

2. Zähmung der Bauwut

Die prinzipielle Offenheit anfänglicher Skizzen, das Navigieren im Dickicht bei anfangs geringem, bald steigendem Raumwiderstand, können nur wenige Entwerfer über längere Dauer hinweg aufrecht erhalten, weil die meisten von ihnen befangen sind in der Zwangsvorstellung, schon möglichst frühzeitig Bauliches vorweisen zu müssen.

Wie wäre also mit dieser gängigen Bauwut umzugehen, von der besonders die Studienanfänger befallen sind?

2.1 Kultur der Skizze. Umbau des Studienangebots

Mit der Bauwut wäre umzugehen, wie in den asiatischen Kampfkünsten generell mit der Aggression. In diesen Künsten trainiert man die körperliche Kraft, den Geist, die Atmung und die technische Geschicklichkeit letztlich mit dem Ziel, draußen im Leben den Kampf möglichst zu vermeiden und ihn nur im Rahmen von Wettkämpfen und Schauveranstaltungen auszuüben oder aufzusuchen. Von einer ähnlichen Verschiebung des Brachialen ins Ästhetische hat schon im Jahre 1810 Heinrich von Kleist in seinem berühmten kleinen Essay über das Marionettentheater gehandelt¹⁶: Ein abgerichteter Bär sei in der Lage, die Attacken eines erfahrenen Fechtmeisters mit leichter Tatze glanzvoll und unüberwindlich zu parieren: »Aug in Aug, als ob er meine Seele darin lesen könnte, stand er, die Tatze schlagfertig erhoben, und wenn meine Stöße nicht ernsthaft gemeint waren, so rührte er sich nicht.« Weil der Bär ungehemmt instinktiv aus dem Unbewussten schöpfe, nehme er mit dem Blick auf die kleinsten Regungen im Auge des Gegners unmittelbaren Kontakt auf mit dessen Unbewussten, erfahre darin jeden seiner Hiebe im voraus und könne ihn darum mit bloßen Gesten so verblüffend erfolgreich abwehren, mit bloßer Zeichensprache, mit Kommunikation, würden wir heute sagen, mit Ästhetik, die den Kampf auf Leben und Tod zuletzt durch bloße Ermüdung ins Leere laufen lässt.

Wie das Kämpfen und Nichtkämpfen im regulären Schaukampf seine Übung und Erfüllung findet, so findet das Bauen und Nichtbauen im Entwurf und seiner Präsentation seine Übung und Erfüllung.

Anm. 16 Heinrich v. Kleist, »Über das Marionettentheater«, erstmals erschienen in den »Berliner Abendblättern« in vier Folgen vom 12.–15. Dezember 1810

Der Bär musste gezähmt und bei seinem Auftritt an die Kette gelegt werden und einen Maulkorb tragen, sonst wäre er seiner Natur gefolgt und hätte den Fechter mit Zähnen und Klauen zerfleischt, anstatt ihn mit seiner Defensiv-Begabung bloßzustellen.

Eine weniger gewaltsame, dennoch vergleichbare Reduktion auf das eigene gestische Vermögen könnten beim Entwerfer die Übungen nach Art der »sKizzeKan«-Arbeiten erzielen. Diese Übungen machen nämlich auf die von innen kommenden, die weniger offensichtlichen, die unbewussten Kräfte aufmerksam, die in der Regel von den brachialen Kräften dominiert werden.

Die sKizzeKan-Arbeiten verweisen auf die entwurfliche Produktivität des Unbewussten. Zu diesem Zweck halten sie sich thematisch offen, bieten nur selten den Anlass für architektonische, stattdessen häufiger für landschaftliche, tierische, pflanzliche, menschenähnliche Assoziationen. Diese motivische Breite bildet das Umfeld, den nötigen Kontext, den Rahmen, den Dschungel, in dem sich am Ende ein isolierbares Produkt zu erkennen gibt, mitunter erst während der Farbgebung. Besonders der skizzierte Kontext sorgt für Verfremdungen, Verzerrungen, für Formverschmelzungen, für Metamorphosen, die im Verlauf der Findung ihre Spuren als Insekt, als Ornament-Detail oder Ruine weitgehend, wenn auch nicht gänzlich verliert, wie der Bär seine animalische Kraft verliert zugunsten seiner tiefen Wahrnehmung und gestischen Geschicklichkeit.

Wir haben die »sKizzeKan«-Arbeiten nicht in Richtung auf ihre triebökonomischen Quellen erforscht, also keine Psychoanalyse versucht. Stattdessen haben wir sie als innenweltliche Kürzel für außenweltliche Ereignisse genommen und sind dabei regelmäßig von der Ebene der Abstraktion ausgegangen und dann abwärts gestiegen zur Ebene der Vergegenständlichung, auf der der Naturalismus seine großartigen Realien bereithält.

Eine solche Fertigkeit zur Auslegung der eigenen Skizze will geübt sein, gerade beim architektonischen Entwerfen, das von Beginn an mit einem Fuß in der Realität steckt.

Bisher hat sich vor allem die Lehre der »Grundlagen« diesem künstlerischen Zugang und wenigstens selten seiner zugehörigen Kultur der »Auslegung« gewidmet, indem sie – gegen große Widerstände bei den Kollegen – offene Themen stellte und auch eigenwillige, nichtarchitektonische Lösungen und ihre Erläuterungen favorisierte und ihre Baubarkeit hintenan stellte. Diesen so fruchtbaren Anfang mit der Kunst wollen wir auch für das spätere Berufsleben erhalten und ausweiten auf den generellen Umgang mit Stadt und Land, bei dem es darauf ankommt, eine nur wenig auffällige Kunst in reduzierter Material- und Konstruktionsweise anzulegen.

