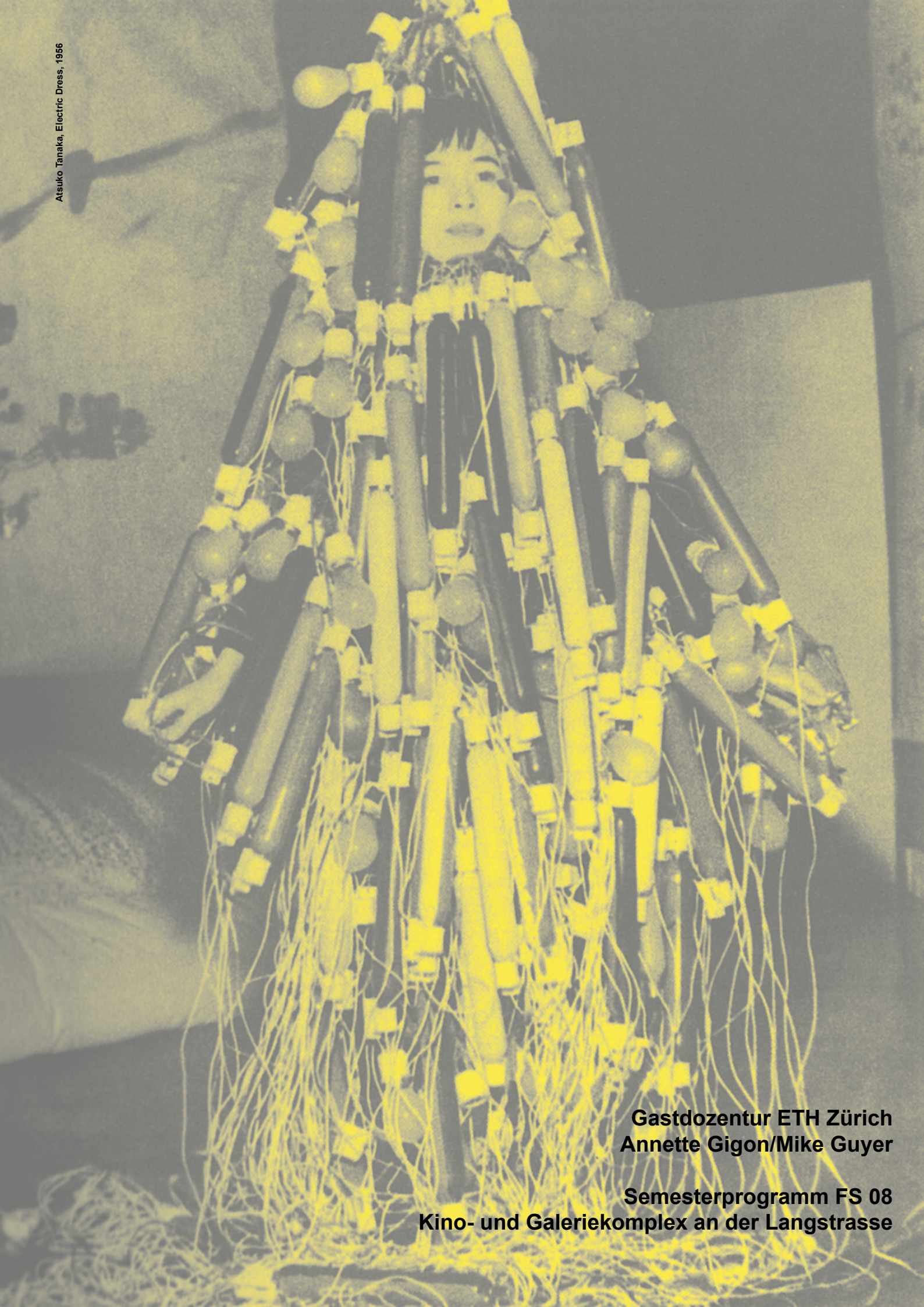


Atsuko Tanaka, Electric Dress, 1956

Gastdozentur ETH Zürich
Annette Gigon/Mike Guyer

Semesterprogramm FS 08
Kino- und Galeriekomplex an der Langstrasse

Gastdozentur ETH Zürich
Annette Gigon/Mike Guyer
Wolfgang-Pauli-Strasse 15
HIL F 57.2
8093 Zürich
044 633 28 27

Assistierende:

Felix Jerusalem
jerusalem@arch.ethz.ch
079 762 07 74

Gaby Kägi
kaegi@arch.ethz.ch
079 334 95 09

Michael Charpié
charpie@arch.ethz.ch
079 638 69 51

Inhalt

Entwurf FS 08

Zum Semester 09
Termine, Anforderungen 10
Zum Raumprogramm 15
Raumprogramm 16
Bauplatz und Umgebung 18

Referenzbauten und Texte

Ort 24
Kino-Architektur 25
Galerie- und Museumsräume 28
Schrift, Signet, Bild und Ornament 30
Baustoffe 34
Wegführung 35
Licht 36
Normen 37
Werner Jehle: Geschichte der Kino-Architektur 38
Rémy Zaugg: Das Kunstmuseum, das ich mir erträume 42
Bruno Reichlin: Schrift-Raum-Architektur 68
Quellenverzeichnis 74

Entwurf FS 08

Zum Semester

Die Beschaffenheit von Bauten interessiert uns, ihre Materialität, ihre Körperhaftigkeit, die Art und Weise, wie sie Räume ausbilden, mit der Gravitation arbeiten, der Witterung widerstehen. Uns interessieren aber auch diejenigen Elemente, welche die ‚reinen' Architekturen/Konstruktionen überlagern. Gemeint sind nicht nur die Schichten von Isolationsmatten, Dichtigkeitsfolien, Verputzen, Schutzanstrichen, gemeint sind insbesondere die Beschriftungen, die Logos, die Farben und Bilder, welche die Körper der Bauten bedecken und verdecken, bezeichnen und überzeichnen.

Das Thema begleitet die Architektur seit den frühesten Anfängen bis heute: Begonnen mit den Höhlenmalereien, über die Entdeckung der Perspektive und damit einhergehender optischer ‚Überformbarkeit' der Architektur mit ‚gemalter Architektur' bis hin zu den Möglichkeiten, die das elektrische Licht seit dem 20. Jahrhundert liefert.

Wie wir Architektur erfahren, von fern und nah, von aussen und von innen, aber auch wie wir Dinge wahrnehmen, welche sich in den Bauten befinden/abspielen, nimmt eine zentrale Rolle ein.

Auf der Eckparzelle der SBB an der Kreuzung Langstrasse/Zollstrasse in Zürich gilt es, einen Kinokomplex und ein Gebäude mit verschiedenen Galerien und Ausstellungsräumen zu entwerfen: Verdunkelbare und helle Räume, ausgestattete und leere, opulente und nüchterne, Nachtnutzung und Tagnutzung, Präsenz des Gebäudes bei Tageslicht und/oder im Dunkeln, dessen Wahrnehmbarkeit aus Verkehrsmitteln wie Auto und Zug, aber insbesondere auch aus der Optik der Fussgänger.

Die Räume, die Kinosäle und die Galerieräume dienen selbst der Wahrnehmung: Im Falle der Ausstellungsräume der Wahrnehmung von Kunstwerken, im Falle der Kinosäle der Wahrnehmung von Filmen.

Anstelle einer Seminarwoche sind während des Semesters jeweils in den Randstunden verschiedene Veranstaltungen zur Vertiefung des Themas geplant: Besuche bei Referenzobjekten, Vorträge und Kolloquien.

Das Frühjahrssemester 2008 wird von Annette Gigon geleitet.

Aufgabentyp: Entwurf (ohne integrierte Disziplin).

Termine

Woche	Datum	Zeit	Programm
W08	Di 19.02.08	von 10:00 h bis 12:00 h	Einführung Annette Gigon, Einteilung Gruppen, Zeichensaal HIL D 15
		13:00 h	Treffpunkt Eingang Cinemax (neu: Abaton), Heinrichstrasse 267
		14:00 h	Löwenbräuareal, Limmatstrasse 270, Besuch der Galerien Bob van Orsouw, Peter Kilchmann, Kunsthalle und Migros Museum
		15:15 h	RiffRaff, Neugasse 57/63
		16:00 h	Bauplatz Ecke Langstrasse/Zollstrasse (Otto Fitze, SBB)
		17:30 h	Fokus: Arthur Rüegg, Führung Kino Studio 4 Filmpodium, Stadthausquai 17
		von 18:15 h bis 19:45 h	Filmvorführung: Robert Thalheim, Am Ende kommen Touristen, 2007, Einladung durch Gigon/Guyer
	Mi 20.02.08	von 09:00 h bis 19:00 h	Individuelle Arbeit, Einführung mit Assistierenden
W09	Di 26.02.08	von 10:00 h bis 18:00 h	Individuelle Arbeit, Tischkritik mit Assistierenden
	Mi 27.02.08	von 09:00 h bis 19:00 h	Konzeptbesprechung mit Annette Gigon
W10	Di 04.03.08	von 10:00 h bis 16:00 h	Gruppenarbeit (Einsatzmodell, Fotodokumentation Langstrasse, Aufarbeiten Planmaterial) und individuelle Arbeit, Tischkritik mit Assistierenden
		16:00 h	Fokus: Stanislaus von Moos, Vortrag über Venturi, Rauch & Scott Brown, E8
	Mi 05.03.08	von 09:00 h bis 19:00 h	Gruppenarbeit (Einsatzmodell, Fotodokumentation Langstrasse, Aufarbeiten Planmaterial) und individuelle Arbeit, Tischkritik mit Assistierenden
W11	Di 11.03.08	von 10:00 h bis 16:00 h	Gruppenarbeit (Einsatzmodell, Fotodokumentation Langstrasse, Aufarbeiten Planmaterial) und individuelle Arbeit, Tischkritik mit Assistierenden
		16:00 h	Fokus: Beatrix Ruf (Leiterin Kunsthalle Zürich) und Heike Munder (Leiterin Migros Museum) Gespräch über Ausstellungsräume, Limmatstrasse 270
	Mi 12.03.08	von 09:00 h bis 19:00 h	Individuelle Arbeit, Tischkritik mit Assistierenden, Annette Gigon anwesend
W12	Di 18.03.08	von 10:00 h bis 18:00 h	Zwischenkritik 1 mit Annette Gigon
	Mi 19.03.08	von 09:00 h bis 19:00 h	Zwischenkritik 1 mit Annette Gigon
W13			Osterferien 20.03.08 bis 30.03.08
W14	Di 01.04.08	von 10:00 h bis 16:00 h	Individuelle Arbeit, Tischkritik mit Assistierenden
		16:00 h	Fokus: Thomas Müllenbach und Karim Noureldin, Disk. über ihre Arbeit u. Ausstellungsräume HIL D 15
	Mi 02.04.08	von 09:00 h bis 19:00 h	Individuelle Arbeit, Tischkritik mit Assistierenden
W15	Di 08.04.08	von 10:00 h bis 16:00 h	Individuelle Arbeit, Tischkritik mit Assistierenden
		16:00 h	Fokus: Christoph Schaub und Salome Pitschen, Disk. über ihre Arbeit u. Kinoräume, HIL D 15
	Mi 09.04.08	von 09:00 h bis 19:00 h	Individuelle Arbeit, Tischkritik mit Assistierenden, Annette Gigon anwesend

Anforderungen

Konzeptabgabe:
Konzeptmodell 1:500, Konzept- und Bildskizzen auf A3 quer

Erarbeiten von: Städtebaulicher Setzung, Volumen, Nutzungsverteilung, äusserer und innerer Erschliessung, Konstruktions- und Materialisierungskonzept

Zwischenabgabe 1:
Grundrisse, Schnitte, Ansichten 1:200
Konstruktions- und Materialisierungskonzept als Ausschnitt von Fassade, Schnitt und Grundriss 1:50
Arbeitsmodell 1:200 (Volumen), Arbeitsmodelle von Innenräumen (Ausstellungsraum und Kinosaal) 1:100 bzw. 1:50
Visualisierung

Präzisierung, Vertiefung: Baukörper, Konstruktion und Materialisierung, räumliche Ausformulierung, Materialisierung und Belichtung der Ausstellungsräume, der Kinosäle, der inneren Erschliessungsräume, von Bistro/Bar/Bookshop, sowie Untersuchen von Kommunikationselementen wie Beschriftung, Plakatierung, Aussenbeleuchtung

Termine

Woche	Datum	Zeit	Programm
W16	Di 15.04.08	von 10:00 h bis 16:00 h	Individuelle Arbeit, Tischkritik mit Assistierenden
		16:00 h	Fokus: Ulrike Jehle-Schulte Strathaus, Vortrag über Kino-Architektur, E8
	Mi 16.04.08	von 09:00 h bis 19:00 h	Individuelle Arbeit, Tischkritik mit Assistierenden, Annette Gigon anwesend
W17	Di 22.04.08	von 10:00 h bis 18:00 h	Zwischenkritik 2 mit Annette Gigon
		18:00 h	Fokus: Ruedi Baur, Vortrag über Schrift, Zeichen und Architektur, E8
	Mi 23.04.08	von 09:00 h bis 19:00 h	Zwischenkritik 2 mit Annette Gigon
W18			Seminarwoche 28.04.08 bis 04.05.08
W19	Di 06.05.08	von 10:00 h bis 16:00 h	Individuelle Arbeit, Tischkritik mit Assistierenden
		16:00 h	Fokus: *
	Mi 07.05.08	von 09:00 h bis 19:00 h	Individuelle Arbeit, Tischkritik mit Assistierenden, Annette Gigon anwesend
W20	Di 13.05.08	von 10:00 h bis 18:00 h	Layout Besprechung mit Annette Gigon
	Mi 14.05.08	von 09:00 h bis 19:00 h	Individuelle Arbeit, Tischkritik mit Assistierenden
W21	Di 20.05.08	von 10:00 h bis 18:00 h	Individuelle Arbeit, Tischkritik mit Assistierenden
	Mi 21.05.08	von 09:00 h bis 19:00 h	Individuelle Arbeit, Tischkritik mit Assistierenden
W22	Mo 26.05.08	13:00 h	Abgabe der Projekte und erste Beurteilung
	Di 27.05.08	von 09:00 h bis 19:00 h	Schlusskritik mit Gästen
	Mi 28.05.08	von 09:00 h bis 19:00 h	Schlusskritik mit Gästen, anschliessend Apéro
	Do 29.05.08	09:00 h	Plan- und Digitalabgabe

* Neuankündigungen, Änderungen Fokus werden laufend per E-Mail und Plakat kommuniziert

Anforderungen

Zwischenabgabe 2:
Grundrisse, Schnitte, Ansichten 1:200
Konstruktion und Materialisierung als Ausschnitt von Fassade, Schnitt und Grundriss 1:50
Aktualisiertes Arbeitsmodell 1:200 (Volumen)
modifiz. Arbeitsmodelle von Innenräumen (Ausstellungsräume, Kinosäle, Erschliessungsräume) 1:100 bis 1:50 oder Projektmodell 1:100
Visualisierungen: Aussen- und Innenansichten

Komplettes Layout der Schlussabgabe, verkleinert auf A3

Schlussabgabe:
Situation
Erdgeschossgrundriss mit Umgebung 1:200
Grundrisse, Schnitte, Ansichten 1:200
Konstruktion und Materialisierung als Ausschnitt von Fassade, Schnitt und Grundriss 1:50
Einsatzmodell 1:200 (Volumen)
Modelle von Innenräumen (Ausstellungsräume, Kinosäle, Erschliessungsräume) 1:100 bis 1:50 oder Projektmodell 1:100
Visualisierungen: Aussenansichten bei Tag und Nacht (Perspektive Fussgänger, Autofahrer, Zugreisende)
Visualisierungen: Innenansichten (Galerieraum, Kino)
Abgabe auf max. 4 A0 quer

Digitale Abgabe aller Projekte als pdf und als gepacktes Layoutdokument mit allen Links auf: group.arch.ethz.ch/gigon-guyer-stud
Abgabe ausgewählter Projekte (Modelle und Pläne) für die Dokumentation des Frühjahrssemesters 2008

Zum Raumprogramm

Bemerkungen zur Aufgabenstellung eines Kino- und Galeriekomplexes mit Museum, Bistro-Bar und Bookshop an der Langstrasse

Städtebau, Situation
Die Langstrasse ist eine der belebtesten Strassen in Zürich, tagsüber und nachts. Die Zollstrasse hingegen ist eher eine ruhige Quartierstrasse. Die Kopfsituation am Gleisfeld ermöglicht, den Komplex nicht nur von den Strassen, sondern auch vom Zug aus wahrzunehmen und erlaubt zudem die visuelle Präsenz von der anderen Seite des Gleisfeldes, insbesondere von der Langstrasse und von der Lagerstrasse. Die Position des Gebäudes im Übergang zur Bahnunterführung erfordert eine präzise Setzung des Volumens und eine entsprechende Aussengestaltung.

Erschliessung
Die Erschliessungen des Kinoteils und des Galerieteils sind unabhängig voneinander zu konzipieren. Der Zugang zur Bistro-Bar und zum Bookshop geschieht ebenfalls separat von aussen. Diese Nutzungen sollen aber an die Eingangsbereiche/Foyers des Galerieteils und Kinoteils angebunden sein.
Der Wegführung im Galerie- und im Kinoteil soll besondere Beachtung geschenkt werden. Beim Kinoteil sind auch Pausenflächen einzuplanen. Insgesamt sollen die Wegsysteme durch die Hausteile auch den verschiedenen Öffnungszeiten Rechnung tragen.

Museumsräume und Galerieräume
Die Ausstellungsräume bilden ‚Gefässe' für die Kunst, bilden deren Hintergrund. Es sind gut proportionierte, gut belichtete, unaufgeregte Räume mit viel Wandfläche, einfach bespielbar mit unterschiedlichen Kunstwerken (Bildern, Skulpturen, Installationen, Projektionen) und sie sind nach einer Ausstellung einfach zu ‚restaurieren' oder ‚rückzubauen'. Mindestens die Hälfte der Ausstellungsräume hat Tageslicht, der Rest hat nur Kunstlicht (vgl. Schrift von Rémy Zaugg).
Das Museum soll analog der Kunsthalle Zürich oder dem Migros Museum mit wechselnden Ausstellungen bespielt werden. Das Museum hat keine eigene Kunstsammlung.
Ein angegliederter, jedoch räumlich separierter Teil des Museums soll hingegen für die zeitweilige oder auch langfristige Präsentation von Werkgruppen privater Sammler reserviert sein, um diese dem Publikum zugänglich zu machen.
Verbunden mit dem Treppenhaus zeigen einzelne, räumlich unabhängige ‚Schaufensterräume' der Galerien spezifische Kunstwerke/ Kunstinstallationen. Diese Kunstwerke werden zumeist eigens für diesen Ort geschaffen und verbleiben dort für mehrere Monate.

Kinosäle
Es sind bekleidete Räume, geneigte, möblierte Räume ohne Tageslicht, aber mit gutem, dimmbarem Kunstlicht. Weil sie für die Vorstellung verdunkelt werden, kann ihre innere Architektur sowohl opulent als auch schlicht sein - die Oberflächen sind jedoch matt, um das Projektionslicht nicht zu reflektieren. Die Säle brauchen eine sehr gute, ‚trockene' Raumakustik mit kurzer Nachhallzeit (vgl. ‚Geschichte der Kino-Architektur' von Werner Jehle).
Die Erschliessung sollte so gestaltet sein, dass einer oder zwei der kleinen Kinoräume dem Galerieteil während des Tages zugeschaltet werden können, um dort Videoprojektionen oder Kunstfilme zu zeigen.

