

Einfach oder schwierig

Copyrighted material

⁵⁰ Philip Johnson, Mark Wigley. *Deconstructivist Architecture*. New York, 1988. – Dt.: *Dekonstruktivistische Architektur*. Stuttgart, 1988.

⁵¹ M. de Chantelou. *Journal au voyage du Chevalier Bernin en France*. Paris, 1885. – Dt.: *Tagebuch des Herrn von Chantelou über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich*. München, 1919.

Die großen Trends seit dem Ende des letzten Krieges sind im Ausland angestoßen worden. Brutalismus, Strukturalismus, Neuer Rationalismus, Postmoderne, Dekonstruktivismus, die Neue Einfachheit nahmen ihren Ausgang anderswo. Auch das hat die deutschen Architekten Prestige gekostet; sie gerieten in den Ruch von Verwertern und Nachempfíndern. Der Vorwurf – wenn es einer ist – war oft gerechtfertigt, aber nicht immer. 1988 kam das New Yorker Museum of Modern Art auf den Gedanken, wieder einmal einen neuen Architekturstil zu kreieren, den Dekonstruktivismus.⁵⁰ Wenn Behnisch und Partner sich im Ausland besser vermarktet hätten und die Kuratoren nicht auf einige Modenamen fixiert gewesen wären, hätte sich die Rebellionsästhetik der Stuttgarter durchaus unter den dort vertretenen Adressen behaupten können.

Wie es Euch gefällt

Wie in fast allen anderen Ländern steht in Deutschland ein breites Repertoire unterschiedlicher Ausdrucksmöglichkeiten abrufbereit. Nicht alles, aber vieles ist gleichzeitig möglich. Insofern erinnert die Situation an die späteren Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, mit dem Unterschied, daß sich damals bestimmte Affinitäten bestimmter Stilarten zu bestimmten Bauaufgaben herausgebildet hatten. Nichts davon ergab feste Allianzen zwischen Stilen und Aufgaben. Regionale Traditionen mischten sich dazwischen. Anhaltspunkte für das Selbstverständnis der Bauherren und die ikonografische Deutung ihrer Bauten ergaben sich dennoch aus der eklektischen Wahl. Die Reichsromanik Kaiser Wilhelms II. war nicht zufällig gewählt, sondern besagte etwas für das Staats- und Selbstverständnis des letzten Hohenzollern (vgl. S. 19 ff.).

Pluralismus ist also keineswegs eine Erfindung unserer Tage. Jede Epoche erweist sich bei näherer Betrachtung als vielfältig, kontrastreich und widerspruchsvoll. Zeitgenossen des 17. Jahrhunderts konnten die klassizismusnahe Allüre des französischen Grand Siècle und das sinnstarke Heroentum des

römischen Hochbarocks schwerlich für Äußerungen ein- und desselben Zeitgeistes halten, zu schweigen vom gleichzeitigen iberischen Barockmanierismus oder vom protestantischen Nüchternheitspathos. Wo sie aufeinanderstießen, blieben die entsprechenden Konflikte nicht aus, wie 1665 die denkwürdige Reise des Cavaliere Bernini an den Hof Ludwigs XIV. mit all ihren Mißverständnissen auf komische und für den alten Herrn tragische Weise verdeutlichte.⁵¹ Daß sich das Publikum daran gewöhnt hatte, die Geschichte der deutschen und internationalen Architektur im 20. Jahrhundert als eine konsequente, bedauerlicherweise nur durch Zwischenfälle gestörte Entfaltung der Modernität zu betrachten, ist allein der wirkungsvollen Propagandatätigkeit der Neuerer zuzuschreiben.

Es wäre verwunderlich, wenn diese Diversifizierung sich im Zeitalter des Universalismus, der überall



Oswald Mathias Ungers und Partner. *Kunsthalle, Galerie der Gegenwart*. Hamburg, 1986–95. *Treppenhalle*.

verbreiteten Publizistik, der reisenden Architektenstars, des Kongreßtourismus, der internationalen Wettbewerbe, der global agierenden Konzerne nicht fortgesetzt hätte; sie hat sich beschleunigt. Die Gesellschaft ist pluralistisch in der Herkunft ihrer Mitglieder, in der Wahl ihrer Berufsorte und -ziele, in ihren Verhaltensstilen, in der Durchmischung der Nationalitäten und sozialen Milieus, und die Architektur ist es auch. Wo Überfluß herrscht, in den Industriegesellschaften trotz ihrer Anpassungsschwierigkeiten an die gewandelten Marktbedingungen, herrscht auch ein Überfluß im Angebot der Formen. Die Entscheidung für sie ist hochgradig beliebig und von wechselnden Geschmacks-codes bestimmt.