Die zählende Aufmerksamkeit auf die eigene entwurflich erfindende Kompetenz prägt nicht nur den Lernbeginn, sondern vor allem auch den Verlauf eines jeden architektonischen Entwurfs, der das Nichtbauen zu seinem Ferment hat:

Die Erfindungskraft der Skizze macht phasenweise die Vorstellung einer »ordnenden« Geometrie oder eines vollkommenen »Idealentwurfs« und dessen »Neubaus« unerlässlich! Eine Vorstellung, die sich immer wieder Durchbruch verschafft und nach kurzer Verweildauer immer wieder ins Dickicht der Bestände gescheucht werden muss. Am Ende nämlich wird sich der Idealentwurf falsifizieren und herunterbrechen lassen auf die Funktion und Dimension eines Rückbaus, Anbaus, Umbaus.¹⁷ Dieses Zurückholen wird begünstigt von der Flüchtigkeit und Offenheit der Skizze, die erst mit der fortgesetzten Anpassung ihre Präzisierung gewinnt.

Schließlich zähmt vor allem die Vorstellung des Bodens als Grundlage und Resonanzboden der Architektur und als der eigentliche Beginn und das eigentliche Ziel ihrer Entstehung auf dem Blatt.

Dieser territoriale Ansatz – eher als ihr oberirdisches Formenspektakel – zieht schließlich auch die Kunst und Architekturlehre in ihren Bann und sorgt dafür, dass viele gängige Faszinosa auch dort fahren gelassen werden können. Nötig nämlich ist hier die komplette Phalanx eines umgestellten Lehrangebots. Kurz gesagt, geht es um die Übernahme des bisher den Fachhochschulen oder benachbarten Fachgebieten Überlassenen: Grundbau, Landschaftsschutz, der Geographie, Siedlungsplanung, Archäologie, Innenarchitektur, und es geht um einen ganz anderen Zugang zur Baustoffkunde. Zwischen allen Fächern zu vermitteln unter dem Aspekt der Bereicherung von Entwurf und Auslegung, das wäre dann die Aufgabe der »Theorie und Geschichte«, die ihrerseits entlastet wäre, weil sie jedem Fach eine gehörige Portion an Theorie und Geschichte zumuten dürfte.

Anm. 17 Der Entwurf ist immer ein Ideal, das einen Raumwiderstand möglichst zwanglos in Raumgunst verwandelt, das den Raum in seiner Widerspenstigkeit, Unebenheit belässt, anerkennt und mit leichter Intervention für sich gewinnt. Auch wenn das Ideal von Beginn an die Bestände zu seiner Grundlage nimmt, wird es Federn lassen müssen, sobald die harten Fakten einer prekären Bausubstanz sich zu erkennen geben. Vor allem die Realisierung verlangt dann laufend nach Improvisation, sodass am Ende der Entwurf nur fragmentiert zu haben ist, und dies zu seinem Vorteil!

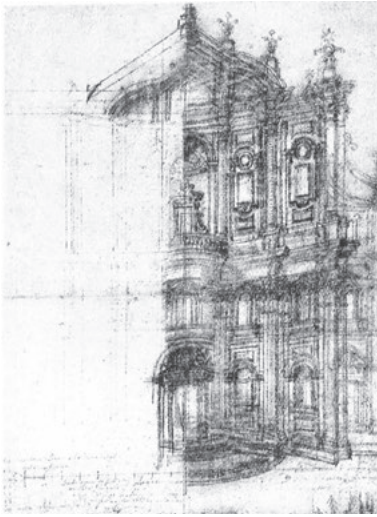


Abb. 26 Francesco Borromini (1599–1667), Entwurf für die Fassade des Oratorio di S. Filippo Neri in Rom (vollendet 1650)



Abb. 27 Francesco Borromini, Entwurf für die Fassade des Collegio di Propaganda Fide (1649 begonnen) Bleichstiftzeichnung mit Federkorrekturen

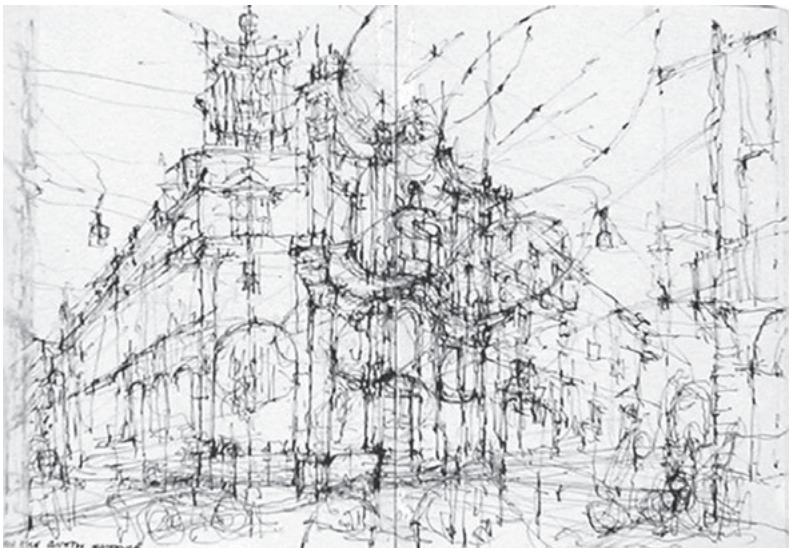


Abb. 28 Francesco Borromini Skizze, Ecke, San Carlo alle Quattro Fontane. Die Skizze handelt weniger von einem Gebäude als von der Gestaltung einer Ecke, die ihrer Rolle innerhalb des römischen Straßensystems bewusst ist.

