



archimaera
architektur.kultur.kontext.online



Raubkopie

archimaera

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

ISSN:1865-7001

#2

Mai 2009

Willkommen

Herzlich willkommen zur zweiten Ausgabe von **archimaera**. Die Redaktion freut sich sehr, mit dem Heft *Raubkopie* zwölf Beiträge zu präsentieren, die sich mit Kopien und Originalen, Zitaten und Plagiaten bzw. Zukunft und Vergangenheit auseinandersetzen.

In ihrer Abfolge sind die Artikel in drei Gruppen zu teilen:

Wir beginnen mit der Vergangenheit. In zwei Beiträgen, wird an historischen Beispielen die Bedeutung des Kopierens in der Architektur untersucht und in zwei weiteren Aufsätzen die Relevanz der Geschichte für die Gegenwart beleuchtet.

Im mittleren Block widmen wir uns der Gegenwart. Untersucht wird ein Museum für Plagiate, die Erwartung der Gesellschaft an Originale und deren Originalität, der Umgang mit Landschaftsrekonstruktionen und der künstlerische Umgang mit Vor-Bildern in der Fotografie. Außerdem präsentie-

ren wir eine Entwurfsarbeit zum strittigsten Rekonstruktionsprojekt der Republik, dem Berliner Schloss.

Den Abschluss des Heftes bildet ein Ausflug nach Asien, wo ein gänzlich anderes Verständnis von Kopie und Original vorzufinden ist. So kann das Kopieren zur Bereicherung des eigenen Repertoires, aber ebenso zur Kompensation eigener Identitätskrisen dienen. Nicht zuletzt lehrt uns der japanische Anime-Film, dass ein Patchwork der Vergangenheit ein vielschichtiges Setting zur Darstellung der Zukunft erzeugen kann.

Am Ende verbindet sich die Präsentation des Themas für die nächste Ausgabe von **archimaera** mit der freundlichen Einladung, hieran mitzuwirken und geeignete Beiträge einzureichen. Das Thema der kommenden Ausgabe: ephemere Architektur – Architektur auf Zeit.

archimaera wünscht viel Vergnügen bei der Lektüre.

Raubkopie

Das Zitieren stellt seit jeher eine grundlegende Methode des künstlerischen Arbeitens dar. Es ist die Möglichkeit der kritischen, persiflierenden oder einfach nur bewundernden Bezugnahme auf zuvor Geschaffenes, auf den Schatz unserer kulturellen Identität. Dies setzt das Vorhandensein eines allgemeingültigen Repertoires voraus, da ein Zitat nur dann Sinn hat, wenn es auch als solches erkennbar bleibt. Dem Repertoire verpflichtet, war bis zur Moderne so gut wie jede künstlerische Ausbildung geprägt durch das Studium bekannter Vorbilder und das Anfertigen tatsächlicher Kopien.

Mit der Entwicklung digitaler Medien ist die beliebige Vervielfältigung jeglicher Form von Daten ohne einen Qualitätsverlust möglich geworden. Die Film- und Musikbranche betrachtet die Verbreitung von Raubkopien

via Internet als großen wirtschaftlichen Schaden und stilisiert sie als Bedrohung. Dem stehen gleichzeitig ungeahnte technische Möglichkeiten in der Produktion von Musik, Bildern etc. gegenüber. Eine nahezu professionelle Qualität ist mit mittelgroßem Aufwand auch im heimischen Wohnzimmer möglich, wodurch eine Unmenge an Datenmaterial in verschiedensten Foren zur Verfügung steht. In der unfassbaren Fülle von verheißungsvollen Bildern, Filmschnipseln, Klängen und technischen Möglichkeiten stecken alle Sehnsüchte, Hoffnungen und Träume unserer Gesellschaft. Zugleich beinhalten sie aber auch Beliebigkeit, Übersättigung und Überforderung in der Suche nach Erfüllung und Befriedigung, die ebenso Teil unserer Welt sind. Wir stehen vor der Herausforderung, im gegenwärtigen Chaos die Spreu vom Weizen zu trennen.

Eine Kernfrage, die sich auf dem Weg aus der Orientierungslosigkeit stellt, ist die Frage nach der Bedeutung von Originalen und dem Wert der Originalität. In der Kunst sind in der Auseinandersetzung mit dieser Frage ganze Lebenswerke entstanden. Eines der prominentesten Beispiele ist sicherlich das Werk Andy Warhols, dessen Bilder stets die Frage der Reproduzierbarkeit implizieren. Eine Steigerung stellt die Appropriationskunst Richard Pettibones dar. Er bezichtigt die abendländische Kunst mit seinen Miniaturmalereien gar der Originalitätssucht, indem er gemalte Verkleinerungen der Bilder von Duchamps, Warhol oder Lichtenstein produziert und ausstellt. Gestärkt wird seine Position durch das Konsumverhalten unserer Gesellschaft. Ausstellungen können in Form von Katalogen nach Hause getragen werden und so gut wie jedes bekanntere Opus findet sich im Internet – sowohl als digitale „Reproduktion“ wie als verflachte Kopie.

Auch für die Architektur muss die Frage nach Kopie und Kopierbarkeit erörtert werden. Auf der einen Seite gibt es einen spürbaren Zwang zur Originalität im Sinne des ewig „Neuen“. Im Gegenzug wird vielerorts – aktuelle Beispiele sind Dresden und Frankfurt – die mehr oder minder exakte „Kopie“ einer verlorenen Vergangenheit als einzig mögliche Zukunftsvision empfunden. Einerseits wird also die völlige Abkehr vom Bekannten, d.h. die Auflösung des Repertoires betrieben, andererseits entsteht in der Gegenreaktion die Sehnsucht nach dem

„Althergebrachten“, dem „Bewährten“. Es ist zu befürchten, dass beide Ansätze eine Sackgasse darstellen, da wir das Fortschreiten der kulturellen Entwicklung weder verleugnen noch stoppen können. Beide Tendenzen weisen die Schwäche auf, Originalität aus sich selbst heraus schaffen zu wollen; die eine in der Verneinung existierender Originale, die andere in der Verneinung zeitgenössischer Entwicklung. Die Lösung scheint in einer klaren Positionierung bezüglich unserer Identität im Sinne einer kulturellen Kontinuität zu liegen; die Formel könnte heißen, dass Originalität nur in der Auseinandersetzung mit Originalen entstehen kann.

Oftmals begnügen wir uns mit Kopien, seien es die geklauten CDs aus dem Internet, das Remake eines berühmten Filmes oder die Revival-Band, die gute alte Zeiten wieder aufleben lässt. Hat uns die digitale Welt von der Verpflichtung zum Original befreit? Welchen Einfluss haben virtuelle Welten auf unser Verständnis von Realität? Wieviel Weltflucht können wir uns erlauben? Welche Formen des Umgangs mit Originalen gelten und welche Erkenntnisse sind in der Auseinandersetzung mit ihnen zu gewinnen? Welches Repertoire liegt unseren heutigen Bemühungen, Originelles zu schaffen, zu Grunde? Stellt dieses Repertoire eine Verbindlichkeit dar? Wann ist ein Zitat eine Kopie und wann eine Kopie eine Raubkopie, ein Plagiat?

D. Buggert
(Herausgeber des Heftes)

Inhalt

- 6 Impressum**
- 7 Daniel Buggert (Köln/Aachen)**
Verteidigung der Baugeschichte gegen ihre Liebhaber
- 13 Anke Naujokat (Aachen)**
Kopie der Kopie.
Das Heilige Grab von San Rocco, Sansepolcro
- 35 Josef Imorde (Berlin)**
Angemessene Empfindungsräume.
Gedanken zur künstlichen Ruine
- 49 Bruno Schindler (Aachen)**
Raubkopie
Eine gefälschte Geschichte
- 55 Stephan Grünewald (Köln)**
"Mit Kopierbarkeit ist grundsätzlich ein Versprechen verknüpft"
- 67 Wolfgang Vollmer (Köln)**
Das kann ich aber auch!
Vom Zitat, dem Fake und der Nachempfindung in der Fotografie
- 75 Thomas Knüvener (Köln)**
Landschaft der Differenz
- 83 Stefan Haupt/Mirko Baum (Aachen)**
Mirjam Benkner (Berlin)
Ein Stadtschloss für Berlin/ Palast der Republik
- 91 Caroline Helmenstein (Aachen)**
Das Museum Plagiarius in Solingen
- 97 Naomi Ekset (Tokio)**
Eheschließung auf japanisch
- 101 Karl R. Kegler (Köln/Aachen)**
Godzilla trifft Poelzig
Europäische Kulissen, Kopie und Collage im phantastischen Film Japans
- 111 Eduard Kögel (Berlin)**
Gefälschte Identität oder Sehnsucht nach Exotik
- 124 Thema des nächsten Heftes**
Ephemere Architektur

Herausgeber

redaktion archimaera

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

Redaktion

Relja Arnautovic, Daniel Buggert,
Nadja Horsch, Karl R. Kegler, Joaquín
Medina-Warmburg, Joachim Müller,
Anke Naujokat, Martino Stierli

Herausgeber des Heftes

Raubkopie

Daniel Buggert

Redaktion des Heftes

Raubkopie

Daniel Buggert, Karl Kegler, Anke
Naujokat

Kontakt:

redaktion [at] archimaera.de

Grafik/ Layout

online: Karl R. Kegler

Druckfassung (pdf): Daniel Buggert

Heftlogo Raubkopie: Ingo Faulstich

technische Realisation

**Hochschulbibliothekszentrum des
Landes Nordrhein-Westfalen (hbz)**

Jülicher Straße 6

50674 Köln

Telefon: 0221 / 40075-173

Telefax: 0221 / 40075-190

copyright

Das Urheberrecht aller in **archimaera**
veröffentlichten Texte, sofern nicht
durch andere urheberrechtliche
Ansprüche geschützt, regelt die
Digital Peer Publishing (DiPP)
Lizenz. Jedermann darf die Texte
unter den Bedingungen der DiPP-
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.

Impressum

archimaera
architektur. kultur. kontext. online

ISSN:1865-7001

www.archimaera.de



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Daniel Buggert
(Köln/Aachen)

Verteidigung der Baugeschichte gegen ihre Liebhaber

Seien es die großen Rekonstruktionen oder zahlreiche historisierende Neubauprojekte, historische Architektur ist *en vogue*. Bei dieser Suche nach Nähe zur Geschichte handelt es sich jedoch zumeist um reine Liebhaberei, da allein die Formensprache der kopierten Architektur Beachtung findet. Die Baugeschichte muss sich von diesen Liebhabern befreien, um ihrer Aufgabe im aktuellen Architekturdiskurs gerecht zu werden. Hierzu gilt es die Authentizität historischer Gebäude zu erläutern und die Bedeutung architektonischer Originale für die Identität der Gesellschaft zu verdeutlichen.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-19508
April 2009
#2 "Raubkopie"
S. 7-12



Als Otl Aicher 1985 eine Ausstellung zur 100jährigen Geschichte des Automobilbaus konzipierte, ließ er es sich nicht nehmen, als Katalog eine kritische Bestandsaufnahme des Automobildesigns vorzunehmen. Der Titel des Buches lautet "Kritik am Automobil - Schwierige Verteidigung des Automobils gegen seine Anbeter"¹. Mit einer methodisch präzisen Analyse weist er nach, dass das Automobildesign zunehmend formalistischen Aspekten folgte. So unterstreicht ein "windschnittiges" Aussehen die Dynamik der Mobilitätsmaschine. Als Folge wurde der Cw-Wert des öfteren als werbewirksame Zahl auf Plakaten verewigt. Durch den einfachen Vergleich zwischen Cw-Werten "schneller" Automobile - Aicher nennt mit Jaguar E-Type (0,44), Porsche 911 Carrera (0,40) Citroën DS (0,38) Legenden der Automobilgeschichte - mit Giugiaros Fiat Uno (0,34) wird dies allerdings als Augenwischerei enttarnt. Ästhetische Wirkung und technische Notwendigkeit müssen eben voneinander unterschieden werden.² Die Formalismen, die Aicher diagnostiziert, steigern weder die Funktionalität noch lassen sie Designobjekte entstehen, die das Wesen ihrer selbst widerspiegeln. Liebhabern, die das Auto als ihr Objekt der Begierde entdeckt haben, fehlt also der notwendige Abstand, die ausreichende

Distanz, die Entwicklung ihres Fetischs voranzubringen. Ebenso wenig sind es natürlich die "Autogegner", die seit den 80er Jahren als Zeit wachsenden Umweltbewusstseins den "Autonarren" gegenüberstehen, die die Fortentwicklung des Design befördert haben.

Der Architektur und insbesondere der Baugeschichte ist durch die Diskussionen über Sinn und Unsinn von Rekonstruktionen Ähnliches widerfahren. In der Debatte, die in der Jury-Entscheidung zum Berliner Stadtschloss einen zwischenzeitlichen Höhepunkt erreicht hat, stehen die Liebhaber der "alten Architektur" den "Avantgardisten" entgegen. Die einen organisieren sich in Vereinen, die stets die Wörter "Geschichte" oder "Historie" in ihrem Namen tragen, die anderen lehnen es - den Autogegnern der 80er Jahre ähnlich - ab, sich mit Vergangenen auseinander zu setzen, obwohl auf dies ähnlich schwierig zu verzichten ist wie auf den praktischen Nutzen des Automobils. Gespräche zum Thema "Rekonstruktion" nehmen mitunter absurde Verläufe; oft gilt es zunächst, die Fronten und Zugehörigkeiten zu klären. Gibt man sich als Bauhistoriker zu erkennen, steht der Verdacht im Raum, man könne ein "böser Traditionalist" sein. Es ist zu hoffen, dass die Diskussion wieder sachlichere

Züge annimmt, damit die Architekturszene einen Weg aus einer offensichtlichen Krise findet. Festzustellen bleibt, dass die derzeitige Vorliebe für Kopien historischer Gebäude ein Phänomen der Gegenwart und kein Phänomen der Baugeschichte ist.

Der Rekonstruktionszwang

Die Rekonstruktion verlorener Gebäude stellt eines der vielen Mittel dar, die der Gesellschaft im Umgang mit ihrem Raum zur Verfügung stehen. Anwendung hat es immer dann gefunden, wenn große Schäden zu kompensieren waren, die in Folge



Wieviele Fassaden braucht ein Haus?
Das Kölner "Dominium" von Hans Kollhoff braucht sieben - fünf neue und zwei alte, die als Spolien in der Fassade kleben.
(Foto: D. Buggert)

von Naturkatastrophen oder mutwilliger Zerstörung durch den Menschen entstanden sind. Hierbei sind nicht nur Kriegsverluste, sondern ebenso die zahllosen Gebäude zu berücksichtigen, die ohne Not dem Bagger oder der Abrissbirne zum Opfer gefallen sind und heute noch zum Opfer fallen.

Die Gründe, Gebäude wieder aufzubauen, sind vielschichtig; zumeist steht die Suche nach Anknüpfungspunkten, nach Wiederherstellung einer historischen Kontinuität im Vordergrund, welche die Identität einer Gesellschaft geprägt hat. Die wiedererstellenden Bauten werden somit symbolhaft überhöht. Sie sind Zeichen, welche die Reaktion einer Gesellschaft in einer Extremsituation dokumentieren. Unter dieser Prämisse ist z.B. der Wiederaufbau der Dresdner Frauenkirche zu verstehen, da hierdurch ein starkes Zeichen gegen die Zerstörung und für eine hoffnungsvolle Zukunft gesetzt wurde. Letztlich ist an dieser Stelle nachgeholt worden, was im Westen der Bundesrepublik im Wiederaufbau der Nachkriegszeit geschehen ist. Auch dort sind wichtige Einzelbauten als identifikationsstiftender Ausgangspunkt für die weitere Entwicklung von Städten und Stadtvierteln

rekonstruiert bzw. wiederaufgebaut worden – wobei hierbei gerne die verbliebenen historischen Reste in der Umgebung dieser Einzelbauten zerstört und entfernt wurden.

Rekonstruktionen stellen die Möglichkeit dar, Zeichen zu setzen. Die Entscheidung für ein solches Vorhaben muss eben deshalb inhaltlich begründet sein und kann nicht bloß auf formalen Überlegungen fußen, zumal die Zeichenkraft schwindet, je häufiger das Mittel der Rekonstruktion gewählt wird. Besorgniserregend ist die derzeitige Situation, da in Folge verwirklichter Wiederaufbauprojekte immer neue Reproduktionswünsche aufkommen, deren Begründung allein in der Suche nach der "schönen Vergangenheit" liegt. Infolge dieser Reduktion auf eine formale Ebene hat sich der Wunsch entwickelt, nun ganze Straßenzüge "historisch" nachempfunden wieder erstehen zu lassen, da man zu der Überzeugung gelangt ist, nur diese Formen könnten den "Originalen" gerecht werden. Als Ergebnis steht nicht mehr die Zeichenhaftigkeit des einzelnen Gebäudes im Vordergrund, sondern der Wille, vergangene Verluste ungeschehen zu machen. Mancherorts entwickelt sich so geradezu ein Automatismus, der die zeitgenössische Architektur

außen vor lässt und unsere gebaute Umgebung auf eine hübsch-historische Kulisse reduziert.

Form follows Marketing

Nimmt man den Text Otl Aichers ernst, wird deutlich, dass seine Formalismuskritik wesentlich grundsätzlicher zu verstehen ist. Das Automobil dient ihm als Beispiel, die Spannung zwischen Form und Funktionalität zu untersuchen, die spätestens seit der Industrialisierung ein Dauerthema des Designs und auch der Architektur ist. Mit der Entwicklung des Industrial Designs zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird Form als maßgeb-

4,5 cm sind ein kurzer Weg in die Geschichte. Dahinter steht die Betonkonstruktion des 21. Jahrhunderts. Offensichtlich kann die thermische Trennung von Konstruktion und Fassade zur Beliebigkeit führen. Alles ist denkbar: Neo-Neo-Historismus aber auch moderne Glas-Glückseligkeit. (Foto: D. Buggert)



liches Verkaufsargument etabliert und Marktforschung sowie groß angelegte Werbekampagnen werden als Instrumente der modernen Marktwirtschaft entwickelt.³ In Folge dieser Entwicklungen wird die Verbindung von Form und Funktionalität vielfach aufgegeben, so dass lediglich eine Form bzw. Verpackung gesucht wird, die hohe Verkaufszahlen verspricht. Nicht das Objekt, sondern der *Look* und der passende *Slogan* bestimmen die Produktentwicklung.

Auch der Architekturmarkt nutzt *Labels*, um die entsprechenden Käufer-schichten zu locken. So finden sich in Immobilienanzeigen Häuser im Bauhaus-Stil, palladianische Villen und mediterrane Träume. Käufer benötigen diese Labels, um sich zu vergewissern, dass ein Objekt ihrer Lifestyle-Idee gerecht wird – ein Sicherheitsbedürfnis, das die morphologische Psychologie in zahlreichen Studien nachgewiesen hat.⁴ Sicherheit wird dadurch gewährleistet, dass ein Bezug zu etablierten, unumstrittenen Höhepunkten der Architektur "inszeniert" wird. Die marktgerechten Kategorien entstehen durch die Verwendung historischer Etiketten und Stilbegriffe, die lediglich auf die Formensprache der Produkte verweisen.⁵

Baugeschichte ist nicht bloß formale Betrachtung!

Tatsächlich ist die architektonische Formenlehre neben der historischen Bautypologie eine der Grundlagen bauhistorischer Betrachtungen. Dies ist darin begründet, dass der klassische Kanon die Architektur über Jahrhunderte hinweg geprägt hat. Es gilt die einzelnen Formen systematisch zu beschreiben und in ihrer künstlerischen Qualität zu beurteilen. Darauf aufbauend muss der Frage nachgegangen werden, warum welche Form an welcher Position zu finden ist und welchen Absichten Architekt und Bauherr bei dieser Verwendung des Formenrepertoires gefolgt sind. Die vielfältigen Beziehungen zwischen architektonischen Elementen und deren detaillierter Ausgestaltung lassen sich allerdings nur dann entschlüsseln, wenn weitere Dimensionen (Konstruktion, Raumstruktur, Zeitgeschmack usw.) in die Betrachtung einbezogen werden. So erklären erst Rituale, Zeremonien, Gepflogenheiten und gesellschaftliche Normen die Wegestrukturen und Raumhierarchien historischer Bauten, welche die Architektur als Bühne menschlichen Handelns verständlich werden lassen. Durch Vergleiche mit anderen Bau-

werken gibt die Gestaltung dieser Bühne Aufschluss über das Selbstverständnis des Bauherren und dessen Position in der Gesellschaft.

Die Methodik der bauhistorischen Betrachtung ermöglicht es also, ein Gebäude aus der Perspektive seiner Entstehungszeit zu beschreiben und als Quelle dieser Zeit zu erschließen. Wie bei allen historischen Wissenschaften kann es hierbei nicht darum gehen, aus der Geschichte Kopiervorlagen für heutiges Handeln zu entwickeln; die Aufgabe ist schwieriger. Das Ziel muss vielmehr sein, auf Grundlage dieser Arbeit zeitgebundene, der Mode unterwor-

Von der alten Repräsentationsfassade der alten Commerzbank (1911-1915, Carl Moritz) ist lediglich die Oberfläche erhalten geblieben. Dahinter befindet sich im rechten Teil (direkt neben dem Eingangsportal) die neon-beleuchtete Küche der Kantine.
(Foto: D. Buggert)



fene Aspekte der Architektur von dauerhaften, zumeist anthropologisch bestimmten Eigenschaften architektonischer Elemente zu trennen. Erst wenn diese Betrachtungstiefe erreicht ist, wird die Bedeutung und Qualität unserer architektonischen Vergangenheit deutlich, erst durch diese Art der Betrachtung wird die Bindung zwischen Gesellschaftsstruktur und architektonischer Form verdeutlicht und erst hierdurch wird der Auftrag an die Architektur deutlich, Lösungen zu entwickeln, die der eigenen Zeit gerecht werden.

Baugeschichte ist nicht Denkmalpflege!

In den Diskussionen der vergangenen Jahre werden zumeist Baugeschichte und Denkmalpflege gleichgesetzt. Natürlich sind beide sehr stark miteinander verwandt, beschäftigen sich doch beide mit historischer Bausubstanz. Während sich die Baugeschichte jedoch mit den Gebäuden in ihrer Zeit und deren Entwicklung bis heute beschäftigt, gilt das Interesse der Denkmalpflege dem heutigen Umgang mit diesen historischen Dokumenten. Konzepte für den Erhalt und die heutige Nutzung historischer Gebäude können andererseits erst auf Grundlage bauhistorischer Gutach-

ten entwickelt werden, so dass die Baugeschichte eine wesentliche Hilfswissenschaft der Denkmalpflege ist. Ebenso selbstverständlich unterstützen sich beide Disziplinen, da der Bauhistoriker Interesse am Erhalt seiner Hauptquellen hat und umgekehrt die Erläuterung der historischen Bedeutung des Baubestandes durch die Baugeschichte den Denkmalpfleger in seiner Argumentation unterstützt. Festzuhalten bleibt, dass sich Denkmalpflege und Baugeschichte zwar gegenseitig bedingen, aber nicht identisch sind. Baugeschichte eröffnet die Möglichkeit, Grundsätzliches über die Architektur, den Menschen und dessen gesellschaftliches Zusammenleben zu lernen.

Chancen

An der Flut von Dokumentationen oder Kinofilmen, die sich historischen Themen widmen, wird deutlich, dass Geschichte ganz ohne Zweifel einen hohen Stellenwert in unserer Gesellschaft hat. Dieses Interesse ist in Zeiten wachsender Verunsicherung durch die verwirrenden Verflechtungen der globalisierten Welt in der Suche nach Identität begründet. Daher muss die Baugeschichte in der Vermittlung ihres Wissens einen ihrer wichtigsten Aufträge sehen. Sie darf sich allerdings we-

der darauf beschränken, die Schönheiten historischer Gebäude zu preisen, noch reicht es aus, in nachgespielten Szenen zu zeigen, wie Menschen der Vergangenheit gelebt haben. Es gilt vielmehr, der Verpflichtung nachzukommen, die architektonische Qualität historischer Gebäude mit den oben umrissenen Methoden darzustellen, um in der Gesellschaft ein Verständnis für die Authentizität historischer Gebäude zu entwickeln. Nur durch die Kenntnis der Vergangenheit und durch den Respekt vor den Leistungen dieser Vergangenheit kann es dann gelingen, das Vertrauen in die eigene Zeit zu stärken und die Notwendigkeit der verant-

Fehlt etwas, so bauen wir es eben dazu!
Damit die zweite historische Fassade nicht zum Abziehbild wird, wurde ihr eine Ecke "angedichtet". Diese kann dann kunstvoll mit der neuen Fassade (im Stil der School of Chicago) verwoben werden.
(Foto: D. Buggert)



wortungsvollen zeitgemäßen Gestaltung unserer Welt zu verdeutlichen.

Für die Architektur bedeutet dies, dass sie eine enge Verbindung zwischen aktuellem Geschehen und bauhistorischer Wissenschaft nicht aufgeben darf. Baugeschichte liefert Grundlagen, die helfen, das Vertrauen der Gesellschaft in die Schaffenskraft der eigenen Zeit zurück zu gewinnen. Dass dieses Vertrauen belastet, wenn nicht gar verspielt ist, wird an den zahlreichen aktuellen Rekonstruktionsprojekten deutlich.

Die Ursachen für den Vertrauensverlust in die zeitgenössische Architektur sind äußerst vielschichtig. Als

ein wesentlicher Aspekt ist allerdings die Frage nach der Angemessenheit der eingesetzten architektonischen und materiellen Mittel herauszustellen. Diese Frage wurde bei der Verwendung des klassischen Kanons in der historischen Architektur stets diskutiert. Die Architektur der Moderne hat zwar diesen Kanon überwunden, allerdings kann sie sich nicht der Forderung nach angemessenen Formen in Beziehung zur Funktionalität der Architektur entziehen. Wird diese Forderung weiterhin vernachlässigt, so muss sich auch die Architektur den Vorwurf des Formalismus gefallen lassen. Ein Vorwurf, den es der Automobilbranche heute stärker denn je zu machen gilt.

Anmerkungen:

1 Otl Aicher: *Kritik am Auto, Schwierige Verteidigung des Autos gegen seine Anbeter; eine Analyse von Otl Aicher*. München 1996.

2 Noch deutlicher wird die Diskrepanz zwischen ästhetischer Erwartung und technischer Optimierung der Form durch die strömungstechnischen Experimente von Prof. Wunibald Kamm und Paul Jarray. Vgl. Aicher: *Kritik am Auto*. S. 11ff. Zu den Cw-Werten S. 19.

3 Zur Entwicklung des Automobildesigns und der Entwicklung

der großen Automobilkonzerne in Amerika: Axel Matthiessen: *Vom Kasten auf Rädern zur rollenden Skulptur: Die Revolutionierung des Automobildesigns in den 30er Jahren*. Hamburg 1990 [1986].

Zu empfehlen sind zudem Schriften von und über Harley Earl und Raymond Loewy, zwei der einflussreichsten amerikanischen Designer des frühen 20. Jahrhunderts.

4 Siehe Interview mit dem Psychologen Stephan Grünewald, "Mit Kopierbarkeit ist grundsätzlich ein Versprechen verknüpft" in dieser Ausgabe.

5 Entsprechende Beispiele werden natürlich nicht in den etablierten Architekturzeitschriften gezeigt, bemüht man allerdings z.B. den Katalog der Architektenkammer NRW zum *Tag der Architektur*, so kann man den Querschnitt des Bauens im Verlauf eines Jahres bewundern. Hier finden sich zinnenbekrönte mediterrane Villen des Sauerlandes neben zahlreichen belanglosen Häusern, deren einzige Qualität darin begründet ist, dass sie den Niedrigenergiestandard erfüllen. (Dem Autor lag der Katalog des "Tag der Architektur 2007 – 16./17. Juni 2007" vor).



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Anke Naujokat
(Aachen)

Kopie der Kopie.

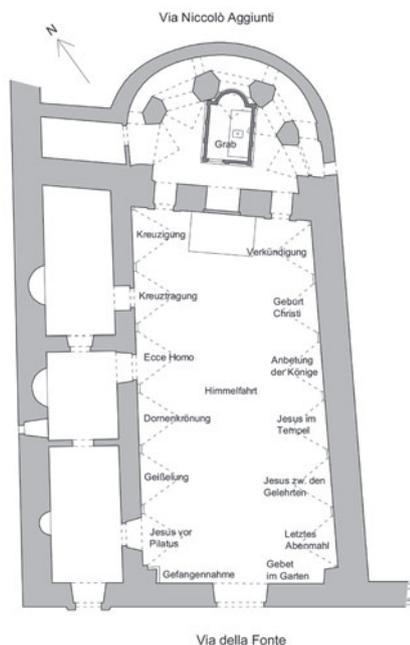
Das Heilige Grab von San Rocco, Sansepolcro

In der Unterkirche San Rocco in Sansepolcro erhebt sich eine Kleinarchitektur, die laut Inschrift als Kopie des Jerusalemer Christusgrabes ausgewiesen ist. Statt sich an die architektonische Gestalt des nächstlichen Originals anzulehnen orientiert sie sich jedoch an einer älteren Heiliggrabkopie, dem Heiliggrabtempietto von Leon Battista Alberti in San Pancrazio, Florenz. Der Aufsatz untersucht, auf welche Weise die „doppelte Kopie“ ihr Vorbild interpretiert und stellt Überlegungen zu Motivation, Bedeutung und Autorschaft der Heiliggrabkopie von Sansepolcro an.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-19183
Januar 2007
#2 "Raubkopie"
S. 13-34



Abb. 1a-b. Heiliggrabtempietto und Grundriss der Unterkirche der Chiesa di San Rocco in Sansepolcro. Foto aus Tafi 1994 (vgl. Anm. 38), S. 386. Zeichnung: A. Naujokat.



In der Unterkirche der *Chiesa di San Rocco* in Sansepolcro (Toscana, Provinz Arezzo) erhebt sich ein miniaturhafter Sandstein-Tempietto von einfacher quaderförmiger Gestalt. Der kleine Bau ist frei in dem unterirdischen, kryptenartig gewölbten Raumteil aufgestellt, der das ehemalige Oratorium im Nordosten halbrund abschließt (Abb. 1).¹

Ringsum gliedern Pilaster den blockhaften Baukörper und dienen als optisches Auflager für einen umlaufenden bekrönenden Fries. Während die hintere Schmalseite des Tempietto mit einer halbrunden Apsis abschließt, führt an der vorderen eine niedrige Kriech-

tür in eine kleine Kammer. Hier im Inneren befindet sich zur Rechten des Eintretenden ein einfacher steiner Grabtrog, der beinahe die gesamte Länge und etwa die Hälfte der Breite der Kammer einnimmt (Abb. 2).

Die quadratisch gerahmte Inschrift über der Kriechtür gibt Aufschluss über das Entstehungsdatum der Kleinarchitektur im Jahr 1596.² Obendrein klärt sie den Besucher auch über die Bedeu-

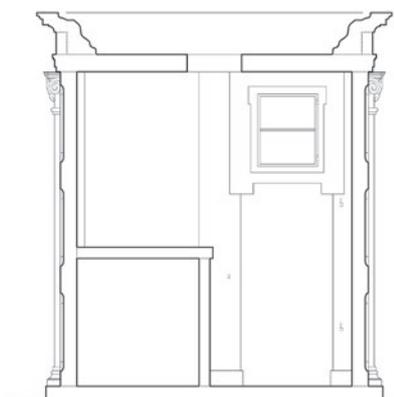
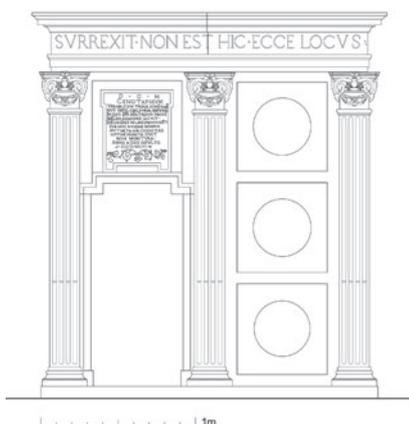
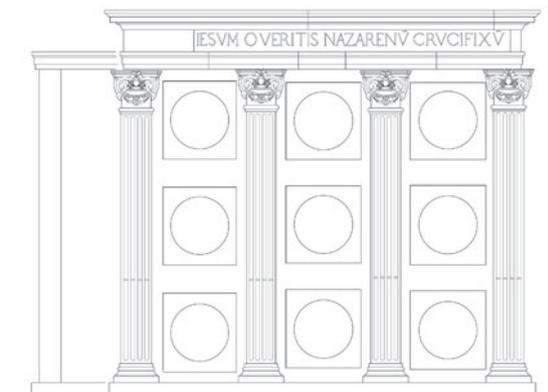
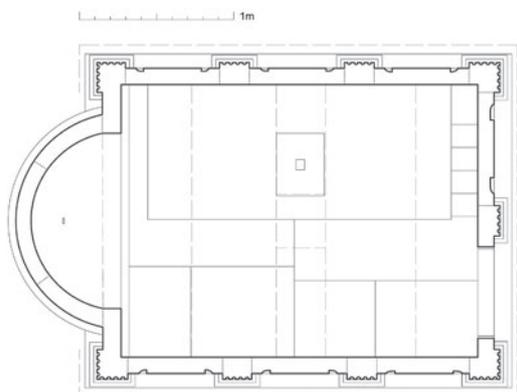


Abb. 2a-d. Der Heiliggrabtempietto von San Rocco. Grundriss, Ansicht der westlichen Längsseite, Ansicht der Eingangsseite, Querschnitt. Zeichnungen: A. Naujokat.

tung des Tempietto auf: "CENOTAPHIVM VERAM, CVM TRINA DIMENSIONE EIVS SEPVLC HRI, FORMA REFERENS, IN QVO CHRISTVS DOMINVS TRIDVO PROPE IERUSALEM EXANIMIS IACVIT"³ (Abb. 3) – es handelt sich folglich um eine "Heiliggrabkopie", einen Nachbau des Grabes Christi in Jerusalem.

Das Heilige Grab in Jerusalem und seine Nachbauten

Das leere Grab Christi in Jerusalem wird seit der Auferstehung Jesu als Beweisstück des für den christlichen Glauben zentralen Erlösungsversprechens verehrt. Die unterirdische Grabkammer, in der der Leichnam des Gekreuzigten laut der Evangelien drei Tage lang geruht hatte, war im vierten Jahrhundert auf Veranlassung des römischen Kaisers Konstantin aus dem Felsstein isoliert, von einer kleinen polygonalen Säulenädikula architektonisch gefasst und nobilitiert und zuletzt von der Rotunde der *Anastasis*, der Grabeskirche, schützend umbaut worden. Im Laufe des Mittelalters wurde die Grabesädikula mehrfach zerstört und jeweils leicht modifiziert auf den Resten des konstantinischen Baus wiedererrichtet (Abb. 4, 5).⁴

Abb. 3. Die Inschriftentafel über der Kriechtür des Heiliggrabtempietto von San Rocco. Zeichnung: A. Naujokat.

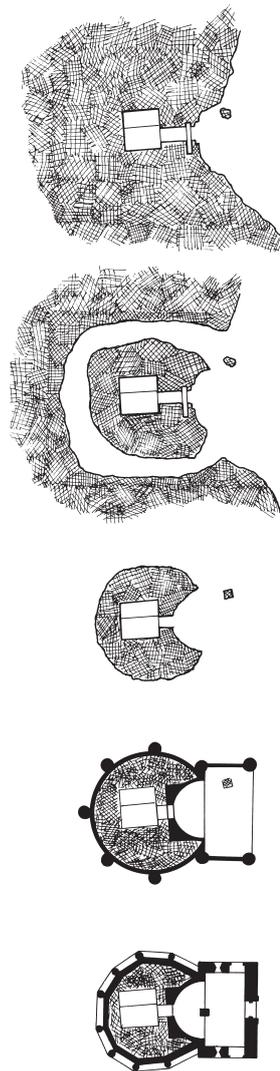
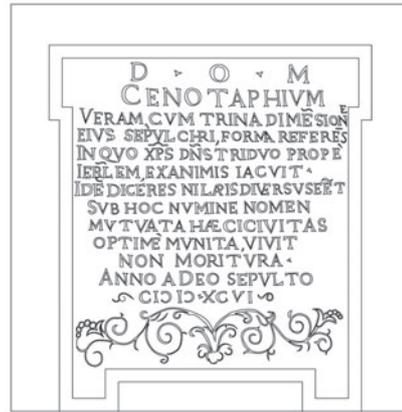
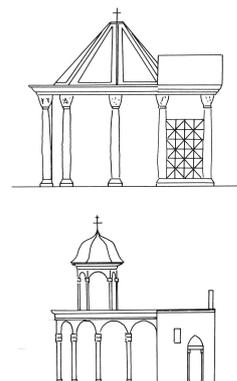
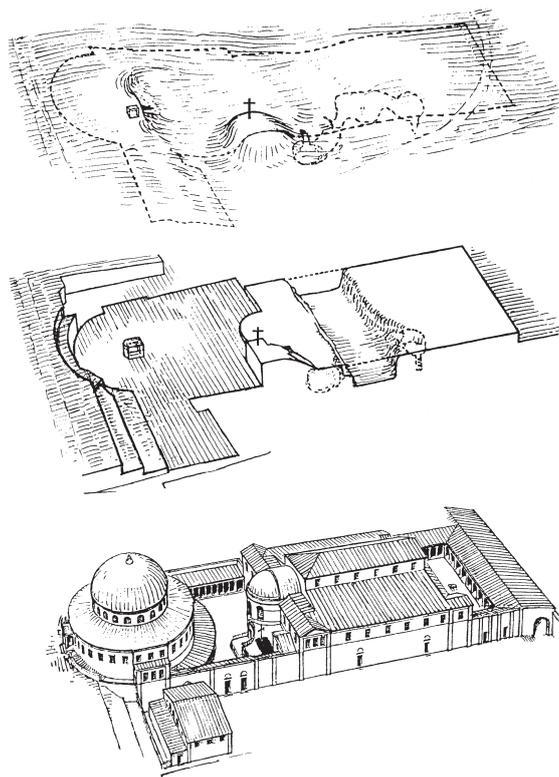


Abb. 4. Isolierung der Jerusalemer Felsengrabkammer unter Kaiser Konstantin und architektonische Ausgestaltung der konstantinischen und mittelalterlichen Heiliggrabädikula. Umzeichnung nach Biddle 1998 (vgl. Anm. 4), S. 105 und John Wilkinson: "The tomb of Christ. An outline of his structural history". In: *Levant* 4 (1972), S. 83-97.



Als reliquienhaft verehrte historische Stätte der Auferstehung hatte die Heiliggrabädikula schon seit dem sechsten Jahrhundert, vor allem aber in den Jahrhunderten der Kreuzzüge im Abendland zahlreiche Nachbauten angeregt, von denen heute über ganz Europa verteilt noch mindestens fünfzehn erhalten sind (Abb. 6).⁵ Die vorrangige Aufgabe solcher mittelalterlicher und spätmittelalterlicher Heiliggrabkopien bestand darin, in Stellvertretung des nahöstlichen Prototyps die eschatologische Verheißung des ewigen Lebens anhand des Paradoxons des "leeren Grabes" greif- und nachvollziehbar zu machen. Darüber hinaus konnten die Repliken eine ganze Reihe weiterer Funktionen erfüllen: man errichtete sie als sie Ziele von Ersatzwallfahrten mit gleicher Ablasswirkung wie das Original, als Kulissenbauten für die szenische Aufführung des

Abb. 5: Die konstantinische Grabeskirche in Jerusalem. Prozess der Monumentalisierung des Christusgrabes. Umzeichnung nach Kenneth John Conant: "The original buildings at the Holy Sepulchre in Jerusalem". In: *Speculum* 31 (1956), S. 17.



Eine unähnliche Kopie

Die Ende des 16. Jahrhunderts errichtete Heiliggrabkopie von San Rocco in Sansepolcro muss innerhalb der Architekturgeschichte der Heiliggrabkopien als Sonderfall gelten. Während der Brauch, Nachbauten des Heiligen Grabes zu errichten, in Italien das gesamte Mittelalter hindurch verbreitet war, hatte diese Tradition dort mit der Wende zum 16. Jahrhundert ihr Ende gefunden. Gegenreformation und Barock führten hier nicht wie in den katholisch gebliebenen oder rekatholisierten Gegenden Mittel- und Osteuropas zum Neuaufleben

Abb. 6a-f. Von links oben nach rechts unten: Die Heiliggrabkopie von Eichstätt (vor 1166), Bologna (12. Jh.), Aubeterre (12. Jh.), Konstanz (13. Jh.), Görlitz (vor 1504), Augsburg (vor 1506). Fotos: A. Naujokat.

Osterdramas, als theologisch-didaktische Lehrbauwerke und Medien der Kreuzzugspropaganda, als persönliche Dankes- oder Erinnerungsarchitekturen heimgekehrter Palästinafahrer oder als Heilsgaranten an der letzten Ruhestätte ihrer Stifter.⁶

der Heiliggrabimitationen während des 17. und 18. Jahrhunderts.⁷

Neben dem außergewöhnlichen Auftreten einer Heiliggrabkopie in Italien um das Jahr 1600 erstaunt auch, dass die architektonische Gestalt des Tem-

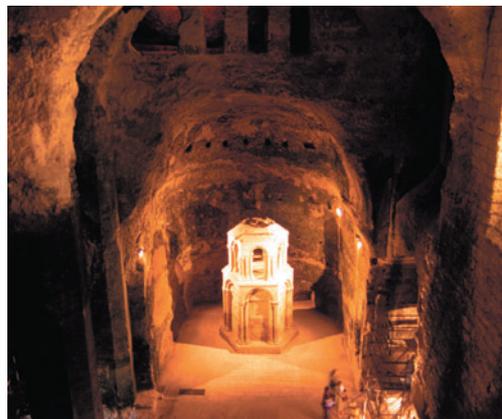
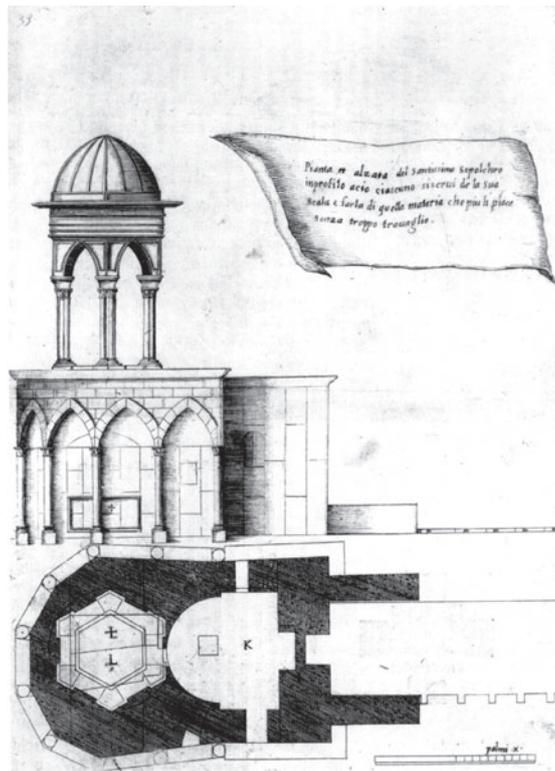


Abb. 7. Bernardino Amico, erste maßstabgerechte Darstellung der Jerusalemer Heiliggrabädikula, 1620. Aus: Krüger 2000 (vgl. Anm. 4), S. 165.



diert – als Reminiszenz an die konstantinische Heiliggrabädikula von allen späteren Um- und Neubauten des Jerusalemer Grabbaus übernommen. Der polygonale Baukörper, der die eigentliche Grabkammer umfasste, trat so auch im 16. Jahrhundert noch deutlich als Kern der Anlage hervor, zumal er im 11. Jahrhundert durch einen sechs-säuligen Dachbaldachin über der kaminartigen Dachöffnung der Grabkammer einen zusätzlichen architektonischen Akzent erhalten hatte.

Für die Rezeption des Heiligen Grabes im Abendland stellte die

Veröffentlichung der Armico-Zeichnungen als Stichwerk im Jahr 1609 bzw. 1620 eine bedeutsame "Zeitenwende" dar. Mit ihnen wurde die exakte architektonische Gestalt des Originals weithin und problemlos verfügbar. Die maßstäbliche Vorlage ermöglichte potentiellen Erbauern von Heiliggrabkopien die Errichtung identischer Nachbildungen ohne die direkte Kenntnis des weit entfernten Originals.

Die Heiliggrabkopie von San Rocco datiert allerdings gemäß ihrer Inschrift wenige Jahre vor diese Zeitenwende. Sie muss folglich noch vor dem Hintergrund der Tradition der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Heiliggrabkopien betrachtet werden. Diese Nachbauten weichen trotz ihrer oft quellentextlich oder inschriftlich verbrieften Ähnlichkeit mit dem Original von dessen Gestalt meist erheblich ab. Für das Verständnis ihres komplexen *simile*-Charakters ist unsere moderne Definition der "Kopie" als fotografisch genaues Abbild ungeeignet. Ein Grund hierfür liegt in der Tatsache, dass im Mittelalter die Bedeutungsübertragung der Formübertragung vorausging: Vorbilder wurden nicht wegen ihres künstlerischen Wertes oder aus ästhetischen Gründen reproduziert, sondern wegen der mit ihnen verbundenen Bedeutung, die man auf die Imitation zu übertragen suchte.⁹

pietto von San Rocco mit der zeitgenössischen Überlieferung des Jerusalemer Vorbildes wenig gemeinsam hat. Schließlich ist der Zustand des Jerusalemer Christusgrabes, wie er sich zur Bauzeit der Heiliggrabkopie um 1600 darbot, durch die Zeichnungen des Franziskaners Bernardino Amico sehr exakt überliefert. Amico hatte während seiner 1593-1597 unternommenen Palästina-reise, die zeitlich mit der Errichtung des Nachbaus von Sansepolcro zusammenfällt, die erste maßstabgerechte und exakt vermaßte Bauaufnahme der Jerusalemer Heiliggrabädikula in orthogonaler Projektion verfasst (Abb. 7).⁸

Die Grundrisse, Ansichten und Schnitte zeigen, dass die ursprüngliche Zentralbaugestalt des konstantinischen Säulenpavillons während der vergangenen zwölf Jahrhunderte stark verunklart worden war: Die vorgelagerte offene Portikus war bereits im 11. Jahrhundert verschlossen und in der Form eines rechteckigen Vorraums zu einem eigenständigen Bauteil der Ädikula gemacht worden, welchen man bei einer erneuten Restaurierung der Ädikula im Jahr 1555 schließlich mit der polygonal umbauten Grabkammer verschmolzen hatte (Abb. 4). Das nobilitierende Element der Säulenstellung wurde – wenn auch zur bloßen Wandgliederung degra-

Das freie, "kreative" Kopieverständnis des Mittelalters liegt darüber hinaus auch im Fehlen verbindlicher Bildvorlagen und im Primat der mündlichen Überlieferung begründet, die eine oft verkürzte, auf versatzstückhafte Zitate beschränkte Rezeption des Vorbildes im Nachbau zur Folge hatte.¹⁰

Der Erbauer des Heiligen Grabes von San Rocco war wie alle früheren Erbauer von Heiliggrabkopien, die das Original nicht aus eigener Anschauung kannten, auf die zwar zahlreich verfügbaren, aber subjektiven und daher äußerst heterogenen und widersprüchlichen Zeugnisse der mündlichen, schriftlichen und bildlichen Überlieferung angewiesen. Anhand des uneinheitlichen Materials war es schwierig, ein zuverlässiges Bild des nachzubildenden Objekts zu gewinnen.

Beim Entwurf der Heiliggrabkopie von San Rocco besann man sich daher offenbar auf einen Kunstgriff, der in der Geschichte der Heiliggrabkopien Tradition besaß: Statt sich auf die persönlich gefärbten Beschreibungen oder die uneinheitliche Bildüberlieferung der Jerusalemer Grabesädikula zu verlassen, berief man sich auf einen andernorts bereits existierenden Nachbau. Die Wahl fiel auf das geografisch nächste Beispiel und damit gleichzeitig auf eine der

architektonisch bemerkenswertesten Nachbildungen der Jerusalemer Grabesädikula überhaupt: die Heiliggrabkopie, die Leon Battista Alberti um das Jahr 1467 über dem Grab des Florentiner Kaufmanns Giovanni Rucellai in einer Seitenkapelle der Kirche San Pancrazio in Florenz hatte errichten lassen.

Beim Tempietto von San Rocco handelt es sich damit um einen doppelten Nachbau, eine "Kopie der Kopie". Warum wurde ausgerechnet das prominente florentiner Vorbild ausgewählt?

Das Vorbild: Leon Battista Albertis Heiliggrabtempietto in San Pancrazio, Florenz

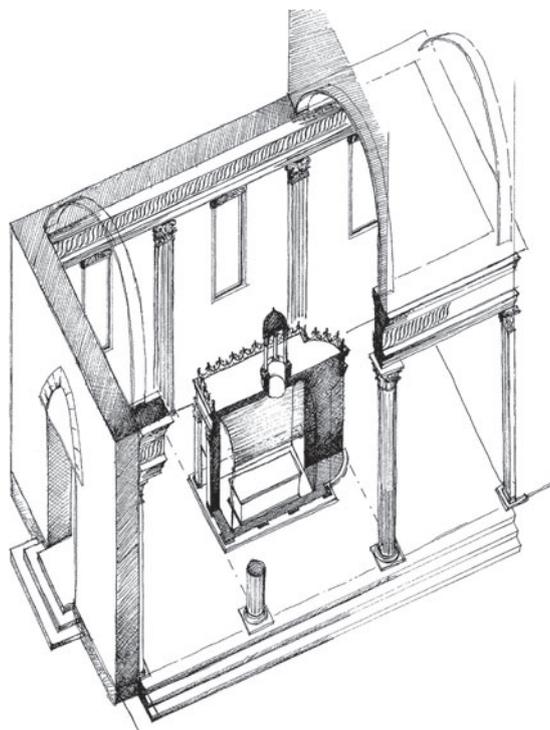
Der vom Baumeister der Heiliggrabkopie von San Rocco als Vorbild ausgewählte Florentiner Heiliggrabtempietto erhebt sich über der Familiengruft der Kaufmannsfamilie Rucellai in einer Seitenkapelle der ehemaligen Pfarr- und Klosterkirche San Pancrazio.¹¹ Es handelt sich um einen quaderförmigen Bau, dessen Außenwände durch umlaufende Pilaster gegliedert sind. Das abschließende schwere Kranzgesims trägt eine Inschrift aus antikisierenden Monumentallettern und wird von einem Kranz marmorner Lilien bekrönt, der den miniaturhaften Bau wie ein monumentalisiertes Reliquiar erscheinen lässt (Abb. 8).

Die dem Baukörper an seiner östlichen Schmalseite angefügte Scheinapsis tritt im Inneren der Grabesädikula nicht zutage, sondern ist massiv ausgeführt und somit allein auf die Wirkung nach außen hin konzipiert. Die gewölbte Grabkammer betritt man durch eine auf der anderen Schmalseite außermittig angeordnete Kriechtür. Ihre einfache rechteckige Grundrissfläche wird etwa zur Hälfte von einem Sarkophag zur Rechten des Eintretenden eingenommen (Abb. 9, 10).



Abb. 8. Der L. B. Alberti zugeschriebene Heiliggrabtempietto in der Cappella Rucellai von San Pancrazio, Florenz. Foto: A. Naujokat.

Abb. 9. Der Heiliggrabtempietto im Zentrum der Cappella Rucellai. Rekonstruktion der Kapelle vor ihrer Vermauerung gegenüber dem Kirchenschiff im Jahr 1808/09. Zeichnung: A. Naujokat.



Im Gegensatz zur schmucklosen Grabkammer¹² ist der Außenbau des Florentiner Tempietto von erlesener Material, Farb- und Formenfülle. Kannelierte Pilaster aus weißem Carraramarmor unterteilen die Wandflächen in schmale Wandfelder, welche durch ein rahmendes Gerüst aus dunklen Marmorstreifen in je drei übereinander stehende weiße Quadratfelder gegliedert sind. Das Zentrum eines jeden Quadrates wird von einer kreisförmigen Rosette aus polychromem Marmor eingenommen.

