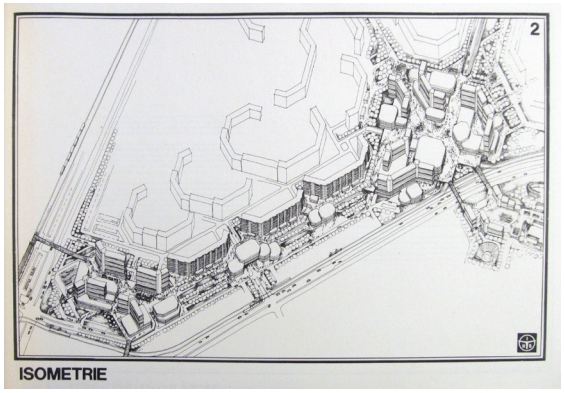
ständigen „Integration“ des Angerdorfs in die Wohnbebauung. Sollte sich das Dorf ursprünglich am Rande der Bebauung am Übergang zum weiter östlich vorgelagerten Naherholungsgebiet befinden, zeigen Modellaufnahmen des 1976 veröffentlichten endgültigen städtebaulichen Entwurfs die letztlich realisierte Situation mit dichter Wohnbebauung um den Dorfkern herum. (Abb. 6) Entlang der neu angelegten Neuen Warener Staße im Süden waren ineinander verschränkte Blockstrukturen mit elfgeschossigen Wohnbauten vom Typ WBS 70 sowie eine fünfgeschossige Bebauung vom selben Typ als Hofabschluss und zur Dorfseite hin geplant. Auf der Ostseite stehen dem Angerdorf ebenfalls elfgeschossige Bauten und ein Wohnhochhaus gegenüber, wobei letzteres dem Turm der evangelischen Dorfkirche aus dem 19. Jahrhundert (Friedrich August Stüler, 1870-1871) gleichsam als neues Zeichen entgegengesetzt ist.

Wie schwierig sich unter diesen Rahmenbedingungen der Umgang mit dem Dorf im Sinne der Schaffung eines „harmonischen Ganzen“ gestaltete, zeigte sich vor allem am Entwurfsprozess für den gesellschaftlichen Bereich und das Hauptzentrum von Berlin-Marzahn, der gleichzeitig mit der Aufnahme des gesamten Dorfkerns und der Kirche in die Denkmalliste im Jahr 1977 begann.[34] Bei allen Unterschieden zwischen den einzelnen Entwürfen zeichnete die beiden konkurrierenden Projekte der ersten Wettbewerbsstufe – das Projekt „Stern“ von Dieter Bankert und Kollektiv sowie die „Variante Neun“ des Kollektivs von Wolf-Rüdiger Eisentraut – eine ganzheitliche Betrachtung aus, bei der das Angerdorf in die Planungen für das Zentrum mit einbezogen wurde. Doch bereits ein Jahr später, während der Überarbeitung des Projekts in einem kombinatsinternen Wettbewerb, welcher zu fünf Studien führte, verschwand Alt-Marzahn wieder aus dem Bearbeitungsfeld der Architekten, und auch in der fortgeführten Variante von Eisentraut aus dem Jahr 1983 sollte es nicht wieder auftauchen.

In Bankerts Entwurfsvariante „Stern“ sollte dem Angerdorf jenseits der Landsberger Allee im Nordwesten ein semantisch stark aufgeladener Platz in Kreisform mit hoher umliegender Bebauung gegenübergestellt werden, gewissermaßen als Stadtkrone des neuen Bezirks. (Abb. 7) Radial auf diesen Platz verlaufende Straßen sollten die dahinterliegende Wohnbebauung des dritten Wohngebiets in jeweils gleiche Segmente gliedern. Dieser formalen Logik folgend war der Dorfkern als einer dieser Teile über eine allseitig umschlossene Brücke an die Anlage angebunden; jedoch hätte er mit seiner einfachen eingeschossigen Bebauung als Relikt alter Tage eine eher geisterhafte Existenz im Schatten dieses (in seiner monumentalen Großform vielleicht letzten) Zeugnisses sozialistischer Aufbruchsästhetik geführt. Anders aufgefasst hatten die Autoren der „Variante Neun“ das Zentrum des neuen Bezirks. (Abb. 8) Ihr Entwurf



Abb. 7. Kollektiv Dieter Bankert, Städtebaulich-architektonische Konzeption für das Hauptzentrum des 9. Stadtbezirks, Variante „Stern“, Isometrie, Quelle: VEB BMK Ingenieurhochbau Berlin.



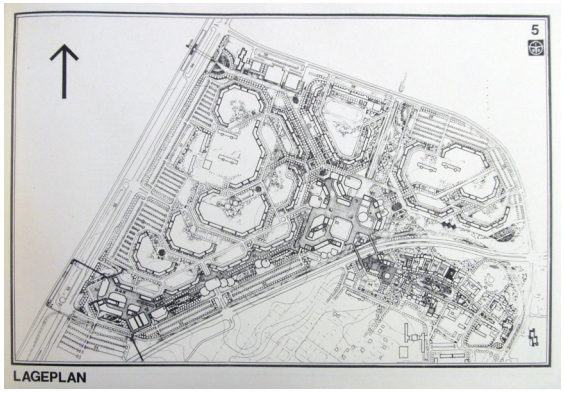


Abb. 8, 9. Kollektiv Wolf-Rüdiger Eisentraut, Städtebaulich-architektonische Konzeption für das Hauptzentrum des 9. Stadtbezirks, „Variante Neun" (1977), Isometrie, Quelle: VEB BMK IHB Berlin (links), Lageplan, Quelle: VEB BMK IHB Berlin (rechts).

basierte auf einer für den Fußgängerverkehr angehobenen Ebene, die einen langgestreckten, kontinuierlichen Erlebnisraum aufspannte. Entlang der Landsberger Allee waren flache pavillonartige Bauten geplant, und an der Nordseite des Fußgängerboulevards wurden elfgeschossige Wohnbauten mit sogenannten Funktionsüberlagerungen als Rückgrat zum Wohngebiet vorgeschlagen. Zwei clusterartig überbaute Plätze – am Bahnhof und am nordöstlichen Ende – sollten als Torsituationen und Gelenke dienen. Das verbindende Element war in diesem Entwurf ohne Zweifel der fließende öffentliche Raum mit seiner dichten und durchgängigen Programmierung, über den das teils stark reinterpretierte und durch neue Strukturen ergänzte Angerdorf integriert werden sollte. So wurden im Entwurf Pionierhaus, Musik- und Volkshochschule gemeinsam mit einem Heimatmuseum um einen neu angelegten Platz gruppiert, der als Gegenüber zum Platz am nordöstlichen Ende der neuen Fußgängerzone gedacht war. In den umgebauten und erweiterten Höfen sollten eine Künstlerkolonie, Studios, Werkstätten, Arbeitsgruppen und Kleingewerbe angesiedelt werden, um das historische Angerdorf auf diese Weise einerseits baulich aufzuwerten und um es andererseits durch die vorwiegend öffentlichen Funktionen in die übergreifende gesellschaftliche Vision für das Zentrumsprojekt einzugliedern. (Abb. 9) Auch in Bankerts Projekt sollten der Dorfkern und seine Bauten eine Umnutzung erfahren, nur war die städtebauliche Anbindung an die gesellschaftlichen Bereiche des Hauptzentrums wesentlich schwächer ausformuliert. Gemäß der städtebaulichen Form der um einen „Stern" gruppierten Segmente erhielt sich das Dorf, wie auch die neu geplanten Wohnhöfe, trotz seiner öffentlichen Nutzung einen privaten Charakter. Gleichzeitig hätte es, im Unterschied zum Vorschlag des Kollektivs Eisentraut, in diesem Entwurf stärker seine Identität in klarer Abgrenzung vom neuen Platz bewahren können. (Abb. 10, 11)

Interessant ist, wie es schließlich im Zuge der weiteren Bearbeitung des Projekts durch Bankert im Wettbewerb von 1978 – jetzt ebenfalls der bevorzugten städtebaulichen Grundidee der Fußgängerzone folgend – offenbar zu einem Überschwappen der kleinteiligen dörflichen Struktur auf die neue Bebauung des Boulevards kam. Die zweigeschossigen Häuserzeilen orientierten sich an historischen Typologien und sollten mit expressiv gestalteten großen Volumen öffentlicher Nutzungen durchsetzt werden. (Abb. 12) Nicht nur auf rein formaler Ebene, sondern auch durch die Verwendung gemischter Typologien nach traditionellem Vorbild, die Wohnen und Arbeiten miteinander verbanden, kam es zu postmodernen Hybridisierungen. Wie dieses Abfärben historischer Vorbilder auf neue Strukturen ganz konkret Gestalt annehmen würde, ließ sich in Marzahn allerdings nicht weiterverfolgen – dies sollte dem Zentrum Ost-Berlins vorbehalten bleiben.[35] Denn zur Ausführung kam das im Vergleich zu Bankerts Entwurf weitaus pragmatischere Projekt von Wolf-Rüdiger Eisentraut, allerdings ohne die in der ersten Wettbewerbsstufe vorgesehene Umgestaltung des Angerdorfs.

Vielmehr wurde es ab 1984, parallel zum Aufbau der „Marzahner Promenade" und dem gesellschaftlichen Hauptzentrum „*komplex rekonstruiert*" und durch neue Bauten, deren Architektur der historischen Bausubstanz angeglichen war, ergänzt. (Abb. 13) In

die Dorfschule zog die örtliche Wohnungsverwaltung ein; in den bestehenden und ergänzten Katen wurden eine Bäckerei, ein Geschenkartikelverkauf sowie traditionelle Handwerksbetriebe eingerichtet. Darüberhinaus gab es ein Museumsgehöft und ein nach historischem Vorbild gestaltetes Postamt. Abgerundet wurden die baulichen Eingriffe durch die historisierende Wiederherstellung der Außenanlagen mit gepflasterten Straßen und alten Straßenlaternen. Dieser Zustand hat sich mit Ausnahme weniger Nutzungsänderungen im Wesentlichen bis heute erhalten; weiterhin überwiegt die Mischung aus öffentlich-kulturellen und gewerblichen Nutzungen. So wurde das zwischen zwei Verkehrsachsen gelegene märkische Angerdorf Marzahn zu einer Welt inmitten der Welt des Neubaugebietes, und als solche, wie Wolfgang Kil bemerkte, zum „*Kontrastprogramm gegen das Betoneinerlei: ländliche Folklore im Dienst der allgemeinen Marzahner Wohnzufriedenheit.*“[36]

„Märkische Landschaften“ und real existierende Aushubhalden

Bot der Dorfkern von Marzahn Möglichkeiten der Identifikation mit lokaler Geschichte und Tradition in einem räumlich klar umgrenzten Bereich, lässt sich die von Rolf Walter sowie einem Team von Künstlern und Gestaltern parallel zur städtebaulichen Planung entwickelte künstlerische Rahmenkonzeption für Berlin-Marzahn (1975-1976) als weiter gefasster Versuch der Vermittlung regionaltypischer und umweltbezogener Werte verstehen.[37] Ließen sich über städtebauliche Muster und die generischen Formen der landesweit eingesetzten WBS 70 nur begrenzt Bezüge zur Charakteristik des Ortes und der umgebenden Landschaft herstellen, so sollte der Einsatz von landschafts- und stadtgestalterischen Elementen sowie baugebundener Kunst diese Aufgabe erfüllen. Im Unterschied zu früheren Konzeptionen architekturbezogener Kunst für große Wohnungsbauvorhaben war deshalb eine ganzheitliche „*Konzeption komplexer Gestaltung*“ das erklärte Ziel – also die Entwicklung eines umfassenden, maßstabsübergreifenden und die vielfältigen Gestaltungsbereiche integrierenden Ansatzes, der sämtliche gestalterischen Maßnahmen und Gegenstände auf Erleben und Gebrauch durch die künftigen Bewohner ausrichtete.[38]

Im Hintergrund dieser Konzeption standen die seit Beginn der 1970er Jahre in Fachgremien wie etwa der gemeinsamen Zentralen Arbeitsgruppe Architektur und bildende Kunst von BdA/DDR und VBK/DDR geführten Diskussionen zur Frage der Gestaltung der Wohnumwelt.[39] Hierbei rückten Themen wie Alltag und Nutzung, Vielfalt und Wohlbefinden, Veränderbarkeit und Wachstum, Identifikation und das Heimatgefühl der Bewohner sowie die Frage nach zunehmender öffentlicher Beteiligung an Gestaltungsprozessen in den Vordergrund.[40] Statt abstrakte politische Botschaften zu kommunizieren, müsse die Gestaltung das Leben der Bewohner zum Gegenstand haben und „*charakteristische, natürliche Bedingungen der Landschaft und des Ortes*“ vermitteln.[41]

Um dies zu erreichen, sah Rolf Walters Konzept Eingriffe auf drei Gestaltungsebenen vor: Die Integration der Landschafts- und Freiraumgestaltung sowie großflächig struktureller Gestaltungen an Gebäuden und Gebäudekomplexen sollte auf einer ersten Ebene erfolgen, der weitgehend neue Bereich visuell-kommunikativer Gestaltungen, Sekundärarchitektur und Stadtmöblierung auf einer zweiten Ebene, und schließlich sollten dekorative und bildkünstlerische Gestaltungen mit konkreter Aussage – unter anderem zu regionalen landschaftlichen und natürlichen Gegebenheiten – als Teil einer dritten Gestaltungsebene realisiert werden.[42]

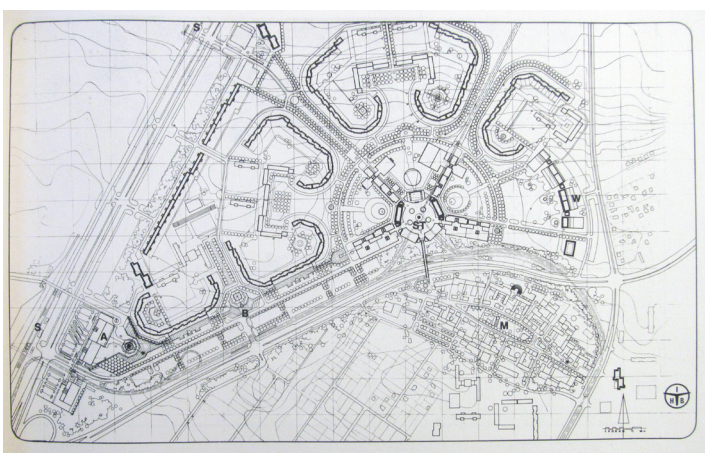
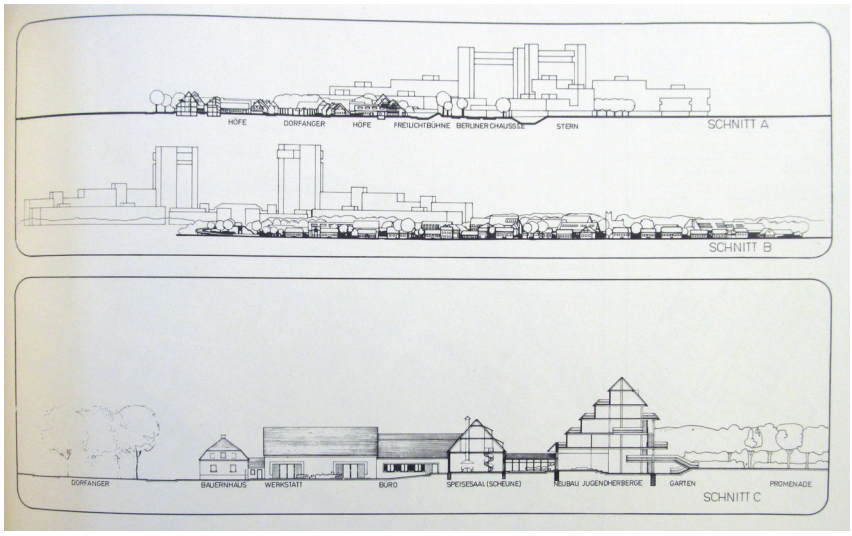


Abb. 10. Kollektiv Dieter Bankert, Städtebaulich-architektonische Konzeption für das Hauptzentrum des 9. Stadtbezirks, Variante „Stern“ (1977), Lageplan, Quelle: VEB BMK Ingenieurhochbau Berlin.



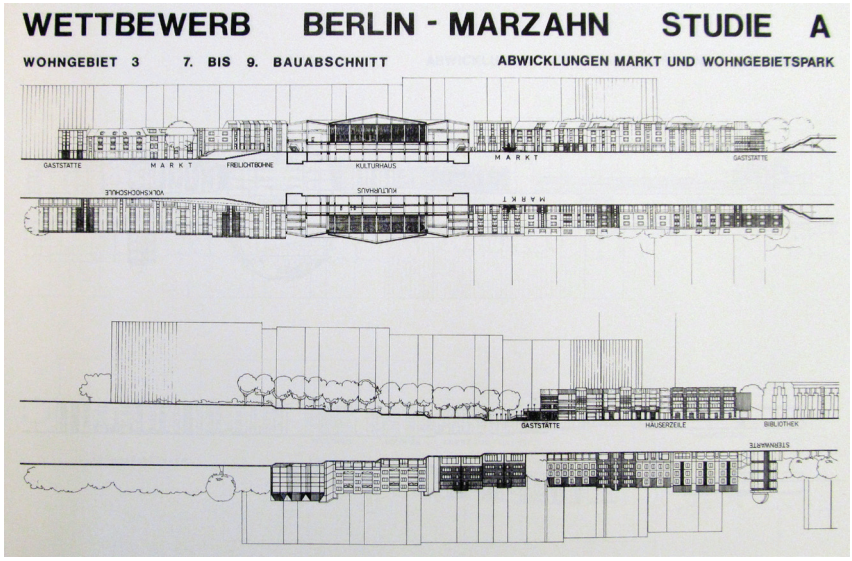


Abb. 11, 12. Kollektiv Dieter Bankert, Städtebaulich-architektonische Konzeption für das Hauptzentrum des 9. Stadtbezirks, Variante „Stern" (1977), Schnitt, Quelle: VEB BMK Ingenieurhochbau Berlin (oben), Kollektiv Dieter Bankert, Wettbewerbsbeitrag für das Hauptzentrum des 9. Stadtbezirks (1978), Ansichten, Quelle: VEB BMK Ingenieurhochbau Berlin (unten).

Die strikten Anforderungen an Planziele, das Fehlen verbindlicher Regelungen sowie wachsende materielle Zwänge führten jedoch dazu, dass ein beachtlicher Teil der ursprünglich ambitionierten Gestaltungskonzeption entweder verspätet oder nie zur Ausführung kam. Das betraf insbesondere den Bereich der stadtgestalterischen Maßnahmen, also die Sekundärarchitektur und Stadtmöblierung – zur Frustration sowohl der beteiligten Gestalter als auch der Architekten.[43] Doch selbst die Maßnahmen der ersten Ebene ließen oft lange nach Fertigstellung der Wohnbauten und Einzug der Mieter noch auf sich warten. So bot sich den Bewohnern statt dem Ausblick auf märkische Landschaften eher die nüchterne Wirklichkeit einer Großbaustelle mit Regenwasserseen sowie Aushub- und Bauschutthalden. (Abb. 14) Nicht zuletzt deshalb begannen viele von ihnen in Eigeninitiative oder organisiert durch die Hausgemeinschaftsleitungen (HGL), im Rahmen der sogenannten Volkswirtschaftlichen Masseninitiative (VMI) und Mach-mit-Wettbewerbe an der Gestaltung der angrenzenden Außenanlagen und Freiflächen mitzuarbeiten.[44]

Vom hehren Anspruch einer umfassenden, auf den Charakter des Ortes bezogenen Umweltgestaltung blieb so letztlich eine Reihe von Einzelkunstwerken, deren Inhalt, bildliche Aussage oder Materialität auf die spezifischen natürlichen und kulturellen Gegebenheiten des märkischen Umlands abhoben. Sie wurden in verschiedenen Medien und Techniken ausgeführt und umfassten in ihrer Größe sowohl monumentale Giebelgestaltungen an Wohnblöcken als auch kleinere Reliefs und Wandbilder im Außen- und Innenraum, vor allem an öffentlichen Einrichtungen wie Kindergärten und Schulen, aber auch an Versorgungs- und Freizeiteinrichtungen. Hinzu kamen Skulpturen sowie Brunnen und Spielplatzgestaltungen.

Die Verwischung künstlerischer Grenzen zeigt dabei ebenfalls an, dass die Gestalter in erster Linie danach strebten, mit den bereitstehenden Mitteln für architekturbezogene Kunst eine Verbesserung des Alltagslebens der Bewohner zu erreichen. So verzichteten die meisten Kunstwerke auf Pathos und hatten stattdessen den Menschen und sein Verhältnis zur Natur, in vielen Fällen auch die konkrete Umwelt Brandenburgs zum Inhalt. Der Künstler Joachim Doese etwa arbeitete in seinem Relief *Märkische Steingeschichten* mit der Sprache des Materials und mischte in einer Art Bricolage Backstein, Naturstein, Biberschwanzziegel und andere mit lokalen handwerklichen Traditionen des Bauens verbundene Materialien, womit er ein geschichtliches Gegenbild zu den technischen Plattenbauten entwarf. (Abb. 15) In eher direkter Weise bezog sich die Künstlerin Emilia Nicolova-Beyer in ihrem Wandrelief *Brandenburgischer Volkstanz* vermittels Darstellung eines in Tracht gekleideten Paares auf Tradition und Heimat.[45] Aber auch in weniger gegenständlichen, beinahe grafisch-ornamentalen Arbeiten wie den Eingangsgestaltungen für verschiedene Kindereinrichtungen von Gertraude Pohl mit Titeln wie *Auf der Wiese*, *Blumen und Vögel* oder *Vogeltiere* fanden die heimatstiftenden Themen Landschaft und Natur eine Umsetzung.[46] Eine Ausnahme bildet das auf der Giebelfläche eines elfgeschossigen Wohnblocks realisierte, auf *„die Gefährdung von Natur und Klima“* hindeutende Wandbild *Umweltschutz* von Hans Mendau.[47]

Imaginäre Landschaften und materielle Orte

Man mag darüber spekulieren, wie genau die Bewohner diese Werke wahrnahmen – ob als heimatstiftende Bereicherungen des Alltags im Wohngebiet oder als kritische Kommentare auf die gleichsam durch die Wohnungsbaupolitik weiter voranschreitende Zerstörung der Landschaft. Denn mit der stetig steigenden Erhöhung des Bauaufkommens in Berlin markierte Marzahn längst nicht mehr die Grenze der sich weiter ins Umland ausdehnenden Stadt. Zwischen der Wiedererweckung von „Heimat“ als Topos, wie er bereits für die 1950er Jahre in der DDR charakteristisch gewesen war, und einer vor allem seit Mitte der 1970er Jahre durch die Wirtschafts- und Sozialpolitik der SED in der Ära Honecker rapide voranschreitenden Transformation der Umwelt – und letztlich deren Verfall – bestand ein unauflösbarer Widerspruch.[48] Dennoch zeigten die veränderten politischen und gesellschaftlichen Prämissen in der Planung großer Neubaugebiete – Einbeziehung von Landschaft, territorialen Gegebenheiten, Vegetation und bestehender Bausubstanz – und die verwirklichten Beispiele eine allgemeine Verschiebung des Diskursfeldes von Zukunftsglaube und Utopie hin zu Alltag und Wirklichkeit. Wie sowohl anhand des Umgangs mit dem Angerdorf Marzahn als auch am Einsatz architekturbezogener Kunst im Neubaugebiet deutlich wird bedeutet dies aber, dass eine derartige Verschiebung





Abb. 13, 14. Blick über den sanierten Dorfkern, Juni 1987, Quelle: Bundesarchiv, Bild 183-1987-0625-017, Foto: Karl-Heinz Schindler, Link: http://www.bild.bundesarchiv.de/archives/barchpic/search/?search[form][SIGNATUR]=Bild+183-183-1987-0625-017 (links), Außenanlagen in Berlin-Marzahn, Foto: Gerd Danigel (rechts).



Abb. 15. Joachim Doese, *Märkische Steingeschichten*, Detail (1985), Quelle: Ministerium für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik (Hg.). *X. Kunstausstellung der Deutschen Demokratischen Republik: Dresden 1987/88*. Dresden 1987, S. 197.

weder zu einem Ende der Imagination noch zu einer einseitigen Kontrolle über diese Diskurse führte. Vielmehr beweisen die Konflikte in der architektonischen und künstlerischen Ausgestaltung sowie die individuellen Aneignungen und Auslegungen, dass Themen wie Heimat und der Umgang mit dem Vorhandenen, der Natur und der Geschichte auch eine prekäre, kritische und destabilisierende Wirkung zu entfalten vermochten.[49]

Geht es um den Paradigmenwechsel in der ostdeutschen Architektur während der letzten beiden Jahrzehnte der DDR, werden in der Literatur häufig die neohistorischen Entwürfe und Bauten in den Innenstädten ins Feld geführt.[50] Dabei wird aber bisweilen übersehen, dass sich auch an den architektonisch weitaus unspektakuläreren Rändern ein nicht weniger grundlegender Wandel vollzog, und dass diese Ränder sogar zu Experimentierfeldern für später in den Innenstädten realisierte Projekte werden konnten.[51] Der historischen Zusammenhänge wegen sollte man das im Blick behalten, insbesondere, wenn heute mancherorts der Versuch unternommen wird, die in den 1970er und 1980er Jahren realisierten Wohnsiedlungen als steingewordene Utopien darzustellen. Denn die Prozesse des Umbaus und der Weiterentwicklung dieser Gebiete bestätigen letztlich, dass es sich hier um ganz konkrete Orte handelt, deren lokale Potentiale durch die Weiterentwicklung dessen, was in ihren Planungen angelegt war, im Sinne einer Normalisierung durchaus gestärkt werden können. Gerade auch weil in Marzahn – wie in anderen Großsiedlungen der DDR – nirgendwo nichts war (und ist), verbirgt sich dort ein Stück Heimat.

Anmerkungen

1 Günter Peters: *Kleine Berliner Baugeschichte. Von der Stadtgründung bis zur Bundeshauptstadt*. Berlin 1995, S. 240-242.

2 Diese Abgrenzung verbunden mit der Absage an utopische Vorstellungen des Wohnens und Ähnliches findet sich bereits in Dokumenten aus der frühesten Phase der Planung für den neuen Stadtteil Berlin-Marzahn; siehe etwa „Diskussionsgrundlage zu städtebaulichen Anforderungen an die Planung des Stadtteils Biesdorf/Marzahn", Berlin, 10.10.1973. In: Bundesarchiv (im Folgenden BArch) DH 2/21389.

3 Christine Hannemann: *Die Platte. Industrialisierter Wohnungsbau in der DDR*. Berlin 2005, S. 108.

4 Die Entscheidung zu Erhalt und Integration des Angerdorfs Marzahn wurde zu einem frühen Zeitpunkt der städtebaulichen Planungen auf Grundlage von Empfehlungen der Abteilung für Kultur des Magistrats vom 4. Juni 1974 gefällt. Inwiefern die Beschlussfassung weiter in der Hierarchie nachvollzogen werden kann, ist dem Autor nicht bekannt. Vgl. „Entwurf – Gesellschaftspolitische und volkswirtschaftliche Zielstellung für den komplexen Wohnungbau in Biesdorf/Marzahn", Berlin, 15.7.1974. In: BArch DH 2/21389.

5 Siehe dazu: Roland Korn/Peter Schweizer/Rolf Walter: „9. Stadtbezirk." In: *Architektur der DDR* (1976), S. 548-555 sowie Bezirksamt Marzahn-Hellersdorf (Hg.): *Kunst in der Großsiedlung. Kunstwerke im öffentlichen Raum in Marzahn und Hellersdorf*. Berlin 2008.

6 Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt 1977, bes. S. 1628.

7 Wolfgang Junker: *Das Wohnungsbauprogramm der Deutschen Demokratischen Republik für die Jahre 1976 bis 1990*. Berlin 1973, S. 12.

8 Jan Palmowski: „Heimat and identity in the Honecker era." In: ders.: *Inventing a Socialist Nation. Heimat and the Politics of Everyday Life in the GDR 1945-1990*. Cambridge 2009, S. 111-148. Zum Verständnis von Heimat in der Ära Ulbricht siehe etwa den Abschnitt „Von Vaterland und Heimat." In: Wolfgang Eichhorn: *Von der Entwicklung des sozialistischen Menschen*. Berlin 1964, S. 250-257.

9 Palmowski 2009 (vgl. Anm. 8), S. 111.

10 Alexei Yurchak: *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton 2005.

11 Palmowski 2009 (vgl. Anm. 8), S. 148.

12 Zur Trialektik von „räumlichen Praktiken", „Repräsentationen des Raumes" und „Räumen der Repräsentation" oder „gelebten Räumen" im sozialen Prozess der „Produktion des Raumes" siehe Henri Lefebvre: *The Production of Space*. Oxford 1991.

13 Günter Peters: „Zur Baugeschichte – Drei Gründerzeiten." In: Gerrit Engel: *Marzahn*. Köln 1999, S. 13-17.

14 „Grundlagenmaterial für die Bebauungskonzeption des Stadtteils Biesdorf/Marzahn". In: BArch DH2/21389.

15 Günter Peters: *Historische Stadtplanungen für den Berliner Nordosten*. Berlin 1997 sowie Peters 1999 (vgl. Anm. 13).

16 Institut für Städtebau und Architektur: *Komplexer Wohnungsbau. Aufgaben der Architekten. Arbeitstagung des BdA/DDR am 26. und 27. Oktober 1972 in Leipzig*. Berlin 1973.

17 Thomas Hoscislawski: *Bauen zwischen Macht und Ohnmacht. Architektur und Städtebau in der DDR*. Berlin 1991, S. 246-253, ebenso: Bruno Flierl: „Statement." In: Holger Barth (Hg.): *Planen für das Kollektiv. Handlungs- und Gestaltungsspielräume von Architekten und Stadtplanern in der DDR*. Erkner 1999, S. 85-88, hier S. 88.

18 Silvio Macetti: „Zeit und Raum – Entscheidende Faktoren der künftigen Entwicklung der sozialistischen Architektur." In: *Deutsche Architektur* (1966), H. 1, S. 10-11 sowie: ders.: „Ökonomie der Stadt und komplexe Ökonomie des Städtebaus." In: *Deutsche Architektur* (1971), H. 10, S. 586-592.

19 Deutsche Bauakademie zu Berlin (Hg.): *Umgestaltung der Wohngebiete – Erstes Entwurfskolloquium der Deutschen Bauakademie 28. November bis 10. Dezember 1966 in Leipzig*. Berlin 1967.

20 Ellenor Oehler: „Zur Entwicklung des Umweltrechts." In: Institut für Umweltgeschichte und Regionalentwicklung e.V. (Hg.): *Umweltschutz in der DDR. Analysen und Zeitzeugenberichte*. Bd. 1: Politische und umweltrechtliche Rahmenbedingungen. München 2007, S. 99-128.

21 Die im Text verwendete deutsche Bezeichnung stammt aus einem Artikel in der Zeitschrift *Deutsche Architektur*, in dem der Kongress und die wichtigsten Themen angekündigt wurden: „Architektur und Lebensmilieu des Menschen." In: *Deutsche Architektur* (1966), H. 9, S. 570-571.

22 *Verfassung der Deutschen Demokratischen Republik* vom 6.4.1968, Fassung vom: 7.10.1974; siehe: http://www.documentArchiv.de/ddr/verfddr.html (20.08.2014).

23 Bei der Ausarbeitung dieses

Beitrags wurde die Textfassung des Landeskulturgesetzes von 1984, die ebenso die Fassung des Textes von 1970 beinhaltet, herangezogen; siehe: Akademie für Staats- und Rechtswissenschaft der DDR und Ministerium für Umweltschutz und Wasserwirtschaft (Hg.): *Sozialistische Landeskultur – Umweltschutz. Textausgabe*. Berlin 1984.

24 „Umweltfreundliches Bauen." In: Panorama DDR – Auslandspresseagentur GmbH (Hg.): *Für eine gesunde Umwelt: Informationen, Fakten und Zahlen aus der DDR*. Dresden 1980, S. 20-22.

25 „Studie über soziologische und umweltgestalterische Probleme der städtebaulichen Planung des neuen Stadtteiles in Biesdorf-Marzahn", Vertrauliches Material, Ausgearbeitet von einer zeitweiligen interdisziplinären Arbeitsgruppe des Arbeitskreises Kultursoziologie des wissenschaftlichen Rates für soziologische Forschung in der DDR und des Rates für Umweltforschung der Akademie der Wissenschaften der DDR, Berlin Oktober 1974. In: Getty Research Institute, DDR Collections, Accession no. 940002 (im Folgenden GRI DDR), Box 53, Fol. 14. Der Studie ging ein erstes, im August 1974 verfasstes Gutachten voraus: *Gutachten zu soziologischen Problemen der städtebaulichen Planung des neuen Stadtteils Biesdorf-Marzahn* (unveröffentlichtes Typoskript), 8.8.1974, S. 1-12. In: GRI DDR, Box 53, Fol. 14.

26 Heinz Kroske: *Probleme und Methoden zur Einschätzung komplexer ökologischer Wirkungen von Wirtschaftsmaßnahmen*. Berlin 1980. Zur Geschichte der Klasse Umweltschutz und Umweltgestaltung siehe: ders.: „Zur Arbeit der Klasse Umweltschutz und Umweltgestaltung an der Akademie der Wissenschaften." In: Institut für Umweltgeschichte und Regionalentwicklung e.V. (Hg.): *Umweltschutz in der DDR. Analysen und Zeitzeugenberichte*. Bd. 3: Beruflicher, ehrenamtlicher und freiwilliger Umweltschutz. München 2007, S. 59-62.

27 „Studie über soziologische und umweltgestalterische Probleme" 1974 (vgl. Anm. 25), S. 4-6.

28 ebd., S. 1-4.

29 ebd., S. 6-7.

