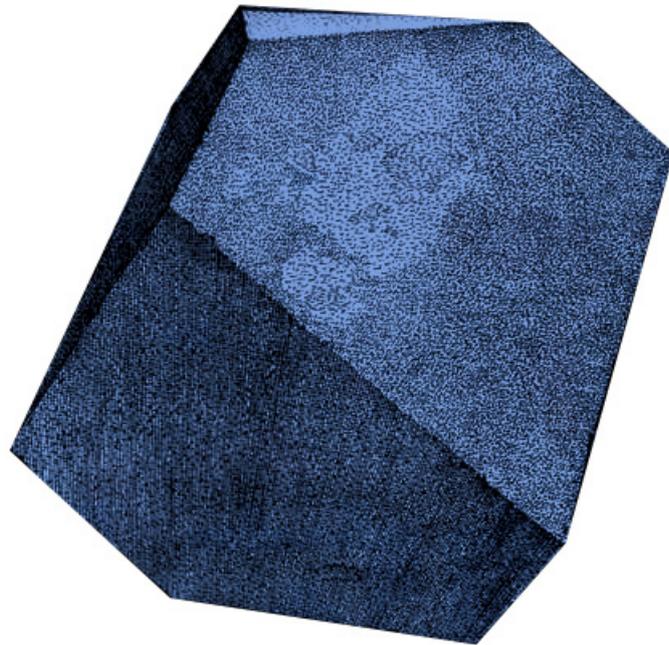


archimaera
architektur.kultur.kontext.online



Fragment

archimaera

#10

www.archimaera.de – architektur.kultur.kontext.online

ISSN:1865-7001

März 2023

Willkommen

Das Denkmodell des Fragmentarischen besitzt einen reflexiven Charakter: es steht für eine prozessorientierte Auseinandersetzung mit dem Werk. Reste, Risse, Lücken oder Brüche geben der Kunst einen neuen Ausdruck; verstummende Stimmen, abgebrochene Gesten, unvollendete Verse im fragmentarischen Schreiben, Dissonanzen, Verfremdungen und Verzerrungen verändern Klang und Ausdruck aller Formen der künstlerischen Darstellung. Das Fragment verkörpert die radikale Geste der Befreiung der Kunst von der Idee des ästhetisch Schönen, Harmonischen und Ganzen. In der Architektur ist das Fragment zunächst stiller Zeuge der Veränderung, des Verfalls und des Umbruchs. Vom Bild der gebrochenen Form (das Insignum des Fragments) bis zum Fragmentarischen als Qualität der architektonischen Ordnung eröffnet sich das Fragment als zwischen Bild und Begriff oszillierendes Instrument der Kritik. Als solches stellt es in der Architektur legitimierte Totalitätskategorien und Autoritätsformeln der Raumgestaltung infrage.

Heute, in einer Zeit, in der das Erleben von klima-politischen und sozial-ökonomischen Krisenerfahrungen in unterschiedlichen Bereichen intensiv adressiert wird, drückt das Interesse am Fragment das Bedürfnis aus, damit ein Werkzeug der Reflexion zu gewinnen. Die zehnte Ausgabe von *archimera* widmet sich dieser Thematik. Sie betrifft Gültigkeit, Tragweite und Erscheinungsformen des Fragment-Begriffs.

Mit einem begriffsgeschichtlichen Beitrag zum Thema des Heftes – dem Fragment –, bespricht Adria Daraban die Wechselwirkung zwischen Bild und Begriff des Fragmentarischen und zielt dabei auf eine erweiterte Begriffsbestimmung des Fragmentarischen in der Architektur ab. Im Fokus steht dabei die Verschiebung der Funktion des Begriffs von einer bildlich kontemplativen Reflexion über das Verhältnis zwischen Fragment und Ganzem

hin zu einer der heutigen Zeit entsprechenden Erfahrung der Fragmentierung. Damit wird das erste Themenfeld des Heftes eröffnet: Das Fragment zwischen Bild und Begriff. Darauf aufbauend das Gespräch mit der Bühnenbildnerin Anna Viebrock über ephemere Bühnenbilder die aus Fragmenten des Alltäglichen entstehen, über Räume die ein „Innen“ kennen, aber kein „Außen“, und über Bilder, die emotionale Zustände zum Ausdruck bringen. Damit wird eine erste Technik des Fragmentarischen skizziert: das Freilegen und Einbinden von emotiven und empathischen Gehalten in Raumkonzepten, die vom Bühnenbild bis zur Architektur reichen. Mit ihrem Beitrag über den französischen Fotografen Eugène Atget (1857–1927) bietet Mira Claire Zadrozny Einblicke in seine Vorstellung von der Fragmentierung der Stadt, die sich einerseits im Spannungsfeld von Zeigen und Nicht-Zeigen zu erkennen gibt, zum anderen bildimmanent zum Ausdruck kommt. Im Zeichen der Fragmentierung, erscheint die Stadt – dem Bühnenbild ähnlich – als Dialog- und Reflexionsfeld zwischen Subjekt und Kontext. Daran anschließend zeigt der aus einer fragmentarischen Erzählung entstandene, künstlerische Beitrag von Bernd Trasberger Auszüge aus einer in zufälliger Reihenfolge verwahrten Sammlung von 1197 Dias, welche die Reisen seines verstorbenen Vaters dokumentieren. Trasberger zeichnet dabei Orte nach, die durch das Kameraobjektiv des Vaters, noch vor seiner Geburt, festgehalten wurden. Fragmentarisch ist dabei nicht nur die gemeinsame fiktive Reise des Vaters mit seinem Sohn, sondern auch die Verschachtelung der Zeitebenen des Erlebens, die permanent zwischen der Perspektive des Fotografen und des Betrachters wechselt und beide in einen emotionalen Dialog versetzt.

Das zweite Themenfeld dieser Ausgabe fokussiert architekturenspezifische Konzepte des Fragmentarischen. Diesen Konzepten kommt in der Architektur des ausgehenden 20. Jahrhunderts eine besondere Rolle zu, wie es Tibor

Pataky in seinem Beitrag zur Kunsthal von OMA stellvertretend darstellt. Seine Analyse zeigt auf welche vielfältige Art das Fragment als Organisations- und Gestaltungselement im architektonischen Entwurf dienen kann. Der Frage nach dem Fragmentarischen als Gestaltungsmerkmal konnte Felix Martin gemeinsam mit Studierenden der RWTH Aachen zudem in einem Interview mit dem belgischen Architekten Jo Taillieu nachgehen. Taillieu hinterfragte in dem Gespräch die formale Bedeutung der Ruine im Werk von De Vylder Vinck Taillieu und beschrieb zugleich, inwiefern seine kontinuierliche Auseinandersetzung mit dem fragmentierten architektonischen Bestand seine Entwurfspraxis bereichert. Nicht nur das architektonische Objekt, sondern auch seine Entstehungsgeschichte stehen im Fokus. So entwickelt Daniel Buggert in seinem Beitrag zu St. Engelbert in Köln-Riehl am Planungsprozess und der Genese des Gebäudes, wie Dominikus Böhm das fragmentarische Bild eines nur grob ausformulierten Entwurfs als rhetorisches Mittel nutzte, um eine moderne Formensprache im Kirchenbau zu etablieren. Darüber hinaus offenbart sich in den Grundlagen des Entwurfs die architektonische Haltung Böhms, die vor dem Hintergrund des überzeitlichen Anspruchs der Kirche die eigene zeitliche Bedingtheit anerkennt. Auch der Beitrag des Kunsthistorikers Andreas Waschbüsch fokussiert die Idee des Potentiellen und des Unvollendeten und liefert dabei einen neuen Ansatz zum Verständnis der Wahrnehmung und der Rolle des Fragmentarischen in der mittelalterlichen Architektur und Ästhetik. Dafür nimmt er Kirchenvorhallen des 13. Jahrhunderts in den Blick, die nachweislich geplant und architektonisch vorbereitet wurden, aber nicht zur Fertigstellung gelangten, sondern vielmehr in unvollendetem Zustand an den Kirchenfassaden sichtbar belassen wurden. Da Vorhallen mittelalterlicher Sakralbauten nicht allein aufgrund ihrer Funktion als Memorial-, Rechts- oder als liturgischer Ort Bedeutung besaßen, sondern vor allem aufgrund ihrer repräsentativen Funktion als inszenierte Orte des Übergangs und der Transformation, lassen sie sich – so die These des Autors – selbst in fragmentarischem Zustand als absichtsvoll gesetzte archi-

tektonische Zeichen deuten. Er schlägt vor, die Vorhallenfragmente im Sinne von Umberto Eco's Schrift *Opera aperta* als ‚offene‘ Strukturen zu verstehen, die hypothetisch jederzeit erweiterbar erscheinen und damit auf die potentielle Vollendung des Baus verweisen sollten. Das Architekturfragment wäre somit im Mittelalter nicht negativ und rückwärtsgewandt als ‚unvollendet‘ konnotiert, sondern positiv und auf die Zukunft gerichtet als ‚(potentiell) vollendet‘. Der Beitrag von Bengisu Derebaşı untersucht das Fragment in seinem Verhältnis zum Ganzen innerhalb der Kunst- und Architekturwissenschaft des ausgehenden 18. und 19. Jahrhunderts. Als Beispiel wählt die Autorin Klassifizierungen, die vom connoisseur Giovanni Morelli (1816–1891) sowie vom Architekten Jean-Nicolas-Louis Durand (1760–1834) unternommen wurden: Morelli erkannte in anatomischen Fragmenten Spuren eines „verlorenen Originals“ und zog daraus Schlüsse auf die Autorenschaft von Gemälden. Dieser Versuch, zu einem ‚wahren‘ Urteil zu gelangen, wird von Derebaşı parallel zu Durand's *Recueil et Parallèle des Edifices de tout Genre* gelesen, in dessen Ordnung sich das Fragment als konstitutives Element eines größeren Ganzen offenbare. Während Durand Besonderheiten um eines „Ganzen“ willen eliminierte, nutzte Morelli diese hingegen, um Aussagen über das „Ganze“ zu treffen.

Mit dem Beitrag von Johann Spillner beginnt das dritte Themenfeld des Heftes zum Fragment als Topos der Denkmalpflege und der Archäologie. Darin untersucht er am Beispiel der musealen Inszenierung islamischer Architektur die Wechselwirkungen, die zwischen der Wahrnehmung von Bauten durch eine wertende Architekturforschung und ihrer Repräsentation mittels Architekturfragmenten bestehen. Am Beispiel von entsprechenden Museen in London und Berlin verfolgt er die Rezeptionsgeschichte islamischer Architektur von der Mitte des 19. bis ins frühe 20. Jahrhundert. Die dort ausgestellten Originale oder Abgüsse sind zwangsläufig eine Auswahl der als relevant bestimmten Beispiele. Sie dokumentieren eine wissenschaftliche und museale Arbeitsweise, die durch Sammlung und Präsentation isolierte Architekturfragmente

produziert und ästhetisch inszeniert. Heike Lehmann wechselt in ihrem Beitrag die Perspektive und stellt die Frage, welche Faktoren den wissenschaftlichen Umgang mit dem historischen archäologischen Relikten beeinflussen. Am Beispiel der umayyadischen Palaststadt Madīnat al-Zahrā' in Spanien untersucht sie, welche interpretatorischen Spielräume die archäologisch ergrabene Fragmente der untergegangenen Stadt bieten und wie diese in unterschiedlichen Zeiten auch politisch zur Meinungsbildung genutzt wurden. Mit ihrem daran anschließenden Beitrag illustriert Katrine Majlund Jensen, wie die Technik der Montage als experimentelle konservatorische Intervention gesehen werden kann. Dabei thematisiert sie die Idee des Fragmentarischen als künstlerische Herausforderung am Beispiel des Kanzlerbungalows von Sep Ruf in Bonn, welcher zum Anlass der Biennale in Venedig 2014 in dem Padiglione di Germania nachgebaut wurde. Die Montage greift auf das dem Fragment innewohnende Element der Abwesenheit zurück. Durch die Erschaffung einer repräsentativen Leerstelle – so die These der Autorin – tritt das performative Potenzial des Fragments in den Vordergrund. Mit dem Potential und der Bedeutung von Architekturfragmenten, die als Spolien in neue Bauwerke integriert werden, befasst sich abschließend Hans-Rudolf Meier in seinem Beitrag. Die demonstrative Wiederverwendung von Bauteilen wird häufig als Versöhnungsangebot eingesetzt, indem ein Teil eines abgebrochenen Vorgängerbaus in einen neuen Baukörper integriert wird. Dazu muss die Spolie als Fragment lesbar bleiben. Sie besitzt ein kritisches Potential, da sie an eine historische Alternative erinnert: ein Bauwerk das nicht mehr besteht und nur noch in seinen Fragmenten erkennbar ist.

Transdisziplinär und vielfältig fokussieren die Beiträge der zehnten archimaera Ausgabe die Frage nach Gültigkeit, Tragweite und Erscheinungsformen des Fragment-Begriffs. Die Herausgeberinnen und Herausgeber möchten allen Autor*innen für ihre Gedanken und Reflexionen zum Thema danken. Den Gutachter*innen, die das Zustandekommen dieses Heftes kritisch begleitet haben und 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 inzwischen beinahe obligatorische, mit einer Hoffnung verbundene Schlusssatz eingefügt: archimaera wünscht eine anregende Lektüre!

**Daniel Buggert, Adria Daraban,
Karl R. Kegler, Felix Martin, Anke
Naujokat und Rainer Schützeichel**

Impressum

archimaera
architektur. kultur. kontext. online

ISSN:1865-7001

www.archimaera.de

Herausgeber
redaktion archimaera

c/o Daniel Buggert
Kunsthistorisches Institut der
Universität zu Köln
Vertretung der Professur
Architekturgeschichte
Albertus-Magnus-Platz
D-50923 Köln

c/o Adria Daraban
Fakultät für Architektur
RWTH Aachen
Schinkelstraße 1
D-52056 Aachen

c/o Karl R. Kegler
Professur Geschichte und Theorie
der Stadt und der Architektur
Hochschule München
Karlstraße 6
D-80333 München

c/o Anke Naujokat, Felix Martin
Lehrstuhl für Architekturgeschichte
RWTH Aachen
Schinkelstraße 1
D-52056 Aachen

c/o Rainer Schützeichel
Institut gta
ETH Zürich
Stefano-Franscini-Platz 5
CH-8093 Zürich

Redaktion
Daniel Buggert, Adria Daraban,
Karl R. Kegler, Felix Martin,
Anke Naujokat, Rainer Schützeichel

Herausgeber des Heftes
Fragment
redaktion archimaera

Redaktion des Heftes
Fragment
redaktion archimaera

Kontakt:
redaktion [at] archimaera.de

Grafik/ Layout
online: Adria Daraban/Felix Martin
Druckfassung (pdf): Daniel Buggert

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

März 2021

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-
Lizenz 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

- 9 Adria Daraban (Köln)**
Das Fragment
Zwischen Bild und Begriff
- 24 Adria Daraban (Köln)**
Marius Grootveld (Gent)
Das Vorgefundene erfinden
Ein Gespräch mit der
Bühnenbildnerin
Anna Viebrock
- 33 Mira Claire Zadrozny (Jena)**
Stadt-Fragmente
Eugène Atgets fotografische
Dokumentationen des vieux
Paris
- 45 Bernd Trasberger (Berlin)**
Mutti in L.A.
- 52 Tibor Pataky (Zürich)**
Alle unsere Gestern
Das Fragmentarische und
Koolhaas' Kunsthal in Rotterdam
- 66 Jo Taillieu, Tim Dauber,
Felix Martin und Hannah
Rosenstein (Aachen)**
**Do we really have to build
something new?**
An interview with Jo Taillieu on
reusing existing buildings and the
aesthetics and practical implications
of the fragmentary on his design
process.
- 75 Daniel Buggert (Köln)**
St. Engelbert in Köln-Riehl
Fragment und Planungsprozess
- 93 Andreas Waschbüsch
(Halle)**
**Ungebaute Vorhallen an
mittelalterlichen Kirchen**
Fragmentarische Zeichen mit
Vollendungspotential?
- Bengisu Derebaşı (Ankara)**
107 Classification
The Fragment and the Whole
- Johann Spillner (London)**
114 Fragments in the Museum
Islamic architecture as a
symptom of museum practice
- Katrine Majlund Jensen
(Berlin)**
129 Framing Fragments
Architectural Montage as Critical
Preservation
- Heike Lehmann (Berlin)**
140 Die Verlockung des Fragments
Fügungen der Grabungs- und
Restaurierungsgeschichte von
Madinat al-Zahrā' (Spanien)
- Hans-Rudolf Meier (Weimar)**
162 Fragment versus Spolie?
Wiederverwendung als
Kulturkritik
- Thema des nächsten Heftes**
Angemessenheit



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Adria Daraban
(Köln)

Das Fragment

Zwischen Bild und Begriff

In künstlerischen, philosophischen und literarischen Diskursen wird das Fragment verhandelt als ein ästhetischer Begriff, der den Aufbruch zu einer modernen Ästhetik signalisiert. Im Zuge seiner Genese verändern sich Funktion und Form des Fragmentbegriffs von einem kulturkritischen, zeitdiagnostischen Instrument hin zu einer eigenständigen Kategorie, die in ihrer Funktion über die Negation der Totalität hinausreicht und zur Affirmation des Offenen, Instabilen und Ambigen als Qualitäten eines kontingenten Werkbegriffs führt. Auch ein Teil des modernen Architekturdiskurses konzentriert sich auf Werkbegriffe, in denen Forderungen nach Abgeschlossenheit, Totalität und Unversehrtheit architektonischer Werke zugunsten eines neuen, ungleich komplexeren Werkverständnisses aufgegeben werden. Eine besondere Interpretation und Umsetzung des Fragments als Phänomen findet sich im Werk des deutschen Architekten Hans Hollein (1934–2014), insbesondere in seinem Entwurf für das Museum Abteiberg in Mönchengladbach.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-56851
März 2023
#10 "Fragment"
S. 9-23



Anfangsverdacht: Kontemplation vs. Erfahrung

Viele Pfade des Fragmentdiskurses in der Architektur beginnen (und enden) 1988, im Jahr der Eröffnung der Ausstellung „Deconstructivist Architecture“ im New Yorker MoMa. Mit dem Aufkommen der dekonstruktivistischen Architektur wurde in dieser Ausstellung der Bruch der Disziplin mit ganzheitlichen Konzepten zum Teil offensiv angekündigt. So, wie die Philosophie der Dekonstruktion metaphysische Begriffe infrage stellte, zielten Architekt*innen des Dekonstruktivismus auf die Auflösung der Vorstellung eines architektonischen Werkganzen zugunsten der neuen Formsprache des Brüchigen, Zerfallenen und Zersplitterten. Protagonist*innen der dekonstruktivistischen Architektur ersetzten die Prinzipien der geometrischen Einheit und Klarheit im architektonischen Werk durch die Formsprache des Fragmentarischen und verstanden Letztere als Spiegelung oder Verkörperung der fragmentierten modernen Welt¹. Problematisch hierbei war nicht nur die Ankündigung des Fragmentarischen als neues Phänomen und damit die Negierung sämtlicher vorangegangener Manifestationen des Fragmentarischen in der Architekturgeschichte. Fragwürdig war vor allem die formale Argumentation, die zu einer unproduktiven Vereinfachung führte, denn sie beraubte die gezeigten architektonischen Werke ihrer räumlichen Ausdruckskraft, indem sie sie zu einem Objekt kontemplativer Betrachtung reduzierte.

Die ausgeprägt formale Geste dieses ‚Umsturzes‘ regt zum Nachdenken an. Die Frage, die sich dabei stellt, lautet: Ist das Fragment in der Architektur nur ein bildliches oder auch ein räumliches Phänomen? Dabei fokussiert die Auseinandersetzung mit dem Raum seine Funktion als Träger und Sinnbild gesellschaftlicher Strukturen. Und wenn Letzteres zutrifft, wie lässt es sich argumentativ fassen, ohne ausschließlich das Bild des Kaputten, Zerbrochenen, Verzerrten oder Ruinösen zu bemühen? Die Problematik einer direkten Analogie zwischen Bild – hier die unregelmäßige oder verzerrte geometrische Form – und Bedeutung – hier eine gesellschaftliche *conditio*, die sich als fragmentarisch versteht – mag weiterhelfen. Es ist im weiteren

Sinn das Verhältnis zwischen architektonischer Form und architektonischem Ausdruck. Auf diesem Feld ließe sich, so die Annahme, die Immanenz und Tragweite des Begriffs Fragment in der Architektur prüfen. Diese Betrachtung richtet den Fokus von einer bildlich kontemplativen Reflexion über das Verhältnis zwischen Fragment und Ganzem hin zu der Auseinandersetzung mit der Frage nach einer Erfahrung der Fragmentierung. Dabei wird in dieser Betrachtung zwischen der Kategorie des Fragmentarischen als Ausdrucksform und dem Ausdruck einer offenen und instabilen (dynamischen) architektonischen Ordnung unterschieden.

Rückblick: Die Figur der Linie bei Hans Hollein

Das Museum Abteiberg wurde schon vor seiner Eröffnung im Jahre 1982, in der Architekturkritik vielfach besprochen (Abb.1). Dabei wurde das Haus des Öfteren mit dem Topos des Fragments assoziiert, und auch die Feststellung von Analogien zur Technik der Collage² oder der Rekurs auf den Diskurs der Postmoderne erscheinen in diesem Zusammenhang nachvollziehbar und legitim. Die vorliegende Untersuchung konzentriert sich dennoch auf eine Erscheinung des Fragmentarischen, die nicht das Bild des Bruchstückhaften oder der Ruine als Bezugsebene wählt, sondern das Aufkommen des Fragments auf der Ebene der Raumordnung. Das Museum Abteiberg nimmt eine besondere Position unter den Arbeiten des Architekten Hans Hollein (1934–2014) ein. Daher scheint es geboten, das Bauwerk ohne stilistische Zuschreibungen mit Blick auf das Gesamtwerk des Architekten, insbesondere ohne seine Verortung in der Postmoderne, neu zu kontextualisieren.

Hans Hollein übernahm bei der Planung des Museums Abteiberg gleich drei Rollen, denn er agierte als Architekt, als Künstler und als Kurator. Zwischen diesen Tätigkeitsbereichen wechselte er Zeit seines Lebens. Gemeinsam mit dem damaligen Museumsdirektor Johannes Cladders umschrieb Hollein mit dem Museum Abteiberg wesentliche bauliche Voraussetzungen für ein modernes Museum des 20. Jahrhunderts: eine Architektur, die zum freien Erleben, Erahnen und Ertasten ihrer räumlichen

Abb. 1 Hans Hollein, Museum Abteiberg (1972–1982), Foto Bauphase. Bildnachweis: Foto Kinkartz, Archiv Museum Abteiberg, 2020



Qualitäten einlädt, sich zugleich hierarchiefrei gestaltet und auf jegliche Formen des Führens oder Leitens verzichtet – bis hin zur initiierten oder zumindest einkalkulierten Desorientierung des Betrachters. Diese Vorstellungen vertrat Hollein entlang einer Vision von einer plastischen Architektur, die nicht weniger sein wollte als die „Konditionierung eines psychologischen Zustandes“³. Diese labyrinthische Raumanordnung entspricht einer Architektur, die für Hollein eine „geistige Ordnung“ repräsentiert⁴, denn sie sei „Ausdruck des Menschen selbst – Fleisch und Geist zugleich“. Sie verkörpere „Emotionen, sensitive Aufzeichnung feinsten Erregungen, Materialisation des Spirituellen“. Das Museum Abteiberg in Mönchengladbach ist solch ein plastisches und soziales Gebilde, ein Haus, das durchwandert werden will, vergleichbar mit einem von Wasser ausgehöhlten Stein, einem Pfad entlang oder einer Linie folgend, der oder die sich erst dann zeigt. Die Metapher des Aushöhlens als Prinzip räumlicher Ordnung trifft hier auf eine grundsätzliche, im Bauwerk umgesetzte Revision der Beziehung zwischen Kunstwerk, Betrachter und Raum, also auf eine Revision des museal-kuratorischen Prinzips.

Spaziergang

Der Museumsbesuch beginnt tatsächlich mit einer Drehung nach unten, wenn man das Haus betritt, aber zu diesem Zeitpunkt hat der Besucher bereits die städtische Dachlandschaft des Museums durchquert. (Abb. 2-5) Man steigt über eine schmale, turmartige Treppe hinunter in das Innere, dreht sich

um 180 Grad und findet sich auf einem kreisrunden Podest wieder, das einen Raum überblickt, der durch seine unerwartete Weite verblüfft. Um eine Säule, die wie auf einem überdimensionalen Sockel außermittig auf dem Podest ruht, wird eine zweite Drehung vollzogen, so dass sich das Auge durch die Tiefe des Raumes bewegen kann. Diese Eingangshalle weist eine Vielzahl von Formen auf, die den Raum nicht abschließen oder begrenzen, sondern ihn vielmehr in die angrenzenden Räume hineinfließen lassen. An den Rändern des offenen Raumes öffnen sich die Nebenräume wie kleine Taschen. (Abb. 3-9). Stützen und Neonleuchten durchsetzen das Gefüge. Der Marmorboden, schwer und kalt, dominiert und verbindet die Räume visuell. Der Marmorboden fließt durch die aneinander anschließenden Räume hindurch, ohne Schwellen. Boden, Wände, Treppen und deren Brüstungen sind durch eine marmorine Sockelleiste eingefasst wie durch einen steinernen Saum. Diese marmorine Einfassung gleicht einer mit Stein gezeichneten Linie, die sich durch das ganze Haus windet, durch die Räume vagabundiert, sich über Wände bis zur Decke erstreckt, immer wieder verschwindet, um gleich an anderer Stelle wieder zu erscheinen: eine Linie, die sich sucht. Sie wirkt leicht und wendig wie ein Textilband, dem schweren Marmor im Charakter entgegengesetzt. Am leichtesten wirkt sie dann, wenn sie die Undulation der Wände begleitet, und am launischsten, wenn sie den Boden verlässt und sich nach oben wagt, zum Handlauf wird oder Bauteile wie ein Rahmen umschließt. Die Geste, die an vielen Stellen

Abb. 2 Hans Hollein, Museum Abteiberg (1972–1982), Blick in die Eingangshalle, Foto: Adria Daraban 2018



den Moment der Abschweifung oder des Raumwechsels begleitet, ist die Undulation. Sie stimuliert eine poetische Lesart des Gebäudes.

Das Zeichnen einer Linie ermöglicht nicht nur die Erkennung einer Figur im Raum, sondern verkörpert auch den Begriff der Zeit. Die Linie als Figuraton, die auf das Unendliche zielt, ist das, was die Theoretiker der Frühromantik als "unendliche Fülle"⁵ definieren und damit auf die Arabesken der Imagination verweisen, die die verschlungene Bewegung des sich Hineindenkens ins Unendliche symbolisiert. In der Frühromantik entwickelte sich die Arabeske zu einer narrativen Ausdrucksform, die eine wesentliche Eigenart des romantischen Denkens widerspiegelt: das Argumentieren und Denken in Umwegen und Abschweifungen.

Dass Raumsequenzen oder Fragmente mithilfe dieser Figuren zunächst getrennt und dann wieder verbunden werden, erlaubt poetische Reflexion: Das Nachdenken über die Unmöglichkeit des ganzheitlichen Raums „unendlicher Fülle“ und das Erkunden der Verflüssigung des Raums im Zeichen der Sehnsucht und des Strebens nach eben dieser Ganzheit.

Bei der direkten Beauftragung Holleins mit der Planung des Mönchengladbacher Museumsneubaus spielte der Mu-

seumsdirektor Johannes Cladders eine wesentliche Rolle. Cladders verstand es als seine Aufgabe in diesem Entwurfsprozess, ein Überdenken der bisherigen musealen Praxis zu initiieren und das neue Museum als einen Prototyp für ein modernes Museumskonzept zu realisieren. Er betonte den hierfür erforderlichen Aufwand, denn man hätte sich die Sache „sehr einfach machen können“ und „nach den Vorbildern wie Klenze und all den anderen planen, nämlich eine Aufreihung von Räumen, die eine chronologische Darbietung ermöglichen: Und dann, und dann und dann. Das ist wie die Geschichte aus Tausendundeiner Nacht. Ich werde immer weitergeführt, ob ich nun will oder nicht. Das heißt, ich entmündige das Publikum in gewisser Weise und nehme es an die Hand, um meiner Sicht der Dinge zu folgen, und zwar zwangsläufig durch die Architektur“⁶. Die moderne Konzeption war hingegen eine Herausforderung. Denkbilder für das neue Museum waren nach Cladders fern jeder Linearität, eher ungeordnet wie ein Labyrinth: „Ich möchte, daß sich die Exponate einprägen, also muss ich eine Art Dschungel schaffen, der zum genauen Hinsehen animiert; zum Entdecken, nämlich wo etwas hängt, wie etwas hängt, wie es aussieht und in welchen Kontext es gestellt ist.“⁷ In Cladders' Konzept zur Erneuerung musealer Praxis standen nicht nur Aspekte der Wahrnehmung durch den Betrachter in Wechselwirkung mit

der Kunstvermittlung im Vordergrund, sondern auch der Imperativ der Demokratisierung der Kunst.

In den im Museum Mönchengladbach archivierten Dokumenten lässt sich anhand einer systematischen Tabelle die programmatische und analytische Arbeit Holleins nachvollziehen, die sich mit genau diesem Aspekt des Zusammenspiels zwischen dem Lineament der Bewegung im Museumsbau und dem "Kunstverständnis"⁸ auseinandersetzt (Abb. 6). Holleins Auswahl der Museen auf diesem analytischen Diagramm verrät sein Interesse an den Themen der Kontinuität von Galerieräumen und dem Potenzial des fließenden Raums. Hollein charakterisiert Le Corbusiers *Musée à croissance illimitée* als schlangenförmiges Depot, das Kunstwerke zu einer Abfolge von Dokumenten in einem endlos wachsenden Archiv macht. Die Spiralfigur des *Guggenheim* wird mit einem kontinuierlichen Gang

assoziiert, der Kunstwerke als Teil eines chronologischen Verlaufs oder einer thematischen Entwicklung präsentiert. Das Diagramm schematisiert aber auch prototypische Raumkonfigurationen, bei denen es nicht um Kontinuität geht, sondern um geometrische architektonische Körper, die Orte der Erbauung bieten, wie Manfred Lehmbrechts kapellenartige Räume für das *Wilhelm Lehmbruck Museum* in Duisburg. Der ästhetische Genuss von Kunstwerken und die Nutzung von Kunstwerken für pädagogisches Handeln oder Agitation wurden mit noch anderen prototypischen Raumkonfigurationen verbunden. Es ist klar, dass Holleins Entwürfe für das Mönchengladbacher Museum sich nicht an einem dieser eindeutigen Prototypen orientieren, sondern verschiedene Mischungen von Aspekten dieser Prototypen darstellen und gleichzeitig die Eigenheiten von Holleins architektonischer und künstlerischer Praxis aufzeigen.

Abb.3 Hans Hollein, Museum Abteiberg (1972–1982), Eingangshalle, Foto: Adria Daraban 2018

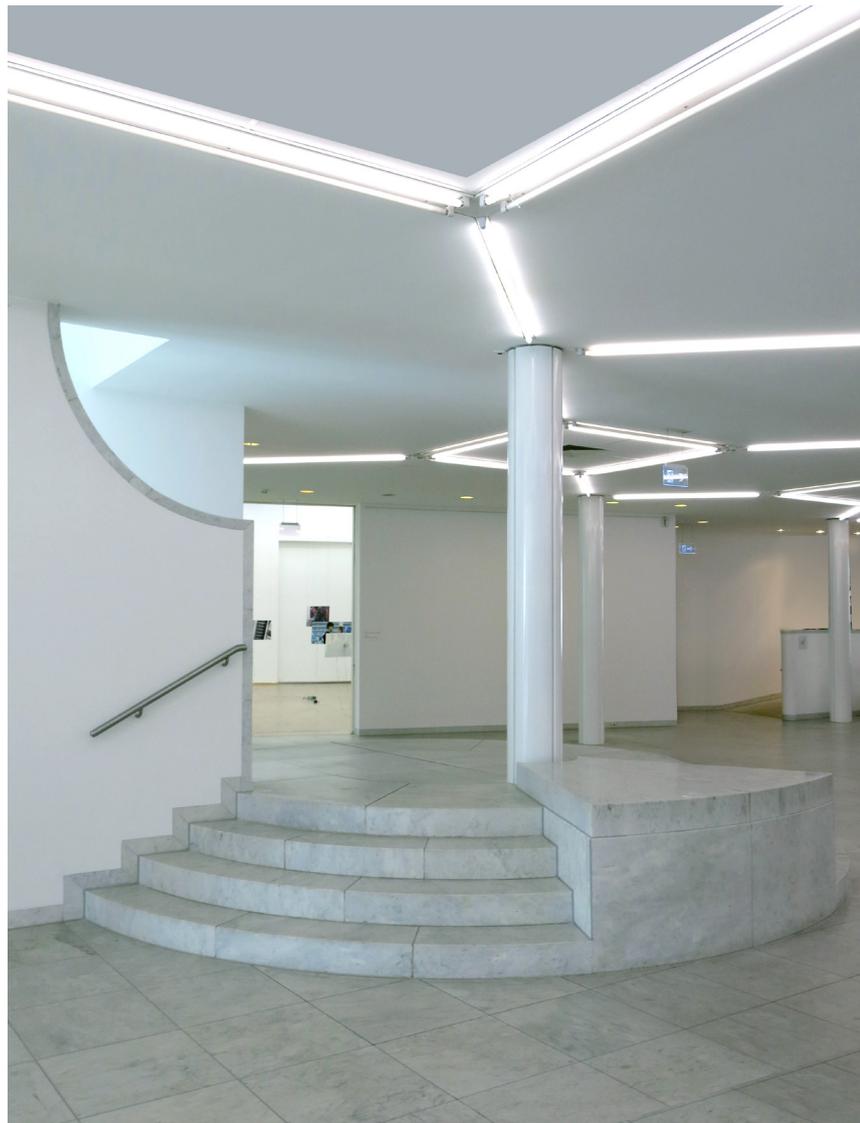


Abb. 2 Hans Hollein,
Analyse verschiedener
Museumstypen 1970, Archiv
Museum Abteiberg, 2020

Prototyp	funktio. ert als	signali/ ert und setzt als Kun.verständnis voraus: Kunstwerk =	Beispiel
Schnecke 	kontinuierlich erweiterbares "Depot"	Dokument	Le Corbusier
Spirale 	kontinuierlicher Rundgang	Teil chronologischer, thematischer u.a. Abläufe	F.L. Wright (Guggenheim)
geometrischer Körper 	Ort der Erbauung (Sakralbau)	das Herausgehobene, Erhabene, Einmalige	Jerusalem Lehrbruck-Museum
Halle, Saal 	Aktionsfeld	Bewirkgegenstand (pädagogisches Material, Agitationsmaterial)	Württembergi- scher Kunst- verein Stuttgart
Pavillon 	Erholungs- und Freizeiteinrichtung	Gegenstand des gehobenen, ästhetischen Genusses	Louisiana- Museum

In der äußeren Kubatur des Gebäudes eröffnet Holleins Konzeption eine Narration, die sich zwischen Topoi der Architekturgeschichte (wie dem Topos des Eingangstempels) und der Stadthistorie bewegt. Oberirdisch erweckt das Museum den Eindruck eines gewachsenen Stadtgefüges, zuweilen surreal - wenn Reminiszenzen an die vergangene Industriegeschichte Mönchengladbachs mit den Bildern einer geschrumpften neoliberalen Hochhauswelt kollidieren. Das Ganze gipfelt in der lakonischen Geste, durch einen Miniaturtempel in den Bauch des Hügels hinabzusteigen, so als ob alle Kunsttempel in ihrer obsoleten Funktion entlarvt würden. In einer Zeit, in der die Kunst selbst zur Schau gestellt wurde, hat Hollein ein Museum gebaut, das auf höchst subtile und elegante Weise auf sich selbst und seine Funktion anspielt. Figuren der Begehung und Szenen der Zurschaustellung, die auf das Wechselspiel von Präsentation und Repräsentation verweisen, machen das Museumsgebäude selbst zum Exponat. Das Museum Abteiberg ist weder didaktisch noch geradlinig, sondern stellt eine mehrfache Umkehrung dar, wie die kapriziösen Kapriolen einer Arabeske.

Doch wo beginnt die theoretische Auseinandersetzung mit dem Fragment? Und an welcher Stelle setzt die frühromantische Innovation ein? An welcher Stelle entfernt sich das Fragment von seiner

dinghaften Erscheinung als Bruchstück, Scherbe oder Reststück eines verlorenen Ganzen und wo beginnt die Entwicklung des Fragments als Begriff? Und welche sind die Konturen eines architekturimmanenten Fragmentbegriffs?

Entwicklungsphasen des Fragmentbegriffs

„Die europäische Philosophie beginnt mit Fragmenten“, schreibt der deutsche Philosoph Rüdiger Bubner in seinen „Gedanken über das Fragment. Anaximander, Schlegel und die Moderne“⁹. Mit Blick auf die fragmentarisch erhaltenen Texte der Vorsokratiker erläutert Bubner die Auswirkungen der unvollständigen und mangelhaften Überlieferung dieser Texte als einen produktiven Prozess der Formgebung, denn, so Bubner, „[d]ie Vorsokratiker hatten nicht im Sinn, Fragmente zu hinterlassen [...]“. Fragment heißt im Falle der Vorsokratiker die nachträglich durch den Verlauf der Tradition erzeugte Verdunkelung der ursprünglich gewählten oder natürlich erwachsenen Formgebung einer philosophischen Lehre¹⁰. Die Mangelhaftigkeit des Fragments bedeute daher nichts anderes als die stetige Suche nach seiner Form und damit auch die stetige Reintegration der Bruchstücke in neuen formgenerierenden Kontexten. „Man denke nicht, Fragmente vagabundieren gleichsam selbständig durch die Geschichte, bis sie aus ihrer

frei schwebenden Isolation erlöst und mit dem Schmetterlingsnetz des Philologen eingefangen werden. Fragmente sind zumeist eingeschlossen in heterogene Verbindungen.¹¹ Die Natur dieser heterogenen Verbindungen führe aber dazu, dass Fragmente als auffällige, störende, einen Bruch markierende Stellen den Fluss des Textes unterbrechen und dadurch „den konstitutiven Mangel an eigener Form sichtbar machen“¹².

Wie das Fragment selbst erscheint auch das Begriffsverständnis fragmentarisch, das Fragment entzieht sich vollständigen Definitionen oder typologischen Klassifizierungen. Die ideengeschichtliche Rekonstruktion erlaubt immerhin eine Unterscheidung mehrerer Entwicklungsphasen der Begriffsgeschichte im Hinblick auf die Ausdrucksformen und Funktionen des Fragments. Seine Historiografen unterscheiden hauptsächlich zwischen drei Phasen. Im zweiten Band des Lexikons für Ästhetische Grundbegriffe¹³ erläutert der Germanist Justus Fetscher die Rezeption und Wirkung des Fragmentbegriffs in verschie-

den kulturellen Kontexten und an den Schnittstellen diverser gesellschaftlicher und epistemischer Bereiche. Unter Rekurs auf eine der zentralen Aussagen Friedrich Schlegels zum Fragment¹⁴ beschreibt Fetscher die Genese des Fragmentbegriffs als eine Entwicklung vom Fragment aus der Vergangenheit (vom 16. zum 18. Jh.) über das Fragment aus der Zukunft (in der Frühromantik) zum Fragment aus der Gegenwart (in der literarischen Moderne)¹⁵. Die Bezeichnung Fragment aus der Vergangenheit bezieht sich hier auf die Lückenhaftigkeit der Erinnerung und Überlieferung des historischen Kunsterbes, insbesondere auf die Antikenrezeption in der Renaissance¹⁶. Das Fragment im Verständnis zur Zeit der Frühromantiker Schlegel und Novalis weist nach Fetscher als Projekt auf die Zukunft hin, es fungiere als „Treibstoff der Progression [...]“. Es provoziert Kritik, die ihm seine Fortverwandlung in der Zukunft sichert¹⁷. Zu den Fragmenten aus der Gegenwart zählt Fetscher alle Kunstwerke des 19. und 20. Jahrhunderts, die „ihre Imperfektibilität weniger der frühroman-

Abb. 4 Hans Hollein, Museum Abteiberg (1972–1982), Foto: Adria Daraban 2018



tischen Emphasisierung des Fragmentarischen verdanken als vielmehr den Atomisierungstendenzen der Moderne und den Kollisionen von Kunst und Gesellschaft im Kunstwerk schulden, denn hierin äußern sich die Erfahrungen einer Geschichte, die sich nicht bruchlos ins Werk setzen lassen¹⁸.

Non-finito¹⁹

Die Vorgeschichte des Fragmentarischen beginnt mit einer krisenhaften Zeiterfahrung. Das „vertraute Gefühl unserer Unvollkommenheit“²⁰, mit dem Diderot das Melancholische assoziierte, verweist auf ein Phänomen, das sich schon im Mittelalter unter dem Begriff des *non-finito* (das Unvollendete) als künstlerische Position zu entwickeln begann²¹. Das Unvollendete umfasst sowohl die Idee des Skizzenhaften²², die noch unbestimmte Erscheinung einer künstlerischen Idee, als auch das Unfertige, die beabsichtigte oder durch äußere Umstände hervorgerufene Fragmentierung. Schließlich umfasst das Unvollendete auch den Torso, das „künstlerische Formsymbol“ des Fragmentarischen, als eine durch den Zeitverlauf und durch „die Schicksale des Werkes“ entstandene Fragmentierung²³.

Der sogenannte *Torso von Belvedere*²⁴ verbildlicht die Idee des non-finito und steht zugleich für die bruchstückhafte Wiederentdeckung der Antike im Zeitalter des Humanismus und der Renaissance und damit auch für die weitreichenden Auswirkungen dieser frühen Auseinandersetzungen mit den antiken Ruinen auf die moderne Ästhetik. Der Torso von Belvedere, der 1432 erstmalig erwähnt wird, fand Anfang des 16. Jahrhunderts Eingang in die vatikanischen Sammlungen und wurde dort ausgestellt. Überliefert ist die Verweigerung Michelangelos, den Torso zu vervollständigen, eine Geste, die für den Beginn der Fragmentkunst emblematisch bleibt.²⁵

Der Fragment gebliebene Torso zeichnet sich nun als eine neue Tendenz in der Kunst ab, wie J. A. Schmoll (gen. Eisenwerth) feststellt. Sie bestehe darin, „dass ein antikes Fragment zu bewusst gestalteten torsohaften Formen anregt (absichtliche Fragmentierung)“²⁶. Die unvollendet gebliebenen Plastiken Michelangelos (1475–1564) sind für diese Ten-

denz exemplarisch. Herbert von Einem richtet seinen Blick in diesem Zusammenhang auf die Frage der Intention von Werk und Produzent: „Was ist der Grund dieses Liegenlassens, das es zweifellos bei jedem großen Künstler gibt, das hier aber Ausmaße angenommen hat, die etwas Beunruhigendes, etwas Unheimliches haben? [...] Ist das Werk also im strengen Sinne unvollendet, dass es der Ergänzung bedürfte, um in den Zustand der Vollendung zu kommen? [...] Oder aber ist der Grund der Unvollendung im Werk selbst zu suchen? Ist das Werk also nicht nur unvollendet, sondern unvollendbar? Und wenn wir diesen zweiten Fall ins Auge fassen: dürfen wir von künstlerischer Absicht sprechen [...]?“²⁷ Michelangelos *Pietà Rondanini* (1562-1564) markiere nicht nur den Beginn des modernen Fragmentarismus, sondern gehöre zu den ersten Rezeptionen des Phänomens.

Die Differenzierung zwischen der Ausführung eines Werkes und der Idee und die klare Trennung von beidem, wie sie dem Betrachter bei Michelangelo in Form seiner unvollendet-unvollendbaren Skulptur begegnet, markiert den Beginn der Ablösung vom mimetischen Werk im Zeichen des Fragmentarischen. Wie Frey betont, wird der Begriff des Fragmentarischen aber in diesem Zusammenhang „weiter und umfassender als der des non-finito, des Unvollendeten“ gefasst, denn das Erste schließe das Zweite mit ein.²⁸ Der Begriff des Fragmentarischen greife sogar noch weiter, denn er verweise auf eine umfassende Ganzheit, „von der das Werk“, in vollendeter oder unvollendeter Form, immer „ein ‚Bruchstück‘ ist“. „Das Bruchstück fordert das Überschreiten seiner gegebenen Begrenzung auf das Ganze hin, wobei aber dieses Ganze doch unbestimmt und offen bleibt. Gerade aus dieser Unbestimmtheit und grundsätzlichen Unbestimmbarkeit ergibt sich das eigenartige Spannungsverhältnis zwischen dem Fragment und dem zu denkenden Ganzen.“²⁹

Die Idee, dass sich die Dimension der Zeitlichkeit und die Offenheit eines Werks – wie die des Torso von Belvedere – erst durch seine Ruinierung entfaltet, spiegelt sich auch in der sogenannten Ruinenpoetik wider. Keineswegs fiel Ruinen schon immer Aufmerksamkeit zu. Als Zeugen verfallener Kulturen

wurden sie zunächst entweder ignoriert oder beseitigt und als Baumaterial verwertet. Um ein Interesse an Ruinen zu entwickeln, „bedarf es bestimmter historischer und kultureller Rahmenbedingungen“, schreiben die Herausgeberinnen des Sammelbandes „Ruinenbilder“³⁰, denn die Wahrnehmung von Ruinen habe viel „mit der Veränderung von Zeiterfahrung zu tun [...]. Ruinen entstehen durch Traditionsbruch; sie sind eine Folge der Modernisierung [...]“.³¹

Die Ruine ist weniger als das, was einst das intakte Bauwerk war, und sie ist mehr als nur ein abgebrochenes Teil. Durch den Zerfall erfährt die Ruine ein Surplus an Bedeutung: die Dimension der Zeitlichkeit. „Der Blick, der ein Trümmerfeld zu einer Ruinenlandschaft synthetisiert, ist der festgehaltene Augenblick zwischen einer unvergangenen Vergangenheit und einer schon gegenwärtigen Zukunft.“³² Das Mehr an Bedeutung liegt also nicht im Ge-

genstand selbst, sondern im reflexiven Blick, der auf ihn gerichtet ist.

Schlegels Innovation

„Die Frühromantiker übernehmen von der Ruinenästhetik die Akzentuierung des Zukunftsoffenen, Zukunftsweisenden an den gebrochenen Formen“, schreibt Justus Fetscher³³ und unterstellt, dass mit dem fragmentarischen Text, genau wie mit dem Topos der Ruine, eine neue Werkform Einzug gehalten habe. „Wie derjenige, der angefangen hat, den Bau der Welt als Ruine zu sehen, in allen Bauten nur noch Ruinen erblickt, so liest der, der einmal den Text der Welt als Fragment gelesen hat, in allen Texten der Welt nur noch Fragmente.“³⁴ Ausgehend von dieser Behauptung, datieren die Historiografen des Fragments den Beginn der begrifflich-ästhetischen Auseinandersetzung mit diesem auf das Ende des 18. Jahrhunderts und lokalisieren sie zuerst im deutschsprachigen Raum³⁵ im Umfeld der Jenaer Romantik bzw. Frühroman-

Abb.5 Hans Hollein, Museum Abteiberg (1972–1982), Foto: Adria Daraban 2018



tik, die bei Lacoue-Labarthe und Nancy auch als „theoretische Romantik“ bezeichnet wird.³⁶ „Es handelt sich dabei um den Auftakt eines Projekts, dessen Platz, den es in der theoretischen Arbeit der Moderne eingenommen hat, heute, also bald zweihundert Jahre später, nur allzu gut bekannt ist – und das betrifft nicht allein den Bereich der Literatur, ganz im Gegenteil.“³⁷

Mit der Denkschule der Frühromantik wird der für das Fragment als charakteristisch befundene Mangel an Abgeschlossenheit zu einer bevorzugten Qualität des literarischen Schreibens erhoben und so zum Grundstein einer neuen Auffassung des Werkbegriffs. Dieser Paradigmenwechsel hin zu einem werkkonstitutiven Begriff des Fragmentarischen wird vielfach als Aufbruchsignal zu einer modernen Ästhetik³⁸ verstanden. Den Mittelpunkt dieser Neuerung bildet Friedrich Schlegels (1772–1889) in den *Athenäums-Fragmenten*³⁹ explizierte Theorie des Fragments, die er auch formal in seinen Texten umsetzt, sogar regelrecht exerziert. In Kongruenz von Inhalt und Form ist diese Theorie eine offene Theorie, die in einer Sammlung von Essays, Notizen und Aphorismen – also Textexperimenten – überliefert wurde.

Das Fragment entwickelt sich in der Frühromantik so zu einer *Ausdrucksform* und zu einer eigenen *Beschreibungskategorie*. Zugleich dient es nicht nur als erkenntnistheoretisches Instrument, sondern auch als Modell einer moralisch-ethischen gesellschaftspolitischen Haltung. Das Fragment steht paradigmatisch für „ein demokratisches Mit- und Nebeneinander vieler für sich bestehender Ideen, gerichtet gegen die den Leser bevormundenden Lehrsätze eines fertigen Systems“⁴⁰. Schlegel selbst formuliert das so: Fragmente seien „ein bunter Haufen von Einfällen“, verbunden durch „jenes freie und gleiche Beisammensein, worin sich auch die Bürger des vollkommenen Staates, nach der Versicherung der Weisen, dereinst befinden werden; jener unbedingt gesellige Geist, welcher nach Anmaßung der Vornehmen nur in dem gefunden wird, was man so seltsam und beinahe kindisch große Welt zu nennen pflegt.“⁴¹ Daher kann die frühromantische Fragment-Poesie schlüssig zu einer „Allegorie der

gesellschaftlichen Beziehungen“⁴² ausgeweitet werden.

Die Frühromantische Innovation besteht folglich aus der Betrachtung der Fragmente unter der Perspektive ihrer unendlichen Perfektibilität, also ihrer Fähigkeit oder Möglichkeiten zur Vollkommenheit. Diese Auffassung greift auf die Kategorie der Zeit zurück, welche das endlose Streben nach dem Vollkommenen einschließt. Zudem kommt die Kategorie des Ereignisses zum Tragen, und zwar als Akt der Trennung/Bindung oder Spannungshaltung zwischen Fragmenten, die das Ganze in einer Bewegung der unendlichen Annäherung konstellativ umstellen, aber nie vollständig umschreiben. Mit Novalis kann hier auch von einer „Systemlosigkeit im System“ gesprochen werden oder mit Schlegel von einem „System von Fragmenten“. Das Fragment erfasst somit den Ereignischarakter des Systems, in dem das Ereignis aus dem Verbinden oder Trennen des/der Einzelnen innerhalb einer potenziellen Ganzheit besteht.

Avantgardistische Phänomene in Kunst und Architektur am Anfang des 20. Jahrhunderts

„Doch dieses Flüchtige ist nichts Bestimmtes, immer eher Unterminierung des Bestimmten, des Definierten, des Fixierten. [...] Wenn Friedrich Schlegel in einem seiner berühmtesten Texte von der Unverständlichkeit spricht, dann manifestiert sich in diesem Begriff das ästhetische Programm einer Öffnung der Erfahrung. Das macht bis heute den Stachel der romantischen Ästhetik aus.“⁴³

In seinem Vortrag „Romantik und Architektur. Zum Doppelgesicht der Moderne“, gehalten 2002 an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg, stellt der Architekturtheoretiker Ullrich Schwarz fest: „Will man der Romantik als einem architekturgeschichtlichen Phänomen auf die Spur kommen, dann läuft man zunächst ins Leere“⁴⁴. Und dennoch, nachdem er detektivisch dem Begriff Romantik in sämtlichen Architekturkompendien nachspürt, schlussfolgert Schwarz, dass romantisches Gedanken-gut in der Architektur in Form der romantischen Reflexivität zu finden sei.

„Geistesgeschichtliche Voraussetzung einer solchen Haltung ist die Abkehr von einer Idealisierung der Antike als überzeitlich gültiges Nachahmungsvorbild und ihre Überführung in ein Objekt der historischen Forschung“⁴⁵, führt Schwarz weiter aus, oder in der „Funktionalisierung der Antike [...] für Zwecke der Imagination.“⁴⁶ Die romantisch-reflexiven Tendenzen der Architektur basieren nach Schwarz auf drei Etappen: auf dem Abbau des Vitruvianismus, auf der Gefühlsästhetik des 18. Jahrhunderts und auf der durch Kant „legitimierte[n] subjektive[n] Genialität.“⁴⁷

Die Auseinandersetzung mit der Romantik könne der Architektur dazu verhelfen, sich „aus einer Programmatik der Vollendung und der Perfektion zu lösen und sie im Rahmen einer zeitgenössischen Moderne, einer reflexiven Moderne zu denken“, so Schwarz.

„Dieser Weg führt von der Geschlossenheit zu einer Akzeptanz des Unabgeschlossenen, des Offenen. So wird der Blick frei für ein Verständnis von Realität, welches das geschichtlich jeweils Bestimmte reflexiv in seine Vorläufigkeit und Begrenztheit zurückstellt und das aus dieser dynamisierenden Aufhebung des Abgeschlossenen und Definierten die Energie des Immer-schon-hinaus-Seins, des Nicht-Identischen, der Differenz gewinnt“⁴⁸.

Avantgardismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts ist dadurch gekennzeichnet, dass er sich von der Tradition abwendet und sämtliche bürgerlichen Konzepte und Lebensweisen ablehnt. Entfremdung, Entwurzelung, in Auflösung begriffene gesellschaftliche Strukturen und Normen, die für Orientierung sorgen sollten, dazu die Diskrepanz zwischen der eigenen Innenwelt und den Anforderungen, die das moderne Leben stellte – solcherart sind die Diagnosen, die Intellektuelle des beginnenden 20. Jahrhunderts in ihren Werken thematisieren. Die Idee einer transitorischen Moderne, mit Baudelaire gesprochen, schlägt sich nieder in einer negativen Logik, die von der Zerstörung der bestehenden bürgerlichen Strukturen ausgehend auf die Integration von Kunst und Leben in einer neuen Form zielt.

An der Schwelle zum 20. Jahrhundert offenbart sich in der Architektur die Spannung zwischen einem Diskurs, der weiterhin im Zeichen des Absoluten als Merkmal der Tradition zu verharren scheint, und dem zunehmenden Einzug des Unabgeschlossenen, des Offenen, des Vorläufigen und Transitorischen im architektonischen Werk. Dieser Zwiespalt, der für die Architektur der Moderne symptomatisch ist, entspricht der Unterteilung des „Denkens über das moderne Leben“ in zwei „sterilen Antithesen“, die Marshall Berman in seinem Buch *All That is Solid Melts into Air*⁴⁹ bespricht. Diese Antithesen, bezeichnet hier mit „Modernolatry“ (mit Bezug auf Pontus Hulten) und „Cultural Despair“ (mit Bezug auf Fritz Stern)⁵⁰, entsprechen den Attributen „pastoral“ oder „anti-pastoral“, die Charles Baudelaire verwendete, um den Zwiespalt der Moderne zwischen Fortschrittsglauben und Verzweiflung zu beschreiben⁵¹.

„Für die Modernolatoren, von Marinetti und Majakowski über Le Corbusier, von Buckminster Fuller bis hin zu den späteren Marshall McLuhan und Herman Kahn, können alle persönlichen und sozialen Dissonanzen des modernen Lebens mit technischen und administrativen Mitteln gelöst werden; die Mittel sind alle vorhanden, und das Einzige, was man braucht, sind Führer mit dem Willen, sie einzusetzen. Für die Visionäre der kulturellen Verzweiflung, von T. E. Hulme und Ezra Pound über Eliot und Ortega bis hin zu Ellul und Foucault, Arendt und Marcuse, erscheint das gesamte moderne Leben einheitlich hohl, steril, flach und ‚eindimensional‘, leer von menschlichen Möglichkeiten: alles, was nach Freiheit oder Schönheit aussieht oder sich so anfühlt, ist in Wirklichkeit nur ein Schirm für tiefere Versklavung und Schrecken.“⁵²

1982, im selben Jahr wie die Berman Veröffentlichung, zeichnet Jean Baudrillard ein Bild, welches ebenfalls auf Baudelaires Idee des Transitorischen als Hauptmerkmal der Moderne basiert, aber eben darin, im Transitorischen, auch unvermeidliche Auflösungstendenzen erkennt. Die Moderne begründe sich in fortwährender Veränderung und in Ablehnung tradi-

tioneller Formen, dieser Mechanismus führe zugleich zu ihrer Auflösung:

„Die Moderne wird auf allen Ebenen zu einer Ästhetik des Bruchs, der individuellen Kreativität und der Innovation, überall geprägt vom soziologischen Phänomen der Avantgarde [...] und durch die immer stärkere Zerstörung traditioneller Formen [...]. Sie verliert allmählich jeden substanziellen Wert, jede moralische und philosophische Fortschrittsideologie, die ihr ursprünglich zugrunde lag, um zu einer Ästhetik der Veränderung um der Veränderung Willen zu werden.“⁵³

Diese Einordnungen betrachten rückblickend avantgardistische Phänomene, die das Feld der Architektur am Anfang des 20. Jahrhunderts zwar beeinflussen, diese aber letztendlich aus einer eher konventionsbehafteten Haltung nicht lösen können. In ihrer kritischen Betrachtung der Architekturmoderne⁵⁴ erkennt die Architekturtheoretikerin Hilde Heynen in der Architektur der Zwanziger- und Dreißigerjahre zwar avantgardistische Tendenzen, aber keine vergleichbare Radikalität im Duktus wie in der Kunst: „Die Fragen und Themen, die sich in der modernen Bewegung der Architektur herauskristallisiert haben, sind verwandt mit der avantgardistischen Logik der Zerstörung und Konstruktion. Auch hier ging es zunächst um die Ablehnung der bürgerlichen Kultur des Philistertums, das prätentiose Ornamente und Kitsch verwendete und die Form von Eklektizismus annahm. Stattdessen wurde dem Wunsch nach Reinheit und Authentizität der Vorrang eingeräumt. [...] Die Avantgarde der Architektur war jedoch nicht so kompromisslos und so radikal wie ihr Pendant in Kunst und Literatur. Die meisten Architekten haben das Prinzip der Rationalität nie aufgegeben, auch wenn es für einen bürgerlichen Wert stand.“⁵⁵

Daher wäre es falsch, die moderne Bewegung für „die Architektur-Avantgarde der zwanziger und dreißiger Jahre“⁵⁶ zu halten. Zwar gebe es durchaus Belege einer Interaktion zwischen Künstlern und Architekten dieser Zeit, dennoch sei die Haltung der Vertreter der Architektur von der Radikalität und Destruktivität der Avantgarde der Kunst zu unterscheiden (wenngleich es keine homogene Haltung war, sondern verschie-

dene Positionen vereinte).⁵⁷ Auch der britische Architekturhistoriker Robin Evans macht in seinem Buch *The Projective Cast. Architecture and Its Three Geometries*⁵⁸ aufmerksam auf die antipodische Rezeption von Kunst-Avantgarde und Architektur-Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts: Während in der Kunst die Manifestationen des Fragmentarischen, vor allem im Kubismus, zu den zentralen Themen zählen, sei die Architektur-Avantgarde antithetisch und fast totalitaristisch in ihrer klassischen Tendenz rezipiert worden. Dennoch finde sich auch im Medium der Architektur die Verhandlung der fragmentierten Werkform wieder; die Rezeption der fragmentierten Werkform geschah im 20. Jahrhundert, so Evans, parallel zum dominierenden und mit „totalen“ Werkformen operierenden Diskurs⁵⁹.

Adäquater und produktiver erscheint aber die Verwendung eines offenen, heterogenen und kontingenten Begriffs der Moderne, der in einem breiter angelegten Diskurs diverse Konstrukte und Denkmodelle zulässt. Deren Differenzen, wie die zwischen den Modellen einer programmatischen, einer transitorischen einer pastoralen oder gegenpastoralen Moderne, widersprechen der Idee einer homogenen Moderne und fordern eine komplexere Verhandlung des Begriffs heraus.

Das wiederkehrende Modell des Fragmentarischen in Architektur

Das Modell des Fragmentarischen, wie es in der Frühromantik erstmalig bestimmt wurde, könnte eines jener Denkmodelle sein, die weder nach zeithistorischen noch stilistischen Ordnungssystemen vorgehen. Vielmehr orientieren sie sich an einer auf ihre Essenz reduzierten Theorie, welche die Moderne der Architektur in sämtlichen gesellschaftlichen und kulturellen Zusammenhängen begründet. Die wiederkehrende Rezeption, oder, mit Robin Evans gesprochen das episodische Auftreten des Phänomens des Fragmentarischen in der Architektur⁶⁰ ist symptomatisch für den modellhaften Charakter des Fragmentarischen.

Hans Hollein gelingt es in einer unerwarteten Weise, Gehalte des fragmen-

tarischen Denkens in der Konzeption seines Museums Abteiberg umzusetzen. Vielfach wird Holleins Museum als Collage⁶¹ beschrieben; es sei Grabungsstätte, Fabrik, Turm und Tempel zugleich. Dem ist in mancher Hinsicht durchaus zuzustimmen. Die Poetik des Fragmentarischen im Sinne der Schlegel'schen frühromantischen Schule erlaubt uns zudem, das Haus als eine arabeske Komposition der Raumordnung, als Lektion der Schwellen und Übergänge zu lesen. „Schwellen. Nichts Wichtigeres als das“ notiert Paul Valéry. „Das gesamte Funktionieren hängt daran. Es handelt sich um die fundamentale Diskontinuität im Bereich der Sensibilität.“⁶²

So die umherschweifende Bewegungslinie durch das Museum, symbolisiert an vielen Stellen durch die marmorne Sockelleiste, die wie eine mit Stein gezeichnete Linie durch alle Räume des Hauses vagabundiert und als undurchschaubares, Endlosigkeit suggerierendes Zeichen gelesen werden kann. Als Linie verbindet sie Ungleiches zu einer Einheit. Die Unterscheidung zwischen horizontalen und vertikalen Flächen, zwischen Wand, Boden und Handlauf verschwindet, genau wie die Linie, die sich im Licht der Öffnung verliert. Als Zeichen lädt sie zum traumwandlerischen Umherschweifen ein. Verflüssigung ist das beherrschende Motiv. In Abwesenheit eines Ruhepols, eines Schluss- und Umkehrpunktes dominiert das Weiter. Die wellenförmigen Wände leiten den Weg. Abschweifungen entstehen dann, wenn mithilfe von überraschenden Wendungen Digressionen möglich sind.

Die Figur der arabesken umherschweifenden Linie ist weniger als ein Bild oder eine Gestalt. Genau diese Unvollständigkeit unterscheidet die Figur grundsätzlich von allen anderen Darstellungsformen, weil sie so zu einem Vorgang wird und nicht in einer statischen, momenthaften Darstellung verbleibt. Als „Indikation auf die unendliche Fülle“ bewegt sich hier die zwischen Zeichnung, Zeichen und Gestalt, zwischen Form und Materie, Idee und Abbildung oszillierende Figur. Sie formiert sich erst durch die Art, wie diese Substrate miteinander verbunden werden und durch den Vorgang des Verbindens selbst.

Vom Wert des Fragmentarischen für die Architektur

Selbst wenn die frühromantische Fragmententheorie auf den ersten Blick keinen Niederschlag in der Architektur gefunden hat, kann doch die Entfaltung einer geschichtlichen Reflexivität und der damit verbundene Bedeutungsverlust klassischer Begriffe von Schönheit den Boden für das fragmentarische Denken bereitet haben. Mit der Hinwendung zum Unabgeschlossenen öffnet sich der reflexive Blick für die reale Präsenz und Funktion der Architektur innerhalb unserer Gesellschaftsstrukturen. Diese gebaute Realität ist vor allem von ihrer fragilen geschichtlichen Vorläufigkeit und Begrenztheit charakterisiert. Die Sensibilität für das Fragmentarische steht im Zeichen einer demütigeren Reflexion über das Verhältnis zwischen Werk und Autor in Anbetracht des permanenten gesellschaftlichen Wandels. In diesem Zusammenhang steht das Fragmentarische als Symptom und Bedingung einer gesamtgesellschaftlichen *condition fragmentaire*.

Anmerkungen:

- 1 Vgl. Pressemitteilung zur „Deconstructivist Architecture“ (Press Release MoMA Juni 1988).
- 2 Vgl. Wolfgang Pehnt: Hans Hollein. Museum in Mönchengladbach. Architektur als Collage, Frankfurt a. M. 1986. Wolfgang Pehnt machte in dieser Studie schon auf die verschiedenen Reflexionsebenen aufmerksam, die sich in Holleins Bauwerk überlagern und verbinden: Es sei eine Raumcollage, die den vorgefundenen gesellschaftlichen Kontext kommentiere, den Typus des Museums um eine neue Kategorie erweitere und sich vor allem mit der künstlerischen Praxis und der Ausstellungspraxis in einer performativen Weise auseinandersetze.
- 3 Hollein: „Alles ist Architektur – Eine Ausstellung zum Thema Tod“. 27. Mai bis 5. Juli 1970, Städtisches Museum Mönchengladbach, o.S.
- 4 Hollein: Zurück zur Architektur (1962), in: Bau 2/3 1969, Wien 1969, S. 5..
- 5 Vgl. Friederich Schlegel in Behler, 1967, S. 139.
- 6 Cladders, 2004, S. 70.
- 7 Cladders, 2004, S. 71.
- 8 Vgl. Abb. 2: Hans Hollein, Analyse verschiedener Museumstypen 1970, Archiv Museum Abteiberg, 2020.
- 9 Rüdiger Bubner: Gedanken über das Fragment. Anaximander, Schlegel und die Moderne, in: Merkur – Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, 47/4, Stuttgart 1993, S. 290.
- 10 Bubner, 1993, S. 292f.
- 11 Bubner, 1993, S. 294.
- 12 Bubner, 1993, S. 294f.
- 13 Justus Fetscher: (Art.) Fragment, in: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Friedrich Wolfzettel, Burkhard Steinwachs (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe: Ein Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Stuttgart/Weimar 2001, S. 551f.
- 14 Vgl. Friedrich Schlegel: Athenäums-Fragmente und andere Schriften, Auswahl und Nachwort v. Andreas Huyssen, Stuttgart 2010, hier Fragment 22, S. 74: „Ein Projekt ist der subjektive Keim eines werdenden Objekts. Ein vollkommenes Projekt müßte zugleich ganz subjektiv, und ganz objektiv, ein unteilbares und lebendiges Individuum sein. Seinem Ursprunge nach, ganz subjektiv, original, nur grade in diesem Geiste möglich; seinem Charakter nach ganz objektiv, physisch und moralisch notwendig. Der Sinn für Projekte, die man Fragmente aus der Zukunft nennen könnte, ist von dem Sinn für Fragmente aus der Vergangenheit nur durch die Richtung verschieden, die bei ihm progressiv, bei jenem aber regressiv ist. Das Wesentliche ist die Fähigkeit, Gegenstände unmittelbar zugleich zu idealisieren, und zu realisieren, zu ergänzen, und teilweise in sich auszuführen. Da nun transzendental eben das ist, was auf die Verbindung oder Trennung des Idealen und des Realen Bezug hat; so könnte man wohl sagen, der Sinn für Fragmente und Projekte sei der transzendentale Bestandteil des historischen Geistes.“
- 15 Vgl. Fetscher, 2001, S. 551f.
- 16 Vgl. Fetscher, 2001, S. 552. Hier bezieht sich Fetscher auf Goethes Reflexion: „Literatur ist das Fragment der Fragmente; das Wenigste dessen, was geschah und gesprochen worden, ward geschrieben, vom Geschriebenen ist das Wenigste übriggeblieben.“
- 17 Fetscher, 2001, S. 552.
- 18 Fetscher, 2001, S. 552.
- 19 Vgl. J.A. Schmolz genannt Eisenwerth (Hrsg.): Das Unvollendete als künstlerische Form, Sammelband mit Beiträgen aus dem gleichnamigen Symposium, veranstaltet von der Philosophischen Fakultät der Universität des Saarlandes in Saarbrücken am 28.–30. Mai 1956, Bern 1959.
- 20 Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl, Frankfurt a.M., 1990, S. 12.
- 21 Vgl. Joseph Ganter: Formen des Unvollendeten in der Neueren Kunst, in: Schmolz, 1959, S. 47–69.
- 22 Ganter, 1959, S. 47.
- 23 Dagobert Frey: Das Fragmentarische als das Wandelbare bei Rembrandt, in: Schmolz, 1959, S. 91.
- 24 Der Torso wurde vermutlich von dem athenischen Bildhauer Apollonios von Athen geschaffen. Die Datierung schwankt zwischen 200 und 50 v. Chr. Die Statue wurde um 1420 auf einem Grundstück der Colonna gefunden und kam zwischen 1530 und 1536 in die Sammlung des Vatikanischen Museums.
- 25 Vgl. Schmolz gen. Eisenwerth: Zur Genesis des Torso-Motivs und zur Deutung des Fragmentarischen Stils bei Rodin, in: Schmolz (Hrsg.): Das Unvollendete als künstlerische Form, Bern 1959, S. 117–139.
- 26 Schmolz, 1959, S. 119.
- 27 Herbert von Einem: Unvollendetes und Unvollendbares im Werk Michelangelos, in: Schmolz, 1959, S. 59–89, hier S. 69.
- 28 Frey, 1959, S. 91.
- 29 Frey, 1959, S. 91.
- 30 Aleida Assmann, Monika Gomille, Gabriele Rippl (Hrsg.): Ruinenbilder, München 2002, S. 8.
- 31 Assmann, Gomille, Rippl, 2002, S. 7.
- 32 Böhme 1989, S. 287.
- 33 Fetscher, 2006, S. 22.
- 34 Fetscher, 2006, S. 22.
- 35 Vgl. Fetscher, 2001; Ostermann, 1990.
- 36 „Nun lässt sich die Frühromantik – das heißt die Jenaer Romantik (...) – zumindest in einer ersten Annäherung auch als die theoretische Romantik bezeichnen.“ Lacoue-Labarthe; Nancy, 2016 (1978), S. 11.
- 37 Lacoue-Labarthe; Jean-Luc Nancy, 2016 (1978), S. 11.
- 38 Vgl. Justus Fetscher: Tendenz, Zerrissenheit, Zerfall. Stationen der Fragmentästhetik zwischen Friedrich Schlegel und Thomas Bernhardt, in: Reto Sorg, Stefan Bodo Würffel (Hrsg.): Totalität und Zerfall im Kunstwerk der Moderne, Paderborn

2006, S. 11.

39 Athenaeum ist der Titel einer Zeitschrift, die von den Brüdern August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel herausgegeben wurde. Zwischen 1798 und 1800 erschienen insgesamt sechs Hefte. Die Jenaer Zeitschrift gilt als das zentrale literarische Organ der deutschen Frühromantik.

40 Gerda Heinrich: *Geschichtsphilosophische Positionen der Deutschen Frühromantik*. Friedrich Schlegel und Novalis, Berlin 1976, S. 155.

41 Friedrich Schlegel: Fragment 103 aus: *Kritische Fragmente*, in: Michael Holzinger (Hrsg.): *Friedrich Schlegel. Athenaeums-Fragmente und andere Schriften*. Textgrundlage ist die *Kritische Friedrich-Schlegel Ausgabe*, herausgegeben von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, Erste Abteilung: *Kritische Neuausgabe*, Band 2, München, Paderborn, Wien 1967, Erstdruck in: *Lyceum der schönen Künste* (Berlin), 1. Bd., 2. Teil, 1797, hier Berlin 2013, S. 158.

42 Chaouli, 2004, S. 189.

43 Schwarz: *Romantik*, S. 15.

44 Schwarz: *Romantik*, S. 8.

45 Schwarz: *Romantik*, S. 12.

46 Schwarz: *Romantik*, S. 12.

47 Vgl. Schwarz: *Romantik*, S. 13.

48 Schwarz: *Romantik*, S. 16.

49 Marshall Berman: *All That is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*, Teilerstveröffentlichung in *Dissent* 1978, *American Review* 1974 und *Berkshire Review* 1981, Erstveröffentlichung New York 1982, hier New York 2010.

50 Vgl. Berman, 2010, S. 134.

52 Vgl. Berman, 2010, S. 134.

52 „For modernolators, from Marinetti and Mayakowsky and Le Corbusier ton Buckminster Fuller and the later Marshall McLuhan and Herman Kahn, all the personal and social dissonances of modern life can be resolved by technological and administrative means; the means are all at hand, and the only thing needful is leaders with the will to use them. For the visionaries of cultural despair, from T. E. Hulme and Ezra Pound and Eliot and Ortega, onward to Ellul and Foucault, Arendt and Marcuse, all of modern life seem uniformly hollow, sterile, flat ‘one-dimensional’, empty of human possibilities: anything that looks or feels like freedom or beauty is really only a screen for more profound enslavement and horror.” Berman, 2010, S. 169.

53 Jean Baudrillard, „La modernité va susciter à tous les niveaux une esthétique de rupture, de créativité individuelle, d’innovation partout marquée par le phénomène sociologique de l’avant-garde (...) et par la destruction toujours plus poussée des formes traditionnelles. (...) Elle perd peu à peu toute valeur substantielle, tout idéologie morale et philosophique de progrès que la sous-tendait au départ, pour devenir une esthétique dechangement pour le changement.”

In: Jean Baudrillard, „Modernité”, in *La modernité ou l’esprit du temps*, Biennale de Paris, Section Architecture, Paris 1982, S. 29 (eigene Übersetzung).

54 Hilde Heynen: *Architecture and Modernity. A critique*, Cambridge, Massachusetts, London 1999.

55 Heynen, 1999, S. 28–29 (eigene Übersetzung).

56 Heynen, 1999, S. 29 (eigene Übersetzung).

57 Vgl. Heynen, 1999, S. 4.

58 Robin Evans: *The Projective Cast. Architecture and its Three Geometries*, Cambridge, Mass./ London 1995.

59 „Cubism, especially the painting of Picasso and Braque between 1907 and 1912, was the source of fragmentation in modern art. Modern architecture, on the other hand, is said to be total architecture, monadic to a fault, totalitarian even. Such is the consensus, and yet modern architecture has also been (...) characterized by fragmentation. (...) How could the mainstream of twentieth-century architecture be both fractional and total?” Evans, 1995, S. 57.