Bistro-Bar und Bookshop
Diese Nutzung dient nicht nur der Belebung des Galerie- und Kinogebäudes, sie kommuniziert auch mit der Öffentlichkeit, mit der Stadt. Der Buchladen führt Film-, Kunstbücher und DVDs. Auch funktioniert er wie ein Kiosk mit Zeitungen und Illustrierten.
Die Bar ist das Herzstück des Gastroteils. Die Besucher und Gäste bestellen die Getränke, Sandwiches, Tapas an der Bar und nehmen diese selbst mit an ihren Tisch. Das warme Essen wird an der Bar bestellt und an den Tisch gebracht (halb bedientes, halb Selbstbedienungsrestaurant). Das Konzept ist eine rasche Bedienung vor der Vernissage, in der Pause, nach dem Kino, aber auch, dass sich die Gäste im Restaurant bewegen - hin zu Kollegen und Freunden und zu den Büchergestellen und Zeitungen (Beispiele riffraff, zürich paris).

Raumprogramm

	ca. Fläche m2	ca. Höhe m	Bemerkungen
Bistro-Bar und Bookshop (Öffnungszeiten: 08:00-02:00 Uhr täglich)			
Bistro-Bar ca. 100 Plätze	180	3	Café, Snacks, kleine Gerichte
Garderobe	10		Inklusive Nebenräume
Küche	50		
Bookshop	35	3	
WC Damen	10		
WC Herren	10		
WC IV	4		
Kinos (Öffnungszeiten: 14:00-24:00 Uhr täglich und am Wochenende Nocturne bis 02:00 Uhr)			
Kinosaal A mit Balkon, 400-500 Plätze	250	10	
Balkon	100		
Projektionsraum	10		
Kinosaal B, ca. 200 Plätze	160	6	
Projektionsraum	10		
Kinosaal C, ca. 150 Plätze	120	6	
Projektionsraum	10		
Studiosaal D, ca. 70 Plätze	55	6	
Projektionsraum	10		
Studiosaal E, ca. 70 Plätze	55	6	
Projektionsraum	10		
Studiosaal F, ca. 50 Plätze	40	6	Tagsüber Verbindung zu Galerien
Projektionsraum	10		
Studiosaal G, ca. 50 Plätze	40	6	Tagsüber Verbindung zu Galerien
Projektionsraum	10		
Kasse und Garderobe	50		
Foyers	300	3	Ca. 1/3 der Saalfläche
WC Damen	20		
WC Herren	20		
WC IV	4		
Erschliessung			Inklusive Personenaufzüge
Notausgänge und Nottreppen			

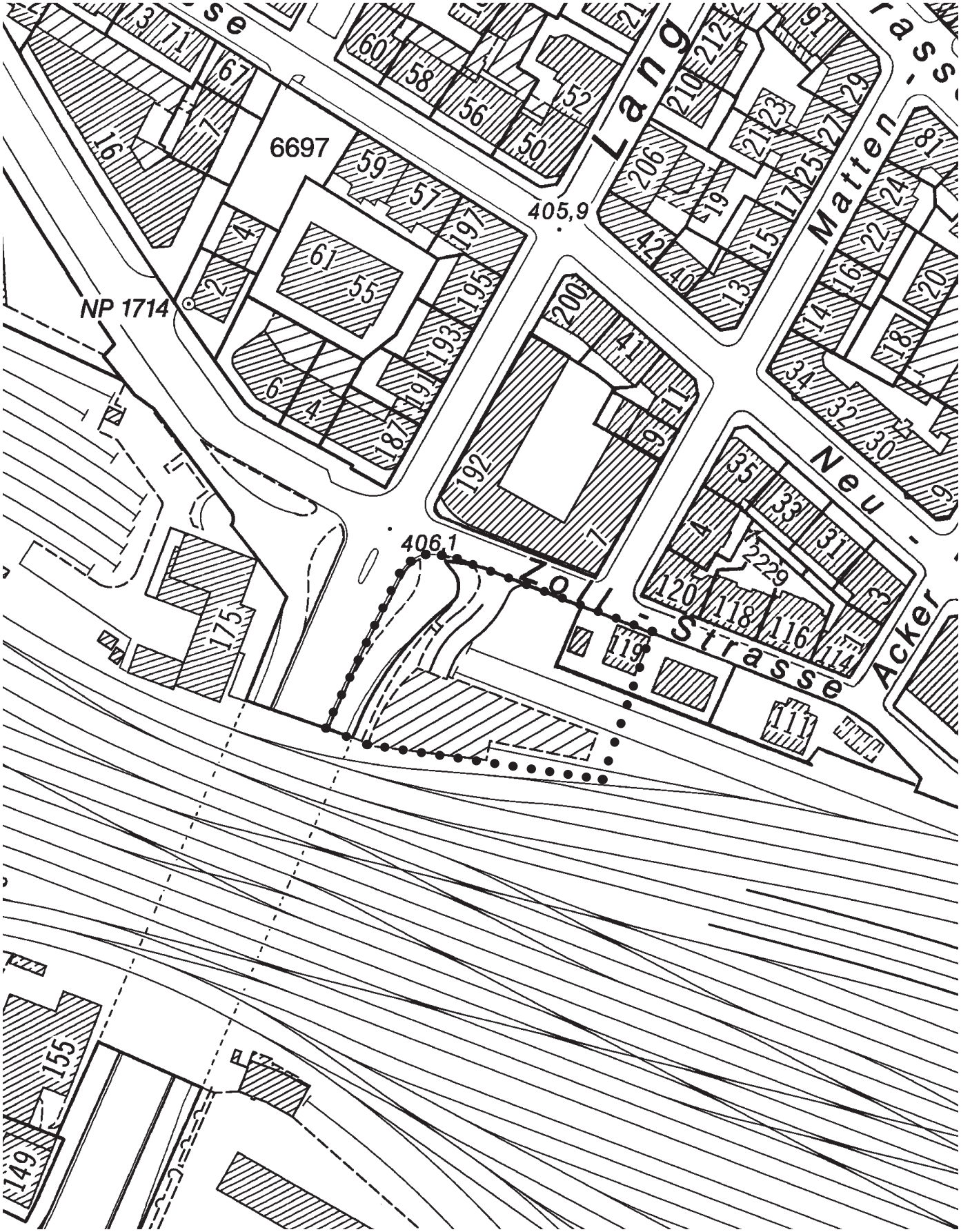
Raumprogramm

	ca. Fläche m2	ca. Höhe m	Bemerkungen
Galerien (Öffnungszeiten: 10:00-18:00 Uhr, bei Vernissagen zusätzlich 18:00-21:00 Uhr, sonntags geschlossen)			
Galerie 1			
Ausstellungsraum	600	4.5	Unterteilbar, Verbindung zu Studiosaal
Präsentationsraum	25	4.5	
Büro, Empfang	20		
Bibliothek, Sitzung	25		
Teeküche	5		
WC	2		
Galerie 2			
Ausstellungsraum	450	4.5	Unterteilbar, Verbindung zu Studiosaal
Präsentationsraum	25	4.5	
Büro, Empfang	20		
Bibliothek, Sitzung	25		
Teeküche	5		
WC	2		
Galerie 3			
Ausstellungsraum	300	4.5	Unterteilbar, Verbindung zu Studiosaal
Präsentationsraum	25	4.5	
Büro, Empfang	20		
Bibliothek, Sitzung	25		
Teeküche	5		
WC	2		
Erschliessung			Inklusive Personenaufzüge und Warenlift
Drei Schaufensterräume	je 5-10		An Treppenhaus angegliedert
Notausgänge und Nottreppen			
Museum (Öffnungszeiten: Di bis So 10:00-18:00 Uhr, Abendöffnungszeit einmal pro Woche, montags geschlossen)			
Ausstellungsraum	1000	4.5	Unterteilbar, Verbindung zu Studiosaal
Drei Ausstellungsräume	je 50-100	4.5	Für Privatsammlungen reserviert
Kasse und Garderobe	20		
Büro, Sitzung	20		
WC Damen	10		
WC Herren	10		
WC IV	4		
Erschliessung			Inklusive Personenaufzüge und Warenlift
Notausgänge und Nottreppen			
Nebenräume			
Technik			
Lager			

Die Richtlinien und Vorschriften der kantonalen Feuerpolizei sollen eingehalten werden.
Es gelten die Norm SN 521 500 „behindertengerechtes Bauen“.
Gewisse Nutzungen sind sowohl im Dach- wie auch im Untergeschoss möglich.
Die Planvorlagen können direkt über das Netzwerk vom Server geladen werden: group.arch.ethz.ch/gigon-guyer-stud (mit „n-ethz“ Namen und Passwort einloggen).

Stadtraum Hauptbahnhof Zürich

Entwurfsperimeter Langstrasse/Zollstrasse



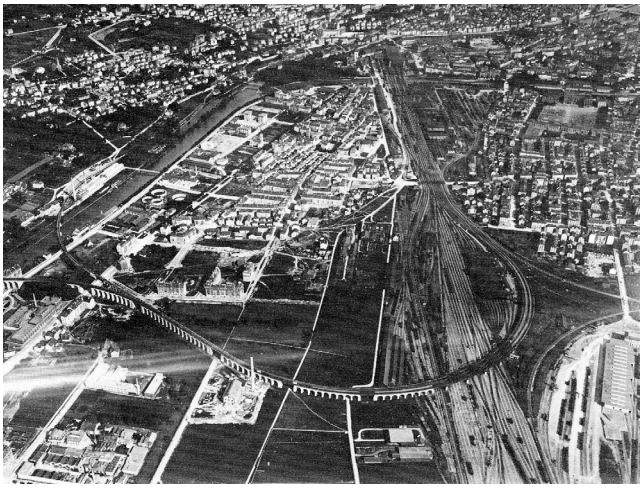
Langstrasse/Zollstrasse

Langstrasse

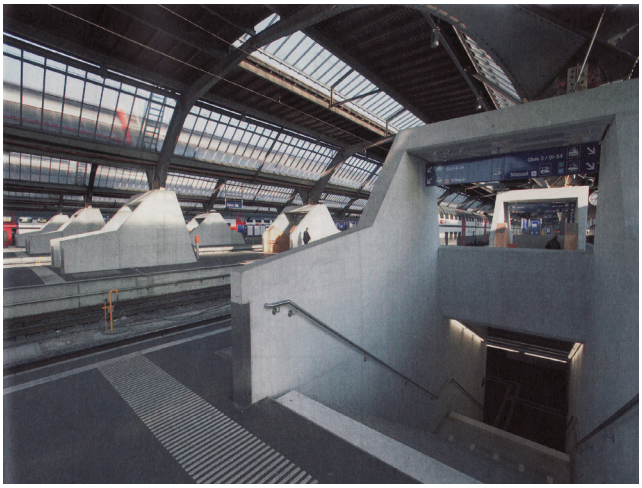
Referenzbauten und Texte

Folgende Auswahl von Referenzbauten und Texten befindet sich auf dem Server: group.arch.ethz.ch/gigon-guyer-stud

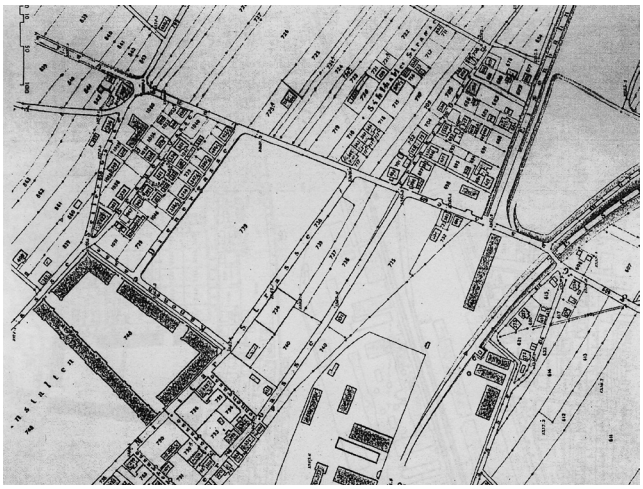
Ort



01 Hans-Peter Bärtschi: Industrialisierung, Eisenbahnschlachten und Städtebau



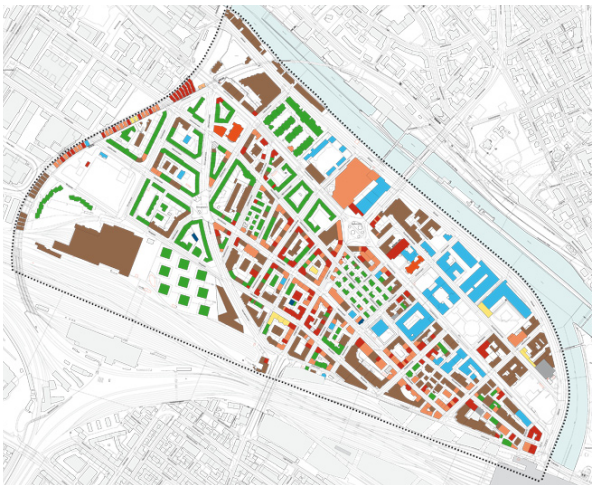
04 Zweiter Durchgangsbahnhof im Zürcher Hauptbahnhof
Architekt: Jean-Pierre Dürig



02 Plandokumentation 1871 bis heute

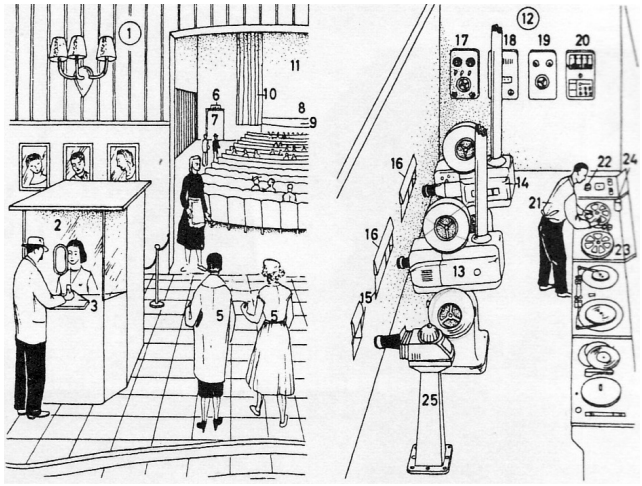
05 Aufwertung der Stadträume in den Quartierzentren,
Langstrasse Nord und Süd

03 Stadtraum HB, Ein neuer Stadtteil entsteht

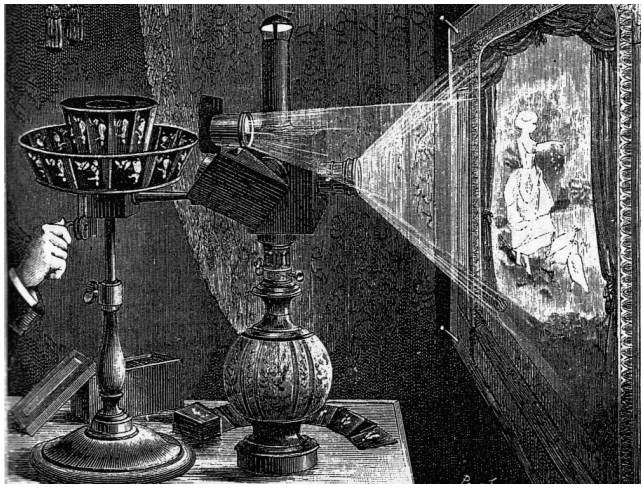


06 Aufwertung öffentlicher Strassenraum,
Quartier Gewerbeschule

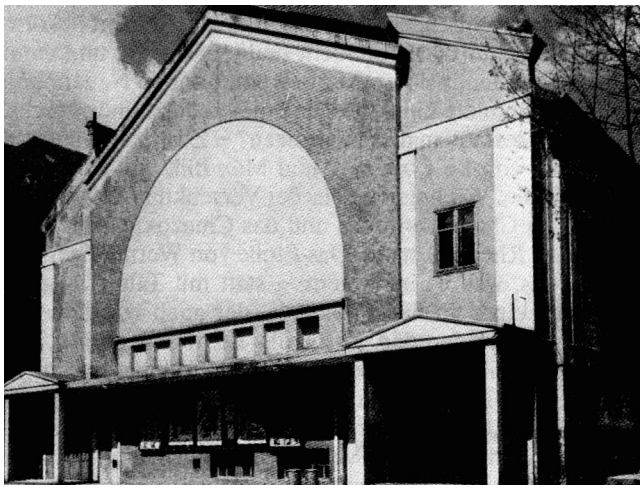
Kino-Architektur



04 Filmwiedergabe

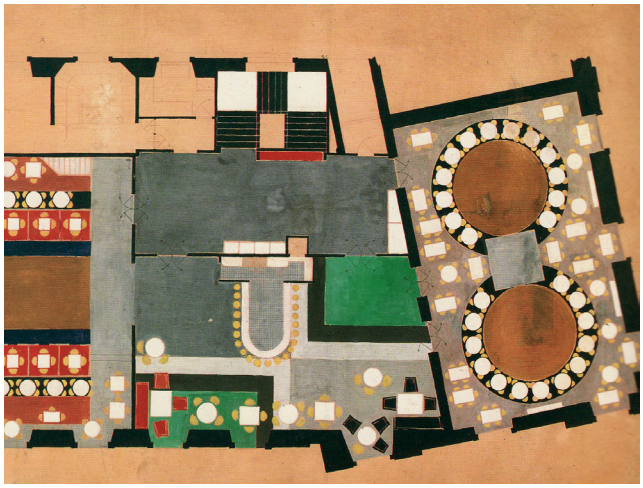


01 Werner Jehle: Geschichte der Kino-Architektur

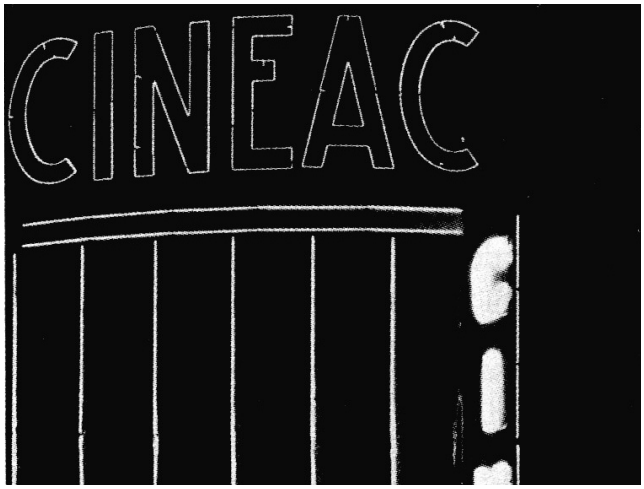


05 Ulrike und Werner Jehle: Schweizer Kinos

02 Werner Jehle: Architektur für die Nacht



06 Café Aubette, Strasbourg 1926-1928
Architekt: Theo van Doesburg
Künstler: Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp

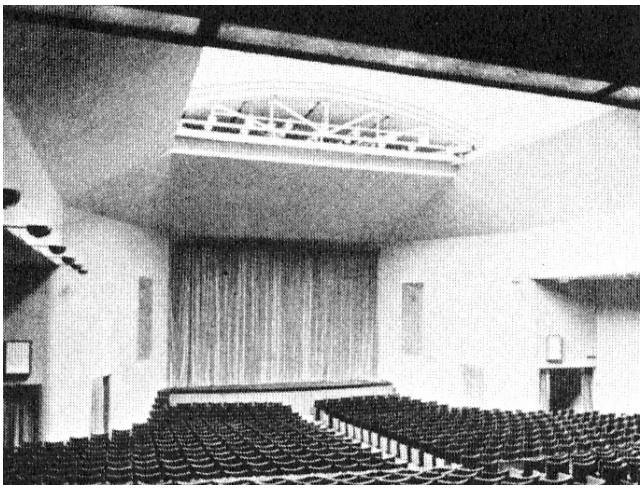


03 Martin Steinmann: 2 Kinos um 1930

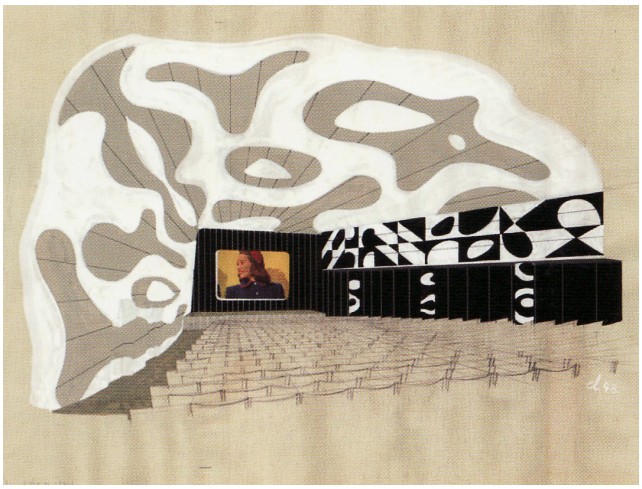
Kino-Architektur

07 Universum, Berlin 1927-1928
Architekt: Erich Mendelsohn

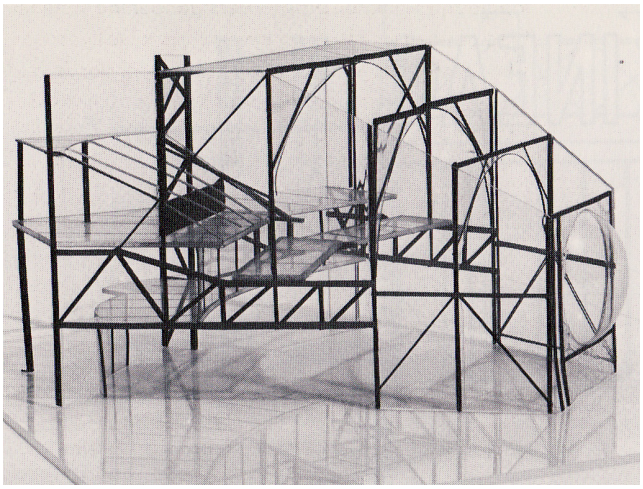
10 Vreeburg, Utrecht 1934-1936
Architekt: Gerrit Rietveld



08 Zett-Haus, Zürich 1929-1932
Architekten: Rudolf Steiger, Carl Hubacher
und Flora Steiger-Crawford



11 Filmpodium Studio 4, Zürich 1949
Architekt: Werner Frey
Künstler: Roman Clemens

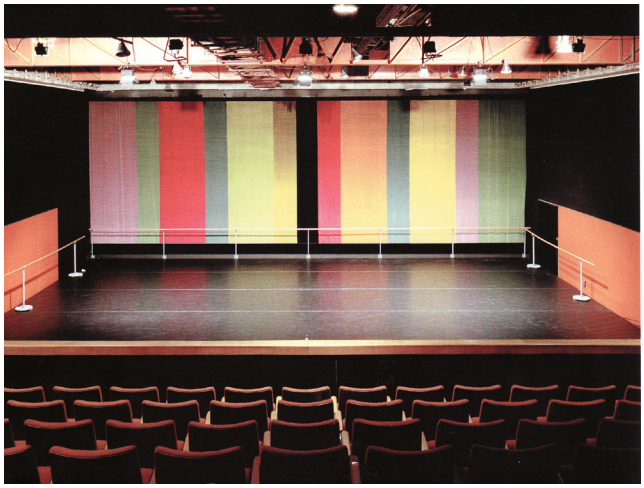


09 Cineac, Amsterdam 1934
Architekt: Jan Duiker

12 Cinema Corso, Lugano 1956
Architekt: Rino Tami

Kino-Architektur

16 Kino RiffRaff 1+2, Zürich 1997-1998
Kino RiffRaff 3+4, Zürich 1999-2002
Architekten: M. Meili, M. Peter und A. Staufer & Th. Hasler

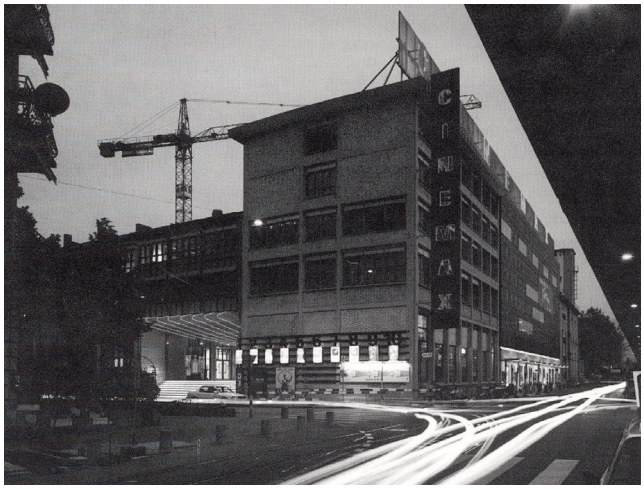


13 Cinévox, Neuhausen 1957
Architekt: Max Bill

17 Multiplex Kino Heuwaage, Basel 1997
Architekten: Herzog & de Meuron

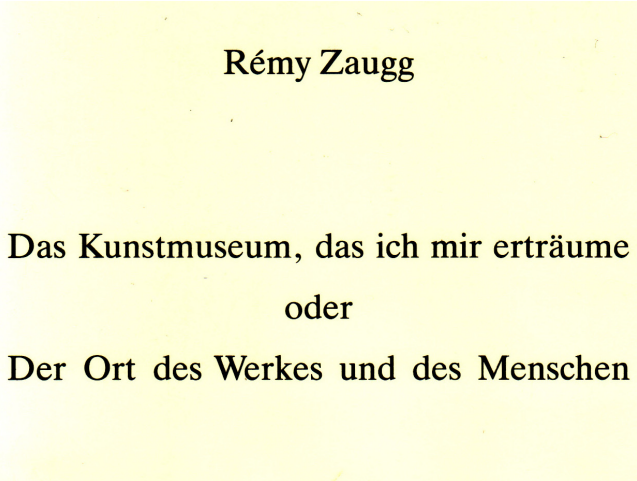
14 Cinéma Manhattan, Genève 1957
Architekt: Marc-Joseph Saugey

18 Hörsaal, Universität Zürich 1996-2002
Architekten: Gigon/Guyer
Künstler: Adrian Schiess

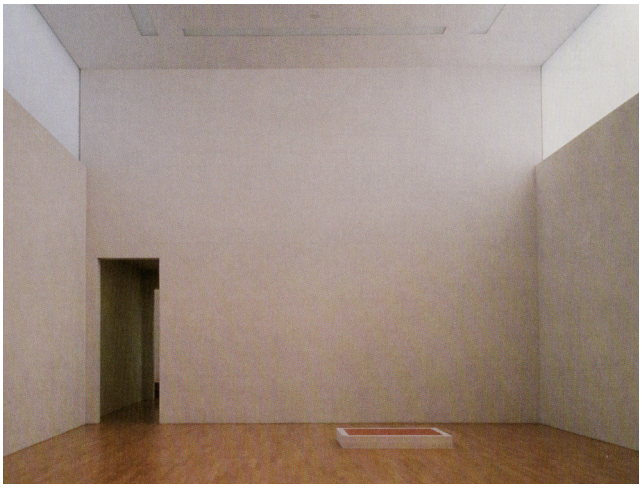


15 Cinemax (neu Abaton), Zürich 1991-1993
Architekten: Schäublin und Teuwen

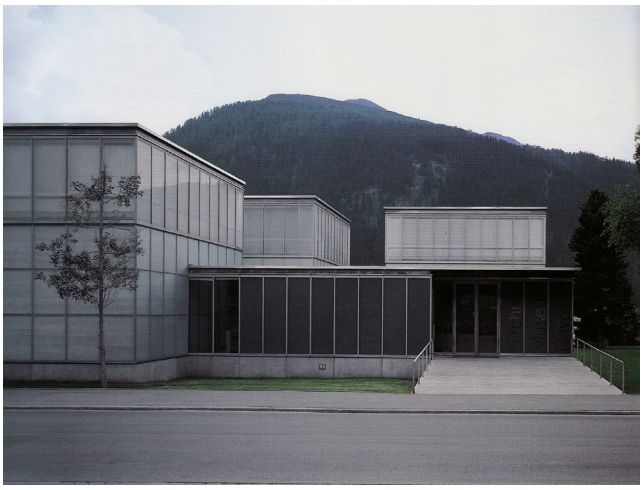
Galerie- und Museumsräume



01 Rémy Zaugg: Das Kunstmuseum, das ich mir erträume oder Der Ort des Werkes und des Menschen

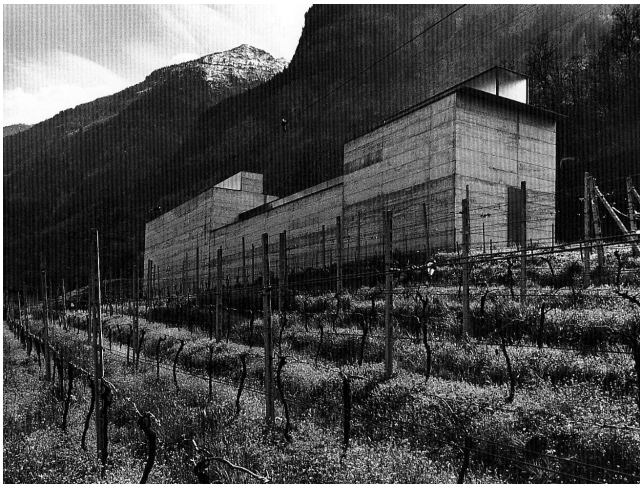


04 Sammlung Goetz, München 1989-1992
Architekten: Herzog & de Meuron



02 Museum Kirchner, Davos 1989-1992
Architekten: Gigon/Guyer

05 Erweiterungsbau Kunstmuseum, Winterthur 1993-1995
Architekten: Gigon/Guyer



03 Stiftung La Congiunta, Giornico 1992
Architekten: Peter Märkli und Stefan Bellwalder

06 Umbau Sammlung Oskar Reinhart „Am Römerholz“,
Winterthur 1993-1998
Architekten: Gigon/Guyer

Galerie- und Museumsräume

10 Kunst-Depot Galerie Henze & Ketterer
Wichtrach 2002-2004
Architekten: Gigon/Guyer

07 Museum Liner, Appenzell 1996-1998
Architekten: Gigon/Guyer

11 Haus der Galeristin Presenhuber, Vnà 2006-2007
Architekten: Fuhrimann Hächler

08 Donation Albers-Honegger, Mouans-Sartoux (F) 2001-2003
Architekten: Gigon/Guyer

12 Umbau Löwenbräu-Areal Zürich, 1996
Architekten: Karrer + Fuhrimann
Um- und Neubau Löwenbräu-Areal Zürich, seit 2005
Architekten: Gigon/Guyer und Atelier WW

09 Erweiterung Auktionshaus Stuker, Bern 2001-2003
Architekten: Diener & Diener

Schrift, Signet, Bild und Ornament

παρ᾽ ἅπαν τὸ σπήλαιον, ἐν ταύτῃ ἐκ παίδων ὄντας ἐν δεσμοῖς καὶ τὰ σκέλη καὶ τοὺς αὐχένας, ὥστε μένειν τε αὐτοῦ εἴς τε | τὸ πρόσθεν μόνον ὁρᾶν, κύκλῳ δὲ τὰς κεφαλὰς ὑπὸ τοῦ δεσμοῦ ἀδυνάτους περιάγειν, φῶς δὲ αὐτοῖς πυρὸς ἄνωθεν καὶ πόρρωθεν καόμενον ὄπισθεν αὐτῶν, μεταξὺ δὲ τοῦ πυρὸς καὶ τῶν δεσμωτῶν ἐπάνω ὁδόν, παρ᾽ ἣν ἰδὲ τειχίον παρῳκοδομημένον, ὥσπερ τοῖς θαυματοποιοῖς πρὸ τῶν ἀνθρώπων πρόκειται τὰ παραφράγματα, ὑπὲρ ὧν τὰ θαύματα δεικνύασιν.

Ὁρῶ, ἔφη.

Ὅρα τοίνυν παρὰ τοῦτο τὸ τειχίον φέροντας ἀνθρώπους | σκεύη τε παντοδαπὰ ὑπερέχοντα τοῦ τειχίου καὶ ἀνδριάντας || καὶ ἄλλα ζῷα λίθινά τε καὶ ξύλινα καὶ παντοῖα εἰργασμένα, οἷον εἰκὸς τοὺς μὲν φθεγγομένους, τοὺς δὲ σιγῶντας τῶν παραφερόντων.

01 Platon: Das Höhlengleichnis

04 Stanislaus von Moos: Von den Mucken des „Alltags“, A propos von Venturi and Rauch

02 Adolf Loos: Ornament und Verbrechen

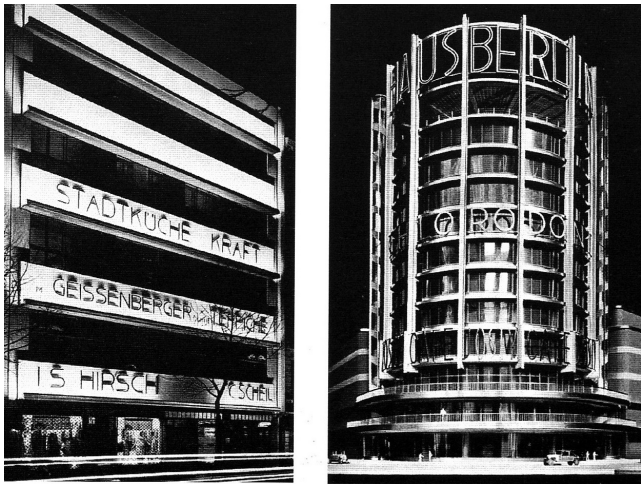
05 Debora Fausch: Skelett und Draperie, Anmerkungen zum Werk von Venturi, Scott Brown and Associates

03 Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour: Lernen von Las Vegas, Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt

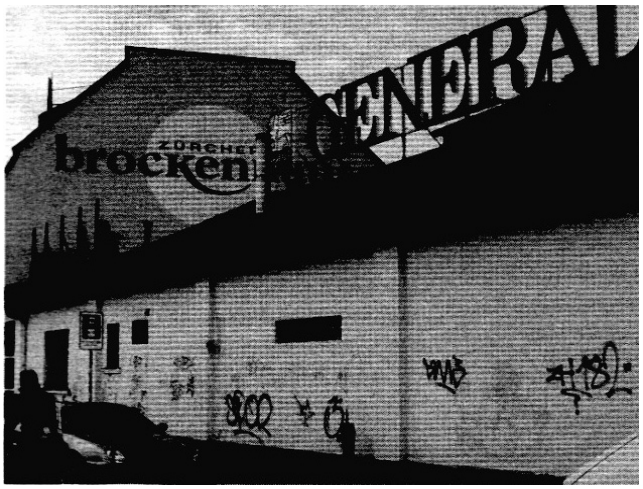
06 Werner Oechslin: Stilhülse und Kern, Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zur modernen Architektur

Schrift, Signet, Bild und Ornament

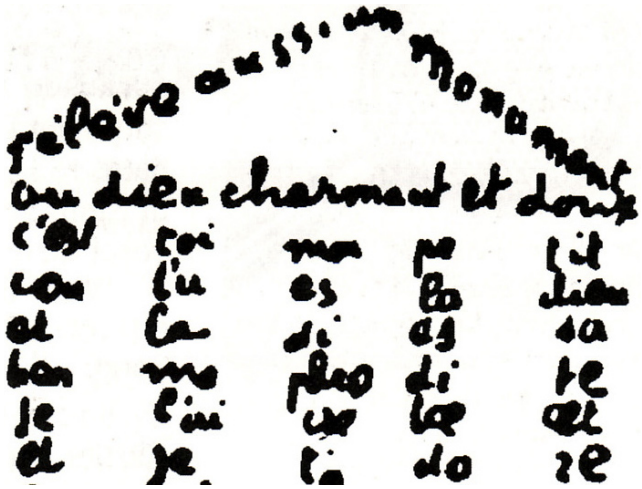
10 Jörg H. Gleiter: Von Loos bis in die Gegenwart



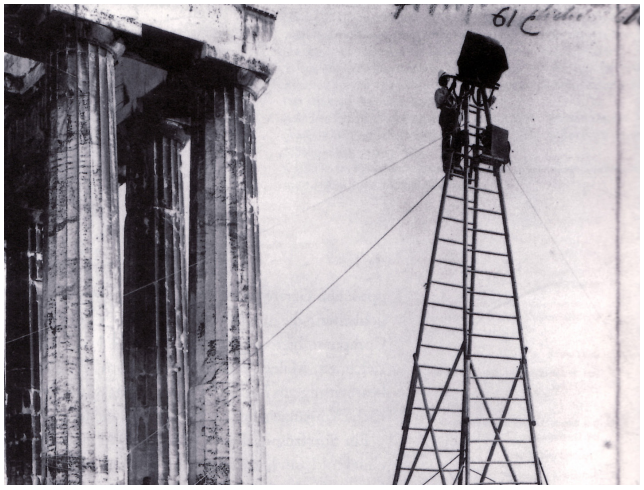
07 Bruno Reichlin: Schrift - Raum - Architektur



11 Claude Lichtenstein: Signaturen-Sprechblasen-Metaphern, Linguistische und visuelle Interpratationen einer „Sprechenden Architektur“



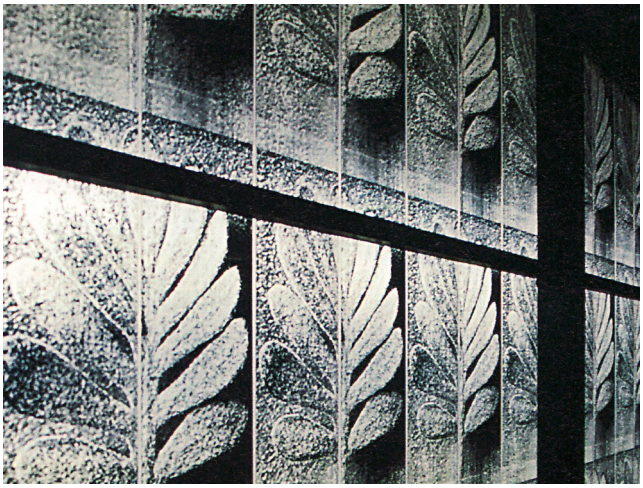
08 Christoph Bignens: Schrift am Bau, Rivalität zweier Medien?