2.2 Architektur der Skizze. Die Skizze fast ein Bauwerk

Eine Entwurfsskizze kann zum einen das Blatt sein, auf dem erste Skizzen unternommen oder Pläne gezeichnet werden, zum anderen die ersten Modelle, die schnell und einfach aus Papier hergestellt und variiert werden, die »paper-architecture«. Zwischen beiden Gebrauchsweisen werden wir nicht sonderlich unterscheiden. Wichtiger ist vorerst ihre Gemeinsamkeit: beide sind klein, das Blatt und das Modell oder ihr Auftritt im Monitor. Diese Begabung ist nicht zu unterschätzen, wie sich noch zeigen wird, sobald wir auf die bizarre Forderung an die Architektur stoßen, vor allem mit Größe »überwältigen« zu müssen. Und beide handeln von der ersten Begegnung zwischen der menschlichen Motilität mit dem Profil des Bodens. Sie überführen die rasche händische, aufnehmend-erfindende Gestik in langsame, klärende, ausgleichende Konturen, die zunächst nichts von einem Gebäude sehen lassen, bald aber schon Gewissheit schaffen über Lage, Masse, Form und Funktion.

Dagobert Frey 1920 zu Borromini

1920 gibt der Kunsthistoriker Dagobert Frey eine »Einführung« zur Auswahl und Ausstellung von architektonischen Handzeichnungen des 16. und 17. Jahrhunderts, die der Diplomat und Gelehrte Philipp Freiherr von Stosch im 18. Jahrhundert gesammelt hatte. Frey würdigt die Idealität der Entwürfe und ihre Realität der sichtbar gewordenen Phantasie, deren Größe und Stärke den Umstand kompensierten, dass das Meiste nicht gebaut wurde und also das Ziel des architektonischen Schaffensprozesses nicht erreicht hätte.

Angesichts der in der Stoschen Sammlung besonders zahlreichen und hochwertigen Skizzen des Barockarchitekten Francesco Borromini notiert Frey:

»Wir sehen, wie er aus leichter Hand mit weichem Grafitstift den ersten Gedanken in flüchtigen und doch äußerst suggestiven Strichen anmerkt, wie er in impetuoser (aufwühlender) Art in die Werkstattzeichnung hinein korrigiert, den weichen Bleistiftstrich mit dem Finger verreibt und verwischt, um in den tonigen Grund von neuem mit kräftigen, gleichsam modellierenden Strichen, die das dünne Papier fast durchdrücken, hineinzuarbeiten. Wo der Grund für den Bleistift nicht mehr aufnahmefähig ist, wird er mit Bleiweiß überdeckt und darüber von neuem gezeichnet, oder es wird zur Feder gegriffen.

Kleine dekorative Details oder Profile werden in zahlreichen Varianten versucht, unter denen durch ein energisches »Questo« ausgewählt wird.«

Frey beschreibt hier die Skizze so, als hätte er Borromini über die Schulter gesehen und sogar noch das genialische ›Questo‹ zu Ohren gekriegt. Er ist fasziniert von der Unmittelbarkeit, die das Simultanée von Spuren der händischen und materialen Versuche in ihm hervorruft. Doch kaum vertieft er seine Eindrücke. Vielmehr wendet er sich objektiv an den Erfindungsprozess und würdigt ihn weniger als einen emotionalen, als vielmehr einen materialgesteuerten Vorgang: Bleistiftstrich mit Finger verreiben, toniger Grund, modellierende Striche, dünnes Papier, durchgedrückt, eingerissen, bleiweissüberdeckt. Als ob wir zwar einer extatischen Performance, aber – nüchtern besehen im Kleinen seiner Entwurfs-Utensilien – einem nahezu dreidimensionalen Bauprozess beiwohnten, oder als ob wir in den Skizzensequenzen den Formenwandel geboten bekämen vom Gewohnten zum Ungewohnten und schließlich Gebauten! Denn besonders wichtig für den italienischen und deutschen Barock seien die auf dem Papier entstandenen Entwürfe seines Frühwerks gewesen, die Kirche S. Carlo alle quattro fontane..., »an denen wir die Umformung aus dem traditionellen rechteckigen Grundriss mit seitlichen Kapellen und mit gerader Front, über einen ovalen Grundriss zu jener eigenwilligen komplizierten Grundrissgestalt der Ausführung mit kräftig geschweifeter Fassade beobachten können.«

Die Entwurfsskizze gibt also nicht nur ihren eigenen räumlich-materiellen Herstellungsprozess wieder, sondern in ihren experimentierenden Überzeichnungen und Varianten auch die einzelnen Etappen ihres formalen Entstehungsprozesses bis hin zum später ausgeführten Bauwerk, das seinerseits nicht solche aufschlussreichen Informationen bietet wie die offene Skizze, sondern ihr gegenüber als »geschlossenes« Werk dasteht.¹⁸

Prekärer Idealismus alltäglich

In dieser frühen Phase entwirft der Architekt, er skizziert, korrigiert als der alleinige, unerlässliche, erfindende Ausführende. Er scheint hier ganz bei sich zu sein – sogar in höherem Maße als am späteren Bauwerk, bei dessen Errichtung er kaum persönlich anwesend zu sein habe, da er vielmehr die Rolle des »Dirigenten« einnehme, der die vielen verschiedenen Gewerke anleitet und koordiniert.