60 Vgl. Evans, Cambridge 1995, S. 55.

61 Vgl. Pehnt, 1986; Holger Kleine: *Raumdramaturgie. Typologie und Inszenierung von Innenräumen*, Basel 2018.

62 Paul Valéry, *Chaiers*, Bd. 3, 1896–1942 (hrsg. und übersetzt von Hartmut Köhler und Jürgen Schmidt-Radefeld), Frankfurt a. M. 1989, S. 397.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Adria Daraban (Köln)
Marius Grootveld
(Gent)

Das Vorgefundene erfinden

Ein Gespräch mit der Bühnenbildnerin Anna Viebrock

Im September 2021 trafen wir für ein Interview zum Thema Fragment die Bühnenbildnerin Anna Viebrock in der 9. Etage des Architekturfakultätsgebäude der TU Berlin. Mit weitem Ausblick über Berlin, führten wir ein Gespräch über ephemere Bühnenbilder die aus Fragmenten des Alltäglichen entstehen, über Räume die ein Innen kennen, aber kein Außen, über Bühnenbilder die emotionale Zustände zum Ausdruck bringen.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-56868
März 2023
#10 "Fragment"
S. 24-32



Ich arbeite seit mehreren Jahren in der Forschung und auch gemeinsam gemeinsam mit Studierenden an Themen, die sich mit einem breit gefassten Begriff des Fragmentarischen in der Architektur, Kunst und Philosophie befassen. Wir haben angefangen mit erweiterten Begriffen oder Qualitäten des Fragmentarischen, wie das Ambigue, das Mehrdeutige oder das Disparate, um dann, gemeinsam mit Marius Grooveld und seine Projektgruppe, das Gespräch auf der Ebene der bildlichen Repräsentation zu vertiefen. Dabei haben wir festgestellt, dass uns viele der aufgerufenen Referenzen auf Ihre Arbeit zurückführten. In mehreren Interviews – so wie auch das 2011 erschienene Buch zu Ihrer Arbeit heißt –, umschreiben Sie Ihre Methode mit dem poetischen Satz: „Das Vorgefundene erfinden“. Was uns an diesem Satz neugierig macht, ist die Frage: Wie reflektieren Sie in Ihrer Arbeit diese Wechselwirkung zwischen dem, was man erfindet, also die Invention, die Intuition, und dem, was das Vorgefundene (Objekt) hergibt?

Also, ich habe diesen Satz „das Vorgefundene erfinden“ – und ich weiß nicht, ob ich den richtig zitiere – von Giuseppe Verdi, der auch immer gesagt hat: „Die Wirklichkeit muss man erfinden.“ Also, es ist eine ganz einfache, aber schon irgendwie klare Sache, oder? Wenn ich fotografiere, sehe ich andere Dinge als diejenigen, die das Foto anschauen. Und das hat natürlich mit dem Ganzen, mit der Verknüpfung zwischen den Dingen,



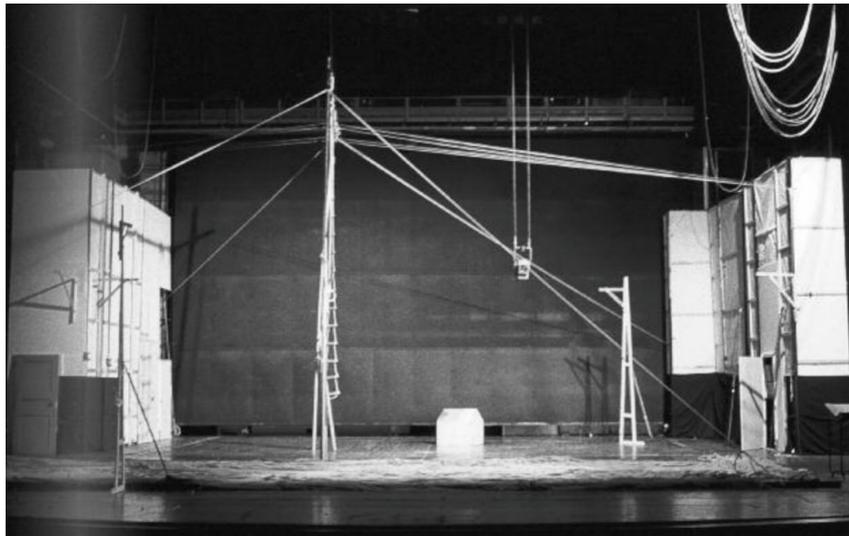
Abb. 1 Butzbach, Besuch zur Vorbereitung von WOYZECK, an der Staatsoper Stuttgart, Regie Jossi Wieler, 1986 ©Anna Viebrock

zu tun. Seitdem ich mit Alexander Kluge bei einer Ausstellung in Venedig zusammengearbeitet habe, denke ich darüber nach, dass alles, was man je erfahren hat, irgendwie miteinander verknüpft ist. Das Fotografieren ist eine subjektive Erfahrung, die sich schwer transferrieren lässt. Ich bemerke das, wenn mir manchmal Leute Fotos schicken und sagen, dass sie etwas Hässliches gesehen haben und dabei mich denken mussten. Oft kann ich gar nichts damit anfangen, weil ich nicht da war, die Situation nicht erlebt habe. So funktioniert das Fotografieren für mich wie eine Gedächtnisstütze für Situationen, die ich selbst erlebt habe.

Wo liegt die Erinnerung dann gelagert, im Foto oder im Gedächtnis?

Na ja, da gibt es jetzt zwei Antworten, eigentlich. Manchmal fotografiere ich Dinge, die ich erst hinterher in dem Foto entdecke und sehe. So, als hätte ich das unterbewusst mitaufgenommen. Es ist gut, wenn das Bild mehr zeigt, als das Auge gesehen hat. Ich hatte irgendetwas ganz anderes bemerkt und fotografiert, und dann entdeckte ich im toten Winkel Situationen, die ich gar nicht mitkriegt hatte. Aber umgekehrt erinnere ich mich zugleich an Dinge, die in den Fotos nicht sichtbar sind. Wenn ich eine Situation selbst erlebt und fotografiert habe, erinnere ich mich auch an Gerüche, Stimmungen oder Ähnliches. Und darin besteht die Schwierigkeit: das vor Ort Gefühle oder die Atmosphäre für ein Bühnenbild nachzubauen oder zu benutzen. Daran arbeite ich dann, an diesen Erfahrungen. Aus dem Grund finde ich Recherche-Reisen gut. So sind wir zur Vorbereitung von WOYZECK an der Staatsoper Stuttgart (Regie Jossi Wieler) 1986 nach Butzbach gefahren, wo Georg Büchner gelebt hat. Was für ein armes Dorf, die ganze hessische Gegend! Und diese Gerüche und das Kopfsteinpflaster! Man erzählte uns, dass den Pferden Lappen um die Hufe gewickelt wurden, wenn man damals des Nachts die Leute abholte. In dieser Zeit des Denunziantentums sollte man nicht hören, dass man die Leute aus ihren Häusern holte. Das ergab ein wichtiges Element des Bühnenbildes: der ganze Boden des Bühnenbildes war ein von den Plastikern des Theaters hergestellter Kopfsteinpflasterboden. Sie beleuchteten das Thema über den Sound. Mit Gerüchen

Abb. 1 WOYZECK, Bauprobe an der Staatsoper Stuttgart, Regie Jossi Wieler, 1986 ©Anna Viebrock



ist das ähnlich. Manchmal glaubt man, Farben zu riechen, wie zum Beispiel ein Ölanstrich in der Farbe Ochsenblut in Treppenhäusern. Diese Erfahrungen aufzurufen, das wäre dann eine Aufgabe, die man sich mit dem Bühnenbild stellt. Bühnenbilder beziehen sich oft auf gemeinschaftliche Erfahrungen. Aus dem Grund thematisiere ich oft öffentliche Orte, Orte, die man kennt: Kneipen, Museen, Geschäfte, Kirchen, Bahnhöfe, Ämter oder Kombinationen von diesen.

Sie greifen also auf die kollektiven Orte zurück, weil Sie davon ausgehen, dass die Erfahrung mit diesen Orten eine Erfahrung ist, die die meisten von uns kennen. Bei der Auseinandersetzung mit Ihren Bühnenbildern hatten wir aber das Gefühl, dass Sie auch an einen gewissen Zeitraum appellieren. Sie zitieren oft Architektur aus der Nachkriegszeit und thematisieren Konfliktstellen aus dieser Zeit, wie den Widerstand der sechziger Jahre gegen Formen und Lebensweisen, die als bürgerlich bezeichnet werden könnten.

Bei der Frage fällt mir ein Satz von Alexander Kluge ein, der sagte, dass seine Lebensspanne an Erinnerungen zwanzig Jahre vor seiner Geburt zurückreicht. Denn Erinnerungen setzen sich zusammen aus den eigenen Erfahrungen und aus dem, was man von den Eltern und Großeltern noch erlebt und erzählt bekommen hat. Ich habe zwar kaum Erinnerungen an meine Großeltern und dennoch – und das hängt auch mit dem fragmentarischen Thema zusammen – sind der Zweite Weltkrieg, die Nazizeit und diese Zerstörung, die man ja überall

gesehen hat, für mich sehr präsent. Ich bin in Frankfurt aufgewachsen. Da war alles kaputt, und in Frankfurt hat man nach wie vor das Gefühl, dass die Wunden nicht zu heilen sind. Das ist meine Generation. Ich finde, man sollte das auch nicht vergessen. Irgendwie denke ich immer, dass überall in Deutschland im Boden, neben den unendlich vielen Toten, Objekte aus der Zeit des Nationalsozialismus, wie z.B. Hakenkreuzanstecker liegen, die am Ende des Krieges schnell vergraben wurden.

Sie machen es deutlich: Die Erinnerungen sind oft mit den Dingen verbunden, sie sind verwandt mit dem, was wir Erinnerungsträger nennen könnten. Das führt uns zu einer weiteren Frage nach dem symbolischen Gehalt der Objekte oder der gefundenen Dinge, die Sie in Ihren Bühnenbildern verwenden. Wie ist die Verbindung zwischen dem Objekt oder dem gefundenen Teil und seiner Bedeutung?

Im Allgemeinen würde ich sagen, dass ich nicht mag, dass die Objekte Symbole sind. Ich denke, dass im Theater Symbole viel zu oft verwendet werden, wie die roten Rosen und roten Vorhänge. Im traditionellen Theater ist es schon zu viel, weil es schon zu primitiv ist, in einer Art und Weise. Manchmal gibt es wirklich auch ein gefundenes Objekt, ein kleines, womit man anfängt. Aber meistens frage ich mich zu Beginn: Wer ist der Regisseur? Und wie sieht der Grundriss des Theaters aus? Also, deswegen würde ich sagen, ich sammle Objekte nicht als Symbole, sondern ich sammle eigentlich nur Dinge, die mir etwas erzählt haben. Manchmal handelt es sich dabei um



Abb.2 LA SONNAMBULA von Vincenzo Bellini, Regie und Dramaturgie: Jossi Wieler, Sergio Morabito; Bühne und Kostüme: Anna Viebrock, Bernd Uhlig fotografierte die Klavierhauptprobe am 16. Januar 2019.

Rätsel. Es ist schön, wenn man Dinge in einem Bühnenbild hat, die sich nicht erklären, dann ist es ja auch für das Publikum interessanter. Das ist dann Theater.

Das ist wunderbar, denn das Wort Rätsel ist ja eigentlich zentral für das Fragment. Zurückgeführt auf seinen theoretischen Ursprung in der Frühromantik ist das Fragment mehr als nur das Fragment als Torso oder als Ruine. Das Fragment wird hier transformiert in einer Technik der Reflexion, wie eine Art Vehikel des Denkens. Das fragmentarische Denken ähnelt einem Denken in Rätseln. Sozusagen sind es Wege des Denkens über Umwege. Zu Ihrer Arbeit haben wir uns gefragt, inwiefern Sie auch mit Rätseln in Ihren Bühnenbildern operieren, vor allem in den von Ihnen bevorzugten Durchstehern (Bühnenbildern, die während des Stückes nicht ausgetauscht werden). Mit einem Durchsteher kann sich das Auge der Betrachter*innen während des Stückes lange beschäftigen, Details entdecken und interpretieren. Und teilweise wird es geführt durch das Spiel, in der einen oder der anderen Ecke, und manchmal – zumindest geht es mir so – vergisst man sich und wandert mit den Augen, entdeckt etwas, das einen vor ein Rätsel stellt. Ihre Bühnenbilder weisen oft eine große

Fülle an Details und an Rätseln auf, die sehr präzise orchestriert zu sein scheinen. Inwieweit und wie minutiös planen Sie diese Details? Und wie viel überlassen Sie dem Publikum und dem Zufall des assoziativen Denkens?

Zum Beispiel in LA SONNAMBULA von Vincenzo Bellini steht jeder Sänger fast immer neben einem sehr alltäglichen und konkreten Objekt, wie einem Lichtschalter oder einem Weihwasserkessel. Da wird es deutlich, es ist sehr katholisch, da geht es auch um Bigotterie. Ich finde es wichtig, dass man einfach etwas bemerkt, ein Objekt, ein Ding, und von da aus weiterdenkt, dann wird alles nachvollziehbar und konkret, zum Beispiel eine lange Reihe von Briefkästen- man stellt sich dann vor, wieviel Menschen in diesem seltsamen Gebäude wohnen.

Ein weiteres Beispiel ist eines der letzten Stücke, die ich gemacht habe, ORPHÉE ET EURYDICE von Christoph Willibald Gluck für das Opernhaus Zürich. Das Stück thematisiert den Tod, Eurydikes Tod. Orpheus erhält nach dem plötzlichen Tod von Eurydike die Chance, seine geliebte Gattin aus dem Totenreich zurückzuholen. Unter zwei Bedingungen: Er muss die Geister der Unterwelt mit seiner Stimme besänftigen

und er darf Eurydike auf dem Weg hinauf ans Tageslicht nicht ansehen. Das erste gelingt ihm, bei der zweiten Bedingung scheitert er. Das Bühnenbild vereint fünf Schauplätze der Oper – Lieblicher Hain mit Grab der Eurydike, Tor zur Unterwelt, Elysische Gefilde, Labyrinthische Höhle am Ausgang der Unterwelt und Amortempel – zu einer einheitlichen und hybriden Bühnenarchitektur. Das Bühnenbild ist ein mehrgeschossiger Raum, symmetrisch angelegt, man sieht auf den spitzen Winkel eines Raumes, der bis auf ein hölzernes Podest mit einem Marmorstein, auf dem eine Statue zu fehlen scheint, leer ist und dessen Wände durch fahrbare Wandteile ihre Erscheinung verändern können. Wenn die hölzernen dunklen Wände heruntergefahren sind, sieht der Raum wie eine Totenkammer aus, wenn diese Wände hochfahren, sieht man eine überhöhte bourgeoise florale Wanddekoration, die an einen Salon einer groß-

bürgerlichen Familie denken lässt. Zwei Öffnungen in den Erdgeschosswänden lassen in seitlich anschließende Räume hineinschauen, die als italienische Bars der 1950er Jahre mit roten Kunstlederbänken, Bistrotischen, Stühlen und Fernsehern ausgestattet sind. Während der Vorbereitung bin ich ganz zufällig im Internet auf ein seltsames Bild vom Mardi Gras-Event in New Orleans gestoßen, wo unter den verschiedensten Verkleidungen auch Männer verkleidet als Gerippe zu sehen waren. Sie waren schwarz verhüllt und in der einen Hand hielten sie schwarze Rosen, in der anderen mehrere Perlenketten. Ohne zu wissen, was das bedeutet, fand ich die Szene toll. Das Bild habe ich dann reduziert und auf drei Figuren, die Trauerfrauen, übertragen, die durch das Stück durchliefen. Und dann habe ich später zufällig gesehen, dass auch Maria Casarès, die in Orphée, dem Film von Jean Cocteau, den Tod spielt, Perlenketten trägt. So

Abb.3 ORPHÉE ET EURIDICE, Tragédie in vier Akten von Christoph Willibald Gluck in der Fassung von Hector Berlioz. Inszenierung Christoph Marthaler. Bühnen- und Kostümbild von Anna Viebrock. © Monika Rittershaus



Abb. 4 ORPHÉE ET EURIDICE, Tragédie in vier Akten von Christoph Willibald Gluck in der Fassung von Hector Berlioz. Inszenierung Christoph Marthaler. Bühnen- und Kostümbild von Anna Viebrock. © Monika Rittershaus

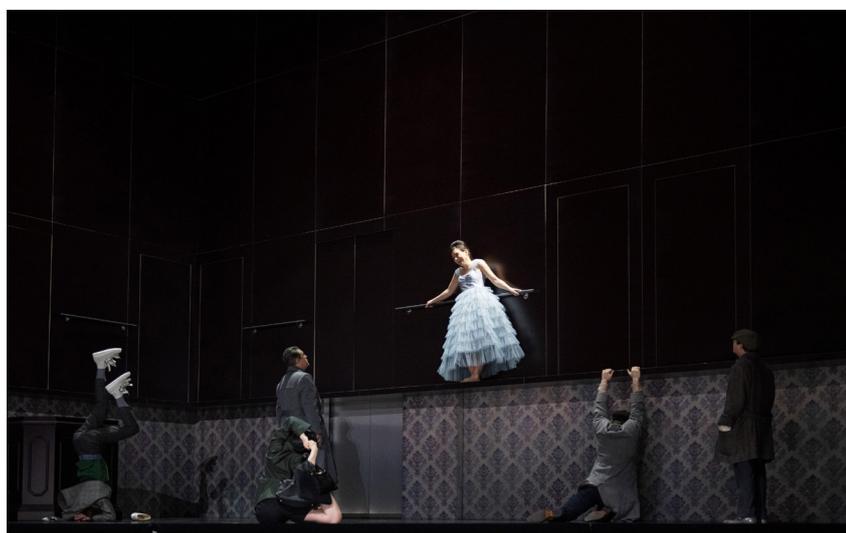




Abb. 5. ORPHÉE ET EURIDICE, Tragédie in vier Akten von Christoph Willibald Gluck in der Fassung von Hector Berlioz. Inszenierung Christoph Marthaler. Bühnen- und Kostümbild von Anna Viebrock.
© Monika Rittershaus

habe ich diese Bilder miteinander verknüpft, indem ich Fotos von Maria Casarès in die italienischen Bars auf der Bühne gehängt habe. Entweder es macht nur mir Spaß, oder vielleicht denken ein paar Leute, ah, was hat denn das miteinander zu tun? Aber es hat für mich trotzdem den Sinn, dass sie den Tod darstellt. Es muss schon irgendeinen Grund für die Dinge geben, für die Zufälligkeiten und für die Rätsel.

Gehören zu den Referenzen in Ihren Stücken auch Verweise zum eigenen Werk? Wiederholen Sie manchmal Ihre Motive oder Fragmente aus Ihren Bühnenbildern?

Ja, das mache ich natürlich. Also, das mache ich ja teilweise, mit Marthaler besonders, weil er immer wieder, wenn wir

ein neues Stück anfangen, von alten Stücken erzählt. Bei manchen Bühnenbildern finde ich es schade, wenn sie direkt verschwinden und wenn man das Material einfach wegschmeißt. So verwende ich Teile davon in anderen Stücken wieder. Bisher ging es mir eher darum, das Material wiederzuverwenden, so hat es kaum einer erkannt.

Und jetzt habe ich drei Stücke mit älteren verknüpft, wie eine Art Serie. Das war eben ORPHÉE ET EURYDICE in Zürich. Das Mobiliar wurde wiederverwendet aus einer Produktion von LUISA MILLER an der Oper Frankfurt 1996. Beide Stücke hatten eine fahrbare Wand, die oben und unten vertauschte. Ich wollte, dass sozusagen die Unterwelt oben ist, also dass man nicht weiß, wo ist die Unterwelt und wo ist die Oberwelt. Bei ORPHÉE ET EURYDICE ist das Ganze aus Siebdruckplatten gebaut, also viel abstrakter. Viel weniger Atmosphäre. Dazu habe ich eine Tapete verwendet, eigentlich ein Fehldruck. So eine Tapete mit Muster, für mich der Inbegriff der französischen Oper, französisch Barock, Bourgeoisie.

Dann war LEAR an der Bayerischen Staatsoper in München. Der Bühnenraum ist dem oberen Stockwerk des Naturhistorischen Museums Basel nachempfunden und zum dritten Mal in veränderter Form wiederverwendet: nach den Stücken 20th CENTURY BLUES, 2000 am Theater Basel und BEKANN-



Abb. 6. María Casares in ORPHÉE, 1950, Regie: Jean Cocteau, Andre Paulve Film; Films du Palais Royal

Abb. 7 ORPHÉE ET EURIDICE, Tragédie in vier Akten von Christoph Willibald Gluck in der Fassung von Hector Berlioz. Inszenierung Christoph Marthaler. Bühnen- und Kostümbild von Anna Viebrock. © Monika Rittershaus



TE GEFÜHLE, GEMISCHTE GESICHTER 2016 an der Berliner Volksbühne, jetzt in LEAR. Die Idee des eigentlichen Sets für 20th CENTURY BLUES war dieser absurde Lift im Hintergrund. Das war ziemlich surreal. Jetzt haben wir bei Lear einen richtig großen Balkon und es wurde mehr wie ein Mussolini-Platz – in einer gewissen Weise.

Und das Bühnenbild von 44 HARMONIES FROM APARTMENT HOUSE 1776 mit Christoph Marthaler in Zürich. Das wurde aber nur fünfmal gespielt, in der Schiffbauhalle. Ich fand das schade und habe die Münchner Staatsoper gebeten, den Zürchern das Bühnenbild abzukaufen. Wir werden also wirklich das Set nutzen, aber wir müssen es ändern und werden es auch einrichten. Die Möbel werden andere sein, und es wird eine kleine Bühne im Hintergrund und eine Kulisse geben. Es wird mehr Theater im Theater geben.

Das sind also drei Versionen, wie man die Sets wiederverwenden kann. Wir spielen hier natürlich mit der Zeit: Wir gehen in der Zeit zurück und nach vorne, mit jedem Set.

Marius (Grootveld) hat in der Vergangenheit mit einer ganzen Reihe Architekt*innen an einem Projekt mit dem Titel Alternative Histories gearbeitet. Dort geht es auch um das Spielen mit der Zeit und um die geteilte Autorschaft und die Arbeit mit Referenzen.

Das Projekt wurde mit dem Zeichnungsarchiv Drawing Matter realisiert, einem Projekt initiiert von Niall Hobhouse, der Skizzen und Zeich-

nungen von Architekt*innen sammelt. Wir gaben diese Skizzen an zeitgenössische Architekt*innen weiter und sagten ihnen, dass sie so tun sollten, als wären es ihre eigenen Skizzen, und dass sie diese fertigstellen sollten. Sie sollten den Entwurf also weiterführen. Es war interessant, einen der Beteiligten sagen zu hören: Ich schäme mich nicht dafür, inspiriert zu sein.

DAS MANSION AM SÜDPOL (EINE IMMOBILIE), dieses Stück, welches Sie selbst inszeniert haben, über Le Corbusier und Eileen Gray. Das Mansion ist dem Architekturdenkmal E1027 von Eileen Gray mit Eingriffen von Le Corbusier nachgebildet. Es ist ein kleines, formvollendetes Haus, erdacht und erbaut von der irischen Architektin und Designerin Eileen Gray für sich und ihren Lebensgefährten Jean Badovici; bewundert, beneidet und schließlich okkupiert von dem Architekten Le Corbusier. Auch das Stück behandelt das Thema der Autorschaft zwischen den Zeilen. Wie verhalten Sie sich als Bühnenbildnerin zu der in Ihrem Stück besprochenen Architektur? Meistens verwenden Sie anonyme Architektur für Ihre Bühne. Jetzt gibt es starke Elemente der Architektur von Eileen Gray. Verändert das Ihre Arbeitsweise?

Meine Bühnenbilder sind ephemere, betrachte ich den Umgang mit dem Vorbild sicherlich anders, als wenn ich eine Architektin wäre. Die Biografie des Hauses ist aber so eine große Geschichte! Das Bauwerk und seine Geschichte sind der Protagonist. Und es gab noch ein weiteres Element: Das Stück ist arrangiert um Texte des Basler Autors Jürg Laederach, DAS MANSION AM SÜDPOL (EINE IMMOBILIE) war der Titel. weil wir zeigen wollten, dass es kein Theaterstück ist. Es ist etwas anderes. Das gab dem Ganzen Absurdität. In einer Szene wurden Sätze aus den Gedichten von John Hejduk auf die Wände projiziert: „the house never forgets the sound of its original occupants“. Es war eine poetische Annäherung, dass das Haus als Protagonist fokussierte. Man und Agnes, zwei Laederach Figuren, erhalten eines Tages Besuch von einer geheimnisvollen Person, die ihnen verkündet, dass die das von Eileen Grey und Jean Badovici erbaute, halbverfallene Haus E.1027, geerbt haben. In diesem Haus geistern

immer noch Eileen Grey und Corbusier herum. Die Konstellation unter den Personen und selbst die Statik des Hauses sollten destabilisiert werden. So stand eine Pilotis Säule am Boden des Orchestergrabens, auch die Treppe führte bis in den Graben hinunter. Das Ende dieser Stützsäule und der Treppe waren für die Zuschauer nicht zu sehen und so kamen die Schauspieler mit ihren Badesachen von unten aus der Versenkung, so als ob sie vom Meer kämen, wie das bei dem Originalgebäude an der Cote d'Azur der Fall ist. Ich denke, dass der Orchestergraben ziemlich wichtig war, weil es keine Natur war. Das ist etwas Theatralisches, das mit der Situation zu tun hat, im Ort des Theaters.

Wir kommen nun zu der letzten Frage, die uns im besten Fall wieder zum Anfang des Gesprächs über das Frag-

ment zurückbringt. Warum das Fragment? Was macht es anders? Als Begriff versucht das Fragment Antworten auf Fragen wie: Was ist modern, was ist schön? Aber vor allem war die fragmentarische Dichtung Theorie und Werk zugleich, ein Werk, das sich selbst reflektiert. Theorie im Werk und mit dem Werk, sozusagen ein Denken, das sich selbst beobachtet. Ich hatte mit der Zeit das Gefühl, je näher ich über Ihre Stücke, über Ihre Bühnenbilder nachgedacht habe, dass diese ähnlich reflexiv zu sein scheinen, und dass sie Bühnenbild und Theorie des Bühnenbildes zugleich sind. Ist Ihre Arbeitsweise, die Aneignung und Orchestrierung des Fragmentarischen, Alltäglichen, Unbehaglichen und gar Unschönen voraussetzt, ein spezifisches Phänomen für eine spezifische Zeit im Theater, als Pränumen dem deutsch-

Abb. 8 20th CENTURY BLUES am Theater Basel, Regie - Christoph Marthaler. Bühne und Kostüme - Anna Viebrock



Abb. 9 Aribert Reimann: LEAR im Nationaltheater München. Inszenierung: Christoph Marthaler. Bühne und Kostüme: Anna Viebrock Foto: © Wilfried Hösl





Abb. 8. DAS MANSION AM SÜDPOL (EINE IMMOBILIE). Uraufführung nach Texten von Jürg Laederach. Regie. Bühne, Kostüme: Anna Viebrock. © Anna Viebrock

sprachigen Theater eigen, oder ist das Ihre singuläre Signatur? Gibt es weitere Menschen wie Sie in der Theaterwelt heutzutage, die diesen Weg nehmen? Die das Bühnenbild so denken wie Sie, in einer verwandten Weise?

Als Generation hat man ja immer einen bestimmten Ausgangspunkt. Bei mir war das so: Es war eine unheimlich reiche Zeit, in der ich anfing. Es gab ganz große bildende Künstler wie Achim Freyer, Karl-Ernst Herrmann, Axel Manthey oder Erich Wonder. Da war eine ganz große Zeit. Es waren irrsinnig verschiedene, starke Künstler zugegangen, die mich total begeistert haben. Und wenn ich jetzt Studierende frage, gibt es ganz selten etwas, was sie richtig begeistert hat. Das schockiert mich immer so ein bisschen. Ich denke, man macht doch Theater, weil man irgendwo wahnsinnig begeistert war.

Ich würde eigentlich sagen, dass mich letztendlich die Projekte mit Marthaler stark beeinflusst haben. Wir haben gemeinsam Stücke erfunden und auch eine Atmosphäre für uns gefunden. Eine Atmosphäre, die am besten herzustellen ist durch einen geschlossenen Raum, wo es kein klares Außen gibt und der man sich nicht entziehen kann. Am liebsten ist es mir, wenn man als Zuschauer denkt, man ist jetzt WIRKLICH da. Das fand ich immer ganz schön, denn man will ja im Theater die Leute packen. Bei Marthaler, bei dem Zeit und die Verlangsamung eine wichtige Rolle spielt, gibt es auch Zeit, sich das Bühnenbild anzuschauen. Deswegen soll und kann

es auch mehr erzählen als eine bloße Kulisse. Dabei stellt man sich Fragen wie: Innen und Außen, und was ist das jetzt eigentlich? Ist es jetzt unheimlich konkret, aber doch nicht?

Ein Thema ist ja auch, wie man am Theater miteinander umgeht. Die ganze Ethik. Und deswegen arbeite ich gerne mit Freunden und nicht mit Leuten, die einem Befehle erteilen. Das gibt mir ganz andere Freiheiten und es gibt auch ein ganz anderes Theater. Mir ist das wichtig.

Schlussendlich hat das Bühnenbild für mich mit der Begriff Poesie zu tun. Die Dinge finden im Theater wie in der Dichtung zueinander, „wie das zufällige Zusammentreffen einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Sezientisch“ – wie es der Satz des Dichters Lautréamont, den André Breton die Surrealisten übernommen hatten. Auch wenn die Teile einer Sache hässlich sind, das Ganze bringt etwas Schönes zum Ausdruck. Etwas Neues. Der Begriff Poesie kann ja auch etwas ganz Fremdes oder Befremdliches zum Ausdruck bringen. Deswegen mag ich diese Art die Dinge zusammenzubringen, weil dann irgendwie etwas Neues passiert.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Mira Claire Zadrozny
(Jena)

Stadt-Fragmente

Eugène Atgets fotografische Dokumentationen des vieux Paris

Mindestens 8000 Glasnegative hinterließ der französische Fotograf Eugène Atget (1857–1927) am Ende seines Lebens nach fast 30 Jahren, in denen er auf den Spuren des vieux Paris jene Teile der Stadt festhielt, die von der Haussmannisierung im 19. Jahrhundert unberührt geblieben waren. Mithilfe des "schwerfälligen Photo-Apparat[s] mit Balgauszug, 18 x 24, ohne Markenname[n] und mit Linear-Linsen ausgestattet"¹ zog Atget tagtäglich im Morgengrauen aus, um die neu angelegten, großen Boulevards zu verlassen und in den nebenliegenden Gassen ein Bild der Stadt Paris zu erzeugen, wie es de facto nicht mehr gegeben war. Seine Fotografien folgen demnach einer Idee der Fragmentierung der Stadt, die sich einerseits im Spannungsfeld von Zeigen und Nicht-Zeigen zu erkennen gibt, zum anderen bildimmanent als piktorale Fragmentierungen zum Ausdruck kommt. Ergänzend zur etablierten Forschung² verfolgt der Beitrag vergleichend die temporalen Modi Operandi des Fragmentarischen und deren Implikationen in Atgets Fotografien aus bildwissenschaftlicher Perspektive.

<http://www.archimaera.de>

ISSN: 1865-7001

urn:nbn:de:0009-21-56870

März 2023

#10 "Fragment"

33-44



Das Pariser Stadtbild im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert ist geprägt durch die Umbaumaßnahmen, die zuvor der Präfekt Georges-Eugène Haussmann (1809–1891) im Auftrag Napoleons III. (1808–1878) im Second Empire durchführte.¹ Neben der Notwendigkeit, der im Rahmen der Industrialisierung explodierenden Bevölkerungsmenge in Paris Raum zu geben, war es Ziel des Umbaus, „dem autoritären innenpolitischen Programm der Ordnung ein städtisches, dem herrschenden Bürgertum gewidmetes Monument zu schaffen“⁴, wie Vittorio Magnago Lampugnani es formulierte. Mit den *grands travaux* wurden 27.000 Gebäude abgerissen, 100.000 Gebäude errichtet, Plätze und Parks angelegt und 144 Kilometer der Pariser Straßen neu gefasst, 48 Kilometer davon in Boulevards gestaltet, die zusammen mit den einheitlichen Fassaden der *immeubles haussmanniens* das Erscheinungsbild der Stadt bis heute charakterisieren.⁵ Mit den *percées urbaines*, den mannigfaltigen Straßendurchbrüchen und Abrissen, war das Stadtbild zwischen 1851 und 1871⁶ markiert von ephemeren Abrissruinen, die die Bildkünste der Zeit vor neue Aufgaben stellten, indem sie eine verstärkte Beschäftigung mit Fragen der Temporalität forcierten.⁷ Den Fotografen im Second Empire wie Gustave Le Gray (1820–1884), Pierre Emonds (1831–1905) oder Charles Marville (1813–1879) ging es zu meist um ein Festhalten dessen, was im Umbauprozess zu verschwinden drohte, um die Konservierung des Alten.⁸ Sie folgten einer steigenden Popularität des Dokumentarischen, wie sie sich beispielsweise mit der *Mission Héliographique* entwickelte und als „fièvre documentaire“⁹ bekannt wurde. Während die Stadtfotografen dieser ‘ersten’ Generation jedoch – meist im Auftrag der Regierung arbeitend –¹⁰ den ‘Fortschritt’ und die ‘Grandeur’ des Umbauprozesses in den Vordergrund stellen sollten, erzeugte Eugène Atget (1857–1927) als “Hüter der Vergangenheit“¹¹ ein “nostalgisches“¹² Bild, indem er versuchte, den Zustand des *vieux Paris* und der “romantische[n] Atmosphäre, die die Zeit seiner Wiederentdeckung um 1830 gekennzeichnet hatte“¹³ wiederherzustellen.¹⁴ Zwar “war [es] von vorneherein unmöglich, solch ein

Thema vollständig zu erfassen, aber man konnte seine Elemente und sein Ausmaß durch sorgfältige, einfühlsame Auswahl andeuten. So durchstreifte Atget das alte Paris auf der Suche nach geeigneten Bauten, Bildwerken und Ansichten.“¹⁵ Die Ergebnisse stellte er in fünf Serien (*Paysages – documents, Environs de Paris, Paris Pittoresque, L’Art dans le Vieux Paris, Topographie du Vieux Paris*) zusammen, die er in weitere Alben unterteilte. Erst aus diesen Fragmenten der Stadt sollte in der Rezeption sowohl einzelner Fotografien als auch in der Zusammenschau der Bilder die imaginative, ‘dokumentarische’ Rückschau in das *vieux Paris* ermöglicht werden. Ian Jeffrey beschrieb in seinem 1992 erschienenen Aufsatz “Fragment and Totality in Photography“ bereits die enge Verflechtung der Fotografie und des Fragmentarischen. Dabei führt er seine Bemerkungen stets zurück auf eine semiologische Bildauffassung, die jedoch die Analyse der bildlichen Fragmente stark einschränkt.¹⁶ Denn durch den semiologischen Zugriff werden bildliche Phänomene, die möglicherweise die Wirkmacht der Fotografien bedingen, kategorisch ausgeblendet. Es bleibt also zu fragen, ob Atgets fragmentierendes Arbeiten nicht auch andere Verweise in das Bild einlädt, die dem Narrativ des leeren, nüchternen “Tatort[s]“¹⁷, wie Walter Benjamin das Œuvre Atgets titulierte, entgegenstehen.

Im Fokus befinden sich im Folgenden zwei Hinsichten des fotografisch Fragmentarischen in Atgets Werk: Das dargestellte *vieux Paris* wird als Fragment dem durch die Haussmannisierung neu geprägten Stadtbild von Paris als architektonischem Ganzen gegenübergestellt. Das Nicht-Gezeigte gewinnt dabei genauso an Bedeutung wie das, was eigentlich auf den Fotografien sichtbar ist, denn bereits in der Wahl des Bildmotivs liegt ein Akt, der dem Dargestellten eine Bildwürdigkeit zuspricht bzw. sie dem Nicht-Gezeigten abspricht. Diese Auswahl manifestiert das Fragment als eine kritische Position innerhalb des zeitgenössischen Architektur- und Kunstdiskurses. Bildimmanent gilt es ferner, die ikonischen Fragmentierungen, die im Bild als Spiegelungen, Schatten und verschwimmende Fi-

Abb. 1 Eugène Atget: *Le Panthéon, vue prise de la rue Valette, 5ème arrondissement, Paris, 1923*, Fotografie auf Albuminpapier, 21,1 x 17,7 cm, Musée Carnavalet, Paris.



guren in Erscheinung treten, zu analysieren. Es wird zu zeigen sein, dass die dargestellte Architektur des *vieux Paris* ergänzt wird um Spuren einer zeitgenössischen Lebenswirklichkeit, die performativ ins Bild drängt und die Architekturfotografien dezidiert mit Fragen einer urbanen Temporalität überlagert.

Stadtfragmente und der Schein des Unsichtbaren

Atgets Vorgehensweise, das alte Paris zum Sujet seiner Arbeiten zu machen, ergibt sich nach seiner eigenen Aussage zunächst aus einem Drang, das zu verschwinden drohende *vieux Paris*, den „als malerisch empfundenen Teil der Stadt“¹⁸, zu dokumentieren und diese ‚authentischen Dokumente‘ anderen Künstlern zur Verfügung zu stellen. So jedenfalls lässt sich die Aufschrift „documents pour artistes“ auf dem Schild über seinem Atelier lesen. Den Selbstanspruch versucht Atget

über eine Fragmentierung der Stadt zu realisieren, die das neue Paris der Haussmannisierung ausblendet und an seiner Statt die Teile der Stadt ins Zentrum rückt, die von den *grands travaux* unberührt geblieben waren. „Erst die isolierte Betrachtung der Altstadt macht Paris zum Gegenstand der Geschichte“¹⁹, schreibt Guillaume le Gall. Das Fragment entpuppt sich aus dieser Disposition zunächst als Rudiment, als Rest, der vom vormalig Dagewesenen berichtet und der erst in der Rezeption ein Bild dessen erzeugt, was in der Vergangenheit liegt. Mit Friedrich Schlegel gelesen, scheinen diese „Fragmente aus der Vergangenheit“²⁰ einen rückwärtsgewandten Blick zu eröffnen, der das Gegenwärtige und das Zukünftige bewusst auszublenken sucht.

Wie die formale und motivische Anlage eines Bildes auf das Vergangene verweist und in der Rezeption eine vormalige Ansicht vergegenwärtigt,

Abb. 3 Charles Marville
(zugeschrieben): *Rue Soufflot*,
ca. 1877, Fotografie auf Albu-
minpapier, auf Pappe gezogen,
23,5 x 36,6 cm, State Library
Victoria, Melbourne. .



zeigt die Fotografie der *Rue Valette*.– (Abb. 1) Hier ist es das *vieux Paris*, das als Gezeigtes ins Bild eingeht. Aus der Straße, in der die alten Gebäude, kenntlich durch ihre lädierten Fassaden, liegen, eröffnet sich der Blick auf das Panthéon von Paris. Der gewählte Blickwinkel rückt eine Ansicht des Panthéons in den Vordergrund, die eben nicht dessen Schauseite in Szene setzt. Im Gegenteil ist es die weniger prominente Nordfassade, die im Zentrum der Fotografie steht. Umso mehr wird deutlich, wie trotz dieser Verschiebung des Blickwinkels die Verortung in der Stadt und die Identifikation des Bauwerkes uneingeschränkt möglich sind. Das Zusammenspiel aus den Bildmotiven Gasse und Panthéon, die als räumliche Fragmente des alten Paris erkennbar sind, lassen die Gegebenheiten in der Stadt vor den *grands travaux* erkennbar werden. Das gezeigte Fragment eröffnet somit im Rezeptionsprozess einen Blick in das *vieux Paris*, das als ‘Ganzes’ markiert wird. Jeffrey beschreibt diese Fähigkeit des Verweises als innerbildliche Aufforderung, das vormalige Ganze in der Betrachtung des Fragments zu rekonstruieren: “As excerpts from a world that was, photographs are understandable as fragments, which means that they carry an invitation to reflect on and even to reconstruct former environments as totalities.”²¹ Auch bei Atget scheint das Ziel dieser analy-

tischen Betrachtung der Blick zurück in die Vergangenheit der Stadt zu sein. Ist jedoch diese Verweiszeit so eindeutig in die Rezeptionssituation eingeschrieben oder ergeben sich aus der Betrachtung noch andere mögliche Sichtweisen?

Ein Vergleich mit einer Fotografie Charles Marvilles, die die Rue Soufflot 1877 abbildet, zeigt, in welcher unmittelbarer Nähe die neuen und alten Teile der Stadt liegen.²² (Abb. 2) Auch Marvilles Fotografie eröffnet den Blick auf das Panthéon, diesmal aus westlicher Richtung. Die Rue Soufflot als neuer Boulevard verbindet den Jardin de Luxembourg mit dem Panthéon. Es ist diese Sichtachse, die Marville ins Zentrum seiner Darstellung stellt. Bemerkenswert ist, dass Marville, der ‘ältere’ Fotograf, ein ‘moderneres’ Sujet auswählt, während bei Atget die Entstehungs- und die Verweiszeit genau verkehrt sind. Keiner der Fotografen wählt dabei einen frontalen Blickwinkel, sondern sie fotografieren den Straßenverlauf leicht von rechts, wodurch die Fassaden der Rue Valette bzw. der Rue Soufflot hervortreten. In beiden Fotografien ist das Panthéon Mittelpunkt der Szene. Perspektivisch führt der jeweilige Straßenverlauf auf das Gebäude zu und stellt es visuell heraus. Mit dieser strukturellen Affinität übernimmt die Rue Valette in Atgets Fotografie eine signifikante Funktion

des Boulevards, nämlich die Zentrierung und Zurschaustellung der Monumente von Paris. Das Bild zeigt, dass solche Sichtachsen eben nicht allein dem modernen Boulevard vorbehalten sind, sich hingegen ähnliche Ansichten auch in den alten Teilen der Stadt realisieren lassen. Das Fragment, als Teil des *vieux Paris*, verweist so auch auf das Ganze der *zeitgenössischen* Stadt. Der neue Bautypus des Boulevards wird assoziiert, ohne selbst im Bild gezeigt zu werden. Somit können für die Fotografie der Rue Valette gleich zwei Relata ausgemacht werden: Nämlich zum einen das vergegenwärtigte Paris vor dem Umbau und zum anderen eine gegenwärtige Typologie der Stadt mitsamt ihrer architektonischen Modernisierung. Derweil Atgets Fotografie dem modernen Paris, markiert durch den Boulevard, über das Nicht-Zeigen auch eine Nobilitierung verwehrt, rückt die neue Stadt dennoch mittels der produktiven

Kraft des Fragments zurück ins Bild. Das Schlegelsche "Fragment[...] aus der Vergangenheit" wird überlagert vom "Fragment[...] aus der Zukunft"²³. Bedeutsam scheint, dass beide Relationen jeweils gültig und sinnvoll sind. Erst in der Rezeption entfalten die Fragmente ihr Potential und ermöglichen die Gleichzeitigkeit zweier Sichtweisen, in denen der "Ereignischarakter"²⁴ des Fragmentarischen zum Tragen kommt.

Eine formal ähnliche Ansicht bietet das 1912 entstandene Bild der *Rue Saint-Julien-le-Pauvre*.²⁵ (Abb. 3) Auch hier erscheint am Ende der Straße ein Pariser Monument, diesmal die Kathedrale Notre-Dame de Paris. Jedoch ist die Unmittelbarkeit der Blickführung getrübt durch die Entfernung der Kirche zum gewählten Betrachterstandpunkt. Denn dieser ist in der

Abb.3 Eugène Atget:
Rue Saint-Julien-le-Pauvre,
vers le quai de Montebello et
Notre-Dame, Paris, 1912, Foto-
grafie auf Albuminpapier, 21,9
x 17,7 cm, Musée Carnavalet,
Paris.



Fotografie vernehmlich weiter in die Straße hineinverlagert. Verstärkt betont ist die Unregelmäßigkeit des Straßenverlaufs, die konträr zu den neuen Boulevards steht. Sie erschwert den visuellen Zugang zum Monument in einer Weise, die mit der gradlinigen Architektur des Boulevards kaum vereinbar scheint. Dagegen wird das historisch Gewachsene der Stadt hervorgehoben, die Individualität einzelner Gebäude entlang der Straße zentriert. Konträr zu den einheitlichen Fassaden der *immeubles haussmanniens* stechen Partien der individualisierten Hauswände heraus, die das Fragmentarische der Stadt nicht allein in der Setzung des Sujets, sondern auch anhand des einzelnen Baus sichtbar machen. Überdies schieben sich Momente des Stadtlebens ins Bild wie der verlassene Korbkarren oder die drapierten Wäschestücke und vergessenen Plakatrete an den rechtsseitigen Fassaden, die eine Aktualität der Zeitgenossenschaft in die Szenerie einbinden. Die Bewohner erscheinen als unsichtbare Begleiter der Werkstoffe, die von Menschenhand benutzt oder hergestellt wurden. Wenngleich die Fotografie der Rue Saint-Julien-le-Pauvre die für Atget typische menschenleere Darstellung von Straßen aufweist, sind die Anzeichen der modernen Gesellschaft doch nicht gänzlich aus dem Bild gebannt. Als immanente Fragmente der Lebenswirklichkeit treten sie in diesen – teils nebensächlich erscheinenden – Details wieder auf.

In der Analyse der beiden Bildbeispiele wird deutlich, dass die Distinktion von Alt und Neu, die Trennung von Gezeigtem und Nicht-Gezeigtem, in dieser Schärfe nicht durchgehalten werden kann. Obschon in der Darstellung der Rue Valette mit den Fassaden und dem Panthéon allein Teile des *vieux Paris* gezeigt werden, schreibt sich dennoch die zeitgenössische Architektur des Umbaus formalästhetisch als Boulevard in das Bild ein. Das vermeintlich dokumentarische Fragment eröffnet im Rezeptionsangebot des Bildes unverhofft Bezüge zum modernen Paris. In der Ansicht der Rue Saint-Julien-le-Pauvre sind es die Menschen, die – wiewohl im Eigentlichen nicht gezeigt – durch die Gegenstände in ihrer Dinglichkeit präsent sind. Für das fotografisch Frag-

mentarische bedeutet dies im Umkehrschluss, dass das Ganze sich als eine Variable darstellt, die eben nicht allein eine Imagination des *vieux Paris* forciert, sondern zugleich den zeitgenössischen Stadtraum mit aufnimmt. Das Ganze geht dann über die Summe der Fragmente hinaus, oder mit Maurice Blanchot gesprochen: *“L’exigence fragmentaire n’exclut pas mais dépasse la totalité.”*²⁶ Damit entwickelt auch das, was nicht auf den Bildern zu sehen ist, der Negativraum, eine Wirkmacht, die sich nicht ausklammern lässt. In dieser Überlagerung erscheint die kritische Position gegenüber dem Neuen relativiert, erobert es doch über die impliziten Bezüge eine Nobilitierung, die Atget ihm eigentlich verwehrt, zurück. Die Überlagerung der Fragmente im Bildraum²⁷, die sich hier anhand der Architektur und der Spuren der Menschen gezeigt hat, wird im Folgenden mit Fokus auf die performativen Fragmente einer zeitgenössischen, urbanen Lebenswelt zu vertiefen sein.

Temporale Überlagerungsfragmente

*“Merkwürdigerweise sind aber fast alle diese Bilder leer. [...] Sie sind nicht einsam, sondern stimmunglos; die Stadt auf diesen Bildern ist ausgeräumt wie eine Wohnung, die noch keinen neuen Mieter gefunden hat.”*²⁸

Für Benjamin war im Besonderen die menschenleere Darstellung der Pariser Straßen in Atgets Fotografien auffällig. Doch finden sich in den Fotografien des *vieux Paris* Bilder, in denen die Bewohner der Stadt als Fragmente des städtischen Lebens performativ ins Bild drängen. Ausprägungen solcher Fragmente sollen im Folgenden in den Blick genommen werden, und zwar verschwommene Figuren, die in einigen Bildern zu sehen sind, und Spiegelungen, die insbesondere in Atgets Schaufensterbildern erscheinen. Zunächst scheint es, als entstünden derartige Überlagerungsfragmente allein durch die genutzte Technik, denn die verschwommenen Figuren könnten auf längere Belichtungszeiten²⁹ – entsprechend den technischen Anfängen der Fotografie – rückführbar sein, die die Bewegung der Menschen auf der Straße

noch nicht festzuhalten vermochten.³⁰ Ebenso stehen die Spiegelungen in den Schaufensterscheiben mit technischen Anwendungen in Verbindung, bei denen die Winkel der Kamera nicht präzise genug gewählt wurden, um die Widerspiegelung der Straßenszenen auszublenden. Obgleich diese Eindrücke zunächst auf technische Spielarten oder den fehlerhaften Umgang mit dem Medium schließen lassen, bleibt doch zu fragen, ob sich nicht durch die Störmomente Phänomene ins Bild schieben, die zum einen die produktionsästhetischen Bedingungen hervortreten lassen und zum anderen Implikationen des Fragmentarischen der Stadt zu erkennen geben.

In der Darstellung der *Rue des Nonnains d'Hyères* zeigen sich solcherlei Handhabungen des Technischen an den verschwommenen Figuren im Vordergrund. (Abb. 4) Die Bewegung der Menschen wird nicht pointiert festgehalten, sondern verwandelt die Personen im Bild in halb durchsichtige Schatten und Schlieren, deren in-

dividuelle Züge kaum mehr auszumachen sind. Diese Vagheit der Figuren steht im Kontrast zur detailliert erkennbaren Straßenszenarie, die sich hinter ihnen erstreckt. Produktionsästhetisch erweckt die Fotografie somit den Eindruck vergangener technischer Entwicklungen. Fast scheint es, als würde Atget durch seine fotografietechnischen Arbeitsweisen auch in dieser Hinsicht einen Zugriff auf das vergangene Paris vollziehen: Der vermeintliche Rückgriff im Medium erzeugt in den Bildern eine Atmosphäre des Vergangenen, die mit dem Sujet des Bildes korreliert. Die Fotografien wirken weniger wie aktuelle Darstellungen, sondern wie authentische Bilder aus einer anderen Zeit. Atgets Fotografie erzeugt demnach sowohl produktionsästhetisch als auch motivisch eine Vergangenheit. Aus der Perspektive der Rezeption stellen sich zudem drei temporale Momente dar: der Zeitpunkt der Entstehung der Fotografie um 1900, die scheinbare Vergangenheit der medialen Ausformung und die Evoka-

Abb. 4 Eugène Atget: *Angle rue des Nonnains d'Hyères et rue de l'Hôtel de Ville, 4ème arrondissement, Paris, 1899*, Fotografie auf Albuminpapier, 21,6 x 18 cm, Musée Carnavalet, Paris.



tion des *vieux* Paris vor dem Umbau der Mitte des 19. Jahrhunderts. Der Einsatz des Fragmentarischen erfolgt mit einer dezidiert zeitlichen Komponente, die sich aus dem Motiv und der Produktionsästhetik sowie in der Rezeption ergibt. Der Umgang mit dem Fragment eröffnet so temporale Überlagerungen, die sich im Bild als verschiedene Ebenen entfalten. Nicht etablieren die städtebaulichen Fragmente, wie sie im ersten Abschnitt zur Geltung kamen, eine Überlagerung von Alt und Neu bzw. von Gezeigtem und Nicht-Gezeigtem, sondern es entwickelt sich mit der temporalen Fragmentierung und deren Überlagerung eine Form, in der die Zeitspanne des *vieux* Paris bis in die Gegenwart Sichtbarkeit erfährt. Die urbane Temporalität, die aus dieser Verschränkung erfahrbar wird, entfaltet im Bild eine Wirkmacht, die über das bloße Dargestellte hinausgeht und vielfache Verweisstrukturen in zeitlicher Hinsicht ermöglicht.

Mit dieser Art des temporalen Fragments, das eine Unmittelbarkeit der Bildproduktion nahelegt, erscheint der Diskurs der Momentaufnahme im Bild, der sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts mit den fotografischen Alben der *Paris instantané* entwickelte. „Auch wenn die bewegten Passanten sich nun ins fotografische Bild einschreiben, so wird die bewegte Menge doch nicht zum Fokus der Bilder. Vielmehr bilden die Menschen und Fahrzeuge einen Teil der Wirklichkeit, der sich in das architektonische Ensemble einfügt.“³¹ Als Markierung der Bewegtheit und des zeitgenössischen Lebens innerhalb der Architektur wird durch die Einbindung von Menschen und ihren Spuren eine Aktualitätserfahrung im Bild möglich, die es eben nicht als stillgestellten „Tatort“³² oder leerstehende „Wohnung“³³ kennzeichnet. Stattdessen wird der Bildraum zum Verhandlungsort, an dem heterogene temporale Strukturen zur Wirkung kommen. Wenngleich die Einschreibung des zeitgenössischen Lebens dem Ziel, das alte Paris zu rekonstruieren, entgegensteht, kann doch erst die Zusammenschau von Alt und Neu, von Vergangenheit und Gegenwart, ein Bild der Stadt Paris erzeugen, in dem sich die

Zeitgenossenschaft sinnstiftend mit und aus der Historie begründet.

Eine weitere Form der fragmentarischen Überlagerung findet sich in Atgets Schaufensterfotografien. (Abb. 5) Die steigende Popularität von Schaufensterbildern zwischen 1900 und den 1920ern lässt sich zuvörderst auf Werbefotografien zurückführen. Besonders markant treten dabei Spiegelungen hervor, die den Blick auf die Auslagen des Ladengeschäfts mitunter verdecken und daher als Störfaktor empfunden wurden, wie ein Bericht in der Zeitschrift *Parade* von 1928 erkennen lässt: „La glace qui sépare le public de la marchandise est un gros obstacle : elle reflète les images des passants, les maisons d’en face et cela ne fait nullement l’affaire de celui dont l’étalage est toute la publicité.“³⁴ Was eigentlich eine technische Störung ist, ergibt aus ästhetischer Perspektive eine „widerständige Ebene“³⁵, auf der ein anderes Bild gleich einer *mise en abyme* in die Darstellung des Schaufensters tritt.³⁶ Die Spiegelungen eröffnen eine weitere Bildebene, auf der sich zwei Ansichten überlagern. Christian Spies hat dieses Phänomen in Atgets Schaufensterbildern unter der Hinsicht des Zeigens in den Blick genommen:

„[...] die beiden Ebenen des bildlichen Zeigens [treten] in ein Wechselverhältnis, die bislang unterschieden worden sind: zum einen diejenige des dreidimensionalen Gegenstandes, der sich als Ding selbst zeigt, und zum anderen diejenige des Tableaus, jenes Präsenzfeldes, auf dem ein Sichtbarkeitsausschnitt immer schon vor Augen gestellt ist.“

Damit tritt in die Fotografie eine Dichotomie von Opazität und Transparenz, wie sie in der Malerei des frühen 20. Jahrhunderts bereits vielfach gefunden werden kann,³⁸ die jedoch für die Fotografie noch nicht selbstverständlich war. „Dank eines Unfalls ist sichtbar geworden, was für gewöhnlich in der gläsernen Transparenz des Bildträgers verschwindet.“³⁹ Wo sich in der Malerei die Unterscheidung zwischen *imago*, also dem Bildobjekt, und *pictura*, dem Bildträger, darstellt, sind diese Ebenen in der Fotografie

Atgets nun ebenfalls verschoben ins Bildimmanente.⁴⁰ Das Schaufenster und seine Auslage als eigentlich intendiertes Sujet werden überlagert von der Scheibe mit ihrer Spiegelung. Die vermeintlichen fotografischen 'Fehler' der Spiegelung machen auf die Produktionsbedingungen der Fotografie aufmerksam und eröffnen auch den Blick auf Fragen ihrer Materialität. Denn in der Sichtbarmachung des Dazwischen wird eine technische Bedingtheit des fotografischen Werks manifest. Die autoreflexive Einschreibung des Fragmentarischen in das Bild wird noch deutlicher, wenn sie mit dem korreliert, was gespiegelt erkennbar ist. So tritt in der Fotografie der *Boutique Empire* im Zuge der Spiegelung im Schaufenster ein besonderer Effekt ein: Dem Betrachter eröffnet sich ein Einblick in die fotografische Praxis Atgets, denn der Fotograf selbst ist es, der im Fenster erkennbar ist. Rosalind Krauss schreibt dazu:

“Die häufige visuelle Übereinanderlagerung von Objekt und Agens, beispielsweise wenn Atget sich selbst als eine Reflexion im verglasten Eingang des Cafés, das er photographiert, einfängt, erlaubt eine Lektüre des Werkes als reflexives, da es die Bedingungen seiner Produktion darstellt.”⁴¹

Durch den Modus der Widerspiegelung erhält das Bild einen autoreflexiven Zug, in dem der Produktionsprozess selbst Teil des Bildes wird. Mit Gottfried Boehm kann man hier also von einem Moment “doppelten Zeigens”⁴² sprechen, bei dem nicht allein die Auslagen des Schaufensters, sondern auch die Straßenszenerie und die Produktionssituation gezeigt werden. Der Fotograf, der seinen Blick auf die Kamera richtet, scheint ganz vertieft in sein Arbeiten und erzeugt durch diese Haltung eine Authentizität im Bild, die den Prozess der Produktion ganz zufällig erscheinen lässt. Aus Perspektive der Rezeptionszeit erscheint die Sichtbarkeit der Stra-

Abb.5 Eugène Atget:
Boutique Empire, 21 rue du
Faubourg-Saint-Honoré, 8ème
arrondissement, Paris, 1902,
Fotografie auf Albuminpapier,
22,6 x 17,6 cm, Musée Carnava-
let, Paris.



ße für den heutigen Betrachter dann als ein unintendiertes Fragment, das den Blick in die Vergangenheit des Paris zu Beginn des 20. Jahrhunderts ermöglicht. Mit dieser temporalen Überlagerung sind es eben nicht mehr nur die "Fragmente aus der Vergangenheit"⁴³, also die Rudimente der Pariser Altstadt, die im Bild wirken. Die Fragmentierung der Stadt in der Fotografie erweist sich hingegen als "dynamische Erfahrung"⁴⁴, in der mehrere Sichtweisen zugleich und als Implikation gleichwertig Gültigkeit erhalten.

Fazit

In der Analyse der ausgewählten Bildbeispiele zeigt sich Atgets Umgang mit dem Fragmentarischen in seinem Facettenreichtum. Entgegen der Annahme Jeffreys, die Fotografien würden auf ein

symbolisch zu verstehendes Ganzes verweisen und in dieser einfachen Verweiskfunktion aufgehen, hat die vorliegende, skizzenhafte Untersuchung das Fragmentarische als eine produktive Kraft herausgestellt, die es vermag den Verweis auf das Ganze ambig werden zu lassen und es damit, mit Blanchot gesprochen, zu übersteigen. Das fotografische Fragment gibt dem Nicht-Gezeigten Raum und bietet ein Rezeptionsangebot, das es dem Betrachter ermöglicht, auch das Abwesende miteinzubeziehen. Im Zusammenspiel von Motivik, Produktions- und Rezeptionsästhetik wird deutlich, wie pikturale Fragmente überlagerte Ebenen der Temporalität im Bild zum Erscheinen bringen, alle gleichermaßen Gültigkeit erfahren und so zu einer ästhetischen Enthierarchisierung durch das fotografische Fragment führen.

Anmerkungen:

- 1 Jean Leroy: "Wer war Eugène Atget?" In: *Camera* 57 (März 1978), S. 40–42, S. 41.
- 2 Der Forschungsstand zu Atget, insb. aus internationaler Perspektive, jüngst bibliografiert in: Anne de Mondenard / Agnès Sire (Hg.): *Atget. Voir Paris*. Ausst.-Kat. Paris 2020, S. 222–223.
- 3 Vgl. zum Umbau von Paris im 19. Jahrhundert: Jean des Cars: *Haussmann. La Gloire du Second Empire*. Paris 2008. Jean des Cars / Pierre Pinon (Hg.): *Paris – Haussmann. Le Paris d'Haussmann*. Paris 1991. Jean Firges: *Die Stadt Paris. Geschichte ihrer Entwicklung und Urbanisierung*. Annweiler am Trifels 1998, bes. S. 38–59. Sigfried Giedion: *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*. Basel 2015 (11941), S. 444–462. Thomas Hall: "Paris – Napoleon III. – Haussmann. Unerreichbares Vorbild für den Umbau zur Metropole." In: Gerhard Fehl / Juan Rodríguez-Lores (Hg.): *Stadt-Umbau. Die planmäßige Erneuerung europäischer Großstädte zwischen Wiener Kongreß und Weimarer Republik*. Basel, Berlin, Boston 1995, S. 41–55. Benoît Jallon / Umberto Napolitano / Franck Boutté (Hg.): *Paris Haussmann. Modèle de Ville*. Zürich 2017. Vittorio Magnago Lampugnani: "Das großmaßstäbliche Muster der bürgerlichen Stadt. Haussmann und Paris." In: Jean-Louis Cohen / Hartmut Frank (Hg.): *Metropolen 1850–1950. Mythen – Bilder – Entwürfe*. Berlin 2013, S. 3–32. Vittorio Magnago Lampugnani: *Die Stadt von der Neuzeit bis zum 19. Jahrhundert. Urbane Entwürfe in Europa und Nordamerika*. Berlin 2017, bes. S. 247–274. Pierre Pinon: *Le Mythe Haussmann*. Paris 2018.
- 4 Lampugnani 2013, S. 7.
- 5 Vgl. ebd. S. 24.
- 6 Erst 1927 wurden die letzten dem Umbau zuzuordnenden Veränderungen umgesetzt.
- 7 Dieser Thematik widmet sich ausführlich die Dissertationsschrift der Autorin zu Ruinenbildern, die sie an der Friedrich-Schiller-Universität Jena an der Professur für Neuere Kunstgeschichte zurzeit verfasst.
- 8 Vgl. Joke de Wolf: "'Documents, vues et reproductions'. Parisian photographs as administrative viewing tool." In: Steffen Haug / Gregor Wedekind (Hg.): *Die Stadt und ihre Bildmedien. Das Paris des 19. Jahrhunderts*. Paderborn 2018, S. 73–91.
- 9 Charles-Olivier Carbonell: *Histoire et historiens. Une mutation idéologique des historiens Français. 1865–1885*. Toulouse 1976, S. 120.
- 10 Vgl. de Wolf 2018. Atget selbst arbeitete häufig für die 1898 gegründete Commission du vieux Paris und das damals noch junge Musée Carnavalet (1866 als Musée de l'histoire de Paris et la ville konzipiert, 1880 eröffnet). Einerseits verleihen diese Aufträge dem Interesse an der Erhaltung des vieux Paris institutionellen Ausdruck, andererseits sicherten sie schlichtweg seinen Lebensunterhalt. Peter Galassi verweist zudem darauf, dass Atget bewusst freiberuflich arbeitete, obwohl er als angestellter Fotograf deutlich mehr verdient hätte. Er führt diese Entscheidung auf das Recht, seine eigenen Negative zu verwalten, zurück, das er in einem Anstellungsverhältnis hätte abtreten müssen. Vgl. Peter Galassi: "L'affirmation d'une relation entre une personne et le monde". In: *Mondenard / Sire* 2020, S. 210–215, S. 212.
- 11 Guillaume le Gall: "Die Entstehung des alten Paris." In: *Eugène Atget. Retrospektive*. Berlin 2007, S. 12–24, S. 21.
- 12 Andreas Kruse: *Eugène Atgets Paris*. Köln u. a. 2001, S. 31.
- 13 John Szarkowski / Maria Morris Hamburg: *Eugène Atget 1857–1927. Bd. II. Das alte Paris*. München 1982, S. 164.
- 14 Zum Verhältnis von Atget zum Stadtumbau von Paris im 19. Jahrhundert vgl. auch David Harris: *Eugène Atget. Itinéraires parisiens*. Paris 1999, S. 21.
- 15 Ebd. S. 166.
- 16 Ian Jeffrey: "Fragment and Totality in Photography." In: *History of Photography* 16 (1992), S. 351–357.
- 17 Benjamin 1963, S. 21.
- 18 Guillaume le Gall: "Die Entstehung des alten Paris." In: *Eugène Atget. Retrospektive*. Berlin 2007, S. 12–24, S. 19.
- 19 le Gall 2007, S. 20.
- 20 Friedrich Schlegel: "22. Athenäums-Fragment." In: Ders.: *Athenäums-Fragmente und andere Schriften*. Neuausgabe v. Michael Holzinger, Berlin 2013 (11798).
- 21 Jeffrey 1992, S. 351.
- 22 Bei der Fotografie Marvilles handelt es sich zwar um einen aufwändigen, goldgetonten und auf Karton gezogenen Ausstellungssprint, doch ist das Tertium comparationis auf die Darstellung beschränkt, sodass die unterschiedliche Materialität der Comparata in dieser Hinsicht außer Acht

gelassen werden kann.

23 Schlegel 1798, S. 22.

24 Adria Daraban: "Das Modell des Fragmentarischen. Erfahrungen der Moderne in der Architektur." In: Gisela Mettele / Sandra Kerschbaumer: *Romantische Urbanität. Transdisziplinäre Perspektiven vom 19. bis ins 21. Jahrhundert*. Wien, Köln, Weimar 2020, S. 213–241, S. 215.

25 Diese Fotografie gehört zu einer Serie, die Atget von der Rue Saint-Julien-le-Pauvre und dem Blick auf Notre Dame angefertigt hat. Für eine Diskussion der Bildfolge vgl. Harris 1999, S. 38.

26 Maurice Blanchot. Zit. n. Phillipe Lacoue-Labarthe / Jean-Luc Nancy: *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme Allemand*. Paris 1978, S. 80.

27 Zur Form des Überlagerungsbildes in räumlicher Hinsicht vgl. Wolfram Pichler: "Topologie des Bildes. Im Plural und im Singular." In: David Ganz / Felix Thürlemann (Hg.): *Das Bild im Plural*. Berlin 2010, S. 111–132.

28 Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Fotografie*. Frankfurt am Main 1963, S. 58.

29 "On at least one occasion, Atget also recorded, as part of his caption, his exposure time: Sain.t Cloud, 150 s, vers 9 h. martin, mars 1926. Perhaps his notation was made to record an experiment: a two-and-a-half minute exposure seems massive, even on a gray March morning." John Szarkowski: Atget. New York 2000, S. 192.

30 Vgl. Gunnar Schmidt: *Visualisierungen des Ereignisses. Medienästhetische Betrachtungen zu Bewegung und Stillstand*. Bielefeld 2009, S. 9–10. Die technischen Bedingungen der Fotografie wurden im Verlauf des 19. Jahrhunderts stetig verbessert und damit die Belichtungszeiten verkürzt bis es Eadweard Muybridge (1830–1904) 1872 gelang den Bewegungsablauf eines galoppierenden Pferdes fotografisch festzuhalten. Vgl. dazu Wolfgang Kemp: *Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky*. München 2011, S. 15; sowie Paul-Louis Roubert: "Art et photographie au XIXe siècle: les ambiguïtés d'un nouveau modèle." In: Bertrand Tillier (Hrsg.): *L'art du XIXe siècle. L'heure de la modernité 1789–1914*. Paris 2016, S. 495–537, S. 524–525.

31 Jens Ruchatz: "Paris in vielen Augenblicken geliefert. Le Panorama und die serielle Ästhetik des städtischen Lebens." In: Claudia Öhlschläger (Hg.): *Urbane Kulturen und Räume intermedial. Zur Lesbarkeit der Stadt in interdisziplinärer Perspektive*. Bielefeld 2020, S. 83–133, S. 108.

32 Benjamin 1963, S. 21.

33 Ebd. S. 58.

34 R.H.: "L'éclairage, élément essentiel de la vitrine." In: *Parade. Revue du décor de la rue* 14 (1928), S. 10.

35 Christian Spies: "Vor Augen Stellen. Vitrinen und Schaufenster bei Edgar Degas, Eugène Atget, Damien Hirst und Louise Lawler." In: Gottfried Boehm / Sebastian Egenhofer / Christian Spieß (Hg.): *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*. München 2010, S. 260–288, S. 277.

36 Trevor George Sewells Analysen des gezielten Einsatzes von Hell-Dunkel-Kontrasten in Atgets Fotografien, mögen vielleicht einen Hinweis darstellen, dass auch die Schaufensterspiegelungen durchaus als intentional gewertet werden können. Vgl. Trevor George Sewell: "Beyond the Conventions of Architectural Photography". In: *Photoresearcher* 9 (2011). S. 28–31.

37 Ebd. S. 278.

38 Vgl. Spies 2010, S. 279.

39 Peter Geimer: *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*. Hamburg 2010, S. 9.

40 Vgl. Vitruvius: *De Architectura*. Neuausgabe v. Pierre Gros, Turin 1997, Bd. II, S. 1042. Johannes Grave: *Architekturen des Sehens. Bauten in Bildern des Quattrocento*. Paderborn 2015, S. 29–30. Spies 2010, S. 274.

41 Rosalind Krauss: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*. München 1998 (1990), S. 53.

42 Gottfried Boehm: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin 2007, S. 19.

43 Schlegel 1798, S. 22.

44 Daraban 2020, S. 215.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Bernd Trasberger
(Berlin)

Mutti in L.A.

Mein Vater litt an Demenz und ist Ende August 2021 verstorben. Ich plane schon lange eine Arbeit über ihn. Er fuhr von 1961-1973 zur See, die längste Zeit in den USA auf der Argo, dem Firmenschiff der Ralph M. Parsons Corporation. Desweiteren heuerte er im Nahen Osten auf verschiedenen Frachtern der iranischen Staatsreederei an und hat Regionen bereist, die heute das Weltgeschehen prägen. (USA, Mexiko, Persischer Golf, Arabisches Meer etc.) Er brachte von diesen Reisen ca. 3 Std. 8mm Film, ca. 1200 Dias, Souvenirs und Anekdoten mit, doch wollte er mir diese Zeit seines Lebens nie anvertrauen. Mit zunehmender Demenz schwand die Möglichkeit Gespräche über seine Vergangenheit auf See zu führen. Nach seinem Tod im letzten Sommer habe ich nun das Material vollständig an mich genommen. Ein 8 mm Film trägt die Aufschrift: "Mutti in L.A." und dokumentiert wie er seine Mutter aus Westdeutschland in die USA eingeflogen hat und mit ihr durchs Land gereist ist. Dies ist momentan der Arbeitstitel meines Projekts, welches ein Buch werden soll. Der Text ist die fragmentarische Erzählung die aus der zufälligen Reihenfolge der 1197 Dias generiert wird. Zusätzlich gibt es eine kleine Auswahl an Bildmaterial.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-56883
März 2023
#10 "Fragment"
S. 45-51



Ich möchte unvoreingenommen all deine Anekdoten niederschreiben die ich erinnere. Die Gesamtheit deiner Anekdoten befindet sich nun in meinem Kopf, wie ein Klumpen. Ein Notizzettel, den ich jahrelang in der Hosentasche geknetet habe, sodass er nun nicht mehr zu entfalten ist. Alle Informationen sind in seinem Inneren, gewunden wie in einem Gehirn, aber zerfallen, wenn ich ihn auseinanderfalte. Ich sehe wie wenig übrig ist. Kaum etwas ist lesbar. Große Teile fehlen, den unleserlichen Rest muss ich selbst entziffern, wodurch es zu einer Vermischung unserer Erinnerungen kommt. Darf ich sie vermischen? Ist meine Erinnerung nicht auch Teil deines Lebens? Ich werde sie alle notieren, all deine Dias betrachten und alles wieder zum Leben erwecken.

1197 Dias

Die Farbe überrascht mich. Alles ist rotstichig. Von der Taille aufwärts sehe ich eine steinerne Figur die sich in den Himmel reckt. Ich weiß eigentlich nicht ob es eine Frau oder ein Mann ist, die Gesichtszüge sind markant, ernst. Ihr Haupt wird von einer strahlenden Krone umkränzt. Hier geht es um etwas Großes, für das sie ihre Fackel in den rosa Himmel hält. Der Ärmel ihres steinernen Gewands ist am Fackelarm bis zur Schulter hinab gerutscht. Der andere Arm hält eine steinerne Inschriftentafel mit römischen Ziffern umklammert. Im nächsten Bild sehe ich die Kolossalstatue komplett, ab der Unterkante des Sockels. Libertas, die römische Göttin der Freiheit, die sogenannte Freiheitsstatue auf Liberty Island vor New York, ebenso rotstichig. Sie war das erste was die Immigranten aus Europa von der Neuen Welt sahen, nach beschwerlichen Wochen auf See. Sie markierte den Endpunkt einer Passage und den Aufbruch in eine neue Zeit. Einen Neubeginn. Weißes Lichtquadrat. Es muss in einem anderen Dia-Magazin eine falsch einsortierte rosa Freiheitsstatue geben, die an dieser Stelle fehlt.

Eine Fliege fliegt durch das Licht. Ich drücke mehrmals die Fernbedienung. Es erscheinen nur weiße Quadrate. Das Summen des Ventilators macht mich nervös, denn die Maschine scheint nun angelaufen und ich muss

mich ihrem Rhythmus ergeben. Das Magazin wird nicht richtig weitertransportiert. Immer wieder durchquert die Fliege und ihr in Größe variierender Schatten das weiße Bild und suggeriert aus dem Augenwinkel, dass etwas auf der Projektionsfläche geschieht. Schattentheater. Das Magazin scheint in die falsche Richtung transportiert zu werden. Die Freiheitsstatuen sind also am Ende der 36 Bilder. Ich lege das Magazin andersherum ein und helfe mit der Hand nach, das erste Dia vor die Linse zu transportieren.