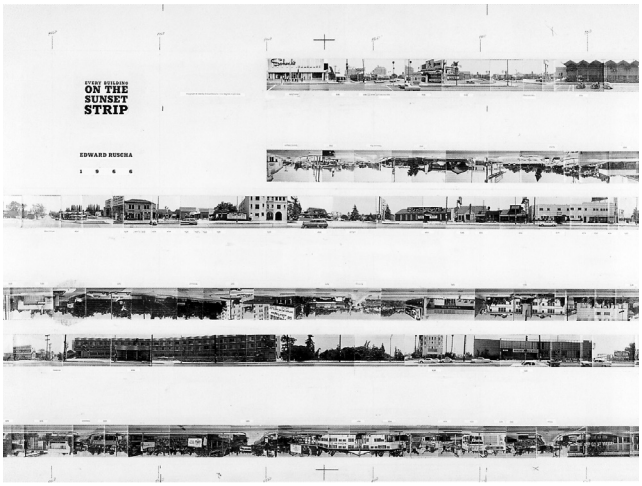
12 Nott Caviezel: Ceci n‘est pas une pipe, Von der Architektur im Bild

09 Maria Ocon Fernandez: Schmuck, Surrogat, Kleid und Medium

Schrift, Signet, Bild, Ornament und Kunst



13 Falk Jaeger: Das Ornament als Wille und Wahrnehmung



16 Ed Ruscha: Every Building on the Sunset Strip, 1966

14 Paolo Veronese: Villa Barbaro in Maser, 16. Jahrhundert
Architekt: Andrea Palladio

17 Rémy Zaugg: Kunsthaus Aarau, 2001-2003
Architekten: Herzog & de Meuron

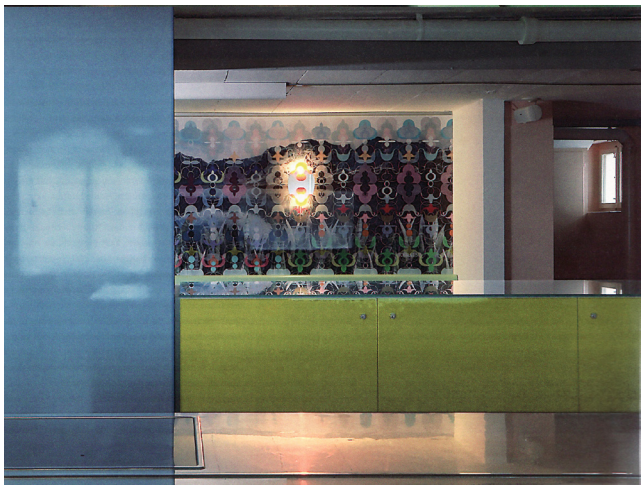
15 Tanaka Atzuko: Electric Dress, 1956

18

Schrift, Signet, Bild, Ornament und Kunst

22

19 Jenny Holzer: Novartis Campus Basel,
Fabrikstrasse 6, 2006-2007
Architekt: Peter Märkli



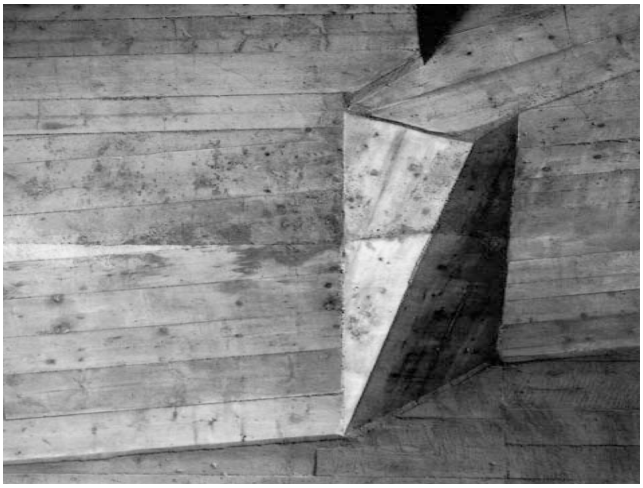
23

20 Karin Wälchli und Guido Reichlin im Gespräch
mit Judit Solt: Das Geheimnis der Dichte

24

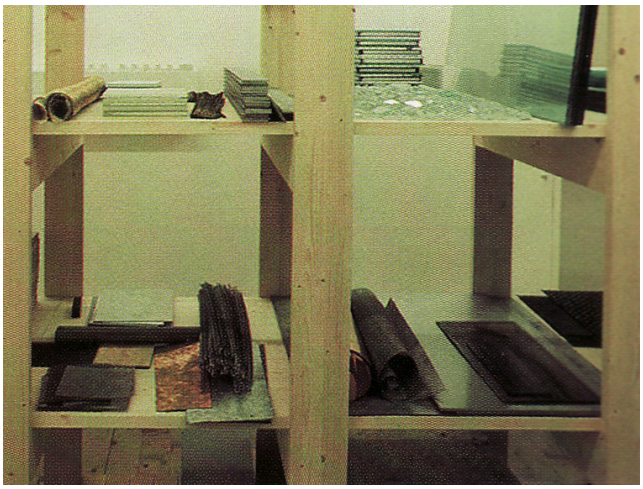
21 Inger Christensen: Das gemalte Zimmer, 1976
Andrea Mantegna: Camera degli Sposi, Herzogspalast in
Mantua, 15. Jahrhundert

Baustoffe



01 Gerhard Auer: Baustoffe sind von Natur aus künstlich

04



02 Interview Matthias Bräm mit Gigon/Guyer: Die Grammatik der Werkstoffe

05

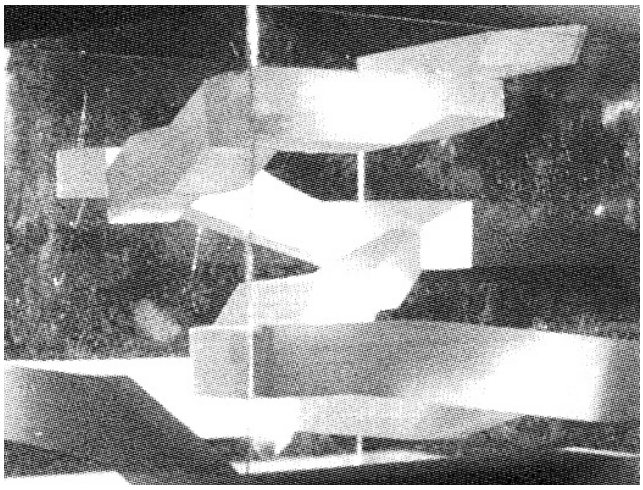
03

06

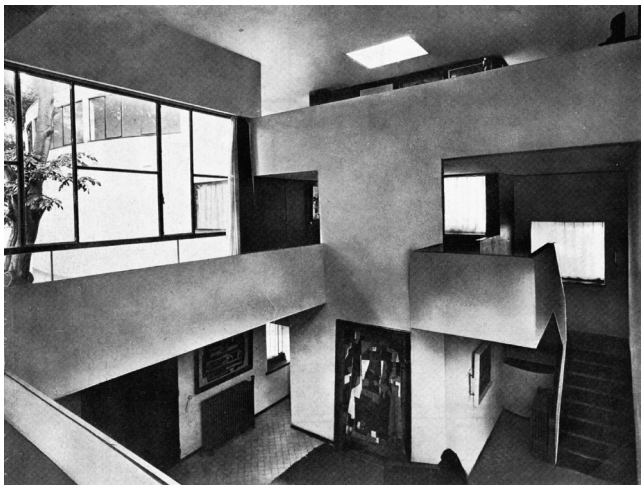
Wegführung

04 Schulhaus, Eschenbach 2003
Architekt: Christian Kerez

01 Biblioteca Laurenziana, Florenz 1533-1559
Architekt: Michelangelo Buonaroti



05 Franz Aeschbach: Bewegungsraum Treppe
Architekt: OMA

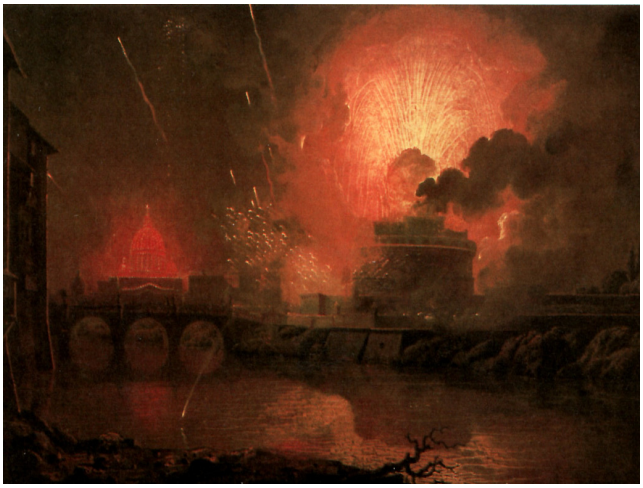


02 Maison La Roche, Paris 1923
Architekt: Le Corbusier

03 Haus Müller, Prag 1930
Architekt: Adolf Loos

06

Licht

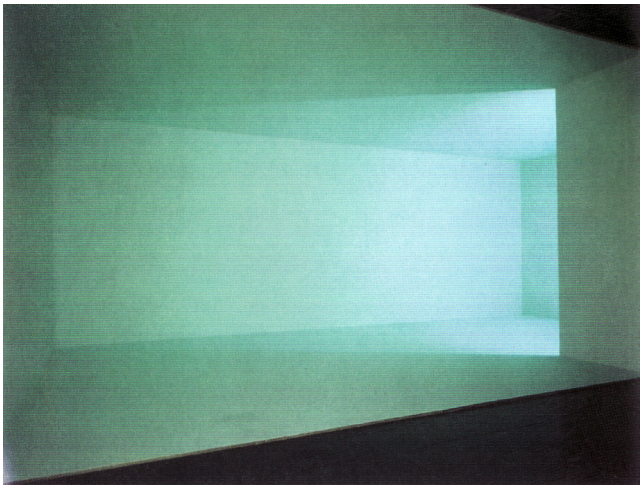


01 Martin Tschanz: Graue Katzen, bunte Lichter,
Von der Beleuchtung des öffentlichen Raumes
zur Illumination der Stadt

04

02 Ulrich Maximilian Schumann: L'Empire des Lumières,
Zürichs neuer Lichtplan

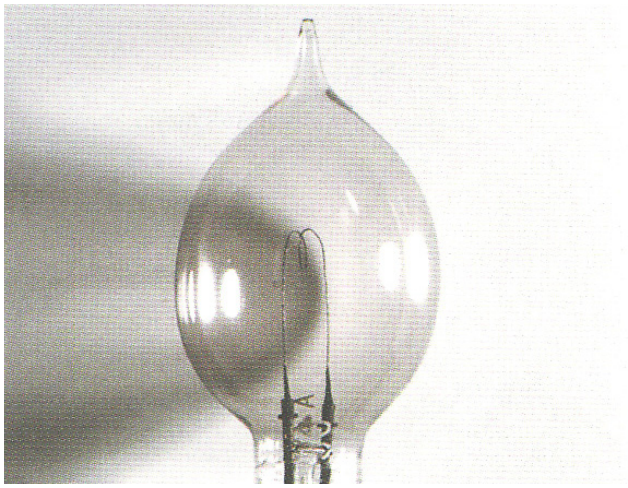
05



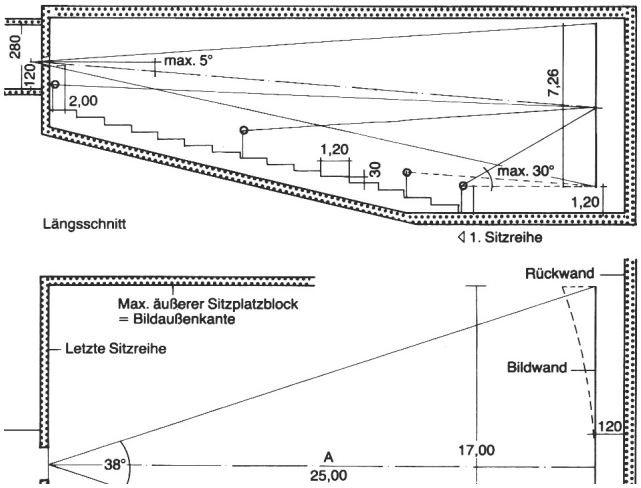
03 Clea C. Gross: Vom Licht zur Fläche zum Raum,
Die Lichträume James Turrells

06

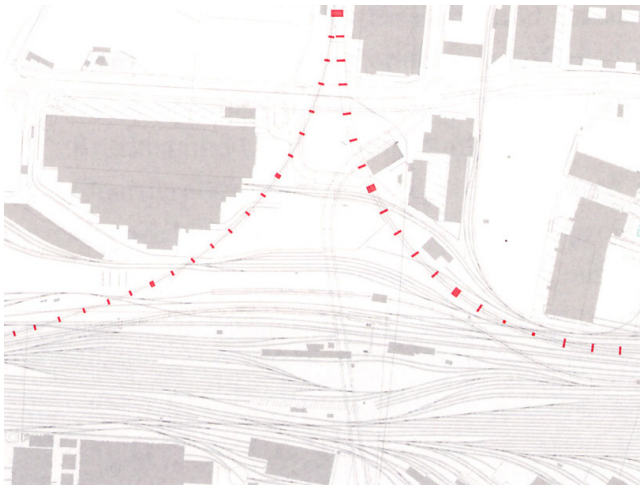
Normen



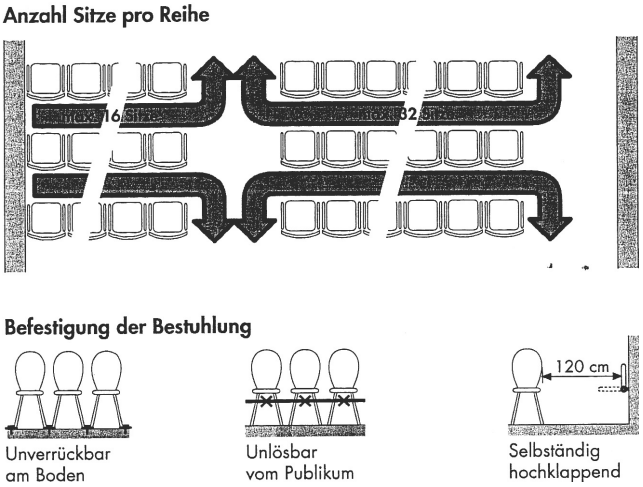
04 Lichtquellen



01 Kino und Restaurant

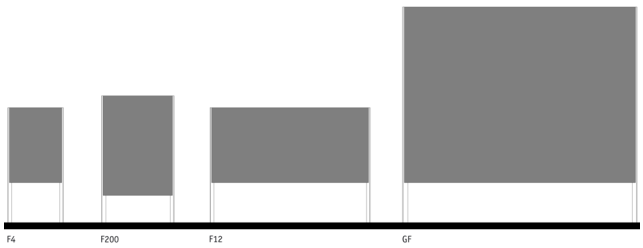


05 Plan Lumière

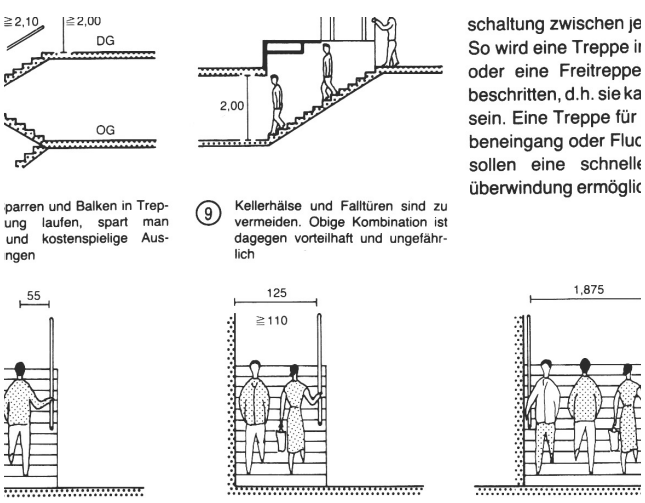


02 Brandschutzvorschriften

90.5 cm breit x 128 cm hoch Fläche: 1.16 m²	Weltformat, traditionelles Schweizer Plakatformat
120 cm breit x 170 cm hoch Fläche: 2.04 m²	Euro-City Plakatformat
271.5 cm breit x 128 cm hoch Fläche: 3.48 m²	Fläche von drei F4
400 cm breit x 300 cm hoch Fläche: 12.00 m²	Grossflächenplakat



06 Reklame



parren und Balken in Trep-
ung laufen, spart man
und kostenspielige Aus-
ngen

Kellerhälse und Falltüren sind zu vermeiden. Obige Kombination ist dagegen vorteilhaft und ungefährlich

schaltung zwischen je
So wird eine Treppe i
oder eine Freitreppe
beschritten, d.h. sie ka
sein. Eine Treppe für
beneingang oder Fluc
sollen eine schnelle
überwindung ermöglic

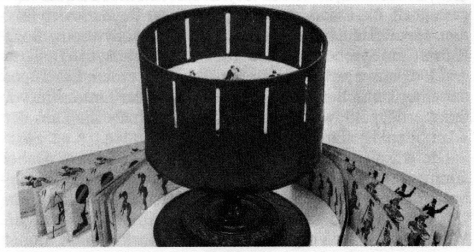
03 Treppe und Lift

Geschichte der Kino-Architektur

Anstatt eines Vorworts

Von Werner Jehle

Wer von Filmkultur spricht, meint nicht nur Filme, belichtetes Zelluloid, verfilmte Themen und ihre Realisatoren. Zur Filmkultur gehören die Publikationen, die dem Film ihre Spalten widmen, die seriösen und die weniger seriösen, gehört Starrummel, gehören Filmklubs, Cinematheken und Filmschulen. Der Filmkultur sind aber auch die Orte zuzurechnen, an denen Filme gezeigt werden: die Kinos. Sie zählen zu den interessantesten Bauten des zwanzigsten Jahrhunderts, aber auch zu den verrufendsten. Das liegt wohl daran, dass sie in ihrer äusseren und inneren Aufmachung nicht gerade diskret sind, dass sie hochtrabend feudale oder anrüchige Namen haben, entliehen aus der antiken Mythologie und der Pariser Demi-Monde. Sie wurden nicht für die Ewigkeit gebaut. Dem Stuck und Plüsch im Innern entspricht die Fassadenkulisse mit Transparenten, Spiegelglas, Marmor und Leuchtschriften.