30 Über Kontext, Intention und Wirksamkeit der gemeinschaftlichen Arbeit informiert eine Notiz ungeklärter Provenienz, die den Archivalien *„erklärend"* beiliegt: *„Berlin-Marzahn war in den 60er und 70er Jahren mit über 100 000 EW das größte Neubauwohngebiet der DDR. Allgemein bestand bei Fachleuten die Befürchtung, daß diese riesige Aufgabe weder im Sinne einer optimalen Lebensqualität noch einer optimalen Architektur gelöst werden könne. Deshalb ergriffen – aus eigenem Antrieb – drei Wissenschaftler, die mit sozial-räumlichen Problemen des Städtebaus vertraut waren, die Initiative zur Ausarbeitung eines Gutachtens ‚vorab', also allein auf der zu diesem Zeitpunkt vorliegenden städtebaulichen Planung. [. . .]. Sie übergaben den von jedem einzeln ausgearbeiteten und kollektiv abgestimmten Text an die Bezirksleitung der SED (führende politische Kraft in der DDR) in der Hoffnung, daß dadurch eine Qualifizierung der zu treffenden Entscheidungen erreicht werden könnte. Was daraus wurde, haben die Autoren jedoch nie erfahren. Der Text – der hier in den Etappen der Erarbeitung vorliegt – ist dennoch ein wichtiges Dokument, belegt er doch, daß die Wissenschaft helfen wollte, daß aber die Politik davon keine Kenntnis nahm!"* Bruno Flierl. „Sozialräumliche Struktur." In: *Gutachten zu soziologischen Problemen* 1974 (vgl. Anm. 25), o. S.

31 Dorothee Dubrau: „Bürgerbewegungen und Stadterneuerung. Industrialisierter Massenwohnungsbau von oben – Bürgeremanzipation von unten." In: Christoph Bernhardt/Thomas Flierl/Max Welch-Guerra (Hg.): *Städtebau-Debatten in der DDR. Verborgene Reformdiskurse*. Berlin 2012, S. 200-216, hier S. 203-204.

32 *Gutachten zu soziologischen Problemen* 1974 (vgl. Anm. 25), S. 5.

33 Das Gesamtplanungsgebiet war in drei Wohngebiete unterteilt, die auch in dieser Reihenfolge realisiert wurden: Wohngebiet 1 im Süden; Wohngebiet 2, zu dem auch der Dorfkern Marzahns gehörte, im Zentrum; und Wohngebiet 3, an dessen südlicher Seite das neue Hauptzentrum entstehen sollte, im Norden.

34 Siehe Denkmaldatenbank der Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt Berlin: http://www.stadtentwicklung.berlin.de/denkmal/liste_karte_datenbank/de/denkmaldatenbank/index.shtml (16.10.2014).

35 Simone Hain: „Zwischen Arkonaplatz und Nikolaiviertel. Stadt als soziale Form versus Inszenierung. Konflikte bei der Rückkehr in die Stadt." In: Thorsten Scheer/Andrea Bärnreuther (Hg.): *Stadt der Architektur – Architektur der Stadt*. Berlin 2000, S. 337-348.

36 Wolfgang Kil: „Dilemma der Moderne, aufgestoßene Tür." In: Engel 1999 (vgl. Anm. 13), S. 19-24.

37 Korn/Schweizer/Walter 1976 (vgl. Anm. 5). Der Leiter des sogenannten Konzeptionskollektivs des Verbandes bildender Künstler Berlin, Rolf Walter, war Grafiker und arbeitete außerdem als Kunstwissenschaftler an der Hochschule für angewandte Kunst in Berlin-

Weissensee. Zu den beteiligten Mitarbeitern siehe: „Komplexe Gestaltung neuer Stadtteil der Hauptstadt Berlin-Marzahn." In: Verband bildender Künstler der DDR (Hg.): *IX. Kunstausstellung der Deutschen Demokratischen Republik*. Dresden 1982, S. 294-297. Dokumente belegen darüberhinaus eine Zuarbeit Flierls zu thematisch-inhaltlichen Aspekten der Rahmenkonzeption im Juli 1974; siehe dazu: Bruno Flierl: „Zuarbeit zur Rahmenkonzeption des ästhetisch-künstlerischen Bereichs komplexer Umweltgestaltung für den Stadtteil Berlin/Biesdorf-Marzahn." Berlin, 10.7.1974. In: GRI DDR, Box 53, Fol. 14.

38 Korn/Schweizer/Walter 1976 (vgl. Anm. 5), S. 554, ebenso: Bezirksamt Marzahn-Hellersdorf 2008 (vgl. Anm. 5), S. 21-23.

39 Zentrale Arbeitsgruppe Architektur und bildende Kunst des BdA/DDR und des VBK/DDR (Hg.): *Gestaltete Wohnumwelt. 7. Seminar der Zentralen Arbeitsgruppe „Architektur und bildende Kunst" des BdA/DDR und des VBK/DDR am 14. und 15. November 1974 in Dresden. Bericht und Auszüge aus Referaten und Diskussionsbeiträgen*. Dresden 1974.

40 Bruno Flierl: „Probleme der komplexen Umweltgestaltung als kultureller Prozess." In: *Gestaltete Wohnumwelt*. Dresden 1974, S. 19-22. Siehe ebenso Rolf Walter: „Probleme der Ausarbeitung von Konzeptionen für die komplexe Umweltgestaltung in großstädtischen Bereichen." In: ebd., S. 16-18 sowie „Diskussionsbeiträge nach dem Referat von Dr.-Ing. Flierl." In: ebd., S. 30-39.

41 Korn/Schweizer/Walter 1976 (vgl. Anm. 5), S. 554.

42 ebd., S. 554-555.

43 „VBK Aktivitäten zu Wohnungsbau Berlin Biesdorf/Marzahn, 17.3.78." In: AdK, Berlin, Verband bildender Künstler – Zentralvorstand, Nr. 5201. Ebenso: Heinz Graffunder: „Über Fragen der Planung und Leitung bildender Kunst am Beispiel von Berlin-Marzahn." April 1980. In: GRI DDR, Box 68, Fol. 11.

44 Karin Mathees: „Marzahn – meine Heimat." In: Engel 1999 (vgl. Anm. 13), S. 7-11.

45 ebd., S. 101.

46 ebd., S. 84-85.

47 ebd., S. 72.

48 Zur prekären Situation der Umweltpolitik in der DDR ab Mitte der 1970er Jahre siehe: Hans-Peter Gensichen: „Umweltverantwortung in einer betonierten Gesellschaft: Anmerkungen zur kirchlichen Umweltarbeit in der DDR 1970-1990." In: Franz-Josef Brüggemeier/Jens Ivo Engels (Hg.): *Natur- und Umweltschutz nach 1945. Konzepte, Konflikte, Kompetenzen*. Frankfurt, New York 2005, S. 287-304.

49 Palmowski 2009 (vgl. Anm. 8).

50 Florian Urban: *Neo-historical East Berlin: architecture and urban design in the German Democratic Republic 1970-1990*. Farnham 2009.

51 Dies lässt sich an den Vorschlägen Dieter Bankerts für den Marzahner Zentrumswettbewerb nachvollziehen; siehe dazu: Hain 2000 (vgl. Anm 35).



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Henry Keazor
(Heidelberg)

„Évaluer“, „accompagner“, „contrarier“

Jean Nouvels Konzept der architektonischen „Einfügung“

„Ich fände es schrecklich, in einer neuen Stadt zu bauen. Ich fände es schrecklich, auf einem leeren Rübenfeld zu bauen. Ich ziehe es vor, mich in den vier historischen Fassaden des Zentrums von Lyon wiederzufinden“, äußerte der französische Architekt Jean Nouvel Ende der 1980er Jahre während seines Umbaus der Oper von Lyon, bei dem es galt, den historischen Bau zu entkernen und ihm ein modernes Opernhaus einzufügen.

Wie anhand eines Vortrags, den Nouvel 1992 hielt, deutlich wird, steht hinter dieser Haltung eine Reflexion über die Arten und Weisen, in denen Architektinnen und Architekten heute bewusst mit der Tatsache umgehen sollten, dass sie bei ihrer Arbeit meistens einen architektonisch bereits geprägten Raum vorfinden, in den sie ihr eigenes Projekt einfügen müssen. Hierfür schlägt Nouvel ein feingliedriges System verschiedener, ineinandergreifender Strategien vor, die den Architekten und die Architektin dazu anhalten sollen, sich die Möglichkeiten und Konsequenzen ihrer Planung bewusst zu machen.

http://www.archimaera.de
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-42072
September 2015
#6 "Einfügen"
S. 111-121

Theorie und Praxis

Am 15. Januar 1992 hielt der französische Architekt Jean Nouvel im Pariser Centre national d'art et de culture Georges Pompidou einen Vortrag, in dem er sich grundsätzlich zu Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Architektur äußerte. Dabei nahm er sowohl die aus seiner Sicht in der zurückliegenden Geschichte gemachten Fehler als auch die aktuell wie künftig der eigenen Zunft gestellten Aufgaben in den Blick.

Es ist hierbei wichtig, sich vor Augen zu halten, welche Projekte Nouvel zum damaligen Zeitpunkt aktuell bearbeitete – er hatte gerade erst damit begonnen, zum Stararchitekten aufzusteigen, und der ihm 2008 verliehene Pritzker-Preis war noch in weiter Ferne. Es zeigt sich nämlich, dass es sich dabei vor allem um Vorhaben handelte, in denen er es jeweils mit der Ergänzung oder Umgestaltung eines bereits bestehenden Baukomplexes beziehungsweise -kontexts zu tun hatte: Nouvel hatte 1986 den Auftrag erhalten, die 1831 von Antoine-Marie Chenavard und Jean-Marie Pollet errichtete Oper von Lyon umzubauen, deren Fertigstellung 1993, im Folgejahr des Vortrags, erfolgen sollte.[1] Im Jahr des Vortrags selbst bekam Nouvel den Zuschlag für die Modernisierung und Erweiterung des 1933 eingeweihten neoklassizistischen Kunst- und Kongresshauses in Luzern von Armin Meili, nachdem er den 1989 ausgelobten Wettbewerb gewonnen hatte.[2] 1991 hatten die Arbeiten an dem von ihm entworfenen Gebäude der Galeries Lafayette in der Berliner Friedrichstraße begonnen, für deren Bebauung zuvor ein internationaler Planungswettbewerb ausgeschrieben worden war; dieser hatte zum Teil sehr spezifische, an historische Gegebenheiten anknüpfende Bedingungen umfasst, wie etwa den Erhalt der Blockränder, der Trauf- und Firsthöhen sowie der Mischfunktion als Geschäfts-, Büro- und Wohnhaus.[3] Auch das gleichfalls 1991 begonnene und drei Jahre darauf abgeschlossene Projekt eines Neubaus für die Fondation Cartier in Paris musste auf ortsspezifische Bedingungen reagieren, welche durch die Lage des zur Verfügung stehenden Areals an einer stark befahrenen Straße bedingt waren – diese wiesen nicht nur sehr eingeschränkte, räumliche und visuelle Entfaltungsmöglichkeiten auf, sondern geboten zudem die Rücksicht auf eine 1823 von dem Politiker François-René de Chateaubriand als „Baum der Freiheit" auf dem Grundstück gepflanzte Libanon-Zeder.[4]

Auch bei letztendlich nicht realisierten Projekten wie Nouvels preisgekrönter, 1992 vorgelegter Konzeption einer Erweiterung des veralteten und beengten Universitätsareals von Paris-Jussieu – einem Komplex, der ab 1964 bis in die 1970er Jahre von den Architekten Edouard Albert, Urbain Cassan, René Coulon und Roger Séassal errichtet worden war – oder seiner im gleichen Jahr erfolgten Beteiligung am Wettbewerb zur Umgestaltung des Berliner Reichstages ging es im Kern stets um die Auseinandersetzung mit bereits bestehender Bausubstanz, die sowohl das konkrete, eigene Projekt wie auch dessen Umfeld prägte.[5]

Der in dieser Phase bereits eröffnete Weg Nouvels zum Stararchitekten war maßgeblich durch Entwürfe geebnet worden, bei denen es ebenfalls um die Instandsetzung und Erweiterung bereits bestehender Gebäude gegangen war, wie etwa bei dem zwischen 1980 und 1984 von ihm umgebauten „Théâtre Granit" in Belfort, beziehungsweise um die Konzeption von Bauten, deren Bauplätze wie im Fall des 1987 eröffneten Pariser Institut du Monde Arabe stark durch ihr architektonisches und urbanes Umfeld geprägt waren.[6]

„Je préfère me retrouver entre quatre façades historiques au centre de la ville de Lyon"

Wenn man sich mit Nouvels Vortrag von 1992 auseinandersetzt, so ist der Kontext dieser Projekte insofern zu bedenken, als er zeigt, dass das dort behandelte zentrale Thema – die Frage nach adäquaten gestalterischen Eingriffen im Zuge des künftige Wachstums unserer Städte – keineswegs willkürlich gewählt war oder einem rein abstrakten Interesse entsprang: Obwohl Nouvel (anders, als es sonst für Architektinnen und Architekten bei Vorträgen üblich ist) auf keines seiner damals gerade aktuellen oder zurück-

liegenden eigenen Projekte explizit zu sprechen kam, sind seine Darlegungen nicht als rein theoretische Reflexionen zu verstehen. Vielmehr vermitteln sie aus gemachten Erfahrungen gewonnene Einsichten des Architekten.

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass selbst markig daherkommende Aussprüche Nouvels nicht als bloße Rhetorik abgetan werden sollten. Dazu zählt sein im Kontext der Arbeiten an der Lyoneser Oper formuliertes Diktum: „*J'ai horreur de construire dans une ville nouvelle. J'ai horreur de me trouver dans un champ de betteraves. Je préfère me retrouver entre quatre façades historiques au centre de la ville de Lyon.*“[7]

Dies mag sich auf den ersten Blick wie der *horror vacui* eines Architekten ausnehmen, der es mangels einer eigenen Vision vorzieht, sich im bereits gemachten Nest der Fakten von den herrschenden Verhältnissen treiben zu lassen – tatsächlich aber stehen hinter der so formulierten Haltung eine Diagnose einerseits und ein Therapievorschlag andererseits. Ursache wie auch Symptom werden dabei nicht als Zumutung, sondern ganz im Gegenteil als Chance erkannt. Denn Nouvels Aussage ist vor dem Hintergrund eines kritischen Blicks auf die aktuelle Stadtentwicklung zu verstehen: In seinem Vortrag wirft er der Gesellschaft, der Politik und der eigenen Zunft das Fehlverhalten vor, so zu tun, als habe sich seit den Anfängen der Stadt bis heute nichts verändert: „*En fait, depuis le XV siècle et l'invention de la ville comme concept architectural, l'histoire n'a cessé de démontrer que cette même ville se prête de moins en moins à son dessin.*“[8] Wenn Nouvel hier das 15. Jahrhundert als historischen Ausgangspunkt dieser kritischen Zuspitzung nimmt, so wird zugleich deutlich, was er hier genau im Blick hat – denn gemeint ist damit natürlich nicht die Stadt als Phänomen an sich, das tatsächlich sehr viel älter ist, sondern vielmehr das frühneuzeitliche Konzept der Idealstadt. Dieser Parameter werde fälschlicherweise mit der Entwicklung und dem Wachstum reeller Städte verquickt. Die sich daraus ergebende Diskrepanz zwischen der postulierten Plan- und Kontrollierbarkeit und dem – angesichts des zunehmend rascheren und nicht steuerbaren Wachstums der Städte – tatsächlichen Kontrollverlust hinsichtlich ihres Erscheinungsbilds ist Nouvel zufolge im 20. Jahrhundert besonders offenbar geworden. Verschiedene, einander widerstreitende und überkreuzende Faktoren in Wirtschaft, Politik und Ästhetik hätten dazu geführt, dass die Stadt ebenso wild wie uneinheitlich gewachsen sei, ja, dass sie gewuchert und über die Ufer und Dämme von Planungen und Konzepten getreten sei:

„*Je suis convaincu qu'une conséquence au moins de ce cataclysme urbain – une fois ses brumes dissipées – est fondamentale pour sur le plan théorique: c'est que nous devons renoncer à projeter la ville en tant qu'architecture et accepter le fait qu'un certain nombre de paramètres fondamentaux pour sa fa-*

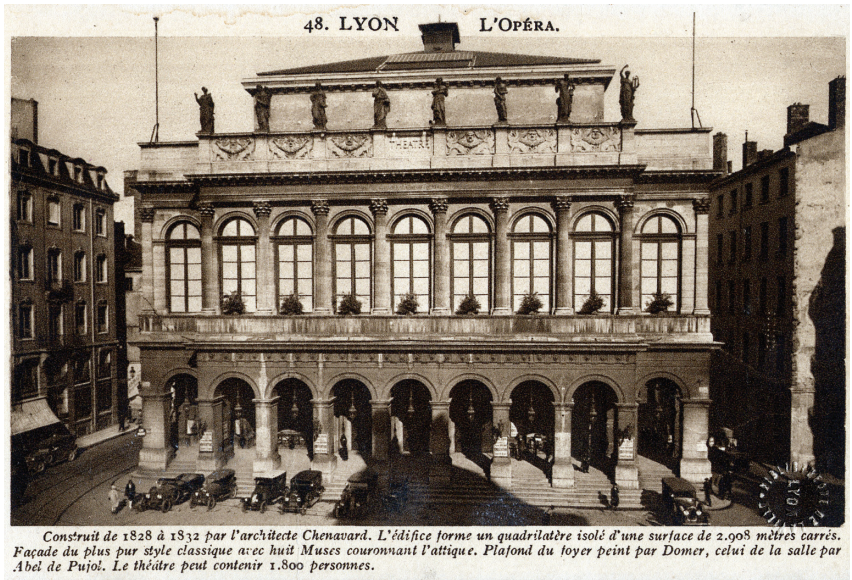


Abb. 1. Undatierte Postkarte (zwischen 1918 und 1945) mit der Ansicht des Gebäudes der Oper Lyon von Antoine-Marie Chenavard und Jean-Marie Pollet im Zustand vor 1989, Quelle: Bibliothèque municipale de Lyon.



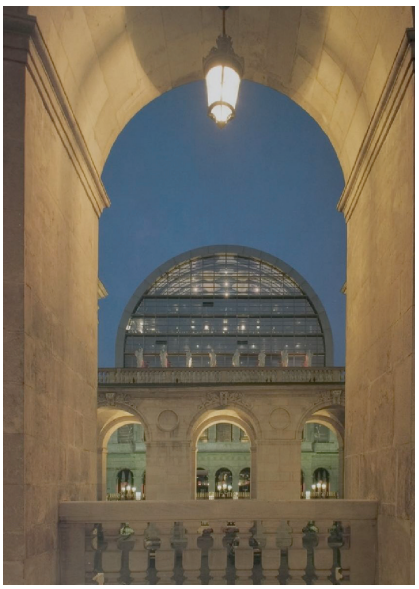


Abb. 2, 3. Ansicht der von Jean Nouvel umgebauten Oper von Lyon, Foto: Ludovic Courtès (links), Nächtlicher Blick auf die von Jean Nouvel umgebaute Oper von Lyon durch die Arkaden des Hôtel de Ville von Lyon, Foto: Philippe Ruault (rechts).

brication nous sont devenus insaisissables. Le concept même de ville a explosé. La ville est devenue ville cosmos, nébuleuse à n foyers.“[9]

Im Dickicht der gewucherten Städte

Erschwerend kommt zu dieser die Stadt dem planerischen Zugriff entziehenden Explosion, diesem „*cataclysme*“ oder „*big bang urbain*“, hinzu,[10] dass den Planern das Bewusstsein dafür fehlt, heute kaum noch eine *tabula rasa* vorzufinden. Freie Entwürfe und Planungen sind damit so gut wie unmöglich, da stets bereits Strukturen und Gebäude vorhanden sind, auf die man reagieren muss oder sollte: In einer Reihe von Gesprächen, die Nouvel im Jahr 2000 mit dem Philosophen Jean Baudrillard führte, entwirft er diesbezüglich das Bild einer künstlichen, vom Menschen geschaffenen „*couche géologique*“, welche die ganze Erde überzieht und die Architektur darauf beschränkt, „*de transformer, de modifier cette matière qui a été accumulée*“.[11] Anstatt diese Situation jedoch zu erkennen, einzusehen, zu akzeptieren und daraus die notwendigen Konsequenzen zu ziehen, tue man in der Architektur weiterhin so, als könne man innerhalb einer Stadt noch immer ohne Rücksicht auf das bereits Bestehende planen und sie mit neuen, nach eigenem Gutdünken entworfenen Bauten erweitern; an anderer Stelle spricht Nouvel von dem „*acte architectural*“, der darin bestehe, „*de s'installer dans une architecture détournée*“ und damit zu einem „*processus de sédimentation*“ werde.[12] Die diagnostizierte Ignoranz führe letztendlich zu einer Kakophonie von Formen und Strukturen,[13] mithin zu einer Ansammlung von in ästhetischer Hinsicht autistischen Solitären, die ihren Teil zum Kontrollverlust beigetragen hätten: „*les villes modernes se sont inventées sans nous et parfois, malgré nous*“.[14]

Obgleich Nouvel der Architektur in der Moderne also attestiert, sie sei an ihrem Hochmut gescheitert,[15] sieht er keinen Grund zu Resignation. Im Gegenteil: Er betont vielmehr die Gefahr, dass man sich angesichts der festgestellten Unkontrollierbarkeit der Städte aus der Verantwortung zu stehlen versuche, und er ruft dazu auf, eben diese zu übernehmen, indem man im Bezug auf die Gestaltung der Stadt umdenkt: „*Il nous faut donc inventer les processus de son évolution*“.[16]

Architektur und Philosophie

Zu diesem Zweck rekurriert Nouvel auf Anregungen aus der Philosophie, namentlich auf Gilles Deleuze und Félix Guattari, insbesondere jedoch auf Michel Foucault, bei dem er sich „*un certain nombre de règles de conduite, de méthodes d'exploration*“ entliehen habe – so insbesondere ein Konzept, bei dem bestimmte Leitbegriffe die Analyse eines Diskurses bestimmen und strukturieren können.[17] Heißen diese Begriffe bei Foucault zum Beispiel „*discontinuité, extériorité, spécificité, renversement*“,[18] so schafft Nouvel sich eine eigene, die Analyse anlei-

tende Nomenklatur. Deren Ziel wird klar formuliert: Sie soll dabei behilflich sein, die sich im Nebel des „*big bang urbain*“ vollziehenden Dynamiken des beständigen Wandels zu begutachten und einzuschätzen („*évaluer*“), um dann auf der Grundlage der so gewonnenen Einsicht entscheiden zu können, ob man sie durch die eigene, einfügende Zutat begleiten und verstärken („*les accompagner*“) oder vielmehr ihnen entgegenwirken („*les contrarier*“) möchte.[19]

Diese Begriffstrias dient dabei zunächst einmal dazu, Architektinnen und Architekten überhaupt dazu anzuleiten, sich mit den Gegebenheiten bewusst auseinanderzusetzen und die notwendige Voraussicht für das weitere, konkrete Handeln zu entwickeln. Mithilfe einer weiteren Begriffstrias differenziert Nouvel verschiedene, doch ineinandergreifende Strategien, anhand derer nun auch zugleich die Konsequenzen einer Planung bewusst gemacht werden können: die Wiederholung („*Itération*“), also ganz im Sinne der Begleitung und Verstärkung („*accompagner*“), den Wandel („*Altération*“) als gegen das Gegebene gerichtetes Verfahren im Sinne des „*contrarier*“, sowie schließlich die Enthüllung („*Révélation*“), die streng genommen auch als Synthese aus Wiederholung/Begleitung und Wandel/Entgegenwirken verstanden werden könnte. Denn bei der „*Révélation*“ geht es nicht darum, dem Gegebenen fundamental entgegenzuwirken, sondern ihm vielmehr neue Züge abzugewinnen, etwa, indem man es ein Stück weit konterkariert oder wiederholt.[20] Als der Orientierung dienende Extrempole der dabei zu Verfügung stehenden Strategien benennt Nouvel schließlich einerseits die „*Intégration*“, mit der er die bis zur Verschmelzung gehende Eingliederung des Neuen in das bereits Bestehende meint, und andererseits die „*Différenciation*“, also die sich radikal vom Gegebenen abhebende Betonung des Neuen.[21]

Von der Theorie zur Praxis

Dass die oben beschriebene Nomenklatur keine abstrakte Theorie ist, kann am Beispiel von zwei Gebäuden gezeigt werden, die Nouvel in unterschiedlichen Phasen seiner Laufbahn entworfen hat: Erstens an der oben erwähnten, zwischen 1986 und 1993 umgebauten und erweiterten Oper von Lyon, und zweitens am Beispiel des Nouvel-Towers in Wien mit dem Hotel „Sofitel Vienna Stephansdom“ (Wettbewerb 2005), der zwischen 2007 und 2010 errichtet wurde.

Die Praxis I: Die Oper von Lyon (1986-1993)

Beim Umbau der Oper von Lyon ging es zunächst einmal primär um deren Modernisierung sowie um die Gewinnung von mehr Raum angesichts der in dem Bau des 19. Jahrhunderts beengten Verhältnisse. (Abb. 1) Bereits in der Wettbewerbsauslobung war daher ein Ausbau im Dachbereich ebenso wie eine Umgestaltung des Zu-





Abb. 4, 5. Blick durch den Hof des Hôtel de Ville auf die von Jean Nouvel umgebaute Oper von Lyon, Foto: Philippe Ruault (links), Blick auf das Stadtpanorama von Lyon mit der von Jean Nouvel umgebauten Oper von Lyon, Foto: Luc Jamet (rechts).





Abb. 6, 7. Abendlicher Blick auf die von Jean Nouvel umgebaute Oper von Lyon, Foto: Philippe Ruault (links), Blick in das Foyer der Oper von Lyon, Foto: Henry Keazor (rechts).

schauerraums bei dessen gleichzeitiger Erhaltung angedacht; der Saal war ursprünglich für 2.400 Besucher vorgesehen gewesen, wegen der ungünstigen Sitzverteilung hatten aber letztendlich nur 1.800 Personen untergebracht werden können.[22]

Nouvel sah nun bei der Ausarbeitung seines Wettbewerbsbeitrags einen Konflikt zwischen den beiden Postulaten der Erhaltung des Zuschauerraums einerseits und der Gewinnung von neuem Raum andererseits, weshalb er eine radikale Lösung vorschlug. Sie lief darauf hinaus, eine im wahrsten Sinne des Wortes neue Oper in den Altbau einzufügen: Die vier Fassaden des historischen Gebäudes und dessen Foyer sollten beibehalten werden, ansonsten aber sollte der Bau komplett entkernt und im Inneren mit einer neuen Raumaufteilung versehen werden. Zugleich sollte das Gebäude sowohl nach unten als auch nach oben erweitert werden, indem unterirdisch neue Räume erschlossen und durch eine auf das historische Gebäude aufgesetzte Halbtrommel zusätzlicher Platz im Dachbereich gewonnen würden.

Mit diesem Vorschlag war er trotz der damit zum Teil verletzten Wettbewerbsvoraussetzungen erfolgreich, nicht zuletzt, weil so gegenüber dem alten Bau das doppelte Raumvolumen erzielt werden konnte. Neben dieser Art von Effizienz kommt mit der Oper von Lyon jedoch auch eine nach außen ebenso wie nach innen wirksame signifikante Ästhetik zum Tragen. Denn durch die Beibehaltung der historischen Fassaden hält das Gebäude den Bezug zum historischen Ensemble der Umgebung aufrecht – insbesondere zum Hôtel de Ville von 1699 sowie zu dem etwas weiter entfernten, ebenfalls im 17. Jahrhundert erbauten Palais de St. Pierre. Über die damit gewahrte „Intégration" durch „Itération" hinaus eröffnet die Dachtrommel der Oper zugleich einen Dialog zwischen Geschichte und Moderne. Dieser läuft einerseits auf eine „Différenciation" durch „Altération" hinaus, indem die steinernen opaken Gebäude der Frühen Neuzeit einem filigranen Geflecht aus Stahl und einem halb aus transparentem, halb aus spiegelndem Glas zusammengesetzten Dachkörper gegenüberstehen, welcher sich tagsüber aufgrund seiner Durchsichtigkeit und der Reflektionen der Wolken aufzulösen scheint. (Abb. 2) Andererseits wirkt das halbrunde Volumen zugleich im Sinne einer „Révélation". Denn die Oper fügt sich mit ihrer Dachtrommel nicht nur harmonisch in das Gesamtbild des architektonischen Komplexes ein, sondern sie betont zudem nun bestimmte, zuvor so gar nicht akzentuierte architektonische Formen am gegenüberliegenden Hôtel de Ville, indem es mit seinem Halbrund darauf antwortet („Itération") (Abb. 3) und das Ensemble somit ergänzt und bekrönt. (Abb. 4) Darüberhinaus setzt die Halbtrommel ebenso tagsüber ein Signal im gesamten Stadtbild, (Abb. 5) das von der vorherigen flachen Dachlösung nicht gegeben werden konnte, wie auch nachts, wenn die Stahl-Glas-Bekrönung der Oper rot illuminiert wird. (Abb. 6) Die rote Farbe verweist





Abb. 8, 9. Nächtliche Ansicht der Konzernzentrale der UNIQA Versicherungen AG (Bundesländerversicherungen) von Georg Lippert, Quelle: UNIQUA-Bildarchiv (links), Blick auf Hans Holleins „Media Tower", Quelle: *Die Presse* (rechts).

dabei auf die im Eingangsbereich aufgehängten roten Leuchten und auf das Innere der Oper, wo der außen eröffnete Dialog zwischen Geschichte und Moderne fortgesetzt wird – so beispielsweise in Gestalt des historischen Foyers, dessen Originaldekor zwar beibehalten wurde, das sich nun aber in einem neuem Fußboden aus schwarzem Granit spiegelt. (Abb. 7)

Die Praxis II: Der Nouvel-Tower in Wien mit dem Hotel Sofitel Vienna Stephansdom (2007-2010)

Im Falle des Nouvel-Towers, dessen Bau aus der erfolgreichen Teilnahme Nouvels an einem 2005 von den UNIQA Versicherungen AG und der Stadt Wien ausgelobten Wettbewerb hervorging, waren die Anforderungen noch komplexer als in Lyon. Die Aufgabe bestand hier zum einen darin, das Areal, welches durch den Abriss des als Konzernzentrale der UNIQA Versicherungen AG dienenden Scheibenhochhauses (Georg Lippert, 1959-1961) frei geworden war, neu zu besetzen.[23] (Abb. 8) Zum anderen wurde in der Aufgabenstellung immer wieder betont, dass „*die städtebauliche Einfügung mit zeichenhafter Identifikation im Vordergrund*" stehe und daher die „*Stadtbildverträglichkeit eines […] den Bestand überschreitenden Bauvolumens […] mit der städtebaulichen Einfügung und der Qualität des Entwurfs nachzuweisen*" sei.[24] Untersucht man die über die eingereichten Projekte gefällten Urteile, so wird deutlich, dass tatsächlich eben diese Maßgabe wiederholt als zentraler Fixpunkt für Lob und Kritik diente.[25]

Hinzu kam, dass einige der im Anschluss an das Scheibenhochhaus entstandenen Bauten – darunter insbesondere der von Hans Hollein zwischen 1994 und 2000 errichtete Media-Tower – kontrastiv auf das nun abzureißende Gebäude hin angelegt worden waren. Es war daher Sorge dafür zu tragen, dass die neuen Entwürfe die zum Teil auftrumpfenden Gesten von Holleins Bau zukünftig nicht ins Leere laufen lassen würden: Wo Lip-



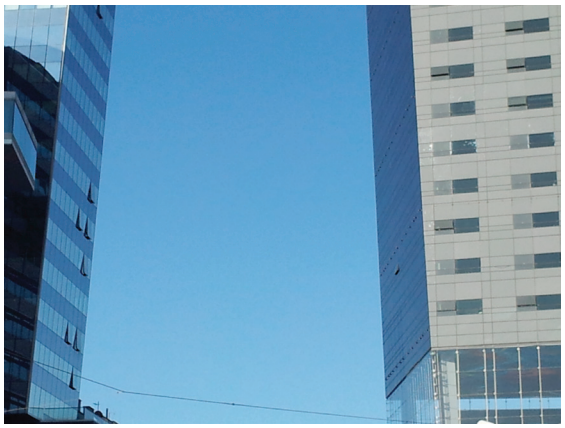


Abb. 10, 11. Blick auf die Wiener Taborstraße mit Hans Holleins „Media Tower" auf der linken und Jean Nouvels „Tower" auf der rechten Bildseite, Foto: Henry Keazor (links), Blick auf die Seitenfassaden von „Media Tower" und „Nouvel-Tower" mit den jeweiligen Klappenöffnungen, Fotos: Henry Keazor (rechts).

pert mit seiner „Bundesländerversicherung“ ein klassisches, blockhaftes Curtain-Wall-Scheibenhochaus errichtet hatte, konterte Hollein mit einer Assemblage aus vier auf- und ineinander gestellten Quadern unterschiedlicher Größe, Materialität und scheinbar auch variabler Stabilität. Zwei seiner Körper stehen schräg, so zum einen der kleinere, sich in die Basis des vorderen Turm einstellende Glas-und-Stahl-Kubus, der somit die Standfestigkeit des Baus spielerisch zu untergraben scheint, und zum anderen der große, sich über die anderen Volumina erhebende Turm im Hintergrund, der nun selbst stark zur Seite geneigt erscheint.[26] (Abb. 9) Indem Hollein jedem der Quader unterschiedliche Fensterformen und -rhythmen gab, schuf er auch hierin einen Kontrast zu der bis zur Monotonie regelmäßigen Fassadengestaltung bei Lipperts Gebäude.

Nouvel löste die mit dem Wettbewerb gestellte Aufgabe, indem er auch und gerade in Bezug auf Holleins Media-Tower eine Kombination aus „Itération“ und „Différenciation“ vorlegte, die eine „Révélation“ zur Folge hat: So integrierte er seinen Neubau im Großen wie in den Details in die gegebene architektonische Umgebung („Itération“), indem er in der Farbigkeit sowie in der Materialität, insbesondere jedoch in der Neigung seines eigenen Turms an den Media-Tower anschloss. (Abb. 10) Über den Rekurs auf diesen Bau, der sich bis hin zu einer Referenz an dessen klappenartige Fensteröffnungen erstreckt, (Abb. 11) setzte Nouvel sein Gebäude darüberhinaus insofern auch zu den Fassaden der gründerzeitlichen Häuser in Beziehung, als sich diese nicht nur in der Glasfassade des Nouvel-Turms spiegeln, sondern letzterer zudem gekehlte Leisten aufweist, die in just jenem Gelb gestrichen sind, das typisch für die sich in ihm spiegelnde historische Architektur ist.[27] Indem der Architekt zugleich die bis zur Gleichförmigkeit reichende Regelmäßigkeit von Lipperts Curtain-Wall-Fassade in seinem eigenen Gebäude aufruft, liefert er Holleins spielerischem Bau das notwendige Widerlager. (Abb. 12)





Abb. 12, 13. Blick auf „Media Tower“ und Konzernzentrale der UNIQA Versicherungen AG vor 2007, Quelle: Hans Hollein (oben), Blick auf das durch „Media Tower“ und „Nouvel-Tower“ gebildete Tor zur Wiener Leopoldstadt, Foto: Henry Keazor (unten).