Der Pluralismus der verfügbaren Werkstoffe kommt hinzu. Das Angebot der Materialien hat sich im Laufe des Jahrhunderts vervielfacht und in den letzten Jahren noch einmal unüberschaubar vermehrt. Die Stoffe gehorchen einem Hexeneinmaleins, in dem sie ihren Charakter auszuwechseln scheinen. In neuen Synthesen und Kombinationen ändern sie ihr bisheriges Verhalten, gehen ungeahnte Partner-

schaften ein, verändern sich bei wechselnden Außenbedingungen auch selbst. Faserverstärkte Kunststoffe lassen sich auf hybride Verbindungen ein, auch mit traditionellen Materialien. Altbekannte Werkstoffe wie Metall, Glas, Keramik, Plastik werden zu Schaumstoffen aufgebläht und nehmen damit andere Eigenschaften an. Vor allem die Hüllmaterialien durchlaufen Metamorphosen; am Ende könnten interaktive, intelligente Gebäudehäute stehen. Sogar der gute alte Beton wird dank integrierten Glas-, Kohle- oder Stahlfasern zu textilen Strukturen verarbeitet oder beginnt lichtdurchlässig und großflächig zu leuchten. Eine Epoche ist erreicht, in der neue Materialien nach erwünschten Eigenschaftsprofilen erfunden werden können.

Für die Beweglichkeit der Güter, Gedanken, Formen und Personen muß auch im Bauen ein Preis gezahlt werden, die relative Beliebigkeit der Entscheidungen. Die alte Frage »In welchem Style sollen wir bauen?«⁵², die als solche bereits die Verfügbarkeit von Stilen belegte, wird heute in aller Regel mit Shakespeare beantwortet: *As you like it*, wie es Euch gefällt.

⁵² Heinrich Hübsch. In welchem Style sollen wir bauen? Karlsruhe, 1828.

Peter Schweger und Partner. Kunstmuseum. Wolfsburg, 1988–89, 1991–94. Innenansicht.

Heinz Hilmer, Christoph Sattler mit Thomas Albrecht. Gemäldegalerie. Berlin-Tiergarten, 1992–98. Zentrale Halle.



Ob sich eine Gemeinde oder ein Bundesland entscheidet, ein neues Museum frugal von Oswald Mathias Ungers oder pathetisch inszeniert von Axel Schultes, traditionsnah von Hilmer und Sattler oder als Ausstellungsmaschine von Peter Schweger bauen zu lassen, mag von vielen praktischen und geschmacklichen Gründen abhängen. Eine jeweilige

Carlfried Mutschler, Joachim Langner. *Reiss-Museum. Mannheim, 1979, 1984–88. Fassadengestaltung zusammen mit Erwin Bechtold.*

inhaltliche Botschaft ist solchen Entscheidungen nur mit großem Interpretationsaufwand abzugewinnen.

Sofern die Postmoderne nicht als eine bestimmte Stilofferte verstanden wird, sondern als Offenheit nach allen Seiten, als Vielheitlichkeit nach dem Ende der großen »Meta-Erzählungen« (Jean-François Lyotard)⁵³, erscheinen die diversen Positionen auch in der Architektur als Ausdifferenzierung einer postmodernen Haltung, die aber in der Moderne angelegt war. »Die Postmoderne situiert sich weder nach der Moderne noch gegen sie. Sie war in ihr schon eingeschlossen, nur verborgen.«⁵⁴ Schon zwischen Behrens und Gropius, Poelzig und Mies van der Rohe, Häring und Eiermann lagen Welten, ohne daß man einem von ihnen das Prädikat des Modernen absprechen möchte. Nur das Sendungsbewußtsein der Avantgarden und den gewollten Affront des Neuen gegen das Alte teilt die liberale Postmoderne nicht mit der Moderne.