Wundertrommel oder «Zoetrop», erfunden 1833 von William George Horner

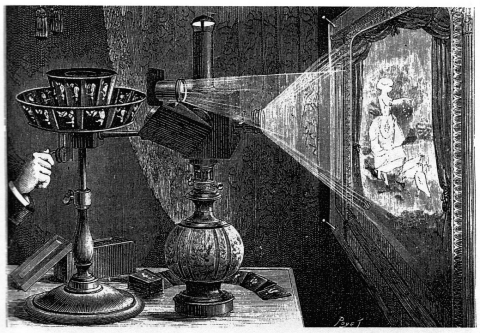
3

Kaum ein der Öffentlichkeit dienender Bautyp ist so kurzlebig wie das Kino. Das mag wohl daran liegen, dass jede Filmmode, jede Filmgattung, manchmal sogar der einzelne Film Einfluss haben auf die Architektur des Abspielortes. Der Raum, seine Hülle, signalisieren bereits, was sich begibt auf der Leinwand. Mit «Ben Hur», «Quo Vadis» und den «Ten Commandements» blühten die klassischen Säulenordnungen, das «Palace», «Odeon», «Forum», «Capitol», «Rex» mit möglichst vielen Sitzplätzen. Die «Nouvelle Vague» und das «New American Cinema» präsentierten sich am besten in unprätentiösen Studios. Der Trend, grosse Säle in kleine zu verwandeln, Filmpaläste in Duplex-Kinos, die ihre Namen nicht mehr aus Tausendundeinernacht herleiten, sondern aus der Sprache der Filmtechnik («Camera», «Movie», «Atelier», «Studio»), hat auch etwas zu tun mit der Filmgeschichte der letzten zwanzig Jahre, mit der Entwicklung des Autorenfilms, der Wiederentdeckung des Filmhandwerks gegenüber dem industriell hergestellten Produkt.

Die Parallele «Filmgeschichte-Abspielort» lässt sich am Beispiel des amerikanischen Drive-ins drastisch illustrieren. Eine ganze Zivilisation hat in diesem Typus des Freiluftkinos, das man durch die Windschutzscheibe geniesst, ihren Spiegel gefunden. Nicht verwunderlich, dass in dem Augenblick, da diese Zivilisation, deren Pilotobjekt das Automobil ist, in Frage gestellt ist, die Drive-ins versteppen. Peter Bogdanovich lässt den populärsten Frankenstein-Darsteller Hollywoods, Boris Karloff, ein Symbol auch der Alten Traumfabrik, in «Targets» von 1967 ausgerechnet in einem Drive-in sterben. Ein Topos der amerikanischen Romanze, der Flirt in der Limousine vor flimmernder Bildwand, wird bald nur noch als Zitat aus der Klamottenkiste Hollywoods Verständnis finden.

Die Abspielorte für belichteten Film wandeln sich. Dabei könnte der Film eigentlich überall zu Hause sein. Die Gebrüder Lumière fanden sich bei ihrer ersten Vorführung am 28. Dezember 1895 im «Salon Indien» des Grand Café zurecht. Wer sich um die Vorgeschichte des Films kümmert, findet durchs ganze 19. Jahrhundert hindurch allerlei optisches Gerät, von Physiologen entwickelt, in den Kinderstuben als

4



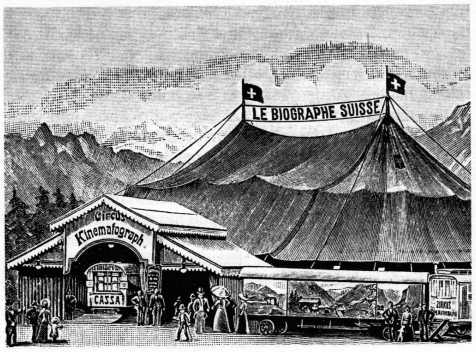
Praxinoskop, gekoppelt mit der Laterna Magica: vorgeführt von Emile Reynaud

Spielzeug wieder. Die kleinen Maschinen, die einen Männchen hüpfen sehen liessen, passten sich im Aussehen und Format häuslichem Gerät an. Man stellte sich mit dem «Lebensrad» oder «Phenakistikop» vor seinen Spiegel, blickte vom Stuhl aus durch die Schlitze der «Wundertrommel», des «Zoetrops», oder schaute über die Kante des «Praxinoskops». Kurbelnd war man sein eigener Operateur. Man war mit Leib und Seele am Geschehen auf der rotierenden Scheibe oder der Schlaufe im Tambour beteiligt. Man selbst bestimmte mit der Hand den Lauf der Kurzhandlung, die auf den Karton gedruckt war. Emile Reynauds Praxinoskop-Theater von 1879 war bereits eine Art Heim-Kino. Gekoppelt mit der Laterna Magica mauserte sich das Spielzeug schon 1880 zum ernst zu nehmenden Filmprojektionsapparat. Reynaud verbesserte ihn und projektierte zwischen 1892 und 1895 seine selbst gezeichneten Animationsfilme im Pariser Musée Grévin. «Théatre optique» nannte Reynaud sein Werk.

Die Verwandtschaft mit dem bürgerlichen Schauspiel und die Theater-Architektur und -Innenarchitektur, von der

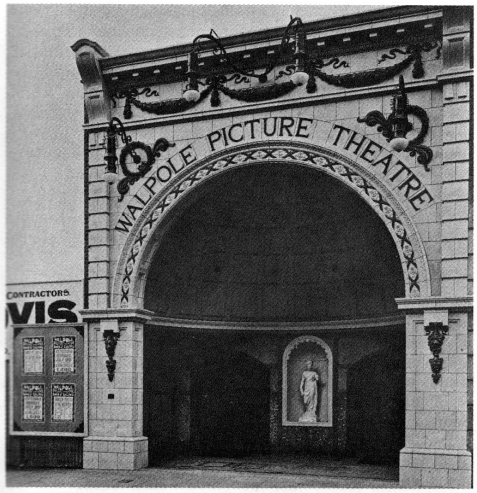
5

klassizistischen Fassade über das Foyer bis zur Bühne und dem Vorhang , wirken bis heute auf die Architektur des Kinos. Ein anderer Keim der Aesthetik von Lichtspielhäusern ist im Bereiche des Jahrmarkts, der billigen Vergnügungen, des Budenzaubers und des Variétés des Fin de Siècle zu suchen. Edisons «Kinetoskop», dem Publikum erstmals 1894 zugänglich, war ein Kasten mit einem Sehschlitz und stand in den Vorräumen von Amüsierlokalen. Hinter der Maschine, in der eine Endlos-Schlaufe Zelluloids mit einer kleinen Geschichte drauf ablief, bildeten sich Schlangen. Die Apparate wurden verbessert und mit mehreren Gucklöchern versehen. Sie sind noch heute in Gebrauch in der Dritten Welt. Als der Filmemacher Sebastian Schroeder Anfang der siebziger Jahre Pakistan bereiste, fand er fahrendes Volk Filmschnipsel vorführen mit einem mobilen Kinetoskop. Neben den Nickel-Odeons, die sich aus den Kinetoskop-Arkaden entwickelten, den Lauben, in denen die Black-Boxes Edisons als Münzautomaten standen, kümmerten sich Variété- und Music-Hall-Impresarios um den Film und brauchten ihn als Pausenfüller. Auch



«Biographe Suisse»: Wanderkino im Jahre 1907

6



Fassade des Walpole Picture Theatre von 1912 im englischen Ealing: Reminiszenzen vom Pantheon

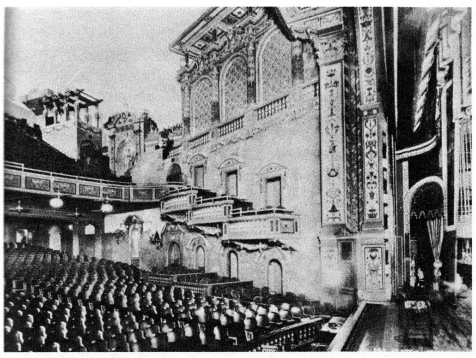
fuhr das Kino bis zum Ersten Weltkrieg als Schaubude durch die Provinz. Rudolf Harms schreibt 1926: «Das Kinotheater entstand zuerst auf den Märkten und Messen. Notdürftig gebaute Bretterbuden, Reihen von Holzbänken, ein weisses Tuch und ein handbetriebener Apparat stellten das ganze Inventar dieser 'Filmtheater' dar. Es war nicht nötig, den Raum besonders abzudunkeln, die Vorführung geschah im allgemeinen abends . . . Eine Spieldose oder ein Trichtergrammophon sorgte für 'musikalische Illustration', ein 'Ansager' für Unterhaltung.»[1]

7

Aus den Bereichen der Unterhaltungsindustrie des 19. Jahrhunderts übernahmen die ersten kommerziellen Filmproduzenten nicht nur die Themen, sondern auch den Vorführstil. Sie nannten die ersten festen Häuser «Globe, Bijou Palace, Pictorium, Imperial, Empire, Jewel». Mittelalterliches, Römisches, Neubarockes, Orientalisches, jedenfalls herrschaftliches architektonisches Vokabular wurde bemüht, um sich dem Pomp von Theatern und Opernhäusern der Gründerzeit anzunähern. Die Architekten, die zitierten, sind weitgehend anonym geblieben. Sie funktionierten wohl im Sinne der Auftraggeber als Dekorateure. Sie antworteten aber auch dem Pathos der ersten Kolossalfilme, etwa Pastrones «Cabiria» (1913) oder Griffith' «Intolerance» (1915).

Wunderliche Formen gigantischen Ausmasses führten die Amerikaner in den zwanziger Jahren ein. Kino-Paläste mit bis zu fünftausend Sitzen entstanden für die gewaltigsten Kostümfilme, aber auch für die Premierenauftritte der ersten Diven und Super-Stars des Show-Business. Auf der Suche nach Luxus und Eleganz des Kinos – «on the search for class» – bildeten sich in den USA um 1920 zwei Architektur-Schulen: die «standard-» oder «hard-top-school» und die «atmospheric-school». Im Auftrag von S. L. Rothafel, einem als Roxy legendär gewordenen Kino-Ketten-Besitzer, baute der geborene Schotte Thomas W. Lamb erstmals 1914 den Typ des «Moving Picture Palace» im Strand Theatre in der 47sten Strasse am Broadway: über und über vergoldet und marmorverkleidet, mit Pfeileralleen renommierend, von schweren Kristallüstern unter dicken Kassettendecken beleuchtet. Im Orchestergraben hatten ein Dreissig-Mann-Symphonie-Orchester und eine immense Wurlitzer-Orgel Platz. Lamb machte sich einen Ruf als Spezialist im Kino-Design, bekannt wegen seiner Vorliebe für Empire und Louis XVI. Neben ihm arbeitete sich John Eberson, ein in Wien und Dresden ausgebildeter Architekt, empor. «We visualise and dream a magnificent amphitheatre under a glorious moonlit sky in an Italien garden, in a Persian court, in a Spanish patio, or in a mystic Egyptian temple-yard, all canopied by a soft moonlit sky»,[2] schrieb Eberson und überwölbte seine stützenfreien

8



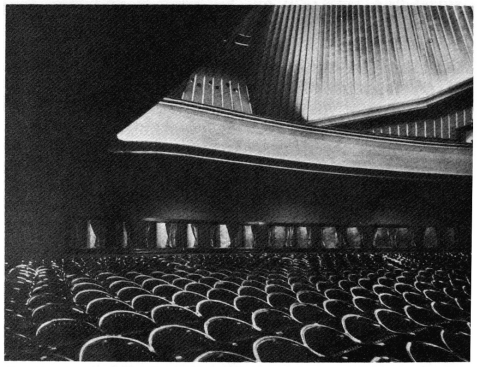
John Ebersons erstes «atmospheric», das «Majestic» in Houston von 1922

Säle, deren Ränder märchenhafte Architekturkulissen bildeten, mit illusionistisch bemalten azurblauen, mittelmeerischen Himmeln von beruhigender Wirkung («therapeutic value»). Das Kino, dem auch noch geräumige Foyers, Wandelgänge und Treppenanlagen vorgelagert waren, war Fluchtburg geworden.

Dort, wo der Film sich eine gewisse Unabhängigkeit von Hollywood bewahren konnte, zum Beispiel in Deutschland, entwickelte sich eine entsprechend selbständige Kino-Architektur. Die Baukunst spielte ja im expressionistischen Film, vom «Golem» bis zu «Metropolis», eine führende Rolle, und dies schlug sich nun auch nieder auf den Stil der Vorführhäuser. 1926 baute Hans Poelzig das Berliner Capitol, sechs Jahre nachdem er die Golemstadt in Paul Wegeners zweiter Version des «Studenten von Prag» entworfen hatte. Auffallend die sachliche Fassade, in deren zurückhaltend klassizisti-

9

Hans Poelzigs Berliner Capitol von 1926



Innenraum von Poelzigs Capitol

10

schem Gebälk sowohl die Leuchtbuchstaben des Kinobetriebs als auch die Schriftzüge der im gleichen Gebäude untergebrachten Läden Platz fanden. Den Innenraum überwölbte Poelzig mit einer stucküberzogenen polygonalen Schale, in deren Lamellen sich indirektes Licht vielfältig verfangen und brechen konnte. Höhepunkt des deutschen Kinodesign der zwanziger Jahre bildete jedoch Mendelsohns Universum am Berliner Kurfürstendamm. Als Erstaufführungshaus der UFA wurde es zwischen 1926 und 1929 realisiert und fand soviel Anklang, dass nach dem gleichen Muster weitere UFA-Paläste gebaut wurden: in Koblenz 1930 und in Danzig 1931. «Gepflegten Prunk» der Oberfläche hat Siegfried Kracauer den neuen Berliner Kinos der zwanziger Jahre bescheinigt: «Sie sind wie die Hotelhallen Kultstätten des Vergnügens, ihr Glanz bezweckt die Erbauung. Eröffnet aber auch die Architektur Stimmungskanonaden auf die Besucher, so fällt sie doch keineswegs in das barbarische Prangen wilhelminischer Profankirchen zurück...»[3]

Klar, dass in Russland nach der Oktober-Revolution auch keine Kristallpaläste mehr gebaut wurden. Eisensteins, Pudowkins, Dowshenkos, Vertovs Filme befassen sich mit dem Alltag der Massen, mit den historischen Ereignissen der Gegenwart und wollen ihr Publikum wachrütteln und nicht in Trance versetzen. Dementsprechend braucht der Raum, in dem gespielt wird, keine stimmungshaften Ingredienzen. Dsiga Vertov, einer der konsequentesten Vertreter des russischen Revolutionsfilms, geht davon aus, dass seine Zuschauer auch die Beteiligten am Film sind und plant das Kino als kollektiven Kommunikationsort, als Faktenfabrik.

1926 fordert Vertov:
«Die Fabrik der Fakten. Aufnahmen von Fakten. Sortierung von Fakten.
Verbreitung von Fakten. Agitation mit Fakten. Propaganda mit Fakten.
Fäuste von Fakten.
Blitze von Fakten.
Berge von Fakten.
Wirbelstürme von Fakten.

11

Und einzelne kleine Fäktchen.
Gegen die Filmzauberei.
Gegen die Filmmystifikation.
Für die wahrhaftige Kinofizierung der Arbeiter-und-Bauern-UdSSR.»[4]

Der so verstandene Film verlangt nach einer Kultur-Maschine als Heimat, nach einem Haus mit vielfältigem Nutzungsangebot, wie es die Arbeiterklubs darstellen, etwa das Moskauer Gebäude des Rusakow-Klubs (1927–1929) von Konstantin Mjelnikow. Dieser Klub mit seinem zahnradförmigen Grundriss könnte im Sinne von El Lissitzky, einem anderen Revolutionskünstler, als «soziales Kraftwerk» verstanden werden. Auch das Modell für die «Leningradskaja Prawda» von 1924, ein Werk der Gebrüder Leonid, Viktor und Alexander Vesnin, dürfte illustrieren, welche Orte sich die russische Filmkultur geschaffen hätte, wäre ihr revolutionärer Höhenflug in den dreissiger Jahren nicht jäh gestoppt worden durch die Administration Stalins. Mit dem Plan für ihr Zeitungsgebäude liefern die Vesnins das Modell einer transparenten Maschine der Information und Kommunikation. Von aussen einsehbare Liftschächte, vornübergeneigte Leuchttafeln und Scheinwerfer, mit denen Nachrichten hätten auf Wolken projiziert werden können, eine monumentale Uhr, Lautsprecher und Fahne hätten zum Wahrzeichen revolutionärer Dynamik gepasst. Die Räume für den Zeitungsverkauf im Erdgeschoss, der Lesesaal im ersten, Büro und Anzeigenannahme im zweiten Obergeschoss sowie die Redaktionsräume darüber wären ausgestellt gewesen wie in einer Vitrine. Der Holländer Jan Duiker hat die Idee 1934 in seinem Amsterdamer Handelsblad Cineac-Gebäude meisterlich verwirklicht.

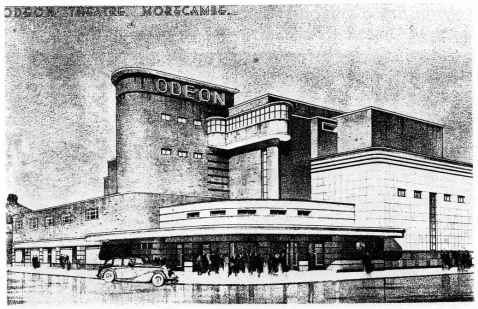
Vertows «Faktenfabrik» ist vielleicht im Kinozug von Medvedkin am klarsten verwirklicht. Im rollenden Studio – Kinemathek, Filmlabor und Vorführsaal in einem – konnte das Filmteam direkt reagieren aufs Publikum in der Provinz.

Während die kantige Ästhetik der russischen Revolutionsarchitektur oder Duikers durchsichtiger de-Stijl-Kasten offenbar keine Schule machten, gewann der Mendelsohn-Typus

12

oder jedenfalls dessen dynamisch wirkender Design mit den die Stromlinien-Silhouette betonenden Halo-Streifen an Popularität. In England erklärte der Inhaber der 1933 gegründeten Odeon-Kino-Kette, Oscar Deutsch, den expressiven, aus geschwungenen plastischen Körpern komponierten Filmpalast zum verbindlichen Modell. Er schrieb 1937: «it was always my ambition to have buildings which were individual and striking, but which were always objects of architectural beauty... we endeavour to make our buildings express the fact that they are specially erected as the homes of the latest, most progressive entertainment in the world today...»[5] Das Architekturbüro von Harry W. Weedon in Birmingham lieferte die meisten Entwürfe für die Odeons, von denen es Mitte der dreissiger Jahre dreihundert gab.

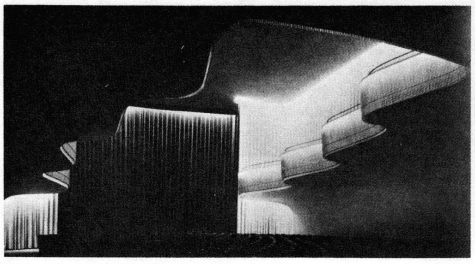
Diese Sorte von Architektur ist durch und durch städtisch. Ihre geschwungenen Partien, ihre horizontalen Lichtstreifen scheinen auf den grossstädtischen Verkehr zu antworten, dem Glanz des Boulevards in der Nacht. Typisch, dass das Büro Weedon seine Ansichtspläne mit Vorliebe in nächtliches Dunkel tauchte: regennasses Pflaster, auf dem sich die Lichtkegel der Autoscheinwerfer spiegeln, die Schatten der Passanten. Darüber die technoide Architektur, deren integrierender Bestandteil das Neonlicht ist. Der Asphalt-Dschungel der amerikanischen «Schwarzen Serie», die grossen Gangsterfilme, «Little Caesar», «Scarface», «Angels with dirty Faces», tatsächlich auch die erfolgreichsten der Dreissiger, sind zu Hause in dieser Welt.