Nouvels Gebäude rivalisiert jedoch auch insofern mit dem Media-Tower, als darin die bei Hollein begonnenen Tendenzen aufgegriffen und gesteigert werden („Différenciation“): Wo Hollein an einzelnen Partien seines Baus mit dem Kontrast von Opakheit und Transparenz sowie mit dem beschriebenen Motiv der scheinbar prekären Stabilität arbeitet, übertrumpft Nouvel dies in gewisser Weise noch, wenn er auf die in seinem Œuvre häufig anzutreffende Vorliebe für Entmaterialisierung und Auflösung rekurriert. Denn auch sein Gebäude inszeniert auf spektakuläre Weise den Eindruck von Instabilität an der Stelle, an welcher der massive Hotelturm auf der linken Seite von einem hohen Glasgeschoss, dem so genannten „Belvedere“, getragen wird, das dafür eigentlich zu filigran erscheint. Dies gibt dem Turm eine beinahe schwerelose Anmutung. Zudem neigt sich der Nouvel-Turm nicht einfach dem Media-Tower Holleins entgegen – er tut dies vielmehr just auf jener Seite, auf welcher der gläserne „Belvedere“ den Eindruck erweckt, zu leicht und zu luftig zu sein, um dieser Last standzuhalten. Noch

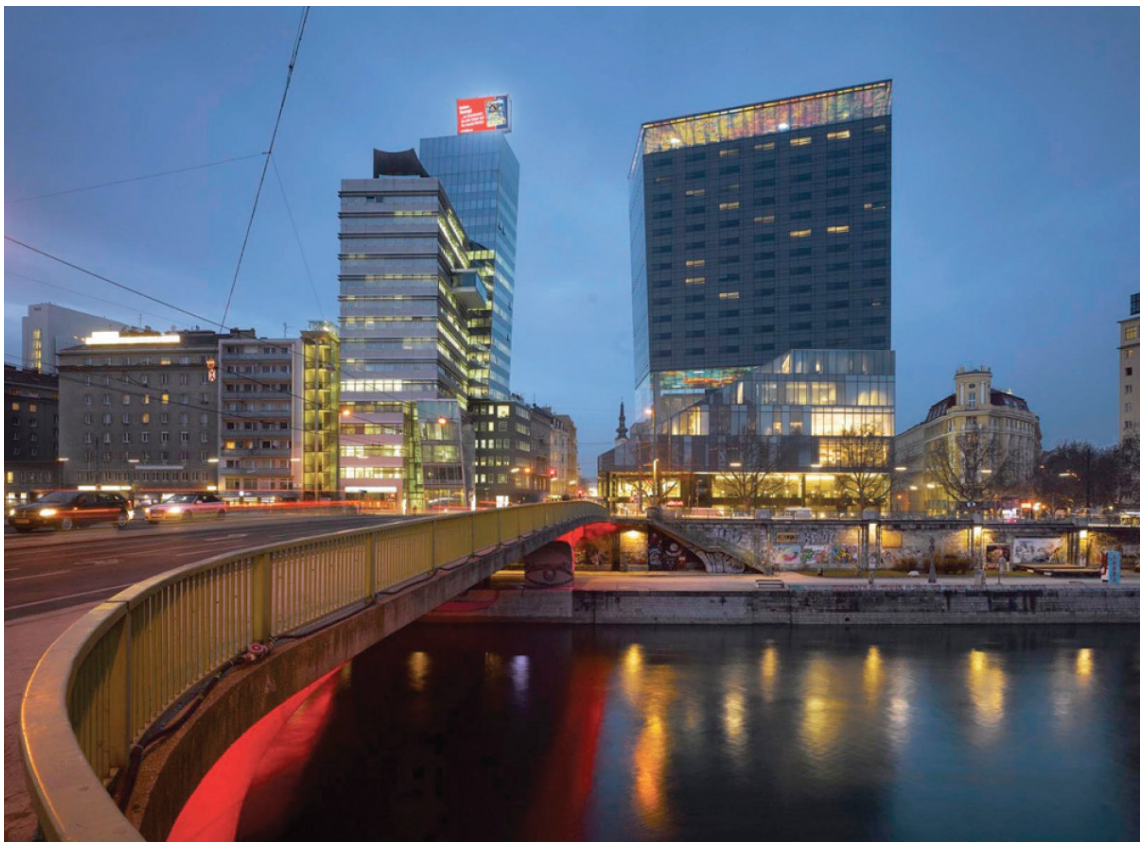


Abb. 14. Nächtlicher Blick auf das durch „Media Tower" und „Nouvel-Tower" gebildete Tor zur Wiener Leopoldstadt, Foto: Witek Hewanicki.

mehr als im Fall des in seinen Umrissen recht geschlossenen und in sich ruhenden Bürohochhauses von Lippert ergänzt der Nouvel-Turm den Media-Tower zu einer Art von Tor, das in die Wiener Leopoldstadt hineinführt („Révélation"). (Abb. 13) Dieser Eindruck wird insbesondere abends und nachts noch zusätzlich durch die von der Schweizer Künstlerin Pipilotti Rist geschaffenen Deckeninstallationen im Inneren des „Belvedere" sowie des Dachrestaurants von Nouvels Hotelbau bestätigt und verstärkt. Deren dank der starken Verglasung nach außen vor allem großflächig bunt und abstrakt wirkenden Leuchtflächen antworten auf das „Leuchtfeuer", das an der Spitze von Holleins Media-Tower von einer riesigen LED-Reklametafel ausgesendet wird.[28] (Abb. 14) Zugleich fügt sich Nouvels Turm so einerseits in die Beleuchtung des nächtlichen Stadtbilds ein, während er darin andererseits – ähnlich wie im Fall des nachts rot erglühenden Operndachs in Lyon – einen markanten Akzent setzt.

Schluss: „L'architecture est datée"

In seinem 2005 vorgelegten „Louisiana Manifesto", das im Zentrum einer im gleichen Jahr ausgerichteten Ausstellung des Louisiana Museum of Modern Art im dänischen Humlebæk stand, schreibt Nouvel: „*L'architecture est datée. Nous la savons mortelle, précaire, nous la soupçonnons vivante*".[29] Er verweigert der Architektur demnach den ihr sonst häufig zuerkannten Status als unveränderliches, unantastbares Artefakt und stellt sie stattdessen auf dieselbe Stufe wie sterbliche Lebewesen.[30] Damit umreißt Nouvel aber zugleich eine weitere Möglichkeit des Umgangs mit den schwer kontrollierbaren Gegebenheiten des Stadtwachstums und eröffnet eine Aussicht auf diesbezüglich zu entwickelnde Strategien. Denn er betont auf diese Weise, dass jedes Gebäude nur als vorübergehender, ephemerer Beitrag, als einzelnes, eingefügtes Glied einer langen Kette verstanden werden kann und sollte, das entsprechend bescheiden und offen sein sollte für eine möglicherweise dieses Gebäude gar nicht mehr vorsehende Zukunft.

Anmerkungen

1 Philip Jodidio (Hg.): *Jean Nouvel by Jean Nouvel*. Köln 2008, 2 Bde, hier Bd. 1, S. 402-404.

2 Ebd., Bd. 2, S. 404.

3 Ebd., Bd. 1, S. 425-426.

4 Ebd., S. 433.

5 Zum Projekt in Paris-Jussieu siehe ebd., S. 431-432. Das Berliner Projekt ist dort nicht aufgeführt, erscheint jedoch z.B. auf Jean Nouvels Website http://www.jeannouvel.com unter: „Projets"/„Chronologique"/„1992" (15.7.2014); eine Abbildung findet sich u.a. in *El Croquis*, H. 65/66: *Jean Nouvel. 1987-1998*. Madrid 1998, S. 38.

6 Zu den beiden Projekten siehe Jodidio 2008 (vgl. Anm. 1), Bd. 1, S. 393-395 und ebd., S. 396-397.

7 *„Ich fände es schrecklich, in einer neuen Stadt zu bauen. Ich fände es schrecklich, auf einem leeren Rübenfeld zu bauen. Ich ziehe es vor, mich in den vier historischen Fassaden des Zentrums von Lyon wiederzufinden."* Das Zitat stammt aus einem von *France 3* produzierten Film über die Oper von Lyon: Michel Van Zele: *Un Nouvel Opéra*. France 3/ Méditerranée Films Productions 1993; die Sätze werden dort über ein Bild der Fassade der Oper geblendet gezeigt.

8 *„Tatsächlich hat die Geschichte seit der Erfindung der Stadt als einem architektonischen Konzept im 15. Jahrhundert kontinuierlich gezeigt, dass sich die Stadt weniger und weniger für den Zweck ihres eigentlichen Plans eignet [. . .]."* Jean Nouvel: Vortrag gehalten am 15. Januar 1992. Der Vortrag ist unpaginiert in einer französischen und einer englischen Fassung auf einem Faltblatt abgedruckt, das einer Edition von Postkarten beigelegt ist, die anlässlich einer Jean Nouvel gewidmeten Ausstellung des Centre d'architecture arc en rêve in Bordeaux vorgelegt wurde (14.10.1993-24.1.1994).

9 Nouvel 1993 (vgl. Anm. 8): *„Ich bin davon überzeugt, dass wenigstens eine Konsequenz dieser urbanen Sintflut – wenn sich deren Nebel erst einmal gelichtet haben – auf dem Gebiet der theoretischen Planung stattfinden wird: Nämlich, dass wir darauf verzichten müssen, die Stadt als Architektur zu planen und dass wir die Tatsache akzeptieren müssen, dass sich eine Anzahl grundlegender Parameter für deren Erbauung unserem Zugriff entzieht. Das Konzept der Stadt selbst ist explodiert. Die Stadt ist ein ganzer städtischer Kosmos geworden, ein Nebel mit unzähligen verschiedenen Polen und Zentren."*

10 Jean Baudrillard/Jean Nouvel: *Les objets singuliers. Architecture et philosophie*. Paris 2000, S. 34.

11 Ebd., S. 35. In der Übersetzung von Peter Engelmann übersetzt als *„geologische Schicht"*: *„Die Architektur kann kein anderes Ziel mehr haben, als diese angesammelte Materie zu transformieren, zu modifizieren."* Jean Baudrillard/Jean Nouvel: *Einzigartige Objekte. Architektur und Philosophie*. Wien 2004, S. 35.

12 Baudrillard/Nouvel 2000 (vgl. Anm. 10), S. 69, übersetzt nach Baudrillard/Nouvel 2004 (vgl. Anm. 11), S. 69: *„[. . .] daß der architektonische Akt der ist, sich in einer entfremdeten Architektur niederzulassen. [. . .] dieser Prozeß der Sedimentation [. . .]."* Die Übersetzung scheint hier freilich nicht ganz präzise – ich würde *„architecture détournée"* nicht als *„entfremdete"*, sondern noch deutlicher mit *„zweckentfremdeter Architektur"* übersetzen.

13 Vgl. zu dem Phänomen z.B. auch Colin Rowe/Fred Koetter: *Collage city*. Basel 1997.

14 Nouvel 1993 (vgl. Anm. 8): *„Die modernen Städte haben sich ohne uns und zuweilen sogar uns zum Trotz erfunden."* Nouvel widerspricht damit implizit der Position eines Theoretikers wie Kevin Lynch, der noch postuliert hatte, dass es *„a special kind of design"* sei, der Stadt eine visuelle Form zu geben. Vgl. Kevin Lynch: *The Image of the City*. Cambridge, Mass., London 1960, S. V.

15 Nouvel nimmt damit unausgesprochen eine deutliche Gegenposition zu Friedrich Nietzsche ein – vgl. in dessen „Götzendämmerung" (im Aphorismus Nr. 11): *„[...] Der* Architekt *stellt weder einen apollinischen, noch einen dionysischen Zustand dar: hier ist es der grosse Willensakt, der Wille, der Berge versetzt, der Rausch des grossen Willens, der zur Kunst verlangt. Die mächtigsten Menschen haben immer die Architekten inspiriert; der Architekt war stets unter der Suggestion der Macht. Im Bauwerk soll sich der Stolz, der Sieg über die Schwere, der Wille zur Macht versichtbaren [. . .]. Die Macht, die keinen Beweis mehr nöthig hat; die es verschmäht, zu gefallen; die schwer antwortet; die keinen Zeugen um sich fühlt; die ohne Bewusstsein davon lebt, dass es Widerspruch gegen sie giebt; die in sich ruht, fatalistisch, ein Gesetz unter Gesetzen: Das redet als grosser Stil von sich."* Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. 15 Bde, hg. von Giorgio Colli/ Mazzino Montinari. München, Berlin, New York 1988, Bd. VI, S. 20. Vgl. demgegenüber Nouvels Aussagen in Nouvel 1993 (vgl. Anm. 8): *„Elle [l'architecture – H.K.] y a échoué par excès d'ambition, sans bien comprendre que ce n'est pas le monde qui appartient à l'architecte, mais qu'au contraire l'architecte est au monde"*: *„Sie [die Architektur – H.K.]*

ist an übersteigertem Ehrgeiz gescheitert, ohne zu begreifen, dass die Welt nicht dem Architekten gehört, er aber im Gegenteil der Welt gehört/auf der Welt ist" sowie: „*La fascination qu'éprouvaient les architectes de la modernité héroïque pour la prouesse technique exacerbée jusqu' au symbole, a vécu.*": „*Die Faszination, welche die Architekten der heroischen Moderne für die übertriebenen technischen, bis hin zum Symbol hochstilisierten Heldentaten empfanden, ist dahin.*"

16 „*Wir müssen deswegen die Prozesse seiner Entwicklung neu erfinden.*" Nouvel 1993 (vgl. Anm. 8).

17 „*eine Reihe von Verhaltens- bzw. Verfahrensregeln und Methoden der Erkundung*". Ebd.

18 „*Diskontinuität, Exteriorität, Spezifität, Umsturz*". Ebd.

19 „*einschätzen, [. . .] begleiten oder [. . .] entgegenarbeiten*". Ebd.

20 Ebd. Obwohl Nouvel Jacques Derrida nicht erwähnt, erweist sich seine Begrifflichkeit tatsächlich eher ihm als Foucault verpflichtet; vgl. Jacques Derrida: „Signature évènement contexte." In: *Marges de la philosophie*. Paris 1972, S. 376; dort schreibt er vom Prozess der „*Itérabilité*" als einer der Sprache innewohnenden Tendenz, sich zu wiederholen, wobei eine solche Wiederholung zugleich meistens auch eine „*Altération*" bedeutet, eine Veränderung, da das Wort dann überwiegend in einem neuen Kontext und von einem anderen Sprecher wiederholt wird.

21 Nouvel 1993 (vgl. Anm. 8).

22 Vgl. dazu Myriam De Santis 2008 unter http://www.lely-ondesgones.com/photos_lyon_par_arrondissement/lyon_1/opera/index.html (15.7.2014).

23 Vgl. das entsprechende Urteil über Lipperts Gebäude in der *Aufgabenstellung*, S. 4 des ausgelobten Wettbewerbs unter der Rubrik „Bestandsobjekt": „*Das Objekt entspricht sicherheitstechnisch, bauphysikalisch und funktional nicht den heutigen Anforderungen. [. . .] Eine wirtschaftliche Sanierung ist nicht möglich.*" Die gesamte Dokumentation des Wettbewerbs ist zu finden unter http://www.architekturwettbewerb.at/competition.php?id=325 (15.7.2014).

24 Dies wird im *Briefing 2. Wettbewerbsstufe (Niederschrift über die Sitzung des Preisgerichts vom 4. April 2005)*, S. 3 sogar noch einmal eigens als zentrale Aufgabe hervorgehoben: „*Nach eingehender Diskussion über eine BGF-Zielvorgabe [BGF = Bruttogrundfläche – H.K.] kommt man überein, die Formulierung aus der Aufgabenstellung zur Stufe 1 zu bekräftigen: Die Stadtbildverträglichkeit des Bauvolumens ist mit der städtebaulichen Einfügung und der Qualität des Entwurfs nachzuweisen.*"

25 Vgl. z.B. die Urteile über die Projekte von Delugan-Meissl und Ingenhoven Overdiek in *Wettbewerb Praterstraße 1. 1. Wettbewerbsstufe (Niederschrift über die Sitzung des Preisgerichts vom 14. und 15. Februar 2005)*, S. 9, denen zwar „*ein hoher Originalitätswert*" bzw. ein Rang als „*Interessanter Baukörper*" attestiert wird, doch zugleich ist die Kritik formuliert, der Entwurf sei „*ohne Bezug zum Ort*" (Ingenhoven Overdiek) bzw.: „*Die städtebauliche Einfügung ist jedoch nicht nachvollziehbar*" (Delugan-Meissl).

26 Holleins Turm wird daher in der Aufgabenstellung wiederholt als Orientierungspunkt, auch und gerade in Bezug auf die Höhe, betont; vgl.: *Aufgabenstellung*, S. 12: „*Die Gebäudehöhe kann sich am benachbarten Media-Tower orientieren, sollte aber dessen Höhe (79,10 m über Wiener Null) nicht wesentlich überschreiten.*" Ebenso S. 13: „*Gebäudehöhe hat sich am benachbarten Media-Tower zu orientieren*". Hollein hatte mit einem eigenen Entwurf am Wettbewerb von 2005 teilgenommen, schied jedoch nach der ersten Runde aus; vgl. das Urteil der Jury zu seinem Beitrag in *Wettbewerb Praterstraße 1*, S. 11: „*Prägnantes Zeichen. [. . .] Gewaltige Geste gegen den ‚eigenen' Media-Tower (Hammer). Überdimensionierung des Themas Tor – gibt etwas vor, was die Taborstraße sind [sic! gemeint ist wohl eher: ‚nicht' – H.K.] einlösen kann. Projekt präsentiert sich an diesem Ort zu stark.*"

27 Vgl. dazu auch Henry Keazor: „„(. . .) un plan plane pour révéler l'apparition-disparition'. Visuelle Interfaces in der Architektur Jean Nouvels." In: Ursula Frohne/Lilian Haberer/Annette Urban (Hg.): *Display|Dispositiv: Ästhetische Ordnungen*. München 2015 (im Druck).

28 Zur Ikonografie der Installationen vgl. ebd.

29 Jean Nouvel: *Louisiana Manifesto*. Esbjerg 2008, o. S. Die dort gegebene deutsche Übersetzung lautet: „*Architektur ist datiert. Wir wissen, daß sie sterblich ist, fragil, wir haben sie in Verdacht, lebendig zu sein*".

30 Die Idee einer parallel zur menschlichen Existenz „lebendigen Architektur" kann bis zur Renaissance zurückverfolgt werden; vgl. dazu Matteo Burioni: „„Corpus quod est ipsa ruina docet.' Sebastiano Serlios vitruvianisches Architekturtraktat in seinen Strukturäquivalenzen zum Anatomietraktat des Andreas Vesalius." In: *Zeitsprünge* 9 (2005), H. 1/2, S. 50-77.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Herbert Keck und
Maja Lorbek (Wien)

Aufzüge

(Un)bequeme Supplemente im Gemeindebau

Die architekturgeschichtliche Arbeit endet nicht mit dem bauzeitlichen Narrativ, jede spätere Modernisierung wird mit der Zeit ebenfalls geschichtlich. Am Beispiel einer profanen Bauaufgabe – der nachträglich installierten Aufzugsanlagen in den Wohnbauten des *Roten Wien* – wird gezeigt, wie diese nicht dazugehörigen, stets irritierenden Supplemente wesentlich zum historischem Verständnis sowohl der Architektur als auch der Wohnbaupolitik beitragen.

Die Aufzüge, die über keinen historischen Platz und über keine originäre Form verfügen, erweisen sich in der retrospektiven Betrachtung als widerspenstiges, sperriges Supplement. Der Stil und die Konstruktion der Aufzugsschächte veränderten sich im Laufe der Zeit mehrfach. Standardisierte Profilbauglasanbauten wurden um 1980 zu massiven, dekorierten Schächten. Um 1990 gestalteten Architekten eine Reihe von Liften als fein abgestimmte Interpretationen des Historischen. Und aktuelle Ganzglasanlagen eignen sich neue Bereiche an: die Bürgersteige.

http://www.archimaera.de
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-42082
September 2015
#6 "Einfügen"
S. 123-134

Die Gemeinde Wien realisierte in der Zwischenkriegszeit des 20. Jahrhunderts ein ambitioniertes Wohnbauprogramm, das heute unter dem Namen *Rotes Wien* bekannt ist. Zwischen 1919 und 1934 wurden insgesamt 61.175 Wohnungen in 348 Wohnhausanlagen mit 3.505 Stiegenhäusern errichtet.[1] Die sozialdemokratische Wohnungspolitik war vorrangig auf die Bekämpfung der Wohnungsnot ausgerichtet. Das oberste Ziel und der „Angelpunkt der Sozialpolitik“[2] war die Errichtung von möglichst vielen kostengünstigen Wohnungen. Mit der Wirtschaftlichkeit als oberste Priorität setzte die sozialdemokratisch regierte Gemeinde dabei auf vergleichsweise kleine Wohnungen. Die Entscheidung für mehrgeschossige Wohnanlagen in gut erschlossenen und infrastrukturell gut ausgestatteten Gebieten war rein pragmatisch und nicht ideologisch begründet.[3]

Aufwändige Haustechnik in den Wohneinheiten war aus Gründen der Wirtschaftlichkeit und Suffizienz nicht vorgesehen und wurde daher ausgelagert. Die Wohnungen verfügten lediglich über ein Wasserklosett und einen Wasseranschluss, nicht aber über Bäder. Größere Wohnanlagen wurden mit gemeinschaftlichen Badehäusern und Waschküchen ausgestattet, die auch die angrenzenden Nachbarschaften versorgten. Wenngleich der erste Lift mit wasserbetriebenem Kolbenantrieb in Wien bereits 1869 von Anton Freissler errichtet wurde und der Einbau von Aufzügen im bürgerlichen Zinshausbau Wiens schon seit der Spätgründerzeit gebräuchlich war,[4] waren Aufzüge in kommunalen Wohnbauten der Zwischenkriegszeit nicht vorgesehen. Die Erschließung der Wohngebäude selbst wurde weitgehend optimiert, die Vermeidung der Gangerschließung war ein wichtiger Planungsgrundsatz: „*Das Gangsystem ist ausgeschlossen worden, jede Wohnung ist von der Stiege aus zugänglich, da höchstens vier Kleinwohnungen in jedem Stockwerk an einer Treppe liegen.*“[5] Erschlossen wurden die meisten Wohnungen über knapp geschnittene zweiläufige Stiegen. Die kommunalen Wohnlagen des Roten Wien sind zugleich minimalistisch und luxuriös. Ihre Gartenhöfe und die materiell-konstruktive Bausubstanz zählen bis heute zu den unumstrittenen Qualitäten dieser Wohntypologie. Heute erweisen sich auch die geringen Wohnungsgrößen, die in der Errichtungszeit für Kritik sorgten, zunehmend als bestmöglich geeignet, um der stark steigenden Zahl von immer kleiner werdenden Haushalten in Wien zu entsprechen. Nachträglich eingebaute individuelle Bäder, die nach dem Zweiten Weltkrieg durch die Mieter in Eigenregie oder im Rahmen von Sanierungsprogrammen installiert worden waren, fügen sich mühelos in die Vorräume der kleinen Wohneinheiten.

Für Aufzüge hingegen, die entweder als Lastentransport oder als Aufstiegshilfe und barrierefreier Zugang eine notwendige und bequeme Anpassung des Wohnstandards darstellen, gibt es bis heute – wie wir im Folgenden belegen werden – weder eine adäquate Anbindung an die innere Erschließung noch eine formal stimmige Ergänzung der historischen Architektur. Die Liftanlage, die über keinen historisch zugewiesenen Platz und über keine originäre Form verfügt, erweist sich in der retrospektiven Betrachtung als ein widerspenstiges, sperriges Supplement.

Lift und Gesellschaft

Dabei trug doch gerade der Lift maßgeblich zur Demokratisierung des mehrgeschossigen Wohnungsbaus bei. Bis zum Einbau von Liften war dieser von einer enorm starken Hierarchie geprägt, was sicher auch mit dem Fehlen mechanischer Aufstiegshilfen zusammenhing. Das bevorzugte Geschoß im bürgerlichen städtischen Mietshaus war der auch *Beletage* genannte erste Stock. Dieser besaß die weitaus größte Raumhöhe und beherbergte die zahlungskräftigste Klientel, oft die Familie des Hausherrn selbst. Darunter lag noch oft ein als Mezzanin bezeichnetes Zwischengeschoß, das niedrige, billigere Wohnungen beinhaltete oder zu etwaigen Geschäften im Erdgeschoß gehörte. Über der Beletage wurden die Wohnungen nach oben hin immer niedriger und günstiger. Die Dachgeschosse beherbergten, wenn sie überhaupt ausgebaut waren, bestenfalls Künstlerateliers. Die Erfindung des Aufzugs brachte diese Hierarchie ge-

hörig ins Wanken. Denn plötzlich war das oberste Stockwerk genauso leicht erreichbar wie die unteren – und noch dazu besser belichtet. Die strenge hierarchische Ordnung war spätestens auf den Kopf gestellt, als die nun möglich gewordene Dachausbauten zum Objekt der Begierde wurden.

Der Aufzug selbst ist in seiner historischen Entwicklung eine bemerkenswerte Baukomponente. Er entwickelte sich von der Lastenplattform zu automatisiert fahrendem Raum. Als Erfinder des modernen Aufzuges gilt Elisha Graves Otis, der Lastenplattformen mit einem selbstauslösenden Sicherheitsfangmechanismus ausstattete und damit die bisherige, manuell betätigte Notbremsung ersetzte. Seine Erfindung wurde 1853 in New Yorker *Crystal Palace* vorgestellt.[6] Als fördertechnische Anlage gehört er auf den ersten Blick zu der Sphäre der dienenden, untergeordneten Gebäudetechnik. Der Begriff Fahrstuhl erinnert noch an die Aufzüge in bürgerlichen Häusern, die mit Sitzbänken ausgestattet waren.

Als scheinbar untergeordnete technische Hilfsausstattung veränderten die Aufzüge die Gebäudetypologien und die hierarchische Ordnung der Geschosse im Laufe des 20. Jahrhunderts grundlegend. Die technische Innovation wurde Jeannot Simmen und Uwe Drepper zufolge in Wien von Otto Wagner zunächst mit großer Skepsis aufgenommen. Statt einen Lift in das Erschließungssystem zu integrierten, versuchte Wagner zunächst, mit einer besonders großzügigen und bequemen Treppenanlage einen solchen überhaupt zu vermeiden. Erst bei den zwei berühmten Mietshäusern an der Linken Wienzeile wurde der Lift formalästhetisch in das Treppenhaus integriert, ohne jedoch die Grundrissgestaltung der Treppenanlage zu verändern.[7]

Als die Gemeindebauten des Roten Wien entstanden, war der Aufzug bereits eine etablierte Technologie, die jedoch in Zeiten der Wohnungsnot als verzichtbarer Luxus galt. Der finanzielle Spielraum der Gemeinde Wien wurde ab 1931 zunächst durch die bundestaatlichen Bestimmungen erheblich eingeschränkt. Sinkende Steuereinnahmen und die Februarkämpfe im Jahr 1934 beendeten schließlich die große Ära des kommunalen Wohnbaus in Wien. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde die Tradition wieder belebt. In dieser Zeit standen jedoch der Wiederaufbau und die Errichtung von neuen Wohnanlagen im Vordergrund. Erst in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre, nachdem die Ära der Mangelwirtschaft nach dem Krieg beendet war, begann man mit dem nachträglichen Einbau von Aufzugsanlagen im kommunalen Wohnbau. Zwischen 1955 und heute entstand eine Reihe von unterschiedlichen An- und Einbautypologien, die allesamt ein wenig unzulänglich und anziehend zugleich sind.

Ausgangslage und Entwicklung

Nachdem bereits mehrere Generationen die Wiener Gemeindebauten bevölkert hatten, begann sich das Ausstattungsmanko infolge des gestiegenen Lebensstandards und der Tatsache, dass die Bewohnerschaft zunehmend überaltert war, bemerkbar zu machen. Was bis dahin noch als verzichtbarer Luxus erschien, wurde allerorten zunehmend zur Standardausstattung. Auch die Wiener Bauordnung hatte dem Bedürfnis nach Bequemlichkeit längst Rechnung getragen und die Verpflichtung zum Einbau eines Aufzugs zunächst ab vier Geschossen und später sogar ab drei Geschossen aufgenommen.

Ende der 1950er Jahre begann die Gemeinde Wien, ihre Wohnanlagen mit Aufzügen auszustatten. Die Gemeindebauten der Zwischenkriegszeit verfügten zu diesem Zeitpunkt nach wie vor über einen sehr niedrigen Wohnstandard. Der Anteil der Substandardwohnungen am Gesamtbestand betrug 1961 noch 45,5 Prozent und 1981 noch immerhin 18,7 Prozent. Heute gehören lediglich 4,9 Prozent der Wohnungen dieser Kategorie an.[8] Das Wiener Stadterneuerungsprogramm war auf die Anhebung des Wohnkomforts und die Verbesserung der Grundsubstanz (des so genannten „Sockels“) ausgerichtet. Im Rahmen der Einzelverbesserungsmaßnahmen und der *Sockelsanierung* gewährt die Stadt Wien seither großzügige Subventionen für objektbezogene Erneuerungs- und In-

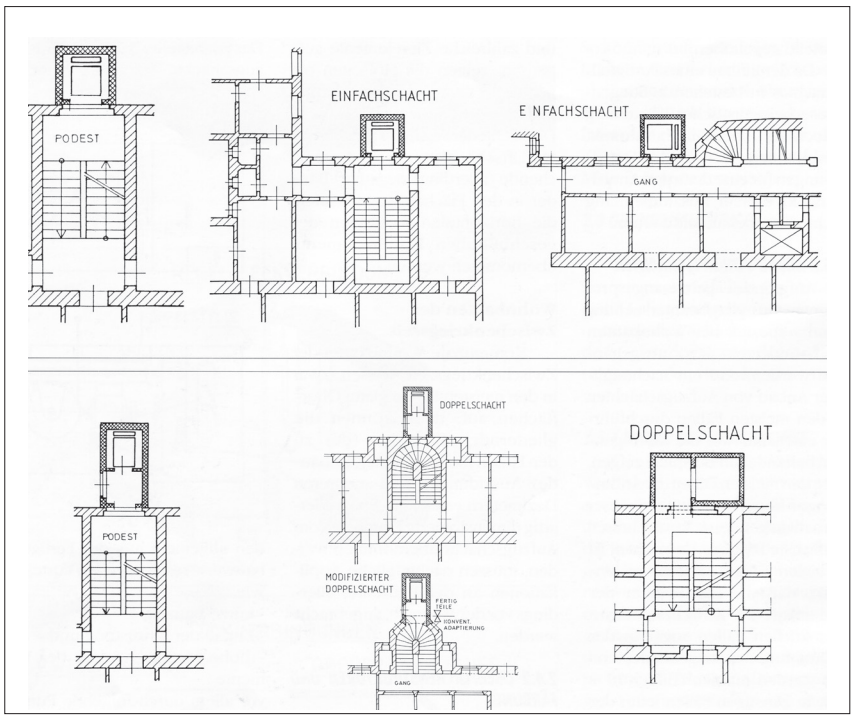


Abb. 1. Grundrisstypologie von Andreas Kolbisch. Obere Reihe: außenliegende Einzelschächte, untere Reihe: außenliegende Doppelschächte, Quelle: Kolbitsch 1990.

standsetzungsmaßnahmen, darunter auch für den Einbau von nachträglichen Aufzugsanlagen. Mit der Einführung der Sanierungsförderungen (auch in Form von nicht rückzahlbaren Zuschüssen) wurden ab Mitte 1980 in Gemeindebauten zahlreiche Liftanlagen nachträglich installiert.

Die „*Sanfte Stadtsanierung*" basiert unter anderem auch auf Mietermitbestimmung und Sanierung im bewohnten Zustand. Dadurch soll die Verdrängung alteingesessener Mieter vermieden und die soziale Durchmischung erhalten bleiben. Die rechtliche Ausgangslage für Sanierungsmaßnahmen und Lifteinbau war dadurch anfangs kompliziert. Die Bewohner jeder Stiege mussten dem Aufzugseinbau zustimmen, was dazu führte, dass einzelne Stiegen vorgezogen wurden; bei symmetrischen Anlagen führte diese Vorgangsweise zu ungünstiger Optik. Von vorherein war klar, dass Wohnungen vom Lifteinbau nicht berührt werden durften, denn es hätten Ersatzwohnungen gesucht werden müssen, was einen viel zu großen organisatorischen und finanziellen Aufwand bedeutet hätte. Was blieb, war der nachträgliche Einbau des Lifts in die offene Stiegenspindel oder die Anfügung an die Fassade im Bereich der Zwischenpodeste. Da ersteres in den meisten Fällen unmöglich war – die typischen Stiegenhäuser in den Gemeindebauten haben kein oder ein viel zu schmales Auge –, um einen Lift unterzubringen, wurde letzteres zum Regelfall und damit zum sichtbaren architektonischen Problem, dem wir uns hier widmen wollen.

Der architektonische Konflikt wurde noch dadurch verschärft, dass die in der Zwischenkriegszeit errichteten Gemeindebauten ab den 1970ern zunehmend als Denkmäler wahrgenommen wurden. Jeder Liftzubau bedeutete einen massiven Eingriff in das äußere Erscheinungsbild.

Rekonstruktion versus Konservierung

Die Anfänge wissenschaftlicher „Restaurierung" im 19. Jahrhundert wurden durch zwei unterschiedliche Auffassungen geprägt. Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), einer der frühesten Wegbereiter der „Restaurierung", verstand darunter die Herstellung eines idealen historischen Zustands und zog dazu auch Ergänzungen (Rekonstruktionen) in Betracht. Besonders in Frankreich wurden mittelalterliche Bauwerke in Formen wiederherstellte, die dem Originalbestand keineswegs entsprechen mussten. Deshalb ist die Tätigkeit von Viollet-le-Duc im Bereich der Denkmalpflege bis heute in der Forschung umstritten. „Restaurierte" Bauten konnten in einem Zustand enden, den diese nie hatten.