Wie bei allen anderen mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Heiliggrabkopien lassen sich beim Florentiner Nachbau verschiedene Qualitäten und Methoden der architektonischen Bezugnahme auf das Jerusalemer Vorbild unterscheiden:¹³

Die äußere Hülle greift einige der wichtigsten "Heiliggrabkürzel" auf, wie sie aus den Pilgerberichten und aus der Bildüberlieferung geläufig sind und wie sie als selektive Zitate auch bei den meisten älteren Heiliggrabkopien die Wiedererkennung des Originals in der Kopie befördern sollten. So bildet der Außenbau die charakteristische Zweiteiligkeit des Originals ab, obwohl sich der Tempietto auf die Nachbildung der Grabkammer ohne die ihr vorgelagerte Engelskapelle beschränkt.¹⁴ Daneben

ist die Übernahme der den Grabbau nobilitierenden Pilastergliederung das wohl am häufigsten von den Heiliggrabkopien zitierte Erkennungszeichen des Jerusalemer Originals. In Florenz wird die mittelalterliche Blendarkatur des Vorbildes zum antikisierenden Gebälk über kannelierten Pilastern umgedeutet. Das tholosförmige hölzerne Dachtürmchen des Florentiner Tempietto verweist ebenfalls auf das Original, dessen sechssäuliger Dachaufsatz über der Grabkammer von vielen Heiliggrabkopien gleichsam als "ikonografisches Wahrzeichen" zitiert wird.¹⁵

Auch die Marmorverkleidung des Tempietto muss – noch bevor man auf die spezifisch florentinische Tradition der Inkrustation verweist – zunächst aus dem Konzept der Kopie heraus gedeutet werden, denn stets heben die Pilgerbeschreibungen bewundernd hervor, dass die Jerusalemer Ädikula rundum mit marmornen Tafeln verkleidet war.¹⁶

Die Nachbildung der eigentlichen Grabkammer ist in Florenz durch eine andere Qualität des architektonischen Kopierens gekennzeichnet als der Außenbau. Wie die meisten mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Heiliggrabkopien weist der Florentiner Tempietto im Inneren eine starke formale Abhängigkeit vom Jerusalemer Original auf (Abb. 11). Die exakte Kopie der engen gewölbten Gruft mit niedriger Eingangstür und Grab zur Rechten liegt im Status der Jerusalemer Grabkammer als Reliquie begründet: Dies ist der Ort, der durch den Kontakt mit dem Körper des Gekreuzigten geheiligt wurde. Beim Florentiner Heiliggrabtempietto wird der eigentliche Grabplatz als freistehender Marmorsarkophag interpretiert und so zusätzlich nobilitiert, statt wie bei den meisten Heiliggrabkopien analog zur Jerusalemer Anordnung in Form eines schlichten Grabtogs die ganze Länge der Grabkammer einzunehmen.

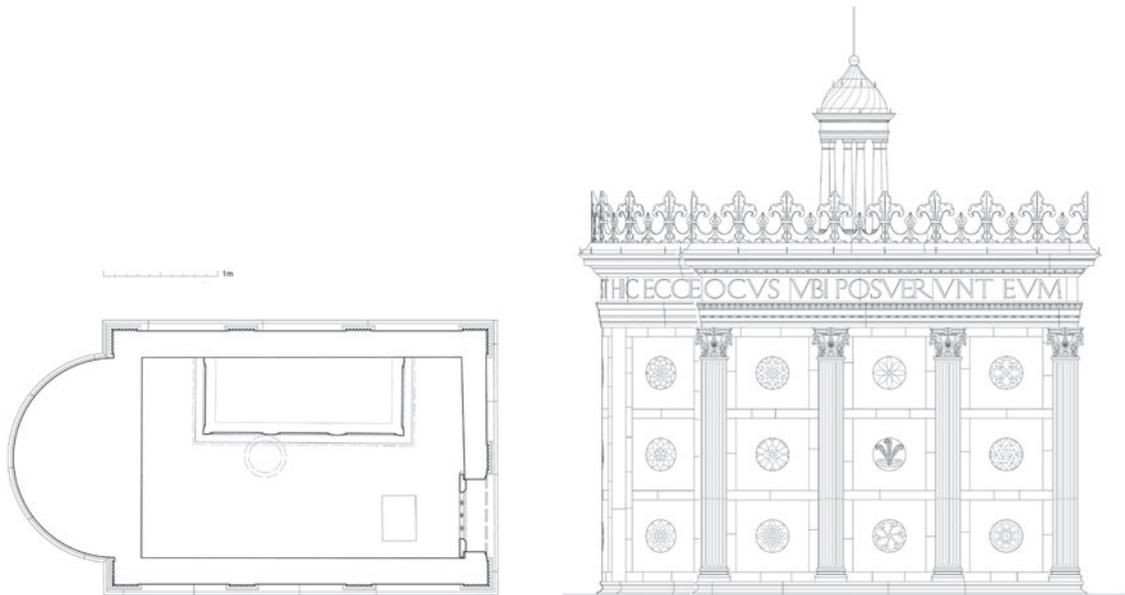
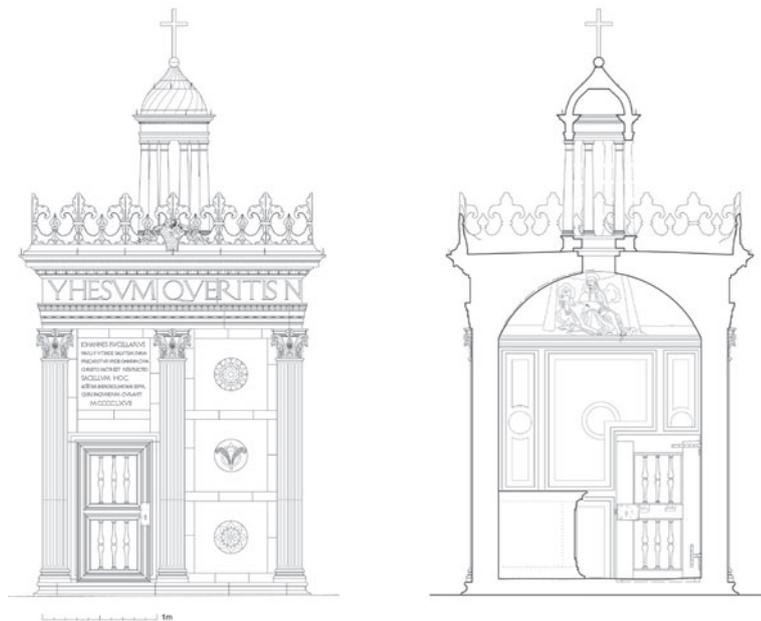


Abb. 10a-d. Grundriss, Nordansicht, Eingangsansicht und Querschnitt des Florentiner Heiliggrabtempietto. Zeichnungen: A. Naujokat.



Wie die meisten der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Heiliggrabkopien ist Leon Battista Albertis Nachbau das Ergebnis einer Synthese von *imitatio* und *inventio*. Neben die unmittelbar auf das Vorbild verweisenden und so dessen Wiedererkennung befördernden Merkmale treten individuell interpretierende Anteile, die bewusst vom Vorbild abweichen und speziell auf den zeitlichen und inhaltlichen Kontext der jeweiligen Kopie zugeschnitten sind.

Erwähnt sei in diesem Zusammenhang unter anderem die raffinierte Verschneidung von Elementen unterschiedlicher Maßstabebenen, durch die Alberti zugleich die Miniaturisierung und Monumentalisierung des Tempietto erreicht: während der durch mittelalterliche Schreinbekrönungen

inspirierte Lilienkranz den Tempietto zu einem mikroarchitektonischen Objekt verkleinert, verleiht die unmittelbar darunter verlaufende, in Anlehnung an monumentale römische Bauinschriften gestaltete Friesinschrift mit der Auferstehungsbotschaft des Markusevangeliums dem Bau einen monumental-triumphalen Charakter. Alle Parameter der Friesinschrift sind zudem so berechnet, dass die drei triumphalen Worte NON EST HIC (*Er ist nicht hier*) im Zentrum der Apsis hervorgehoben werden (Abb. 12).

Auffällig und nicht durch seinen Status als Architekturkopie zur erklären ist auch, dass der Tempietto sich mit dem Dekorationssystem der schwarzweißen Marmorinkrustationen und dem Motiv des Lilienkranzes ge-



Abb. 11. Blick in die Grabkammer einiger mittelalterlicher und spätmittelalterlicher Heiliggrabkopien (links unten: Florenz; von dort aus im Uhrzeigersinn: Eichstätt, Bologna, Acquapendente). Fotos: A. Naujokat.

zielt in die künstlerischen und symbolischen Traditionen der Arnostadt stellt.¹⁷ Indem Alberti auf diese Weise das im Tempietto materialisierte eschatologische Heilsversprechen mit der Hoffnung auf eine der Arnorepublik von Gott verheißene glorreiche Zukunft verknüpfte, wusste er dem Bauwerk auch eine unverkennbar patriotische Lesart zu verleihen.

Die doppelte Kopie

Das Phänomen der "doppelten Kopie" ist im Kontext der Heiliggrabimitationen kein Novum, sondern lässt sich bereits seit dem hohen Mittelalter nachweisen. So ließ der Paderborner Bischof Heinrich II. von Werl seine Heiliggrabkirche auf der Krukenburg bei Helmarshausen (1126) in formaler Anlehnung an Bischof Meinwerks ältere Jerusalemkirche in Paderborn (1036) erbauen (Abb. 13).¹⁸ Diese frühe gezielte Reproduktion einer bereits existierenden Ko-

pie ist freilich ein Einzelfall. Motivation waren vor allem legitimatorische Erwägungen des unkanonisch gewählten Bischofs, der sich durch den Nachbau in eine direkte Linie mit seinem allseits verehrten Vorgänger Meinwerk zu stellen suchte.

Die Erbauer spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Heiliggrabimitationen griffen dagegen häufiger auf schon bestehende Nachbildungen des Christusgrabes zurück. So lässt sich als Vorlage für die Heiliggrabädikulen von Gelnhausen/Bad Homburg (1490) und Görlitz (1481) das nicht erhaltene Heilige Grab am Nürnberger Norisstift (1459) ausmachen (Abb. 14).¹⁹ Vor allem aber war die Errichtung "doppelter Kopien" während des "Heiliggrab-Booms" in der Epoche von Gegenreformation und Barock beliebt, als man eine möglichst große formale Übereinstimmung der Imitationen mit dem Original anstrebte. Der Görlitzer Nachbau dien-

Abb. 12. Ostansicht des Florentiner Heiliggrabtempetto. Foto: A. Naujokat.



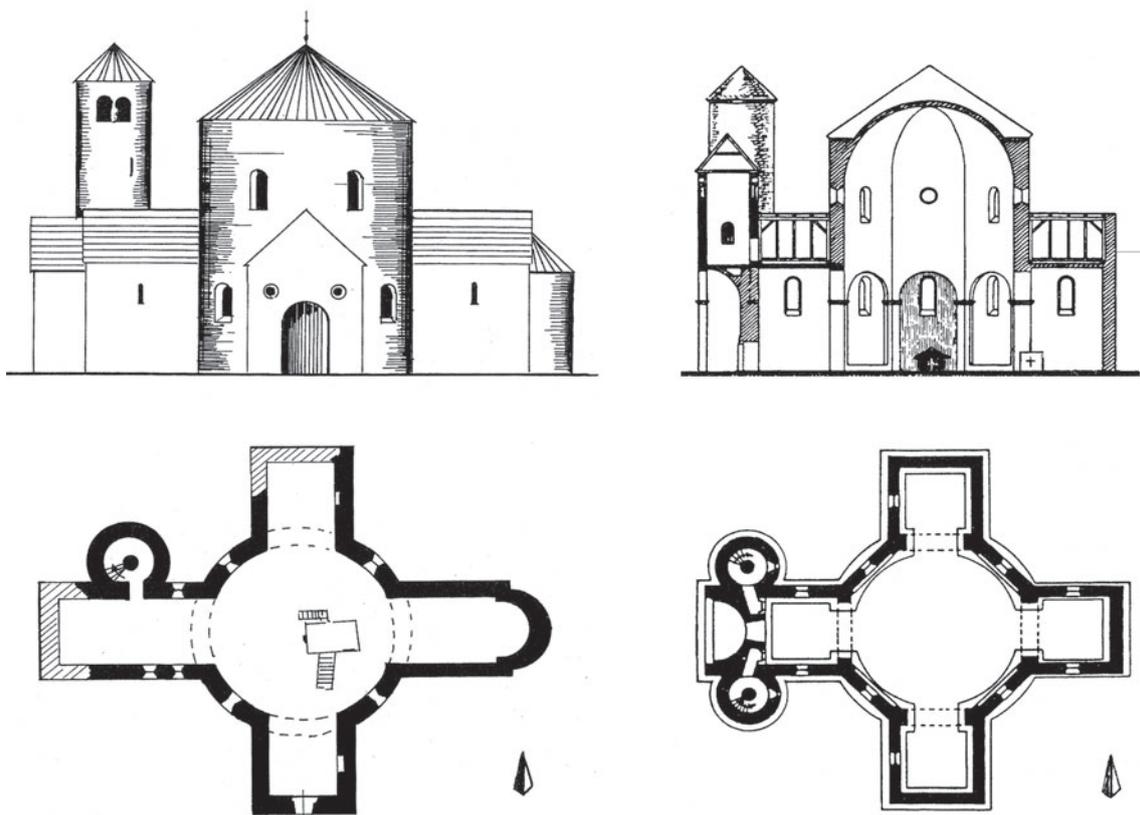
Bezug zu nehmen, statt sich bei der Errichtung ihrer Heiliggrabkopien auf die zahlreich kursierenden Beschreibungen und Bildüberlieferungen des Jerusalemer Grabes zu verlassen? Schließlich war die Nachbildung einer Vorgängerkopie mit erheblichem Aufwand verbunden. Zwar war das gewählte Vorbild nicht annähernd so schwierig zu erreichen wie der Jerusalemer Prototyp, doch musste man auch dorthin eigens eine Reise unternehmen und kundiges Personal mit der Anfertigung einer fachmännischen Bauaufnahme beauftragen.

Abb. 13. Rekonstruktion der Heiliggrabkirche auf der Krukenburg bei Helmarshausen (1126; nach Nothnagel/Schmidt) und Rekonstruktion der Jerusalemkirche Bischof Meinwerks in Paderborn (1036; nach B. Ortmann). Aus: Hans Jürgen Brandt (vgl. Anm. 19), S. 185.

te während dieser Zeit seinerseits als bauliche Autorität für mindestens drei weitere Heilige Gräber: Die Nachbauten von Sagan (1598-1607), Neuland bei Löwenberg (um 1700) und Ujazdów bei Warschau (ca. 1723).²⁰

Was genau mag die Baumeister dazu bewogen haben, auf bereits existierende Nachbauten "aus zweiter Hand"

Die Motivation "doppelter Kopien" erklärt sich offenbar aus der größeren Verlässlichkeit, die man dem Medium der Architektur gegenüber der bildlichen und schriftlichen Überlieferung zuerkannte. Wenigstens vor dem Erscheinen von Amicos maßstäblicher Bauaufnahme muss man die Autorität der gebauten Kopien geschätzt haben, die gegenüber anderen Bildzeugnis-



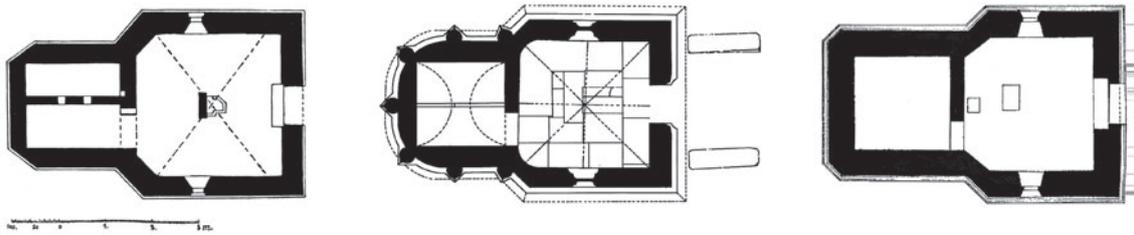


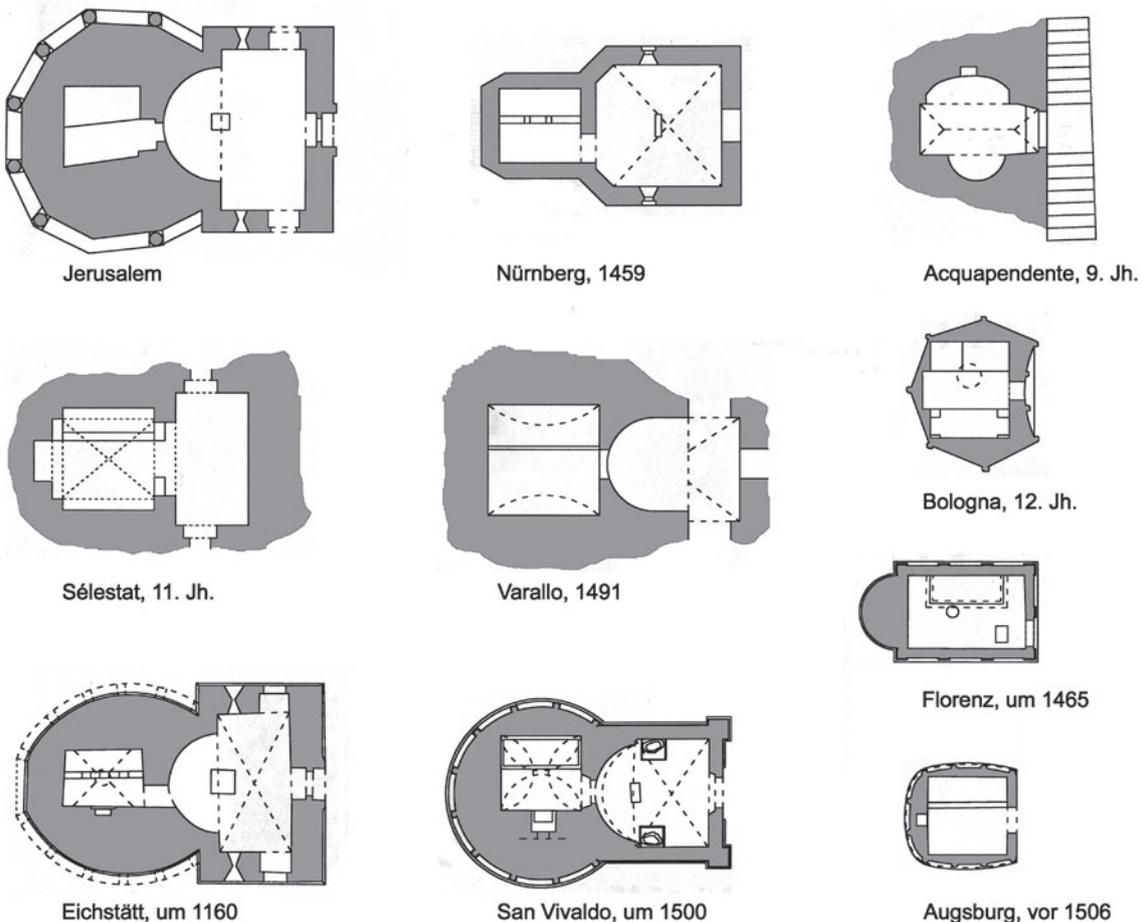
Abb. 14. Grundrisse des Heiligen Grabes am Nürnberger Norisstift (1459) und seiner Nachbauten, der Heiligen Gräber in Görlitz (1481) und Gelnhausen/Bad Homburg (1490) in einheitlichem Maßstab. Quelle: Dalman 1922 (vgl. Anm. 5), S. 76 (Nürnberg), S. 88 (Gelnhausen/Bad Homburg); Lehrstuhl für Baugeschichte, RWTH Aachen (Görlitz).

Abb. 15. Synoptischer Grundrissvergleich einiger mittelalterlicher und spätmittelalterlicher Heiliggrabkopien in einheitlichem Maßstab. Zeichnung: A. Naujokat.

sen vor allem jenen Vorteil besaßen, dass man an ihnen "wahre Maße" abgreifen konnte.

Für das Verständnis der Heiliggrabkopien ist es zentral, zu wissen, dass die Übertragung von Maßen des Originals auf den Nachbau bereits seit dem Mittelalter eine wichtige Rolle gespielt hat. Dies bestätigt auch der inschriftliche Hinweis über der Kriechtür des Grabtempetto von Sansepolcro, man habe für die Gestaltung des Nachbaus den Jerusalemer Kenotaph gleich dreimal vermessen.²¹ Die Beteuerung, man habe als Grundlage für den Bau einer Kopie das Original in Jerusalem vermessen, ist ein weit verbreiteter Topos im Zusammenhang sowohl mit den mittelalterlichen als

auch mit den barocken Heiliggrabkopien.²² Ob die überlieferten Messkampagnen im Heiligen Land im Einzelfall tatsächlich stattgefunden haben oder ihre Erwähnung nur die vermeintliche Authentizität der Replik unterstreichen sollte, ist letztlich gleichgültig. Dass Maßübertragungen beim Bau von Heiliggrabkopien große Bedeutung zukam, wird jedenfalls dann verständlich, wenn man bedenkt, dass man der Jerusalemer Grabkammer Reliquiencharakter zumaß. Die Maße der im Fels unverändert erhaltenen Grabhöhle, die mit dem Leib Christi direkt in Berührung gekommen war und daher als Kontaktreliquie galt, wurden als "Heilige Längen" verehrt.²³ Man bemühte sich, sie auch auf die Nachbauten übertragen, um diesen ihrerseits



den Charakter einer "metrischen Reliquie"²⁴ zu verleihen. So erklärt sich auch, dass die meisten Heiliggrabkopien im Inneren eine starke formale Abhängigkeit vom Jerusalemer Original aufweisen, während die exakte formale und dimensionale Nachbildung des vielfach modifizierten Außenbaus der Heiliggrabädikula bis zur Barockzeit eine geringere Rolle spielte (Abb. 15).²⁵

Der Tempietto von San Rocco: Kopie und Interpretation

Beim Heiliggrabtempietto von Sansepolcro findet man im Bereich der als reliquienhaft erachteten Grabkammer neben einer exakten Übertragung der Form (rechteckige Grabkammer, freistehende Grabbank zur Rechten) eine direkte Maßanalogie zum Florentiner Vorbild: Die Breite der Grabkam-

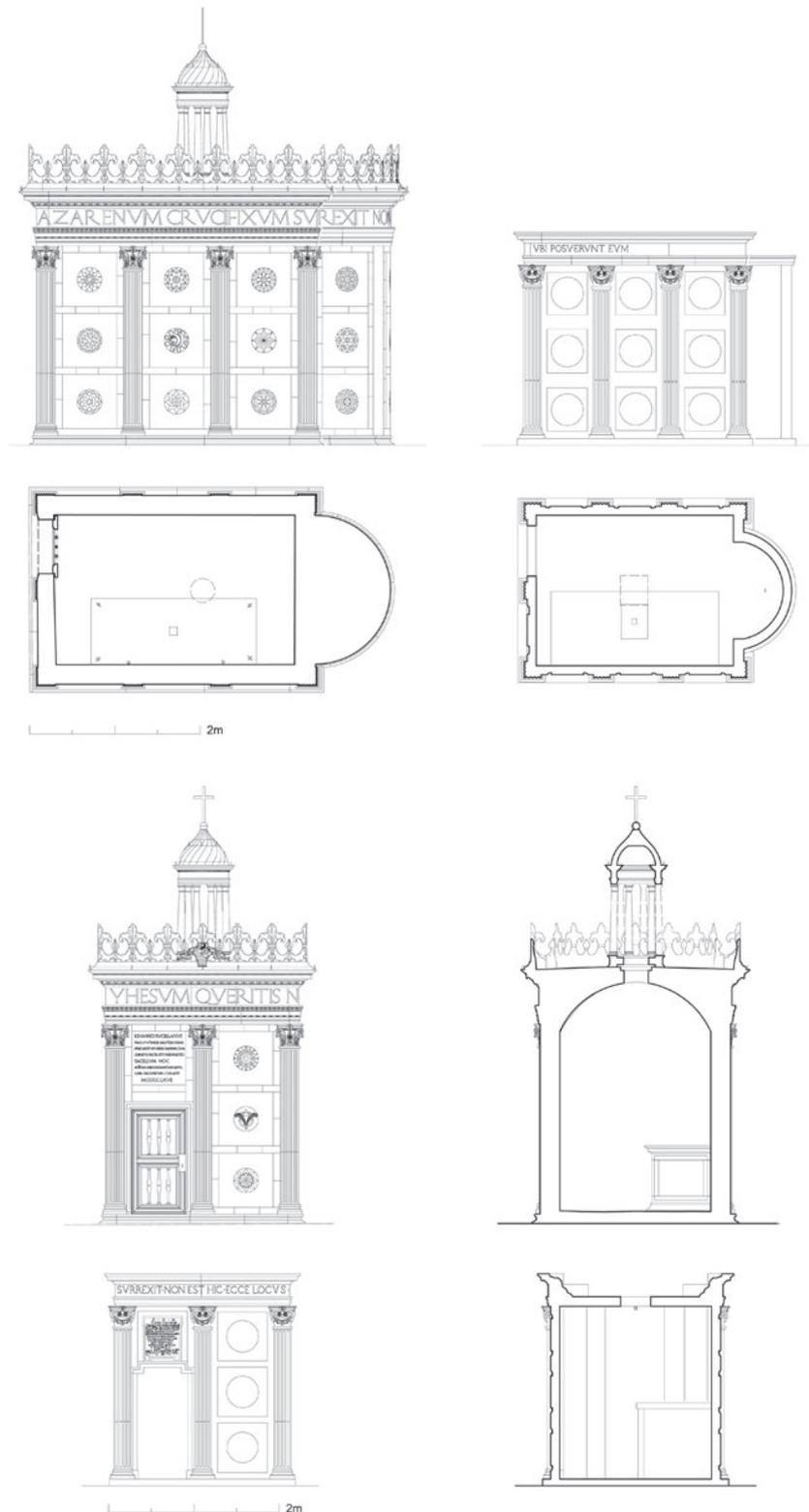


Abb. 16a. Vergleich der Heiliggrabkopien von Florenz und Sansepolcro im gleichen Maßstab. Längsansicht und Grundriss.

Abb. 16b. Vergleich der Heiliggrabkopien von Florenz und Sansepolcro im gleichen Maßstab. Eingangsansicht und Querschnitt. Zeichnungen: A. Naujokat.

mer entspricht mit 178cm annähernd dem Maß des Florentiner Vorbildes (176cm). Dem Tempietto von San Rocco liegt, wie sich am Bauwerk mit einem historischen Maßstab nachweisen lässt, das Maßsystem des *braccio fiorentino* (58,3626cm) zugrunde.²⁶ Vermutlich hatte der mit dem Bau betraute Architekt die Breite der Florentiner Grabkammer mit 3 *braccia* (175,1cm) gemessen und ebendieses Maß daraufhin auf seinen Nachbau übertragen. Gestalt und Größe des eigentlichen Grabplatzes scheinen in Sansepolcro ebenfalls direkt vom Florentiner Vorbild abgeleitet: die Grabbank ist als freistehender Sarkophag ausgebildet, dessen Deckplatte mit eingelassenen Reliquien eine ähnliche Länge besitzt (196,5cm) wie jene des Albertianischen Tempietto (193,7cm).

Am Außenbau dagegen lässt sich – typisch für die Heiliggrabkopien – kein dimensionaler Zusammenhang zwischen dem Florentiner Tempietto und seiner Kopie in Sansepolcro ausmachen. Das Heilige Grab in San Rocco weist mit seiner geringeren Länge und Höhe im Verhältnis zur Breite eine deutlich gedrungene Proportion auf als sein Florentiner Vorbild (*Abb. 16*).²⁷ Geschuldet ist diese ungleichmäßige Reduktion der Proportionen vermutlich den Erfordernissen des halbrunden Raums in der Unterkirche von San Rocco, in dem die Heiliggrabkopie Aufstellung fand.

Neben der Grundrissgestalt sind auch die Ansichten der Heiliggrabädikula in Sansepolcro vom Tempietto in der Cappella Rucellai inspiriert. Es fasziniert indes, dass trotz der offenkundigen Abhängigkeit vom Florentiner Heiliggrabtempietto augenscheinlich eine eigenständige Architektur mit völlig neuen Qualitäten angestrebt wurde, die das direkte Vorbild nicht nur imitiert, sondern auch interpretiert.

Auffälligstes Charakteristikum des Tempietto in San Rocco ist die ausschließliche Verwendung grauen Sandsteins als Baumaterial. Keine Intarsien, kein Putz und kein Mörtel stören die strenge Homogenität und Stereometrie der steinernen Architektur, die in Trockenbauweise aus modularen Elementen zusammengesetzt ist (*Abb. 2*). Die in der rigiden Reduktion des Materials

zu Tage tretende Abstraktion und Vereinfachung des mit kostbaren Marmorintarsien ausgestatteten Florentiner Vorbildes wird auch in der Vereinfachung der Dekorationselemente konsequent fortgeführt. Mit Ausnahme der festlichen, mit Girlanden behängten Kompositkapitelle besitzt das Bauwerk keinen bildlichen Schmuck. Die polychrome Felderteilung und die filigranen dreifarbigigen Marmorrosetten der Rucellai-Ädikula finden in Sansepolcro ein ungewöhnliches Äquivalent in der grob reliefierten Oberfläche des monochromen Sandsteins. Die Rosetten sind als glatte kreisförmige Flächen ausgebildet und wie die leiterförmig rahmenden Streifen in voller Steinstärke belassen, während die rahmenden Quadratfelder etwa 1,5cm tief aus dem Steinmaterial herausgearbeitet sind. Auch die Gestaltung der gliedernden Pilaster ist das Ergebnis einer Übersetzung der präziösen Florentiner Marmorarchitektur in den einfachen Sandstein: statt sieben Kanneluren ließen sich in dem gröberen Material lediglich vier realisieren.

Während sich die konstruktive Masse des Florentiner Tempietto hinter der vorgeblendeten Marmorhaut verbirgt, die den Bau immateriell erscheinen lässt, ist in Sansepolcro der Sandstein zugleich statisch wirksame Masse und Dekorationsmaterial. Das starke Hervortreten der Pilaster gegenüber den Wandelementen ist der Tatsache geschuldet, dass diese nicht Teil einer vorgeblendeten Dekoration sind, sondern als Pfosten dienen, zwischen denen die etwa 61,5 x 10,5 x 204,5cm großen raumbegrenzenden Steintafeln eingespannt sind. Auch im unverputzten Inneren der Grabkammer treten diese Pfosten als sichtbare Bauglieder zutage.

Den oberen Abschluss der aus Pfosten und Tafeln modular zusammengesetzten Kleinarchitektur bilden vier in Querrichtung aufgelegte Deckenplatten (ca. 56 x 11 x 209,5cm), deren profilierte Abschlusskanten den unteren Fries des außen umlaufenden Gebälks formen. Eine fünfte Deckenplatte mit einer geringeren Breite von 32cm über der Mitte der Grabkammer lässt im Zentrum eine 35cm breite Aussparung frei, wodurch die für die Heiliggrabnachbauten charakteristische Deckenöffnung entsteht.²⁸ Eine weitere Stein-

Abb. 17. Inschrift auf dem Fries der Florentiner Heiliggrabkopie.
Zeichnung: A. Naujokat.



Abb. 18. Inschriftenfries der Heiliggrabkopie von San Rocco. Zeichnung: A. Naujokat.



platte von halbrunder Form überdeckt die Apsis der Kleinarchitektur, die im Gegensatz zu derjenigen des Florentiner Vorbildes nicht massiv ausgebildet, sondern aus drei gebogenen Steintafeln zusammengesetzt ist.

Das Heilige Grab von Sansepolcro ist folglich eine strikt vereinfachte, in der Monochromie und Stereometrie des verwendeten Sandsteins beeindruckend konsequente und selbstbewusste Reproduktion des Rucellai-Tempietto. Von der dezidierten *Florentinitas* des Vorbildes ist beim Nachbau nichts mehr zu erkennen. Diesem verleihen die in Trockenbauweise versetzten Steintafeln trotz der geringen Dimensionen vielmehr einen monolithischen Charakter, der mit der filigranen Preziosität und kapriziösen Ornamentik des Florentiner Tempietto kontrastiert. Trotz seiner Nähe zum Florentiner Vorbild transportiert der Grabbau damit einen ganz eigenen Bezug zum Jerusalemer Original: Indem die Kopie von Sansepolcro mit ihren schweren Steinplatten Assoziationen an Megalithgräber erweckt, reiht sie sich unter die Beispiele derjenigen Heiligen Gräber, die gezielt auf den felsenhaft-massiven Charakter des Christusgrabes Bezug nehmen.²⁹ Im Gegensatz zu der verrästelten, "literarischen" Anspielung des Humanisten Leon Battista Alberti sollte hier offenbar eine Architektur verwirklicht werden, die – ganz im Sinne der gegenreformatorischen Vorliebe für Anschaulichkeit und Unmittelbarkeit – auf das Gefühl und die haptische Erfahrung anspielt.

Der Inschriftenfries mit dem Zitat aus dem Markus-Evangelium liegt bei der Heiliggrabkopie in Sansepolcro als Steinbalken mit einem Querschnitt von 7 x 14,5cm auf dem Rand der Deckenplatten auf. Einfache eingemeißelte Antiquabuchstaben reproduzieren die schwarz in weißem Marmor eingelegte Florentiner Friesinschrift. Während am Rucellai-Tempietto die klassisch ausgebildeten Lettern so angeordnet sind, dass sie sich von der Eingangswand ausgehend gleichmäßig über die gesamte Frieslänge verteilen (Abb. 17), ist das Zitat in Sansepolcro in drei verschiedenen lange Abschnitte aufgeteilt und der Rest des Frieses einfach leer belassen (Abb. 18).

Die ungleiche Verteilung der Buchstaben auf den beiden Längsseiten der Ädikula von San Rocco hatte man offenbar bewusst in Kauf genommen, um mit den Worten SVRREXIT - NON EST HIC - ECCE LOCVS ("Er ist auferstanden. Er ist nicht hier. Dies ist der Ort [seiner Auferstehung] ") genau jenen Ausschnitt des vom Rucellai-Grabes übernommenen Evangelienzitates an die Eingangsfassade des Tempietto zu rücken, der die Kleinarchitektur unmissverständlich als Heiliggrabbauform ausweist (Abb. 2c).

Die Idee einer prominenten Anordnung des zentralen Satzes der Auferstehungsbotschaft ist direkt vom Florentiner Vorbild übernommen, wo die drei Worte NON EST HIC über der Scheinapsis erscheinen (Abb. 12).³⁰ In-

dem sie die Auferstehungsbotschaft auf die Eingangsseite der Heiliggrabkopie rückt, beweist die "doppelte Kopie" erneut Eigenständigkeit gegenüber ihrem Vorläufer.³¹

Dass sich die Eingangsseite auf diese Weise eindeutig als Schauseite der Heiliggrabkopie von Sansepolcro präsentiert, kann als Indiz dafür angeführt werden, dass das Heilige Grab ursprünglich am Raumeende der Unterkirche von San Rocco frei sichtbar aufgestellt war. Wahrscheinlich bildete die Kleinarchitektur dort einst den ikonografischen Endpunkt des umlaufenden Freskenzyklus, mit dem die Gebrüder Alessandro, Cherubino und Giovanni Alberti, Söhne des Alberto Alberti, Ende der achtziger Jahre des Cinquecento die zwölf Gewölbekuppeln des Oratoriums ausmalten. Der Zyklus umfasst insgesamt vierzehn Szenen und zeigt vom hinteren Teil der rechten Wand ausgehend im Uhrzeigersinn abfolgend Episoden aus dem Leben und der Passion Christi, endend mit der Kreuzigung (Abb. 1b).³² Durch die Anordnung des Heiligen Grabes als Endpunkt des Passionszyklus am Kopf des Saales wurde die Hoffnungs- und Erlösungssymbolik des *sepulcrum Christi* offenbar ursprünglich mit einer gegenreformatorischen Anschaulich-

keit inszeniert, die dem heutigen Besucher verborgen bleibt. An die Stelle der im Freskenzyklus fehlenden Szenen der Grablegung und Auferstehung hatte man die greifbare architektonische Präsenz des leeren Grabes gesetzt, um auf diese Weise das Konzept der Erlösung durch Christi Opfertod für alle Gläubigen gegenständlich zum Ausdruck zu bringen.³³

Gegenwärtig wird der Blick auf das Beweisbauwerk der eschatologischen Verheißung durch eine über dem Altar angebrachte Kopie der *Auferstehung* des Raffaellino del Colle verstellt (Abb. 19).

Der dahinter liegende, nun gegenüber dem Kirchenraum völlig abgeschlossene Kryptenraum wirkt viel zu eng für die Kleinarchitektur (Abb. 1b). Ihr rückwärtiges Gebälk schneidet in das Kryptengewölbe ein. Die aktuelle unglückliche Disposition hat bisweilen zur Vermutung Anlass gegeben, der Tempietto sei erst nachträglich von einem anderen Ort in die Unterkirche von San Rocco transloziert worden. Doch spricht die Einpassung des Tempietto in die ikonografische Logik des Gesamtensembles dafür, dass die Heiliggrabkopie von jeher die malerische Ausstattung der Unterkirche ergänzt

Abb. 19. Blick in die Unterkirche von San Rocco in Richtung des angrenzenden Kryptenraumes mit der Heiliggrabkopie. Quelle: <http://www.italiainvita.it/it/attivita/rsansepolcro.shtml>



und komplettiert hat. Vermutlich stand die Kleinarchitektur zunächst ein Stück weiter vorne und wurde nachträglich aus bisher ungeklärten Gründen nach hinten gerückt.

Auch das räumlich-architektonische Konzept des Oratoriums mit angebautem Kryptenraum stützt die Vermutung, das Heilige Grab sei von Beginn an ein integraler Bestandteil des Ensembles gewesen. Einst konnten Pilger und Gläubige den Heiliggrabtempietto in einem schmalen, durch starke Pfeiler abgetrennten Umgang regelrecht "umwallen".³⁴ Die beiden separaten Zugänge zur Heiliggrabkrypta sind gegenüber der schlichten Ausstattung des Oratoriums deutlich architektonisch nobilitiert. Supraporten mit gesprengten Giebeln, deren Mitte je eine miniaturhafte Ädikula ziert, bekrönen sorgfältig bossierte Türrahmen (Abb. 18). Diese "Ehrenpforten" zur Heiliggrabkrypta zeugen auch heute noch von einer einstmals raffiniert inszenierten Lichtführung: Durch kleine ovale Öffnungen im Zentrum der Supraporten drangen über schmale Schächte, die im Straßeboden der *Via Niccolò Aggiunti* enden, feine Lichtstrahlen in die Dunkelheit des unterirdischen Raumes. Sie kündeten bereits beim Eintritt in das Oratorium von der mit der Heiliggrabkopie verbundenen Hoffnungsperspektive, welche sich den Gläubigen dann erst recht offenbaren musste, wenn sie beim Betreten der Heiliggrabkrypta förmlich unter dem Licht "hindurchtauchten".

Überlegungen zur Autorschaft

Bauherr und *ideatore* der Heiliggrabkopie von San Rocco sind unbekannt.³⁵ Da die Logik des ikonografischen Programms die Vermutung nahelegt, dass das Heilige Grab und der Freskenzyklus Teil einer künstlerischen Gesamtkonzeption für die Unterkirche von San Rocco waren, richtet sich bei der Suche nach einem potentiellen Baumeister der Blick zuerst auf die Mitglieder der Künstlerfamilie Alberti, die in den Jahren 1587 bis 1588 mit der Freskierung der Unterkirche von San Rocco befasst waren.³⁶ Zwar wird der Heiliggrabtempietto, der das Datum 1596 trägt, nirgendwo ausdrücklich mit den Alberti in Zusammenhang gebracht. Der enge Kontakt der Künstlerfamilie aus Sansepolcro zum Florentiner

Granducato und zur römischen Kurie, wo sie als Maler und Architekten tätig waren, prädestiniert sie jedoch zu potentiellen Autoren der Heiliggrabkopie von San Rocco.

Sowohl vom amtierenden Papst als auch vom Florentiner Großherzog sind gegen Ende des 16. Jahrhunderts Vorhaben überliefert, die auf die Aufwertung und Neuinszenierung vermeintlicher Architekturreliquien aus dem Heiligen Land auf italienischem Boden zielten. In Florenz ging seit der Ernennung Ferdinando I. de' Medici (1549–1609) zum Großherzog im Jahr 1587 das Gerücht um, der *Granduca* plane, das Grab Christi aus der Hand der "Ungläubigen" in Jerusalem rauben zu lassen, um es in der in Planung befindlichen Fürstkapelle im Chorhaupt von San Lorenzo aufzustellen.³⁷ Vor der Übernahme der Großherzogswürde hatte Ferdinando de' Medici im Kardinalsamt die Aspirationen der gegenreformatorischen Päpste Gregor XIII. (1572–1585) und Sixtus V. (1585–1590) auf eine Wiederbelebung der Kreuzzugs-idee mit dem Ziel der Befreiung Jerusalems von den Türken unterstützt. Als Florentiner Großherzog schließlich machte er sein Selbstverständnis als Schutzherr der Heiligen Stätten und als Nachfolger der ersten Kreuzfahrer zum zentralen Aspekt seiner Herrschaftslegitimation.³⁸ Bereits kurz nach Regierungsantritt hatte Ferdinando I. sein Engagement für die Heiligen Stätten in der Jerusalemer Grabeskirche durch die Stiftung einer bronzenen *cassa* als Einfassung für die dort verehrte Salbsteinreliquie unter Beweis gestellt.³⁹ Unmittelbar nach seinem Tod schlugen sich seine Bemühungen um das zentrale Jerusalemer Heiligtum in der offiziell verbreiteten Legende nieder, er wolle das Heilige Grab nach Florenz translozieren. Sie ist zuerst in den Lobreden zu Ferdinandos Begräbnis im Jahr 1609 nachweisbar und verbreitete sich Ende der dreißiger Jahre des Seicento durch die weithin bekannte *Terrae Sanctae Elucidatio* des Francesco Quaresimo, bevor sie im Verlauf des 17. und 18. Jahrhunderts von den Chronisten mit immer mehr Details angereichert wurde.⁴⁰ Während im 20. Jahrhundert die Zweifel am Realitätsgehalt der Legende überwogen, erachten Historiker es heute wieder für möglich, dass Ferdinando I. schon zu Lebzeiten die Absicht bekundet hatte, das Grab

Christi in Florenz an einem würdigen Ort der ihm angemessenen Verehrung zugänglich zu machen. Im Vordergrund stand dabei vermutlich weniger die praktische Umsetzung des Projektes als vielmehr ein kalkuliert propagandistisches Ziel. Die potentielle Bestimmung als Behälter für die wichtigste Reliquie der Christenheit sollte dem Bau der Fürstenkapelle gesteigerte Bedeutung verleihen und zugleich die gigantischen Dimensionen und die prunkvolle Ausstattung des zukünftigen Familienmausoleums der Florentiner Großherzöge hinter dem Scheitel der Basilika von San Lorenzo legitimieren.⁴¹

Tätigkeiten der Alberti aus Sansepolcro für Ferdinando de' Medici sind sowohl während dessen Amtszeit als römischer Kardinal als auch für die Jahre nach Erlangung der Florentiner Großherzogswürde belegt.⁴² Auch im Jahr 1589, als die Alberti mit der Freskierung des Oratoriums von San Rocco befasst waren, sind mehrere Aufträge Giovannis und Cherubinos in Florenz nachgewiesen.⁴³ Zu dieser Zeit – zwei Jahre nach Regierungsantritt und drei Jahre vor den ersten überlieferten Entwurfsskizzen zur Fürstenkapelle – trug sich Ferdinando I. vermutlich bereits mit dem Gedanken, das Projekt der *Cappella dei Principi* mit dem Vorhaben einer Translokierung des Grabes Christi in Verbindung zu bringen. Möglicherweise hatte er sich mit Cherubino Alberti, der neben seiner Tätigkeit als Maler und Kupferstecher auch ein erfahrener Architekt und Ingenieur war, sogar über die Möglichkeit einer Realisierung des Vorhabens ausgetauscht.

Inspiziert wurde das Vorhaben Ferdinandos I. mit einiger Wahrscheinlichkeit durch die zeitgenössischen päpstlichen Translokationsprojekte. Sixtus V., der die Befreiung Jerusalems aus der Hand der Muslime als eines der wichtigsten Ziele seines Pontifikats ansah, hatte zunächst vorgesehen, das Grab Christi in die Krypta der Kathedrale seines Heimatortes Montalto zu translokieren.⁴⁴ Im Jahr 1587 schlug er das Angebot der Türken, das Heilige Grab käuflich zu erwerben und nach Rom zu transportieren, jedoch mit der Begründung aus, eine Versetzung des Grabesfelsens sei erstens unmöglich und zweitens eine Sünde, da es doch der erklärte Wille des Herrn gewesen

sei, im Heiligen Land geboren zu werden.⁴⁵ Stattdessen realisierte der Papst in den folgenden Jahren die Aufwertung zweier Architektureliquien aus dem Heiligen Land, von denen auch die Albertibrüder Kenntnis gehabt haben müssen. Im Jahr 1589 – nach ihrer Rückkehr von der großherzoglichen Hochzeit in Florenz – arbeiteten sie an der Ausstattung des Silvester-Oratoriums der sixtinischen *Scala Santa*.⁴⁶ Die vermeintlich aus Jerusalem translozierte Treppenreliquie des alten Lateranspalastes war in eben diesem Jahr durch Domenico Fontana einer architektonischen Neuinszenierung unterzogen worden.⁴⁷ Auch die aufwändige Versetzung einer weiteren Architektureliquie – der *presepio*-Kapelle von S. Maria Maggiore – in die neu errichtete *Cappella Sistina* am rechten Seitenschiff derselben Kirche lag zu diesem Zeitpunkt gerade einmal zwei Jahre zurück.⁴⁸

Möglicherweise hatte das Interesse der mächtigen Autoritäten am Heiligen Grab und an den Architektureliquien des Heiligen Landes die Brüder Alberti auf den Gedanken gebracht, auch ihre Heimatstadt Sansepolcro, welche die Erinnerung an ihre legendäre Gründung zu jener Zeit allein im Namen bewahrte, durch eine architektonische Nachbildung des Christusgrabes zu ehren. Auf der Suche nach einer verlässlichen Vorlage lag es für sie nahe, sich auf den Florentiner Nachbau zu besinnen, der seit der im Jahr 1568 erschienenen Ausgabe von Vasaris *Viten* untrennbar mit dem Familiennamen Alberti assoziiert war. Ein gemeinsamer Florenzaufenthalt Giovanni und Cherubino Albertis im Sommer 1587 bot die Möglichkeit, als Grundlage für die geplante Nachbildung Skizzen und ein grobes Aufmaß der Heiliggrabädikula anzufertigen.⁴⁹

Indem sie ihre "doppelte Kopie" am Werk ihres prominenten, wenn auch nur weitläufigen Verwandten Leon Battista Alberti ausrichteten,⁵⁰ hätten sich die Albertibrüder hinsichtlich der Authentizität der Nachbildung auf die anerkannte Autorität des berühmten Architekten berufen und sich als Künstler zugleich selbst in die künstlerische Tradition ihres prominenten Ahnen gestellt.⁵¹

Anmerkungen:

1 Die Kirche San Rocco besteht aus zwei übereinanderliegenden gewölbten Rechtecksälen. Während der Eingang der Oberkirche im Nordosten an der einige Meter höherliegenden *Via Niccolò Aggiunti* liegt, wird das einst von der *Compagnia del Crocifisso* als Refektorium und Andachtsraum genutzte Oratorium der Unterkirche im Südwesten von der tiefergelegenen *Via della Fonte* erschlossen. Die durch flache Tonnen mit einschneidenden Stichkappen gewölbten Säle der Ober- und Unterkirche liegen exakt übereinander. Allein der nordöstliche Teil der Unterkirche, in dem sich der Heiliggrabtempietto befindet, ist nicht überbaut, sondern liegt als unterirdischer Raum unter der *Via Aggiunti*.

2 ANNO A DEO SEPVLTO
MDXCVI.

3 "Die Form zeigt den wahrhaftigen Kenotaph, mit der dreifachen Abmessung jenes Grabes, in dem der Herr Christus über drei Tage bei Jerusalem tot gelegen ist." (Übers. Karl Kegler).

4 Zu Grabeskirche und Heiliggrabädikula vgl. jeweils mit ausführlicher Bibliografie: Jürgen Krüger: *Die Grabeskirche zu Jerusalem. Geschichte – Gestalt – Bedeutung*. Regensburg 2000. Martin Biddle: *Das Grab Christi. Neutestamentliche Quellen – historische und archäologische Forschungen – überraschende Erkenntnisse*. Gießen 1998.

5 Die Nachbildungen der Heiliggrabädikula sind nicht zu verwechseln mit Kopien der Anastasis-Rotunde, manchmal können beide jedoch in einem Zwittertypus miteinander verschmelzen.

Vgl. im Folgenden die Auflistung der wichtigsten erhaltenen mittelalterlichen

und spätmittelalterlichen Heiliggrabnachbauten in chronologischer Abfolge: Hl. Grab in S. Sepolcro in Acquapendente (11. Jh.); Hl. Grab in Sainte-Foy in Séléstat (11. Jh.); Hl. Grab in St. Cyriakus in Gernrode (um 1080); Hl. Grab im Dom zu Aquileia (vor 1088); Hl. Grab in der Eichstätter Kapuzinerkirche (vor 1166); Hl. Grab in Santo Stefano, Bologna (12. Jh.); Hl. Grab in St. Jean, Aubeterre (12. Jh.); Hl. Grab in der Konstanzer Mauritiusrotunde (13. Jh.); Hl. Grab in San Pancrazio in Florenz (um 1465); Hl. Grab in Gelnhäuser/Bad Homburg (um 1490); Hl. Grab auf dem Sacro Monte di Varallo (1491); Hl. Grab in Görlitz (vor 1504); Hl. Grab in der Augsburger Annakirche (vor 1506); Hl. Grab des Sacro Monte di San Vivaldo (vor 1515).

Zu diesen architektonischen Nachbildungen der Grabesädikula vgl. Geneviève Bresc-Bautier: "Les imitations du Saint-Sépulcre de Jérusalem (IXe – XVe siècles). Archéologie d'une dévotion". In: *Revue d'Histoire de la Spiritualité* 50 (1974). S. 319-342, hier S. 337-342. Jan Pieper: "Jerusalemkirchen. Mittelalterliche Kleinarchitekturen nach dem Modell des Heiligen Grabes". In: *Bauwelt* 3 (1989). S. 82-101. Jan Pieper / Anke Naujokat / Anke Kappler: *Jerusalemkirchen – Mittelalterliche Kleinarchitekturen nach dem Modell des Heiligen Grabes*. Aachen 2003.

Zu den mittelalterlichen Nachbauten der Grabeskirche allgemeiner siehe auch Gustaf Dalman: *Das Grab Christi in Deutschland*. Leipzig 1922. Damiano Neri: *Il S. Sepolcro riprodotto in occidente*. Jerusalem 1971. Franco Cardini: "La devozione al Santo Sepolcro, le sue riproduzioni occidentali e il complesso stefaniano. Alcuni casi italiani". In: Francesca Bocchi (Hg.): *7 colonne e 7 chiese. La vicenda ultramillenaria del Complesso di Santo Stefano*. Bologna 1987. Liselotte Kötzsche:

"Das Heilige Grab in Jerusalem und seine Nachfolge". In: Ernst Dassmann (Hg.): *Akten des XII. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie*. Münster 1995. S. 272-290. Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband 20. Justin E. A. Kroesen: *The sepulchrum domini through the ages. Its form and function*. Leuven 2000. Xenia Stolzenburg: "NON EST HIC. Heilige Gräber als Erinnerungsorte an die Auferstehung". In: *Das Münster* 3 (2007). S. 171-175.

6 Neben der in Anm. 5 aufgeführten Literatur siehe auch Neil C. Brooks: "The sepulchre of Christ in art and liturgy with special reference to the liturgic drama". In: *University of Illinois Studies in Language and Literature* 7, 2 (1921). S. 6-111. Justin E. A. Kroesen: "Heiliges Grab und Tabernakel: Ihr Zusammenhang im mittelalterlichen Kirchenraum". In: *Das Münster* 4 (2000). S. 290-300.

7 Vgl. Michael Rüdiger: *Nachbauten des Heiligen Grabes in Jerusalem in der Zeit von Gegenreformation und Barock. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte architektonischer Devotionalkopien*. Regensburg 2003. S. 18.

8 Bernardino Amico: *Trattato delle piante e immagini de sacri edifizii di Terra Sancta*. Das Werk erschien zuerst 1609 in Rom mit Radierungen von Antonio Tempesta. Die zweite Auflage wurde 1620 in Florenz gedruckt und mit Stichen von Jacques Callot illustriert.

9 Zum Phänomen der mittelalterlichen Architekturkopie vgl. die grundlegende Studie von Richard Krautheimer: "Introduction to an 'iconography of mediaeval architecture'". In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5 (1942). S. 1-33, bes. Kap. 1: "Copies in Mediaeval Architecture". S. 2-20. Vgl. ferner Franz Matsche: "Architekturkopie". In: *Mari-lexikon*, Bd. 1, Regensburg

1988. S. 221-225. Siehe auch: Anke Naujokat: "Die unähnliche Kopie: Zum *simile*-Charakter der mittelalterlichen Heiliggrabimitationen". In: Christine Kratzke / Uwe Albrecht (Hg.). *Mikroarchitektur im Mittelalter. Ein gattungsübergreifendes Phänomen zwischen Realität und Imagination*. Leipzig 2008. S. 367-386.

10 Zum Problem der visuellen Rezeption und Überlieferung im Mittelalter vgl. Mario Carpo: "How do you imitate a building that you have never seen? Printed images, ancient models, and handmade drawings in Renaissance architectural theory". In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 64 (2001). S. 223-233 sowie ders.: *L'architettura dell'età della stampa. Oralità, scrittura, libro stampato e riproduzione meccanica dell'immagine nella storia delle teorie architettoniche*. Mailand 1998, bes. Kap. 3.