Harry Weedons Odeon von Morecomb in England, 1937

13

Nach dem Zweiten Weltkrieg setzten sich in Europa die amerikanischen Muster wieder durch. Mit den überlangen Kolossalfilmen in Farbe – zunächst «Gone with the Wind», später «Quo Vadis», «The Ten Commandments», «Ben Hur» (teilweise Neufassungen von Stummfilm-Erfolgen) –, aber auch mit einer Serie von Kriegsfilmen und Western eroberte Hollywood noch einmal den internationalen Markt und gab wieder den Ton an für die Erwartungen und Ansprüche des Publikums an die Stätte der Vorführungen. Die abstrakte Kunst der Plastiker Arp und Calder, der späte Expressionismus des Berliner Philharmonie-Architekten Hans Scharoun, der in den Niederungen der Massenproduktion und des Massenkonsums bald zum unerträglichen Nierentisch-Stil verkam, vermischte sich in den Kinointerieurs und Fassaden mit

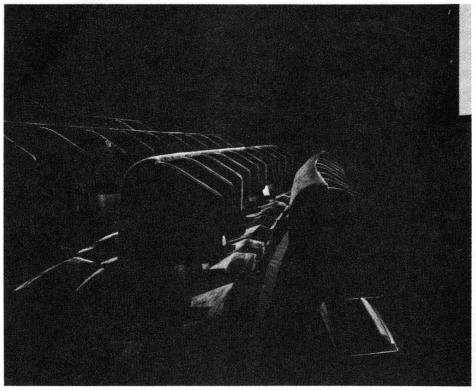

Mannheimer Alhambra von Paul Bode

14

der aus den USA importierten Ästhetik von Las Vegas. Als schönes Beispiel eines Intérieurs jener Tage sei das Mannheimer Alhambra genannt mit seinen wellenförmig geschweiften Balkonen, die Oberflächenreiz und Eleganz mit Funktion verbinden. Deutlich lässt sich der Niederschlag der aktuellen Kunst auch spüren im Corso von Lugano.

Seit den sechziger Jahren, seit der Film wieder als selbständiges Medium und nicht einfach als Transportmittel von Geschichten und Illusionen diskutiert wurde, kam der Begriff des Kinos als Maschine wieder auf. Das neunzigsitzige Kino von Anthology Film Archives in New York ist vom Oesterreicher Peter Kubelka «als eine Maschine für das Ansehen von Filmen» entworfen worden. Alle Elemente des Raums sind schwarz, vom Bodenbelag über die Sitze, die Wände bis zur Decke. Der Anstieg der Reihen und die Sitzhauben bewahren die ungehinderte Sicht auf die Leinwand. Blenden verhindern seitliche Ablenkung. Kubelka nannte sein Werk «unsichtbares Kino». «Kritische Faktoren des Hörens, der Körperhaltung und Projektion sind in der Konstruktion des Raums sorgfältig bedacht worden. Im Entwurf der Akustik haben wir die beste verfügbare Ausstattung eingebaut: die Wände sind speziell überzogen, isoliert und bespannt worden; die Sitzhauben sind gemacht worden, um den Ton aufzufangen, der von der Mitte der Leinwand kommt.»[6]

Das «unsichtbare Kino» am Astor's Place in Greenwich Village konnte am 30. November 1970 eröffnet werden. Möglich wurde das Unternehmen im Klima des New American Cinema, dessen Vertreter sich seit Beginn der sechziger Jahre organisieren. Herbert Linder schreibt: «Sie gründeten die Film Maker's Cooperative (eine genossenschaftliche Verleihorganisation, The international Exposition of the New American Cinema (eine Wanderausstellung . . .) und The Film-Maker's Cinematheque (eine ständige Spielstelle von Filmen des New American Cinema, aber noch ohne festen Sitz); aus der letzteren sollte schliesslich Film Art Funds hervorgehen, als gemeinnützige Firma Träger zweier Cinematheken, von denen Anthology's Film Archive mit ihrem festen geschlossenen Programm die eine ist . . .»[7].



Das «Invisible Cinema» von Peter Kubelka

Das Anthology Cinema ist also eingebettet in eine ganze Kultur, in eine Szene, die neue Ansprüche an den Film heranträgt. Es ist entstanden zu einer Zeit des Kinosterbens, zu einer Zeit, da das Fernsehen in manchen Ländern die Hauptrolle zu spielen begann bei der Verbreitung von Filmen. «Film und Fernsehen bedeutet zwar in vielen Fällen eine optimale Information über einen Film, nie aber den Film selbst. Andererseits: die Krise des Films ist nicht nur eine Krise der (fernsehunabhängigen) Produktion, ist nicht nur die schwerwiegende Krise der Filmverteilung, der Filmförderung, sondern eben auch eine Krise der Lichtspielhäuser. Kein Glied der langen Kette zwischen Filmbelichtung und Filmbesichtigung ist allein schuld, aber jedes trägt mehr oder weniger zur Flaute bei.»[8]

Wenn ich ein kleines Kino sehe, eingebaut in die Passage eines Theaters, die Vorführmaschinen als Blickfang benützend statt der Zinnen der Alhambra, wenn es «Atelier» heisst statt «Elite», glaube ich, dass die Flaute überwunden ist. Die Möglichkeit des Kinos als Maschine muss ein Symptom sein für den Aufwärtstrend der Filmkultur. Das Atelier steht übrigens in Basel.

Werner Jehle

[1] Rudolf Harms, Philosophie des Films – seine ästhetischen und metaphysischen Grundlagen, Leipzig 1926, benutzte Auflage Zürich 1970. S. 61.

[2] Dennis Sharp, The Picture Palace and other buildings for the movies, London 1969. S. 74.

[3] Siegfried Kracauer, Kult der Zerstreuung in: Siegfried Kracauer, Das Ornament der Masse, Frankfurt/M. 1963, S. 311–317. Zitiert nach Karsten Witte, Theorie des Kinos, Ideologiekritik der Traumfabrik, Frankfurt/M. 1972. S. 230.

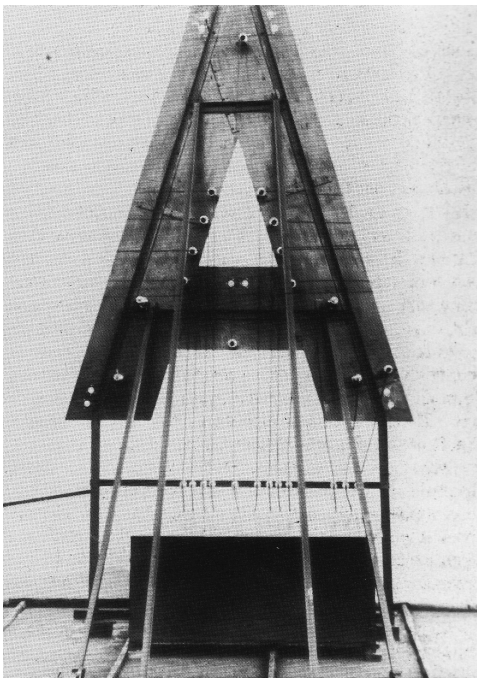
[4] Wolfgang Beilenhoff (hrsg.), Dziga Vertov, Schriften zum Film, München 1973. S. 33.

[5] Sharp, Picture Palace, a. a. O. S. 140.

[6] Manifest des unsichtbaren Kinos, in: Süddeutsche Zeitung, Nr. 50, 27./28. Februar 1971.

[7] Herbert Linder, Anthology's Cinema: ein Musterkino? in: Süddeutsche Zeitung, Nr. 50, 27./28. Februar 1971.

[8] Alf Brustellin, Manifest des unsichtbaren Kinos, in Süddeutsche Zeitung, Nr. 50, 27./28. Februar 1971.



RÉMY ZAUGG

Das Kunstmuseum, das ich mir erträume oder der Ort des Werkes und des Menschen

Einleitung 7

1. VOM WERK UND VOM MENSCHEN 9

2. VOM URSPRUNG DES ORTSPROBLEMS 13

3. VOM BAU DES ORTES 15

Vom Werkzeug 15

Vom öffentlichen Ort 16

Vom Öffentlichen und Privaten 17

Vom geschlossenen Ort 20

Vom Boden 24

Von der Mauer 26

Von der Mauer und vom Boden 37

Von der Decke 42

Von den Mauern 46

Von den vier Mauern 48

Von den Ausmaßen und Proportionen des Saales 53

Vom Eingang des Saales 64

Vom Licht 76

Von den Sälen 80

Vom Gehbereich 105

Von der äußeren Erscheinung des Ortes 106

Vom Standort 107

Der Gegenstand, den ich mir erträume, ist einfach, ich würde sogar sagen, er ist trivial.

Der Gegenstand meines Träumens ist der Ort, der vom Werk spricht, vom *Werk* des Menschen, *so wie es heute denkbar ist*. Aber dieser Ort, der vom Werk spricht, redet unweigerlich über den Menschen, er redet vor allem über den Menschen, über den *Menschen* des Werkes, *so wie er heute denkbar ist*.

Diesen Ort gibt es bis heute nicht. Deshalb kann ich nur von ihm träumen.

Da dieser Ort in der Realität nicht existiert, besteht er auch nicht im theoretischen und reflexiven, visionären oder schwärmerischen Imaginären.

Diesen imaginären Ort werde ich hier zu errichten suchen. Darin besteht meine Arbeit als Künstler.

Zunächst werden Werk und Mensch umrissen, die während der Erarbeitung ihres Ortes an Konsistenz gewinnen werden.

Darauf folgt ein kurzer Rückblick auf den Ursprung des Problems, das der Ort dieses Werkes und dieses Menschen stellt.

Der Bau des Ortes wird den dritten Teil bilden. Er wird vom Einzelnen zum Ganzen fortschreiten – wie ginge es auch anders, ein Dach ohne Mauer ist nichts als Fiktion. Sukzessive wird der Boden Wand, Decke, Tür, Saal, Säle, Gehbereich, Ausgang oder Eingang des Ortes, dessen äußere Gestalt und dessen Position in der Stadt in Erscheinung treten sehen.

1. VOM WERK UND VOM MENSCHEN

Das Kunstwerk ist ein konkreter und einzigartiger Ausdruck. Es ist ein materielles Artefakt. Seine Existenz ist nicht zufällig, sie hat expressive Zwecke zu erfüllen. Das Werk ist durch und durch expressiv. All seine Bestandteile mit all ihren sinnlichen, begrifflichen und psychologischen Eigenschaften haben teil an und sind Teil dieses Ausdruckes. Nichts könnte umgewandelt, hinzugefügt oder gestrichen werden, ohne daß sich der Ausdruck des Werkes und damit das Werk selbst änderte.

Das Werk drückt sich in seinem eigenen Namen aus. Es ist in diesem Sinne autonom. Es dient weder einer Sache noch einer Person. Es hätte keinerlei Nutzen, wenn es nicht zu expressiven Zwecken bestände. In seinem einzigartigen expressiven Willen nach Ausdruck besteht es für sich selbst.

Das Werk existiert, um auf den Menschen zu wirken. Ob es von gestern oder von heute ist, es wirkt in der Gegenwärtigkeit seiner Präsenz angesichts des Menschen wie auch in der Gegenwärtigkeit der Präsenz des Menschen angesichts des Werkes. Ob gestern oder vorgestern entstanden, in naher oder ferner Vergangenheit, das Werk wirkt heute auf den Menschen von heute, und ausschließlich auf den Menschen von heute. Denn den Menschen von gestern gibt es nicht mehr, er ist tot, wie es der Natur nun einmal beliebt. In diesem Sinne ist heute jedes Werk von heute, gleich wann es entstanden ist, da es ausschließlich auf den Menschen wirkt, der ihm heute gegenübersteht. Weil der Mensch stirbt, ist jedes Werk von heute.

Das Werk unterscheidet sich von der mathematischen Formel. Der mathematische Ausdruck ist ein formalisiertes, geschlossenes und eindeutiges System, in dem per definitionem die sinnliche Materie und Form der Symbole keinerlei expressiven Wert haben, der imstande wäre, sich mit dem begrifflichen Inhalt zu mischen. Die mathematische Formel ist ein ratio-

naler und ideeller Ausdruck, der sich an den rationalen, begrifflich denkenden Menschen wendet. Das Kunstwerk hingegen öffnet sich total und vollständig dem Menschen, den es vollständig, das heißt unterschiedslos, ungeteilt und uneingeschränkt vergegenwärtigt. Das Werk ist also ein perzeptiver Ausdruck. Die Wahrnehmung ist der Akt und das Ergebnis des Aktes, der darin besteht, etwas durch die Sinne und mit dem Verstand zu erfassen; die Wahrnehmung mobilisiert alle Sinne, die untereinander verknüpft und an das Gehirn oder den Geist des Menschen gekoppelt sind; wie die Sinne ist dieser Geist in die rauschhafte, denkende und empfindende menschliche Ganzheit eingebunden. Die Wahrnehmung bringt den Menschen in seiner Vollständigkeit ins Spiel. Die Wahrnehmung ist der menschliche Ausdruck selbst.

Fassen wir zusammen: Das autonome Werk ist für den autonomen Menschen da; das Werk, das sich nach seinem Belieben und zu seinem Vergnügen ausdrückt, ist für den Menschen da, der seinem eigenen Belieben folgend auf der Suche nach der Bestimmung eines Sinns oder,

was auf dasselbe hinausläuft, auf der Suche nach seiner eigenen Bestimmung ist.

*

Werk und Mensch, Mensch und Werk, die beiden Gegenspieler stehen fest. Auf welcher Bühne wird das Drama, die Komödie oder das Vaudeville dieser zwei Figuren zu sehen sein? In welchem Dekor?

Aber zuallererst, woher rührt dieses Problem des Ortes, an dem sich Werk und Mensch begegnen?

2. VOM URSPRUNG DES ORTSPROBLEMS

Das Problem, das Werk dem Menschen und den Menschen dem Werk zu präsentieren, scheint von der Autonomie und der Beweglichkeit der beiden herzurühren, sofern sich die Beweglichkeit nicht ohnehin aus der expressiven Souveränität ableitet. Indem beide von ihrem Recht Gebrauch machen, sich selbst zu verwalten, und das Recht geltend machen, durch ihre eigenen Gesetze regiert zu werden, streben das autonome Werk und der autonome Mensch nach Unabhängigkeit. Indem sie jede von außen kommende Funktion ablehnen, weisen sie auch jeden besonderen Ort zurück, der ihnen durch irgendeine Funktion aufgezwungen würde. Beispielsweise können und wollen sie nicht mehr, es, das Werk, Teil eines Altars oder Retabels sein, er, der Mensch, vor diesem Altar oder Retabel unbeweglich verharren; sie

können und wollen nicht mehr dekorative Komparsen unter weiteren dekorativen Komparsen einer Galerie oder eines barocken Empfangssaales sein. Doch bei Ablehnung aller Orte stehen sie zuletzt ohne einen einzigen da. Sie möchten gerne einander gegenüberstehen, das Werk dem Menschen und der Mensch dem Werk. Und wirken. Der Ort ist unwichtig, wesentlich ist die Möglichkeit zu wirken. Eigentlich möchten sie an irgendeinem oder, anders gesagt, an jedem Ort sein. Tatsächlich möchten sie an jenem Ort sein, der es ihnen gestattete, in ihrem eigenen Namen, und nur in ihrem eigenen Namen, sich auszudrücken und zu wirken. Insgeheim träumen sie von einem Ort, wo sie sich aufhalten und sich unterhalten könnten, es, das Werk, um sich dem darzubieten, der es wahrnehmen und sich mit ihm auseinandersetzen möchte, er, der Mensch, um sich mit dem Werk zu beschäftigen.

Welchen Ort erträumen sie also, Werk und Mensch?

3. VOM BAU DES ORTES

Vom Werkzeug

Der Ort des Werkes und des Menschen ermöglicht dem Werk, vollständig und ungebunden seine expressive Bestimmung zu erfüllen, ermöglicht aber auch dem Menschen, seine wahrnehmungsmäßige Arbeit zu leisten. Die Erfüllung der jeweiligen Bestimmung ist nur möglich, wenn das Werk wahrnehmbar ist und das Subjekt es wahrnehmen kann. Also muß dieser Ort *das Werk der Wahrnehmung darbieten* und den Menschen *das Werk wahrnehmen lassen*. Hier beginnt und endet die Funktion, die der Ort des Werkes und des Menschen auszuüben hat.

Der Ort des Werkes und des Menschen ist also das *Werkzeug* der Begegnung zwischen Werk und Mensch, zwischen Mensch und Werk. Er ist das für ihre wahrnehmungsmäßige Be-

gegnung geeignete Instrument. In ihm wird die gegenseitige Präsentation von Werk und Mensch sowie Mensch und Werk *optimal* sein.

Vom öffentlichen Ort

Der Ort des Werkes und des Menschen ist öffentlich. Wieso? Das Werk ist nicht für ein besonderes Individuum geschaffen worden. Die Wahrnehmung des Werkes ist nicht einer einzelnen und privilegierten Person vorbehalten. Sollte jemand das Gegenteil glauben und erklären, das Werk sei für einen Einzelnen da, wäre ich gezwungen, provokativ darauf zu bestehen, es sei für niemand da, weil es für jedweden oder für alle Welt ist. Das Werk gehört jedem, der es wirklich will. Der wahrnehmungsmäßige Besitz des Werkes bietet sich jedem an, der es begehrt, er ist kein fürstliches Privileg.

Gleich wie kein Mensch die Ausschließlichkeit des Umganges mit dem Werk für sich beanspruchen kann, gibt auch das Werk nicht vor, den totalen, vollständigen und endgültigen Ausdruck zu besitzen. Es stellt höchstens einen

Versuch dar, einen Versuch unter anderen. Es beansprucht keine Exklusivität, auch wenn es diese vorzutäuschen scheint; es stellt keine Thronansprüche, selbst wenn es manchmal diesen Eindruck erweckt. Es belächelt den Monotheismus und die Tempel, die seine fetischistischen Anbeter, die die Mehrdeutigkeit seines Wesens nicht verstehen, errichten. Es toleriert die anderen Werke, da es sich in der Unterscheidung von den anderen versteht und zeigt. Es weiß auch, daß es sich von anderen ihm vorausgegangenen ableitet, und daß andere sich vielleicht von ihm ableiten werden wie von seinen Vorgängern, von denen es selber abgeleitet wurde. Der Ort des Werkes wird also mehrere Werke beherbergen, nicht nur ein einziges.

Vom Öffentlichen und Privaten

Der eigentliche Bau des Ortes von Werk und Mensch hat noch nicht begonnen, und schon erhebt sich eine wesentliche Schwierigkeit oder vielmehr, es erheben sich zwei komplementäre und grundsätzliche Schwierigkeiten.

Erste Schwierigkeit:

Durch das Wesen des Werkes ist der Ort des Werkes selbst gezwungen, nicht ein einziges Werk zu zeigen, wie seine Benennung vermuten ließe, sondern mehrere Werke.

