

Persistenter Identifier: 1571051867188_1988
Titel: ARCH+ : Zeitschrift für Architektur und Städtebau
Ort: Stuttgart
Datierung: 1988
Strukturtyp: volume

Lizenz: [Rechte vorbehalten - Freier Zugang](#)
PURL: https://digibus.ub.uni-stuttgart.de/viewer/image/1571051867188_1988/1/

Abschnitt: Das Verschwinden der Architektur. Teil 2: Das Erscheinen des Raums
Autor: Kuhnert, Nikolaus
Wagener, Wolfgang
Strukturtyp: article

Lizenz: [Rechte vorbehalten - Freier Zugang](#)
PURL: https://digibus.ub.uni-stuttgart.de/viewer/image/1571051867188_1988/170/LOG_0038/

Auf den ersten Blick mag es überraschen, Norman Foster und Richard Rogers, aber auch Renzo Piano als Architekten vorzustellen, die sich in ihren Entwürfen mit der Stadt auseinandersetzen.

Bei Rogers ist es sicherlich eine Reminiszenz an seine italienische Herkunft, aber auch an die ersten Auseinandersetzungen um den weiteren Weg der Moderne: den CIAM Kongreß *The Heart of the City*, 1952, die Beiträge von Ernesto Rogers, seinem Onkel, in *Casabella Continuita* zwischen 1955 und 1962 und die Schriften von Bernhard Rudofsky, *Streets for people* und *Architecture without Architects* – Bücher, auf die sich auch Norman Foster immer wieder bezieht. Hier begann, was später unter verschiedenen Namen Furore machen sollte: Contextualismus, Rationalismus, Postmoderne. Gemeint war damals aber nur die Frage nach der weiteren Zukunft der Moderne, bevor sich die Frage mit anderen Interessen mischte und zu einer Moderne-Kritik wurde, die sich später zu einer grundsätzlichen Abwendung ausweitete: wie läßt sich das Schisma der Moderne korrigieren, statt belebter, mit Menschen bevölkerter Räume, statt Plätzen also, nur Leerräume zwischen Solitären geschaffen zu haben?

Die Frage ist heute wie damals unbeantwortet, nachdem sich alle Versuche als Irrwege entpuppten: der Contextualismus mit der Thematisierung der Stadt unter dem Aspekt von Figur-Grund-Beziehungen, der Rationalismus mit der Thematisierung der Stadt unter dem Aspekt von Typus-Gewebe-Beziehungen und die Post-Moderne mit der Thematisierung der Stadt unter dem Aspekt ihrer archetypischen Grundlagen. Der Anspruch nach Entwerfen im städtischen Kontext verkam zum wahllosen Verteilen von Monumenten über die Stadt, der Anspruch nach historischer Analyse zur nachgeschobenen Rechtfertigung für willkürliche Entwürfe.

Ausgangspunkt dieser Diskussion war ein Mißverständnis. Es geht auf die Arbeiten von Saverio Muratori zurück. In *Studi per una operante storia urbana* zeigt er am Beispiel von Venedig, wie sich im Verlauf von mehreren Jahrhunderten bestimmte Typen, *casa à calle*, *casa shiera* ..., entwickelt und erhalten haben. Muratori begründet so eine neue Richtung der Stadtbaugeschichte, jüngster Vertreter ist Gianfranco Caniggia (vgl. 85 ARCH⁺), als auch die, sich sicherlich fälschlicherweise auf Muratori berufende Richtung des italienischen Rationalismus, wie sie Aldo Rossi vertritt. Stadt sieht diese Richtung ausschließlich unter dem Aspekt der Permanenz, der langen Lebensdauer von Bauten.

Damit ist das Mißverständnis in der Welt. Denn was bei Muratori eine Erweiterung des architektonischen Repertoires war – die Kategorien Typus, Gewebe und Organismus –, ist nun, ihres historischen Zusammenhangs entkleidet, nur noch ein Beispiel für die Dauerhaftigkeit städtischer Strukturen als solcher – und damit Vorbild für eine Architektur, die sich nicht mehr durch Bezugnahme auf Lebensformen und Funktionen zu legitimieren sucht. Ganz im Gegenteil: sie werden als flüchtig und unbeständig diffamiert, als unfähig, Form zu bilden.

Dieser Argumentation geht ein verschwiegener Idealismus voraus: er sieht im Besonderen nur eine Variation, eine Transformation

Nikolaus Kuhnert, Wolfgang Wagener

DAS VERSCHWINDEN DER ARCHITEKTUR

TEIL 2: DAS ERSCHEINEN DES RAUMS

oder Metamorphose eines Allgemeinen, des Archetyps oder der Urhütte. Mußte die Kritik an der Moderne zwangsläufig so enden? Gab es keinen anderen Ausweg als den Marsch in den Neu-Platonismus?