Seinen Gegenspieler fand Viollet-Le-Duc in John Ruskin (1819-1900). Dieser sprach sich gegen ein solches Vorgehen aus, da es den vorgefundenen Zustand verfälsche und den Denkmalwert des Objektes zerstöre. Er empfahl die Konservierung, also die reine Erhaltung des Vorgefundenen. Ruskin akzeptierte das Denkmal in seiner überlieferten Gesamtheit einschließlich der Patina und forderte quasi die Konservierung des *status quo*. Die Charta von Athen (1964) folgte im wesentlichen Ruskin, indem sie forderte, dass bauliche Eingriffe die Struktur und Gestalt des Denkmals nicht verändern sollten; dies ging mit der Forderung nach Umgebungsschutz einher. Rekonstruktionen sollten einzig in der Form des Wieder-zusammen-Fügens von vorhandenen Teile erfolgen, weil der Beitrag jeder Epoche respektiert und die Geschichte des Bauwerks ablesbar sein müsste.

Die Denkmalwerdung des Roten Wien

Als das Denkmalschutzgesetz im Jahr 1923 verabschiedet wurde, standen die Gemeindebauten als öffentliches Eigentum Kraft gesetzlicher Vermutung („ex lege“) unter Denkmalschutz. Allerdings wurde der kommunale Wohnbau des Roten Wien in erster Linie als sozialer Wohnbau und Alltagsarchitektur wahrgenommen. Erst zu Beginn der 1970er Jahre befasste sich das Landeskonservatorat Wien mit den Gemeindebauten aus der Zwischenkriegszeit. Aus dieser Zeit stammen die ersten Bescheide. Bei den späteren, geförderten Sanierungen war die Denkmalbehörde jedoch stets involviert. Das Landeskonservatorat befasste sich jedoch von Anfang an ausschließlich mit den Maßnahmen an sichtbaren, außenliegenden Gebäudeteilen und Fassaden, wenngleich auch das Innere der Wohnungen ebenfalls unter Schutz steht. Aufzüge werden – so die Mitarbeiter der Landesbehörde – grundsätzlich genehmigt. Beurteilt wird vor allem darüber, ob das Denkmal durch die Eingriffe beeinträchtigt wird oder nicht. Die ästhetischen Qualitäten der Anbauten indes werden nicht bewertet.[9] Durch die Novellierung des Denkmalschutzgesetzes im Jahr 2000 änderte sich der rechtliche Status der öffentlichen Gebäude, doch die meisten Wohnanlagen der 1920er und 1930er Jahre in Wien behielten ihren Status als Denkmal.



Abb. 2. Liftumwehrung mit Metallprofilen und Profilbauglasausfachung. Wohnhausanlage Wolmuthstrasse 14-16 in Wien, erbaut 1927-28 von Hans Reiser und Gustav Schläfrig, Foto: Herbert Keck.

Der Lift als architektonisches Element

Spätestens jetzt müsste der Architekt, der nachträglich etwas so Profanes wie einen Lift in ein Architekturdenkmal einbauen soll, wissen, was er tun darf und was nicht. Trotzdem bleibt sein Handlungsspielraum noch immer sehr groß.

Der funktionale Teil der Aufgabe besteht im Prinzip darin, einen mindestens 120 Zentimeter breiten und 160 Zentimeter tiefen Schacht so an das Gebäude anzufügen, dass man es immer noch betreten kann, das Zwischenpodest zu benützen ist, das Stiegenhaus möglichst belichtet bleibt und keine Wohnungsfenster verbaut werden. Die typische Erschließungsform des Wiener Gemeindebaus, die es zu berücksichtigen gilt, ist die des Zwei-, Drei- oder Vierspänners. Die Stiegen sind meist zweiläufig oder gewendelt. Bei Vierspännern ist es aufgrund der großen Erschließungspodeste noch am ehesten möglich, den Lift ins Innere des Gebäudes einzubauen, wie beispielsweise bei manchen Stiegen im Rabenhof.[10] Bei Drei- oder Zweispännern bleibt aufgrund der geringen Podestbreite ein Einbau meist verwehrt. Hier kann man also den Lift nur an die Fassade anbauen – dass in den meisten Fällen der Lift nur über das Zwischenpodest erreicht werden kann, muss dabei in Kauf genommen werden.

Nach einer typologischen Untersuchung von prinzipiellen Grundrisslösungen durch Andreas Kolbitsch sind je nach Ausformung der Stiegenhäuser außenliegende Einzelschächte oder Doppelschächte denkbar. Während Einfachschächte lediglich den Lift beherbergen, ermöglichen Doppelschächte noch dazu einen vom Stiegenhaus unabhängigen Zugang zum Lift. Diese Lösung wird vor allem bei gewendelten Stiegen angewandt.[11] (Abb. 1)

Der architektonische Teil der Aufgabe gestaltet sich weitaus komplizierter, ist doch ein gemauerter, über alle Geschosse gehender angebauter Schlot ein massiver Eingriff, der gestalterisch nur schwer zu bewältigen ist. Die Stiegenhäuser, meistens an der Hofseite situiert, brachten den Fassaden oft eine rhythmische Gliederung, da die Fenster aufgrund der Lage der Stiegen meist am Zwischengeschoß lagen beziehungsweise durch andere Gestaltungselemente auf sich aufmerksam machten. Oft springt dabei der Bereich des Stiegenhauses in der Fassade leicht vor oder zurück. Außerdem darf nicht vergessen werden, dass die Hofseiten der Gemeindebauten nicht wie Hinterhöfe gestaltet sind, sondern immer als den Straßenseiten gleichwertige Schauseiten. Man ist also in jedem Fall mit Anbauten konfrontiert, die vor der Fassade stehen oder aus dieser hervortreten und somit entweder architektonisch aus dieser herausentwickelt werden oder zu dieser in Kontrast treten können. Wenn der Maschinenraum nicht (wie in wenigsten Fällen) in den Keller gelegt werden kann, sondern über dem obersten Ausstieg situiert werden muss, kommt es zum nächsten Konflikt – nämlich jenem der Verschneidung mit dem Dach – und damit zu einem starken Eingriff in die Dachlandschaft. In jedem Fall ändert sich der Charakter der für die



Abb. 3. Massiver Liftschacht mit wiederverwendetem historischen Natursteinteilen und angepasster Fassadengliederung. Wohnanlage Hermann-Fischer-Hof, Ybbsstraße 15-21 in Wien, erbaut 1928-29 von Otto Prutscher, Foto: Maja Lorbek.

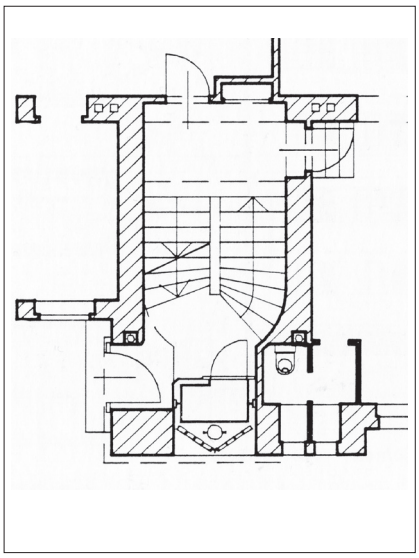




Abb. 4, 5. Lifteinbau im Rabenhof, Grundriss Regelgeschoss, Planung Lifteinbau bei Stiege 57 und 58: Gert M. Mayr-Keber, Quelle: *Wohnen in der Stadt* o. J. (links), Foto: Herbert Keck (rechts).

Gemeindebauten typischen Höfe dramatisch. Plötzlich sind die Fassaden durch die vielen Aufzugtürme viel stärker rhythmisiert als früher. Man sieht also, dass starke Interventionen wie der Einbau von Liften in Form von Türmen in die architektonische Komposition denkmalgeschützter Bauwerke wie der Gemeindebauten zweifellos höchste Ansprüche an die Architekten stellen können.

Lösungsansätze

Im Folgenden soll nun an ausgewählten Beispielen exemplarisch die Bandbreite an möglichen Lösungen zum An- und Zubau von Aufzügen gezeigt werden.

Der erste Lösungsschritt war der Versuch, einen Normaufzug zu erfinden, der als Stahl-Glas-Konstruktion vor die Stiegenhäuser gestellt eher Ruskins denkmalpflegerischem Konzept entsprach, den Zubau klar vom Denkmal abzusetzen. Die ersten nachträglich eingebauten Aufzugsumwehrungen im Außenraum waren standardisierte Stahlprofilkonstruktionen,verglastmit Profilbauglas (besser bekannt unter dem Markennamen *Profilit*) und vorgestellt an die Fassade im Bereich des Stiegenhauses. (Abb. 2)

Wenn es die Platzverhältnisse im Gebäudeinneren zuließen, installierte man den Lift im Bereich des Stiegenauges. Bei diesen Schächten verwendete man Stahlprofile mit Drahtverglasung, die damals noch als Sicherheitsverglasung zugelassen war. Die Dimension der Liftkabinen entspricht nicht den heutigen Anforderungen und ist für Rollstuhlfahrer zu klein. Weil die historischen Podeste versetzt angeordnet sind, sind die Aufzüge nicht barrierefrei. Die Frage der barrierefreien Erschließung, die erst durch Sensibilisierung für das Thema geweckt wurde und erst sehr viel später Einzug in die Normen fand, bleibt bis heute ein ungelöstes Problem. Bei den ersten nachträglich installierten Liftanlagen erwiesen sich vor allem die Aufzüge im Außenbereich als Fehlkonstruktion. Die sommerliche Überhitzung beeinträchtigte die Aufzugstechnik und die Stahlprofile korrodierten zunehmend.[12] Dennoch sind bis heute einige dieser frühen Fahrstühle nach wie vor im Betrieb. Beide Konstruktionen, der Fassadenanbau und der Schacht im Stiegenauge, setzen sich in Material und Formensprache deutlich von dem historischen Bestand ab. Die Verwendung von modernen Materialien wie Profilbauglas und Stahl entsprach dem damaligen Zeitgeist und dem Selbstverständnis der sozialdemokratischen Wohnpolitik.

Aufgrund der Anfälligkeit der Glas-Stahl-Konstruktionen setzte man später auf die gemauerten Aufzugsschächte. Dabei wurde rasch deutlich, dass in diesem Fall keine Standardlösungen möglich waren, sondern individuelle, aus der jeweiligen Situation herausentwickelte technische Detaillösungen. Die angebauten, gemauerten Schächte waren, so Eva Maria Höhle, zweckmäßig und formal anspruchslos und wurden auch bei einigen bedeutenden Wohnanlagen des Roten Wien ausgeführt.[13] Die gemauerte, vorangestellte Kon-

struktion ist der Materialität der Gebäude angepasst und weitgehend ohne Bauschäden. Dennoch wird sich auch diese Lösung bald verwandeln. Denn man beginnt, einzelne historische Elemente (Haustore, Fenster, Radabweiser, Vorstufen aus Natur- und Kunststein, Radabweiser usw.) vor dem Abbruch auszulösen, um sie später im neuen, vorgebauten Liftturm zu integrieren.[14] Die Gliederung der Schachtwände wurde an die historischen Fassadenelemente, vor allem die Zwischengesimse, optisch angepasst. Die vermehrte Verwendung von historischen Dekorelementen beruht einerseits auf dem neuen Verständnis der Bauten als Baudenkmale, sie spiegelt jedoch auch den zeitgeistigen Einfluss der Postmoderne wieder. (Abb. 3)

Bei den Aufzügen gab es ab dem Ende der 1980er Jahre zwei neue Entwicklungen. Erstens wurde ein Lifteinbauprogramm mit aufwändig gestalteten Liftunikaten umgesetzt und zweitens wurde aus Gründen der Wirtschaftlichkeit ein Fertigteilsystem für massive Aufzugsschächte entwickelt.[15] Der Aufzugseinbau erfolgte im Rahmen der Sockelsanierungen. Besonders in den architekturgeschichtlich wichtigen Höfen wurde versucht, formal gelungene Lösungen zu finden.

Dabei wurde rasch deutlich, dass zu diesem Zweck nur individuelle Speziallösungen möglich waren. Aus diesem Grund wurden 1987 für den Rabenhof und 1989 für den Winarskyhof Gutachterverfahren mit geladenen Architekten durchgeführt, deren beste Entwürfe zur Ausführung bestimmt wurden.

Die vorgeschlagenen Lösungen beim 1925 von den Architekten Heinrich Schmid und Hermann Aichinger errichteten Rabenhof finden sich sensibel eingefügte Aufzüge von Otto Häuselmayer und Gert Mayer-Keber, bei denen erst auf den zweiten Blick auffällt, dass Aufzüge an- respektive eingefügt wurden. Beim Vorschlag von Häuselmayer wird der Lift geschickt in einer Innenecke platziert, Gesimse und Klinkerdetails vom Bestand übernommen. Mayr-Kebers Lifteinbau zu beiden Seiten eines Durchgangs findet innerhalb der Baumasse statt, so dass optisch ein „Anbau“ vermieden wird. (Abb. 4, 5)

Mutiger ist da schon der Vorschlag von Boris Podrecca, der den Aufzug in einen runden Turm aus Betonringen steckt, welcher mittels Stahl-Glas-Konstruktion an die Fassade angedockt ist. (Abb. 6)

Bei dem zwischen 1936 und 1938 von den Architekten Peter Behrens, Josef Frank, Josef Hoffmann, Oskar Strnad und Oskar Wlach geplanten Winarsky-Hof finden sich mehrere unterschiedliche Lösungen. Beim Bauteil von Josef Hoffmann werden die ohnedies schon vorstehenden, zweiläufigen Stiegenhäuser von Architekt Rudolf Lamprecht um einen Meter weiter herausgezogen, so dass auf dem so vergrößerten Zwischenpodest ein winziger, ein wenig schräg hinein gestellter Lift Platz findet. Der Maschinenraum wird auf dem obersten Zwischenpodest untergebracht, darüber sitzt ein neuer Giebel, der sich mit dem Dach verschneidet. Das durchgehende Gesims hält Lift-Vorsprünge und Fassade zusammen und verstärkt die spezifischen Qualitäten der Architektur Hoffmanns. (Ab. 7)



Abb. 6. Lifteinbau im Rabenhof, Planung Lifteinbau Stiege 33: Boris Podrecca, Foto: Herbert Keck.

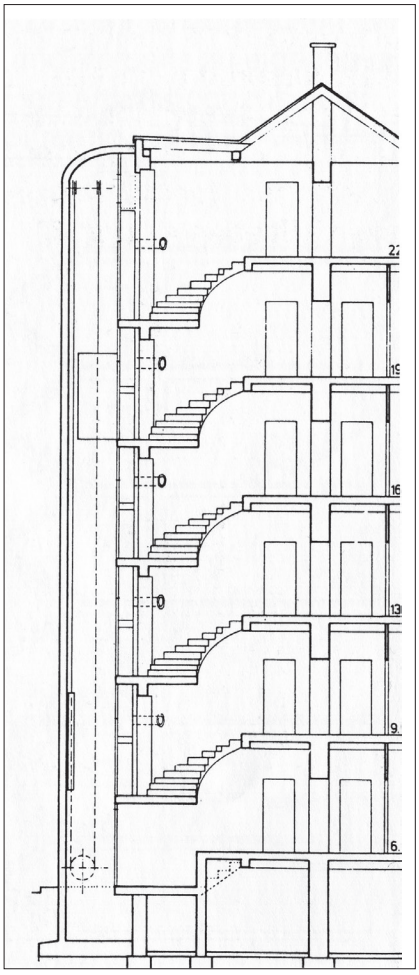
Abb. 7, 8. Lifteinbau in Winarsky-Hof, Planung Lifteinbau Stiegen 1-5: Rudolf Lamprecht und Partner (links), Planung Lifteinbau Stiegen 11 und 12: Luigi Blau (rechts), Fotos: Herbert Keck.





Beim Bauteil Behrens zieht der Architekt Luigi Blau die Zwischenpodeste um 1,20 Meter vor die Hoffassade. Um seitliche Eingangstüren an der Hofseite unterzubringen, musste sogar eine vorhandene Außenwand leicht abgeschrägt werden. Die Zwischenpodeste erhalten pro Geschoß zwei Fenster: eines belichtet das Zwischenpodest direkt, das andere indirekt über verglaste Lifttüren und eine Glaswand. (Abb. 8)

Ein Großteil der Gemeindebauten besitzt gewendelte Stiegen, deren Adaptierung für den Lifteinbau eine besondere Herausforderung an die Planer darstellt. Beim Bauteil Frank des Winarsky-Hofs gelingt Adolf Krischanitz das Kunststück, aus einem nicht vorhandenen Zwischenpodest eines von einer Stufenbreite zu erschaffen. Die Stiege erhält ihr Licht über beiderseits des Lifts durchgehende vertikale Fensterbänder, die den Liftan-



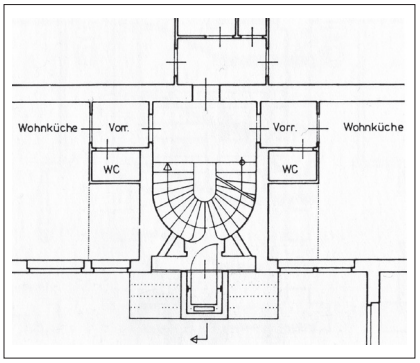




Abbildung 9-11. Lifteinbau in Winarsky-Hof, Schnitt Stiegenhaus, Planung Lifteinbau: Adolf Krischanitz. Quelle: *Wohnen in der Stadt* o. J., S. 104 (links), Grundriss Regelgeschoss, Quelle: ebd. (oben rechts), Foto: Herbert Keck (unten rechts).



Abb.12. Liftanbau im Winarsky-Hof, Stiegenhaus, Planung Lifteinbau: Adolf Krischanitz, Foto: Herbert Keck.

bau von der Fassade absetzen und diesen so an einen Förderturm erinnern, der verblecht an die Fassade angestellt ist. Zusätzlich sind links und rechts des Lifts runde Gucklöcher wie Bohrkerne schräg angeordnet. (Abb. 9-12)

Dieser Lösung sollen die Liftanbauten bei dem von Karl Ehn geplanten, zwischen 1924 und 1925 gebauten Lindenhof gegenübergestellt werden. Die vom Innenhof aus begehbaren Stiegen sind ebenfalls gewendelt und waren ursprünglich lediglich um eine Mauerstärke in den Hof vorstehend. Die von Erika Peters geplanten Anbauten könnten im Grundriss eine Musterlösung für solche Situationen darstellen: Der Anbau enthält auf engstem Raum Lift und Zwischenpodeste, die nur durch Adaption des Stiegenverlaufs erreichbar ist. Die nun insgesamt 2,30 Meter weiter in den Hof hineinstehenden hohen Anbauten verändern jedoch stark dessen Proportionen und verschatten ihn auch teilweise. Unnötiges Dekor an den Lifttürmen steht in Konflikt mit dem Altbau. (Abb. 13)



Abb. 13. Liftanbauten im Lindenhof, Fassade, Planung Lifteinbau: Erika Peters, Foto: Herbert Keck.

Bleibt noch, generell einen Blick auf die Architektur der obenliegenden Maschinenräume zu werfen. Denn sie bestimmt stark die Proportionen des gesamten Aufzugsturms, insbesondere, wenn die obersten Geschosse mit dem Lift befahren und die Lifttürme dadurch noch höher werden müssen. Der Architekt sieht sich vielfach bemüßigt beziehungsweise dazu ermuntert, eigenständige Architekturelemente aufzusetzen oder die Architektursprache des Originals irgendwie weiterzuführen. Leichter tut man sich, wenn das oberste Geschoss nicht mit dem Lift erreichbar sein muss. Dadurch kann, wie beim Pfannenstielhof (1924-25, Architekt: Erich Franz Leischner), die Traufe durchgezogen werden. Der den Umbau planende Architekt Edgar Göth setzt einfach vor die risalitartigen Stiegenhäuser noch einen schmaleren Lift und Podest enthaltenden Turm. Das über alle Geschosse gehende Stiegenhausfenster wird weiter nach außen verlegt und belichtet nun jeweils zur Hälfte Zwischenpodest und Lift. (Abb. 14)

Auch beim 1924 bis 1925 errichteten Viktor-Klose-Hof von Josef Hoffmann befinden sich die Zugänge zu den Stiegen im Hof. Flaschenhalsartige Stiegenaufgänge führen auf erhöhte Sockelgeschosse, von denen zweiläufige Stiegen ausgehen, deren Zwischenpodeste zur Straße hin liegen. Um an diese anschließen zu können, müssen die Lifte an die Straßenfassade gebaut werden. Platz dafür bieten die leicht in die Fassaden vertieften Stiegenhausnischen. Die als Glaskonstruktionen mit Punkthalterungen auf dem Gehsteig stehenden Lifte haben einen direkten Zugang von der Straße aus. (Abb. 15)

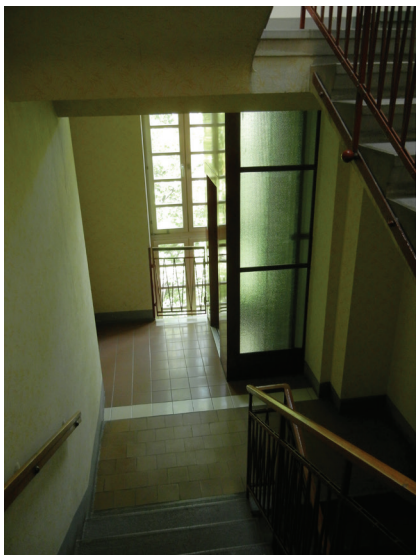




Abb. 14, 15. Lifteinbau im Pfannenstielhof, Stiegenhaus, Planung: Edgar Göth, Foto: Maja Lorbek (links), Liftanbau im Viktor-Klose-Hof, Stiegenhaus, Planung: nicht bekannt, Foto: Herbert Keck (rechts).

Ähnliche Ganzglas-Liftschächte wurden auch an der Torfassade des Winarsky-Hofs errichtet. Im Unterschied zu eingepassten und architektonisch aufwendig gestalteten Liftanlagen aus dem Aufzugsbauprogramm sind die Ganzglasanlagen standardisiert und etwas lieblos. Bereits kurz nach Inbetriebnahme gab es hierbei einige Probleme. So ist Reinigung im Inneren des Glasschachtes problematisch und wird aus Kostengründen nur selten durchgeführt. Noch schwerwiegender ist die Überhitzung im Sommer, welche die Liftbenützung unangenehm macht.

Schlussbemerkungen

Am Beispiel der an sich profan erscheinenden Bauaufgabe nachträglich installierter Aufzugsanlagen in den Wohnbauten des Roten Wien wurde demonstriert, wie diese auf den ersten Blick nicht dazugehörigen und stets irritierenden Hinzufügungen wesentlich zum historischem Verständnis der Architektur beitragen. Die Aufzüge, denen in der ursprünglich konzipierten Architektur der Gemeindebauten kein Platz zugewiesen wurde und die auch über keine zur Entstehungszeit der Bauten entsprechenden Formen verfügen, erweisen sich in der architekturhistorischen Betrachtung als schwierig handhabbare Supplemente. In den 1990er Jahren wurde von Seiten der Gemeinde Wien eigens ein Aufzugsprogramm gestartet, bei dem namhafte Architekten mitunter mit großem Aufwand versucht haben, die schwierige Aufgabe zu lösen. Im Sinne der damals herrschenden Postmoderne wurde teilweise die Formensprache der Zwischenkriegszeit übernommen, oder diese wurde neu interpretiert. Heute stehen die ersten nachträglich eingebauten Aufzugsanlagen schon wieder zur Sanierung an – Gelegenheit, weniger gut gelungene Liftanlagen sowohl technisch als auch architektonisch zu verbessern.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es dem ziemlich heterogenen Stilpluralismus der Wiener Gemeindebauten der Zwischenkriegszeit wahrscheinlich eher entspricht, keine Patentlösungen für den Lifteinbau anzubieten.[16] Zu groß sind etwa die stilistischen Unterschiede zwischen den romantisch-expressiven Formen eines Rabenhofs von Schmid und Aichinger und den sachlichen Formen eines Winarskyhofs der Architekten Behrens, Frank, Hoffmann, Strnad und Wlach. Letztendlich wird es immer am Geschick des planenden Architekten liegen, mit dem Einbau von Liften dem Bau Attribute hinzuzufügen, die entweder den ursprünglichen Absichten des Architekten entgegenlaufen oder dessen architektonische Qualität sogar noch verstärken.

Grundsätzlich wird sich die immer wieder bei Sanierungen denkmalgeschützter Bauten auftauchende Frage stellen, ob das hinzugefügte Neue im Sinne der Charta von Venedig als solches erkennbar zu bleiben hat oder ob vielleicht architektonisches Geschick ein stimmiges architektonisches Erscheinungsbild zu „restaurieren“ versuchen darf, das es vorher in dieser Form gar nicht gab.

Anmerkungen

1 Felix Czeike: *Wirtschafts- und Sozialpolitik der Gemeinde Wien 1919- 1934*, II.Teil, Wien 1959, S. 23-24.

2 *Die Wohnungspolitik der Gemeinde Wien: Ein Überblick über die Tätigkeit der Stadt Wien seit dem Kriegsende zur Bekämpfung der Wohnungsnot und zur Hebung der Wohnkultur.* Wien 1929, S. 22.

3 Siehe dazu Franz Musil: „Wohn- und Verkehrsverhältnisse in ihrer gegenseitigen Abhängigkeit." In: *Internationaler Wohnungs- und Städtebaukongress. Vorberichte.* Wien 1926, S. 153-154 sowie Willem K. Korthals Altes/Andreas Faludi: „Why the greening of Red Vienna did not come to pass: An unknown chapter of the Garden City movement 1919-1934." In: *European Planning Studies* 3 (1995), H. 2, S. 205-225.

4 Andreas Kolbitsch: „Ein Fertigteilsystem für Aufzugsschächte." In: *Beton & Zement* (1990), H. 1, Sonderdruck.

5 *Die Wohnungspolitik* (vgl. Anm. 2), S. 45.

6 Jeannot Simmen/Uwe Drepper: *Der Fahrstuhl. Die Geschichte einer vertikalen Eroberung*, München 1984, S. 9 und S. 13.

7 Ebd., S. 135-136.

8 Stadt Wien (Hg.), *Gemeinde baut. Wiener Wohnbau 1920-2020*, Wien 2014, S. 73 (Tabelle Substandardwohnungen in Wien).

9 Interview der Autoren mit Michael Rainer und Oliver Schreiber, Bundesdenkmalamt Landeskonservatorat für Wien, geführt am 24.7.2014 in Wien.

10 Dietmar Steiner (Hg.): *Neuer Wiener Wohnbau*, Wien 1986, Beispiel Rabenhof.

11 Kolbitsch 1990 (vgl. Anm. 4).

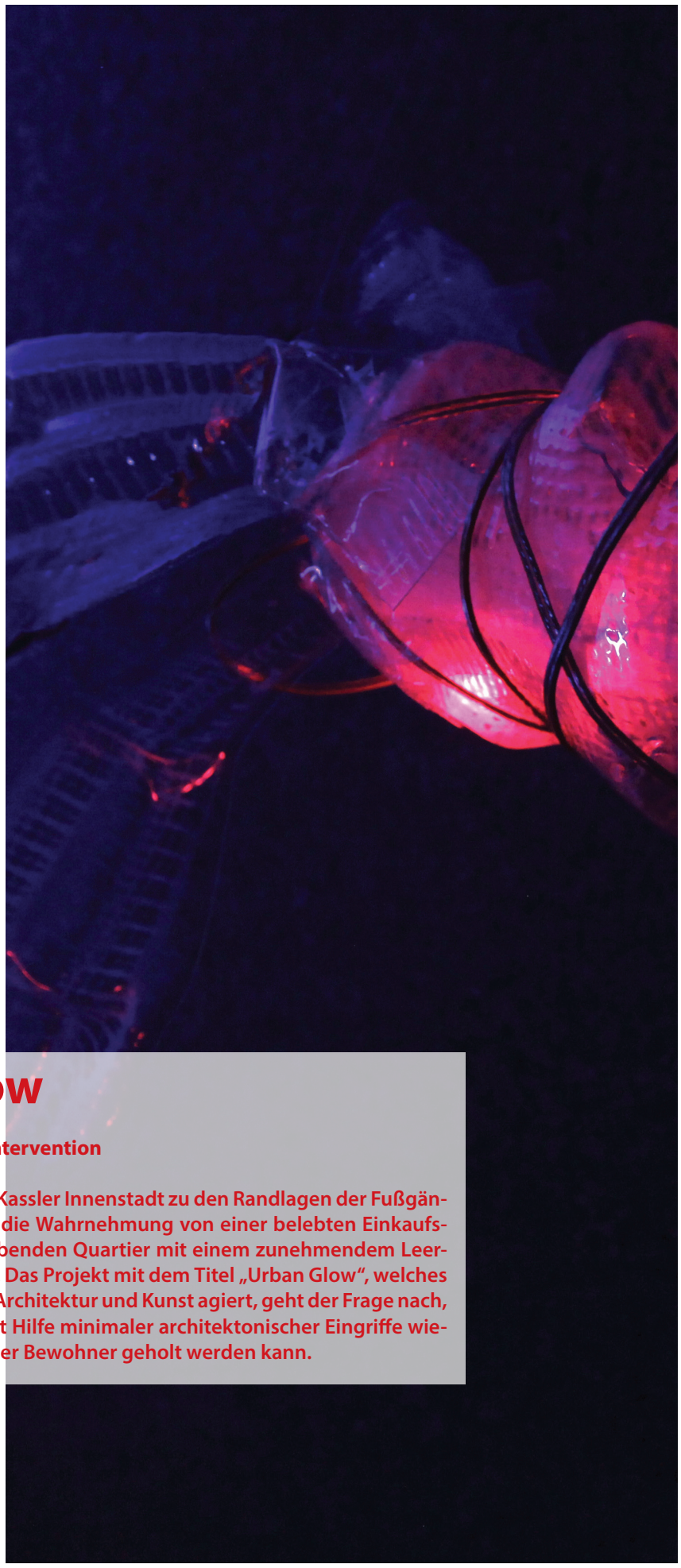
12 Eva Maria Höhle: „Aufzüge und ihre Problematik in den Gemeindebauten der Zwischenkriegszeit." In: *Wohnen in der Stadt. Ideen für Wien*. hg. von der Stadt Wien – Geschäftsgruppe Wohnbau und Stadterneuerung (Magistratsabteilung 24) in Zusammenarbeit mit der Ingenieurkammer für Wien, Niederösterreich und Burgenland, Wien o. J., S. 100.

13 Ebd.

14 Ebd.

15 Kolbitsch 1990 (vgl. Anm. 4).

16 Eve Blau: *Rotes Wien. Architektur 1919-1934. Stadt-Raum-Politik*. Wien 2014, S. 413ff.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Timo Carl und Vanja Juric (Kassel)

Urban Glow

Interaktive Stadtraumintervention

Beim Übergang von der Kassler Innenstadt zu den Randlagen der Fußgängerzone verschiebt sich die Wahrnehmung von einer belebten Einkaufsstraße zu einem aussterbenden Quartier mit einem zunehmendem Leerstand von Ladenflächen. Das Projekt mit dem Titel „Urban Glow“, welches an der Schnittstelle von Architektur und Kunst agiert, geht der Frage nach, wie dieser Stadtraum mit Hilfe minimaler architektonischer Eingriffe wieder in das Bewusstsein der Bewohner geholt werden kann.

http://www.archimaera.de
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-42091
September 2015
#6 "Einfügen"
S. 135-138



„f.Lux“ (links) und „Love.me.Zero“ (rechts). Beteiligte Studierende: Frederick Ecke, Fabian Friedrich, Sarah Metz, Jasper Meiners, Isabel Paehr, Edit Music, Jan Houdek, Sylvia Kracht, Sören Möller, Stefan Schmitt.

Die Intention des Projekts *Urban Glow* ist es, im Rahmen eines Experiments durch das Einfügen von performativen Raumskulpturen zwei verlassene Schaufenster zu aktivieren. Anstelle einer baulichen Veränderung werden zwei architektonische Organismen eingefügt, welche in der Lage sind, mit ihrer Umwelt zu interagieren. Mit Hilfe von Sensoren und Programmierung erhalten Passanten die Möglichkeit, ihre städtische Umwelt aktiv zu gestalten.

Durch ein Zusammenspiel von Form, Licht, Ton und Bewegung verändert sich die Atmosphäre der bestehenden Substanz und es entstehen alternative Bewegungs- und Verhaltensmuster im öffentlichen Raum. Im Gegensatz zu einer statischen baulichen Veränderung ermöglicht der dynamische Charakter der Installationen eine Vielzahl von komplexen räumlichen und zeitlichen Konstellationen.

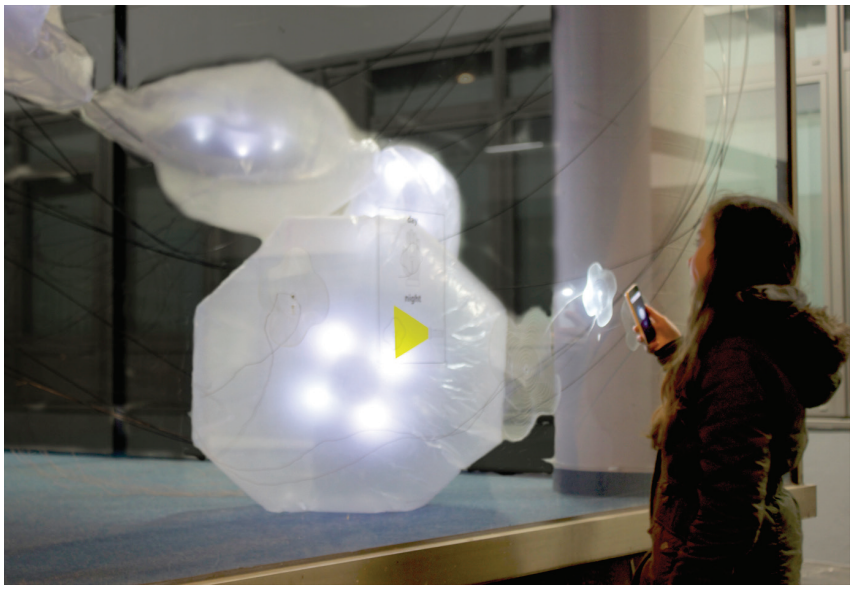
Im Rahmen von *Urban Glow* sind im Rahmen eines an der Universität Kassel durchgeführten Design Research Seminars am Fachgebiet für Experimentelles Entwerfen und Konstruieren (Prof. Dipl.-Ing. Frank Stepper) zwei Projekte entstanden, welche Aspekte von Identität, Kommunikation und die Interpretation von öffentlichem Raum grundlegend hinterfragen. Das Seminar wurde von Timo Carl, Vanja Juric und Olaf Val geleitet.