Warum spreche ich dann aber weiterhin vom Ort des Werkes und nicht vom Ort der Werke? Der Ort des Werkes ist der Ort jedes sich an diesem Ort befindlichen Werkes, eines jeden Werkes, ohne Unterschied; er dient allen, jedem einzelnen, ohne Ausnahme. Ort des Werkes bedeutet Ort jedes an diesem Ort gegenwärtigen Werkes, welches auch immer es sei.

Somit besteht der Ort des Werkes aus ebenso vielen Orten des Werkes, als es Werke in ihm wahrzunehmen gibt.

Der Ort des Werkes präsentiert verschiedene Werke, aber er stellt auch den Anspruch, jedes Werk einzeln unter den besten Bedingungen wahrnehmen zu lassen. Jedes Werk soll dort präsent sein, *als ob* der Ort nur für es und es nur für den Ort existierten. Jedes Werk soll dort für sich selbst sein, dem Wahrnehmenden gegenüber. Jedes soll dort für sich und mit dem Wahrnehmenden sein. Allein, dem Wahrnehmenden

gegenüber. Der Ort sollte derart gebaut sein, daß das einzelne Werk dem sich vor ihm befindlichen wahrnehmenden Subjekt suggeriert, der Ort sei einzig für dieses Werk geschaffen.

Zweite Schwierigkeit:

Der Ort des Werkes und des Menschen ist öffentlich. Er ist demnach für alle zugänglich. Doch gestattet und fördert dieser allen geöffnete Ort die wahrnehmungsmäßige Auseinandersetzung zwischen Subjekt und Werk, zwischen einem Subjekt und einem Werk, zwischen jedem Subjekt und jedem Werk, zwischen irgendeinem Subjekt und irgendeinem Werk. Der Ort des Werkes ist für alle und für jeden da. Die Beziehung zwischen einem einzelnen Werk und einem einzelnen Wahrnehmenden ist intim und gewissermaßen privat.

Es obliegt der Architektur des Ortes und dem Standort des Werkes innerhalb dieses architektonischen Ortes, den Konflikt zwischen öffentlich und privat, zwischen Kollektiv und Einzelwesen zu lösen. Architektur und Standort des Werkes innerhalb dieser Architektur sollen der individuellen Beziehung entgegen-

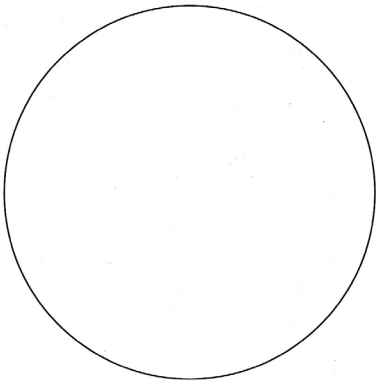
kommen und sie überall dort ermöglichen, wo ein Werk sein wird. Sobald es ausgestellt ist, soll jedes Werk allen, die es wahrnehmen möchten, bedeuten, es sei hier für sie da.

Der Ort des Werkes und des Menschen gestattet es gleich welchem Werk, sich einem Subjekt, *dem* Subjekt darzubieten; und dieser Ort gestattet jedem Subjekt, sich mit dem Werk seiner Wahl, das heißt mit *dem* Werk, auseinanderzusetzen.

Vom geschlossenen Ort

Es würde zu nichts führen, den Ort für die Auseinandersetzung zwischen Wahrnehmendem und Werk in der Natur zu suchen. Dieser Ort kann nur Architektur sein.

Dieser architektonische Ort ist *geschlossen*. Tatsächlich erfordert die Auseinandersetzung mit dem Werk Geborgenheit und Ruhe. Doch einzig der geschlossene Ort gewährt den Schutz, den der Wahrnehmende benötigt, um sich seinem eigenen Selbst und dem Werk zu öffnen. Die Konzentration auf das Werk und auf sich selbst, aber auch, in wechselseitiger Entspre-



chung, das Vergessen der Umgebung sind unvereinbar mit der Angespanntheit, die ein auf das Unvorhersehbare geöffneter Ort erzeugt. Ebensowenig wäre das Werk in der Lage, sich in Lärm oder Getümmel zum Ausdruck zu bringen. Das Gespräch zwischen Wahrnehmendem und Werk setzt ein ruhiges Umfeld voraus.

Der geschlossene, Stille und Geborgenheit bietende Ort ist ein abgegrenzter Raum, im Gegensatz zum offenen Ort, dessen Raum ungewiß und hypothetisch ist. Der Raum des geschlossenen Ortes ist endlich. Er ist gegeben. Schnell ist er erkundet, schnell gemeistert. Am endlichen Ort weiß der Wahrnehmende, wo er sich befindet. Er kann sich dem Werk direkt nähern, ohne zuerst erkunden zu müssen, wie er sich situieren solle, und ohne seine Erkundungen wiederaufzunehmen oder fortzusetzen, während er sich mit dem Werk auseinandersetzt. Der endliche, abgegrenzte Ort hilft den Ausdruck des Werkes festzulegen. Er trägt und unterstützt den Ausdruck des Werkes; vielleicht kanalisiert er ihn oder bewahrt ihn zumindest davor, sich in der Unermeßlichkeit der Welt zu verlieren.

Die Auseinandersetzung mit dem Werk verlangt auch Zeit. Sie nimmt, sie erzwingt sich Zeit. Aber der Ort der Auseinandersetzung muß diese Zeit überhaupt erst gewähren können. Ein geschlossener Ort hebt das Gelärm, das Getöse und die Unrast, die Geschäftigkeit und die Aufregung der Welt zeitweilig auf. Er befreit so die Zeit von den Sachzwängen der Welt, er isoliert sie und stellt sie dem Werk und dem Wahrnehmenden zur Verfügung. In diesem Sinne schafft er Zeit. Er hortet Zeit. Er verwahrt die Zeit, die der Wahrnehmende dem Werk gegenüber wird brauchen können. Während also die dem offenen Ort eigene Zeit zur Erkundung des Raumes, zum Herumgehen oder Umherirren – und eventuell oder zufällig zur Auseinandersetzung mit dem Werk – benötigt wird, ist die dem geschlossenen Ort eigene Zeit dagegen dem Werk und der wahrnehmungsmäßigen Auseinandersetzung mit diesem vorbehalten.

Doch der geschlossene Ort, der still, sicher und begrenzt ist, der in sich selbst ruht und Zeit gewährt, ist auch ein unterscheidbarer und abgetrennter Ort. Hier ist das Werk, hierher kommt der Wahrnehmende. Er tritt ein, viel-

leicht ohne genau zu wissen, was dieser Ort ist, aber er ist sich zumindest bewußt, ihn betreten zu haben. In einen geschlossenen Ort gelangt man nicht versehentlich, wie man sich zufällig in einem nach allen Seiten offenen Ort wiederfindet. Der geschlossene Ort impliziert eine Art Eintrittsritus, der den Wahrnehmenden für das Faktum empfänglich macht, dort zu sein, wo er ist.

Der geschlossene Ort ist die expressive Matrix des Werkes und des Menschen. Er ist das Biotop, die ökologische Nische für die wahrnehmungsmäßige Aussprache zwischen Werk und Mensch.

Jedes Werk, das im Ort des Werkes und des Menschen präsent ist, besitzt dort seine wahrnehmungsmäßige Matrix, sein perzeptives Biotop, seine eigene perzeptive Ökonische.

Vom Boden

Der Boden ist *eben* und *horizontal*. Nur ein flacher Boden gestattet es dem Wahrnehmenden, sich mit Leichtigkeit zu bewegen. Passiv erträgt er die Beweglichkeit des Wahrnehmen-

den, wie die Bretter des Ringes den Boxkampf ertragen, ohne einen der beiden Gegner zu begünstigen oder zu benachteiligen, ohne selbst zum Protagonisten zu werden. Der Boden ist weder holprig noch schräg, da jede Unebenheit, jede Stufe und jedes Ansteigen oder Abfallen in spezifischer Weise auf die sensomotorische Beziehung des Wahrnehmenden zum Werk einwirken würden.

Von der Mauer

Die Wand ist *undurchsichtig*. Die undurchsichtige Wand ist die Begrenzung des architektonischen Raumes. Sie grenzt ihn ab. Aber sie begründet ihn auch. Die undurchsichtige Wand ist die begründende Begrenzung des Ortes. Aus ihr entsteht der Ort, von ihr geht er aus, und zu ihr führt er hin. Sie kann nicht von Willkür oder Zufälligkeit gekennzeichnet sein, sie ist keine Wand unter anderen möglichen Wänden, denn sie steht am Ursprung des Ortes. An der undurchsichtigen Wand ist das Werk also gleichzeitig am Anfang und am Ende des architektonischen Raumes. In diesem Sinn steht es

im Zentrum. Ebenso ist das Werk, das auf dem durch begründende Wände abgegrenzten Boden steht, an einem ursprünglichen, eigentlichen Ort.

Die undurchsichtige Wand ist *vertikal*. Einzig die senkrechte Wand entspricht der Vertikalität des aufrecht gehenden oder stehenden und geradeaus blickenden Menschen. Nur sie stellt sich dem unmittelbaren, direkten Blick radikal entgegen, so wie sie sich auch dem Boden entgegenstellt, der den geraden Blick begleitet, den geradeaus in die Welt oder auf das Werk gerichteten Blick. Die vertikale Wand ist die klare und deutliche räumliche Begrenzung. Die geringste Abweichung von der Vertikalen wäre für die Mauer gleichbedeutend mit Unschlüssigkeit und für das Subjekt sinngleich mit Ungewißheit. Einzig die vertikale Wand ist die unbestreitbare und unbestrittene Begrenzung des durch sie begründeten Raumes. Aus demselben Grund einer direkten und präzisen Gegenüberstellung wird auch das Bild senkrecht präsentiert. In der Vertikalen bietet sich das Bild dem frontalen Blick dar und stellt sich ihm aus. Indem die Wand die Vertikalität des

Bildes unterstützt und verdoppelt, vollendet sie dessen frontale Präsenz und präzisiert die direkte Konfrontation mit ihm. Andererseits drängt die vertikale Wand als mustergültige Begrenzung das auf dem Boden stehende Werk in den Raum. Unbewegt und stumm, vermischt sie sich nicht mit dem Werk, läßt sich nicht auf es ein.

Die undurchsichtige und vertikale Wand ist eine *glaubwürdige Wand*. Die glaubwürdige Wand ist eine *Mauer*, die anderswo nicht sein könnte, oder die zumindest den Eindruck erweckt, sie könne anderswo nicht sein, ohne das ganze Gebäude in Frage zu stellen. Sie ist eine Mauer, die zu verstehen gibt, in der Architektur verwurzelt zu sein, eine Mauer, die den Verdacht, sie könne einmal verschwinden, oder gar, sie sei eines Tages aufgetaucht, nicht aufkommen läßt. Sie ist etwas, das in die Endlosigkeit einer seit je bestehenden Evidenz getaucht ist. Als Begründerin des architektonischen Ortes datiert die glaubwürdige Mauer aus der Zeit der Ursprünge, des Anfanges; sie steht am Beginn des architektonischen Ortes, der sich aus ihr und um sie herum gestaltet und entwickelt.

Keinesfalls wäre diese Mauer eine künstliche oder unechte Wand, ein hinzugefügtes Blendwerk, das heißt ein zerlegbares Ding, das jederzeit wieder entfernt werden könnte. Denn die Hinzufügung ist etwas, das erst im nachhinein beschlossen wird, dem Zufall oder der Unentschlossenheit überlassen, gemäß dem Prinzip der behelfsmäßigen Bastelei. Die Hinzufügung ist das Bedingte, das Willkürliche. Eine hinzugefügte Wand würde das Werk mit ihrer Zufälligkeit und Unentschiedenheit beflecken. Weder könnte die glaubwürdige Wand aus einer einzelnen Platte bestehen, noch aus einer Assemblage aus hierfür oder auch nicht hierfür vorgefertigten Elementen, die mit mehr oder weniger Geschick zusammengebastelt wurden. Jeder künstliche Zug der Wand, welcher Art auch immer, würde sich unweigerlich auf das Werk übertragen, das dadurch zum Träger einer zusätzlichen Künstlichkeit würde. Denn das Werk ist bereits an sich ein Artefakt, ein Kunstgriff, vor allem wenn es die Darstellung eines Fragments der Welt ist. Könnte das Werk in einer vollkommen künstlichen Welt etwas anderes sein als ein künstliches Artefakt? Und

worin bestände die Glaubwürdigkeit eines künstlichen Artefaktes? Ein Bau, der einer für die Dauer eines Kinderspieles konzipierten und errichteten Hütte gleicht, lädt nicht dazu ein, ein langfristiges Unternehmen zu beginnen und durchzuführen, noch irgendetwas anzufangen, das Beharrlichkeit und Geduld verlangt. Eine Art Puppenhaus aus Karton zeitigt keine Kühnheit und macht für keine Auseinandersetzung empfänglich. Ein solcher Ort wäre Kulisse. Er ließe den Wahrnehmenden zu einer fiktiven Figur werden. Wahrnehmen würde zum Theaterspiel. Dem Werk gegenüber wäre dieses Spiel der reine Hohn. Das reale Bild hätte nichts mehr einzubringen als die Stärke einer Reproduktion.

Aus welcher Materie ist diese glaubwürdige Mauer? Aus Beton, aus Backstein? Dies ist kaum von Belang, solange man in ihr Nägel, Schrauben oder Ringhaken anbringen kann, um das Bild oder schwerere Objekte daran aufzuhängen.

Welche Kennzeichen hat die Mauer?

Die Mauer ist *eben*. Entschieden eben. Buchstäblich, nicht in der Vorstellung. Warum? Um

ihrer undurchsichtigen Vertikalität die stumme, kalte und distanzierte Gleichgültigkeit zu bewahren. Um beispielsweise unbemerkt zu bleiben, indem sie mit dem gleichfalls ebenen Bild verschmilzt, um aber auch das Werk in der Behauptung seiner physischen Präsenz zu bekräftigen, indem sie alle Unebenheiten oder Volumina des Werkes vergegenwärtigt. Jeder Sockel, jede Vertäfelung träte in Konkurrenz zu dem Körper des Werkes und würde das wahrnehmungsmäßige Gegenüber von Werk und Subjekt stören. Ein Sockel oder eine Vertäfelung im unteren Wandbereich käme gewissermaßen einer Stufe oder irgendeiner anderen Bodenunebenheit gleich. Jede Unterbrechung, jede Erhebung, jeder Schnitt wären unheilvoll, wären architektonisches Geschwätz, das sowohl die Aussage des Werkes als auch die Aufmerksamkeit des Wahrnehmenden störte. Dieses Geschwätz könnte der kühlen, direkten Konfrontation des Werkes mit dem Subjekt und des Subjekts mit dem Werk lediglich schaden. Es würde die Protagonisten ablenken, einlullen und lähmen.

Die Mauer ist *monochrom*. Ebenheit und Monochromie gehören zusammen. Die Mono-

chromie der Mauer erfüllt die gleichen Anforderungen wie ihre Ebenheit. Sie verleiht der Mauer einen stillen oder neutralen, zurückhaltenden Elementarcharakter, der geeignet ist, die Präsenz des Werkes zu gewährleisten, und sie läßt zudem die Mauer hinter das an ihr befindliche Werk zurücktreten.

Doch ist die Mauer, so monochrom und eben sie auch sein mag, *nicht vollkommen glatt*. Vollkommene Glattheit würde einen Eindruck von Immaterialität vermitteln, der die beabsichtigte spröde Realität der Mauer zerstörte. Eine ganz leichte Textur bietet dem analytischen Auge die Unebenheiten, mit deren Hilfe der Wahrnehmende die Mauer im Raum situieren kann, und bewahrt so vor dem Eindruck eines Falls ins Leere. Mit einem einfachen Verputz ist es bereits getan. Diese Textur hat darüber hinaus den Vorteil, die Reparatur von Löchern und anderen Schäden, wie sie an einem öffentlichen Ort immer auftreten können, zu erleichtern. Dieses letzte Detail mag nebensächlich erscheinen, ist jedoch wichtig: Jede Abnutzung der Wand könnte, weil sie sich unweigerlich auf das Werk überträgt, den Gedanken auf-

kommen lassen, dieses Werk wäre nicht mehr als ein gebrauchter Gegenstand, ein erbärmliches Dokument dessen, was es einmal war. Gleich wie jeder andere Grundbestandteil des Ortes muß die Wand stets neu erscheinen, wenn man will, daß das Werk ständig in der Frische seiner expressiven Wirksamkeit erstrahlt.

Die Mauer ist von *weißer* Farbe. Das Weiß suggeriert die Abwesenheit von Farbe. Im Abendland ist es ein Symbol der Leere. Das Weiß ist von Farbe unberührt. Im Vergleich mit einer Mauer in irgendeiner anderen Farbe ist die weiße Mauer am wenigsten mit Ausdruck beladen, doch am stärksten präsent, weil sie am meisten von subjektiven Absichten losgelöst und befreit ist. Die weiße Mauer gleicht der leeren Seite, einem verlassenen Strand. Das Weiß der weißen Mauer ist kein direkt der Mauer eingeschriebenes Zeichen, sieht man davon ab, daß es das Zeichen der Negation aller Zeichen ist. Niemand scheint sich in ihm oder durch es auszudrücken. Es läßt keinerlei Absicht durchscheinen, ausgenommen vielleicht gerade die, keinerlei Absicht bekunden zu wollen. Und weiter: Ganz so ist es nicht mehr, seit

das Werk zu sehen und zu hören, zu verstehen und wahrzunehmen gab, daß die Mauer, die es verlangte, die weiße Mauer war. Seit das Werk um seine Autonomie kämpft und als das, was es ist, erscheinen möchte, ohne ideologische Anbiederung oder Manipulation der Sinne, seit es sich entschieden hat, seine existentielle Realität ungeschminkt und unverhohlen zu behaupten, um sich an einen Wahrnehmenden zu wenden, der ebenfalls in all seiner Realität, ungeschminkt und unverhohlen, präsent ist, seit diesem Augenblick also ist auf der Mauer, an der das Werk präsentiert wird, auch das Weiß präsent, das als Abwesenheit oder als Leere wahrgenommen wird. Wenn die weiße Farbe der Wand erlaubt, in ursprünglicher Unberührtheit zu erscheinen, löscht sie auch die Unschärfe, das Halbdunkel und die Unbestimmtheit des Ortes aus und vergegenwärtigt die Architektur bis in ihre Winkel: Das Weiß entblößt den architektonischen Ort, der Wahrnehmendem und Werk ihren Platz zuordnet, und stellt ihn aus.