Die Positionen von Richard Rogers, Norman Foster und Renzo Piano sind eindeutig. Sie plädieren für einen rigorosen Realismus. Gefragt sind bei ihnen Wachstum und Wandel, Transformation und Permanenz in Architektur und Stadt. Ausgangspunkt ist ein anderes Verständnis von Stadt und Architektur: Stadt wird betrachtet unter dem Gesichtspunkt des Wandels, Architektur unter dem Gesichtspunkt der Veränderbarkeit.

People's places zu schaffen, ist der Anspruch von Richard Rogers. Folgerichtig wendet er sich einem Problem zu, das scheinbar jeden architektonischen Diskurs sprengt, da es das Flüchtige und Unbeständige verkörpert: der Frage des Schauspiels der Menschen, der Frage unterschiedlicher und sich ständig verändernder Lebensstile, der Frage der *activities* – sie werden betrachtet in der besonderen Form von *overlapping activities*. Am Beispiel des Hauses interessieren so die Übergänge von bedienten und dienenden Räumen, am Beispiel der Stadt die Übergänge vom Haus zum öffentlichen Raum: Geschäfte, Arkaden, Wohnungs- oder Büroeingänge. Haus, Arkade, Straße, Platz und Stadt lassen sich so lesen als Übergänge unterschiedlichen Verhaltens. Neu ist die bewußte Akzentuierung dieser Grenzen.

BAUKONZEPT

Richard Rogers geht in zweierlei Weise vor: zum einen sieht er das Gebäude als eine Folge von Raumschichten, in Plan, Schnitt und Aufriß, die durch die festen Elemente gegliedert werden. Zum anderen sucht er Horizontale und Vertikale als eine Folge von Raumschichten zu überlagern.

Was bedeutet dann noch Fassade – beispielsweise beim Centre Pompidou: die erste Schicht der Rolltreppen, die zweite Schicht der Windverbände, die dritte Schicht der Laubengänge, die vierte Schicht der Stahl-

konstruktion oder die fünfte Schicht der Glaswände? Ist Fassade überhaupt noch ein angemessener Begriff? Ist nicht eher von einem verlängerten Grundriß der Piazza zu sprechen, mit Rolltreppen, Arkaden, Cafeteria und Ausstellungsräumen?

Gebäude dieser Art widersprechen jedem traditionellen Begriff von Architektur. Eine Fassade, die sich als Fortsetzung der Piazza, Außenwände, die sich als Folge geschichteter Räume begreifen lassen, und ein Baukörper, der eher an eine transparente Struktur denken läßt als an überkommene, durch Masse und Körperlichkeit sich auszeichnende Bauformen.

Dieses Architekturkonzept zieht die Konsequenzen aus der Entmaterialisierung der Architektur, die im 18. Jahrhundert mit den Ingenieurkonstruktionen, der graphischen Statik, mit der Trennung der Konstruktion in Zug- und Druckglieder und neuen Baumaterialien einsetzt: mit Gußeisen, Stahl und Glas, mit Konstruktionen für Brücken und Hallen, die im Paxton'schen Kristallpalast und dem Eiffelturm ihre Triumphe im 19. Jahrhundert feierten.

An die Stelle der durch Masse und Körper definierten Bauten treten in dieser Tradition leichte und transparente Konstruktionen. Raum stellt sich nicht mehr als eine Frage von Masse und Körper, sondern ist eine Frage sich mehrschichtig überlagernder, transparenter Konstruktionen, die erst durch die Überlagerung, die Mehrschichtigkeit, Tiefe, die dritte Dimension der Architektur, wieder erzeugen. Raumbildung und Baukörper sind nicht mehr eindeutig: die Überlagerung der einzelnen Schichten wird durch die Bewegung des Menschen als eine ständige Veränderung, eine ständige Veränderung des Baukörpers wahrgenommen, weil sich diese Schichten durch Bewegung immer etwas gegeneinander verschieben. Der Baukörper erscheint in seiner ganzen Dimension erst durch Bewegung, durch den menschlichen Gebrauch, durch Räume in Aktion – es ist das Arbeiten mit dem nicht-perspektivischen Raum, der Umgang mit beweglichen Fluchtpunkten. Die Grenze Körper-Raum kann wechselseitig Figur oder Grund sein, zur Kulisse oder Bühne werden – die Fassade beispielsweise zum Hintergrund der Piazza oder zur Bühne für Gaukler, Schauspieler

oder Musikanten, um noch einmal vom Centre Pompidou zu sprechen.