Mein Vater in Khaki Uniform mit hochgekrempeelten Ärmeln auf dem Vordeck der Argo. Es geht los. Eine Hand in der Tasche, die andere an der breiten Mahagoni Reling. Versonnener Blick in den Himmel oder zur Brücke des Schiffs. Er posiert. Wer hat dieses Foto gemacht? Posiert er für mich? Es ist eine Pose für alle zukünftigen Betrachter, inklusive seiner ungeborenen Kinder, die dieses Stück Zelluloid aus seinem Nachlass betrachten werden. Die Nachmittags-sonne steht tief. Mein Vater auf der Backbordseite steht bereits im Schatten. Die Kämme der Wellen glitzern, das Stampfen des Schiffes ist eingefroren, genau wie das dröhnende, summende Geräusch des Diaprojektors. Im Hintergrund die Verrazzano Narrows Bridge. Mit der untergehenden Sonne im Westen läuft die Argo aus um von der Upper Bay Richtung Atlantik zu fahren. Würde ich das Dia umdrehen, stünde mein Vater an der Steuerbordseite in der aufgehenden Sonne und führe Richtung New York City. Das Vordeck des Schiffes, mein Papa und die Verrazzano Narrows Bridge sind symmetrisch. Ich schalte die Lampe des Projektors aus und das Summen des Geräts weicht dem Summen der Fliege die ziellos ihre Runden durch den dämmerigen Raum fliegt.

Ich schalte die Lampe wieder an. Die Khaki Uniform ist sauber, frisch. Hinter der Verrazzano Narrows Bridge erstreckt sich Unendlichkeit, changierend von Orange über dem Horizont bis zu Blau am oberen Bildrand. Das offene Meer! Das Dia ist nicht verkehrt herum, sonst sähe man dort die Skyline New Yorks. Los geht's!

Das nächste Bild war eines der 23 die ich für meinen dementen Vater reproduziert hatte. P. und H. ölverschmiert im Maschinenraum, zwischen Ihnen hängt ein Kolben des Motors an einer Kette. Die Kolbenringe sind entfernt. H. inspiziert ein kleineres Metallobjekt zwischen seinen Fingern und scheint in alberner Verwunderung etwas auszurufen. Ein absurder Schaden! Peter schaut ihn dabei gebannt und erwartungsvoll an und verhindert mit beiden Händen das Schwingen des Kolbens. Auf irgendeine Art wirkt mein Vater so jugendlich und lustig, wie ich ihn auf keinem anderen Bild, oder selten in Echt gesehen habe. Ich glaube im stampfenden Lärm des Maschinenraums konnte mein Vater zum Helden werden. Operation am offenen Herzen, improvisiert auf hoher See. Haben sie jemanden gerufen, der mit H.'s Kamera diesen heroischen Moment festhalten sollte? Rührt daher P.'s unsichere Verwunderung? Jedenfalls scheint es als hätte mein Vater in diesem Moment viel mehr entdeckt als die Ursache des Defekts der Maschine.

Papa in Taucherausrüstung auf einer Leiter die senkrecht ins Hafenbecken hinabführt. Oben auf dem Pier befinden sich Poller zum Festmachen riesiger Schiffe. Ein Poller ist so groß wie mein Vater, aber sicherlich doppelt so dick, die Leiter sicher fünf Meter hoch. Unter dem Pier eine Stützkonstruktion aus Baumstämmen, dahinter Schwarz. Was hat Papa sich erhofft dort unten im Dunkeln zu finden?

Durch ein zerkratztes Seitenfenster der Argo sieht man auf hoher See die Sonne unterhalb der Wolkendecke erscheinen. Mit jedem Foto hast du einen Sekundenbruchteil reflektiertes Licht auf Zelluloid gebannt, die Zeit materialisiert und für mich aufbewahrt. Aufbewahrt bis ich da war. Aufbewahrt bis du nicht mehr da warst. Jetzt bewahre ich auf, solange es geht. Mit jeder Projektion lösen sich die Dias etwas mehr auf und werden langsam zerstört. Ich beschreibe das Palimpsest an meiner Wand.

Im Vordergrund eine breite von Fahnenmasten gesäumte Allee, an deren Ende einige futuristische Gebäude und eine gigantische Skulptur –

ein Globus als transparente Stahlkonstruktion – stehen. Ich erkenne den Globus als die sogenannte Unisphere, dem Emblem der Weltausstellung 1964/65 in Flushing Meadows, New York City. Die analogen Lichtbilder an der Wand scheinen Portale zu einer erweiterten Welt. Vielleicht will ich diese Welt nicht betreten. Nicht in diesem Fall. Heutzutage scheint es genauso schwierig sich vor der Kernschmelze der Rechercheüberinformation zu schützen, wie es damals, zu der Zeit als mein Vater diese Bilder machte schwierig war die Information vom Kern des Bildes abzuspalten. In der Regel blieben sie zusammen als eine Einheit, die man verstehen konnte oder nicht. Das Bild, der Unisphere, das mein Vater im Koffer über den Atlantik transportierte, war vielleicht das einzige Bild der Unisphere, dass es damals in seiner westdeutschen Heimatstadt gab. Die riesige Kugel in einem runden Bassin, umringt von einem Kreis aus Fontänen. Längen- und Breitengrade aus Stahl formen ein transparentes Gitter auf dem die metallenen Kontinente haften. Der Äquator ist der dickste Ring. Die konstruierte Welt der 1960er. Eine Konstruktion die es nicht gibt. Es gibt in dieser Welt kein Wasser, die Welt wird durch gedachte Linien aus Edelstahl zusammengehalten. Um sie herum drei dynamische Ringe. Umlaufbahnen. Ohne diese sähe der gerasterte Planet, orthogonal und langweilig aus. Die Space Age setzt alles in Bewegung und erzeugt einen Wiederhall von Kreisen und Ringen, vom Springbrunnenbecken bis ins Weltall. Alle nachfolgenden Weltausstellungen werden Spheres, Domes und Kuppeln als ihre Wahrzeichen haben. Wir schauen nicht auf die Welt, sondern auf unsere Bilder von ihr. Blick von oben auf zwei schlanke Pagoden, die auch Raketen sein könnten. Im Hintergrund: mehrere futuristische Kuppeln. Es gibt nur zwei Formen. Kuppeln und Spitzen. Die Welt und Raketen.

Du sitzt jung und gutaussehend mit angewinkeltem Bein in Khaki Montur auf einer Parkbank vor blühenden Sträuchern. Du trägst schwarze Socken, diesmal aber in ebenso schwarzen glänzenden Ledersandalen. Die Sonnenbrille steckt in deiner Brusttasche, die Voigtländer Bessamatic





Kamera ist in deiner Hand. Das Gerät wirkt unglaublich kompakt und schwer, ein optisches Präzisionsinstrument, MADE IN WEST GERMANY. Ich betätige den Hebel zum Weitertransport des Films. Er bewegt sich mit einem angenehm feinmechanisch ratschendem Geräusch. Ein weiteres Mal lässt er sich nicht bewegen. Die Anzeige steht auf 36. Ist noch ein Film mit einem letzten Bild in der Kamera? Ich schaue durch den Sucher und werde zu deinem Blick. Ich bewege meinen Kopf und schwenke die Kamera durch mein Wohnzimmer, dass du nie gesehen hast. Ich schaue in ein schwarzes Gehäuse, ein Theater. Die abgerundeten Ecken des Bildausschnitts sind unscharf und auf dem Bild ist jede Menge Staub. Rechts ist der Belichtungsanzeiger. Im wahrsten Sinne des Wortes, denn hinter einem kleinen Kreis, der ins Sichtfeld ragt, bewegt sich ein Zeiger. Wenn ich zum Licht des Balkons schwenke, steigt der Zeiger über den Kreis hinaus, richte ich den Sucher auf meine dunkelbraune Couch, dann sinkt der Zeiger nach unten. Ich versuche eine andere Blende einzustellen und finde nicht den richtigen Ring am Objektiv. Doch! Als ich den Ring drehe sehe ich die sich verändernde Anzeige am oberen Bildrand. Ich visiere die Projektion an und muss erneut scharfstellen. In der Mitte des Sichtfelds sind zwei Kreise. Der Innere ist horizontal geteilt, wie von einem Äquator. Nord- und Südhälfte des Kreises sind gegeneinander ungleich verschoben. Ich drehe den griffigen Ring am Objektiv und die Hälften nähern sich an. Erst als ich aber aufstehe und weiter zurückgehe und die Projektion mit Distanz betrachte vereinen sich die beiden Halbkreise zu einem. Ich fokussiere auf dein Gesicht um sicherzugehen, dass der Kreis sich schliesst, dass das Foto scharf wird. Um sie herum sehe ich dass das gesamte Bildfeld mit feinen konzentrischen Kreisen überzogen ist. Ich sehe durch deine Kamera, sehe die Kreise die Du vor all den 1197 Bildern gesehen hast. Deine Welt bestand aus Kreisen und einem Zeiger, Sphären und Spitzen. Über dem Sichtfeld sehe ich die analoge Anzeige, die mir die Blende verrät: 2,8. Darunter in einem kleineren Sichtfenster: 125 – der ASA Wert des Films? Ich schaue auf die doppelt fokussierte Vergangenheit der

Diaprojektion: Das was du in deiner Hand hältst ist nicht die Bessamatic, sondern dein Fernglas. Natürlich - ich habe ja die Kamera in der Hand! Du lächelst in deine, meine Kamera. Wir schauen uns an. Ich drücke den Auslöser! Das präzise, zarte-mechanische Klacken der Blende ertönt und es wird schwarz. Ich spanne den Film erneut. Die Bilderanzeige scheint rückwärts zu laufen. Sie zeigt 34. Bedeutet dies, dass der Film noch voll ist? Ich werde es ausprobieren und noch andere deiner Bilder abfotografieren, deinen Blick nachvollziehen. Während ich abdrücke, fühle ich das kalte Metall an meiner Stirn und rieche das Leder der Hülle, die die Voigtländer Kamera umgibt.

Wieder zurück auf der langen Allee die auf die Unisphere zuführt, zurück im Weltall sozusagen. Wenn es das Bedürfnis meines Vaters war, die weite Welt zu entdecken, fand er dies vielleicht auch in der Weltausstellung als er auf diese, seine kleine Welt zu lief. Er konnte in der Ferne noch ein bisschen ferner reisen, ohne Gefahr, ohne Eile, ohne Mühe. Wie fühlt sich ein Seemann, der nach vollbrachter Überquerung von Ozeanen über diese Allee, auf diese Abbildung einer Welt zuschlendert, die er schon umrundet hat, bzw. deren Umrundung ihm machbar vorkommt? Die Kronen der Alleebäume rechts und links laufen zentralperspektivisch auf den Globus zu. Es sieht aus als würde der Planet durchs All rasen und rechts und links eine Wolke aus Laub hinter sich her ziehen. Wieder ein Dome. Allerdings sieht dieser eher aus wie eine Spinne die ein Ufo trägt. Das Dia wurde aus einem fahrenden Auto heraus gemacht. Das x-förmige futuristische Gebäude scheint Aufmerksamkeit erregt zu haben und bekannt zu sein. Das Auto ist ein Cabrio. Der Flughafen der von Los Angeles. LAX. Das Spinnenufo ist das sogenannte Theme Building, ein ikonisches Space Age Bauwerk des afro-amerikanischen Architekten Paul R. Williams, der unter anderem das Wohnhaus Frank Sinatras entwarf. Williams der ein exzellenter Zeichner war, besaß die außerordentliche Fähigkeit seine Entwürfe auch kopfüber skizzieren zu können. Er entwickelte diese Technik, da in den 1920er Jahren viele seiner wei-

ßen Kunden sich unwohl fühlten direkt neben einem schwarzen Mann zu sitzen. Auf dem Kopf zeichnend konnte er ihnen gegenüber sitzen und über die zum Kunden ausgerichtete Zeichnung kommunizieren.

Ich sehe einen Sonnenuntergang auf dem Kopf. Ein Sonnenuntergang der mehr als 50 Jahre alt ist. Als mein Vater ihn fotografierte hatte er noch ungefähr 20.000 Sonnenuntergänge vor sich. 20.000! Wieviele davon hat er gesehen - auf dem offenen Meer, in Häuserschluchten einer fremden Stadt, abends im Auto auf dem Rückweg von der Arbeit, auf der Terasse des Ferienbungalows? Wieviele davon hat er bewundert? Wieviele derer die er bewusst betrachtet hat, hat er fotografiert? Dies ist einer der wenigen die er in seinem Leben fotografiert hat. In seinem Leben hätte er un-

gefähr 28.000 fotografieren können. Mir wird bewusst wie jung mein Vater damals noch war. Mir fällt auf: Ich habe selbst sogar heute den Sonnenuntergang gesehen und ihn fotografiert. Seit es Smartphones gibt steigt die Anzahl der Sonnenuntergänge die wir in unserem Leben fotografieren, nicht aber die Anzahl derjenigen die wir erleben. Es dürfte ungefähr mein 16.500ster gewesen sein und heute ist der 71. den mein Vater nicht mehr hat sehen können. Nutzt sich die Sonne ab vom permanenten Untergehen? Ist den Menschen eigentlich bewusst wieviele Sonnenuntergänge sie erleben und dass es fast ebensoviele Sonnenaufgänge sind? Ich weiss nicht ob mein Vater vor Sonnenaufgang geboren wurde? Wenn ja, hat er in seinem Leben genausoviele Auf- wie Untergänge erlebt.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Tibor Pataky (Zürich)

Alle unsere Gestern

Das Fragmentarische und Koolhaas' Kunsthal in Rotterdam

Die Rotterdamer Kunsthal von OMA/Rem Koolhaas ist eine im Werk OMAs unübertroffene Demonstration der Möglichkeiten des Fragmentarischen und zugleich dessen Kritik und Abgesang. Der Gestus des Bruchstückhaften als Form – das collageartige, oft dialektische Nebeneinander divergierender Ordnungen, Konstruktionen, Materialien und Zitate – ist Bedingung ihrer diskursiven Qualität. Über die Neuausrichtung von OMA hinaus, reflektiert die Kunsthal einen Übergang von epochalen Dimensionen: vom geteilten Europa des Kalten Krieges zur Europäischen Union und Globalisierung; von westlichem Defätismus zum „Ende der Geschichte“; vom Wohlfahrtsstart zu neoliberaler Reform; von postmoderner Architektur zu Diagramm und Ikone.

<http://www.archimaera.de>

ISSN: 1865-7001

urn:nbn:de:0009-21-56893

März 2023

#10 "Fragment"

S. 52-65



Das Fragmentarische spielt eine Schlüsselrolle in der postmodernen Architektur der 1970er und -80er Jahre, einschließlich der ganz der Moderne verpflichteten von Rem Koolhaas. Die Liste dessen, was es dem Office for Metropolitan Architecture (OMA) während zweier Jahrzehnte ermöglicht, ist lang: ein vorwegnehmendes Abbild großstädtischer Ereignisdichte; die Übersetzung programmatischer Komplexität in Form; ein differenziertes Eingehen auf den Ort jenseits des Prinzips mimetischer Einpassung; eine kritische Reflexion der Moderne und zeitgenössischer Architektur, die sich der Techniken der Collage und Montage bedient; und, trotz des pasticheartigen Rückgriffs auf der Vergangenheit entlehnte Versatzstücke, das Erzeugen von Neuem. Unter dem Eindruck der anbrechenden Ära dekonstruktivistischer Architektur, des Falls der Berliner Mauer und den raschen Fortschritten Europäischer Integration, unterzieht Koolhaas die entwurfliche Ausrichtung des Büros einer grundlegenden Revision. Nachdrücklich der Gegenwart und der Wiederherstellung des "Ganzen" verschrieben, bedeutet der neue Ansatz für OMAs Verhältnis zu Fragment und Vergangenheit eine Kehrtwende. Die Kunsthal steht zwischen den beiden Ansätzen: zeitlich und inhaltlich. Ihre Architektur ist eine im Werk OMAs unübertroffene Demonstration der Möglichkeiten des Fragmentarischen und zugleich dessen Kritik und Abgesang. Der Gestus des Bruchstückhaften als Form ist Bedingung ihrer diskursiven Qualität. Über die Neuausrichtung von OMA hinaus, reflektiert die Kunsthal einen Übergang von epochalen Dimensionen: vom geteilten Europa des Kalten Krieges zur Europäischen Union und Globalisierung; von westlichem Defätismus zum "Ende der Geschichte"; vom Wohlfahrtsstart zu neoliberaler Reform; von postmoderner Architektur zu Diagramm und Ikone.

In einer 2006 von Barry Bergdoll und Werner Oechslin herausgegebenen Anthologie zum Thema Fragment, erklärt Mary McLeod in Hinblick auf den Gebrauch des Begriffs "fragmentarisch": "Wir verwenden das Wort für Entwürfe, wenn sie fragmentarisch aussehen, nicht, weil sie tatsäch-

lich Bruchstücke sind."¹ McLeod bezieht sich an dieser Stelle auf die Ausstellung *Deconstructivist Architecture* des New Yorker Museum of Modern Art und das Fragmentarische als ein ästhetisches Hauptmotiv dekonstruktivistischer Architektur.² Unter den Teilnehmern der von Philip Johnson und Mark Wigley kuratierten Ausstellung des Sommers 1988 waren auch Rem Koolhaas und das von ihm geführte Office for Metropolitan Architecture (OMA). Tatsächlich hat das Fragmentarische im metaphorischen Wortsinn — als Bild des Bruchstückhaften — vieles ermöglicht, was für OMAs Entwürfe der siebziger und achtziger Jahre wesentlich war. OMAs Entwurf für den Parc de la Villette in Paris (1982-83), der das Programm in 50 parallele Streifen und das "Konfetti" fünf verschiedener Punktraster fragmentiert, liefert ein vorwegnehmendes Abbild metropolitaner Ereignisdichte, wie sie Koolhaas in *Delirious New York* beschreibt und deren Idee der eigentliche Lebensnerv von OMAs Entwürfen der folgenden Jahrzehnte ist.³ Beim Tanztheater in Den Haag (1981-87) übersetzt OMA die verschiedenen Programmbestandteile in volumetrische Fragmente unterschiedlicher Formen, Materialien, Farben und Motive, die den Gesamtbaukörper als zufällige Verbindung voneinander unabhängiger Eingriffe erscheinen lassen (Abb. 1). Neben der Suggestion metropolitaner "Kongestion" erlaubt der fragmentierte Baukörper ein differenziertes Eingehen auf den Ort — Jacques Lucan hat den Bau mit einem Chamäleon verglichen⁴ — jenseits der von Koolhaas belächelten Modi kontextualistischer Einpassung.⁵ In erklärter Opposition zu einem am Städtebau des 19. Jahrhunderts oder vorindustriellen Städten orientierten Stadtideal, überhöht OMA mit dem Tanztheater gerade den heterogenen Charakter der Umgebung — eine Haltung, der eine weitere Lektion von *Delirious New York* zugrunde liegt, nämlich die moderne Stadt wesentlich als ein Kollisionsraum von Disparatem und Gegensätzlichem zu begreifen, das Nebeneinander des Ungereimten als Qualität.⁶ Die für viele Entwürfe charakteristische Verbindung von Fragmenten unterschiedlichster Referenzen wiederum eignet eine diskursive, mitunter kri-



Abb. 1 OMA, Niederländisches Tanztheater, Den Haag, 1981-1987. Foto: © Hans Werlemann.

tische Dimension, die eher benennt, thematisiert und polemisiert, als dass sie sich zu den jeweiligen "Originalen" bekennt, wie am Beispiel der Kunsthal zu sehen sein wird.

There is no future⁷

Wichtig für die frühen Projekte OMAs ist das Fragmentarische auch im Zusammenhang mit Koolhaas' Kritik an postmoderner Architektur. Ohne den Begriff selbst zu gebrauchen, wendet sich Koolhaas in dem kurzen, manifestartigen Text *La nostra nuova sobrietà* von 1981 gegen eine Architektur, die die Moderne und ihr Engagement für Programm und Funktion preisgibt zugunsten von Historismus, Formalismus, semantischen Gehalt und vormodernen Typologien.⁸ Tatsächlich halten OMAs Projekte dieser Jahre — etwa die Studie für das Kuppelgefängnis in Arnheim oder der Wettbewerbsentwurf Kochstrasse / Friedrichstrasse in Berlin von 1980 — am typologischen und formalen Repertoire der Moderne plakativ fest. OMA begab sich damit in eine vielleicht noch größere Abhängigkeit von historischen Vorbildern als der in seinen motivischen Anleihen oft sehr freie postmoderne Historismus. Nicht wenige Kollegen und Kritiker sahen OMAs Entwürfe als Ausdruck von Nostalgie — einer Sehnsucht nach früherer Moderne und Nachkriegsmo-

derne.⁹ Dennoch wurde die Übertragung der Techniken der Collage und Montage auf das motivische Repertoire der architektonischen Moderne zu einer Quelle architektonischer Innovation. Für sich genommen neigen die Entwurfsbestandteile zum pasticheartigen Rückgriff auf die Tradition der Moderne. Als Ganzes jedoch gehen Bauten wie das Tanztheater, die Villa Dall'Ava und die Patio Villa in Rotterdam (1984-88) deutlich über die Summe motivischer Anleihen hinaus. Neu ist, wie Verschiedenartiges und Gegensätzliches miteinander verbunden wird — Miesianisches mit Corbusianischem, Konstruktivistisches mit Wiederaufbaumoderne, Populäres mit Sprödem, Nobles mit Ephemerem. Mit der Diskontinuität der Teile, arrangiert nach den Prinzipien der Montage und Collage, geht der Eindruck des Fragmentarischen einher.

Viktor Buchli sieht in der eklektischen Kombination der Vergangenheit entlehnter Formen einen Grundzug postmodernen Entwerfens. In einem Essay über das italienische Designstudio Alchimia vergleicht er den postmodernen Designer mit Claude Lévi-Strauss' Bricoleur:

"[...] der Bricoleur akzeptiert die Welt, wie sie ist und gestaltet sie um, statt eine neue Welt vorwegzunehmen und zu erfinden. In dieser Hinsicht hat der

*Bricoleur ein anderes Verhältnis zur Zeit als der Modernist: eines, das zurückschaut und auf der fortwährenden Umarbeitung von empfangenen Elementen seiner Umwelt beruht, im Unterschied zu einem, das vorausschaut und erfüllt ist von der Vorstellung neuer Verhältnisse und Möglichkeiten.*¹⁰

Buchlis Beschreibung postmoderner Bricolage, die nicht Dilettantismus meint, sondern sich allein auf das Verhältnis zu Vergangenheit und Zukunft bezieht, passt ebenso auf die oben genannten Bauten OMAs der 1970er und 1980er Jahre wie auf Schlüsselbauten postmoderner Architektur wie Hans Holleins Museum Abteiberg in Mönchengladbach (1976-82) oder James Stirlings Staatsgalerie in Stuttgart (1977-83). Buchli sieht das Zurückverwiesen-Sein auf bereits Vorhandenes als Ausdruck einer kollektiven, zeitgeschichtlich bedingten Desillusionierung:

*"Bricoleure sind erklärtermaßen nicht-utopisch in dem Sinn, dass sie keine neue Sprache oder materielle Umgebung erfinden, die der Welt eine neue Gestalt geben würde. Es ist kein Zufall, dass die Postmoderne nach dem Prager Frühling von 1968 in der Folge kollektiver Enttäuschung über progressive Bewegungen wie dem Kommunismus aufkam. [...] Was manche einen nihilistischen Impuls nennen mögen, [...] kann mehr noch als ein Anerkennen des Umstands verstanden werden, dass das utopische Versprechen westlicher Rationalität zum Scheitern verurteilt war."*¹¹

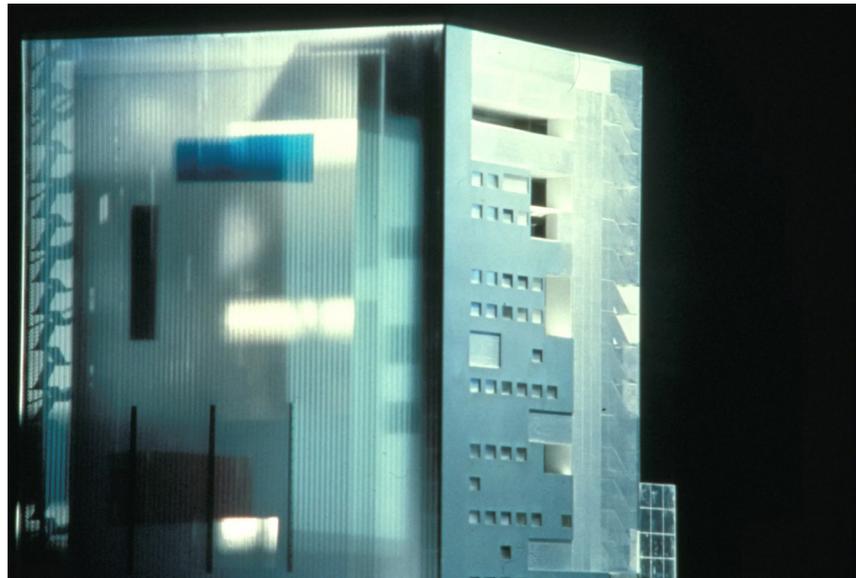
Auch waren keineswegs nur die gescheiterten Revolutionen von '68 dazu geeignet, das Vertrauen in die Möglichkeit progressiver gesellschaftlicher Erneuerung zu erschüttern. Verwöhnt vom wirtschaftlichen Erfolg der Nachkriegsära, neigten gerade die westlichen Gesellschaften nach den Erfahrungen des Vietnamkriegs, dem Bericht "Grenzen des Wachstums" von 1972, der Ölkrisen von 1973 und 1979 sowie der Stagflation und Arbeitslosigkeit der "langen 70er Jahre" zum Defätismus. Die dystopischen Visionen von Filmen wie *Soylent Green* (1973), *Blade Runner* (1982) und *Brazil* (1985) sind durchsetzt von Ruinen und Requisiten der Gegenwart, mo-

derner Metropolen und der Geschichte des 20. Jahrhunderts. Dass das pessimistische Klima dieser Jahre sich auch in Koolhaas' Arbeit niederschlug, zeigt sich darin, wie er selbst das Thema der Utopie behandelt. Die Vision des Projekts Exodus (1972-73) ist nicht weniger abgründig als Koolhaas' halbfiktive Beschreibung des Down Town Athletic Club in *Delirious New York* (1978). Beide teilen die Menschheit in Entbehrende "draussen" und Privilegierte "drinnen", die ihre Vorrechte in Miniaturen zum Totalitären tendierender Systeme genießen.

Wendejahre

Unter dem Eindruck der anbrechenden Ära dekonstruktivistischer Architektur, des Falls der Berliner Mauer und des rasanten Tempos europäischer Integration Ende der 1980er Jahre, unterzieht Koolhaas die entwerfliche und theoretische Ausrichtung von OMA einer grundlegenden Revision. Einen entscheidenden Durchbruch bedeuten dabei die Wettbewerbsbeiträge von 1989 für das Fährterminal in Zeebrugge, das Zentrum für Kunst- und Medientechnologie in Karlsruhe (ZKM) und die Nationalbibliothek in Paris. Gemeinsam ist diesen Projekten die Kontraktion fast des gesamten Raumprogramms in einem einzigen, alles dominierenden Baukörper. Die Abkehr von den zusammengesetzten, in ihrer Farblichkeit, Materialität und Form heterogenen Volumen ist deutlich. Gerade bei OMAs bis dahin erfolgreichsten und meistpublizierten Projekten – darunter die Erweiterung des Parlaments in Den Haag (1978), Boompjes, das Kuppelgefängnis, das Tanztheater und die Villa Dall'Ava – gehörte die komplexe, zum Fragmentarischen neigende Gestalt des Äusseren zum konzeptuellen und ausdrucksmäßigen Kern des Entwurfs. Bei den Entwürfen für Zeebrugge, Karlsruhe und Paris hingegen zieht der Umriss des Hauptbaukörpers dem Fragmentarischen die Grenze. Im Innern jedoch besteht es fort in Form von Volumen (Zeebrugge), Hohlräumen (Paris) oder, gleichsam als deren Projektion in die Fläche, in collagenartig zusammengesetzten Fassaden (Karlsruhe) (Abb. 2). Die frühere, gegen die Postmoderne gerichtete ausdrückliche Anlehnung

Abb. 2 OMA, Zentrum für Kunst- und Medientechnologie, Karlsruhe. 1989-1992. © OMA AMO / 2021, ProLitteris, Zürich.



an Vorbilder der Moderne wird vermieden.¹²

Aus einer Reihe von Äusserungen geht hervor, dass die Abgrenzung von dekonstruktivistischer Architektur der womöglich wichtigste Beweggrund für Koolhaas' Kurskorrektur der neunziger Jahre war. 1990 erklärt Koolhaas in Hinblick auf die Wettbewerbe des Vorjahres:

"Mit diesen letzten Arbeiten wollten wir auch mit dem Dekonstruktivismus brechen, mit dieser Fixation auf Vergangenes, um eine zeitgenössische Position zu beziehen."¹³

Der Vergangenheit gehört für Koolhaas nunmehr die gesamte Tradition der Moderne an. Die formale, zum Teil bewusst gesuchte Nähe dekonstruktivistischer Architektur zu den sowjetischen Avantgarden der 1920er und 1930er Jahre hatte Johnsons und Wileys Ausstellung eindrücklich thematisiert. Koolhaas zieht mit seiner jähren Abkehr von der Moderne die ideologische Konsequenz aus dem sich seit dem Fall der Mauer im November 1989 abzeichnenden Ende des Kalten Krieges. Bereits im April 1990 fordert er von seinen niederländischen Kollegen eine "ideologische Antwort auf das plötzliche Verschwinden des Sozialismus, der in beinahe allen Fällen die latente Nahrung und Rechtfertigung unserer modernen Architektur ist".¹⁴ Im Mittelpunkt von Koolhaas' Kritik dekonstruktivistischer Architektur steht jedoch das Fragmentarische als deren eigentlicher Wesens-

kern. "Meine Skepsis gegenüber dem Dekonstruktivismus", erklärt er 1992, "richtet sich gegen diese naive, banale Analogie zwischen einer vermeintlich irregulären Geometrie und einer fragmentierten Welt."¹⁵

Der fragmentarische und in diesem Sinn dekonstruktivistische Charakter der eigenen Entwürfe war Koolhaas durchaus bewusst.¹⁶ Der grosse Maßstab in der Architektur als Gebot der Stunde und Ausweg, der die Wiederherstellung des "Ganzen" ermöglicht – dieser Gedanke, den er 1994 in dem Essay *Bigness* mit provozierender Deutlichkeit formulieren wird, gewann an der Schwelle zu den neunziger Jahren allmählich Konturen.¹⁷ Bereits die Wettbewerbe von 1989 enthalten Ansätze der neuen Strategie. Es handelt sich dabei ausnahmslos um grosse Projekte mit Nutzflächen zwischen 30.000 und 250.000m², und auch die Masterpläne desselben Jahrs für Euralille und den Frankfurter Flughafen sehen Bauten grossen Maßstabs vor. Ein Jahr später, im Rahmen einer Ausstellung am IFA in Paris, erklärt Koolhaas das "sehr große Gebäude" zum vorrangigen Thema des ausgehenden Jahrhunderts.¹⁸ Unmittelbar an die Ergebnisse seiner programmatisch überformten Analyse des Manhattaner Wolkenkratzers in *Delirious New York* anknüpfend, umreißt er die Konsequenzen für die Architektur. Entscheidend in Hinblick auf die Wiederherstellung des Ganzen ist dabei die vollständige und Koolhaas zufolge unvermeidliche Trennung von Innen und Aussen. Ab einer gewissen Pro-

jektgröße, so Koolhaas, seien die Programme zu komplex und unbeständig, um in der Fassade abgebildet zu werden.¹⁹ Ermöglicht wird der neue, dem Ganzen verpflichtete Ansatz – er gewinnt für OMAs Bauten ab Ende der neunziger Jahre zunehmend an Bedeutung – erst durch eine radikal andere, optimistischere Einschätzung der Zukunft, die ihre Grundlage in der Aussicht auf das Ende des Kalten Krieges und die Europäische Union hat. Das Projekt für Euralille und die Wettbewerbe von 1989 sieht Koolhaas als Ausdruck eines neuen europäischen Ehrgeizes.²⁰ Auffällige Parallelen deuten darauf hin, dass er den von der europäischen Politik eingeschlagenen Kurs auf die Praxis von OMA zu übertragen versucht: beide, auch das politisch und ökonomisch fragmentierten Europa, arbeiten auf ein neues Ganzes hin; beide orientieren sich am ökonomisch-ideologischen Programm der Reagan-Ära; beiden ist maximale Größe ein zentrales Anliegen.²¹

Der Kunsthal-Entwurf vom Dezember 1988

Der Entwurf der im Oktober 1992 fertiggestellten Kunsthal in Rotterdam entstand in seinen Grundzügen im November und Dezember 1988 in enger Zusammenarbeit zwischen Koolhaas und dem japanischen Architekten und damaligen OMA Mitarbeiter Fuminori Hoshino.²² Ungeachtet der Tatsache, dass es sich um kein "sehr großes Gebäude" handelt, ist das Projekt, das der Baukommission erstmals am 14. Dezember in Form von schematischen Zeichnungen und einem Arbeitsmodell vorgelegt wurde, in mehrerer Hinsicht eine Vorwegnahme der von Koolhaas während der Folgejahre entwickelnden Entwurfsstrategien (Abb. 3).²³ So ist die Außenform auf ein einziges Volumen reduziert; der Einfachheit der quadratischen Grundform steht eine komplexe innere Organisation gegenüber; nicht bildhafte Verweise auf Vorbilder der Moderne, sondern die Organisation des Programms bilden die Grundlage des Entwurfs; der Weg durch das Gebäude ist als Erweiterung des öffentlichen Raumes konzipiert – eine Idee, die für OMA gerade im Zusammenhang mit großen Gebäuden und der mit ihrer Größe verbundenen Ab-

lösung vom Stadtorganismus strategische Bedeutung gewinnt.²⁴

Die Kunsthal wird kreuzförmig durch zwei öffentliche Wegverbindungen geteilt. Sämtliche vier Ebenen des Gebäudes – die Niveaus des angrenzenden Museumparks und Deichs sowie der darüber liegenden Ausstellungsräume und Dachterrasse – sind als spiralförmiger Rundgang angelegt und mit Ausnahme zweier kurzer Treppen durch ausgedehnte Rampen und Stufenrampen miteinander verbunden (Abb.4). Bereits die Skizzen und Modelle der ersten Entwurfsfassungen thematisieren das Schema der inneren Organisation. Sämtliche Geschossebenen werden kreuzförmig geteilt, auch solche, die von den öffentlichen Wegeverbindungen unberührt bleiben. Der Umriss der am Fuß des Deichs entlangführenden Zufahrtsstraße wird als horizontaler Glasstreifen in die darüber liegende Geschosdecke und Dachfläche projiziert (Abb. 5). Die Fassaden sind zunächst als ein möglichst getreues Abbild des durch die Haupträume der Kunsthalle führenden Rundgangs konzipiert. Eine axonometrische Skizze vom 2. Dezember 1988 – Teil eines Faxes mit Grundrissen, Ansichten und Schnitten – erläutert das den Fassaden zugrundeliegende Prinzip (Abb. 6).²⁵ Ein geschoßhohes, zweimal um den Baukörper gewickeltes Band zeichnet den Rundgang nach, wobei dessen Material nach der ersten Umrundung von "Glass" zu "Wand" wechselt. Die binäre Materialität versinnbildlicht die die Innen- und Außenseite einer Möbiusschleife und ist ein weiterer Verweis auf die Wegführung. Ursprünglich achtförmig auf nur zwei Geschossen angelegt, führte der Ausstellungsrundgang zunächst unabhängig von der Laufrichtung zum Ausgangspunkt zurück. Erst durch das Hinzufügen einer dritten Ausstellungsebene wurde der Rundgang zur Spirale. Vier Jahre später, bei Führungen durch das fertige Gebäude, hielt Koolhaas jedoch an dem Vergleich mit der Möbiusschleife fest.²⁶

Dass die ersten Fassungen des Entwurfs sich dem Schema seiner inneren Organisation annähern, ist nicht bloß eine Folge des geringen Grades seiner Ausarbeitung. Sie waren auch ein Ver-

Abb. 3 OMA, Kunsthal Rotterdam. Deckblatt der Broschüre vom 14. Dezember 1988. Oben links: Schemaskizze des von zwei Wegeverbindungen gekreuzten Baukörpers. © OMA AMO / 2021, ProLitteris, Zürich.



Abb. 4 OMA, Kunsthal Rotterdam. Lageplan, 14. Dezember 1988. Die Kunsthal liegt zwischen dem Museumpark (oben) und dem als vierspurige Verkehrsachse ausgebauten Deich (unten). © OMA AMO / 2021, ProLitteris, Zürich.

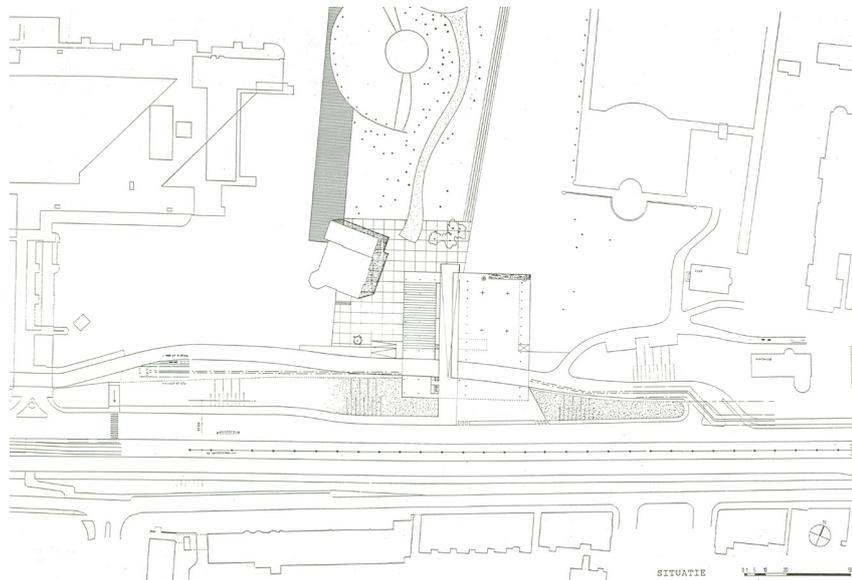


Abb. 5 OMA, Kunsthal Rotterdam. Modell, 1:500. Vermutlich Ende November 1988. Die gekrümmten transparenten Flächen bilden den Verlauf der Zufahrtsstraße am Fuß des Deichs ab. Foto: © Collection Het Nieuwe Instituut.

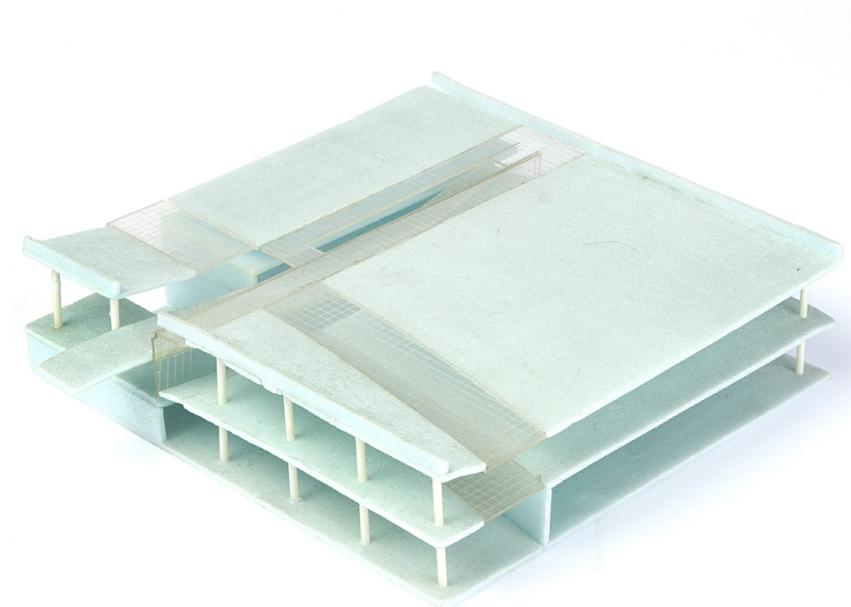
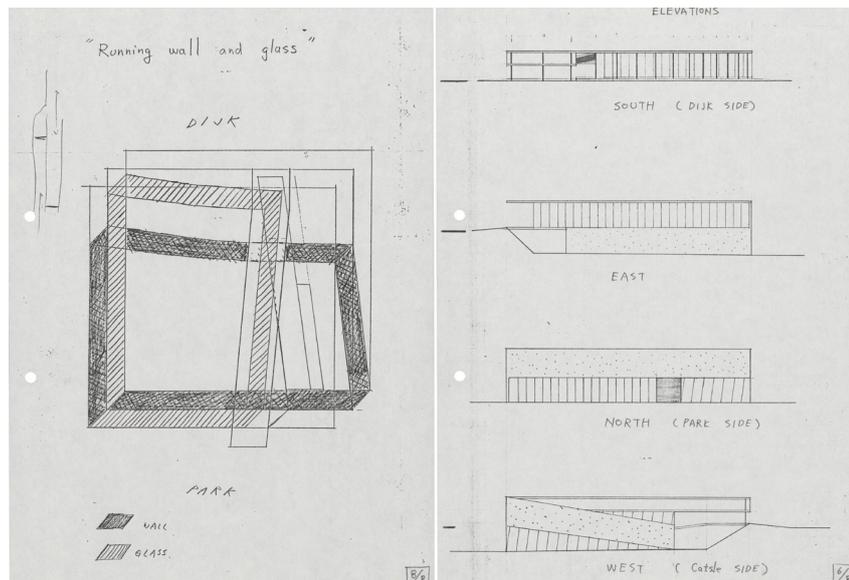


Abb. 6 OMA, Kunsthal Rotterdam. Fax vom 2. Dezember 1988. Links axonometrische Skizze der Fassadenabwicklung. Rechts: Ansichten. © OMA AMO / 2021, ProLitteris, Zürich.



such, die architektonische Gestalt der Kunsthal auf dieser Grundlage zu erzeugen, nämlich als Form gewordenes Abbild von Problem (kreuzförmige Teilung) und Lösung (spiral- oder achtförmiger Rundgang). Eine inhaltliche Verbindung zum Diagramm-Begriff, wie er in der Architekturdiskussion ab Ende der 1990er Jahre weite Verbreitung findet, besteht vor allem in zweierlei Hinsicht. Zunächst übersetzt der Entwurf vom Dezember 1988 das Diagramm von Programm und räumlicher Organisation direkt in Form; in diesem Sinne hat man OMAs Bibliotheksentwurf für Jus-sieu und die Bibliothek in Seattle als Prototypen diagrammatischer Architektur interpretiert, bei der die generierte Form ikonischen Charakter gewinnt.²⁷ Entscheidend für die Kunsthal und die Wettbewerbsentwürfe von 1989 ist jedoch die Emanzipation vom motivischen Repertoire der Moderne – und damit auch von dekonstruktivistischer Architektur –, die ein zumindest vorläufig von Formfragen absehendes Entwerfen erlaubt.²⁸

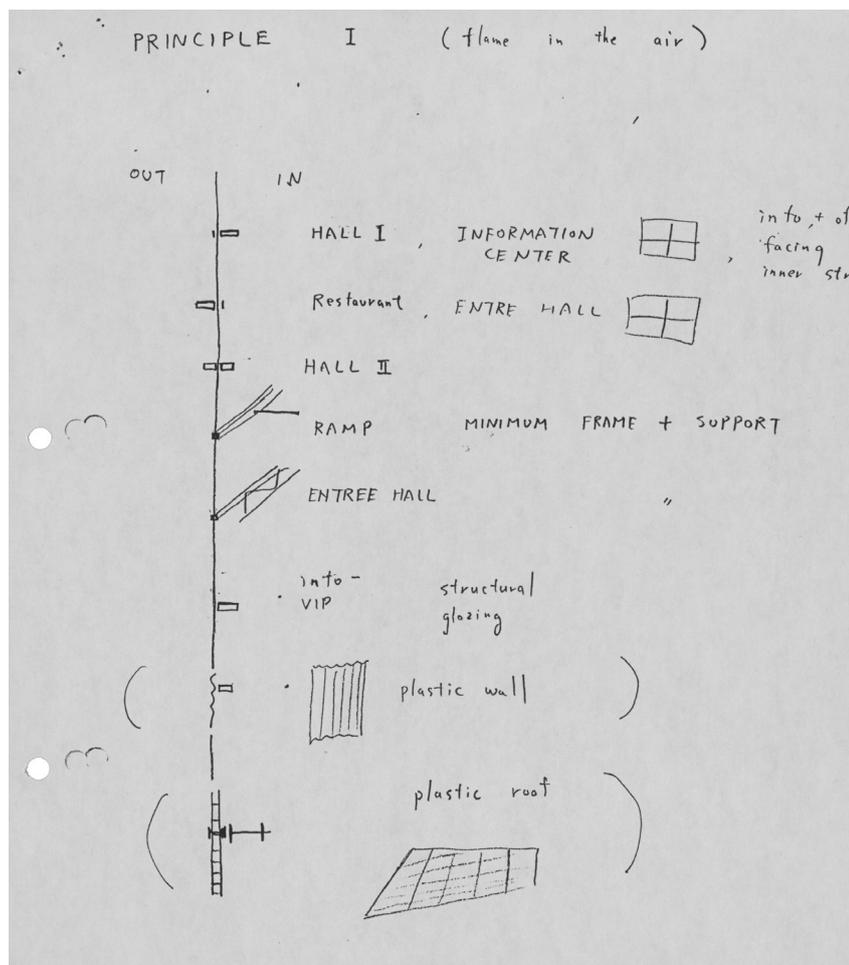
Die Entwicklung der Kunsthal ab 1989

Bereits der Entwurf vom 2. Dezember enthält mit der Andeutung einer hybriden Tragstruktur ein von der Zirkulation völlig unabhängiges Element.²⁹ Das später ausgeführte Tragwerk besteht im Wesentlichen aus drei, weitgehend voneinander unabhängigen Teilen: zwei Stahlbetonkonstruktionen unterschiedlichen Typs und eine von Geschoss zu Geschoss modifizierte Stahlrahmen-

konstruktion. Der offensichtliche Zweck der hybriden Tragstruktur ist, durch die sichtbaren Teile der Konstruktion – Stützen vor allem und teilweise auch Decken und Dach – den Charakter der verschiedenen räumlichen Bereiche zu variieren. Im Zuge der weiteren Bearbeitung und Detaillierung wird das Prinzip des Hybriden auf sämtliche Bestandteile der Konstruktion übertragen. Die Unterschiedlichkeit der Haupträume ist oft bemerkt worden. Nahezu alle Parameter der Gestaltung werden modifiziert, und zwar in einer Weise, die den Räumen eine je eigene Bildhaftigkeit verleiht. So gelangt man etwa vom "Rohbau" (Stützen und Decke in Sichtbeton, Hartbetonüberzug) von Eingangshalle und Auditorium in den "dunklen Wald" von Halle 1 (mit Baumstämmen verkleidete Stützen, schwarze Decke) und von dort in die lichtdurchflutete "Industriehalle" (weißes, gleichsam nach innen gekehrtes Sheddach) von Halle 2.

Auch die Gebäudehülle steht ganz im Zeichen des Hybriden. Zwei der fünf opaken Wandstreifen sind mit Travertin verkleidet, drei bestehen aus Sichtbeton, dessen Farbe je nach Fassade von weiß zu grau und schwarz wechselt. Die transparenten und transluzenten Flächen kombinieren Klarglas, grün und grau eingefärbtes Glas, geätztes und silbern beschichtetes Glas, gelb eingefärbte Spiegelverglasung, Profilitglas sowie Steg- und Wellplatten aus Polycarbonat. Zur Befestigung dienen Pfosten- und Riegelsysteme aus Aluminium und Stahl, auch in Verbindung mit Strukturverglasung (Abb. 7). Die Pfosten, deren Tiefe mit-

Abb. 7 OMA, Kunsthal Rotterdam. Schematische Übersicht der Fassadensysteme und Details transparenter und transluzenter Flächen. März 1991. © OMA AMO / 2021, ProLitteris, Zürich.



unter innerhalb derselben Fensterfläche kontinuierlich zunimmt (von 8 auf 30 Zentimeter), sind teils innen, teils außen angeordnet und stellenweise als filigrane Gitterträger oder Glaschwerter ausgebildet. Die Proportion und Größe der Gläser variiert von Fall zu Fall, mitunter erheblich und innerhalb derselben Fassade (Abb. 8). Eine Übersicht vom Dezember 1989 erfasst mehr als 20 Eckverbindungen von transparenten und transluzenten Flächen; jede dieser Verbindungen wurde unterschiedlich detailliert.³⁰

So hybrid die Konstruktion, so eklektisch die Referenzen. Die Kunsthal ist durchdrungen von einer komplexen Verschränkung miesscher und corbusianischer Motive. Ist das Äußere halb miessche Box (Öffnung), halb Villa Savoye (Wand), verbindet das Innere den neutralen Raum des amerikanischen Mies – deutlich bezeichnet durch die schwarz lackierten H-Profile der Stahlstützen, im östlichen Gebäudeabschnitt – mit der maison domino und dem plan libre – ihrerseits deutlich bezeichnet durch das Oval des Vorhangs als Demonstration der von ihrer

tragenden Funktion befreiten Wand im Auditorium (Abb. 9). Der sich zur Deichkrone öffnende Portikus thematisiert die Anleihen mit unmissverständlicher Deutlichkeit. Während das auskragende Flachdach an Mies' Nationalgalerie in Berlin erinnert (schwarzes "Gebälk" in Stahl), sind vier der insgesamt fünf unterschiedlichen Stützen gleichsam in Anführungszeichen gesetzte Zitate: kreuzförmige Stütze und H-Stütze (Mies), pilotis und quadratische Betonstütze (Le Corbusier) (Abb. 10). Doch die Kunsthal verweist keineswegs nur auf die frühe Moderne. Das Auditorium mit seinem abschüssigen Boden und den geneigten, Einsturz suggerierenden Pfeilern hat Züge dekonstruktivistischer Architektur, ebenso die Ausdehnung der zentralen Rampe mit dem Dachgarten, die sowohl den westlichen als auch den östlichen Gebäudeabschnitt penetriert (Abb. 11). Anderes wiederum verweist auf die Architektur der Postmoderne: so die an Direktheit und Präsenz im Werk OMAs unübertroffenen Zitate; die Travertinverkleidung und der orangefarbene Anstrich von Teilen der Stahlkonstruktion, die an Stirlings

Museumsbauten erinnern und die von Charles Jencks und Koolhaas selbst einst postulierte Popularisierung der Architektur; zahlreiche Details – wie etwa der als Handlauf dienende Baumstamm des Portikus oder der ohne erkennbaren Grund darüber auskragende Stahlträger –, die eher ironisch als surreal wirken, Koolhaas' Verdikt gegen (postmoderne) Ironie in der Architektur zum Trotz (Abb. 12).³¹

Aufbruch der Helvetier

Anders als der Entwurf vom Dezember 1988 steht die Entwicklung des Projektes von 1989 bis 1992 zu OMAs neuen, von Koolhaas im gleichen Zeitraum konzipierten Ansatz in einem teils gespannten, teils widersprüchlichen Verhältnis. Sehr im Widerspruch zum an-

gekündigten Verzicht auf Referenzen begegnet der Besucher der Kunsthal umfassenden Bezugnahmen auf das Werk Mies' und Le Corbusiers, die die Abhängigkeit der Architektur von ihrer modernen Vergangenheit mit einer an Parodie und Persiflage grenzenden Deutlichkeit thematisieren.

Komplexer, aber sicherlich nicht widerspruchsfrei ist das Verhältnis zu Koolhaas' Kritik am Fragmentarischen. Bedeuten das kompakte Volumen sowie die Motive von Spirale und Möbiusband Ganzheit und Zusammenhalt, so wirken die konstruktive, formale und referenzielle Verselbständigung der Teile auf deren Auflösung hin. Im Gebäudeinnern wird die dialektische Spannung zwischen räumlicher Kontinuität und Autonomie gehalten. Bei

Abb. 8 OMA, Kunsthal Rotterdam. Fassaden der Baueingabe- und Ausschreibungsphase. April 1990. © OMA AMO / 2021, ProLitteris, Zürich.

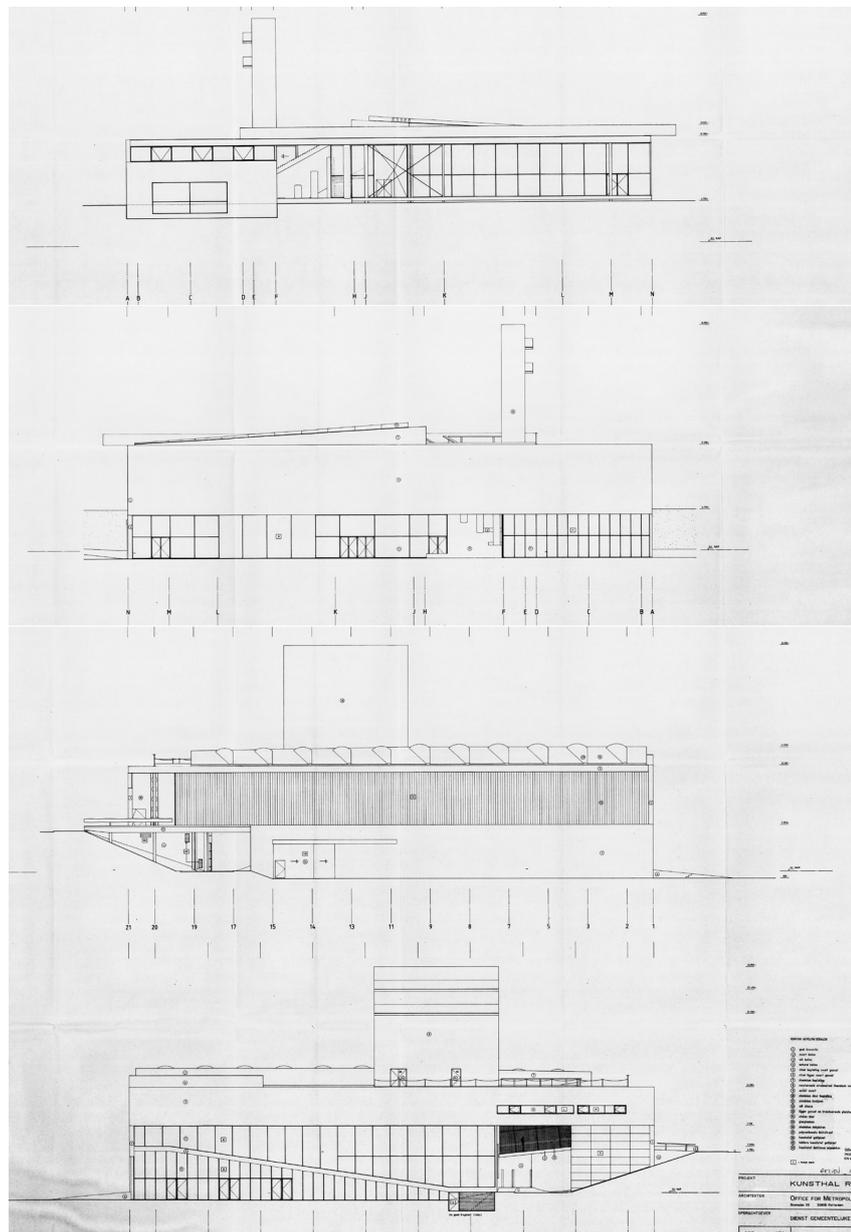


Abb. 9 OMA, Kunsthal Rotterdam. Grundriss der Baueingabe- und Ausschreibungsphase. April 1990. © OMA AMO / 2021, ProLitteris, Zürich

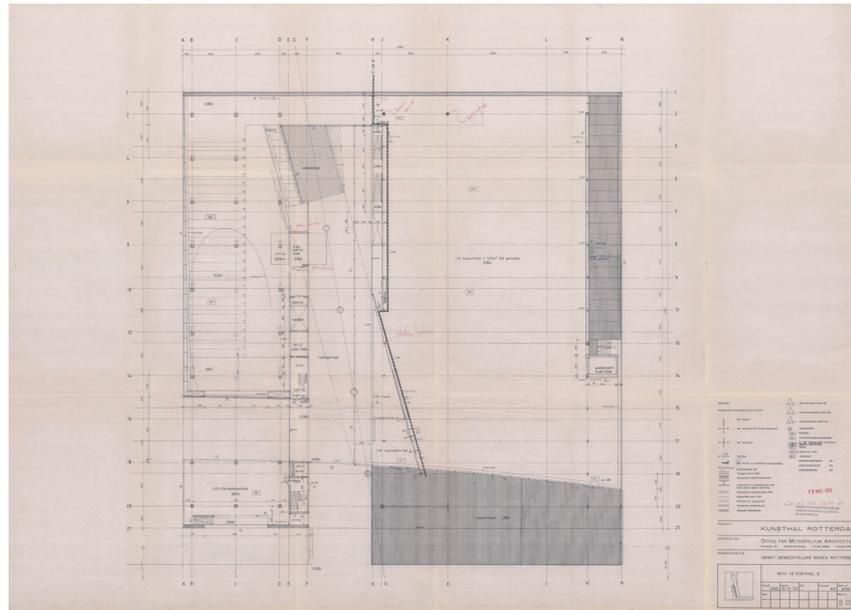


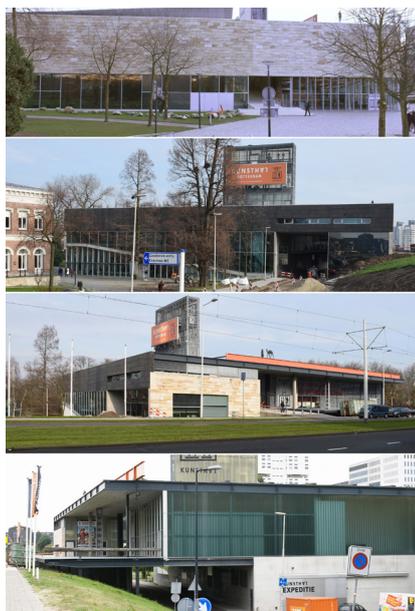
Abb. 10 Kunsthal Rotterdam. Portikus mit fünf unterschiedlichen Stützen. Die Aufnahme stammt aus den Jahren nach der 2014 abgeschlossenen Renovation. Foto: © Tibor Pataky.



Abb. 11 OMA, Kunsthal Rotterdam. Rohbau. Im Vordergrund die zentrale, das Gebäude durchquerende Passage. Im Hintergrund die gegenläufige Rampe von Eingangshalle und Auditorium. © OMA AMO / 2021, ProLitteris, Zürich.



Abb. 12 Kunsthal Rotterdam. Fassaden im Uhrzeigersinn. Unten der als Handlauf dienende Baumstamm und der darüber auskragende Stahlträger. Die Aufnahmen stammen aus den Jahren nach der 2014 abgeschlossen Renovation. Foto: © Tibor Pataky.



den Fassaden hingegen gewinnt die Eigenständigkeit der Teile die Oberhand. Dass dies die Lesbarkeit des einenden, der binären Struktur der Fassaden zugrundeliegenden Möbiusmotivs praktisch verunmöglicht, beweist die Rezeptionsgeschichte: erst in jüngster Zeit, im Rahmen einer auf Archivmaterial gestützten Rekonstruktion der Entwurfsgenese konnte es entschlüsselt werden.³² Nicht umsonst ist die Diskontinuität der Fassaden, Innenräume und verwendeten Materialien – einige Autoren verwenden den Begriff des Fragmentarischen – einer der meistdiskutierten Eigenschaften der Kunsthal.³³ Gedeutet hat man sie als dekonstruktivistischen Zug, als surrealistischen Effekt, als Abbild der heterogenen Umgebung und als Anlehnung an die Techniken filmischer Montage. Alle diese Deutungen sind berechtigt und zeigen, dass das Diskontinuierliche, fragmentarisch Wirkende auch bei der Kunsthal die formale Bedingung von Vielem ist, was die besten der früheren Projekte OMAs ausmacht. Die Suggestion metropolitaner Ereignisdichte zählt dazu.

Neu am Fragmentarischen der Kunsthal ist, dass es sich aus dem Volumen in die Fläche zurückzieht, um die von Koolhaas mit dekonstruktivistischer Architektur identifizierten volumetrischen Zersplitterung zu vermeiden. Darin ist sie dem ZKM verwandt (Abb. 2). Anders als die Kunsthal ist das ZKM aber bereits ein Projekt "ohne Referenzen", das sich ganz der Gegenwart verschreibt. Damit ent-

fällt die Dimension diskursiver Kritik. Das Fragmentarische ist eine ihrer Bedingungen, die Referenz bis hin zum Zitat eine weitere. Erst die Verbindung der beiden macht es möglich, ein derart breites Spektrum zeitgenössischer Architektur zur Sprache zu bringen. Postmoderne und Dekonstruktivismus, OMAs Moderne der achtziger Jahre und die zeitgenössische niederländische Moderne sind bei der Kunsthal gleichermaßen mit architektonischen Mitteln bezeichnet.³⁴ Das Miteinander vermeintlich antagonistischer Ansätze und Haltungen verweist auf deren wesentliche Ähnlichkeit: eine Koolhaas zufolge essentielle Abhängigkeit von Fragment und Moderne. Dass Koolhaas an der Schwelle zu den neunziger Jahren beides für obsolet erklärt, lässt keinen Zweifel: die Kunsthal ist eine Kritik, die allem Bezeichneten die intellektuelle Daseinsberechtigung abspricht. Die Architektur selbst sagt es deutlich genug, indem sie die Neigung zu Fragment und Zitat parodistisch überspitzt. Die enzyklopädische Breite dieser Kritik und die Reichweite ihrer Konsequenzen ist im Werk OMAs unerreicht. Zugleich ist sie ein Höhepunkt der Demonstration der Möglichkeiten des Fragmentarischen in der Architektur. Im Gallischen Krieg beschreibt Julius Cäsar wie die Helvetier, als sie ausziehen Gallien zu erobern, ihre Städte, Dörfer und Höfe anzünden. Die vereitelte Hoffnung auf Rückkehr soll den für die bevorstehenden Schlachten nötigen Kampfegeist erzwingen. Die Kunsthal, scheint es, spielt bei OMAs Aufbruch ins 21. Jahrhundert eine vergleichbare Rolle.

Anmerkungen:

- 1 Mary McLeod: "'Order in the details', 'Tumult in the whole'? Composition and Fragmentation in Le Corbusier's Architecture." In: *Barry Bergdoll / Werner Oechslin (Hg.). Fragments. Architecture and the Unfinished. Essays Presented to Robin Middleton*. London 2006. S. 316. Übersetzung Autor.
- 2 Philip Johnson / Mark Wigley (Hg.): *Deconstructivist Architecture*. New York, 1988.
- 3 Rem Koolhaas: *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*. New York 1978.
- 4 Jacques Lucan: "Rem Koolhaas. Un théâtre caméléon." In: *Beaux Arts Magazine* 60 (1988). S. 73.
- 5 Koolhaas erläutert seine Kritik am Kontextualismus in: Rem Koolhaas, "Urban Intervention: Dutch Parliament Extension, The Hague." In: *International Architect* vol. 1 (1980). S. 48.
- 6 Koolhaas hat gegen die IBA in Berlin (1979-1987) und die von Léon Krier maßgeblich geprägte Initiative zur Rekonstruktion der europäischen Stadt klar Stellung bezogen, unter anderem in den Essays: "La splendeur terrifiante du xxe siècle." In: *L'Architecture d'Aujourd'hui* 238 (1985). S. 15. "Eloge du terrain vague." In: *L'Architecture d'Aujourd'hui* 238 (1985), S. 46.
- 7 Sex Pistols: "God Save the Queen", 1977.
- 8 Rem Koolhaas / Elia Zenghelis: "La nostra nuova sobrietà." In: *La Presenza del passato. Prima mostra internazionale di architettura*. Mailand 1980. S. 214.
- 9 Ein frühes Beispiel ist die Konferenz in Charlottesville von 1982. Das Transkript wurde 1985 herausgegeben: Jaquelin Robertson (Hg.): *The Charlottesville Tapes*. New York 1985. S. 181, 186-187.
- 10 Victor Buchli: "On Bricolage." In: Glenn Adamson / Jane Pavitt. *Postmodernism: Style and Subversion 1970-1990*. London 2011. S. 113. Übersetzung Autor.
- 11 Ebd., S.115. Übersetzung Autor.
- 12 Das zeigt sich vor allem im Vergleich mit früheren Arbeiten, wird aber auch von Koolhaas in Interviews kommentiert. So erklärt er z.B.: "Zuerst haben wir uns seine Reihe von Pflichten auferlegt. Eine davon war, mit dem Vokabular der Moderne zu brechen." Paul Vermeulen: "Metropolitane architektuur". *De Standaard* 28-29.4.1990. Übersetzung Autor.
- 13 Chantal Béret: "Rem Koolhaas. La condition métropolitaine". *Art Press* 148 (1990). S. 19.
- 14 Rem Koolhaas: "Hoe modern is de Nederlandse architectuur?" In: Leupen, Bernard et al. (Hg.). *Hoe modern is de Nederlandse architectuur?* Rotterdam 1990. S. 19. Übersetzung Autor.
- 15 Alejandro Zaera Polo: "Finding Freedoms." In: *El Croquis* 53 (1992). S. 29. Übersetzung Autor.
- 16 Das geht aus zahlreichen Äusserungen von Koolhaas hervor, unter anderem der oben zitierten Absicht, mit dem Dekonstruktivismus zu "brechen".
- 17 Rem Koolhaas: "Bigness." In: Rem Koolhaas, Bruce Mau (Hg.). *S,M,L,XL*. New York 1995. S. 495-516.
- 18 Rem Koolhaas: *OMA – Fin de siècle innocent*. Paris, 1990. Keine Seitenzahlen. Katalog der Ausstellung OMA – Fin de siècle am Institut français d'architecture (IFA) in Paris. Übersetzung Autor.
- 19 Ebd.
- 20 Der Erläuterungstext des Wettbewerbs für Zeebrugge etwa bezeichnet den Entwurf als ein Projekt "für die neue Ambition Europas". OMA / Rem Koolhaas: "Une tour de Babel pas comme les autres." In: *Architecture Mouvement Continuité* 4 (1989). S. 22.
- 21 Das Thema wird ausführlich im Kapitel "A new approach for a new Europe: OMA in 1989" meiner Dissertation behandelt. In: Tibor Pataky: *Inventory of Problems: The Genesis of the Rotterdam Kunsthall by OMA/Rem Koolhaas. 1987-1992*. Lausanne 2021. S. 303-340.
- 22 Das geht u.a. aus Interviews hervor, die ich mit Hoshino am 25.7.2017 und 1.8.2017 in Rotterdam geführt habe. Im OMAR Archiv des Het Nieuwe Instituut (HNI) in Rotterdam sind zahlreiche Skizzen, Notizen, Faxe und Modelle verwahrt, die erlauben den Entstehungsprozeß im Detail nachzuvollziehen. Fast das gesamte Material kann entweder Hoshino oder Koolhaas zugeordnet werden.
- 23 OMA: "Kunsthall Rotterdam / 14 December 1988." OMAR Archiv, HNI Rotterdam. Die Broschüre enthält einen vollständigen Plansatz. Die Präsentation wird im Protokoll der Baukommission des Projektes "Nieuwbouw Kunsthall" vom 14.12.1988 erwähnt. OMAR Archiv, HNI Rotterdam.
- 24 Diese Ablösung wird in "Bigness" provokativ thematisiert. Koolhaas 1995, vgl. Anm. 16, S. 502,

514-515. Die Idee wird in zahlreichen Projekten OMAs aufgegriffen, darunter der Wettbewerbssentwurf für Jussieu und die Casa da musica in Porto (1999-2005).

25 Fuminori Hoshino (OMA): *Fax vom 2.12.1988*. OMAR Archiv, HNI Rotterdam.

26 Emmanuel Doutriaux: "Le Kunsthal de Rotterdam." In: *L'Architecture d'Aujourd'hui* 285 (1993). S. 6. Doutriaux, der an einer der Führungen teilgenommen hat, zitiert Koolhaas ausführlich, unter anderem den Vergleich mit dem Möbiusband.

27 Siehe z.B. Peter Eisenman: "Strategies of the Void. Rem Koolhaas, Jussieu Libraries, 1992-93." In: Peter Eisenman. *Ten Canonical Buildings. 1950-2000*. New York 2008. S. 200-229.

28 Ausführlich hierzu: Holger Schurk: *Projekt ohne Form. OMA, Rem Koolhaas und das Laboratorium von 1989*. Leipzig 2020.

29 Die Grundrisse kombinieren unterschiedliche Abstände und Anordnungen von Stützen, die auf eine Verbindung von Beton- und Stahlkonstruktion hindeuten. Vgl. Anm. 21.

30 OMA: "Inventory of Problems", 11.12.1989. OMAR Archiv, HNI Rotterdam.

31 Richard Ingersoll hat Ironie als einen Weisenszug nicht nur von der Kunsthal, sondern von Koolhaas' Oeuvre überhaupt verstanden. Richard Ingersoll: "Rem Koolhaas e l'ironia." In: *Casabella* 610 (1994). S. 17-18. Vgl. Emmanuel Petit: "Rem Koolhaas." In: Rem Koolhaas (Hg.). *Irony. Or, The Self-Critical Opacity of Postmodern Architecture*. New Haven 2013. S. 177-211. Koolhaas bekennt seine Abneigung gegen Ironie in der Architektur in einem Interview von 1978: Hans van Dijk: "Rem Koolhaas. Interview." In: *wonen-TA/BK* 11 (1978). S. 18.

32 Die Entwurfsgenese wird ausführlich in meiner Dissertation beschrieben. Pataky 2021 vgl. Anm. 18, S. 209-243.

33 Siehe z.B. Bernard Hulsman: "Kunsthal lijkt wel een overdoos." In: *NRC Handelsblad* 31.10.1992. Deyan Sudjic: "The Museum as a Megastar." In: *The Guardian* 25.1.1993. Cynthia Davidson: "Rem Koolhaas: Why I wrote Delirious New York and other textual strategies." In: *ANY* 0 (1993). S. 37-40. Aarati Kanekar, "Space of Montage: Movement, Assemblage, and Appropriation in Koolhaas' Kunsthal." In: Arati Kanekar (Hg.). *Architecture's Pretext. Spaces of Translation*. London 2015. S. 136-144.

34 Koolhaas äussert seine Kritik an der niederländischen Architektur der achtziger Jahre und deren Abhängigkeit von der Moderne mit aller Schärfe in der oben zitierten Vorlesung von 1990 ("Hoe modern is de Nederlandse architectuur?"). Vgl. Anm. 14.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

**Tim Dauber, Felix
Martin und Hannah
Rosenstein (Aachen)**

Do we really have to build something new?

An interview with Jo Taillieu on reusing existing buildings and the aesthetic and practical implications of the fragmentary on his design process.

On a sunny day in November, we met Jo Taillieu at his recently completed Café Paddenbroek near Brussels. A group of students from RWTH Aachen University had travelled Flanders to visit some of the projects by the acclaimed practice De Vylder Vinck Taillieu as part of a design studio on adaptive reuse taught by Tim Scheuer, Anke Naujokat, and Felix Martin.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-56902
März 2023
#10 "Fragment"
S. 66-74



The Belgian architect and professor at the École Polytechnique Fédérale de Lausanne, Jo Taillieu, is known for his refreshingly unconventional adaptive reuse projects. After a successful decade of architecten de vylder vinck taillieu, Jo Taillieu established his own office in Gent in 2019. The buildings designed with dvvt as well as his own seem improvised and are sometimes described as unfinished. He and his colleagues often embraced the aesthetics of the construction site by presenting everyday objects and common goods from the hardware store in new contexts. Through the realisation of various projects, such as the redesign of the Caritas Psy-

chiatric Hospital in Melle, the office managed to win awards such as the Silver Lion for Young Promising Participants and became one of the five finalists for the Mies van der Rohe Award in 2019.

In 2020, one of Jo Taillieu's best-known projects, Café Paddenbroek, was realised in the municipality of Gooik, about thirty kilometers southwest of Brussels. In the autumn of 2021, archimaera's Felix Martin and a group of students from RWTH Aachen University followed the traces of Jo Taillieu and dvvt in Flanders and eventually had the opportunity to meet and interview Jo Taillieu for archimaera's tenth issue.

Fig. 1 Café Paddenbroek, Gooik (2020). View of the southwest facade.

Photograph by Filip Dujardin.



Fig. 2 Café Paddenbroek, Gooik (2020). Interior with existing farm building.

Photograph by Filip Dujardin.



Fig. 3-4 Twiggy, Gent (2012). Views of the double-height room and entrance to the apartments above the shop Twiggy.

Photographs by Filip Dujardin.



In the last two days we have seen several of your projects, for instance PC Caritas near Gent and Tangram in Kortrijk. Many of your buildings are adaptive reuse projects. What appeals to you about building in existing and often fragmentary structures?

That is a very good question. I really believe you can be so lazy when you work with existing buildings and fragments. But let me elaborate on this — I use the word 'lazy' in a very positive sense, I mean you get so much for free. There are so many unique situations, details, and materials in existing structures to which you can easily respond with your own design. In addition, I think we must be cautious when consuming our planet's resources. So we as architects, have always challenged our profession's practice: Do we really have to build something new? Sometimes the client comes to you and says, 'I want to make an extension to my house.' But if you look at their building and situation closely enough, you might respond, 'You don't need an extension, you need to learn to appreciate what is already there and to reorganise it.' I believe that we really need to do this with any existing structure. Before adding something to the built environment, we must become more aware and arrive at a better understanding of the existing world around us. I really believe we have to think before we act. And certainly, as I said, it is so nice to work with the existing elements and fragments of a building. Let's say,

you need to design a window for that building [points at one of the remaining original parts of Café Paddenbroek]. These windows were already there, and you begin to respond to its form, material, or construction. It's a matter of action and reaction. You do something and the building responds, and you do something else again. I much prefer working with something as found rather than beginning a project with an empty sheet of paper in front of me. The latter is so much more difficult! That's why I say you can be lazier when you work with existing buildings. But of course, it is a kind of gimmick to describe the process like that. But still, the reality is that the existing structures give you so much for free.

In your opinion, what is a good way to treat existing structures in architectural projects?