Anm. 18 »Die Skizzen nämlich geben aufschlussreichen Einblick in den geistigen Weggang des Kunstwerkes, indem die verschiedenen Entwicklungsstadien und Versuche oft viel deutlicher als das vollendete, in sich geschlossene Werk die künstlerischen Absichten, das Kunstwollen in seiner unbewussten Triebhaftigkeit enthüllen...« (Dagobert Frey »Die Architekturzeichnungen der Kupferstichsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek«, Österreichische Kunstbücher Band 19, 1920, Seite 7–18, Seite 10.

Nach Freys Ausführungen über die Entwurfsskizze jedoch müssen wir schließen, dass der Architekt eher dem Komponisten als dem Dirigenten ähnelt und in dieser Rolle offenbar eine nur schwer einzugestehende, wenn nicht unerwünschte Konkurrenz zu den vorgegebenen Bautypen oder Ideen darstellt. Die Art und Weise, wie in den Entwurfsskizzen die Linien auftreten, mit welcher händischen Zartheit, mit welcher Wucht, mit welcher Leichtigkeit, Flüchtigkeit, Genialität, Gleichgültigkeit gegen den Maßstab, gegen Schönheit, Klarheit, liegt offenkundig weit außerhalb des Umfangs einer gewohnten Idee. Und das verunsichert den Forscher. Nahezu hilflos beschreibt er die Eigenart der Skizze als die Folge einer »persönlichen Einflussnahme« des Künstlers (wir dürfen vermuten, dass es sich um Einflussnahme auf die Idee, den Typus handelt).

Mit dieser Formulierung der bloßen »Einflussnahme« gesteht er dem Künstler, selbst schon in der Entwurfsskizze, lediglich eine modifizierende, das Repertoire der Idee allenfalls moderierende Rolle zu im engen Spielraum der Abweichungen!

Dieser Idealismus beherrschte nicht nur Frey und seine Kollegen, sondern auch die Architekten selbst: Auch die noch so rudimentäre, genialische Skizze eines Borromini galt immer den erkennbaren und vorsätzlichen, funktional gebundenen Traditionsthemen: Hier der Entwurf einer Kirche, eines Altars, hier der Entwurf einer Säule mit umlaufender Treppe, dort das Detail einer Fensterdekoration, eines Wappens....

Gerade in Borrominis Werk treffen wir ständig auf ein vehementes Ausbruchsbedürfnis, das sich jedoch immer ganz im Bannkreis der »Einflussnahme«, des bloßen »Abweichens« bewegt, bewegen muss, bewegen will. Und dies betrifft nicht nur sein Skizzieren, sondern auch seine Forschung. Akribisch recherchiert er in spätrömischen Ruinenfeldern nach Abweichungen von den klassischen Gebäude-, Ornament- und Konstruktionstypen; und er nutzt seine Funde einerseits zur Erweiterung seines Repertoires oder als Quelle für seine Inspiration und andererseits zur Legitimation gegenüber seinen Bauherren, deren Lamento über Mehrkosten nur mit dem Hinweis auf antike Vorlagen zu beschwichtigen war.

Seine entfesselt skizzierten Linien sind jedoch selbstverständlich mehr als die Früchte einer »persönlichen Einflussnahme« auf die Idee. Sie weisen mit aller Kraft weg von den gegenständlichen Zwängen in Sachen der Form, Funktion und vor allem der steinernen Starre und Größe. Jede einzelne Linie führt als Experiment hin zur freien Erfindung, sie endet aber kurz davor in der so faszinierend flirrenden, schwebend vieldeutigen und vielfältigsten Achsen- und Massenumriss-Linien. Statt zur neuen Form kommt es zur plastisch dramatisierten Bewegung des raren spätantiken Formenrepertoires.

Carl Linfert 1931

Borromini berührt mit seinen Skizzen kaum das Thema des Bodens. Doch wenigstens arbeitet er durch und durch außenräumlich, verhandelt Achsen und Fluchten, die er mit seinen vehement plastischen Bauten bündelt oder ausstrahlt. Erst das anschließende Rokoko holt auch den Boden mit ins Boot, und führt ihn zur Symbiose mit dem Gebäude. Ein Thema, das später der Jugendstil und der Expressionismus aufnimmt und mit wechselnder Resonanz in die Moderne einführt!

Ausgehend von seinen Studien zum französischen Rokoko ringt sich 1931 der junge Kunstwissenschaftler Carl Linfert mühsam durch zu einer Anerkennung der Skizze als einem äußerst respektablen Unternehmen:

»Die Architekturzeichnung trägt einen Niederschlag jener besonderen Realität an sich, die der Schöpfung eines Bauwerks eigen ist. Diese über alle Existenz als bloßes ›Bild‹ hinausweisende ›Realität‹ steckt auffallenderweise in der Architektur, welche gerade durch ihre Konzeption von äußerster ›Idealität‹ ist.Die Architektur..., ist darum ideal, und als gezeichnete real« (243). Und weil sie »in ihren reinsten Werken« sich ihr ›Vorbild‹ selbst schafft, und also von allen Kunstwerken »am meisten urbildlich« vorgehe, ähnele sie sogar einer »Schöpfung aus dem Nichts«.

Linfert kommt zu dieser Überzeugung nicht nur durch seine Beschäftigung mit der »Phantasie – Architekturzeichnung der Franzosen vom Ende des Louis Quatorze bis zum Louis Seize (Oppenordt bis De La Fosse)«, so der Titel seiner Dissertation von 1931, sondern vor allem durch das beeindruckende Schauspiel, das ihm das moderne Entwerfen bot: Am Ende seines Buches nämlich verweist er unter anderem knapp auf Erich Mendelsohns Entwürfe zum Einsteinturm, und liefert damit das »vorbild«-loseste, »urbildlich«-ste und darum eigentlich erst überzeugende Beispiel in seiner Chronik: weil hier die Skizze (so wie sie ist) auch gebaut worden war, lasse sich leicht bestimmen, wie viel sie an Erstaunen auszulösen in der Lage sei, mehr als der Bau!

