H. Bergius: Architektur und Prozess. Ästhetische Strategien des Konstruierens und Dekonstruierens, in: Johannes Langenhagen (Hg.): Objekt und Prozess. 17. Designwissenschaftliches Kolloquium. Burg Giebichenstein, Hochschule für Kunst und Design Halle, 1996, S. 44-54. ISBN 3-86019-008-3

Hanne Bergius

Architektur und Prozeß

Ästhetische Strategien des Konstruierens und Dekonstruierens

„Baukunst ist nur...als Lebensvorgang zu begreifen."
Mies van der Rohe (1)

Architektur als Werkzeug des „Zeitwillens"

Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts waren die Konflikte zwischen Form und Funktion in der Architektur von einem allmählichen konzeptionellen Wandel geprägt, der sich vom Verständnis des Bauens als Bedeutungsträger hin zur Vorstellung als Werkzeug des „Zeitwillens" (Mies van der Rohe) entwickelte. Es sollen im folgenden die Prozesse vorgestellt werden, die seit den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts ästhetische Strategien des Möglichen, des Veränderlichen und des Verwandelbaren in das Bauen einführten, überkommene Vorstellungen von Raum, Ort und Zeit überwanden sowie den geschlossenen massiven Baukörper sprengten.

Es werden zwei unterschiedliche Ansätze gegenübergestellt - zum einen die architektonische Prozeßorientierung, die vom Paradigmenwechsel der umfassenden Technisierung und Industrialisierung der Gesellschaft ausging, und zum anderen jene baukünstlerischen Prozesse, die von der Aufkündigung des Wirklichkeitsvertrauens geprägt wurden. Während die architektonischen Konzepte des ersten Ansatzes einen rationalen Reinigungsprozeß der Reduktion, Abstraktion und Systematisierung auslösen und von Zukunftsoptimismus getragen werden, geht es im zweiten um die skeptische Methode destruierend-konstruierender Entregelung und einer experimentellen Auseinandersetzung mit dem Unwägbaren und Unkalkulierbaren.

Beide Ansätze (es handelt sich zunächst um die von Konstruktivismus und Dadaismus / Expressionismus) vereinte die Intention, ihre Konzepte zeitgemäß an Lebensanforderungen zu orientieren und sich zu öffnen für Zusammenhänge von Architektur und Politik, Technik und Ästhetik, Naturwissenschaften und Kultur, Kunst und Alltag. „Die gestalterische Arbeit des Künstlers, die Versuche des Wissenschaftlers, die Kalkulation des Kaufmannes, des heutigen Politikers, alles was sich bewegt, alles was formt, ist in der Kollektivität der aufeinanderwirkenden Geschehnisse gebunden", so Moholy-Nagy 1925. (2) Das Leben als „Gesamtwerk", nicht mehr das Leben als „Gesamtkunstwerk" stand für ihn im Zentrum der Gestaltung. Denn die Geschichte hatte gezeigt, daß die Versuche gescheitert waren, die Gestaltung allein von der Form her zu erneuern, von einer a priori bestehenden ästhetischen Ordnung und Sinngebung. Nicht „das Resultat", sondern „der Ansatz des Gestaltungsprozesses", so Mies van der Rohe, war bedeutend. „Gerade dieser zeigt, ob vom Leben her die Form gefunden wurde oder ob nur um ihrer selbst willen." (3)

Das Schöne wurde jenseits traditioneller Ästhetik in Produkten und Werken des Ingenieurs, in Flugzeugen, Autos und Schiffen, in Getreidesilos und Fabrikhallen, des weiteren in Medien des Alltags, des Trivialen, Banalen und Weggeworfenen entdeckt. Authentische Lebenskraft für eine Erneuerung der Gestaltung wurde überdies in Subkulturen, primitiven Kulturen, aber auch in kulturindustriellen Erscheinungen gesucht. Denn es ging prinzipiell nicht mehr darum, abzubilden, sondern aufzubauen.

Dieser komplexe Anspruch auf eine Erneuerung der Gestaltung durch den Mythos der zeitgemäßen lebendigen Kraft setzte auch das Verhältnis der Künste untereinander in Bewegung - die ästhetischen Strategien durchbrachen das Arbeiten in Einzelspezialisierungen, um ein schöpferisches Gegenbild zu Teilung und Zerstückelung der gesellschaftlichen Produktion zu entwickeln. Zu dieser Zeit durchdrangen sich in der Avantgarde Architektur, bildende Kunst, Musik, Literatur, Fotografie, Film, Theater, Philosophie und Tanz. Dieser experimentelle Auf-

bruch hatte beispielsweise zur Folge, daß Fotografie und Industriedesign als Aufgabengebiet der Gestaltung entdeckt wurden.

Architektur als prozeß-orientiertes System

Von der flexiblen Konstruktion über den bewegten Raum zur wandernden Stadt

Sehen wir nun, wie die Architektur unter den veränderten Bedingungen der Produktion, der Kommunikation und des Verkehrs im Zusammenhang mit gesellschaftlichen und individuellen Bedürfnissen, zu Ende des Ersten Weltkrieges (1917/18), das Konstruieren systematisch zu neuer Gesetzmäßigkeit erhob.

Flexible Konstruktion

„Wir schrauben uns in den Raum...", deklarierte der russische Konstruktivist El Lissitzky 1922 mit revolutionär gestimmtem Zukunftsoptimismus. Architektur wandelt sich zu einem offenen Aktionsgerüst für den neuen Menschen: Der Turm der III. Internationale von Tatlin (1919/20). (Abb. 1) Der Prozeß der Konstruktion macht die Dynamik der gesellschaftlich treibenden Kräfte transparent: Bewegung und Teilnahme an der Bewegung waren fundamentale Bedingungen der Konstruktion. In zwei sich gegenseitig durchdringenden Spiralen schraubt sich die offene Gerüstkonstruktion empor, in der sich wiederum durchsichtige Glaskörper drehen: in der zu oberst liegenden Halbkugel das Medienzentrum, in den unteren Glaskuben die Volksvertretungsorgane. Ihre Drehzeit war unterschiedlich - jeweils nach Jahr, Monat und Tag ausgerichtet. Mit dem Neigungswinkel von 23,5 Grad stimmt die Konstruktion überdies mit dem Neigungswinkel der Erde überein. (4) Angestrebte soziale Ordnung verband die Konstruktion idealiter mit der kosmischen Ordnung.