11 Die Kapelle, in deren Zentrum der Tempietto frei eingestell ist, öffnete sich ursprünglich durch eine zweisäulige Portikus mit geradem Architrav auf ihrer gesamten Längsseite zur Kirche hin (Abb. 9). Im Zuge der napoleonischen Säkularisierung von San Pancrazio wurde sie 1808/09 vermauert und seitdem als eigenständiger Kirchenraum genutzt. Zum Heiligen Grab in der Cappella Rucellai vgl. die Dissertation der Autorin: Anke Naujokat: *Ad instar iherosolimitani sepulchri. Gestalt und Bedeutung des Florentiner Heiliggrabtempietto von L. B. Alberti*, Diss. Aachen 2008 (im Erscheinen) sowie u.a.: Ludwig Heinrich Heydenreich: "Die Cappella Rucellai von San Pancrazio in Florenz". In: Millard Meiss (Hg.). *De artibus opuscula XL. Essays in honor of Erwin Panofsky*. New York 1961. S. 219-229. Marco Dezzi Bardeschi: "Nuove ricerche sul S. Sepolcro nella Cappella Rucellai a Firenze". In: *Marmo* 2 (1963). S. 134-161. Marco

Dezzi Bardeschi: "Il complesso monumentale di S. Pancrazio a Firenze ed il suo restauro". In: *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, XIII, 73-78. Rom 1966. S. 1-66. Emily Braun: "The Politics of Immortality. Alberti, Florence, and the Rucellai Chapel". In: *Marsyas* 22 (1983-85). S. 9-17. Caterina Mele: "Il sacello del Santo Sepolcro nella Cappella Rucellai". In: Giuseppe Rocchi Coopmans De Yoldi (Hg.). *Postgotico e Rinascimento*. Florenz 2002. S. 209-231.

12 Die Grabkammer war vermutlich wie jene der anderen erhaltenen Heiliggrabkopien im Originalzustand schmucklos belassen, um in ihrer betonten Kargheit die Jerusalemer Felsengruft zu evozieren. Die Ausmalung datiert erst gegen Ende des 15. Jh. und wird Giovanni da Piamonte zugeschrieben. Vgl. Luciano Bellosi: "Giovanni di Piamonte e gli affreschi di Piero ad Arezzo". In: *Prospettiva* 50 (1987). S. 15-35.

13 Zur Unterscheidung von selektiver, exakter und topischer Kopie am Beispiel der Heiliggrabkopien vgl. Naujokat 2008 (vgl. Anm. 9).

14 Die polygonal umbaute Grabkammer, die in den mittelalterlichen Beschreibungen der Jerusalemer Ädikula als "cappella tonda" bezeichnet wird, und ihre rechteckige Vorkammer, die "cappella quadra", wurden von Alberti zu einem einfachen kubischen Baukörper mit angebaute Scheinapsis uminterpretiert und miteinander verschmolzen.

15 Vgl. etwa die Dachpavillons der Heiliggrabkopien von Eichstätt, Aubeterre, Görlitz und Augsburg (Abb. 6).

16 "ed è di fuori di belli marmi lavorati con lavori e molto bene ornata", Giorgio Gucci: *Viaggio ai Luoghi Santi* (1384). Vgl. *Viaggio in Terra Santa di*

Lionardo Frescobaldi e d'altri del secolo XIV. Florenz 1862. S. 377-378.

17 Alberti übernimmt das typisch Florentinische Dekorationssystem der schwarz-weißen Marmorinkrustationen, dessen Ursprung die offizielle Geschichtsschreibung im damals noch antik geglaubten Baptisterium vermutete, vgl. Gerhard Straehle: *Die Marstempelthese. Dante, Villani, Boccaccio, Vasari, Borghini. Die Geschichte vom Ursprung der Florentiner Taufkirche in der Literatur des 13. bis 20. Jahrhunderts*. München 2001. Darüber hinaus musste auch der Lilienkranz beim zeitgenössischen Betrachter Assoziationen an die lokale Tradition auslösen, denn die Lilie war das offizielle heraldische Zeichen von Florenz und wurde in der Rhetorik, Literatur und Historiographie des 15. Jh. als Metonym für die Prosperität der Florentiner Republik benutzt, vgl. Donald Weinstein: "The myth of Florence". In: Nicolai Rubinstein (Hg.). *Florentine Studies. Politics and society in Renaissance Florence*. Evanston 1968. S. 15-44, hier S. 36.

18 Vgl. Hans Jürgen Brandt: "Die Jerusalemkirche des Bischofs Meinwerk von 1036. Zur Bedeutung des Heilig-Grab-Kultes im Mittelalter". In: H. J. Brandt / Karl Hengst (Hg.). *Die Busdorffkirche S. Peter und Andreas in Paderborn 1036-1986*. Paderborn 1986. S. 173-195, hier S. 192.

19 Dalman 1922 (vgl. Anm. 5). S. 83, 89.

20 Rüdiger 2003 (vgl. Anm. 7). S. 44-45.

21 "CVM TRINA DIMENSIONE" = "mit dreifacher Abmessung" (oder auch *Ausmessung!*), vgl. Anm. 3.

22 Die Vermessung des Jerusalemer Originals im

Rahmen einer Pilgerfahrt des Bauherrn oder durch einen eigens entsandten Beauftragten findet u. a. Erwähnung in den Quellen zu den Heiligen Gräbern von Bologna, Nürnberg und Florenz. Zur Maßstabstreuung der barocken Heiliggrabkopien gegenüber dem Jerusalemer Vorbild vgl. Rüdiger 2003 (vgl. Anm. 7). S. 71-72.

23 So erwähnt etwa der Pilgerbericht von Lionardo Frescobaldi (1384) "certe fette di seta alla misura del Sapolcro le quali sono buone a donne che fussono sopra a partorire" (1384), siehe *Viaggio in Terra Santa* 1862 (wie Anm. 16). S. 31. Der französische Edelmann Nomper de Caumont kaufte 1418 in Jerusalem seidene Bänder und Goldfäden von der Länge des Heiligen Grabes, vgl. Nomper de Caumont: *Voyage d'oustermer en Jhéusalem*, zit. bei Adolf Jacoby: "Heilige Längenmaße. Eine Untersuchung zur Geschichte der Amulette". In: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 29 (1929). S. 1-17 und 181-216, hier S. 188f.

24 Für diesen Terminus vgl. Jan Pieper: "Der Garten des Heiligen Grabes zu Görlitz". In: *Daidalos* 58 (1995). S. 38-43, hier S. 41.

25 Vgl. auch Matsche 1988 (vgl. Anm. 9). S. 223.

26 Sowohl die Hauptabmessungen des Außenbaus (3,5 x 4,5 x 4,5br) und der Grabkammer (3 x 4 x 3,5br) als auch die einzelnen Sandsteintafeln weisen einfache *braccia*-Proportionen auf. Wandelemente und Deckenplatten besitzen einheitliche Ausmaße von 1 x 3,5br.

27 Der Skalierungsfaktor des Sandsteintempietto im Verhältnis zur Marmorädikula beträgt in der Höhe 0,83, in der Gesamtlänge 0,75, in der Länge des kubischen Grabbaus 0,79 und in der Breite 0,92.

28 In der Jerusalemer Grabkammer diente eine kleine Deckenöffnung zum Abzug des Kerzenrauchs. Während die Florentiner Kopie die Deckenöffnung in reissender Gestalt nachbildet, ist sie in Sansepolcro quadratisch.

29 Vgl. etwa die aus dem anstehenden Felsgestein gemeißelte Heiliggrabädikula in Aubeterre sowie die Heiliggrabkrypten in Acquapendente und Séléstat, die die Grabkammer nur als Negativraum reproduzieren.

30 Die Ansicht mit der Scheinapsis war von Alberti möglicherweise ursprünglich als Schauseite der Florentiner Ädikula konzipiert worden. Siehe hierzu die These einer anfänglich geplanten Aufstellung des Heiliggrabtempietto in der Rucellai-Kapelle der Kirche Santa Maria Novella in: Anke Naujokat: *Pax et concordia. Das Heilige Grab von Leon Battista Alberti als Memorialbau des Florentiner Unionskonzils (1439-1443)*, Freiburg i. Br./Berlin 2006. S. 47.

31 Eigentümlich schmucklos wirkt dagegen die Ansicht der vom Oratorium abgewandten Apsis der Sandsteinädikula, die einzig durch die Stoßfugen der drei aneinandergesetzten gekrümmten Steintafeln gegliedert wird.

32 Auf den Lünetten der rechten Oratoriumswand sind Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Präsentation im Tempel, Jesus zwischen den Gelehrten und letztes Abendmahl dargestellt. Die Eingangswand zeigt das Gebet im Garten und die Gefangennahme Jesu. Auf der linken Wand folgen – von der Eingangs- zur Altarwand fortschreitend – die Szenen Jesus vor Pilatus, Geißelung, Dornenkrönung, Ecce Homo, Kreuztragung und Kreuzigung. – Ein Vorbild für den Andachtsraum von San Rocco sowohl in

ikonographischer als auch in architektonischer Hinsicht lässt sich z.B. im römischen *Oratorio del Gonfalone* ausmachen, das im Jahr 1557 errichtet und in den Jahren 1568 bis 1576 mit einem Passionszyklus ausgemalt wurde. Dort laufen die von illusionistischen Architekturen gerahmten Fresken in zwölf Szenen im Uhrzeigersinn um den einfachen rechteckigen Raum herum. Start- und Endpunkt der narrativen Abfolge ist wie San Rocco die Altarwand, an welcher – zu beiden Seiten von Ehrenbalkonen flankiert – ein Kreuzigungsgemälde hängt. Die *Confraternita del Gonfalone* nutzte das Oratorium zur Aufführung von Passionsspielen, vgl. Loren Partridge: *Renaissance in Rom. Die Kunst der Päpste und Kardinäle*. Köln 1996. S. 140-143.

33 Das ursprünglich am Raume frei sichtbare Heilige Grab übernahm vermutlich sogar die Funktion des Oratoriumsaltars. So ist die Grabbank im Inneren der Heiliggrabkopie als Altar mit zentralem Reliquiengrab ausgestaltet.

34 Quellen deuten auf einen regen Pilgerbesuch der Unterkirche von San Rocco hin. Vgl. eine *Cronaca di Pellegrinaggio* von 1666: "in primo luogo viddero la forma del santo sepolcro di Christo con grandissimo loro gusto entro ad una piccola cappelletta, luogo che gli diede molta devotione", zit. in Attilio Brilli: *Borgo San Sepolcro. La città di Piero della Francesca*. Turin 1991. S. 57. Siehe weiterhin Pietro Farulli: *Annali e Memorie di S. Sepolcro*. Foligno 1713. S. 142: "Si ritrova in detta Città nella Compagnia di San Rocco il vero modello del Santo Sepolcro del Salvatore del Mondo in forma di Cappella, quale con gran devozione è visitata di tutti i Pellegrini, che passano per questa Città".

35 Enzo Papi erwähnt verschiedene Inventarien und

Dokumente des 18. und 19. Jahrhunderts im Archiv der *Confraternita della Misericordia* in Sansepolcro sowie im Florentiner Staatsarchiv, die von der Existenz und Verehrung mehrerer großer hölzerner Passionsstatuen unklaren Entstehungsdatums in der Doppelkirche von San Rocco zeugen. Seiner These, das Ensemble aus Unter- und Oberkirche hätte einst einen *Sacro Monte en miniature* gebildet, dessen Entstehung in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts dem Einwirken verschiedener für die Umsetzung der gegenreformatorischen Ziele des Tridentinums engagierter Personen im Borgo Sansepolcro zu verdanken ist, kann im Rahmen dieses Aufsatzes nicht nachgegangen werden. Vgl. Enzo Papi: "S. Rocco di Sansepolcro: Un Sacro Monte in Valtiberina?" In: *Vie di pellegrinaggio medievale attraverso l'Alta Valle del Tevere*. Città di Castello 1998.

36 Im Jahr 1587 stellt Alberto Alberti das Terracottamodell einer Gewölbekonsolle für San Rocco fertig, vgl. Angelo Tafi: *Immagine di Borgo San Sepolcro. Guida storico-artistica della Città di Piero*. Cortona 1994. S. 382. Die erste Zahlung an die drei Albertibrüder für die Ausführung von Fresken im Oratorium der *Compagnia del Crocifisso* ist für den 14. April 1588 belegt, siehe Giustiniano Degli Azzi: "Sansepolcro Archivio Comunale". In: *Gli Archivi della Storia d'Italia*, serie 2, Bd. 4. Rocca San Casciano 1915. S. 219-221, 223, 225. Für die Jahre 1588/89 sind aus dem Tagebuch des Alberto Alberti Zahlungen für die Malereien von Alessandro, Cherubino und Giovanni Alberti überliefert, vgl. Anna Matteoli: *Gli Alberti*, Florenz 1983. Tafi 1994 (vgl. weiter oben). S. 382, 385.

37 Eine neuere Untersuchung zur Heiliggrablegende und ihrer Rezeptionsgeschichte bei Massimiliano Rossi: "Emuli

di Goffredo. Epica granducale e propaganda figurative". In: Elena Fumagalli et al. (Hg.). *L'arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*. Florenz 2001 (mit ausführlicher Bibliografie).

38 Siehe Rossi 2001 (vgl. Anm. 37).

39 Vgl. hierzu Avraham Ronen: "Portigiani's Bronze 'Ornamento' in the Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem". In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 14 (1970). S. 415-442.

40 Vgl. Damiano Neri: "La leggenda di trasferire il Santo Sepolcro a Firenze". In: *Custodia di Terra Santa, 1342-1942*. Jerusalem 1951. S. 75-78. Rossi 2001 (vgl. Anm. 37).

41 So Alessandro Rinaldi, der in der gezielten Verbreitung der Legende eine "compagna propagandistica orchestrata dall'alto per promuovere l'edificio" vermutet. Alessandro Rinaldi: "La Cappella dei Principi e le retrovie del barocco". In: M. Fagioli und M. L. Madonna (Hg.). *Il barocco romano e l'Europa*. Rom 1992. S. 319-355, hier S. 336.

42 Alberto Alberti führte nach 1576 Arbeiten in der Villa des Kardinals an der Kirche Trinità dei Monti aus, Matteoli 1983 (vgl. Anm. 36). S. 20. Enge Kontakte der Alberti zu den Florentiner Großherzögen bestanden seit der Arbeit des Alberto für Cosimo I. an der neuen Stadtbefestigung von Sansepolcro.

43 Im April 1589 reiste Giovanni zu den Festivitäten der Hochzeit Ferdinandos mit Cristina di Lorena nach Florenz. Auch Cherubino kam im Mai desselben Jahres in die Arnostadt, nachdem Ferdinando ihn kurzfristig um die Mitarbeit bei der Ausstattung des groß-

herzoglichen Palastes für den triumphalen Einzug anlässlich seiner Hochzeit gebeten hatte, vgl. Christopher L. C. E. Witcombe: "An illusionistic oculus by the Alberti in the Scala Santa". In: *Gazette des beaux-arts* 110 (1987). S. 61-72, hier S. 61. Giovanni war zuvor bereits im Juni 1588 von Ferdinand I. zur Ausführung eines unbekanntes Auftrages nach Florenz gerufen worden, vgl. Matteoli 1983 (vgl. Anm. 36). S. 61.

44 "Si va dicendo, che 'l Pontefice ha un pensiero gloriosissimo di volere, cioè redimere di mano del Turco il santo sepolcro et servirsi in questo traffico delli più onnipotenti mezzi, senza riguardo di qual si voglia somma di denari, che la Porta di Costantinopoli adimandi, et di quali si voglia eccessiva spesa, che ci vada per havere quel felicissimo sasso, che fu arca del nostro Redentore", zit. bei Ludwig Pastor: *Geschichte der Päpste im Zeitalter der katholischen Reformation und Restauration*, Freiburg i. Br. 1926, Bd. 10. S. 392, Anm. 5. Siehe ferner Steven F. Ostrow: *Art and Spirituality in Counter-Reformation Rome. The Sistine and Pauline Chapels in S. Maria Maggiore*. Cambridge (USA) 1996. S. 34.

45 Joseph Alexander von Hübnert: *Sixte V d'après des correspondances diplomatiques inédites, tirées des archives d'état du Vatican, de Simancas, Venise etc.* 3 Bd., Paris 1870, Bd. 1. S. 389. Vgl. auch Pastor 1926 (vgl. Anm. 44), Bd. 10. S. 393.

46 Witcombe 1987 (vgl. Anm. 43).

47 Zur Neuinszenierung der *Scala Santa* unter Sixtus V. vgl. Nadja Horsch: *Ad astra gradus. Scala Santa und Sancta Sanctorum in der Neuinszenierung Sixtus' V.* Diss. Aachen 2005 (im Erscheinen).

48 Vgl. hierzu Ostrow 1996 (vgl. Anm. 44).

49 Beide Brüder weilten am 20. Juli 1587 aus unbekanntem Grund in Florenz, von wo aus Cherubino bereits am 3. August nach Sansepolcro zurückkehrte, während Giovanni im Dienst der Gonzaga nach Sabbioneta fuhr. Ende 1587 waren dann sowohl Alessandro als auch Giovanni zurück in Sansepolcro, wo sie Cherubino bei der Dekoration des Oratoriums halfen, vgl. Witcombe 1987 (vgl. Anm. 43). S. 61.

50 Die Alberti aus Sansepolcro führen ebenso wie der Florentiner Alberti-Klan ihre Ursprünge auf die Conti Alberti di Catania in Valdarno Casentino zurück. Zur Abstammung der Alberti aus Sansepolcro siehe Matteoli 1983 (vgl. Anm. 36). S. 9; zum Ursprung der Florentiner Alberti vgl. Luigi Passerini: *Gli Alberti di Firenze. Genealogia, storia e documenti*. Florenz 1869, Bd. 1. S. 3.

51 Ein weiterer Nachbau der albertianischen Heiliggrabädi- kula hat offenbar im franziska- nischen Heiligtum von La Verna im *Casentino* existiert, vgl. hierzu die Notiz bei Girolamo Mancini: *Vita di Leon Battista Alberti*. Florenz 1882 (²1911). Nähere Informationen zu dem nicht mehr erhaltenen Nachbau konnte die Verfasserin nicht erhalten.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Joseph Imorde
(Berlin)

Angemessene Empfindungsräume.

Gedanken zur künstlichen Ruine

Als „maßlose“ Kopie ist die zwischen 1774 und 1784 errichtete, gigantische „Ruine“ einer dorischen Säule im französischen Landschaftsgarten Désert de Retz eine Ausnahmeerscheinung im Kontext der Kunst- und Gartendiskurse ihrer Entstehungszeit. Komplettiert hätte der Säulestumpf, in dem sich ein mehrgeschossiges Gartenhaus befindet, eine Höhe von einhundertzwanzig Metern. Doch gerade aus der Inszenierung einer übergroßen klassischen Ordnung als bewohnte Ruine erschließt sich die Bedeutung dieses ungewöhnlichen Bauwerks.

Die Garten des Désert de Retz zog nicht allein die Surrealisten um André Breton in ihren Bann, die sich 1960 vor seinem Eingang zu einem Gruppenfoto versammelten. Eine eigentümliche Querverbindung besteht auch zu einem der bekanntesten Entwürfe von Adolf Loos, der 1922 für den Chicago-Tribune-Tower-Wettbewerb einen Wolkenkratzer in Gestalt einer riesigen dorischen Säule einreichte.

Wir danken herzlich dem Landschaftsfotografen Michael Kenna, der uns drei seiner Fotografien des Désert de Retz zur Verfügung gestellt hat.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-18545
April 2009
#2 "Raubkopie"
S. 35-48



"Die Kunst, die sich zu sehr zeigt, vereitelt ihre Wirkung"¹

1. Empfundene Geschichtsbilder

Recht zu Beginn von Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* wird es den Protagonisten im Gutshaus zu eng. Es sind die Empfindungen, die mit Macht ins Freie drängen. Die Gemüter wollen sich öffnen, die Herzen sich füreinander weiten. Auf den Spaziergängen verwandelt sich der Garten in einen Resonanzboden liebender Gefühle. In solch einem Zustand hat alles, was man sich vornimmt, eine Richtung auf das Unermessliche.² Die Freunde sind auf der Suche nach dem tätigen Wohlempfinden. Sie greifen deshalb nach englischen Parkbeschreibungen mit Kupfern, um die gemeinsamen Abende zu füllen. Erst noch im Scherz, bald aber schon mit zupackendem Ernst wird der Garten umgestaltet. Gewundene Wege werden neu angelegt, auf einer Anhöhe entsteht ein Lusthäuschen und für das nicht weit abliegende Dörfchen wünscht man sich Schweizer Ordnung und Sauberkeit.³ Die aufgeräumten Stimmungen nehmen im Garten nach und nach Gestalt an: das gehobene Gefühl genießt den weiten Blick auf kunstvoll geordnete Heine, Wiesen, Felder und Auen. Doch bald schon mischt sich Traurigkeit ins Gefühlsideyll, eine düstere Stimmung, die auch gleich dem rechten Ort entgegeneilt. In der Mooshütte fließen Tränen. Der enge Raum der Einsiedelei taucht den Schmerz und die Verzweiflung in natürlich dunkle Farben. Dem Mitgehenden wird es "sanftmelancholisch" ums Herz.⁴ Auf dem Weg vom anmutigen Aussichtspunkt hinab zur kleinen Eremitage ändert sich mit dem Gefühl auch die Landschaft. Noch eben in heiterer Stimmung auf einem lichten Rasenplatz stehend, findet man sich nun bei Tränen in der Einsamkeit eines düster verwachsenen Winkels wieder.⁵

Der Garten ist dazu erdacht, den Charakter der jeweiligen Gemütsbewegung in anschauliche "Naturbilder" zu übersetzen. Es macht den Eindruck, als habe der Autor seine Kunst darauf verwendet, die ganze Vielfalt der natürlichen Empfindungen in der dazu hergedichteten Landschaft auszubreiten. Nichts wäre hier langweiliger und

einzwängender gewesen, als barockgärtnerische Eintönigkeit.⁶ Ist erst das Fühlen des Menschen freigelassen, kann allein die Abwechslung "*die Empfindung in ihrem wahren Leben und in ihrer Schmackhaftigkeit*" erhalten.⁷ Der Reiz dieses Typs von Garten liegt darin, dass mit ihm die Naturempfindung zum Eigentum des sich wandelnden Betrachters erklärt wird.⁸ Die Verschönerung der Landschaft soll die Läuterung des Spaziergängers bewirken. Eigentlich wird nicht der Park gestaltet, sondern die Emotionslage des Betrachters durch das Medium der Natur künstlich in Form gebracht. Der Wunsch, sinnliches Fühlen im Wanderer auszulösen, ordnet die Baumbestände, die mal heiter offen, mal melancholisch verdichtet den beschrifteten Pfad umwachsen. In der empfindsamen Selbstwahrnehmung kann und soll der Spaziergänger sich seines Anteils an der Natur versichern.

Es ist der hier zur Gestalt findende, letztlich rhetorische Kerngedanke, der es erlaubt, die Gärtnerei zur neuen freien Kunst zu erklären.⁹ Der Betrachter soll nun "*durch eine harmonische Folge verschiedener Bewegungen*" ergötzt werden.¹⁰ Mittels dieser Wirkungsabsicht kann sich der Landschaftsgestalter selbst in den Rang des Poeten erheben. Zwar nimmt etwa für Henry Home die Dichtkunst noch immer den ersten Platz unter den Künsten ein, doch hält er nun auch den Gartenbau für befähigt, neben den Bewegungen des Schönen und des Nutzens, innere Empfindungen des Großen, des Lieblichen, des Munteren, des Melancholischen, des Wilden, ja selbst des Wunderbaren oder des Erstaunens zu erregen und darzustellen.¹¹ Der Künstler steht in der Aufgabe, diese Stimmungen zu komponieren, sie in eine harmonische Abfolge zu bringen. Natur und Kunst sollen sich zu einem Ganzen fügen und dabei eigentlich nicht mehr voneinander unterscheidbar sein.¹²

Das Durchschreiten eines "englischen" Gartens soll also idealerweise ein Nacheinander emotionaler Zustände zeitigen. Dabei verstärken inszenierte Kontraste das Fühlen, auf süße Melancholie folgt erhebende Freude, auf verworrenes Dickicht ein lichtiges



Le Desert de Retz, Study 37,
© Michael Kenna.

Bellevue.¹³ Die einsichtsvollen Empfindungen sind allerdings weder ziel- noch zweckfrei. Sie sind mit Bewusstsein darauf ausgerichtet, dem betrachtenden Selbst in der Vortäuschung des Naturhaften eine tiefere Bedeutung nahelegen, sie vielleicht sogar zu offenbaren.¹⁴ Gärten können, so meint Christian Cay Lorenz Hirschfeld, der Politik niemals gleichgültig sein, weil sie eine "sittliche Gewalt über die Gemüther der Bürger" ausüben.¹⁵ Der Landschaftsgarten wird unter dieser Voraussetzung auch schon mal zu einem Übungsgelände für realitätsferne Gesellschaftsentwürfe.¹⁶ Mit dem Abschreiten des kunstvoll eingerichteten Gefühlsparcours soll ein politisch-sittliches Erkennen im Subjekt Platz greifen. Die Natur wird in diesem Gedankengang zum Bild und als solches der alleinige Bezugs- und Anhaltspunkt eines sich empfindsam verwahrenden Ideals.¹⁷ Der Garten beginnt, über sich hinauszudeuten. Das "male- rische" Kunstwerk wird mit der Vortäuschung des Naturhaften zur politischen Landschaft.¹⁸

Die natürliche Verborgenheit der künstlichen Ruine

"In der That, solange man noch nicht angefangen hatte, von allen Gegen-

*ständen der Landschaft die Wirkungen zu berechnen, die sich zur Erweiterung und Verstärkung der Gartenempfindungen vortheilhaft anwenden lassen; so lange konnte man nicht auf eine künstliche Nachahmung der Ruinen fallen."*¹⁹ Das Wichtigste und Schwierigste beim Bau von künstlichen Ruinen musste es damit sein, die Wirkungsabsichten ihrer Anlage zu verbergen. Jedes Nachsinnen über die Kunst selbst konnte dem effektiven Erleben nur entgegenstehen.²⁰ *"Wenn künstliche Ruinen ihre Wirkung nicht verfehlen sollen, so muß die Täuschung beschleunigt und der Seele kein Anlaß verstattet werden, erst lange nachzusinnen, die Wirklichkeit oder die Nachahmung zu untersuchen, oder Zweifeln Raum zu geben. Bey dem Nachdenken wird die Täuschung schwach, und mit der Entdeckung der Nachahmung verschwindet sie unaufhaltsam dahin."*²¹ Das Interesse der Gärtnerei ist somit auf die Unmittelbarkeit des Erlebens gerichtet, gar nicht auf den Nachvollzug der trefflich beschaffenen Kunst.²² Der effektive Kern der Täuschung wird zum Erkenntnis Anlass. Die Einsichten in die Mittel und Gesetze der Kunst dürfen, ja müssen bei der Betrachtung außer Acht bleiben. Sie sind, ganz im Gegenteil, Gift für die Zwecke empfindsamer Sittenverwahrung.²³

Wenn die Kunst überhaupt verborgen werden muss, so soll sie bei der künstlichen Ruine ganz versteckt sein.²⁴ Im wahrnehmenden Anblick der wohlgeordneten Überreste setzt sich ein gewisses mit Melancholie vermischtes Gefühl des Bedauerns, der Hochachtung und des Mitleids in Gang. Die Betrachtung wendet sich dem Vergangenen zu.²⁵ Die Imagination vergegenwärtigt sich das Große und stellt recht unvermittelt das einstmals Vollständige wieder her.²⁶ *"Ruinen erwecken allezeit eine Untersuchung des ehemaligen Zustandes eines Gebäudes, und führen die Seele zu einer Betrachtung des Gebrauchs, für welchen es bestimmt war."*²⁷ Die mehr erspürte als gedanklich vollzogene Einsicht in den zeitlichen Abstand des Einst vom Jetzt, der Kontrast zwischen der ehemaligen Pracht und dem jetzigen Verfall, werden zum Motor der sich schnell vom Objekt freimachenden Überlegungen.²⁸ Der Genuss der täuschenden Kulisse gestaltet sich zum sinnlichen Anstoß eines nachempfindenden Selbstunterrichts in "Geschichtsphilosophie".

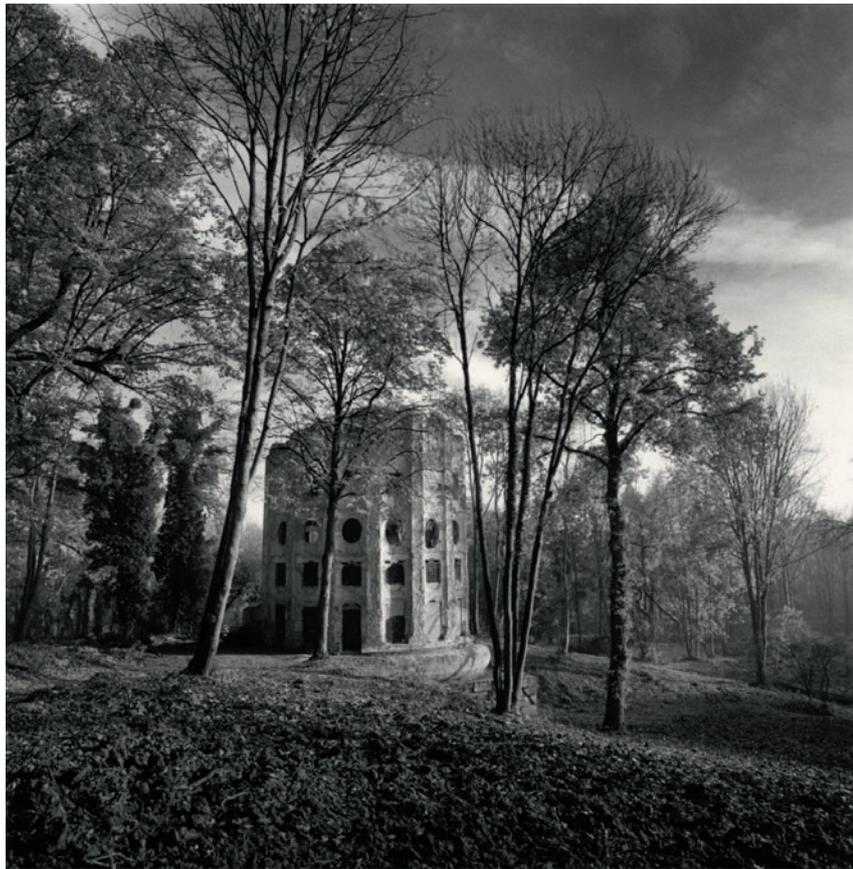
Während aber die Ruinen Roms, die so viele Gärtner des 18. Jahrhunderts durchwandelt haben, noch die auf Wahrheit gerichtete Frage forderten, wie es denn wirklich gewesen, will die künstliche Ruine nur eine idealistische Lektion zur Anschauung und Wirkung bringen. Beim Antiquarischen darf darum auch der Kenner keinesfalls Halt machen. Die künstliche Ruine kann eben nur eine getreuliche Wahrscheinlichkeit bieten. Diese darf nicht selbst untersucht, sondern über diese muss hinweggesehen werden, damit sich eine im wahrsten Sinne des Wortes erbauliche Betrachtung einstellen kann. Die künstliche Ruine sollte also nur Anlass und nicht selbst Objekt des Nachdenkens sein, denn: *"Der Betrug entdeckt sich bald; und Widerwille verfolgt den verunglückten Versuch."*²⁹ Hier liegt, um es zu wiederholen, der effektive Grund für die immer wieder zu lesenden Mahnungen, streng darauf zu achten, die kunstvoll angelegte Ruine keinesfalls künstlich erscheinen zu lassen.³⁰ Es ist nämlich die Enttäuschung, mit der sich prompt unliebsame Gedanken einstellen – leidige Fragen nach dem Sinn und Zweck artifiziell eingerichteter Geschichtsbilder.

Allerdings gelang es den Gärtnern nur selten, ihren Kunstverstand wahrhaft zu verbergen und den Betrachter regelrecht zur moralischen Erbauung zu veranlassen. Dem gelehrten Kunstverständnis des Dilletanten musste die Natur ja kräftig entgegenwachsen. Eine Ruine echt erscheinen zu lassen, war für sich schon schwierig genug, erforderte vom Gärtner Wissen und Erfahrung, das Ruinöse dann aber mit den Mitteln der Natur zur Wahrhaftigkeit zu steigern, konnte sich als außerordentlich schwer zu kalkulierendes Problem herausstellen: *"Nicht jeder der ein Haus bauen kann, versteht es Ruinen anzulegen. Dem Steine das verwitterte Ansehen zu geben, – zu bewirken, daß der immer weiter werdende Riß natürlich durch alle Fugen fortlaufe, – daß die Zierrathen verstümmelt seyen, – und daß die innere Bekleidung der Wände sich gehörig ablöse, – anzudeuten, wie Theile sonst zusammengehängt haben müssen, durch die nun eine weite Spalte bricht, – und Haufen von Trümmern nachlässig und ungezwungen umherzustreuen, – Alles das verlangt eine große Anstrengung der Kunst, die für die Hand des gemeinen Handwerkers zu viel Feines hat. Und wenn denn die Kunst alles gethan hat, was sie vermag, so müssen wir die Ausschmückungen und Vollendung unsrer Ruinen doch zuletzt den Händen der Natur überlassen. Wenn die Moose und Flechten die Mauern nicht recht überziehen wollen, wenn die verwitterten Stellen keine mannichfachen Tinten hervorbringen, – wenn der Epheu die Strebepfeiler nicht bekleiden, oder sich zwischen den Zierrathen des gothischen Fensters nicht recht durchschlingen will, – wenn die Esche sich nicht so ziehen läßt, daß sie zur Spalte heraushängt, – oder wenn auf der eingefallenen Zinne kein langes Gras wachsen will; so werden unsre Ruinen immer unvollendet bleiben, und wir können eben so wohl über das Thor schreiben: Im Jahr 1772 erbaut."*³¹

Moralische Verkümmungen

Will man im letzten Punkt dem englischen Theoretiker des Pittoresken, William Gilpin, Recht geben, wird man kaum anders können, als über dem Eingang des Désert de Retz mit dem Eingang des Désert de Retz mit dem großen Lettern folgende Inschrift anzubringen: Erbaut in den Jahren 1774–1784.³² In dem Jardin Anglo-Chinois

Le Desert de Retz, Study 9,
© Michael Kenna.



à la mode,³³ den sich der talentierte Schöngest François-Nicolas-Henri Racine de Monville ab seinem vierzigsten Lebensjahr in der Nähe von Marly einzurichten begann,³⁴ ist keine Rede mehr vom einfühlsamen Triumph verborgener Gartenkunst. Dort tritt neben eine aus England nur oberflächlich übernommene Empfindungsregie die unverhohlene Selbstdarstellung des Bauherrn. Vielleicht können die mannigfaltigen "fabrique" auch hier noch den Anlass bieten, sich den mit ihnen evozierten Empfindungen gedanklich anzuverwandeln; vielleicht sieht der Betrachter in den Resten der ehemaligen Pfarrkirche des kleinen Örtchens Retz, die Monville seinem Garten einverleibte, ja immer noch das Sanftmelancholische durchschimmern; vielleicht erschließt sich ihm anhand des verfallenen Gemäuers sogar die wichtigste Voraussetzung für die Wirkung *künstlicher* Ruinen, nämlich die Erschwindlung der Echtheit und des Alters, doch steht der Besucher erst einmal vor dem zentralen Gebäude des Gartens,³⁵ betrachtet er die enorme *Colonne Detruite*, muss er sich wohl darüber bewusst werden, dass ihm in diesem Bauwerk die Künstlichkeit gewissermaßen in monumentaler Hüllenlosigkeit entgegentritt. Nicht

die eigentliche Größe des Gebäudes vermittelt hier den Eindruck der ungeschminkten Follie, es ist vielmehr der Maßstab des Intendierten, der die Vorstellungskraft übersteigt und den Betrachter damit gleich jeder suchenden Wahrheitsempfindung enthebt. Komplettiert würde diese Säule auf hundertundzwanzig Meter emporwachsen.³⁶ Und wollte die Imagination dieser Stütze gar den vermeintlichen Tempelbau hinzuzugänzen, müsste sie wohl das wunderliche Reich des Phantastischen betreten.

Während in England die Wahl des Ruinentyps nicht zuerst von den "*tides of taste*" abhing, sondern die Entscheidung zwischen der klassischen oder gotischen Ruine eher eine Frage der "politischen" Positionierung war,³⁷ verlegte man sich in Frankreich zur Zeit Monvilles vorzüglich auf ein encyclopädisches Möblieren des Geländes, holte sich die weite Welt in den oft auch kleinen Garten. Dabei spielte die Wahrscheinlichkeit der ruinösen Architekturen für diese Auftraggeber keine entscheidende Rolle. Es waren so auch nicht die Franzosen, sondern die Briten, die die "consistency" zur Kategorie der täuschenden Ruinenkunst erhoben. Erst mit dieser "Mo-

ralisierung" konnte die Gotik in England auch zum nationalen "Verfallsstil" werden. William Mason vertrat in seinem Poem *The English Garden* die Meinung, dass künstliche Ruinen besser in einem mittelalterlichen als in einem griechischen Idiom zu errichten seien: "*The fragment, however, of a Gothic structure is not to be considered an inconsistency in England; it may be of an age that actually existed; it has, consequently, a kind of prescriptive right to its station, and should not therefore be obliged to conform; while the Greek buildings that are raised to suit the mansion must be made to appear its modern contemporaries, the idea of a Greek ruin in England being a contradiction in history and experience.*"³⁸ Diesem Dichter verlangte es nicht nach gebauten Lügen, sondern er suchte nach "*historical credence*". Ähnliches meinte auch Horace Walpole:³⁹ "*The Goths never built summer-houses or temples in a garden.*"⁴⁰ Und auch Hirschfeld brach in seiner Gartentheorie eine Lanze für die Glaubwürdigkeit von künstlichen Ruinen: "*Wir wissen, daß Gothen unter unserm Himmel gebauet, oder doch ihre Bauart ausgebreitet haben. Allein die Baukunst der Griechen ist noch nicht so allgemein in dem nördlichen Europa geworden, daß deren Ueberbleibsel wahrscheinlich seyn könnten. Ruinen müssen alle Täuschung verlieren, sobald sich der Gedanke erhebt, daß die Gebäude selbst, wovon sie Reste vorstellen sollen, hier nie vorhanden waren, noch vorhanden seyn konnten. Man sieht demnach die große Unschicklichkeit ein, in unsern Gärten Ruinen von alten Tempeln anzulegen, wie man sehr unbedächtigt versucht hat.*"⁴¹

Die Frage "*Soll man Ruinen nach der Gothischen oder nach der Griechischen Baukunst anlegen?*" sah Henry Home für England beantwortet. Er votierte mit Entschiedenheit für die glaubwürdige Variante: "*Ich behaupte, nach der Gothischen; weil man da den Triumph der Zeit über die Stärke sieht, ein melancholischer, aber nicht unangenehmer Gedanke; Griechische Ruinen erinnern uns mehr an den Triumph der Barbaren über den Geschmack, ein finsterner und niederschlagender Gedanke.*"⁴²

Vielleicht war die Säule des Monsieur de Monville dazu angetan, die-

sen niederschlagenden Gedanken zu vermitteln. Doch selbst dazu hätte es eines Mindestmaßes an baulicher Glaubwürdigkeit bedurft. Ganz ohne Zweifel war im Désert de Retz ein anderer Begriff von "*taste*" zur Ausformung gelangt, wohl ein französischer "*goût*", der sich keinen Deut um ein bürgerlich politisches Empfindungsideal scherte, sondern sich wenig sittenstreng an höfischer Extravaganz orientierte.⁴³ Doch offenbarte das ruiniöse Säulenmonument des Herrn von Monville noch einen anderen kulturellen Unterschied zwischen Franzosen und Engländern. Auf diesen war auch Horace Walpole gestoßen. Er erkannte eine Differenz in der Tatsache, dass man auf dem Kontinent die Gartenarchitekturen gemeinhin dazu errichte, sie einer konkreten Nutzung zuzuführen, wohingegen man auf der Insel diese Bauwerke allein zu dem Zwecke in den Garten stelle, um sie anzuschauen.⁴⁴ Monvilles Garten, den der Brite auf seiner Tour de France noch nicht hatte sehen können, wäre für diese Beobachtung ein treffender Beleg gewesen. Denn noch bevor Monville 1781 seinen verfallenen Säulenstumpf bezog, hatte er vier Jahre in dem nicht allzu großen chinesischen Pavillon des Désert de Retz gewohnt.⁴⁵

Walpoles Bemerkung stellte aber mehr dar als einen ironischen Seitenhieb auf den französischen Landschaftsgarten. Hier wurde grundsätzlich zwischen Imagination und Konkretion unterschieden, zwischen Gartenkunst und Architektur. Während jene im Dienst der empfindsamen Welt- und Geschichtsverwahrung stehen konnte und oft auch stehen sollte, gehorchte diese anderen, allgemeineren Gesetzen, denen der Dauerhaftigkeit, des Nutzens und vielleicht auch der Schönheit. Um deutlich zu machen "*wie weit der Gartenkünstler vom Architekten entfernt sey, wie wenig beyde nach einerley Gesetzen arbeiten können*", bemerkte Hirschfeld, "*daß jener mit der Verschönerung einer Horizontalfläche, dieser mit der Verschönerung einer Verticalfläche sich beschäftigt. Aus dieser offenbaren Verschiedenheit der Flächen, die jeder von diesen Künstlern bearbeitet, entspringt auch die Verschiedenheit ihrer Absichten und Entwürfe. Der Architekt*

Le Desert de Retz, Study 37,
© Michael Kenna.



will auf einmal das Auge befriedigen, es auf einmal die ganze harmonische Einrichtung seines Werks umfassen lassen; der Gartenkünstler will nach und nach mit einer allmählichen Fortschreitung unterhalten. Jener muß seinen Plan so einfach anlegen, daß er ohne Verwirrung, ohne Mühe sich übersetzen läßt; er muß den Theilen gleiche regelmäßige Formen und Verhältnisse geben, wodurch ihre Zusammenstimmung zu dem Ganzen bald wahrgenommen wird. Der Gartenkünstler hingegen, der einer andern Absicht auch einen andern Entwurf unterordnet, muß seinen Plan zu verbergen suchen, eine gewisse anmuthige Verwickelung in seine Anlagen bringen, Ungleichheiten und regellose Zufälligkeiten liegen lassen, kurz, so verfahren, daß der Zuschauer nicht auf einmal befriedigt, sondern nach und nach beschäftigt und lange unterhalten werde.¹⁴⁶

Wollte man diese Einteilung ernst nehmen, könnte die Frage nicht ausbleiben, unter welche Kategorie denn die Säulenruine des Désert de Retz einzuordnen sei? Sicherlich war in ihr jeder Täuschungsanspruch dem Effekt der Überwältigung untergeordnet worden. Ja es scheint, als habe Monville mit der intendierten Größe die Unwahrscheinlichkeit zum Pro-

gramm erhoben. Doch versucht man, an der Säule das Architektonische zu erfassen, wird man gewahr, dass sich auch die Baukunst mehr oder weniger kunstvoll hinter dem äußeren Schein des kannelierten Säulenschaftes verborgen hält. Wahrscheinlichkeit – "credence" – war in der einen wie der anderen Kunstgattung nicht zu finden. Von einem subkutan sich formenden Empfindungsgenuss konnte hier ebensowenig die Rede sein, wie von einer unmittelbaren Einsicht in die architektonische Regelmäßigkeit oder in den harmonischen Zusammenklang der drei vitruvianischen Leitbegriffe firmitas, utilitas und venustas.

In der dorischen Ruine des Désert de Retz gibt sich folglich eine Ausnahme von den gartentheoretischen wie architektonischen Anstandsregeln der Zeit zu erkennen. Von Seiten der Gartentheorie wäre sie wohl am ehesten den Monumenten oder Denkmälern zuzuordnen, für deren Erstellung Hirschfeld dem Künstler eine Vielfalt von Formen gestattete: "*wenn sie nur sowohl an sich in einem richtigen Geschmack sind, als auch sich zu dem Charakter seines Werks schicken.*"¹⁴⁷

Wollte man aber weiterhin versucht sein, das Säulenhau von Seiten der

Architekturtheorie anzugehen, käme kaum etwas anderes in Frage, als die sogenannte Revolutionsarchitektur zum Vergleich heranzuziehen.⁴⁸ Denn hier wie dort ging es offensichtlich nicht mehr um die Reproduktion von kanonischen Ordnungsvorstellungen, sondern vielmehr darum, frei über die klassischen Formen zu verfügen. Sie zu vergrößern oder zu verkleinern, sie ungezwungen miteinander zu vermengen oder ungehemmt zu vereinzeln, sie zu fragmentieren oder zu vervielfachen. Im Désert de Retz sollte die Empfindung nicht mehr durch das Mittel der Täuschung in Bewegung gesetzt werden, hier ging es vorzüglich um die Zurschaustellung einer sich selbst bewussten Freiheit, die den Geschmack nur noch zur eigenen Rechtfertigung im Munde führte.⁴⁹ Der Blick fällt hier also nicht zuerst auf eine künstliche Ruine, sondern vielmehr auf eine Ruine klassischer Kunst – auf einen baulichen Befreiungsakt vom gesitteten Kunstideal.

Postscriptum: Eine Kunstruine der Moderne

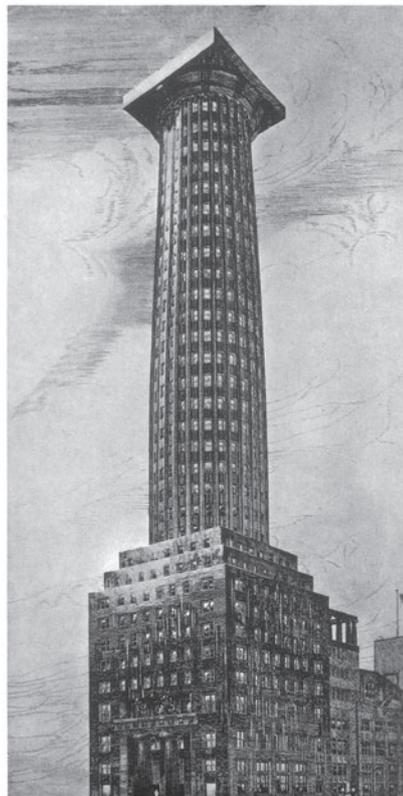
Vielleicht lässt sich das berühmte Säulenprojekt des Architekten Adolf Loos als "nachrevolutionärer" Versuch an-

sehen, den Ruinenbau im Garten von Retz zu Ende zu führen. Loos' Entwurf für den Wettbewerb der Chicago Tribune aus dem Jahr 1922⁵⁰ sah eine monumentale kannelierte dorische Säule vor, die mit dem elfgeschossigen Sockelbau die zugestandene Maximalhöhe von vierhundert Fuß erreicht hätte. Loos wollte mit seinem Bau aus poliertem schwarzen Granit vor allem der Hauptforderung des Ausschreibungstextes Genüge leisten, "to erect the most beautiful and distinctive office building in the world".⁵¹ Dabei war ihm selbst aber fraglich, ob er sich mit der kolossalen Säule an den Anstandsregeln der Baukunst vergreife: "Ist es gestattet eine bewohnte Säule zu bauen?"⁵² Seine Antwort lautete natürlich ja. Man dürfe ein solches Haus deshalb errichten, weil die schönsten Motive der Wolkenkratzer von unbewohnten Monumenten entlehnt worden seien, "wie es das klassische Vorbild des Grabmals des Königs Mausolos beim Metropolitan Building und das Vorbild des gotischen Kirchturms beim Woolworth Building beweisen."⁵³ Loos sprach sich gegen das "neue Bauen" aus, wollte keine neuen Architekturformen ohne Tradition herstellen, sondern sich im Gegenteil der Geschichte versichern, um nicht gleich wieder aus ihr entlassen zu werden: "Ach all diese untraditionellen Formen werden nur allzurash von neuen widerlegt und der Besitzer wird bald gewahr, daß sein Haus unmodern ist, weil diese Formen wechseln, wie die Damenhüte."⁵⁴ Der Verfasser wählte daher für seinen Entwurf die Säule. Das Motiv der freistehenden, übergroßen Säule sei, so meinte Loos, durch die Tradition gegeben. Dabei nahm er sich aber nicht die Trajanssäule zum Vorbild, oder jene auf der Place Vendôme, wollte nicht den römischen Typ der Ehrensäule errichten, sondern eine dorische Stütze. "Die großen Säulen sind bisher nur im römischen Stile errichtet worden, niemals im griechischen."⁵⁵

Eine der Inkonsistenzen des Projekts bestand darin, dass Loos auf diese griechische Säule bei der Aufhebung der Höhenbeschränkung von vierhundert Fuß die Figur eines römischen Volkstribunen hätte setzen wollen. Zudem mangelte es seiner Begründung schon im selbstverfassten

ADOLF LOOS
Nice, France

Plate Number 196



Adolf Loos: Chicago Tribune Tower

Text an der notwendigen argumentativen Stringenz und Überzeugungskraft. Während zuerst Monument und Denkmal zu Kronzeugen für die Möglichkeit der Errichtung einer bewohnten Hochhaussäule beschworen worden waren, und Loos glaubte, sich an diese Tradition anlehnen zu können, pries er weiter unten seinen Entwurf als bisher ungedacht, ungebaut, beispiellos. Abgesehen aber von diesen Verworrenheiten des Gedankengangs, konnte die Säule im Gesamt der vielen eingereichten Projekte nicht einmal die gewünschte Originalität für sich in Anspruch nehmen. Auch zwei amerikanische Kollegen, Matthew L. Freeman und Paul Gerhardt, waren darauf gekommen, Säulen vorzuschlagen.

Was den Misserfolg des Entwurfs von Adolf Loos aber wohl zuerst besiegelte, war seine nicht in den Kontext gehörige Vorstellung von einer ikonischen und erst dadurch zeitlosen Moderne. Eine dorische Säule wäre im Chicago der zwanziger Jahre nicht als überdimensioniertes Bauteil aus dem Formenrepertoire klassischer Kunst verstanden worden, sondern zuerst wohl als politische Stellungnahme. Unzweifelhaft sollte die Dorica ja auch eine im weitesten Sinne "kulturelle" Botschaft transportieren.⁵⁶ Diese war deutlich ablesbar europäischen Ursprungs und sollte wohl – in plattester Übersetzung – die freie Presse als den Grundpfeiler eines demokratischen Staates zur Anschauung bringen. Vielleicht mutete sie sich sogar zu, die Vorstellungskraft des Betrachters dazu herauszufordern, das fragmentarische Bauglied mit den anderen Pfeilern der Stadt zum Tempel des Gemeinwesens zu ergänzen. Doch lag Loos mit dieser nur bildlich argumentierenden Repräsentation⁵⁷ eines europäischen Geschichtsides in Chicago fern ab jeder historischen Glaubwürdigkeit. Der Architekt mißdeutete

ganz offensichtlich die waltenden gesellschaftlichen Verhältnisse.⁵⁸ Die Politik der Chicago Tribune, besser die politische Überzeugung des Verlegers, des Colonel Robert McCormick,⁵⁹ war republikanisch, nationalistisch und konservativ. In der Chefetage orientierte man sich nicht an europäischen, sondern wollte amerikanische Leitbilder errichten. Diese waren in der Hochhausarchitektur gerade zu jener Zeit von ausgesprochen gotischer Form. Die griechische Säule von Adolf Loos musste im Kontext der aufstrebenden Metropole Chicago nur als importiert und "unglaublich" erscheinen. Vielleicht hatte Loos eine solche Einschätzung erwartet oder vorausgeahnt, denn in seiner Projektbeschreibung versuchte er gleich allen Missverständnissen und Fehldeutungen seiner Formfindung zu begegnen. Er stellte sich am Schluss des Textes als verkannter Geistesheroe hin und schrieb der Wettbewerbsjury und damit der ganzen Welt mit trotzigem Pathos ins Stammbuch: *"Die große, griechische Säule wird gebaut werden. Wenn nicht in Chicago, so in einer anderen Stadt. Wenn nicht für die ‚Chicago Tribune‘, so für jemand anderen. Wenn nicht von mir, so von einem anderen Architekten."*⁶⁰

Loos wusste nicht, dass die große dorische Säule schon vor ihm erdacht und als Ruine erbaut worden war.⁶¹ Ebenso wenig wusste er, dass eben jenes Bauwerk selbst schon die amerikanische Architekturgeschichte beeinflusst hatte, wenn auch in recht untergründiger Weise und in nicht allzu bedeutendem Maße. Denn im September 1786 besuchte der architekturbegeisterte Botschafter Amerikas in Frankreich, Thomas Jefferson, den Désert de Retz und bewunderte dabei die große Idee, die die künstliche Ruine in ihm auslöste: *"How grand the idea excited by the remains of such a column."*⁶²

Anmerkungen

1 Claude Henri Watelet: *Des Herrn Watelet Versuch über die Gärten*. Leipzig 1776, S. 51. Zur künstlichen Ruine ganz grundsätzlich: Günter Hartmann: *Die Ruine im Landschaftsgarten. Ihre Bedeutung für den frühen Historismus und die Landschaftsmalerei der Romantik*. Worms

1981; und Reinhard Zimmermann: *Künstliche Ruinen. Studien zu ihrer Bedeutung und Form*. Wiesbaden 1989. Vgl. auch John Dixon Hunt: *Gardens and the Picturesque: Studies in the History of landscape Architecture*. Cambridge (Mass.) 1992. Paul Zucker: *Fascination of Decay. Ruins: Relics—Symbol—Ornament*. Ridgewood (N. J.) 1968.

Vielen Dank an Marie-Theres Stauffer und Silvia Tschui für die kritische Lektüre des Textes.

2 Johann Wolfgang Goethe: *Die Wahlverwandtschaften*. In: *Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden herausgegeben von Erich Trunz. München 1998. Band VI. S. 291.