Bleiben wir kurz bei den Skrupeln, durch die hindurch Linfert zu seinem apotheotischen Schluss gekommen ist: Unermüdlich hatte er den Unterschied von Architekturzeichnung und Malerei hin und her bewegt und immer wieder neue Argumente für die Schwäche der phantasierenden Entwurfszeichnung und erst ganz zuletzt die Lösung im Gegenteil gefunden:

Es handelt sich um »bloß gedankliche Phantasie über Architekturgegenstände«. »Echte bauliche Phantasie wird nie zu Phantasieplänen kommen, die nicht doch irgendwie der Ausführung zgedacht waren« (213). Und rückfällig kategorisch: »Der Prozess architektonischer Erfindung zielt auf



Abb. 29 Erich Mendelsohn, Skizze 1917
Einsteinturm



Abb. 30 Erich Mendelsohn, Skizze
Einsteinturm

den Bau, der Prozess malerischer Erfindung auf das Gemälde« (231). Und auch Mendelsohn hätte Federn lassen müssen: «Jede Skizzenhaftigkeit ist formal bedeutungslos. Erscheint sie also da, wo rein architektonische Bedingungen der Zeichnung entscheiden, so hat sie keinen besonderen, zeichnerisch wertigen Charakter. In dem Fall ist sie nicht mehr, als was sie der nackten Tatsache nach ist: ›Flüchtigkeit‹« (233). Demnach wäre die schwungvoll gebogene Linie noch weiter als die »ornamentistische«, organisch kontrollierte Linie des Rococo entfernt vom Tektonischen, erst recht von seiner zeichnerischen Kompensation!

Nur ganz zuletzt beginnt er, die Selbständigkeit zu schätzen: «Möglicherweise wäre schon mit der Zeichnung allein die Intention der »Ausführung«, die Darstellung nämlich, genügend gegeben....In der Architekturzeichnung...ist Abschluss nicht Darstellung. Trotzdem drängt nun auch die Architekturzeichnung auf ihre Weise danach, diese ›Intention der Ausführung‹ anzuzeigen....man kann sagen, es wird in der Architekturzeichnung die Bauform vor-gebaut« (231).

Indem Linfert sich zuletzt auf Mendelsohn beruft, verleiht er der Skizze ihren autonomen Rang weniger infolge einer territorialen Auslegung als vielmehr infolge ihrer möglichst umstandslosen Umsetzung in ein Bauwerk. Und diese Perspektive eines bruchlosen Übergangs von Skizze zu Bauwerk nimmt dreißig Jahre später der Kunsthistoriker Werner Hofmann auf, um die Chancen eines von modernster Technik ermöglichten Bauens in Stahl und Glas auszumalen.

Werner Hofmann, das irdische Paradies 1960

Im Jahre 1960 veröffentlicht Werner Hofmann sein berühmtes Buch »Das irdische Paradies, Kunst im 19. Jahrhundert«. In diesem Werk identifiziert Hofmann die skizzierende »offene Handschrift« mit dem modernen Bauen in Glas und Stahl: Schnelle lockere Skizze...ergibt paradiesisch unmittelbar...ein transparentes, leicht auf- und abbaubares Gebäude, das seinen Entstehungsprozess sogar noch mit zeigt, und, weil es vom Treibhausbau herkommt, lässt es zudem noch den Boden und die vorhandenen Pflanzen weitgehend unangetastet.¹⁹

Das große Verdienst Hofmanns liegt darin, die Freie Skizze ernst genommen zu haben und ihr zuzutrauen, auf dem Blatt bereits die Miniatur, das Modell eines entsprechend lebhaften Gebäudes zu sein.²⁰ Jedoch treibt er seine Sympathie für Spontaneität so weit, dass er ihr die Sublimation verweigert und das Moment der Arbeit an der Skizze verdrängt. Er verdrängt das unvermeidliche Verwerfen, das alles Entwerfen begleitet; mit dem Ergebnis, dass er die Skizze sogleich als Bauwerk umgesetzt sehen will.

Hofmann liest die aufregende Identität von Skizze, Modell, Bauwerk ausschließlich in Richtung auf das Bauwerk, auf das es ankommt, nicht umgekehrt in Richtung auf die Skizze, auf die es ankommt. Dadurch scheint es, als stehe auch Werner Hofmann – und die ihm sehr verbundene, und bis heute noch weltweit erfolgreiche österreichische Architektencrew »Coop Himmelblau« – ganz im Bann der Bauwut.

Wir hingegen plädieren dafür, nicht anzuhalten bei der ersten Skizze und nicht sofort zum Modell und Bau überzugehen. Wir plädieren für eine Arbeit mit der Skizze, erstens, weil das Skizzenblatt vorab den Boden stellvertritt und jeden Strich eher dessen Gravur als einem Gebäude widmet; zweitens, weil das Skizzenblatt geduldig ist, die ersten Setzungen noch im Modus des Graphischen zur Räumlichkeit zu intensivieren: Die Skizze muss sich einige Grade über die anfänglichen Flecken und Linien hinaus verdichten können, sie muss an Kraft, Gewicht zulegen – in Richtung auf das Modell – und darf ihre Deutlichkeit nicht erst vom Bau erwarten. Bei dieser Weiterentwicklung mag sich mitunter auch das anfängliche Konzept ändern und mancher Neubeginn nötig sein.

Anm. 19 Das Wiener Büro: »Coop Himmelblau« folgt bis heute diesen Maximen.