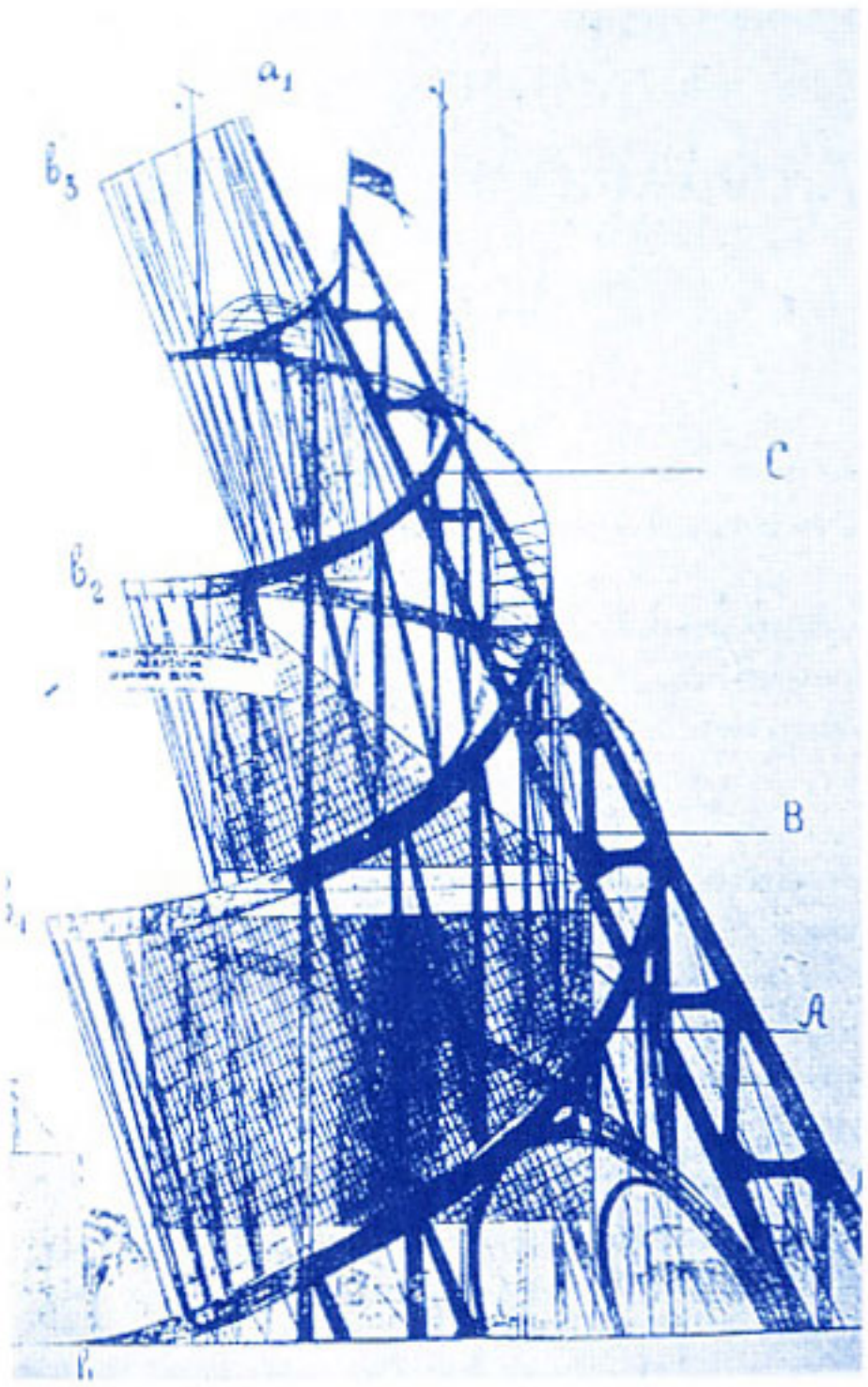

Abb. 1 Tatlin: Turm der III: Internationale, 1919/20 (Modell)

Der Turm zeigt beispielhaft, wie die konstruktiven Möglichkeiten des Ingenieurbaues in ihrer ästhetischen Dimension für die Architektur erschlossen und in eine eigene architektonische Wirklichkeit übersetzt wurden. In der gewaltigen Höhe von 400 geplanten Metern bezog sich dieses Projekt auf das überragende Monument der Ingenieurbauweise, den Eiffelturm, den es um 100 Meter überragen wollte. Hier wurde der Prozeß der Montage der Eisen- und Stahlelemente wie der der statischen Kräfteverhältnisse im Jahre1889 im Sinne der Ingenieur-Ästhetik zur Aussage des Monumentes selbst genutzt - ohne historisierende Verbrämung. Es stand für den Fortschritt auf der Hundertjahrfeier der Französischen Revolution.

Dynamischer Raum

Das „wirklich konstruktive Schaffen" (Mies van der Rohe) wurde im deutschen Konstruktivismus mit dem Vorbild des im Bau befindlichen Gerüstes - wie es schon 1851 in Paxtons Kristallpalast entstanden war - in Verbindung gebracht. Die dem Zeitwillen gemäße Bauweise war der Skelettbau (Abb. 2); er wurde entsprechend mit jenen Eigenschaften in Verbindung gebracht, die schon Abbé Laugier in seinem „Essay sur l´architecture" 1755 der Urhütte zuschrieb - mit Nützlichkeit und Einfachheit. Doch Mies setzte den „Haut- und Knochenbau" nicht gleich Architektur, sondern dieser war elementarer Kern eines Abstraktionsvorganges, um den herum sich die neuen Vorstellungen von Raum und Zeit erst entfalten konnten. Denn das Wirksamste an der Skelettbauweise war deren Umkehrung: der leere Raum. Erst mit den Entfaltungsmöglichkeiten zu einem fließenden Raumerleben manifestierte sich die eigentliche „geistige" Qualität des Bauens, die über das Nützliche und Funktionale hinauswies. Architektur als „Licht und Raum atmendes Gefüge" (5) - das war sein baukünstlerisches Anliegen. Mit der offenen Raumgestaltung sublimierte Mies van der Rohe, wie viele Avantgardearchitekten der Zeit, ein raumzeitdynamisches Erleben, wie es die veränderten urbanen und verkehrstechnischen Bedingungen hervorriefen: „Ein stetes flukturieren, seitwärts und aufwärts, strahlenhaft, allseitig meldet dem menschen, daß er den unwägbaren, unsichtbaren und doch allgegenwärtigen raum - soweit die menschlichen beziehungen und heutigen vorstellungen reichen - in besitz genommen hat." (6)