Zum jüngsten Kind der Moderne ist die »reflexive Moderne« erklärt worden (Ullrich Schwarz). Der neue Name wäre überflüssig, wenn man die Postmoderne nicht nur als fröhliche Geschichtsklitterung betrachtete, sondern als ein Wort für die Mehrdeutigkeiten der Epoche. Auch »reflexive Moderne« beschreibt nichts anderes als »die Ambivalenzen, Risiken und Unsicherheiten der Gegenwart«.⁵⁵ So wäre es verwunderlich, wenn die deutsche Gegenwartsarchitektur nur *eine* Antwort statt vieler parat hätte. Das hat sie auch nicht, sondern macht unterschiedliche, auch widersprüchliche Angebote, vom halbblaut gesummen *cantus firmus* bis zum Paukenschlag.

Reißen, stürzen, durchbohren

Für das, was sich international unter dem wenig sinnvollen Namen Dekonstruktivismus einbürgerte, gab es seit den achtziger Jahren auch deutsche Beispiele. Neben der frühen Crash-Architektur aus dem Hause Behnisch, zu der die Universitätsbibliothek in Eichstätt (1980–87) oder das Hysolar-Institut in Stuttgart (1986–87, vgl. S. 438) zählen, machten sich auch anderswo Anzeichen einer neuen Verwegenheit bemerkbar. Carlfried Mutschler und Joachim Langner trieben durch den Baublock, den sie in Mannheim für ein archäologisch-völkerkundliches Museum errichteten (1979, 1984–88), eine diagonal mäandernde Foyer- und Treppenhalle und frästen aus der Traver-



tinfassade frei geformte Aussparungen für die Fensterflächen. Sie nehmen sich wie Ausrisse in einem Papierbogen aus, plakativ, aber keinen Tiefensog auslösend. Das Bruchstückhafte geschichtlicher Überlieferung, die Fundhöhle, durch deren Spalten das Licht dringe, sei gemeint, deuteten die Architekten an.⁵⁶ Kurioserweise heißt dieses Reiss-Museum »Reiss-Museum«, nach einem mäzenatischen Geschwisterpaar dieses Namens.

Die fingierten Verletzungen, Beschädigungen oder gar Zusammenbrüche spielten mit einer Urkategorie des Bauens, der Standfestigkeit, Vitruvs *firmitas*. Sie vermieden dennoch, wie sich von selbst versteht, das definitive letale Ende; es hätte in der Selbstzerstörung der Architektur bestanden. Vom Publikum und überwiegend auch von den Kritikern sind solche Szenarios als Katastrophenbeschwörungen verstanden worden, als Anspielungen auf die Unsicherheit der Welt oder als Erinnerungen an die Betriebsunfälle der Zeitgeschichte. Architekten, die sich in der Baugeschichte auskannten, dachten eher an historische Beispiele vom italienischen Manierismus bis zum sowjetischen Konstruktivismus, an »Sturz und Riß«⁵⁷ von Giulio Romano bis El Lissitzky.

⁵³ Jean-François Lyotard. *Das postmoderne Wissen*. Graz, Wien, 1986. S. 14.

⁵⁴ Jean-François Lyotard. *Le postmoderne expliqué aux enfants*. Paris, 1986. Umschlag verso.

⁵⁵ Ullrich Schwarz. In: Ullrich Schwarz (Hg.). *Neue Deutsche Architektur*. Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin u. a. Ostfildern, 2002. S. 14.

⁵⁶ Carlfried Mutschler. *Über das Gebäude*. In: Stadt Mannheim (Hg.). *Reiss-Museum*. Mannheim, 1988. S. 22.

⁵⁷ Ulf Jonak. *Sturz und Riß*. Über den Anlaß zu architektonischer Subversion. Braunschweig, Wiesbaden, 1989.

Der Begriff Dekonstruktion kommt aus der Literaturtheorie. Der französische Sprach- und Kulturphilosoph Jacques Derrida verstand darunter eine Art und Weise, Text zu lesen, wobei er nicht nur an literarische Texte dachte. Jeder Text ist offen für widersprüchliche Lesarten. Bedeutung entsteht allein aus dem Netzwerk der Differenzen zu anderen möglichen Bedeutungen. Die Brücke von dieser radikalen erkenntnistheoretischen Skepsis zur Architektur ist denkbar schwach. Immerhin, Derrida hat sie in seiner Interpretation von Entwürfen des Schweizer Architekten Bernard Tschumi selbst vorgeschlagen und die unbegrenzte Summe der Beziehungen, Reflexionen, wechselseitigen Verformungen als »Architektur des Ereignisses« gerühmt.⁵⁸