In this building [Café Paddenbroek], for instance, you could have demolished everything and start from scratch. But isn't it a nice space to walk into, to bake the bread in the old farmhouse [points at an old oven in the Café Paddenbroek]? I think there is nothing wrong with this, maybe it has a little nostalgic connotation since it is an historical building. For example, if you take a look at another project, Twiggy, you can comprehend the pleasures of working with an existing building. This moment, when you enter and you have the open space to your left, emerged from a coincidence; initially the client wanted to welcome

Fig. 5 Famous, Brussels (2013). Remodelling of a former abbey. Hallway.

Photograph by Filip Dujardin.



customers in a large entrance hall allowing disabled people to use a ramp to reach the main floor of the shop. However, when we took out the ceiling of this double height, we were so enchanted by the resulting space that we decided to keep it. Therefore, you now have the tallest space sitting in the basement and together with the convoluted stairs in the back of the house we really challenged the idea of the levels as found with minor interventions.

Your subtraction at Twiggy really defines the whole project. I don't know if it is a cultural thing that architecture students (at least in Germany) used to be trained with the dogma to protect existing structures, sometimes even if they are

not even protected by the state. And this often makes it harder for students to acquire a critical distance to a historical building. How do you free yourself from that premise of protection?

Firstly, many structures in our project are not listed. And secondly, taking in account that I am so enthusiastic about existing buildings, there are also limits to it. For example, those existing extensions of the farm house here at Café Paddenbroek — if you would have seen them! — I mean if there would have been a slightly stronger gale at some point, the extensions would have collapsed entirely. You don't have to celebrate useless things. And then you have to dare to take a stance and make

Fig. 6 Famous, Brussels (2013). Remodelling of a former abbey. Detail of passage between the new offices.

Photograph by Filip Dujardin.



a decision. Paris would not look like it does today, had Haussmann never been born... Meaning not all old is good, and a critical attitude is what is always necessary.

Did you encounter problems when you were working on protected buildings, to the degree that you couldn't continue with your design proposal?

Yes, sometimes we are confronted with the task to maintain building parts, which, in our opinion, should not have to be kept for future generations. You know I am the first to do it if it is thoughtfully considered. But I am also the first to be realistic. I mean we don't have to be in a kind of mode where there is nothing we can do. But sometimes you are confronted with issues to keep fragments of buildings despite they have no value at all.

Yesterday, we visited the marketing agency Famous Grey — a client of yours — in the old Wivina Abbey. There is quite a sudden change when one walks through the building. In the office wing you added these enchanting coloured columns that replaced an existing brick wall and the offices were left in a sort of ruinous state adding quite a romantic tone to the atmosphere of the whole wing. But then you go into the next section of the abbey

was changed and everything was maintained entirely. In this particular project, would you have liked to work in the protected rooms as well? For instance, the staircase, the library, or the church space?

I remember that in the whole project, we had to be very precise about the interventions in the protected areas. So yes, there were more limits than in the other projects, that's true. However I strongly believe that restrictions often bring you to precision, and that is what happened in Famous.

Your style is often described as improvised. Sometimes the various building parts seem to be thrown together. Your buildings are said to have a 'patchwork character'. How does this fascinating improvisation come about in your design process?

This, again, is a very good question, because there is a lot of misunderstanding that our or any buildings are 'not finished or fragmentary'. It is not about finishing buildings; it is about knowing when to stop. For example you can ask yourself: Did you intend to finish these concrete blocks [points at bare concrete blocks at Café Paddenbroek]? If you finish them, they will probably be less resistant to use and wear. And it's not about the gimmick of a fragmentary or unfinished building. This is, in my opinion, a complete misunderstanding. You only reach that level of an unfinished aesthetics by first making a full design that is thought through entirely. Thus, improvisation is only possible with a lot of knowledge about your project. You must do a lot of research beforehand. Improvisation is only acceptable at that moment in your project history when you know what the immediate result of, or response to your improvisation will be. That means you need to be aware of all possible ramifications, if you, for instance, decide to leave out an entire floor. Again, you must know the project incredibly well. Otherwise, you run danger to encounter issues you cannot solve anymore. At the same time, in literally any second, while you are working on a project, you must be open-minded towards potential changes of plan and new ideas. And that is the reality. It is never about in-

creasing the complexity of a project by forming a 'patchwork' or fragmentary aesthetics. This is not in my interest. In fact, the aesthetical outcome is not fundamental in this process.

And how do you make decisions in the design process? Is there also a kind of intuition that helps you designing?

When I give desk crits to students at the EPFL in Lausanne, I always tell the students to be themselves. I don't want to give them the idea that my favorite architecture is the only example of what is good. Everybody has their own personality and that means you aspire to great heights with your own tools. The moment you explore your own possibilities and faculties, you can reach incredible things. I am certain that if you are being told to do this or that then you are going in the wrong direction. When I look at my students' work, it is often only when they lack rigour that they are not good. If you would like to fashion yourself a modernist or postmodernist, I don't care. But you have to be consequent. I explain that because there must be also freedom in interpreting things without any reasoning. This yellow color of the railing [points at the railing on a flight of stairs at Café Paddenbroek] — I cannot explain that. Is there something wrong with it because I cannot explain it? I don't think so. Maybe there is a certain kind of feeling that you get, you just think that is has to be this or that, but sometimes you simply cannot explain that. I also believe in the reinterpretation of convention. We must be open in architecture. In my opinion, research begins when you challenge your idea of, for instance, what a door is. It is a connection between something, but a door does not have to meet everyone's expectations of how a door should look like.

There is another interesting aspect in your work that we would like to address. The Belgian people seem to have a particularly dear relationship with building. Of course, there is the Ugly Belgian Houses Blog that epitomises a national predilection for the self-made. How does this self-made approach influence your relationship to your clients? Is there an ap-

preciation of design and authorship in addition to the self-made?

Firstly, there is one aspect that is not different in Belgium than in Germany: we as architects have almost no influence on the built environment. Because, even in Belgium, most of the projects are regulated by economical processes. And in some cases, these economical processes use existing buildings to market the development even better. So I think that the conditions here are not that much better than in other European countries. Maybe, what we have is something like an unstructured context that allows for a greater architectural freedom. If I look at the built environment in Switzerland for example, I think Belgian architecture has a greater variety than Swiss architecture. I think, despite globalisation, every country has its own architecture. And because we are so bad in urban design, we have a more flexible and heterogenous cityscape. For example, surrealism was an important movement in Belgium. And I think a certain surrealism can also be found in the urban fabric — a result of our lack of homogeneous streetscapes and combination of unrelated elements. But this environment probably allows for a greater variety than in other, more regulated countries. I think there is a lot of attention to Belgian architecture today. In my opinion, such attention can be also a dangerous thing. It is important to always reinvent yourself and not stick with solutions that once attracted the interest of the international architecture community.

Was there a point in your career at which you wanted to reinvent your work in architecture?

Three years ago, we decided to end the collaboration at de vylder vinck taillieu architecten. We did fantastic things together, we enjoyed ourselves, but reinventing yourself is also a good thing. It would have been very easy to continue like this, but I think it is also refreshing to recalibrate, and to cultivate this as an attitude for your whole life.

We have noted that in some of your projects, like Tangram, you have intensified the fragmentary nature

Fig. 7 Tangram, Kortrijk (2016). View of Courtyard.

Photograph by Filip Dujardin.



of existing structures by removing parts and cutting openings. The results are always compelling and probably better than the actual ruins you found on site. Where does this interest in the ruinous and fragmentary come from? Historically speaking, do you consider your ruins as a memento mori, as a sign of human transiency and futility?

As regards the first part of your question, this fiddling with the existing structure is maybe the most disputable aspect of some of our projects — at least in my opinion. That's why I think you must renew yourself at some point. However, it was sometimes more a 'let things happen' instead of an 'extension' of a ruin. For instance, the project PC Caritas was quite an experiment in this field. And of course, there are limits to such experiments, I think.

Like with the mirrors in our projects: the moment a beholder recognises a mirror as a mirror put up on a wall, we failed its implementation into our design scheme. I would like to point out that our projects are very different to each other. What fascinates me is the human aspect in a project, as it was the case with Kapelleveld, for example, which was also short listed for the Mies van der Rohe award. To work with a simple program and add value through architecture, that is what I probably like best. And, for instance, the client of twiggy, together with the client of the round house, invited me to have dinner with them. And when I hear them saying, 'I still like to live here. It's so nice to be in that house.' — that I consider the highest reward. That is why I like to explain the whole process of making architecture to students — for the past seventeen years

Fig. 8 PC Caritas, Gent (2016). Gathering space inside a ruinous building of a psychiatric centre.

Photograph by Filip Dujardin.



already. I like to explain things, when somebody asks me about a project featured in a magazine or on Instagram. I like to explain what is behind those pictures everybody can see.

You also mentioned that people often call you a surrealist. Is that something which is true? Do you have some interests in the art movement from the early twentieth century or is it merely an external view on your work?

Well, there is an interest. I am very interested in, for example, Duchamp. I learned about surrealist art from quite a young age onwards. However, what seems like a very strange situation or design choice, is often the result of an incredibly rational approach; an approach that is fostered by an open-mindedness and a certain independence from conventions. As I have said, sometimes you need to forget that the door has to be a door, simply make a connection between two spaces. The moment you dare to do that prevents you from being assailed by doubts such as, 'does this situation comply with standards and conventions, with the common notion of what it has to be? Will all architects accept it? Will it be a nice building?' The moment you forget that, you are likely to arrive at another kind of architecture — although the resulting building may also look a

little strange. For me, it is not the research of the strangeness, but it is the research of the openness. To keep your answer much more open and unbiased. It is not your design research on its own, this is only a device to ensure the freedom of letting things happen. In the end, people seem inclined to describe the result as surrealistic.

Also, during our discussions over the past days, we were wondering if there is an element of criticism in your work. The raw materials or the exposed construction in your projects are often identified as elements of your 'style'. Is your embracing of these construction site aesthetics, perhaps, a sort of criticism directed towards the building industry and other architects?

Yes, but in a positive sense. Getting older and older I have the feeling it does not make any sense to be critical without providing an answer at the same time. If there is a critical provocation, it is not for the sake of criticism alone, but about how you can possibly do something differently. To try to answer it in a better way. For me it is rather about that because criticism, without a solid base, does not really matter. But there is another aspect in your question. It is important to me, and this is also one aspect of my teaching, that you can fail. I always accept

myself making mistakes because that means that I try to explore new possibilities. Of course, you never want to fail entirely. However, this is not going to happen if you have enough control over your project. But even keeping that chance of making a failure enables you to encounter new approaches. For instance, with building the Café Paddenbroek, the neighbourhood initially thought that the community was spoiling money. And after explaining the project better to them, they began liking it. And now I only hear positive feedback about the building. So, you have to take risks in architecture. If you really believe in something, go for it. It is so much easier to follow the mainstream, but I encourage you young architects to be critical, in the sense of following your own personality. And please somehow do not agree to all the things I say.

Is there something that has particularly shaped you? For example, your studies, an office where you worked, another architect or a certain period in your life?

More than 20 years ago, I was working on a project in the office of Stéphane Beel, together with Xaveer de Geyter. It was a fantastic experience, but the best is to work on your own oeuvre; to take your own position, that's what I really encourage. It is a long way, but it is a fantastic experience. I often say 'folks, be yourselves' And it's not about being different. Being different is not a quality. Instead you should be personal. And I think that is incredibly important.

In your opinion, what is the best method to convince a client of your personal approach to a project, which seems different and may lead to unexpected results? How do you convince them to embark with you on a journey?

Of course, you don't explain the full journey in the beginning [... everyone laughing]. That is maybe the best method. And to build up a story with the client. Also, this helps you as an architect as well! You are not ready from the first day onwards. Sometimes you present something and then one month later you change everything. And then

the client comes and says, 'We were just convinced of that and now you come up with something completely different?' And I say, 'yes but it was not good.' And yes, it is hard work to convince them of your own thoughts, but clients can envision an entirely different project based on the thoughts you articulated. Images, however, transport your story from the first instance onwards. An image your clients will like, or hate. But for me, it is not about reducing a building to an image. When you leave Paddenbroek today, I hope you remember why the building was designed in this way and not the mere image of it. Because if you transplant this image to another building, it is almost certain that it will become a gimmick. But the thought or the story behind the building could be, in other conditions, completely reused.

So, would you even say that you sometimes approach new clients with thoughts before you even show them plans and pictures?

Yes, of course, honestly. Look, we are right now invited to a competition, where the competition's brief forbids the submission of a model. We do not make models as presentation methodology, but rather to learn from ourselves, to see, to rework. And the joke was, 'You can bring it with you, but we are not allowed to consider it part of your submission.' [laughing].

What is your personal favorite project from the oeuvre of de vylder vinck taillieu and your own practice?

[laughing ...] It is just like having children, you cannot pick a favorite, and you always try to do better for the next time. I always wanted to find a rigorous approach to the pre-existing conditions of a project. The most important thing is to respond in a precise manner to the circumstantial influences on a project. And that is why I do not believe in an architectural style of the fragmentary or unfinished, or in any style. Because then one would answer those question always with the same vocabulary. The recipe would always have the same ingredients, so the dish would always taste the same. It would be quite boring, don't you agree? [laughing]



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Daniel Buggert
(Köln)

St. Engelbert in Köln-Riehl

Fragment und Planungsprozess

Unter den Bauten des Dominikus Böhm gehört St. Engelbert in Köln-Riehl sicherlich zu den am häufigsten betrachteten und analysierten Kirchen. Es überrascht, dass hierbei nahezu unerwähnt blieb, dass das Gebäude nie in vollem Umfang fertiggestellt wurde und zahlreiche Räume ohne Gestaltung blieben; die Rekonstruktion der ursprünglichen Planung zeigt die gelungene vollumfängliche Disposition eines frühen Gemeindezentrums. Auch wenn mit akuten Lücken in der Finanzierung des Kirchenbaus eine einfache Erklärung für die fehlende Vollendung des Gebäudes zu finden ist, muss Frage nachgegangen werden, welche Auswirkungen dies auf den Planungsprozess und die Entwicklung des Gebäudes hatte. Es offenbart sich, dass Böhm den Umstand, stets nur Teile einer Ausgestaltung zu planen und somit einen begonnenes Werk sukzessive weiterzuentwickeln, aktiv nutzte, um die Kirchengemeinde als Bauherrin und das Kölner Erzbistum als genehmigende Institution zur Realisierung des Projektes zu bewegen. Das Fragmentarische der Entwicklung wird so einerseits zur rhetorischen Chance und andererseits zur Grundlage einer architektonischen Haltung, die vor dem Hintergrund des überzeitlichen Anspruchs der Kirche die eigene zeitliche Bedingtheit anerkennt.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-56910
März 2023
#10 "Fragment"
S. 75-92





Abb. 1 Der Baukörper von St. Engelbert bildet mit den Gewölbekappen der Betonschalen die Form des Innenraumes außen ab. Foto: © Reinhard Görner, Berlin

I. Bestandsaufnahme

"Vieles an St. Engelbert ist unfertig"¹ schreibt der Historiker Heinrich Lützelner 1950 in einem Aufsatz, mit dem er die Entwurfsgedanken Dominikus Böhm beschreibt. Vordergründig ist der bis heute erhaltene Zustand des Unfertigen von St. Engelbert in Köln-Riehl der Tatsache geschuldet, dass die Entwicklung des Bauprojektes von Anfang an durch große Finanzierungslücken geprägt war.² Ein weiterer Grund ist die Einrichtung von Luftschutzräumen im Kellergeschoss, wodurch 1942 die ursprünglich angelegte Raumdisposition stark gestört wurde;³ die Decke zwischen Untergeschoss und Kirchenraum wurde teilweise mit Stahlträgern verstärkt und die geplanten Gemeinderäume wurden mit massiven Beton- und Ziegelwänden in mehrere kleinere Flächen unterteilt. Nach dem Kriegsende standen keine Mittel zur Verfügung, die Eingriffe in die Raumstruktur zurückzubauen, und darüber hinaus waren die fensterlosen dunklen Räume mit den leidvollen Erfahrungen der Bombardierungen verbunden. Die ursprüngliche Planung wurde verworfen und zur weiteren Entwicklung der

Kirchengemeinde ein anderer Weg eingeschlagen; für die eigentlich im Kirchengebäude angelegten Räume für den Kindergarten, die Jugendheime und die Pfarrbibliothek entstanden im Verlauf der 1950er Jahre neue zusätzlichen Gebäude, die nach dem Ankauf direkter Nachbargrundstücke im gleichen Baublock entwickelt wurden.

Der Fokus der architekturhistorischen Betrachtung liegt seitdem auf den Sakralräumen im Obergeschoss, die Ende der 1960er Jahre unter Leitung von Gottfried Böhm nach den Vorgaben des II. Vatikanums umgestaltet wurden. Im Wesentlichen werden in der Literatur zwei Aspekte bearbeitet: Die kontrastreiche Inszenierung des Chores durch die seitliche Belichtung im Zusammenspiel mit dem dunkel gehaltenen Gemeinderaum in der Rotunde der Kirche und die skulpturale Außenform des Gebäudes, die die Form des Innenraumes außen ablesbar macht. Letztere kommentiert Rudolf Schwarz in einem Nachruf auf Dominikus Böhm derart, dass dieser durch das einfache Weglassen des Daches über dem Gewölbe etwas Großartiges geschaffen habe.⁴

Abb. 2–3 Im Inneren dient die Lichtinszenierung der Betonung des Altarraumes, der im Kontrast zum Gemeinderaum mit farbig gefassten Rundfenstern durch ein großes klar gefülltes Parabelfenster hell ausgeleuchtet wird. Fotos: © Reinhard Görner, Berlin



In der Zusammenschau der verfügbaren Archivalien mit den Ergebnissen der historischen Bauforschung kann die kurze aber doch bewegte Entwicklungsgeschichte des Gebäudes wie auch die ursprüngliche Planung Dominikus Böhm rekonstruiert werden. Es zeigt sich, dass St. Engelbert mehr sein sollte, als eine Kirche. Im Untergeschoss findet sich unter der Altartreppe die komplette Theaterbühne eines großen Pfarrsaals. Diese ist mit kleinen Nebenbühnen ausgestattet und war über einen Gang mit einem Gemeinschaftsraum verbunden, der bei Aufführungen als Garderobe dienen sollte. Der Pfarrsaal wurde von parabelförmigen Fenstern belichtet und in der Querachse sind gegenüberliegend Toilettenanlagen für Herren und Damen angelegt. In der Längsachse sollte unter dem Vestibül des Haupteingangs der Kirche eine Küche mit einem Schankraum entstehen. Dieser Bereich sollte von zwei Jugendheimen gerahmt werden, wobei die Jugendheime den Saal wie zwei Hände bzw. Arme umfassen. Bei Veranstaltungen würden diese Räume als Foyer dienen. Die Jugendheime sollten über Treppen rechts und links der großen Freitreppe vor der Kirche erschlossen werden. Über diese Außentreppe wäre zudem die Verbindung zwischen den Jugendheimen und den beiden Gärten im Bereich des Pfarrhauses bzw. des Turmes gewährleistet gewesen, so dass geschützte Außenbereiche zur Verfügung stünden, während der Pfarrsaal und die Küche im Inneren als Ergänzungsflächen gedient hätten.

Die Rekonstruktion zeigt, dass die Gemeinschaftsräume im Untergeschoss nicht Ergebnis reiner Bedarfserfüllung im Sinne einer "Restflächenverwaltung" werden sollten, sondern nach sorgsamer und vorausschauender Planung architektonische Qualitäten erhalten hätten.

Auch der ursprünglichen Struktur der Sakralräume im Obergeschoss lag ein klares Konzept zu Grunde, das Dominikus Böhm an den Gedanken der liturgischen Bewegung orientierte, die Johannes van Acken in seiner wegweisenden Schrift "Christozentrische Kirchenkunst. Ein Entwurf zum liturgischen Gesamtkunstwerk" für den Kirchenbau zusammengefasst hat und die in der zweiten Auflage durch Abbildungen von Musterprojekten ergänzt wurde, die Dominikus Böhm mit seinem damaligen Partner Martin Weber entwickelt hatte. Hierin beschreibt van Acken sinngemäß, dass der Hauptraum der Kirche von Ablenkung freizuhalten ist, um die Konzentration der Gemeinde auf den Altar zu stärken.⁵ Die Raumstruktur von St. Engelbert war von Dominikus Böhm ursprünglich so angelegt, dass sich einzelne Funktionen in einem räumlichen Kontinuum entwickeln, wobei die Schwellen zwischen den Einzelbereichen mit architektonischen Mitteln voneinander getrennt werden.

Beginnt man in der hohen Taufkapelle im Erdgeschoss des Turmes, gelangt man über das niedrig gehaltene Ve-

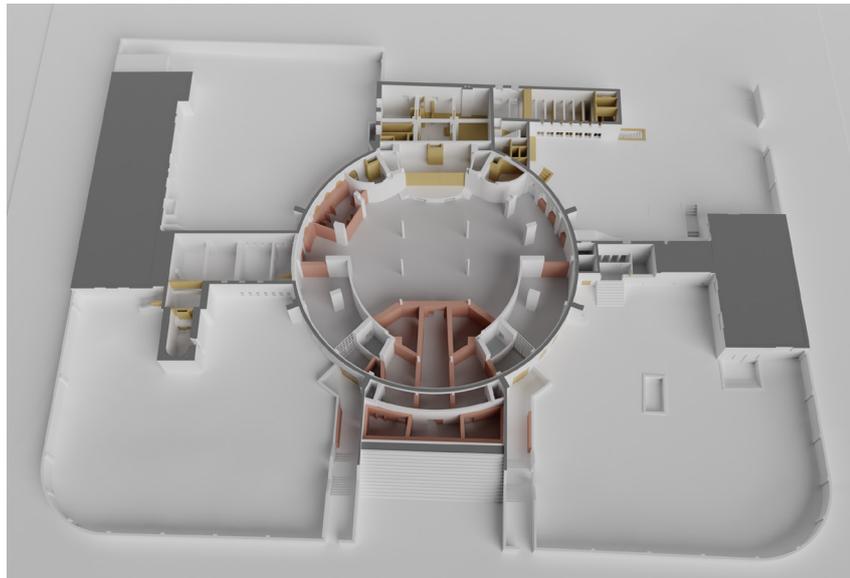
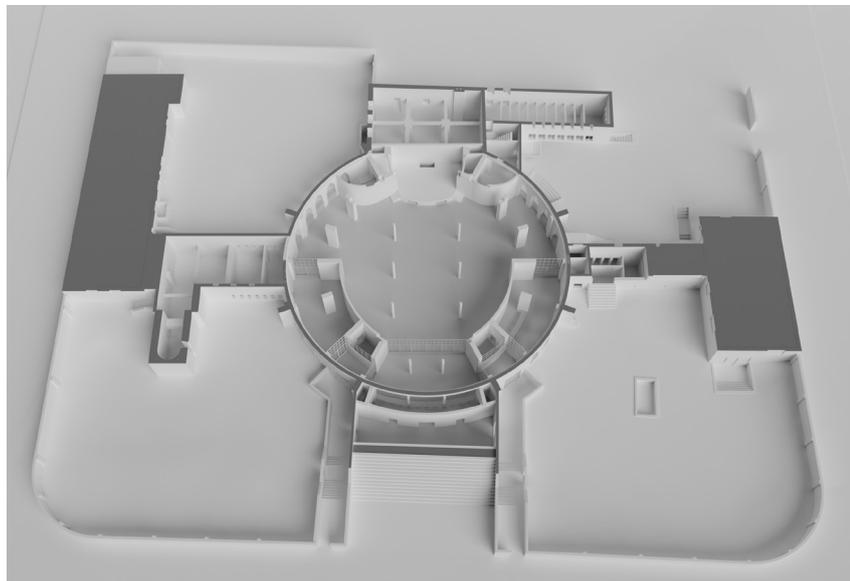


Abb. 4–5 Visualisierung der Bauphasen im Untergeschoss von St. Engelbert. Rot sind die Wände dargestellt, die als Luftschutzmaßnahme eingefügt wurden; gelb die Maßnahmen der Nachkriegszeit. Die Unterscheidung der Bauphasen ermöglicht die Rekonstruktion der ursprünglichen Planung, die eine funktionale Vielfalt und hohe architektonische Qualität geboten hätte. Modell und Rendering: D. Buggert und T. Scheuer



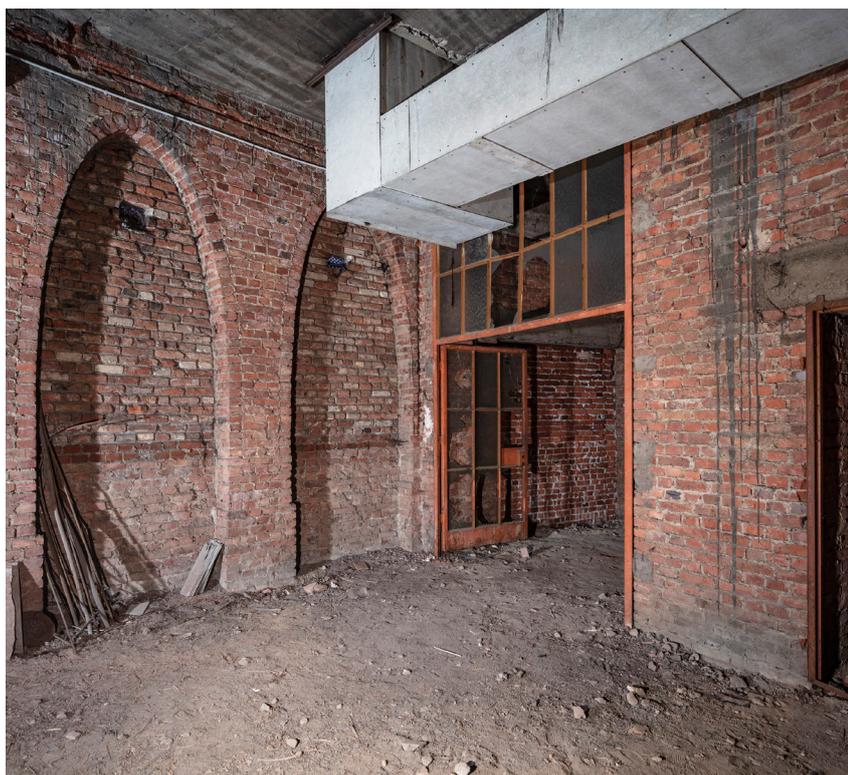
stibül des Nebeneingangs in die wieder mit großer Raumhöhe angelegten Kongregationskapelle, die für werktägige Andachten vorgesehen war. Über eine ursprünglich raumbreite Treppe kam man in in den Hauptraum, der sich in seiner Längsachse auf den höhergelegenen Chor mit dem ursprünglichen Hochaltar richtet. Die Altartreppe war rechts und links eingeschnitten, um Platz für zwei Seitenaltäre zu haben und der gesamte Chorbereich war durch eine Kommunionbank räumlich vom Raum der Gemeinde getrennt. In den Konchen der Rotunde sollten vor den Wandpfeilern Seitenaltäre errichtet werden, deren gemalte Altarbilder aus den Bänken nicht sichtbar gewesen wären. Diese Raumstruktur steht in großer Kongruenz mit den Beschreibungen van Ackens, da Dominikus Böhm jeder Eventualität des Sakralen einen eigenen Ort gibt. Hierbei ist

der jeweilige Handlungsraum so angelegt, dass keinerlei Beeinträchtigungen durch andere Einrichtungen entstehen.

Auch die weitgreifende Struktur des skulpturalen Gebäudekörpers steht in Einklang mit den Gedanken der "Christozentrischen Kirchenkunst". Hierin wird ausgeführt, dass der Hauptraum der Kirche mit zahlreichen Räumen umgeben sein muss, die dem Gemeindeleben dienen und in ihrer Fläche ungefähr derjenigen der Kirche entspricht.⁶ Johannes van Acken bemüht in seiner Erläuterung das Bild eines Tempelbezirks, bei dem der Tempel von ergänzenden Gebäuden umgeben ist. Dominikus Böhm entschied, die Gemeinschaftsräume unter der Kirche anzulegen, wodurch selbstverständlich die Entsprechung der Flächen gegeben ist. Dieser Kunstgriff unterstützt auf charmante Weise die Entwicklung



Abb. 6–7 Der zentral angelegte Pfarrsaal im Untergeschoss wurde durch einen Estrichboden nutzbar gemacht, eine zwischenzeitlich projektierte Behandlung der Oberflächen blieb ohne Ausführung. Die Räume des östlichen Jugendheimes blieben als Rohbau der ersten Bauphase erhalten. Als die Entscheidung getroffen war, diese Räume nicht zu nutzen, wurden die Fensteröffnungen mit Ziegelmauerwerk verschlossen. Fotos: © Reinhard Görner, Berlin



der Gemeinde, da die über den Kirchenverband bereitgestellten Finanzmittel allein für den Bau der Kirche zu nutzen waren.⁷ Die Integration der ergänzenden Räume im Untergeschoss des Gebäudes erlaubte es, zumindest den Rohbau dieser Raumeinheiten im Zuge des Kirchenbaus herzustellen. Neben einfacher "Bauernschläue" lässt sich aus dieser horizontalen Schichtung die ikonografische Intention Dominikus Böhms ableiten, da in dieser funktio-

nalen Anordnung das sakrale Leben als Krone über allem weiteren steht, dieses aber unbedingt das Fundament eines aktiven Gemeindelebens erfordert. Der Gedanke dieser Schichtung verfeinerte Dominikus Böhms noch im dreigeschossigen Sakristeiflügel. Hier dient ein Gemeinschaftsraum im Souterrain als Sockel. Darüber verdeutlicht ein Vortragssaal und die Pfarrbibliothek dem kirchlichen Anspruch auf Bildungshoheit, während die Sakristei

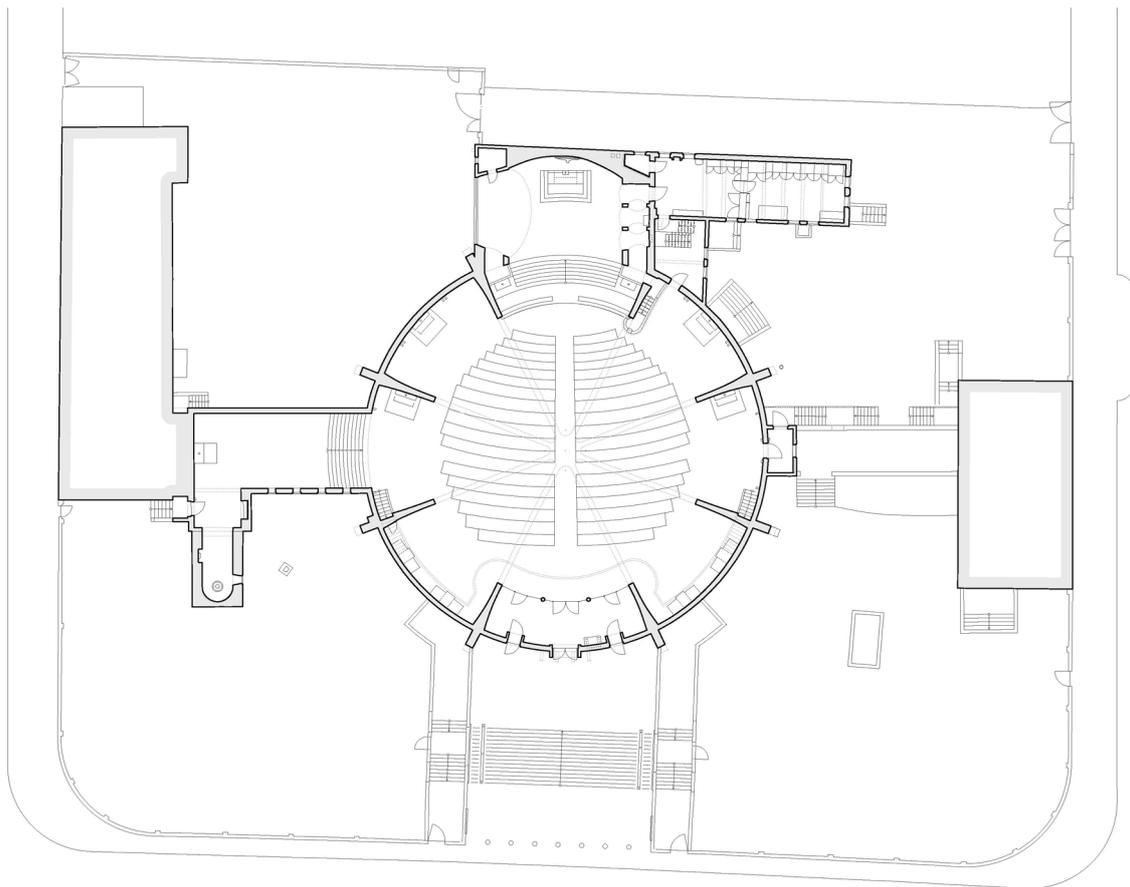


Abb. 8 Rekonstruktion des ursprünglichen Grundrisses der Sakralräume, der als fließende Raumstruktur angelegt war. Nach Planung von Gottfried Böhm wurde der Chorraum den Vorgaben des II. Vatikanum angepasst. Teil dieser Planung war die Errichtung eines neuen Taufbeckens (Hildegard Domizlaff), das in der Konche rechts der Kanzel aufstellung fand. In der Folge wurde die Taufkapelle im Turm nicht mehr benötigt. Diese wurde wie auch die Kongregationskapelle mit Mauern abgetrennt. Bauaufnahme: D. Buggert unter Mitarbeit von M. Kilp und T. Scheuer.

und der Chor als Hauptort der Messfeiern den oberen Abschluss bilden.

Insgesamt ist der Schluss zu ziehen, dass Dominikus Böhm mit der Planung von St. Engelbert weit mehr intendierte, als einen großartigen Kirchenraum zu schaffen. Es ging vielmehr darum, in einem komplexen Raumgefüge dem gemeinschaftsbildenden Gemeindeleben ein architektonisches Bild zu geben, dem ein klarer ikonografischer Gedanke zugrunde liegt.

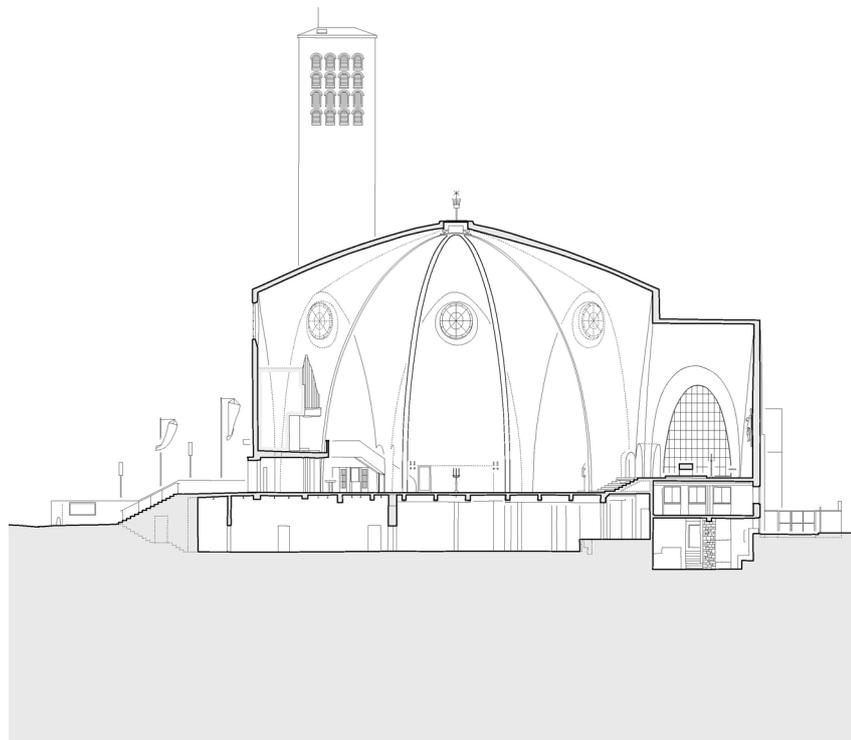
II. Planung und Entstehung als Prozess

Es steht außer Frage, dass die Knappheit finanzieller Mittel der Hauptgrund dafür war, dass das Kirchengebäude nicht in größerem Umfang ausgebaut wurde. Der wesentliche Baustein der Finanzierung der ersten Bauphase ist der Verkauf von Grundstücken, die sich durch Vererbung und Geschenke im Besitz der Kirchengemeinde befanden.⁸ Selbst die ausführende Bauunternehmung Gebrüder Marx aus Köln wurde zunächst mit der Überschreibung eines Grundstückes bezahlt. Der knapp ausgestattete Budgetplan geriet ins Wanken, als

wider Erwarten der Ertrag von Verkäufen im Rahmen einer angenommenen Verbesserung der wirtschaftlichen Entwicklung nicht stieg, sondern die Immobilien- und Grundstückspreise sogar sanken. Mehrfach verweigerte das Bistum die Veräußerung von Einzelflächen, bis schließlich die Bauunternehmung Gebrüder Marx von Insolvenz bedroht war. Das Erzbistum wurde als Schiedsgericht angerufen, das zwischen der Gemeinde als Bauherrin, vertreten durch Dominikus Böhm, und den Gebrüdern Marx, vertreten durch den Statiker Josef Pirlet, vermitteln musste. Anlass großer Irritationen war, dass der Pfarrer der Gemeinde, Clemens Wirtz, nur zweckgebundene Spendengelder sammelte, die der Ausstattung der Kirche und nicht zur Begleichung der allgemeinen Baukosten vorgesehen waren.

Alle Akteure standen offensichtlich unter großem Druck, weshalb unklar ist, inwieweit die Gesamtentwicklung nicht sogar vorhersehbar war. Die Budgetierung war äußerst optimistisch kalkuliert und grundsätzlich waren nur Mittel für die Errichtung der Kirche in Form eines nutzbaren Rohbaus vorgesehen. Die kur-

Abb. 9 Der Längsschnitt zeigt die horizontale Schichtung der Funktionen in St. Engelbert. Unter dem Eingang der Kirche sollte die Küche der Gemeinderäume entstehen, während der Pfarrsaal unter dem Hauptraum der Kirche angeordnet ist. Die Bühne des Theatersaales liegt unter der Altartreppe. Im Bereich des Altars sind der Heizungskeller, ein Vortragsraum und der Chor übereinander gestellt; im anschließenden Sakristei-flügel (s. Grundriss) sind es ein Gemeinschaftsraum im Untergeschoss, die Pfarrbibliothek hierüber und die Sakristei im Obergeschoss. Bauaufnahme: D. Buggert unter Mitarbeit von M. Kilp und T. Scheuer.



ze intensive erste Bauphase, von der Durchführung eines Wettbewerbs im Februar 1930 über die Ausarbeitung der Pläne im Sommer und dem Baubeginn im Oktober des gleichen Jahres bis zur Kirchweihe im Herbst 1932, konnte angesichts des komplexen Vorhabens gar kein voll ausgestattetes Gemeindezentrum zum Ziel haben. Es scheint daher geradezu folgerichtig, dass Dominikus Böhm nie eine vollumfängliche Planung entwickelt hat, sondern eben nur den auszuführenden Rohbau gezeichnet hat. Eine Ausstattung war in dieser Phase nur für die wichtigsten Bereiche vorgesehen, so dass lediglich der Chorraum und die wichtigsten Prinzipalstücke im Detail geplant und ausgeführt wurden. Verzichtet wurde auf einen Boden der Kirche sowie auch auf eine Heizung für den Kirchenraum. Um der Kälte des Winters ein klein wenig zu trotzen, entstanden wenige Jahre nach der Kirchweihe Holzpodeste unter den Kirchenbänken; eine Methode, die auch bei historischen Kirchen oftmals angewendet wurde.⁹

Die Archivalien zeigen, dass sich alle Beteiligten der fragmentarischen Fer-

tigstellung des Gebäudes bewusst waren. So kommentiert der Kölner Dombaumeister Hans Guldénpfennig in seinem Gutachten zu Böhm's Plänen mit großer Süffisanz gegenüber dem "Entwurfsverfasser":

*"Zweifelhaft erscheint es, ob es angängig ist, die Anbringung eines ordnungsmäßigen Fußbodenbelages im Innern der Kirche bis auf bessere Zeiten zu verschieben und ob man sich seitens der Gemeinde auch nur für kurze Zeit wird mit einer schwer zu reinigenden und primitiv wirkenden Betonunterlage begnügen wolle."*¹⁰

In seiner Stellungnahme zum Entwurf bestätigt Dominikus Böhm die Einschränkungen der Ausführung und argumentiert wie folgt:

"So hat es z.B. seinen berechtigten Grund, wenn trotz des reichen Raumgedankens die Einzelformen auf ein bescheidenes Mass zurückgedrängt sind darin, dass wir schon allein durch die wirtschaftliche Lage gezwungen werden, auf grossen Reichtum der Formen zu verzichten und auch die Ausschmückung eines Raumes gleich dem Mittelalter auf längere Jahre zu verteilen. Es

ist nicht notwendig, dass alle Altäre, alle Fenster, alle Bildnisse und aller übrige Schmuck nach Erstellung der Kirche heute schon angebracht sind. Frühere Zeiten haben auch Jahrhunderte lang an ihren Kirchen geschmückt, und daraus können wir auch für unsere Zeit lernen. Für weitaus wichtiger für die Seelsorge hält es der Verfasser, wenn zunächst genügend Raum für die Gläubigen geschaffen wird, auch wenn vorerst nur der Hauptaltar in würdiger Ausführung errichtet wird; und für ebenso wichtig, dass dieser Raum nicht nur allein den Bedürfnissen entspricht, sondern dass er auch schon durch seine (einfache, vorerst wenig geschmückte) [handschriftliche Ergänzung der Klammern] Form [handschriftlich unterstrichen] den Gläubigen zwingend zur Andacht stimmt."¹¹

Auch Pfarrer Clemens Wirtz äußert sich in der Kirchenzeitung der Gemeinde St. Engelbert mehrfach zur bruchstückhaften Fertigstellung des von der Gemeinde sehnlich erwarteten Kirchengebäudes, die er als Aufgabe bzw. Chance und nicht als Last vermittelt.¹² Interessanterweise argumentiert er sinngemäß damit, dass der Ausbau des Gebäudes als gemeinschaftsbildender Prozess anzusehen ist, der die Identifikation mit einem schnell wachsenden Quartier und den Zusammenhalt der Gemeinde fördern kann und soll.

Insgesamt wird deutlich, dass Planung und Entstehung des Kirchengebäudes von Anfang an als Prozess angelegt waren und in Folge dieses Konzeptes selbstverständlich Zwischenstände eines mehr oder weniger geplanten Fragments vorgesehen waren. Waren neue Finanzmittel vorhanden, wurden von Dominikus Böhm entsprechende Detailpläne entwickelt, wie es kurz nach der Kirchenweihe z.B. bei der Planung der Beichtstühle der Fall war. Bereits der Kerngedanke der prozesshaften Entwicklung des Gebäudes ohne das Ziel einer fertigen Planung kann Staunen über das Vertrauen zwischen Pfarrer und Architekt erzeugen; es muss davon ausgegangen werden, dass sie zumindest über Möglichkeiten der Ausgestaltung gesprochen haben.

Liest man die Archivalien aufmerksam, ist festzustellen, dass sich hinter

diesem Konzept ein weiterer Gedanke verbirgt. Im benannten Erläuterungsbericht argumentiert Dominikus Böhm bezüglich der Kostenschätzung mit den Erfahrungen, die er beim Bau der 1927-28 errichteten Christus-König-Kirche in Leverkusen-Küppersteg gemacht hat. Auch hier waren ob der wirtschaftlichen Gesamtsituation die Finanzmittel nicht ausreichend vorhanden und auch hier hat Dominikus Böhm die rohen Oberflächen als Zwischenstand beschrieben, der durch eine spätere Ausgestaltung zu vollenden ist.¹³ Bei St. Engelbert beschreibt er die Klarheit der Flächen und Elemente, weist aber im gleichen Atemzug darauf hin, "dass die grossen Wand- und Gewölbeflächen vorzüglich Raum bieten für spätere Bemalung, und dass dafür die vorgesehene Tageslichtbeleuchtung ausserordentlich günstig ist."¹⁴ Etwa zur gleichen Zeit schreibt er in einem Brief an seinen Mentor Theodor Fischer: "Gottseidank ist kein Geld dafür [gemeint ist eine Bemalung] da!"¹⁵

Ein größerer Widerspruch ist kaum denkbar und es wird offensichtlich, dass Böhm den Zustand des Unfertigen als rhetorisches Argument gegenüber seinen Auftraggebern und dem Bistum nutzt. Die Erläuterungen Böhms sind davon geprägt, eine Verbindung zwischen seiner Planung und der historischen Kirchenarchitektur herzustellen. So benennt er im Bericht die einschlägigen Vorbilder für die Kombination eines Zentralraums mit einem höherliegendem Chor (Aachener Dom, San Vitale in Ravenna und St. Gereon sowie als formales Vorbild die Laterne über der Vierung von St. Aposteln in Köln), so dass sich seine Architektur als Abstraktion historischer Vorbilder unter Verwendung moderner Bautechnik verstehen lässt. Das Unfertige zeichnet sich durch große Offenheit aus und dient ihm dazu, einen Konsens herzustellen, der überhaupt erst die Realisierung seiner Projekte ermöglicht. Das Konzept der prozesshaften Entstehung erlaubt, vor dem inneren Auge der Beteiligten ganz unterschiedliche Bilder zu erzeugen, ohne eine konkrete Zielvorstellung definieren zu müssen.

Der Brief an Fischer verdeutlicht, dass die heutige Nüchternheit des Innen-

Abb. 10 Blick in den von Peter Hecker gestalteten Innenraum der im Krieg zerstörten Kirche St. Mechtern in Köln-Ehrenfeld (Wiederaufbau R. Schwarz). Den Vorgaben des Kölner Erzbistums folgend ist die Kirche historistisch gestaltet, wobei zahlreiche Details in ihrem formalen Aufwand bereits stark reduziert sind. Die Innenraumgestaltung erzeugt den Raumeindruck früher Byzantinistischer Kirchen. Historische Postkarte: © IMAGO / Arkivi



raumes Böhms im Wesentlichen dem Konzept Böhms entspricht. Die Sehgewohnheiten der Kirchenbewohner waren in der ersten Bauzeit der Kirche aber eben durch historische bzw. historistische Vorbilder geprägt, die vom Kölner Erzbistum explizit gefordert wurden.¹⁶ Das unkonkrete Bild einer nicht abgeschlossenen Planung ist dementsprechend ein Startpunkt mit ungewissem Abschluss. Böhms hoffte sicherlich darauf, dass er im Verlauf der Maßnahmen Einfluss nehmen konnte und dass sich die Vorstellungen des Raums und seiner Gestaltung durch Erfahrung verändern würden. Um den Vorstellungen der Gemeinde näher zu kommen, hilft der Blick in die Kirchenzeitung der Gemeinde.¹⁷ Pfarrer Cle-

mens Wirtz pflegte enge Kontakte zur Ehrenfelder Gemeinde St. Mechtern. Des Öfteren empfing er Gäste der befreundeten Pfarre und führte stolz durch die unfertigen Räume im Untergeschoss. Auch führte er Riehler Kongregationen nach Ehrenfeld, um dort die Ausmalungen von Böhms Kollegen Peter Hecker, Professor für Wandmalerei an den Kölner Werkschulen, zu zeigen. Überträgt man die Bilder dieser Kirche auf den Raum von St. Engelbert, so muss die Intention des Pfarrers als eine Art moderner Neo-Byzantinismus verstanden werden. Dass er keinen rein modernen Raum vor Augen hatte, verdeutlicht die Aufstellung historistischer Kirchenbänke und zweier Altäre, die in der vor dem Bau von



Abb. 11–13 Fotografien der Kirchweihe im Herbst 1932 zeigen, dass das Gebäude nicht den Zustand des 'Fertigen' erreicht hat. Bei der Umschreitung der Kirche musste der Weihbischof über Baustellengelände gehen und der Innenraum präsentiert sich mit lediglich verputzten Wandoberflächen und dem rohen Estrich als Fußboden. Fotos: © Pfarrarchiv St. Engelbert

St. Engelbert genutzten Riehler Notkirche gestanden haben. Die Nutzung der vorhandenen Objekte zeugt von einem großen Maß an Pragmatismus, zeigt aber auch, dass für Clemens Wirtz die gewohnte Gestaltung Gültigkeit besaß.

Diese Position vertrat auch das Erzbistum, dass die Verwendung historischer Stile ohne moderne oder eklektische Experimente seit den 1910er Jahren ausdrücklich empfahl und vorschrieb. Im Verlauf der 20er Jahre setzten sich aber auch dort mehr und mehr Gedanken der Neuerung durch, weshalb der Bauantrag Böhms dergestalt behandelt wurde, dass der konservative Dombaumeister ein rein technisches Gutachten verfassen sollte und ästhetische Aspekte außen vor lassen sollte; ein offensichtliche Beeinflussung des Antragsverfahrens durch reformorientierte Mitglieder des Generalvi-

kariats, um die nach wie vor gültigen Vorgaben des Bistums zu umgehen. Diesen Vorgaben begegnete Böhm mit einer Aufzählung von Vorbildbauten und dem Verweis auf langwierige Bauzeiten mittelalterlicher Kirchen. Auch hier können die Ausführungen als geschickte Rhetorik eines Architekten verstanden werden, der unbedingt seinen Auftrag erhalten möchte.

Der unfertige Zustand führte in der Gemeinde St. Engelbert zu großen Unstimmigkeiten, bis der Pfarrer 1937 in den Früherstand versetzt wurde. Nachfolger wurde mit Jacob Clemens ein enger Freund des späteren Kardinals Josef Frings. Beide waren Befürworter der Liturgischen Bewegung und des modernen Kirchenbaus. Zur Zeit des Wechsels der beiden Pfarrer hatte Dominikus Böhm nach der Degradierung der Kölner Werkschulen seine

Professur aufgegeben und war in seine Heimat Jettingen zurückgekehrt. Die große Distanz zu Köln wurde ihm zum Problem, als Jacob Clemens um die Beschreibung der fehlenden Ausstattung von St. Engelbert bat, um eine konkrete Vorstellung zu entwickeln.¹⁸ Das Ziel des neuen Pfarrers war, den notwendigen Finanzierungsrahmen zu klären und der Gemeinde in der schwierigen Zeit des Krieges eine Vision der Hoffnung zu geben. Die im Pfarrarchiv vorliegende Korrespondenz zwischen Pfarrer und Architekt zeigt, dass Böhm Jacob Clemens und seine Vorstellung eines modernen Kirchenraumes nicht kannte; ein Umstand der seine Einflussnahme auf den Bauprozess einschränkte. Von Clemens hingegen war die Anfrage dazu gedacht, den absichtlich erzeugten 'Schwebezustand' der Planung abzuschaffen.

Dominikus Böhm beschrieb die mögliche Ausstattung so, wie er sie mit dem ersten Pfarrer besprochen haben wird: Fenster mit Bildsymbolen, eine nahezu komplette Ausmalung der Kirche, einen Kreuzweg in Form von Reliefplatten in der Kongregationskapelle und zusätzliche Altäre mit leicht historisierenden Elementen in den Konchen der Rotunde. Jacob Clemens befand, dass diese Vorstellungen der "*Böhmschen Linie*" widerspräche und suchte andere Wege. Eine Ausmalung wurde nicht mehr diskutiert und er übertrug zum großen Unmut Böhms die Gestaltung der Fenster bereits vor Kriegsende Anton Wendling. Dieser sollte abstrakte Glasmalereien entwickeln, die in gleicher Aufteilung farblich unterschiedlich gestaltet werden sollten. Umgesetzt wurde dieser Plan erst in den 1950er Jahren; es wird aber deutlich, dass die Pfarrer von St. Engelbert in jeder Bauphase großen Einfluss auf die Gestaltung der Kirche ausgeübt haben.

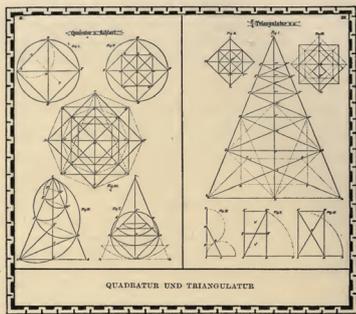
Es kann als Ironie des Schicksals betrachtet werden, dass die von Dominikus Böhm intendierte nüchterne Klarheit des Innenraumes in der Folge erhalten blieb, weil sich Jacob Clemens selbstbewusst durchsetzte und sich von den im Geist seines Vorgängers skizzierten Gestaltungszielen freimachte. Nach dem Zweiten Weltkrieg kehrte Böhm aus Süddeutschland zurück nach Köln und übernahm erneut eine Professur an den Kölner Werkschulen. In

der Zeit des Wiederaufbaus etablierten sich auch für den Kirchenbau moderne Formen und es war möglich, seine Vorstellungen ohne großes Taktieren umzusetzen. Die Architektur musste nicht mehr historische Vorbilder reproduzieren, sondern durfte mit entsprechenden Raummodellen modernen Vorstellungen von Kirche und Gemeinde Ausdruck verleihen. Dominikus Böhm wird auch Gelegenheit gehabt haben, sich mit Jacob Clemens auszutauschen und Missverständnisse aufzulösen. Im Falle von St. Engelbert war er z.B. durch den Entwurf des Orgelprospekts maßgeblich an der weiteren Ausgestaltung beteiligt.¹⁹

Auch wenn der Entstehungsprozess bei Verzicht auf die Ausformulierung eines konkreten Zieles von Böhm bewusst dazu genutzt wurde, überhaupt mit dem Bauprojekt beginnen zu können, bleibt die prozesshafte Fortentwicklung des Gebäudes wesentlicher Teil der Baugeschichte. Neben aller Strategie musste sich nicht nur die Kirchengemeinde, sondern auch der Architekt auf diese Art der schrittweisen Planung einlassen. Er war darauf angewiesen, in engem Kontakt zum Pfarrer zu bleiben, um nicht an Einfluss auf den Fortgang der Entwicklung zu verlieren. Offensichtlich war es Dominikus Böhm sehr bewusst, dass die Reform einer konservativen Institution nur mit ausdauerndem vermittelnden Wirken möglich war. Schließlich vereinigt eine Kirche im Unterschied zu den Wohnhäusern einzelner Familien als bestimmendem Bautyp der Architektur der Moderne mehrere Tausend Gemeindeglieder, so dass die Überwindung fester Raumvorstellungen nur langsam erzielt werden konnte. Es war demnach ein kluges Konzept, mit der Entwicklung von Raumstrukturen zu beginnen und die Frage nach der formalen Ausgestaltung der Einzelräume in den Hintergrund zu rücken.

III. Modernität im Bewusstsein der eigenen Zeitlichkeit

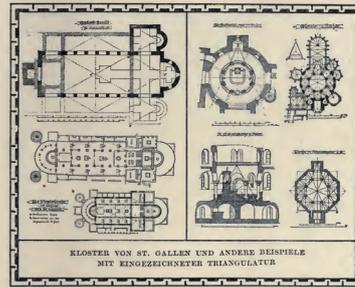
In seinem Nachruf auf Dominikus Böhm schreibt Rudolf Schwarz, dass sein Kollege stets ein zerlesenes Buch über romanische Baukunst auf dem Zeichentisch liegen hatte.²⁰ Wie bereits beschrieben, kann Böhms Architektur als formale Abstraktion hi-



hältnis zu einander stehen, so weist dies sofort darauf hin, dass ihre Proportionierung nicht auf arithmetischer Grundlage erfolgt ist, und dass man geometrisch konstruierend dabei vorgegangen ist, möglicherweise triangulatorisch, d. h. mit Anwendung von gleichseitigen Dreiecken. Aus diesem Vorgang kann man auch die vielen Abweichungen erklären, die man an mittelalterlichen Bauten zu konstatieren vermag.

Aus der Zusammenstellung zweier Dreiecke ergibt sich das sogenannte Pythagoräische Hexagramm, und aus der Konstruktion der Höhenlinien in einem Dreieck und der Verbindung ihrer Fünf-punkte die eigentliche Triangulation, indem alle Punkte dieser Figur für die Konstruktion brauchbar sind.

26



Die bei weitem wichtigste Anwendung des gleichseitigen Dreiecks für die mittelalterliche Architektur bestand aber in der Herstellung von triangulierten Rechtecken.

Neben dem Triangel kommt als bedeutendste Figur das Quadrat in Betracht, und daher neben der Triangulation die Quadratur.

In der einfachen Form, d. h. bei dem Gebrauch des Quadrats und der Verbindung der Seitenmittelpunkte entstehen zwei Reihen konzentrischer Quadrate, welche aber jedesmal die halbe Größe haben und daher für den Gebrauch keinen Erfolg bieten. Die Quadratur gewinnt erst an Bedeutung, wenn dabei auch die Schwenkung vorgenommen wird, so dass zwei gleichgroße Quadrate zum Achteck verbunden sind. Aber auch hierbei ist es nicht der Umstand, dass jetzt die beiden oben genannten Teilungen sich zu einer Skala als geometrische Progression mit dem Exponenten $1 : \sqrt{2}$

27

Abb. 14 Doppelseite aus Grundlagen und Entwicklung der Architektur von Hendrik Petrus Berlage. In der linken Abbildung werden verschiedene Methoden der geometrischen Konstruktion gezeigt. Die rechte Abbildung sammelt Kirchengrundrisse, die mit der Methode der Triangulation entwickelt worden sein sollen. Am rechten Rand wird hier der Aachener Grundriss in seiner historischen gewachsenen Anlage sowie in der Rekonstruktion der karolingischen Pfalzkapelle gezeigt. Aus: H. P. Berlage: Grundlagen und Entwicklung der Architektur - Vorträge gehalten im Kunstgewerbemuseum zu Zürich, Berlin 1908, S. 26f.

storischer – romanischer – Baukörper verstanden werden. Über die reine Formgebung hinaus, muss aber die Entwicklung tragfähiger Raumstrukturen zur Reform der Liturgie als Hauptanliegen Böhms in den Fokus gerückt werden. Hierbei ging es ihm, wie an St. Engelbert deutlich wird, nicht bloß um die Gestaltung der Messe als sonntäglichem Höhepunkt der Woche, sondern um die Ausgestaltung des gesamten aktiven Gemeindelebens als Grundlage christlicher Gemeinschaft.

Das konservative Erzbistum Köln forderte, sich an die Vorbilder der romanischen Kirchen des Rheinlandes zu halten und diese sowohl formal als auch in ihrer Struktur nachzubauen. Die Architektur wird auf ihre Bildlichkeit beschränkt und mit dem Ziel einer vermeintlichen Qualitätssicherung, wird verfügt, dass auf Experimente mit neuen Formen und Strukturen verzichtet werden solle. Die Spielräume der Architekten waren entsprechend gering bemessen, was sich in den typischen Kirchbauten der 1910er Jahre widerspiegelt. Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges änderten sich im Zuge des gesellschaftlichen Wandels auch ästhetische Vorstellungen und moderne Formen etablierten sich nach und nach.

Die Eingliederung des Kölner Instituts für religiöse Kunst in die Kölner Werkschulen, die Konrad Adenauer als Baustein seiner städtischen Wirtschaftspolitik förderte, verdeutlichen dies.

Nicht zuletzt muss berücksichtigt werden, dass Dominikus Böhm bekennender gläubiger Katholik war. Daher suchte er den Austausch mit wichtigen Vertretern der Liturgischen Bewegung, die die theologischen Grundlagen der Reform des Kirchenbaus liefern konnten.²¹ In der hierarchisch gegliederten Struktur der Kirche können Verlautbarungen und Vorgaben nicht einfach übergangen werden, sondern es gilt, sich diesen zu stellen und ihre Berücksichtigung glaubhaft zu machen. In diesem Sinne müssen die Ausführungen Böhms in seinem Erläuterungsbericht zum Entwurf von St. Engelbert als ernsthafte Antwort auf die geltenden Regularien angesehen werden und können nicht auf die leicht schlitzohrige rhetorische Argumentation eines reformorientierten Architekten reduziert werden.

Explizit argumentiert Dominikus Böhm mit dem Nachempfinden prominenter historischer Gebäude. Offensichtlich ist St. Engelbert mit seinem achtteiligen Gewölbe über der Rotun-

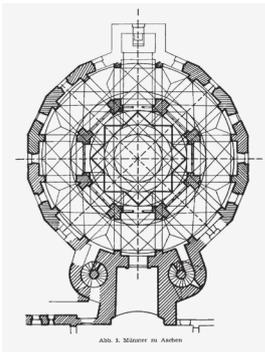
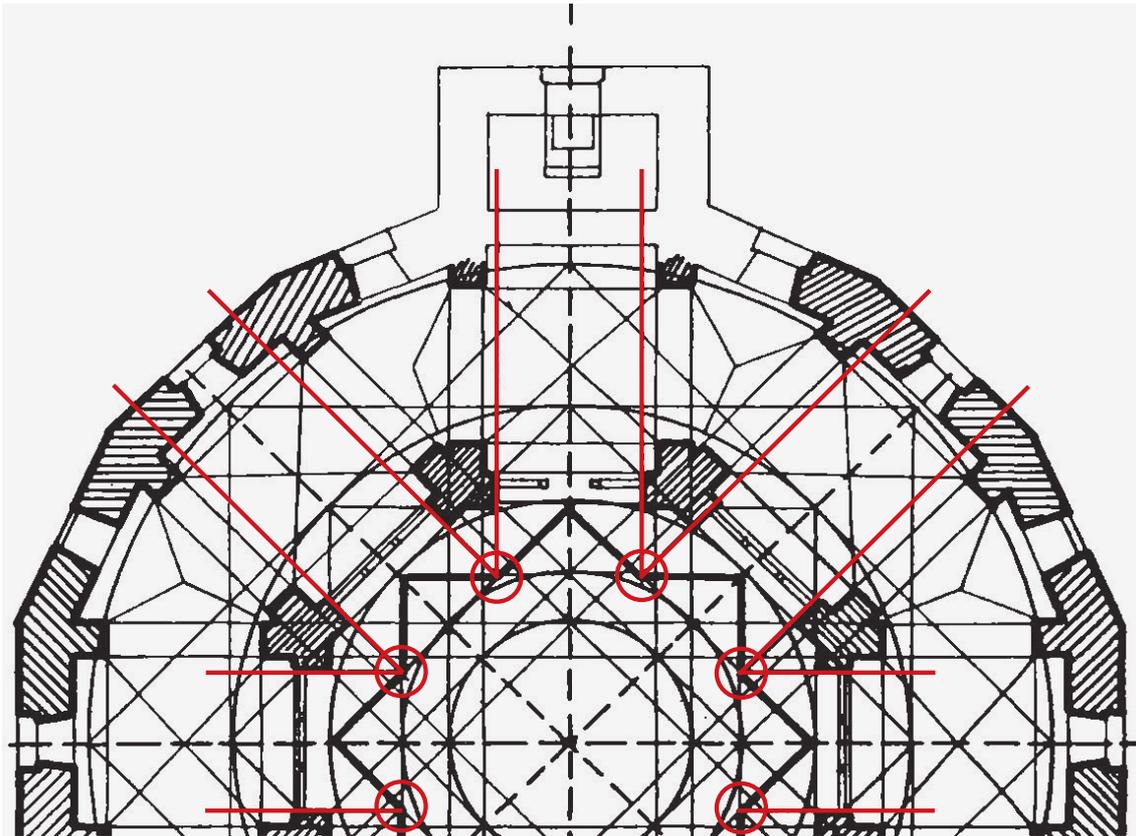


Abb. 15 und 15a Theodor Fischer entwickelt in seiner Analyse des Grundrisses der Aachener Pfalzkapelle die These, dass der Figut eine einfache Anwednung der Quadratur zugrunde liegt. Das interessante Detail ist die Verwendung von Hilfslinien, die parallel zu den Achsen des Oktogons in die Schnittpunkte der beiden überlagerten Quadrate gelegt sind. Diese bestimmen die Öffnungsweite der Arkade und des Chores. Aus: T. Fischer: Zwei Vorträge über Proportionen, München/Berlin 1934

de, die mit einem angefügten Chor ergänzt wird, an der Grundstruktur des Aachener Doms und dessen vermuteten Vorbildbauten in Istanbul und Ravenna orientiert. Auch St. Gereon fügt sich als Verbindung eines zehneckigen Zentralraum mit einem Hochchor in diese Argumentation, während die achteckige Laterne über der Vierung der Kirche St. Aposteln eher von formalem Interesse ist. Die Benennung der Vorbilder ist jedoch keine reine Augenwischerei, da zum einen der Entwurf augenscheinlich an diesen Gebäuden ausgerichtet ist und zum anderen eine intensive Auseinandersetzung Dominikus Böhms mit der historischen Kirchenarchitektur belegt ist.

Mit dem genauen Studium der historischen Architektur stellt Böhm für seine Zeit keinen Einzelfall dar. Zur Überwindung der zunehmenden Beliebigkeit des Historismus waren viele Architekten auf der Suche nach Grundlagen zur Entwicklung neuer Architekturformen. Am Anfang dieser Entwicklung steht Hendrik Petrus Berlage, der mit seinen vier in Zürich gehaltenen Vorträgen zu "Grundlagen und Entwicklung der Architektur"²² die von Kunsthistorikern wie Georg Dehio entwickelten Methoden für Proportionsuntersuchungen von historischen

Gebäuden als Entwurfswerkzeug präsentiert. In der Folge ist auch Le Corbusiers "Vers une Architecture"²³ von intensiver Lektüre architekturhistorischer Schriften und der Auseinandersetzung mit den kanonbildenden Bauten der Architekturgeschichte geprägt und seine "Maß-Regler" leitet er in hohem Maß von den Proportionsfiguren historischer Bauten ab. Auch Dominikus Böhms Mentor, Theodor Fischer, veröffentlichte 1934 "Zwei Vorträge über Proportionen"²⁴, deren Inhalte er sicherlich bereits vorher erarbeitet und präsentiert haben wird. In seinem Text zeichnet er zunächst die wissenschaftliche Entwicklung der Proportionsuntersuchung, um dann geometrische Grundlagen zu erörtern. Schließlich wägt er zwischen der Systematik des Goldenen Schnitts, die von Le Corbusier präferiert wurde, und derjenigen der musikalischen Intervalle ab, denen er wegen ihrer rationalen Ganzzahligkeit den Vorzug gibt. Le Corbusier führt fast ausnahmslos profane Architekturbeispiele an, Berlage und Fischer hingegen zeigen Proportionsstudien von Kirchenbauten.

In beiden Schriften wird an prominenter Stelle der Aachener Dom in der Rekonstruktion der karolingischen Pfalzkapelle behandelt, wobei sich die

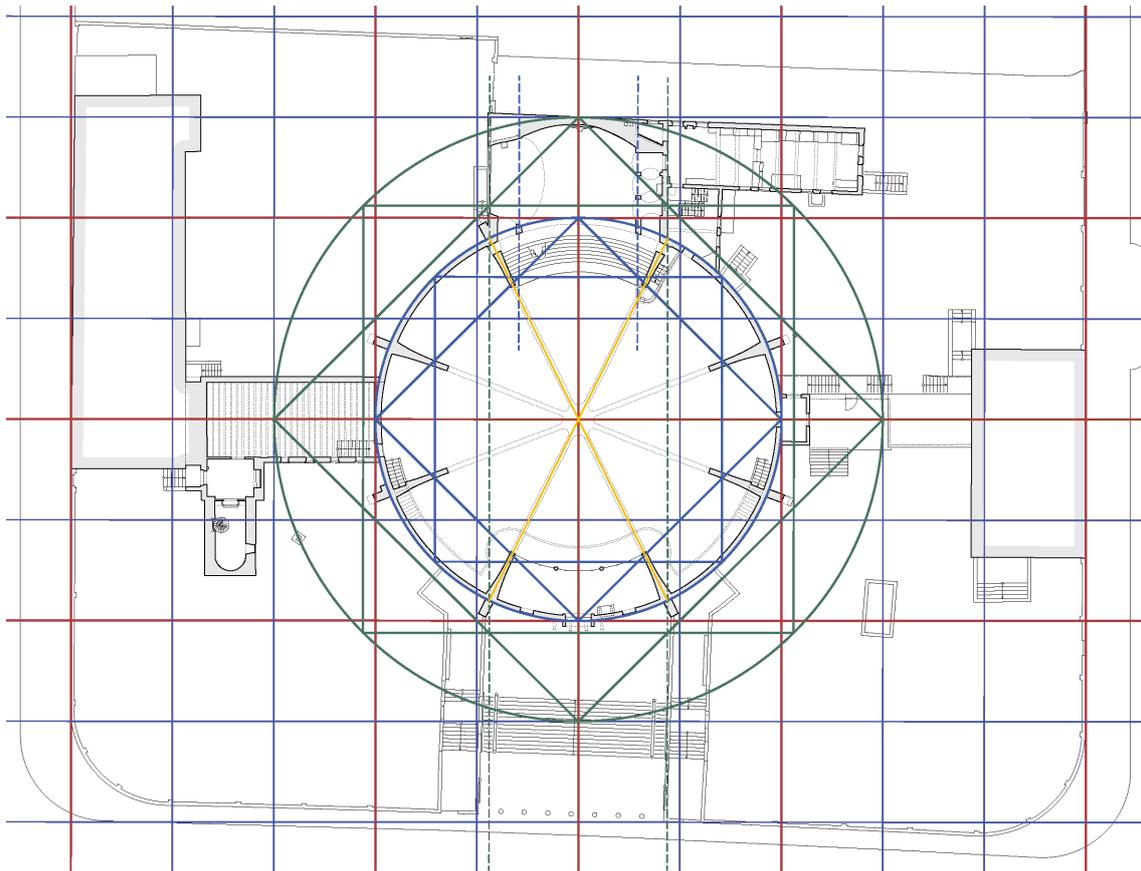


Abb. 16 Die Analyse des Grundrisses von St. Engelbert weist ein Quadratraster von 8 m auf, das das Grundstück gliedert und den Mittelpunkt der Kirche bestimmt. Ausgehend von diesem Punkt hat Böhm zwei Systeme der Quadratur angelegt: ein der Rotunde eingeschriebenes (blau) und eines, das um die Kirche herumgelegt ist (grün). Das blaue System bestimmt die innere Gliederung mit den Pfeilern der Chorarkade, das grüne die Außenkontur des Chores. Durch die Kombination beider Systeme bestimmte D. Böhm die Achsen der aufgeweiteten Joche in der Mittelachse des Kirchenraumes (gelb). Analyse und Bauaufnahme: D. Buggert unter Mitarbeit von M. Kilp und T. Scheuer.

in Zeichnungen dargestellten Thesen zur geometrischen Konstruktion grundlegend unterscheiden: Berlage vermutet, dass der Grundriss mit der Methodik der Triangulation entwickelt wurde, während Fischer seiner Analyse die Anwendung einer einfachen Quadratur zugrundelegt, die dem Oktagon eingeschrieben ist. Ein wichtiges Detail seiner Maßfigur ist die Verwendung von Hilfslinien, die parallel zu den Achsen der Kirche in den Schnittpunkten der beiden gegeneinander verdrehten Quadrate der Grundfigur angelegt sind und die Öffnungsweite der Arkaden des Oktogons sowie diejenige des karolingischen Rechteckchores bestimmen. Es ist an dieser Stelle unerheblich, inwieweit diese Interpretationen der Realität der karolingischen Baustelle entsprechen, zumal die Zeichnungen in relativ grobem Maßstab ausgeführt sind. Wichtig ist jedoch, dass der Aachener Dom eines der Gebäude ist, das im zeitgenössischen Diskurs einen festen Platz hatte und konkrete Theorien zur Disposition des Gebäudes entwickelt wurden.

Da Dominikus Böhm explizit auf die große Bedeutung der Pfalzkapelle als Vorbild hingewiesen hat, liegt es nahe, die Anwendung der Quadratur als

Grundlage der Grundrissentwicklung von St. Engelbert zu untersuchen. Allerdings ist die Rotunde von St. Engelbert nicht in gleichmäßige Segmente von 45° unterteilt, sondern so angelegt, dass die Gewölbe der Hauptachse mit dem Eingang bzw. der Orgelempore und dem Chor ca. 52° überspannen. Die seitlichen Joche sind entsprechend verkleinert, so dass die Hauptachse des Raumes in der Ausrichtung auf den Hochaltar betont wird. Geometrisch kann die Teilung des Kreises nicht über eine einfache Quadratur hergestellt werden, da diese eine Regelmäßigkeit von 45° -Segmenten erzeugt, wie sie die Architekten an der Aachener Pfalzkapelle festgestellt und bewundert haben.

Die Aufmaßpläne von St. Engelbert offenbaren, dass die Grundstruktur der Gesamtanlage über einem Quadratraster von 8 m Kantenlänge entwickelt wurde. Dieses war leicht auf dem Grundstück auszulegen, um Eckpunkte und das Zentrum der Rotunde zu vermarken. Mit einer Genauigkeit von unter 2 cm kann der Nachweis erbracht werden, dass Dominikus Böhm das Hauptraster dazu nutzte, zwei Systeme der Quadratur miteinander zu kombinieren, die über dem Mittelpunkt der



Abb. 17 Feier der Erstkommunion im Herbst 1932. Das Fehlen der Innengestaltung versucht die Kirchengemeinde durch die Aufstellung von Pflanzen zu kompensieren. Foto; © Pfarrarchiv St. Engelbert

Kirche angelegt wurden; das erste ist der Rotunde eingeschrieben, während das zweite die Rotunde umgreift. Beobachtet man die Schnittpunkte der Quadrate in den beiden Systemen, so wird deutlich, dass Böhm die eingeschriebene Figur nutzt, um die innere Struktur festzulegen, da entsprechende Hilfslinien z.B. die Achsen der Chorkaden markieren. Die außenliegende Quadratur legt die äußere Kontur des Chores fest, wobei hierbei die wirkliche Außenkante und nicht die Achse der Wand festgelegt wird. Diese Linie führt Böhm auf den Umkreis des inneren Systems und erzeugt so durch das Zusammenwirken der beiden Systeme den Winkel der Hauptachse. Auch weitere Punkte in der Grundrissgestaltung sind nachweislich durch solche eindeutigen geometrischen Operationen bestimmt worden, wobei Dominikus Böhm überall ganzzahlige Proportionen erzeugt und somit Techniken nutzt, die der Theorie Theodor Fischers entstammen. Wie viele Architekten der Zeit sieht Böhm also in geometrischen Strukturen und der atmosphärischen Gestaltung durch kontrastierende Lichtinszenierung Entwicklung von Raumhierarchien das eigentliche Vermächtnis der historischen Architektur, das es ermöglicht den Formalis-

mus des Historismus zu überwinden. Das Studium der historischen Architektur dient ihm somit nicht bloß zum Aufspüren von Vorlagen zur formalen Abstraktion, sondern liefert solide und verlässliche Entwurfswerkzeuge. Die Modernität seiner Architektur entsteht durch den Umgang mit Materialien, die Gestaltung der Ausstattung und Oberflächen sowie die Wahl zeitgenössischer Konstruktionen.