Dieses dynamische Raumerleben wurde 1929 als neue Lebensqualität eines „befreiten Wohnens" (7) von Sigfried Giedion für den sozialen Wohnungsbau eingefordert. Hier in den neuen Räumen aus „Licht, Luft, Öffnung" sollte sich ein neuer zeitgemäß lebender Menschentypus aufhalten können, der zugleich sportlich und diszipliniert, dynamisch und rational seinen Alltag gestaltete. Leichtes bewegliches Mobiliar sollte ihm Bewegungs- und Handlungsspielraum ermöglichen. Selbst der Schulhof wurde in dem Projekt der Peterschule von Hannes Meyer und Hans Wittwer 1927 in Basel nach Licht und Luft ausgerichtet und aus dem Schatten der umliegenden Bebauung herausgehoben, um auch hier dem mobilen sportlich jungen Menschen sein zeitgemäßes architektonisches Aktionsgerüst mit einem freien Raum zu geben.

Abb. 2 Mies van der Rohe: Farnsworth House 1946

Wandernde Stadt

Seit der Industrialisierung des Bauens wurde der Lebensraum „mobiler denn je" gestaltet und gehörte, so Hannes Meyer, zu den architektonischen Innovationen wie "Massenmietshaus, Sleeping-Car, Wohnjacht, Transatlantique", die den Lokalbegriff der Heimat untergruben. „Das Heute verdrängt das Gestern in Stoff, Form und Werkzeug..." (8) Dieser Prozeß der Industrialisierung hat seitdem die Bauprogramme durch zweckorientierte Standardisierung, Typisierung, Rationalisierung und Vorfabrikation bestimmt und weiterentwickelt in Elementarbauweise, Fertigungsorganisation und Modulartechnik: Beispiel Raumzellenbauweise in Stahlbeton von Herbert Ohl und Bernd Meurer aus der Ulmer Hochschule (1959). (9) Zweckmäßigkeit, Konstruktions- und Materialgerechtheit

verbanden sich mit Überlegungen zur Wirtschaftlichkeit und Schnelligkeit und gerieten nur allzuoft unter die Profitmaximierung eines Bauwirtschaftsfunktionalismus. Hierbei ging die Raumqualität als eine „geistige" Qualität des Bauens verloren. Am Ende der zwanziger Jahre sah Martin Wagner das Bauen ganz im Zeichen eines dynamischen Bauwirschaftsfunktionalismus. (10) Er ließ 1931/32 einen Wettbewerb zum „Wachsenden Haus" ausschreiben, das ebenso schnell aufgebaut wie wieder abgebaut werden konnte, um sich den Anforderungen der Zeit anzupassen. Aus diesem Prozeß schloß er auf den Städtebau, der sich für ihn ebenso dynamisch nach den Gesetzen des Auf- und Abbaues vollziehen sollte. Den Motor dieser städtebaulichen Dynamik sah er allein in Wirtschaft und Industrie, nach deren Plänen und Investitionen sich der Städtebau auszurichten habe. Der Alexanderplatz in Berlin sollte das Vorzeigeobjekt dieses bauwirtschaftlichen Funktionalismus sein. Und um der Dynamik des städtebaulichen Wachstums ganz zu genügen, plante er mit der Ausschreibung des Wettbewerbes zum Alexanderplatz zugleich den Abriß seiner Bebauung auf das Jahr 1955: „Dem Städtebauer und dem Bautechniker wird die Aufgabe gestellt sein, das Investitionskapital wanderungsfähiger zu machen und von starrer Objektgebundenheit zu befreien,...Wie, wandernde Arbeitsstätten, wandernde Heimstätten, wandernde Konsumstätten sollten wir bauen? Die Vorstellungen von wandernden Straßen, Städten und Stadtteilen mag uns ganz unausführbar erscheinen und ist es wohl auch noch für eine Reihe von Jahren." (11)

Die Vision von wandernden Städten sollte in den sechziger Jahren weiterentwikkelt werden. Als Reflex auf die explodierenden chaotischen Stadtwachstumsprozesse der sechziger Jahre - die Unwirtlichkeit der Städte (Mitscherlich) - entwarfen Architekten und Stadtplaner zu dieser Zeit Visionen von wandernden High-Tech-Stadt-Maschinen, die radikal den ganzen Planeten als eine in Bewegung gesetzte Verstädterung planten: Die englische Gruppe "Archigram" (12) - hier das Beispiel der "Walking City" (1964), (Abb. 3) von Ron Herron - sowie die japanischen Metabolisten (deren Name sich aus Veränderung und Umwandlung ableitet) ver-

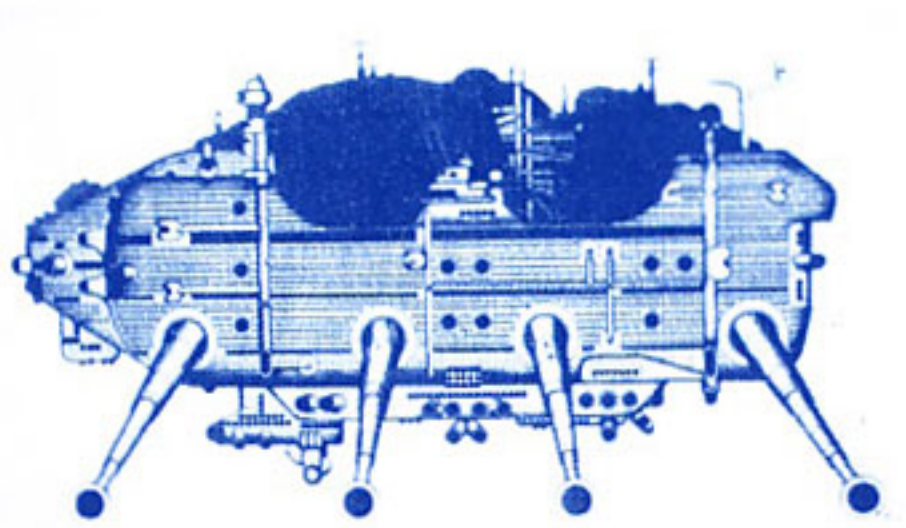

Abb. 3 Ron Herron: Walking City, 1964

weigerten jede Ortsgebundenheit, forderten eine Reform der Eigentumsrechte des Baugrundes sowie des Meeres- und Luftraumes, um die autoritären „Master-Planning" in ein anpassungsfähiges flexibles „System-Planning" umzuwandeln.