Bei Architekten finden sich andere Deutungen. Übereinstimmung besteht am ehesten, wenn Derrida das Denken in Fragmenten mit offenen, vielfältigen und differenten Systemen in Zusammenhang bringt. Günter Behnisch sieht den Aufstand der Details als Teil einer Befreiungskampagne, in der sich das Einzelne gegen die Vormundschaft des Ganzen durchsetzt, Hierarchien aufgekündigt werden, das Indivi-

duum mündig wird (vgl. S. 384 f.). Daß er diese Strategie auch bei großen Finanzinstituten durchsetzen konnte, die sich gemeinhin als unerschütterliche Bastionen der Vertrauenswürdigkeit und Solidität darstellen, muß ihm, einem erklärten Anwalt des Schwachen und Kleinen, Genugtuung bereitet haben. Daß die Banken daraufhin ihre Geschäftspolitik geändert hätten, ist nicht bekannt geworden.

Wie die Landesgirokasse in Stuttgart (heute Landesbank Baden-Württemberg, 1993–96) oder die NordLB in Hannover (1996, 1997–2002) in der Erscheinung ihrer Verwaltungssitze auf Risiko setzten, bleibt in der Tat erstaunlich. Offenbar waren für sie Behnischs stützenfreie Auskragungen, seine Glaskaskaden über Publikumszonen, seine stürzenden und sich überschneidenden Linien mit Offenheit und Wagemut konnotiert. In Hannover beginnt es relativ diszipliniert entlang vielbefahrenen Straßen mit Doppelfassaden, die den Blockrand einhalten. Aufruhr verursacht das siebzehnstöckige Hochhaus im Blockinneren. Einzelne Etagenpakete sind in unterschiedlichen Drehwinkeln um den zentralen Verkehrsschaft geschwenkt und in sich auch noch abgetrepppt, als

⁵⁸ Jacques Derrida. Am Nullpunkt der Verrücktheit – Jetzt die Architektur. 1986. In: arch+ (1988) 96–97. S. 54 ff.



Günter Behnisch, Stefan Behnisch, Behnisch, Behnisch und Partner. Norddeutsche Landesbank. Hannover, 1996, 1997–2002. Außenansicht. Foyerbereich.

Wolf D. Prix, Helmut Swiczinsky, Coop Himmelb(l)au.
Ufa-Palast. Dresden, 1993–98.
Außenansicht. Foyer.



drohe der Stapel jederzeit zu verrutschen. Die Ingenieure hatten viel zu tun, um die baumartige Kragstruktur zu beherrschen und Kosten gegen Risiken abzuwägen. Man hat nicht den Eindruck, daß das Stuttgarter Doppelbüro Behnisch nach dem allmählichen Rückzug des Seniors Günter Behnisch und der Übernahme durch seinen Sohn Stefan an Dynamik verlöre.

Die neben Behnisch eindrucksvollsten Dekonstruktivistentaten vollbrachten Gäste im Land, Daniel Libeskind mit seinen beiden Museen in Osnabrück und Berlin (vgl. S. 462 f.), Frank O. Gehry, der zum ersten Mal auf deutschem Boden in Weil am Rhein ein kleines Museum für Vitra baute (1987–89), Zaha Hadid und Coop Himmelb(l)au. Die beiden Partner von Coop Himmelb(l)au, die Wiener Wolf D. Prix und Helmut Swiczinsky, brachen mit einem Multiplex-Kino, dem Ufa-Palast in Dresden (1993 bis 1998), die Plattenbau-Ödnis der Petersburger Straße auf. Ein gläserner Foyerbau und ein mächtiger Betonklotz, in dem acht Kinosäle stecken, sind symbiotisch miteinander verschmolzen. Es wirkt, als sei der Katastrophenfilm schon im Foyer angelaufen. Tatsächlich sollten Trailer der jeweiligen Filme in die Halle pro-

jiziert werden. En passant schufen die Architekten auch einen definierten Platzraum an der überbreiten Verkehrsachse. In Frankfurt am Main entwarfen sie für die Europäische Zentralbank einen verdrehten Doppelscheibenturm (1. Preis 2004), der die historische Stadtsilhouette nun auch von Osten her bedrängt.