Anm. 20 Ähnlich verhielt es sich ja, als 1849 Joseph Paxton den Crystal Palace auf eine Serviette skizzierte, und ein Jahr später, begünstigt von einer rasanten Industrialisierung großer Glasscheiben und eiserner Stütz- und Tragelemente, den Riesenbau zur Weltausstellung in London erstellen konnte.

Die Wertschätzung der Skizze und ihres entwurflichen Reichtums ist eng mit der Wertschätzung des Bodens und der Geringfügigkeit seiner Bebauung verbunden.

2.3 Steigender Raumwiderstand und Nichtbauen

Die geozentrisch orientierte Aufmerksamkeit erkennt am Raum eine aktive, mitunter gegen die anthropomorphe Intention gerichtete Kraft, den sogenannten »Raumwiderstand«: Der oberirdische und unterirdische Raum gilt als in der Lage, sich gegen Entdeckung, Erschließung, Rohstoffgewinnung, Bauwerke und deren Inanspruchnahme zu wehren. Er wehrt sich mit Schlammlawinen, oder Grubenunglücken, mit Seuchen, die Zig-Tausende von Arbeitern dahinraffen (beim Bau des Panamakanals), mit archäologischen Funden auf Großbaustellen, oder er wehrt sich mit dem Versiegen der Treibstoffquellen gegen den raschen Transport auf den ausgebauten Strecken. Und er wehrt sich gegen viele andere Vorhaben und Erfolge, mit denen der Mensch den Raumwiderstand zu senken in der Lage war und ist. Gegenwärtig scheint es die Globalisierung zu sein, die seinen niedrigsten Stand anzeigt. Doch ist es auch die Globalisierung, die gerade mit ihrer Überstaatlichkeit lokale Initiativen mit hohem Raumwiderstand ausstatten kann gegen staatliche Übergriffe.²¹

Ein hoher Raumwiderstand bedeutet Unzugänglichkeit, Dichte, Kleinteiligkeit, Dezentralität, körperliche Anstrengung, stationäre Motilität und Sensibilität, minderen technischen Fortschritt, Verlangsamung, Selbsthilfe, Gefahr, deren jeweilige Intensitäten sich nach der Bedürfnislage bemessen.

Die äußeren Schwierigkeiten, in denen der hohe Raumwiderstand sich zeigt, bergen innenräumlich die Tendenz zur Autarkie! Es dominiert die Selbstversorgung. Entsprechend wird es weniger zur Spezialisierung der Produktion und der Bauform kommen müssen, sodass die aus Zeiten des niedrigen Raumwiderstands gewohnte Entmischung sich von selber erübrigt und für alle Zwecke eine nahezu einheitliche Bauform und Konstruktionsweise begünstigt, die vorwiegend nach dem lokalen Material und den Erfahrungen variiert bezüglich Konstruktion, Elementierung, Standards.

Gleichzeitig wächst unser Wissen von den ökologischen Zusammenhängen. Und es wächst die Begabung der Medien, dieses Wissen bis in kleinste Details und umfangreichste Szenarien hinein äußerst anschaulich zu dokumentieren und sowohl das Interesse als auch die

Anm. 21 Dazu Weiteres beim Thema der »Allmende«, Siehe Seite 201

Begeisterung zu wecken für die Entscheidung, diese Zusammenhänge zu begünstigen und nur mit einem möglichst flachen Fußabdruck zu beeinträchtigen.

Der Raumwiderstand ist nicht ohne unsere mal aufopferungsvolle, mal eigensüchtige Mühe und nicht ohne heftige Widerstände gesunken. Nicht anders wird es mit dem steigenden Raumwiderstand sein: Was müssten wir bereit sein aufzugeben, um den Außenraum intakt zu halten angesichts und mittels der Bauten und der industriellen, landwirtschaftlichen Produktionsweisen? Wenigstens wird unsere Mitgestaltung uns heilen können von der inzwischen offenbar »angeborenen Bodenangst«, auch wenn sie bisher nur geringen Leidensdruck hervorgebracht zu haben scheint. Es wird wohl noch eine Weile dauern und unser Zutun nötig haben, bis wir bemerken, dass der Raumwiderstand zu unseren Gunsten ausschlägt. Vorerst noch sieht es so aus, als dringe er von außen, das Bauen verbietend, vor und plane eine feindliche Übernahme der menschlichen Gesellschaft:

Dass ein Bauvorhaben nicht ausgeführt wird, scheint die Architektenschaft gegenwärtig stoisch hinzunehmen, denn kein Protest regte sich, als kürzlich auf der Jahrestagung des BDA (Bund Deutscher Architekten) 2014 der Münchner Soziologe Armin Nassehi den Versammelten vorhielt, es sei ihr »Paradox«, dass sie »das Geplante wirklich bauten«, während es doch auf vielen anderen Gebieten üblich geworden sei, Geplantes zu vergessen: »Anderes vergeht im Moment, sowie es gezeigt wird«. Das jedoch gelte offenbar noch nicht für die Architektur, die vor der generell verbietenden Realität noch verschont bleibe. Die angesprochene Architektenschaft konnte also mit leichtem Seufzer reagieren, denn im Grunde durfte sie sich geschmeichelt fühlen, wenn ihr Scheitern nur mäßig ausfällt und bloß als die Angelegenheit einer äußeren Realität hingestellt wird – und nicht als ein internes Erfordernis, das irritierende Perspektiven eröffnet.