Nicht nur das Land, auch der Himmelsraum eröffnete sich als neue Eroberung von Lebensmöglichkeiten - architektonische Phantasien, die durch die Raumfahrt ausgelöst wurden. Buckminster Fuller plante 1968, schwebende geodätische Himmelskörper, bewohnbar und klimatisiert nach dem aerodynamischen Prinzip der Heißluftballons, während seine Anhänger nach demselben Konstruktionsprinzip der geodätischen Kuppeln aus Blech und anderen Materialien ihre wanderen Drop Cities in Arizona improvisierten.

Seit den Anfängen der Industrialisierung des Bauens bis zu den geodätischen Himmelskörpern wurde ein Prozeß ausgelöst, der sich zum Bruch mit den traditionellen vitruvianischen Werten der Architektur von Schönheit, Zweckmäßigkeit und Dauerhaftigkeit (venustas, utilitas, firmitas) bekannte: statt dessen Flexibilität, Mobilität und Dynamik.

Um so widersprüchlicher ist es, daß in Hong Kong, dieser Hochburg einer flexiblen, dynamischen Systembauweise noch Traditionen vorherrschen, die die ortlosen abstrakten Systeme wieder an Kräfte des Ortes binden wollen. Sie beziehen sich auf die Feng-Shui-Methode, die sich auf Lage und Organisation der Bauwerke auswirkt und nach dem Yin/Yang-Prinzip polarisiert ist. So wird die Rationalität dieser Bauweise durch Um-

und Durchbrüche für die positiven Kräfte gleichsam wieder zur Ortsgebundenheit verpflichtet.

Heute leben wir am Ende jenes Mobilitätszwanges, nach der die Stadt jeweils das neueste Bild der Moderne darbieten muß: „Was wir gerade erlebt haben, ist die Rücknahme der letzten großen Stadtfigur dieser Art: das Ungültigwerden der Industriestadt. Die Industrialisierung ist heute Struktur geworden. Einerseits gehört sie zum formalen Bestand der historischen Stadt...andererseits radikalisiert sie sich in der Unauffälligkeit ihrer elektronischen Übersetzung zu einer nie gekannten Flüssigkeit städtischer Verhältnisse. (13)

Architektur als „Ereignis" des Dekonstruierens

Von der Metamorphose über die Mythologie des Alltags zur zeitlichen Modulation

Entwickelte sich bisher prozess-orientiertes Bauen von der dynamisierten Konstruktion über den bewegten Raum bis zu wandernden Städten auf der Basis hochtechnisierter und industrialisierter Möglichkeiten, so handelt der zweite Ansatz von Architekturkonzeptionen, die sich nicht zukunftsoptimistisch auf ein stabiles Wirklichkeits- und Technikvertrauen gründen und skeptisch die alles durchdringende Ratio von Planung und Bauen in Frage stellen. Diese Konzepte sind vor allem am Diskurs der Kunst und der Literatur der Avantgarde ausgerichtet, die selbst die Architektur des Denkens am Anfang der zwanziger Jahre durch die kulturelle Erschütterung und den Schock des Ersten Weltkrieges metaphorisch einstürzen ließen: „Es gibt keine Pfeiler und Stützen, keine Fundamente mehr, die nicht zersprengt worden wären", erkannte Hugo Ball 1917, „es gibt keine Perspektive mehr in dieser moralischen Welt. Oben ist unten und unten ist oben...Die Prinzipien der Logik, des Zentrums, der Einheit und Vernunft wurden als Postulate einer herrschsüchtigen Theologie durchschaut. Der Sinn der Welt schwand. Chaos brach hervor." (14)

Während die Konstruktivisten dieses „bedrohliche Chaos" (Mies van der Rohe) durch rationale Konzepte zu bannen und zu überwinden hofften, ging es in dem Konzept der Expressionisten und Dadaisten vielfach darum, jenseits aller logischen und vernunftsmäßigen Bindungen das Chaos als jenen Punkt X einer neuen Selbstbegründung zu sehen, aus der heraus sich die Kultur erneuern sollte - und damit auch das Bauen. Transistorische und prozessuale Konzepte, von metamorphotischen bis zu montageartigbewegten, fordern eine substantielle Veränderung der Lebensgestaltung. „Man war der gefangene eines erstarrten raumclichés geworden", so der Kulturphilosoph Carl Einstein, „und hatte vergessen, daß die erlebten räume ungemein verschieden gebaut und gestaltet sind, raum ist ein stück, eine auswahl menschlicher erfahrung, die stets abgeändert werden kann." (15)

Metamorphose als poetologisches Prinzip der Architektur

Der expressionistische Architekt Hermann Finsterlin führte am Anfang der zwanziger Jahre das Bauen in den fiktiven Urzustand einer dauernd sich verändernden Wohnhöhle (Abb. 4) zurück. Seine biomorphen Formen setzten Assoziationen zum Ungegliederten, Sphärischen des Keims und der Amöbe frei. Aus diesen primären Formqualitäten suchte er vorrationales räumliches Erleben herzustellen, das körperhaft erfahren und sinnenhaft vermittelt wurde. In dieser latenten amorphen Bewegungs- und Verwandlungsfähigkeit sah er seine Architektur als ein organisches „Bauwachsen", das von den Kräften der „Allnatur" bewegt wurde. Der Bau war in seiner Unabgeschlossenheit der Vorzugsort, in dem das organische Lebensnetz das Schaffen bestimmte und Zeichen für eine kulturelle Umwertung setzte - weg von der rational bestimmten Epoche hin zu einer „höheren" Baukunst, die ins organische Seelische" wuchs. (16) Leben und Natur wurden ebenso mystisch aufgeladen wie das Bauen auch.