- 3 Ebd. S. 285.
- 4 Vgl. Christian Cay Lorenz Hirschfeld: *Theorie der Gartenkunst*. Leipzig 1779–1780. Band I. S. 211: "Eine sanftmelancholische Gegend bildet sich durch Versperrung aller Aussicht; durch Tiefen und Niedrigungen; durch dickes Gebüsch und Gehölz, oft schon durch bloße Gruppen von hohen starkbelaubten nahe an einander gedrängten Bäumen, in deren Gipfel ein hohles Geräusch schwebt."
- 5 Vgl. ebd. Band III. S. 103.
- 6 Vgl. Watelet 1776 (vgl. Anm. 1). S. 41: "... mit einem Worte, diese Parks waren und sind noch itzt einförmig, traurig und langweilig. Es folgt hieraus, daß man, wenig zufrieden von ihrer symmetrischen Abmessung, ein Verlangen trägt, herauszugehen, um auf dem freyen Lande die Anordnung der Natur wieder zu finden, die weit mehr gefällt, als die Regelmäßigkeit."
- 7 Hirschfeld 1779-1780 (vgl. Anm. 4). Band I. S. 155.
- 8 Zum diesem kinästhetischen Effekt: Adrian von Buttlar: *Der englische Landsitz 1715–1760. Symbol eines liberalen Weltentwurfs*. (= *Studia Iconologica* 4). Mittenwald 1982. S. 77–78: "Der dauernde Wechsel der Positionen entspricht nun keiner Bewegung durch Raum und Zeit mehr, sondern einer Bewegung, die den Betrachter auf sich selbst verweist: *The ... amazing Structure of ourselves*." Buttlar zitiert R. Morris: *Lectures on Architecture, Consisting of Rules Founded Upon Harmonick and Arithmetical Proportions ...*, 2 Vol. London 1734–36. Vol. I, S. 169.
- 9 Zum Beispiel bei Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt, von Johann George Sulzer*. 2 Theile. Leipzig 1771–1774. Band I. S. 421: "Diese Kunst [die Gartenkunst] hat ebenso viel Recht als die Baukunst ihren Rang unter den schönen Künsten einzunehmen."
- 10 Hirschfeld 1779-1780 (vgl. Anm. 4). Band I. S. 155: "Der Gartenkünstler muß daher zuvörderst solche Gegenstände der schönen Natur sammeln und auswählen, die eine vorzügliche Einwirkung auf das Empfindungsvermögen und die Einbildungskraft haben; er muß diesen Gegenständen eine solche Ausbildung geben, und sie in eine solche Verbindung und Anordnung bringen, daß dadurch ihr Eindruck verstärkt werde. Dadurch verändert ein Platz die Natur einer bloß sich selbst überlassenden Gegend, und fängt schon an, in einen Garten überzugehen."
- 11 Henry Home: *Grundsätze der Kritik in drey Theilen*. Aus dem Englischen übersetzt. Leipzig 1763–1766. Band III. S. 352.
- 12 Hirschfeld 1779-1780 (vgl. Anm. 4). Band I. S. 155: "Weil aber der Garten, als ein Werk des Fleißes und des Genies, Phantasie und die Empfindung stärker bewegen soll, als eine bloß natürliche Gegend; so soll der Künstler dem Eindruck der Gegenstände der Natur, die er mit Ueberlegung und Geschmack gesammelt, ausgebildet und mit einander verbunden hat, dadurch zu heben suchen, daß er übereinstimmende Gegenstände der Kunst darunter mische und mit dem Ganzen verknüpfe. Dies ist das zweyte allgemeine Gesetz der Gartenkunst." Vgl. Wolfgang Schepers: *Hirschfelds Theorie der Gartenkunst 1779–1785*. Worms 1980. S. 139–167. Quellen und Forschungen zur Gartenkunst 2. Schepers lässt deutlich werden, wie stark Hirschfeld von Homes Gefühlsästhetik auf sensualistischer Grundlage (S. 143) profitiert hat.
- 13 Home 1763-1766 (vgl. Anm. 11). Band III. S. 360: "Gleichartige Bewegungen von der andern Seite, wie muntre und liebliche, ruhige und melancholische, lebhafte und große, müssen immer zusammen erregt werden; denn ihre Wirkungen auf die Seele werden durch ihre Verbindung weit stärker."
- 14 John Gwynn: *An Essay upon Harmony. As it relates chiefly to Situation and Building*. London 1739. S. 18: "Thus from the different Aspect, Figure and Texture of Objects, we feel within us a sympathetick Force, a Power, which plays upon the Affections or Passions of the Soul, a magnetick Charme which gives pleasure to the senses ... we catch the Impression insensibly, we are vivid, gay, joyous, or more calm and sedate." Zit. nach von Buttlar 1982 (vgl. Anm. 8). S. 174.
- 15 Hirschfeld 1779-1780 (vgl. Anm. 4). Band I, S. 157. von Buttlar 1982 (wie Anm. 8). S. 167–171 lässt deutlich werden, dass der Begriff "taste" in England zuerst einem "moral sense" entspringt und zitiert Shaftesbury mit dem Satz: "... the beautifying not the beautified is the really beautiful."
- 16 Nicht umsonst versucht die interpretierende Kritik immer wieder das Freimaurerische und Rosenkreuzerhafte der Landschaftsgärten und ihrer Gebäude herauszuarbeiten. Vgl. dazu Magnus Olausson: "Freemasonry, Occultism and the Picturesque Garden Towards the End of the Eighteenth Century". In: *Art History* 4 (1985). S. 415–417.
- 17 Die Problematisierung der Rezeption findet sich schon bei Watelet 1776 (vgl. Anm. 1). S. 42: "Aber ist es genug, sich Empfindungen zuzubereiten? Ist ihre Wirkung sicher genug? Müssen nicht diejenigen, für welche man dieselben bestimmt, darauf eingerichtet seyn, sie in sich einzulassen, und zu fühlen?"

Dieses geschieht selten, und das ist die unübersteiglichste Schwierigkeit, welche den guten Erfolg hindert, den man bey Verschönerungen dieser Art zur Absicht hat."

18 Vgl. Martin Warnke: *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur.* München 1992.

19 Hirschfeld 1779-1780 (vgl. Anm. 4). Band III. S. 110.

20 Ebd. Band III. S. 111: "*Die wichtigste Kunst ist, ihnen das Ansehen der Kunst zu nehmen, ihnen eine Anordnung, eine Verbindung oder eine Unterbrechung zu geben, wodurch sie alt und wirklich von der Hand der Zeit oder von der Macht der Witterung gebildet scheinen.*"

21 Ebd. Band III. S. 112. Auch hier hat Hirschfeld abgeschrieben – vgl. Anm. 12.

22 Norbert Miller: *Horace Walpole und die Ästhetik der schönen Unregelmäßigkeit.* München 1986. S. 121. Edition Akzente: "*Wie Sehnsucht und Melancholie in der Dichtung dem Subjekt und seiner Selbstspiegelung in der Natur zugewiesen wird (die Ruine als lyrisches Gleichnis der Ich-Betroffenheit), so werden dieselben Empfindungen in der Kunst der Landschaftsmalerei und dem Landschaftsgarten überantwortet.*"

23 Thomas Whately: *Observations on Modern Gardening, illustrated by Descriptions.* The Fourth Edition. London, Printed for T. Payne and Son, at the Mews-Gate. M DCC LXXVII. S. 132: "*Conjectures about the form raise doubts about the existence of the ancient structure; the mind must not be allowed to hesitate; it must be hurried away from examining into the reality, by the exactness and the force of the resemblance.*" Vgl. auch Friedrich Ludwig von Sckell: *Beitraege zur bildenden Gartenkunst für angehende Gartenkünstler*

und Gartenliebhaber. 2te verbesserte Ausgabe. München 1825 [Nachdruck Worms 1982]. S. 36: "*Auch Ruinen werden von guter Wirkung seyn, wenn man sie an Stellen erbaut, wo sie die Natur der Lage erwarten läßt. Allein es ist sehr schwer, sie so erscheinen zu machen, daß sie täuschen und glauben lassen, der Zahn der Zeit und nicht die Kunst oder andere gewaltsame Ursachen hätten diese Zerstörung hervorgebracht.*"

24 William Gilpin: *Observations relative chiefly to Picturesque Beauty.* Deutsch von G. F. Kunth. Leipzig 1792–1800. Band I, S. 103. Hier zit. nach Clemens Alexander Wimmer: *Geschichte der Gartentheorie.* Darmstadt 1989. S. 204: "*Allein bei Ruinen sind die herrschenden Ideen, Einsamkeit, Vernachlässigung, und Verödung. . . . Im Ganzen . . . muß eine Art von Vernachlässigung herrschen, und wenn die Kunst allemahl verborgen werden muß, so soll sie hier ganz versteckt seyn.*"

25 Hirschfeld 1779-1780 (vgl. Anm. 4). Band III. S. 110.

26 Whately 1777 (vgl. Anm. 23). S. 131. Nach Whately ist der erste Effekt der Ruinen "*to carry the imagination to something greater than is seen*".

27 So in der deutschen Ausgabe der *Observations* des Thomas Whately. Leipzig 1771. S. 160–162. Zit. nach Wimmer 1989 (vgl. Anm. 24). S. 179.

28 Whately 1777 (vgl. Anm. 23). S. 155: "*At the sight of a ruin, reflections on the change, the decay, and the desolation before us, naturally occur; and they introduce a long succession of others, all tinged with that melancholy which these have inspired: or if the monument revive the memory of former times, we do not stop at the simple fact which it records, but recollect many more coaeval circumstances, which we see, not perhaps as they were, but as they*

are come down to us, venerable with age and magnified by fame; even without the assistance of buildings, or other adventitious circumstances, nature alone furnishes materials of scenes, which may be adapted to almost every kind of expression; their operation is general; and their consequences infinite: the mind is elevated, depressed or composed, as gaiety, gloom, or tranquillity, prevail in the scene; and we soon lose sight of the means by which the character is formed; [156] we forget the particular objects it presents; and giving way to their effects, without recurring to the cause, we follow the track they have begun, to any extent, which the deposition they accord with will allow: it suffices that the scences of nature have a power to affect our imagination and our sensibility; for such is the constitution of the human mind, that if once it is agitated, the emotion often spreads far beyond the occasion; when the passions are roused, their course is unrestrained; when the fancy is on the wing, its flight is unbounded; and quitting the inanimate objects which first gave them their spring, we may be led by thought above thought, widely differing in degree, but still corresponding in character, till we rise from familiar subjects up to the sublimest conceptions, and are rapt in the contemplation of whatever is great or beautiful, which we see in nature, feel in man, or attribute to divinity."

29 Hirschfeld 1779-1780 (vgl. Anm. 4). Band III. S. 114.

30 Vgl. Arthur Young: *A Six Month Tour through the North of England.* 1770. Dazu Johannes Dobai: *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England.* 4 Bde. Bern 1975. Band II. S. 368–369: "*Auch Young zeigt – ähnlich den meisten Zeitgenossen – eine Vorliebe für das 'Melancholische' und 'Horride' der Ruinen. In der 'Nothern Tour' (1770) sagt er aber im Hinblick auf Studley,*

eine künstliche Ruine müsse 'real' wirken und nicht als bloßer 'Schein!'. Dort der Verweis auf Elisabeth Wheeler Manwaring: *Italian Landscape in Eighteenth Century England. A Study chiefly of the Influence of Claude Lorrain and Salvator Rosa in English Taste 1700–1800*. London 1965 [1925].

31 William Gilpin 1792–1800 (vgl. Anm. 24). Band I. S. 68. Hier zit. nach Wimmer 1989 (vgl. Anm. 24). S. 202–203.

32 Vgl. zum Désert de Retz den mittlerweile einschlägigen Artikel von Olivier Choppin de Janvry: "Le Désert de Retz". in: *Bulletin de Société d'histoire d'art français* (1970). S. 125–153 und weitere Beiträge des selben Autors. Neuerdings mit weiterführender Literatur Diana Keatcham: *Le Désert de Retz. A Late Eighteenth-Century French Folly Garden. The Artful Landscape of Monsieur de Monville*. Cambridge (Mass.) 1994.

33 Georges Le Rouge: *XIII^e. Cahier des Jardins Anglo-Chinois. Contenant Les détails du Désert, Jardin Pittoresque à une Lieue de St. Germain en Laye, appartenant à Mr. de Monville, Projetté Dessiné et executé danz toutes ses parties Par lui Même. En 26 Planches. A Paris, Chez Le Rouge Géographe du Roi, Juillet 1785*. Alle 26 Tafeln sind in halber Größe bei Keatcham 1994 (vgl. Anm. 32) reproduziert.

34 Zu Monville vor allem Choppin de Janvry 1970 und Keatcham 1994 (S. 9–15). (vgl. Anm. 32).

35 In der *Carte Générale du Désert levée sur le Lieu même par M. de Monville*, die Le Rouge (vgl. Anm. 32) veröffentlicht, steht in der Legende die *Colonne Detruite* an erster Stelle vor den Roche, Entrée du Jardin, Temple au Dieu Pan, Eglise Gothique Ruinée, Maison Chinoise, Laiterie, Métairie arrangée, Hermitage, Orangerie, Isle

du Bonheur, Serres Chaudes, Chaumiere, Tombeau, Piramide Glaciere, Obelisque, Communs, Théâtre Decouvert. Vgl. Keatcham 1994 (vgl. Anm. 32). S. 95.

36 Keatcham 1994 (vgl. Anm. 32). S. 3: "According to the Doric formula, height equals eight times the diameter, the full-scale column would stand at 384 feet. The architectural footprint of such a temple would extend beyond the borders of the garden." Und ebd., 21: "The conceit of the Column as fragment of a great temple, nearly 400 feet high, gives a second level of scale to the site, in which the valley is dwarfed by the ghost of a gargantuan structure." Vgl. Günter Herzog: *Hubert Robert und das Bild im Garten*. Worms 1989. S. 27: "Bei einem Durchmesser von fünfzehn Metern hätte die vollständige Säule, proportional entsprechend, etwa hundertzwanzig Meter gemessen. . . . Die gigantischen Ausmaße der Säule, mit der eine bedeutende Verfremdung des Originals erreicht wurde, müssen die Besucher des Gartens sich als Gulliver im Lande Brobdingnag haben fühlen lassen."

37 Vgl. Michel Baridon: *Ruins as a mental Construct*. in: *Journal of Garden History* 5 (1985). S. 84–96. Sowie Buttler 1982 (vgl. Anm. 8), passim.

38 William Mason: *The English Garden: A Poem in four Books. A New Edition, corrected. To which are added a Commentary and Notes*; By W. Burgh. York, Printed by A Ward 1783. S. 186. Vgl. die Zeilen IV, 400–412 des Poems: "I mean not that, the Master of the scene / Reply'd; 'tho' classic rules to modern piles / Should give the just arrangement, shun we here / By those to form our ruins; much we own / They please, when, by Panini's pencil drawn, Or darkly grav'd by Piranesi's hand, / And fitly might some Tuscan garden grace; / But Time's rude mace has

here all Roman piles / Levell'd so low, that who, on British ground / Attempts the task, builds but a splendid lye / Which mocks historical credence. Hence the cause / Why Saxon piles or Norman here prevail: / Form they a rude, 'tis yet an english whole." Dazu auch Dobai 1975 (wie Anm. 30). Band II. S. 1072.

39 Vgl. Miller 1986 (vgl. Anm. 22).

40 Kannten die Goten Gärten, möchte man hier fragen. Vgl. Horace Walpole: "Journals of Visits to Country Houses . . ." 1751–1784. in: *Walpole-Society* 16 (1927/28). S. 36.

41 Hirschfeld 1779–1780 (vgl. Anm. 4). Band III. S. 114.

42 Home 1763–1766 (vgl. Anm. 11). Band III. S. 372. Zitiert auch bei Hirschfeld 1779–1780 (vgl. Anm. 4). Band III. S. 114. Vgl. auch Whately 1777 (vgl. Anm. 23). S. 121: ". . . but no building ought to be introduced, which may not in reality belong to such a situation; no Grecian temples, no Turkish mosques, no Egyptian obelisks or pyramids, none imported from foreign countries, and unusual here; the apparent artifice would destroy an effect, which is so nice as to be weakend . . . But in a garden, where objects are intended only to adorn, every species of architecture may be admitted, from the Grecian down to the Chinese; and the choice is so free, that the mischief most to be apprehended, is an abuse of this latitude in the multiplicity of buildings."

43 Vgl. zum Beispiel die negative Meinung über den französischen Geschmack in Hirschfeld 1779–1780 (vgl. Anm. 4). Band I. S. 35: "Der Nationalgeschmack der Franzosen, der nach Tändelei und Schimmer hascht, hat die Neigung zum Landleben fast ganz bey der Nation vertilgt. . . . Die Gewinnsucht versammelt die Menschen in den Städten;

Galanterie und Vergnügen der Gesellschaft beschäftigen die vornehmen Familien; und die von der ersten Classe sind im beständigen Gedränge, um an den Hof zu kommen, und da die Eitelkeiten der Ehrsucht zu befriedigen."

44 Vgl. Keatcham 1994 (vgl. Anm. 32). S. 4. Dort zit. nach Horace Walpole: "The History of Modern Taste in Gardening". In: Isabel Chase: *Horace Walpole: Gardenist*. S. 22–23.

45 Ebd.

46 Hirschfeld 1779–1780 (vgl. Anm. 4). Band I. S. 138.

47 Ebd. Band III. S. 145. Geschmack war diesem französischen Ruinebaumeister nie abgesprochen worden, aber übel meinende Zungen hatten dem Herrn von Monville nachgesagt, er habe sich in Gesellschaft des Duc d'Orléans in jedem Fachgebiet als Kenner hervortun müssen. Vgl. Keatcham 1994 (vgl. Anm. 32). S. 12. Dort zit. nach Thomas Blaikie: *Diary of a Scotch Gardener at the French Court at the End of the Eighteenth Century*. London 1931. S. 210: "The Duc d'Orléans had many of these pretended connoisseurs about him. M. Monville was frequently of his party and a pretended connoisseur in everything."

48 Dies ist schon vor längerer Zeit versucht worden, vgl. Johannes Langner: "Ledoux und die 'Fabriques'. Voraussetzungen der Revolutionsarchitektur im Landschaftsgarten". In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 26 (1963). S. 1–36.

49 Eine überzeugende Interpretation der Säulenruine liegt noch nicht vor. Die Freimaurerthese von Olausson 1985 (vgl. Anm. 16), die davon ausging, daß die einzelnen Gartengemäuer den Initiationsriten der Freimaurerlogen dienten, wies Keatcham 1994

(vgl. Anm. 32) zurück, weil sich auch nicht der kleinste Hinweis auf Versammlungen im Désert de Retz hat finden lassen. Aber vielleicht steckt ja ein Gramm Wahrheit in der Bemerkung von David Watkin: *The English Vision. The Pituresque in Architecture, Landscape and Garden Design*. London 1982. S. 165: "Sometimes interpreted as a symbol of frustrated sexual ambition, it is arguably the most pituresque building in Europe and its present state of partially arrested decay hemmed in by trees and undergrowth seems not entirely inappropriate."

50 Zum Wettbewerb: *Chicago Tribune Competition*. 2 Vol. London 1980. Manfredo Tafuri: "The Disenchanted Mountain: The Skyscraper and the City". In: *The American City. From the Civil War to the New Deal*. Ed. by Giorgio Ciucci, Francesco Dal Co, Mario Manieri-Elia, Manfredo Tafuri. Cambridge (Mass.) 1979. S. 389–528.

51 Zit. nach F. W.: "Der internationale Wettbewerb für den neuen Zeitungsplast der 'Chicago Tribune'". In: *Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereines* 75 (1923) Heft 3/4. S. 13–17. Die Loos'sche Beschreibung auf den Seiten 16–17. Vgl. auch Burkhardt Rukschcio und Roland Schachel: *Adolf Loos. Leben und Werk*. 2. Auflage mit ergänztem Werkkatalog. Salzburg und Wien 1987. S. 273–277 und S. 562–564. Veröffentlichungen der Albertina 17.

52 Ebd. S. 16. Bei Rukschcio/Schachel 1987 (vgl. Anm. 51). S. 562.

53 Ebd. S. 17. Bei Rukschcio/Schachel 1987 (vgl. Anm. 51). S. 562.

54 Ebd. Bei Rukschcio/Schachel 1987 (vgl. Anm. 51). S. 562. Vgl. die an Loos gemahnenden misogynen Ausführungen Hommes 1763–1766 (vgl. Anm. 11).

Band III, S. 356: "Im Gartenbau so wohl als in der Architektur muß Simplicität der herrschende Geschmack seyn. Ueberhäufte Verzierungen verwirren nur das Auge, und verhindern den Eindruck, den der Gegenstand als ein vollständiges Ganzes machen sollte. Ein Künstler, dem es an Genie zu Hervorbringung der großen Schönheiten fehlt, wird durch einen natürlichen Hang getrieben, diesen Mangel durch eine Menge kleiner Verschönerungen zu ersetzen. Daher kommen die Gärten die Triumphbögen, die chinesischen Häuser, die Tempel, Obeliskten, Wasserfälle, Springbrunnen, alles in übermäßiger Menge; und in Gebäuden die Pfeiler, Vasen, Statuen, und eine Verschwendung von Sculpturen. Eben so pflegen Frauenzimmer ohne Geschmack jeden Theil ihrer Kleidung [357] mit Verzierungen zu überladen."

55 F. W. 1923 (vgl. Anm. 51). S. 17. Bei Rukschcio/Schachel 1987 (vgl. Anm. 51). S. 563.

56 Vgl. die abweichende Meinung von Tafuri 1979 (vgl. Anm. 50). S. 402: "A single column extracted from the context of its order is not, strictly speaking, an allegory; rather, it is a phantasm. . . . As a paradoxical specter of an order outside of time, Loos's column is gigantically enlarged in a final effort to communicate an appeal to the perennial endurance of values. Like the giants of Kandinsky's *Der gelbe Klang*, however, Loos's gigantic phantasm succeeds in signifying nothing more than its own pathetic will to exist-pathetic, because it is declared in the face of the metropolis, in the face of the universe of change where values are eclipsed, the "aura" falls away, and the column and the desire to communicate absolutes become tragically outdated and unreal."

57 Dies meinen selbst die kompsoniösesten Apologeten, vgl. Ludwig Münz und Gustav Künstler: *Der Architekt Adolf*

Loos. *Darstellung seines Schaffens nach Werkgruppen/Chronologisches Werkverzeichnis*. Wien und München 1964. S. 177: "Dennoch: diese Säule konnte nicht von innen her nach außen gedacht sein, was das Grundprinzip seiner Baugesinnung ist. Das zweckhafte Funktionieren konnte der strengen äußeren Form bestenfalls geschickt eingebaut werden."

58 Das sich die Wettbewerbsjury aber vor allem wohl der Verleger Robert R. McCormick nicht von dem Europäer Loos belehren lassen wollte, macht die traurige Anekdote deutlich, die Elsie Altmann-Loos überliefert. Loos hatte dem seinen Urlaub verbringenden Verleger im "Train bleu" zwischen Monte Carlo und Nizza aufgelauert, um

ihn trotz der schon gefallenen Entscheidung von seinem Projekt zu überzeugen. Die Begegnung muß von höchster Peinlichkeit gewesen sein. Man stelle sich den schwerhörigen und radebrechenden Loos vor, der auf drei Amerikaner so lange einbrüllt, bis diese ihn mit gemeinsamer Kraft aus dem Abteil entfernen. Elsie Altmann-Loos: *Mein Leben mit Adolf Loos*. Hrsg. von Adolf Opel. Frankfurt a. M. 1986. S. 176–177.

59 Vgl. Richard Norton Smith: *The Colonel. The Life and Legend of Robert R. McCormick 1880–1955*. Boston/New York 1997.

60 F. W. 1923 (vgl. Anm. 51). S. 17. Bei Rukschcio/Schachel 1987 (vgl. Anm. 51). S. 563–564.

61 Von 1856–1936 war der Désert de Retz in Privatbesitz einer Familie Passy und damit nicht öffentlich zugänglich. Keatcham 1994 (vgl. Anm. 32). S. 24.

62 Keatcham 1994 (wie Anm. 32). S. 6–7. Jeffersons Eindruck war so tief, daß er noch viele Jahre später die Grundrißeinteilung der Säule für zwei eigene Projekte in Washington und Virginia zu adaptierten wußte: "*Monville's Broken Column would so impress the American that he would imitate its curvilinear floor plan in an unbuilt scheme for a capitol building in Washington and in the University of Virginia rotunda.*"



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

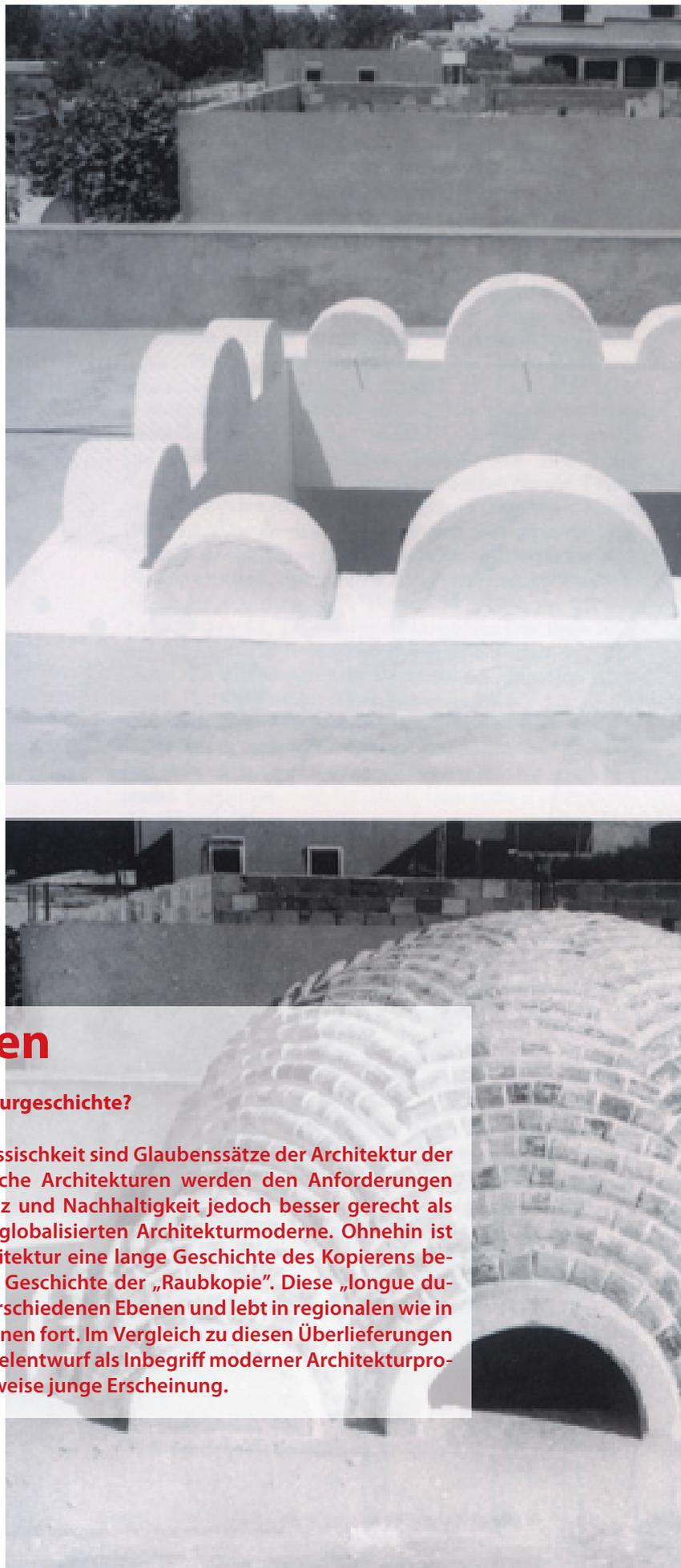
Bruno Schindler
(Aachen)

Raubkopien

Fälschung der Architekturgeschichte?

Aktualität und Zeitgenössichkeit sind Glaubenssätze der Architektur der Moderne. Viele historische Architekturen werden den Anforderungen nach Ressourceneffizienz und Nachhaltigkeit jedoch besser gerecht als die Schöpfungen einer globalisierten Architekturmoderne. Ohnehin ist die Geschichte der Architektur eine lange Geschichte des Kopierens bewährter Vorbilder – eine Geschichte der „Raubkopie“. Diese „longue durée“ vollzieht sich auf verschiedenen Ebenen und lebt in regionalen wie in handwerklichen Traditionen fort. Im Vergleich zu diesen Überlieferungen ist der spektakuläre Einzelentwurf als Inbegriff moderner Architekturproduktion eine vergleichsweise junge Erscheinung.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-18552
April 2009
#2 "Raubkopie"
S. 49-54



Ohne Geld stehen die Bauarbeiten still. In der Geschichte des Bauens wiederholt sich dieses Phänomen immer wieder, ob es sich nun um die private Kleinbaustelle oder um *Grands Travaux* ehrgeiziger Gemeinschaftsprojekte handelt. Schwerwiegender als eine leere Baukasse ist allerdings der allgemeine Verlust an Zuversicht, der sich zu meist dann einstellt, wenn keine Aussicht auf eine Besserung der ökonomischen Grundlagen besteht. Oft genug überdauerten von projektierten Bauten nur beredame Ruinen, unfertige Torsi oder jäh abgebrochene Planungen. Teilweise blieb es erst viel späteren Generationen vorbehalten, in einem neuen Zeitalter Dome und Kathedralen zu vollenden oder auf Basis historischer Pläne Kirchen und Schlösser "postum" zu rekonstruieren. Zu diesem Phänomen im weiteren Sinne gehören auch Nachempfindungen von historischen Landsitzen und Stadtsilhouetten.

Für eine Architektur, die Anspruch auf zeitgenössische Gegenwärtigkeit legt, bedeuten diese Rückgriffe auf die Vergangenheit unweigerlich einen Verlust an Aktualität. Handelt es sich bei ihnen nur um Marginalien ohne Bedeutung, um "Raubkopien", um "Fälschungen" einer vermeintlich idyllischen Geschichte? Ist es zutreffend, dass sich im Aufgreifen historischer Vorbilder ein Bedürfnis nach Geborgenheit und Sicherheit ausdrückt und – vielleicht vorschnell – als Identitätssuche gedeutet werden kann?

Kritische Betrachtungen

Über das Ausmaß des aktuellen Überangebotes von Immobilien, seien dies nun bescheidene Wohnhäuser oder großartige Bürogebäude, über die Beschleunigung des Wertverfalls von Bauwerken, an denen sogar unverdrossen weitergebaut wird, kann angesichts der akuten "Finanzkrise" nicht mehr hinweggeschwindelt werden. Das traditionell mit Bauwerken verknüpfte Bedürfnis nach Stabilität und Sicherheit ist empfindlich getroffen worden. Aus rein ökonomischen Motiven muss gefragt werden, ob die aktuelle Krise des globalen Marktes den gewohnten Baubetrieb überhaupt noch zulässt, noch zulassen kann? Zu sehr ist speziell der Baubetrieb von seiner Kreditwürdigkeit und von der Kreditfähig-

keit der Banken abhängig, als dass davon abgesehen werden könnte. Doch der aktuelle ökonomische Engpass eröffnet auch die Möglichkeit zu einer konstruktiven Kritik an einer Architektur, die sich der globalen Wirtschaftsform wie nie zuvor angepasst hat. Diese Kritik ist an der Zeit, auch wenn man, indem man sie formuliert, Gefahr läuft, mit dem Hinweis auf den "trüben konjunkturellen Horizont in 2009" die aktuelle "Krise" publikumswirksam zu hoch zu bewerten.

Für viele Projekte bedeutet die aktuelle Krise konkret den Verlust ihrer Finanzierung und, wenn diese Umstände andauern sollten, auch das Aus für die damit eng verbundenen Planungs- und Bauprozesse. Dies beschneidet zweifellos die Vitalität heutiger Architektur. Die Hinweise auf eine solche Entwicklung müssen nicht mehr mühsam gesucht werden, denn die Widersprüche des modernen Bauens sind bereits zu Binsenweisheiten medialer Talk-Shows geworden: Das vitale Merkmal der Architektur der "neuen Moderne nach der Postmoderne", das stets über alle spitzfindigen, kulturkritischen und pessimistischen Einwände erhaben war, nämlich die Integration der klassischen Moderne mit allen Planungs- und Bauprozessen in die weltweite Wirtschaft ist ebenso obsolet geworden wie die globale Finanzwirtschaft, die sich aktuell in der Krise befindet. Mit ihr geraten lang eingespielte Routinen in Bedrängnis: die gewohnheitsmäßige Verschwendung von Ressourcen, die Missachtungen lokaler Kontexte und der konkreten Lebensbedingungen vieler Menschen. Ohne ihre bisherigen Finanzierungsmöglichkeiten kann die heute praktizierte Architektur in der nächsten Zukunft ihren Aufgaben nicht mehr gerecht werden

Mit der Architektur läuft auch die Architekturkritik Gefahr, in der sich aktuell beschleunigenden Entwicklung den Bezug zur Wirklichkeit ebenso zu verlieren wie die schwebende Stadt Laputa in Jonathan Swifts *Gullivers Reisen*.¹ Nach einer sozialen Kritik der Moderne in den 50er und 60er Jahren und einer historisch-traditionalistischen Kritik in den 70er und 80er Jahren beschäftigt sich die Architekturkritik heute mit Vorliebe mit sehr speziellen Großbauten und eigenwil-

ligen architektonischen Details und Umhüllungen; sie hinterfragt formale Aspekte von Architektur-Events, den aktuellen "Blobs". Die in diesen Projekten angewandten neuen Planungsverfahren, eingebettet in parametergesteuerte nichteuklidische Geometrien, werden entweder als spannende Neuschöpfungen gefeiert oder als untektionische Schimären abgetan. Die funktionale Beliebtheit, die in Architektur und Architekturkritik erreicht wird, steht in einem krassen Gegensatz zu den ingenieurtechnischen Leistungen der modernen Ökonomie, auf die sich eigentümlicherweise die Moderne immer noch beharrlich beruft. Beindruckt durch "[...] die recht luftigen Dinge, die zu sichten kaum einem Lynkeus² glücken dürfte [...] um damit noch dümmere zu verblüffen",³ wie es 1509 bereits Erasmus von Rotterdam in seinem *Lob der Torheit* formulierte, verliert die Kritik gleich welcher Ausrichtung, den Überblick über die konkreten Dinge. Die eigentliche Aufgabe der Architektur, nämlich in einer den Menschen immer bedrohlicher scheinenden Welt eine sichere Infrastruktur für das Überleben zu gestalten, geht hoffnungslos verloren.

Die Frage nach dem, was Architektur wirklich zeitgenössisch macht, ist unter dem Eindruck solcher Umstände in der jüngeren Vergangenheit schon einige Male ganz anders gestellt worden: Es ist die Frage nach der Effizienz des Handelns aller, die an der Produktion von Architektur beteiligt sind. Diese von den Architekten einzufordernde

Effizienz des Handelns kann bis heute trotz der Schlagwörter "Nachhaltigkeit", "Sustainability" oder "Performance" nur sehr unpräzise beschrieben werden. Effizienz kann nicht bloß auf einen guten Wirkungsgrad, Sparsamkeit und die nachhaltige Nutzung von Rohstoffen reduziert werden, sondern muss eine "neue Ästhetik von sinnlicher Qualität und Komfort"⁴ einbeziehen, wie es 1996 Stefan Behling in seinem Buch *Sol Power*, die Evolution der solaren Architektur hergeleitet hat. Man mag dieses Ziel einfordern, aber die immer noch erschütternde Energiebilanz – 50% des globalen Verbrauchs entsteht durch den Betrieb von Gebäuden – lähmt auch die mutigsten Vordenker. Die Lösung der selbstgestellten Aufgabe erscheint heute noch immer unmöglich. Sie wird Verfahren erfordern, von denen die Techniker und die Architekten heute noch keine Ahnung haben. Keiner praktiziert die "neue Ästhetik" und niemand kennt die Antwort für die Zukunft.

Wenn die Zukunft also verschlossen, die Gegenwart belanglos und ganz aktuell sogar bankrott ist, verwundert es nicht, dass Lösungen in der Vergangenheit gesucht und kopiert werden. Direkte Anleihen aus der Historie zeigen, in welchem Ausmaß ein Verlust an Zuversicht eingesetzt hat. So demonstrieren die neuen alten Berliner Schlossfassaden, wie wenig auf zeitgenössische Architektur noch gegeben wird, wenn man schon im Vorfeld auf die Möglichkeit einer Neuplanung verzichtet und wenn sich bereits



Trullo mit zweischaligen Kragkuppeln nahe Alberobello, Apulien (Hans Soeder: *Urformen der abendländischen Baukunst*. Köln 1964.)

die Wettbewerbsunterlagen auf Schlüters unbestrittenen bewundernswerten Schlossplan zurückziehen. Derartige "Raubkopien" und Kuriositäten (wie französische Chateaus, die neu in chinesischen Weinbergen errichtet werden) werden erst verständlich, wenn man bedenkt, dass die herangezogenen historischen Vorbilder, vom prächtigen Residenzgebäude über die Klosterkirche bis zur bescheidenen Hütte, den aktuellen Forderungen an Nachhaltigkeit genügen konnten, oder sie sogar übertrafen. Der Mangel an verfügbaren Ressourcen erzwang in der Vergangenheit unweigerlich jene strenge ökonomische Vernunft und Intelligenz der Architektur, die heute so vermisst wird. Wem möchte man die Behaglichkeit eines rekonstruierten historischen Idylls vorwerfen, wenn keine zeitgenössische Lösung für die ernsthaften Probleme der Architektur in Sicht ist? Die Rückwendung auf eine historische Architektur ist in der Geschichte des Bauens ein mehrdeutiges Indiz. Es steht gleichermaßen für die intensive Suche nach Anregungen

für die zeitgenössische Architektur wie für eine lange Geschichte kopierter Vorbilder – für eine Geschichte der "Raubkopie".

Historische Betrachtungen

Der Rückblick auf die Baugeschichte, der Blick auf die Gebäude und auf die Menschen der Vergangenheit, erschließt eine wahre Sammlung von Ansätzen, von Bruchstücken, von Ideen und von Interpretationen für die "neue Ästhetik" des effizienten Bauens. Aber erst jenseits des stets etwas verklärten Blickes zurück in die Vergangenheit, erschließt sich die Vielfalt der Beispiele. In einem eigentümlichen Zusammenspiel zwischen den eingeschränkten Möglichkeiten der handelnden Menschen und der zuweilen hochkomplexen Bauaufgaben entstanden immer wieder zutiefst authentische Architekturen.

Die über sehr lange Zeiträume andauernden und sich immer wiederholenden Entwicklungen der Architektur laufen

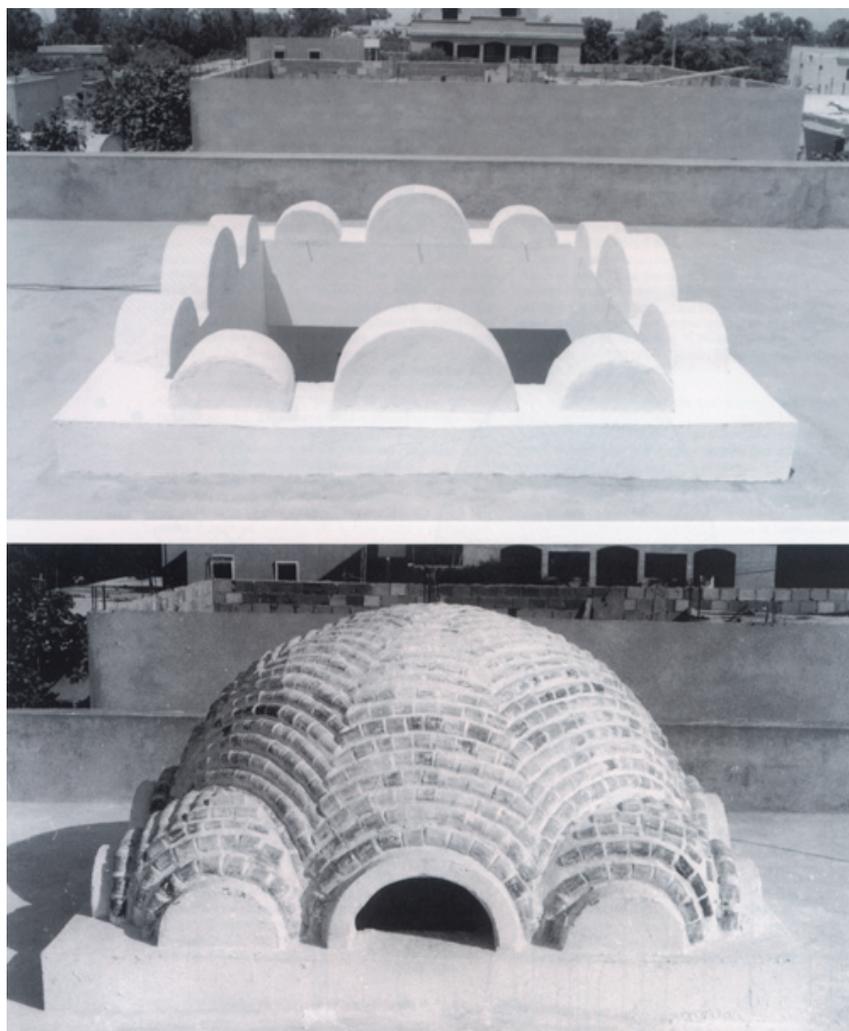


Abb. 2. Die Bauphasen der Einwölbung eines Wohnhauses nahe Tunis. (Sebastian Storz: "La tecnica edilizia romana e paleocristiana delle volte e cupole a tubi fittili". In: Claudia Conforti: *Lo specchio del cielo*. Milano 1997.)

Gewölbe im Vestibül des Château Beijing Laffitte des Bauherren Zhang Yuchen; Malereien nach Nicholas Poussin, Architektur von Liu Peirong, Planungen nach 2001, Vollendung 2004



weder mit dem Wandel der menschlichen Möglichkeiten und Ressourcen, noch mit dem Wechsel der Bauaufgaben und Baustile perfekt synchron, auch wenn in der Geschichtsschreibung (mit einem gewissen Idealismus) öfters in das Gegenteil behauptet wurde. Architektur besitzt eine Kontinuität, die über die Lebensdauer mehrerer Generationen hinaus geht. Dieses Grundphänomen der Beharrung ist in der Architekturgeschichte immer wieder durch radikale Umbrüche unterbrochen worden, wenn herausragende Persönlichkeiten an der Spitze der Gesellschaft sich mit neuartigen Gebäuden zu legitimieren suchten.

Es war der Historiker Fernand Braudel, der schon 1946 mit seiner Geschichte des Mittelmeeres in der Epoche Philipps II. für die Geschichtsschreibung ein vergleichbares Phänomen exemplarisch aufgegriffen hat⁵ und die Chronologie nach der Beweglichkeit der geschichtlichen Entwicklungen in drei gänzlich unterschiedliche Zeitstränge differenzierte. Diese Kategorisierung der Geschichte, eine Typologie des historischen Wandels, ermöglicht dem Historiker, dem Zeitgeschehen einen angemessenen Maßstab zu geben und die wechselvolle Geschichte von einzelnen Individuen von den viel stabileren sozialen und materiellen Bedingungen ihrer Umwelt zu unterscheiden.

Der erste Zeitstrang dieser Systematik "führt eine gleichsam unbewegte Geschichte vor, die des Menschen in seinen Beziehungen zum umgebenden Milieu;

eine träge dahin fließende Geschichte, die nur langsame Wandlungen kennt, in der die Dinge beharrlich wiederkehren und die Kreisläufe immer wieder neu beginnen." Hier finden wir die traditionelle Baukunst, wie sie Bernard Rudofsky 1964 als "größte unangezapfte Quelle architektonischer Anregung für den industriellen Menschen"⁶ in seinem Werk *Architektur ohne Architekten* vorgestellt hat. Ihre Baupraxis ist einfach, aber gerade sie hat die bewundernswertesten Synergien zwischen Architektur, Umwelt und Menschen hervorgebracht.

Der zweite Zeitstrang verläuft nach Braudel "oberhalb dieser unbewegten Geschichte". Als "Geschichte langsamer Rhythmen" beschreibt sie "eine soziale Geschichte, die der Gruppen und Gruppierungen." Hier finden wir die typisierte Architektur der mittelalterlichen Stände, die tradierte Baukunst der Baumeister. Darunter fallen nicht nur konkrete Bauwerke, sondern auch die Zeichnungen in Vorlagenbüchern oder beispielhafte Planvorlagen. Die dieser Tradition ganz eigene Kodifizierung von Bauregeln, z.B. der Umgang mit dem Baumaterial, erlaubt der Denkmalpflege bis heute, den verbliebenen historischen Baubestand mit authentischen Maßnahmen zu konservieren, um die "langsamen Rhythmen" des Verfalls zu bremsen. Aber auch im größeren Maßstab, dem Maßstab der Stadtgründungen und der systematischen Kultivierung der Landschaft, hat sich diese Geschichte unserer Wirklichkeit aufgeprägt.

Der dritte Zeitstrang ist nach der Systematik Braudels die "traditionelle Geschichte; wenn man so will, die Geschichte nicht im Maßstab des Menschen, sondern des Individuums, die Ereignisgeschichte". In dieser Geschichte entstehen die berühmten Großprojekte mit ihren komplizierten Planungen und wechselnden Konzeptionen aber auch die kleinen "Follies" der Auftraggeber, die mit ihren Architekten an eigenwilligen Lösungen arbeiteten. Dieses eigentliche Forschungsfeld der Baugeschichte wird zwar von der Stilgeschichte übersichtlich mit längeren Perioden beschrieben, zeichnet sich aber durch einen unstillen Wechsel der Baumoden aus, die nur exemplarisch oder nach Lage der historischen Dokumente Jahr für Jahr, ja sogar Tag für Tag erklärt werden können. Sie ist vor allem seit dem ausgehenden 14. Jahrhundert von der Virtuosität einzelner Architekten und der Großzügigkeit ihrer Bauherren geprägt. Braudel umschreibt diese Geschichte in folgender Weise: "Sie hat die Ausmaße ihres Zorns, ihrer Träume und ihrer Illusionen."⁷ Architekturen, die Ausdruck solcher individuellen Projekte sind, beeindruckten durch ihre formale Beredsamkeit und Perfektion, die von der weniger wech-

selhaften Bautradition der Baumeister erst ermöglicht und getragen werden.

Fazit

Ein historischer Rückblick, der diese unterschiedlichen Geschwindigkeiten im Wandel menschlichen Tuns berücksichtigt, eröffnet auch eine differenziertere Erwartungshaltung in Bezug auf die "neue Ästhetik" zeitgenössischer Architektur. Aus der Perspektive des Historikers erscheint die Fortführung von Bautraditionen, die sich über lange Zeiträume ihrer Umgebung angepasst haben, ganz selbstverständlich. Weniger gewiss ist der Fortbestand der handwerklichen Verfahren des traditionellen Bauens. Ihr Bestand ist nur eingebettet in einem sozialen Verbund gesichert, in dem diese Bauregeln einen formalen architektonischen Sinngehalt ergeben. "Raubkopien" sind demgegenüber ein Phänomen, das erst aus dem schnellen Wechsel der Baumoden resultiert und für den Blick eines historisch geschulten Beobachters umso einfacher zu entlarven ist.

Mag der Architekt sich dieser Vision anvertrauen?

Anmerkungen:

1 Jonathan Swift: *Reisen in verschiedene ferne Länder der Welt von Lemuel Gulliver – erster Schiffsarzt, dann Kapitän mehrerer Schiffe*. München 1958 (1726).

2 Eine griechische Sagen-gestalt. Lynkeus hatte so scharfe Augen, dass er durch Mauern blicken und ins Erdinnere schauen konnte. Aus dem Namen

der Sagengestalt leitet sich der lateinische Gattungsname Lynx lynx für den Luchs ab. Luchse sind wegen ihrer Scharfsichtigkeit bekannt.

3 Erasmus von Rotterdam: *Das Lob der Torheit*. Wiesbaden 2003. (1511). S. 110.

4 Stefan und Sophia Behling: *Sol Power – die Evolution der solaren Architektur*. München 1996. S. 232 ff.

5 Fernand Braudel: *Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II.* Frankfurt am Main 1990. S. 20. (Originalausgabe: *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II.* Paris 1946).

6 Bernard Rudofsky: *Architecture without architects*. London 1973. (1964)

7 Vgl. Anm. 5.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

"Mit Kopierbarkeit ist grundsätzlich ein Versprechen verknüpft"

Der Psychologe Stephan Grünewald ist einer der Mitbegründer des Kölner Marktforschungsinstitutes *rheingold*. Das Institut versucht, Marktprozessen durch qualitative Interviews und psychologische Analyse auf die Schliche zu kommen. Die Grundüberlegung: auch bei alltäglichen Gewohnheiten, Lebensstil und Kaufentscheidungen spielten psychologische Prozesse eine bestimmende Rolle. Ergebnisse aus diesen Interviews verarbeitete Grünewald kürzlich in seinem Buch *Deutschland auf der Couch* (Frankfurt a.M.: Campus).

Daniel Buggert und Karl R. Kegler sprachen mit Stephan Grünewald über die Bedeutung von Kopien, Lebensentwürfen und Medieneinflüssen in der Architektur.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-18578
April 2009
#2 "Raubkopie"
S. 55-66



Herr Grünewald, wie sieht das Traumhaus der Deutschen aus?

Unsere Studie für die LBS, die Motivation der Bevölkerung für einen Hauskauf oder einen Bausparvertrag untersucht hat, zeigt, dass unterschiedlichste Vorstellungen von Traumhäusern vorhanden sind. Ein wichtiger Traumfaktor ist die Abgeschlossenheit in der Einheit von Haus, Garten, Terrasse, die dem Menschen das Sinnbild der Plazenta-Geborgenheit vermittelt. Diese Geborgenheit verleiht leicht jedoch auch das Gefühl, ein Gefangener zu sein. Deshalb taucht sehr oft der Gedanke an einen Wintergarten auf. Er ist geradezu der Inbegriff von Traumhausphantasien: ein Anbau inmitten der Geborgenheit des eigenen Hauses, der Weite, Offenheit und Transparenz aufweist. Der Wintergarten vereinigt also eine seelische Gegenströmung: Ich bin im Freien, aber dennoch geborgen.

Andere Studien zeigen auf, dass in diesen Traumhausentwürfen die Küche eine neue Bedeutung bekommt. War sie früher ein Arbeits- bzw. Werkraum, der dazu diente, Mahlzeiten zu bereiten, möchte der Mensch – oft die Frau – heute, die Küche als eine in den Wohnbereich integrierte Wohnlandschaft gestalten. So gesehen erfüllt die Küche nicht mehr nur eine Funktion im Hinblick auf Speisenzubereitung. Küche ist vielmehr ein Spiegel der Lebenshaltung und zudem Ort der Geselligkeit. Wir erleben da deutliche Veränderungen. Das klassisch-gemütliche Wohnzimmer wird ausgesourct. "Wohnzimmerqualität" suchen die Leute jetzt bei "Starbucks". Da findet man die Plüschsofas, die man zu Hause nicht mehr nutzt. Das führt dazu, dass die Küche sozusagen ein Zimmer wird, in dem man sich niederlässt oder auf Barhockern sitzt und ein zwanglose Geselligkeit praktiziert.



Neubaugebiet Delhoven
(Rhein) 2006.
Foto K. Kegler

In ihrem Buch Deutschland auf der Couch beschreiben sie, wie wir uns unsere Lebensvorstellung aus einer Vielzahl von Vorbildern zusammensetzen, die kleinen Teilchen eines großen Puzzles entsprechen. Woher kommen diese Vorstellungen?

Wir geben uns nicht mehr mit einer festen Rollenzuweisung zufrieden. Wir leben in einer Zeit der Sinninflation, und wir wollen unser Leben auch mit inflationären Sinnen aufblasen. Das heißt, die Frau will nicht nur Hausfrau sein. Ihr Anspruch ist vielmehr Mutter, beruflich erfolgreich, Kumpanin ihres Partners und auch im Alter attraktive Gespielin zu sein, und sie will sich selbst verwirklichen. Das hat zur Folge, dass sie nicht mehr nur an die Hausfrauenqualität Perfektionsansprüche stellt, die Küche muss via architektonischer Küchengestaltung dem Lebensentwurf entsprechend variabel sein. Darum ist die Küche einerseits das "Freundinnenzelt", wo man wunderbar tratschen kann, sie ist aber gleichzeitig der Ort der Selbstverwirklichung, wo man sich selbst spiegeln und darstellen kann. Sie ist zugleich immer noch eine Stelle, wo man seine versorgenden Qualitäten ausübt, also eine Kochstelle. Anders als die Japaner brauchen wir das noch. Sie ist aber auch eine Stelle, die gestalterisch aufgewertet wird. Frauen gehen zu Ikea und kaufen Schnick-Schnack, diese ganzen Dekorutensilien, um die Küche zu gestalten. Der allgemeine Trend des Sich-selber-attraktiv-Machens setzt sich in der Küche fort.

Und es gibt einen weiteren Trend, der hier wirksam wird. Frauen wollen erfolgreich im Beruf sein. Das führt dann dazu, dass die Küche WLANisiert wird. Man hat den Anspruch, in der Küche zwischendurch, wenn gerade mal die Suppe kocht und ich zwei Minuten Zeit habe, auf dem Laptop die Mails abrufen zu können.

Wir sehen immer einen Zusammenhang mit den Wandlungen von Lebensbildern. Und diese gewandelten Lebensbilder schlagen sich dann in unseren Lebenswelten nieder.