Schließlich muss der Bautyp Kirche berücksichtigt werden, der mindestens bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts immer im Zeichen von Ewigkeitsansprüchen und Traditionen stand. Auch die Reformbewegungen innerhalb der Kirchen standen im Bewusstsein der Überzeitlichkeit der Religion, so dass Reform eher als Rückbesinnung auf Ursprüngliches bzw. Fokussierung auf Kerngedanken der christlichen Lehre denn als Revolution verstanden wurde. Anders als bei neuen Bautypen oder den Wohnbauten, die eben neu oder gewollt als Bruch mit den Traditionen herrschaftlich repräsentativer Architektur entwickelt wurden, behielten im Sakralbau die historischen Vorbilder große Gültigkeit. Es geht also um lange zeitliche Horizonte, die zum einen ein hohes Maß an Verlässlichkeit ver-



Abb. 17–18 Innenraum und Straßenansicht der Kirche St. Gertrud in Köln, die 1960–65 von Gottfried Böhm geplant und realisiert wurde. Fotos: © Elya / CC-BY-SA-3.0,2.5,2.0,1.0 und © Raimond Spekking / CC BY-SA 4.0 (beide via Wikimedia Commons)

langen und zum anderen ein Bewusstsein für die eigene zeitliche Bedingtheit erzeugen.

Die Prozesshaftigkeit der Entstehung von St. Engelbert kann als Hinweis angesehen werden, dass Dominikus Böhm entsprechend gedacht haben könnte. Zwar ist ein Kirchengebäude in seiner Grundstruktur auf Langfristigkeit angelegt; der Blick in die Geschichte des Kirchenbaus wird Böhm deutlich gemacht haben, dass jede Generation eigene Gedanken zur Ausgestaltung der Kirchenräume und des Gemeinschaftslebens entwickelt. Die Offenheit des Fragments bildet hierfür den Rahmen und definiert den Auftrag des Architekten, anpassungsfähige Strukturen zu entwickeln. Im Verhältnis zur Dauerhaftigkeit von Kirchengebäuden ist die eigene Beteiligung am Bauprozess ein kurzer Zeitraum, so dass der Entwurfshaltung Dominikus Böhms eine den mittelalterlichen Baumeistern entsprechende Demut gegenüber der Aufgabe zugrunde liegen dürfte.

IV. Das Fragment als Erfahrungsraum und Gestaltungsaufgabe

Selbst wenn Dominikus Böhm eine feste Vorstellung eines fertiggestellten Gemeindezentrums vor Augen gehabt hat, ist festzuhalten, dass diese nie umgesetzt wurde und das gesamte Untergeschoss ohne Ausbau blieb. Erst waren es die finanziellen Nöte der Kirchengemeinde, dann der Einfluss des Pfarrers Jacob Clemens und schließlich die Vorgaben des II. Vatikanum, die eine Umsetzung bzw. Beibehaltung des ursprünglichen Plans verhinderten. Sowohl der Architekt als auch die Pfarrer

und die Kirchengemeinde mussten sich der Situation stellen, dass St. Engelbert nie den Zustand des 'Fertigen' erreicht hat. Diese Herausforderung bringt mit sich, dass Entscheidungen der Fortentwicklung immer wieder den Umgang mit den Fragmenten vorangegangener Planungen erfordern. Das 'Unfertige' wird somit zum Erfahrungsraum, der durch aktive Aneignung fortlaufend mit Leben gefüllt werden muss.

Selbstverständlich hatte der Dombaumeister Güldenpfennig recht damit, dass Kirchenbänke auf der nackten Betondecke der ungeheizten Kirche St. Engelbert wenig Komfort bereithielten; auch die Errichtung von Holzpodesten wird bei kalten Außentemperaturen wenig Linderung gebracht haben. Visuell entstand aber ein Kontrast zwischen fertig ausgestaltetem Chor und roh belassenem Raum der Gemeinde, der die herausgehobene Bedeutung des Altarraums unterstrich. Ein Effekt, der unbeabsichtigt den Intentionen der Liturgischen Bewegung zur Fokussierung der Messe auf den Altar folgt. Die der Not geschuldete Nutzung roh belassener Oberflächen barg also die Chance, Erfahrungen im Bereich der Materialästhetik zu machen, die in späteren Entwürfen Widerhall gefunden haben. Dies ist in Kirchenentwürfen Dominikus Böhms aus der Nachkriegszeit festzustellen, findet seine Vollendung aber in den Kirchen seines Sohnes Gottfried Böhms, in denen stilprägend Sichtbeton mit edlen Materialien wie Marmor und Gold kontrastreich kombiniert werden. Die unweit von Riehl in der Kölner Neustadt gebaute Kirche St. Gertrud könnte in dieser Lesart trotz aller formalen Unterschiede in ihrer Inszenierung des Kirchenraumes in di-

rekte Verbindung mit dem unfertigen Innenraum von St. Engelbert gebracht werden. Der Raum entwickelt die Wirkung eines Zentralraums und ist trotzdem eindeutig auf den Altar ausgerichtet. Die Prinzipalstücke werden wie die Skulpturen durch ihre Materialität und Gestaltung durch die rohbelassenen und dadurch maximal kontrastierenden Betonwände inszeniert.

Die enge Beziehung zwischen Gottfried Böhm und seinem Vater ist vielfach besprochen worden. Auch ist bekannt, dass er schon sehr früh Baustellen des Vaters besuchte und an Planungen Anteil genommen hat. Wie Dominikus vermied auch Gottfried Böhm die schriftliche Ausformulierung einer architekturtheoretischen Position. Die Untersuchungen von St. Engelbert zeigen, dass die Architektur der Böhms aber nicht ohne architekturtheoretischen Kontext im Sinne freien Künstlertums erklärt werden können. Im Falle von Gottfried Böhm fand wiederum der theoretische Diskurs nicht nur im Kölner Architekturbüro, sondern vor allem bei der Bearbeitung von Entwürfen im Kreis seiner Assistenten im Lehrstuhl Stadtbereichsplanung und Werklehre an der RWTH Aachen statt. Kürzlich erschien das Buch "Weiterbauen" von Hans Schmalscheidt,²⁵ der zu dieser Zeit dem Team zugehörig war. Die These des Buches ist, Architektur nicht in abgeschlossenen Objekten zu denken, sondern vielmehr Strukturen weiterzuentwickeln bzw. neue Strukturen auf entsprechende Fortschreibung anzulegen. Eine Position der Architektur, die heute mit dem Begriff der Nachhaltigkeit verbunden wird, im Wesentlichen aber ein Denken offenbart, dass eben die eigene historische Position im Sinne einer zeitlich beschränkten Erscheinung vor dem Hintergrund einer langen Architekturgeschichte betrachtet. Einzelarchitekturen werden somit als Teil eines Gesamtbestandes begriffen, den es in seiner Gesamtheit weiterzubauen gilt.

Im Rahmen der in diesem Beitrag angestellten Betrachtungen überrascht

es nicht, dass Schmalscheidt das Fazit seines Buches mit einer Betrachtung des Aachener Doms abschließt. Er zeigt, wie das Bauwerk über Jahrhunderte durch Hinzufügen von Kapellen und Veränderungen der Dachstruktur bzw. des Turmes seine heutige Erscheinung erhalten hat. Es ist das Beispiel, an dem deutlich wird, dass historische Architektur oftmals nicht durch Stilreinheit, sondern durch Umbau, Ergänzung und Anpassung geprägt ist. Die nachgewiesene enge Beziehung zwischen St. Engelbert und der Aachener Pfalzkapelle lassen vermuten, dass sich bereits Dominikus Böhm dieser Tatsache sehr bewusst war. Er wird gesehen haben, dass die Kombination aus karolingischer Kapelle, hochgotischem Chor und späteren Kapellenanbauten in Aachen eindeutig keine stilistische Einheit bildet, sondern dem additiven Aneinanderfügen von Bausteinen entspricht. Seine Bemerkung im Erläuterungsbericht zu seiner Planung, "*die Ausschmückung eines Raumes [sei] gleich dem Mittelalter auf längere Jahre zu verteilen*",²⁶ ist dementsprechend neben aller Rhetorik auch als Hinweis an das Kölner Erzbistum zu interpretieren, dass die Forderung nach Stilreinheit eigentlich unhistorisch ist. Man darf unterstellen, dass er für sein eigenes Werk er eine demütige Position einnimmt, die sich über das eigene künstlerische Schaffen hinaus in das Kontinuum der Geschichte einordnen will. Es ist anzunehmen, dass dieser Gedanke auf Gottfried Böhms übergegangen ist und über diesen auch bei seinen Mitarbeitern verbreitet wurde. Mit der Analyse der geometrischen Strukturen von historischen Gebäuden begaben sich die Architekten der Moderne auf die Suche nach dem Nucleus der Architektur. Auch die Betrachtung des Werkes der beiden Böhms zeigt auf, dass Architektur unbedingt historischer Einordnung bedarf und der Anspruch der Dauerhaftigkeit als Grundlage nachhaltiger Planung ein eigenes historisches Bewusstsein erfordert. "Weiterbauen" ist Fügen von Fragmenten zu einem Gesamtkontext.

Anmerkungen:

1 Heinrich Lützeler: *Die Kirche St. Engelbert als Bauwerk*, S. 107, in Karl Peusquens: *Köln-Riehl. Geschichte des Vorortes und der Pfarrgemeinde*, Köln 1950, S. 99-110.

2 In den Dokumenten des Pfarrarchivs St. Engelbert und des Historischen Archivs des Erzbistums Köln sind die Vorgänge gut dokumentiert. Die Situation klärt sich allmählich, als das Bistum eine Umschuldung entwickelte, die die Schulden von Krediten bei Banken und Versicherungen auf Darlehen bei anderen Kirchengemeinden verlagerte.

3. Im Pfarrarchiv ist der Schriftwechsel zwischen den Behörden und der Kirchengemeinde erhalten. Der Kirchengemeinde wurde in Aussicht gestellt, dass die Luftschutzeinrichtungen nach Kriegsende wieder entfernt werden. Dies wurde in der Nachkriegszeit nicht ausgeführt.

4. Rudolf Schwarz: *Dominikus Böhm*. In: Wolfgang Voigt und Ingeborg Flagge: *Dominikus Böhm 1880 - 1955. Katalog zur Ausstellung "Raum ist Sehnsucht. Der Kirchenbaumeister Dominikus Böhm 1880 - 1955"*, Tübingen 2005.

5 Johannes van Acken: *Christozentrische Kirchenkunst. Ein Entwurf zum liturgischen Gesamtkunstwerk*, Gladbeck, 1922, S. 25.

6 Ebd., S. 16.

7 Der Kirchenverband beschwerte sich beim Bistum über die großen Pläne der

Kirchengemeinde Riehl, die als unangemessen empfunden wurden. Die entsprechenden Schriftstücke finden sich im Historischen Archiv des Erzbistums Köln.

8 S. Fußnote 2

9 Dokumente zur Bauentwicklung im Pfarrarchiv St. Engelbert.

10 Historisches Archiv des Erzbistums Köln (AEK): GVA I 5562, A 3570/30, Gutachten Güldenpfennig, S. 7.

11 Historisches Archiv des Erzbistums Köln (AEK): GVA I 5562, A 3570/30, Erläuterungsbericht Böhm, S. 8f.

12 Pfarrarchiv St. Engelbert: Kirchenzeitung der Gemeinde.

13 Historisches Archiv des Erzbistums Köln (AEK): GVA I 5562, A 3570/30, Erläuterungsbericht Böhm, S. 1f.

14 Ebd., S. 9.

15 Zitiert in: Peter Keller: *Die Pfarrkirche St. Engelbert in Köln-Riehl*, Rheinische Kunststätten Heft 369, Köln 1991.

16 Der entsprechende Erlass des Kölner Erzbistums aus dem Jahr 1912 ist zu finden in: Helmut Fußbroich: *Architekturführer Köln (Bd. 3.): Sakralbauten nach 1900*, Köln 2005, S. 287.

17 S. Fußnote 12.

18 Der Briefwechsel zwischen Pfarrer Jacob Clemens und Dominikus Böhm gehört zu den aufschlussreichsten Dokumenten des Pfarrarchivs

St. Engelbert. Glücklicherweise hat der Pfarrer auch seine Schreiben in Kopie der Akte hinzugefügt.

19 Die Zeichnung des Orgelprospekts sowie Entwürfe von Orgelbauern, die eher klassisch gestaltet waren, sind im Pfarrarchiv St. Engelbert als Kopien vorhanden.

20 S. Fußnote 4.

21 Die Zweitaufgabe der "Christozentrischen Kunst" des Johannes van Acken wurde 1923 (ein Jahr nach der Erstauflage) mit Zeichnungen von Dominikus Böhm und Martin Weber bebildert. Darüber hinaus pflegte Böhm enge Beziehungen zur Abtei Maria Laach.

22 Hendrik Petrus Berlage: *Grundlagen und Entwicklung der Architektur – 4 Vorträge gehalten im Kunstgewerbemuseum zu Zürich*, Berlin 1908.

23 Le Corbusier: *Vers une architecture*, Paris 1923. (deutsch: *Kommende Baukunst*, hrsg. von Hans Hildebrandt, Berlin und Leipzig 1926, sowie: *Ausblick auf eine Architektur*. Bauwelt Fundamente, Band 2, Berlin/ Frankfurt am Main/ Wien 1963).

24 Theodor Fischer: *Zwei Vorträge über Proportionen*, München/Berlin 1934.

25 Hans Schmalscheidt: *Weiterbauen: Das Lebendige in der Architektur*, Aachen 2021.

26 S. Fußnote 11.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Andreas Waschbüsch
(Halle)

Ungebaute Vorhallen an mittelalterlichen Kirchen

Fragmentarische Zeichen mit Vollendungspotential?

Trotz ihrer prominenten architektonischen und liturgischen Bedeutung im mittelalterlichen Kirchenbau zeigt sich der erstaunliche Befund, dass vor allem im 13. Jahrhundert europaweit an einer Reihe von Sakralbauten Vorhallen geplant und architektonisch vorbereitet wurden, dann aber nicht zur Ausführung gelangten. Auch nach der Entscheidung, auf ihre Fertigstellung zu verzichten, kam es nicht zu fassadenvereinheitlichenden Rückbauten bereits angelegter Gebäudeteile. Vielmehr blieb quasi als ein Versprechen an die Zukunft die in Anfängen begonnene Vorhalle in ihrer fragmentarischen Form als eine 'offene Struktur' bestehen, die hypothetisch jederzeit erweiterbar erscheint. Ausgehend vom mittelalterlichen Ästhetikverständnis, wo dem Fragmentarischen eine häufig unterschätzte Rolle zukam, wird deshalb die These diskutiert, ob das architektonisch angelegte Vollendungspotential nicht gleichbedeutend mit einer 'Vollendung' des Bau anzusehen ist. Die 'ungebaute' Vorhalle wird so zu einem architektonischen Zeichen, das auch im fragmentarischen Zustand wirksam sein konnte.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-56929
März 2023
#10 "Fragment"
S. 93-105



Mittelalterliche Vorhallen – Form und Funktion

Die Vorhalle besitzt im mittelalterlichen Kirchenbau eine prominente architektonische und liturgische Rolle als ein Annexraum, der den Eintritt in das Gotteshaus strukturiert, reglementiert und bisweilen inszenatorisch überhöht. Besonders bei einigen Abteikirchen (Clunienser, Zisterzienser) des 12. und 13. Jahrhunderts dienen sie als monumentale architektonische Empfangsge- und bedeutender liturgischer Ort. Aber auch an Kathedralen und Stiftskirchen – sogar bei einigen Pfarrkirchen – sind sie zu finden.¹ Matthias Untermann geht in seinem 2009 erschienenen Handbuch der mittelalterlichen Architektur sogar davon aus, dass Kirchen "normalerweise" mit einer Vorhalle ausgestattet waren. Eine Kirche ohne Vorhalle stelle demnach den Sonderfall dar. Dies mag für die Zeit bis zum 12. Jahrhundert (i.e. Romanik) und für die Klosterbaukunst der Benediktiner und Zisterzienser auch darüber hinaus gelten. Die Überlieferungslage für das 13. Jahrhundert (i.e. Beginn der Gotik), auf das sich die folgenden Überlegungen konzentrieren, zeichnet jedoch ein anderes Bild. Denn ab dieser Zeit ist eher eine Tendenz zum Verzicht auf Vorhallen zu beobachten – sie werden zu einem 'Bonus-Bauteil'.³

Allein schon diese Tatsache wirft die Frage nach der Nutzung beziehungsweise der sich verändernden Nutzung von Vorhallen auf. Denn keineswegs ist es so, dass Kirchen mit einem bestimmten kirchenrechtlichen Status (Kathedrale, Abteikirche, Stiftskirche, Pfarrkirche usw.) zwingend oder auch nur signifikant häufig eine Vorhalle besitzen. So lassen sich beispielsweise für das 13. Jahrhundert im nordalpinen Teil des Reichs sowohl Zisterzienserkirchen mit Vorhallen (z. B. Maulbronn, Arnsburg, Otterberg, Herrenalb, Tennenbach), als auch Zisterzienserkirchen ohne Vorhallen (z. B. Ebrach, Riddagshausen, Heisterbach, Schulpforta, Walkenried) nachweisen. Zudem ist die Art der Nutzung von Vorhallen sehr vielfältig. In einigen Fällen wurden sie als Ort der Grablege und Totenmemoria benutzt (Cîteaux, Beaune u. a.)⁴, oftmals lassen sich auch Altarstandorte nachweisen (Maastricht u. a.)⁵, besonders im Zusammenhang mit einer 'statio' wäh-

rend einer Prozession. Hinzu kommen Nutzungen als Rechtsort (Gericht aber auch Asyl, Trauungen u. a.), als Warte- oder Übernachtungsraum für Pilger (z. B. Paderborn) oder als Ort der Armenspeisung und Almosenspende.⁶ Doch erscheint dies alles unsystematisch und wohl von ganz unterschiedlichen lokalen Faktoren abhängig, wozu auch die städtebauliche Lage oder spezielle Kultpraktiken (Prozessionen o. ä.) zählen, sodass der kirchenrechtliche Status der Kirche selbst nur eine untergeordnete Rolle zu spielen scheint. Am ehesten ist das jedoch bei den Ordenskirchen zu vermuten, wo – wie im Fall der Zisterzienser – Ordensstatuten auch die Baupolitik reglementierten.⁷ Gerade für Bischofs- und Stiftskirchen zeichnet sich aber ein höchst differenziertes Bild ab. Nur selten besitzen wir – zudem meist spät- oder nachmittelalterliche – Nachrichten über die konkrete Funktion von solchen Vorhallen. Ein einheitliches Bild kann sich, allein aufgrund der schlechten Überlieferungslage, folglich gar nicht einstellen.⁸ Vielmehr überwiegt die Erkenntnis, dass vielen Vorhallen keine konkrete Nutzung zugeschrieben werden kann. Sämtliche der oben aufgeführten Funktionen, ob als Memorial-, Rechts- oder als liturgischer Ort, scheinen sekundär zu sein. Dies führt zu der Vermutung, Vorhallen haben primär eine repräsentative Funktion, als inszenierter Ort des Übergangs und der Transformation, als Vermittlung zwischen Außen (irdisch) und Innen (himmlisch)⁹ und als architektonisches Zeichen für den hohen Aufwand, den die jeweiligen Bauherren bei der Errichtung ihrer Kirchen betrieben haben.

Zur Untermauerung dieser These werden im Folgenden einige Vorhallen genauer in den Blick genommen, die im Mittelalter zwar architektonisch vorbereitet wurden, jedoch nie zur Ausführung gelangten, also Fragment blieben. An ihnen wird das Problem der Nutzung beziehungsweise Nicht-Nutzung besonders virulent.

Fragmentarische Vorhallen – eine Kategorisierung

Wenn man sich die Gesamtzahl der im 13. Jahrhundert entstandenen Vorhallen anschaut, zeigt sich ein erstaunlicher Befund: Selbst wenn die dazuge-



Abb. 1. Köln, ehem. Benediktinerabteikirche Groß-Sankt-Martin, Westfassade mit Resten der Vorhalle.
Foto: Andreas Waschbüsch.

hörigen Kirchengebäude noch baulich intakt sind, ist eine ganze Anzahl dieser Vorhallen nur im Status einer Ruine erhalten.¹⁰ Dieser fragmentarische Zustand ist im Hinblick auf das Thema des vorliegenden Heftes höchst interessant, drängt sich doch die Frage auf, ob wir es hier mit 'unvollendeter Architektur' zu tun haben. Um dieser Frage – und den sich daraus ergebenden Konsequenzen im Hinblick auf Motivation und Bedeutung – nachzugehen, möchte ich in einem ersten Schritt eine Reihe solcher 'fragmentarischer' Vorhallen aus dem

13. Jahrhundert in den Blick nehmen und diese in drei Kategorien einteilen. Die Beispiele für die ersten beiden Kategorien sind beliebig ausgewählt, es könnten auch eine Reihe anderer Beispiele angeführt werden.

1) *Fragmentarische Vorhallen, die ursprünglich vollständig errichtet waren, zu einem späteren Zeitpunkt jedoch zerstört und nicht wieder aufgebaut wurden*

Ein markantes Beispiel hierfür liefert die Vorhalle vor der Westfassade von Groß-Sankt-Martin in Köln. Heute – zumal nach den umfassenden Restaurierungen nach den Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs – sind nur noch die seitlich des Portals senkrecht vor die Fassade gestellten Säulenvorlagen zu erkennen (Abb. 1). Diese trugen einst das Gewölbe der einschiffigen und zwei-jochigen Vorhalle, die bis ins frühe 19. Jahrhundert (zumindest in großen Teilen) noch Bestand hatte, und die Sulpiz Boisserée in seinen Plänen der Kirche noch aufnahm (Abb. 2).¹¹

Bisher dominierte in der Forschung die Ansicht, die an der Westfassade der Zisterzienserabtei von Fossanova (Abb. 3) erhaltenen Reste gehören in die Rubrik der 'ungebauten' Vorhallen.¹² Als ein deutliches Anzeichen dafür erschien die Überschneidung des Dreieckgiebel-Aufbaus über dem Portal mit dem Schildbogen des Vorhallen-Gewölbes. Dies wurde als ein Hinweis darauf gewertet, dass die ursprüngliche Vorhallen-Planung noch während des Bauverlaufs zugunsten einer monumentalisierten Portalanlage mit antikisierendem Giebelaufsatz aufgegeben wurde. Ausgehend von historischen Aufnahmen der Westfassade von vor der umfas-

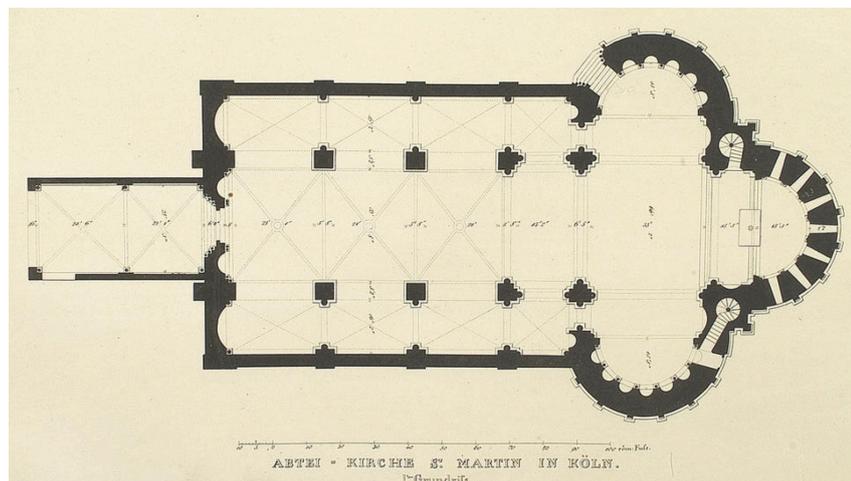


Abb. 2. Köln, ehem. Benediktinerabteikirche Groß-Sankt-Martin, Grundriss nach Boisserée 1833.

Abb. 3. Fossanova, ehem. Zisterzienserabteikirche, Westfassade mit Ansätzen der Vorhalle, Foto vor 1908. © Institut für Kunstgeschichte und Archäologien Europas, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Bildarchiv.



Abb. 4. Otterberg, ehem. Zisterzienserabteikirche, Westportal mit Ansätzen der Vorhalle. Foto: Andreas Waschbüsch.



senden Restaurierung 1908 konnte Cornelia Berger-Dittscheid in ihrer jüngst veröffentlichten großen Studie zur Architektur der Abteikirche nun aber gute Argumente dafür vorbringen, dass die Vorhalle im frühen 13. Jahrhundert doch komplett ausgeführt war, jedoch wohl schon vor dem 16. Jahrhundert eingestürzt sei.¹³

2) *Fragmentarische Vorhallen, von denen wir nicht wissen, ob sie einst errichtet waren, da historische Bildquellen oder (bau-)archäologische Befunde fehlen, die eine eindeutige Aussage darüber erlauben*

Ob die Vorhalle, deren Ansätze an der Westfassade der Zisterzienserabtei Otterberg (in der Pfalz) noch deutlich sichtbar sind (Abb. 4), jemals ausgeführt war, wissen wir nicht. Schildbogen und Säulen mit Gewölbeanfängern deuten darauf hin, dass hier eine Vorhalle zumindest geplant war. Allerdings gibt es kein historisches Bild- oder Planmaterial, das die Existenz einer solchen Vorhalle belegen könnte. Im Bereich vor der Fassade konnten bei Ausgrabungen keine Fundamente nachgewiesen werden. Es wurde jedoch zu Recht argumentiert, diese könnten in Folge der Anlage einer Straße, die nach Aufhebung des Klosters 1562 vor der Kirche angelegt wurde, vollständig entfernt worden sein.¹⁴

Ganz ähnlich ist die Situation im nur wenige Kilometer entfernt gelegenen Frankenthal. Die dortige Stiftskirche wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts bis auf wenige Reste – unter anderem das Erdgeschoss der Westfassade (Abb. 5) – niedergelegt. Als im 18. Jahrhundert die ersten überlieferten Bildquellen der ruinenhaften Stiftskirche entstanden, war die Vorhalle bereits nicht mehr existent.¹⁵ Im Gegensatz zu heute, wo vereinheitlichende Maßnahmen der Denkmalpflege fast alle Anzeichen beseitigt haben, waren um 1800 jedoch noch deutlich die Ansätze einer Vorhalle vor dem Westportal zu erkennen.



Abb. 5. Frankenthal, Ruine der ehem. Stiftskirche, untere Geschosse der Westfassade mit Ansätzen der Vorhalle.
Foto: Andreas Waschbüsch.

3) *Unvollendete, fragmentarische Vorhallen, die zwar während des Bauverlaufs begonnen, aber nie vollständig ausgeführt wurden*

Diese letzte Gruppe steht im besonderen Fokus der Überlegungen. Denn bei mindestens vier Vorhallenkonzeptionen aus

der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts lässt sich zeigen, dass sie tatsächlich nicht vollendet wurden. Diese Beispiele sollen im Folgenden vorgestellt, und nach möglichen Motivationen für den Verzicht auf die Fertigstellung / Vollendung gefragt werden. Daran schließen einige allgemeine Hypothesen zu Rezeption und Ästhetik im Mittelalter an.

Vier 'ungebaute' Vorhallen

Die Stiftskirche St. Paul in Worms

Das Westportal der Stiftskirche St. Paul in Worms¹⁶ zeigt noch deutlich die Spuren der ansatzweise angelegten Vorhalle: Sowohl die Vorlagen für die Diagonalrippen samt Gewölbeanfängern, als auch die in Bosse stehengelassenen Ansätze der Gewölbekappen sind sichere Anzeichen einer architektonisch vorbereiteten Vorhalle (Abb. 6). Diese sollte wohl einschiffig sein und sich an den Seiten in Arkaden öffnen, die auf den erhaltenen Doppelsäulen aufliegen sollten. Die Ansätze und Verzahnungen der Steinlagen im Gewölbereich sind jedoch nicht als Abbruch- oder Einsturzspuren zu deuten, sondern als ein Warteverband. Hier hätte eine Vorhalle angebaut werden können. Die Ausgrabungen in den 1990er Jahren konnten einen eindeutigen Beleg dafür liefern, dass diese Vorhalle nie gebaut wurde. Denn die Fundamente für die Vorhallen-Seitenwände enden nach ein bis zwei Steinlagen in einer Stockzahnung. Weiter reichten sie nie, denn westlich davor fanden die Ausgräber

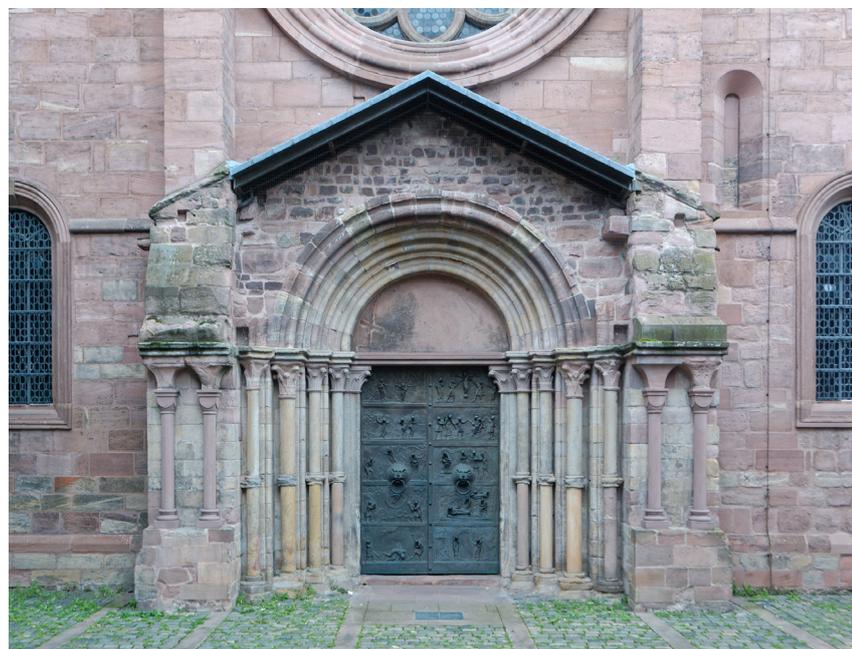


Abb. 6. Worms, ehem. Stiftskirche Sankt Paul, Westportal mit Ansätzen der Vorhalle.
Foto: Andreas Waschbüsch.

zahlreiche unberührte Bestattungen, die ins 11. Jahrhundert datiert werden konnten.¹⁷ Die Ehrfurcht vor den alten Bestattungen, die man nicht stören wollte, scheint denn auch der Grund dafür gewesen zu sein, warum die Vorhalle nie über den Projekt-Status hinaus kam. Oder war es die Erkenntnis, dass eine Beseitigung der vielen gemauerten Grabstellen einen zu großen Mehraufwand bedeutet hätte, den man – aus finanziellen oder zeitlichen Gründen – scheute?

für die Aufnahme der Scheidbögen und Diagonalrippen der geplanten Vorhalle vorgesehen waren. Die spätgotische Vorhalle ist dann jedoch ohne Gewölbe errichtet worden, lediglich mit einem offenen, hölzernen Dachstuhl. Dies mag dann auch der Grund dafür gewesen sein, dass im Jahr 1625 – wie die Inschrift verrät – ein Renaissance-Aufbau mit Halbsäulen, Architrav und Dreieckgiebel hinzugefügt wurde, vermutlich um den unvollendeten Eindruck,



Abb. 7. Worms, ehem. Stiftskirche Sankt Martin, Westfassade mit Ansätzen der Vorhalle. Foto: Andreas Waschbüsch.

Die Stiftskirche St. Martin in Worms

Worms kann ohne Zweifel als die Metropole der 'ungebauten' Vorhallen gelten. Den neben St. Paul und der nicht vollendeten Vorhallenkonzeption am Nordportal des dortigen Domes aus der Zeit um 1160¹⁸ hat sich mit dem Westportal der Stiftskirche St. Martin (Abb. 7) ein drittes Beispiel erhalten.¹⁹ Zwar zeigen Abbildungen der Kirche, die vor den Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg entstanden sind, eine quer vor die Fassade gelagerte Vorhalle mit Pultdach, doch ist diese nicht bauzeitlich – also nicht aus der Zeit um 1240 – sondern erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts entstanden.²⁰ Rund 250 Jahre bestand die Stiftskirche ohne Vorhalle im Westen. Dennoch war eine solche schon im frühen 13. Jahrhundert angelegt. Ein eindeutiger Beleg dafür sind die Säulen rechts und links des Westportals, die ursprünglich

den das Portal machte, etwas abzumildern (s. u.). Warum die Vorhalle im 13. Jahrhundert nicht vollendet wurde, lässt sich bisweilen aber leider nicht beantworten.

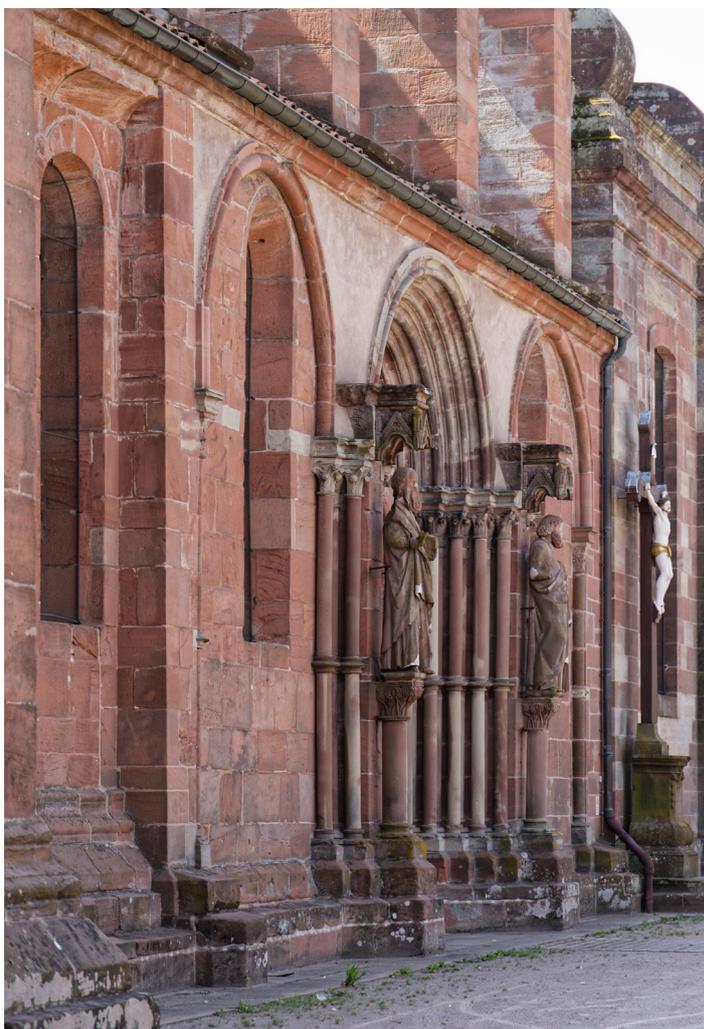
Die Benediktinerabteikirche St. Peter und Paul in Neuwiller-lès-Saverne

An der Abteikirche in Neuwiller-lès-Saverne im Elsass²¹ plante man um 1230/40 am Westende des nördlichen Seitenschiffs eine dreischiffige Vorhalle, entschied sich aber schon während des Bauverlaufs für eine andere Lösung – die heute noch sichtbare (Abb. 8). Der Baubefund ist an dieser Stelle sehr komplex und eine detaillierte bauforschende Arbeit kann als Desiderat gelten. Doch augenscheinlich wurde in einem ersten Bauabschnitt die Seitenschiffwand zumindest teilweise errichtet, ehe die Vorhalle mit den Wandvor-

Abb. 8. Neuwiller-lès-Saverne, ehem. Benediktinerabteikirche Sankt Peter und Paul, Portal am Nordseitenschiff mit Ansätzen der Vorhalle. Foto: Andreas Waschbüsch.



Abb. 9, 10. Neuwiller-lès-Saverne, ehem. Benediktinerabteikirche Sankt Peter und Paul, Portal am Nordseitenschiff, Ansicht von NO und Tympanon in Untersicht. Fotos: Andreas Waschbüsch.



lagen vorbereitet wurde. Die erhaltenen Ansätze dazu sind noch deutlich zu erkennen – etwa im Sockel, aber auch im Bereich der leer gebliebenen Vorlagen für das Vorhallengewölbe (Abb. 9). In einem dritten Planungsschritt wird diese Vorhalle jedoch aufgegeben und stattdessen das Portal mit figürlichem Schmuck ausgestattet: einem Tympanon mit Christus als Schmerzensmann und zwei großformatigen Skulpturen von Petrus und Paulus, den Kirchenpa-

tronen, rechts und links des Portals. Bereits Christoph Brachmann hat darauf hingewiesen, dass das Tympanonrelief nachträglich eingefügt wurde.²² Deutlichstes Zeichen dafür sind die breite Fuge, die zwischen Archivolten und Tympanon vermittelt und die Tatsache, dass der Steinblock mit dem Relief nicht die gesamte Tiefe der Türleibung einnimmt (Abb. 10), also offensichtlich ebenso später vorgesetzt wurde wie die beiden seitlichen Skulpturen. Deren Aufstellung an dieser Stelle machte den Weiterbau der geplanten Vorhalle unmöglich. Sie verhindern nicht nur die Anbringung von Scheidbögen, sondern ihre Baldachine machen auch ein Aufsetzen der Diagonalrippen auf den dafür vorgesehenen Vorlagen unmöglich.

Diese 'Einbringung' von Skulpturen kann deshalb auch als der eigentliche Anlass für die Planänderung angesehen werden, in deren Folge die Vorhallenidee aufgegeben wurde. Scheinbar war zu diesem Zeitpunkt der Bau einer repräsentativen Westfassade in weite Ferne gerückt, weshalb die Verantwortlichen auf die Anlage eines repräsentativen Eingangs mit monumentalen Bildern der Kirchenpatrone an der stadtzugewandten Nordseite drängten. Inwieweit dafür die Konkurrenzsituation zum benachbarten Straßburg eine Rolle spielte, sei dahingestellt, jeden-



Abb. 11, 12. Halberstadt, Dom Sankt Stephanus und Sixtus, Westfassade mit Ansätzen der Vorhalle und Schrägansicht des Westportals mit Ansätzen der Vorhalle. Fotos: Andreas Waschbüsch.

falls lässt sich in Neuweiler nicht nur am Nordportal eine Rezeption der Architektur und Skulptur der Straßburger Südquerhauswerkstatt beobachten.

Die Kathedrale St. Stephanus und St. Sixtus in Halberstadt

Am Halberstädter Dom plante man in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts eine aufwendige dreischiffige Vorhalle, die jedoch nie in dieser Form errichtet wurde.²³ Die Anzeichen für diese Vorhallenplanung sind immer noch sehr deutlich an der Westfassade abzulesen (Abb. 11, 12). Das große spitzbogige Hauptportal unter einer Fensterrose wird zu beiden Seiten von zwei großen spitzbogigen Blendnischen begleitet. Zu Seiten der Nischen sowie zwischen Portal und Nische ist ein Dienstapparat vorbereitet, der aber 'ins Leere läuft', also kein Gewölbe oder ähnliches aufnimmt. Gemeinsam mit den nur grob bearbeiteten Steinquadern oberhalb der Nischen und zum Teil um das Portaltympanon liefern sie Hinweise auf die geplante Vorhalle.

Hermann Giesau hat 1912 eine Rekonstruktion dieser Vorhalle in Grundriss und Schnitt vorgelegt (Abb. 13).²⁴ Obgleich diese Rekonstruktion in vielen Punkten fraglich ist – vor allem was den Grundriss anbelangt –, veranschaulicht sie im Aufriss eine Reihe von Problemen, die sich bei der Errichtung der Vorhalle ergeben hätten. Problematisch erscheint besonders der Fakt, dass zwischen Fensterrose und Archivolten-scheitel lediglich eine Steinlage für den

Anschluss eines Vorhallengewölbes und eines Dachstuhls vorhanden ist. Giesau rekonstruiert als Konsequenz aus dieser Tatsache ein stark gebustes Gewölbe, das Problem eines Dachanschlages in diesem Bereich bleibt jedoch bestehen. Man könnte sich zwar einen Dachstuhl vorstellen, der die Rose nicht verdeckt, etwa in Form eines Walmdaches. Doch wäre das Rosenfenster dann von vor dem Bau stehenden BetrachterInnen in seiner Gänze nicht sichtbar gewesen – Giesau verzichtet in seiner Zeichnung nicht umsonst auf eine Rekonstruktion des Dachstuhls. Wäre die Vorhalle in dieser Form ausgeführt gewesen, so müssten auch die Abarbeitungsspuren für das Mittelschiffgewölbe wesentlich

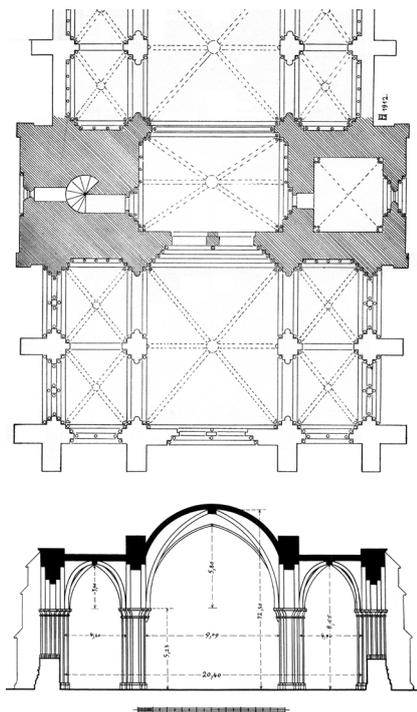


Abb. 13. Rekonstruktion der geplanten Vorhalle am Halberstädter Dom in Grundriss und Schnitt nach Giesau. Aus: Giesau 1912, (vgl. Anm. 24).

höher reichen, als sie das tun, nämlich nur bis 3–4 Steinlagen unter dem Archivoltscheitel. Für ein Gewölbe, wie es Giesau rekonstruiert hat, gibt es am Bau keine Befunde. Bis zu der Höhe, zu der die Abarbeitungsspuren reichen, ist auch im Inneren des Westbaus eine horizontale Baunaht nachzuweisen, über der nach einem anderen Konzept weitergebaut wurde. Sie ist ein deutlicher Beleg dafür, dass man bis auf diese Höhe mit einer Vorhalle plante, diese aber nach einem Planwechsel aufgab. Auch das Tympanon des Westportals ist nachweislich erst nach diesem Planwechsel in der heute sichtbaren Form mit den aufsteigenden Dreipassarkaden eingefügt worden.²⁵ Dies alles sind sichere Anzeichen dafür, dass eine Vorhalle vor der Westfassade zwar geplant war, aber nach einem Planwechsel aufgegeben wurde und auch nie errichtet war.²⁶ Bestätigung erfährt diese Annahme durch die im Jahr 2001 durchgeführten Grabungen vor der Westfassade von André Schürger. Er konnte zwar Reste eines karolingischen Atriums nachweisen, fand aber keine Hinweise auf Fundamente einer Vorhalle des 13. Jahrhunderts. Aufgrund der Befundsituation ist es zudem unmöglich, dass eine solche jemals existiert hat.²⁷

Bei der Frage nach einer Motivation für den Verzicht auf die Vorhalle in Halberstadt scheint mir ein Aspekt besonders wichtig. Denn erst durch den Planwechsel entsteht eine Fassade – eine Westfassade mit kathedralem Anspruch. Die Halberstädter Westfassade zeigt, wenn auch in reduzierter Form, durch den Verzicht auf die Vorhalle alle wesentlichen Elemente einer französischen Kathedraalfassade: die Doppeltürmigkeit, eine angedeutete Dreiportalanlage mit monumentalem Hauptportal, das durch eine Trumeau-Säule in zwei Eingänge gegliedert wird, und zentral darüber eine große Fensterrose. Vereinfacht gesprochen ging es um eine Steigerung des Anspruchsniveaus: man gab die 'Vorhallenplanung' zugunsten einer 'Fassadenplanung' mit kathedralem Anspruch auf.²⁸ Interessant ist aber auch ein weiterer Punkt: Obwohl der beschriebene Planwechsel eine Vollendung in den ursprünglich angedachten und architektonisch bereits angelegten Formen unmöglich macht, verzichtete man auch in diesem Fall auf einen Rückbau.²⁹

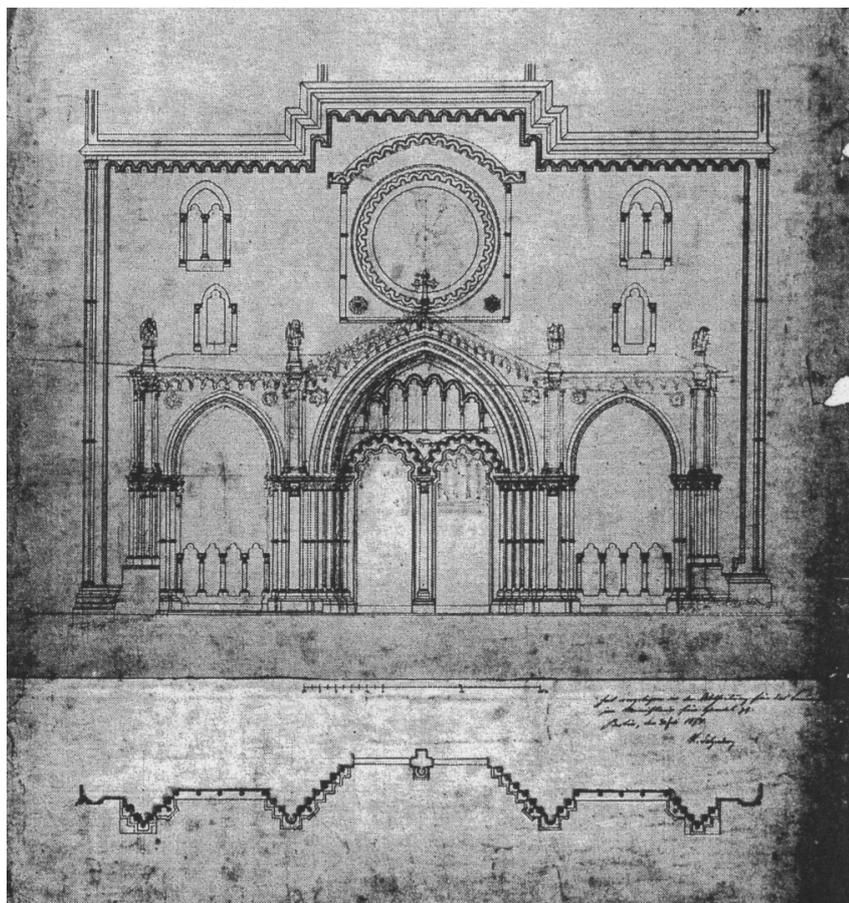
Die 'ungebaute' Vorhalle als 'offene Struktur'

Wie in den anderen gezeigten Beispielen blieb quasi als ein Versprechen an die Zukunft die in Anfängen begonnene Vorhalle in ihrer fragmentarischen Form als eine "offene Struktur" bestehen, die hypothetisch jederzeit erweiterbar erscheint. Umberto Eco hat in seiner 1962 erschienen Schrift *Opera aperta* die Offenheit als eine zentrale ästhetische Kategorie der modernen Kunst beschrieben. Obgleich er sich bei seiner Terminologie an Begriffen der mittelalterlichen Hermeneutik, etwa dem Modell des vierfachen Schriftsinns, orientiert, wurden Ecos Überlegungen erst in deren Rezeption ab den 1980er Jahren zaghaft auf die vormoderne Kunst übertragen.³⁰ Eco unterscheidet zwei Arten von Offenheit: eine nach seinem Verständnis allen Kunstwerken inhärente Offenheit ersten Grades, die durch die subjektive Rezeptionserfahrung der BetrachterInnen begründet wird, und eine "Offenheit zweiten Grades"³¹, der die hier untersuchten 'ungebauten' Vorhallen zugeordnet werden können. Denn ihre Offenheit ist produktionsorientiert und in der Werkstruktur angelegt. Doch ist die Offenheit der 'ungebauten' Vorhallen, so wie ich sie beschrieben habe, nicht primär, aber doch sekundär intendiert. Denn ursprünglich – in einem ersten Schritt – war der Bau der Vorhalle ja vorgesehen. Und erst in einem zweiten Schritt der Konzeption – nach einem Planwechsel – können wir dann von einer absichtlich 'offen' gelassenen Struktur sprechen.

Die möglichen Motivationen, die hinter diesen 'offen' gelassenen Strukturen stehen, sind im Zusammenhang mit den Beispielen bereits angedeutet worden: etwa der Wunsch, dem entsprechenden Bauteil stärker einen Portal- oder Fassadencharakter zu geben, wie in Neuwiller oder Halberstadt, oder die Rücksicht auf ältere Bestattungen, wie in Worms.

Nicht zu vernachlässigen sind hierbei aber auch bauorganisatorische beziehungsweise finanzielle Gründe. Solange vor der Westfassade ein Baugerüst steht, kann eine Vorhalle nur unter widrigen Bedingungen gebaut werden – es sei denn man arbeitet mit fliegenden Gerüsten. Oftmals wird es so gewesen

Abb. 14. Halberstadt, Dom Sankt Stephanus und Sixtus, Entwurf für eine Blendarkatur vor den fragmentarischen Ansätzen der Westvorhalle, unbezeichnet, 1874 (Landesarchiv Sachsen-Anhalt, Magdeburg, Rep. C. 35 Halb. I, Nr. 25/5). Aus: Findeisen 1990 (vgl. Anm. 32).



sein, dass nach Abschluss der Arbeiten an der Westfassade und Abbau der Baugerüste schon einige Zeit vergangen war, seit die Vorhalle angelegt worden war. Inzwischen könnten finanzielle oder funktionale Gründe den Fertigbau der Vorhalle unnötig erscheinen lassen.

In diesem Fall ist allerdings zu fragen, warum man während des Abbaus des Baugerüsts nicht die Gewölbeansätze abgeschlagen hat und nach schnellen und kostengünstigen Lösungen gesucht hat, den offensichtlich unvollendeten Charakter des Baus zu kaschieren. Bei den vier vorgestellten Beispielen ist dies nur in Neuwiller passiert – wobei wir nicht wissen, wann dort etwa die Wandflächen in den Bogenzwickeln verputzt wurden.

Mein Lösungsansatz für dieses Problem ist zweigeteilt:

1) Mir scheint das ein Hinweis auf ein anderes Ästhetikverständnis im Mittelalter zu sein, wo dem Fragmentarischen eine häufig unterschätzte Rolle zukam. Denn in den zeitgenössischen Quellen gibt es keinerlei Hinweis darauf, dass diese Gebäude als 'unfertig' oder 'unvollendet' angesehen wurden.

Diese Wahrnehmung haben sie erst in der Neuzeit und in der Moderne bei den BetrachterInnen evoziert. Besonders stark lässt sich dies im 19. Jahrhundert beobachten, als viele dieser fragmentarischen Anlagen sogenannte Vollendungsprojekte provozierten. Dies belegen etwa die von Friedrich August Stüler initiierten Entwürfe zu einer Vollendung der nur grob bossierten Gewölbeansätze an der Halberstädter Westfassade. Mehrere Architekten legten ab 1861 Entwürfe für eine Vorhalle zumeist im neogotischen Stil vor, die jedoch alle mit dem Problem des Dachanschlags und der Überschneidung des Rundfensters durch das Vorhallengewölbe zu kämpfen hatten. Als Konsequenz aus dieser baulichen Schwierigkeit verzichtet ein unsignierter Entwurf von 1874 (Abb. 14) auf die Ausbildung einer räumlichen Vorhalle zugunsten einer flachen Blendarkatur, die den 'ruinösen' Bauteilen vorgesetzt wird.³²

Doch schon früher gab es Bestrebungen, den fragmentarischen Zustand der Westportale zu beseitigen (Abb. 15). Der 1516 verstorbene Halberstädter Domprobst Balthasar von Neuenstadt hatte in seinem Testament 400 Gulden für den Bau einer Vorhalle bereitgestellt,

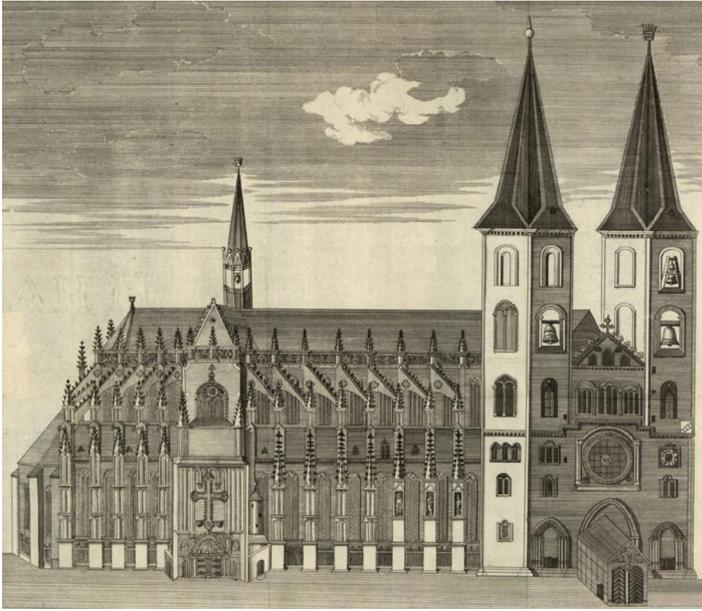


Abb. 15. Halberstadt, Dom Sankt Stephanus und Sixtus, Ansicht von NW, Zeichnung von Conrad Matthias Haber 1728. Aus: Conrad Matthias Haber: Kurtz-gefaßte Aber doch gründliche Nachricht, Von der Hohen Stifts-Kirchen oder so genannten Dom-Kirchen Zu Halberstadt, Und derselben Merckwürdigkeiten. Halberstadt 1728.

und reagierte damit wohl auf den 'unfertigen' Zustand der Westfassade.³³ Es dauerte allerdings noch einige Zeit bis der letzte Wille des Domprobsts umgesetzt werden konnte, bis wohl bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die durch einen Kupferstich von 1727 überlieferte Fachwerkvorhalle angebaut wurde, die die fragmentarischen Ansätze der älteren Vorhalle eher verdeckt als architektonisch aufgreift.

Ein weiterer Beleg für die wohl mit der Renaissance einsetzende Wahrnehmung der 'ungebauten' Vorhallen als 'unvollendet' und 'nicht perfekt' liefert der schon angesprochene Giebelaufsatz, der 1625 dem Westportal von St. Martin in Worms 'übergestülpt' wird (Abb. 16). Die Inschrift im Architrav verrät dabei deutlich die Absicht dahinter:

HOC OPUS VSQVE NUNC IMPERFECTUM PERFICI CVRAVIT THOMAS BECCARIA V(ICE) DECANVS HVIVS ECC(LES)IAE ANNO 1625

Abb. 16. Worms, ehem. Stiftskirche Sankt Martin, Giebelaufsatz von 1625 über dem Westportal. Foto: Andreas Waschbüsch.



(übers.: Dieses bisher unvollendete (imperfekte) Werk ließ vollenden Thomas Beccaria, Vizedekan dieser Kirche, im Jahre 1625)

Offenbar konnte die Vorhalle beziehungsweise das Portal etwa 400 Jahre im fragmentarischen Zustand stehen, ehe man es 1625 als unvollendet wahrnahm.

2) Eine weitere Begründung für das beobachtete Sichtbarlassen der unvollendeten Strukturen könnte auf einer funktionalen beziehungsweise zeichnerischen Ebene zu finden sein. Im Vorangehenden wurde immer bewusst auf die Funktionen der einzelnen Kirchen hingewiesen – ob es nun Abteikirchen, Stiftskirchen oder Kathedralen waren. Denn für all diese Kirchen ist eine jeweils andere liturgische Nutzung der Kirchengebäude und somit der Vorhallen vorzusetzen. Es ist unmöglich, anhand der überlieferten Quellen einen gemeinsamen Nenner für die Nutzung dieser Vorhallen zu finden (s. o.). Meist sind es spätmittelalterliche oder frühneuzeitliche Quellen, die auf die Vorhalle als Rechtsort, als Altarstandort, als Grablege u. a. verweisen.³⁴ In den einschlägigen Handbüchern kommen die Autoren deshalb auch nicht über eine Aufzählung möglicher/optionaler Funktionen hinaus.³⁵

In den diskutierten Beispielen wurden die Vorhallen architektonisch zu einem bestimmten Zeitpunkt obsolet. Das heißt aber nicht, dass ihre Funktion obsolet wurde, sondern nur, dass die Funktionen, die sie im liturgischen, zeremoniellen oder juristischen Bereich erfüllte, auch von anderen Gebäudeteilen übernommen werden konnten. Die 'ungebauten' Vorhallen sind also ein offensichtlicher Beleg für die Optionalität der Vorhalle als Gebäudeteil. Als konstitutiv für eine Vorhalle mag ausgehend von diesen Überlegungen einzig ihre praktische und symbolische Funktion gelten: Als ein Schutz vor Witterung, als ein betonter Ort des Übergangs und der Vermittlung von Innen und Außen und damit des repräsentativen Einzugs von Prozessionen. Die 'ungebauten' Vorhallen belegen dies eindringlich. Denn wenn auf die Vorhalle als eigenständiger Raum verzichtet werden kann, deutet Vieles darauf hin, dass ihre Funktion nicht immer

zwingend im liturgischen oder paraliturgischen Bereich zu suchen ist. Vielmehr scheint es sich um ein architektonisches Zeichen zu handeln, dass auch im fragmentarischen Zustand wirksam sein konnte. Die Bedeutung der Vorhalle ist folglich eher auf einer architekturikonologischen beziehungsweise zeichenhaften Ebene zu finden, als auf einer funktionalen. Wenn diese Schlussfolgerung zutrifft, ist letztlich egal, ob die Vorhalle nun 'gebaut' oder 'ungebaut' war, entscheidend ist, dass auch der fragmentarische Zustand in seiner Zeichenhaftigkeit das Bild einer Vorhalle mit all seinen Implikationen im Betrachter hervorrufen konnte. Das architektonisch angelegte Vollendungspotential ist damit gleichbedeutend mit einer Vollendung des Baus anzusehen.

Anmerkungen:

1 Eine zusammenfassende Untersuchung zu Form, Funktion und Ausstattung von Vorhallen im Mittelalter stellt weiterhin ein Desiderat der Forschung dar. Ansätze hierzu finden sich bei: Christian Forster: *Die Vorhalle als Paradies. Ikonographische Studien zur Bauskulptur der ehemaligen Frauenstiftskirche in Andlau*. Weimar 2010, S. 159–170. Matthias Untermann: *Handbuch der mittelalterlichen Architektur*. Darmstadt 2009, S. 77–78. Matthias Untermann: *Forma Ordinis. Die mittelalterliche Baukunst der Zisterzienser*. München / Berlin 2001, S. 272–273. Berthold Köster: *Das frühgotische Bergportal an St. Servatius in Maastricht*. Köln 1996, S. 109–120. Peter Cornelius Claussen: *Chartres-Studien. Zur Vorgeschichte, Funktion und Skulptur der Vorhallen*. Wiesbaden 1975, S. 6–12. Hans Reinhardt: "Atrium, Paradies (Vorhof), Galilaea (Vorkirche), Vestibulum (Narthex, Vorhalle)", in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. I (1937), Sp. 1197–1205; in: RDK Labor, URL: <<https://www.rdklabor.de/w/?oldid=89668>> [25.07.2021].

2 Untermann 2009 (vgl. Anm. 1), S. 77.

3 Vgl. dazu auch die Einschätzung von Claussen 1975 (vgl. Anm. 1), S. 3: "Bis auf wenige Ausnahmen in der monastischen Architektur war die mittelalterliche Vorhalle niemals eine Notwendigkeit des Kirchenbaus".

4 Zu Cîteaux vgl. Martine Plouvier: "L'abbaye de Cîteaux". In: *Congrès archéologique de France 152 (1994)*, S. 65–99, hier: S. 74 und Fig. 5; zu Beaune vgl. Éliane Vergnolle: "L'ancienne collégiale Notre-Dame de Beaune: les campagnes des XIIe et XIIIe siècles". In: *Congrès archéologique de France 152 (1994)*, S. 179–201, hier: S. 196–197. Auch der Brauch, Vorhalle oder Atrium als Begräbnisort zu nutzen, geht wohl auf die Papstgräber in Alt-Sankt-Peter zurück, vgl. Forster 2010 (vgl. Anm. 1), S. 164–167. Jean-Charles Picard: "Les origines du mot Paradisus-Parvis". In: *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge, Temps modernes* 83 (1971), H. 2, S. 159–186, bes. S. 172–184.

5 Vgl. Köster 1996 (vgl. Anm. 1), S. 112–113, dort auch weitere Beispiele.

6 Zusammenfassend zur Nutzung von Vorhallen vgl. die in Anm. 1 aufgeführte Literatur.

7 Vgl. Untermann 2001 (vgl. Anm. 1), S. 72–94. So ist gerade die Bestattungsfunktion hochstehender Weltlicher in Vorhallen für die Zisterzienser von hervorgehobener Bedeutung, da bis 1253 ein Bestattungsverbot von nicht Ordensangehörigen im Kirchenraum bestand.

8 Damit soll keineswegs eine pauschale Kritik an Funktionszuschreibungen mittelalterlicher Vorhallen vorgebracht werden, allenfalls eine Kritik an pauschalisierenden Funktionszuschreibungen.

9 Zu diesem Themenkomplex vgl. Tina Bawden: *Die Schwelle im Mittelalter: Bildmotiv und Bildort*. Köln [u.a.] 2014. Stephan Albrecht: "Das Portal als Ort der Transformation: Ein neuer Blick auf das Bamberger Fürstenportal". In: Stephan Albrecht (Hg.): *Der Bamberger Dom im europäischen Kontext*. Bamberg 2015, S. 243–290.

10 Von ca. 55 bekannten Vorhallen aus dem 13. Jahrhundert sind etwa ein Drittel (i.e. 18) nur noch als Ruine erhalten. Vgl. die Auflistung nach typologischen und funktionalen Kriterien bei Andreas Waschbüsch: "Vorhalle und Paradies am Halberstädter Dom. Kritische Bemerkungen zu Rekonstruktion, Funktion und Vorbildern". In: Heiko Brandl / Anja Seliger / Andreas Waschbüsch (Hg.): *Westbau – Vorhalle – Portal*. Forschungen zum Halberstädter Dom. Regensburg 2022, S. 123–154.

11 Sulpiz Boisserée: *Denkmale der Baukunst vom 7. bis zum 13. Jahrhundert am Nieder-Rhein*. München 1833.

12 Vgl. Antonio Cadei: "Fossanova e Castel del Monte". In: Angiola Maria Romanini (Hg.): *Federico II e l'arte del Duecento italiano. Atti della 3 settimana di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma*, Bd. 1. Galatina 1980, S. 191–215.

13 Vgl. Cornelia Berger-Dittscheid: *Fossanova: Architektur und Geschichte des ältesten Zisterzienserkloster in Mittelitalien: »Oratorium hoc sit dicitur ...«*. München 2018, S. 146–147

- und 155–157. Ihre Hauptargumente sind die beiden auf alten Fotografien zu erkennenden rundbogigen Türöffnungen, die sich zu einem Vorhallen-Dachstuhl geöffnet haben. Wäre die Vorhallen-Planung nicht ausgeführt gewesen, hätte man die Türen nicht angelegt beziehungsweise frühzeitig vermauert. Bis 1908 waren sie jedoch geöffnet. Und schließlich könnten die Beschädigungen am Giebel des Westportals in dieser markanten Form nur von einem Einsturz des Vorhallengewölbes stammen. Hinzu kommt, dass auch die Pfeiler der Vorhalle zum Teil noch in ruinöser Form erhalten geblieben sind.
- 14** Zu Otterberg vgl. Michael Werling: *Die Baugeschichte der ehemaligen Abteikirche Otterberg unter besonderer Berücksichtigung ihrer Steinmetzzeichen*. Kaiserslautern 1986. Jürgen Kaiser: *Die Zisterzienserabteikirche Otterberg und die spätstaufische Baukunst am Oberrhein*. Köln 1998. Dethard von Winterfeld: *Die Kaiserdomen Speyer, Mainz, Worms und ihr romantisches Umland*. Regensburg 2000, S. 261–271. Zum Problem der Vorhalle und deren möglichem Abriss im 16. Jahrhundert vgl. zudem Hans Steinebrei: *Otterberg (Pfalz) Die Kirche des ehem. Zisterzienserklosters*. München / Berlin 1998, S. 18. Für eine Errichtung der Vorhalle sprechen sich aus: Jürgen Keddigkeit / Michael Werling / Rüdiger Schulz / Charlotte Lagemann: "Otterberg, St. Maria: Zisterzienserabtei". In: Jürgen Keddigkeit [u.a.] (Hg.): *Pfälzisches Klosterlexikon*, Bd. 3, M–R. Kaiserslautern 2015, S. 524–587, hier: S. 552. Jüngst gegen eine Errichtung der Vorhalle hat sich ausgesprochen Eduard Sebald: *Die ehemalige Zisterzienserabteikirche in Otterberg*. Speyer 2020, S. 12.
- 15** Zu Frankenthal vgl. Volker Christmann / Matthias Untermann: "Frankenthal, St. Maria Magdalena, Augustinerchorherrenstift (Groß-)Frankenthal". In: Jürgen Keddigkeit [u.a.] (Hg.): *Pfälzisches Klosterlexikon*. Bd. 1, A–G. Kaiserslautern 2014, S. 510–546, dort auf S. 533–535 eine Zusammenstellung alter Ansichten, die belegt, dass die Vorhalle spätestens 1707 nicht mehr existierte. Vgl. auch Elmar Worgull: *Frankenthals romanische Kloster-Basilika im Umfeld der Reformarchitekturen von Cluny und Hirsau: Einblicke in ihre Baugeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Worms 2013. Winterfeld 2000 (vgl. Anm. 14), S. 308–309.
- 16** Zu St. Paul in Worms vgl. Jürgen Keddigkeit / Martina Rommel, / Matthias Untermann: "Worms, St. Paul". In: Jürgen Keddigkeit [u.a.] (Hg.): *Pfälzisches Klosterlexikon*, Bd. 5, T–Z. Kaiserslautern 2020, S. 620–661. Irene Spille: "Zur Baugeschichte der Pauluskirche und der Stiftsgebäude". In: Josef kleine Bornhorst (Hg.): *St. Paulus Worms 1002–2002. Kollegiatstift – Museum – Dominikanerkloster*. Mainz 2002, S. 291–320. Winterfeld 2000 (vgl. Anm. 14), S. 291–297. Kaiser 1998 (vgl. Anm. 14), S. 191–197.
- 17** Vgl. Mathilde Grünewald: *Die Grabungen an der Stiftskirche St. Paul in Worms (II.). Die mittelalterlichen Befunde vor dem Westbau der Pauluskirche*. Worms 1992 (Separater Anhang zu: *Der Wormsgau* 15, 1987–91). Vgl. auch Mathilde Grünewald / Klaus Vogt: "St. Rupert und St. Paul in Worms. Grabungen an der Stiftskirche St. Paulus in Worms V". In: kleine Bornhorst 2002 (vgl. Anm. 16), S. 1–30, hier: S. 12. Spille 2002 (vgl. Anm. 16), S. 305.
- 18** Vgl. Aquilante De Filippo: "Transformationsprozesse am Nordportal des Domes zu Worms. Neue Erkenntnisse aus der Bauforschung an einem symbolträchtigen Portal". In: Stephan Albrecht / Stefan Breitling / Rainer Drewello (Hg.): *Das Kirchenportal im Mittelalter*. Petersberg 2019, S. 82–93.
- 19** Zu St. Martin in Worms vgl. Paul Warmbrunn / Charlotte Lagemann: "Worms, St. Martin". In: Jürgen Keddigkeit [u.a.] (Hg.): *Pfälzisches Klosterlexikon*, Bd. 5, T–Z. Kaiserslautern 2020, S. 532–583, bes. S. 567–569. Winterfeld 2000 (vgl. Anm. 14), S. 286–291. Kaiser 1998 (vgl. Anm. 14), S. 183–190. Joachim Glatz: "St. Martin und seine Ausstattung". In: Fritz Reuter (Hg.): *St. Martin in Worms 996/1996. Festschrift zum 1000-Jahre-Jubiläum*. Worms 1996, S. 71–157.
- 20** Vgl. Glatz 1996 (vgl. Anm. 19), S. 108–109.
- 21** Zu Neuwiller-lès-Saverne vgl. Stephan Gasser: "Neuwiller-lès-Saverne, église des Saints Pierre-et-Paul". In: *Congrès archéologique de France* 162 (2004), S. 69–78.
- 22** Christoph Brachmann: "Das Metzler Liebfrauenportal (Portail-de-la-Vierge) und die Madonna im Schloßgarten von Aschhausen. Einige Bemerkungen zum Problem des Naumburger Meisters". In: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 52/53 (1998/99), S. 261–298, hier: S. 280–281.
- 23** Zum Westbau des Halberstädter Doms vgl. Heiko Brandl / Anja Seliger / Andreas Waschbüsch (Hg.): *Westbau – Vorhalle – Portal. Forschungen zum Halberstädter Dom*. Regensburg 2022. Hauke Horn: "Erneuerung im Zeichen der Tradition: die architektonische Entwicklung des Doms zu Halberstadt vom 13. bis 15. Jahrhundert". In: *In situ. Zeitschrift für Architekturgeschichte* 9 (2017), S. 15–28. Bernd Nicolai: "Die Stellung der Halberstädter Westbaus in der Architektur des frühen 13. Jahrhunderts". In: Ernst Ullmann

(Hg.): *Halberstadt - Studien zu Dom und Liebfrauenkirche. Königtum und Kirche als Kulturträger im östlichen Harzvorland*. Berlin 1997, S. 43–59.

24 Vgl. Hermann Giesau: *Eine deutsche Bauhütte aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts. Studien zur Geschichte der Frühgotik in Sachsen und Thüringen*. Halle (Saale) 1912.

25 Eine ausführliche Kritik an der Giesau-Rekonstruktion sowie ein detaillierter Nachweis, dass die Vorhalle nie ausgeführt war, findet sich bei Waschbüsch 2022 (vgl. Anm. 10).

26 Die in den Baurechnungen von 1367 erwähnten Ausbesserungsarbeiten am "Paradies" des Doms, müssen sich folglich auf einen anderen Ort beziehen. Vgl. dagegen Ernst Schubert: "Besatz der Halberstädter Dom im 13. Jahrhundert eine Vorhalle?" In: Joachim Herrmann (Hg.): *Archäologie als Geschichtswissenschaft. Festschrift Karl-Heinz Otto*. Berlin 1977, S. 461–465.

27 Vgl. André Schürger: "Atrium und Paradies des Halberstädter Doms". In: Adolf Siebrecht (Hg.): *Geschichte und Kultur des Bistums Halberstadt: Symposium anlässlich 1200 Jahre Bistumsgründung Halberstadt, 24. bis 28. März 2004*. Halberstadt 2006, S. 167–176. Auf S. 174 konstatiert er: "Damit kann ausgeschlossen werden, dass die Fundamente der Bündelpfeiler jemals weiter nach Westen verliefen und später z.T. ausgeräumt wurden. In diesem Fall wären klare Bruchspuren an den Fundamenten zu erkennen gewesen."

28 Auch Matthias Untermann sieht als Motivation für die häufig von ihm beobachteten Planwechsel beim Bau einiger Zisterzienserkirchen weniger liturgische, bautechnische oder finanzielle Gründe, als vielmehr ein "zweckfreies, ästhetisches Interesse an aktueller

Kirchenbaukunst", Matthias Untermann: "Auf der Suche nach der Form. Planwechsel an Zisterzienserkirchen des 12. Jahrhunderts". In: *Denkmalpflege in Sachsen 2004 (2005)*, S. 17–31, Zitat: S. 19.

29 Die Motivationen für den Planwechsel werden näher beleuchtet bei Andreas Waschbüsch: "reparatio ecclesie Halberstadensis? Traditionswahrung und Innovationsbestreben beim Bau des Halberstädter Doms um die Mitte des 13. Jahrhunderts". In: Brandl/Seliger/Waschbüsch 2022 (vgl. Anm. 23), S. 185–206.

30 Umberto Eco: *Opera aperta*. Milano 1962. Die deutsche Übersetzung erschien erstmals 1973, hier zitiert nach: Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*. 5. Aufl. Frankfurt (Main) 1990. Die Bezugnahme auf den vierfachen Schriftsinn, ebd., S. 32–34 und sehr viel deutlicher bei Umberto Eco: "Welt als Text – Text als Welt. Vom klassischen zum modernen Gebrauch von Symbol und Allegorie". In: Umberto Eco: *Streit der Interpretationen*. Konstanz 1987, S. 15–29. Zur Rezeption in der Kunstwissenschaft vgl. Valeska von Rosen: "Offenes Kunstwerk". In: Ulrich Pfisterer (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. 2. erweiterte und aktualisierte Ausgabe, Berlin 2019, S. 315–318. Ecos Konzept des Offenen Kunstwerks war auch Ausgangspunkt für die Tagung "Interrupted Architectures: Unfinished Medieval Buildings between Failure and 'Open Work' (11th-14th century)" vom 3.3 bis 5.3.2021 an der Bibliotheca Hertziana in Rom, Programm: <https://www.biblhertz.it/3079150/interrupted-architectures-unfinished-medieval-buildings-between-failure-and-open-work-11th-14th-century> (letzter Zugriff: 8.4.2022). Dort wurden auch die hier publizierten Überlegungen in einer ersten

Version vorgestellt.