Abb. 4 Hermann Finsterlin: Entwurf, 1920

Finsterlins Visionen wirkten weiter in das Bauen des organischen Funktionalismus, unmittelbar auf das prozessorientierte Bauen eines „Endlosen Hauses" von Frederick Kiesler in den fünfziger Jahren. (17) Er forderte die Schaffung einer neuen Biotechnik im Einklang mit dem Menschen. Das poetologische Prinzip der Biomorphose war verwandt mit jenen Prozessen in Malerei und Plastik, die zeitgleich von Miro bis Baumeister, von Arp bis Moore reichen.

Vitalisierung des Bauens durch Mythologisierung des Alltags

In der Absicht, Kunst und Leben zu verschmelzen, schuf Kurt Schwitters seit 1923 in Hannover den Merzbau (18), dessen Prinzip des Wachsens und der stetigen Wandlungen ihn sein Leben lang beschäftigte, so daß Lebenszeit und Bauzeit identisch wurden (Abb. 5) - allerdings nur bis 1937, da er unter den politischen Bedingungen der Nationalsozialisten emigrieren mußte:

„In intensiver jahrelanger Arbeit war es Schwitters gelungen", so die Beschreibung seines Freundes Hans Arp, „seine Wohnung völlig zu merzen. Durch die Höhlungen, Schlünde, Abgründe und Spalten drangen die Merzsäulen empor, kunstvoll errichtet aus Latten, rostigen Schrottteilen, Spiegeln, Rädern, Familienportraits, Federungen, Zeitungen, Zement, Farben, Gips und Leim..." (19)

Im Montage-Prinzip entstand hier eine Innenarchitektur in seinem Elternhaus in Hannover, die vom Keller bis zum Dachboden sich ständig veränderte und ein räumliches Labyrinth entwarf, in dem Materialien, vom Zeitgeist gesättigt, Spuren der Freunde, Aktuelles, Alltagswirklichkeiten, Weggeworfenes, Gefundenes eingearbeitet wurden - Materialien, die Zusammenhänge von Zeit, Leben, Zusammenleben, Spiel, Imagination, Traum filterten und einen dynamischen Prozeß des Wachsens auslösten, der auch über die „Leiche des Gegenstandes" (Schwitters) hinwegging. Hier formte sich das stetig verwandelnde Subjekt seinen sich mit ihm ändernden Raumkörper - in einem im nietzscheanischen Sinne sich immer wieder relativierenden unendlichen Prozeß.

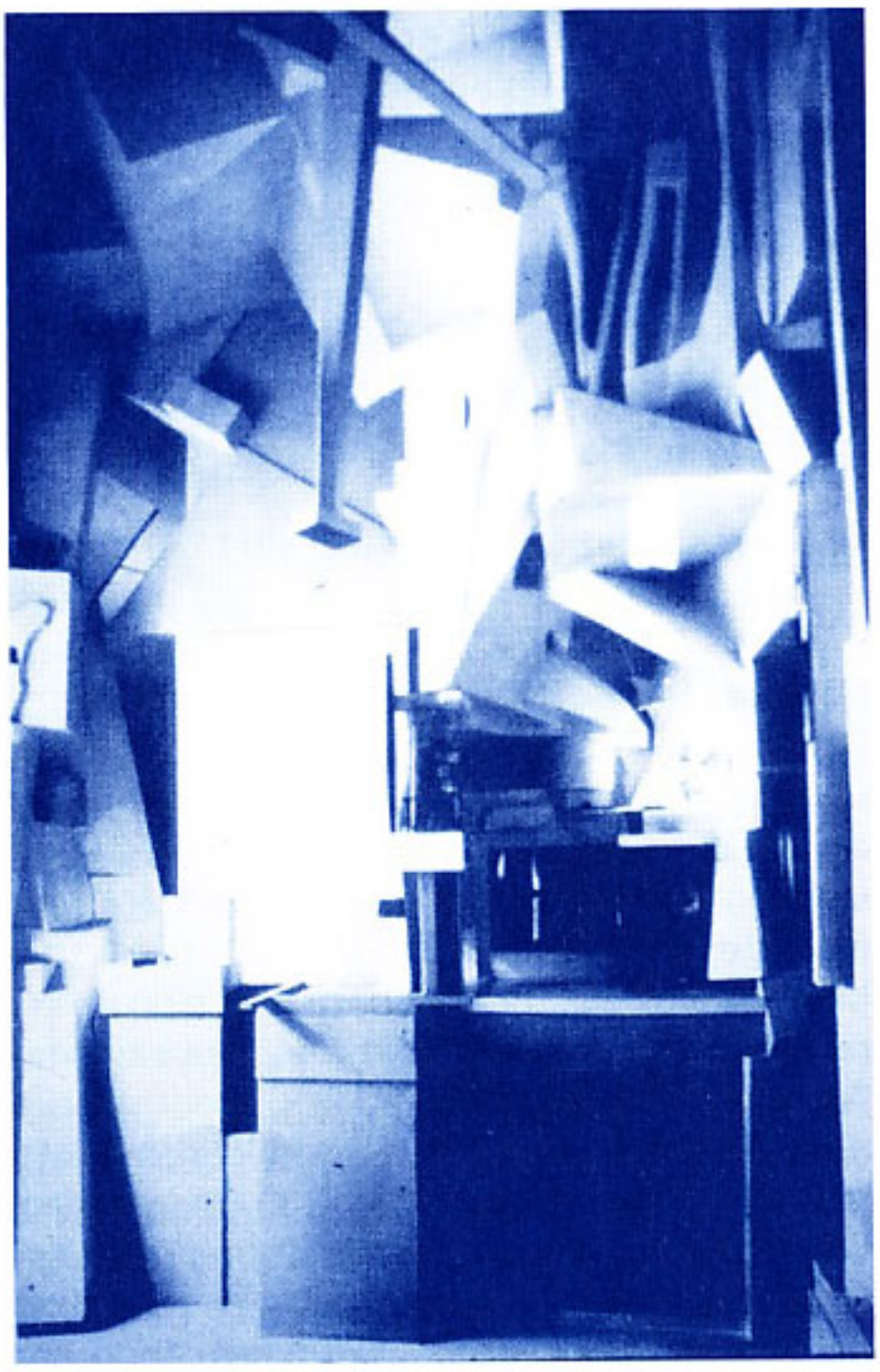

Abb. 5 Kurt Schwitters: Merzbau 1923

Idee und Konzept des Merzbaues, durch Mythologisierung des Alltags den Bauprozeß zu vitalisieren und das Leben zu ästhetisieren, wirkte weiter auf die aktionistischen Pläne von Jean Tinguely, der in der Aufbruchstimmung des Pariser Mai 1968 ein Gemeinschaftsprojekt in „kollektiver Kreativität" und „Partizipation" - wie er sagte - zusammen mit Niki de St. Phalle, Bernhard Luginbühl, Daniel Spoerri, Larry Rivers u. a. im Wald von Fontaineblau - ohne Baugeneh-