Dann sitze ich also in meiner aufgerüsteten Küche und fühle mich irgendwo zwischen Grace Kelly und Mutter Teresa?

Genau! Wobei das Problem ist, dass es keine eindeutigen Rollenvorbilder gibt, sondern eben ein Patchwork. Das heißt, man nimmt sich aus multiplen Rollenvorbildern immer etwas heraus. Wenn man Verschiedenes unter einen Hut kriegen muss, dann geht das aber nur, indem sich Sachen gegenseitig relativieren. Wenn Sie gleichzeitig mehrere Sachen anstreben, dann können Sie das natürlich tun, aber wenn Sie sich einer Sache widmen, können Sie es besser machen. Das Perfide, was ich auch in meinem Buch beschreibe, ist, wir wollen alles und zugleich und dann auch noch perfekt. Und dadurch kommen wir natürlich in eine enorme Belastung. Dies führt wiederum dazu, dass wir uns manchmal auch total zurückziehen müssen oder in ein Wellness-Wochenende verabschieden. Das geht uns allen so. Aber gerade Frauen haben wegen der vielfältigen Rollenansprüche ständig ein schlechtes Gewissen. Wir kriegen das nicht alles unter einen Hut.

"Solange es Menschen gibt, gibt es Vorbilder."

...zerstückelter Alltag, schlechtes Gewissen, Unzufriedenheit. Das sind keine angenehmen Gefühle. Woran liegt es, dass Idealbilder, die solche Frustrationen bewirken, trotzdem so einflussreich sind? Hat das etwas mit unserer veränderten Aufmerksamkeit zu tun?

Nein. Ich glaube, das ist eine seelische Konstante. Jetzt gehe ich mal ganz weit zurück. Als Morphologen gehen wir davon aus, die Seele ist ein Ganzes, das in sich widersprüchlich ist. Das hat Freud auch schon konstatiert. Wir sind also immer in einem mannigfaltigen Konflikt. Wir wollen den Kuchen essen und bewahren. Und da wir so eine explosive Widersprüchlichkeit in uns führen, haben wir das Problem, die widersprüchlichen Ziele zu kultivieren. Das heißt, Kultur gibt uns Leitlinien, wie wir mit uns und unseren eigenen Widersprüchen zurechtkommen.

men. Die Religion sagt uns, was wir dürfen, was wir nicht dürfen. Das haben irgendwann die großen Ideologien übernommen aber auch die Standesregeln oder die Zunftregeln. Das sind immer wieder Versuche, dieses Tosende, Widersprüchliche des Seelischen in eine bestimmte Bahn zu bringen. Solange es Menschen gibt, gibt es Vorbilder. Was sich aber geändert hat, ist der Inhalt ihrer Vorbildlichkeit. Denken Sie an das Dritte Reich; da war es wichtig, dass man als Mutter möglichst viele Kinder in die Welt setzte, und als Mann war es wichtig, dass man ein schneidiger Soldat war und seinen Körper ertrüchtigte, und so weiter und so fort. Heute haben wir ganz andere Vorbilder, die sich dadurch auszeichnen, dass sie etwas Fluoreszierendes haben. Sie haben keine klare Ausrichtung mehr. Wir wollen alles zugleich und perfekt.

📌 Damit sprechen Sie den Wandel von Vorbildern an. Heute empfinden wir ganz allgemein eine große Schnelllebigkeit. Architektur ist von ihrem Wesen her aber etwas, das auf Permanenz angelegt ist. Ist das vielleicht einer der Gründe, warum Architektur im Alltagsleben heute weniger Aufmerksamkeit auf sich zieht als zu früheren Zeiten?

Wir sagen, dass unsere Wohnung eine Bleibe ist. Das Wort "Bleibe" gibt der Tendenz Ausdruck, dem Flüchtigen unseres Lebens, das zurückreicht bis zur frühen Menschheitsgeschichte, eine feste Gestalt zu geben in Form einer gewissen Solidität. Diese Tendenz ist zur Zeit im Umbruch, was sich anhand einer unserer Studien verdeutlichen lässt. Wir haben etwa untersucht "Wie gehen Senioren mit Ikea um?" Ikea war der Meinung, den Vorstellungen der Senioren im Hinblick auf Qualitätsbewusstsein und Langlebigkeit der Einrichtung nicht zu entsprechen. In Gesprächen mit Senioren zeigt sich aber, dass diese Meinung nicht mehr vorherrscht. Vielmehr sind auch die Senioren vom "Forever-young-Virus" infiziert. Diese Generation lässt sich als erste von diesen 68er-Idealen beeinflussen, sie betrachtet sich nicht als alt. Während Menschen früher den Ruhestand als solchen betrach-

teten, wollen Senioren heute ihre Vitalität, Flexibilität demonstrieren. Sie sind in einem Vitalitätsgetriebe, können sich verlieben, haben Schwierigkeiten zur Ruhe zu kommen. Klassische Vehikel wie der Lehnstuhl, der Sessel, aber auch das Wohnzimmer mit der Eichenschrankwand erfahren einen Bedeutungswandel. Der Eichenschrank wird zum Sinnbild einer Frühversargung. In diese Vorstellung, dass ich jetzt schon von Eiche umgeben bin, hier sterben werde, da wirkt Ikea rein. Ikea sagt, du kannst immer wieder neu anfangen. Und gerade weil die Möbel so schnell vergammeln, hast du die Chance, im Grunde genommen sogar die triumphale Gewissheit: Du wirst deine Möbel noch mal überleben. Und die Senioren lieben Ikea, weil sie das Gefühl haben: Aha, ich werde in diesem Bleibenswettkampf obsiegen.

"...das ist doch jetzt sowieso virtuell."

📌 Das Bild, das Sie eben von der LBS-Studie gezeichnet haben, ist aber ein sehr traditionelles Bild vom Wohnen: Das Einfamilienhaus in einem Vorort oder auf dem Land, umgeben von einem Garten. Ein Haus, das man sich einmal im Leben leisten kann – vielleicht. Gibt es da nicht eine Spannung zwischen dem Zwang, flexibel zu sein, ständig die Zelte abzubauen und woanders neu anzufangen auf der einen Seite und auf der anderen Seite mit dem alten Ideal: "Hier bin ich zu Hause, hier bleibe ich"?

Und dieses traditionelle Bild bestimmt noch den Großteil unserer Wirklichkeit. Wenn man durch die Vororte fährt, hat man überall das gleiche Einerlei von Einfamilienhäusern, die wenig spektakulär sind; die einen vielleicht ein bisschen mehr Südstaatenvilla, die anderen ein bisschen mehr Alpenchalet.

Unsere Untersuchungen haben ergeben, dass die Gestaltung bzw. das Aussehen der außerhalb unserer vier Wände liegenden Begebenheiten an Bedeutung verlieren. Gerade bei Jugendlichen erleben wir eine Flucht-tendenz, vor allem bei den männlichen Jugendlichen. Sie schotten sich

in den eigenen vier Wänden ab und begreifen die Welt via Internet, wo übrigens auch wir alle vertäut sind und unsere Plattformen haben. Wir haben unsere Playstation, wo wir Dramatisches und Abenteuer erleben, eine Ahnung davon bekommen, was Karriere bedeuten könnte.

Die Jugendlichen, die nur noch vor der PlayStation sitzen, sagen, ich bin ein Vier-Wände-Typ, aber wie die Vier Wände aussehen, spielt dann keine Rolle mehr, weil die Blickrichtung nur noch in diesen Bildschirm reingeht.

Das merke ich bei meinem eigenen Sohn. Ihm fehlt der Blick für das Ästhetische, er lässt sich schwer von mir für eine Landschaft, die Gestalt eines Hauses begeistern. Sitze ich jedoch mit ihm vor einer Playstation, sagt er begeistert: "Schau Dir die Graphik an."

Das ist ein Denken in technisch-graphischen Dimensionen, wie hochauflösend das ist. Wenn er ein Haus oder eine Landschaft auf der PlayStation sieht, dann hat der auf einmal seine virtuellen Kriterien, die ihm einen Genuss verschaffen. Wo ich dann das Gefühl hab, ist doch scheißegal, ob das jetzt etwas Hochauflösendes ist, das ist doch jetzt sowieso virtuell. Er ist aber total begeistert, wenn man den Schatten eines Hauses auf dem Rasen sieht. Da brechen sich bestimmte Wahrnehmungsformen wieder um.

"Der Wiederholungszwang ist eine Zwischenstation auf dem Weg zum Tod."

Diese technische Entwicklung hat auch in der Architektur ihren Platz gefunden, insofern als man mit Computerdarstellungen, die ein vollkommenes Bild vor Augen führen, Architektur ziemlich gut planen kann. Die Arbeit an virtuellen Modellen im Computer macht aber auch das Kopieren sehr viel einfacher. Inwieweit haben Virtualität und der Umgang mit kopierbaren Medien uns verändert?

Mit Kopierbarkeit ist grundsätzlich ein Versprechen verknüpft. Dies lässt sich am sinnfälligsten mit Markenprodukten verdeutlichen, die zum täglichen Alltag gehören. Und diese Produkte zeigen auch, dass der Trend zum Kopieren keine neue Entwicklung ist. Ein Markenprodukt, wie Coca Cola, McDonalds, Starbucks macht ja auch ein Kopiersprechen. Es verspricht: Du findest überall in der Welt das gleiche Getränk, damit aber auch die gleiche Verfassung wieder. Du kannst dich also in Amerika in ein Starbucks setzen und kommst in diese flauschige Tratschverfassung, und wenn du eine Cola trinkst, dann verspürst du diese überschäumende Vitalisierung. Das ist für das Seelische eine ungeheure Entlassung, denn wir suchen ja immer nach Verfassungen, die uns stabilisieren, die uns weiterbringen. Auch in früheren Zeiten waren die Menschen sehr damit beschäftigt, so eine Verfassung zu wiederholen. Das gelang dann vielleicht an den Weihnachtsfesten, weil sie sehr ritualisiert abliefen. Heute aber können wir mehrmals täglich

Neubaubereich "Landstadt Gatow" auf der Fläche eines ehemaligen Flugfeldes im Westen Berlins.
Foto von mediaparker
(<http://www.flickr.com/photos/linksparker/2398247226/in/set-72157604434717222/>)



bestimmte Verfassungen wiederholen: Wir duschen jeden Morgen mit dem gleichen Duschgel und haben das gleiche Duftaroma und können dadurch so etwas wie einen Wiederholungszwang verwirklichen.

Der Wiederholungszwang ist aber eine Zwischenstation auf dem Weg zum Tod. Im Kopieren und Wiederholen lassen wir keine neue Entwicklung mehr zu. Wir lassen uns nicht mehr auf etwas Neues ein, sondern sind ständig in der Wiederholungsschleife à la "Und täglich grüßt das Murmeltier". Wenn wir unseren Alltag betrachten, besteht der aus einer Vielzahl von immer wiederkehrenden Wiederholungsschleifen. Wir tun immer so, als wenn wir frei wären und uns neu erfinden würden, aber letztendlich drehen wir immer gleich durch, darum auch das Bild des Hamsterrads. Wir duschen immer gleich, wir frühstücken immer gleich, wir haben unsere Meetings am Computer. Das ist natürlich nur möglich durch eine Industrie, die uns Produkte herstellt, die identisch sind, die aber ihre spezifische Aura, ihre Verfassungskraft auch über werbliche Surrogate bekommen. Natürlich sind es bei Cola der Geschmack und die Kohlensäure, die dieses Überschäumende transportieren, aber dadurch, dass wir seit hundert Jahren mit Cola immer irgendwelche jungen Leute verbinden, die über Strände springen, konsumieren wir auch ein Bild und nicht nur ein Produkt. Das machen wir als Fernsehzuschauer aber auch. Serien geben uns ständige Wiederholungsschleifen. Wir haben bei einer Serie so etwas wie eine Erwartungssicherheit. Wir kennen die Figuren, wir kennen die dramaturgischen Abläufe, wir wissen, dass am Ende nach den 45 Minuten alles wieder ausgestanden und gut ist.

Kopien oder Wiederholungen befriedigen eine große Tendenz des Seelischen, bestimmte Verfassungen, mit denen wir halbwegs zufrieden waren, zu wiederholen. Anders ist das gar nicht zu erklären. Die Leute fahren in Urlaub, um etwas Anderes zu sehen. Aber die meisten Leute fahren in irgendwelche Betonburgen in Spanien am Strand, essen den gleichen Fraß, den Sie Zuhause essen, sind froh,

dass deutsch gesprochen wird und liegen sowieso an einem Strand, wo nur Deutsche sind. Die wechseln also nur das Wetter. Und dennoch macht ihnen dieser Wechsel soviel Sorgen, dass sie, wenn sie merken, dass sie diese zwei, drei Wochen Urlaub überstanden haben, im nächsten Jahr wieder an den gleichen Ort fahren, obwohl die Architektur dort schrecklich war. Sie tun dies, weil sie die Gewissheit haben, hier gehe ich nicht unter. Hier widerfährt mir nichts Schlimmes, woanders hätte es doch viel schlimmer kommen können. Auch was wir als Leid erlebt haben, ist ein Leid, das wir in irgendeiner Weise verkräftet haben. Und das führt dazu, dass die Leute auch Sachen wiederholen, die gar nicht so angenehm sind. Die fahren in Betonburgen, sie bleiben in ihren finsternen Behausungen, sie sitzen hinter ihrer Eichenschrankwand, aber sie haben zumindest das Gefühl, etwas Schlimmeres abgewehrt zu haben. Das ist auch eine Überlegung Freuds: wieso geraten, jetzt einmal zugespitzt, bestimmte Frauen immer wieder an einen Alkoholiker als Mann? Weil sie das schon einmal durchlitten haben, und sie das Gefühl haben, dieses bekannte Unglück handeln zu können, während sie nicht wissen, ob sie etwas Unbekanntes handeln könnten. Von daher haben wir eine große Tendenz, uns in einem bekannten Glück oder auch Unglück einzurichten, weil es uns vertraut ist.

"Wir wollen alle ein Original sein."

👉 Das erklärt ja auch die Beständigkeit von Wunschbildern. Die populäre Vorstellung davon, wie ein "schönes Haus" aussieht, entspringt dann aus dem allgemeinen Wunsch, an Bewährtes anzuknüpfen. Aber es gibt doch auch ein Bedürfnis nach Individualität und Originalität. Besteht diese Individualität ihrer Meinung nach auch nur aus kopierten Versatzstücken?

Nein, das würde ich so nicht sagen. Wir alle postulieren, Individuen zu sein, aber gleichzeitig gehen wir zum Public Viewing und werden so zum Teil einer bewegten Masse. Auch beim Einkauf in den Innenstädten haben wir Möglichkeit, so etwas wie eine De-Individualisierung zu erleben, weil uns das Mitlaufen in der Masse davon entbin-

det, Kraft und Aufwand für eine eigenständige Auswahl aufzubringen. Auch bei der Suche nach unserem eigenen Stil greifen wir auf normierte Vorgaben zurück. Ein Beispiel: Für mich stellt das Tragen von Boss-Anzügen eine bestimmte Vorauswahl dar. Auch wenn zig andere Leute sich so kleiden, werde ich durch das Boss-Schild in meinem Jackett meinem Chefbild in irgend einer Weise gerecht. Psychologisch betrachtet gibt es eine Art Arsenal von Lebens-Bildern – Programmen ähnlich den Kleidergrößen – daraus wählen wir aus.

Ist also Originalität nicht wichtig?

Wir wollen alle ein Original sein, merken aber, wie viel Aufwand das erfordert. Nehmen wir als Beispiel Zigarettenmarken, die eine Art Persönlichkeitsmarkierer darstellen. Die Wahl einer Marke signalisiert, was für ein Typ ich bin. Mit der Marlboro z.B. bin ich in einem Mainstream. Pferd und die Weite der Landschaft vermitteln das Gefühl von Freiheit und Abenteuer, gleichzeitig sitzt der Reiter fest im Sattel des Lebens, wie der Cowboy, der einer ehernen Routine folgt und keine großen Experimente machen will. Lucky-Raucher dagegen denken oft, Lucky, dieser runde Punkt und die kreative Werbung verlangen von mir, selber originell, kreativ, gewitzt zu sein. Vom Lucky-Raucher mit dieser Persönlichkeitsmarkierung wird verlangt, einen gewissen Stilisierungsaufwand zu treiben. Weil das anstrengend ist, erfolgt oft wieder der Wechsel zur

Marke Marlboro, die nicht soviel Performance verlangt. Eben deshalb sind viele Menschen auch nullachtfuffzehn, weil das die Lebensgestaltung vereinfacht. Der Künstler, Querdenker, der wirkliche Individualist eckt an und muss ständig eine ungeheure Leistung erbringen.

Was für Zigarettenmarken gilt, trifft im Grunde auch auf die Architektur zu. Es gibt einen Markt, bestimmte Dinge funktionieren, andere weniger. Reicht es, wenn sich Architekten mit einem bestimmten Markenimage umgeben, oder glauben Sie, dass Architektur auch einen Erziehungsauftrag hat?

In diesem Zusammenhang habe ich kürzlich auf einem Kongress in einem Architekturmuseum einen Vortrag gehalten. Reich-Ranicki sprach als Gastredner von der schwierigen Aufgabe der Architekten, die ja immer im Auftrag eines Kunden agieren müssten, während andere Künstler sich freier entfalten könnten. Hier stellt sich mir die Frage, ob das so sein muss, ob nicht der Architekt den Mut haben sollte, seine Kunden gewissermaßen zu erziehen. Durch sein Studium hat er eine andere Auffassung von Ästhetik, sieht sich aber mit Schablonen konfrontiert. Es besteht also auf der einen Seite die Möglichkeit, sich auf einen Prozess einzulassen, mit seinen Kunden Wohnformen zu entwickeln, die ein Umbilden der Schablonen und andere vielleicht ökologische Wohnmöglichkeiten zulassen. Auf der anderen Seite kann sich der Ar-

Spielzeugtraum vom Reihenhauses. (Fotos K. Kegler).



chitekt der Schablone bedienen, um so sein Geld zu verdienen und sich nicht zu blamieren. Da stellt sich natürlich die Frage nach dem Selbstbild des Architekten, und ich würde es begrüßen, wenn ein Architekt seine eigenen Vorstellungen einbrächte.

📖 Wenn man aber im Alltagsleben hört, "Das ist ein Architektenhaus" ist das häufig eine Umschreibung für die Meinung: "So möchte ich nicht wohnen."

Das sagen Sie. Ein Architektenhaus fällt erst einmal aus der Norm, und häufig ist es das Haus, in dem der Architekt seinen Vorstellungen, kreativen Momenten nachgegangen ist. Ich will ja nur darauf hinweisen, wie groß die Spannung ist zwischen der normierten Kopierware und dem individualisierten Haus.

📖 Am Ende ihres Buches steht die These, dass in einer Welt der kopierten Perfektion wieder ein Wunsch nach echter Realität entstehen könnte. Wie ist das zu verstehen?

Wie bereits festgestellt, haben wir unsere Lebensparadigmen geändert. Früher hatten wir eine analoge Vorstellung vom Leben, es lief eher ab wie eine Schallplatte. Heute stellen wir uns das Leben wie eine CD vor. Früher war man in einer festen Schicksalsrille, man drehte sich und nutzte sich ab, es entstanden Risse und irgendwann war diese Sache zu Ende gespielt. Die Vorstellung der CD beinhaltet demgegenüber ein neues digitales Lebensideal. Wir möchten ein Leben im ewigen Glanz haben ohne Abnutzung, Alter, Tod. Wenn es mühselig wird, können wir in einem virtuellen Schöpfungswahn unsere Physis gestalten, Hängebretter, Cellulitis spielen keine Rolle mehr, unsere psychische Verfassung formen wir via Tablette oder Fernsehen als Stimmungsapotheke.

Aber das virtuelle Lebensideal erreichen wir nur ansatzweise durch einen Übergang aus dem wirklichen analogen Leben in ein simuliertes Leben. Damit verbunden ist das Wunschbild einer ungeheuren Allmacht, totaler Verfügbarkeit und Geschichtslosigkeit. Das ist ähnlich wie in dem Film "Matrix". Wir hören auf, uns dem wirkli-

chen Leben zu stellen. Wir liegen in einer Röhre oder wir sitzen vor einer Röhre, vor dem Fernseher, vor der Dolby Surround-Anlage, vor der PlayStation, sind selber nicht mehr im Schicksals- oder Lebenskampf; aber wir haben das Gefühl, dass wir an gigantischen Schicksalsdramaturgien teilnehmen, wenn wir mit James Bond dreimal an einem Abend die Erde retten. Wir haben unseren Alltag so aufgespalten, dass wir besinnungslos in einem Hamsterrad herumrennen. Nach der Arbeit konsumieren wir ein simuliertes Leben und durchleben künstliche Ekstasen an der PlayStation, bei der Fußball WM, bei irgendwelchen virtuellen Pornos und so weiter. Aber wir leben das nicht mehr im Alltag aus.

Aus dieser Konstruktion wächst aber eine Sehnsucht: Können wir nicht wieder zurück ins wirkliche Leben? Können wir nicht wieder mal kochen, können wir uns nicht wieder einmal spüren, indem wir den Garten umgraben ... oder indem wir uns auf das Abenteuer Kinder einlassen? Das ist ein großer Trend, den wir beobachten. Einerseits gibt es immer stärker einen Rückzug in ein simuliertes Leben, weil es uns von vielem entlastet. Aber es bleibt auch seltsam hohl und schlaff im simulierten Leben. Im Cybersex haben wir nicht diese Reibung und Intensivierung, als wenn wir uns mit unserer Frau zanken und anschließend mit ihr ins Bett gehen.

"Das digitale Lebensideal ist ein Paradiesversprechen."

📖 Liegt die Attraktivität von virtuellen Welten, Computerspielen und so weiter nicht auch darin, dass man mit einem geringen Widerstandserlebnis einfach alles so gestalten kann, wie man will? Etwas Ähnliches führen vielleicht auch Fernsehserien vor. Und der Konsument dieser Serien ist dann enttäuscht, wenn sein eigenes Leben nicht so abläuft wie in "Gute Zeiten, schlechte Zeiten" oder "Marienhof", an denen er seine Vorstellungen orientiert?

Genau, das ist das, was wir erleben. Da kann ich Sie voll unterstützen. Im Rahmen dieses digitalisierten Lebensideals entwickelt man die Vorstellung, dass man das Leben eigentlich auf Knopf-

druck erschließen können müsste. Eigentlich müsste ich in der Lage sein, alles was mich stört, zu eliminieren. Es müsste möglich sein, wenn ich mit mir und meinem Äußeren nicht zufrieden bin, das einfach umzumodeln. Dieser Anspruch wird jetzt an das Leben herangetragen. Da das Leben aber immer nur analog, widersprüchlich und kleinschrittig ist, führt diese Vorstellung notwendig zu einer Enttäuschung. Was wir seit Jahren beobachten, ist, dass die Leute fast gekränkt sind von ihrem Alltag, weil sie so unermessliche Ansprüche, diese digitalen Ansprüche haben, die der Alltag nicht einlösen kann. Aber sie werfen das dem Alltag vor. Sie haben das Gefühl: Der Alltag betrügt mich. Er bringt mir nicht diese Glücksmaximierung, er zwingt mich in etwas hinein.

Man kann das noch zugespitzter sagen: Dieses digitale Lebensideal ist ein Paradiesversprechen. Wir haben ein Wunschbild, dass sich im Leben alles auf Knopfdruck erschließen soll. Es ist ein Idealbild ohne Verfall, Geschichtlichkeit, Krankheit, Scheitern, Verschuldung oder persönliche Schuld. Dieses Paradiesideal wurde in früheren Zeiten ins Jenseits verlagert. In der Vergangenheit hatten die Menschen folgende Lebensgleichung: Um das Paradies zu erreichen, muss ich dieses Jammertal irdischen Daseins durchlaufen. Und wenn ich das halbwegs wacker mache, dann kommt die Entlohnung im Jenseits. Heute ist dieses Paradiesideal zu einem Diesseits-Anspruch geworden. Die Leute haben das Gefühl: hier und jetzt auf Erden will ich diese paradiesischen, digitalen



Puppenhaus und "Barbie's real-life Dream House" (Malibu, Californien), welches zum 50. Geburtstag von Barbie im Frühjahr 2009 eröffnet wurde.
Fotos merwing🌸little dear (<http://www.flickr.com/photos/merwing/2978154975/>) und SwanDiamondRose (<http://www.flickr.com/photos/barbietron/3349008609/>)

Verhältnisse haben. Sie merken aber, so ist es nicht. Und sie reagieren deshalb gekränkt, verletzt, mit Selbstwürfen oder mit Alltagsanimositäten.

📺 In Fernsehserien oder in Computerspielen wird auch ein bestimmtes Bild vermittelt, wie man wohnt, oder besser: wie man in Fernsehwelten wohnt. Meinen Sie, dass diese Idealvorstellungen auch unsere Wahrnehmung von Architektur prägen?

Der Einfluss von Soap-Operas ist ganz deutlich. Da lernt man nicht nur, was man anziehen soll, welche Accessoires aktuell sind, sondern auch wie man wohnen kann. Darin liegt auch der Erfolg von Ikea begründet. Dort finden die Menschen komplette Wohnlandschaften, die zwar nicht vollständig kopiert werden, aber in Teilen als Gestaltungskonzept dienen. Das heißt, wir brauchen himmlische Gleichnisse, Vorbilder. Um dieses Problem der Kopierbarkeit kommt man nicht mehr herum. All das, was einmal halbwegs geglückt ist, wollen wir wiederholen, kopieren.

📺 Wenn die Vorstellung von dem, was als positiv betrachtet wird, von der Vermittlung abhängt, sollte man im Interesse der Baukultur dann nicht mehr in diese Vermittlung investieren? Also etwa erklären, dass es nicht schlecht ist, in einem Haus mit Geschichte zu wohnen, anstatt im Starbucks.

Ja. Sie kommen da nur mit Erklärungen nicht weit. Ich denke, dass ist der springende Punkt.

📺 Erklären funktioniert nicht?

Erklären funktioniert nicht. Es müssen gelebte oder lebbare Bilder sein. Das heißt, wenn die Leute eine Soap-Opera sehen, müssen sie mitkriegen: Aha, wenn der Held Wohnzimmer und Küche zusammenlegt, hat er eine ganz andere Beweglichkeit in seinem Leben, dann kommt er auch anders mit seinen Frauen oder seinen Freunden klar. Die Leute suchen ja Lösungen für ihre Lebens- oder Alltagsprobleme. Wenn man ihnen mit Pädagogik sagt: "Probier es mal!" oder etwas

rational erklärt, dann hilft das überhaupt nicht. Am besten ist es natürlich, wenn man einmal irgendwo zu Besuch ist oder in Ferien, eine neue Umgebung für ein paar Wochen erlebt und merkt, verdammt noch mal, da ist was geglückt. Und an dieser Stelle haben die Leute dann auch die Fantasie und die Initiative, in ihrem Leben das umzusetzen, was sie vorher erlebt haben ... wenn sie das Geld haben.

📺 Im Fernsehen gibt es ja vergleichbare Serien: man verbringt zwei Monate in einem Landgut in Mecklenburg und lebt wie im 19. Jahrhundert. So etwas ähnliches könnte man auch einmal für gute Architektur machen: Ich lebe mit meiner Familie zwei Monate in einem Architektenhaus.

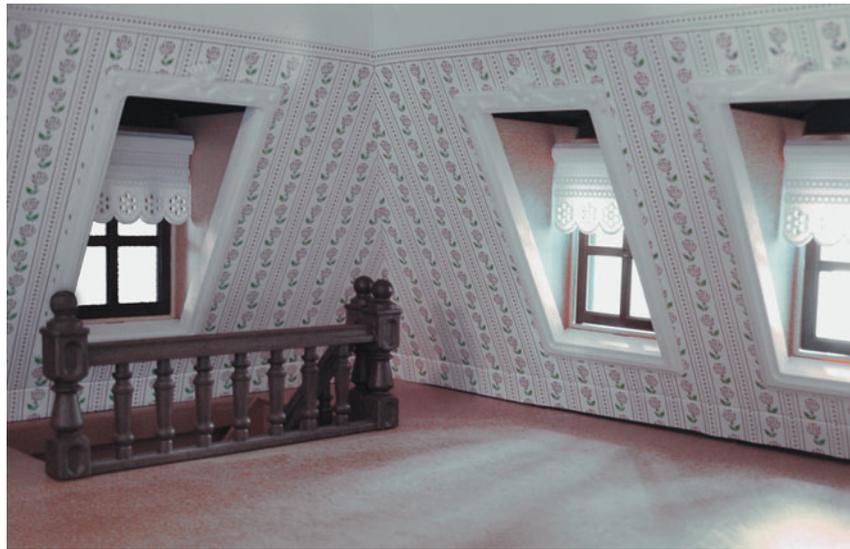
Aber das läuft ja unter der Kategorie Mutprobe, eben wie der Versuch, so zu leben wie um die Jahrhundertwende. Dieses Beispiel ist natürlich Ausdruck einer Sehnsucht nach dem wirklichen Leben, nach einer unverfälschten Realität. Aber im Grunde genommen machen die Teilnehmer eine Realitätsprobe und sind hinterher froh, dass sie wieder in ihrem alten Leben sind.

Wichtig wäre es natürlich, Geschmack auf interessante Architektur zu machen und das als *dauerhaften* Lebensentwurf zu etablieren. Unsere Wohnung verlangt immer eine Art Bleibe-recht: "So soll es bleiben, denn so ist es mir recht."

"Kein Mut zu Visionen."

📺 Einer der wichtigsten Architekturtheoretiker des 20. Jahrhunderts, Julius Posener, hat eine genau entgegengesetzte Meinung vertreten. Posener meinte, das Problem der Architektur sei, dass die Architekten seit den 1920er und 30er Jahren versuchen, ihre Nutzer zu erziehen. Und weil die Architektur perfekt und funktional sein wollte, blieb kein Raum für individuelle Zutaten. Es gibt perfekte Räume und Einbaumöbel. Ein Ausdekoriieren durch Ikea oder andere Elemente ist nicht geplant. Vielleicht liegt genau darin auch der große Konflikt zwischen der Welt der Architekten und der Alltagskultur?

Dachgeschoß eines playmobil-Puppenhauses.
Foto Patrick Q (http://www.flickr.com/photos/patrick_q/136595239/).



Ja, ich glaube, dass es da eine Spaltung gibt. Ich glaube aber auch, dass es Architekten gibt, die keinen Erziehungsauftrag verfolgen, und sich komplett in den Dienst aktueller Trends stellen.

Auf jeden Fall.

Und dann gibt es natürlich avantgardistische Strömungen, die ein Bild im Kopf haben, wie wir leben können. Da ergibt sich natürlich die Frage: Wie komplett darf dieses Bild sein? Das erfahre ich auch in Auseinandersetzungen mit Architekten. Die würden bis zum Tapetendekor alles mit entwerfen; ihr Werk ist dann ihr perfektes Kind. Das Konstruktionsproblem dabei ist: ich muss den Kunden vielleicht erziehen wie ein Kind, aber auch im Kopf haben, dass dieses Kind irgendwann auf eigenen Füßen steht und dann etwas macht, auch mit der Wohnung, was überhaupt nicht in meinem Sinne ist, genau wie sich Kinder ab einem bestimmten Alter komisch ankleiden, komische Frisuren haben, komischen Berufswegen nachgehen.

Der Architekt sitzt in der Klemme. Er gestaltet einen Wirkungsraum, der vom Kunden anschließend entfremdet wird. Deshalb versucht er, diese Entfremdungs- und Umbildungsmöglichkeiten möglichst zu reduzieren, indem alles so verplant und funktionalisiert wird, dass man es als Bewohner einfach übernehmen muss. Das geht natürlich nicht. Ich glaube, der Nutzer kann sich seine Wohnung nur zueigen machen, wenn er sie sel-

ber gestaltet. Das ist auch ein Ablösungsprozess. Der Architekt gibt eine ideale Form vor, aber als Kunde muss ich mir diese Form aneignen. Und ich kann sie mir nur aneignen, indem ich vieles nach dem eigenen Geschmack quertreiberisch gestalte ... und der Architekt würde dann am liebsten jetzt aus dem Fenster springen. Aber das muss er letztendlich aushalten, sonst bleibt es eben eine Puppenstube und kein eigener Wohnbereich.

Dahinter steht die Frage: Wie viel darf der Architekt vorgeben und wie viel Bewegungs- und Improvisationsspielraum muss bestehen bleiben?

In Ihrem Buch haben Sie bemängelt: Kein Mut zu Visionen. Nach Ihrer Analyse besteht sogar ein "Visionsverbot". Wie sehen denn Ihre Visionen aus für ein Leben in zehn oder zwanzig Jahren?

Der Kern meiner Vision und meiner Zukunftsvorstellung ist, dass wir von den Perfektionszwängen weg müssen. Wir müssen wieder akzeptieren, dass wir ein behindertes Kunstwerk sind. Das Unvollkommene ist so etwas wie eine Antriebsfeder für die weitere Entwicklung. Wenn wirklich Perfektion herrschte, wären wir tot, weil es keine Entwicklungsanreize mehr gäbe. Wir brauchen Lebensformen, die uns nicht perfektionistisch einengen, sondern die gewisse spielerische Freiräume zulassen.

Das gilt auch für die Architektur: Wie ist es möglich, in Wohnformen eine gewisse Flexibilität zu schaffen, ohne

dass jeder nur noch seinen Rollcontainer hat und irgendwohin rollt, wo gerade ein freies Plätzchen ist? Wenn alles flexibel aufgelöst wird, gibt es kein Bleiberecht, keine wirkliche Heimat mehr. Wohnen ist durch diese Grundspannung bedingt: Was ist fest und was ist beweglich? Es ist schlimm, wenn wir leben wie in einem Pflegeheim, dann ist alles zu fest. Es ist aber auch schlimm, wenn wir nur noch mit Rollcontainern unterwegs sind, oder mit einem mobilen Büro. Durch

die W-LANisierung können die Leute, egal wo sie sind, in den Alpen oder sonstwo, überall ihren Laptop aufklappen und haben ihre Arbeitsstelle; das ist fast ein Übermaß an Flexibilität. Ich glaube, diese beiden Pole müssen immer vermittelt werden.

🚶 **Weg vom perfekten Kopieren.**

Weg von den Extremen.

🚶 **Vielen Dank für das Gespräch!**



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Wolfgang Vollmer
(Köln)

Das kann ich aber auch!

Vom Zitat, dem Fake und der Nachempfindung in der Fotografie

In der Fotografie als reproduktiver Kunst und reproduktiver Technik existiert eine Vielzahl besonderer Umgangs- und Aneignungsformen im Kopieren originaler Bildideen. Das Spektrum reicht von der kreativen Nachstellung bis zum Plagiat. Fotografie ist das einzige Medium, das diese Bandbreite von Möglichkeiten in der Gegenüberstellung von Original und Kopie nutzen kann. Wolfgang Vollmer, Kölner Fotograf und Autor mehrerer Künstlerbücher, die sich kreativ mit Nachbildung und Fortführung von Ikonen der Fotografiegeschichte befassen, systematisiert die möglichen Umgangsformen der Fotografie mit "Vor-Bildern" aus ihrem medialen Bildgedächtnis.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-18975
April 2009
#2 "Raubkopie"
S. 67-75



In keinem anderen Medium ist die Frage einer Re-Produktion so evident wie in der Fotografie, die schon seit ihrer Erfindung im Jahre 1839¹ und nicht erst seit ihrer digitalen Erweiterung² auf Vervielfältigung angelegt ist. Die Möglichkeit einer erneuten Aufnahme nach einem "Vorbild" ist häufig und vielfältig genutzt worden. Doch ab wann ist das Zitieren unlauter?

Verschiedene Formen der Wiederholung sind zu unterscheiden, und Begrifflichkeiten sollten festgelegt sein: Ein *Replikat* oder eine *Reprise* ist meistens eine vom Künstler selbst geschaffene Zweitaufgabe. Eine *Kopie* oder *Nachbildung* ist dagegen die Wiederholung durch eine fremde Hand und sollte auch so bezeichnet sein, sonst handelt es sich um eine *Fälschung* oder ein *Plagiat*, das in betrügerischer Absicht Original sein will. Ein *Fake* wird häufig unter einem künstlerischen Konzept erstellt und ist auch so zu erkennen. Offener im Vergleich zum Original sind *Interpretation* (Weiterentwicklung), *Zitat* (Neuschaffung unter Verwendung bekannter Elemente), *Imitation* (Wiederholung mit offensichtlichen Mängeln). Sie werden bewusst in Anlehnung an die Vorlage gestaltet. Die *Rekonstruktion* versucht, nahe ans (nicht mehr vorhandene) Vorbild zu gelangen. Die Fotografie kennt alle diese Formen von Neuschöpfungen und setzt sie in unterschiedlichen Zusammenhängen ein.

Zeitspanne

Die bekannteste, sinnvollste und eleganteste Form der fotografischen Bildgegenüberstellung bzw. des zwei-

ten Bildes ist die visuelle Darstellung eines Zeitsprungs. Dem vorhandenen Foto wird ein zweites gegenübergestellt, das das identische Aufnahmeobjekt hat, aber mit einem zeitlichen Abstand aufgenommen wurde.

Zum Beispiel lassen sich so technische Bauphasen und städteplanerische Bewegungen ideal miteinander vergleichen. Jeder erkennt sofort, was wegfiel, was geblieben und was neu hinzugekommen ist (Abb. 1). Fotografie ist hier das ideale Medium. Der wirklichkeitsnahe Charakter des Bildes und die schnelle Erfassung der Bildidee helfen dem Betrachter, die (in diesem Fall unwichtigen) technischen Bedingungen zu verdrängen und das reine Motiv als Bildidee zu verstehen. Gestaltung, Modisches und eventuell fototechnische Mängel treten hinter der Grundkonstruktion zurück. Diese Vorher-Nachher-Variante ist gerade in der Architekturfotografie erfolgreich, beliebt und absolut korrekt. Häufig ist sogar die präzise und fotografisch genaue Wiederholung deutlicher und sinnvoller als eine etwas freiere.

Trotzdem stellt sich auch hier die Frage, wie hoch der Anteil "Kopie" einer im zeitlichen Abstand gemachten Architekturaufnahme ist, wenn die Voraufnahme schon kulturgeschichtliche Weihen erhalten hat. Profitiert der zweite Fotograf vom Werk des ersten? Oder stellt gerade erst die Wiederholung die Leistung des ersten Bildes in ein passenderes Licht? Die damalige visionäre Sicht eines Autors kann dann die Basis sein, um die neuen Aufnahmen diesen alten gegenüberzustellen. Wird in diesem Fall der erste Autor genannt, und ist

Abb. 1. Köln, Hauptbahnhof ca. 1930 / ca. 1965. Aus: Peter Fuchs: *Köln damals gestern heute*. Köln 1966. S. 38. © Dieter Maguhn / Rheinisches Bildarchiv. Sammlung des Autors.





Abb. 2. Groß St. Martin, Köln ca. 1938, 1947 und 1990. Aus: Werner Schäfke/ Rolf Sachsse (Hg.): *Köln – Von Zeit zu Zeit*. Köln 1992. S. 35. © Karl Hugo Schmölz / Kölnisches Stadtmuseum. Sammlung des Autors.

die bezugnehmende Absicht des zweiten erkennbar, so erscheint die Wiederholung legitim. Konsequenterweise und meistens logisch sind die Wiederholungen, wenn es sich um den gleichen Fotografen handelt. Aufnahmen von Karl-Hugo Schmölz und seinem Vater Hugo Schmölz des alten, zum Teil mittelalterlichen Kölns aus den späten 30er Jahren sind die Grundlage eines Bildvergleichs, den Schmölz 1947 mit eigenen neuen Aufnahmen zusammenstellte. In den 90er Jahren wurden dann diese Vergleiche unter der Regie von Rolf Sachsse komplettiert (Abb. 2).³

Der Autor dieses Artikels vergleicht in seinem Buch *Köln 1970/1995* die Fotografien von Chargesheimer mit seinen eigenen Bildern, die 25 Jahre später an gleichen Orten und zu ähnlichen Zeiten aufgenommen wurden

(Abb. 3). Hier ist die Basis ein Künstlerbuch mit einem radikalen und stringenten Konzept, die Neuauflage regt durch die Paarbildung eine komplexere und neustrukturierte Wahrnehmung an.⁴

Die Wiederholung anonymer Bildvorlagen mit einer zeitlichen Spanne kann immer wieder überraschende Ergebnisse erzielen. Neben einer eher romantischen oder nostalgischen Betrachtung steht oft der dokumentarische Vergleich im Vordergrund. Unzählige Veröffentlichungen nutzen diesen Effekt und bieten ein klassisches "Vorher und Nachher".⁵

Übrigens stellt sich im Bereich der Architekturfotografie auch noch die Frage nach der Urheberschaft. Ist die Baukunst die eigentliche Leistung oder erst die Fotografie des Bauwerks?⁶



Abb. 3. Chargesheimer / Wolfgang Vollmer, Am alten Posthof, Köln 1970/1995. Aus: Reinhold Mißelbeck/ Wolfgang Vollmer: *Köln 1970/1995. 25 Jahre Stadtarchitektur*. Fotografien von Chargesheimer und Wolfgang Vollmer. Köln 1996. © Chargesheimer, Wolfgang Vollmer.

Abb. 4. Yasumasa Morimura
Selfportrait after Marilyn Monroe
1996. © Yasumasa Morimura
/ The Contemporary Museum
Honolulu, USA.



bekannte Portrait-Fotos, unter anderem auch von Marilyn Monroe, die er (!) im Jahr 1996 selbst darstellte (Abb. 4). Hier hat der kalkulierte und nicht verschleierte Akt der Kopie im Fake eine Form von Neuinterpretation der Kunst und Kunstaneignung gefunden.⁷

Ulrich Tillmann und der Autor dieses Beitrags zitierten schon 1984 mit ihrem gemeinsamen Projekt *Meisterwerke der Fotokunst – Sammlung Tillmann und Vollmer* bekannte Aufnahmen berühmter Fotografen, die durch das bewusste Verändern einzelner Details den Betrachter irritierten und kunstmarktmanente Aspekte ironisierten (Abb. 5).⁸ Der scheinbar "wiederholte" Augenblick im imaginären Vergleich der alt-bekanntes mit der vorliegenden Aufnahme stellte auch die Frage nach Aura, Originalität und Realität einer Fotografie neu. Ist die tatsächliche Szene der Aufnahmesituation, die daraus entstandene Aufnahme oder die nachempfundene Fotografie die Realität, der Aura und Originalität zuerkannt wird?

Fake

Im künstlerischen Bereich der Fotografie hat es zahlreiche ganz unterschiedliche Projekte von Fotografen gegeben, die sich in ihren Arbeiten entweder auf schon bekannte Bilder berühmter Kollegen bezogen oder die Wiederholung einer eigenen Aufnahme als Konzept ihrer Arbeit zu Grunde legten. Zu dieser Gruppe gehört auch der Japaner Yasumasa Morimura, ein Vertreter der *Appropriation Art*. Er wiederholte allgemein

Vertreter einer konzeptionellen Position sind unter anderem John Hilliard aus Großbritannien und Michael Schmidt aus Berlin. Hilliard stellte zwei nur wenig veränderte gleichartige Aufnahmen nebeneinander und verwies so auf die Möglichkeit unterschiedlicher Rezeption und Wahrnehmung. Veränderte Schärfe, getauschte Negativ-Positiv-Darstellung oder Spiegelungen bieten Spielraum für eine komplexe Interpretation eines vermeintlich einmaligen Blicks (Abb. 6).⁹

Abb. 5. Anonymus: "Jungbauern auf dem Weg zum Tanz", ca. 1913. Aus: Ulrich Tillmann / Wolfgang Vollmer: *Meisterwerke der Fotokunst – Sammlung Tillmann und Vollmer*. Köln 1984. © Ulrich Tillmann / Wolfgang Vollmer.



Bildpaar

Vertreter einer konzeptionellen Position sind unter anderem John Hilliard aus Großbritannien und Michael Schmidt aus Berlin. Hilliard stellte zwei nur wenig veränderte gleichartige Aufnahmen nebeneinander und verwies so auf die Möglichkeit unterschiedlicher Rezeption und Wahrnehmung. Veränderte Schärfe, getauschte Negativ-Positiv-Darstellung oder Spiegelungen bieten Spielraum für eine komplexe Interpretation eines vermeintlich einmaligen Blicks (Abb. 6).⁹



Abb. 6. John Hilliard: *East / West*, 1985. Aus: *Camera Austria* 24 (1987). S. 62, 63. © John Hilliard. Sammlung des Autors.

Michael Schmidt hingegen fotografierte für eine Serie von Portraits ein und dieselbe Person zweimal: zu Hause und am Arbeitsplatz (Abb. 7). Das unterschiedliche Umfeld und die andere Lebenssituation ließen sich auch in Haltung und Mimik ablesen. Seine zeitdokumentarischen Beobachtungen reflektierten einfach und präzise die soziologischen Bedingungen der Großstadt.¹⁰

Zusätzlich existieren immer wieder ähnliche Bildauffassungen, die von unterschiedlichen Fotografen gelegentlich auch zeitgleich ohne Kenntnis des anderen umgesetzt werden. So gibt es schöne Bildpaare u. a. von André Kertész und Berenice Abbott, die unabhängig voneinander einen Uhrenladen in New York in den 30er Jahren zum reizvollen Motiv erkoren (Abb. 8).¹¹

Abb. 7. Michael Schmidt: "Leiter der Öffentlichkeitsarbeit der Schering AG", 1977/78. Aus: Michael Schmidt: *Fotografien seit 1965*. Essen 1996. S. 68, 69. © Michael Schmidt. Sammlung des Autors.

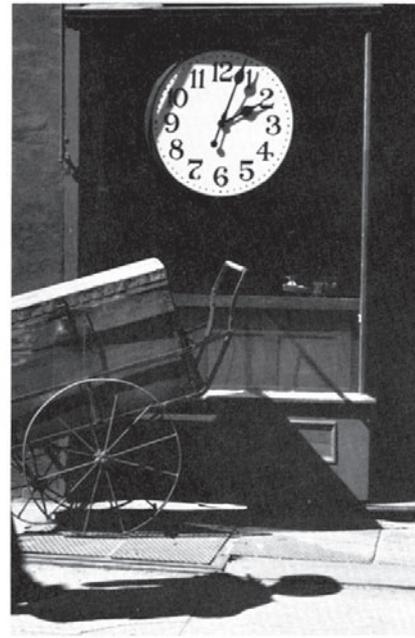
Die eher analytischen Untersuchungen dieser Form von Fotografie sind allerdings inzwischen abgeschlossen und nicht mehr Thema zeitgenössischer Künstler. Fotografie hat heute in ihren unterschiedlichsten Darstellungsformen eine vollwertige Position im Kunstmarkt und in der allgemeinen Einschätzung von Medien erhalten.

Imitation

Eine neue und eher heikle Variante einer Bild-Wiederholung ist aktuell im Versandkunsthandel zu beobachten. Bildideen, die sich auf dem Kunstmarkt, im Buchhandel und in Galerien durchgesetzt haben und Käufer versprechen, werden von einem anderen Fotografen kopiert und können dann günstig in verschiedensten Formaten angeboten werden. Ein bekanntes Beispiel ist die Nachtaufnahme einer Brückenauffahrt, die der Bremer Peter Bialobrzski im Jahr 2001 im Rahmen seiner Arbeit *Neon Tigers* über asiatische Megacities in Shanghai aufgenommen hat (Abb. 9). Ein zweiter Fotograf suchte 2002 eine ähnlich gelegene Dachluke auf und machte ein fast identisches Bild derselben Auffahrt zur gleichen Nachtzeit wie die Vorlage. Hier wurde die künstlerische Vorleistung von Motividée, Bildausschnitt, Perspektive, Tageszeit und



Abb. 8. Berenice Abbott / André Kertész: "Repair Shop, Christopher Street New York", ca. 1947/1950. Aus: Richard Whelan: *Double Take. A Comparative Look at Photographs*. New York 1981. S. 19. © Berenice Abbott / André Kertész. Sammlung des Autors.



Grundthema originalgetreu und kostengünstig abgekupfert, auch wenn das Motiv nicht zu 100 Prozent deckungsgleich ist.¹² Bewusst wurde offenbar die Täuschung gesucht und die kreative Vorleistung missbraucht.

Konzepte

Die technischen Bedingungen einer fotografischen Aufnahme sind im Bild selbst erkennbar, und somit ist die Kopie, die Wiederholung, die Verdopplung, das erneute Auslösen einfach, lehrreich, reizvoll und grundsätzlich erst einmal legitim. Die Erweiterung der Fotografie um die digitale Komponente mag diese Verwertung beschleunigt haben, das Reproduzie-

ren einer vorhandenen Vorlage ist aber seit den Anfängen der Fotografie Usus.¹³ Obwohl eine exakt wiederholte Aufnahme meistens gar nicht mehr möglich ist, denn zu schnell verändern sich die Bedingungen auf beiden Seiten der Kamera, ist der Reiz, diese zu machen groß. Auch an Hochschulen ist das Nachfotografieren in den Design- und Fotoklassen ein beliebtes Semesterthema, da es das Auge für neue Motive schult.¹⁴

Unpassende Nachschöpfungen greifen häufig nur auf die visuellen Elemente eines Fotos zurück: ein bestimmter Farbstich, ein ungewöhnliches Format, eine gewagte Perspektive. Dagegen wird die inhaltliche Auseinander-

Abb. 9. Peter Bialobrzeski, "Nanpu Bridge, Shanghai, 2001". Aus: Peter Bialobrzeski: *Neon Tigers. Photographs of Asian Megacities*. Ostfildern-Ruit 2004. © Peter Bialobrzeski.



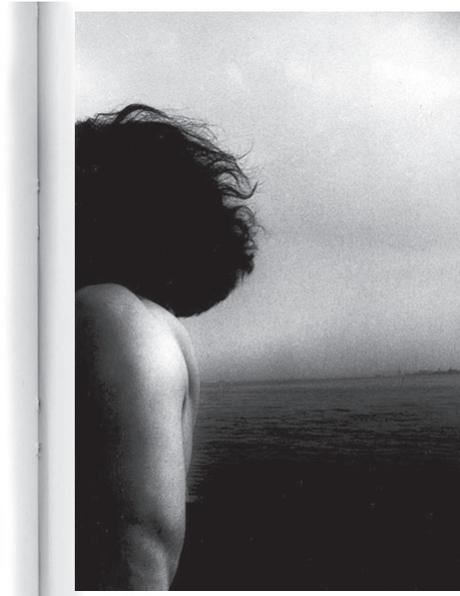
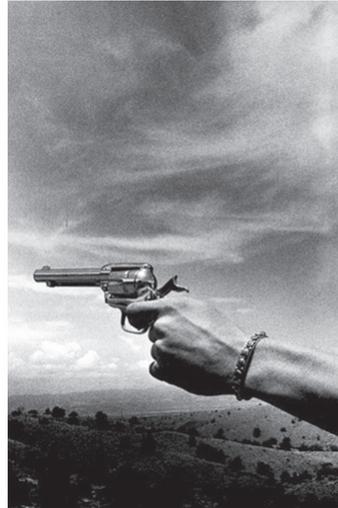


Abb. 10. Doppelseite aus:
Ralph Gibson: *Deja-Vu*. New
York 1973. S. 10, 11.
© Ralph Gibson. Sammlung
des Autors.

setzung mit einer Thematik seltener abgekupfert. Oft ist es eine reine Frage der Präsentation und der Vermittlung, wie es gelingt, das *Plagiat* zu legitimieren. Schließlich lässt sich der Diebstahl einer Bildidee nur schwer beweisen, ist absolut üblich und wird zu selten angeprangert. Aus einer Kopie wird dann ein "Zitat", aus einem Abgucken jetzt eine "Hommage". Der Zitierte ist je nach Bekanntheit und Kunstmarkterfolg entweder beleidigt und klagt oder ignoriert den Ideenraub; der Zitierende ist je nach Erfolg und Pfliffigkeit entweder Plagiator oder Erneuerer.

Interessanter scheint die Tatsache, dass das Medium Fotografie durch seine Festlegung auf einen Zeitpunkt, auf die Zweidimensionalität und die selektive Schärfe begrenzt ist und somit geradezu dazu auffordert, diese Grenzen zu durchbrechen. Das "zweite" Foto, in welcher Form es auch gemacht wurde, ist eine der Methoden der Erweiterung. Es ermöglicht das Kreieren einer Spannung, einer Geschichte, die die mediale Begrenztheit überwindet.

Die Fotografie ist das einzige Medium, das diese "Kopie"-Bedingung kreativ nutzen kann. Die Wahrnehmung von Fotografie, ihre mediale Ausdehnung und damit ihr Platz im kollektiven Bildgedächtnis ermöglichen diese medienkritische Auseinandersetzung.

Mit Hilfe von Wiederholungen, Dopplungen und vor allem Gegen-

überstellungen können ganz unterschiedliche Themen sinnvoller präzisiert werden. (Die so angelegte Fotografieform des "zweiten" Bildes müsste einmal gesondert betrachtet werden.) Hingewiesen werden sollte aber noch auf die klassische Form der Präsentation der Fotografie in einem Foto-Buch. Jede Doppelseite wird meistens im Ganzen gestaltet und damit als einziges Bild wahrgenommen. Ein gutes Beispiel sind die Bücher des amerikanischen Fotografen Ralph Gibson, der geschickt mit dieser Möglichkeit spielt.¹⁵

Kopie

Dem Schutz vor unpassendem Kopieren dient die selbst initiierte Verbreitung: die Präsentation der eigenen Bilder im Internet (in unbrauchbarer Auflösung oder mit Schutzsiegel), durch Veröffentlichungen und Ausstellungen verhindert zwar keinen Diebstahl, aber die Bekanntheit wird gesteigert und dadurch das Kopieren vielleicht erschwert. Trotzdem wird aus diesem reichhaltigen Bilderrfundus geschöpft und ungeniert nachempfunden.