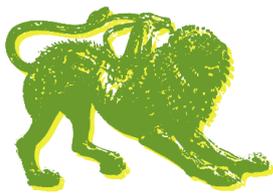
31 Eco 1990 (vgl. Anm. 30), S. 85–89.

32 Vgl. Anja Seliger: "Die Restaurierung des Westbaus in der Mitte des 19. Jahrhunderts unter dem preußischen Baurat Otto Kilburger". In: Brandl/Seliger/Waschbüsch 2022 (vgl. Anm. 23), S. 37–61. Peter Findeisen: *Geschichte der Denkmalpflege. Sachsen-Anhalt. Von den Anfängen bis in das erste Drittel des 20. Jahrhunderts*. Berlin 1990.

33 Vgl. Hans Fuhrmann: "Balthasar von Neuenstadt († 1516), Dompropst von Halberstadt. Ein Stifter und seine Stiftungen". In: Werner Freitag (Hg.): *Mitteldeutsche Lebensbilder. Menschen im späten Mittelalter*. Köln [u.a.] 2002, S. 203–225.

34 Einzig für die Vorkirchen der Clunienser und der cluniazensisch geprägten Reformorden können wir konkretere Aussagen über Nutzung und Symbolik machen, vgl. Kristina Krüger: *Die romanischen Westbauten in Burgund und Cluny. Untersuchungen zur Funktion einer Bauform*. Berlin 2002.

35 Vgl. Anm. 1.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

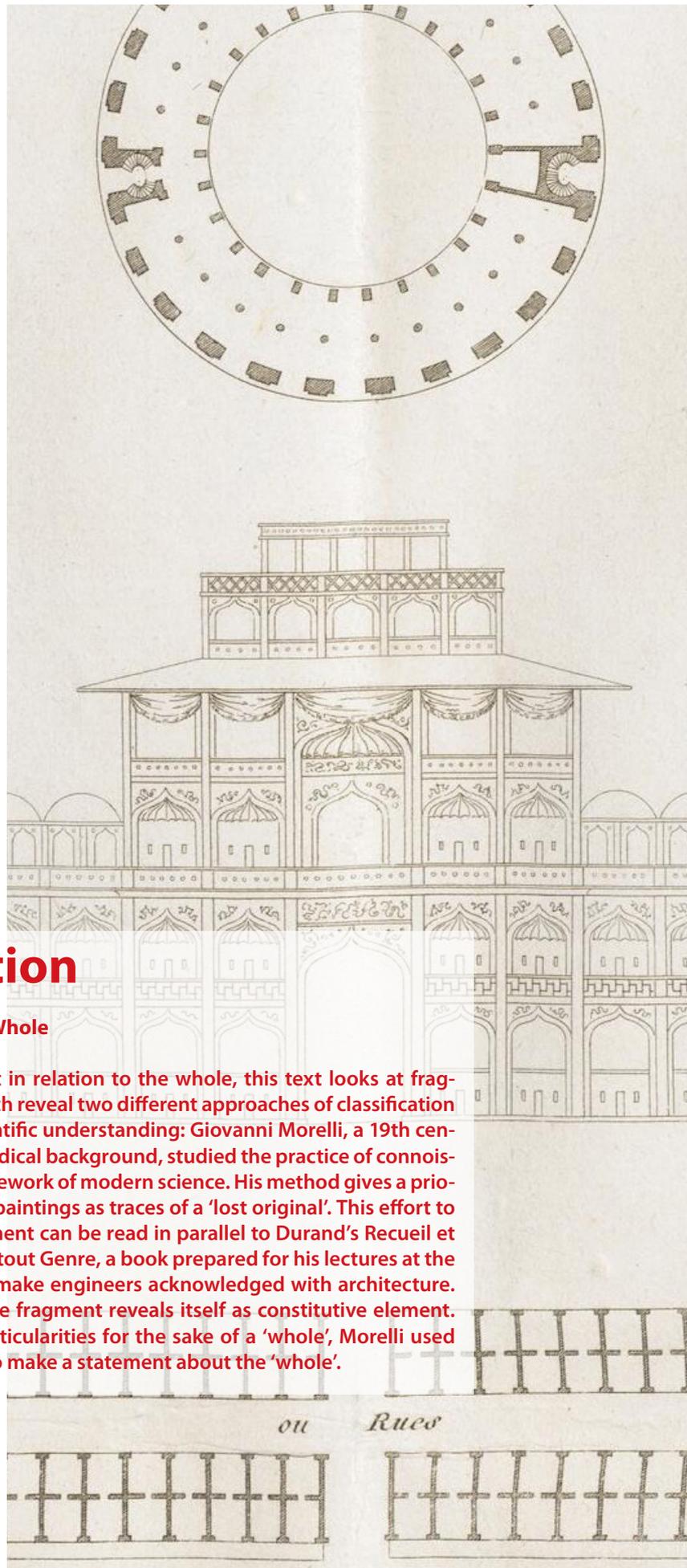
Bengisu Derebaşı
(Ankara)

Classification

The Fragment and the Whole

Perceiving the fragment in relation to the whole, this text looks at fragments as key points which reveal two different approaches of classification within the scope of scientific understanding: Giovanni Morelli, a 19th century scholar having a medical background, studied the practice of connoisseurship within the framework of modern science. His method gives a priority to the fragments of paintings as traces of a 'lost original'. This effort to systematize true judgement can be read in parallel to Durand's *Recueil et Parallèle des Edifices de tout Genre*, a book prepared for his lectures at the École Polytechnique to make engineers acknowledged with architecture. In Durand's ordering, the fragment reveals itself as constitutive element. While he eliminated particularities for the sake of a 'whole', Morelli used particularities in order to make a statement about the 'whole'.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-56939
März 2023
#10 "Fragment"
S. 107-114



The borderline between natural sciences and human sciences (or as it is sometimes seen, between science and everything else – social sciences, arts, humanities) has long been a difficult area, and is likely to remain so.¹

According to Carlo Ginzburg, the differentiation between natural sciences and human sciences is not a recent debate, and the border between them does not have a clear-cut definition. He also claims that this distinction is further grafted as one between science and arts, social science, or humanities. With the Galilean understanding of science, the observable and the methods of science had become superior. Thus, the observation and empirical study gained significance to reach accurate and true knowledge. Producing knowledge that depended on data gathered also puts an emphasis on the practices of classification, taxonomies and cataloguing as the tools and main features of 17th century science.² This understanding should extend and increase its impact until the mid-19th century.³

Things are collected, observed and classified – this is the absolute way to construct knowledge within the framework of modern science. The obsession of classification and cataloguing turns into a solid rule to produce knowledge. It is the claim of this paper that classificatory and taxonomic tables of scientific understanding represent the ground where fragments and the whole are related. Both are bonded within the space of these analytic tools.

Understanding the practice of classification as a relational system in which the fragment and the whole are structured, this text aims to illustrate and compare the impact of science on art and architecture focusing on the fragment in relation to the whole. The fragment is aimed to be resolved as the key figure through which the divergence of the impact of the scientific turn on these two domains is read. In order to examine the fragment-whole relation within the borders of taxonomic tables, the French architect Jean-Nicolas-Louis Durand (1760–1834) and the Italian-German art historian Giovanni Morelli (1816–1891) are chosen as the two distinct tracks.

Although the contexts in which Durand and Morelli operated were quite different, it is possible to observe the dominant impact of science on other fields during the transition from the early 18th century to the 19th century. Durand compiled the book *Recueil et Parallèle des Edifices de tout Genre, Anciens et Modernes* with the urge to systematize and rationalize both the architectural production and knowledge in 1800. Morelli, with a similar urge to scientificise the discipline of connoisseurship, wrote the book *Italian Painters: Critical Studies of Their Works* in 1880.

The specific relation of these two authors to science is significant for this paper, in order to look at fragments within the framework of particularity against generality. These two scholars and their books are treated as instances that represent the impact of science on two domains of art and architecture dominant in the 19th century. The two books and their author's approaches are engaged firstly with regard to the similarity of visualization, which reveals an attempt to present the act of classification in the form of almost scientific tables of natural history. Secondly, the paper examines the divergence of them in terms of the fragment-whole relation set in their understanding. Apart from presenting a complete genealogy which would encompass different classification practices throughout history, it is the focus of this paper to represent two distinct approaches that both reveal the impact of the scientific turn in two domains, architecture (Durand) and art (Morelli).

Morelli: The Science of Connoisseurship – Fragments as Representative Elements

The origin of the word connoisseurship comes from *conoistre*, meaning “to know”.⁴ Supporting that, the dictionary meaning of the word is “a critical judge of any art” and “one well-acquainted with any of fine arts and a critic in matters of taste”. In his introduction written for the anthology *Art History and Its Methods*, Eric Fernie mentions connoisseurship as one of the main elements of Giorgio Vasari's (1511–1574) approach to history of

art. Fernie defines connoisseurship as the process of “making judgements about the quality of artists’ works for purposes of attribution and to decide whether they should form part of the canon of great works of art”.⁵ Connoisseurship furthermore requires a *sensitivity* to form and a close examination and analysis of the works of art to identify styles of schools, artists, and periods.⁶ The emphasis in this case lies on making a true judgement which will define the canonical examples of the periods, schools or the artists. Connoisseurship is, therefore, basically the practice of attributing the *true* value to a work of art. In addition, what is important for Vasari according to Fernie, is the existence of an expert “eye” in order to detect the hand of the artist and to differentiate the copy from the original.⁷ This eye is not an ordinary eye, but has to be an educated eye with an *intuition* on performing art physically. Considering the dictionary definition underlining *taste* and Vasari’s emphasis on *sensitivity* together with an expert “eye” to reach a true judgement, it is possible to say that the practice of the connoisseur contains intuition and a certain level of subjectivity.

These connotations explicate Morelli’s adoption of scientific methods and empirical roots in his approach. Despite subjective connotations such as taste or intuition in Vasari’s approach, the 19th century scholar Morelli studied the practice of connoisseurship within the framework of modern science. Before Morelli, true attribution is possible by evaluating the general impression of the work and by reading the documents related with the work. With his method, the work of art and its inner consistency are favoured. The study of form and technique is favoured as opposed to pure intuition and written document.⁸ In parallel to the dominant tendency starting in the mid-19th century to adopt scientific techniques of narration and to promote empirical information together with factual accuracy, Morelli developed a method to make a true judgement, to rule out subjectivity and the possibility of making false judgement in the process.

*We [connoisseurs] are thrown either upon tradition, or upon the general impression when we have to pass judgement on them [art works], and as the intuitive faculties differ in each individual, the conclusion arrived at must necessarily be of the most varied nature.*⁹

Morelli touches upon that issue in a text which he wrote as Ivan Lermolieff, a fictive Russian scholar. It is written in the form of a conversation between Lermolieff and an Italian educated man. In the above statement of the Italian man regarding the practice of the connoisseur, Morelli emphasizes the relation between judgment and intuition. He continues by saying that the conclusions arrived through intuition differ and vary. In this point of view, there is almost no possibility of arriving at an absolute truth.

Considering the anxiety to eliminate indeterminate conclusions, Morelli systematized ways to understand a work of art and the way to give it a true attribution. Using details of a painting as starting points, he decomposed it into fragments in order to analyse and classify those bits and pieces – as a precondition to make a statement on the whole. What he offered to overcome indefinite statements, is to give value to the fragment as representative of the whole. Fragments of paintings, especially those which seem insignificant, are extracted from the whole, abstracted in the form of a diagram, and classified according to their makers. Morelli related the whole – the painting and the oeuvre of the maker – with fragments such as hands or ears. Therefore, his method is based on the classification of shapes.

Morelli’s method proposes a repeatable process which will eliminate the range of subjective judgment. Thus, the practice of connoisseurship emulates the scientific narration that emphasizes factual accuracy. As visual evidence of this convergence, the pages from the book *Italian Painters* resemble any page of a natural history book: like a catalogue, a collection ordered according to a rationale. Compilations of decomposed bits and pieces of paintings are ordered in relation to their maker in order to ensure the truthiness of his

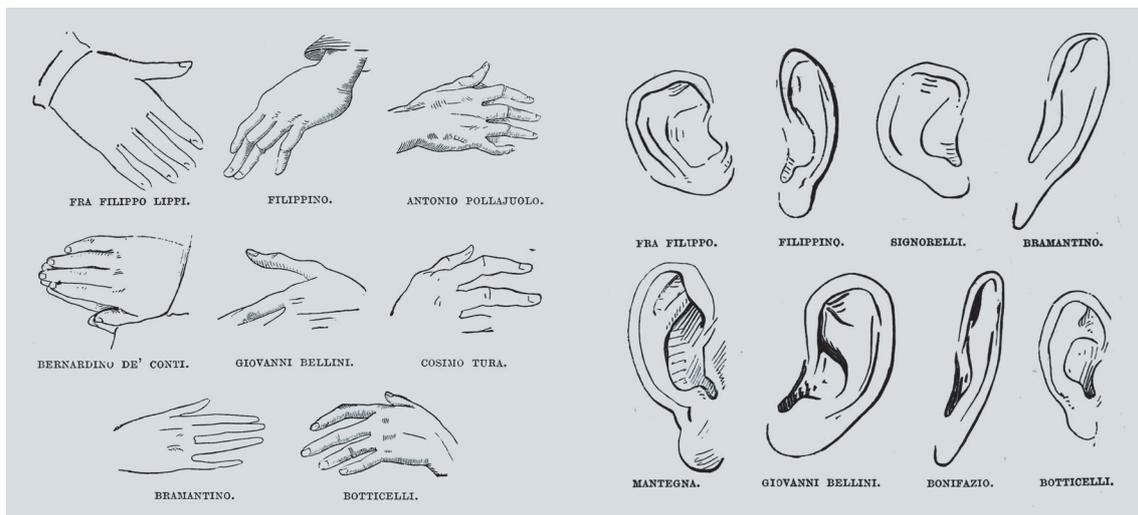


Fig. 1. Plate showing the representative fragments of certain paintings to evaluate the whole. Source: Giovanni Morelli: *Italian Painters: Critical Studies of Their Works*. London: 1900. 77–78.

statement (fig. 1). Rather than paying attention to overall composition, colour usage or decorative elements, Morelli asserted that the true being (or the character) of an artist yields itself in seemingly negligible details. For the art historian Edgar Wind, “Morelli cherishes the authentic fragment as the trace of a ‘lost original’.”¹⁰ He adds that, although the original work of art is subjected to distortions by clumsy copyists and restorers, the authentic fragment is powerful enough to detect this “lost original”.¹¹

It is believed that these details are executed so instantly that any copyist could not imitate the spontaneous brushstrokes of the artist. Thus, in order to give a true attribution to the work of art, Morelli collected the fragments from paintings of renowned artists and grouped them in order to reveal similarities and differences within these groups. Those fragments are details which he thought that the artists had executed swiftly and subconsciously, which is why they, according to Morelli, reflect the true character of the artist and the work. In that way, the art historian morphologically analysed parts of paintings which mirror the hand of the artist in a most accurate sense. No reduction, simplification or omission is made. At that point, particularities of the fragments take the power for Morelli’s method.

A morphological study was performed by Morelli in order to overcome subjective, unstable and *false* judgements on the work of art. By employing this method, dependent on a systematic approach, anyone who has the capa-

bility to think clearly and reason correctly can be a connoisseur.¹² It is possible to relate this with modern science’s exclusion of the body, the subject, in order to reach a *true* conclusion. As in the same line, reflecting the functioning principles of modern science, Morelli’s method also depends on empirical data gathered from paintings themselves. Even “the books are apt to warp a man’s judgement”.¹³ Knowing the fact that Morelli was educated as a medical doctor, Ginzburg constructs a resemblance between the Morellian method and the act of diagnosis in terms of employing a similar processing.¹⁴ In a way, he diagnoses the parts of the paintings to evaluate the authenticity of the work or the true maker.

Considering the main objective of Morelli’s study and his method, it can be said that the scientific understanding and its way of producing knowledge through analysis, observation, and classification is adopted. The painting’s fragments, together with their particularities, are isolated and used as representatives of the maker. Fragments are utilized here to say a word on the whole. Fragments are the representatives which characterize the whole.

Durand: Typology and Systematisation – Fragments as Constitutive Elements

In a sense, Morelli and Durand lived and produced more or less within similar time periods. The similarity between the two scholars’ major works is worth to be analysed, and Morelli’s

effort to systematize the practice of connoisseurship can be read in parallel to Durand's *Recueil et Parallèle des Edifices de tout Genre, Anciens et Modernes*. This book was prepared during the time when Durand gave lectures at the École Polytechnique – thus, it defines a spot of interaction where architecture and science converge. The *Recueil* has also been supplemented with another book, *Précis des Leçons d'Architecture*. These two books are configured, respectively, as sole illustrations and textual definitions. The *Recueil*, the illustrated version of Durand's teaching, will be the main object for the comparison of the way how Morelli treated fragments and their particular characteristics with Durand's visualization of architectural information. As much as Morelli's book, the *Recueil* resembles a catalogue in which buildings are collected, drawn, and then ordered according to a rationale.

Each page presents a systematic overview on the architectural production of the past. The drawings are orthographic, and they are placed on the page as if they illustrate an instance of a particular type. Also, on each page the evolution and variation of this instance into a rather complex one is visible. Each page of this book acts as a table through which the relations between these instances can be read. The page layout itself conveys a sense of evolution, a progressive way of architectural production. Therefore, by looking at the pages of the *Recueil*, it is possible to see the progression of a building type from its most basic version to its most complex composition. The tables speak for the constitution of certain types and their variation, and the pages are treated as systematic tables to reach the general principles of architecture by Durand.

Thus, each instance is a fragment of a larger and more complex organization. The fragments depicted in the pages create a table-like organization, a relation of variation and progression. The fragments reveal themselves as constitutive elements for the whole (fig. 2).

Durand based his teaching upon a typological study. This idea of type is also related to the act of thinking in

groups, which aims to organize fragments according to a general rule.¹⁵ When the main focus is to display such a general rule, however, the omission or reduction of individual details and characteristics become inevitable. Particularities and individual values of works are flattened in order to fit into a system which is regulated by hidden grids, visible in the structure of the pages. In other words, they are erased for the sake of a general principle which can be applied to many cases and offer a generic solution.

This way of perceiving and producing architecture should later be criticized by 20th century scholars, as it was considered as too restricted and mechanized.¹⁶ Furthermore, the diagrammatic plans of certain structures in the *Recueil* are simplified and regularized.¹⁷ In order to achieve a clear, non-subjective construction, Durand subjectively eliminated all the details which he considered negligible and insignificant.

The context in which Durand taught architecture conditioned his awareness of the limitations against the revolutionary power of architecture. At the École Polytechnique, working alongside some leading scientists and engineers of the day, he was in the position to observe the widening gap between scientific and technological definitions and the logical processes observed in architecture. Durand tried to bridge this gap, though he no longer cherished the illusion that architecture would even regain its dominance over engineering – a discipline that had been dynamized by its close ties with science.¹⁸

Architectural historian Antoine Picon, in his preface to the new edition of the *Precis*, emphasizes that Durand has been under the impact of both the era's dominant world view and the school he was teaching at. His belief in architecture or architecture's dominance was not valid from his point of view. Thus, he over-systematized production, eliminated details as well as other characteristics of buildings, and assimilated architecture and its productions into scientific projects. Apart from the literal evidence of being in close relation with the scientific

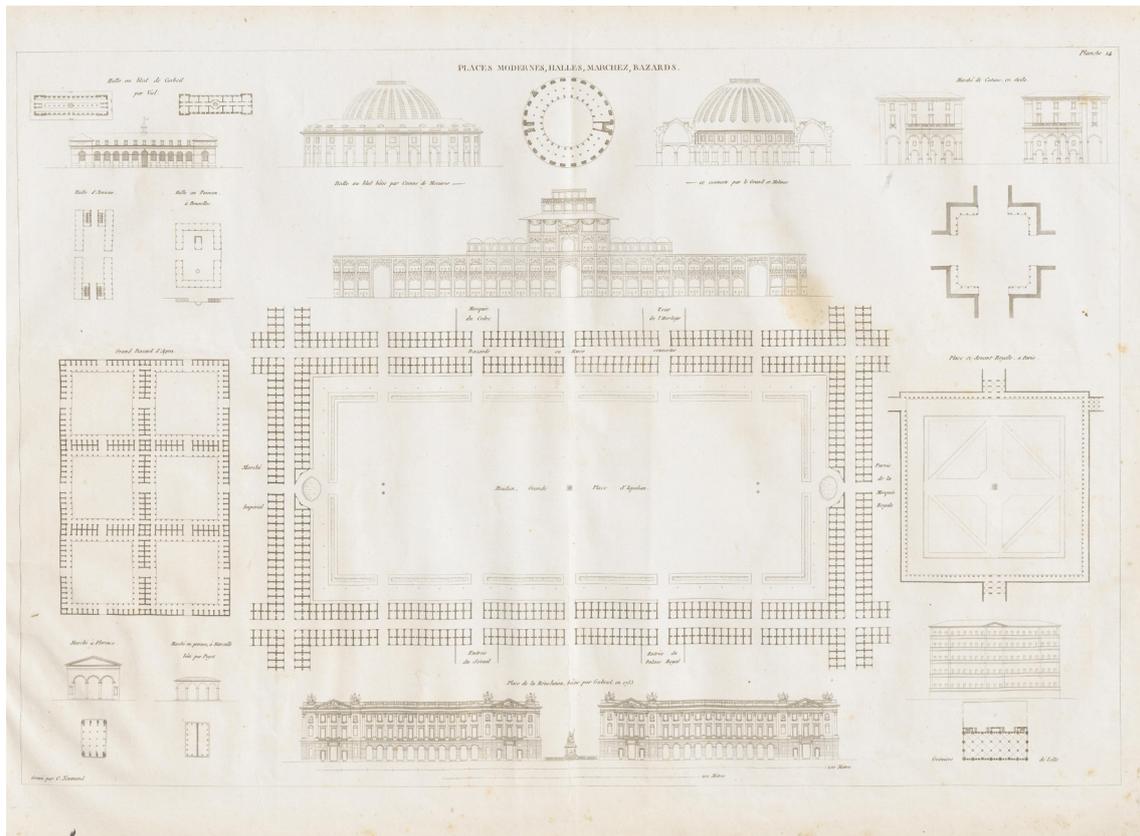


Fig.2. Plate showing the constitutive fragments of buildings to create the whole composition. Source: Jean-Nicolas-Louis Durand: *Recueil et Parallèle des Edifices de tout Genre, Anciens et Modernes*. Paris: 1800. 14.

sphere and its developments, the urge to rationalize in Durand's work can be understood when one compares his understanding with classical formulations, that is: the classical orders of architecture as the one and only manner of production. What Durand does instead is to offer an alternative process for architectural production, the outcome of an analysis of architecture which is freed from pre-set orders. He analysed the buildings of the past, grouped them according to their types and related each instance of a type in the space of the page within a typological progression.

Considering the pages of the *Recueil* and Durand's reduction of certain details, fragments for Durand were something to be neglected for the sake of a bigger purpose. In this case, it is the ultimate scientification and systematization. On the pages of the book, these fragments compose a type of building with its different variations. The way of architectural production is thus defined from part to whole.

Conclusion

The divergent point of the two tracks of scientification and systematization followed by Morelli and Durand becomes evident here. Both used fragments in order to evaluate or create a whole: Morelli used them as representative elements, as hints to evaluate the whole. The fragment is understood here as a part of a whole. Durand, on the other hand, used fragments to constitute a whole and to support a holistic understanding. Fragments are treated here as the compositional parts that constitute the whole.

Apart from how both scholars treated fragments, there is also another issue, that is, how they transformed the fragment within the frame of giving value to particular characteristics or within the process of producing general principles. Morelli's and Durand's works reflect the characteristics of a transition era in which scientific methods dominated the discourse. Morelli was an educated medical doctor, and Durand held lectures for engineers.

Both disciplines are still accepted as branches of science within today's understanding of the field. Thus, the Morellian method and Durand's *Recueil*

are perceived as interfaces where art-science and architecture-science meet. The fragments as key points reveal two different approaches of classification within the scope of scientific understanding.

In the process of adopting scientific methods, Morelli dwelled on minor details and paid attention to the way in which they were executed. Particularities were collected, and through comparing them, the method was developed, whereas Durand eliminated particularities. His fragments were simplified or regulated, since his main focus was the composition of the whole.

The two ways of adoptions reveal that, although principles and rules to produce knowledge within a field are set, the engagements of different fields result in different processes with different focuses. Morelli and Durand are two examples that help to compare and to contrast the impact of a dominant mindset in a specific era. The fragment is the key term to evaluate divergence points and similar attitudes within their formulation.

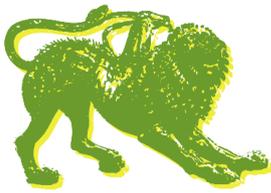
It is obvious that by its nature, the fragment refers to particularities. In this paper, these two instances – the Morellian method as well as Durand's *Recueil* – were treated as evidence to contemplate on the impact of scientific revolution on different productions. It becomes visible that in Morelli's case, the detail which was understood as trace of the 'lost original' was praised and analysed, while Morelli did not completely erase the intuition's place within the process of making true judgement.¹⁹ Contrary to that, Durand erased the details in order to bridge the gap between modern technological developments and architectural knowledge production, ending up providing a systematization of architectural production with a reductionist understanding that turns architecture into the sphere of mechanical production.

Acknowledgement

This text is derived from discussions in the seminar course AH601, conducted by Prof. Dr. Belgin Turan Özkaya, and in the course ARCH616, conducted by Prof. Dr. Ayşen Savaş at the Middle East Technical University (METU) in Ankara.

Notes

- 1 Carlo Ginzburg: "Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method." In: *History Workshop Journal* 9/1 (1980). 5–36, 7, URL: <https://doi.org/10.1093/hwj/9.1.5> (April 30, 2022).
- 2 Cf. David Freedberg: "Iconography between the History of Art and the History of Science: Art, Science, and the Case of the Urban Bee." In: Caroline A. Jones/Peter Louis Galison (eds.): *Picturing Science, Producing Art*. New York: Routledge 1998. 272–296, 288.
- 3 Cf. Peter Louis Galison: "Judgement against Objectivity." In: Jones/Galison (see note 2). 327–359, 332.
- 4 "Connoisseur (n.)." URL: <https://www.etymonline.com/word/connoisseur> (April 30, 2022).
- 5 Eric Fernie: "Art History and Its Methods: A Critical Anthology." In: Eric Fernie (ed.): *Art History and Its Methods: A Critical Anthology*. London: Phaidon 2013. 10–21, 11.
- 6 Ibid.
- 7 Ibid.
- 8 Cf. Eric Fernie: "Italian Painters." In: Eric Fernie (ed.): *Art History and Its Methods: A Critical Anthology*. London: Phaidon 2013. 103–115, 110.
- 9 Cited after: Ibid. 113.
- 10 Edgar Wind: "Critique of Connoisseurship." In: *Art and Anarchy*. London: Duckworth 1985. 32–51, 42.
- 11 Cf. *ibid.*
- 12 Ibid., 35.
- 13 Fernie 2013 (see note 8). 109.
- 14 Cf. Ginzburg 1980 (see note 1). 12.
- 15 Rafael Moneo: "On Typology." In: *Oppositions Reader: Selected Readings From a Journal For Ideas and Criticism in Architecture 1973–1984*, ed. by K. Michael Hays. New York: Princeton Architectural Press, 1999. 22–45. 23.
- 16 Ibid. 32.
- 17 Leandro Madrazo: "Durand and Science of Architecture." In: *Journal of Architectural Education* 48, no. 1 (September 1994). 12–24, 13.
- 18 Jean-Nicolas-Louis Durand/Antoine Picon: "Précis Of the Lectures on Architecture." In: *Précis Of the Lectures on Architecture*. Los Angeles: Getty Research Institute 2000. 1–68, 24.
- 19 Fernie 2013 (see note 8). 104.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

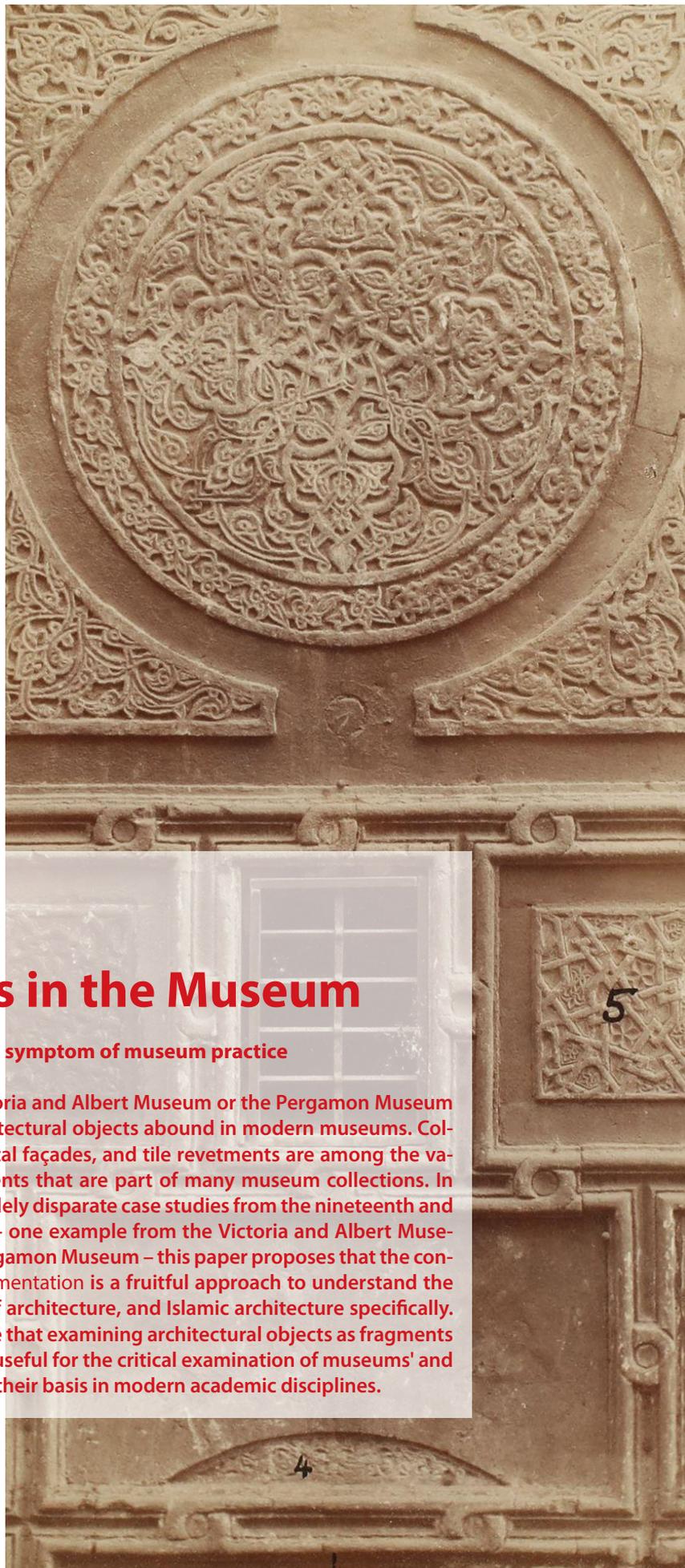
Johann Spillner
(London)

Fragments in the Museum

Islamic architecture as a symptom of museum practice

As any visitor to the Victoria and Albert Museum or the Pergamon Museum in Berlin can attest, architectural objects abound in modern museums. Column capitals, monumental façades, and tile revetments are among the various architectural elements that are part of many museum collections. In concentrating on two widely disparate case studies from the nineteenth and early twentieth century – one example from the Victoria and Albert Museum and one from the Pergamon Museum – this paper proposes that the concept of fragment, or fragmentation is a fruitful approach to understand the museal representation of architecture, and Islamic architecture specifically. The case studies illustrate that examining architectural objects as fragments implies issues which are useful for the critical examination of museums' and collecting practices, and their basis in modern academic disciplines.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-56942
März 2023
#10 "Fragment"
S. 114-128



Introduction

It smacks of truism to state that architecture translates only with difficulty into the limited space of a museum. To exhibit architecture within such a space by way of drawings, mock-ups, models, or architectural parts always entails a displacement of some sort, a referral to something, someplace, outside the gallery walls. This aspect of architecture, and the museum's consequent need rather to refer than to represent, has been noted since the foundation of architectural museums: James Fergusson notes in 1857 on the incorporation of the Architectural Museum into the South Kensington Museum that while "*pictures and statues are things complete in themselves, easily removed, and made to be placed in galleries; [...] buildings are made to remain fixed on the spot where they are originally erected, and are of such a scale that they cannot be collected together in any gallery, however large.*"¹ Thus to be placed in a gallery buildings first must be disassembled, Fergusson argues, and compares the collection of fragments, capitals and cornices, tellingly to "*a collection of fingers and toes of sculpture, or eyes and ears out of paintings [...]*".²

Fergusson was not the only one who shared this idea, and there was, to be sure, nothing new about the museal display of architectural fragments. Early examples included, for instance, the Musée des Monuments français (1795-1816), the collection at the Musée Cluny by Alexandre du Sommerard (1779-1842), both in post-revolutionary Paris, and the Museum at 13 Lincoln's Inn Fields in London which was based on the private collection of neo-classical architect Sir John Soane (1753-1837). All three featured large repositories of fragments from European architectural monuments which had been salvaged or reproduced in plaster. Thus, when Fergusson made his tongue-in-cheek statement about the Morellian assortment of fingers and toes, the fragmenting of architecture had been a prevailing practice for displaying the material remains of buildings for quite some time. However, at the time of Fergusson's lecture Islamic³ architecture had not been seriously collected and large-

ly was excluded from any museal representation. This would come to change in the course of the century, and Islamic architectural fragments would join the ranks of Greek, Roman, Gothic and Renaissance architecture which were already on display in major museums around Europe.

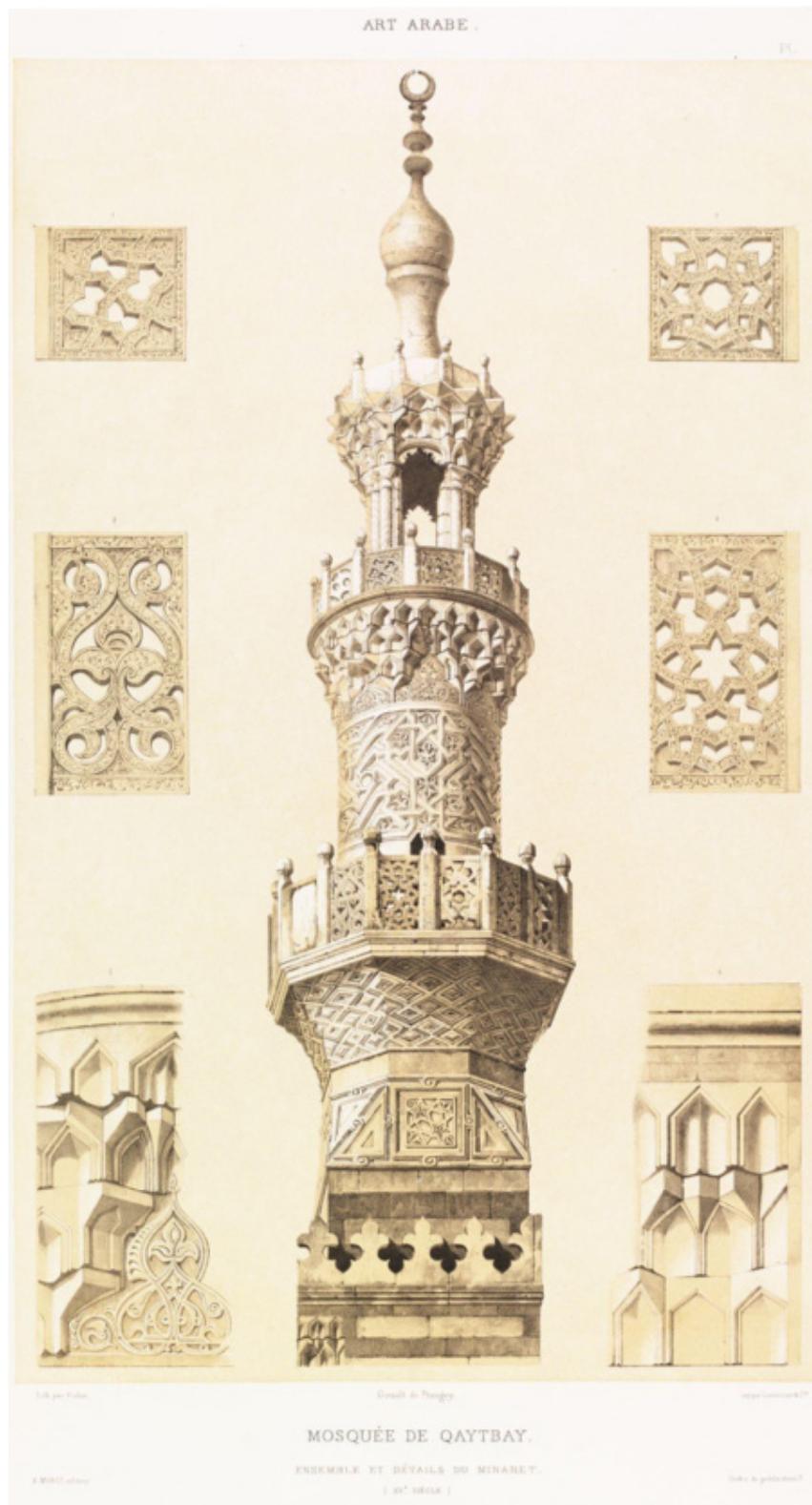
In the following pages I will try to answer the question how this inclusion was realized. The case studies discussed illustrate widely varying forms of fragmentation and highlight common attributes that become obvious when the musealization of Islamic architecture is examined through the lens of fragmentation.

Fragmented Discourse

"[...] *l'art national est perdu sans retour: l'Orient n'est plus l'Orient. | Pendant qu'il l'est encore, admirons-le. Recueillons pieusement le dépôt des secrets de l'art antique qu'il a religieusement conservé, formons des collections de tous se produits pour nous en servir comme de modèles [...] les Orientaux viendront à Paris; il est bon qu'ils trouvent dans nos musées l'art que nous aurons tué dans leur mains, et qui aura prospéré dans les nôtres.*"⁴

"*The Orient is no longer the Orient.*" The pessimistic statement by a French archaeologist encapsulates many sentiments that were commonly shared by nineteenth-century Europeans: the compulsion to salvage the vanishing past, the matter-of-course appropriation of others' cultures, and the faith in the institution of the museum.⁵ These musings on decay and the spoils of modernity therefore say more about the author's specific European anxieties than about the reality of an Other that it pretends to describe. Any discussion about the architectural or museal representation of Islamic art is hard pressed not to acknowledge the shadow of imperialism that looms over every area of study, and which forced everything into its own particular "exhibitionary order".⁶ It thus seems advisable to address the peculiar position Islamic architecture took up in Western architectural discourse, and whether this affected the entry of Islamic architectural fragments into Western museums. Indeed, its po-

Joseph-Philibert Girault de Prangey, Mosque De Qaytbay. Ensemble Et Détails Du Minaret, a Lithograph plate from A.C. Prisse d'Avennes: L'art Arabe d'après les monuments du Kaire..., 1869-1877, vol. 1. Victoria and Albert Museum, Acc. No. SP:464. Victoria and Albert Museum, London.



sition was couched from beginning in acts of fragmentation. In her article titled "The Cultural Burden of Architecture" Gülsüm Baydar (2004) marks the colonial encounters as a watershed moment in which, for the first time, the completeness and coherence of Western architectural history and theory were threatened.⁷ An unprecedented shift in which the discipline had "to attend to cultural particulari-

ty as a sign of architectural difference".⁸ With regards to Islamic architecture, this shift can be observed most succinctly in the increasing number of publications concerning Islamic architecture in the course of the nineteenth century.⁹ Baydar's remarks are important here as they underline the European vantage point from which Islamic architecture, or non-Western architecture for that matter, was ex-

amined. As posited, fragmentation was deeply enmeshed in the encounter with Islamic architecture. Browsing through the flurry of nineteenth-century publications one is struck by the multitude of illustrations that decompose Islamic buildings into fragments – and decontextualize the architectural elements presented. The dissecting eye of the artists and the reader are implicitly needed to make sense of the buildings decorative schemes. As Gülru Necipoğlu (1995) notes,

*"Most books that dealt with Islamic architecture in those years, [...] featured plates of decontextualized architectural ornaments [...] Broken down into their decorated components such as façades, domes, minarets, portals, mihrabs, lattices, and calligraphic or ornamental panels, Islamic buildings were fragmented in these publications into reusable parts, displayed as neutral objects of 'consumption'"*¹⁰

This fragmentation of Islamic architecture into objects of consumption was spurred on by a prevalent European concern about ornament in the nineteenth century. While continuously new commodities were produced in large numbers for a growing market, many contemporaries felt that the well-worn eclecticism of styles betrayed a directionless confusion and relativism which prompted a number of architects, theorists, and artists to examine the relationship between ornament, craft, and pre-industrial artisanship.¹¹ In order to revitalise European design and crafts many critics looked to the past and to non-Western cultures in search for a set of universal rules which might restore true artistic creativity.¹² This debate was predominantly concerned with matters of ornamentation which became something like a generic term to describe categories of identity such as nationality, history, and ethnicity.¹³ Especially Islamic ornament was judged as something superior to the contemporary manufactures of the West. It was seen as essentially decorative and devoid of meaning, and thus eminently suited to industrial needs.¹⁴ While this somewhat positive connotation of Islamic ornament heightened an appreciation for certain aspects of Islamic crafts and architecture, it also spelled a disregard

for other facets of the Islamic built environment. Nineteenth-century architectural histories share the recurring trope that Islamic architecture is marked by a deficit and lacks certain characteristics that Western architecture epitomizes. As the German art historian Franz Kugler (1859) remarks:

*"Eine organische Gliederung, eine Bildung der Einzelteile [...] erstrebt die muhammedanische Architektur nicht. Was sie an solcher Gliederung hat, beruht teils auf der baulichen Überlieferung, in welche sie eintrat [...] gehört teils - und in sehr überwiegendem Maße - der Willkür des Dekorativen an."*¹⁵

"We would be impetuous to look for a rule or a law in the development of Arabic architecture; it does not exist. The Orient lacks this ordering spirit that our Occident has brought to everything it has created since the Germanic invasion; in its place, the arbitrary and the capricious reign. Therefore, we are not trying to describe the architectonic system of Arabs; they don't have anything like it; and just as the diverse elements of their buildings are disconnected, the history of their art is also disjointed",¹⁶ another commentator remarks, and herein voices a racially-charged judgement that presumably many of his contemporaries shared.¹⁷ More importantly, these comments exemplify a common conception about Islamic architecture: its lack of an architectural order which negatively set it apart from other architectural "styles". The structure-ornament-divide that is encapsulated therein is, as Anne-Marie Sankovitch has shown, not only an enduring feature of European architectural historiography but also regularly invoked architectural histories to denote the geographically marginal, stylistically liminal, or historically transitional.¹⁸ Islamic architecture was seen to fit all these categories, and most studies of Islamic architecture concentrated predominately on ornamental elements and architectural surface decoration, relegating structural observations to the side-lines.¹⁹ Evidently, Islamic architecture was seen and judged through the lens of European preconceptions, thus expressing – to



The Architectural Museum at the South Kensington Museum. The Museum contained casts of medieval architecture. Photograph, ca. 1857. Victoria and Albert Museum, Acc. No. 1948-1938. Victoria and Albert Museum, London.

appropriate a comment by T. McEvilley – the “need to co-opt difference into [the European’s] own dream of order, in which [he] reigns supreme”.²⁰ The focus on particular surface-level aspects of Islamic buildings, their visual dismemberment into constituent parts in contemporary publications, and the general discourse generated by the aesthetic revival arguably cleared the way in which Islamic architecture was to be staged as an object in the museum.

Fragments in London

“We have come to regard certain architectural features, such as cornices, as essential, which an eastern would regard as superfluous, and our eye is biased by what it has been accustomed to see in Europe. The main criticism, however, stands good, that the beauty of the mosques of Cairo is not so much architectural as decorative, and no prejudice can be accounted a sufficient reason for disregarding this defect.”²¹

This quote by the British Arabist Stanley Lane-Poole (1854-1931) from his

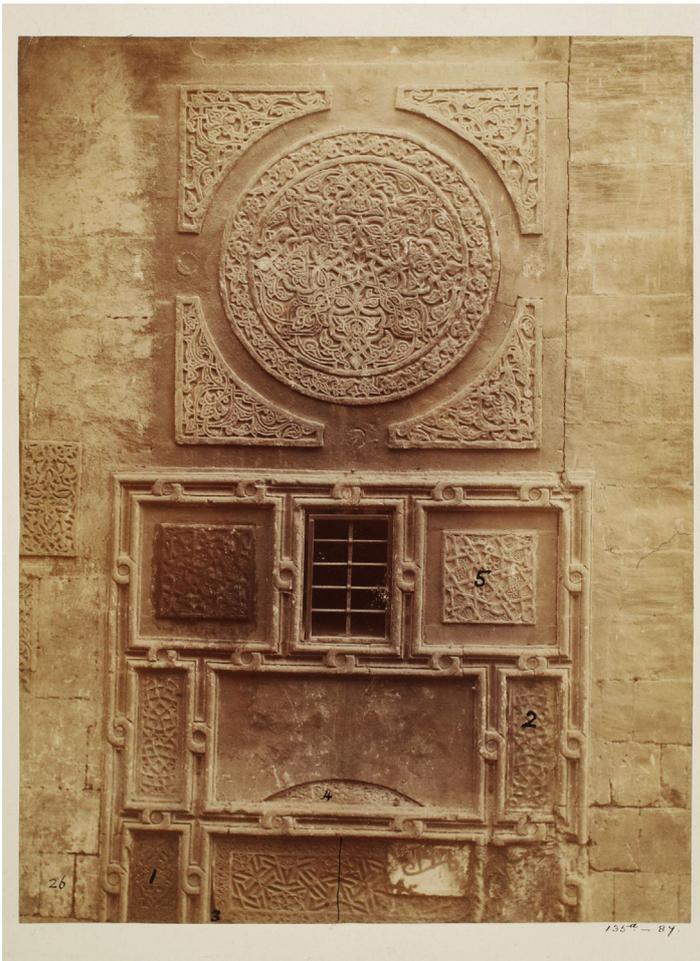
1886 publication *The Art of the Saracens* contains the tropes one might expect from a nineteenth-century scholar of Islamic architecture. It matches the positions of his contemporaries, and one finds the prevalent orientalist tropes about the qualities and short-comings of Islamic architecture mentioned above. Yet, Stanley Lane-Poole’s publication also can be read as a link between nineteenth-century discourse and the physical fragmentation of architecture for the museal display at the South Kensington Museum in London.

The South Kensington Museum (officially opened by Queen Victoria in 1857, and later renamed Victoria and Albert Museum), was conceived at the height of the debate on the revitalisation of European design. It was established as a reference collection of well-made examples of decorative design. Architecture was naturally seen as an integral part in this mission. Thus, in the introductory lecture cited in the beginning of this paper, James Fergusson made his case for an architectural museum at South Ken-

sington which would allow all visitors to make themselves familiar with the "secrets of the architectural craft" and, repeating the concerns of his time, revitalize the stagnant architectural habitus of his contemporaries.²² Fergusson was keenly aware of the fact that tangible architecture could only be displayed in fragments, thus he envisioned a museum of plaster casts taken from a selection of the "best" and the "most typical" examples of the respective style to reach a "complete illustration of architectural art" in chronological arrangement.²³ Casts from Islamic monuments were deemed important to showcase the historical trajectory of architectural art.²⁴ In the decades following Fergusson's lecture the Museum engaged in the concerted effort to acquire examples for display in the dedicated Cast Courts (inaugurated in 1873).²⁵ With regards to Islamic architecture the "best" and "most typical" was exemplified by two sites: the monuments of Granada, and the Cairene buildings built under the patronage of the Mamluk dynasty (1250-1517). Both sites were well known to the British public at the time, and well documented in nineteenth-century publications.²⁶ The museum was able to collect casts of ornamental details on several occasions, in the case of Cairo most notably in 1884, through the wholesale acquisition of the collection of Cairo-resident Comte Gaston de St. Maurice (1831-1905) and through the mission of Stanley Lane-Poole who had been consulted on multiple occasions on museum matters and who went to Cairo in 1883 to acquire artefacts and architectural casts.²⁷ Both collections overlapped in some ways. Both men were fascinated by the Mamluk monuments of Cairo and especially those built under the patronage of Sultan Qaytbay (r. 1468-1496), a phenomenon that testifies the rather limited scope or canon early Western scholars had of Islamic architecture.²⁸ Many examples of the latter acquisition were subsequently reproduced in the Lane-Poole's *The Art of the Saracens* (1886),²⁹ which was a direct outcome of his 1883 mission in service of the museum.³⁰ In his book, Lane-Poole attempted to outline a history of Saracenic i.e. Islamic art and architecture with the aid of Cairene monuments which he divided into

material-based categories similar to the system of order used at the South Kensington Museum.³¹ Most of the illustrations accompanying Lane-Poole's text showed plaster casts and single woodwork panels, and it is with these decontextualized fragments that Lane-Poole furnished his account blurring the line between the fragment and the architectural monument in the process. As one might suspect, this fragmented view of Cairo's built heritage was indirectly rationalized by what the author identified as the essential characteristic of Saracenic architecture: its lack of a coherent architectural vision. Quoting Franz Pasha (1831-1915), the architect of Khedive Ismail Pasha in Cairo, Lane-Poole characterised Saracenic architecture as something missing a coherent plan, failing "to give entire aesthetic satisfaction" and marred by "incongruous mingling of wood and stone."³² Thus, unsurprisingly, decorative details were separated from their architectural context both in Lane-Poole's narrative and in the illustrations of the book.

One of the few selected monuments that Lane-Poole discussed at length is the "Wekāla" [urban merchant hostel] of the Mamluk Sultan Qaytbay. "When I was in Cairo in 1883, I took casts of the ornament of this [the Wekāla's] front, and was fortunately able to bring back paper squeezes, fortified with layers of gipsum, of every distinct ornament on the whole façade. [...] a set of these are exhibited in the gallery over the architectural court of the South Kensington Museum".³³ A contemporary visitor to the South Kensington Museum would have had the opportunity to see most of these casts in the museum galleries, experiencing the spatial re-enactment of Lane-Poole's text, where the casts were presented both as fragments of historic buildings as well as models of design for western artists. In a telling later remark that highlights the meaning attached to this example Lane-Poole described the building as a veritable "text book of Saracenic decoration".³⁴ In the book the meaning of an individual fragment was produced by the text and its position in the sequence of pages. In the museum, however, the "text book of Saracenic de-



coration" was more difficult to read. A contributor to *The Times* remarked:

*"Unfortunately the crowded condition of the Museum [...] renders it exceedingly difficult for a casual visitor to gain any idea of the wealth of this particular branch of the collection. The Saracenic objects are scattered about in various parts of the Museum [...] At present we have to search for them in holes and corners, and the general public does not like to have the trouble of finding as well as merely looking."*³⁵

It stands to reason that under these circumstances an individual fragment did not offer much meaning to the general public. The items on exposition had been selected in accordance to particular preconceived Western ideas about Islamic architecture and signified very little beyond these boundaries. Taken out of their architectural context and taken out of site the fragments that Lane-Poole had provided illustrated just the narrative that the author had imparted on them. Unlike their monumental pendants at display at the South Kensington Museum

"Wekala of the Sultan Kait Bey, part of wall, 15th cent." The numbers on the print probably indicate casts taken from the ornamentation. Cairo, Egypt. Albumen print, ca. 1870s, unknown photographer. Victoria and Albert Museum, Acc. No. PH.135A-1887. Victoria and Albert Museum, London.

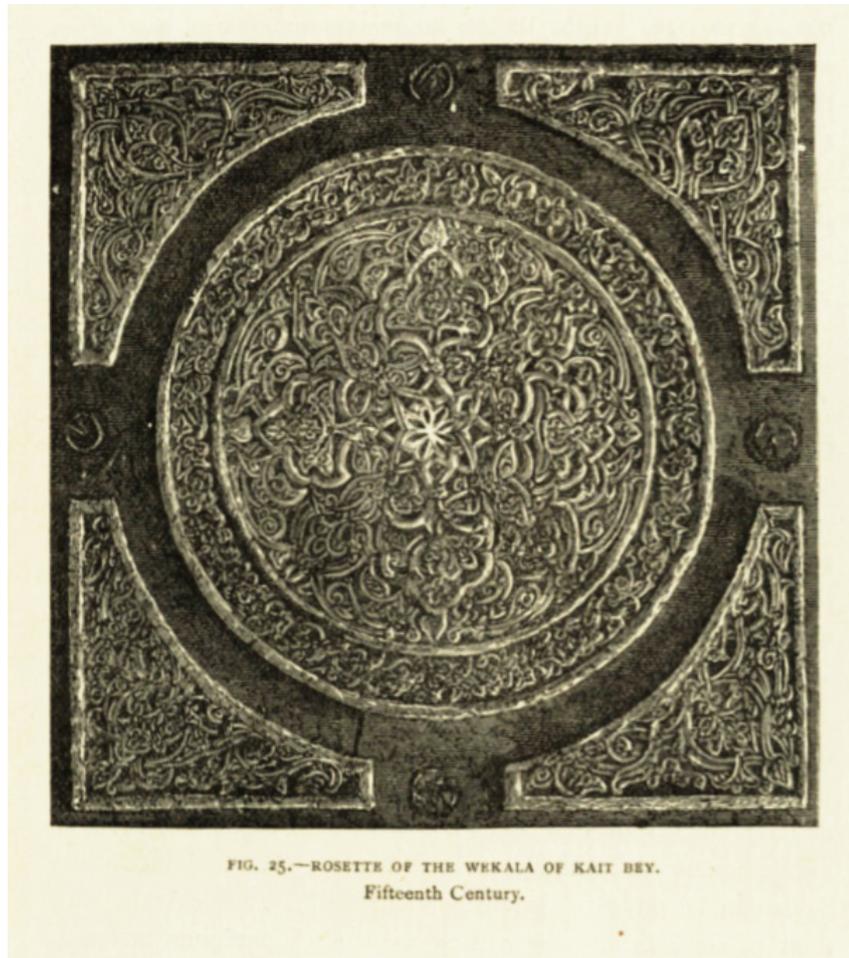


FIG. 25.—ROSETTE OF THE WEKALA OF KAIT BEY.
Fifteenth Century.

Engraving after a plaster cast in the South Kensington in Stanley Lane-Poole's *The Art of the Saracens*. "Rosette of the Wekala of Kait Bey. Fifteenth Century". The cast was taken from the rosette in the photograph on top of this page. Lane Poole 1886, fig. 25, p. 111.

such as the casts of Trajan's column the fragments of Islamic architecture had little enduring appeal.³⁶ Eventually, a general disregard for cast collections in the twentieth century marked the fate of many of the ornamental casts which were consequently destroyed or sent to other museums.

Fragments in Berlin

Inaugurated in October 1904 almost half a century later than the South Kensington Museum, the Department of Islamic Art of the Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, quickly managed to acquire a collection of Islamic artefacts that rivalled the British institution. The department later was moved to its current residence, the Pergamon Museum.

Within its first few years and by the efforts of – among others – Wilhelm von Bode (1845-1929) the department managed to acquire a series of architectural fragments which soon came to be regarded as most important for the historiography of Islamic architecture. Among them are two series of architectural fragments: the remains of the Abbasid palaces of Samarra, and the façade of the so called desert palace of Mshatta.

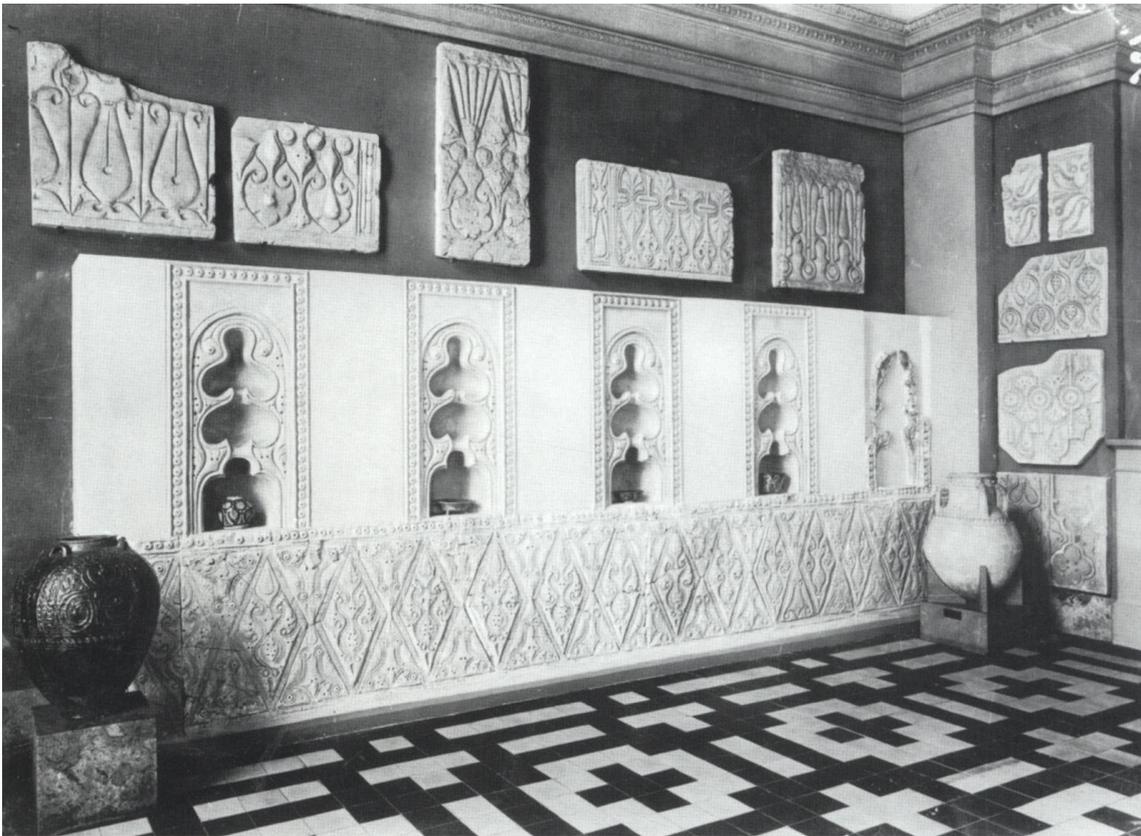
The palaces of Samarra, founded on the banks of the Tigris by the Abbasid dynasty of Iraq (750-1258) in 836 were made known to the Western world by several archaeological surveys and excavations in the early decades of the twentieth century. The first major excavation in 1911-1913 led by the German archaeologist Ernst Herzfeld (1879-1948) unearthed, among other things, a series of carved stucco wall panels. About ninety panels were taken into the Berlin collection.³⁷ These architectural fragments are undoubtedly the most well-known finds from Samarra. Herzfeld established their canonical importance with the first volume of his publication series *Die Ausgrabungen von Samarra*.³⁸ His analysis of the stucco ornamentation organized the corpus of fragments into three style-based groups avoiding a chronological series. His description of the three styles had an enduring legacy as it established the Berlin fragments as a precursor to the Islamic ornament tradition that had fas-

cinated Western observers since half a century earlier in the times of design reform. The display of the fragments in the Samarra-gallery at the Kaiser-Friedrich-Museum included 86 stucco panels,³⁹ and followed Herzfeld's tripartite division of styles. Emphasis was put on the so-called Bevelled Style (later labelled Samarra C) to which two walls of the gallery were dedicated.⁴⁰ In a sense, the gallery gave a material expression to Herzfeld's arguments that had not existed *in situ*. Stucco ornamentation attributed to different styles were often used side by side within domestic and palatial buildings at Samarra. Herzfeld's art historical analysis was based on the fragmentation of the architectural context.

Apart from some generalized description of the site Herzfeld did not publish a report on his archaeological excavations, and later much of the archaeological record was inadvertently destroyed during the First World War, leaving the fragments in a museal limbo. The large corpus of dispersed fragments continued to attract scholarly interest but the disregard towards the architectural context still haunts their appreciation. As Matthew D. Saba notes:

"One problem [...] is that the fragments of doors, walls, and ceilings excavated from the site are usually studied as individual pieces, with little reference to their original context as parts of buildings. In both museum displays and scholarly articles, single examples tend to stand alone as masterpieces or serve as indicative examples of a style or other artistic phenomenon."⁴¹

While subsequent scholarship has relied heavily on the Samarran stucco fragments to link historical developments in ornament, their architectural context has largely been ignored. In a sense, the fragmentation of Samarra and its display in the Berlin Museum have produced a long-lasting legacy. Western history of art and its historical perspectives have effected this fragmentation in the first place. Thus, the fixation on singular architectural fragments has its reverberations into the present as can be seen also in another case of fragments: the Mshatta Façade at the Berlin Museum.



View of the installation of stucco fragments from Samarra at the Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin, ca. 1922. Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin, Ident. Nr. ZA 2.11/03224.

*"This marvellous work, which has remained for 1.300 years, untouched by weather, unmutilated by man, of which when I first saw it not a chip was missing, has now, we are told, been given by the Sultan to the German Emperor, and, under the auspices of German savants, the figures of the façade have been sawn off and conveyed to Haifa for transport to Berlin. Thus the solitary relic of a great historical era is mutilated, while in the Berlin Museum the detached fragments can be nothing more than mere curiosities."*⁴²

Thus remarks a British commentator acerbically on the removal of the Mshatta Façade to Berlin, on the eve of its musealization. The decorative façade of the eighth century Umayyad palace of Mshatta was removed from its site near Amman, Jordan, and transferred to the newly completed Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin in 1903. After a tentative installation in the Kaiser-Friedrich-Museum, the façade was brought to its current location on the upper floor of the Pergamonmuseum in 1932 where it now occupies a large museum gallery.

The partial dismantling of the site left the unfinished palace devoid of its most remarkable feature. Yet, in the

museum it did not devolve into a mere curiosity as the British commentator suspected. While the fragments in South Kensington were primarily chosen for their didactic purposes and in order to fill a lacunae in the larger collection, the Mshatta Façade in the Islamic Art Museum in Berlin represents a different case: it is a key monument in the history of the discipline whose status within the history of Islamic art and architecture helped to establish the Berlin Museum as a preeminent collection of Islamic art.⁴³ Even before the removal of the decorative façade from its site, it had already sparked several debates about the dating and origins of its floral and figural decoration.⁴⁴

As noted by the commentator, the façade had been a gift from the Ottoman Sultan to the German Emperor following a protracted diplomatic engagement.⁴⁵ Although all of the façade was included in the diplomatic gift, large parts of the monumental stone carvings remained *in situ*. The eastern part of the façade, being unfinished by the eighth-century stonemasons and non-figural in its design, for many of the parties involved did not justify its transfer to Berlin.⁴⁶ Not all contemporaries agreed with that decision.



"Mashita [Mshatta], Moab, Jordan" before its removal to Berlin in 1903. Lantern slide, unknown photographer. Brooklyn Museum, Goodyear Archival Collection. Brooklyn Museum, New York.

In a letter archaeologist Hermann Thiersch implored Wilhelm Bode to retrieve the remaining fragments of the façade:

"[...]As Dr Schumacher in Haifa informed me, he has been commissioned to take down only the left side of the gateway façade, but only isolated sample pieces from the right. That would be a terrible shame! For the purely ornamental right side is perhaps of greater artistic value than the left, even if the latter might be more remarkable on account of the animal figures. It is hard for me to tell you how it grieved me to hear that isolated pieces are to be removed 'as samples' from this wonderful tendril work, perhaps the finest and most imaginative that exists anywhere in the Orient [...] Thus, please, save Mshatta, the whole Mshatta, for Berlin, i.e., both halves of the gate, or the other will have to be sought out in a hundred scattered fragments on this and the far side of the ocean."⁴⁷

While Wilhelm Bode did agree with Thiersch's assessment, the removal of the façade had progressed too far and the majority of the right side of the façade remained *in situ*.⁴⁸ Today, it is considered largely lost. It is not hard to draw parallels between the removal of

the Mshatta Façade and Lane-Poole's casts in the South Kensington Museum. The selective removal, or reproduction of architectural elements, in both cases, anticipates and predetermines the discursive value of the resulting fragments. In the case of Mshatta, most of the scholarship about the Umayyad site had centred on the façade, more specifically on its figural, western section. It was deemed the most noteworthy and historically valuable section of the whole architectural complex as it was thought to resemble late-antique models.⁴⁹ The decision to remove the façade and to leave parts of the eastern section behind can thus be seen as a direct result of western scholarship at the time. Following its removal to Berlin scholarly interest quickly waned after the Islamic origin of the façade had been established sufficiently. Research on the original architectural context of the façade was abandoned, and concerns regarding the proper display of the façade tended to become more important.⁵⁰ While the South Kensington examples illustrate the fragility of architectural fragments within the museum (as something easily overlooked by the average visitor), the Berlin fragment/s illustrate rather the opposite: the persistence and persuasiveness of

certain fragments. The examples from Berlin illustrate the repercussions of architectural fragmentation. Separating the noteworthy from the negligible also sets architectural history-writing at danger to be "merely a history of what happens so far to have been collected."⁵¹

Conclusion

The point I want to make is simple: Although the fragments in the cases discussed seem to represent essential aspects of Islamic architecture, they are in fact the result of highly selective European interventions. This is most succinctly illustrated in the case of the Mshatta Façade. Here, the extent of fragmentation directly correlates with the contemporary interests of Western scholarship. In all three examples fragments were chosen to represent extraordinary specimens of Islamic architectural decoration – thereby transcending the category of fragment – functioning as self-contained, aestheticized objects. In that regard, the fragmentation of Islamic architecture for museal display seems to be less about the spatial and logistic restraints of the museum as institution but rather about pre-existing notions of what constitutes the essence of Islamic architecture. Thus, Lane-Poole's and Herzfeld's plaster casts were displayed not to represent some holistic view of a monument, but to exemplify a particular style within the larger narrative of art history, incidentally obfuscating the architectural context from which the casts originated. Although it is beyond the scope of this paper it stands to reason that similar observations could be made for all kinds of materi-

als collected by museums, beyond the category of Islamic architecture. As Wolfgang Ernst puts it: "[Within the museum] *dismembered fragments are abused for the sake of historical imagination by subjecting them to a narrative frame, [...] reassembling the fragments into monstrous configurations, turning them into prosopopeia – the museum as a world of potential ghosts.*"⁵²

For Ernst, the museum is a haunted place whose singular function is the framing of fragments. It utilises its fragments towards an end that does not reside in the fragments themselves but in the separate system of the narrative frame. Just as Lane-Poole's casts or the facade of the Mshatta Palace fragments become meaningful only through the discourse which enabled the fragmentation in the first place. As such, any representation within the museum is both based on fragmentation and reproduces it. A similar view is expressed by Eugenio Donate, who states: "*The fiction is that a repeated metonymic displacement of fragment for totality, object to label, series of objects to series of labels, can still produce a representation which is somehow adequate to a nonlinguistic universe [...] Should the fiction disappear, there is nothing left of the museum but 'bric-a-brac', a heap of meaningless and valueless fragments.*"⁵³ Eugenio Donate, just as Ernst, attributes no independent, intrinsic meaning to the fragment or the museum. The fragment and the narrative are held together by a fiction that claims that a particular fragment is the material expression of the narrative, that either substantiates the other. Yet, what neither Ernst nor Donate address, is that this fiction leaves its marks. The removal of the

View of the Mshatta façade in its current installation in the Pergamonmuseum, Berlin. 2007. Public domain.



Mshatta Façade and the excavations at Samarra altered both sites irreversibly. While its fragments unquestionably enriched the collection in Berlin, their removal forever changed the experience of subsequent visitors at the original site.⁵⁴

As the case studies illustrate, while architecture is a category very much present in museum collections the issue of fragmentation is an unavoidable part in collection practice, and often has not been addressed sufficiently. The enduring legacy of such pro-

cesses of selection is both a product and a source of scholarship and for the public perception regarding architecture. The term fragment/ fragmentation calls for attention to this inherited bias and may prove useful in addressing the complicated nature of museal displays in future studies. It highlights that the collecting of "fingers and toes", "eyes and ears" has, if nothing else, enabled the codification of particular, historical decisions which in turn prompts the question: what can we actually learn from the fragments within the museum?

Anmerkungen:

1 James Fergusson: *On a National Collection of Architectural Art* [Introductory Addresses on the Science and Art Department and the South Kensington Museum, 6]. London 1857, p. 4.

2 Ibid.

3 I will use the term Islamic despite the varying nomenclature in the nineteenth and early twentieth century; see e.g. S.S. Blairand / J.M. Bloom: "The Mirage of Islamic Art: Reflections on the study of an unwieldy field." In: *Art Bulletin*, 85/1 (2003), pp. 152-184.

4 Léon de Laborde: *De l'union des arts et de l'industrie*. Paris 1856, p. 268.

5 On the concept of salvage anthropology, see James Clifford: "The others: Beyond the 'salvage' paradigm." In: *Third Text*, 3/6 (1989), pp. 73-78.

6 See Timothy Mitchell: "Orientalism and the Exhibitionary Order". In: *Comparative Studies in Society and History*, 31 (1989), pp. 217-236.

7 Gülsüm Baydar: "The Cultural Burden of Architecture". In: *Journal of Architectural Education* 57/4 (2004), pp. 19-27, here: p. 19.

8 Ibid.: p. 22.

9 In regards to the French imperial agenda in Egypt, the encyclopaedic mammoth project *Description de l'Égypte* (1809-1829), Pascal-Xavier Coste: *Architecture arabe ou monuments du Caire*. Paris 1847-9; and Prisse d'Avennes: *L'art arabe d'après les monuments du Caire, depuis le VIIe siècle jusqu'à la fin du XVIIe siècle*. Paris 1869-1877.

About the publishing process of these works, see Paulina Banas: "From Picturesque Cairo to Abstract Islamic Designs: L'Art arabe and the Economy of Nineteenth-Century Book Publishing." In: *Nineteenth-Century Art Worldwide* 17/1 (2018); see also Maire-Noëlle Bourguet: "De la Méditerranée." In: Maire-Noëlle Bourguet/ Bernard Lepetit/ Daniel Nordmann (eds.). *L'invention scientifique de la Méditerranée, Égypte, Morée, Algérie*. Paris 1998, pp. 7-28; Mercedes Volait: "History or Theory? French Antiquarianism, Cairene Architecture and Enlightenment Thinking." In: *Ars Orientalis* 39 (2010), pp. 231-254.

10 See Gülru Necipoğlu: *The Topkapı scroll. Geometry and ornament in Islamic architecture*. Topkapı Palace Museum Library MS H. 1956. Santa Monica 1995, p. 63.

11 See Remi Labrusse, "Une tra-

versée du malheur occidental." In: id. (ed.). *Purs décors? Arts de l'Islam, regards du XIXe siècle*. *Collections des Arts Décoratifs*. Exhibition catalogue. Paris 2007, pp. 32-53; A. Varela Braga: "Les enjeux de la préférence pour les arts extra-européens dans le discours sur l'ornement en Grande-Bretagne au milieu du XIXe siècle." In: *Images Revues* 10 (2012), <<http://imagesrevues.revues.org/2141>>.

12 See e.g. Rémi Labrusse: "Grammars of Ornament: Dematerialization and Embodiment from Owen Jones to Paul Klee." In: Gülru Necipoğlu/ Alina Payne (eds.): *Histories of Ornament. From Global to Local*. Princeton and Oxford 2016, pp. 320-333.

13 As Alina Payne has shown, the minute, the ornament and the detail became the focal point of much art historical research See Alina Payne: *From Ornament to Object: Genealogies of Architectural Modernism*. New Haven and London 2012.

14 See e.g. John Sweetman: *The Oriental Obsession. Islamic Inspiration in the British and American Art and Architecture 1500-1920*. Cambridge 1988.; Gülru Necipoğlu 1995 (see note 10).

15 Franz Kugler: *Geschichte der orientalischen und antiken Baukunst*. Stuttgart 1859, vol. I,

pp. 491-492.

16 Edmond: *L'Égypte à l'Exposition universelle de 1867*. Paris 1867, pp. 190-191; quoted in Zeynep Çelik: *Displaying the Orient. Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs*. Berkeley, Los Angeles 1992, p. 111. "Arab" or "Muhammedan", among other terms, were often used interchangeably to describe a vaguely defined style.

17 See Gülru Necipoğlu: "The Concept of Islamic Art: Inherited Discourses and New Approaches." In: Benoît Junod et al. (eds.): *Islamic Art and the Museum. Approaches to Art and Archaeology of the Muslim World in the Twenty-First Century*. London 2012, pp. 57-75.

18 See Anne-Marie Sankovitch: "Structure/Ornament and the Modern Figuration of Architecture." In: *The Art Bulletin* 80/4 (1998), pp. 687-717.

19 In a similar vein, both the German art historians Karl Schnaase (1798-1875) and Franz Kugler (1808-1858) had previously degraded the structural aspect of Islamic architecture as subservient to ornamental adornment; see Frank-Lothar Kroll: *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*. Zurich, New York 1987, pp. 44-45. Even Viollet-le-Duc voiced his opinion on this matter: "*The Arabs* [...] *did not change the Roman structure, but contented themselves with modifying its envelope*; [...] *In the Arabic monument, geometry supplied the vestment; in the western medieval structure, it gave the body*." Id.: *Discourses on Architecture*. Trans. by Henry van Brunt. Boston 1875, pp. 457.

20 T. McEvilley: "Doctor Lawyer Indian Chief: 'primitivism' in 20th century art' at the Museum of Modern Art in 1984." In: *Artforum* 23/3 (1984), p. 59 – a remark by McEvilley's

concerning African art in Western collections.

21 Stanley Lane-Poole: *The Art of the Saracens in Egypt*. London 1886, p. 90.

22 Fergusson 1857 (see note 1), p. 13.

23 Ibid., p. 17; the keeper of the cast collection and professor of ornament at Marlborough House, the predecessor of the South Kensington Museum, Ralph Wornum, lamented the lack of "Saracenic", i.e. Islamic, Ornament in the collection. See *First Report of the Department of Practical Art*. London 1853, p. 289.