migung - plante: ein wildes Bauungeheuer, das Tinguely 1987 dem französischen Staat schenkte, um es vor Abriß zu bewahren. Die Künstler beabsichtigten hier in einem Antikonzept mit der Vorstellung aufzuräumen, daß der Konstruktivismus die Grundlage für ein hygienisches und konfliktfreies Funktionieren liefern könnte. Ihre Architektur hingegen eröffnet ein labyrinthisches Lebensnetz in das zu kleine, zu schwere, oft doppelte und täuschende Tore führen, in dem Treppen, dunkle Laufstege und Kammern den Menschen auffordern, hier jeden Schritt neu zu bedenken. Eine Architektur, die durchaus tektonisch stabil ist und zu der 300 Tonnen Stahl verarbeitet wurden, führt zu einem irritierenden und beunruhigenden, aber auch heiteren Sinnenspektakel mit Getöse, denn im Inneren dieser Installation rattert eine Maschine. Das Leben in diesem „Zyklopen" wirkt bedrohlich und soll zugleich mit List bezwungen werden. Der Benutzer begibt sich hier auf die Spuren von Odysseus.

Dekonstruktion: eine Architektur des „Dazwischen"

Haben wir bisher Grenzgänge zwischen Kunst und Architektur erlebt - die Metamorphose als poetologisches Prinzip der Architektur bei Finsterlin, die Vitalisierung des Merzbaues durch die Mythololgie des Alltags bei Schwitters, die „kollektive Kreativität" beim „Zyklopen" von Tinguely, so entsteht in den achtziger Jahren in der Architektur selbst ein Diskurs, der sich gegen die Perfektion der rationalen Konzepte und deren fugen- und bruchlose Stabilität wendet, da sie große Verdrängungspotentiale besäßen, denn - so die dekonsruktivistischen Theorien - müsse es doch auch in der Architektur um ein Bekenntnis zur destabilisierenden Erfahrung der Wirklichkeit, um eine fundamentale Aufkündigung des Wirklichkeitsvertrauens gehen, weil selbst die Natur weder linear noch determistisch geordnet sei. (20) Es handelt sich - so soll das Beispiel von Peter Eisenman zeigen - um das "Andere" der Vernunft im Bauen, dessen Unverfügbarkeit der Architekt zulassen und zugleich mitplanen soll - als eine Architektur des „Dazwischen", des „In Between". (21)

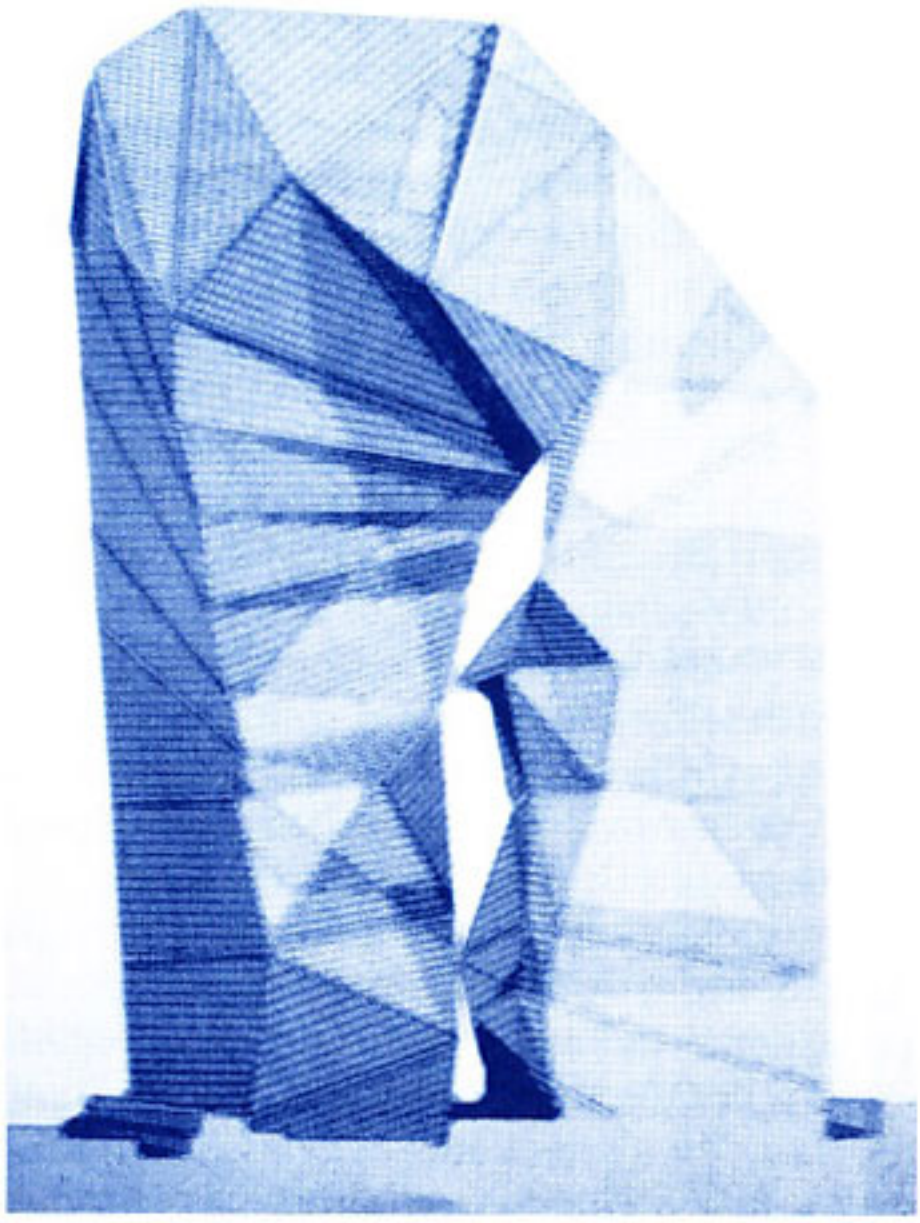

Abb. 6 Peter Eisenman: Max Reinhardt-Haus, 1992 (Modell)

Zunächst spiegelt das Raumprogramm des Max-Reinhardt-Hauses von Peter Eisenman (1992) (22) (Abb. 6) etwas von dem Zerstreuungsangebot der Metropole Berlin wider: Hotels, Sportstätten, Ladengeschäfte, Büros, Kinos, Vertretungen von Presseorganen und Werbeagenturen, Video- und Audiotheken - kein Anteil an Wohnungen. Der Bau bindet die Inhalte in einen kaleidoskopisch wirkenden Körper, der in seiner bogenförmigen Erscheinung ein latentes Bewegungs- und Verwandlungspotential kristallisiert.