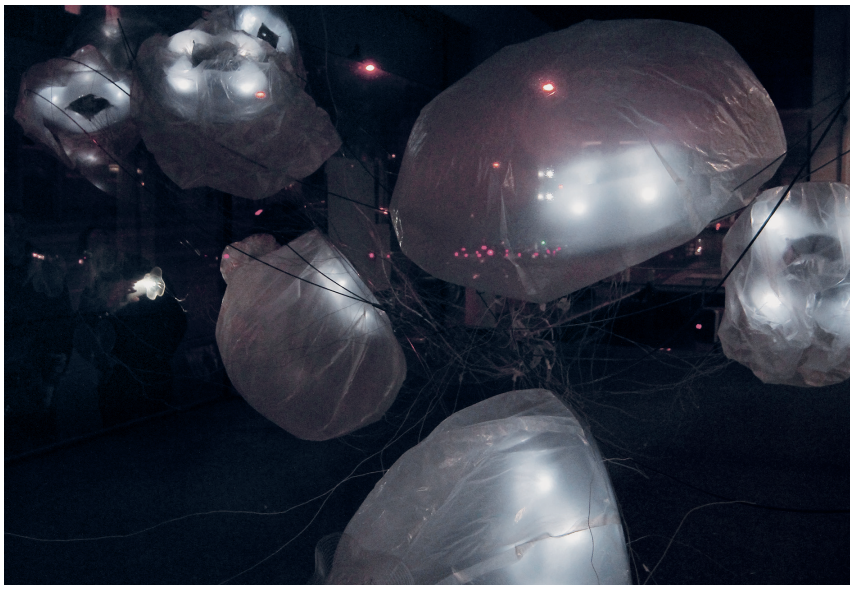
„f.Lux“ ist ein interaktiver künstlicher Organismus, welcher durch die Veränderung seiner räumlichen Gestalt mit der Umgebung kommuniziert. Die interaktive Skulptur „schaut“ aus dem Fenster eines nüchternen Baus aus den 1960er Jahren an einer der Hauptverkehrsadern von Kassel. Sie greift den Rhythmus der Straße durch acht pulsierende und leuchtende „Quallenkörper“ auf. Die organische Form wirkt der autistischen Architektur entgegen und sucht gleichzeitig den Austausch mit den Vorbeieilenden. Diese können sich auf das Spiel einlassen und durch Lichtsensoren, die an den Schaufenstern angebracht sind, räumliche Muster verändern oder einfach als passive Beobachter weitergehen. Ferner reflektiert „f.Lux“ die Rolle des Individuums in der postindustriellen Stadt: Abstand oder Mitwirken.

„Love.me.Zero“ versinnbildlicht dagegen das Sterben eines Stadtquartiers. Das Überleben eines Lernalgorithmus wird in Form eines evolutionären Spiels dokumentiert. Um die Aufmerksamkeit der Passanten zu erregen, werden verschiedene Licht- und Tonrhythmen in die urbane Dunkelheit gesendet. Ein Bewegungssensor registriert die Verweildauer vor dem Schaufenster und bewertet dadurch den Erfolg der gesendeten Signale. Im Stadtraum wahrgenommen zu werden sichert die Existenz der Raumskulptur, denn sollte die künstliche Intelligenz

„f.Lux“.



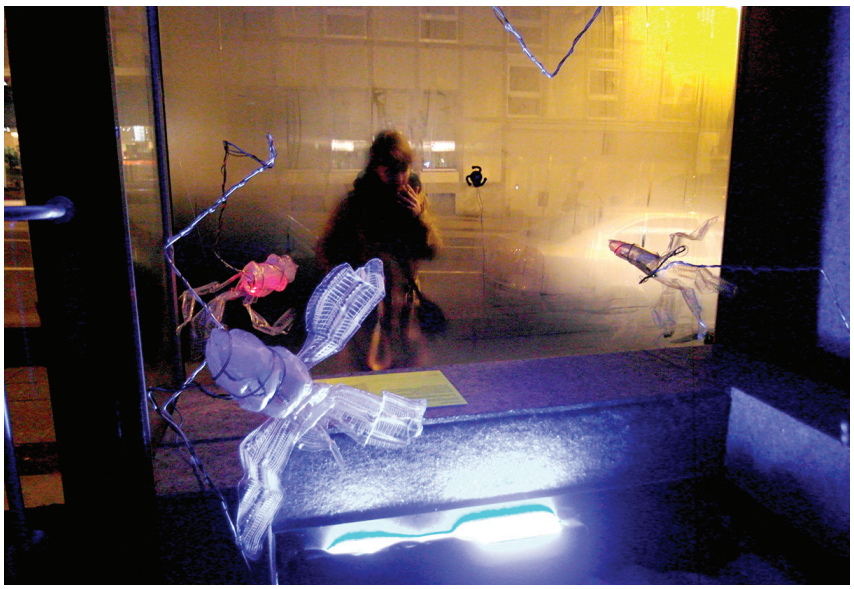




scheitern, so wird sie nach und nach ihre Leuchtkörper abschalten und zu Grunde gehen.

Urban Glow ist Organismus, Skulptur, architektonische Element und mediales Objekt zugleich.

„Love.me.Zero“.









archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Sonja Hnilica
(Dortmund)

Das Dortmunder Museum am Ostwall von Leonie Reygers

Umbau einer Kriegsruine zum Ort für Gegenwartskunst

In der europäischen Museumslandschaft der Nachkriegszeit war das Museum am Ostwall in Dortmund eine feste Größe. Gründungsdirektorin Leonie Reygers holte die weite Welt in die vom Bombenkrieg verwüstete Industriestadt. Sie übernahm 1947 ein ruinöses Haus, das bereits Resultat eines Umbaus war: das 1872–75 errichtete Königliche Oberbergamt war 1911 zum Museum für Kunst und Gewerbe umgebaut worden.

Reygers entwickelte die Kriegsruine als Direktorin und gestaltende Bauherrin zu einem Museum der Gegenwartskunst weiter und strebte danach, in der Kombination von Alt und Neu eine „harmonische Atmosphäre" entstehen zu lassen. Unter ihrer Regie wurden die verschiedenen historischen Schichten zu einer neuen Einheit verschmolzen. Das aus heutiger Perspektive eher unscheinbar wirkende Haus ist eines der ganz wenigen Zeugnisse eines Museumsbaus der unmittelbaren Nachkriegszeit in Deutschland und zudem ein exemplarisches Beispiel für die architektonische Strategie des Einfügens im Umgang mit Kriegsruinen.

http://www.archimaera.de
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-42462
September 2015
#6 "Einfügen"
S. 139-155

„*Eins der schönsten westdeutschen Museen*“ entstehe derzeit in Dortmund, befand ein Rezensent im Jahr 1953.[1] Die legendäre Gründungsdirektorin Leonie Reygers (1905-1985) sollte das Museum am Ostwall unter der tatkräftigen Mithilfe von Dortmunder Bürgern in den folgenden Jahren zu einem international beachteten Haus für Gegenwartskunst machen. Aufmerksamkeit erregte dabei nicht nur die Kunst selbst, sondern auch das kleine und bescheidene Haus, das diese Kunst beherbergte.[2] (Abb. 1, 2)

Es war das erste neue Museum für Gegenwartskunst, das nach dem Krieg seine Pforten öffnete: Seit Januar 1949 wurden Ausstellungen in der provisorisch hergerichteten Ruine gezeigt, der fertiggestellte Bau eröffnete im Dezember 1956.[3] Der Grad der Einflussnahme der Museumsleiterin auf die Gestaltung des Baus ist außergewöhnlich. Wie im Folgenden dargestellt werden soll, schuf sie ohne einen berufenen Architekten als Gegenüber in Kooperation mit dem städtischen Hochbauamt unter schwierigsten Bedingungen Raum für ihre innovativen Museumskonzepte. Die Leistungen der „*Trümmerfrau*“[4] Leonie Reygers wurden von Zeitgenossen vielfach gewürdigt. Gisela Framke hat 2003 erstmals deren Nachlass ausgewertet und die Aufbauleistung von Reygers umrissen.[5]

Um die Bedeutung des Dortmunder Baus zu ermessen, muss man sich vergegenwärtigen, dass die absolute Zahl der Museumsneubauten in den 1950er Jahren äußerst gering war und kaum ein Dutzend erreichte.[6] Innerhalb des Architekturschaffens fristete der Museumsbau in den Nachkriegsjahren ein Schattendasein. In der jungen Bundesrepublik errichtete man vielmehr zunächst Schulen und Theater, denen man eine wichtige Rolle bei der Entnazifizierung beimaß. Mitte der 1970er Jahre begann der Museumsbau in Deutschland regelrecht zu boomen, und mit dem Einzug der Postmoderne in den Museumsbau änderten sich die Ansprüche grundlegend.[7]

2005 beschloss man, das Museum zu vergrößern und in den neu ausgebauten Turm des „Dortmunder U“ zu verlegen. Ein Nachnutzer für den Altbau schien bald gefunden: die jüdische Kultusgemeinde erwog, das Haus zur Synagoge mit einem Gemeindezentrum umzubauen. Doch als das Museum 2010 auszog, wurde das Scheitern dieser Pläne bekannt. Ein von Wolfgang Sonne und Klaus Fehlemann lancierter Vorschlag, am Ostwall ein Architekturarchiv anzusiedeln, fand zunächst keine Mehrheiten. Man sah keine andere Möglichkeit, als das leerstehende alte Haus auf Abriss zu verkaufen – woraufhin sich Widerstand regte. Eine im Sommer 2013 initiierte Online-Petition mobilisierte in kürzester Zeit 8500 Unterstützer, woraus eine Bürgerinitiative entstand.[8] Die überregionale Presse interessierte sich mit einem Mal für den Fall, und auch der Dortmunder Oberbürgermeister begann sich zu engagieren. Ende 2014 entschied der Rat der Stadt, das Haus zu erhalten und dort das Baukunstarchiv NRW einzurichten.[9]

Bereits 1986 hatte Hannelore Schubert das Museum am Ostwall als ein zu wenig geschätztes „*Denkmal der Baugesinnung unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs und Zeugnis ei-*





Abb. 1, 2. Das Alte Museum am Ostwall, Ansicht vom Wallring, Foto: Detlef Podehl, 2013, Technische Universität Dortmund (oben), Das Alte Museum am Ostwall, Ansicht von der Gartenseite, Foto: Detlef Podehl, 2013, Technische Universität Dortmund (unten).

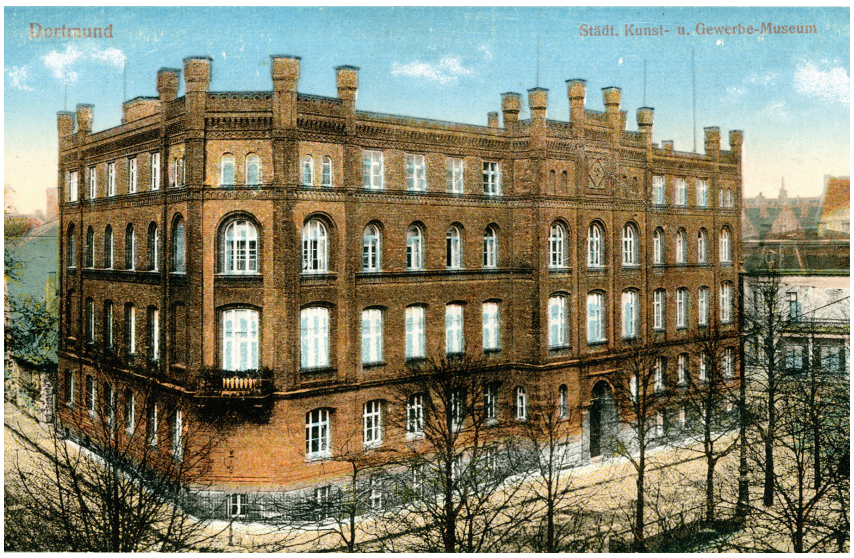


Abb. 3. Museum für Kunst und Gewerbe im alten Oberbergamtsgebäude, um 1911, historische Postkarte. Nur die vergrößerten Fenster im zweiten Obergeschoss unterscheiden den Kullrichschen Umbau vom alten Oberbergamt.

ner ersten Bürgerinitiative für moderne Kunst" bezeichnet.[10] Neue Erkenntnisse zur Baugeschichte des Hauses, die im Folgenden dargestellt werden, unterstrichen seine historische Bedeutung. Die öffentliche Wahrnehmung hat sich in der Folge binnen weniger Jahre völlig verändert: Das gerade noch als unbedeutend eingestufte Haus wurde zum „Juwel der Baukunst" umgedeutet.[11] Ungeachtet dessen ist es bis heute nicht in die Denkmalliste aufgenommen worden.

Die Metamorphosen des Hauses am Ostwall

Das Alte Museum am Ostwall ist ein sehr gutes Beispiel für das kontinuierliche Fortschreiben eines Bauwerks: Der 1875 eröffnete Verwaltungsbau wurde schon nach wenigen Jahren aufgestockt und kurz darauf umgenutzt; zu diesem Zweck wurden neue Räume implantiert. Im Zweiten Weltkrieg wurde das Haus teilweise zerstört, brannte aus und wurde ausgeweidet. Später wurden Teile erneuert, die obere Hälfte wurde abgetragen, der Grundriss erweitert und neu ummantelt. Mit der aktuell anstehenden Umnutzung sollen hingegen keine größeren baulichen Veränderungen einhergehen.

Unter den an der lebhaften Baugeschichte des Hauses beteiligten Akteuren, zu denen der Berliner Architekt Gustav Knoblauch und der Dortmunder Stadtbaumeister Friedrich Kullrich zählen, kommt dem Wirken Leonie Reygers die größte Bedeutung zu.

Die verschiedenen historischen Schichten des Bauwerks lassen sich ohne ergänzendes Aktenstudium heute nicht mehr entziffern, so sehr sind sie zu einer neuen Einheitlichkeit verschmolzen; wie überzeugend dies gelungen ist, zeigt auf zweifelhafte Weise eine im Museumspark aufgestellte Erläuterungstafel, auf der fälschlicherweise behauptet wird, der Bau sei „1947 anstelle des im Krieg zerstörten Museums errichtet" worden.

Der erste Umbau: Vom Königlichen Landesoberbergamt zum Städtischen Kunst- und Gewerbemuseum

Die Baugeschichte des Alten Museums am Ostwall führt zurück in die Zeit, als das Ruhrgebiet seinen großen Aufschwung erlebte, in die stürmische Entwicklung der Montanindustrie. Sie ist kompliziert und vor allem viel länger, als es zunächst den Anschein hat. Denn seine Mauern stammen bis heute in weiten Teilen von einem monumentalen Verwaltungsbau, dem Oberbergamt für die westfälischen Provinzen, der zwischen 1872 und 1875 nach Plänen des Berliner Architekten Gustav Knoblauch (1833-1916) errichtet wurde.[12] (Abb. 3) Von dieser zentralen Behörde wurde die Wirtschaftstätigkeit der aufstrebenden Industrieregion verwaltet, und ihr oblag Berghoheit, also die Gesetzgebungs- und Polizeigewalt im Bergbau.[13]

Der Solitärbau am neu angelegten Dortmunder Wallring besaß eine stattliche Frontbreite von 49,20 Metern.[14] Die 13-achsige Fassade war mit Sicht-

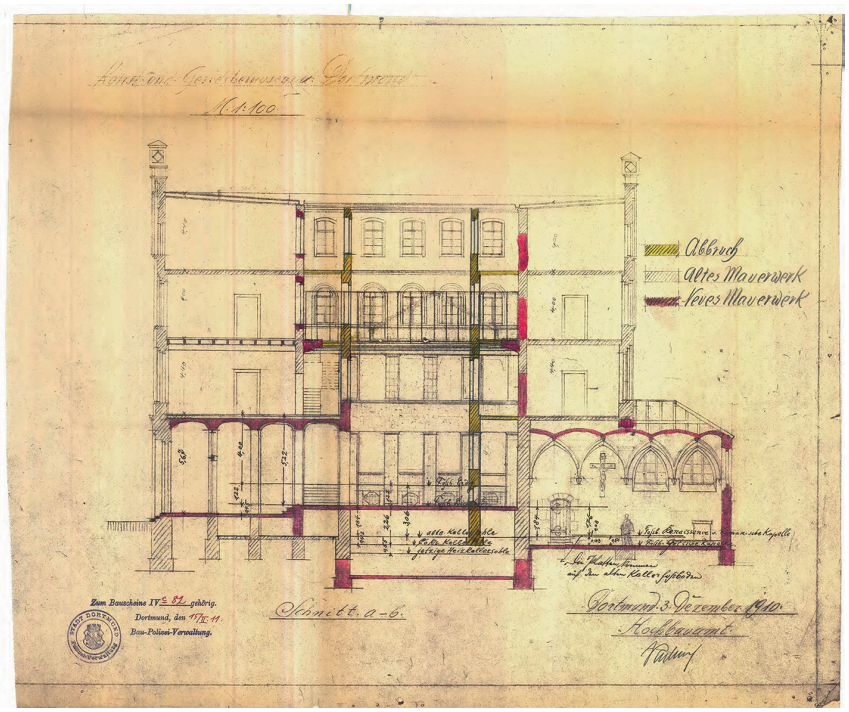


Abb. 4. Friedrich Kullrich, Umbau des Landesoberbergamts zum städtischen Museum für Kunst und Gewerbe, Schnitt, Bauantrag 1911, Stadtarchiv Dortmund, Bestand 163/01. Abzubrechende Mauerteile sind gelb, neu zu errichtende rot angelegt.

ziegeln verblendet und strukturiert – ein typischer Bau der späten Schinkelschule. In der Mittelachse zierte ein Medaillon mit dem bergmännischen Symbol „Hammer und Schlegel" das Attikageschoss. Der Grundriss hatte, bedingt durch den Verlauf der seitlich angrenzenden Straßen, von denen heute nur noch eine existiert, einen konischen Zuschnitt. Der dreigeschossige Verwaltungsbau, dem 1892 ein ausgebautes Attikageschoss hinzugefügt wurde, war rund um einen Innenhof organisiert.

Das stattliche Haus, das dem Oberbergamt schon bald wieder zu klein geworden war, ging 1907 in städtischen Besitz über. Bald kam man auf die Idee, hier das 1883 gegründete Städtische Kunst- und Gewerbemuseum einziehen zu lassen.[15] Die *Dortmunder Zeitung* forderte 1909: „*Darum wird der Stadt nichts anderes übrig bleiben, als dem Museum das alte Oberbergamtsgebäude zur Verfügung zu stellen [...]. Mit geringen Umbauten und ganz bescheidenen Ausstattungsmitteln ist dieser Bau herzurichten*".[16] Die angeregten Umbauten wurden unter der Ägide des Stadtbaurats Friedrich Kullrich (1859-1934) in der Tat durchgeführt,[17] und schon 1911 konnte das Museum nach einer kurzen Umbauphase sein neues Haus beziehen. (Abb. 4) Kullrichs Umbau ist vermutlich das erste Beispiel für die Umnutzung eines Industriedenkmals für kulturelle Zwecke im Ruhrgebiet. Nach dem Niedergang der Montanindustrie sollte diese Idee zu einem Grundpfeiler für die Neudefinition einer ganzen Region werden.

Kullrich schilderte die „Metamorphose" des Oberbergamts in seiner Eröffnungsrede: „*Der Grundriß des alten Hauses hat sich [...] als sehr geeignet für das neue Bauprogramm erwiesen.*"[18] Das neue Museum sei keine freie Neuschöpfung, „*hier galt es nur, in einem gegebenen Baukörper vorhandene Räume bescheiden auszubauen und den neuen Verwendungszwecken tunlichst anzupassen.*" Kullrich erklärte, dass er im Äußeren bewusst Zurückhaltung geübt habe: „*Ohne wesentliche Änderungen oder Zutaten ließ sich schließlich auch das Äußere des Gebäudes mit seiner der Schinkelschen Schule entstammenden reizvollen Behandlung des Ziegelrohbaus und seinem vornehmen Terrakottenschmuck weiter verwerten und dadurch das alte Oberbergamt als denkmalwertes Gebäude* pietätvoll *im Stadtbilde erhalten.* [Hervorhebung S. H.]" Mit seinem Hinweis auf die Pietät zitierte Kullrich einen zentralen, von Georg Dehio 1905 formulierten denkmalpflegerischen Grundsatz.[19]

Während Kullrich das Äußere unberührt ließ, fügte er im Inneren einen zweigeschossigen Lichthof mit Galerie ein. Er vergrößerte dafür den ehemals offenen Innenhof des Oberberg-

amts, indem er diesem die Gänge zuschlug. Der Saal wurde zum neuen Herz des Hauses, dessen Raumeindruck maßgeblich von einer filigranen Lichtdecke geprägt ist. Dieser architektonische Kunstgriff verwandelte den Verwaltungsbau in ein repräsentatives Museumsgebäude, das auf den klassischen Typus des Kunstmuseums verweist. Kullrichs zweites Implantat ist indessen nicht erhalten: eine aus der rückwärtigen Fassade herausragende gotische Kapelle, die als „Stimmungsraum" für die Präsentation kirchlicher Kunstwerke diente.

Der zweite Umbau: Gegenwartskunst in der Kriegsruine

Mit dem Zweiten Weltkrieg begann ein neues Kapitel für das Haus, das seit den 1930er Jahren „Museum für Kunst und Kulturgeschichte" hieß. Leonie Reygers führte es durch die Kriegsjahre, nachdem der frühere Direktor Rolf Fritz 1940 zum Kriegsdienst eingezogen worden war. Reygers stammte aus einer Bocholter Textilunternehmerfamilie und hatte in München, Greifswald und Kopenhagen Kunstgeschichte studiert, bevor sie 1931 über nordische Backsteingotik promovierte. Nach ausgedehnten Reisen volontierte sie an den staatlichen Museen zu Berlin, um 1937 als Museumsassistentin und Mittelalterspezialistin nach Dortmund zu kommen.[20]

Fritz' Stellvertreterin erwarb sich in den Kriegsjahren große Verdienste, denn unter größtem persönlichem Einsatz organisierte sie die Auslagerung der Museumsbestände. Bald galt ihr Engagement auch der Sicherung des kirchlichen und privaten Dortmunder Kunstbesitzes, für den sie in Sparkassentresoren und umliegenden Schlössern und Klöstern schützende Quartiere fand.[21] Das Museumsgebäude selbst wurde in drei Luftangriffen schwer getroffen und brannte schließlich völlig aus.

„*O signore, werden wir eines Tages ein neues Museum bauen?*", schrieb Reygers im Mai 1944 ihrem Vorgesetzten an die Front.[22] Ein neues Museum, das schien zunächst utopisch. Dortmund war zu Kriegsende ein riesiges Trümmerfeld: In der Innenstadt waren 90 Prozent der Gebäude zerstört oder schwerst beschädigt, 1945 wurden dort nur noch 2.200 Bewohner gezählt (statt 27.400 im Jahr 1939). Der außergewöhnlich kalte Winter 1946/47 sollte die chronisch unterernährte Bevölkerung hart treffen. Es gab weder Elektrizität noch Kanalisation, Telefonnetz oder öffentliche Verkehrsmittel. Die Straßen waren unter den Trümmerbergen unpassierbar, bis Ende 1950 räumte man über 3,5 Millionen Kubikmeter Schutt.[23]

Alle Dortmunder Kulturinstitutionen waren heimatlos geworden. Die Museumsbestände waren eingelagert, zentrale Bestände der Landesbibliothek vernichtet, die städtischen Bühnen hatten im Frühjahr 1945 ihr gesamtes Personal entlassen, das Orchester war bereits seit 1943 ohne Instrumente. Im Stadtzentrum gab es keinen größeren Raum mit einer Bühne für Veranstaltungen mehr.[24] Doch ausgerechnet der Lichthof des Museums am Ostwall mit seinem filigranen Glasdach hatte das Bombardement relativ unbeschadet überstanden und war damit der einzige einigermaßen erhaltene öffentliche Saal der Innenstadt. Schon kurz nach Kriegsende richtete man ihn als Veranstaltungsraum provisorisch wieder her.

1947 erhielt Leonie Reygers den Auftrag, für das nach Schloss Cappenberg ausgelagerte Museum für Kunst- und Kulturgeschichte in Dortmund kleinere Ausstellungen zu veranstalten.[25] Dafür musste sie zunächst Räume notdürftig instandsetzen. Im August 1947 wurde ihr eine erste Baugenehmigung erteilt – allerdings unter der Voraussetzung, das Baumaterial und die Arbeitskräfte selbst zu beschaffen. „*In dieser Lage appellierte Dr. Reygers an die Bürger der Stadt. Nun kam ihr die Arbeit während der Kriegsjahre zugute: man kannte sie, schätzte sie – und half*", würdigten Reygers' Nachfolger Eugen Thiemann und ihre Mitarbeiterin Annemarie Göers das bürgerschaftliche Engagement.[26] Die Dortmunder spendeten Baumaterial, Arbeitskraft, Werkzeuge und sogar die Verpflegung für die Arbeiter.[27] Ende 1948 konnten der Lichthof und eine Raumflucht kleiner Kabinette an der Nordseite des Erdgeschosses wiederhergestellt werden.





Abb. 5, 6. Neues Museum mit alter Fassade, Einladungskarte, Dezember 1950, Stadtarchiv Dortmund, Bestand 482 (links), Der wiederhergestellte Lichthof: Zurückhaltend moderne Gestaltung mit einem Fries aus Schallschutzplatten und Leuchtstoffröhren, dazu der schwer versehrte Marmorboden. Ausstellung „Französische Plastik der Gegenwart", 1959. Foto: Romain Urhausen, 1959, Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund (rechts).

Anfang 1949 fand mit Arbeiten des Dortmunder Künstlerbundes die erste Ausstellung nach dem Zweiten Weltkrieg statt. Am 11. November 1949 wurde das „Haus am Ostwall" eine selbständige Institution mit Reygers als Direktorin. Das Ausstellungshaus wurde zu einem der ersten Orte in Deutschland, an denen die von den Nationalsozialisten gebrandmarkte Gegenwartskunst wieder zu erleben war. Bereits während der Bauarbeiten präsentierte Reygers unter anderem Alexander Calder, Alexej von Jawlenski und Wassily Kandinski. Zu den als „entartet" stigmatisierten Künstlern, denen Reygers Einzelausstellungen widmete, zählen unter anderem Eberhard Viegener, Bernhard Hoetger und Christian Rohlfs. Aus Reygers' Freundschaft mit Daniel-Henry Kahnweiler erwuchsen Ausstellungen zu Fernand Léger, Pablo Picasso und Juan Gris, um nur einige Beispiele herauszugreifen.[28] In einem Brief an den Dortmunder Kulturdezernenten Karl Hansmeyer betonte Reygers, dass einem Museum für zeitgenössische Kunst wichtige politische Aufgaben zufielen, da „*die Jahre des tausendjährigen Reiches mit ihrer Verfemung der modernen Kunst, die als entartet betrachtet und ins Ausland verkauft wurde, im Urteil der Menschen einen bis heute nachwirkenden Schaden verursacht haben. Es ist also ganz klar, dass das Museum am Ostwall eine der Stellen ist, wo besonders aktiv und wirkungsvoll an der Überwindung der nationalsozialistischen Ideen gearbeitet werden kann.*"[29]

Dieser moralische Neuanfang spiegelte sich im Äußeren des Gebäudes zunächst noch nicht wider, denn bis Mitte der 1950er Jahre standen die Fassaden des alten Oberbergamts zum Ostwall hin aufrecht. Im Jahr 1954 schilderte ein Rezensent seine Eindrücke vom Außenbau folgendermaßen: „*Wer vor der mürrischen Fassade des Museumshauses am Ostwall steht, die in ihren Obergeschossen noch die leeren Fensterhöhlen der Kriegsruine zeigt, vermutet hinter ihr kaum eine Heimstatt der Musen*".[30] (Abb. 5, 6)

Beim Anblick der mit bescheidensten Mitteln wiederhergestellten Räume im Inneren konnten sich Besucher indes an die eindringlichen Worte von Otto Bartning erinnert fühlen, der 1946 im Angesicht der zerstörten Frankfurter Altstadt einen moralischen Neubeginn gefordert hatte: Es haben „*die Bomben gesprochen. […] Sollen wir das eingestürzte Museum da unten wieder aufbauen, um sonntags, wie einst von Saal zu Saal durch feierliche Hallen zu schlurfen und schließlich mit müdgerecktem Hals und stumpfen Augen die Marmortreppe hinabzusteigen […] und satt, das heißt leer, auf der Straße zu stehen zwischen all den Fassaden historischer Ratlosigkeit? Nein. Vielleicht können wir dort in den Trümmern des Museums* einen *Raum herstellen und darin in klugem Wechsel sechs Meisterwerke zeigen. Es würde ein Wallfahrtsort.*"[31]

Während Reygers in den folgenden Jahren Schritt für Schritt ihr Museum auf- und ausbaute, veranstaltete sie kontinuierlich Ausstellungen auf laufender Baustelle und trieb den Aufbau einer eigenen Sammlung voran. 1952 konnten neue Räume im wiedererrichteten Erdgeschoss des stark zerstörten Südflügels eröffnet werden. Zudem machte eine Bibliothek Kunstliteratur und aktuelle Zeitungen jedermann zugänglich. Aufsehen erregte Reygers' avancierte Innenraumgestaltung, bei der sie Kunstwerke mit modernen Sitzmöbeln und Leuchten, farbigen Wänden, Vorhängen und Zimmerpflanzen kombinierte.[32] Die Erinnerung an die „Ära Reygers" am Ostwall ist bis heute durch die vielfach publizierten Fotografien eben dieser Räume geprägt, auf denen der Fotograf Albert Renger-Patzsch den Flair der 1950er Jahre beispielhaft eingefangen hat.[33] (Abb. 7)

Die Wiederherstellung des Gebäudes war zunächst stückweise erfolgt, ohne dass ein stimmiges Gesamtkonzept entwickelt worden wäre. Nominell war das städtische Hochbau-Entwurfsamt für die Planung des Museums zuständig, doch ging vom zuständigen Leiter, Oberbaurat Friedrich Wilhelm Boehme, keinerlei Initiative aus. Dabei suchte Reygers dringend einen kreativen Konterpart, um ihre neuartige Vision eines offenen Museums als demokratische, allen Menschen zugängliche Kultur- und Bildungsinstitution in Architektur zu übersetzen.

Reygers war überzeugt, dass „*Sehen etwas ist, was gelernt werden muss.*"[34] Schon in der Kindheit müsse das Auge geöffnet werden für die Kunst, ihre Sprache in Form und Farbe. Doch ihre Anregungen, einen Wettbewerb auszuschreiben oder Architekten einzuladen, wurden von städtischer Seite wiederholt abgelehnt.[35]

So formulierte Reygers ihre Vorstellungen notgedrungen selbst in Text und Skizzen – keine leichte Aufgabe für eine im Zeichnen ungeübte Kunsthistorikerin. (Abb. 8) Sie schickte diese im Juni 1953 an Bürgermeister Ewald Görshop. In ihrem Brief ist das gesamte Bauprogramm bis hin zur Ziegelfarbe bereits umrissen.[36] An der stark zerstörten Rückseite des Gebäudes wollte Reygers einen Vortragssaal einbauen und diesen über eine Terrasse zu einem Skulpturenpark hin öffnen, der entlang der Straßen durch Pavillons räumlich gefasst werden sollte. Letztere bezeichnete sie programmatisch als „*lebendige Schaufen-*



Abb. 7. Leseraum im Museum am Ostwall, eingerichtet von Leonie Reygers 1952, Foto: Alfred Renger-Patzsch, 1952, Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund.

ster“, die den Stadtbürgern jederzeit Einblick in das Museum gewähren sollten.

Unterstützer für ihr ambitioniertes Vorhaben fand Reygers in Architekten, die ihre Visionen in Entwurfszeichnungen übersetzten. Die Zeichnungen nutzte sie, um Druck auf das Hochbau-Entwurfsamt auszuüben. Es folgte ein jahrelanges zähes Ringen um Fassadengestaltungen und Grundrisse, Dachformen und Bodenbeläge, Ziegelverbände und Farben, Fensterformate und Sprossenteilungen; es würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen, die Details des Bauablaufs in den Jahren zwischen 1947 und 1956 im Einzelnen zu schildern. Die in den Akten dokumentierten Planungsstufen, Protokolle und Briefwechsel machen jedenfalls deutlich, dass die Museumsdirektorin in diesem konfliktreichen Prozess die gestaltende Kraft war.[37] Offensichtlich hatten die Architekten des Hochbauamts für die besonderen künstlerischen Fragen des Museumsbaus kein Verständnis und empfanden die fortwährenden Einlassungen der eigensinnigen Direktorin als Störung. Zeitgenossen kommentierten Reygers’ Rolle so: „*Mit zähem bisweilen listigem Einsatz ging es zunächst an die Wiederherstellung des Gebäudes, dessen Planung Leonie Reygers bis zur letzten Durchgestaltung der Fassade persönlich überwachte.*“[38]

Am 9. Dezember 1956 schließlich wurde das fertig gestellte Haus feierlich eröffnet. (Abb. 9) Das Ereignis wurde international wahrgenommen, die *Tagesschau* berichtete mit einem Filmbeitrag.[39] Das neue Museum verfügte neben Lichthof, Kabinetten und Bibliothek zudem über einen Vortragssaal mit Terrasse, ein Graphik-Kabinett, einen großen Gartensaal mit Seitenlicht und vier Oberlichtsäle. Nur Reygers’ Pläne für das Gartenfoyer blieben Papier. Immerhin wurde der Park verwirklicht, für dessen Entstehung zwei Stadtblöcke zusammengelegt und von Bebauung freigehalten wurden.