Dieses Konzept mehrschichtiger Baukörper entspricht genau der Absicht Richard Rogers', *people's places* und *overlapping activities* zu ermöglichen. Das, was Rogers als *overlapping activities* versteht, kann verstanden werden als ein In-Szene-Setzen menschlichen Verhaltens. In diesem Sinn sind sie theatralische Ereignisse. Disposition, technische Ausstattung und Raum haben genau diese Szenen zu ermöglichen – durch Anordnung des Gebäudes zur Piazza, durch das Verständnis des Gebäudes als Erweiterung der Piazza mit Rängen, Aufgängen und Bühnentechnik – fast wie ein barockes Verwandlungsspiel.

GERÜSTE

Auch Renzo Piano geht es um *people's places*, obwohl er weniger die städtebauliche Bedeutung von Architektur akzentuiert. Ihn interessiert die Gebäudemachinerie, die *Macchina*, und die Möglichkeiten, mit dieser Maschine Raum zu modellieren: durch immaterielle Güter, die Dienste – Licht, Klang, Geruch, Klima. Piano setzt diese nicht greifbaren, aber doch konkreten Elemente raum-schaffend ein; er will den Raum riechbar, hörbar, spürbar – mit allen Sinnen erfahrbar werden lassen.

Vornehmliche Aufgabe der Modellierung des Raumes ist die Differenzierung von All-Räumen in eine Vielzahl von Räumen unterschiedlicher Nutzung und verschiedenartiger Charaktere. Die Raumszenarien werden eingesetzt, um den homogenen All-Raum in eine Vielzahl von Räumen zu verwandeln – in eine Kombination beispielsweise von Licht- und Klimaraum zur konzentrierten Arbeit, in eine Kombination von Licht-, Klang- und Geruchsraum zur entspannten Erholung. Raum kann in diesem Sinne als Wechsel von Licht- zu Klangräumen, von Geruchs- zu Tasträumen erfahren werden, als verschiedenartiger Reiz der Sinne; Raum ist mehr fühlbar durch Erregung der Nahsinne, mehr spürbar durch Erregung der Fernsinne. Grundsätzlich stellt Raum sich dar als ein unbegrenztes Spiel von Verwandlungen. Erzeuger dieser Verwandlung ist die *Macchina*, die Maschine Haus mit dem Equipment für Heizungs-, Klima- und Lichttechnik, Tragwerk und Serviceeinrichtungen. Sie ist das Material des immer mehr zum Gerüst werdenden Hauses.

Schon die historischen Ursprünge sind aufschlußreich: *Macchina*, die Apparatur, verweist auf temporäre Architekturen, wie „fahrende Festbauten“. Sie bezeichnen das „Künstliche des temporären Aufbaus einer mit Holzplatten, Gips und Farbe zusammengestückten Architektur-Maschine“ (Werner Oechslin).

Im Unterschied aber zu Festarchitekturen dieses Genres bezeichnet *Macchina* heute die Möglichkeiten der Steuerbarkeit der Maschine Haus. Neben die traditionelle Hardware – Baukonstruktion, Haustechnik und Baustoff – tritt mit Computer, Kommunikations- und Steuerungssystemen eine neue Qualität: die Software, die die Haustechnik in die Intelligente Maschine Haus verwan-

delt. Häuser sind kein bloß passiver Klimaschutz mehr, sondern können aktiv in ihre Umgebung eingreifen: sie können auf Menschen reagieren, Innenklimate verändern und auf Außenklimate eingehen. Bauwerke dieser Art bezeichnet man heute schon als *Intelligent Buildings*. Die Kombination aus Mechanik und Informationstechnik ermöglicht, innerhalb des Hauses Räume nicht nur durch greifbare Elemente – Wände, Decken, Fußböden – zu bilden, sondern auch durch immaterielle, nicht greifbare und doch konkrete Elemente wie Licht, Luft, Schall, Temperatur. Häuser werden mit Computern steuerbar.

Historischer Anlaß, verstärkt über die Haustechnik nachzudenken, war neben den technischen Entwicklungen die Ölkrise 1973. Immerhin verbraucht die gesamte Haustechnik dieser Erde den größten Teil aller Energiereserven. Mit dem Ölshock entfiel jede ökonomische Legitimation für energieextensive Technik. Damit verrät der Ansatz der *Intelligent Buildings* dieselben Wurzeln wie das ökologische Bauen: das Umdenken Anfang der 70er Jahre. Während das ökologische Bauen die Lösung im schonenden Umgang mit der knappen Ressource Natur zu finden meint, hofft das Konzept der *Intelligent Buildings*, die Probleme mit Computer, elektronischen Steuermechanismen und Informationstechnik zu lösen.

Von gleicher Bedeutung wie eine Erweiterung des Spektrums der Möglichkeiten der Raumbildung ist das Verhältnis zwischen Maschinerie und immateriellen Gütern selbst. Es meint die neue Beziehung zwischen Hard- und Software des Gebäudes. Die Entmaterialisierung der Architektur schreitet mit moderner Technik noch weiter voran: Materie wird steuerbar, das Gebäude muß programmiert sein. Eine Wand, zum Beispiel, ist nicht einfach mehr da, sondern verwandelt sich, sie erscheint – wie die Fassade des Institut du monde arabe von Jean Nouvel.