Das Gebäude trägt den Namen des expressionistischen Regisseurs Max Reinhardt, weil es auf dem Gelände des ehemaligen Schauspielhauses, in der Nähe von Friedrichstraße und Unter den Linden, errichtet werden soll. Dieses von Hans Poelzig erbaute Theater, das als erster Repräsentativbau der Weimarer Republik am 28. November 1919 eröffnet wurde, überhöhte mit seinem runden Kuppelsaal die Idee von einer demokratischen Volksbewegung, die sich als geschlossene Zuschauereinheit in dieser geschlossenen Form aufgehoben sah. (23)

Die kaleidoskopische Form des Eisenman-Baues widersetzt sich dem Zentrums-Gedanken als nicht mehr realistisches Konzept durch Dezentralisierung. Es widersetzt sich auch den naheliegenden Analogien zu expressionistischen Entwürfen einer "Stadtkrone". Es scheint sogar, daß Eisenmann diese durch das Prinzip des Morphing geradezu verfremden möchte. Ging es in den expressionistischen Bauten darum, als Kathedralen des Volkes nach dem Ersten Weltkrieg wieder Zentren der Bildung, der Kultur und der geistigen Identifikation zu schaffen, steht dieses multimediale Gebilde für sich - eine Stadtkrone ohne überhöhende Botschaft, gleichsam sich selbst inszenierend, solitär, maßstäblich über alle städtischen Bindungen und Blockstrukturen hinweg. Der Baukörper selbst ist die Botschaft einer unwägbaren, prozessualen Selbstdarstellung. Diese ist nach Angaben des Architekten mathematischen und geometrischen Prozessen entlehnt - dem Prinzip der „Faltung" und des Möbius-Bandes. „Anders als der Raum der klassischen Sehordnung", meint Eisenmann, "überwindet der Gedanke des gefalteten Raumes die Wahrnehmungsfixierung zugunsten einer zeitlichen Modulation. Durch die Faltung wird nicht länger die planimetrische Projektion bevorzugt; statt dessen gibt es eine veränderliche Krümmung...Die Faltung ist eine Form des affektiven Raums, der jene Aspekte betrifft, die nicht mit der Effektivität assoziiert sind, jene Aspekte, die über die Vernunft, die Bedeutung und die Funktion hinausgehen." (24) Die Form des Bauwerks scheint sich gleichsam selbst zu organisieren - von einem Prozeß her, der das Innen und Außen der Architektur neu formuliert.

Vieldeutig spielt dieser Baukörper in seiner prozessualen Struktur mit der Komplexität, die die Stadt als facettenreiches Gebilde widerspiegelt. Doch auch diese Komplexität ist allein nur Wirkung, nicht Inhalt. Denn das Gebäude wird wie jedes der riesigen kommerziellen und multimedialen Zentren funktionieren, die die Kaufkraft aus den Quartieren abziehen und zugleich durch ihr Überangebot oftmals leerstehen. Komplexität ist aber eine urbane Lebensqualität, die wie die urbane Dichte durch vielschichtige Interaktivitäten ausgezeichnet ist, die kleinste Teilbereiche der Stadtgesellschaft zu erfassen vermag und deshalb dazu fähig ist, sich gegen einseitige Vereinnahmungen durch den Geldmarkt zur Wehr zu setzen. (25) Doch das kann und wird das Gebäude nicht einlösen, da es von einem Netz aus Public Relation und Vermarktungsstrategien geleitet wird und zudem ohne Wohnungen konzipiert ist.

Prozesse heute: „Wandel ohne Wachstum?"

Welche Prozesse - so fragen wir nun zum Schluß - sind notwendig, um Architekturkonzepte zu erschließen, die urbanem, sozialem Zusammenleben Identität und Form geben - angesichts dessen, was jetzt auch weiterhin unter den urbanitätsfeindlichen Strategien der Immobilien-Developer passiert. Denn letztendlich geht es ja immer noch um den Stadtbewohner und seine Nutzung, sein Leben in diesen Räumen und nicht darum, Raumprogramme von Hotels und multimedialen Zentren zu absolvieren. Das Wozu müßte also auch und vor allem mit dem Warum verbunden werden - vom kleinsten Detail bis zum Städtebau.

Wir haben gesehen, wie die Architektur in der Allianz mit der Technik die Kultur der Maschine assimilierte und zu systemorientierten Konzepten verarbeitete, die zu einer neuen Lebensqualität, zu „befreitem Wohnen" verhelfen sollten. Vom Massenmietshaus über das wandernde Haus zur mobilen Stadt veränderten sich die Architekturen zu systemorientierten Prozessen einer Beschleunigung und Veränderung der Lebensverhältnisse.

Wir haben außerdem gesehen, wie das rationale Einverständnis mit dem technisch-industriellen Fortschritt in Frage gestellt wurde; Skepsis verband sich mit destruierend-konstruierendem Spiel als einer Annäherung an authentische Lebenweise. Diese Architekturen treten als eine Art Widerlager im Kontext der rationalen Konzepte auf - metamorphotisch, poetisch, narrativ, kollektiv-individualistisch, dekonstruktiv.

Diese Prozesse der gegensätzlichen Architekturkonzepte sind nicht abgeschlossen. Vielmehr werden sie im Kontext urbanen Zusammenlebens neu bedacht werden müssen. Verstehen wir den „Zeitwillen" von Mies van der Rohe als Wegweiser zeitgemäßer Entwicklungen, so müßte er heute als ein „Wille zum urbanen Zusammenleben" neu gedeutet werden und in diesem Sinne die Gestaltung herausfordern.