Balancieren zwischen Alt und Neu

1962 erläuterte Reygers in einem Artikel in der von der UNESCO herausgegebenen Zeitschrift *Museum Quarterly*, dass es ein Hauptproblem für sie gewesen war, Alt und Neu zu kombinieren. Zunächst hatte sie die Ruine gezwungenermaßen annehmen müssen, wie sie diese vorgefunden hatte, und rückblickend betonte sie die fast unüberwindbaren Schwierigkeiten, mit denen sie in den entbehrungsreichen Anfangsjahren konfrontiert gewesen war: „*out of the material and spiritual ruins oft he post-war period, from the rubble of a burnt-out building […] arose a new edifice in the town’s history – a Museum of Modern Art.*“[40]

In ganz Deutschland lagen die alten Museen in vielerlei Hinsicht in Trümmern. Die Häuser waren zerstört, zentrale Teile der Sammlungen moderner Kunst waren als „entartet“ gebrandmarkt worden, verkauft oder verschollen, viele Akteure hatten sich entweder

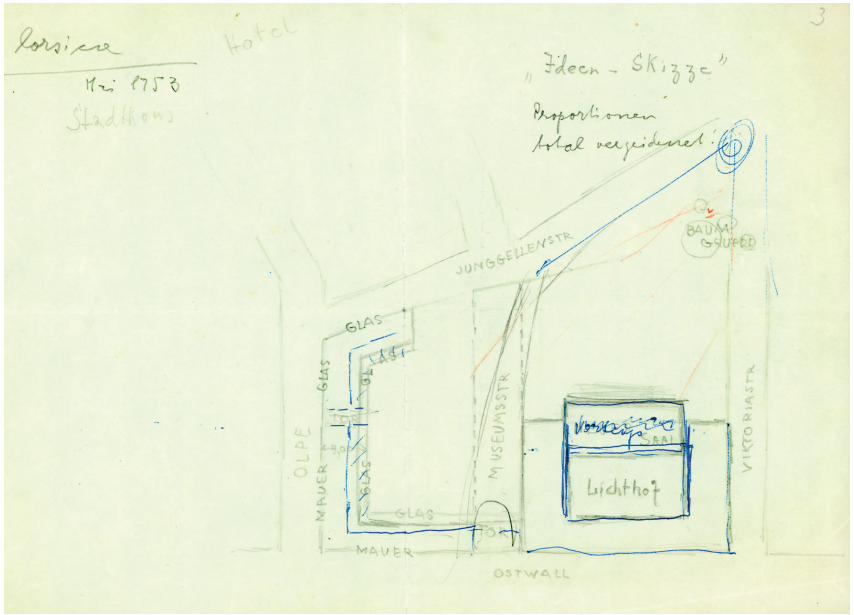


Abb. 8. Leonie Reygers, Konzeptgrundriss für das erweiterte Museum am Ostwall mit Skulpurenpark, Handskizze, Mai 1953, Stadtarchiv Dortmund, Bestand 482.



Abb. 9. Fassade des fertiggestellten Museums am Ostwall, 1957, Quelle: Aloi 1962.

selbst schuldig gemacht, oder waren von jahrelanger Verfolgung gezeichnet. „*Es wird sich noch zeigen müssen, ob wir dieser Umwelt standzuhalten vermögen, ob wir noch fähig sind, uns innerlich so umzustellen, dass sich diese Fragmente wieder zu etwas Ganzem, Einheitlichen und Organischen zusammenfügen,*“ schreib der versierte Museumsmann Kurt Martin 1948 in der ersten Ausgabe der *Kunstchronik*.[41] Unter diesen Umständen eine Neugründung zu wagen, wie Reygers es tat, muss als geradezu verwegen bezeichnet werden.

Auch mit Blick auf ihr Haus war Reygers mit einem schwierigen Erbe konfrontiert: einem riesigen ausgebrannten Bau nämlich, von dem ein schöner Lichthof erhalten geblieben war, der aber ansonsten ihren Ansprüchen an ein Museum nicht genügte. Statt vieler kleiner Räume auf insgesamt vier Etagen stellte sich Reygers Oberlichtsäle und Säle vor, die sich über Glasfassaden nach Außen hin öffneten.

Der schwierigen Ausgangslage ist es wohl geschuldet, dass es nie ernsthaft in Erwägung gezogen wurde, das Gebäude einfach abzureißen. Im benachbarten Essen hatte man genau das getan und sich für eine *tabula rasa* entschieden. Die Kriegsruine des alten Folkwang-Museums wurde abgetragen und durch einen Neubau ersetzt (Werner Kreutzberger, Erich Hösterey und Horst Loy 1952-60), obwohl man zuvor wie in Dortmund bereits einen Teil des Ensembles wiederhergestellt und provisorisch bespielt hatte. In Dortmund nahm Reygers die Ruine an und versuchte, aus den verschiedenen Teilen ein einheitliches neues Ganzes zu erschaffen. Die Notwendigkeit, erhebliche Teile des Altbaus zu integrieren, statt auf einer *tabula rasa* zu beginnen, führte ihr zufolge im Endergebnis zu einer „*atmosphere of harmony*“.[42]

Wie sah die von Reygers betonte Harmonie nun im Detail aus? Im Grundriss, der sich seit 1875 in seiner Grundstruktur nur wenig verändert hat, überwiegt die Kontinuität. Auf der Gartenseite fügte die Direktorin anstelle des Kullrichschen Kapellenanbaus große Säle ein, die sich über eine verglaste Rasterfassade zum Garten öffnen. Dafür verlegte sie die ohnehin schwer in Mitleidenschaft gezogene Fassade vier Meter nach außen. (Abb. 10) Unverändert blieb das Herz des Hauses, der Lichthof von 1911, dessen Oberlichtkonstruktion die Bombardements des Zweiten Weltkriegs überstanden hatte. Dank sensibler Reparaturen ist die Konstruktion von 1911 bis heute überliefert. (Abb. 11)

Das neue Museum war ein glatter, zweigeschossiger Kubus. Die beiden oberen Geschosse des ehemals deutlich voluminöseren Bauwerks waren abgetragen worden, so dass der Bau wie die meisten neuen Kunstmuseen der 1950er Jahre niedrig war. Reygers begründete die-

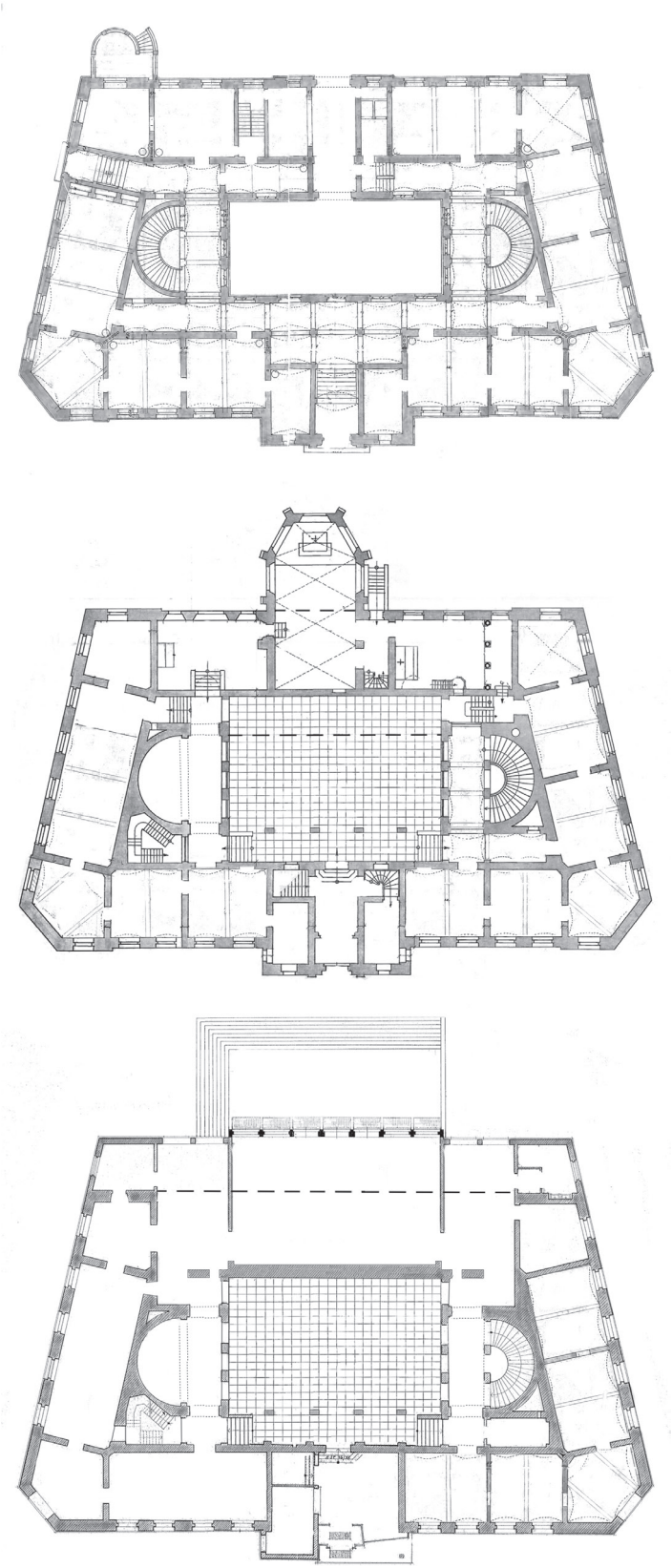


Abb. 10. Weiterbauen: Grundrisse 1875, 1911 und 1956 im Vergleich, Zeichnungen: Sonja Hnilica, Technische Universität Dortmund.

sen Eingriff damit, dass man Oberlichtsäle nicht stapeln könne.[43] Die Fassaden vereinheitlichten den Bau mittels einer Klinkerverblendung. Die Fenster im Obergeschoss wurden zugemauert, um Oberlichtsäle zu schaffen. Im Kontrast dazu wurde der Mittelrisalit vollständig geöffnet, doch deuten Zitate auf den alten Kern hin. So hatte Reygers es durchgesetzt, dass die Segmentbögen der alten Fenster im Erdgeschoss erhalten wurden.[44] Albert Schulze-Vellinghausen lobte 1959 in der Zeitschrift *baukunst und werkform* die *„individuell gestimmte und gehandhabte Architektur, die auf alle Gebärden des Modernismus weise verzichtet. Eine leichte Verschiebung der Mittelachse vermeidet einfältige Symmetrie, ohne ins Pathos der Willkür zu fallen. Die Fenster wahren, vom alten Baukern, einen Hauch Unregelmäßigkeit; noble, aber nicht zu aufwendige Ziegel besorgen, lebendig gefugt, den Außenmauern besondere Spannung. Es ist ein straffes, klares Gewand – weder zu nüchtern, noch verspielt.“*[45] (Abb. 12)

Die alten Oberflächen kaschierte Reygers auch im Inneren fast vollständig. Ein abgestimmtes Farbkonzept bezog Wände, Böden, Decken, Vorhänge und Türen ein, wozu Schulze-Vellinghausen bemerkte: *„Das Innere hat mehrere kühn in Schwarz verklammerte Oberlichtsäle und zwei durch den Wechsel einfarbiger Vorhänge nachdrücklich instrumentierte Seitenlichtsäle von wohltuend karger Festlichkeit.“*[46] Für einige Säle entwarf der Künstler und Designer Arnold Bode, der Gründer der Kasseler *documenta*, blau und grün gemusterte Linoleumböden. Über einen Ersatz für den stark beschädigten Marmorboden des Lichthofs konnte man sich nicht einigen, er verblieb dort bis in die 1970er Jahre. Der Waschbeton-Bodenbelag in den Kabinetten an der Nordostseite ist hingegen als Zitat des Altbaus bewusst gesetzt, wie Reygers betonte.[47] Dieses Balancieren zwischen Alt und Neu würdigte der Direktor des Amsterdamer Stedelijk Museums, Willem Sandberg, mit dem Reygers eine langjährige Kooperation pflegte, als eine der Hauptleistungen ihres Um- und Ausbaus.[48] (Abb. 13)

Kriegsruinen und Wiederaufbau

Die harmonische Ergänzung des Alten durch Neues ist bekanntermaßen nur eine Möglichkeit des Weiterbauens. Dem Einfügen steht als architektonische Strategie das Abheben gegenüber, ein bewusstes Distanzieren vom Alten. Beide Strategien wurden im Wiederaufbau in Westdeutschland angewendet, wie die Stadtkerne von Dort-

mund und Münster exemplarisch vorführen. Viele Architekten waren jedoch überzeugt, dass man nach dem Untergang des „Dritten Reichs“ unmöglich nahtlos an die bauliche Tradition anschließen könne, denn die selbstverschuldete Katastrophe dürfe man nicht verleugnen. Otto Bartning hatte in seinem oben bereits zitierten Artikel einen moralischen und architektonischen Neuanfang gefordert: „*Wiederaufbau? Technisch, geldlich nicht möglich, sage ich Ihnen; was sage ich? – seelisch unmöglich!*“[49] Der wiedergegründete *Deutsche Werkbund* veröffentlichte 1947 im ersten Heft der neugegründeten Zeitschrift *baukunst und werkform* einen „Aufruf“, den neben Bartning auch Rudolf Schwarz, Egon Eiermann, Lilly Reich, Hans Schwippert und Heinrich Tessenow unterzeichnet hatten. Darin forderten sie: „*Heute […] erkennen wir, wie sehr der sichtbare Einsturz nur Ausdruck unserer geistigen Zerrüttung ist […]. Wir sind auf den Grund der Dinge verwiesen, und von da aus muß die Aufgabe in aller Einfalt neu begriffen werden.*“[50]

Dem Problem des angemessenen Umgangs mit einer Museumsruine stellte sich auch Hans Döllgast (1891-1974) bei seinem berühmten Wiederaufbau der Alten Pinakothek in München. Seinem leidenschaftlichen Einsatz ist es zu verdanken, dass der Bau Leo von Klenzes erhalten wurde, denn der Museumsdirektor Eberhard Hanfstaengl wollte den bombengeschädigten und in museologischer Hinsicht nicht mehr zeitgemäßen Bau eigentlich abreißen lassen.[51] Gegen starke Widerstände begann der Wiederaufbau des Hauses

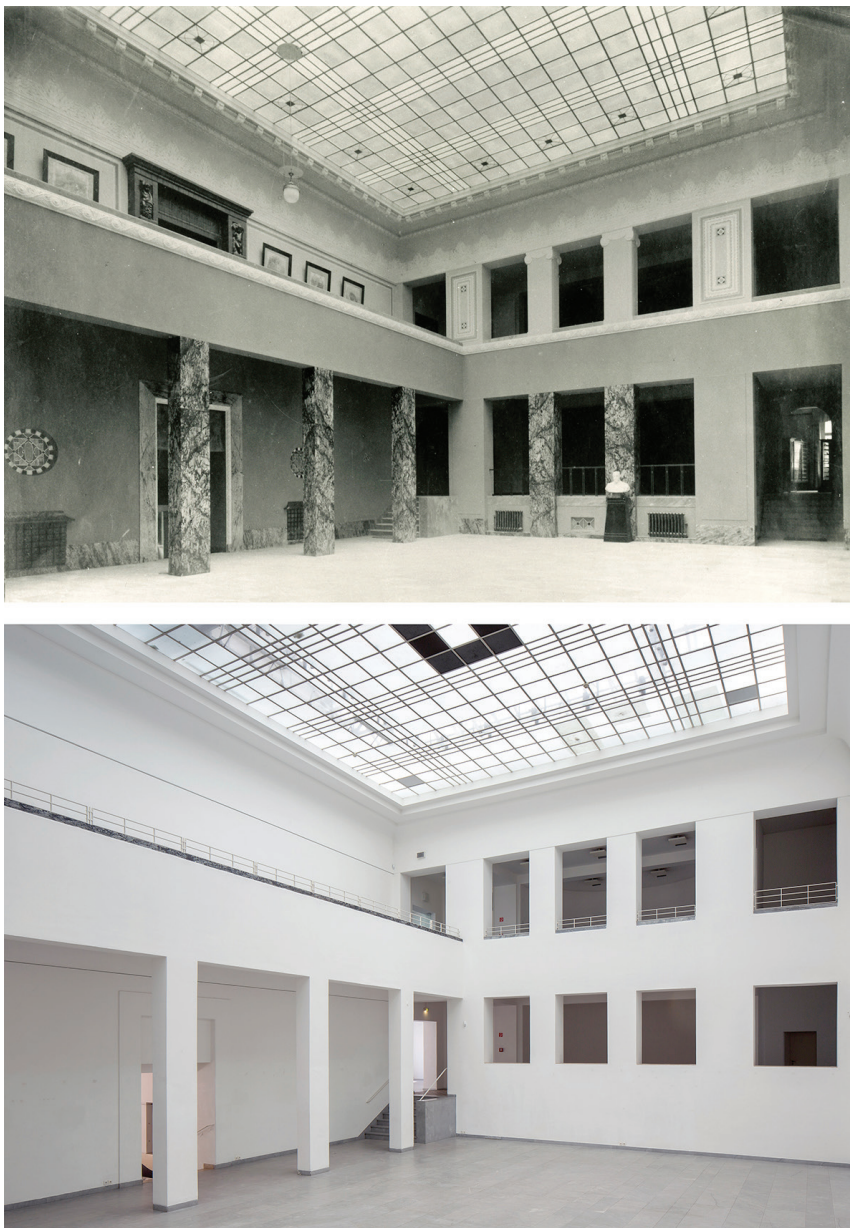


Abb. 11. Im Vergleich:
a) Der Lichthof im Jahr 1911, Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund
b) Der Lichthof im Jahr 2014, Foto: Detlef Podehl, 2014, Technische Universität Dortmund.

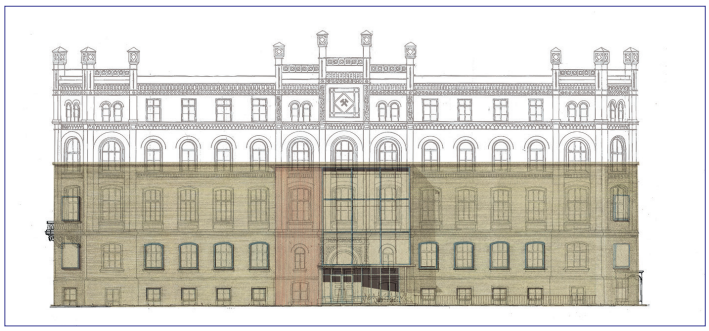




Abb. 12, 13. Fassade des Museum am Ostwall 1911 und 1957 in der Überlagerung, Montage: Sonja Hnilica, unter Verwendung von Plänen aus dem Stadtarchiv Dortmund, Bestand 163/01 (oben), Ausstellung „Französische Plastik der Gegenwart" im lichtdurchfluteten Gartensaal, Foto: Romain Urhausen, 1959, Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund (unten).

im Jahr 1952, und er dauerte in mehreren Etappen bis zum Juni 1957; erste Ausstellungen in der provisorisch hergerichteten Ruine fanden 1954 statt.

Döllgasts schöpferischer Wiederaufbau inspiriert bis heute, doch zu seiner Zeit fand er keineswegs nur Beifall: „*Für alle konservativen Gemüter ist die wiedererstandene Pinakothek ein Triumph*", urteilte etwa Juliane Roh 1957.[52] Der große klassizistische Bau, dessen Erschließung Döllgast mit dem großen neuen Treppenhaus radikal neu organisierte, wurde trotz bewusst karger Materialwahl als unangemessen monumental empfunden. Das bekannteste Element des Wiederaufbaus ist heute die Schließung der großen Lücke in der Südfassade mit Trümmerziegeln, bei der die Fassade harmonisch ergänzt wurde, die Kriegsversehrung aber weiterhin ablesbar blieb. (Abb. 14) Weniger bekannt ist die Tatsache, dass Döllgast auch andere Varianten erwogen hatte, die von einer leichten Verglasung bis zum völligen Offenlassen der „*Wunde*" reichten.[53] Um das richtige Verhältnis zwischen Alt und Neu hatte man also – wohlgemerkt bei einem ungleich mehr wertgeschätzten Ausgangsgebäude als dem Museum am Ostwall – auch in München lange gerungen.

Unter ähnlichen Bedingungen veranstaltete Arnold Bode 1955 die erste *documenta* in dem vom Bombenkrieg verwüsteten Kassel. Bode bespielte die leerstehende Bauruine des Fridericianums, das zwischen 1769 und 1779 als eines der ersten öffentlichen Museen Europas von Simon Louis du Ry errichtet worden war. Das im Krieg ausgebrannte Haus war zum Zeitpunkt der ersten *documenta* außen rekonstruiert und im Inneren entkernt worden. Bode inszenierte die Versehrtheit des Bauwerks geradezu, indem er alte Mauerflächen und neu eingezogene Betondecken unverputzt beließ und diese mit Paravents und Vorhängen aus Industriematerialien kombinierte.[54] (Abb. 15)

Reygers konnte Bode, wie oben erwähnt, zur Mitarbeit am Umbau des Museums am Ostwall gewinnen. Jürg Steiner zufolge, der das Haus in den 1990er Jahren sanierte, zeugt dies „*von einer Wahlverwandtschaft, die sich zum einen in der innovativen Behandlung von Ruinen zeigt, zum andern im Überwinden des Gestern und in der engagierten Haltung, mit der beide das Ausstellungswesen zelebrierten*".[55] Dem ist hinzuzufügen, dass Reygers und Bode mit „ihren" Ruinen bei aller Wertschätzung, die sie ihnen entgegenbrachten, kaum gegensätzlicher hätten verfahren können. Reygers lag es fern, das Ruinöse mahnend zur Schau zu stellen. Ja sie setzte ihre Hinzufügungen in keiner Weise vom Bestenden ab, sondern verschmolz Alt und Neu.

Denkmalpflegerische Grundsätze werden durch diese Haltung herausgefordert. Versteht man Bauwerke gemäß der Charta von Venedig (1964) als „*authentische Urkunden*", so ist es wichtig, Hinzufügungen als solche kenntlich zu machen, um „*den Wert des Denkmals als Kunst- und Geschichtsdokument*" nicht zu verfälschen. Tatsächlich befand das Denkmalamt des Landschaftsverbands Westfalen-Lippe (LWL) den Bau jüngst für nicht denkmalwert. Landeskonservator Markus Harzenetter begründete dies folgendermaßen: „*Die Hülle ist in ihrer Aussage sehr heterogen, an das jeweilige Original gibt es nur noch pasticciohafte Anklänge*", und so sei der Bau für keine der drei Zeiten wirklich bedeu-

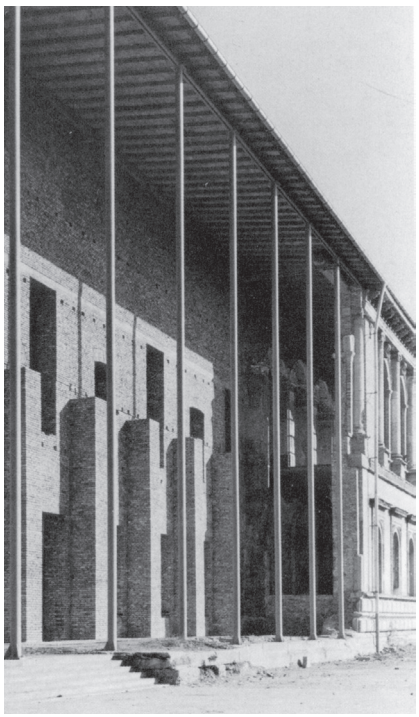


Abb. 14. Wiederaufbau der Alten Pinakothek in München von Hans Döllgast, provisorisch überdachter Mittelteil mit schlanken Stahlrohrstützen 1954/55; die Stützen stehen bis heute vor der Fassade, Quelle: Technische Universität München 1987.

tend.[56] Damit übersieht Harzenetter, was das Bauwerk so besonders macht, nämlich Reygers' im Kontext der frühen schöpferischen Museumswiederaufbauten einzigartige Entscheidung, das Alte und das Neue zu verschmelzen, statt das Hinzugefügte demonstrativ als neue Schicht abzusetzen. Reygers hat damit in letzter Konsequenz einen Umformungsprozess fortgeführt, den Kullrich im Jahr 1911 begonnen hatte.

Schluss

Das inzwischen marode gewordene Haus wurde zwischen 1990 und 1993 erneut saniert. Jürg Steiners einfühlsame Überarbeitung, die mit geringen Mitteln und unter großem Zeitdruck erfolgte, muss als Glücksfall für das Haus bewertet werden. Steiner reparierte die Oberlichter und baute eine Cafeteria und einen Lastenaufzug ein. Außerdem entdeckte er historische Bodenbeläge, die er als Zitate vergangener Baustufen freilegte, um so die Geschichte des Hauses ablesbar zu machen. So wandeln Besucher seither über ein Arrangement aus sechs verschiedenen Böden: Den von Reygers freigelegten Kieselboden von 1875, farbige Villeroy & Boch-Bodenfliesen von 1911, Solnhofer Platten und Bruchsteine aus den 1950er Jahren, Marmor aus den frühen 1970er Jahren und Linoleum von 1990. (Abb. 16)

In kongenialer Weiterführung brach Steiner neue Fenster in die bis dahin vollständig geschlossene Rückwand des Lichthofs und zog dahinter eine neue Trennwand zum oberen Gartensaal ein, wodurch die Räume im Obergeschoss stärker in Bezug zueinander gesetzt worden sind. Dieser kleine und präzise architektonische Eingriff fügt sich derart selbstverständlich in das



Abb. 15. Die Versehrtheit zur Schau gestellt: Von Arnold Bode gestalteter Plastik-Saal der *documenta* 1 im ausgebrannten Museum Fredericianum, Foto: Günther Becker, 1955, Quelle: Kasseler Fotoforum 2009.

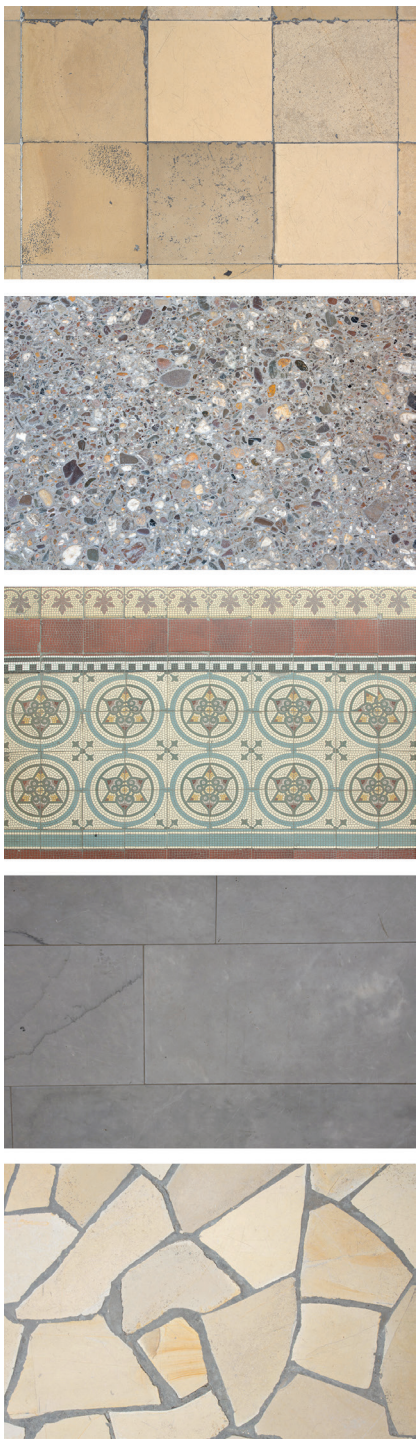


Abb. 16. Historische Böden:
a) Solnhofer Platten aus den 1950er Jahren
b) Unterboden aus Waschbeton von 1875, freigelegt von Leonie Reygers nach dem Krieg
c) Farbige Bodenfliesen von 1911, freigelegt von Jürg Steiner 1990
d) Marmorboden im Lichthof aus den 1970er Jahren
e) Bruchsteinboden im Foyer aus den 1950er Jahren, alle Fotos: Detlef Podehl, 2014, Technische Universität Dortmund.

Vorhandene ein, dass er selbst von aufmerksamen Beobachtern nicht als solcher wahrgenommen werden kann.

Derzeit erlebt das „Weiterbauen", wie Kullrich, Reygers und zuletzt Steiner es betrieben, eine Renaissance. Muck Petzet plädierte in seinem vielbeachteten Beitrag für die Biennale in Venedig 2012 *Reduce/Reuse/Recycle* für eine „*grundsätzlich affirmative Haltung gegenüber dem Vorhandenen*".[57] Wenn das Weiterbauen vom Ausnahmefall zur Regel wird, muss es viele Möglichkeiten des Fortschreibens, Rückbauens, Umbauens, Einfügens, Renovierens, Runderneuerns und der Resteverwertung geben. Ablesbarkeit der sogenannten historischen „Schichten", die man im Sinne des Urkundenwerts eines Denkmals herausseziert, kann nicht die einzige architektonische Strategie sein.[58]

Die Hinwendung zum Weiterbauen mag in Deutschland wie ein Umbruch erscheinen, de facto ist es eher die Rückkehr zur Normalität. Gerade große Werke der Baukunst, Kathedralen und Schlösser etwa, wurden von einer Vielzahl unterschiedlicher Akteure über Generationen hinweg errichtet, um- und rückgebaut. Das das Museum am Ostwall in dieser Debatte ein Vorbild sein kann, erkannte auch Tim Rieniets von der Landesinitiative *StadtBauKultur NRW* 2020, der das Dortmunder Museum um den Jahreswechsel 2014/15 in Kooperation mit Muck Petzet und der Verfasserin zum Ort und zum Thema einer Ausstellung zur Umbaukultur machte.[59]

Gemäß der klassischen Definition ist ein Kunstwerk nach der Vision eines einzigen Autors geformt – ein vollendetes Objekt, das sich nicht mehr in einem Prozess der Veränderung befindet. Leon Battista Alberti formulierte als Bedingung der perfekten Harmonie, dass jede kleinste Änderung uns als Änderung zum Schlechteren vorkäme.[60] Er knüpfte damit an Aristoteles an, der definiert hatte: „*Man pflegt daher beim Anblick vollendeter Kunstwerke zu urteilen: ‚hier ist nichts wegzunehmen und nichts hinzuzufügen', erkennt also an, dass ein Zuviel und ein Zuwenig die Harmonie zerstört.*"[61] Es ergibt jedoch bei nüchterner Betrachtung nur in Ausnahmefällen Sinn, ein Bauwerk als organische Einheit im Aristotelischen Sinne aufzufassen. Wenn man Architektur als etwas in Veränderung Befindliches begreift, so birgt ein Bau(kunst)werk, das zu einem bestimmten Zeitpunkt ein stimmiges und in sich abgeschlossenes Werk darstellt, grundsätzlich die Möglichkeit zu weiterer Vervollständigung und Umwandlung zu einem neuen Ganzen. Das Haus am Ostwall in Dortmund ist dafür ein Musterbeispiel.

Anmerkungen

1 Rolf Wieselmann: Rezension der Ausstellung „Neues Bauen in Holland." Westdeutscher Rundfunk, 23.3.1953. Zitiert nach einer Abschrift des Beitrags im Nachlass Reygers, Stadtarchiv Dortmund (im Folgenden NL Reygers), Bestand 482.

2 W[end] F[ischer]: „Blick in den Leseraum des Kunstmuseums am Ostwall Dortmund." In: *Werk und Zeit* (1953), H. 16, S. 1; Otto Königsberger: „Bewegung und Ordnung. Dortmunds Museum am Ostwall." In: *Westfalenspiegel*, März 1953, S. 43-45; Anton Henze: „Vorbildliche Museumsräume. Museum am Ostwall in Dortmund." In: *Innenarchitektur* (1954), März, S. 17-19; Albert Schulze-Vellinghausen: „Altes Spielzeug in neuer Sicht. Im neuen ‚Museum am Ostwall'." In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8.1.1957, S. 8; Albert Schulze-Vellinghausen: „Das Dortmunder ‚Museum am Ostwall'." In: *baukunst und werkform* (1959), H. 4, S. 206-209. Die Zahl der Rezensionen beeindruckt angesichts der Tatsache, dass in der deutschen Fachpresse in den 1950er Jahren praktisch keine Museumsbauten rezensiert wurden; dazu ausführlicher: Sonja Hnilica: *Das Alte Museum am Ostwall. Das Haus und seine Geschichte*. Essen 2014, S. 94-95. Neben prominenten internationalen Beispielen steht das Ostwallmuseum in: Roberto Aloi: *Musei. Architectura – Tecnica*. Mailand 1962, S. 101-108.

3 Als der erste neue Museumsbau gilt gemeinhin der Wiederaufbau des Wallraf-Richartz-Museums in Köln, für den 1951 ein Wettbewerb ausgerichtet wurde; vgl. Hannelore Schubert: „Das erste Museum der Nachkriegszeit. Das Wallraf-Richartz-Museum in Köln." In: *baukunst und werkform* (1958), H. 1, S. 5-9. Das Haus eröffnete allerdings erst ein halbes Jahr nach dem Dortmunder Museum, im Mai 1957. Die von Karl Band für das Schnütgen-Museum umgebaute romanische Kirche St. Cäcilien in Köln hingegen eröffnete bereits im Mai 1956. Die Eröffnung der von Hans Döllgast wiederaufgebauten Alten Pinakothek in München folgte im Juni 1957. Etwa gleichzeitig mit dem Dortmunder Museum gebaut wurde außerdem der Neubau des Folkwang Museums in Essen (Werner Kreutzberger, Erich Hösterey und Horst Loy, Wettbewerb 1952, Fertigstellung 1960). Eine frühe, allerdings auf einen Vorgänger aus der Zwischenkriegszeit zurückblickende Gründung ist institutionell gesehen die „Galerie des 20. Jahrhunderts" im April 1948 in Groß-Berlin durch Ludwig Justi, allerdings wurden Justis Bemühungen durch die Teilung der Stadt im Juni 1948 zunichte gemacht; während Justi in Ost-Berlin blieb, gründete Adolf Jannasch in West-Berlin die Institution neu und konnte 1954 ein erstes provisorisches Domizil beziehen; siehe dazu Adolf Jannasch: *Die Galerie des 20. Jahrhunderts Berlin 1945-1968*. Berlin 1968, S. 7-31.