24 See e.g. Anthony Burton: *Vision and Accident. The Story of the Victoria and Albert Museum*. London 1999.

25 See Angus Patterson/ Marjorie Trusted (eds.): *The Cast Courts*. London 2018.

26 See e.g. A. Varela Braga: "'How to Visit the Alhambra and 'Be Home in Time for Tea'. Owen Jones's Alhambra Court in the Crystal Palace of Sydenham." In: F. Giese/ A. V. Braga (eds.): *A Fashionable Style. Carl von Diebitsch und das Maurische Revival*. Bern 2017, pp. 71-83; J. Sweetman 1988 (see note 14); Mark Crinson: *Empire Building. Orientalism & Victorian Architecture*. London 1996; Lara Eggleton: "The ornament of the Alhambra and the past-facing present." In: *Journal of Art Historiography* 6 (2012), pp. 1-29.

27 See Victoria and Albert Museum Archive (VAM), Nominal File S. Lane-Poole, MA/1/L257.

28 Comparison between Stanley Lane-Poole: *The Art of the Saracens in Egypt*. London 1886, and Inventory List from Oct. 1882, VAM Archive, Nominal File G. de St. Maurice, MA/1/S180, suggest that at

least some of the casts of either collection, from, for instance, the Wikala of Sultan Qaytbay, Cairo, reproduced the same ornamental details.

29 Ibid.

30 Lane-Poole had informed the Museum that his travel to Cairo was in order to gather material "*for a history of Arabian art and architecture*" which he had long contemplated; see letter from Jan. 10, 1883, S. Lane-Poole Nominal File MA/1/L257.

31 The South Kensington Museum divided its collection into different based-material departments. Thus most of the Islamic collection was divided among the metalwork, woodwork, sculpture etc., and it was only in 1950 that a gallery was allocated specifically to "Islamic art"; see Tim Stanley: *Palace and Mosque. Islamic Art from the Middle East*. London 2006, p. 21.

32 Lane-Poole 1886 (see note 28), p. 89.

33 Ibid., pp. 104-105.

34 Stanley Lane-Poole: *The Story of Cairo*. London 1971 [1902], p. 121.

35 "Saracenic Art at the South Kensington Museum." In: *The Times*, Oct. 23, 1884.

36 The number of casts from Islamic monuments pale in comparison to the number of casts acquired from European monuments, further highlighting the marginal position of these casts within the larger collection. See e.g. Malcom Baker: *The Cast Courts*. London 1982.

37 Most of extant fragments are cast made from moulds taken at Samarra. The fragile state of the original stucco panels made it difficult for the

- excavators to remove them safely; see e.g. Alastair North-edge: "Creswell, Herzfeld, and Samarra." In: *Muqarnas* 8 (1991), pp. 74-93. About the importance of Herzfeld's work for the study of Islamic architecture, see e.g. Ann C. Gunter/Stefan R. Hauser (eds.): *Ernst Herzfeld and the Development of Near Eastern Studies, 1900–1950*. Leiden, Boston 2005.
- 38** See Ernst Herzfeld: *Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik* [Ausgrabungen von Samarra 1]. Berlin 1923.
- 39** Friedrich Sarre: "Die Aufstellung der Ergebnisse der Ausgrabung von Samarra im Kaiser-Friedrich-Museum." In: *Berliner Museen* 43/5-6 (1922), pp. 49-60.
- 40** See *ibid.*
- 41** Matthew D. Saba: "A Restricted Gaze. The Ornament of the Main Caliphal Palace of Samarra." In: *Muqarnas* 32 (2015), pp. 155-195, here: p. 155.
- 42** Henry Baker Tristram: "An Act of Vandalism." In: *The Times* 12 Nov. 1903.
- 43** See e.g. Eva-Maria Troelenberg: *Mshatta in Berlin. keystones of Islamic Art*. Dortmund 2016; Johannes Cramer et al. (eds.): *Qasr al-Mshatta. Ein frühislamischer Palast in Jordanien und Berlin*. Petersberg 2016.
- 44** See Volkmar Enderlein/ Michael Meinecke: "Graben, Forschen, Präsentieren. Probleme der Darstellung vergangener Kulturen am Beispiel der Mshatta-Fassade." In: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 34 (1992), pp. 137-172.
- 45** See e.g. Troelenberg 2016 (see note 43).
- 46** See Enderlein / Meinecke 1992 (see note 43).
- 47** Thiersch to Bode, Sept. 5, 1903, IM 7/12-13, I 3474/03, Zentralarchive, Staatliche Museen zu Berlin; quoted and translated in: Volkmar Enderlein/ Michael Meinecke / Jonathan Blower: "Excavation-Investigation-Presentation: Problems of Representing Past Cultures in the Example of the Mshatta Façade." In: *Art in Translation*, 2/3 (2010), pp. 309-372, here: pp. 338-339.
- 48** See *ibid.* Pp. 339-340.
- 49** See Troelenberg 2016; Cramer et al. 2016 (see note 43).
- 50** See Stefan Weber / Eva-Maria Troelenberg: "Mshatta im Museum. Zur Geschichte eines besonderen Monuments frühislamischer Kunst." In: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* 46 (2010), pp. 104-132.
- 51** As Oliver Watson noted about the history of Islamic pottery, see *id.*: "Museums, Collecting, Art-History and Archaeology." In: Sonderdruck aus *Damascener Mitteilungen* 11 (1999), pp. 421-32, here: pp. 431-432.
- 52** Wolfgang Ernst: "Framing the Fragment: Archaeology, Art, Museum." In: Paul Duro (ed.). *The Rhetoric of the Frame: Essays on the Boundary of the Artwork*. Cambridge 1996, pp. 111-135, here: p. 118.
- 53** Eugenio Donate: "The Museum's Furnace. Notes towards a Contextual Reading of Bouvard and Pécuchet." In: Josue V. Harari (ed.). *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Ithaca 1979, pp. 213-239, here: p. 223.
- 54** Similarly, writing about Ilkhanid architecture, Ana Marija Grbanovic notes that the greatest obstacle towards its appreciation "is the dispersal of the majority of Ilkhanid tile revetments across countless Western collections, while the rest of the stucco and wall painting revetments still remain *in situ*." *Id.*: "Ilkhanid Architectural Heritage in Iran. History, Challenges and Perspectives." In: Joaquim Rodrigues (ed.). *Preserving Transcultural Heritage. Your Way or My Way?* Casal de Cambra 2017, pp. 799-810, here: p. 801.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

**Katrine Majlund
Jensen (Berlin)**

Framing Fragments

Architectural Montage as Critical Preservation

As an object of cultural heritage, the fragment poses itself as a challenge for the preservationist imperative to the complete. The element of absence inherent in the fragment complicates the idea of heritage as representation. By framing its buildings as fragments the paper explores the architectural montage "Bungalow Germania" and its potential to question the representational power of architecture. The montage can be seen as an experimental preservationist intervention which shifts the meaning of the buildings from representations of grand ideologies into slippery ambiguous signifiers. By creating a representational void, the performative potential of the fragment in narrating architectural heritage is here foregrounded. With its privileged access to the flesh of the fragment, preservation might thus hold promise of a creative just as much as a restorative field of practice.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-56958
März 2023
#10 "Fragment"
S. 129-139



The strategy of montage

As artistic strategy the montage frames the signifier as discursive and dialectical: “The dialectical mission is to fuse fragments as concentrated form; the discursive one is to create fissures or interruptions in the established order”¹. Well-known from Avant-garde and Modernist art, montage refers to how different elements are joined or juxtaposed in order to form a new whole and meaning. Deeply connected to the experience of modern urbanity, montage has been used as both experimental artistic expression (from dada to constructivist art), as cultural comment and critique (Walter Benjamins’ *The Arcades Project* uses montage as approach to a new historiography²) as well as architectural principle (1920s Russian filmmaker Sergei Eisenstein indeed saw montage as an essentially spatial form, where in the architectural path “the spectator moved through a series of carefully disposed phenomena”).³ In the montage, the fragment becomes a main figure: “Montage deploys all the techniques of allegory: the depletion of previous meanings and the formulation of new ones by the appropriation and dialectical juxtaposition of fragments set in a new context. It is a procedure in which one ‘text’ is read through another.”⁴ The dialectic relation of fragments in this way unveils the seams of narratives and representations as potentially unstable. It puts meaning into motion, and the friction occurring in framing fragments, where one “text” is read through the other, calls forth another important aspect of the montage – the constructive role of the interpreter. As Michael Newman writes, montage “allows for the constitution of subject positions which are dynamically entered into, or even repudiated by the viewer/reader/interpreter, who participates with the “author” in the creation of the work.”⁵ In this way, the convenience of reading signs as fixed representations is interrupted. The mutual framing of fragments within a montage creates what Eisenstein called a *Tertium Quid* – a third indefinite whole bigger than the sum of its parts⁶. While still making the composite parts identifiable, montage is an editing and layering of fragments and a thus a methodologi-

cal process which also enters the field of architecture. Hence, in the installation Bungalow Germania, the montage can be seen not only as an artistic intervention but as an experimental principle of preservation. That is, preservation where editing and layering of historical architecture is not happening from an objective of care and repair but from one concerned with modification and assemblage of histories through intervention into architectural heritage. Arguably, it is within the discourse of experimental preservation that montage as an artistic strategy becomes a principle of preservation.

Experimental Preservation

To be experimental regarding the preservation of highly valuable objects has rarely been seen as an asset. Such objects are more likely expected to be handled with care and that by an expert. In this regard experimentation comes forth as a threat, which itself holds a clue about how the role of preservation has often been perceived. Nevertheless, experimentation is proposed as the game changing approach within preservation in the book *Experimental Preservation*.⁷ With contributions by Jorge Otero-Pailos, Erik Fenstad Langdalen and Thordis Arrhenius it is, emblematically, a conversational book that performs a manifesto-like discussion in between case studies, with the aim of exploring preservation as a self-reflexive practice. “The starting point is doubt”⁸ as Otero-Pailos states, and with that the book positions itself as a critical alternative to what it defines as “the long-standing identity of preservation with the governmental protection of cultural objects, and the largely unquestioned narrative that preservation bureaucracies always act for the common good.”⁹ What was a threat is turned into an operational doubt. When occupying the experimental as a position that both conceptually and practically tests what is relevant knowledge to preservation, the possibility for widening the frames of what it means to preserve has been given. Experimental preservation is therefore also interdisciplinary preservation, the preservationist being both an insider and an outsider to this field. In order to provide a lens that enables the figure of the



Fig. 1 Pollution as cultural heritage. Latex cast of more than one-hundred years of accumulated pollution on a chimney of the Old United States Mint, questioning our expectations to what the notion of heritage can contain. Artwork from the series Ethics of Dust by Jorge Otero Pailos. © 2021 Studio Otero-Pailos.

fragment to come forth as a quality in and of itself within preservation, a reinterpretation of two fundamentals of this field is useful: how preservation defines its object and its tool of intervention.

Object

A common understanding might be that preservationists work on objects already intrinsically defined as heritage. This has long positioned the preservationist as technical doers possessing the expert knowledge necessary to practice the care and respect required towards the heritage object. Whereas the experimental preservationist might choose objects that are already canonical or enrolled in what Laurajane Smith has termed the

Authorised Heritage Discourse¹⁰ – referring to the governmental and official choices of heritage that current generations “must” care for – the experimental approach to such sites would attempt to make the preservationist’s work visible as discursive. The aim is to discover new latencies and to show that preservation in its protective sense is a strategic amplifying of its object as heritage. Unlike many modernist architects that also had the experiment to an end itself, the experimental preservationist uses experimental, artistic and creative strategies with the aim to test their object’s potential as heritage.¹¹ The act of testing the cultural object here becomes the preservation work itself. Consequently, preservation becomes a way of overtly co-creating the heritage object or asking about its potential as such.

Intervention

Intervention has always been a key act in the preservationist’s toolbox, and much preservation theory has consequently revolved around the degree to which intervention is appropriate and how. Likewise, intervention is a key element for the experimental preservationist. While intervention in its traditional understanding is highly associated with care and maintenance, an experimental approach needs intervention to actively que-



Fig. 2 Ethics of Dust by Jorge Otero Pailos. © 2021 Studio Otero-Pailos.



Fig. 3 Helmut Kohl's car staged in front of the facade of the German Pavilion, Bungalow Germania. Alex Lehnerer and Savvas Ciriacidis. © Bas Princen.

stion our relation to a given object. Whereas intervention in a more conventional understanding has had an affirmative aim in seeking to uphold a certain meaning reserved for an object, the experimental approach intervenes in order to test the interpretive boundaries for an object, sometimes to the extent of collapse of meaning¹². Within this understanding preservation becomes a practice that uses intervention in order to explore the illusory aspects of heritage and to question it as a self-explanatory given. Unlike textual and discourse analytical critique of this, the experimental preservationist uses physical intervention as a way of touching the realm of experience as a route to question architecture as testimony. Consequently, the experimental paradigm uses intervention not from an objective of care and maintenance but to play with boundaries, modification, re-contextualization and contrasting. It is in this way that the architectural montage can be seen not only as artistic practice but as part of an interventionist tool of experimental preservation practice.

Framing fragments - Bungalow Germania

The three-dimensional architectural montage Bungalow Germania is suggestive of how such a play with re-contextualization and contrasting produces fragmentary qualities which provi-

des the condition for the performance of new meanings. As the German contribution to the Venice Biennale of Architecture in 2014, Bungalow Germania was created by architects Alex Lehnerer and Savvas Ciriacidis. It brought together two buildings with overtly political pasts: The German Pavilion in the Giardini della Biennale in Venice itself, the other a 1:1 partial replica of the Chancellor's Bungalow (Kanzlerbungalow) in Bonn, cross cutting the German Pavilion, creating a montage of two architectural languages and histories.¹³ The fragment is here not to be understood as a found historical fragment. Instead, the Kanzlerbungalow is a constructed fragment, which in turn grants fragmentary qualities to the pavilion by juxtaposing it to the Kanzlerbungalow in the new whole of the montage. Although being a replica, the Kanzlerbungalow lends the historical and political meaning residing in the original in Bonn, thereby playing with connotations rather than authenticity. In the installation the fragment thus takes the form of both material and narrative fragment.

Originally constructed as the Bavarian Pavilion in 1909 by Daniele Donghi, the German Pavilion came into its current name in 1912. However, its architectural styles and meanings have changed throughout history and was fundamentally remodelled in 1938

by the architect Ernst Haiger, whose design language was that of neoclassicism commonly used during Nazi Germany.¹⁴ With its massive pillars, symmetry and clearly defined entrance it was in line with national socialist aesthetics and formulated a statement of power in stone, communicating a message of subordination to its visitor. In 1964 the pavilion went through its last significant renovation, where a wall and dropped ceilings were removed in order to make a central space with more light.¹⁵ Its political history has recurrently sparked controversy of the future fate of the pavilion, some curators and public voices advocating for demolition.¹⁶ Exhibits have therefor increasingly shown awareness of the space as a historical setting and not just as backdrop for exhibitions.¹⁷

Intersecting with the Pavilion is a partial replica of the Kanzlerbungalow in Bonn. The former German Chancellor's official residence and workplace was built in 1964 by architect Sep Ruf, as Bonn was the capital of West Germany.¹⁸ According to modernist American ideals, the building has transparency, clarity and simplicity as its architectural language built with massive glass windows to view the wide vistas of its surroundings. Built to reflect a new democratic beginning, the Kanzlerbungalow was just as well raised on a political fundament. At the time of erection West Germany strived for integrating the idea of the European welfare state along the lines of growth and collective prosperity. Just as much as it was the governmental headquarter, the Bungalow was framed as the "living room of the nation" in its branding towards the public.

Fig. 4 Kanzlerbungalow, Bonn. 1979. © Bundesarchiv.



Fig. 5 Closed off to the public the paradoxical name of "The nation's living room" gained a public life through staging of photographic representations. Coalition talks between the SPD and FDP in the Chancellor's Bungalow. 1972. © Bundesregierung. Foto: Ludwig Wegmann.



Despite the democratic ideal of transparency and its living room metaphor, the building was hidden away by the Rhine River with a facade inaccessible to the public. A defining feature of the function of the building has in this way always been its circulation and reproduction through other mediums in public. The building was de-functionalised and soon slipped into oblivion as Berlin became the capital of Germany in 1999.¹⁹ Originally built as the architectural answer to new ideals, the Bungalow entered a phase of reformulation of its meaning but is now an officially listed building for its style and political history and a visitor attraction.²⁰

Both the German Pavilion and the Bungalow are directly built to reflect German and West German national identity at two different points in history and, although different, to reflect political ideals. Having trespassed the threshold of becoming historical, the buildings have gained the fragmentary quality of trace in the absence of their original context. Simultaneously however, they still possess the poignancy of their representational power from the past. In the case of the German Pavilion to an extent where it is perceived as an unbroken signifier, where a demolition or change of the building would keep its history at bay. The Kanzlerbungalow on the other hand is actively chosen and preserved as heritage. In the work of Bungalow Germania, the buildings are framed by each other as fragments of a larger political history by using the artistic strategy of montage. Each building becomes the frame, a stage, through which the fragmentary quality of the other is created and exhibited. Consequently, the buildings enter a representational void offering new latencies to negotiate.

Architectural montage as critical preservation

Most often used with two-dimensional mediums like photography and film, the montage of Bungalow Germania is a large-scale three-dimensional architectural montage. With its modernist simplicity and glass facades the replica intersects with the bombastic white stone walls and high ceilings of the pa-

vilion. Like a typical Venetian palazzo, the pavilion has its strongest footing under the facade. Going through the ten-meter-high portico of the pavilion, visitors are met with the low and warm wooden ceiling of the bungalow. Already upon encounter the facade of the pavilion thus contrasts the plane surfaces of the Bungalow. A building type on the contrary alien to Venice, the Kanzlerbungalow is now strangely raised from the ground in its integration into the pavilion, creating a clash between horizontal and vertical architecture – structures that are both representative of the political systems they were built to reference. The famous wide panorama windows of the bungalow, originally connotative of the ideal of transparency, now offers a blocked vista. Disrupted by the white stone walls of the pavilion they have become an undetermined object. The fireplace of the bungalow has likewise been fenced off by stone walls on one side and the central exhibition space on the other, whereas the living room and an outdoor area surrounds it in the original setting. A clash is furthermore found in the respective material aesthetics employed in each building. Here the wooden walls and ceiling of the bungalow contrasts the clinical stone walls of the pavilion, radiating warmth and cold. Moving into the central patio of the bungalow, the space opens to the ceiling of the pavilion. Normally a space under the open sky, the patio has now been framed by the pavilion's monumental high roof and becomes an exhibition space. Not only do two buildings meet, but also two types of spaces intersect in the installation. One intentionally massive and monumental and the other intimate and domestic. In this way the montage positions the materials and different building parts in contrasts to each other. Simultaneously the two different architectures grant each other new properties. By positioning the different architectural elements in new constellations, the functions intended for them are disrupted. The monumental and vertical space of the pavilion has been granted a fireplace and been crossed cut with wooden panels, and the panorama windows of the bungalow no longer offers a view while the patio of the building has a roof. As with montage the composite

parts are identifiable while at the same time intersecting and layering. Each building become fragments of their original intentions and functions – while making the gesture of exhibiting each other. Exhibited is the fragility of political narratives and their dependence on having a language in architecture.

On a closer look the installation is not only creating the fissures and ruptures of a montage, however. The neat arrangement and clear orchestration of lines also creates a strange harmony between the buildings. By having another piece of architecture built into it, the pavilion is not only a backdrop for exhibiting art. It is itself exhibited as architecture, which enforces its political and historical dimensions. Likewise, the Kanzlerbungalow is positioned in a broader history of ideologically connoted architecture, thereby questioning the conviction that transparency equals democratic architecture. The boundaries between the actual representative potency of each building and the very process of exhibiting architecture are dissolved, creating an absurd irony to the installation. The discursive element of the montage of interrupting established order is thus brought forth by a double play on contrast and unity. Unity is here not only a visual matter but is created from a strange levelling of the

buildings where the hierarchisation of them is eliminated. Both buildings operate from rather simple architectural languages, making the installation somewhat easily read. Yet, the fragmentation brings about an uncanny tension positioning them in the spectrum between the familiar and unfamiliar, releasing the question of what meaning architecture holds when its functions and embedded metaphors are disturbed.

Montage in its three-dimensional form here intertwines the grand narratives of 20th century German and European ideologies with the intimate experience of their spaces. Montage is here an experimental preservationist intervention in so far as preservation should also care for the continuous and unsolvable intellectual labour that having a heritage comes with. Representational space is not entirely dissolved but the overlap of chronologies and narratives brings about a shift from what the buildings represent to the gesture of reading them itself. In the form of the fragment architectural heritage in this case comes forth as an existential condition, more than something to be chosen or discarded of. Despite a lean aesthetics of wood and stone the installation points at the porous nature of the relation between materiality and meaning. If the “Tertium Quid” of the montage becomes a

Fig. 6 Bungalow
Germania. Alex Lehnerer and
Savvas Ciriacidis. © Bas Princen.



Fig. 7 Bungalow
Germania. Alex Lehnerer and
Savvas Ciriacidis. © Bas Princen.



principle of preservation, its conception of heritage can lastly be articulated through the notion of the performative.

From architectural representation to the performative fragment

The *performative* is a nomadic concept and has been employed within several disciplines. Generally, it refers to meaning as specific to context and inseparable from the enactment of it.²¹ The concept is anchored in J. L. Austin's conception of rhetorical performativity as put forth in his 1975 book *How to Do Things with Words*²². Here speech is suggested as inseparable from the social enactment of what is being said, thereby stressing the social effect and the speech act itself as significant. With the performative turn in the humanities and social sciences in the 1990's, the focus on the performative came as reaction against the explanation of social life through symbolic and textual representations.²³

Similar to the idea that social identity is of fluid nature, the performativity of architecture and space refers to how its meanings are formed in moments of encounter, stressing its phenomenal qualities and interrelatedness to its users. Architects Helle Juul and Flemming Frost define the performative space as a *space of activity* contrasting what they term representational space. They sum up further: "*The performative accordingly consists of getting something to happen, of providing the occasion for something to occur*".²⁴ In her book *Uses of Heritage*, Laurajane Smith introduces the concept of performativity in relation to heritage. As she notes on performativity "*it reinforces the idea that heritage is not a passive subject of management and conservation or tourist visitation – but rather an active process engaged with the construction and negotiation of meaning through remembering*".²⁵ Frost and Juul's definition combined with Smith's indicates how reflection and negotiation could also be seen as "occurrence".

The slippery and ephemeral nature of the performative is exactly what gives it critical potential and makes it a strategy within spatial practices like architecture and preservation, as it leaves space for meaning to fluctuate demanding its spectator to grasp it. Artist and architect Vito Acconci specifically ponders the relation between the performative and architecture in its fragmentary form. According to him, space that is presented as complete leaves the viewer with the option to relive the space, which for him belongs to the domain of fiction, the impulse being preservation which he categorises as conservative. On the other hand, if space is presented as incomplete, what is left for the user is “to try out space, attempt the space – this is the domain of essay, the impulse is change (radical).”²⁶ Acconci presents a lens through which to ponder the effects of

montage as an incomplete, unscripted and thereby performative space.

Whether modern simplicity and democratic outlook or classical grandeur and subordination, the “complete”, non-montaged versions of the German Pavilion and the Kanzlerbungalow respectively embody intentional architectural scripts for their users to enact. On a more general level Acconci argues how architecture is inherently a totalitarian activity, as the design of space is a design of people’s behaviour.²⁷ Turning the two architectural languages into scripts with erasures in the montage however, moments of uncertainty are produced. These moments are performative in the sense of addressing our own expectations of space as regulated and predictable. The breaks in the “totalitarian” reproduction of the body here releases a performative space to inhabit as well as an unpleasant

Fig. 7 Bungalow
Germania. Alex Lehnerer and
Savvas Ciriacidis. © Bas Princen.



Fig. 7 Bungalow
Germania. Alex Lehnerer and
Savvas Ciriacidis. © Bas Princen.



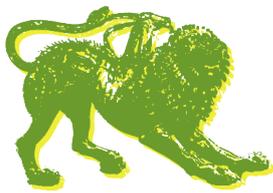
awareness of the connection between authoritative and smooth space.

With Acconci's dichotomy of complete/incomplete space in mind we are faced with two buildings that separately represent a complete piece of historical architecture. With Acconci's words we can relive them, and by that be faced with the wish to preserve or demolish, very much reflecting the social reality of the buildings outside of the montage. Being brought into incompleteness and fragments the buildings invite for a re-articulation – now in the domain of the essay – what can arguably no longer be a question of good or bad heritage. As visitor one is left to scrutinize the morals of having uncomfortable heritage in use and to question what happens if this is erased or replaced. Likewise, the Kanzlerbungalow is not only referring to its own history but enters a history of political architecture through its juxtaposition to the Pavilion. It is a juxtaposition which brings the awareness towards how this history is upheld by a hierarchisation with the selection and amplification of some buildings at the expense of others. This question is intrinsic to the Kanzlerbungalow itself which fell into oblivion after the shift of the German capital from Bonn to Berlin in 1999 and its later return as actively preserved heritage object for the public to visit.

Being planned as exhibition Bungalow Germania is inevitably itself a designed and intentional space. However, in planning with a release of a conceptual layer through the principle of juxtaposition and fragmentation, the montage becomes a principle of preservation where architectural heritage is not merely passed on to future generations. Rather, the historical object comes forth in the figure of the fragment, inviting us to perform a question regarding our faith and doubt in representations as markers of collective identity. Although contrasting in architectural language and combining site-specificity with a replica, its *Tertium Quid* seems not defined by difference and opposition solely. Evoked is an uncanny experience of how seemingly mutually exclusive spaces somehow depend on or are interrelated, just as we thought they were not. In fact, the encounter with the fragmentary here seems as a reminder of the latent instability of architectural representations at any given time, as these are caught up in mutual dependencies in maintaining representational order and hierarchisation. By framing the buildings as fragments, the perceiver must enact the transitional condition of ontological uncertainty that all buildings now perceived as "historical" have gone through at some point. Rather than operating from resolution and completion, preservation might look for its interventionist leitmotif in the fragment. This would be preservation when not only dealing with culturally significant objects, but itself becoming a self-reflexive practice significant to culture.

Anmerkungen:

- 1 Timothy Druckrey, 'From dada to digital: Montage in the twentieth century' *Aperture*, no. 136 (1994): 5.
- 2 Walter Benjamin, *Benjamin, W: Arcades Project*, Revised ed (Cambridge, Massachusetts London, England: Harvard University Press, 2002).
- 3 Sergei M. Eisenstein, Yve-Alain Bois, and Michael Glenny, 'Montage and Architecture', *Assemblage*, no. 10 (1989): 119, <https://doi.org/10.2307/3171145>.
- 4 Jonathan Hill, *Actions of Architecture: Architects and Creative Users* (Abingdon, Oxon, UNITED STATES: Tay-lor & Francis Group, 2003), 95, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/kbdk/detail.action?docID=198347>.
- 5 Michael Newman, 'Revising Modernism, Representing Postmodernism' (London: Free Association Books, 1989), 95, <http://research.gold.ac.uk/id/eprint/16550/>.
- 6 Charlie Gullström, *Presence Design Mediated Spaces Extending Architecture* (Stockholm: Skolan för arkitektur och samhällsbyggnad, Kungliga Tekniska högskolan, 2010), 28, <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:kth:diva-24448>.
- 7 Jorge Otero-Pailos, Erik Fenstad Langdalen, Thordis Arrhenius, *Experimental Preservation*, vol. 2016 (Lars Müller Publishers, n.d.).
- 8 Jorge Otero-Pailos, Erik Fenstad Langdalen, Thordis Arrhenius, 2016:20.
- 9 Otero-Pailos, 2016. p. 11.
- 10 Laurajane Smith, *Uses of Heritage* (New York: Routledge, 2006).
- 11 Otero-Pailos, 2016. p. 11–20.
- 12 Otero-Pailos, 2016. p. 20.
- 13 *BungalowGermania_02_Curatorial_Statement.Pdf*, accessed 31 August 2021, https://www.bungalowgermania.de/downloads/en/BungalowGermania_02_Curatorial_Statement.pdf.
- 14 'The Unhappy Nation', *uncube magazine*, accessed 30 August 2021, <http://www.uncube-magazine.com/blog/13419027>.
- 15 'BungalowGermania_02_Curatorial_Statement.Pdf'.
- 16 Deutsche Welle (www.dw.com), 'Curators Split over Fate of Germany's Nazi-Era Pavilion at Venice Biennale | DW | 05.07.2010', DW.COM, accessed 30 August 2021, <https://www.dw.com/en/curators-split-over-fate-of-germanys-nazi-era-pavilion-at-venice-biennale/a-5754228>; 'Calls for Demolition of "Na-zi" Pavilion in Venice', *The Independent*, 23 October 2011, <https://www.independent.co.uk/news/world/europe/calls-demolition-nazi-pavilion-venice-2020066.html>.
- 17 Elke; Zeller Ursula Aus Dem Moore, *Germany's Contributions to the Venice Biennale 1885-2007* (Cologne: Dumont Buchverlag, 2009), 109.
- 18 *Kanzlerbungalow'*, *Haus der Geschichte*, accessed 30 August 2021, <https://www.hdg.de/haus-der-geschichte/historische-orte/kanzlerbungalow>.
- 19 *BungalowGermania_02_Curatorial_Statement.Pdf*.
- 20 *Kanzlerbungalow in Bonn'*, *Wüstenrot Stiftung*, 12 May 2005, <https://wuestenrot-stiftung.de/kanzlerbungalow-sep-ruf-bonn/>.
- 21 Find note
- 22 J. L. Austin, *How to Do Things with Words.*, Oxford Paperbacks 234 (London: Oxford UnivPress, 1971).
- 23 Peter Dirksmeier and Ilse Helbrecht, 'Time, Non-Representational Theory and the "Performative Turn" -Towards a New Methodology in Qualitative Social Research', *Forum: Qualitative Social Research* 9, no. 2 (May 2008): 1–2.
- 24 Juul Frost Architects, *Public Space - the Familiar into the Strange* (Copenhagen: Arkitekturforlaget B, 2012), 144.
- 25 Laurajane Smith, *Uses of Heritage* (New York: Routledge, 2006), 66, <http://ep.fjernadgang.kb.dk/login?url=https://www.taylorfrancis.com/books/9780203602263>.
- 26 Mikkel Bille, *Elements of Architecture: Assembling Archaeology, Atmosphere and the Performance of Building Spaces* (Routledge, 2016), 312.
- 27 SHOWstudio, *SHOWstudio: In Your Face: Interview, Vito Acconci*, accessed 31 August 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=8QEzFDXW8YY>.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Heike Lehmann
(Berlin)

Die Verlockung des Fragments

Fügungen der Grabungs- und Restaurierungsgeschichte von Madinat al-Zahrä' (Spanien)

Welche Faktoren beeinflussen den wissenschaftlichen Umgang mit dem historischen Fragment? Der Aufsatz beleuchtet einführend die Facetten des Fragmentarischen in der archäologischen Bauforschung und hinterfragt am Beispiel der im 19. Jahrhundert einsetzenden Erforschung der archäologischen Stätte Madinat al-Zahrä' in Spanien, wie unter wechselnden politischen Systemen einerseits die fragmentarisch in situ freigelegten Architekturbefunde und andererseits die aus ihrem Kontext gelöst gefundenen Bauteile und Bauornamente methodisch behandelt und zueinander in Beziehung gesetzt werden. Dabei offenbart sich nicht nur der Zusammenhang mit gesellschaftlichen Wertvorstellungen, sozioökonomischen Rahmenbedingungen und der Theoriebildung des Kulturerbeerhalts in Spanien und Europa, sondern auch der prägende Einfluss der Fachsicht einzelner Forscherpersönlichkeiten.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-56968
März 2023
#10 "Fragment"
S. 140-161





Abb. 1: Madinat al-Zahrā':
Im Laufe des 20. Jahrhunderts wurde ein Teil des Palastbezirks der auf mehreren Terrassen angelegten Stadt ausgegraben, mehr als 90% der Gesamtstadanlage liegen jedoch noch unter der Erde. (Madinat al-Zahra Archaeological Site, CC-BY-ND)

Das Fragment als *Pars pro toto*

Der Begriff des Fragments changiert in seiner Definition zwischen dem fragmentarisch überlieferten, teilweise verlorenen Ganzen und dem unvollendet gebliebenen, nicht abgeschlossenen Objekt.¹ In der Bauforschung werden insbesondere Bauteile als Fragmente bezeichnet, die nicht *in situ*, sondern als Artefakte aus ihrem ursprünglichen konstruktiven Zusammenhang gelöst, im Schutt oder auch als Spolie verbaut vorgefunden werden. Jedes Fragment kann als ein Objekt verstanden werden, das in sich Spuren menschlichen Handelns, seiner Herstellung, Behandlung oder Nutzung trägt, aus denen auf Denkweisen und Handlungsmuster geschlussfolgert werden kann.

Neben der objektbezogenen Definition spielt im kulturhistorischen Kontext die fragmentarische Rezeption von Zusammenhängen eine Rolle, denn: *"Auch wenn wir meinen, das Ganze in uns aufzunehmen, ist unsere Wahrnehmung objektiv betrachtet nur partiell, abhängig von unseren jeweiligen Kenntnissen und Zielsetzungen"*.²

Die fragmentarische Rezeption wirkt sich deshalb auf Entscheidungen im wissenschaftlichen Umgang mit dem historischen Fragment als Gegenstand aus, das betrifft die Dokumentation, die Interpretation sowie die Konservierung oder Restaurierung genauso wie die Publikation und didaktische Aufbereitung.

In der Bauforschung, im Sinne eines auf komplexe Kulturdenkmale erweiterten Fragmentbegriffs, spiegelt sich das fragmentarische Moment sowohl im Ausschnitthaften wider, wenn nur ein Teil eines größeren Baubefundes freigelegt oder untersucht werden kann, als auch im fragmentarischen Erhaltungszustand, wenn Teile der Originalbausubstanz abhandengekommen sind. Darüber hinaus lässt sich jede Fallstudie als ein Fragment betrachten, da der auf den einzelnen Untersuchungsgegenstand bezogene Erkenntnisgewinn die wissenschaftliche Grundlage zur Weiterentwicklung und gegebenenfalls auch Korrektur komplexer bau- und architekturgeschichtlicher Bilder und Theoreme bildet. Die Interpretation des Fragments im Sinne des Rückschließens vom Fragment



Abb. 2: Madinat al-Zahrā': Phasenplan der Ausgrabung des Palastbezirks von 1911 bis 1975 mit Markierung der im Text erwähnten Bauten: 1 Dar al-Mulk; 2 Oberer Saalbau; 3 Salón Rico; 4 Casa de Ya'far. (©Heike Lehmann, nach Felix Arnold, DAI Madrid)

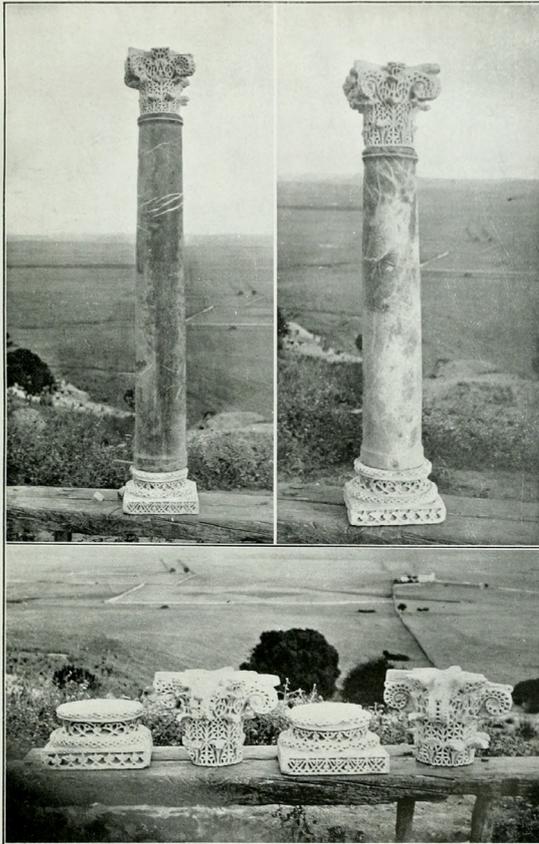
auf das verlorene Ganze erfolgt methodisch entweder durch Analogieschlüsse im Vergleich zu anderen baulichen Anlagen, die als Vorbild oder als typologisch gleichartig aufgefasst werden, oder durch die Annahme von feststehenden Gestaltungsprämissen, wie einen verbindlichen Formenkanon, feststehende Proportionsregeln oder Symmetrieüberlegungen.

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Fragment ist gleichzeitig an gesellschaftspolitische Rahmenbedingungen geknüpft, und kann ohne diesen Kontext nicht verstanden werden. Selbst wenn die beteiligten Wissenschaftler*innen sich nicht ideologisch von Rassentheorien, Konstrukten nationaler Identität oder außenpolitischen Ambitionen geleitet sehen, so unterliegen ihre Aktivitäten jedoch den aktuellen Gesetzesgrundlagen, sind von Genehmigungen staatlicher Institutionen, dem Zugang zu Ressourcen und von Forschungsgeldern abhängig. Diese Resonanzen werden auf prägnante Weise an unterschiedlichen Ansätzen der Untersuchung, Erhaltung und Vermittlung der archäologischen Stätte von Madinat al-Zahrā', der Residenzstadt der westumayyadischen Kalifen deutlich.

Madinat al-Zahrā' als historisches Fragment

Die Palaststadt Madinat al-Zahrā' wurde Mitte des 10. Jahrhunderts von 'Abd al-Rahmān III. nahe der Hauptstadt Córdoba gegründet, nachdem er das umayyadische Kalifat von Córdoba proklamiert hatte und den Anspruch erhob, als religiös legitimer Führer der gesamten islamischen Gemeinschaft anerkannt zu werden.³ Die auf mehreren Geländeterrassen angelegte Stadt (Abb. 1) florierte nur wenige Jahrzehnte. Unmittelbar nach dem Zerfall des Kalifats von Córdoba zu Beginn des 11. Jahrhunderts wurde die Stadt endgültig aufgegeben und geplündert. In der kurzen Zeit ihres Bestehens war sie jedoch eine der bedeutendsten Städte der islamischen Welt und Ausdruck der Konkurrenz der Umayyaden von Al-Andalus mit den Abbasiden im heutigen Irak und den Fatimiden in Nordafrika sowie des Machtanspruchs auf europäische Territorien im Widerstreit mit den von Byzanz und christlichen Herrschern in Westeuropa beanspruchten Rechts- und Herrschaftstiteln.⁴

Von der Stadt wurden im Laufe des 20. Jahrhunderts große Teile des Palastbezirks, was etwa 10 % der Gesamtfläche entspricht, ausgegraben



Columnas de mármol del palacio de Medina Azzhara.

		Dimensiones:	
Capitel de mármol blanco.	0,22	Capitel de mármol blanco.	0,221
Fuste id. negro	1,22	Fuste id. negro	0,83
Basa id. blanco	0,125	Basa id. blanco	0,12

Abb. 3: Madīnat al-Zahrā': Säulenfragmente als Repräsentanten der Kunst des Kalifats vor der Landschaft des Guadalquivir-Tals. (Velázquez Bosco 1912, wie Anm. 8, Taf. XXV.)

(Abb. 2). Typisch für die Architektur der Paläste sind Quadermauern, die entweder verputzt und bemalt oder mit Reliefplatten verkleidet waren. Ein weiteres Charakteristikum sind Portale und Säulenarkaden mit Hufeisenbögen.⁵ Der Bauschmuck wurde eigens in kalifalen Werkstätten gearbeitet, die einen spezifischen Stil entwickelten.⁶

Fragmentierungsprozesse

Die baulichen Überreste der aufgegebenen Stadt waren über Jahrhunderte Steinraub ausgesetzt. Zunächst wurden Einzelfragmente als Spolien der kalifalen Baukunst wiederverwendet, so finden sich etliche Kapitelle aus Madīnat al-Zahrā' in Moscheen Nordafrikas⁷. In späteren Jahrhunderten verlor die in die Fragmente eingeschriebene Geschichte ihre Relevanz, denn der Ursprung der Anlage geriet in Vergessenheit und die Ruine wurde zum Steinbruch für Baumaßnahmen in Córdoba.⁸ Auf der Suche nach effizient wiederverwendbaren Quadern

wurden Mauern systematisch, teilweise bis auf die Fundamente abgetragen. Vom Baudekor interessierten allenfalls Marmorteile, die noch zu Kalk gebrannt werden konnten, Dekorplatten und sonstige Bauteile wurden hingegen vor Ort zurückgelassen.⁹ Die Ruinen des 10. Jahrhunderts sind deshalb meterdick von Schutt voller Dekor- und Bauteilfragmente bedeckt, an deren Wiederverwendung kein Interesse bestand.

Fragmente der Grabungsgeschichte

Die Dekorplatten und Sonderbauteile nehmen eine Schlüsselrolle für das Verständnis der kalifalen Architektur ein, nicht nur für eine Vorstellung von der Ausschmückung der Paläste, sondern auf Basis der Fragmente wird auch die verlorene, aufgehende Architektur mit ihren Raumkonzepten rekonstruiert. Das Schwierige daran ist, dass kaum Vergleichsbauten aus der westumayyadischen Architektur des 10. Jahrhunderts als vorbildhaft herangezogen werden können. Obwohl seit Beginn der Ausgrabung auf unterschiedliche architektonische Einflüsse verwiesen wird¹⁰, bildet die Moschee von Córdoba bis heute für die meisten Rekonstruktionsüberlegungen die einzige Bezugsquelle, und ihre Architektur wird in gestalterischen und konstruktiven Details als kanonisch angenommen.¹¹ Verstärkt wird diese Tendenz dadurch, dass Madīnat al-Zahrā' und die Moschee von Córdoba bis 1975 quasi in Personalunion erforscht und restauriert wurden.¹²

Im Folgenden soll keine historische Abhandlung der Grabungsgeschichte von Madīnat al-Zahrā' erzählt werden¹³, sondern es wird schlaglichtartig beleuchtet, wie sich die Konzepte zur Sicherung und Erforschung der Befunde und Fragmente in verschiedenen gesellschaftlichen Diskursen entwickelt haben.

19. Jahrhundert: Die Suche nach dem Fragment

Ein Interesse am islamischen Kulturerbe Spaniens entfaltete sich im Zuge von Debatten um die nationale Identität Spaniens bereits im 18. Jahrhun-

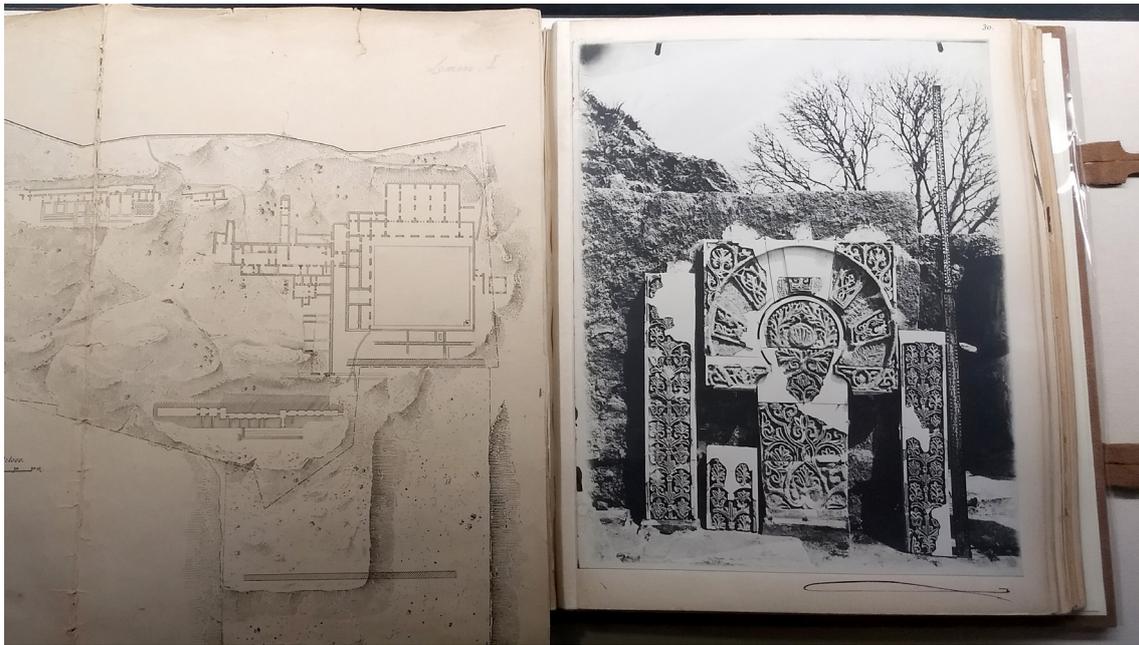


Abb. 4: Bauaufnahmezeichnung und Zusammenstellung von Bauteilfragmenten in Ricardo Velázquez Boscos Album der Ausgrabung 1911-1923. (Heike Lehmann, CC BY)

dert. Mit der romantischen Bewegung des 19. Jahrhunderts erwachte jedoch die Faszination für Al-Andalus, und kristallisierte sich an märchenhaft empfundenen Bauten wie der Alhambra zu Granada, die ab 1828 Gegenstand eines der frühesten, groß angelegten Restaurierungsprojekte in Spanien wurde.¹⁴ Die Übersetzung mittelalterlicher arabischen Quellen mit Beschreibungen der sagenhaften Pracht der Paläste in der Kalifenresidenz Madīnat al-Zahrā', weckten nicht nur den Wunsch, diese zu finden, sondern ermöglichten auch deren Lage zu identifizieren.¹⁵ Der erste Versuch 1854 Ausgrabungen durchzuführen scheiterte jedoch nach wenigen Tagen am Widerstand des Besitzers des Anwesens.¹⁶

1911-1923: Dem Fragment auf der Spur

Großangelegte Grabungen begannen erst 1911 unter Leitung des Architekten Ricardo Velázquez Bosco¹⁷, der Suchschnitte auf den Geländeterrassen der Ruinenstätte anlegte.

Die Arbeiten begannen an der höchsten Stelle der Stadt, wo ein Saalbau, Säulenfragmente und viele ornamentierte Verkleidungsplatten gefunden wurden, die zur Interpretation des Baus als *Dar al-Mulk*, Haus des Kalifen, führten (Abb. 2 Nr. 1). Für den ersten Grabungsbericht wurden besonders gut erhaltene Säulenbasen und Kapitelle wie Trophäen vor der Land-

schaft des Guadalquivir-Tals aufgereiht und reliefverzierte Verkleidungsplatten zu Ensembles zusammengestellt, um architektonische Dekorationsprinzipien zu illustrieren (Abb. 3, Abb. 4).

Einige Jahre später wurde der obere Saalbau freigelegt (Abb. 2 Nr. 2, Abb. 5). Dessen Mauern waren im nördlichen Teil besser erhalten, seine an einen großen Hof angrenzende Südfassade jedoch bis auf die Fundamente zerstört.¹⁸ Die Dokumentation, Rekonstruktionsvorstellungen und funktionale Interpretation dieses Baus stecken bis heute voller Widersprüche und sind Gegenstand eines aktuellen, von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Forschungsprojekts.¹⁹

Die Freilegung der Ruinen wurde nur rudimentär dokumentiert, und die publizierten Zeichnungen sind einerseits grafisch sehr anspruchsvoll, andererseits in ihren Details schematisch und in den Maßen fehlerbehaftet.²⁰ Im Grabungsbericht fehlen Angaben, welche Bauteile wo gefunden wurden, stattdessen heißt es lapidar, die gefundenen Reste der Ornamente gäben eine vollständige und genaue Vorstellung von diesem Teil des Palastes.²¹ Im Kontrast dazu stehen historische Fotos, in denen nur wenige Bauteilfragmente zu sehen sind, die darüber hinaus als vorteilhaftes Setting für Gruppenaufnahmen des Grabungsteams in der Ruine arrangiert wurden (Abb. 5).

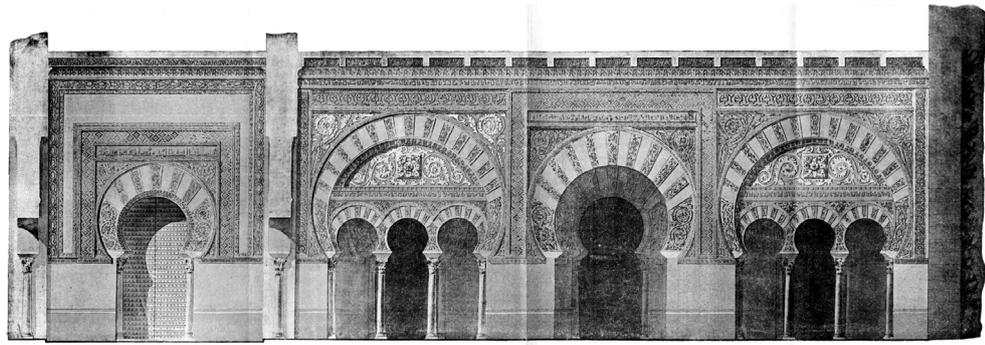


Abb. 5: Madīnat al-Zahrā': Das Grabungsteam in den Ruinen des 1918 freigelegten oberen Saalbaus. (Velázquez Bosco 1923, wie Anm. 9, Taf. X)

In der detailfreudigen zeichnerischen Rekonstruktion eines Querschnitts durch das Mittelschiff des Gebäudes (Abb. 6) wurden indes Bauteilfragmente eingebunden, die schon 1912 publiziert, und demnach bei den Grabungen im Dar al-Mulk gefunden wurden. Dieses erzeugte Bild widerspricht zudem der Befundlage, denn *in situ* erhaltene Reste von bemaltem Wandputz schließen eine vollständige Verkleidung der Wandflächen aus. Für die Rekonstruktion der Querschnittsfigur offenbarte der Erhaltungszustand der ausgegrabenen Mauern jedoch kaum Anhaltspunkte, die über die innere Grundrisssaufteilung des Saales hinausgehen. Die in der Rekonstruktionszeichnung vorgeschlagene Wandgliederung mit Hufeisenbögen über den eingestellten Säulen, die von Alfizen mit breiten Relieffriesen gerahmt werden, ist von der Mihrab-Fassade der Moschee in Córdoba inspiriert, die Idee der großen Überfangbögen über den Drillingsfenstern scheint hingegen dem erst aus dem 14. Jahrhundert stammenden Botschaftersaal im Alcázar von Sevilla entlehnt.²²

Offensichtlich wurde die Rekonstruktionsvorstellung nicht vom konkreten Befund abgeleitet, stattdessen basiert sie auf Artefakten aus anderen Fundkontexten, naheliegenden Ana-

logieschlüssen zur Moschee von Córdoba und Anleihen bei einem sehr viel späteren, mozarabischen Bau. Damit wurden Fragmente der Rezeption unterschiedlicher Bauten zum modellhaften Platzhalter des *kalifalen Stils*. Im zeitgeschichtlichen Kontext wird nachvollziehbar, warum es bei diesen ersten Unternehmungen in Madīnat al-Zahrā' wissenschaftlich nicht vordergründig um die penible Dokumentation der Baugeschichte und individueller Raumkonzepte der Palaststadt ging, sondern darum, den *Baustil* der Umayyaden von Córdoba zu begreifen und die Verbindung zu späteren christlichen Bauten herzustellen: Die Ausgrabungen in Madīnat al-Zahrā' unter der Leitung von Ricardo Velázquez Bosco begannen kurz nachdem dieser umfangreiche Restaurierungsarbeiten an der umayyadischen Hauptmoschee von Córdoba in Angriff genommen hatte. Die Eingriffe an der Moschee, die nach der *Reconquista cristiana* in eine katholische Kathedrale umgewandelt und umgebaut worden war²³, bezweckten – dem Restaurierungsansatz der damals in ganz Europa verbreiteten Theorie Viollet-le-Duc's vom *Einheitlichen Stil* folgend – vor allem eine Befreiung von späteren Umbauten und eine Rückführung auf den islamischen Zustand der Moschee des 10. Jahrhunderts.²⁴ Mit den



9. 122 2. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11.

RECONSTRUCCIÓN CON LOS FRAGMENTOS ENCONTRADOS DE LA SALA CENTRAL DEL GRAN SALÓN DEL ZHARRÁ.

Abb. 6: Ricardo Velázquez Boscos Rekonstruktionszeichnung des Querschnitts des oberen Saalbaus von Madinat al-Zahrā'. (Velázquez Bosco 1923, wie Anm. 9, Taf. VIII)

Ausgrabungen in Madinat al-Zahrā' beabsichtigte Velázquez Bosco genau dafür ein umfassenderes Bild der Kunst des Kalifats und zu gewinnen, wobei die Moschee wiederum nicht nur für die islamische Kunst sondern auch für die hispano-christliche Kunst der frühen Jahrhunderte als interessant erachtet wurde.²⁵

Die Suche nach der Verbindung zwischen christlicher und islamischer Kunst scheint im Zusammenhang mit der zeitgenössischen Auseinandersetzung um die Konstruktion einer nationalen Identität Spaniens besonders bedeutsam. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden unterschiedliche Referenzen auf die Vergangenheit zugunsten einer nationalistischen, auf dem Katholizismus basierenden Idee verdrängt, und die westgotische Periode, trotz aller geschichtlicher Widersprüche, als Ursprung des katholischen Spaniens mystifiziert.²⁶ Auch das Interesse am islamischen Kulturerbe ist dabei mit einem patriotischen Impetus verbunden, mit dem vornehmlich in Andalusien versucht wird, diese Periode in der nationalen Geschichtsschreibung zu verorten.²⁷ Die Moschee-Kathedrale als Zeugnis der vergangenen islamischen Epoche und gleichzeitiges Symbol für die katholische Eroberung von Al-Andalus, die in der geschichtlichen Wahrnehmung bis heute als *Reconquista*, christliche Rückeroberung geprägt ist, war bereits im Jahre 1882 zum Nationaldenkmal erklärt worden²⁸ 1923, zwölf Jahre nach Beginn der Ausgrabungen in Madinat al-Zahrā', war die Glanzzeit Córdoba unter muslimischer Herrschaft bereits vollständig in das lokal-patriotische Selbstverständnis integriert, und auch diese Ruinen wurden zum historischen Monument nationaler Bedeutung,²⁹

'Abd al-Rahmān III. zum National-symbol und die Ausgrabung der Palaststadt zur Staatsaufgabe erklärt.³⁰ Velázquez Bosco bewertete die west-islamische Baukunst inzwischen als erste Renaissance der Kunst in der westlichen Welt, die sich, unter anderem von der klassischen und christlichen Architektur, insbesondere von der spanisch-westgotischen Architektur abgeleitet, zu einer Kunstform mit eigener Inspiration entwickelt habe.³¹ Die bedeutsame Rolle des islamischen Kulturerbes für die lokale Identität Córdoba zeigt sich auch im Bau des Córdoba-Pavillons auf der ibero-amerikanischen Ausstellung von 1929 in Sevilla. Der Architekt Carlos Sáenz de Santa María errichtete einen Bau im Neomudejār-Stil, dessen Grundzüge und architektonische Details von der Moschee in Córdoba und einem mozarabischen Kirchturm inspiriert waren, mit der Absicht, dass die Architektur die Merkmale des repräsentierten Ortes getreu widerspiegelt.³² Ausstattungselemente und Architekturglieder für den Pavillon wurden nach Cordobeser Vorbildern im *kalifalen Stil* gefertigt, und dies bescherte einigen dieser Bauteile nach dem Abriss des Pavillons in den 1960er Jahren ein Nachleben in Madinat al-Zahrā'.

Dazu, dass 1911 die Ausgrabungen in Madinat al-Zahrā' begonnen wurden, haben möglicherweise auch außenpolitische Motive beigetragen. In dieser Zeit verfolgte Spanien Ambitionen zur Kolonialisierung des muslimischen Marokkos, und ein Wiedererwachen der Erinnerung an Al-Andalus hatte unterstützende Wirkung im imperialistischen Wettbewerb europäischer Staaten um den Einfluss in Afrika, der sich 1912 schließlich im französischen und spanischen Protektorat in Marokko manifestierte.³³

1923-1936 Die Rettung des Fragments

Nach dem Tod von Velázquez Bosco 1923 übernahm sein Mitarbeiter, der Architekt Félix Hernández Giménez sowohl die Arbeiten an der Moschee von Córdoba als auch die Ausgrabungen in Madīnat al-Zahrā', die er bis zu seinem Tod im Jahr 1975 leiten sollte.³⁴ Seine Untersuchungen verfolgten das Ziel, mehr Klarheit über die Gesamtstadtanlage zu erhalten, indem die fragmentarischen Grabungsschnitte der ersten Jahre miteinander verbunden (vgl. Abb. 2) und die alten, fehlerhaften Pläne ergänzt und korrigiert wurden. Außerdem wurde durch den Staat archäologisches Gelände aufgekauft und ein topographischer Gesamtplan der Stadtanlage angefertigt. Für die dringend notwendige Sammlung und das Studium der Fundstücke wurde ein provisorischer Bau auf der Ausgrabungsstätte eingerichtet.³⁵ Zudem begannen erste Konsolidierungsmaßnahmen, bei denen der Verlauf von bis auf die Fundamentgräben ausgegrabten Mauern durch Verfüllungen mit Bruchstein markiert und Begrenzungsmauern soweit wiederaufgebaut wurden, dass sie angrenzende Rampen und Straßenbelege vor dem Abrutschen sicherten.³⁶

Dieses behutsame Eingreifen reflektiert die auch in Córdoba geführte theoretische Debatte der europäischen Denkmalpflege um verbindliche Grundsätze im Umgang mit Baudenkmalen, deren Paradigmenwechsel 1931 in der Charta von Athen mündete.³⁷ In Spanien wuchs das staatliche Interesse am Kulturerbe in der Spätzeit der Monarchie und während der Militärdiktatur Primo de Riveras (1923-1930),³⁸ und wissenschaftliche Einrichtungen und professionelle Strukturen zum Denkmalschutz wurden geschaffen.³⁹ Die republikanische Regierung (1931-1936) übernahm die international anerkannte Prämisse *Konservierung statt Restaurierung* und die Forderung, dass moderne Konservierungsarbeiten und Reparaturen immer vom Originalbestand unterscheidbar sein müssen, als nationalen Ansatz der Denkmalpflege im 1933 erlassenen *Gesetz zum Schutz des nationalen künstlerischen Erbes*, welches bis 1985 seine Gültigkeit beibehielt.⁴⁰

In Madīnat al-Zahra wurde die Strategie der auf Sicherungsmaßnahmen beschränkten Konsolidierung, die vom Originalbefund sowohl am Bau als auch in den Zeichnungen unterscheidbar war, bis zum Ausbruch des Bürgerkriegs 1936 fortgeführt.⁴¹

1943-1975: Die Inszenierung des Fragments

Nachdem die archäologischen Arbeiten durch den Bürgerkrieg (1936-1939) mehrere Jahre unterbrochen waren, wurden sie 1943 in den ersten Jahren des Franco-Regimes (1939-1975), erneut unter der Leitung von Félix Hernández, wieder aufgenommen.⁴² 1944 gelang mit der Ausgrabung eines weiteren Saalbaus, der auf Grund seines besonders reichen Baudekors als *Salón Rico*, reicher Saal, bezeichnet wird, ein spektakulärer Fund (Abb. 2 Nr. 3).⁴³ Die Mauern waren von meterhohen Schutzschichten voller Bauteilfragmente bedeckt, darunter Inschriften, die es erlaubten den Bau als Empfangssaal des Kalifen 'Abd al-Rahmān III. zu identifizieren. Mit der Intention, die vielen gefundenen Bauteilfragmente durch ihre Replatzierung einerseits zu sichern, andererseits durch die Rekonstruktion der ornamentalen Verkleidung mehr Klarheit über die Architektur des Gebäudes zu erlangen, begann ab 1949 der Wiederaufbau des *Salón Rico* (Abb. 7a, 7b).

Für den Wiederaufbau wurden mehrere Varianten entworfen, die sich nur teilweise aus dem Befund selbst ableiten ließen, darüber hinaus jedoch auf eigenen Vorstellungen des Architekten, auf Analogieschlüssen zu baukonstruktiven und gestalterischen Details der Moschee in Córdoba sowie auf dortigen Restaurierungserfahrungen beruhten.⁴⁴ Obwohl hinsichtlich der Fassadengestaltung, der Höhe und Belichtung der Räume sowie der Dachkonstruktion große Unsicherheit bestand, führte die Dringlichkeit der Sicherung der Bauteile zu einem relativ schnellen, provisorischen Wiederaufbau, an dem die gefundenen Fragmente wie in einem lebensgroßen 3D-Puzzle angebracht und verlorene Teile der Dekoration auf Basis von Symmetrieüberlegungen und durch die Weiterführung des repetitiven Dekor-

systems ergänzt wurden. Im Verlauf der bis heute andauernden Restaurierungsarbeiten wurde mit verschiedenen Methoden experimentiert, wie Fehlstellen durch Abstrahierungen, Material- oder Farbabstufungen als Rekonstruktion erkennbar ergänzt werden können, um gleichzeitig im Zusammenspiel mit den Originalbauteilen ein harmonisches Gesamtbild zu ergeben.⁴⁵ Die gefundenen Fragmente werden jedoch der Architektur des *Salón Rico* untergeordnet präsentiert, ohne die Unsicherheit dieser auf vagen Befunden basierenden Rekonstruktion zu thematisieren (Abb. 8a, 8b).

Nachdem sich die Arbeiten in Madīnat al-Zahrā' zunächst auf den *Salón Rico* konzentrierten, wurde bis Mitte der 1970er Jahre schließlich auch der Rest des heute sichtbaren Teils der Palastanlage freigelegt. Dabei dauerte das Problem an, die Massen an Bauteilfragmenten sichern und systematisieren zu müssen. Nur ein Bruchteil davon konnte magaziniert werden, die meisten der Bauteilfragmente verblieben jedoch auf der Fläche und wurden nach Materialfarbe oder Typen sortiert aufgehäuft. Zerschlagene Dekorelemente wurden auf den Wegen des Gartens vor dem *Salón Rico* ausgelegt, um sie für spätere Anastylosen leichter zusammensetzen und replatzieren zu können (Abb. 9a, 9b).

Die ursprünglich nur auf Sicherung der Befunde abzielenden Konsolidierungsarbeiten wurden ab den 1950er Jahren zugunsten einer gefälligen, leichter rezipierbaren Erscheinung der archäologischen Stätte erweitert. Um Grundrisse besser lesbar zu machen, wurden die Mauern an vielen Stellen bis auf eine einheitliche Höhe wiederaufgebaut und dabei auch unklare Befunde rekonstruiert, wie beispielsweise die Hoffassade des oberen Saalbaus, für deren Wiederaufbau die Gliederung der Hoffassade der großen Moschee von Córdoba Pate stand.⁴⁶ Besonders gravierend und ahistorisch wurden die Freiflächen umgestaltet, indem die Gartenterrassen und auch der ursprünglich mit Steinplatten gepflasterte Vorhof des oberen Saals als romantisierende Gartenanlagen mit Heckenrabatten, unterschiedlichen Gehölzen, Zypressen

und Palmen bepflanzt wurden (vgl. Abb. 2, 9a, 9b).

Die Wiederaufnahme der Ausgrabung in Madīnat al-Zahrā' lag in der Übergangszeit zwischen den beiden großen Perioden des Franco-Regimes, dessen Politik generell in eine Frühphase der Isolation und der außenpolitischen Absonderung, und eine spätere, nach dem Zweiten Weltkrieg einsetzende Öffnung des Landes auf der Suche nach Anschlussfähigkeit in Europa eingeteilt wird.⁴⁷ Die ersten Jahre des Regimes waren von einer starken Wirtschaftskrise und fehlenden Ressourcen geprägt, und in die Erforschung und Erhaltung des Kulturerbes wurde weniger als ein Prozent des jährlichen Staatshaushaltes investiert.⁴⁸ Bemühungen flossen vordergründig in den Wiederaufbau der im Bürgerkrieg zerstörten Regionen und darüber hinaus nur in Objekte von symbolischer Bedeutung für das Regime, mit einem Fokus auf den glorifizierten Perioden des Mittelalters⁴⁹, denn die Geschichtsinterpretation zur Formung einer kollektiven, auf dem Katholizismus basierenden Identität Spaniens lebte wieder auf.⁵⁰ Die Gesamtheit dieser Arbeiten wurden ideologisch instrumentalisiert, indem die Republik als Zeit der Zerstörung, das Franco-Regime jedoch als erneuernde Kraft und Bewahrer des nationalen Erbes stilisiert wurden.⁵¹ Tatsächlich vollzog sich im Umgang mit historischem Kulturgut weder institutionell noch personell ein wirklicher Bruch mit der Vorkriegszeit, genauso wenig wurden innovative neue Gesetze zum Schutz des kulturellen Erbes erlassen.⁵² Stattdessen verschoben sich die Prämissen zugunsten ausgewählter symbolischer Monumente und einer generellen Tendenz zur Restaurierung, die sich von den zuvor etablierten, modernen Grundsätzen der Denkmalpflege wieder entfernte.⁵³

Die in Madīnat al-Zahrā' während der Franco-Zeit durchgeführten Maßnahmen lassen sich einerseits sehr gut in die offizielle Staatspropaganda einordnen, andererseits konterkarieren sie diese: Grabungsmethodik und personelle Verantwortung änderten sich im Vergleich zu der Zeit vor 1938



Abb. 7a, 7b: Madinat al-Zahrā'
Arbeitsfotos während des
Wiederaufbaus zur Replatzie-
rung von Bauteilen im Salón
Rico. (R. Friedrich 1967, ©DAI
Madrid, mit freundlicher
Genehmigung)

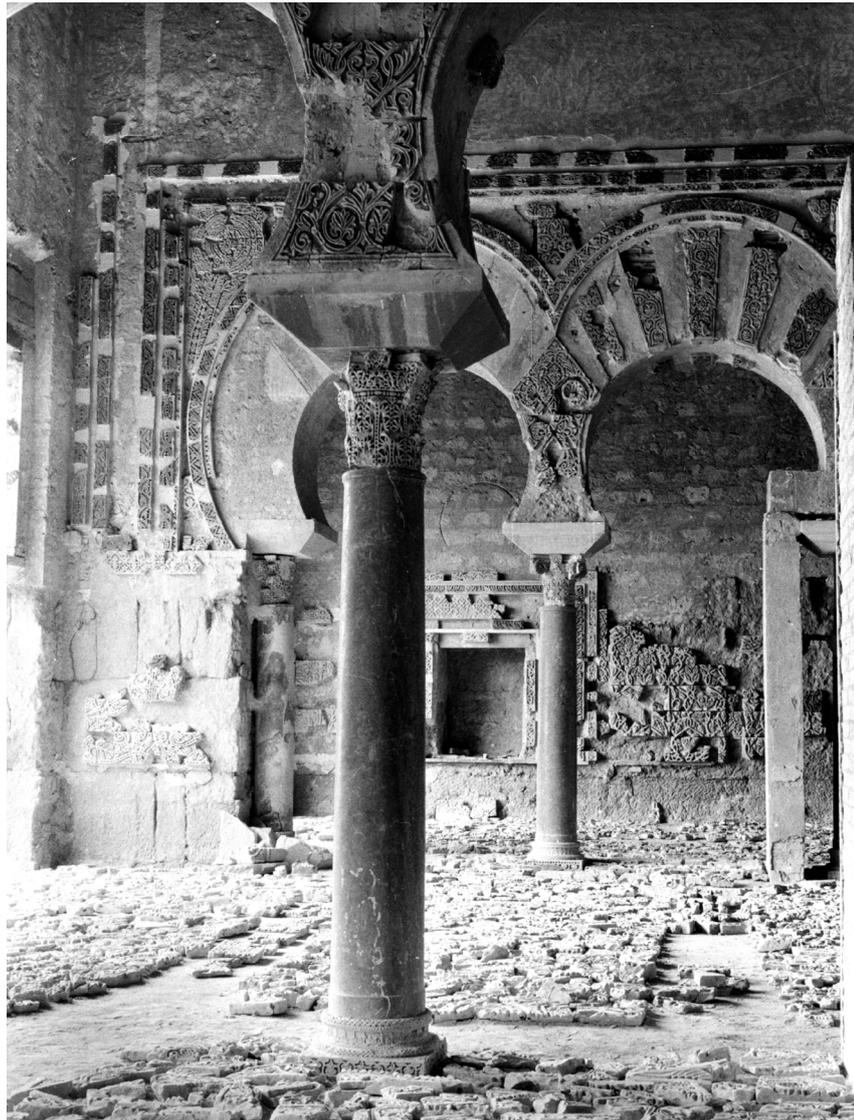




Abb. 8a, 8b: Madinat al-Zahrā': Innenansichten des rekonstruierten Salón Rico. (Felix Arnold 2005, ©DAI Madrid, mit freundlicher Genehmigung)





Abb. 9a, 9b: Madinat al-Zahrā': Für die Bearbeitung vorsortierte Fragmente: aufgehäufte Bauteile und ausgelegte Dekorelemente. (Heike Lehmann, CC BY)



kaum – abgesehen von der Zunahme an Wiederaufbauten, die sich jedoch weiterhin an den damaligen internationalen Konventionen orientierten.⁵⁴ Andererseits wurde der Wiederaufbau des Salón Rico zum Teil der Staatspropaganda, die sich besonders deutlich in der nationalen Ausstellung *Veinte años de restauración del Tesoro Artístico y Monumental* abzeichnet, die 1958 im Rahmen der Feierlichkeiten zum 400. Todestag Karl V. in Madrid gezeigt wurde.⁵⁵ Hier wurde die Denkmalpflege ab 1938 als Neuanfang des Regimes inszeniert, das Denkmale und Kunstwerke vor Verfall und Verschwinden gerettet hat, ein nationales Restaurierungs- und Wiederaufbauprogramm für die kommenden 20 Jahre wurde vorgestellt und auch auf die Bedeutung des Kunstschatzes für den Tourismus verwiesen.⁵⁶ Diese Ausstellung sollte der Welt zum einen die glorreichen Geschichte Spaniens und zum anderen die Erneuerungskraft des Franco-Regimes vor Augen führen, was zu dieser Zeit nach internationaler Anerkennung und Anschluss an Europa suchte.⁵⁷ Mit diesen Zielen verband sich das Interesse, Córdoba als kalifale Hauptstadt und politisches und kulturelles Zentrum Europas darzustellen, so dass es nicht verwundert, dass auch Madīnat al-Zahrā' und insbesondere der Wiederaufbau des Salón Rico Eingang in die Jubiläumsausstellung fanden, die Städte bei Staatsbesuchen vorgeführt wurde, und sowohl der Wiederaufbau des Salón Rico als auch weitere Ausgrabungen und gestalterische Eingriffe mit verhältnismäßig hohen finanziellen Mitteln gefördert wurden.⁵⁸

1975-1982 Das verrückte Fragment

Felix Hernández starb im Jahr 1975, im gleichen Jahr endete mit dem Tode Francos auch die diktatorische Ära Spaniens. Die Leitung der Arbeiten in Madīnat al-Zahrā' ging auf den zuvor als Mitarbeiter involvierten Architekten Rafael Manzano über.⁵⁹ Rafael Manzano setzte die Arbeiten am Salón Rico fort und begann gleichzeitig mit verschiedenen Teil-Anastylosen anderer Fassaden, um die unter Felix Hernández begonnenen Arbeiten zu beschleunigen.⁶⁰

Der obere Saalbau (vgl. Abb. 2 Nr. 2, Abb. 5) sollte indes komplett wiederaufgebaut werden, um dort ein Museum für eine Mustersammlung von Bauteilen einzurichten.⁶¹ Die Befunde der zu rekonstruieren Architektur waren jedoch alles andere als eindeutig und die zur Verfügung stehenden Ressourcen mehr als knapp.⁶² Im Zuge der einsetzenden politischen Umstrukturierung sowie auf Grund von Zweifeln bei der Rekonstruktion wurden die bereits begonnenen Arbeiten 1982 schließlich abgebrochen, sodass die heute bestehende Teilrekonstruktion ein Fragment des damaligen Unterfangens ist (Abb. 10).⁶³

Rafael Manzano ging bei den Planungen als Architekt vor, der das Vorgefundene als Verfügungsmasse betrachtete, in der die Fragmente neu geordnet werden mussten, um dem Anspruch eines gestalterisch ästhetischen Gesamtbildes zu entsprechen.⁶⁴ Für den Wiederaufbau des oberen Saalbaus wurden die wenigen vor Ort befindlichen Bauteile neu arrangiert und mit Spolien aus anderen Bauten ergänzt. Für die prominente Rekonstruktion der Front der Mittelschiffe wurden Säulenschäfte und einige Kapitelle eingesetzt, die 1929 ursprünglich für den weiter oben skizzierten Córdoba-Pavillon in Sevilla gefertigt worden waren. Kombiniert wurden diese Spolien mit Gips-Kapitellen, die nach Vorbild von Kapitell-Fragmenten aus Madīnat al-Zahrā' gefertigt wurden, sowie mit Säulenbasen und Kämpfern, die wiederum nach originalen Vorbildern in armiertem Beton nachgegossen wurden. (Abb. 11a, 11b). Aus heutiger Sicht problematisch erscheint, dass sich Originale, Repliken und Spolien kaum auseinanderhalten lassen, verbunden mit der Frage, auf welcher Grundlage die Rekonstruktionsfigur basiert, die sich vom zeichnerischen Vorschlag Ricardo Velázquez Boscos deutlich unterscheidet (vgl. Abb. 6). Im Großen und Ganzen wurde beim Wiederaufbau jedoch klar zwischen Originalbefund und Rekonstruktion unterschieden, wobei der rekonstruierte Teil mit unterschiedlichen Abstraktionsgraden und offensichtlichen tektonischen Auslassungen experimentiert, wenn Bogenkämpfer über Säulen



Abb. 10: Madinat al-Zahrā':
Der in den 1980er Jahren teil-
restaurierte obere Saalbau.
(Heike Lehmann, CC BY)

lenbasen oder -schäften ohne Kapitell schweben (Abb. 11a, 11b). Diesem abgestuften Erscheinungsbild liegt jedoch nur bedingt eine Gestaltungsabsicht zu Grunde, zum Beispiel waren die als Betonpfeiler ausgeführten Säulen nur als temporäre Lösung gedacht, da nicht genügend Säulenschäfte zur Verfügung standen.⁶⁵

Die Arbeiten fallen in die Zeit der Demokratisierung des Landes, in der die Denkmalpflege vielerorts in den Händen von Architekten lag, die dem architektonisch-ästhetischen Wert Vorrang vor dem historischen Zeugniswert einräumten und die sich, ohne theoretischen und methodischen Rückhalt zu suchen, mit neuen Ideen ausprobieren. In der historischen Aufarbeitung wird in dieser landesweiten Tendenz die Intention des Bruchs mit der Vergangenheit gesehen.⁶⁶ Rafael Manzanos gestalterisch kreativer Umgang mit dem historischen Fragment ist einerseits ein Spiegel davon, andererseits jedoch auch ein Ausdruck der ökonomisch prekären Bedingungen und des Anspruchs, die Restaurierungsarbeiten in dieser Situation mit dem – seit langem dringend benötigten – Museumsbau zu verbinden. Die Idee der Erhaltung durch Umnutzung, die in dieser Zeit zu den vom Kulturministerium verfolgten Grundlinien der Restaurierung gehörte⁶⁷, war in Spanien indes nicht neu, denn bereits seit den 1930er

Jahren wurden viele spanische Monumente, vor allem Burgen und Klöster in sogenannte Paradores-Hotels umgewandelt, wobei auch starke Veränderungen in Kauf genommen wurden.⁶⁸

Die Systematisierung des Fragments seit 1985

Die Phase der Heterotrophie im Umgang mit dem kulturellen Erbe fand ihren Abschluss in der Staatsreform von 1985, in der einerseits ein neues Denkmalschutzgesetz auf Landesebene in Kraft trat, andererseits viele Verantwortungsbereiche im Kulturerbeschutz auf die autonomen Gemeinschaften übertragen wurden.⁶⁹ In Andalusien wurde im Jahr 2007 ein regionales Denkmalschutzgesetz erlassen.⁷⁰

In Madinat al-Zahrā' markiert der Übergang in die regionale Verwaltung des Kulturerbes durch die Junta de Andalucía die Einführung moderner Methoden der Archäologie und Denkmalpflege durch den Archäologen Antonio Vallejo Triano, der die Leitung der Stätte übernahm. Der Neubeginn war mit Konsolidierungs- und Aufräumarbeiten, vor allem der Aufarbeitung und der weiteren Erforschung der bisher freigelegten Befunde und gesammelten Fragmente sowie mit der Ausarbeitung eines Generalplans zum langfristigen Schutz der archäologischen Stätte verbunden.⁷¹ Diese Arbeiten wurden



Abb. 11a, 11b: Madinat al-Zahrā': Die Teilrekonstruktion der Mittelschiffe des oberen Saalbaus spielt mit dem Einsatz von Spolien, unterschiedlichen Abstraktionsgraden und Auslassungen. (Heike Lehmann, CC BY)





Abb. 12a, 12b: Madinat al-Zahrā': Die preisgekrönte Restaurierung der Casa de Ya'far mit der behutsamen Anastylose von Dekorfragmenten. (H. Lehmann, CC BY)

im Jahr 2000 in einer Ausstellung unter dem Titel *Madinat al-Zahra 1985-2000. 15 años de recuperación* resümiert, wobei sowohl Titel als auch Begleitpublikation den Zusammenhang mit der politischen Zäsur hervorheben⁷².