Am Ende des Industriezeitalters steht die Architektur als Prozeß im Kontext eines „Wandels ohne Wachstum" (26), wie es der deutsche Beitrag auf der VI. Architektur-Biennale in Venedig 1996 am Beispiel der „internationalen Bauausstellung Emscher Park" veranschaulichte. Architektur, Städtebau, Landschaftsplanung und Landschaftsarchitektur sind baukulturelle Prozesse einer ökologisch-ökonomischen Erneuerungstrategie, deren Kriterien zurückzuführen sind auf die UN-Konferenz in Rio: „Kein weiterer Flächenverbrauch, sondern der Übergang zur Kreislaufwirtschaft in der Flächennutzung; die Verlängerung der Nutzungsdauer von Gebäuden und Produktionsanlagen durch Instandhaltung, Modernisierung und Umnutzung; Neubau nur nach den Prinzipien ökologischen Bauens; Transformation der Produktionsstruktur in der Region hin zu ökologisch verträglichen Produkten und Produktionsverfahren." (27) In diesem Zusammenhang entwickelt sich Architektur selbst zu einem „originären Innovationsimpuls", der nicht nur ökonomisch-ökologische Anforderung in Form bringt, sondern auch selbst neue Formen im öko-technischen System anstößt. (28)

Anmerkungen

1. Ludwig Mies van der Rohe: Manuskript zum Brief an Walter Riezler, 1927, zit. nach Fritz Neumeyer: Mies van der Rohe. Das Kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst, Berlin 1986, S. 229

2. Laszlo Moholy-Nagy: Malerei Fotografie Film 1925. Bd. 8 der Bauhausbücher. Reprint Hrsg. Hans M. Wingler der Ausgabe von 1927, S. 36

3. vgl. Anm. 1

4. vgl. Adolf Max Vogt: Schräge Architektur und aufrechter Gang. Was hat sich in vier Jahren „Dekonstruktion" in der Architektur verdeutlicht?, in: Gert Kähler (Hrsg.): Schräge Architektur und aufrechter Gang. Dekonstruktion: Bauen in einer Welt ohne Sinn? Braunschweig/Wiesbaden 1993, S. 24 ff.

5. Fritz Neumeyer, Anm. 1, S. 237

6. Laszlo Moholy-Nagy: Vom material zu architektur (1929), Reprint Hrsg. Otto Stelzer, Mainz/Berlin 1968, S.222

7. Sigfried Giedion: Befreites Wohnen, Zürich 1929

8. Hannes Meyer: Die Neue Welt, in: Das Werk, 13, H. 7,1926, S. 205 ff.

9. vgl.: Hochschule für Gestaltung Ulm. Hrsg. Herbert Lindinger, Berlin 1987, S. 204/205

10. vgl. Lodovico Scarpa: Abschreibungsmythos Alexanderplatz, in: Die Metropole. Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert, Hrsg. Jochen Boberg, Tilman Fichter, Eckhardt Gillen, München 1986, S. 126 ff.

11. ebd., S. 127

12. Archigram: Abkürzung für „architectural telegram", Name einer Zeitschrift, die 1961 bis 1970 von sechs jungen Architekten in London herausgegeben wurde: Warren Chalk, Peter Cook, Dennis Crompton, David Greene, Ron Herron und Mike Webb.

13. Dieter Hoffmann-Axthelm: Die dritte Stadt. Baustein eines neuen Gründungsvertrages, Frankfurt/M 1993, S. 241

14. Hugo Ball: Kandinsky. Vortrag gehalten in der Galerie Dada. Zürich, 7. April 1917, in: Hugo Ball. Der Künstler und die Zeitkrankheit. Hrsg. Hans Burkhard Schlichting, Frankfurt 1984, S. 41

15. Carl Einstein, zit. nach: Heidemarie Oehm: Die Kunsttheorie Carl Einsteins, München 1976, S. 73

16. Hermann Finsterlin, zit. nach: Reinhard Döhl: Hermann Finsterlin. Eine Annäherung, Stuttgart o. J., S. 75

17. vgl. Frederick Kiesler: Inside the Endless House, Art, People and Architecture, New York 1966

18. vgl. Hanne Bergius: Kurt Schwitters. Aspekte zu Merz und Dada, in: Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905 - 1985, London/München 1985/86, S. 441 - 449

19. Hans Arp, zit. nach Werner Schmalenbach: Kurt Schwitters, München 1984, S. 138

20. vgl. Wolfgang Welsch: Das weite Feld der Dekonstruktion, in: Gerd Kähler (Hrsg.) Schräge Architektur und aufrechter Gang. Dekonstruktion: Bauen in einer Welt ohne Sinn?, Braunschweig/Wiesbaden 1993, S. 50 ff.

21. vgl. Peter Eisenman: Aura und Exzess. Zur Überwindung der Metaphysik der Architektur, Hrsg. Ullrich Schwarz, Wien 1995

22. vgl. Pippo Ciorra: Peter Eisenman: Bauten und Projekte, Stuttgart 1993, S. 200 ff.

23. vgl. Julius Posener: Hans Poelzig. Sein Leben. Sein Werk, Braunschweig/Wiesbaden 1994, S. 127 ff.

24. Eisenman, Anm. 21, S. 211/212

25. vgl. Dieter Hoffmann-Axthelm: Anm. 13, S. 245

26. Kunibert Wachten (Hg.): Wandel ohne Wachstum? Stadt-Bau-Kultur im 21. Jahrhundert, Braunschweig/Wiesbaden 1996

27. Karl Ganser: Architektur als Prozess. Die Internationale Bauausstellung Emscher Park, in ebd., S. 79

28. ebd.

Abbildungen

Abb. 1

Tatlin: Turm der III. Internationale, 1919/20 (Modell)

Abb. 2

Mies van der Rohe: Farnsworth House 1946

Abb. 3

Ron Herron: Walking City, 1964

Abb. 4

Hermann Finsterlin: Entwurf, 1920

Abb. 5

Kurt Schwitters: Merzbau 1923-37

Abb. 6

Peter Eisenman: Max Reinhardt-Haus, 1992 (Modell)

Prof. Dr. Hanne Bergius
Burg Giebichenstein
Hochschule für Kunst und Design Halle
Architektur- und Designgeschichte