Das Gebäude wird so zu einer Struktur unterschiedlich verwandelbarer Elemente: feste, wie Konstruktion und Haustechnik der *Macchina*, verwandelbare, wie Innenraum und Außenkörper. Beide Teile lassen Häuser zu einer nach Innen und Außen verwandelbaren, chamäleonartigen Erscheinung werden, von der nur bleibt, was stehen bleibt: das Gerüst.

Der Begriff Erscheinung charakterisiert die schillerndste Eigenschaft der Bauten von Richard Rogers, Renzo Piano und Norman Foster: die ständigen Verwandlungen. Die Gebäude selbst lassen sich als das Verhältnis von ermöglichender Technik und Erscheinung begreifen. Das Gebäude erscheint, gerade indem es sich verwandelt, sich differenziert – der All-Raum durch unterschiedlich genutzte Räume und der Baukörper durch transparente Mehrschichtigkeit, kombiniert mit steuerbaren Elementen. Es erscheint so etwas wie eine neue Ordnung von Raum und Körper. Nur ist sie nicht festgelegt, sondern oszilliert innerhalb bestimmter Grenzen.

„ÄSTHETIK DES ERSCHEINENS“

Obwohl der Prozeß der Entmaterialisierung

der Architektur eigentlich schon im 19. Jahrhundert mit dem Eiffelturm und dem Kristallpalast abgeschlossen und nur noch durch die Moderne zu vollziehen war, wurde er immer wieder durch den Anspruch nach Architektur aufgeschoben, auch durch das Neue Bauen, wenn man von Ausnahmen absieht, wie Hannes Meyer, Jean Prouvé, Buckminster Fuller und Le Corbusier.

Die Architektur nahm das, was schon erreicht war, zurück: die Auflösung des Baukörpers in die Struktur des Tragwerks, die Auflösung der Wand in die Folge von Schichten unterschiedlicher Bedeutung. Design triumphierte. Es schuf wieder Körper, wo margels Masse längst keine Körper mehr waren. Es verkleidete Wände, wo mit neuer Bautechnik längst keine Wände mehr nötig waren, und es gliederte den Bau nach Horizontalen und Vertikalen, obwohl die technischen Möglichkeiten längst Tragen und Lasten anders ausdrückten.

Wieder stehen wir vor einem vergleichbaren Wendepunkt. Heute dominieren Architekturästhetiken: Post-Moderne, De-Konstruktion, ... In Zukunft wird es aber um eine „Ästhetik des Erscheinens“ gehen, statt einer „Ästhetik des Verschwindens“, wie Paul Virilio die Ästhetik der De-Konstruktivisten charakterisiert (vgl. 86 ARCH⁺). Auch sie versuchen das nachzuvollziehen, was spätestens 1928 mit dem Entwurf für den Sowjetpalast von Le Corbusier klar war: das Verschwinden der Architektur.

Scheinbar wendet sich der De-Konstruktivismus, wie er von Philip Johnson und Charles Jencks in New York gerade als neuer Internationaler Stil ausgerufen wird, gegen den Neu-Platonismus der Post-Moderne: sie spielen den Realitätsgehalt der *collage city* gegen die ideale Stadt aus, beharren gegen neue Ganzheiten auf der Bedeutung von Fragmenten und Bruchstücken. Gleichzeitig unterliegen sie aber einem viel tiefersitzenden Idealismus, wenn sie glauben, Collagen, Fragmente und Zerstörungen zur Kunst erheben zu können. Damit läuft der De-Konstruktivismus, als neuer Internationaler Stil, zum zweiten Mal in die Falle: das Verschwinden der Architektur ästhetisch lösen zu können – in Architektur erscheinen zu lassen.

Wird das Verschwinden der Architektur dagegen als Realität akzeptiert, stellen sich die Aufgaben neu: Architektur ist erst einmal nicht mehr als *Macchina*, nicht mehr als ermöglichende Technik.

Den Raum dagegen in *people's places* erscheinen zu lassen, durch alle Möglichkeiten der Inszenierung der *overlapping activities*, durch Einsatz aller immaterieller Mittel, durch alle Technik: das ist die Chance des Verschwindens der Architektur als autonomer, auf sich selbst bezogener Disziplin. Die Architektur wird aufgehen in einer einzigen Disziplin aus Ingenieuren, Architekten, Technikern, Designern, den Spezialisten aller Disziplinen: der „ermöglichenden Technik und dem virtuellen Raffinement, um immer wieder neue Inszenierungen zustande zu bringen“ (Bruno Schindler) – in einem neuen Gesamtkunstwerk, nur ganz anders verstanden, als das 19. Jahrhundert und das Bauhaus es taten.