Ein klassischer Fall: Eine Werbeagentur legt ihrem Kunden als neues Anzeigenmotiv zum besseren Verständnis ein schon vorhandenes Foto (aus einem Bildagenturkatalog) vor (und eben keine gezeichnete Darstellung). Der Kunde kann sich nun nichts anderes mehr vorstellen und bestellt daher genau dieses Motiv, das aber der

Werbeagentur zu teuer ist, um es bei der Bildagentur zu kaufen. Nun fotografiert ein Fotograf dieses Bild nach Vorlage neu, mit kleinen notwendigen Veränderungen, um nicht des Raubkopierens bezichtigt zu werden. *Plagiat* oder *Nachempfindung*? *Kopie* oder freies Motiv?

Und haben wir uns nicht selbst gelegentlich beim Fotografieren jener Motive erwischt, die wir schon als Postkarte/Abbildung vorliegen haben, gleichsam als Beweis der eigenen "kre-

ativen" Foto-Fähigkeiten? Frei nach dem Motto: Das kann ich aber auch!

Es scheint, als sei alles durch- und abfotografiert und als gäbe es keine Motive mehr. Das trägt! Die Fotografie ist eine eigene Sprache mit eigener Grammatik und eigenem Regelwerk, die sich aber durch technische und künstlerische Entwicklungen auch heute noch permanent verändert. Daran kann sich jeder beteiligen, auch unter motivierter Bezugnahme auf bereits Vorhandenes.

Anmerkungen:

1 William Henry Fox Talbot schuf 1839 in England ein fotografisches Verfahren, von ihm *Calotype Photogenic Drawing* genannt, das ein Negativ als Basis hatte, von dem ohne Auflagen-Begrenzung Positive erstellt werden konnten.

2 Die digitale Bildwelt bietet mit einem "Klick" die absolut identische Verdopplung ohne Probleme und Verlust.

3 Werner Schäfke/ Rolf Sachsse (Hg.): *Köln – Von Zeit zu Zeit*. Köln 1992.

4 Vgl. auch Wolfgang Vollmer: "Köln 5Uhr30 – Ein Erfahrungsbericht". In: Bodo von Dewitz (Hg.): *Chargesheimer 1924–1971. Bohemien aus Köln*. Köln 2007. S. 313ff.

5 U. a.: Holger Dux: *Aachen – Fotografien von gestern und heute*. Gudesberg-Gleichen 1999.

6 Sicher veredelt ein bekannter und stilbildender Fotograf das Werk des künstlerischen Kollegen Architekt, wenn das Gebäude gelungen präsentiert

wird. Ein Beispiel: Werner Mantz aus Köln schuf kongeniale Entsprechungen der Bauten Le Corbusiers in Stuttgart 1927 oder Erich Mendelsohns auf der Pressa in Köln 1928. Hier hatte der Architekt oder der Bauherr den Fotografen beauftragt und wohl auch bezahlt. Findet aber ein Fotograf seine Motive frei und kommerzialisiert sie z. B. in einem Kalender, sollte der Architekt zumindest genannt, wenn nicht sogar um Erlaubnis gefragt worden sein.

7 Siehe u. a. <http://www.shugoarts.com/en/morimura.html> 4.8.2008).

8 Vgl. in Ausschnitten: <http://www.wolfgangvollmer.de/frame.htm> (4.8.2008); <http://www.fritzfranzvogel.ch/public/i-mage04.pdf> (5.8.2008).

9 Vgl. z. B. <http://www.renaissancesociety.org/site/Exhibitions/Intro.John-Hilliard.113.html> (4.8.2008).

10 Siehe u. a.: http://de.wikipedia.org/wiki/Michael_Schmidt_%28Fotograf%29#Weblinks (4.8.2008).

11 Richard Whelan: *Double Take. A Comparative Look at Photographs*. New York 1981.

12 "Vor so viel Mystik ziehen wir den Hut", vgl. <http://artblog.twoday.net/topics/Fotografie/> (4.8.2008) und <http://www.lumas.de/?id=610&wid=1007&artist=671> (4.8.2008).

13 So wurden schon vor 1900 Fotografien aus mehreren Bildelementen bildgerecht zusammenmontiert, die Collage dann abfotografiert (reproduziert), abgezogen und z. B. in den Postkartenhandel gebracht. Auch Man Ray reproduzierte auf diese Weise seine eigenen singulären Fotogramme, um sie als Auflagenobjekte anzubieten, was der Einmaligkeit keinen Abbruch tat.

14 So gab es u. a. an der Universität Wuppertal 1998 für die Fotostudierenden das Thema "Mein Kinderfoto – neu fotografiert", an der FHS Bielefeld 1989 das Projekt "Fake" (Katalog).

15 Vgl. u. a.: Ralph Gibson: *Deja-Vu*. New York 1970.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Thomas Knüvener
(Köln/Aachen)

Landschaft der Differenz

Der Abbau der Braunkohle im Rheinischen Revier als jahrzehntelanger Landschaftsbaustelle wirft die Frage nach dem *Danach* auf. Der breiten Öffentlichkeit ist das Thema Braunkohletagebau als Aushandeln zwischen Energieversorgungssicherheit und Landschaftseingriff wohlbekannt, wobei die Umweltbelastungen und die soziale Härte für die von der Umsiedlung betroffenen Bewohner nicht von der Hand zu weisen sind. Diese Aspekte sind bereits Gegenstand ausführlicher Untersuchungen und Veröffentlichung sowie Teil der Braunkohlenplanung und sollen hier nicht weiter behandelt werden. Schwerpunkt ist die Frage nach der Gestaltung und dem Erscheinungsbild der Landschaft. Die dem Abbau folgende Rekultivierung braucht ein Leitbild, bisher ist es eine Kopie der vorher unversehrten, inzwischen aber historischen Landschaft. Warum kann jedoch der jetzige Zustand mit seiner besonderen Topografie nicht Ausgangspunkt der planerischen Überlegungen sein?

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-18584
April 2009
#2 "Raubkopie"
S. 75-82





Braunkohlentagebau in der Kulturlandschaft.
(Foto: © Ralf Schuhmann)

Status quo

Die drei heute aktiven Tagebaue Garzweiler, Hambach und Inden liegen in der Großlandschaft Börde-Ville im Städtedreieck Aachen – Mönchengladbach – Köln. Weite Bereiche dieser topografisch wenig bewegten Gegend sind durch besonders fruchtbare Lösslehm Böden gekennzeichnet und daher intensiv landwirtschaftlich genutzt. Die Folge ist eine ausgeräumte Landschaft mit nur noch wenig Waldbestand. Gerd Schulte spricht treffend von *flächigen Bildern*¹ und beschreibt damit den ästhetischen Eindruck der offenen Felder, die sich nur vereinzelt unterbrochen bis zum Horizont dehnen. Gleichmäßige ackerbauliche Landnutzung mit netzartig verteilten Höfen und kleinen Dörfern bestärken diesen Eindruck. Unter dem Einfluss der umliegenden Großstädte haben sich, wie anderenorts auch, die üblichen Gewerbesiedlungen, Pendlerstädte und begleitende Infrastrukturen herausgebildet und den lange Zeit eindeutig ländlichen Charakter bereits gewandelt.

Entscheidend für die räumliche Entwicklung und das Erscheinungsbild ist das Vorkommen der Braunkohle. Entstanden ist diese vor bis zu 65 Millionen Jahren durch die Carbonisierung von Pflanzenmaterial, wobei Braunkohle im Vergleich zur Steinkohle ein relativ junges Produkt ist und ver-

gleichsweise nah an der Erdoberfläche liegt.² Dadurch wird der Abbau im Tagebauverfahren erst möglich. Die Lagerstätte im Rheinischen Revier besitzen eine gewaltige Ausdehnung: *Im Süden ist sie ca. 25, im Norden ca. 35 km breit und hat eine von Südosten nach Nordwesten verlaufende Ausdehnung von ca. 70 km. Die Gesamtfläche beträgt damit ca. 2500 km².*³ Die Ausbeutung der Braunkohle zu Heizzwecken begann bereits im 17. Jahrhundert und fand in kleinen, offenen Gruben statt. Bis ins späte 19. Jahrhundert war die Steinkohle aus dem nahen Ruhrgebiet eine übermächtige Konkurrenz, erst die voranschreitende Industrialisierung mit immer größeren Maschinen und einem höheren Grad der Automatisierung gab dem Rheinischen Braunkohlerevier Auftrieb. 1892 wurde das erste Kraftwerk (Frechen, Grube Herbertskaul) zur Braunkohleverstromung in Betrieb genommen und seitdem stieg der Anteil der zur Elektrizitätserzeugung verwendeten Kohle kontinuierlich bis heute auf ca. 90 % an. Die Kraftwerke wurden ein weiteres besonderes Merkmal der Energielandschaft und deren prägende Vertikalen⁴. Zu Beginn der Fördertätigkeit gab es eine große Anzahl kleiner Gruben an mehreren Standorten. Die über Tage stattfindende Kohlegewinnung vereinfachte den Abbau, da keine umfassende Aufzugstechnik zum Hochtransport und Bewetterungsanlagen zur Klima-

tisierung eingesetzt werden musste. Die offenen Tagebaulöcher wurden Teil des Landschaftsbildes. Zu Beginn wurden die Gruben von einer Vielzahl unterschiedlicher Bergbauunternehmen betrieben. In der Folge fand jedoch ein Konzentrationsprozess statt, der 1959 mit der Übernahme der Braunkohle-Industrie-Aktien-Gesellschaft BIAG durch die damalige Rheinbraun AG zum Abschluss kam. Heute firmieren alle Tätigkeiten im Rheinischen Braunkohlerevier unter RWE Power.⁵ Damit einher ging die technische Entwicklung der Förderung, die anfangs per Hand erfolgte und erst um 1900 in größerem Umfang mechanisiert wurde. Ab den 1950er Jahren wurden dann die bis heute eingesetzten Großgeräte entwickelt, die das Erscheinungsbild der Tagebaue prägen: In den drei heutigen Tagebauen werden Schaufelradbagger eingesetzt, die als die größten beweglichen Fahrzeuge der Welt gelten

und eine Förderleistung von maximal 240000t/Tag haben⁶. Anders als die Kohleflöze, die bis in die 1950er Jahre ausgebeutet wurden und nur einige Meter unter der Erdoberfläche lagen, sind die Vorkommen der aktiven Tagebaue einige hundert Meter unter der Erdoberfläche. Daher muss eine bedeutend umfangreichere Menge Abraumbewegt werden, um an die Braunkohle zu gelangen. Die größere Tiefe und der höhere Aufwand wiederum führen zu größerer Ausdehnung, um die Ausbeutung rentabel zu machen. Hambach umfasst eine genehmigte Abbaufäche von 85 km² und ist der größte Tagebau Deutschlands.⁷ Die Sohle befindet sich auf 293 m unter NN, d.h. ca. 400 m unter dem umgebenden Geländeniveau; damit ist der Tagebau Hambach das momentan tiefste Loch Europas.⁸ Der menschliche Eingriff in die Umwelt ist hier stärker präsent als an kaum einem anderen Ort.

Lärmschutzwände mit Berieselungsanlagen sollen die anliegenden Siedlungen vor Emissionen schützen. (Foto: T. Knüvener)



Die großflächigen Tagebaue ändern die Verkehrsführung. (Foto: © Ralf Schuhmann)





Die Bagger auf der obersten Sohle erscheinen im landwirtschaftlichen Landschaftsbild (Foto: T. Knüvener).

Reisebericht

Kennzeichnend für die Gegend sind fünf Kraftwerke, die durch ihre Größe bis weit in die Ferne wahrnehmbar sind. Die Komplexe aus Kühltürmen, Kaminen und den Kraftwerksblöcken bieten aus allen Richtungen einen Orientierungspunkt. Über die Autobahn kommend geleiten diese Vertikalen den Reisenden. Die Landschaft erweist sich als nicht besonders einprägsam, eher wie eine typische Randzone eines Ballungsraumes. Auffällig mag die erhöhte Anzahl von Hochspannungsmasten und Überlandleitungen sein. Die Tagebaue selbst sind naturgemäß nicht zu erkennen - erst die Annäherung an eines der *Löcher* macht die Reise ungewöhnlich. Umleitungen und Umfahrungen häufen sich und das Straßenschild *Werkstraße* markiert viele Abzweigungen von der Hauptstraße. Die Orientierung ist merklich schwieriger in dieser Zone, die sich dann als das unmittelbare Umfeld eines Abbaugebiets herausstellt. Die Tagebaue sind meist verborgen hinter bepflanzten Wällen, die Sicht- und Geräuschschutz bieten sollen und als allgegenwärtiges Begleitgrün in Erscheinung treten. Die daraus emporwachsenden Sprinkleranlagen zur Staubbekämpfung sind unbewusste Wegmarkierung zu einem der wenigen Aussichtspunkte.

Das Panorama dort ist dramatisch, viele Kilometer weit. Mehrere hundert Meter geht es nach unten, wirklich abschätzbar sind die Dimensionen nicht. Es bietet sich ein Anblick, der vielleicht einem fremden Planeten ähnelt: Keine Vegetation, nur Sand und lockeres Gestein in einem Farbspektrum von hellgelb über orange zu dunkelbraun. Leicht erkennbar ist die Terrassenstruktur des Tagebaus, die sich gleichmäßig in die Tiefe stuft und ganz unten besonders dunkle Schichten erschließt: die Braunkohleflöze. Aus dieser Distanz ist der Bodenschatz kaum zu erkennen. Klein erscheinen im Vergleich zur Umgebung die riesigen Gerätschaften. Die Bagger arbeiten sich mit stetiger Bewegung durch den Boden, langsam dreht sich das Schaufelrad, die einzig wahrnehmbare Bewegung aus der Ferne. Wie an einer Leine hängt die Maschine an den Bandtrassen, die den Abraum und die Kohle transportieren. Kilometerweit sieht man diese Förderbänder und irgendwo in der Ferne laufen alle zusammen, um die gewonnenen Rohstoffe im Kohlebunker abzuliefern oder den Abraum zur gegenüberliegenden Seite der Grube zu bringen. Dort findet durch die Absetzer, wiederum riesenhafte Geräte, die Verkippung statt. In hohem Bogen fällt das Gestein von dem weit auskragenden Förderband

Die abbauseitige Kante mit Baggerspuren.
(Foto: T. Knüvener)



Knickpunkt der Bandanlage auf der ersten Sohle.
(Foto: T. Knüvener)



und bildet einzelne Kegel, die charakteristisch den Schwenkradius der Maschine nachzeichnen. Jetzt ist der Unterschied der beiden Seiten – Abbau und Verkippung – deutlich: Auf der einen die klare Übereinanderlagerung einzelner Schichten, angebissen durch das kreisrunde Schaufelrad, auf der anderen Seite die weiche Struktur der Kegel. Allenfalls sind noch einzelne kleine Fahrzeuge zu sehen, die um die über zweihundert Meter langen Großgeräte fahren - Menschen sind nicht mehr zu erkennen. Der Blick in den Tagebau hat durchaus etwas gemein mit dem Blick in ein Gebirgstal, Erhabenheit erfasst den Betrachter. Doch anders als in den Bergen entbehrt diese Landschaft einer Maßstäblichkeit - kein Baum, kein Haus, kein gewohntes Element, das einem Größenvergleich dienen kann. Die Entfernungen sind nicht wirklich einzuschätzen und die gewusste Tiefe erscheint plötzlich greifbar nah.

Gegenüber dieser einzigartigen und geradezu körperlichen Erfahrung nimmt sich die Erscheinung der Aussichtspunkte an der Tagebaukante trivial aus: Eine Asphaltfläche mit einer Informationstafel, kaum eine Sitzgelegenheit, keine bewusste Gestaltung. Leicht kann man sagen, dass der Tagebau ja nur vorübergehend da ist, wie eine große Baustelle - jedoch wird Hambach noch bis 2045 betrieben.⁹ So bleibt das Potential dieser eindrücklichen Orte ungenutzt, die beschriebene Erfahrung wird nicht unterstützt, die geradezu touristischen Möglichkeiten nicht gefördert.

Wiedernutzbarmachung

Augenscheinlich ist diese Landnutzung mit der Tilgung von allem Vorhergehenden verbunden. Felder, Wiesen, Wälder, Straßen, Bahnlinien, Autobahnen und nicht zuletzt Häuser, Gärten, ganze Dörfer verschwinden vollständig und unwiederbringlich. Alle Spu-

ren, bis in archäologische Tiefe, werden beseitigt. Der Braunkohleabbau formt eine Fläche derart um, dass keine andere Nutzung unmittelbar darauf folgen kann. Der Gesetzgeber verpflichtet den Bergbautreibenden bereits in der Planungsphase eines Abbauvorhabens, die Nachsorge mit einzubeziehen. Der Terminus *Wiedernutzbarmachung*, den das Bundesberggesetz verwendet¹⁰, um die vom Tagebau aufgebrauchten Flächen erneut einer Nutzung zuführen zu können, weist bereits auf eine funktionalistische Sichtweise hin. Im Braunkohlenplan werden daher bereits vor Beginn des Abbaus Maßnahmen festgelegt, wie die in Anspruch genommen Flächen wieder genutzt werden können. Diese orientieren sich paradigmatisch an den vor dem Abbau existierenden Gegebenheiten. Für die Landnutzung bedeutet dies, dass Landwirtschaft bzw. Forstwirtschaft einen überwiegenden Teil der Fläche belegen wird. Doch kann naturgemäß das *Zuvor* nicht *Danach* reproduziert werden. Bereits das fehlende Volumen der abgebauten Kohle, der in andere, ältere Tagebaue verbrachte Abraum und die bei Inbetriebnahme angelegte Außenkippe führen zu einem Restloch und damit zu einer umfangreichen Änderung des später möglichen Erscheinungsbildes gegenüber vorher¹¹. Die Wiedernutzbarmachung beschäftigt sich vorrangig mit Problemen der Verkippung

und der Bodenfruchtbarkeit, des weiteren mit der Flächenbereitstellung und -beschaffenheit und mit der Einführung naturnaher Landschaftsbestandteile, die aus ökologischen Gründen in die Nutzflächen eingegliedert werden. Ergebnis ist eine Landschaft, die der abgebagerten nahe kommen soll und in die umliegenden gebliebenen Landschaft nahezu unmerklich übergeht, so dass nur der Wissende sie identifizieren kann. Die wirtschaftlich - technische Sichtweise der *Wiedernutzbarmachung* greift zu kurz, denn: "*Der Wunsch, die vergangene Landschaft in der neuen wiedererstehen zu lassen, ist unerfüllbar.*"¹²

Leitbild

Die Frage stellt sich, warum als Vorbild für die Landschaft nach dem Abbau die Landschaft vor Beginn des Tagebaus dient und nicht der Zustand des Tagebaus selbst. Eine schnelle Erklärung ist sicherlich, dass der Tagebau an sich gesellschaftlich nicht unumstritten ist und dagegen die Landschaft zuvor als *naturgegeben* angenommen wird. Da jedoch weder die ursprüngliche Landschaft reproduziert werden kann, noch die Voraussetzung insbesondere für eine landwirtschaftliche Nutzung auf Grund der geringeren Bodenfruchtbarkeit optimal sind, müssen Alternativen angedacht werden. Diese können in der höchst beeindruckenden Topografie der Tagebaulandschaft selbst bestehen. Gerade die Differenz zur Umgebung der flachen, einheitlich strukturierten Landschaft der *flächigen Bilder* ist das Potential der Nachfolgelandschaft.

Aus einem besonderen landschaftlichen Reiz könnten sich alternative Folgenutzungen entwickeln: Orte dieser Art ziehen Menschen in ihrer Freizeit an. Zur Entspannung und aus dem Bedürfnis nach Abwechslung hält man sich in ungewöhnlichen, schönen und beeindruckenden Gegenden auf. Der Reiz besteht darin, in



Mehrere Bagger arbeiten gleichzeitig auf verschiedenen Sohlen; auf Grund der Größe entsteht im Tagebau ein eigenes Mikroklima. (Foto: T. Knüvener)



**Absetzer verkippen den
Abraum.**
(Foto: © Ralf Schuhmann)

der Freizeit zu reisen, um für eine begrenzte Zeit eine fremde Umgebung zu erleben und andere Möglichkeiten und Freiheiten zu haben. *"Der Bedarf nach Außeralltäglichkeit und Differenz ist (...) konstitutiv für den Tourismus."*¹³ Gleichzeitig aber ist es jederzeit möglich, wieder in die gewohnten Verhältnisse zurückkehren zu können. Die andere Welt der Tagebaue, respektive ihre Folgelandschaft, ist einerseits an sich von ungewöhnlichem landschaftlichem Reiz, andererseits sind in dieser Umgebung Einrichtungen und Aktivitäten möglich, die in der bestehenden Umwelt unmöglich wären. Nutzungen mit unter üblichen Umständen nicht zu tolerierenden Belastungen, enorme Ausdehnung oder spezielle Höhengestaltung könnten hier realisiert werden. Das Rheinische Revier liegt in unmittelbarer Nähe zu einem der am dichtesten besiedelten Ballungsräume Europas und bietet damit die Grundlage, zu einem Naherholungsgebiet der besonderen Art zu werden. Das Gebiet wird durchzogen von mehreren Autobahnen und Bahnlinien,¹⁴ durch die eine gute Erreichbarkeit gesichert ist. Diese Kombination aus Zugänglichkeit und Andersartigkeit ist das, was den Charakter touristischer Destinationen ausmacht.

Die Landschaft ähnlich wie zuvor herstellen zu wollen, verschenkt das Potential, das diese Landschaft erst durch

den Braunkohletagebau gewonnen hat. Die durch enormen Technikeinsatz geschaffenen Differenzen in der Landschaft können weiterhin kultiviert werden, während die notwendige und gesetzlich gesicherte Rekultivierung die Möglichkeit bietet, neue und passgenaue Landschaftstypologien für zukünftige Nutzungen zu entwerfen. Eine bewusste Gestaltung dieser in besonderer Weise menschlich überformten Landschaft, welche die vor Ort entwickelten Technologien einsetzt und in dem Maßstab der Tagebaue agiert, birgt eine nirgends sonst vorhandene Chance. Eine Landschaft der Produktion wird zu einer Freizeitlandschaft, die das Rheinische Revier als Landschaftseinheit prägen könnte. *"Es geht um nicht weniger als um die Entwicklung einer Kulturlandschaft des 21. Jahrhunderts, mit der vorbildhaft gezeigt werden kann, wie aus den großindustriellen Eingriffen des Tagebaus am Ende eine Landschaft entsteht, die – paradoxerweise – reichhaltiger und wertvoller als die vorherige Kulturlandschaft ist."*¹⁵ Und schon im Vorfeld, da der Tagebau Hambach erst in voraussichtlich 40 Jahren ausgekohlt sein wird, bietet sich die Chance, Hambach als Destination zu etablieren: Die Maschinerie des Abbaus, Transportes und Verarbeitung ist ein Spektakel und kann, richtig in Szene gesetzt, spielend den Zeitraum bis zur späteren Freizeitnutzung überbrücken.



24/7 – Tagebau als Ereignis bei Nacht.

(Foto: T. Knüvener)

Anmerkungen:

1 Gerd Schulte: *Die Landschaften der Regionale 2010 - Basisgutachten zum Masterplan (3. Entwurf)*. 2005. S. 24

2 Gerhard Gross: "Die Braunkohle der Niederrheinischen Bucht". In: Ruhrlandmuseum Essen (Hrsg.): *Zeitraum Braunkohle*. Essen 1993. S. 57ff

3 Knauff, Manfred: "Braunkohlenplanung". In: Wolfram Pflug (Hrsg.): *Braunkohletagebau und Rekultivierung*. Berlin; Heidelberg 1998. S. 19

4 Die Kühltürme und Brennkesselhausungen übertreffen die Höhe des Kölner Doms (157 m).

5 RWE Power AG (Hrsg.): *RWE Power im rheinischen Braunkohle-Revier*. Informationsbroschüre Stand 2006.

6 Zum Vergleich: Der Bergbau des Ruhrgebiets und des

Saarlandes fördert am Tag ca. 68000t.

7 Zum Vergleich: Die Stadt Aachen bedeckt dagegen eine Fläche von 160km².

8 http://de.wikipedia.org/wiki/Tagebau_Hambach (Zugriff 23.12.2006)

9 Erinnert sei an die Infobox am Potsdamer Platz und die begleitenden Veranstaltung "Schaustelle", die dieses Millionenprojekt bis zur Fertigstellung begleitet haben.

10 §4 Abs. 4 BbergG.

11 Im Umfeld von Brühl ist hierdurch bereits eine kleine Seenlandschaft entstanden.

12 Wolfram Pflug: "Naturraum und Landschaft vor und nach dem Abbau der Braunkohle, dargestellt am Tagebau Hambach in der Niederrheinischen Bucht". In: Pflug, Wolfram (Hrsg.): *Braunkohletagebau*

und Rekultivierung. Berlin; Heidelberg 1998. S. 99.

13 Michael Zinganel: "Alpine Erlebnislandschaften". In: Architekturzentrum Wien (Hg.): *Architekturen der Freizeit*. Wien 2005. S. 95. Hintergrund Nr. 28.

14 Der Bahnhof Jüchen liegt nur 100m von Garzweiler II entfernt. Er ist durch eine direkte Zugverbindung in einer halben Stunde von Köln bzw. in 45 Minuten vom Flughafen Köln/Bonn zu erreichen.

15 Curdes, Gerhard: "Eine Parklandschaft des 21. Jahrhunderts zwischen Köln, Aachen und Mönchengladbach: Traum oder Chance?" In: Deutsche Akademie für Städtebau und Landesplanung (Hrsg.): *Neue Landschaften – Zum zukünftigen Umgang mit Freiraum*. Vorbereitende Beiträge zur Jahrestagung 2004 in Münster. S.8.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Stefan Haupt
Mirko Baum
(Aachen)
Mirjam Benkner
(Berlin)

Ein Stadtschloß für Berlin

Studentenentwurf

Der Palast der Republik hätte gerettet werden können. Wie Stefan Haupt in seiner Entwurfsarbeit am Lehrstuhl für Konstruktives Entwerfen der RWTH Aachen (Prof. Mirko Baum) zeigt, hätte eine ein-Raum-tiefe Nachempfindung des Berliner Schlosses alle Interessen befriedigen können, ohne dass der Abriss eines wesentlichen Dokuments der DDR-Baugeschichte notwendig geworden wäre – eine Kopie, die sich schützend um ein Original legt. Aus denkmalpflegerischer Sicht wäre eine solche unkonventionelle Kopie des Stadtschlusses, die eine städtebauliche Lücke schließt, aber Verlorenes nicht durch Zerstörung von Authentischem rekonstruiert, keineswegs fragwürdiger als die Schlossattrappe, die nun als Ergebnis des Wettbewerbs entstehen soll. Auch eine Nutzung für seinen ungewöhnlichen Vorschlag hat Haupt entwickelt und die Finanzierung vorgerechnet.

Wir zeigen diesen Entwurf zusammen mit Fotos von Mirjam Benkner, die die freigelegten Treppentürme als letzte Reste des DDR-Vorzeigebaus kurz vor ihrem Abriss dokumentierte. Die eigentümliche Ausstrahlung dieser Baukörper illustriert das Potenzial, welche der Palast der Republik als Inspirationsquelle für den Umgang mit diesem Areal besessen hätte.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-18606
April 2009
#2 "Raubkopie"
S. 83-90



Schnitt T-T

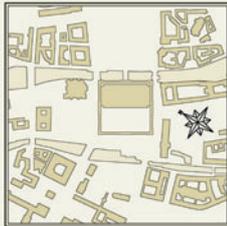
Berlin braucht seine Mitte wieder!

Die Leere des Schlossplatzes erinnert an den tragischen Verlust des alten Schlosses!

Diese Wunde muss geheilt werden! Daher braucht Berlin ein neues Schloss!

Ein Schloss aus Stein gehauen!

Ein Schloss für die Bürger: ein Bürgerschloß! Ein "Ballsaal der Nation"!



Nutzung:

Jeden Tag darf ein Bürger im Schloss wohnen und leben wie ein König!

Damit die Verteilung gerecht verläuft, wird aus allen Bürgern Deutschlands gelost. Eine Mehrfachziehung bleibt ausgeschlossen, ebenso der Verkauf oder die Übertragung der Nutzungsrechte.

Es steht ein Budget von €100.000,- pro Tag für Verpflegung und Unterhaltung zur Verfügung.

Überschreiten oder Ausbezahlen der Verfügungssumme ist nicht möglich; ebenso die Mitnahme von Einrichtungsgegenständen oder Verpflegung. Die Überschüsse des Schloßbetriebs fließen in den Bundeshaushalt.

Eine Aufhebung von Gesetzen oder Gesetzesteilen für den Nutzer findet nicht statt!

Finanzierung:

Die Kosten für das Schloss werden auf alle Bürger umgelegt.

*Baukosten: 330 Millionen Euro (110.000qm * €3000,-/qm = €330.000.000,-)*

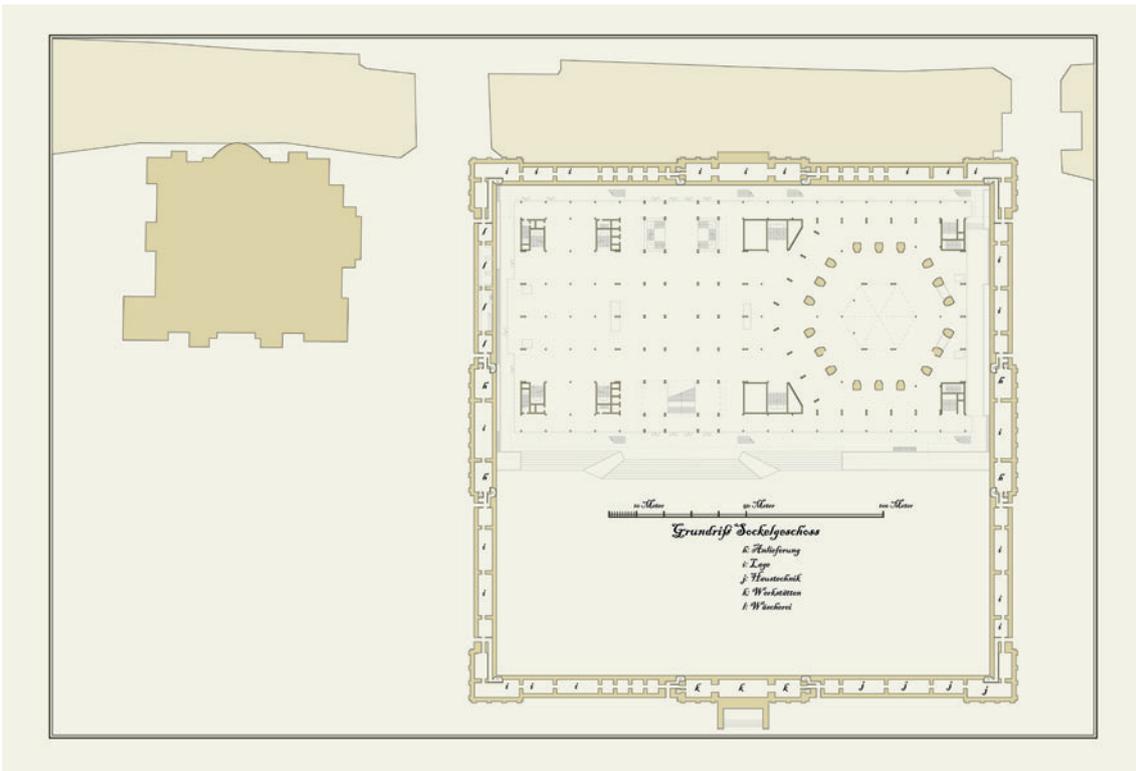
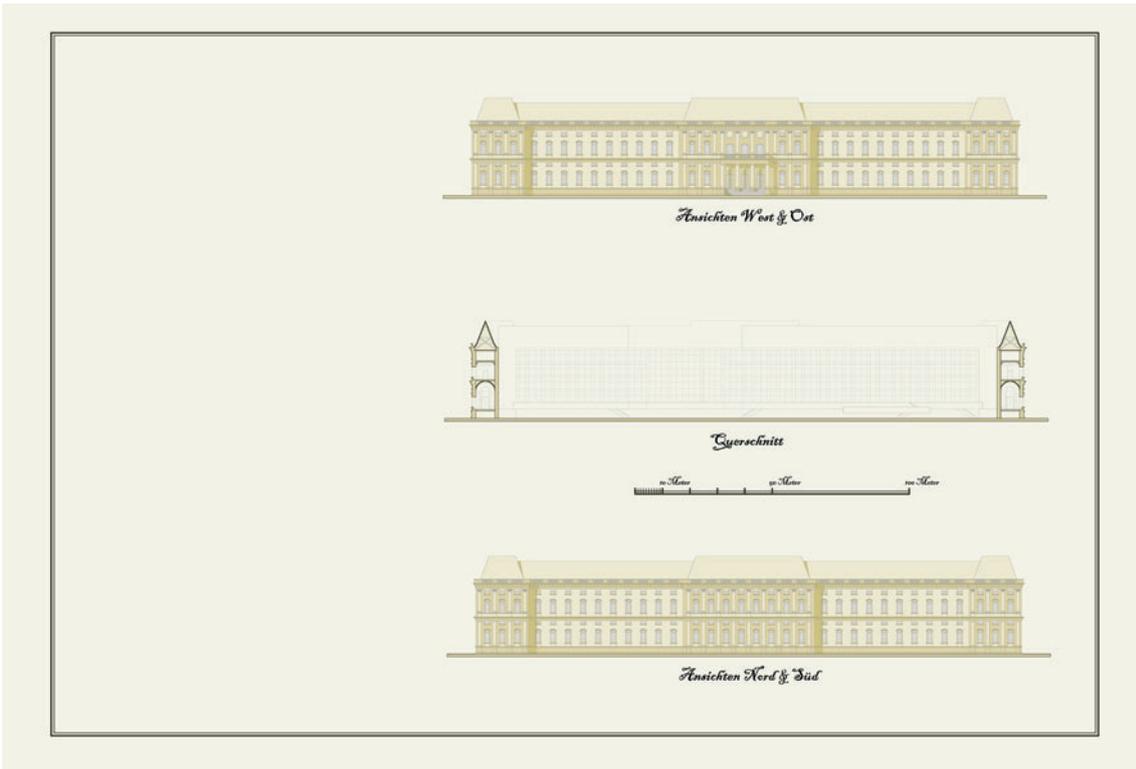
*jährliche Betriebskosten: 80 Millionen Euro: Betriebskosten/Tag + Personalkosten 100 Angestellte (€200.000,- * 365 + 100 * €70.000,- = €80.000.000,-)*

So Einkommenssteuerzahler sind das einmalig €6,60 und für Unterhalt und Betrieb jährlich €1,60.

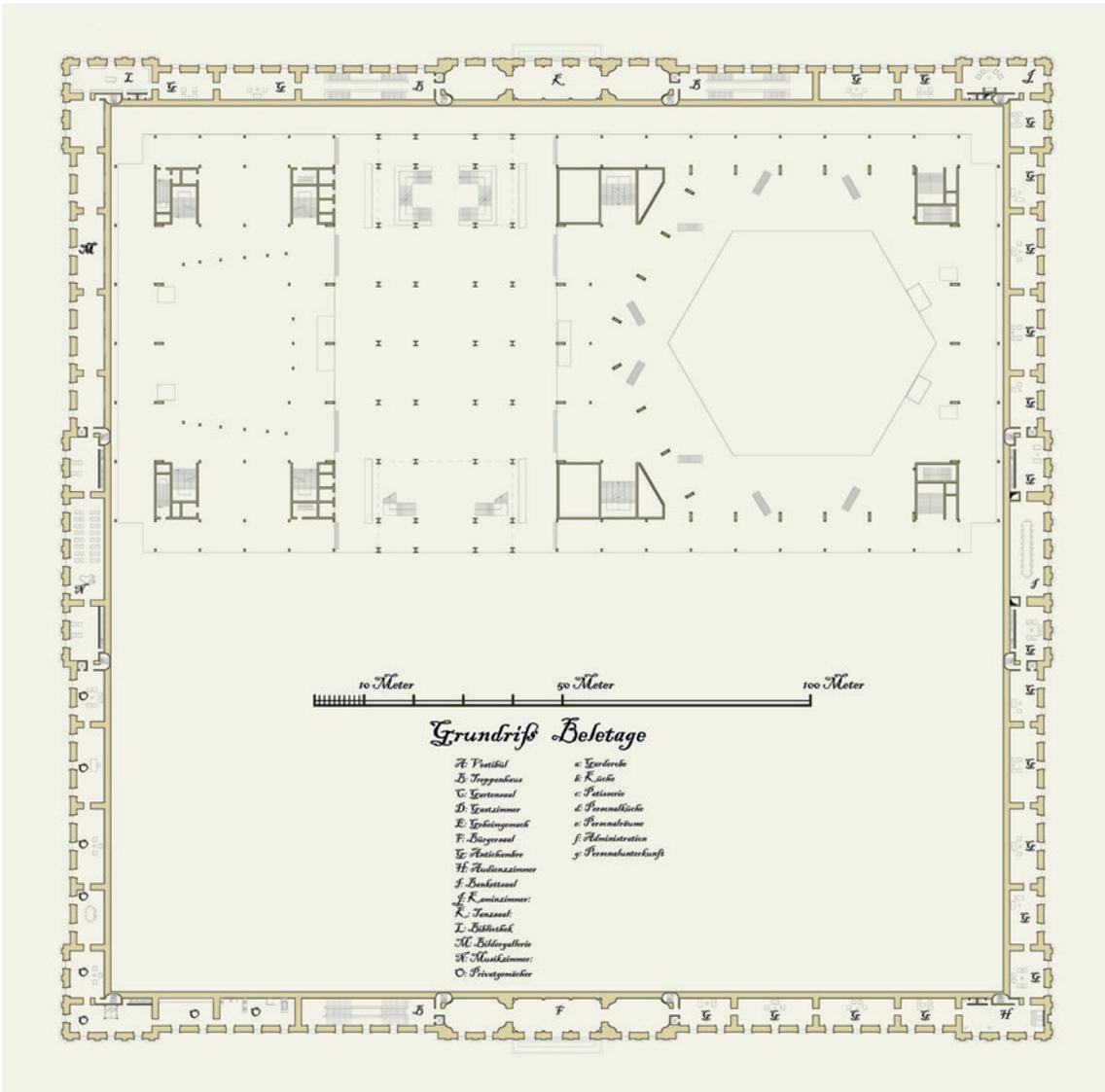
Projektbeschreibung und Finanzierungskonzept des "Stadtschlosses". Hierbei ist das Nutzungskonzept in besonderem Maße hervorzuheben, da hierin auf die Beziehung zwischen Bautyp, Nutzung und Form hingewiesen wird. Ein Aspekt, der oft vergessen wird.

Die vier Treppentürme kurz vor ihrem Abriss – letzte sichtbare Reste des Palastes der Republik. Im Hintergrund der Berliner Dom. (Foto: Mirjam Benkner)



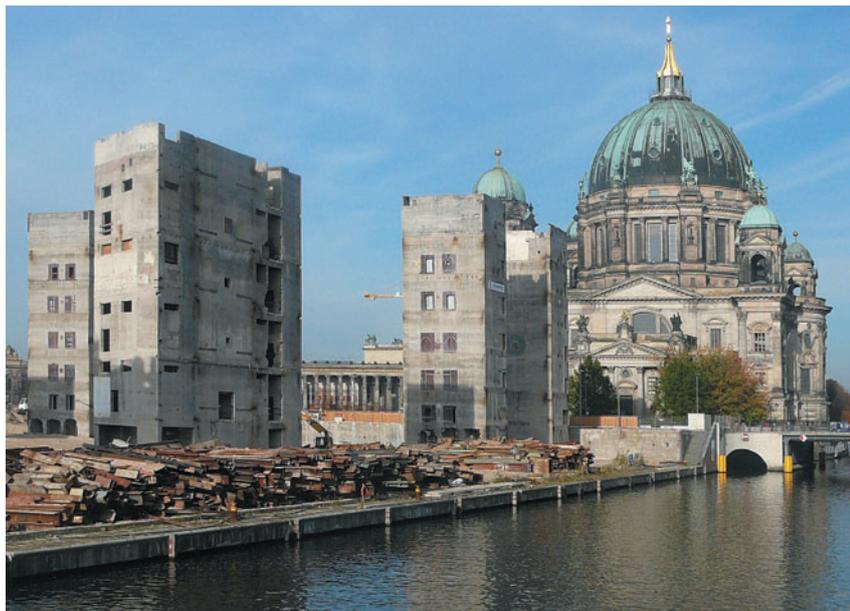


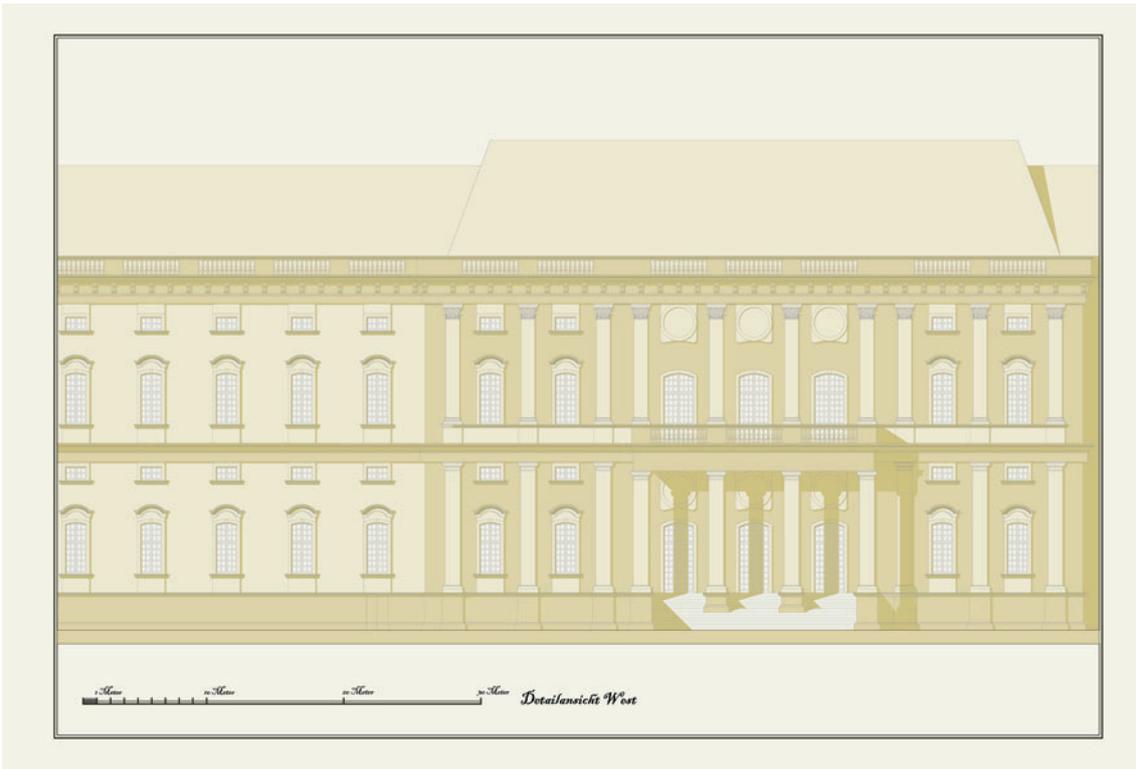
Fassaden, Querschnitt und Grundriß der Erdgeschosses. Die einraumtiefe Schlossatrappe wird zum Schutzmantel des eigentlichen Denkmals, dem Palast der Republik.



Es ist geradezu selbstverständlich, dass ein Schlossbau über eine repräsentative Beletage verfügt.

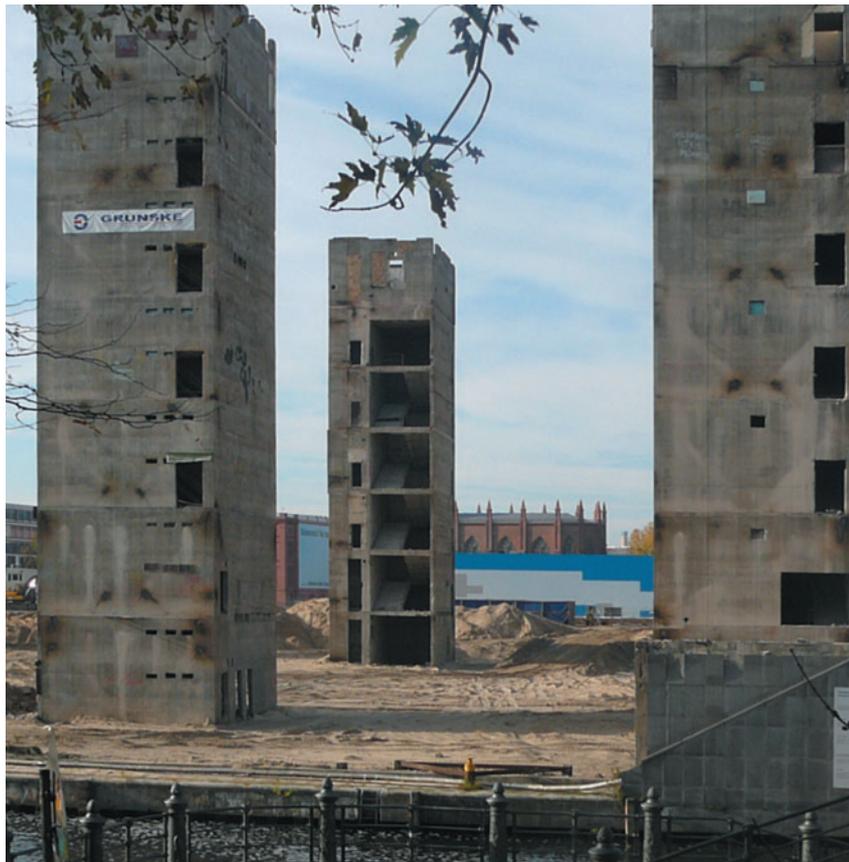
Das Ensemble des Platzes: Treppentürme des Palastes der Republik, Berliner Dom und Schinkels Altes Museum. (Foto: Mirjam Benkner)

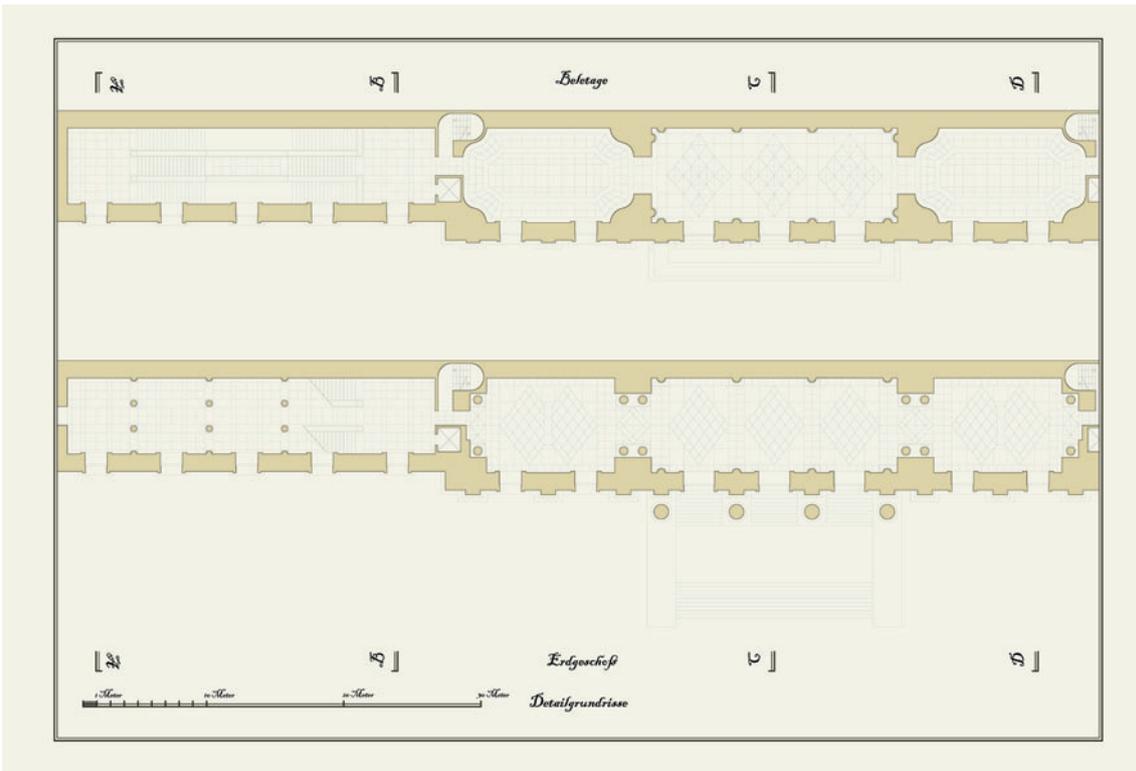
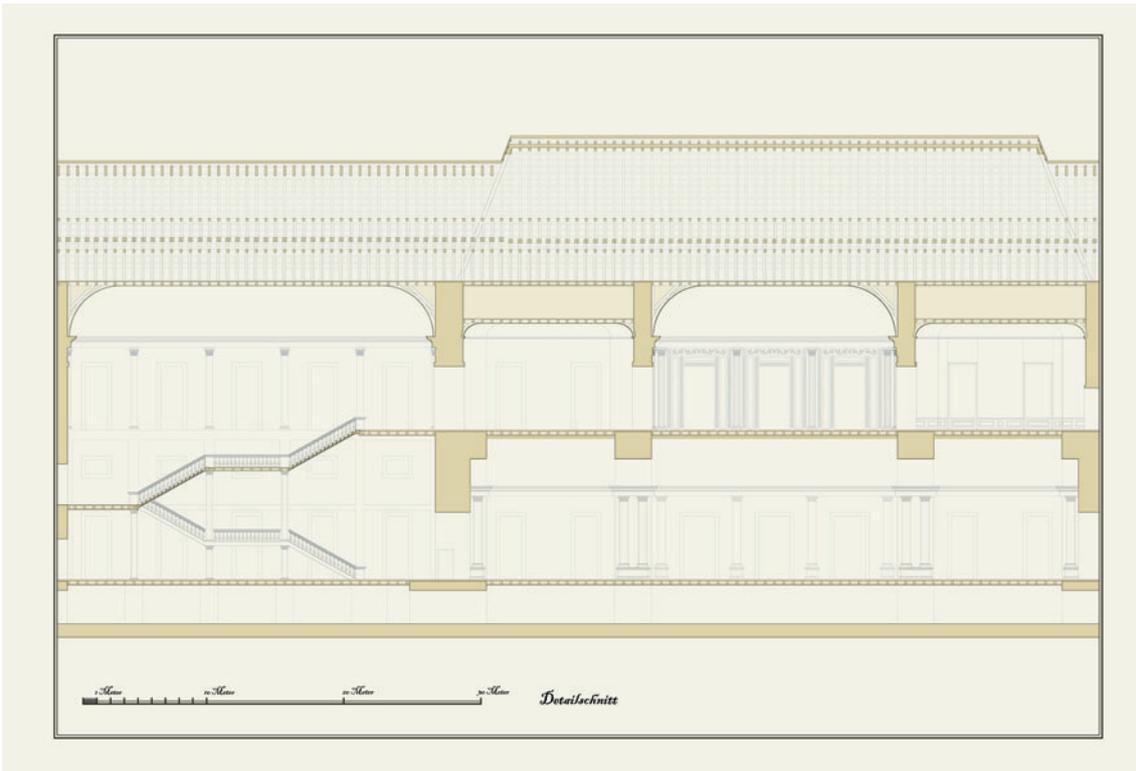




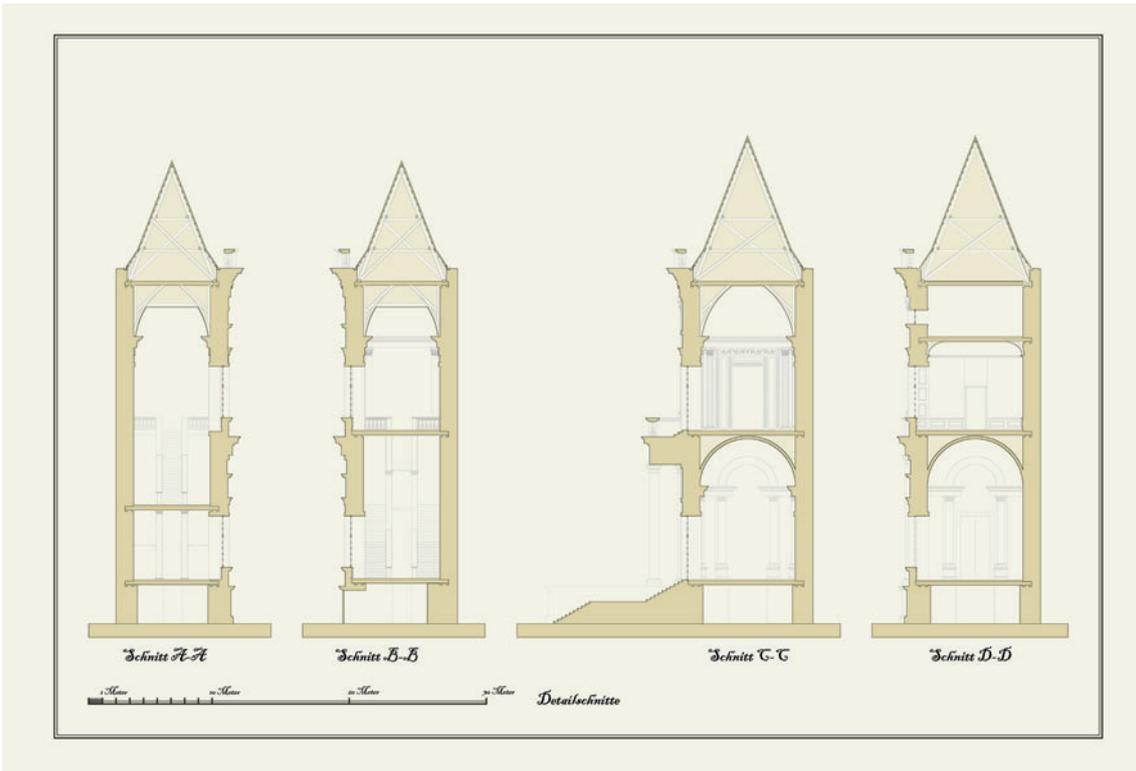
Ansicht der Schlossfassade.