Seitdem wurde Madinat al-Zahrā' mit einer eigenen Verwaltung ausgestattet, es wurden Publikationsreihen ins Leben gerufen, internationale Wissenschaftler und Fachexperten für verschiedene Fundgattungen und archä-

ometrische Methoden einbezogen.⁷³ In Verbindung mit Konferenzen und Ausstellungen gelang so der Aufbau eines modernen Wissenschaftsbetriebs und die Einbindung der Stätte in die internationale Forschungslandschaft zum islamischen Kulturerbe. Auch für den Umgang mit den Fragmenten wurden neue Konzepte entwickelt, die internationale Anerkennung finden, so erhielt der behutsame Wiederaufbau der Fassade der Casa de Ya'far den *Europa Nostra Preis* 2004 (Abb. 2 Nr. 4; Abb. 12a, 12b).⁷⁴ Anders als beim Wiederaufbau des Salon Rico wurden hier sowohl der architektonische Raum als auch die Dekoration fragmentarisch belassen, so dass das historische Fragment nicht durch die Rekonstruktion vereinnahmt wird.

Zur systematischen Sicherung, Lagerung und Präsentation der Fragmente konnte 2009 ein moderner Museumsbau mit angeschlossenen Archiven und Restaurierungswerkstätten eröffnet werden, der mit dem *Aga Khan Award for Architecture* 2010 ausgezeichnet wurde⁷⁵. 2018 ist Madīnat al-Zahrā' in die Liste der Weltkulturerbestätten aufgenommen worden. Die Evaluation der ICOMOS-Kommission empfiehlt ausdrücklich die Aufarbeitung der Grabungs- und Restaurierungsgeschichte sowie die weitere Systematisierung der Fragmente, wobei neben der Archivierung auch das Fortsetzen der behutsamen Anastylose als probates Mittel zur Sicherung der Fragmente betrachtet wird.⁷⁶ Die Frage, wie politisiert das Interesse an Madīnat al-Zahrā' heute ist, muss im Rahmen dieses Aufsatzes außen vorbleiben und bleibt ein spannendes Forschungsdesiderat.

Resümee

Grabungsmethodik und Restaurierungsmaßnahmen in Madīnat al-Zahrā' spiegeln generell die zeitgenössischen europäischen Debatten und Konventionen wider. Das wissenschaftliche Interesse an Madīnat al-Zahrā' als fragmentarisches Zeugnis einer historischen Epoche war jedoch von unterschiedlichen politischen Tendenzen bewegt, die sich mittelbar auch auf den Umgang mit den vorgefundenen Fragmenten auswirkten. In historischen Grabungsberichten, Ausstellungen und deren Begleitkatalogen zeichnet sich

ab, dass allgemeine politische Interessen die Forschung und Denkmalpflege durch finanzielle Ressourcen und mediale Aufmerksamkeit begünstigten. Warum und mit welcher Methode einzelne Grabungs- und Restaurierungsprojekte in Madīnat al-Zahrā' in Angriff genommen worden sind, lässt sich damit jedoch nicht ausreichend erklären. Stattdessen war die Art der Interventionen vordergründig von der fachlichen Expertise der Forscherpersönlichkeiten geprägt, die die Leitung der Ausgrabungs- und Restaurierungsarbeiten in verschiedenen Perioden innehatten. Dabei waren insbesondere die frühen Rekonstruktionsvorstellungen stark von der Architektur der Moschee in Córdoba und den dort gesammelten Restaurierungserfahrungen beeinflusst. Darüber hinaus sind viele der in Madīnat al-Zahrā' getroffenen Maßnahmen unmittelbare Reaktionen, einerseits auf die besondere Fundsituation mit den massenhaft dekontextualisierten Baudekor-Fragmenten und andererseits auf die Arbeiten und Denkmuster in vorangegangenen Grabungs- und Restaurierungsperioden. Innerhalb des Spannungsfeldes aus gesellschaftlichen Interessen, fachlichen Leitlinien und persönlichen Erfahrungen der Forscher sowie den besonderen Bedingungen der Stätte wurden begonnene Ausgrabungen erweitert oder abgebrochen, Rekonstruktionen angepasst fortgeführt oder die Konzepte grundsätzlich neu überdacht. Tendenziell wurde im Laufe der Forschungsgeschichte neben den andauernden Bemühungen zur Sicherung des architektonischen Fragments das Verständnis des architektonischen und städtebaulichen Raums zunehmend wichtiger, was sich auch in aktuell laufenden Forschungsprojekten widerspiegelt.⁷⁷

Heute prägen die Wiederaufbauten des archäologischen Areals mit ihren unterschiedlichen Ansätzen zur Rettung und Präsentation des historischen Fragments vornehmlich die Wahrnehmung der Besucher. Madīnat al-Zahrā' bedarf deshalb nicht nur weiterer Forschungs- und Konservierungsarbeiten, sondern es bietet auch eine Chance, die eigene Ausgrabungs- und Restaurierungsgeschichte als denkmalwert zum didaktischen Bestandteil der Stätte werden zu lassen.

Anmerkungen:

- 1** zu den unterschiedlichen Definitionen und der europäischen Theoriebildung des Fragmentbegriffs siehe Ursula Schädler-Saub: *Das Fragment zwischen realer und virtueller Ergänzung – zu den historischen und theoretischen Grundlagen und ihrer Bedeutung für unser heutiges Handeln*. In: Ursula Schädler-Saub / Angela Weyer (Hg.): *Das Fragment im Digitalen Zeitalter*. Berlin 2021, S. 17-43.
- 2** Schädler-Saub 2021 (vgl. Anm. 1), S. 21.
- 3** Antonio Vallejo Triano: *La ciudad califal de Madīnat al-Zahrā': arqueología de su excavación*. Córdoba 2010, S. 137-139; Einführend zur geschichtlichen Entwicklung und zum Kalifat von Al-Andalus siehe Christiane Kothe: *Al-Andalus als Machtzentrum*. In: Martina Müller-Wiener u.a. (Hg.): *Al-Andalus und Europa. Zwischen Orient und Okzident*. Petersberg 2004, S. 77-91.
- 4** dazu zuerst Manuel Ación Almansa: *Madīnat al-Zahrā' en el urbanismo musulmán*. In: *Cuadernos de Madīnat al-Zahrā'* 1 (1987), S. 11-26; vgl. auch Felix Arnold: *Islamic Palace Architecture in the Western Mediterranean. A History*. Oxford 2017, S. 60-100, 117-118.
- 5** zur Bautechnik siehe u.a. Vallejo Triano 2010 (vgl. Anm. 3), S. 295-464; zur Palastarchitektur Arnold 2017 (vgl. Anm. 4), S. 60-101.
- 6** Christian Ewert: *Baudekor-Werkstätten im Kalifat von Córdoba und ihre Dispersion in nachkalifaler Zeit*. In: Adalbert Johannes Gail (Hg.): *Künstler und Werkstatt in den orientalischen Gesellschaften*. Graz 1982, S. 47-59.
- 7** dazu zuerst Rafael Castejón: *Nuevas excavaciones en Madīnat al-Zahrā': el Salón de 'Abd al-Rahmān III*. In: *Al-Andalus. Revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* 10 (1945), S. 147-159, hier S. 153-154.
- 8** Ricardo Velázquez Bosco: *Medina Azzahra y Alamiriyra: arte del Califato de Córdoba*. Madrid 1912, S. 35-37, 48-50; Rafael Castejón: *Las ruinas de Medina Az-Zahra*. In: *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba* 6 (1923), S. 105-106, hier S. 106.
- 9** Ricardo Velázquez Bosco: *Excavaciones en Medina Azahara*. Madrid 1923, S. 23; Castejón 1923 (vgl. Anm. 8), S. 106; Castejón 1945 (vgl. Anm. 7), S. 153-154.
- 10** z.B. Velázquez Bosco 1912 (vgl. Anm. 8); Leopoldo Torres Balbás: *La Mezquita de Córdoba y las Ruinas de Madinat al-Zahra*. Madrid 1952, S. 152; Manzano Martos, Rafael: *Casas y palacios de la Sevilla Almohade. Sus antecedentes hispánicos*. In: *Casas y palacios de al-Andalus XII-XIII* (1995), S. 315-352.
- 11** z.B. Castejón 1945 (vgl. Anm. 7), S. 149-150, Ewert 1982 (vgl. Anm. 6); Julia Manzano Pérez de Guzmán / Pedro Barrero Ortega / Antonio Gámiz Gordo: *Sobre Arqueología y Arquitectura en Medina Azahara. Entrevista a Rafael Manzano Martos (On Archeology and Architecture in Medina Azahara. Interview with Rafael Manzano Martos)*. In: *Arqueología de la Arquitectura* 14 (2017), S. 1-17, hier S. 13.
- 12** Vgl. Velázquez Bosco 1912 (vgl. Anm. 8), S. 5; Sebastián Herrero Romero: *Félix Hernández y la Restauración de la Mezquita-Catedral de Córdoba*. In: *Archivo Español De Arte* 349 (2015), S. 1-18, hier S. 13; Francine Giese: *Bauen und Erhalten in al-Andalus*. Bern u.a. 2016, S. 205.
- 13** dazu siehe Antonio Vallejo Triano (Hg.): *Madinat al-Zahra 1985-2000. 15 años de recuperación*, Córdoba 2000; Vallejo Triano 2010 (vgl. Anm. 3), S. 19-56; José Ramón Menéndez de Luarda Navia Osorio / José Escudero Aranda / Juan Manuel Becerra García: *Proposal for Inscription on the World Heritage List. The Caliphate City of Medina Azahara*. Córdoba 2018: <https://whc.unesco.org/en/list/1560/documents/<16.09.20221>>, S. 102-141.
- 14** Margarita Díaz-Andreu: *Islamic archaeology and the origin of the Spanish nation*. In: Margarita Díaz-Andreu / Timothy Champion (Hg.): *Nationalism and Archaeology in Europe*. London 1996, S. 68-89, hier S. 70-76, 86; Zusammenfassend in Giese 2016 (vgl. Anm. 12), S. 195-199; siehe auch John H. Stubbs / Emily G. Makaš: *Architectural conservation in Europe and the Americas: national experiences and practice*. Hoboken, NJ 2011, S. 92-94; María Luisa Bellido Gant: *La imagen de Córdoba en el Pabellón de la Exposición Iberoamericana de 1929*. In: *Andalucía Contemporánea (III). Actas del Congreso de Historia de Andalucía II*. Córdoba 1996, S. 293-299, hier S. 295.
- 15** vgl. Velázquez Bosco 1912 (vgl. Anm. 8), S. 38.
- 16** Velázquez Bosco 1912 (vgl. Anm. 8), S. 50.
- 17** zur Biografie und zum Werk Ricardo Velázquez Boscos siehe Vicente Baldellou Martínez (Hg.): *Ricardo Velázquez Bosco* (Ausstellungskatalog). Madrid 1990.
- 18** Velázquez Bosco 1923 (vgl. Anm. 9).
- 19** DFG-Projektnummer 422590414; vgl. Heike Lehmann: *Madinat al-Zahrā': Kalifales Herrschaftsverständnis und die Entwicklung westislamischer Palastarchitektur*: <https://>

- fg.bsg.tu-berlin.de/madinatal-zahra%ca%be-kalifales-herrschaftsverstaendnis-und-die-entwicklung-westislamischer-palastarchitektur/<15.09.2021>.
- 20** Velázquez Bosco 1923 (vgl. Anm. 9), vgl. auch Rafael Jiménez Amigo: *Excavaciones en Medina az-Zahra (Córdoba)*. Madrid 1926. *Memorias de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades* 85.
- 21** Velázquez Bosco 1923 (vgl. Anm. 9), S. 12: „[. . .]los restos de ornamentación encontrados dan completa y exacta idea de esta parte del palacio“.
- 22** siehe Richard Regàs / Carlos Jordano: *Der königliche Alcázar von Sevilla*. Barcelona 2009, S. 52-73.
- 23** zur Moschee-Kathedrale von Córdoba siehe Manuel Nieto Cumplido: *La Catedral de Córdoba*. Córdoba 1998; zur Rezeptions- und Restaurierungsgeschichte umfassend Giese 2016 (vgl. Anm. 12).
- 24** Giese 2016 (vgl. Anm. 12), S.202-208.
- 25** Velázquez Bosco 1912 (vgl. Anm. 8), S. 5-7.
- 26** Bellido Gant 1996 (vgl. Anm. 14); S. 293-298; José Álvarez Junco (Hg.): *Las historias de España. Visiones del pasado y construcción de identidad*. Barcelona 2013a, S. XIX; José Álvarez Junco / Gregorio de la Fuente Monge: *La evolución del relato histórico*. In: *Las historias de España. Visiones del pasado y construcción de identidad*. Barcelona 2013a, S. 5-437, S. 350, 355, 363; José Álvarez Junco / Gregorio de la Fuente Monge: *Orígenes mitológicos de España*. In: Antonio Morales Moya / Juan Pablo Fusi Aizpurúa / Andrés de Blas Guerrero (Hg.): *Historia de la nación y del nacionalismo español*. Barcelona 2013b, S. 3-46, hier S. 28.
- 27** Díaz-Andreu 1996 (vgl. Anm. 14), S. 70-80, v.a. S. 76; Junko Kume: *El arte mudéjar en la historia del arte español. En busca de una identidad*. In: Miguel Cabañas Bravo / Wifredo Rincón García (Hg.): *Imaginarios en conflicto. Lo español en los siglos XIX y XX*. Madrid 2017, S. 345-355.
- 28** Giese 2016 (vgl. Anm. 12), S. 199.
- 29** Castejón 1923 (vgl. Anm. 8), S. 106; Vallejo Triano 2000 (vgl. Anm. 13), S. 11.
- 30** Castejón 1923 (vgl. Anm. 8), S. 105-106: „Otra vez el venerado polvo de aquellos lugares pasa a ser de la nación española, como lo fué hace ya cerca de mil años, cuando la nación española la personificaba el magnífico Abderramán [. . .] Y en 1910, al noveno centenario de su destrucción, el Estado español encarga a don Ricardo Velázquez — nuestro último bien perdido —, que verifique excavaciones.“ („Aufs Neue gehört der ehrwürdige Staub dieser Orte der spanischen Nation, so wie vor fast tausend Jahren, als die spanische Nation von dem großartigen Abderraman verkörpert wurde [. . .]Und 1910, zum neuhundertsten Jahrestag der Zerstörung, beauftragte der spanische Staat Don Ricardo Velázquez mit der Ausgrabung unseres letzten verlorenen Kapitels.“), vgl. auch Velázquez Bosco 1923 (vgl. Anm. 9), S. 5-6.
- 31** Velázquez Bosco 1923 (vgl. Anm. 9), S. 3-6.
- 32** María Luisa Bellido Gant: *Carlos Sáenz de Santa María y el pabellón de Córdoba en la Exposición Iberoamericana de 1929*. In: *Nuevas aportaciones sobre la Exposición Iberoamericana de Sevilla*. Sevilla 2018: <https://www.ugr.es/~mbellido/PDF/025.pdf> <21.09.2021>, siehe u.a. PDF S. 1, 8, 14.
- 33** Stephen Vernoit: *The Rise of Islamic Archeology*. In: Necipogulu Gulru (Hg.): *Muqarnas* 14. Leiden 1997, S. 1-10, hier S. 3; Díaz-Andreu 1996 (vgl. Anm. 14), S. 76-79.
- 34** zur Biografie und zum Werk von Félix Hernández Gimenez siehe Klaus Brisch: *Félix Hernández Giménez (1889-1975)*. In: *Madrider Mitteilungen* 36 (1995), S. 66-78; Manuel Ocaña Jiménez: *Félix Hernández Giménez: claves para el estudio de su obra. Homenaje a la memoria de Félix Hernández Giménez*. In: *Cuadernos de la Alhambra* 12 (1976), S. 351-358; Ana María Vicent Zaragoza: *Perfil científico y humano de don Félix Hernández*. In: *Corduba* 1, Fasc. 3 (1976), S. 165-198; María Gracia Gómez de Terreros Guardiola: *Félix Hernández Giménez (1889-1975)*. Granada 2020; zu Félix Hernández Giménez in Madinat al-Zahra vgl. auch Vallejo Triano 2010 (vgl. Anm. 3), 35-45.
- 35** Jiménez Amigo 1926 (vgl. Anm. 20), S. 3-5, 24-25, 28-31.
- 36** Jiménez Amigo 1926 (vgl. Anm. 20), S. 27-28.
- 37** zu Córdoba siehe Bellido Gant 1996 (vgl. Anm. 14), S. 297-298; Giese 2016 (vgl. Anm. 12), S. 208-211.
- 38** einführend zur politischen Situation siehe Harald Bodenschatz / Max Welch Guerra (Hg.): *Städtebau als Kreuzzug Francos. Wiederaufbau und Erneuerung unter der Diktatur in Spanien 1938-1959*. Berlin 2021, S. 29-31.
- 39** Julián Esteban Chapapriá: *La conservación del patrimonio arquitectónico español. Un balance de tres décadas cruciales (1929-1958) = The Conservation of Spain's Architectural Heritage. A Balance of Three Crucial Decades (1929-1958)*. In: *Future anterior* 5/2 (2008a), S. 34-52, hier S. 35; Javier Rivera Blanco: *Consideración y fortuna del*

- patrimonio tras la guerra civil. Destrucción y reconstrucción del patrimonio histórico (1936-1956). La restauración monumental.* In: José Ignacio Casar Pinazo / Julián Esteban Chapapría (Hg.): *Bajo el signo de la victoria. La conservación del patrimonio durante el primer franquismo (1936-1958).* Valencia 2008, S. 85-109, hier S. 87-89; Irene Ruiz Bazán: *Daroca. Historia, Arquitectura y Restauración. La conservación del patrimonio monumental (1939-2012).* Zaragoza 2019, S. 31-37.
- 40** Stubbs / Makaš 2011 (vgl. Anm. 14), S. 94; Ruiz Bazán 2019 (vgl. Anm. 39), 38-41.
- 41** Eduardo Mosquera Adell: *Arquitectura y restauración en Andalucía: 1940-1960.* In: José Ignacio Casar Pinazo / Julián Esteban Chapapría (Hg.): *Bajo el signo de la victoria. La conservación del patrimonio durante el primer franquismo (1936-1958).* Valencia 2008, S. 137-152, hier S. 143.
- 42** Vallejo Triano 2010 (vgl. Anm. 3), 39-45.
- 43** Castejón 1945 (vgl. Anm. 7).
- 44** Herrero Romero 2015 (vgl. Anm. 12), S. 13.
- 45** Antonio Vallejo Triano (Hg.): *Madīnat al-Zahrā'. El Salón de 'Abd al-Rahmān III.* Córdoba 1995; Manzano / Barrero / Gámiz 2017 (vgl. Anm. 11), S. 6-8; S.C.: *El Salón Rico de Medina Azahara en Córdoba recupera su grandiosidad con la restauración de la fachada.* In: *Diario ABC.* 15.08.2021: https://sevilla.abc.es/andalucia/cordoba/sevi-Salón-rico-medina-azahara-recupera-grandiosidad-restauracion-fachada-202108151055_noticia.html <20.09.2021>.
- 46** vgl. Manzano 1995 (vgl. Anm. 10), S. 320.
- 47** Bodenschatz / Welch 2021 (vgl. Anm. 38), S. 31-33; José Ignacio Casar Pinazo / Julián Esteban Chapapría: *Introducción.* In: José Ignacio Casar Pinazo / Julián Esteban Chapapría (Hg.): *Bajo el signo de la victoria. La conservación del patrimonio durante el primer franquismo (1936-1958).* Valencia 2008, S. 7-13; Zira Box: *El nacionalismo durante el franquismo (1939-1975).* In: Antonio Morales Moya / Juan Pablo Fusi Aizpurúa / Andrés de Blas Guerrero (Hg.): *Historia de la nación y del nacionalismo español.* Barcelona 2013, S. 903-919.
- 48** Julián Esteban Chapapría: *El primer franquismo ¿La ruptura de un proceso en la intervención sobre el Patrimonio?.* In: José Ignacio Casar Pinazo / Julián Esteban Chapapría (Hg.): *Bajo el signo de la victoria. La conservación del patrimonio durante el primer franquismo (1936-1958).* Valencia 2008b, S. 21-70, hier S. 46-49.
- 49** Esteban Chapapría 2008a (vgl. Anm. 39), S. 45; Esteban Chapapría 2008b (vgl. Anm. 48), S. 43-45; Díaz-Andreu 1996 (vgl. Anm. 14), S. 80-81; Rivera Blanco 2008 (vgl. Anm. 39), S. 95; María Pilar García Cuetos: *El Prerrománico asturiano. De arquitectura emblemática a Patrimonio Mundial. Recepción y restauración de una arquitectura singular.* In: Miguel Cabañas Bravo / Wifredo Rincón García (Hg.): *Imaginario en conflicto. Lo español en los siglos XIX y XX.* Madrid 2017, S. 325-343, hier S. 332.
- 50** Álvarez Junco / Fuente Monge 2013a (vgl. Anm. 26), S. 360-374; Box 2013 (vgl. Anm. 47), S. 904-911.
- 51** Esteban Chapapría 2008b (vgl. Anm. 48), S. 46-49.
- 52** vgl. Díaz-Andreu 1996 (vgl. Anm. 14), S. 80-83; Alicia Altied Vigil: *Prólogo.* In: José Ignacio Casar Pinazo / Julián Esteban Chapapría (Hg.): *Bajo el signo de la victoria. La conservación del patrimonio durante el primer franquismo (1936-1958).* Valencia 2008, S. 1-6; Esteban Chapapría 2008a (vgl. Anm. 39), S. 41, 48-51; Esteban Chapapría 2008b (vgl. Anm. 48), S. 61-63; Mosquera Adell 2008 (vgl. Anm. 41); Rivera Blanco 2008 (vgl. Anm. 39), S. 91-94; Ruiz Bazán 2019 (vgl. Anm. 39), S. 42, 45-47, 54.
- 53** Rivera Blanco 2008 (vgl. Anm. 39), S. 96-100.
- 54** Leopoldo Torres Balbás: *Restauración de las ruinas del palacio de Abd-al-Rahman III en Madīnat al-Zahra.* In: *Al-Andalus. Revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* 13/2 (1948), S. 443-446; Herrero Romero 2015 (vgl. Anm. 12), S. 13; Menéndez / Escudero / Becerra 2018 (vgl. Anm. 13), S. 118.
- 55** Titel der Ausstellung auf Deutsch: 20 Jahre Restaurierung des Kunst- und Monumentalerbes; begleitender Ausstellungskatalog: Dirección General de Bellas Artes (Hg.): *Veinte años de restauración monumental de España. catálogo de la exposición* (1958). Madrid 1958, zu Madīnat al-Zahrā' siehe S. 34-36, Taf. XXVI-XXIX; vgl. auch Esteban Chapapría 2008a (vgl. Anm. 39); Esteban Chapapría 2008b (vgl. Anm. 48), S. 57-59; Ruiz Bazán 2019 (vgl. Anm. 39), S. 54-57.
- 56** Dirección General de Bellas Artes 1958 (vgl. Anm. 55), S. VII-IX; siehe auch Esteban Chapapría 2008b (vgl. Anm. 48), S. 57-59; Ruiz Bazán 2019 (vgl. Anm. 39), S. 56-58.
- 57** Díaz-Andreu 1996 (vgl. Anm. 14), S. 82; Box 2013 (vgl. Anm. 47), S. 911-912; Esteban Chapapría 2008a (vgl. Anm. 39); Esteban Chapapría 2008b (vgl. Anm. 48), S. 57-59; Ruiz Bazán 2019 (vgl. Anm. 39), S. 54-57.
- 58** vgl. Rosario Castejón Calderón: *Los Monumentos*

- árabes de Córdoba. Medina al Zahra*. In: *Al-Mulk-Anuario de estudios arabistas I* (1959-1960), S. 145-162, u.a. S. 148-149; Dirección General de Bellas Artes 1958 (vgl. Anm. 55), S. 33-36; Vallejo Triano 2010 (vgl. Anm. 3), S. 41, S. 42 FN 78; Menéndez / Escudero / Becerra 2018 (vgl. Anm. 13), S. 120.
- 59** Vallejo Triano 2010 (vgl. Anm. 3), 45; Menéndez / Escudero / Becerra 2018 (vgl. Anm. 13), S. 124; Manzano / Barrero / Gámiz 2017 (vgl. Anm. 11).
- 60** Vallejo Triano 2010 (vgl. Anm. 3), 45; Manzano / Barrero / Gámiz 2017 (vgl. Anm. 11), S. 6.
- 61** Manzano / Barrero / Gámiz 2017 (vgl. Anm. 11), S. 8, 16.
- 62** Manzano / Barrero / Gámiz 2017 (vgl. Anm. 11), S. 11-13.
- 63** Vallejo Triano 2010 (vgl. Anm. 3), S. 45.
- 64** Manzano / Barrero / Gámiz 2017 (vgl. Anm. 11), S. 11, 13.
- 65** persönliche Mitteilung von Rafael Manzano.
- 66** Ruiz Bazán 2019 (vgl. Anm. 39), S. 66-67.
- 67** Ruiz Bazán 2019 (vgl. Anm. 39), S. 65-66.
- 68** Esteban Chapapriá 2008b (vgl. Anm. 48), S. 45; Stubbs / Makaš 2011 (vgl. Anm. 14), S. 94-95.
- 69** Stubbs / Makaš 2011 (vgl. Anm. 14), S. 95-96; Ruiz Bazán 2019 (vgl. Anm. 39), S. 73-76.
- 70** Ley de Patrimonio Histórico de Andalucía: https://www.juntadeandalucia.es/haciendayadministracionpublica/servicios/fiscalizacion/guias_fiscalizacion/normativa/Ley_14-2007_AND_Patrimonio_Historico.pdf <23.09.2021>.
- 71** Menéndez / Escudero / Becerra 2018 (vgl. Anm. 13), S. 124-141.
- 72** Vallejo Triano 2000 (vgl. Anm. 13), deutsch: *Madinat al-Zahra 1985-2000. 15 Jahre Rückgewinnung*.
- 73** Offizielle Webseite der archäologischen Stätte mit weiterführenden Informationen zu aktuellen Arbeiten, Veranstaltungsreihen, Publikationen: www.museosdeandalucia.es/web/conjuntoarqueologicomadinatalzahra <27.09.2021>.
- 74** <https://www.premios-temporal.hispanianostra.org/portfolio/casa-de-yafar-madinat-al-zahra/> <28.09.2021>.
- 75** Antonio Vallejo Triano u.a.: *Crónica del Conjunto Arqueológico Madinat al-Zahra 2008-2009*. In: *Cuadernos de Madinat al-Zahrā'* 7 (2010), S. 435-470, hier S. 457-463; UNESCO / ICOMOS (Hg.): *The Caliphate City of Medina Azahara (Spain) No 1560*. In: UNESCO Advisory Body Evaluation (ICOMOS). 2018, S. 252-262: <https://whc.unesco.org/en/list/1560/documents/> <16.09.2021>, hier S. 260.
- 76** UNESCO/ICOMOS 2018 (vgl. Anm. 75), S. 258-259, 262.
- 77** siehe u.a.; Felix Arnold: *The evolution of Madinat az-Zahrā' as capital city of the Umayyad caliphate*. In: *Madriider Mitteilungen 60* (2020), S. 308-337; Lehmann (vgl. Anm. 19); Pilar Montero: *El yacimiento de Medina Azahara abre sus entrañas al público*. In: *Diario Córdoba*. 16.11.2021: <https://www.diariocordoba.com/cultura/2021/12/02/medina-azahara-inicia-nuevo-proyecto-60251425.html> <14.12.2021>.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Hans-Rudolf Meier
(Weimar)

Fragment versus Spolie?

Wiederverwendung als Kulturkritik

Der Beitrag behandelt das kritische Potential von Spolien, d.h. Fragmenten von Bauwerken, die sichtbar wiederverwendet werden. Als kulturkritisches Statement wurzelt die demonstrative Wiederverwendung von Bauteilen in den Anfängen der alternativkulturellen Recycling-Architektur der 1960er-Jahren. Heute nutzt beispielsweise der Pritzker-Preisträger Wang Shu Spolien, um sich damit von der in China vorherrschenden Turbo-Architektur abzusetzen. Auch in der dekonstruktivistischen Architektur werden Bauteile wiederverwendet, wobei da die Frage diskutiert wird, ob es sich eher um ein Stilmittel als um eine kritische Infragestellung des Baugeschehens handelt. Spolien werden auch als Versöhnungsangebot eingesetzt, wenn der Abbruch der Vorgängerbebauung kritisiert wird. Zur Sprache kommen auch Beispiele, in denen das kritische Moment nicht in der Planung angelegt, sondern erst ein Phänomen der Rezeption ist. Damit wird ein zentraler Punkt des Bauens mit Fragmenten angesprochen: Die Uneindeutigkeit, die daher rührt, dass die Präsenz des Fragments zu alternativen Narrativen anregt. Gefragt wird dabei, inwiefern die Spolie fragmentarisch bleiben und sich damit vom neuen Kontext abheben muss und wann das Fragment seinen Charakter verliert, weil sich das Neue ihm mimetisch angleicht.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-56973
März 2023
#10 "Fragment"
S. 162-174



Fragmente von Bauwerken, die in anderen Gebäuden sichtbar und absichtsvoll wiederverwendet werden, bezeichnet man als Spolien. Der Begriff kommt vom lateinischen "*spolium*" (= das Abgezogene, Abgeschnittene) und bedeutete im antik-römischen Wortsinn Beutestücke, vor allem die dem erschlagenen Feind abgenommene Rüstung. In der Renaissance wird der Begriff in Rom erstmals fassbar für Bauteile, die einem antiken Bauwerk entnommen und neu verbaut wurden, aber erst im Laufe des 20. Jahrhunderts ist er zu einem festen Terminus der Architekturdiskussion geworden. In den letzten fünfzig Jahren ist über die Art und Weise und mehr noch über die Gründe und Bedeutungen ihrer Verwendung viel geforscht und publiziert worden. Der Schwerpunkt dieser Forschungen galt der Spolienverwendung in Spätantike und Mittelalter, erst in neuerer Zeit wird das Phänomen auch für die Architektur der Moderne und der Gegenwart untersucht. Neben Gründen der Ressourcennutzung, der Schönheit und dem Wert des wiederverwendeten Materials hat man als Motivation für die erneute Nutzung der Fragmente ihre Funktion als Siegeszeichen, Trophäen oder aber als Schandmale, als Erinnerungsstücke oder als Instrumente zur Kontinuitätsbehauptung, als Zeichen der Translation herrschaftlicher Ansprüche und der Verbindung von Orten erkundet. Thematisiert wurde überdies der Einsatz von Spolien zur Kompensation von Verlusten und als *ultima ratio* des denkmalpflegerischen Erhaltungsgebots.¹

Bei diesen sehr verschiedenen Motivationen und Interpretationen der Wiederverwendung ist der Zustand der Spolien und ihr formaler Bezug zum Herkunfts- wie zum Zielgebäude ganz unterschiedlich. Zuweilen sind die Teile vollständig in den Neubaufentwurf integriert oder dieser passt sich mimetisch der vorgegebenen Gestalt an, zuweilen werden die Spolien aber auch als Fragmente eines Anderen inszeniert. Auch damit können unterschiedliche Intentionen verbunden sein: sie als Schaustücke aus der fernen Antike zu zeigen, der man sich mit der eigenen klassizistischen Architektur nahe fühlt, wie in Schinkels Spolienmauern im Gartenhof von Schloss Glienicke, wo die Spolien recht eigent-

lich ausgestellt werden, oder aber mittels integrierter Spolien einen affirmativen Bezug zur eigenen Vergangenheit herzustellen wie in der "Neuen Frankfurter Altstadt", wo demonstrativ die materielle Brücke zur Vorkriegsbebauung gesucht und damit Authentizität behauptet wird.² Andererseits kann den wiederverwendeten Fragmenten auch ein kritisches Potential zukommen. Spätestens seit den Anfängen einer alternativkulturellen Recycling-Architektur in den 1960er-Jahren, die mit der Auszeichnung der aus aufgeschnittenen Autokarosserien und wiederverwendeten Dachlatten konstruierten Kuppelhäuser der Hippie-Kommune *Drop City* durch Richard Buckminster Fuller einen ersten Höhepunkt erreichte,³ wird damit die demonstrative Abkehr von ästhetischen, bauindustriellen und gesellschaftlichen Normen zelebriert. Das, was die Gesellschaft als Abfall ausgesondert hat, wird zurückgeführt in den Bereich der wertvollen Dinge.⁴ Ihre skurrilsten Ausformungen findet dieses Tun in den phantastischen Eigenbauten jener Außenseiter, die Julien Choppin und Nicola Delon in ihrer grundlegenden Begleitpublikation zur *Matière grise*-Ausstellung im Pariser Arsenal treffend als "Indisciplinés" zusammenfassen.⁵ Allerdings sollen nicht diese Bricoleure im Zentrum stehen, wenn im Folgenden die Wiederverwendung von Fragmenten als Instrument der Kulturkritik diskutiert wird. Nicht um die Außenseiter geht es, sondern angesichts des von der Klimapolitik geforderten Paradigmenwechsels im Bauwesen um das professionelle Planen und Bauen.

Bauen mit Fragmenten als Kritik der Turbo-Architektur

Der Pritzker-Preisträger Wang Shu hat mit Lu Wenyu und ihrem gemeinsamen Amateur Architecture Studio verschiedentlich Gebäude mit wiederverwendetem Baumaterial errichtet. Für die Architektur-Schule auf dem Xiangshan-Campus der China Academy of Art in Hangzhou (2002–2007), die Historischen Museen in Ningbo (2003–2008) und in Lin'an (2014–2018) sowie für den Fuyang Cultural Complex (2012–2016) nutzten sie Abbruchmaterial, darunter alte gereinigte Dachziegel, die sie für die Dächer, aber auch für variantenreiche fast textil wirkende



Hangzhou, Xiangshan-Campus der Chinesischen Kunstakademie, 2002/2007, Wang Shu und Lu Wenyu / Amateur Architecture Studio. Die Außenmauern sind aus wiederverwendeten Steinen und Ziegeln gefügt.

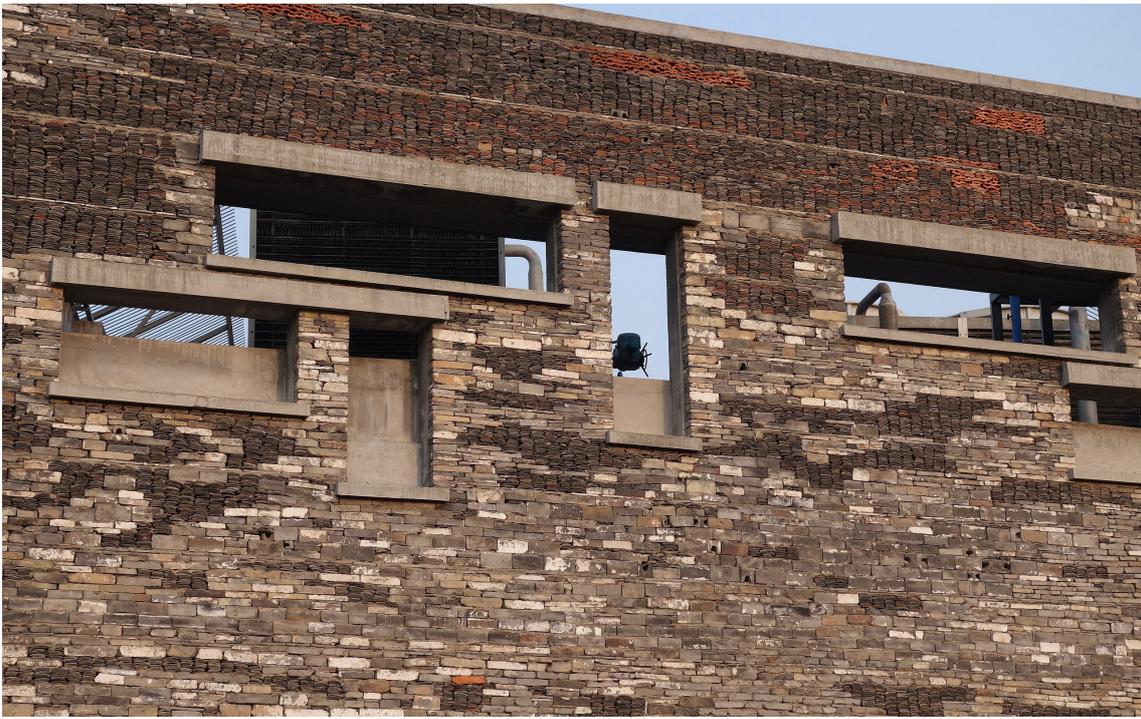
Foto: Kirsten Angermann

Mauerpartien wiederverwendeten. Materialwechsel, offene Fugen und Brüche prägen das Mauerbild der unregelmäßigen Außenwände, in denen diese Fragmente inszeniert werden.

Offensichtlich ist die maximale Differenz gesucht sowohl zur Glätte der Materialien als auch zur Bauweise des aktuell dominierenden Baugeschehens in China und anderswo. Diese Opposition äußert sich bereits im Namen des Büros, das sich von den als "Professional Architecture Studios" bezeichneten großen staatlichen Planungsfirmen absetzt und dabei auf das handwerkliche Wissen der vernakulären und informellen Architektur Bezug nimmt. Damit verbunden ist der Anspruch, lokale Gegebenheiten und soziale Aspekte besser zu beachten als dies die technisch orientierten großen Planungsorganisationen können und wollen.⁶ Die Abgrenzung bezieht sich auch auf die Geschwindigkeit des Bauens: dem Veränderungs-Furor der schwindelerregenden Gebäude- und Stadtproduktion setzt Amateur Architecture Studio die Langsamkeit bereits des Planens, danach des Sammelns, Präparierens sowie des Fügens der wiederverwendeten Baumaterialien entgegen. Die aus Fragmenten aufgeschichteten Wandpartien sind nicht bis ins Detail vorgeplant, vielmehr lassen Wang Shu und Lu Wenyu den lokalen Bauhandwerkern größere Freiheiten der Objektanordnung

bei der Fügung.⁷ Die abwechslungsreichen Mauerpartien aus unterschiedlichen Materialien und Formaten folgen einer historischen, als *wa-pan*⁸ bezeichneten Technik der ländlichen, informellen Architektur.

Die Mauern aus dem vorgefundenen, wiederverwendeten Material veranschaulichen die Prozesshaftigkeit und Offenheit des Bauens: "*The building is not complete but it is always under construction – it is always both old and new.*"⁹ Alte Gebäude erschienen dadurch lebendig, während ganz neue Gebäude in China rasch alterten, konstatiert Wang Shu.¹⁰ Angesprochen ist damit die aus der Biologie abgeleitete Regel "*Schnelligkeit führt zu Kurzlebigkeit*".¹¹ Implizit und explizit kritisieren er und Lu Wenyu das zeitgenössische Baugeschehen, von dem sie in vielfältiger Weise abweichen; das Arbeiten mit den Fragmenten abgebrochener Häuser ist dafür das anschaulichste Instrumentarium. Über die Materialität der Spolien und über die Textur ihrer Verwendung wird ein Bezug zur ausradierten Vergangenheit hergestellt. Doch während in der Vormoderne die Spolienverwendung oft in triumphalistischer Absicht erfolgte und die wiederverwendeten Bauteile als Siegeszeichen und Trophäen gezeigt wurden, kehrt sich hier die Intention um: Die Fragmente feiern nicht den Zerstörungsakt, sondern klagen diesen an.¹²



Hangzhou, Xiangshan-Campus der Chinesischen Kunstakademie, 2002/2007, Wang Shu und Lu Wenyu / Amateur Architecture Studio.

Oben: Foto: Siyuwj, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=31137322>

Unten: Detail, das die sogenannte wa-pan-Technik der Mauer zeigt.

Foto: Kirsten Angermann.

Besonders deutlich wird das am Historischen Museum in Shanghais Hafencity Ningbo, das in einem Park als Teil eines neuen Regierungsviertels steht, dem mehrere Dörfer weichen mussten. Aus dem Abbruchmaterial sammelte Amateur Architecture Studio große Mengen an Ziegeln und Steinen, um sie im Museumsbau wiederzuverwenden. Dieses Baumaterial korreliert mit der Funktion des Gebäudes: der Erinnerungspflege und der Bewahrung historischer Artefakte. Das Gebäude ist nicht nur Hülle, sondern wird auch zum Exponat, das Fragmente der ab-

gebrochenen Häuser zeigt, die in ihrer Fragmentiertheit an die Vernichtung der Dörfer erinnern und diesen Umgang mit dem baulichen Erbe in Frage stellen. Der auch in China tätige französische Architekt Olivier Greder fasst das prägnant zusammen: "*Wiederverwendung ist Widerstand*".¹³ Dass die Intentionen der Architekt:innen verstanden werden, bezeugen die hohen Besucherzahlen: Viele Menschen sollen das Museum gleich mehrfach besuchen, weil sie in den wiederverwendeten Fragmenten ihre alten abgerissenen Häuser – gewissermaßen in einem neu-

en Aggregatzustand – wiedererkannt hätten.¹⁴

Der Einsatz der Fragmente erfolgt durch die Technik des Fügens, die – denkt man an den Fachwerkbau, der noch weit bis in die Neuzeit in Rechtstexten zur Fahrhabe zählte¹⁵ – die Spolienverwendung (und die Spoliation) begünstigen. Sandra Schramm und Wolfgang Bock bringen in ihrem Artikel zu Wang Shu und Lu Wenyu die Fügetechnik mit den kritischen Intentionen von Amateur Architecture Studio zusammen: "*Jian guan*, wörtlich ‚vorschlagen‘, steht chinesisches für Kritik und könnte eine neue Kategorie des Fügens bezeichnen."¹⁶

Dekonstruktion und Spoliation

Einen ganz anderen Effekt als bei den in die neuen Mauern eingefügten wie-

derverwendeten Materialien ergibt sich dagegen bei einer dekonstruktivistischen Nutzung von Fragmenten wie an der zwischen 1997 und 2001 realisierten Erweiterung des Rathauses von Utrecht. Auch dort sind Teile des abgebrochenen Vorgängerannexes in betont fragmentarischer Weise und mit offenen Fugen wiederverwendet worden: An Stelle eines 1932 erfolgten Anbaus an das vielgliedrige Rathaus erstellten Enric Miralles und Benedetta Tagliabue einen neuen Gebäudeflügel in einem Materialmix aus Beton, Klinker, Blech, Stahl und Glas, bei dem die in die einzelnen Werkstücke zerlegten steinernen Fenstergewände des Vorgängers als expressives Stilmittel dienen.¹⁷

Es wird deutlich gezeigt, was die Architekt:innen vor dem Neubau getan haben: ein Gebäude zerlegt. Die Frag-



Utrecht, Rathaus, Erweiterungsbau, 2001, Enric Miralles und Benedetta Tagliabue. Zum Materialmix des dekonstruktivistischen Neubaus gehören auch die Fensterlaibungen des abgebrochenen Vorgängergebäudes. Foto: Carola Jäggi



Brüssel, EU-Ratsgebäude, 2016, Philippe Samyn and Partners. Die Fassade besteht aus wiederverwendeten Holzfensterrahmen, die aus dem ganzen EU-Gebiet stammen, um damit die "European Diversity" darzustellen.
Foto: Jörg Springer

mente illustrieren, dass etwas, das eigentlich Teil eines fest gefügten stabilen Ganzen – eben einer Immobilie – war, isoliert und mobil gemacht worden ist, um in einem neuen Kontext wieder Architektur zu werden, allerdings in diesem Fall in einer offensichtlich prekären Weise, die an die vorangegangene Zerstörung erinnert. Man kann in der dem Dekonstruktivismus eigenen Intention der Infragestellung der Stabilität des Gebauten einen kritischen Anspruch sehen, der hier mittels der fragmentierten Materialien, zu denen die Fensterspolien gehören, sichtbar gemacht wird. Stabilität(en) und Ordnungen werden infrage gestellt oder aufgebrochen, wenn das eigentlich Unbewegliche in Bewegung gerät – das generiert Bedeutung sowohl für das Objekt wie für die Handlung. In Utrecht ist allerdings ein Anlass, der die dauernde Thematisierung dieses Aktes begründen würde, nicht erkennbar. Weder der Vorgängerannex noch dessen Abbruch und Ersatzneubau waren bzw. sind mit einem bemerkenswerten Er-

eignis verbunden oder von besonderer historischer Relevanz; die exzessive Fragmentierung und Zurschaustellung der Spolien wirkt daher etwas unmotiviert aufgeregt und wird zum reinen Stilmittel.

Aufhebung des Gegensatzes von Alt und Neu und Verlust der Kritik

Gemeinsam ist den bisherigen Beispielen, dass die Fassaden von der Fragmentiertheit der wiederverwendeten Teile geprägt sind und dies sogleich ersichtlich ist. Anders ist das bei einem der jüngsten Repräsentationsbauten mit großflächiger Spolienverwendung. An der von Philip Samyn Architects seit 2005 geplanten und 2016 vollendeten Erweiterung des EU-Ratsgebäudes in Brüssel sind zwei der straßenseitigen Fassaden aus insgesamt 3.000 wiederverwendeten Holzfensterrahmen aus der ganzen europäischen Union gebildet, um – so die Entwurfsidee – die "European Diversity" zu repräsentieren.¹⁸

Die über einen Altwarenhändler organisierte Materialbeschaffung erwies sich, anders als vermutet, nicht als Problem: "Im Gegenteil, der Nachschub war reichlich vorhanden."¹⁹ Die Wiederverwendung dieser eigentlich gut reparierbaren, aber noch immer massenhaft in den Abbruchmulden landenden Bauteile für das repräsentative Hauptgebäude des Europäischen Rats hat durchaus kritisches Potential, zumal es in vielen Fällen just EU-Normen sind, die zur Eliminierung von Holzfenstern führen. Allerdings resultiert aus der vereinheitlichenden Aufbereitung der Eichenholzrahmen ein gestalterisch sehr homogenes Werk, so dass die Bezeichnung "patchwork facade" (Jean Attali) – und damit auch die an sich naheliegende Referenz zu Lucien Krolls Studentenwohnhäuser der Medizinischen Fakultät der Universität Löwen – nur bedingt dem visuellen Eindruck entspricht. Die intendierte Einheit in der Vielfalt lässt sich nachvollziehen und wird durch die egalisierende Behandlung der Fenster gestützt, ein offensichtlicher Bezug zur Wiederverwendung aber zumindest nicht direkt erkennbar. Dieser erschließt sich nur dann, wenn man Samyns Fassaden als Anspielung auf die Ästhetik anderer Fensterprojekte versteht wie etwa "La Passerelle" von Niclas Dünnebacke und *Architects sans frontières* in St-Denis,

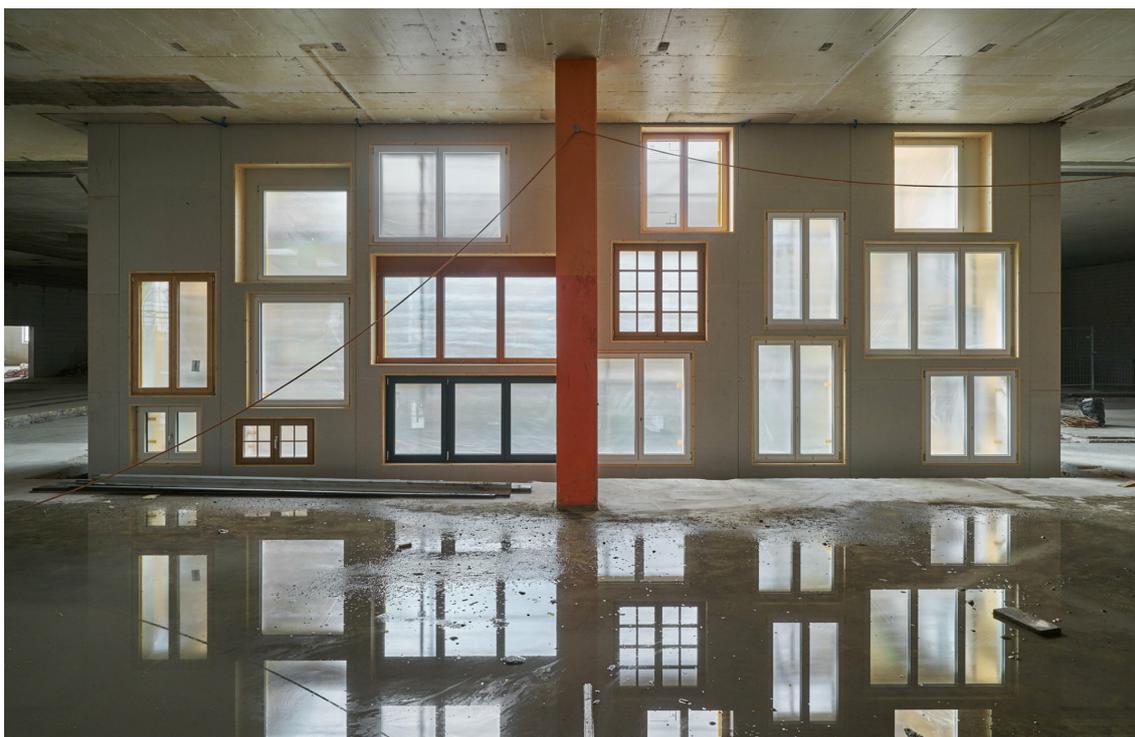
wo 2013 mit wiederverwendeten Fenstern eine Fassade errichtet wurde, um eine Containersiedlung für rumänische Immigrantenfamilien an der Peripherie von St-Denis vom Straßenlärm und -staub zu schützen.²⁰ Ein weiteres in diesem Zusammenhang zu nennendes Beispiel, das im Gegensatz zum vorgenannten allerdings auf Dauer angelegt ist, ist das Wiederverwendungsprojekt Elys des Baubüro *in situ* auf dem Basler Lysbüchel-Areal, wo sich die neue Fassade zum Hof aus Restbeständen verschiedener Fensterhersteller zusammensetzt und dies auch deutlich so gezeigt wird.²¹

Der Unterschied der Behandlung und Präsentation des wiederverwendeten Baumaterials an der Brüsseler Ratsgebäudefassade zu solchen Projekten oder zu Wang Shus Fassaden ist signifikant; letztere sind tatsächlich "both old and new" und zeigen die Differenz und damit auch den Bruch zwischen beiden. Die Verschleierung dieser Differenz von Alt und Neu nimmt der Spolie dagegen nicht nur ihren Fragment-Charakter, sondern auch einen wesentlichen Aspekt ihres kritischen Potentials.

Viceversa: Spolien gegen Kritik

Spolien kommen auch als Antwort auf Kritik zum Einsatz, insbesondere als besänftigende Maßnahme gegen Kri-

Basel, Lysbüchel-Areal, Kultur- und Gewerbehäuser ELYS, 2016–2020, baubüro *in situ*. Die Fenster sind Restposten, die bei Fensterproduzenten im Umkreis von 100 km von der Baustelle zusammengekauft wurden.
Foto: Martin Zeller



tik am Abbruch des Herkunftsgebäudes des wiederverwendeten Baumaterials. Das Paradebeispiel dafür in der Architekturgeschichte ist die "produktive Zerstörung" von Alt-St. Peter für den Neubau des Petersdoms in Rom.²² Mit der Verwendung von Spolien aus dem Vorgängerbau reagierte man im 16. und 17. Jahrhundert auf die Proteste gegen den Abbruch der noch von Kaiser Konstantin im Jahre 324 gegründeten Grab- und Memorialkirche für den Apostelfürsten Petrus. Bereits der von Papst Julius II. 1505 mit dem Teil-Abbruch von Alt-St. Peter und der Neubau-Planung beauftragte Donato Bramante begegnete dem Vorwurf frevelhafter Zerstörung des altherwürdigen Gründungsbaus damit, dass er die Säulen der alten Basilika im Tambour der neuen Kuppel zur Schau stellen wollte.²³ So jedenfalls interpretiert man einen durch Sebastiano Serlio publik gemachten Entwurf, auf dem die äußeren Säulen

des Tambours einen Durchmesser von 5 *palmi* (Handbreiten) haben, jene der Säulenreihe im Inneren 3 *palmi* und damit exakt die Maße der Mittel- bzw. Seitenschiffsäulen von Alt-St. Peter.²⁴

Als dann nach einem Jahrhundert wechselvoller Planungen bei weiterhin anhaltender Kritik – unter anderem durch das Kapitel von Sankt Peter – auch der bislang als Fragment erhaltene Ostteil der konstantinischen Basilika abgebrochen wurde, übernahm man als sichtbare Memorabilien Bauteile aus dem Altbau in die neue Peterskirche, insbesondere Säulen, die im Neubau hauptsächlich zur Rahmung von Ädikulen verwendet wurden. Schon in Alt-St. Peter waren die Säulen zumeist sekundär als Spolien verbaut gewesen, doch kam ihnen im neuen Petersdom nicht nur architektonisch, sondern auch bedeutungsmäßig eine neue Funktion zu. In sei-



Rom, Donato Bramantes Planung der Kuppel des Petersdoms in der Überlieferung von Sebastiano Serlio, 1544. Im Tambour waren innen und außen Säulenreihen geplant, deren Maße erkennen lassen, dass dafür die Seitenschiff- bzw. Mittelschiffsäulen der abgebrochenen Basilika Alt-St. Peter vorgesehen waren.
Repro aus: *Il terzo libro di Sabastianio Serlio Bolognese, nel qual si figurano, e descrivono le antiqvità di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori de Italia, Venedig 1544, p. XL.*



Leipzig, Höfe am Brühl, 2012. Die westlichen Teile der Shopping Mall wurden mit den Aluminiumwaben der Fassade des DDR-zeitlichen Warenhauses verkleidet, um das vertraute Bild zu simulieren.

Foto: Hans-Rudolf Meier

ner Untersuchung dieser Spoliensäulen kommentiert Lex Bosman den Bedeutungswandel wie folgt: *"In old St. Peter's, the spolia [...] were selected because of the richness of the colourful kinds of marble and granite, not because they were spolia; in the sixteenth and seventeenth century spolia from the early Christian basilica were reused in new St. Peter's as relics of the old church to guarantee the continuity and the history of this building."*²⁵ Die Spoliensäulen als Fragmente und Relikte aus dem Gründungsbau sollten nun neben der institutionellen auch architektonische Kontinuität veranschaulichen.

Das Prinzip, durch die Verwendung von Spolien im Neubau die Kritik am Abbruch des dafür geopfertem Gebäudes zu besänftigen und die Akzeptanz des Neuen zu verbessern suchen, ist bis heute wirksam und in jüngerer Zeit zu einer beliebten Stra-

ategie der Durchsetzung umstrittener Bauvorhaben geworden. Die Spolien müssen dabei keineswegs mehr kaiserlicher oder sonst ehrwürdiger Herkunft sein, sie können auch der modernen Zweckarchitektur entstammen, wie in den 2000er-Jahren die Auseinandersetzungen um Ersatzneubauten von Shoppingcentern in Dresden und Leipzig zeigen: Der verbreiteten öffentlichen Kritik am Abbruch der DDR-zeitlichen Warenhäuser begegnete man dort mit einer lautstark angekündigten, schließlich aber nur zitathaften (Dresden) bzw. tatsächlich realisierten (Leipzig) Wiederverwendung der jeweils charakteristischen metallenen Fassadenelemente an den Neubauten.²⁶ Neben den Fassadenfragmenten bediente man sich für die Dresdner "Centrum-Galerie" und die "Höfe am Brühl" in Leipzig auch in der Benennung der neuen Malls bei den Vorgängern; beide Re-kurse dienten der besseren Akzeptanz

dieser vorerst letzten Generation innerstädtischer Einkaufszentren.

Inzwischen scheint das Angebot der Wiederverwendung von Fragmenten der Vorgängerbebauung in Kontroversen um den Abriss von Denkmälern zum Topos geworden zu sein: Jüngst konnte man entsprechende Offerten an Podiumsdiskussionen zum Umgang mit dem Zürcher Schauspielhaus oder zur Opferung hochwertiger Industriebauten von Rudolf Salvisberg und Roland Rohn in Basel zugunsten eines weiteren Roche-Towers von Herzog und de Meuron hören.

Als *pars pro toto* für das Zerstörte wird das Fragment zum Versöhnungsangebot. Durch die Spolie ist das eigentlich Verschwundene weiterhin – wenn auch fragmentarisch – vorhanden: die Spolie als Präsenz des Absentem. Die formale Lösung dieses scheinbaren Paradoxons besteht in der Regel darin, die Spolie im Neuen aufgehen zu lassen, das heißt, dieses so zu gestalten, dass jene nicht sogleich als fremd oder anders wahrnehmbar ist, womit zugleich das Neue sich dem (guten) Alten annähert. Die Spolie als Überbleibsel des Alten wird im Neuen gleichsam aufgehoben. Damit erscheint das vom Alten stammende Teil nicht als Fragment, sondern wird wieder in ein Ganzes eingefügt. Mimetisch prägt die Spolie die Gestalt des Neuen so stark, dass ihre Andersheit, ihre Herkunft als Fragment aus einer anderen Zeit oder einem anderen Ort nicht mehr sogleich erkennbar ist. Die Spolie verliert damit ihren fragmentarischen Charakter.

Noch eine Wendung: Spolien als Kritik ihrer Bauherren

Andererseits können sichtbare Spolien auch ein kritisches Potential besitzen, das nicht in der Planung intendiert war, sondern sich erst in der Rezeption entfaltet. Das gilt schon in der Vormoderne etwa für Trophäen und Schandmale, deren Wertung sich in der historischen Distanz gegen ihre Bauherren wenden konnte. Beispielsweise sind manchenorts im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit nach Judenpogromen jüdische Grabsteine nicht nur als willkommenes Baumaterial verwendet, sondern sicht-

bar mit der hebräischen Schrift nach außen verbaut worden. Doppelt wirksam sollte die Schmähung sowohl der jüdischen Gemeinschaft gelten, von der man wusste, dass für sie die Totenruhe und damit die Dauerhaftigkeit ihrer Friedhöfe bis zum Ende der Tage konstituierend ist, als auch den durch die Grabsteine repräsentierten Individuen. In Regensburg, wo man den Tod Kaiser Maximilians im Februar 1519 zum Anlass nahm, die Juden aus der Stadt zu vertreiben, sind entsprechende Spolien mehrfach zusammen mit neuen Inschriftenplatten verbaut worden, die explizit an die Vertreibung als Sieg erinnern.²⁷ Heute sind die als Trophäen vermauerten Inschriften Erinnerungsmale an die Vertreibung der Juden und belegen als materielle Zeugnisse die Existenz der jüdischen Gemeinde im mittelalterlichen Regensburg. Ihre Wirkung hat sich also umgekehrt und die "Schande", die diese Male commemorieren sollten, ist zur Schande jener geworden, die sie einst als Triumphzeichen verbaut haben.

Ein sehr viel jüngerer, aber genauso anschauliches Beispiel für die Ambiguität von Baufragmenten ist das ehemalige Staatsratsgebäude der DDR in Berlin. Als Eingang in den 1962–1964 als erster Regierungsneubau der jungen DDR errichteten verkleideten Stahlskelettbau ragt in der Nordfassade asymmetrisch nach Westen versetzt ein barocker Portalrisalit hervor, der aus Fragmenten des ehemaligen Stadtschlusses besteht.

Das sogenannte Liebknecht-Portal war vor der 1950 angeordneten Sprengung des kriegsbeschädigten Stadtschlusses aus seinem alten Baukontext am Schloss herausgelöst worden, weil hier am 9. November 1918 Karl Liebknecht vom Balkon des Portals aus die sozialistische Republik proklamiert hatte.²⁸ Auf diese Tradition der (versuchten) Staatsbildung der deutschen Arbeiterbewegung berief sich zu ihrer Legitimierung die DDR als junger sozialistischer deutscher Staat, der sich als Verwirklichung des von Liebknecht Begonnenen verstand, weshalb man die Portalspolie für das neue Regierungsgebäude übernahm. Dabei griff man wesentliche Maße wie die Geschosshöhen und die Rhythmisie-



Berlin, ehemaliges Staatsratsgebäude, 1964, Roland Korn und Hans-Erich Bogatzky, heute European School of Management and Technology. Als Eingang dient das sogenannte Liebknecht-Portal (Portal IV) des einstigen Berliner Stadtschlusses.

Foto: Hans-Rudolf Meier

zung der Fassadenelemente für die Gliederung des Neubaus auf.

Intendiert als Siegeszeichen des Sozialismus über den Feudalismus dominierte bereits zu Zeiten des Kalten Kriegs auf der westlichen Seite die Gegeninterpretation als "chem. Portal IV des abgerissenen Stadtschlusses", das die Erinnerung an dieses und die Kritik an dessen Zerstörung wachhalten sollte.²⁹ Es erscheint als Ironie der Geschichte, dass heute das "Liebknecht-Portal" als Prunkeingang für eine Business-School dient. Aber wofür steht die Spolie heute, wo dem Portal nur 200 m entfernt im "Humboldt-Forum" eine Doublette gegenübersteht? Vielleicht als vieldeutiges Zeichen dafür, dass dieses nicht das Schloss ist und es zwischen altem und neuem preußischen Glanz an diesem Ort auch mal etwas anderes gab?

Fragmente und Kritik

Dass Fragmentiertheit zum (kritischen) Nachdenken anregt, ist spätestens seit dem 18. Jahrhundert, als ein Diskurs über das Fragment einsetzte, ein Topos. Ein frühes Zeugnis einer solchen Reflexion ist eine Äußerung von Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, der 1765 vor dem Kolosseum in Rom sinnierte: *"Da bin ich nun oft recht froh darüber, dass von allem diesem so viel ruiniert ist. Denn wäre es vollständig erhalten, ich würde mir nicht den zehnten Teil soviel selbst dabei denken können."*³⁰ Setzte sich die Ruinenromantik kritisch von der normativen Ästhetik des Klassizismus ab, so hielt das Fragment als Instru-

ment der Erkenntnis im 20. Jahrhundert Einzug in die kritischen Theorien der Moderne als Gegenentwurf zu den Ganzheits-Vorstellungen konservativer bis reaktionärer Denker.³¹ Bekannt ist Theodor W. Adornos Verbindung mit der Moral: *"Das Ganze ist das Unwahre."*³² Und für Ernst Bloch verliert im Fragment ein Werk die falsche Abgeschlossenheit und erfährt eine Verwesentlichung gegenüber seiner "Beendetheit", insbesondere dann, wenn sich das nachträgliche Fragment – im nicht durch Zufall oder Nichtkönnen Unvollendeten – *"mit dem im Kunstwerk selbst geschaffenen verbindet"*.³³ Es entstehe dann das bei höchster Meisterschaft Ungeschlossene, das durch utopischen Druck Transformierte.

Die Spezifik des Fragments als Spolie liegt in der Verbindung von (mindestens) zwei Zeiten und/oder Orten. Dale Kinney spricht daher von historischer Diplopie, dem gleichzeitigen Sehen zweier Bilder.³⁴ Das gilt allerdings nur, wenn die Spolie als Fragment eines Anderen erkennbar ist. Andernfalls ist das wiederverwendete Objekt zwar ein Überbleibsel eines früheren Gebäudes, aber nicht mehr fragmentarisch als solches erkennbar. Die dem Fragment inhärente Ambivalenz, als Bruchstück auf ein Ganzes zu verweisen,³⁵ wird durch die Integration in ein neues Ganzes aufgelöst. Das einstige Fragment ist zumindest anschaulich kein Bruchstück mehr, kein Nicht-mehr-Intaktes, Unvollendetes oder Unfertiges. Folglich könnte man die im Neuen aufgehende, gleichsam erfolgreich integrierte Spolie als Ende des Fragments bezeichnen.

Anmerkungen:

- 1 Einen Überblick mit umfangreichem Literaturverzeichnis gibt Hans-Rudolf Meier: *Spolien. Phänomene der Wiederverwendung in der Architektur*. Berlin 2020; zur Begriffsgeschichte ebd. S. 15–21.
- 2 Philipp Sturm/Peter Cachola Schmal (Hg.): *Die immer neue Altstadt. Bauen zwischen Dom und Römer seit 1900. Forever New: Frankfurt's Old Town*. Frankfurt, Berlin 2018. Meier 2020, vgl. Anm. 1, S. 65–70.
- 3 Peter Rabbit: *Drop City*. New York 1971, S. 27ff. Caroline Maniaque: "Le cas américain: de la contre-culture au green business". In: Julien Choppin/Nicola Delon: *Matière grise. Matériaux/réemploi/architecture*. Paris 2014, S. 97–104.
- 4 Vgl. dazu das Abfallmodell von Roger Fayet: *Reinigungen. Vom Abfall der Moderne zum Kompost der Nachmoderne*. Wien 2003, S. 49.
- 5 Choppin/Delon 2014, vgl. Anm. 3, S. 111ff.
- 6 Bert de Muynck: "Local Hero. An Interview with Wang Shu". In: *Mark Magazine*, April/Mai 2009; <https://movingcities.org/interviews/local-hero-an-interview-with-wang-shu/> (8.3.2019).
- 7 Sandra Schramke/Wolfgang Bock: "Einfügen als Kulturtechnik. Die Architektur Wang Shus und Lu Wenyus", in: *archimaera* 6, 2015, S. 51–61, hier S. 56.
- 8 *wa-pan* = zerbrochene Ziegel; vgl. auch die Royal Academy Annual Lecture 2016 von Wang Shu und Lu Wenyu: www.dezeen.com/2016/07/11/live-video-stream-watch-wang-shu-lu-wenyu-royal-academy-lecture-dezeen-movie/ (28.7.2021).
- 9 Wang Shu: "Amateur Architecture." In: Michael Juul Holm/Kjeld Kjeldsen/Mette Marie Kallehauge (Hg.): *Wang Shu. Amateur Architectur Studio*. Louisiana 2017, S. 60–65, hier 63.
- 10 Ebd.
- 11 Dazu Uta Hassler (Hg.): *Vom Baustoff zum Bauprodukt. Ausbaumaterialien in der Schweiz 1950–1970*. München 2018, S. 29f.
- 12 Zu Spolien als Trophäen exemplarisch Rebecca Müller: *Sic hostes lanua frangit. Spolien und Trophäen im mittelalterlichen Genua*. Weimar 2002. Dazu auch Meier 2020, vgl. Anm. 1, S. 40–53.
- 13 Olivier Greder: "Un rocher solitaire dans l'océan" In: Choppin/Delon 2014, vgl. Anm. 3, S. 263–268, hier 266: "Réemployer, c'est résister."
- 14 Schramke/Bock 2015, vgl. Anm. 6, S. 51–61, hier 56.
- 15 Werner Ogris: Art. "Fahrnis, Fahrhabe", in: *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte*, Bd. 1. Berlin 2008, Sp. 1474–1477.
- 16 Schramke/Bock 2015, vgl. Anm. 7, S. 59.
- 17 Peter Blundell Jones: "Erweiterung des Rathauses in Utrecht", in: *Baumeister* 98, 2001/5, S. 79–86.
- 18 Philip Samyn, Skizze in Jean Attali: *Elements Europa. European Council and Council of the European Union, Philippe Samyn Architects and Engineer*. Tiel 2016, S. 9.
- 19 Philip Samyn, zitiert in: Choppin/Delon 2014, vgl. Anm. 3, S. 173.
- 20 Choppin/Delon 2014, vgl. Anm. 3, S. 136.
- 21 www.insitu.ch/projekte/229-umnutzung-lys-buechelareal (30.8.2021); Tibor Joanelly/Jenny Keller: "Materialkreislauf. Das Bauteil bestimmt." In: *werk, bauen + wohnen* 5, 2021, S. 6–13.
- 22 Horst Bredekamp: *Sankt Peter in Rom und das Prinzip der produktiven Zerstörung. Bau und Abbau von Bramante bis Bernini*. Berlin 2000.
- 23 Hans-Christoph Dittscheid: "Form versus Materie. Zum Spoliengebrauch in den römischen Bauten und Projekten Donato Bramantes." In: Joachim Poeschke (Hg.): *Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance*. München 1996, S. 277–307, bes. 286. Lex Bosman: *The Power of Tradition. Spolia in the Architecture of St. Peter's in the Vatican*. Hilversum 2004, S. 73ff.
- 24 *Il terzo libro di Sabastiano Serlio Bolognese, nel qual si figurano, e descrivono le antichità di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori de Italia*. Venedig 1544, p. XL; <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/serlio1544/0040/scroll> (30.8.2021)
- 25 Bosman 2004, vgl. Anm. 23, S. 152.
- 26 Tobias Michael Wolf: "Bedrohtes Erbe. Zum Umgang mit der DDR-Warenhausarchitektur der Nachkriegs-Moderne." In: Mark Escherich (Hg.): *Denkmal Ost-Moderne. Aneignung und Erhaltung des baulichen Erbes der Nachkriegsmoderne* (Stadtentwicklung und Denkmalpflege Bd. 16). Berlin 2012, S. 212–223. Meier 2020, vgl. Anm. 1, S. 72.
- 27 Michael Brocke: "Geraubt und geschändet, benutzt und bewahrt. Vom Umgang mit jüdischen Spolien." In: Stadt Regensburg, Amt für Archiv und Denkmalpflege (Hg.): *Spolien – steinerne Zitate der Geschichte*. Regensburg 2016, S. 120–135, hier S. 130f.
- 28 Biagia Bongiorno: *Spolien*

in Berlin nach 1945. Motive und Rezeption der Wiederverwendung von Fragmenten. Petersberg 2013, S. 129–145, hier 132. Meier 2020, vgl. Anm. 1, S. 37ff.

29 Vgl. z.B. Eva Börsch-Supan u.a.: *Berlin. Kunstdenkmäler und Museen*. Reclams Kunstführer Deutschland Bd. 7. Stuttgart ²1977, S. 87.

30 August Rode: *Leben des Herrn Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff*. Dessau 1801 (Reprint Wörlitz 1994), S. 122.

31 Anne Harrington: *Die Suche nach Ganzheit. Die Geschichte biologisch-psychologischer Ganzheitslehren. Vom Kaiserreich bis zur New-Age-Bewegung*. Reinbek 2002.

32 Theodor W. Adorno: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt ²³1997, S. 55. Ian Balfour: "'The whole is the untruth'. On the necessity of the fragment (after Adorno).“ In: William Tronzo (Hg.): *The fragment. An incomplete history*. Los Angeles 2009, S. 82–91.

33 Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*. Erster Band. Frankfurt a.M. 1959, S. 253. Eberhard Ostermann: *Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee*. München 1991, S. 139.

34 Dale Kinney: "Rape or Restitution of the Past? Interpreting Spolia". In: *The Art of Interpreting* (Papers in Art History from The Pennsylvania State University Vol. IX), Pennsylvania 1995, S. 52–67, hier S. 57.

35 Ostermann 1991, vgl. Anm. 33, S. 12.