Crash-Architektur veranstaltete Christoph Parade 1996 an einem Zentralpunkt öffentlichen Verkehrs, einer Haltestelle an der »Neuen Mitte« Oberhausens. Das vorgetäuschte Unglück hinterließ Balken, Stützen und Dachflächen in kaum entwirrbarem Chaos. Die Assoziationen sollen bei dieser Karambolage nicht in Richtung Verkehrsunfall gehen, sondern in Richtung Gebäuderümpel und ausrangierte Maschinenteile der Industriebranche, auf der Oberhausens benachbartes Einkaufsparadies CentrO entstand. Es steht einem frei, an Opposition gegen die heile Konsumwelt zu glauben. Oder an einen weiteren Beitrag zur Attraktion dieses riesigen Kauf- und Vergnügungsparks, der den umliegenden Innenstädten die Kaufkraft entzieht und bei prospektiven Erweiterungen noch mehr entziehen wird.

Der Charme der Sparsamkeit

Was mit starken Gesten auftritt, läuft Gefahr, seine Wirkungen rasch einzubüßen. Der Abnutzungsfaktor hängt mit dem Aufmerksamkeitsanteil zusammen, den eine Entwurfsart auf sich zieht. Je erregter und lauter die Stimmen, desto eher wird man den Tonfall leid. Optischer Lärm kann genauso schwer erträglich werden wie akustischer. Wo die Vaganten auf dem Jahrmarkt der Eitelkeiten ihr Spiel allzu toll treiben, stehen die Bußprediger bereit: »Die Begeisterung für das Neue um des Neuen willen ist eine der verhängnisvollsten Erbschaften aus der Epoche der Avantgarden.«⁵⁹

Argumente für ein Bauen, das auf die Opulenz effektvoller Bilder verzichtet, sind nicht gering zu schätzen. »Man kann sich nicht vorstellen, daß ein Bauwerk zu einfach sein könne«, schrieb Konrad Wachsmann: »Das zu Einfache gibt es überhaupt nicht.«⁶⁰ Abgesehen von den praktischen Vorteilen – einfaches Bauen wird in der Regel preiswerter sein als kompliziertes Bauen – spricht die Ökonomie der Wahrnehmung dafür. Wer sich in der Stadt und ihrem Vorfeld bewegt, muß nicht auf Schritt und Tritt



zum staunenden, touristischen Blick genötigt werden. Alltag verlangt auch Selbstverständlichkeit. Das Leben sollte nicht überall gezwungen werden, sich einerseits gegen den Mangel an jeglicher Gestaltung und andererseits gegen hochgetourtes Design behaupten zu müssen. Es muß auch seine eigenen Regeln setzen können. Der ästhetische Verschleiß des Überdesigns steht in keinem Verhältnis zu einer Lebensdauer der Gebäude, wie sie volkswirtschaftlich vernünftig wäre. Wo so viel Vordergrund inszeniert wird, muß es auch den ruhigen Hintergrund geben, der gewähren läßt. Denn das Ungewöhnliche ist auf Normalität angewiesen. Ohne sie wäre es in seiner Besonderheit überhaupt nicht wahrzunehmen.

Einfach zu bauen ist keine neue Position. Es ist oder sollte sein das Selbstverständliche, Nahliegende, Natürliche. Einfaches Bauen hat eine Tradition von Friedrich Ostendorf, Heinrich Tessenow oder Paul Schmitthenner her, die sich, wiewohl mit den Mitteln ihrer Zeit, auf die handwerksgerechte Alltagsarchitektur jenseits aller Stile beriefen. Im kostengünstigen Wohnungsbau fanden sich Lösungen, die schöne Proportionen, einfache Materialien, vorzugsweise Holz, oftmals starke Farben und durchdachte Grundrisse miteinander verbanden. Modellprogramme von Bund und Ländern, vorbildlich zum Beispiel von der Obersten Baubehörde in Bayern, boten Beispiele. Der Zwang, Kostenlimits einzuhalten, kann sich auch als Segen erweisen. Gelegentlich ging der Charme des Lakonischen sogar von klug durchgeplanten und

Christoph Parade. Haltestelle Neue Mitte. Oberhausen, 1996.

⁵⁹ Vittorio Magnago Lampugnani. Die Neue Einfachheit. In: Deutsches Architekturmuseum (Hg.). DAM Architektur Jahrbuch 1993. München, 1993. S. 11.

⁶⁰ Konrad Wachsmann. Wendepunkt im Bauen. Wiesbaden, 1959. S. 230.