Stadtraum im Wandel:
 Original (Friedrichwerdersche Kirche, K.F. Schinkel),
 Versuchsbau bzw. Vorbote weiterer Rekonstruktionen (Musterecke Bauakademie, K.F. Schinkel, Rekonstruktion Abri+Raabe, 2000), temporärer Baukörper (Temporäre Kunsthalle Berlin von Adolf Krischanitz mit gepixelter Wolken-Außenhülle von Gerwald Rockenschau, 2008) und letzte Reste. (Foto: Mirjam Benkner)





Klassischer Formenkanon natürlich auch im Innern. Die Kaisertreppe nimmt Bezug auf die langen Traditionen höfischer Empfangszeremonien.



Einzelne Querschnitte unterstreichen die Bedeutung der repräsentativen Erschließung für die Nutzung eines Schlosses.

Vielleicht hätten die Reste der Erschließung des Palastes der Republik als Ausgangspunkt einer neuen Planung dienen können. Leichte Baukörper zwischen schweren Resten der DDR-Vergangenheit. Eine geschickte Wegeplanung hätte die Chance gehabt, die zahlreichen Blickbeziehungen szenographisch zu inszenieren (Fotos: Mirjam Benkner)





archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Caroline Helmenstein
(Aachen)

Das Museum Plagiarius in Solingen

„Das Original ist links zu sehen, das Plagiat rechts.“ Dieses Konzept liegt der Ausstellung von über 250 scheinbaren Zwillingen im Solinger Museum Plagiarius zugrunde. Ziel des Museums ist es, den Besuchern anschaulich die Bandbreite von Nachahmungen, Fälschungen und Raubkopien vor Augen zu führen und sie für die immensen Schäden zu sensibilisieren, die durch die Missachtung geistigen Eigentums entstehen.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-18599
April 2009
#2 "Raubkopie"
S. 91-96



Abb. 1. Im Kopfbau der umgenutzten Güterhallen des ehemaligen Solinger Hauptbahnhofes befindet sich das Museum Plagiarius. Foto Özkan Bucakli, Aachen.



Der Blick wandert über Ausstellungsstücke aus den unterschiedlichsten Branchen im direkten Vergleich: von Möbeln über Werkzeugmaschinen hin zu Kinderspielzeug. Den größten Teil umfassen jedoch Haushaltsartikel. Unter diesen befindet sich auch das Kernstück der weltweit einzigartigen Sammlung: eine von dem Designer Rido Busse 1965 entworfene Briefwaage sowie deren Plagiat, das er im Jahre 1977 auf der Frankfurter Konsumgütermesse „Ambiente“ entdeckte – angeboten von einem Hersteller aus Hongkong. Noch im selben Jahr rief Professor Busse den Negativpreis „Plagiarius“ ins Leben, um die Öffentlichkeit auf dieses Problem aufmerksam zu machen. Der Preis wird seitdem jährlich auf der „Ambiente“ in Form eines schwarzen Gartenzwerges mit goldener Nase verliehen. Ausgezeichnet und somit angeprangert werden Unternehmen, die Plagiate herstellen oder vertreiben. In den vergangenen drei Jahrzehnten konnte aus der Vielzahl der Preisträger eine beachtliche Sammlung von Originalen und Plagiaten aufgebaut werden, die zwischen 2001 und 2003 bereits in Berlin zu sehen war und nun seit dem 1. April 2007 auf dem Gelände des Solinger Südparks in einem eigenen Museum ihren Platz gefunden hat.

Der Südpark Solingen

Der Südpark wurde im Rahmen der Regionale 2006 und der daraus resultierenden Neugestaltung der Südlichen Innenstadt auf der Bahnbrache am ehemaligen Hauptbahnhof angelegt. Das

neu geschaffene städtische Quartier hat sich ganz der designorientierten Nutzung verschrieben. Den Mittelpunkt des Südparkgeländes bildet das denkmalgeschützte Gebäude des alten Solinger Hauptbahnhofes, der vor allem durch die prägnante, behutsam restaurierte Pavillonhalle aus den Fünfziger Jahren hervorsteht. Hier befindet sich das Forum Produktdesign, an das sich unter anderem eine Designbibliothek sowie ein Restaurant angliedern. In den zu unterschiedlich großen Ateliers, Werkstätten und Wohnungen umgebauten ehemaligen Güterhallen arbeiten und leben ergänzend dazu Künstler und Kunsthandwerker. Im Osten schließt etwas abgesetzt das so genannte StückGUT in der einstigen Albrecht-Halle an, in dem sich eine kleine Gastronomie befindet und Ausstellungen der benachbarten Künstler stattfinden können. Der Kopfbau im Westen der Güterhallen schließlich beherbergt das Museum Plagiarius (Abb. 1).

Das Museum

Für die schwierige Entwurfsaufgabe ein einzigartiges Original für die Beherbergung zahlreicher Plagiate und Fälschungen zu schaffen wurde Architekt Reinhard Angelis aus Köln gewonnen, der zuvor bereits die Umgestaltung der Güterhallen sowie die Sanierung der StückGUT-Halle durchgeführt hatte. Das Museum Plagiarius gliedert sich in zwei Gebäudeteile, die durch eine umlaufende gläserne Fuge gleichzeitig verbunden und voneinander abgesetzt sind (Abb. 2). Einerseits die Räumlichkeiten des Museums, die

Abb. 2. Eine gläserne Fuge setzt den Foyerneubau des Architekten Reinhard Angelis von den Museumsräumen im orange gestrichenen Altbau ab. Foto Özkan Bucakli, Aachen.



Kontur eines Satteldachhauses, womit eindeutig Bezug auf die Gebäudeform der Güterhallen genommen wird. Durch die Übersetzung dieser altbekannten Form in unüblichen Materialien setzt sich das Foyer allerdings auch deutlich von diesen ab. Angelis wählte weich gepolsterte Kunststoffbahnen, die sich über Seitenfassaden und Dach ziehen und mit ihren runden Ausformungen einer Luftmatratze ähneln (Abb. 3). Nach außen öffnet sich das Foyer über eine die gesamte Giebelseite einnehmende transparente Fassade zum Straßenraum, die ebenfalls Assoziationen weckt. Sie ist aus zahlreichen unterschiedlich großen Fensterelementen

auf zwei Etagen eines ehemals den Güterhallen zugehörigen Gebäudes untergebracht sind. Andererseits den auffällenden Neubau des Foyers, der den Güterhallen anstelle eines Treppenanbaus vorgesetzt wurde und die beiden Geschosse des Museums verbindet.

Die ungewöhnliche architektonische Gestaltung des Foyers wurde angeregt durch die Idee, wie ein Plagiator die Formensprache der Umgebung aufzunehmen, diese aber dann soweit zu verfremden, dass ein eigenständiges Werk entsteht, welches jedoch immer noch an die Vorbilder erinnert. So erhebt sich über einem niedrigen Betonsockel die

zusammengesetzt und erinnert in ihrer Gliederung an Fachwerk oder unregelmäßig geschichtetes Bruchsteinmauerwerk. In das Spiel der Fensterformate ist in der linken Hälfte der Fassade der Eingang integriert, der durch eine aus der Fassade kragende Bedachung hervorgehoben wird (Abb. 4).

Der Foyerneubau verleitet durch seine ungewöhnliche Außengestalt zufällig vorbeikommende Fußgänger und Radfahrer dazu, neugierig einen Blick durch die Fassade zu werfen und schafft es auf diese Weise, Interesse für seinen einzigartigen Inhalt zu wecken. Ob das kleine Gebäude rein Architek-

Abb. 3. Kunststoffpolster ziehen sich über Seitenfassaden und Dach und rahmen die Fassade. Foto Özkan Bucakli, Aachen.



Abb. 4. Das Foyer führt die Satteldachform der Güterhallen fort – verfremdet durch eine ungewöhnliche Materialwahl –, die Fassadengliederung soll an Fachwerk erinnern. Foto Özkan Bucakli, Aachen.



turinteressierte anzieht, bleibt trotz der originellen Umsetzung der Idee, mit den Motiven der Umgebung zu spielen, und der sorgfältigen Ausführung offen.

Im Inneren

Betritt man das Gebäude, leitet eine freistehende Betonwand nach rechts, und man erreicht über einige Stufen das Niveau des Empfangsbereiches, der mit einer schlichten Theke möbliert ist (Abb. 5). Auf diesem Weg empfängt den Besucher der schwarze Zwerg mit goldener Nase, der in einer hochrechten Aussparung seinen vorbestimmten Platz eingenommen hat. Der Eindruck ist einladend. Die halbhohe Wand gliedert das lichte, über alle Geschosse offene Foyer unauffällig in drei Bereiche: Neben dem Empfangsbereich wird eine Art Windfang ausgebildet sowie der Bereich der Treppe definiert.

Von ersterem führt ein breiter Durchgang in den von Architekt Reinhard Angelis zurückhaltend gestalteten Ausstellungsraum. Dieser bietet auf etwa 130 Quadratmetern Fläche gerade ausreichend Platz für die umfangreiche Sammlung an Originalen und Plagiaten. Die Ausstellungsstücke werden in einfachen Vitrinen und auf schlichten, weißen Podesten unterschiedlicher Höhe präsentiert, die den Raum gliedern. Die Wände sind weiß gestrichen und raumhohe Fenster ermöglichen die natürliche Belichtung von Norden und Süden. Ergänzend dazu erfolgt die künstliche Beleuchtung des Ausstellungsraumes einerseits indirekt über Kassetten in der Decke, andererseits sorgen Strahler, die gezielt einzelne Exponate ausleuchten, für zusätzliches Licht. So kann sich die Aufmerksamkeit des Besuchers ohne Ablenkung auf die Ausstellungsstücke konzentrieren (Abb. 6).

Abb. 5. An der Empfangstheke wird der Besucher von der Figur des „Plagiarius“ begrüßt. Durch die Fassade ist die Pavillonhalle des denkmalgeschützten Hauptbahnhofes zu sehen. Foto Özkan Bucakli, Aachen.



Abb. 6. Die zurückhaltende Gestaltung des Ausstellungsraumes und die gezielte Beleuchtung unterstützen die Konzentration auf die Exponate. Foto Özkan Bucakli, Aachen.



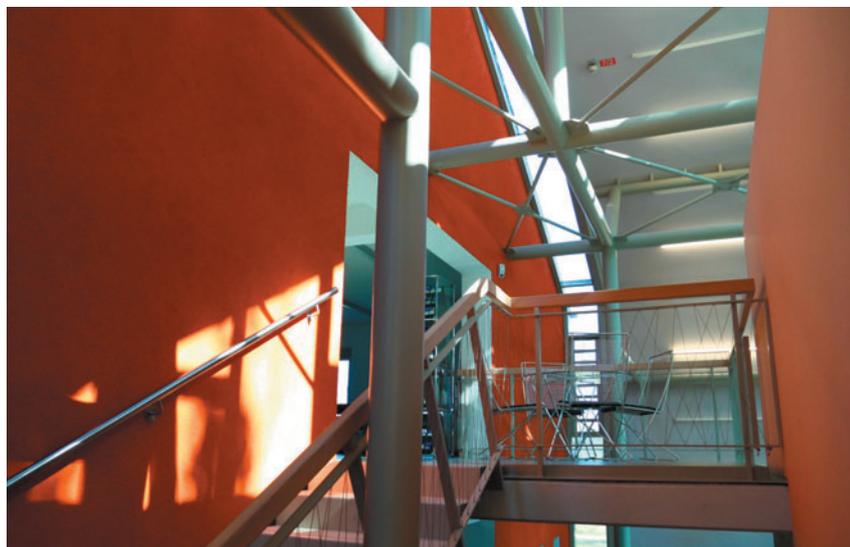
Das Obergeschoss

Eine zweiläufige Treppe aus gefalteten Stahlplatten führt vom Foyer aus in das Obergeschoss des Museums, wo ergänzend zur Dauerausstellung im Erdgeschoss wechselnde Sonderausstellungen gezeigt werden. Auf dem Weg nach oben wird man von einem filigran gestalteten Geländer begleitet: dünne, über Kreuz gespannte Stahlseile bilden unter einem hölzernen Handlauf die Geländerausfachung. Die gläserne Fuge sorgt hier für Licht (Abb. 7). Die Treppe endet auf einem in das Foyer ragenden Podest, von dem aus sich vielfältige Seheindrücke bieten: durch die vollständig verglaste Fassade, mittels derer sich das Foyer nach Westen öffnet, wird der Blick von den gegenüberliegenden Gebäuden des ehemaligen Hauptbahnhofs angezogen, kehrt dann aber wieder zurück zum Inneren, das der Besucher nun aus einer neuen Perspektive wahrnimmt. So auch

die von runden Stahlstützen getragene Unterkonstruktion des Daches.

Das Obergeschoss des Museums ist durch einen Versorgungskern mit kleineren Nebenräumen in einen für Besucher nicht zugänglichen Aufenthaltsraum und einen Vortragsraum mit Konferenztisch unterteilt. Im zum Foyer halb offenen Zugangsbereich erscheint die Möblierung etwas gedrängt, da die wenigen Freiflächen mit den Vitrinen der Sonderausstellungen besetzt sind. Hier kommt bei dem Betrachter der Wunsch auf, sich den interessantesten Spezialthemen, zurzeit beispielsweise 139 chinesische Tempo-Taschentuch-Plagiate, im dafür besser geeigneten Ausstellungsraum widmen zu können. Vielleicht bietet sich im Zuge einer Umgruppierung irgendwann die Möglichkeit dazu. Die Sammlung wird auf jeden Fall stetig anwachsen, durch viele Plagiaris-Verleihungen, die sicher noch folgen werden.

Abb. 7. Die Stahltreppe ins Obergeschoss wird von einem feingliedrigen Geländer begleitet. Der orangefarbene Anstrich der Wand lässt den Besucher wissen, dass der Altbau ehemals hier endete. Foto Özkan Bucakli, Aachen.





archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Naomi Ekset (Tokio)

Eheschließung auf japanisch

Hochzeiten sind Feste, die stark Traditionen geprägt werden. Anders in Japan: Japanische Paare orientieren sich bei ihrer Hochzeit sehr häufig nicht mehr an der eigenen kulturellen Tradition, sondern kopieren westlich-christliche Hochzeitsfeiern mit langen weißen Brautkleidern und gotischen Kapellen. Rund um diese Hochzeitskultur existiert eine Infrastruktur aus kopierten Bauten, Kulissen und Atmosphären.

<http://www.archimaera.de>

ISSN: 1865-7001

urn:nbn:de:0009-21-18611

April 2009

#2 "Raubkopie"

S. 97-100



Historische Darstellung einer japanischen Hochzeit, 'A Japanese Wedding' aus J. M. W. Silver: *Sketches of Japanese Manners and Customs*. London 1867. (Gutenberg Projekt eBook, www.gutenberg.net)



Der Bund fürs Leben ist in Japan eine ernste Angelegenheit – so ernst, das auf Hochzeitsfotos keinesfalls gelächelt werden darf. Immerhin heiraten nicht zwei Individuen, sondern zwei Familien. Mit dem Tag der Eheschließung verlässt die Braut nicht nur formell die eigene Familie: Fortan haben Schwiegereltern, Schwäger und bisher unbekannte Onkel und Tanten das Sagen, wenn es um die Gestaltung von Familienfesten, die Erziehung der Kinder und andere wichtige Entscheidungen geht. Vielleicht um dem Ereignis zumindest nach Außen hin die Schwere zu nehmen, entscheidet sich heutzuta-

ge die Mehrheit der Japaner für eine Hochzeitsfeier im westlichen Stil, was auf Ausländer oft wirkt wie eine Raubkopie einer amerikanischen Trauung. Statt ihrem Mann wie früher fest eingeschnürt im engen Kimono, in Holzsandalen und weißer Haube das Jawort zu geben, träumen vor allem die Frauen des Landes von einer Hochzeit in Weiß, um sich einmal im Leben wie eine Prinzessin fühlen zu können. Da den meisten Heiratswilligen die nötigen Räumlichkeit und Expertise fehlt, geben sie die Organisation oft gleich in professionelle Hände. Dass am Ehren- tag alles nach Plan läuft, dafür sorgen

Eine Auswahl an Hotelkappellen, neben oder auf dem Gebäude

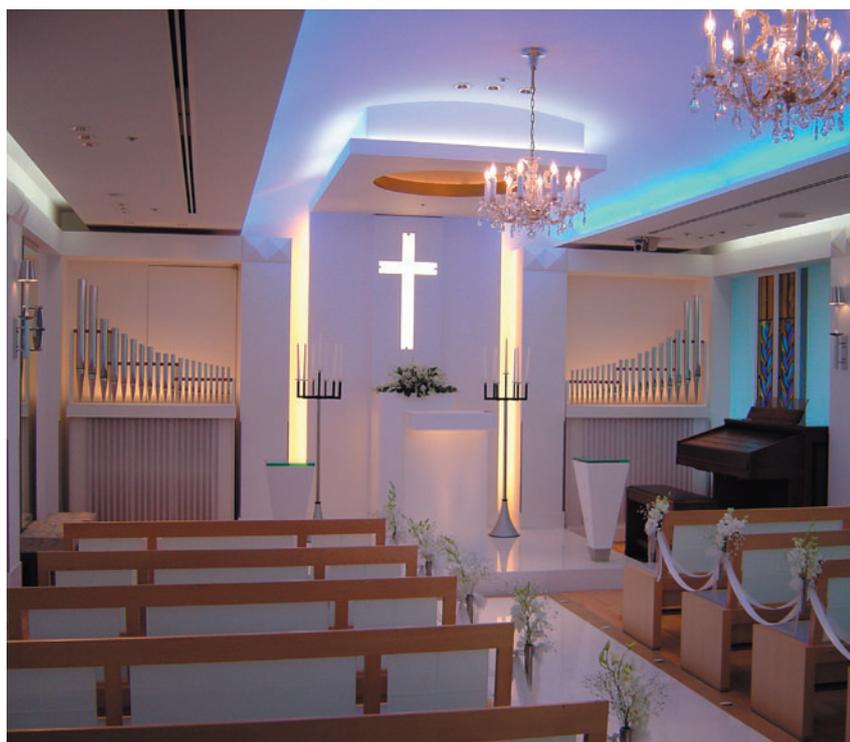
Fotos (im Uhrzeigersinn):
 OpenCage (<http://flickr.com/photos/opencage/5957517/>),
 st3f4n (<http://www.flickr.com/photos/st3f4n/2724790690/>), tiseb (<http://www.flickr.com/photos/tiseb/169866355/>),
 jeremydeades (<http://www.flickr.com/photos/jeades/2383351409/>)



unter anderem börsennotierte Firmen wie „Zwei“, „Best Bridal“ oder „Take and Give Needs“.

Für einige zehntausend Euro organisieren sie in nachgebauten Hotel-Kapellen „weiße“ Hochzeiten im 40-Minuten-Takt. Das Brautkleid und die in die Decken eingebauten Kameras für das Hochzeitsvideo sind echt – der angemietete ausländische Priester nicht. Was es mit Hostien und dem „Amen“ während der Zeremonie auf sich hat, erfahren die buddhistischen Gäste im Schnelldurchgang. Kaum ist die Trau-

ung vorbei, geht es weiter zum Festmenü mit mindestens sieben Gängen. Auch die weitere Abfolge der Feier ist minutiös festgelegt, und bei jeder Hochzeit gleich. Zwei Stunden später, nachdem die Braut mindestens einmal die Garderobe in ein Abendkleid gewechselt, einen tränenreichen Dankesbrief an ihre Eltern verlesen, zusammen mit ihrem frischverheirateten Gatten mehrere Kerzen angezündet, Fotos mit allen anwesenden Gästen gemacht sowie die mehrstöckige Hochzeitstorte – häufig aus Plastik mit nur einem Stück Kuchen darin – angeschnitten



Das New Grand Hotel in Kanazawa verfügt über zwei Hochzeitsräume, einen "klassischen" Shinto-Raum und eine "christliche" Hochzeitskapelle. Offensichtlich ist hier der "Look" wichtiger als der Ritus.

Fotos: jpellgen (<http://www.flickr.com/photos/jpellgen/444244227/> und <http://www.flickr.com/photos/jpellgen/444237594/>)

Tradition und American Dream.

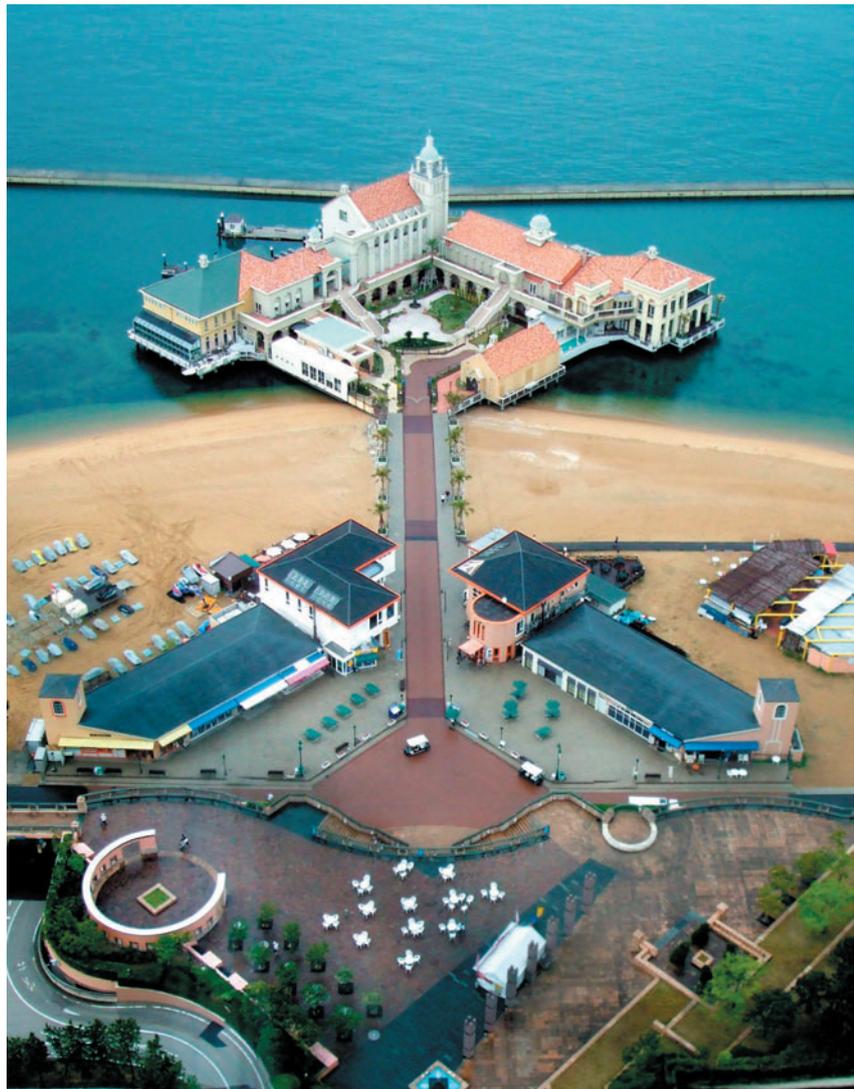
Bistrosavage (<http://www.flickr.com/photos/bistrosavage/116131712/>) und LonelyBob (<http://www.flickr.com/photos/lonelybob/11580656/>)



hat, ist das Fest vorbei. Dann geht es ab zur zweistündigen „Nachfeier“ mit Freunden, wobei das völlig gestresste Brautpaar meist zum ersten Mal seit Stunden die Gelegenheit hat, selbst einen Bissen zu Essen.

Doch das eingespielte Zeremoniell, das für Millionen von Japanern wunderbar funktionierte, ist manchen nicht mehr individuell genug. Eine wachsende Zahl von Hochzeits-Aspiranten wünscht sich eine individuellere Atmosphäre –

und setzt auf „House Style Weddings“. Statt Hotels werden dazu extra errichtete Gebäude in europäischem Baustil angemietet. Gospel-Sänger, Kinderchöre und andere Events sorgen für die „persönliche“ Note. Wem das nicht reicht, dem bieten die Profi-Organisatoren Trauungen im Ausland an – mit Hochzeitskleid, Zeremonie, Flugtickets und Hotelübernachtung für Brautleute und Gäste. Nicht mehr lange und jemand kommt auf die originelle Idee, einen echten Priester zu engagieren.



Wedding Resort mit Kapelle in Fukuoka.
St Stev (<http://www.flickr.com/photos/st-stev/1053135218/>)



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Karl R. Kegler
(Aachen/Köln)

Godzilla trifft Poelzig

Europäische Kulissen, Kopie und Collage im phantastischen Film Japans

Die Verwendung europäischer Architektursettings in japanischen „Trick“-Filmen (anime) ist mehr als die bloße Adaption einer – aus asiatischer Perspektive – exotischen Kulisse. Populäre Medien vertreten keine kritische Positionen; sie sind bemüht, an Vorstellungswelten und Seherfahrungen ihrer Betrachter anzuknüpfen. Auf diese Weise gelesen, sagen Kopien und bewusste (Re-)Kombinationen europäischer Motive im japanischen Film eine Menge über die Assoziationen, die asiatische Betrachter mit bestimmten Phasen europäischer Geschichte verbinden.

Doch auch Eigengesetzlichkeiten des „Trick“-Films als Medium dürfen nicht vernachlässigt werden. Wenig bekannte Motive aus der expressionistischen Architektur können beispielsweise dazu eingesetzt werden, einen bloßen Verfremdungseffekt zu erzielen. In subtileren Beispielen kann der Umweg über europäische Kulissen aber auch dazu dienen, Spannungen der jüngeren Geschichte Japans in einem verfremdeten Gewand zu verarbeiten.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-18642
April 2009
#2 "Raubkopie"
S. 101-110



In den siebziger Jahren erlebte die japanische Trickfilm-Serie *Heidi* ihren Siegeszug auf den Fernsehbildschirmen der Welt. Die gezeichnete Adaption nach der literarischen Vorlage von Johanna Spyri prägte mit ihren Settings für ein Millionenpublikum Bildschemata der Schweizer Alpenlandschaft oder der "großen Stadt" Frankfurt. Europäische Stadtbilder sind auch jenseits von literarischen Vorlagen ein wiederholt aufgesuchter Rahmen für japanische Animationsfilme (Anime). Dies hat viel mit einer Gattung der phantastischen Literatur und Filmkunst zu tun, die sich in der Populärkultur und nicht zuletzt im Bereich der Computerspiele wachsender Beliebtheit erfreut. "Steam Punk" bezeichnet ein phantastisches und ästhetisches Genre, das in einem alternativen 19. Jahrhundert angesiedelt ist. Neben die Dampfmaschinen und Eisenbahnen aus dem Zeitalter der ersten industriellen Revolution treten Flugmaschinen, Computer, Roboter, schwebende Städte oder Weltraumfahrzeuge. Diese Motive knüpfen nicht allein an eine historische Epoche an, sie verarbeiten auch die Traditionen einer literarisch-naturwissenschaftlichen Phantastik, die im 19. Jahrhundert von Autoren wie Jules Verne, Kurt Lasswitz oder H.G. Wells begründet wurde. Während die genannten Autoren in ihrer Zeit aber Imaginationen alternativer Zukünfte schrieben, projiziert das Genre des Steam Punk wirkliche Erfindungen und technische Fiktionen unserer Zeit in eine imaginierte Vergangenheit. Diese anachronistische Collage von Ungleichzeitigem lebt von der Kunst, die heterogenen Elemente in einem schlüssigen ästhetischen Konzept zu vereinen, in dem historisches Vorbild, verfremdete Kopie und Fiktion eine enge Verbindung eingehen. Der ästhetische Reiz besteht im Spiel des Wiedererkennens und Überrascht-Werdens, wenn Vertrautes in verfremdeter, Fiktionales in vertrauter Form repräsentiert wird. Dies gilt nicht allein für historische und fiktive Technik, die in diesen Phantasiewelten in viktorianischem Gewand ihren Auftritt findet, sondern auch für Architekturen, Stadt- und Landschaftsbilder.

Die Referenzen bestehen dabei nicht nur zwischen einer historischen Epoche und der Gegenwart, sie bestehen auch zwischen den fiktionalen Bild-

schöpfungen von Filmen oder graphischen Erzählungen, die einander zitieren. Die Möglichkeit für das Spiel mit derartigen Interaktionen erwächst aus der Medienerfahrung eines Publikums, das seit dem Siegeszug von Trickfilmserien in der Fernsehunterhaltung meist schon seit einem kindlichen Alter mit animierten Filmen und phantastischen Plots vertraut ist. Diese Eindrücke sind in der Regel sehr viel präsenter als eine eingehendere Auseinandersetzung mit Technik- und Baugeschichte. Sie stellen gewissermaßen die Medienkompetenz einer ganzen Generation dar. Der Wettbewerb kommerzieller Produzenten um die Aufmerksamkeit des Betrachters bewegt sich deshalb zwischen den Polen Authentizität und Originalität, zwischen der Tendenz, an erfolgreichen Konzepten festzuhalten, und dem Zwang, sie immer wieder so abzuwandeln, dass sie neu und erfrischend wirken. Dies kann durch Fortführung und Steigerung bekannter Motive, aber auch durch Nutzung neuer, unverbrauchter Kombinationen, (Sub)Kulturen und Hintergründe geschehen. Kopie und Variation sind daher Grundelemente der kommerziellen Medienproduktion.

Die hier vorgestellten Beispiele haben vor allem eines gemeinsam: sie sind Projektionen europäischer Stadt- und Architekturräume aus einer außereuropäischen Perspektive. Sie überschreiten damit eine doppelte Grenze, eine Grenze zwischen den Kulturen und eine Grenze zwischen Realität und Fiktion. Gerade deshalb bieten sie sich – ähnlich wie Traumvorstellungen – für eine Analyse an. Welche Aussagen transportieren die fiktionalen Settings zum Charakter ihres aus japanischer Perspektive doppelt „fremden“ Gegenstandes? Die Untersuchung dieser Frage wird dann interessant, wenn jenseits gängiger Klischees tiefer greifende Konnotationen zu europäischer Geschichte und europäischer Technik zu Tage treten. Die untergründigen Aussagen derartiger Repräsentationen sind keineswegs irrelevant. Auch wenn die verfremdeten Medienbilder sehr viel willkürlicher erscheinen als ihre realen Vorbilder, sind sie für einen modernen Konsumenten in der Regel näher, besser verfügbar und in diesem Sinne gewisser-

maßen „realer“ als ihr Vorbild. Das hier untersuchte heterogene Material illustriert die Kontexte und die Funktionen kopierter Architektursettings in animierten Filmen. Diese Kontexte ergeben sich nicht primär aus den adaptierten Vorbildern sondern aus den Interessen und Motiven von Produzenten und Betrachtern. In diesem Sinne sagen sie mehr über Japan als über Europa.

"Es ist nicht leicht, alt zu sein."

Es folgt einer gewissen Logik, wenn die beschriebenen rückwärts gewandten Fiktionen als Hintergrund das England des 19. Jahrhunderts aufsuchen. Großbritannien ist um die Mitte des 19. Jahrhunderts die industriell am weitesten fortgeschrittene Nation, eine globale Supermacht und außerdem Heimat einer literarischen Phantastik, die in Motiven zwischen Frankenstein und Zeitmaschine dankbare Anknüpfungspunkte liefert. *Laputa: Castle in the Sky* (1986), ein Film des Drehbuchautors, Zeichners und Regisseurs Hayao Miyazaki, der nach seiner Oscarzeichnung 2003 als der weltweit bekannteste japanische Animekünst-

ler gilt,¹ setzt in einem walisischen Bergbaurevier ein. Die märchenhafte Erzählung führt die zentralen Figuren in einem phantastischen Luftschiff zu einer fliegenden Stadt, in welcher eine Armee mächtiger Roboter schlummert. Nicht die getreue topographische Wirklichkeit walisischer Zechen und Bergarbeitersiedlungen, sondern eine in mehrfacher Hinsicht "fortentwickelte" Industrielandschaft illustriert die Ausgangsszenarie. Die rußigen Reihenhäuser der Bergleute, Schloten und Fördertürme klammern sich an die Hänge von canyonartigen Schluchten, in welche dunkle Schächte meilenweit hineinreichen.² Erst auf der Hochebene darüber entfaltet sich der Anblick der grünen Wiesen und Hügel von Wales. Die fiktionale Industrielandschaft collagiert vertraute Elemente in übersteigerter Form. Und sie ist nicht zuletzt eine Chiffre für Naturzerstörung und die Ambivalenz von Fortschritt – ein Motiv, das in Miyazakis Filmen wiederholt angesprochen wird.

Verwandte Motive begegnen im Anime *Steamboy* (Regie: Katsuhiro Otomo, 2004) Hier wächst neben dem



Das viktorianische London, nur eine Spur besser ... Die Schiffstypen und die Tower Bridge im oberen Bild folgen dem historischen Vorbild. Der Schaufelrad-Trimaran im zweiten Bild ist dagegen eine rückwärtsgewandte Fiktion. Abbildungen aus *Steamboy* mit freundlicher Genehmigung von Sony Pictures Home Entertainment ©.

Die gläserne Kuppel, welche im Film das "Dampfschloss" bekrönt, kommt mit außerordentlich wenig Stahl für die Konstruktion aus. Die oberen Glasflächen sind sphärisch gewölbt – beides Unmöglichkeiten für die Technik des 19. Jahrhunderts. Abbildung aus *Steamboy* mit freundlicher Genehmigung von Sony Pictures Home Entertainment ©.



(übersteigerten) Kristallpalast der Weltausstellung von 1851 ein riesiges schwarzes „Dampfschloss“ hervor und erhebt sich in den Himmel über London (vgl.: hier und hier). In dieser gigantischen Kreuzung aus Architektur und Maschine, einer komplexen Komposition aus schwarzen gusseisernen Formen, verbinden sich Elemente von Stahlwerk, Panzerschiff und neugotischer Architektur. Gekrönt wird das Ungetüm von einem Glaspavillon mit der filigranen Qualität der Gewächshäuser von Kew Gardens. Grottesker Weise gehören zu den Aufbauten der fliegenden Struktur sowohl Kanonen wie Karussellpferde. Eine derartige Kombination von Vertrautem, aber nicht Zusammengehörigem zeichnet auch den Plot aus, in dem nicht allein eine jugendliche Scarlet O’Hara jenseits ihrer Südstaatenheimat als amerikanische Investorin auftritt, sondern der Erfinder der Dampfmaschine Robert Louis Stevenson höchstpersönlich den Kampf gegen einen größenwahnsinnigen Widersacher aufnimmt. Im Bild der riesigen Struktur, die in der Schlusssequenz des Filmes über den Houses of Parliament in den Himmel steigt, verbinden sich schließlich traum- wie alpträumhafte Elemente. In ihnen kommt das ambivalente Potential des 19. Jahrhunderts symbolisch zum Ausdruck: Fortschritt und Umweltzerstörung, Entfaltungsmöglichkeiten und soziales Elend, Machtgewinn und Machtmissbrauch durch Technik. Die Inszenierung dieser widersprüchlichen Bedeutungsdimensionen ist in der Handlung wie in den in den fiktiv veränderten Bauten und Maschinen präsent.⁴

Die Eingangsszenen von Miyazakis *Das wandelnde Schloss* aus dem Jahr

2004 entfalten da zunächst eine andere Szenerie. Keine Industrielandschaft, sondern eine idyllische und erkennbar nach deutschen Vorbildern entworfene Stadt mit Fachwerkhäusern, spitzen Giebeln und Schindeldächern ist portraitiert. Hinter ihr ragen in der Ferne schneebedeckte Berggipfel auf. Der Betrachter fühlt sich in die Szenenbilder von *Heidi* zurückversetzt, doch nur die Hintergründe erinnern noch an die erfolgreiche Serie. Der Film erzählt eine Zauber- und Märchenhandlung, die mit einer Vielfalt phantastischer Maschinen in viktorianischem Gewand an das Genre des Steam Punk anknüpft.⁵ Die Assoziation zu *Heidi* ist gleichwohl kein Zufall, Miyazaki hatte in den 70er Jahren zu Beginn seiner Karriere im Anime-Geschäft die Stadt- und Landschaftshintergründe für die bekannte Serie gezeichnet.⁶ Dreißig Jahre später ließ er sein Team für *Das wandelnde Schloss* Eindrücke u.a. aus Heidelberg und Colmar sammeln, die sich in den genannten Stadtansichten widerspiegeln.⁷ Doch auch hier findet ein ambivalenter Bruch statt. Die fiktionale Kopie der romantischen deutschen Fachwerkidylle geht im letzten Drittel des Films bei einem Luftangriff in Flammen auf. Angesichts des Schicksals vieler deutscher Städte im zweiten Weltkrieg mutet dies makaber an, doch es ist möglicherweise genau diese Verbindung zum Schicksal deutscher Städte, die Miyazakis Auswahl dieses Settings begründet hat. Zu Beginn des Films feiert die Stadt in einem patriotischen Fahnenmeer den Ausbruch eines Krieges, Truppen paradien, ein Plakat mit dem Bild eines Soldaten verkündet – in deutscher Sprache – "Mut und Willenskraft". Dieser klare Bezug auf Deutschland wird dadurch ge-

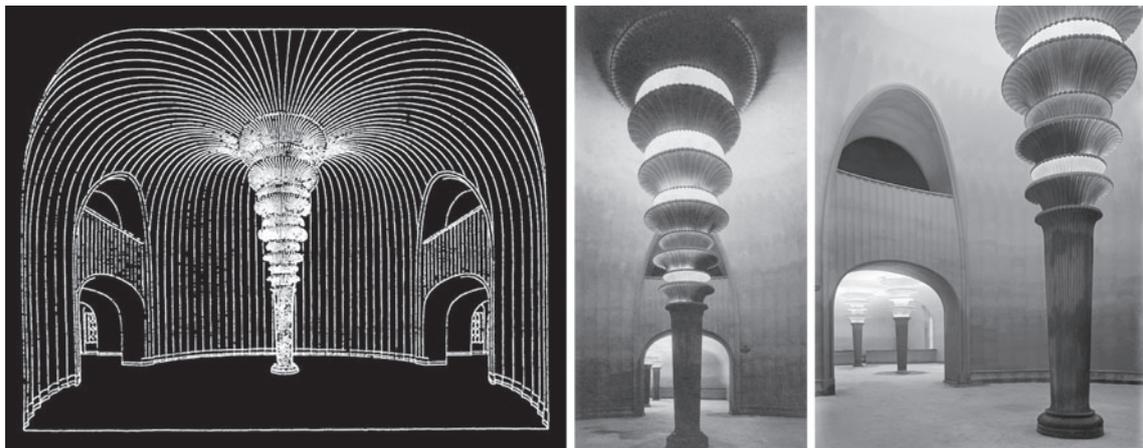
brochen, dass die Soldaten Monturen tragen, die stark an die französischen Uniformen des ersten Weltkriegs erinnern. Kein konkreter Bezug zu einer bestimmten nationalen Geschichte, sondern ein weit gefasstes Assoziationsfeld wird aufgespannt. Miyazaki nutzt den düsteren Hintergrund eines beginnenden und heftiger werdenden Krieges, als Setting für die Märchen- und Zauberhandlung des Films, um von einem starken, aber unscharf bleibenden Assoziationspotential zu profitieren, in dem sich Romantik und Bedrohlichkeit der europäischen Kulisse verbinden. Als das Postkartenbild der Fachwerkstadt schließlich der Bombardierung zum Opfer fällt, entkommen die Hauptfiguren durch eine magische Tür an einen hochgelegenen Ort, von wo aus sie aus sicherer Entfernung den Feuerschein der brennenden Stadt betrachten können. Im hin-und-her-Springen zwischen verschiedenen Schauplätzen gleichen die Akteure gewissermaßen den Schöpfern des Films, die aus verschiedenen Kontexten und Vorbildern auswählen, kopieren und rekombinieren. Das für einen Märchenfilm vielleicht grausige Bild der bombardierten und brennenden Stadt ist nur ein starkes atmosphärisches Setting und wird durch die doppelte Distanz der rückprojizierten Fiktion und des – von Japan aus gesehen – exotischen Schauplatzes Europa relativiert. Auch das titelgebende wandelnde Schloss als tricktechnischer Höhepunkt des Films besteht aus einer Collage von Architekturteilen – Erkern, Rohren, Zinnen, Zahnrädern, Schornsteinen, Panzertürmen und Signalmasten von Kriegsschiffen.⁸ Diese Elemente aus dem kriegerischen Bereich sind einigermaßen merkwürdig, da das Schloss keine militärische

Bedeutung besitzt; sie wirken wie eine surreale Assemblage. Wie das Haus der russischen Hexe Baba Jaga im Märchen bewegt sich das Schloss auf gigantischen Hühnerfüßen.

"Die Erde ist unser Planet. Verstanden!?"

Arbeiten die vorgestellten Beispiele bewusst mit der "Exotik" bekannter europäischer Ansichten, gibt es ebenso den Fall, dass bewusst wenig bekannte Settings benutzt werden, um einen fremdartigen Eindruck zu erzeugen. Eines der überraschendsten Beispiele findet sich in *Godzilla - Final Wars* (Regie: Ryūhai Katamura), der zum 50-jährigen Jubiläum der international bekannten Godzilla-Reihe 2004 in die japanischen Kinos kam. Die saurierartige Riesenechse muss in diesem Film nicht allein gegen ein gutes Dutzend Gegner aus vorhergehenden Filmen noch einmal antreten, die von Außerirdischen von einem riesigen kugelförmigen Raumschiff aus ferngesteuert werden. Die "X-Aliens" setzen außerdem eine Reihe von besonders gefährlichen "Monster-Cyborgs" ein, die zur Hälfte aus Maschinenteilen bestehen. Ziel der X-Aliens ist natürlich die Weltherrschaft. Godzilla kämpft für die Freiheit der Erde und erhält die Unterstützung menschlicher Helden. Als diese in das Raumschiff der Aliens eindringen, erlebt der Filmzuschauer eine Überraschung, denn die Innenräume des Schiffs gleichen in frappierender Weise dem Foyer von Hans Poelzig's *Großem Schauspielhaus* aus dem Jahr 1919.⁹ Die japanischen Filmarchitekten dürften Poelzig's international wenig bekannte expressionistische Architektur deshalb verwendet haben,

Perspektivische Darstellung und zeitgenössische Fotos der expressionistischen Säulen in Poelzig's *Großem Schauspielhaus*. Die Ähnlichkeit des Theaterfoyers, das erst 1988 noch unter Herrschaft der DDR-Regierung abgebrochen wurde, zu den Settings von *Godzilla - Final Wars* können Passagen aus dem Trailer illustrieren (vgl. <http://de.youtube.com/watch?v=jsLt3MtGg80>; das Innere des Raumschiffs kommt nach 31 Sekunden ins Bild).



um die Fremdartigkeit des außerirdischen Schiffs zu unterstreichen.

Hinzu kommt wahrscheinlich ein zweiter, pragmatischer Grund, der etwas mit der Herstellung filmischer Kulissen zu tun hat. Poelzigs expressionistische Architekturformen für Max Reinhardts „Theater der 5000“ waren zu ihrer Entstehungszeit darauf ausgelegt, illusionäre Effekte mit den einfachen Mitteln zu erzeugen, die im Jahr 1919 für den Umbau des Vorgängerbaus zur Verfügung standen – Laten, Sperrholz, Gips und Farbe.¹⁰ Das gelang Poelzig und seiner Partnerin und späteren Frau Marlene Moesche unter anderem durch den effektvollen Einsatz von farbigem Licht auf den stark strukturierten Oberflächen des expressiven Innenausbau.¹¹ Genau die gleichen preiswerten, aber effektvollen Methoden finden bei der Herstellung von architektonischen Filmsettings Anwendung; eben deshalb mag Poelzigs expressionistische Innendekoration für die japanischen Filmarchitekten ein interessantes Vorbild gewesen sein.

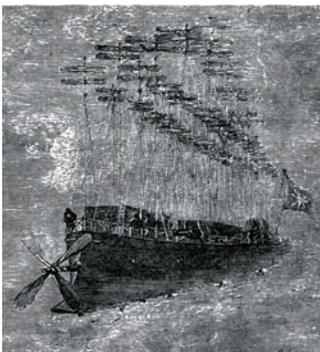
Andererseits verblüfft der Einsatz des expressionistischen Architekturzitates, da Godzilla – Final Wars in wesentlichen Teilen von einer futuristischen Optik geprägt ist. Dies tritt in der Action-Choreographie und dem Styling der menschlichen Akteure entgegen, die Anschluss an das Vorbild der *Matrix*-Trilogie suchen. Eine eigentümliche Ausnahme von diesem Schema ist Offizier Gordon (Don Frye), der Anführer des menschlichen Widerstandes. Merkwürdigerweise gleicht er in seinen Gesichtszügen und vor allem durch seinen ausgeprägten Schnurrbart dem Diktator Stalin, ein Eindruck, der noch unterstrichen wird durch Schnitt und Farbe seines Uniformmantels, der an

Modelle der Roten Armee erinnert.¹² Ein collageartiger Eindruck stellt sich außerdem dadurch ein, dass sich die spektakulären Szenen mit menschlichen Akteuren am tricktechnischen state of the art orientieren, die Monster dagegen – einer Tradition der Serie folgend – den Inszenierungsmöglichkeiten um 1960 entsprechen. Godzilla und seine Gegner werden von Darstellern in Monsterkostümen gespielt; sie bewegen sich in miniaturisierten Modelllandschaften, die beim Schlagabtausch der "Giganten" in Trümmer gehauen werden.

"Hab' ich's mir doch gedacht: Eine Umwelterkrankung!"

Mit weitgehend computergenerierten Umwelten und einer durchgehenden digitalen Nachbearbeitung markiert der Film *Casshern* (Regie: Kazuaki Kiriya), der wie der letzte Film der Godzilla-Reihe im Jahr 2004 in die Kinos kam, neue Möglichkeiten für die Komposition von Raumlandschaften aus kopierten Vorbildern. Die düster-phantastische Handlung verdichtet die totalitären Motive der zuvor vorgestellten Beispiele. Wie Godzilla entstammt der Held Casshern der japanischen Manga- und Animetradition und geht auf eine animierte Serie aus den 1970er Jahren zurück. Die Handlung der Neuverfilmung, in der menschliche Akteure in digitalen Kulissen agieren, spielt in einer fiktiven großasiatischen Republik, die nach einem fünfzigjährigen Krieg gegen die Europäische Union einen endgültigen Sieg erkämpft hat. Die Kriegshandlungen haben zu Umweltschäden geführt, welche die Gesundheit der Bevölkerung und der politischen Elite gefährden. Deshalb entschließt sich die faschistische Regierung zur biotechnologischen Produktion von "Neo-Zellen", die als

Zwischen Jules Verne und Revolutionsarchitektur. Parolen in kyrillischer Schrift und riesige Portraits des Staatsführers zieren einen Straßenzug der durch Elemente der Hochhaus- und der Industriearchitektur gestaltet ist. Die Flaggen mit dem Zahnrad im Zentrum erinnern an das Symbol der Deutschen Arbeitsfront. Die Achse läuft auf einen monumentalen Kuppelbau zu. Das fliegende Panzerschiff ist von Jules Vernes Roman *Robur der Eroberer* (1886) inspiriert (vgl. die Illustration von Georges Roux 1885 links). Abbildung aus *Casshern* mit freundlicher Genehmigung von I-On New Media ©.





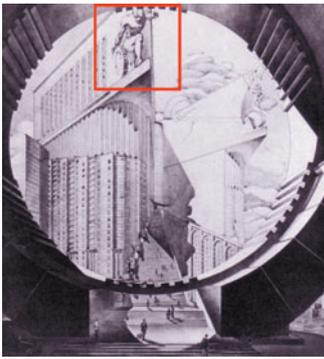
Der Duce im Stahlwerk. Monumentalportrait des Staatsführers in einem Industrierwerk. Für die Bildidee hat möglicherweise ein Monumentalportrait Mussolinis Pate gestanden, das 1936 im Adua-Gebiet im Norden Äthiopiens errichtet wurde (Vgl. Abb. links; Abb. aus L'illustrazione Italiana vom 26. Februar 1936). Abbildung aus *Casshern* mit freundlicher Genehmigung von I-On New Media ©.

Lieferanten von Transplantationsorganen dienen sollen. Als sich diese organischen Kulturen durch einen Blitzschlag zu ganzen Menschen vervollständigen, werden die "Neo-Menschen" in einer Kurzschlussreaktion durch das Militär umgebracht. Einige entkommen allerdings in eine vergessene schwebende Stadt, in der sie eine Armee von Robotern vorfinden, mit deren Hilfe sie einen Vergeltungskrieg gegen die Menschheit anstrengen.

Diese Inszenierung, die sich auf weiten Strecken der Ästhetik eines Videoclips bedient, ist fraglos verworren und phantastisch. Nicht die Handlung, sondern das digitale Bühnenbild ist hier von Interesse. Die Eingangsszenen zeigen eine digital generierte Stadt- und Industrielandschaft, die Elemente russischer Revolutionsarchitektur, des italienischen Faschismus und des nationalsozialistischen Deutschland zitiert. Große Parolen in kyrillischer Schrift stehen auf den Fassaden neben monumentalen Bildern des Staatsführers. Das Bild der Straßen ist durch marschierende Menschenmassen und durch schwarz-weiß-rote Flaggen gestaltet, die entfernt an die Hakenkreuzfahne erinnern. Im Hintergrund tauchen zwischenzeitlich die Bogenfassade des Kolosseums, die Front des Petersdomes und weitere klassische Architekturzitate auf. Allgegenwärtig sind Monumentalstatuen, die Waffen oder Werkzeuge in heroischen Posen präsentieren. Das inszenierte Großreich tritt in einem Setting auf, das sich aus Versatzstücken der totalitären Regime Europas aus der Zeit der 1930er Jahre zusammensetzt. Die Atmosphäre autoritärer Gewalt wird noch gesteigert, wenn zwischenzeitlich asiatische Soldaten, die mit den charakteristischen Stahlhelmen der Wehrmacht ausgestattet sind, Massa-

ker an einer indigenen Bevölkerung verüben. Die Überlebenden werden in einem Containerzug in ein ungewisses Schicksal deportiert. Das schwebende Schloss der Neomenschen ist ein Hybrid aus Brueghels Turm zu Babel und Neuschwanstein, das Innere gleicht einer gotischen Kirche, die Köpfe der Roboterarmee sind mit preußischen Pickelhauben bekrönt, das Symbol ihrer Herrschaft ist eine dreiarmlige Swastika. Im Arbeitszimmer einer der tragenden Gestalten, des Rüstungswissenschaftlers Dr. Kozuki, finden sich – in deutscher Frakturschrift – die Inschriften "Für alle Soldaten" und "Zur Erinnerung an meine verstorbene Frau". *Casshern* ist bis ins Detail ein Kompositum aus kopierten Elementen, das in einem erheblichen Umfang mit den Konnotationen von Revolutionsarchitektur, Weltkrieg, deutscher Romantik und deutschem Militarismus spielt.¹³

Während das Genre des Steam Punk mit dem Entwurf einer phantastisch veränderten Wirklichkeit arbeitet, die sich aus dem Formenrepertoire des 19. Jahrhunderts bedient, zieht *Casshern* das Zeitalter der europäischen Ideologien für ein solches Setting heran. Vom Plot her erzählt *Casshern* eine ähnlich phantastische Geschichte wie *Laputa: Castle in the Sky*, die Filmarchitektur rekurriert jedoch auf ein anderes historisches Referenzfeld. Dabei wird – zumindest in den Augen eines europäischen Betrachters – ein Tabu gebrochen. Aufgrund der historischen Rolle, welche autoritäre Architekturen und Bildpropaganda im Dienste menschenverachtender Ideologien gespielt haben, verbietet sich ihre freie ästhetisierende Verwendung für ein phantastisches Szenario, das nicht auf klare Weise gegen die dahinterstehenden Weltanschauungen Stellung bezieht. Auf der anderen Seite besitzen die ar-



Die Monumentalstatue im Bildzentrum zitiert ein Detail aus Konstantin Melnikovs Entwurf für das sowjetische Kommissariat für Schwerindustrie von 1934 (vgl. Abb. links). Die Platzanlage ist durch eine Collage von Tempelfronten gestaltet. Der Monopteros im Zentrum, an dem Architrave und Fries fehlen, erinnert an den antiken Tempel des Hercules victor in Rom (vgl. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/13/Rome.Hercules_Victor.01.JPG). Die merkwürdig geformten Raumschiffe sind möglicherweise von einem Gefährt in David Lynchs Film *Dune* (1984) inspiriert (siehe <http://www.youtube.com/watch?v=WFCdBKjtcw0&feature=related>). Abbildung aus *Casshern* mit freundlicher Genehmigung von I-On New Media ©.