Der Niedersächsische Architekturlehrer Günther Moewes hatte dagegen ein ganz anderes, die Zukunft rigoros nötigendes Verständnis vom Nichtbauen. In seinem Buch mit dem schlagenden Titel »Weder Hütten noch Paläste«, 1995, nimmt er die »Grenzen des Wachstums« und die Überkapazitäten in den Ländern der Ersten Welt zum Anlass, keine Neubauten mehr zuzulassen, stattdessen Altbauten zu sanieren und mit industriell optimierten, lokal abgestimmten Standard-Elementen auszubauen oder zu erweitern. Wir sollen energiearm entwerfen, doch verzichten auf die technisch aufwendigen Zusatzeinrichtungen, denen inzwischen vor allem das »Ökologische Bauen« verfallen sei, auch weil es sich ausgerechnet auf den Bau von Einfamilienhäusern kapriziert habe, der doch die größte

Mühe bereite, um allein schon den Energievorteil einer ganz normal ausgestatteten Etagenwohnung zu erreichen, geschweige denn zu übertreffen. Im Übrigen genügten verglaste Südlage, Nord-Dämmung, maximales Volumen im Verhältnis zu möglichst geringer Außenfläche.

Am Ende jedenfalls müsse es gelingen, das Neubauen für immer zu verhindern!

Dieses Ziel lasse sich aber nur dann erreichen, wenn es eingebettet sei in das Gesamtziel des Nichtarbeitens, das wir uns aufgrund der industriellen Mechanisierung und ihres Gewinns schon seit langem leisten sollten. Dass wir uns jedoch nur so mühsam durchringen können zum arbeitsfreien Leben, liege nicht nur daran, dass die Arbeitslosen ihren berechtigten Anteil am Mechanisierungsgewinn nicht ausbezahlt bekommen, sondern auch am falschen Selbstverständnis des Staates, seinerseits als Arbeitsbeschaffer aufzutreten. In der Folge komme es zu einer Unmenge von Arbeitsplätzen, deren einziger Sinn darin bestehe, vorwiegend ökologische Schäden einerseits anzurichten und andererseits zu reparieren.

Ganz ohne das Wohl und Wehe der Arbeitslosigkeit und ganz ohne Spitze gegen das »Ökologische Bauen« kommt der Architekt, Ökonom und Journalist Daniel Fuhrhop aus. In seinem Buch »Verbietet das Bauen«, 2015, setzt er auf die reichen Beschäftigungsmöglichkeiten beim Recyclen, Wiederherstellen, Ausbauen nach dem Motto, »Nur wer nicht baut baut gut«, das Christian Tröger im »Spiegel«, August 2012, als Titel verwendet hatte. Fuhrhop zählt am Ende seines Buches 50 Strategien auf, die passable Wohnverhältnisse auch ohne Neubau zustande bringen.

Damit es dazu komme, genüge allerdings nicht die Einsicht in ökologische Belange, »uns zu reduzieren«, »Mut zur Nähe« zu entwickeln, Suffizienz zu wollen statt Effizienz. Diese und noch weitere wünschenswerte Lebenseinstellungen führen noch nicht zu einer ausreichend scharf fokussierten Anerkennung nahezu aller Bestandsbauten: »Nur wenn wir uns vollkommen auf eine Welt ohne Neubau einlassen, denken wir kompromisslos über unsere vorhandenen Häuser nach« (154) und können ausreichend Phantasie entwickeln, das Alte mit solch langlebigen und stabilen Einbauten zu gliedern und zu fassen, dass die Sehnsucht nach dem Neubau erst gar nicht aufkommt.

In der Tat, Altbauten haben inzwischen eine biotopische, territoriale Bedeutung gewonnen: Altbauten sind Verwandte des Bodens und beanspruchen gleichermaßen ihre Bestandssicherung: mit weitreichenden Folgen für das Selbstverständnis der auf Neubauten getrimmten Architektur. Die grundlegende Tendenz zum Nichtbauen birgt jedoch nicht nur die variantenreichen Strategien der Bestandserhaltung, nicht nur ein

anderes Verständnis vom Entwerfen, sondern auch einen anderen Zugang zum Bauen und seiner Einordnung in das menschliche Verhalten. Wir müssen daher die Frage zulassen, auf welche baulichen Weisen sich das Nichtbauen bemerkbar macht. Bei der Beantwortung fällt auf, dass das Nichtbauen die Anfänge favorisiert, die Anfänge im Kleinen, Außenräumlichen, im Bodenprofil und in möglichst einfachen und leichten Herstellungsverfahren. Insgesamt handelt es sich um Eingriffe, die den hohen Raumwiderstand belassen.

Arbeitsfelder des Nichtbauens

Das Nichtbauen bedeutet in der Regel ein Scheitern, das zu anderweitigen Lösungsformen führt.

(1) Ein geplatzt Bauprojekt bietet den Anlass, das Umfeld und den Bestand neu zu sondieren und zu modifizieren.

(2a,b) Die Kleidung aktiviert ihre Bedeutung als Vorarchitektur und als prägend für eine bodenschonende Nomadenkultur, auch in der Großstadt.

(3a,b,c,d) Der Außenraum, besonders auch das Bodenprofil, bietet bereits von sich aus Aufenthaltsqualitäten, die schon durch geringe markierende, landschaftsbauliche Befestigung erheblich gesteigert werden können.

(4a,b,c) Schuttberge lassen sich flach überbauen, statt abtransportieren.