4 Zitat nach: jüpo: „Erinnerungen an die ‚Kunsthistorikerin als Trümmerfrau'." In: *Westfälische Rundschau*, 15.1.2005.

5 Vgl. Gisela Framke: „Kunst als Leben. Leonie Reygers und das Museum am Ostwall." In: dies. (Hg.): *Das Neue Dortmund. Planen, Bauen, Wohnen in den fünfziger Jahren*. Dortmund 2002, S. 145-173.

6 Zum Museumsbau der 1950er vgl. Heinz Spielmann: „Neue deutsche Museumsbauten." In: *Kunstwerk* (1958), H. 3, S. 22-24; Hannelore Schubert: *Moderner Museumsbau. Deutschland, Österreich, Schweiz*. Stuttgart 1986.

7 Vgl. etwa Peter J. Tange: „Museologie und Architektur. ‚Neuer' Museumsbau in Deutschland." In: *Museumsbauten. Entwürfe und Projekte seit 1945*. Dortmund 1979, o. S. Zu dieser Entwicklung siehe auch Schubert 1986 (vgl. Anm. 6).

8 Die von Sabine Schwalbert initiierte Online-Petition: www.openpetition.de/petition/online/rettet-das-dortmunder-museumsgebaeude-am-ostwall. Die Bürgerinitiative entwickelte sich zum Verein weiter: http://rettet-das-ostwall-museum.jimdo.com.

9 Vgl. Andreas Rossmann: „Baukunstarchiv. Neuer Zweck für Museum am Ostwall." In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24.9.2012; Oliver Volmerich: „Der letzte Aufruf. Zehn internationale Star-Architekten werben in Offenem Brief für Erhalt des alten Museums." In: *Ruhr Nachrichten*, 19.2.2014; Tilmann Abegg: „Übergabe der Unterschriften für Erhalt des ehemaligen Museums am Ostwall." In: *Westfälische Rundschau*, 20.3.2014; Georg Imdahl: „Mehr als nur Borussia." In: *Süddeutsche Zeitung*, 28.3.2014; Andreas Rossmann: „Rettung in letzter Minute?" In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24.4.2014; Gaby Kolle: „Alt und Neu aus einem Guss. Architekturbuch deckt versteckte Geschichten des alten Museums am Ostwall auf." In: *Ruhr Nachrichten*, 1.10.2014; Andreas Rossmann: „Dortmund gewinnt. Museum wird Baukunstarchiv NRW." In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23.12.2014.

10 Schubert 1986 (vgl. Anm. 6), S. 179.

11 Gaby Kolle: „Juwel der Baukunst erhalten. City-Ring-Kaufleute machen sich für altes Museum am Ostwall stark." In: *RuhrNachrichten*, 6.12.2014. Zu den neuen Erkenntnissen über die Baugeschichte siehe Hnilica 2014 (vgl. Anm. 2).

12 Zum umfangreichen Œuvre des Privatbaumeisters und Unternehmers Gustav Knoblauch, der nach einer Maurerlehre an der Berliner Bauakademie ausgebildet worden war, gehören Schulen, Krankenhäuser und Verwaltungsbauten in Berlin und in den preußischen Provinzen sowie zahlreiche Villen, Fabriken, Wohn- und Geschäftshäuser für private Bauherren. Zu Leben und Werk vgl. Andreas Teltow: „Gustav Knoblauch 1833-1916." In: Märkisches Museum Berlin (Hg.): *Drei Architekten in Berlin. Eduard Knoblauch 1801-1865, Gustav Knoblauch 1833-1916, Arnold Knoblauch 1879-1963*. Berlin 1993, S. 24-37.

13 Zur Institutionsgeschichte vgl. Helmut Schelter: „Historische Entwicklung des Landesoberbergamts Nordrhein-Westfalen." In: *Festschrift zum 200jährigen Jubiläum des Landesoberbergamts Nordrhein-Westfalen am 26. Juni 1992*. Essen 1992, S 15-20, hier S. 15-19.

14 Vgl. Stadtarchiv Dortmund, Bestand 163/01; Technische Universität Berlin, Architekturmuseum, Inv. Nr. GK 408,001-011.

15 Zur Institutionengeschichte vgl. Ingrid Trocka-Hülsken: *Kunst und Gewerbe. Das Dortmunder Museum von 1892-1934*. Dortmund 1988, S. 9-26; Gisela Weiß: *Sinnstiftung in der Provinz. Westfälische Museen im Kaiserreich*. Paderborn u.a. 2005, S. 93-112 und S. 371-379.

16 Zitiert nach Ulrike Gärtner/Christiane Althoff: „Der Dortmunder Museumsverein und das städtische Kunst- und Gewerbemuseum." In: Harald Walter (Hg.): *präsent. Zur Geschichte eines Fördervereins und seines Museums in Dortmund*. Dortmund 1998, S. 115-162, hier S. 122-123.

17 Friedrich Kullrich, der an der TH Charlottenburg studiert hatte, errichtete als Stadtbaumeister von Dortmund zwischen 1899 und 1923 zahlreiche öffentliche Bauten. Sein besonderes Engagement für die Denkmalpflege bezeugt die 1899 vollendete Erneuerung des mittelalterlichen Rathauses, dessen frei rekonstruierende Regotisierung man harsch kritisierte – wobei mitunter übersehen wird, dass der verwahrloste und seit langem ruinöse Bau als Schandfleck galt und ohne Kullrichs Engagement sicher abgerissen worden wäre. Zu Leben und Werk vgl. Oskar Jünger: *‚. . . stets das Beste gewollt'. Ein historisches Lesebuch zur Erinnerung an den Dortmunder Stadtbaurat Friedrich Kullrich*. Essen 1999.

18 N.N.: „Einweihung des Dortmunder Kunst- und Gewerbemuseums." In: *Dortmunder Zeitung*, 16.12.1911. Folgende Zitate ebd.

19 *„Denkmäler schützen heißt [...] Pietät üben."* Georg Dehio: „Denkmalschutz und Denkmalpflege im neunzehnten Jahrhundert. Rede zum Geburtstag seiner Majestät des Kaisers am 27. Januar 1905." In: ders.: *Kunsthistorische Aufsätze*. München, Berlin 1914, S. 261-282, hier S. 268.

20 Vgl. Freunde Neuer Kunst (Hg.): *Für Leonie Reygers. Direktorin des Museums am Ostwall in Dortmund von 1949 bis 1966*. Dortmund 1975.

21 Vgl. Gisela Framke: „Dr. Leonie Reygers und die Notjahre des Museums." In: *Heimat Dortmund* (2008), H. 3, S. 25-29.

22 Leonie Reygers an Rolf Fritz, 27.5.1944. Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund, StA „Allgemeines".

23 Vgl. Wilhelm Delfs: „Eine Halbmillionenstadt baut auf." In: Verkehrs- und Presseamt Stadt Dortmund (Hg.): *Fünf Jahre Wiederaufbau in Dortmund*. Dortmund 1951, S. 25-27; Günther Högl: *Dortmund im Wiederaufbau 1945-1960*. Dortmund 1985, S. 45-50.

24 Vgl. Walter Wenzel: „Kulturleben einer Industrie-Großstadt." In: Verkehrs- und Presseamt Stadt Dortmund 1951 (vgl. Anm. 23), S. 244-250.

25 Leonie Reygers an den Kulturausschuss, „Bericht zur Wiedereröffnung der Ausstellungsräume im Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Ostwall 7", 12.1.1949, NL Reygers, Bestand 482.

26 Eugen Thiemann/Annemarie Göers: „Der Aufbau des Museums am Ostwall 1947 bis 1966." In: Freunde Neuer Kunst 1975 (vgl. Anm. 20).

27 Vgl. Leonie Reygers: „The Museum am Ostwall." In: *Museum Quarterly* 15 (1962), H. 3, S. 152-157, hier S. 152.

28 Vgl. Tayfun Belgin: „Museum am Ostwall. Ausstellungen und Ankäufe der fünfziger Jahre." In: Framke 2002 (vgl. Anm. 5), S. 167-173.

29 Leonie Reygers an den Kulturdezernenten Hansmeyer, 7.9.1956, NL Reygers, Bestand 482.

30 Henze 1954 (vgl. Anm. 2), S. 17-18.

31 Otto Bartning: „Ketzerische Gedanken am Rande der Trümmerhaufen." In: *Frankfurter Hefte. Zeitschrift für Kultur und Politik* (1946), H. 1, S. 63-72, hier S. 70.

32 Vgl. Fischer 1953 (vgl. Anm. 2), S. 1.

33 Die Fotos von Renger-Patzsch wurden u.a. publiziert in: Fischer 1953 (vgl. Anm. 2); Henze 1954 (vgl. Anm. 2); Aloi 1962 (vgl. Anm. 2); Reygers 1962 (vgl. Anm. 25); Schubert 1986 (vgl. Anm. 6); Framke 2002

(vgl. Anm. 5).

34 Leonie Reygers: „Vorwort." In: Museum am Ostwall Dortmund (Hg.): *Katalog zur Sammlung Gröppel*. Dortmund, o.J. [1958], o. S. Vgl. Freunde Neuer Kunst: „Denkschrift zum Ausbau des Ostwallmuseums", Mai 1951, NL Reygers, Bestand 482.

35 Vgl. Hnilica 2014 (vgl. Anm. 2), S. 86-87.

36 Leonie Reygers: „Ideen-Skizze", vier Blatt, Mai 1953, und „Anmerkungen zur Ideenskizze" sowie Brief Leonie Reygers an Bürgermeister Görshop, 8.6.1953, NL Reygers, Bestand 482. Zitat im Folgenden ebd.

37 Vgl. Leonie Reygers: „Wiederaufbau Museum am Ostwall" (Chronik 1952-1955 mit 46 Anlagen), o.J. [1956], NL Reygers, Bestand 45/4. Zum Planungsverlauf siehe Framke 2002 (vgl. Anm. 5); Hnilica 2014 (vgl. Anm. 2), S. 66-92.

38 Werner Warsinsky: „Heimstatt für die Zeitgenossen. Dr. Leonie Reygers nimmt Abschied vom Museum." In: *Westfällische Rundschau*, 20.8.1966.

39 Vgl. u.a. N.N.: „Spielzeug vor der Fernsehkamera." In: *Dortmunder Stadtanzeiger*, 11.12.1956; Schulze-Vellinghausen 1957 (vgl. Anm. 2).

40 Reygers 1962 (vgl. Anm. 27), S. 152. Folgende Zitate ebd.

41 Kurt Martin: „Die Situation der deutschen Museen nach dem Kriege." In: *Kunstchronik* (1948), H. 1, S. 2-4, hier S. 3.

42 Reygers 1962 (vgl. Anm. 27), S. 152.

43 Ebd.

44 Ebd.

45 Schulze-Vellinghausen 1959 (vgl. Anm. 2), S. 206.

46 *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 1957 (vgl. Anm. 2).

47 Reygers 1962 (vgl. Anm. 27), S. 155.

48 *„als ich vor etwa 25 jahren / in dortmund nach dem museum suchte / fand ich eine ruine – / ruinen können interessanter sein / als unverwundete gebäude / aber das war hier nicht der fall – / jedenfalls musste vieles geschehen um das ganze / wieder brauchbar zu machen / und das geschah / von besuch zu besuch sah man das innere wachsen / keineswegs wurde versucht zu restaurieren / nein: im alten gerippe entstand langsam / eine neue wohnung für die kunst von heute [...] es tat wohl zu beobachten / wie das Museum so ausgebaut wurde / dass allmählich ein lebendiges ganzes entstand"* Willem Sandberg, „gute erinnerungen an das museum am ostwall." In: Freunde Neuer Kunst 1975 (vgl. Anm. 20).

49 Bartning 1946 (vgl. Anm. 31), S. 64.

50 Otto Bartning u.a.: „Ein Aufruf. Grundsätzliche Forderungen." In: *baukunst und werkform* (1947), H. 1, S. 29.

51 Vgl. Erich Altenhöfer: „Hans Döllgast und die Alte Pinakothek." In: Technische Universität München (Hg.): *Hans Döllgast 1891-1974*. München 1987, S. 45-91.

52 Juliane Roh: „Münchner Kunstereignisse." In: *Kunstwerk* 2 (1957/58), H. 1, S. 39.

53 Vgl. Altenhöfer 1987 (vgl. Anm. 51), S. 51-62.

54 Vgl. Alfred Nemeczek: „Archäologie im documenta-Urgestein. Glanz und Elend des Gründervaters Arnold Bode." In: Marianne Heinz (Hg.): *Arnold Bode (1900-1977). Leben und Werk*. Kassel 2000, S. 12-23.

55 Jürg Steiner: „Der Blick voraus. Ausstellungen und Gestalter der 1950er Jahre." In: Framke 2002 (vgl. Anm. 5), S. 199-207, hier S. 203.

56 Zitiert in: Andreas Rossmann: „Rettung in letzter Minute?" In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24.4.2014.

57 Muck Petzet: *Reduce Reuse Recycle. Ressource Architektur.* Ostfildern 2012, S. 9. Die Ausstellung wurde vom 6. Dezember 2014 bis zum 1. Februar 2015 im Museum am Ostwall gezeigt.

58 Vgl. Sonja Hnilica/Markus Jager: „Die Moderne weiterdenken. Konzepte zum intelligenten Umgang mit der Architektur der Nachkriegszeit." In: Sonja Hnilica/Markus Jager/Wolfgang Sonne (Hg.), *Auf den Zweiten Blick. Architektur der Nachkriegszeit in Nordrhein-Westfalen*. Bielefeld 2010, S. 90-114.

59 Muck Petzet zeigte seine Biennale-Ausstellung von 2012 mit Fotos von Erica Overmeer und fügte dieser das Haus am Ostwall als neues Beispiel hinzu. Der andere Ausstellungsteil „Ostwall 7, Dortmund", der von Karen Jung, Christine Kämmerer und Tim Rieniets unter wissenschaftlicher Begleitung von Sonja Hnilica kuratiert wurde, machte das Haus selbst zum Exponat. Forschungsergebnisse zur Baugeschichte wurden als Parcours aufbereitet, gewissermaßen als eine Anleitung zum Neu-Sehen. Siehe dazu www.reuse-ostwall.de.

60 Vgl. Leon Battista Alberti: *Zehn Bücher über die Baukunst*. Darmstadt 1991, VI, 2.

61 Aristoteles: *Nikomachische Ethik*. Stuttgart 2001, 1106b 10-15.

archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Paul Meurs and Marie-Thérèse van Thoor (Delft)



The transformation of the Rijksmuseum Amsterdam

On April 13 2013, the Rijksmuseum Amsterdam reopened after a renovation process that had lasted more than a decade. The building, which dates from 1885, was designed by the architect Pierre J. H. Cuypers (1827-1921). Initiated as a royal museum the museum had been transformed into the Dutch National Museum. Originally the building was conceived as a collection of museums. It housed five different collections, with specific characteristics in construction, spatial lay-out and decoration, all embodied in one Gesamtkunstwerk. The specific features of the various parts of the museum however, had been long lost. The central passageway through the building, making it a gatehouse between the centre of Amsterdam and the district Amsterdam-Zuid, still remained in use. This passageway turned into one of the pivotal issues in the long lasting building process, that faced several problems. Already twenty years ago, in 1994, the Rijksmuseum commissioned a study of the possibility of closing this passageway under the building for biclycle trafic. In a press release the museum announced this as a means for the passageway to serve as an entrance area. A year later Hans Ruijssenaars (b. 1944) started developing a master plan for the Rijksmuseum. This comprehensive view was intented to find solutions to infrastructural problems, the sense of clutter and the shortage of space in and around the building. This article focuses on the evolution of the design for the new Rijksmuseum, in a complex and ambitious context involving a great many parties.[1]

http://www.archimaera.de
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-42544
September 2015
#6 "Einfügen"
S. 157-170

Transformations since the opening

In the ninety years since its opening, the interior of the Rijksmuseum had undergone numerous major and minor renovations, prompted by lack of space, growing visitor numbers and changing ideas about museum design.[2] The exterior for its part had remained almost unchanged since the museum was first built. Cuypers' idea of the museum was a gathering place for art objects. Therefore he did not include storage space in his design for the building. The entire art collection was on display. Soon after the opening, with the collection growing, extra storage spaces and exhibition areas were created with false ceilings and partitions in the galleries, and even in the courtyards (fig. 3). In 1898, Alfred Lichtwark, director of the Hamburger Kunsthalle, called the museum "*ein furchtbarer Zustand von Durcheinander*".[3]

At the start of the twentieth century criticism on this way of presentation increased, in the Netherlands as well as abroad. Several foreign museums, like in Berlin, Hamburg and Boston started to change their presentations, focusing less on presenting the entire collection, and more on the aesthetic feeling and presentation. The overabundant decorations of the Cuypers interior of the Rijksmuseum didn't match with these new ideas. Cuypers however succeeded in preventing any changes in the ornamentation of the interior until his death, in 1921.

Large-scale renovations and reorganisations started taking place when Frederik Schmidt-Degener (1922-1941) was appointed director.[4] He stripped the museum of its nineteenth-century character, and ordered many decorations of Cuypers to be removed or con-





Fig. 1, 2. Exterior of the Rijksmuseum Amsterdam, south facade, today (above), Exterior in 1936 (below); above the passageway, in 1906, an extension was built for the *Night Watch*.



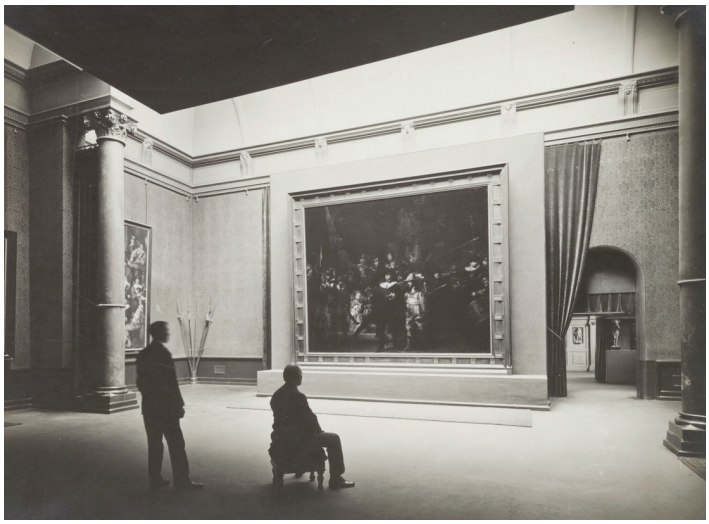


Fig. 3, 4. The west courtyard housed a Meissen porcelain exhibition in 1957; the courtyards were soon in use for storage and exhibition space (above). The *Night Watch* exhibited on the west wall of the Night Watch Gallery (below).

cealed. Walls were painted in colours more suitable for the exhibited works of art; floors were covered with linoleum. Many objects were sent to storage, and less objects were on display. The main central axis of the museum – the Great Hall, Gallery of Honour and the Night Watch Gallery – was radically changed, with more changes coming up in the years to follow. Due to problems with lighting the *Night Watch* had already been removed from its central position. From a specially built extension on the south side of the axis, it returned again to a refurbished Night Watch Gallery, in 1926, but now exhibited on the west wall (fig. 4). Decorations on walls and ceiling were whitewashed and the curtains were removed. In the early 1980s Rijksmuseum architect Wim Quist (b. 1930) reversed some of the earlier renovations (fig. 5, 6). The vaulting became visible again, some of Cuypers decorations were restored, the floor level changed, and by hanging the *Night Watch* on its original position, in 1983, a visible unity of the Gallery of Honour and the Night Watch Gallery was re-established.

Schmidt-Degener's ideas about aesthetic display and selection of highlights, making a very sharp distinction between painting, sculpture, applied arts, and a careful separation between historical objects and works of arts, had been followed by his successors. The abundant ornamentation of Cuypers continued to be whitewashed of white-stuccoed, in order to meet the museum standards of the twentieth Century. In the period after the Second World War the collection grew rapidly and along with that the need for storage space and exhibition floors. Also public facilities asked for changes in the building. With all the galleries and annexes already in use, in the 1960s the courtyards started to be built in with galleries and an auditorium, on several levels. The courtyards were completely filled in, causing their original outer wall to be concealed from the view and the arcades on both sides of the central passageway to be closed. The visual contact between courtyards and passageway and the transparency of the structure of Cuypers' building had vanished.

Onwards with Cuypers

According to Ruijssenaars, who became Rijksmuseum architect in 1995, the passageway had become a dark tunnel.[5] His master plan (1996) encompassed the restoration of the basic structure of the building, admitting daylight into the courtyards by partly reopening them, and turning the passageway into the museum's lobby (fig. 7). The passageway had to be eliminated from bicycle and pedestrian traffic, and entrance doors were to be installed in the archways north and south. Both passageway and courtyards could be used for all kinds of public services. Ruijssenaars completely ignored the work of his predecessors, believing that the only way to restore the spatial clarity and organisation of Cuypers' building was following the principle 'Onwards with Cuypers'.

In the same year, Ronald de Leeuw was appointed director of the Rijksmuseum. Unfortunately the new director and the architect could not get along, and their working relation ended in 1999, as De Leeuw announced his preference for 'a more flamboyant, visio-





Fig. 5, 6. The Gallery of Honour, ca. 1920 (above). The Gallery of Honour after the renovation under Wim Quist, ca 1984 (below).

nary approach to the museum'. Although Ruijssenaars' master plan was officially dropped, it laid the basis for the Rijksmuseum policy document *The Rijksmuseum in the 21th Century* (1998) and the strategic plan of the Government Buildings Agency (Rijksgebouwendienst, *Rgd*). The policy document formulated the museum's wishes for exhibitions, public amenities and the historic building. In the museological presentation painting, sculpture, applied arts and historical objects were to be integrated as one coherent collection, in a chronological arrangement. A large reception area in the centre of the building had to be reserved for public services, with direct access to the exhibition rooms. It was therefore proposed that the filled-in courtyards had to be fully reopened again, admitting daylight to the passageway. Furthermore Cuypers' decorative scheme was to be brought back selectively. This policy document was translated in the strategic plan, followed by the Structuurplan 2000, that eventually became the framework for the architect's competition.

Architect's selection

The selection of architects for the New Rijksmuseum started in 2000.[6] The intention was to split the task in three and to select three architects: a chief architect, a restoration architect and an architect for the Atelier Building on Hobbemastraat. In the Netherlands it is costumary to appoint a restoration architect alongside the chief architect, in case large government-owned monuments are restored. The Atelier Building had to be built for housing the offices and the ateliers, that were to be removed from the main building. In March 2000 Chief Government Architect, Wytze Patijn, in consultation with the *Rgd*, the Ministry of Education, Culture and Science and the Rijksmuseum, came up with a list of seventeen potential chief architects, including five foreign firms.[7] The longlist for the restoration architect contained just five names, all of whom were eventually approached.

In the summer of 2000 it became clear that the next Chief Government Architect would be Jo Coenen. Although he was not due to take up his position until 30 November, he was involved in the choice of architects before then, seeing that he would be heading the evaluation committee. The shortlist that emerged in the autumn of that year was based on Patijn's preparatory work (Hubert-Jan Henket, Erik Knippers, Rafael Moneo, Paul Chemetov and Peter Zumthor), supplemented by Coenen's suggestions (Franzesco Venezia, Heinz Tesar, Cruz y Ortiz arquitectos and Rem Koolhaas).[8] Coenen argued in favour of architects with empathy for the historical context. Coenen felt that the only architects being considered were what he called 'conflict architects' and he wanted a completely different list. Coenen's use of the term 'conflict architects' made it quite clear what type of approach he had in mind: no contrast between old and new, rather a fusion. This called for architects capable of empathizing with the heritage building, in effect assimilating it and then transforming and recasting it in such a way that it acquired new elan, both in terms of its design and in its technical elaboration. After consultation of the director of the Rijksmuse-

um, Moneo and Koolhaas ('unacceptable') were taken of the shortlist. As Zumthor failed to respond, Patijn added Cees Dam instead.[9] Eventually seven candidates remained in competition: two known Dutch offices (Henket Architecten and Dam & Partners Architecten), one young Dutch protégé of Patijn (Erik Knippers, Bureau Wouda), the Spaniards Cruz y Ortiz, the Frenchman Chemetov, the Italian Venezia, and Tesar from Austria. They were all but one (Knippers) middle-aged men, and all experienced in building in a historical context, and museum extentions.

Invited competition

The task for the principal architect was to come up with a plan of approach for the Rijksmuseum. Four guiding principles were provided: 1) restoration of the spatial structure of the museum in line with Cuypers' concept but with a contemporary ambience; 2) amelioration of the museum's accessibility and circulation structure; 3) restoration of the original interior finish in so far as compatible with the museum's public functions; 4) development of a proposal for the garden and the museum's relationship with its surroundings.[10] These guiding principles were quite prescriptive, in particular with regard to the decision to restore Cuypers' structure and to reinstate some of the interior finish. The precise intention of this last point was not entirely clear, however. In Cuypers' interior, the external finish, decorations, paintings and building sections coalesced in a total work of art in which the distinction between building and collection ceased to exist. It was left to the architects to interpret the mottos 'Back to Cuypers' and 'Continue with Cuypers'. The practical challenge for the architects was to solve the problem of the entrance and circulation. Obviously, the intervention would need to cater to the wide-ranging requirements of the mass public, contemporary presentation techniques, climate control and security.

In March 2001, the evaluation committee (with only one architect: Coenen) came to a decision based on eight evaluation criteria: respect for Cuypers, the museum's operating conditions, the urban context, financial constraints, architectural quality, originality, finish, and proposed use of materials and energy consumption. A technical committee advised the evaluation committee on implementational aspects of the various plans. The commission was to be awarded to the architect who, in tendering jargon, submitted the "most economically advantageous offer", although architectural quality was to be the decisive factor.[11] That rider gave the committee the leeway to put aside the score sheets with part-scores and allow the architect's heart to speak. Despite the experience of the architects, the selection of the chief architect turned out not to be a heavy job, as the committee probably already knew what it did not want. Five proposals were put aside almost immediately. All the Dutch proposals and the proposal of Tesar were considered to be too free and contrastive. Venezia was disqua-

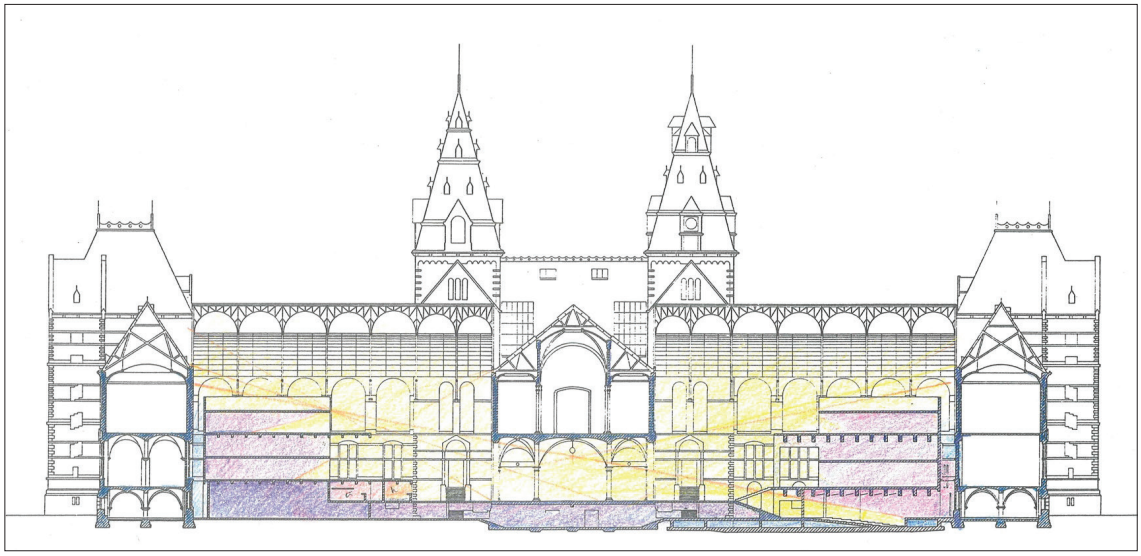


Fig. 7. Sketch from Hans Ruijssenaars' masterplan, with the courtyards partly reopened.

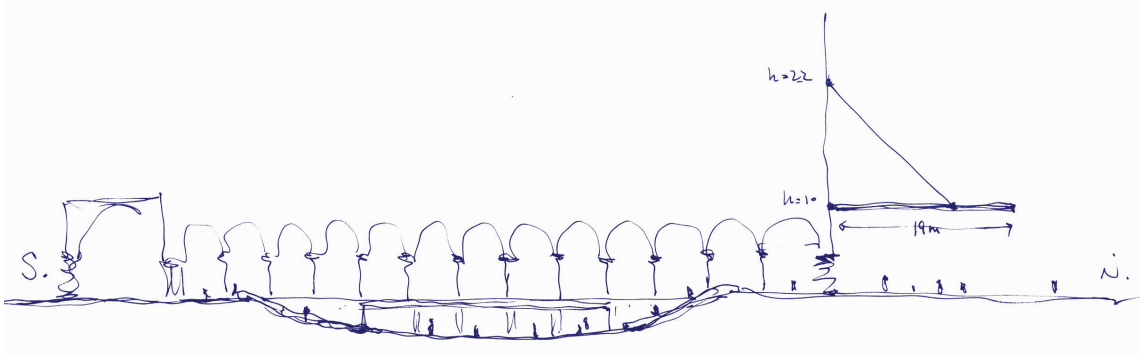


Fig. 8. Longitudinal sketch of the central passageway with the connection between the lowered courtyards beneath, Cruz y Ortiz 2001.

lified as his visionary plan for a Grand Palais on Museumplein exceeded the brief. Only Chemetov and Cruz y Ortiz were taken seriously. Doubts arose over Chemetov's plan, foremost the idea for a continuous basement underneath the courtyards seemed to be technically unfeasible. Which left just Cruz y Ortiz. This did not mean that it was a negative choice. The evaluation committee spoke in superlatives about the resolution of the entrance, the design for the courtyards, the "refined and restrained subtlety of their intervention and the extremely appealing proposal for a superb pavilion" (fig. 8).[12] The gesture of Cruz y Ortiz to add a ramp in the passage under the museum, that would lead to the underground entrance court was considered the brilliant solution that organized the entire museum. The fact that the urban guidelines already stated that the public passage under the museum had to remain public – and therefore that the solution of Cruz y Ortiz would be unfeasible, was at that moment seen as a minor detail.

Also the commission for the Atelier Building was later awarded to Cruz y Ortiz. In April 2001, Antonio Cruz and Antonio Ortiz joined the selection committee for the restoration architect for the project. Out of five firms, Van Hoogevest Architecten was chosen.[13] The other four firms, Architectenbureau J. van Stigt, Verlaan en Bouwstra architecten, and Braaksma & Roos Architectenbureau partnered by Rappange & Partners Architecten also met the demands of the complex assignment. Van Hoogevest however was considered to be the most suitable "as regards professional knowhow, experience and collaboration with the chief architect". The firm had been responsible for several major restoration campaigns, like the restoration of five medieval churches in Utrecht, the Old and the New Church in Delft, St. Bavo's Cathedral in Haarlem (built by Cuypers' son Jos), the seventeenth century Amerongen Castle (renovated by Cuypers), and the Town Hall of Hilversum (by architect W. M. Dudok).[14] Not only was Van Hoogevest, with a more the 100 years of firm tradition, sufficiently equipped for such a huge task. The selection committee thought this architect to be the most supportive one to the principal architects. The invitation letter to the restoration architect contained the same general premises as those put before the chief architects. But also questions related to structural design, building performance and services engineering were to be addressed. The restoration architect was also invited to indicate how he thought building archeological research could be integrated in the design, and how – in his opinion – an extensive decorative programme could be executed in the interior.

From the start, Van Hoogevest's ideas on Cuypers' building differed from those of Cruz y Ortiz, particularly regarding the extend of restoration of the decorative colour schemes, causing problems between the two firms later in the process. The formula of collaboration between chief architect and restoration architect was used many times before by the *Rgd*, but dated from the time when new constructions and restoration were separate activities for specialized architects. An assignment like the transformation of het Rijksmuseum, in which restoration and intervention coincide, asked for either broad agreement, or a clear demarcation line. At the time of the competition there was an overlap in the tasks as presented to the chief architect and the restoration architect. For the Spanish architects this kind of

collaboration between firms was new. Further the communication between the architects turned out to be very difficult. And besides that, already from the beginning Cruz y Ortiz met with what was for them an as yet largely unknown side of Dutch culture, namely social decision-making. This required a period of 'familiarization' with the Dutch reality of multiple clients, numerous committees, the institutions and other interested parties – each with a seat at the table and their own views on the project. Years later Antonio Ortiz commented ruefully: "I think you call that 'Polder-model'".[15]

Cruz y Ortiz's Vision

According to Cruz y Ortiz, the original ambition to build the Rijksmuseum as a gateway to the urban expansion areas had meant that the museum function was from the very outset subordinate to the urban design gesture.[16] The arched passageway divides the building in two, resulting in double entrances and main staircases. The architects saw it as a challenge to eliminate that divide while retaining the passageway. Cuypers' building would finally acquire a satisfactory layout with the aid of techniques that had not existed a century earlier. Cruz y Ortiz's plan consisted in essence of two interventions: the lowering of the central passageway and the clearing, lowering and below-grade connection of the two courtyards to create one big entrance hall (fig. 9). This sunken plaza had space for ticket sales, information desks, the museum shop and café-restaurant. The lowered passageway provided access to the entrance hall from either Stadhouderskade or Museumplein, thereby removing the distinction between the front and rear of the museum. The passageway would become the central entrance while continuing to function as a pedestrian/cycle route. However, the architects doubted whether the bicycle traffic in the passageway (as laid down in the guiding principles) was appropriate on busy days. They consequently suggested an alternative cycle path through the garden, which could even become a permanent solution for bicycle traffic. They did not think it was necessary to entirely close off the passageway for biclycle traffic.