Zwischen *Batman* und *Blade Runner*. Der Schattenriss vor dem riesigen Mond erinnert an den bekannten Comichelden. Die Industrielandschaft zitiert die Eingangssequenz von Ridley Scotts *Blade Runner* (1982, vgl. http://farm4.static.flickr.com/3245/2893298428_1fa6246ff4_o.png). Die Räder der Fördertürme verweisen allerdings in die 1930er Jahre. Am unteren Bildrand sind Kuppeln und Tempeltürme zu erkennen, die an Angkor erinnern. Abbildung aus *Casshern* mit freundlicher Genehmigung von I-On New Media ©.

chitektonischen und militärischen Inszenierungen der autoritären Regime Europas gerade wegen ihrer fatalen historischen Rolle ein sehr hohes Maß an Bekanntheit.

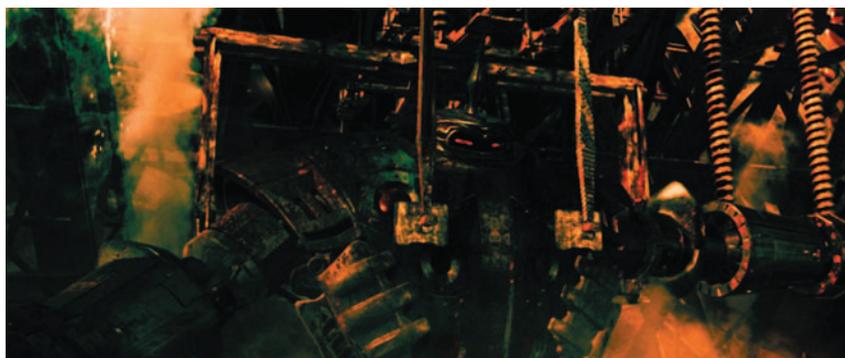
Der Vorwurf, dass durch Kopieren aus diesem Formenvorrat gedankenlos an eine faschistoide bzw. totalitäre Ästhetik angeknüpft wird, ist nicht von der Hand zu weisen, auch wenn Krieg, Militarismus und Diktatur im Film eindeutig negativ gewertet werden. Hinter den dominanten Bildern, die am Ende des Filmes ein monumental und spektakulär inszeniertes Schlachtengemälde zeichnen, hat die intendierte Antikriegsbotschaft es schwer, sich zu behaupten. Mehrfach kann die visuelle Dominanz spektakulärer Einzelsequenzen inhaltliche Schwächen in der Entwicklung der Handlung nicht ausgleichen. Der Film droht, in einzelne Clips zu zerfallen. Dabei hat die inhaltliche Anlage durchaus mehr Potential. Den titelgebenden Überhelden Casshern begleitet das Aufbegehren gegen seinen Vater, der zum Schöpfer der Neo-Menschen wird. Als er nach einer tödlichen Verwundung im Krieg von seinem Vater wieder zum Leben erweckt wird, wird er selbst zum Neo-Menschen, schließt sich aber keiner der kriegführenden Seiten an. Ein paralleler Handlungsstrang schildert eine zweite Vater-Sohn-Beziehung, die Revolte des Diktatorensohns gegen den

allmächtigen Staatschef. Eine implizite Anklage gegen die Vätergeneration ist auch in einer der Schlusswendungen des Films enthalten. Sie enthüllt, dass die Neo-Menschen aus den Organen eines indigenen, "ursprünglichen" Volkes gezüchtet wurden, das von der autoritären Regierung brutal verfolgt wird. Sein Lebensbereich ist das einzige Element im Setting des Films, welches mit Statuen von Buddha und einer archaisch wirkenden Felsarchitektur an traditionelle Formen asiatischer Kultur anknüpft.

Macht man sich die Mühe, die stilistischen Inszenierungen mit diesen Inhalten in Verbindung zu setzen, ergibt sich eine zweite Interpretationsebene. Sie lenkt den Blick auf die politische Dimension der fiktiven Handlung. Jenseits von Actionsequenzen und futuristischer Inszenierung beschreibt der Filmplot ein autoritäres Großreich, das vor Jahrzehnten einen weltweiten Konflikt ausgelöst und indigene kulturelle Traditionen vernichtet hat. Die politisch und wissenschaftlich tonangebende Vätergeneration hinterlässt ihren rebellierenden Söhnen ein Erbe aus Militarismus und ökologischer Zerstörung sowie die moralische Altlast eines verbrecherischen Krieges. Das Aufbegehren der Neo-Menschen ist eine unbewusste Reaktion auf den völligen Verlust der kulturellen Identität. In diesem Zusammenhang lässt



Roboter mit preußischer Pickelhaube. Abbildung aus *Casshern* mit freundlicher Genehmigung von I-On New Media ©.



sich die dominierende Collage aus Elementen europäischer Diktaturen als Kritik am Prozess der Verwestlichung der japanischen Kultur lesen. Die Inszenierung der durchweg problematischen Vater-Sohn-Verhältnisse deutet vor dem Erbe des fiktionalen militaristischen Großreiches zudem auf ein Thema, das in Japan nach

wie vor zu den Tabus gehört: die Frage nach der persönlichen Schuld der Väter- und Großvätergeneration an den Verbrechen des zweiten Weltkriegs. Auf dieser Deutungsebene werden in einem verfremdeten Setting Themen angesprochen, welche weniger mit Europa, mit Japan aber um so mehr zu tun haben.

Anmerkungen

1 Miyazakis Film *Chihiros Reise ins Zauberland* erhielt 2003 den Oscar als bester Animationsfilm. Miyazaki hatte Drehbuch und Storyboard entwickelt und Regie geführt.

2 Einige Einblicke gibt der Trailer. Vgl. <http://de.youtube.com/watch?v=jBc01PvLD0I>

3 vgl.: <http://uk.movies.ign.com/dor/objects/731781/steamboy/images/steamboy-20050224025755018.html?page=mediaFull> und http://area.autodesk.com/stories/cs/the_area/071021_2012/steamboy_03_large.jpg

4 vgl. <http://de.youtube.com/watch?v=ZQRc1AYuOlq>

5 Einige Einblicke gibt der Trailer. Vgl. <http://de.youtube.com/watch?v=Fw6mAR3JR7U>

6 Julia Nieder: *Die Filme von Hayao Miyazaki*. Marburg 2006. S. 21.

7 Ebd. S. 108.

8 vgl. <http://thumbs.filmstarts.de/wallpaper/Das-WandelndeSchloss02.jpg>

9 vgl. http://www.tohokingdom.com/concept_art/gfw/xm_main_hall3.htm und http://www.tohokingdom.com/concept_art/gfw/xm_corridor1.htm. Bilder aus dem Film wurden von der Produktionsfirma Toho Intl. nicht zugänglich gemacht. Die Ähnlichkeit zu Poelzig ist in den realisierten Settings noch deutlicher als in den Entwürfen. Einen Eindruck können einige Passagen aus dem Trailer geben (vgl. <http://de.youtube.com/watch?v=jsLt3MtGg80>).

10 Marco Biraghi: *Hans Poelzig. Architektur 1869-1936*. Berlin 1993. 40-49.

11 Die Nutzung von Motiven aus Poelzigs *Großen Schauspielhaus* hat einen Vorläufer in David Lynchs Science-Fiction-Verfilmung *Dune* (1984). Hier ist der Thronsaal auf dem goldenen Planeten Kaitain mit Formen gegliedert, die deutlich an die Stalaktiten aus dem Zuschauersaal des expressionistischen Theaters erinnern. Lynchs Monumentalepos, das als erstes Mode und technische Anmutungen aus dem 19. Jahrhundert mit einem Science-Fiction-Plot kombinierte, gehört zu den

Gründungseinflüssen des Steam-Punk avant la lettre. Hier cf. Herbert Seeßlen: "A Fake Renaissance" (<http://www.oliver-faulhaber.de/sf/dune/analysen/dunesees.htm#7>).

12 Ursprünglich hatten die Kostümdesigner für ihn eine Aufmachung vorgesehen, die stark an eine Uniform eines Wehrmachtsoffiziers erinnert hätte (vgl. http://www.tohokingdom.com/concept_art/gfw/gordon2.htm).

13 Die verarbeiteten Einflüsse sind breit gefächert. In der Stilisierung und gesättigten Farbigkeit der teils stark verfremdeten Bilder ist der Einfluss des expressionistischen Stummfilms, der teils einfarbig getöntes Filmmaterial verwandte, unübersehbar. Direkt zitiert wird eine der bekanntesten Szenen aus Fritz Langs *Metropolis* (1927), als sich der Held Casshern vergeblich bemüht, die Explosion einer gigantischen Bombe dadurch aufzuhalten, indem er die Zeiger einer übergroßen Uhr zum Stehen bringt (vgl. <http://img.photobucket.com/albums/v181/nightmare-fromheaven/MetropolisBackground.jpg>).



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Eduard Kögel
(Berlin)

Gefälschte Identität oder Sehnsucht nach Exotik

Auch im Kopieren fremder Vorbilder bleibt Architektur auf technische, materielle und ökonomische Aspekte der Gesellschaft bezogen, in der sie entsteht. Dies unterscheidet „Immobilien“-Architekturen von Produkten, die weltweit verschickt und gehandelt werden. Die Übernahme westlicher, aber auch eigener historischer Architekturvorbilder im chinesischen Immobilienmarkt ist insofern ein Anzeiger für spezifische Bedürfnisse und für ein spezielles Verständnis von Kopie. Die Vermarktung westlicher Architekturkopien ist die Inszenierung einer als fortschrittlich empfunden Lebenswelt, die sich aus dem Umfeld der allgemeinen Entwicklung abhebt und damit exotisch und begehrenswert wirkt. Dabei kommt zum Tragen, dass Architektur in China traditionell nicht als Kunst angesehen, sondern in den Zünften der Handwerker weitergegeben wurde. Das kommunistische Regime tat über Jahrzehnte ein übriges zur Anonymisierung der Entwurfspraxis. Erst seit den letzten Jahren entwickelt sich in China eine Architekturszene, die sowohl die eigene Tradition wie die globale Entwicklung im Blickfeld hat.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-18658
April 2009
#2 "Raubkopie"
S. 111-123



Wer sich heute neu einrichtet und dabei Klassiker der modernen Designgeschichte im Kopf hat, kann sich diese bequem und billig im Internet bei der Firma Coco Furniture Co. Ltd. bestellen. Erhältlich ist vom Eames Lounge Chair über den Barcelona Chair von Mies van der Rohe, dem Egg Chair von Arne Jakobson bis zu den Möbeln von Le Corbusier alles was, das Herz begehrt. Natürlich hat die Firma Coco Furniture ihren Sitz in der Sonderwirtschaftszone Shenzhen, in der Volksrepublik China. Offensichtlich orientiert sich Coco Furniture am Erfolgsmodell aus dem Dorf Dafen, ebenfalls in der Sonderwirtschaftszone Shenzhen gelegen. Dieses ist berühmt für seine Kolonie von Kopisten, die jedes Bild der Kunstgeschichte in kürzester Zeit für die zumeist ausländischen Auf-

traggeber kopieren. Im Angebot ist Van Gogh genauso wie Picasso oder Renoir. Klassische Moderne oder Romantik, alte Meister oder Pop-Art, alles wird zu günstigsten Preisen geliefert. Mit einem Umsatz von 28 Millionen Euro und zirka fünf Millionen Bildern im Jahr deckt das Dorf etwa 60% des weltweiten Bedarfes. In Dafen entstanden viele kleine Manufakturen, die fast ausschließlich aus dem kreativen Potential westlicher Künstler schöpfen. Es klingt schon fast ironisch, dass dieses Dorf sich nun zur Profilierung ein neues Museum nach einem Entwurf junger chinesischer Architekten bauen lies, die versuchten, aus der Gemengelage von kommerziellen Vorgaben und örtlichen Gegebenheiten eine unverwechselbare Adresse zu schaffen.

Der Lounge Chair von Charles und Ray Eames aus dem Angebot der Firma Coco Furniture in Shenzhen. (<http://www.cocofurniture.com/>)



Angebotskatalog mit Möbeln von Mies van der Rohe der Firma Bonanza Furniture, ebenfalls aus der Sonderwirtschaftszone Shenzhen. (<http://www.bonanza-china.com/>)

Endless love for timeless classic design

Barcelona series by Mies van der Rohe-Germany(1886-1969)

In the mid-1920's, Mies van der Rohe began to design furniture. 1922, designed what is perhaps his most famous creation. Created for the German Pavilion at the Barcelona International Exhibition, the Pavilion chair was intended as a modern (even a rock) cushion upholstered in luxurious leather and set upon a curved metal frame in the shape of an X inspired by classical furniture. Perfectly proportioned and finished, the simple chair exuded an air of elegance and authority. ... Perhaps the best summation of his work is Mies' own thoughts in action.

Single seat Ottoman

Love seat

3 Seat

Coffee table

T-001

- * Premium flat solid Stainless steel frame, 3 step hand polished to a smooth flawless mirror shine
- * One piece frame design for clean signature X lines - no bolts or screws required
- * leather carefully hand-selected, expertly sewn, and piped
- * leather straps
- * good resilient foam cushions for proper amount of plush comfort and firm support.

有一种爱 是无限的。有一种经典 是永恒的。ooooooo

Endless love for timeless classic design

Barcelona bed

Barcelona bed

- * hardwood frame with protective clear lacquer finish.
- * leather straps, rubber webbing, polished stainless steel legs
- * high-resiliency urethane foam with Dacron fiberfill
- * Measurements H 20" W 20" D 78" Seat H 15"

The Brno Flat Bar Chair

designed in 1930's-collectors from Alhambra Design reflect cool confidence through clean lines and contemporary sophistication. They have inspired luxurious interior designs from living spaces to work areas to common spaces.

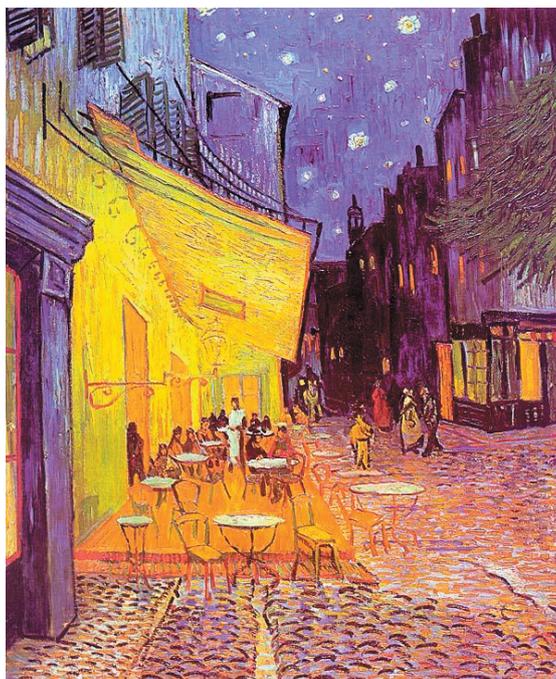
- * solid flat stainless-steel frame with 3-step polish and well-wetted
- * width 42mm/thickness 12mm, > with minor brightness
- * inner hardwood frame
- * variable density foam

Take Bonanza into your home and office!

- * stainless-steel frame with 3-step polish and well-wetted with minor brightness
- * inner hardwood structure
- * variable density foam
- * economical Brno Bar chair

V-002

Ein "echter" Van Gogh aus einer Werkstatt in Dafen. (<http://www.oilpainting-dafen.com>)



Kopie aus Kalifornien bauen: südkalifornische Klons, entworfen von südkalifornischen Architekten, eingerichtet von Innenarchitekten aus Los Angeles. Die freistehenden Häuser variieren von *French Country Style* zu *Spanish Stucco Castles* und sind für die obere Mittelklasse bestimmt.² Der Name der Gated Community, *Orange County*, verweist auf das damit verbundene Lebensgefühl aus einem vermeintlich besseren Umfeld. Der Architekt Aram Bassenian formulierte es so: "Wir verkaufen Design" und er

Bei Kopien der oben genannten Kunstwerke und Designobjekte sind die Rahmenbedingungen überschaubar, bei Architektur kommen jedoch technische, materielle und ökonomische Aspekte hinzu, die sich nicht mehr so einfach übernehmen lassen. Oder doch? Die Kapelle Notre-Dame du Haut, die Le Corbusier in Ronchamps realisierte, wurde im Maßstab 1:1 in Zhengzhou nachgebaut und sollte als Vergnügungstempel genutzt werden. Der Investor ging in Konkurs und die Fondation Le Corbusier in Paris intervenierte über ein Anwaltsbüro gegen diese dreiste Form der Urheberrechtsverletzung. Obwohl die Kommunikation zwischen den Beteiligten offensichtlich sehr schwierig war, wurde das Bauwerk letztlich abgetragen.¹

Aber es gibt auch andere Fälle. In Peking lies sich ein lokaler Investor eine

glaubt ernsthaft, für die Chinesen sei das "ein großer Sprung nach vorne".³

Ein Transfer des kalifornischen Siedlungsmodells nach China ist jedoch nicht neu. Bereits in den dreißiger Jahren wurde das *Spanish House for China* propagiert.⁴ Dabei ging es um die Designansätze des Colonial Revival in Kalifornien, die durch westliche Architekten wie den Schweden Carl Christian Lindbom – der vor seiner Zeit in China in Kalifornien arbeitete – nach Shanghai kamen und dort aufgegriffen wurden. Der chinesische Architekt Robert Fan (Fan Wenzhou, 1893–1979), der sich selbst Anfang der zwanziger Jahre an der Pennsylvania University ausbildete, publizierte nicht nur zusammen mit Lindbom die oben genannte Propagandaschrift, sondern entwarf auch Wohnanlagen in diesem Stil.

Das Dafen Art Museum nach einem Entwurf der Architektengruppe Urbanus soll den Kunstcharakter des Dorfes stärken.
Foto: © urbanus



Werbung einer chinesischen Architekturfirma in der Pekinger Architekturzeitschrift *world architecture* für eine Villenanlage im "Eurostyle". (*world architecture*, 03/2008)



Werbung des Immobilienmaklers für die Wohnanlage "Forest Manor", wie sie in einem Magazin der Fluggesellschaft Air China abgebildet wurde. (*Inflight Magazin Air China*, 2002 No.10 Vol.95)

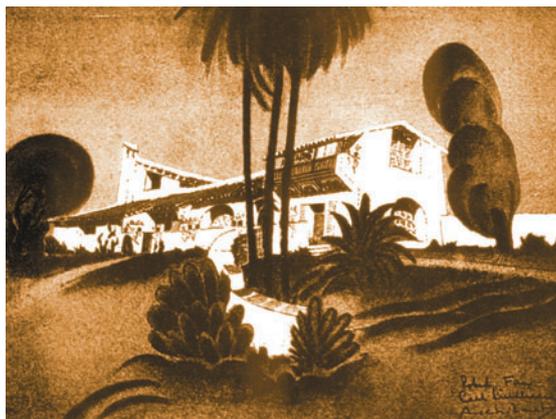


Die Suche nach einer Orientierung in der rasanten Urbanisierung in China, sowohl in den dreißiger Jahren wie auch heute, leitet die Investoren und die Kunden zu vermeintlichen Erfolgsmodellen, deren Kopien auch das Lebensgefühl transferieren sollen. Die sozioökonomische Grundlage, die diese Siedlungsform und diesen Architekturstil hervorbrachte, wird außer Acht gelassen. Es ist eindeutig, dass lediglich die kommerziellen Interessen die Gestaltung bestimmen. Während bei den *spanish* und *french styles* noch Architekten in einem "Copy-and-Paste"-Verfahren die neuen Siedlungen

zusammenfügen, ist in einem Fall wie der Kirche von Ronchamps von einfacher Raubkopie zu sprechen. Was aber, wenn sich das Verfahren auf eine Stadtanlage ausweitet?

In Shanghai wurde 2001 das Konzept *One City Nine Towns* präsentiert. Die rasant wachsende Kernstadt soll dadurch mit neun Satellitenstädten entlastet werden. Zur besseren Differenzierung der Satelliten schlugen die Planer vor, auf die koloniale Vergangenheit hinzuweisen und jeder neuen Stadt ein außerchinesisches Land als Referenz an die Seite stellen. Dabei wollte man bewusst die westlichen Einflüsse auf die Architektur der Stadt thematisieren. Der durchaus nachvollziehbare Wunsch nach einem Verweis auf die eigene Kulturgeschichte ging jedoch in der kommerziellen Umsetzung manches Mal daneben. Die Planung von Anting übernahm Albert Speer und Partner, in dem ver-

Entwurf für eine Villa im spanischen Stil Anfang der dreißiger Jahre von Robert Fan. (Lindbohm/Fan: *The Spanish House for China*. Shanghai 1933)



Ein Betongebäude mit Fassadentapete im "englischen Stil" in Thames Town.
(Foto: © Eduard Kögel)



Kleinstadtarchitektur für die chinesische Hochzeitindustrie, die Thames Town bereits als exotische Kulisse für Hochzeitsfotografien entdeckt hat.
(Foto: © Eduard Kögel)



übertragen wurden. Einzelne Bauten aus Lymes Regis in Dorset wurden äußerlich kopiert, gregorianische Reihenhäuser und Tudor-Villen bis hin zu einer neugotischen Kirche – fast eine exakte Replik aus Bristol – wurden neu arrangiert, und sogar eine bronzene Statue von Winston Churchill findet sich in dieser Gated Community für die neue Oberschicht. Der Investor glaubt, dass die Kombination der ausländischen Kultur mit dem Lokalen einen neuen exotischen Charme entwickelt, der sich gut vermarkten lässt.⁵

Auch die Planer koket-

schiedene deutsche Architekten versuchten, eine zeitgenössische Interpretation deutscher Architektur in China zu bauen. Das Planungsbüro verhinderte formale Kopien und konzentrierte sich auf inhaltliche Fragestellungen, wie nachhaltige Technologie und Siedlungsform, die zu einem deutschen Thema umgedeutet wurden. Die britische Version mit dem Namen Thames Town in Songjiang plante die international agierende britische Atkins Group. Im Gegensatz zum deutschen Versuch einer inhaltlichen Interpretation, orientierten sich die Briten an Dörfern in Berkshire und Surrey, die dann idealisiert auf die Bedingungen vor Ort

tieren damit, dass die Bauten zwar sehr original aussehen, letztlich jedoch Betonbauten seien, die mit einer dünnen "Ziegeltapete" dekoriert sind.

Hier wird offenbar, um was es geht: das branding und damit verbunden die Vermarktung kultureller Werte. Es geht nicht um Architektur oder Identität eines bestimmten Ortes, sondern um die Inszenierung einer als fortschrittlich empfundenen Lebenswelt, die sich aus dem Umfeld der allgemeinen Entwicklung abhebt und damit exotisch und begehrenswert wirkt. Für den Investor lässt sich so eine Nische im umkämpften Immobilienmarkt erobern.

Und doch sind es nicht nur kommerzielle Interessen, die hinter diesem Phänomen zu sehen sind. Der portugiesische Dominikanerpater Domingo Navarette war zwischen 1659 und 1664 als einer der frühen europäischen Reisenden in Südchina unterwegs und wunderte sich bereits nach kurzer Zeit im Land: *"Die Chinesen sind sehr raffiniert was Imitation betrifft. Was auch immer aus Europa sie in die Hände bekommen, das imitieren sie bis zur Perfektion. In der Provinz Kanton ahmen sie Dinge so exakt nach, dass sie sie im Rest des Landes als europäische Waren verkaufen."*⁶ Diese Kombination aus Geschäftssinn und Neugierde hat sich bis heute erhalten und wird in einer globalisierten Welt zunehmend zum Problem. Trotzdem sei hier auch darauf hingewiesen, dass wie bei Orange County in Peking auch in Thames Town in Shanghai die Architekten aus dem Ausland kommen. Es geht also um ein allgemeineres Problem, das in China sichtbar wird.

Die Kopierwut trifft nicht nur ausländische Bauten aus allen Epochen, sondern auch historische chinesische Kulturgüter. Die so genannten *falschen Juwelen* werden aus unterschiedlichen Gründen gebaut. In der Kulturrevolution verlor das Land viele seiner signifikanten Tempel und Paläste. Heute werden sie in Beton und vergrößert nachgebaut, um dem Touristenansturm gerecht zu werden.⁷ Das Echte und Authentische wird zur Nebensache und von der Verwertbarkeit deutlich überlagert. Aber auch der Versuch, sich der eigenen Geschichte gegenüber respektvoll zu verhalten, führte oft genug zu grotesken Ergebnissen. In einer an Beaux Arts Idealen geschulten Architekturauffassung wurden formale Elemente der historischen Holzarchitektur in Beton neu zusammengesetzt. Damit versuchten sich die Architekten zum Beispiel im Umfeld noch bestehender Kulturmonumente anzupassen. Allerdings konterkarieren die massiven Ausführungen und eine Oberfläche aus Fliesen die filigrane Schichtung der historischen Raumabgrenzungen.



Steinimitate für die Fassade.
(Foto: © Eduard Kögel)



Da echte Backsteine wegen dem Verbrauch an Erde inzwischen oft nicht mehr verwendet werden dürfen, weichen die Bauherrn immer häufiger auf Backsteinfurnier aus.
(Foto: © Eduard Kögel)

Das über 50.000 Quadratmeter große Einkaufszentrum Yuyuan Mart wurde zwischen 1992 und 1994 realisiert und liegt in Shanghai neben dem historischen Yu Garten. Mit dieser Architektur, die auch als „falsche Juwelen“ bezeichnet wird, näherte sich das Architekturbüro ECADI an den historischen Bestand an. (aus ECADI. Selected and Current Works. Shanghai 2002, Seite: 143)



Daneben gab es in den achtziger Jahren eine Debatte über die Postmoderne, die mit dem Xiangshan-Hotel (1978–1982) von I.M. Pei nach Peking kam. In dieser Auseinandersetzung um eine *nationale Form*, die sich in exemplarischen Bauten ausdrücken sollte, nahm das Hotel eine besondere Stellung ein. Es zitiert südchinesische Vorbilder und bricht zugleich mit den Erwartungen, da es aus einer individuellen Auseinandersetzung entstand.⁸ In der Auseinandersetzung der achtziger Jahre ging es um das exemplarische Bauen, das sich in anderen Bereichen der Gesellschaft in den vorgegebenen Modellen abbildete. So gab es den Modell-Arbeiter, die Modell-Oper, die Modell-Arbeits-einheit oder die Modell-Wohnung. Die Individualisierung jedoch, die sich mit

den politischen Reformen nach dem Tod Maos Bahn brach, entsprach nicht mehr den damaligen parteipolitischen Vorgaben.

Das ist heute anders. Denn die Partei hat die *Kulturindustrie* entdeckt. Der Kulturminister erklärte kürzlich, „*alle Kulturressourcen*“ des Landes müssten in „*Kulturprodukte*“ überführt werden und damit ihren kommerziellen Nutzen voll entfalten.⁹ So wie man zuvor jede eigenständige lokale Kultur ignorierte, so soll sie jetzt vermarktet werden. Welchen Einfluss dieser neue kommerzielle Druck auf die Entwicklung einer zeitgenössischen Ausdrucksform hat und damit auf die Idee des Authentischen, bleibt abzuwarten. In vielen Regionen wurde die überlieferte kultu-

relle Vielfalt bereits in der Kulturrevolution komplett zerstört, oder die seit den neunziger Jahren aufkommende Freizeitindustrie unterwarf sie der Verniedlichung durch folkloristisches Infotainment. Im Bereich der Baukultur gibt es seitdem hunderte von Themenparks zu historischen Lokalkulturen, die in den Städten als kommerzielle Freizeitparks entstanden sind. Der Themenpark *China Folk Culture Villages*, direkt neben den beiden Parks *Windows of the World* und *Miniature China* in Shenzhen, versteht sich als Schaufenster in die eigene Kulturgeschichte, in dem wie bei uns in einem Museumsdorf alte Bauten in



"Hütchenarchitektur". Idealisierte historische Tempeldächer werden gerne als Abschluss für Hochhäuser genommen. Hier ein Beispiel aus Shanghai. (Foto: © Eduard Kögel)

Die Innenhalle des Xianshang-Hotels von I.M. Pei in Peking. Er hat die Architektursprache seiner südchinesischen Heimat nach Peking gebracht. Damit erinnerte Pei an den Architekturtransfer von Süden nach Norden, den die Kaiser in den Gärten um Peking schon über Jahrhunderte kultiviert hatten. (Foto: © Eduard Kögel)



eine Parklandschaft integriert wurden, die einen "Kulturimbiss für das Volk" ermöglichen.¹⁰ Die Verflachung der eigenen Tradition und die Integration ausländischer Einflüsse schaffen jedoch auch neue Hybride, die von globalen Tendenzen geprägt sind.

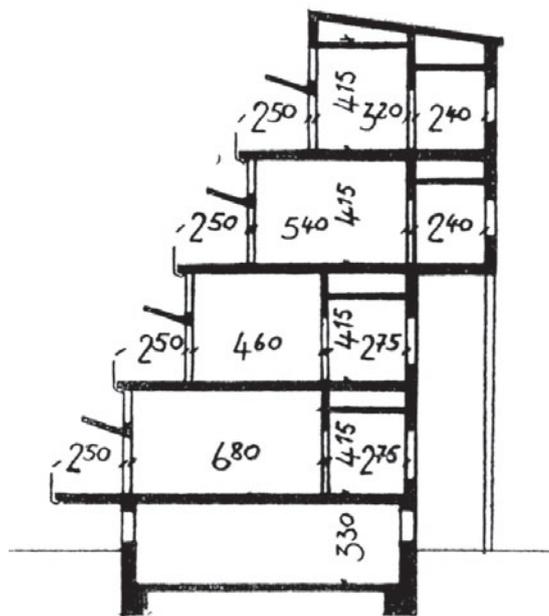
Der taiwanische Kulturkritiker Bo Yang schrieb in seinem Aufsatz *Der hässliche Chinese* 1984 über die chinesische Kultur, sie habe "in 4000 Jahren nur einen Denker hervorgebracht, und das war Konfuzius. Nach ihm interpretierten die Leute (...) nur noch die Lehre des Konfuzius und seiner Schüler. Sie selbst hatten keine eigenständigen Meinungen, weil unsere Kultur das nicht zuließ. (...) Sobald etwas von außen nach China gelangt, erlebt es eine Metamorphose."¹¹ Für die Transformation in die eigene Kultur benutzt Bo Yang das Bild der Sojasoße, in die alles eingelegt wird, bis sich der fremde Geschmack komplett aufgelöst hat und es als chinesisch wahrgenommen werden kann. Diese Anpassung an die heimische Kultur ging oft mit dem Verlust charakteristischer Elemente einher und wurde im Sozialismus weiter kultiviert.

In der kreativen Kultursparte wirkte sich die Kollektivierung individueller Beiträge seit den fünfziger Jahren fatal aus. Erst in den zwanziger Jahren hatten chinesische Architekten gelernt, dass zur Gestaltung der eigenen Lebenswelt kreative Lösungen erforderlich sind. Historisch war die Architektur in China keine Kunst, sondern wurde in den Zünften der Handwerker weitergegeben. Erst nach der Revolution von 1911 gingen junge Stu-

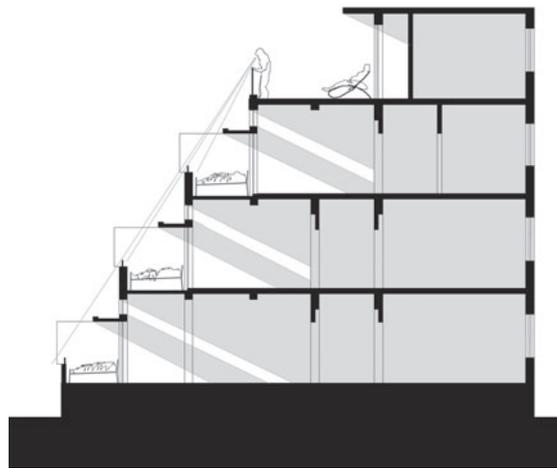
denten ins Ausland, um Architektur zu studieren. Was sie dann zwischen Anfang der zwanziger Jahre bis zur Machtübernahme der Kommunisten 1949 als eigenständige Haltung erarbeiteten, kann sich durchaus sehen lassen. Nach 1949 spielte diese Auffassung jedoch aus ideologischen Gründen eine sehr untergeordnete Rolle.

Die Architekten wurden in den fünfziger Jahren in die Anonymität der Arbeitseinheiten gezwungen. Der in Darmstadt und Berlin in den zwanziger Jahren ausgebildete Fozhien Godfrey Ede (Xi Fuquan, 1902–1983), dessen Bauten in den dreißiger Jahren die Moderne aus Europa nach Shanghai brachten, verschwand auf der Suche nach der exemplarischen Form im Kollektiv, die als Vorgabe auch im Hinterland des riesigen Reiches kopiert werden sollte. Ede hatte die Architekturprinzipien der Moderne in Deutschland kennen gelernt und versuchte, diese Ideen kreativ im Kontext der eigenen Kultur zu interpretieren. Für das Sanatorium in Hongqiao (1933) orientierte er sich an den terrassierten Gesundheitsbauten von Richard Döcker, aber er übertrug lediglich die Prinzipien in den chinesischen Kontext. Schließlich ist die Tuberkulose auch kein europäisches Phänomen, und die heilende Wirkung der frischen Luft und der Sonne wirkt auch in China. Der funktionale Aufbau des Sanatoriums spiegelt sich in seinem Grundriss und wird vor allem im Schnitt des Gebäudes erkenntbar. Nur die Fensterteilung jedoch reflektiert die tradierten asymmetrischen Kompositionen, die sich im Möbelbau und in den Fenstergittern wieder finden.¹²

Schnitt durch eine Terrassenkrankehaus von Richard Döcker.
(aus: Richard Döcker:
Terrasentyp. Stuttgart 1930:
Seite 48)



Schnitt durch das Hongqiao Sanatorium von Fozhien Godfrey Ede. Das Gebäude wurde 1934 fertig gestellt und ist heute zerstört.
(Rekonstruktion auf Grundlage historischer Zeichnungen durch den Autor.)



Die Aufteilung der Verglasung im Hongqiao Sanatorium erinnert an die traditionellen asymmetrischen Regale und Möbel.
(Archiv des Autors)



in Werkvorträgen seine Projekte vorzustellen. Er war sehr erstaunt, dass die Studenten mit Raubkopien seiner Bücher zu ihm kamen, um ein Autogramm zu erbitten. Allerdings machten ihn diese Raubkopien so bekannt im Land, dass er ein paar Jahre später tatsächlich mit Aufträgen betraut wurde.¹³ Ein anderer japanischer Architekt, Kisho Kurokawa, bekam in den achtziger Jahren den Auftrag, zusammen mit dem chinesischen Kollegen Li Zongze aus dem staatlichen Beijing Architectural Design and Research Institute ein symbolisches japanisch-chinesisches Jugendzentrum in Peking zu entwerfen. Zwischen den beiden Architekten kam es deshalb zum Disput, weil bei Publikationen immer nur Kurokawa als Urheber genannt wurde. Diese Auseinandersetzung führte Anfang der neunziger Jahre in Fragen des Urheberrechtes zu einem größeren Selbstbewusstsein der chinesischen Partner bei gemeinschaftlichen Projekten.¹⁴

Die weitere Liberalisierung des Marktes erlaubte es auch jungen Architekten seit Ende der neunziger Jahre, sich selbstständig zu machen. Dadurch entsteht so etwas wie eine eigenständige Szene, die auf der Suche nach einer zeitgenössischen Architektur sowohl die eigene Tradition

Um aus der erzwungenen Kollektivierung der maoistischen Revolution herauszutreten, bedurfte es einiger Jahre. Mit der wirtschaftlichen Öffnung entstand ein neuer Markt im Design, der zunehmend auch für Ausländer interessant wurde. Der japanische Architekt Arata Isozaki kam Mitte der achtziger Jahre an chinesische Hochschulen, um

tion wie die globale Entwicklung im Blickfeld hat.¹⁵ Diese jungen Architekturbüros wie Atelier Feichang Jianzhu aus Peking oder MADA s.p.a.m. aus Shanghai fanden mit ihren Werken schnell Anschluss an die internationale Diskussion.¹⁶ Ihr Werk ist geprägt von einem Individualismus, der dem Neuen mehr Raum gibt und als kreative

Wohn- und Atelieranlage, die Ai Weiwei mit seiner Firma Fake Design in Caochangdi realisieren konnte.
(Foto: © Eduard Kögel)



Leistung seiner Erfinder Anerkennung findet. Gleichwohl ist es eine Hybridisierung der westlichen Ästhetik mit den lokalen Bedingungen, die vor allem für die Ausländer leicht verständlich erscheinen. Böse Zungen behaupten aber auch, dass einige dieser jungen Architekten ihren westlichen Vorbildern über die Schulter schauen und dann deren Konzepte tatsächlich umsetzen können, da in China bekanntlich alles viel schneller geht als hier.

Ob das jedoch der richtige Weg aus dem Dilemma ist? Tatsächlich ist der Markt in China gigantisch aber es wird noch sehr lange dauern, bis die einzelnen sich tatsächlich einen Architekten leisten können. Deshalb stellt sich die Frage, ob es nicht sinnvoll sei, die alte Idee der Modelle neu aufzugreifen und durch junge Architekten gestalten zu lassen, die dann von lokalen Bauunternehmern umgesetzt werden können. Der Künstler Ai Weiwei jedenfalls freut sich, wenn die Dorfbewohner in Eigenregie seine Bauten kopieren. Die von ihm gegründete Firma Fake Design ist in einem Dorf am Stadtrand von Peking lokalisiert. Aus Mangel an geeigneten Architekten für sein eigenes Haus griff Ai 1999 zum ersten Mal zum

Stift. Als Autodidakt merkte er schnell, dass er sich auf das Wissen der Bauleute verlassen musste. Die Beobachtung der lokalen Handwerker und die Suche nach günstigen Baumaterialien wurden zu zwei wichtigen konzeptionellen Bausteinen seiner Architekturauffassung. Bei den von ihm in den letzten Jahren im Dorf realisierten sieben Baukomplexen, lag immer ein Teil der Verantwortung für gestalterische Fragen in den Händen der Arbeiter. Sein künstlerischer Ansatz, der von Collage, Ready Made und Verfremdung geprägt ist, ließ sich gut auf das Bauen übertragen. Der kommerzielle Erfolg der von ihm gebauten Galerien und Ateliers veranlasste auch die bäuerlichen Nachbarn, ihre Anwesen umzugestalten und für die neue Herausforderung der *Kulturindustrie* fit zu machen. Für Ai Weiwei schließt sich so ein Kreis, der zu mehr gestalterischer Homogenität führt, als wenn die Bauern sich an den Beispielen der neuen Villen im spanischen Stil orientieren. Seine Firma Fake Design liefert nicht nur Pläne für Häuser, sondern eben auch ein Beispiel, das jedem praktisch und einfach vor Augen führt, wie leicht eigenständige zeitgenössische Bauten entstehen können. Dabei geht es nicht um die architektonische

Die Dorfbewohner orientieren sich beim Um- und Ausbau ihrer Häuser an den Vorgaben durch Ai Weiwei und produzieren somit sehr zur Freude des Künstlers fake design.

(Foto: © Eduard Kögel)



Qualität des einzelnen Objekts, sondern um die kulturelle Identität einer radikal modernisierten Gesellschaft, die sowohl an der Basis wie in der Elite nach ästhetischen Vorbildern sucht. Im Gegensatz zum kommerziellen *branding* könnte man Ai Weiweis Methode als *grass-roots-branding* bezeichnen, das den einfachen Bauern und Wanderarbeitern ein Stück Selbstbewusstsein vermittelt, in dem es ästhetische Prinzipien und lokales know-how zum Nutzen der Gemeinschaft verbindet.¹⁷

Der Ansatz von Ai Weiwei, nun neue Modelle zu kreieren, die von der lokalen Bevölkerung erfolgreich kopiert werden können, verspricht in Bezug auf Identitätsbildung weit mehr Erfolg als der importierte kommerzielle und exotische Individualismus. Natürlich werden die lokalen Bauern weder die konzeptionelle Schärfe noch die konsequente Detaillierung von Ai Weiweis Bauten nachahmen. Aber die Reduktion auf praktische und einfache Lösungen, die den Alltag der Menschen bestimmen, verstehen sie genau und konstruieren sich daraus ihre eigene Lebenswelt, aus der Identifikation und Identität entstehen können.

Architekten klagen gerne (manchmal auch zu recht)¹⁸ über Plagiate ihrer Arbeit, obwohl manche aus der Zunft für den Export auch ihre eigenen Entwür-

fe kopieren. Das geht aber nicht nur ausländischen und chinesischen Architekten in China so, sondern trifft auch andere Kulturschaffende – sogar in Europa. Im Architekturzentrum Wien fand 2007 eine Ausstellung über die Urbanisierung in China statt.¹⁹ Der Kurator kopierte aus bereits erschienen Büchern und Zeitschriftenartikeln die wichtigsten Aussagen zusammen und präsentierte diese auf großen Plakaten. Zwar wurden die Zitate einigermaßen ordentlich ausgewiesen, die Urheber von Text und Bild jedoch nicht einmal informiert, geschweige denn bezahlt. In dieser Form hätte so etwas auch in China

stattfinden können, und wäre dann als typisch gebrandmarkt worden.

Die eingangs erwähnte Kopie westlicher Kulturgüter durch chinesische Firmen bedient pragmatisch vor allem den westlichen Markt mit seiner Sucht nach billigen Reproduktionen. Das *branding* für Gated Communities zielt auf die Sehnsucht des gestressten neuen Mittelstandes, sich mit den gestylten Stadtteilen auch deren scheinbar gediegene und überschaubare Lebenswelt zu sichern. Allerdings ist dies kein auf China begrenztes Phänomen. Deutsche Entwickler gehen im brandenburgischen Oranienburg noch einen Schritt weiter. Dort soll ein mingzeitliches Chinatown auf der grünen Weise entstehen, in der nach Fertigstellung 2.000 Chinesen leben sollen. Die importierten Bewohner stehen für die Authentizität der kommerziellen Vermarktung von chinesischem Kunsthandwerk, Heilmethoden und landestypischen Produkten.²⁰ Im strukturschwachen Brandenburg hat der Investor hellsichtig erkannt, dass gestresste Berliner nicht dauerhaft in chinesischen Bauten leben werden. Die Idee, dass dieses neue Dorf dann von Chinesen belebt werden soll, erinnert jedoch fatal an die Experimente europäischer Adelshäuser, die zu Ende des 18. Jahrhunderts exotische Menschen zur Belebung ihrer im *chinesischen Stil* gestalteten Pavillons suchten.²¹



Der Entwurf für das mingzeitliche Chinatown in der Nähe von Oranienburg.
(© Brandenburg-China-Projektmanagement GmbH (BCPM))

Die Herausforderung, dass in der globalisierten Welt nicht überall Enklaven nach demselben Muster entstehen, die sich vor allem durch ihre gegenseitige Abgrenzung auszeichnen, ist groß. Um eine neue Haltung zu schulen, die sowohl die gestalterische Tradition mit dem Heute wie die soziale Lebenswelt mit den natürlichen Bedingungen des Ortes verbindet, bedarf es ei-

ner radikalen Hybridisierung, die jenseits von multikulturellen Inseln in einer Transkulturation die Einflüsse zu etwas Neuem verschmilzt. Bei einem radikalen gesellschaftlichen Umbruch mit beschränkten Ressourcen könnte also das *grass-roots-branding* von Ai Weiwei und Fake Design durchaus eine Methode sein, um neue Leitbilder zu etablieren.

Anmerkungen:

- 1 Viktor Oldiges: "Copyright und Konsequenzen". In: *Bauwelt* 5, 26. Januar 2007. S. 6f.
- 2 Elisabeth Rosenthal: "North of Beijing, California Dreams Come True". In: *New York Times*. 3. Februar 2003.
- 3 Mike Anton, Henry Chu: "Welcome to Orange County, China". *Los Angeles Times*. 9. März 2002. Die Irritation mit dem Verweis auf den *Großen Sprung nach vorne*, ist dem Architekten dabei offensichtlich entgangen. Während des *Großen Sprung nach vorne* (1958–1962) starben 20 bis 40 Millionen Menschen durch eine verfehlte Agrarpolitik den

- Hungertod.
- 4 Carl Christian Lindbom, Robert Fan: *The Spanish House for China*. Shanghai 1933.
- 5 Yu Ning: "Fulfilment and Thoughts on Songjiang New City". In: *Solid Symphony. Look Back on Construction of Songjiang New City*. Songjiang 2006.
- 6 zitiert nach Kai Strittmatter: "Die Fälscherrepublik". In: *Stadtbauwelt* 12, 21. März 2005. S. 22.
- 7 Guolong Lai, Martha Demas, Neville Agnew: "Valuing the Past in China: The Seminal Influence of Liang Sicheng on Heritage Conservation". In:

- Orientations*, Vol. 35, Nr. 2; März 2004. 89.
- 8 Christoph Peisert: *Peking und die nationale Form. Die repräsentative Stadtgestalt im neuen China als Zugang zu klassischen Raumkonzepten*. Berlin 1996. S. 11.
- 9 Mark Siemons: "Rote Kulturindustrie. Partei, Markt, Volk – Chinas Planspiele um Kunst, Konsum und Zensur". In: *Lette internationale* 79, Winter 2007. S. 40ff.
- 10 Sheng Haito: "Chinesische Themenparks: Kulturimbiss für das Volk". In: Eduard Kögel (Hg): *Dialoge über den öffentlichen Raum in der V.R. China und Deutschland*. Berlin 2001.

- 11** Bo Yang: "Der hässliche Chinese". In: Jürgen Ritter: *Kulturkritik in Taiwan: Bo Yang (1920–)*. Bochum 1987. S. 169.
- 12** Zu Ede und seinem Verhältnis zu deutschen Architekten in Shanghai siehe die Dissertation des Autors. Eduard Kögel: *Zwei Poelzigschüler in der Emigration. Rudolf Hamburger und Richard Paulick zwischen Shanghai und Ost-Berlin*. 2007. E-publikation unter <http://e-pub.uni-weimar.de/volltexte/2007/991/>.
- 13** Jeremy Melvin: *Isozaki and the East Asian Common House*. <http://www.royalacademy.org.uk/architecture/interviews/izozaki-and-the-east-asian-common-house,208,AR.html>, Zugriff am 20. Mai 2008.
- 14** Charlie Q.L. Xue: *Building a Revolution. Chinese Architecture since 1980*. Hong Kong 2006. S. 36.
- 15** Eduard Kögel, Caroline Klein: *Made in China. Neue Chinesische Architektur*. München 2005.
- 16** Beide wurden in der vom Autor zusammen mit U. Meyer zusammengestellten Ausstellung TU MU in der Galerie Aedes in Berlin zum ersten Mal außerhalb Chinas vorgestellt. Siehe Ausstellungskatalog: *TU MU – Young Architecture of China*. Berlin 2001. Beide wurden zwischenzeitlich jeweils mit einer Soloausstellung bei Aedes gezeigt und sind in vielen Ausstellungen und Publikationen weltweit vertreten.
- 17** Eduard Kögel: *Ai Weiwei Beijing. Fake Design in the Village*. Berlin (Aedes Katalog) 2007.
- 18** Ein prominentes Beispiel der letzten Zeit ist sicher der Wettbewerbsgewinn für eine Station der Pekinger Hochbahn des Darmstädter Büros netzwerkarchitekten. Sie wurden weder für ihre Leistung bezahlt, noch weiter beauftragt. Trotzdem ist der Entwurf nach den Zeichnungen des Wettbewerbsbeitrages umgesetzt worden. Hier geht es schlicht um Diebstahl und nicht um eine Kopie. Siehe Jan Friederich: "Beiyanlu North. Wie sich eine Pekinger U-Bahnstation irgendwie von selber baute". In: *Bauwelt*, No. 23, 2008. S. 2.
- 19** Architekturzentrum Wien (Hg): *Chinaproduction*. Wien 2007. Hintergrund 37.
- 20** Konrad Litschko: "Chinesische Glückskekse für Oranienburg". In: *die tageszeitung*. 24.4.2007.
- 21** In Kassel Wilhelmshöhe baute man ab 1781 die chinesische Kolonie Mulang. In Ermangelung chinesischer Menschen wurden zuerst zwei bis drei schwarze Afrikaner angesiedelt, die lebendiges Museumsgut sein sollten. Siehe Marianne Bolbach: *Geschichte und soziale Bedeutung des Bergpark Wilhelmshöhe*. Kassel 1988. S. 50 und <http://www.kassel-wilhelmshoehe.de/chinesen.html>.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online



Thema der nächsten Ausgabe::

Ephemere Architektur

Dekoration-Notbehelf-Kulisse: Architektur auf Zeit

Mit der ephemeren Architektur soll im dritten Heft von **archimaera** eine höchst vielschichtige "Kategorie" der Baukunst in den Blick genommen werden. Zu unterscheiden sind anlassgebundene Werke (wie z. B. barocke Festapparate oder Ausstellungsarchitekturen) und Provisorien, zu denen etwa hölzerne Notkirchen oder Barackenstädte zu zählen sind.

Als flüchtige Gebilde, deren Lebensdauer durch die Bindung an einen Anlass oder die Wahl eines vergänglichen Materials von vornherein als begrenzt hingenommen wird, widersprechen ephemere Architekturen einer der Grundkategorien der vitruvia-

nischen Theorie: der *firmitas*, der Festigkeit, Stabilität, Beständigkeit. Während provisorische Architekturen zu meist primär den Grundsätzen der *utilitas*, der Nützlichkeit und Funktionalität, folgen, geht es bei den anlassgebundenen Werken im allgemeinen vor allem um die *venustas*, den ästhetischen Reiz, der durch das Wissen um ihre Vergänglichkeit häufig noch gesteigert wird.

Der Bereich der anlassgebundenen ephemeren Architektur ist die große Dunkelziffer der Architekturgeschichte. Bis ins 19. Jahrhundert gehörten insbesondere Festbauten und -dekorationen zum festen Aufgabenspekt-

rum des Architekten. Künstler wie Filippo Brunelleschi, Andrea Palladio oder Gianlorenzo Bernini erwarben sich mit sakralen und profanen Theaterkulissen, Trauergerüsten, Triumpharchitekturen oder Feuerwerksvorrichtungen größten Ruhm.

Neben ihrem repräsentativen Charakter macht besonders ein Thema die Faszination der ephemeren Architektur aus: ihre Scheinhaftigkeit, die die Sinne des Betrachters zu überlisten und ihn in fremde Realitäten zu entführen vermag. Im Theater etwa, dem Illusionsraum par excellence, konnte der schöne Schein mit allen verfügbaren künstlerischen Mitteln erzeugt werden; der Phantasie und den Möglichkeiten des Künstlers waren hier - anders als im Bereich der "festen" Architektur - kaum Grenzen gesetzt. Ephemere Architekturen sind Gesamtkunstwerke oder in ein solches einbezogen.

Auf die illusionistische Überwältigung der Betrachter zielt auch der performative Charakter der Festarchitekturen, die "Belebung" der Architektur durch Bewegungsmechanismen, Licht, Feuerwerk, handelnde Menschen - hinzuzudenken ist die auditive Komponente. Die Festarchitektur ist die Urform jeder multimedialen Inszenierung.

Spätestens seit Jacob Burckhardts Kapitel über das Festwesen in der "Kultur der Renaissance in Italien" ist die ephemere Architektur Gegenstand kunst-, kultur- und architekturgeschichtlicher Betrachtung geworden. Seit der Öffnung der Kunst- und Architekturgeschichte für kultur- und sozialgeschichtliche Themen seit den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts sind Untersuchungen zur ephemeren Architektur, z. B. in der Residenzen-

forschung oder in den Forschungen zu den sakralen und profanen "apparati" des italienischen Barock, nicht mehr wegzudenken. Auch in der zeitgenössischen Architekturtheorie hat sich das Ephemere als Kategorie etabliert (vgl. z. B. Susanne Hausers "Ephemeres und Monumentales..." in *Wolkenkuckucksheim* 6 (2001), H. 1).

Weniger häufig sind Studien, die das Phänomen der ephemeren Architektur von der historischen Architektur bis in die Gegenwart fortdenken - zu nennen ist hier etwa Werner Oechslins einleitender Text "Festarchitektur - Zur Kontinuität und Aktualität eines Kompetenzbereiches der Architektur" in *Oechslin/Buschow* 1984, S. 8-18).

An Ansätze wie diesen möchte das Heft "ephemere Architektur" von **archimaera** anknüpfen.

Mögliche Themen für wissenschaftliche und kreative Beiträge sind z. B.:

- Theaterarchitektur und deren "Erbe", die Filmarchitektur
- temporäre, anlassgebundene Verwandlungen von Bauten, Räumen oder Stadträumen durch ephemere Architekturen: Trauergerüste, Quarant'ore-Apparate u. ä., Triumph- oder Festarchitekturen in städtischen Räumen, aber auch Ausstellungs- und Messearchitektur, Light-and-Sound-Installationen...
- "Provisorien", Not- und Übergangsarchitekturen aller Art

....

Konzeption und Vorbereitung:
Nadja Horsch

Einreichungen direkt unter „mitmachen“ bei www.archimaera.de oder per E-Mail an redaktion@archimaera.de