(5) Dachflächen lassen sich Begrünen als Ersatz für die Bodenbeanspruchung

(1) Das geplatzte Bauprojekt

Der berühmte holländische Architekt Van Klingerren hatte in den 70ern den Wettbewerb für den Neubau einer Mensa der Amsterdamer Uni gewonnen, setzte aber anschließend alles daran, seinen Plan nicht zu verwirklichen, sondern den zum Abriss vorgesehenen Teil der Altstadt zu erhalten, die dort schon vorhandenen Restaurants auszubauen und mit dem studentischen Bedarf neu zu beleben. Ein solches Vorgehen würdigt der Entwurfslehrer Michael Wilkens, Kassel, als eine hervorragende produktive entwurfliche, und als solche auch dringend zu bezahlende Architekten-Leistung: »Erstens müssen wir dafür sorgen, dass auch das Nichtbauen honoriert wird, jedenfalls da, wo es um öffentliche Aufgaben geht. Wir müssen die Gegenstände unserer Arbeit vom bloßen Projekt zur Entwicklung des Projektes erweitern [...] Und zweitens müssen wir das Etikett ›Kunst‹, das man gerne für die (ästhetischen) Sahnetörtchen der Architektenstars verwendet, für solche konventionellen (ethischen) Konzepte einsetzen.«²²

Anm. 22 Michael Wilkens, »Architektur und Komposition – 10 Lektionen zum Entwerfen«, Basel 2000, S. 363

(2a) Kleidung als Vorarchitektur



Abb. 31 Zelt-Kleidung Lucy Orta,
»Refugee ware, body architecture« ca. 2004



Abb. 32 Dome aluminium coated polyester, Lucy Orta

(2b) Nomadenmöbel, mobile Ausstattung

An den alten und gegenwärtigen Nomadenkulturen können wir die Raffineszen eines unaufwendigen Architekturersatzes studieren, wenn wertvolle, möglichst leichtgewichtige, mehrteilig transportable Gehäuse, Möbel, Geräte, Kleider und genügsame Lastenträger ihre je nach Gegend und Raumwiderstand verschiedene Kultur prägen.

»Man kann seine ganze notwendige Habe in so konzentrierter Form besitzen, dass man sie zu tragen im Stande wäre. Voraussetzung dafür ist, dass es keine sperrigen Gegenstände wie Schränke, Federbetten, großer Esstisch, Küchenbord usw. geben darf... Klappbetten, Schemel statt Sessel, noch besser Bänke oder Truhen. ...Die Lade oder die Truhe ist überhaupt das A und O aller Möbel... Gerade Nomadengut muss schön sein, kostbar durch seine Eigenheit, materialecht, gepflegt und im Gebrauch sich veredelnd.«

Soweit die junge Architektin Alix Rohde-Liebenau 1946, nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs und angesichts der zerstörten Städte und der endlich gewonnenen Befreiung von der Tyrannei. Sehr ähnlich den Situationisten in den darauf folgenden Jahren.

Damals waren durch die Kriegszerstörungen viele Bauten herrenlos geworden, sodass man die noch halbwegs brauchbaren Ruinen befreiend und trotzig als Naturangebot wahrnahm, ähnlich wie heute die Leerstände in den »Schrumpfenden Städten«.

(3) Die markierende, sockelnde Bodenbefestigung

(3a)

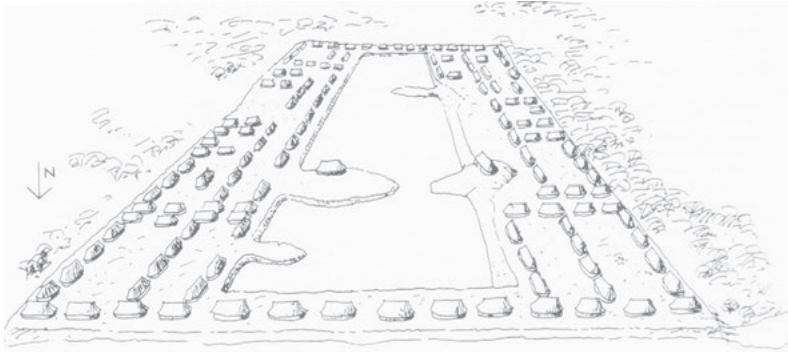


Abb. 33 Real Alto Ecuador, Valdivia-Kultur 3000 v. Chr., Wohnplateau (Rekonstruktions-skizze von Wolfgang Wurster²³) »An der Küste Ecuadors entstand die älteste planvoll angelegte Siedlung Südamerikas mit Hütten, Gemeinschaftsbauten und Heiligtum«. Der weit ausgedehnte, ca. 2 Meter hohe Rahmensockel mit seinen, zum geschützten Innenraum vorgeschobenen Landzungen könnte auch heute noch sinnvoller Stadtplanung entsprungen sein.

Bodenbefestigungen dienen nicht primär der mobilen Durchwegung, der Fundamentierung von Bauten, der unterirdischen Ver- und Entsorgung, sondern der stationären Bodensicherung, und sie verschaffen der Architektur einen nahezu grundbaulichen Auftritt, vergleichbar den bodengebundenen Formationen, die im Verlauf eines gattungsgeschichtlichen Entwurfsprozesses einen baulichen common sense ergeben.

So steht im Zentrum der Valdivia-Kultur in Ecuador um das Jahr 3000 v. Chr. die Anschließung eines ausgedehnten rechteckigen oder ovalen Damms, auf dessen Plateau die Hütten womöglich einer Elite aufgerichtet waren, während ihre Kultbauten auf Hügeln oder Plattformen standen, die wie Halbinseln in den Binnenbereich vorgeschoben lagen. Von dieser einfachen Bodenformation ausgehend wird das Konzept fast aller steinernen Zeremonialzentren im präkolumbianischen Lateinamerika deutlich.

Anm. 23 Wurster, Wolfgang »Die Schatzgräber – Archäologische Expeditionen durch die Hochkulturen Südamerikas«, 1991, Seite 300