The main route through the museum was a continuous, chronological presentation from the entrance in the western courtyard, ending up at the restaurant and shop in the eastern courtyard. Stairwells and lifts could be used to cut off parts of the route or to facilitate a quick tour of the Gallery of Honour and the Night Watch Gallery. The architects wanted to restore Cuypers' decorations in some places, but in muted colours so that they would not compete with the collection. For the sake of the acoustics they suggested carpet woven with the pattern of Cuypers' mosaic floors. For the courtyards they designed huge chandeliers to filter the daylight and to give the entrance hall a ceiling and a sense of coherence. The evaluation committee spoke (unanimously) of a lucid concept that resolved the logistical problems of the Rijksmuseum and delivered a fine entrance. The addition of an Asian Pavilion for the collection of Asian art (to the South-West part of the building) was regarded as a stroke of genius.[17] The only ideas rejected by the committee were those for carpet in the galleries and an awning on Stadhouderskade. Since the commit-

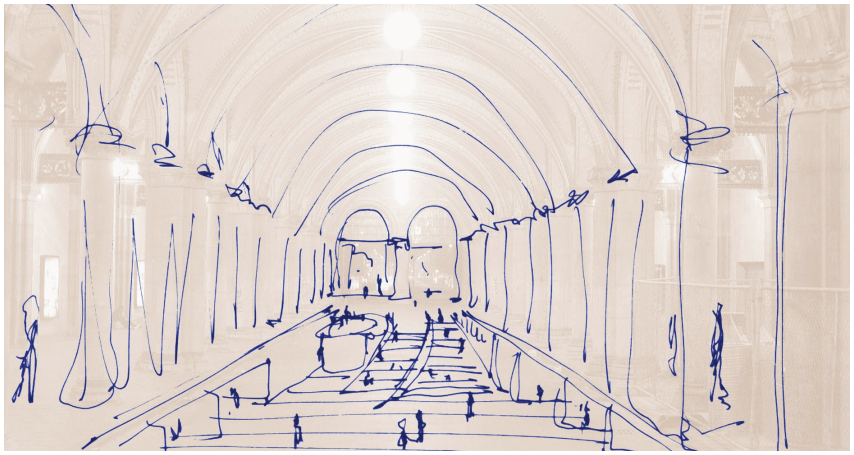


Fig. 9. Sketch of the lowered entrance area in the central passageway, Cruz y Ortiz 2001.

tee did not consider these elements essential to the design, it assumed that good alternatives could be found at a later date. Of the plans regarding Cuypers' interior, all that remained was the suggestion to tone down the bright colours and for the rest to make the galleries light as far as possible.

Preliminary Designs

In December 2002, Cruz y Ortiz and Van Hoogevest presented their Preliminary Designs (PDs). The two firms differed with respect to the restoration premises, so they presented – very unusually – separate Preliminary Designs.[18]

The original concept of Cruz y Ortiz's vision remained essentially intact: a central entrance in the passageway with stairs to the sunken entrance hall (fig. 10, 11). There was a new solution involving housing cables and ducting in an underground services tunnel around the main building, from where the entire building could be serviced via vertical shafts. One striking addition was the Studiecentrum (Study Centre), a tower over thirty metres high next to the main building, between the director's villa and the Teekenschool. This tower was intended to become an important node, with access to the engine rooms and the energy centre in the basement, the staff entrance on the ground floor and on the floors above reading rooms and a library tower. In the elaboration of the passageway, the cycle path remained in the open air, but the entrance zone and the footpath were incorporated into the building. The result was that behind both facades a revolving door was placed in three of the four archways and, along the entire length of the passageway, the cycle path was screened by a glass wall. To make it possible to access the various routes from the entrance hall through the museum galleries, and to solve the problem of emergency exits, lifts and stairs were added. This resulted in two galleries on the main floor being reduced by one bay. Where possible Cruz y Ortiz tried to retain daylight in the museum to provide orientation on the courtyards and the city. But the museum wanted to block a lot of windows in order to gain additional exhibition space and to protect the collection from too much daylight.

Cruz y Ortiz' design comprised the firm's own restoration criteria, focusing on the reconstruction of the spatial layout, the restoration of the outer historical structure and the reinstatement of Cuypers' decorations in the Great Hall, the main stairwells, the library and the Aduard Chapel. "In the other spaces inside the building we should not find 'reminders of colours', considered as archaeological remains. We think that the conservation criteria of the colours in the basement and bel-etage must follow the museum's criteria and the exhibition's point of view. We insist upon the idea that the original colour grade would be excessive. No 'patch' interventions will be done in any case (it means, no singular spots on the walls will be kept or restored)".[19]

Cruz y Ortiz' PD envisaged an architectural rather than archeological solution for the building with an almost modernist, dazzling light interior as decor for the works of art. In this re-

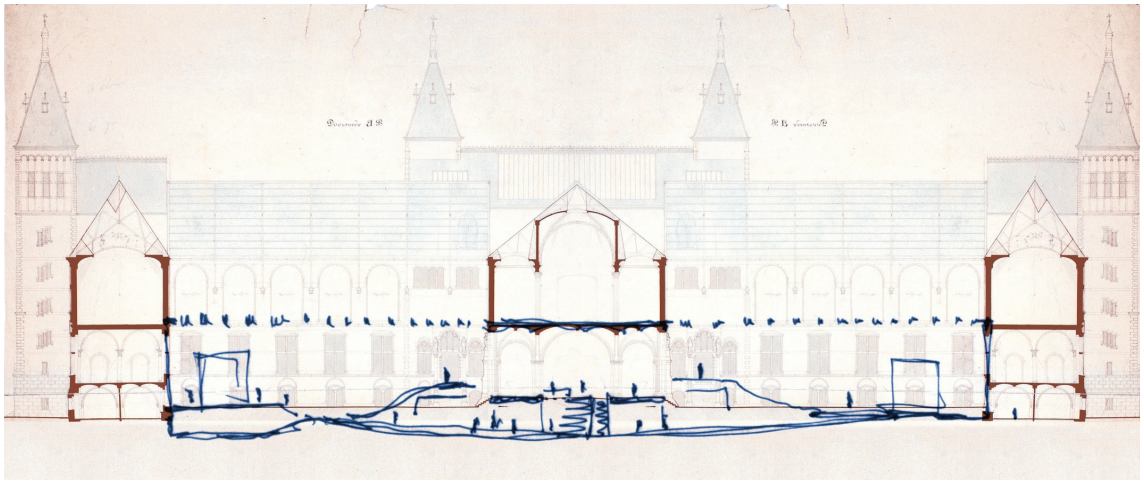


Fig. 10. Sketch of the walking routes between the entrance, the courtyards and the museum galleries, Cruz y Ortiz 2001.



Fig. 11. Design for the entrance area from the Preliminary Design, Cruz y Ortiz 2002.

gard their interpretation of 'Continue with Cuypers' contrasted with the interpretation of the premises in 'Back to Cuypers' by Van Hoogevest. Already in his vision statement Van Hoogevest had explored Cuypers' legacy quite extensively.[20] The firm advocated thorough building archeological research during the destruction phase, the results of which could affect the restoration plan. Therefore, in their opinion, the restoration plan had to be fairly flexible. Remaines of the original historical surface or original layers of decorative paintings, could according to Van Hoogevest indeed precipitate fresh interpretations of the design.

In the PD Van Hoogevest largely agreed with Cruz y Ortiz on the rehabilitation of Cuypers' spatial structure, the restoration of the historical surface and the service engineering. Regarding the restoration of Cuypers' decorations, Van Hoogevest focused on the experience of the building as a whole. It had changed considerably as decorations were 'whitewashed' and coats of paints had been chipped away. As the make-over of the whole building was extensive, and the building process already was faced with a considerable delay, elaborate research was possible. The Foundation Restoration Studio Limburg (Stichting Restauratie Atelier Limburg, SRAL) had been commissioned by the *Rgd* to start research into the wall paintings in several galleries (fig. 12). The SRAL's investigations revealed already that there were still many paintings beneath the coats of white paint and stucco, that could be exposed or reconstructed.[21] Van Hoogevest therefore recommended to preserve or restore decorations and fragments retained on the ground and main floors. Where Cruz y Ortiz urged the use of neutral backcloths for the exhibition galleries and a carefully toned down rehabilitation of Cuypers' colours in only a few public parts of the museum, Van Hoogevest saw more and more opportunities to go back to Cuypers' full decoration schemes.

Reaction to the Preliminary Designs

The PDs were submitted for comment to clients and parties directly involved, and to advisery boards such as Welstand (Design Review Board) and heritage conservation circles.[22] Reactions were generally positive with regards to the solution for the entrance and the courtyards. Coenen objected to the long glass wall in the passageway, and was more in favor of integration of the passageway with the museum – al already conceived in Ruijssenaars' masterplan. But according to the design review board "the envisaged changes in the passageway are in its view a travesty to the propagated public character, which is all but lost".[23] The differing restoration scenarios unleashed many diverging re-



Fig. 12. Employees of the SRAL at work on the scaffolding in het Great Hall.

actions and questions. Heritage committees and parties unanimously called for more research, concerning building history and colours, as proposed by Van Hoogevest. They also asked attention for the restoration of the facing brickwork on the lower floors, and the treatment of cove paintings and mouldings in the upper floor galleries (fig. 13, 14). Cruz y Ortiz, on the other hand, was of the opinion that its restoration scenario would already reinstate Cuypers by "85 per cent" on account of the rehabilitation of the original structure, the restoration of the outer walls and part of the decorations. They were opposed to incidental display of historical fragments, as they did not want them to interfere with the museum display. All discussions in the end led to the deployment of building archeological research, executed by the *Rgd*, and a more comprehensive commission for the SRAL.

The Final Design: Intervention and Restoration Criteria

The first part of the Final Design (FD), dating from October 2004, combined the views of the chief architect and the restoration architect, with those of Cruz y Ortiz prevailing, including 'Intervention and restoration criteria'.[24] According to Antonio Ortiz, the proposal could be encapsulated in five principles: renovate, not restore, the museum is never finished, new designs for new functions, balance between architecture and exhibition, and an integrated design instead of a patchwork.

In the FD the intervention in the main building was described as the reinstatement of the "original architecture", interpreted as "the original space and the original connections between different spaces".[25] Communication between the architects on the reinstatement of the decorative elements however continued to be very problematical.[26] The extended research of the SRAL had revealed original decorative fragments in several parts of the museum. Moreover the SRAL had carried out initial test reconstructions, starting in the corner of the Great Hall (fig. 15). One of Georg Sturm's canvases was returned to its original place and the painting work was reconstructed around it. In this way a better impression of Cuypers' decorative interior, the historical context and the aesthetic result was obtained. The work of the SRAL was conducted as an educational project involving a variety of students. The delays in the process had a favourable effect: teachers and students brought Cuypers' colours to light once more. Even the chief architect was impressed by the result, and compromises could be found for the approach of the interior.

In the end the architects agreed on a preservative restoration of the library and the Aduard Chapel, and a reconstruction of the decorations of the stairwells, the Great Hall, the Gallery of Honour and the Nightwatch Gallery (fig. 16). This central axis, and the Great Hall in particular, would ultimately be the most pronounced expression of Cuypers' concept. The Great Hall does not contain a collection of art, but is part of the collection, as it were. The decorative painting and sculpture work, and the fragments of architecture elsewhere in the building, were considered part of a historical museological concept. They should not be rehabilitated or reinstated, and should even be removed or covered, to bring the spaces in line with the wishes of the Rijksmuseum. The FD was not yet clear about the finishing of the galleries, particularly about the treatment of the fair-faced brickwork on the lower floors. Ultimately it turned out that the finishing of the galleries was not to be determined by these architects, but in consultation with the Rijksmuseum and the interior architect, who was appointed in 2004.







Fig. 13-15. Fragments of original paintings and masonry vaulting in the former ecclesiastical architecture department (top). Two sculptured heads under the cornice in the former Waterloo Gallery on the upper floor (middle). Trial reconstruction in a corner of the Great Hall, 2003 (bottom).

Passageway

The most striking aspect of the FD was what was missing: the elaboration of the passageway. Since the city council had vetoed the plan, the architects could only wait for new guidelines from the council. Around the same time, in the autumn of 2004, Mels Crouwel was installed as the new Chief Government Architect. His reaction to the FD was positive and included the recommendation to stick with the architectural concept for the passageway. Crouwel wanted to be involved in the solution for the climate separation in the passageway.[27] In 2005 the city's wishes with regard to the passageway were established, when the Amsterdam-Zuid district council passed the Ruimtelijk Afwegingskader Rijksmuseum (Rijksmuseum Spatial Evaluation Framework): retention of the cycle route and permanent public accessibility.[28] By then the design had already been modified accordingly. The passageway remained intact and accessible across its entire width (fig. 17). The climate separation shifted to the wall between the passageway and the courtyards, where the museum entrances with revolving doors, stairs and lifts would be located either side of the passageway. Instead of entering via the passageway, visitors would descend to the Atrium from newly added stairs in the courtyards (fig. 18). The elaboration of the entrance zone cleared the way for the finalizing of the building application, which was duly completed in March 2006. The most important modification from this final design phase was the reduction of the towering Study Centre to a subordinate volume next to the Teekenschool.

Final touch

At the end of 2007, with the structural shells of the lowered courtyard basements already in place, all the necessary permits for the intervention were granted. Yet even after this some changes took place, especially in the approach to museum interior. Wilmotte & Associés S.A. from Paris had been appointed interior architect and in 2008, Wim Pijbes had succeeded Ronald de Leeuw as director of the Rijksmuseum. The neutral, light, even calming colours Cruz y Ortiz had sug-





Fig. 16, 17. The Gallery of Honour after the renovation (above); most of Cuypers decorations have been reconstructed. The passageway shortly after the reopening of the Rijksmuseum in April 2013 (below).

gested, had changed in six new shades of grey. Both walls and vaultings were painted (fig. 19). In the interior Cruz y Ortiz and Cuypers were faced by a third layer. Also more windows in the building were blocked to give more space to the exhibition. The carefully restored Aduard Chapel disappeared behind a 'box-in-a-box construction'. The chronological presentation according to a serpentine model made way for an elective model, also more fitting to the spatial layout of the building that is 'interrupted' by the passageway.

Conclusion

After 2008 it took another five years to finish the whole project. The project had started with high ambitions that were not easy to live up to. The task was complex, and there were three commissioners, the Ministry of Education, Culture and Science, the *Rgd* and the Rijksmuseum. All of equal standing, but with sometimes contradictory interests. The project that was due to be finished in 2008, saw more causes for delay. The tendering failed and closing the passageway met major resistance from the city of Amsterdam and the cyclists federation. The Dutch 'poldermodel', and the freedom that came along with it, also gave some problems in the commission for the architects. The division of the roles between chief architect (foreign) and restoration architect (Dutch) was not clear, and the formulation of the general premises in their assignment was not equal. Heritage authorities, and building archeological research were only introduced when the design was almost completed. And in the end the architects were faced with an intervention of an interior architect.

This meant that essential elements of Cruz y Ortiz' design, such as the central entrance and large parts of the museum interior, were not realized. Cuypers was respected more than the 85 per cent the chief architect had foreseen. Whereas the dispute about the passageway was widely covered in the media, and gained a lot of attention, the discussion on the interior decoration was primarily conducted internally. After reopening the new Rijksmuseum the lavish decorations of Cuypers became the eyecatchers of the central axis of the museum. Paradoxically these decorations were reconstructed, while carefully restored vaulting and authentic fragments disappeared behind grey coloured stucco. Having no relation with the design of the interventions of Cruz y Ortiz, the central axis, from Great Hall to Nightwatch Gallery, has therefore turned into an isolated unity of the museum. In fact, as can be concluded, the interior of the museum provides a collage of signatures: Cuypers, Cruz y Ortiz and Wilmotte. Thanks to the work of Cruz y Ortiz it has, in the end, become a 'unity in diversity'.

Notes

1 The article is based on extensive research compiled, in a different way, in an earlier publication. Paul Meurs/Marie-Thérèse van Thoor: *Rijksmuseum Amsterdam. Restoration and Transformation of a National Monument*. Rotterdam, Delft 2013.

2 Ivan Nevzgodin: "Transformations of the Rijksmuseum. Between Cuypers and Cruz y Ortiz." In: Meurs/Van Thoor 2013 (cf. note 1), pp. 79-81, 85 and 90-92. Everhard Korthals Altes: "Towards a New Museological Presentation. The Balance between Collection and Building." In: ibid, p. 175. Gijs van der Ham: *200 jaar Rijksmuseum. Geschiedenis van een nationaal symbol*. Amsterdam 2000, pp. 224-236.

3 Cited in: Van der Ham 2000 (cf. note 2), p. 230.

4 Frederik Schmidt-Degener had been director of Museum Boijmans in Rotterdam, where he had introduced similar changes in the presentation, from 1908 onwards.

5 Hans Ruijssenaars: "Schetsen." In: Patrick Spijkerman (Ed.): *Masterplan Ruijssenaars Rijksmuseum. Vooruit naar Cuypers*. Blaricum 2000, p. 10.

6 Paul Meurs: "Continue with Cuypers. Renovation of the Rijksmuseum." In: Meurs/Van Thoor 2013 (cf. note 1), pp. 103-123. Marie-Thérèse van Thoor: "Back to Cuypers. Struggling with a Theme." In: ibid, pp. 137-157.

7 Report of the New Rijksmuseum discussions, dated March 13 2000. Archive Rijksgebouwendienst Dienst Rijksbouwmeester (RgdDRBM), 9109.

8 Memo from Rob Apell to members of the Projectgroep Rijksmuseum, dated November 27 2000. Fax from Rob Apell to Jo Coenen, dated December 5 2000. RgdDRBM, 9109.

9 'Rijksmuseum Architects' address list (n.d.). Beside Moneo: 'In consultation with R. de Leeuw, removed from the shortlist. 25 Sept. 2000'. Beside Koolhaas: 'proposed by Coenen, unacceptable for R. de Leeuw'. RgdDRBM, 9107.



Fig. 18. Visitors descend to the Atrium via newly added stairs in the courtyards; the huge chandeliers provide light, sound attenuation and a sense of coherence.

10 Letter from Jo Coenen to all architects, dated November 28 2000, containing the brief, guiding principles, evaluation criteria, background documents and timetable. RgdDRBM, 9109.

11 Evaluation committee's report, April 4 2001. RgdDRBM, 9107.

12 Evaluation committee's report, April 4 2001, p. 10. RgdDRBM, 9107.

13 Evaluation committee's report for the selection of a restoration architect, dated May 22 2001. Archive Van Hoogevest Architecten (VHA).

14 Carien de Boer-Van Hoogevest: *Bouwen op Historie. 100 jaar Van Hoogevest Architecten 1909-2009*. Amsterdam 2009.

15 Capita Selecta lecture, Faculty of Architecture, Delft University of Technology, March 27 2008.

16 Explanation by Antonio Cruz and Antonio Ortiz, In: *Het Nieuwe Rijksmuseum*, May 2001. Reader Library of Atelier Rijksbouwmeester.

17 Assessment committee's report, April 4 2001. RgdDRBM, 9107.

18 Cruz y Ortiz arquitectos: *The New Rijksmuseum. Preliminary Design Report*, December 2002. RgdDRBM, 9079. Van Hoogevest Architecten: *Voorlopig Ontwerp Restauratieplan*, December 2002. VHA.

19 Cruz y Ortiz arquitectos 2002 (cf. note 18), p. 49.

20 Van Hoogevest Architecten: *Het Nieuwe Rijksmuseum. Restauratievisie*. Amersfoort April 2001.

21 Claudia Junge-Dijkman/Nico van der Woude/René Hoppenbrouwers: *Reconstructie van 'de kleuren van Cuypers':*



Fig. 19. Impression of the Wilmotte colours in the Gallery of the eighteenth Century.

restauratie van het 19de-eeuwse interieurbeeld. Informatie voor de werkzaamheden van de Stichting Restauratieatelier Limburg voor het Rijksmuseum Amsterdam. SRAL. Amsterdam, Maastricht 2013. The majority of the wall paintings in the museum were no longer visible and had disappeared under new layers of paint. In addition the first layer of white lead painting had penetrated the underlying plaster so much that the bottom layer could not be revealed without causing damage. In these cases the SRAl proposed reconstruction instead of preserving restoration.

22 Such as: the Government Agency for the Preservation of Historic Buildings, the Office of Monuments & Archeology Amsterdam, the Amsterdam Advisory Council for Historic Conservation and Cuypers Society. Several letters to the Programme Board Het Nieuwe Rijksmuseum, dated April 3 2003, April 7 2003. VHA.

23 Commissie voor Welstand en Monumenten, draft report, committee II meeting, dated April 9 2003.

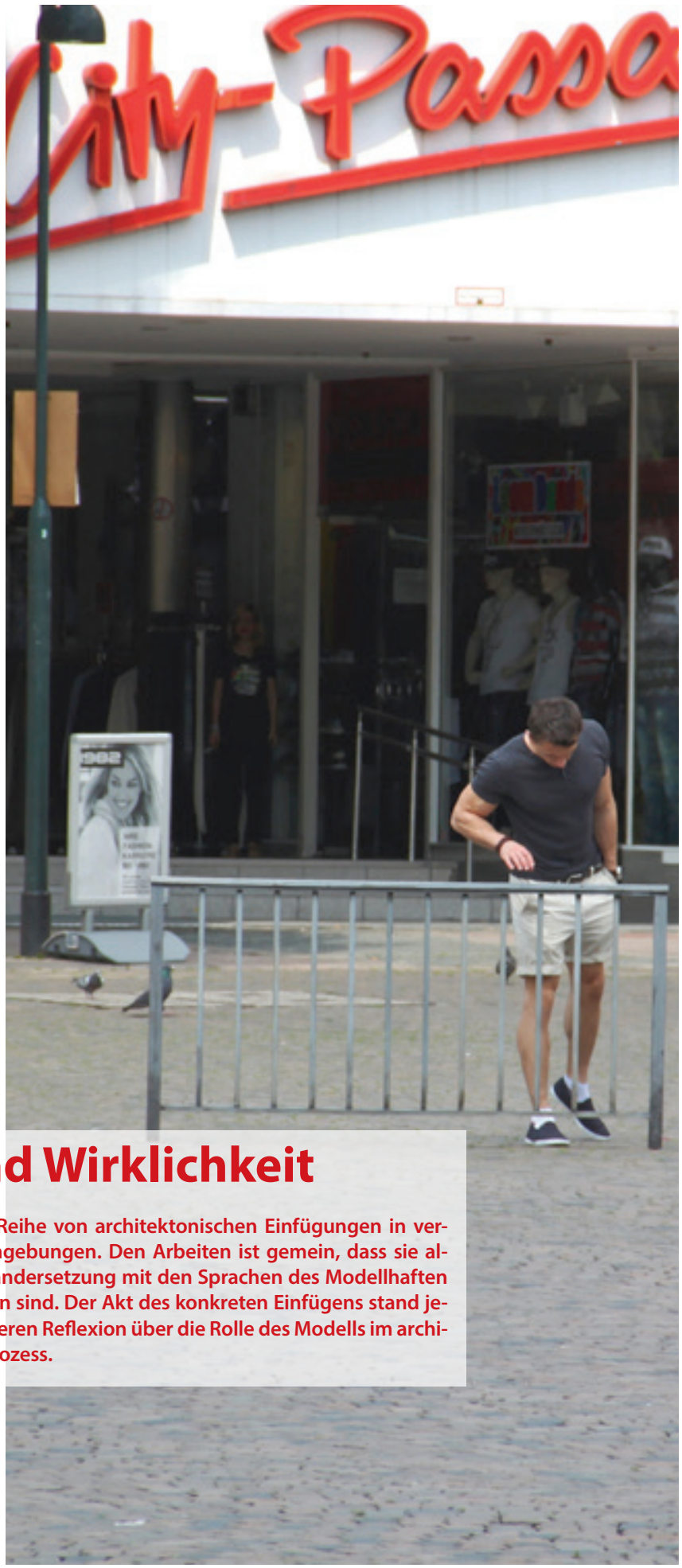
24 Antonio Cruz and Gijsbert van Hoogevest: "Intervention and restoration criteria." In: *Preliminary Design Annex*. June 2003. VHA. Cruz y Ortiz arquitectos: *The New Rijksmuseum Amsterdam. Intervention and Restoration Criteria*. August 2004. Cruz y Ortiz arquitectos: *The New Rijksmuseum. Final Design Phase I*. October 2004. VHA, RgdDRBM, 9022.

25 Cruz y Ortiz arquitectos October 2004 (cf. note 24), p. 23.

26 The difficult collaboration between the two firms led in September 2004 to an intervention by the Steering Group. There would no longer be two firms, but one, under responsibility and leadership (including communication and publicity) of Cruz y Ortiz.

27 Crouwel also wanted a say in the insulation of the external facades and the design of new windows.

28 Ruimtelijk Afwegingskader Rijksmuseum. Established by Amsterdam Oud-Zuid district council. June 22 2006.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Tobias Becker
(Aachen)

Modell und Wirklichkeit

Die Bildserie zeigt eine Reihe von architektonischen Einfügungen in verschiedene räumliche Umgebungen. Den Arbeiten ist gemein, dass sie allesamt aus einer Auseinandersetzung mit den Sprachen des Modellhaften heraus entwickelt worden sind. Der Akt des konkreten Einfügens stand jeweils am Ende einer längeren Reflexion über die Rolle des Modells im architektonischen Entwurfsprozess.

http://www.archimaera.de
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-42124
September 2015
#6 "Einfügen"
S. 171-177





Wenn hier über Einfügen gesprochen wird, so spielt sich dies auf zweierlei Ebenen ab. Zum einen sind es die offensichtlichen Einfügungen in den zumeist städtischen Raum. Zum anderen sind die gezeigten Arbeiten, die im Verlauf der letzten drei Jahre in einer Reihe von Seminaren („*This is not a model!*“, „*Fake Realities*“, „*models & gaps*“ und „*Modell und Wirklichkeit*“) am Lehrstuhl für Bildnerische Gestaltung an der RWTH Aachen untersucht wurden, als Einfügungen in den Prozess des Entwerfens, also in das weite Feld zwischen der Idee und der Realisation einer Architektur zu verstehen.

Es ist zu beobachten, dass viele Architekten bei der alltäglichen entwerferischen Praxis mit großer Selbstverständlichkeit zwischen sehr verschiedenen Sprachen der Darstellung von Raum hin- und herspringen. Grundrisse oder Schnitte, Visualisierungen oder Modelle aus Styrodur, Holz etc. finden dabei meist ohne große Umschweife zu einer gedanklichen Einheit zusammen. In formaler Hinsicht ist dies sehr interessant, sind diese Diskussionen um Raum doch offensichtlich in bestimmte Codes und Definitionen der Repräsentationsformen von Raum eingefasst, die es den Architekten – und das ist der springende Punkt – überhaupt erst ermöglichen,

Justine Goussard, Module.







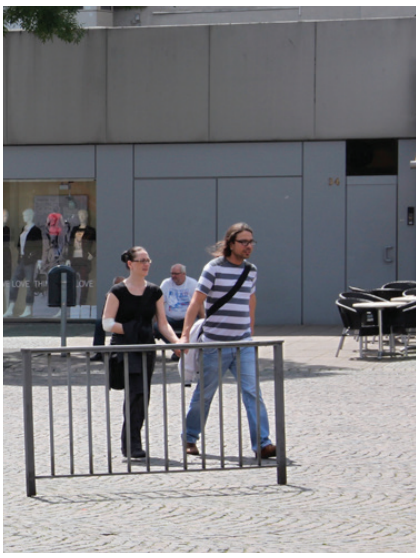
sich einigermaßen unbeschadet durch ein im Prinzip endloses Konglomerat an Ausdrucks- und Darstellungsformen des Räumlichen zu bewegen. Die Frage, die sich im Umkehrschluss allerdings aufdrängt, ist die, inwieweit die medialen „Sprachinseln", die dort entstehen und auf denen der Raum folglich diskutiert und reflektiert wird, das Verständnis von Raum und damit einhergehend auch das Wesen der Entwürfe und realisierten Bauten prägen beziehungsweise eben auch beschränken.

Aus Sicht der Bildenden Kunst, die sich der permanenten Reflexion der Potenzen ihrer Medien verschrieben hat, erscheint dieses Unterfangen seltsam disparat. Mit absolut körperlosen und voneinander weit entfernten Werkzeugen werden in einem intellektuellen Kraftakt Architekturen entworfen, die sich in ihrer Umsetzung allerdings zutiefst körperlich manifestieren und entsprechend auch erfahren werden. Wir nehmen diesen so entstandenen Raum sehr viel eindringlicher und präziser über unsere Sinne wahr, als der Intellekt, der diesen Raum entworfen hat, es jemals vermag. Wie wird diese Diskrepanz moderiert, oder anders gesagt: an welchem Punkt in der Entwicklung neuer Architekturen wird diesem Umstand Rechnung getragen?

Valentin Lindenlauf, Die Kollegen.







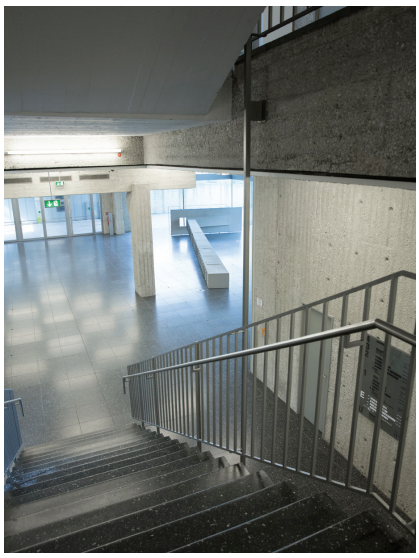
Einfügen heißt hier also: Sprachen installieren, die der körperlichen Erfahrung von Raum und dem Wissen darum einen Platz einräumen. Denn um den Körper mit in die Verantwortung nehmen zu können, müssen Werkzeuge zur Formulierung und zur Kommunikation von räumlichen Erfahrungen verfügbar gemacht werden, und zwar genau da, wo das Denken über und das Arbeiten mit Raum sicht- und begreifbar wird: im Entwurf.

Ein naheliegender Ansatz, diesem Anspruch nachzukommen, ist der, bei gängigen Entwurfswerkzeugen anzufangen und sie auf ihr kommunikatives Potential hin abzuklopfen. So wie die Untersuchung ohne Weiteres auch an den Grundriss und Schnitt (Zeichnung) oder die Visualisierung (Bild) angelegt werden könnte, ist im vorliegenden Fall das Architekturmodell Gegenstand der Diskussion.

Löst man das Modell auch nur ein wenig aus seinem gewöhnlichen Funktionszusammenhang als Planungswerkzeug im Entwurfsprozess, so eröffnet sich eine ganze Bandbreite an Möglichkeiten, mit ihm den Schulterschluss mit unserer körperlichen Wirklichkeit zu wagen. In der Bildenden Kunst erfreut sich das Modell aufgrund seiner ambivalenten Erscheinung zwischen

Camille Bobenrieth, Geländer.







Existenz und Nichtexistenz größter Aufmerksamkeit.

Aus dieser Perspektive heraus lassen sich drei wesentliche Strategien ausmachen, um zum einen dem Arbeiten mit dem Modell eine gewisse Körperlichkeit zu verleihen und zum anderen generell seine Handhabe durch das Aufzeigen von möglichen Handlungs- und Gestaltungsspielräumen zu erweitern:

Erstens: Betrachtet man das Modell als skulpturales Phänomen, setzt man es augenblicklich in einen bildhauerischen Diskurs. Mit basalen skulpturalen Fragen nach der Textualität und Referentialität der verwendeten Materialien dringt man schnell zur eigenen Leiblichkeit und ihrer Verbindlichkeit vor.

Zweitens: Inszeniert man modellhafte Situationen über die Fotografie, erfährt man die Sprache des Modellhaften nicht nur als exquisites Werkzeug zur Analyse und Reflexion verschiedenster Bildkulturen, sondern eben auch und vor allem als Möglichkeit, sinnliche Erfahrungen und atmosphärische Qualitäten von realen oder auch potentiellen Räumen sehr präzise zu formulieren und zu kommunizieren.

Martin van Laack, Catrin Grannemann und Sophie Schulten, Sprungturm.







Drittens: Aufbauend auf die ersten beiden Ansätze ergibt sich eine weitere Möglichkeit im Umgang mit Modellen, nämlich das bewusste Einfügen in einen ihnen fremden Kontext. In der Gegenüberstellung von zwei grundsätzlich verschiedenen Grammatiken oder „Realitäten“ ergeben sich unmittelbar Spannungsverhältnisse, die rhetorisch aufgeladen und gesteuert werden können.

Diese dritte Strategie ist das Thema der hier gezeigten Bildserie von studentischen Arbeiten. Es handelt sich dabei im Prinzip um künstlerische Interventionen. Die wesentlichen Merkmale dieser der Bildenden Kunst verwandten Arbeiten sind zum einen ihr temporärer Charakter, zum anderen ihre starke Ortsbezogenheit. Die Studierenden haben sich auch hier der ureigensten Qualitäten des Modells als Verweisendes und Behauptendes bedient und damit in Form architektonischer Setzungen Bezug zu bestimmten Eigenschaften selbst gewählter Orte im öffentlichen Raum genommen. Beispielsweise thematisierten sie die bauliche Heterogenität des Stadtraums, untersuchten den gestalterischen Aufbau einer bestimmten Wohnanlage, analysierten die relative Erfahrung von Größe gebauter Architekturen, oder sie nahmen städtebauliche Fehlplanungen ins Visier.

Lidia Kulibaba, Anna Kempf und Yun Shen, Wand gegen Wand.







Der Akt des konkreten, physischen Einfügens derartiger Kommentare in den öffentlichen Raum führt zu unmittelbaren Rückkopplungen mit der eigenen Körperlichkeit. Die Berührung mit dem Raum wird auf eindringliche Weise spürbar und zieht so eine Auseinandersetzung mit der Verantwortung und Verbindlichkeit des eigenen Tuns nach sich.

Abgeleitet aus der Ambivalenz des Modellhaften liegt allen hier abgebildeten „Einfügungen“ eine Untersuchung des Verhältnisses von der Faktizität und Inszenierung nicht nur unseres Handelns, sondern eben auch unserer ganzen Umgebung zu Grunde. Die Reflexionen über die drei skizzierten Strategien im Umgang mit dem Modell generieren somit ein weiteres Referenzsystem, eine Sprache, die in der Planung von Architektur herangezogen werden kann. Dies bedarf natürlich einiger Übersetzungsleistung. Doch andererseits hat eine Intervention vielleicht auch dann schon ihren Sinn erfüllt, wenn nur die diebische Freude in Erinnerung bleibt, nicht „erwischt“ worden zu sein.

Marlen Bickedahl, Zeitzeugen.



www.archimaera.de–architektur.kultur.kontext.online
ISSN:1865-7001 • #6 • September 2015 • Einfügen