Die sogenannte weiße Mauer ist matt gestrichen. Die Spiegelungen einer glänzenden

Farbe neigten dazu, die Mauer zu entstofflichen und sie irreal wirken zu lassen. Die existentielle Präsenz der Mauer ist voll ausgeprägt, wenn die Farbe matt ist. Die weiße Farbe wird so aufgetragen, wie sie aus dem Farbkübel kommt. Die exakte Beschaffenheit dieses Weiß ist belanglos, es kann mehr oder weniger weiß sein, mehr oder weniger ins Orange oder ins Blau spielen, solange wir es nur als Weiß wahrnehmen. Auf jeden Fall ist das durch Spiegelungen, Schatten oder Licht veränderte Weiß immer gefärbt oder getönt und erscheint nie rein weiß. Wenn man möchte, kann man das Weiß der Farbe brechen, es leicht abschatten oder seine Leuchtkraft mildern, um zu verhindern, daß die weiße Mauer blendet und die Sichtbarkeit von Bilddetails beeinträchtigt. Eine Abtönung ist so lange statthaft, als das Weiß als Weiß wahrgenommen wird, das heißt jeder subtilen oder spitzfindigen Absicht bar. Doch warum die Mauer weiß streichen, wenn man sie mit weißem Stoff bespannen könnte? Weil eine Stofftapete dadurch, daß sie die Mauer verdeckte, deren buchstäbliche Präsenz schwächte. Es genügt, an die stoffbespannten Wände

eines bürgerlichen Wohnzimmers zu denken. Das Werk kann nichts anfangen mit der beschwichtigenden Ruhe des Geborgenheit bietenden Zuhauses, und der Wahrnehmende steht dem Werk nicht gegenüber, um sich in fürsorgliche Sicherheit zu flüchten. Zudem kann die gestrichene Wand mit geringem Kostenaufwand und ohne komplizierte oder hinderliche technische Probleme saubergehalten werden – ein Aspekt, der, so sei wiederholt, an einem öffentlichen Ort nicht geringzuschätzen ist, da jede Abnützung der Wand sich unweigerlich auf das Werk übertrüge und zu verstehen gäbe, daß dieses gleich wie die Mauer ein Werkzeug ist, das bei Gebrauch und folglich bei jeder wahrnehmungsmäßigen Auseinandersetzung ein wenig mehr Schaden nimmt.

Von der Mauer und vom Boden

Der Boden ist eine Sache, die Wand eine andere. Es sind zweierlei Dinge. Der Boden stellt sich der Mauer und die Mauer dem Boden entgegen. Indem der Boden sich der Mauer entgegenstellt, setzt er diese und vergegenwärtigt

sie. Und genauso setzt die Mauer, indem sie sich vom Boden unterscheidet, dessen besondere Existenz. In dem Augenblick, da sich die Mauer dem Boden entgegenstellt, befinden sich Mauer und Boden in der unbestreitbaren Evidenz begrenzter und verschiedener Dinge.

Nur eine Mauer und ein Boden, die evident sind, können das Werk und den Menschen setzen und ausstellen. Die Mauer setzt und stellt das an ihr angebrachte Werk aus und indirekt setzt und stellt sie auch den Wahrnehmenden aus, indem sie ihn mit dem vertikalen Werk konfrontiert; der Boden seinerseits setzt und stellt das Subjekt und indirekt auch das Werk an der Mauer aus, indem er es dem beweglichen Subjekt darbietet. Stehen aber Werk und Subjekt alle beide auf dem Boden, ist die vertikale Mauer die deutliche und unverrückbare Begrenzung, die das Werk und den Wahrnehmenden in den Raum ihrer Konfrontation verweist. Nur ein Boden, der sich eindeutig der Mauer entgegenstellt, ist voll und ganz an der Präsentation des Werkes beteiligt, denn es ist der Boden, der, indem er sich der Mauer entgegenstellt, diese und das eventuell an ihr be-

findliche Werk setzt, eine Mauer also, die umgekehrt den Wahrnehmenden sowie den Boden und das eventuell auf ihm befindliche Werk ausstellt.

Ein Boden und eine Mauer von ähnlicher Erscheinung, aus demselben Material oder in derselben Farbe, würden einen mehrdeutigen und unsicheren irrealen Raum entstehen lassen. Der Wahrnehmende hätte einige Mühe, sich an einem derart nebulösen Ort zurechtzufinden. Im Raum gäbe es nur Verwicklungen und Fragen. Wo wäre das Werk? An der Wand, die den Boden fortsetzt, oder auf dem Boden, der eins ist mit der Wand? Wer wäre wo? Und wo wer? Das Gemälde auf dem Boden? Der Wahrnehmende auf dem Boden oder aber an der Wand? Wer kann sich behaupten, wenn er nicht genau weiß, wo er ist? Wer steht mit den Füßen auf dem Boden und kann sich mit seinem Gegenüber auseinandersetzen, wenn sich der Ort, an dem er sich befindet, auflöst, wenn jener, der sich dort aufhält, den Eindruck hat, den Boden unter den Füßen zu verlieren, zu schwanken oder der Schwerkraft enthoben zu werden? Der Ort des Werkes und des Men-

schen ist kein Ort der Illusion. Er ist kein künstliches Paradies. Er hat im Gegenteil die Funktion, Fuß fassen, Gestalt annehmen und Bewußtsein erlangen zu lassen.

Wie ist er nun beschaffen, dieser Boden, von dem wir wissen, daß er einerseits flach ist, daß er sich andererseits im rechten Winkel der sich ihm entgegenstellenden Mauer entgegenstellt, wie dies das Werk gegenüber dem Wahrnehmenden und der Wahrnehmende gegenüber dem Werk tun? Er ist nicht mehr und nicht weniger als die Mauer *aus einem Stück und homogen*. Er reicht bis zur Mauer, die er klar im rechten Winkel schneidet. Boden und Mauer sind einfach gegliedert, ohne Schnörkel und Firlefanz. Die begrenzenden Eigenschaften machen aus den Dingen das, was sie sind, indem sie ihnen ermöglichen, sich zu konstituieren, sich zu unterscheiden, sich zu behaupten und sich durchzusetzen: Die Dinge beziehen ihre Existenz genau von dort her, wo sie nicht mehr sie selbst und noch nicht etwas anderes sind.

Die Materie des Bodens unterscheidet sich von jener der Mauer. Die Materie des Bodens hat keine Ähnlichkeit mit dem weißen Verputz

der Mauer. Ihr Tonwert unterscheidet sich von jenem des Weiß, und sie ist im Gegensatz zu Farbe und Verputz nicht künstlich. Sie ist eine natürliche Materie mittleren Tonwertes in einer gebrochenen Farbe. In Frage kommen zum Beispiel Stein oder vielleicht Holz. Da ein Boden aus diesen Materialien nicht aus einem einzigen Stück bestehen kann, setzt er sich aus rechteckigen, rechtwinklig zur Wand angeordneten Steinplatten oder Holzelementen zusammen: Die rechtwinklige Anordnung wird durch die Frontalität der Beziehung zwischen Mensch und Werk bestimmt.

Von der Decke

Der Ort der perzeptiven Aussprache zwischen Wahrnehmendem und Werk ist ein geschlossener Ort. Er hat also eine Decke. Diese Decke ist das Gegenstück zum Boden. Sie ist die luftige Spiegelung der perzeptiven Szene, die den Boden bildet. Und wie jede Spiegelung ist sie ein analoger Kommentar des gespiegelten Gegenstandes. Die Decke kommentiert den Boden und spricht auf ihre Weise von ihm. Da-

durch präzisiert und bestätigt sie nicht nur seine materielle Eigenart und Form, sondern auch seine Funktion. In diesem Sinn ist sie ein Gehilfe des Bodens. Sie unterstützt den Boden, der Mensch und Werk zueinander in Beziehung setzt, und leistet ihm Beistand. Eine bestimmte Distanz wahrend, beschützt und begleitet die Decke den Menschen, der sich, mit Blick auf das Werk, über den flachen und gleichmäßigen Boden bewegt. Genauso beschützt sie das Werk, nicht nur in physischer, sondern auch in expressiver Hinsicht. Sie trägt dazu bei, den Ausdruck, den das Werk bildet, zu verstärken und zu vertiefen, indem sie seiner Auflösung in der Unendlichkeit des Äthers vorbeugt. Auch die Decke trägt, so paradox das erscheinen mag, durch Vermittlung des Bodens zur Ausstellung von Subjekt und Werk bei – sagt man nicht, eine Decke wirke, wenn sie zu tief ist, erdrückend? Daher ihre Bedeutung im Gegensatz zu dem, was man gewöhnlich glaubt und tut.

Die Decke, Spiegelung und Kommentar des Bodens, ist ebenfalls flach und horizontal. Sie schneidet die Wände schlicht und klar im rechten Winkel. In ihrer unmißverständlichen

Funktion als Spiegel des Bodens ist sie für das Subjekt ohne weiteres erfaßbar, geradewegs und ohne viel Brimborium. Sie schützt, habe ich gesagt, wirkt jedoch weder aggressiv noch lenkt sie ab. Geschichtslos, problemlos, ohne unpassende Gegenwärtigkeit, ist sie der Abwesenheit von Evidenz ganz nahe. Und sie wird um so unauffälliger sein, als es überflüssig ist, sie aufmerksam zu betrachten, da sie sich im Boden, dessen Spiegelung sie selbst ist, widerspiegelt.

Aus welcher Materie ist die Decke? Auf dem Boden geht der Mensch, während Wände und Decke nicht von ihm betreten werden. Dies unterscheidet den Boden von Wänden und Decke. Folglich hat der Boden eine andere materielle Beschaffenheit als die übrigen architektonischen Bestandteile, die in ihrer Opposition zum Boden eine Einheit bilden. Somit ist die Decke aus demselben Material und von derselben Farbe wie die Wände.

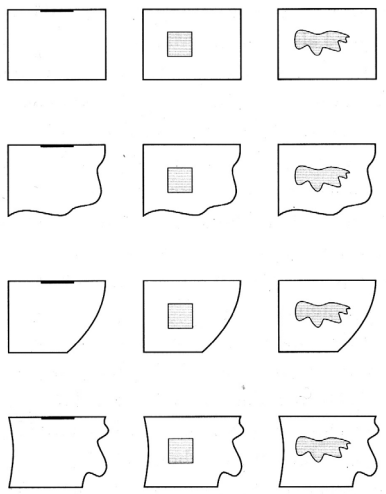
Und sollten für Heizung, Klimaanlage oder die natürliche und künstliche Beleuchtung technische Installationen notwendig sein, so müßte die jeweilige Apparatur durch eine Art gläserne

Abdeckung verborgen werden. Wie schon beim Boden, könnten die Grundbestandteile einer solchen Decke nichts anderes als rechteckig sein und sich rechtwinklig auf die Wand ausrichten.

Von den Mauern

Alle Mauern des Ortes sind eben, vertikal und weiß. Alle, das heißt ausnahmslos alle. Alle besitzen die soeben genannten Eigenschaften der Mauer, da keine bei der Ausstellung des Werkes und des Wahrnehmenden unbeteiligt bleibt. Als klare, präzise, makellose, offensichtliche und unerschütterliche Abgrenzungen halten sich die ebenen, vertikalen und weißen Mauern auf Distanz, halten sie Abstand. Sie suchen kein geheimes Einverständnis mit dem Ausdruck des Werkes, sie machen ihm keine Konkurrenz und verfremden ihn nicht.

Eine gekrümmte oder gekurvte Mauer zum Beispiel wäre von Subjektivität oder expressiver Absicht geprägt. Sie würde in expressiven Wettstreit zum Werk treten.

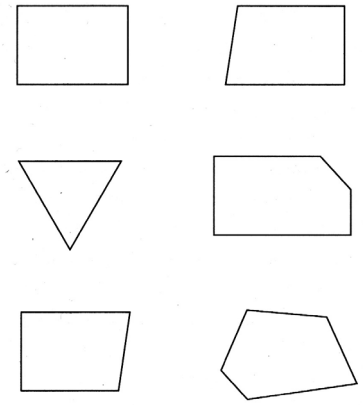


Von den vier Mauern

Die ebenen und vertikalen Mauern schneiden sich *im rechten Winkel.* Der geschlossene Ort wird also von *vier* Mauern gebildet. Sein Grundriß ist rechteckig. Einzig der rechte Winkel respektiert den frontalen Charakter der Beziehung zum Werk. Nur vertikale und ebene Mauern, die sich im rechten Winkel schneiden und einen Gegensatz zum horizontalen Boden bilden, sind der direkten und unmittelbaren wahrnehmungsmäßigen Beziehung des aufrechten, beweglichen Menschen mit frontalem Blick untergeordnet.

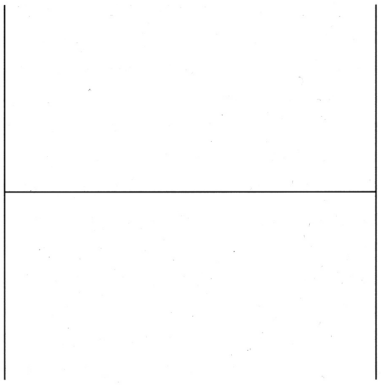
Nicht ohne Grund wiederhole ich hier, was ich vorhin sagte, als ich meine Überlegungen zur Vertikalität der Mauer anstellte. Die direkte und unmittelbare wahrnehmungsmäßige Beziehung des aufrechten, umherschreitenden und geradeaus blickenden Menschen ist grundlegend für die Errichtung des Ortes von Werk und Mensch. Ich beharre also darauf.

Einem Gesprächspartner sehen wir gerade und nicht schräg in die Augen. Die aus Vertikalen und Horizontalen gebildete rechtwinklige



Raumstruktur ist von wesentlicher Bedeutung. Sie ist grundlegend. Die schematische Figur des H, bei der die eine Vertikale das wahrzunehmende Werk, die andere den aufrechten Wahrnehmenden und die Horizontale zwischen den beiden Vertikalen den frontalen Blick des Wahrnehmenden darstellen, ist das Paradigma, Modell und Muster jeder wahrnehmungsmäßigen Beziehung. Jede einzelne wahrnehmungsmäßige Beziehung gewinnt ihren Ausdruck, ihre Bedeutung und ihren Sinn aus der Abwandlung dieser Struktur. Die durch Horizontale und Vertikale bestimmte frontale Beziehung besagt, was eine wahrnehmungsmäßige Beziehung ist und was sie nicht ist. Aber sie besagt auch, was eine Architektur, die im Dienst der wahrnehmungsmäßigen Auseinandersetzung mit dem Werk stehen will, zu sein oder nicht zu sein hat.

Die Architektur des Ortes von Werk und Mensch leitet sich von der rechtwinkligen perzeptiven Struktur ab. Sie ist deren Produkt. Indem der Ort diese Struktur anerkennt, kann er die wahrnehmungsmäßige Beziehung aus Distanz begleiten, ohne sie zu stören. Nur indem er sie so begleitet, vermag er ihr dienlich



zu sein und sie vielleicht sogar zu fördern, insofern seine Architektur imstande ist, die Wahrnehmung an sich selbst und an ihre Grundlagen zu erinnern. Doch damit hat es noch nicht sein Bewenden. Vermutlich weil die rechtwinklige Architektur die Grundstruktur der wahrnehmungsmäßigen Beziehung spiegelt, erscheint der rechteckige Saal so offensichtlich, wird er sofort begriffen oder erkannt, kann die Konfrontation mit dem Werk ohne langes Abwarten oder wiederholte Erkundungen des Ortes stattfinden. Das Subjekt findet in der rechtwinkligen Architektur die Evidenz einer der Grundstrukturen seiner wahrnehmungsmäßigen Beziehung zur Welt wieder. In der rechtwinkligen Architektur fühlt sich die Wahrnehmung wohl. Dort ist sie bei sich, weiß sie sich heimisch, ist sie zu Hause.

Noch eine kleine, nahezu überflüssige Bemerkung: Die vertikale Präsentation des Bildes erfolgt einzig, um der rechtwinkligen wahrnehmungsmäßigen Beziehung Genüge zu tun, und nicht aus Gründen der Sichtbarkeit; ein oben leicht nach vorne geneigtes oder ein nach hinten geneigtes, dafür unter Augenhöhe hängendes Bild ist nicht minder sichtbar.

Von den Ausmaßen und Proportionen des Saales

Der Saal mit flachem Boden und flacher Decke, dessen vier vertikale, ebene und weiße Mauern miteinander rechte Winkel bilden, dieser Saal entspricht also der körperlichen und geistigen Auseinandersetzung des Menschen mit dem Werk.

Die Ausmaße des Werkes sowie die Größe und die sinnlichen Fähigkeiten des Menschen geben das Maß des Ortes vor. Werk und Mensch bestimmen die Ausmaße. Es wäre ein Trugschluß, lediglich einem der beiden Partner, dem Werk zum Beispiel, Rechnung tragen zu wollen. Der Saal eines großformatigen Werkes ist nicht zwangsläufig eine Halle, der eines kleinen Werkes nicht unbedingt ein Kämmerchen. Dies zu glauben, hieße den Menschen und seinen sinnbegabten Körper oder die den Wahrnehmungsmechanismen förderlichen Umweltbedingungen verkennen. Die Größe und die sinnlichen Fähigkeiten des Menschen vervielfachen sich nicht vor einem großformatigen Werk, um sich vor einem kleineren zu vermindern –

psychologisch gesehen, wäre es sogar umgekehrt. Ob das Werk nun klein oder groß ist, die Größe des Menschen verändert sich nicht, und seine sinnlichen Fähigkeiten bleiben sich gleich. Sind auch die Ausmaße des Werkes variabel, die Größe des Menschen und seine sinnlichen Fähigkeiten bleiben konstant. Der Ort eines Werkes, sei es groß oder klein, berücksichtigt die sensomotorischen Fähigkeiten des Wahrnehmenden und die den Wahrnehmungsmechanismen förderlichen Umweltbedingungen. Die Größe des Werkes ist unwichtig, ausschlaggebend ist das physische, sinnliche und wahrnehmungsmäßige Maß des menschlichen Körpers. Vielleicht ist dies sogar die einzige wichtige Gegebenheit, da sich die von Menschen geschaffenen Werke nach der menschlichen Frontalität und an den Menschen richten.

Wenn das Werk, ein Gemälde zum Beispiel, das dem Maßstab des Kopfes entspricht, auf Augenhöhe gezeigt wird, oder wenn es, im Maßstab des Fußes oder des Schienbeins geschaffen, direkt auf den Boden gestellt wird, richtet es sich mehr an das Vorstellungsvermögen als an den ganzen Körper und fordert weniger die

Sensomotorik als die Beweglichkeit und Behendigkeit der Vorstellung heraus. Einem solchen Werk gegenüber wird der Körper des Wahrnehmenden jedoch keinesfalls zu nichts. Er existiert. Und eben weil er existiert, sollte der Saal nicht nur dem Maß des kleinen Bildes oder des winzigen Objektes entsprechen, sondern er hat auch einen vitalen Raum zu bieten. In einer engen Kammer könnte sich das Werk vielleicht noch ausdrücken. Doch welchen Zweck hätte ein ausdrucksfähiges Werk, das niemand wahrnehmen könnte?

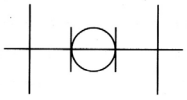
Desgleichen hat der Saal, weil das Werk groß ist und den sich bewegenden Körper ins Spiel bringt – ich denke an ein Bild von Barnett Newman, das breiter als hoch ist –, nicht übermäßig groß zu sein. Die Begrenzungen eines riesigen Saales würden dazu neigen, sich zu verflüchtigen. Der Saal gliche eher einem offenen Ort, an dem man spazieren geht, als einem geschlossenen Ort, der Schauplatz einer Aussprache ist; er würde keinen Schutz bieten. Werk und Mensch würden darin verloren wirken, als wären sie zu klein, wie zusammengeschrumpft. Nun besteht der Zweck des Ortes von Werk

und Mensch nicht darin, den Menschen und das Werk zu beeindrucken und zu erdrücken, sondern darin, das Werk dem Subjekt zu sehen zu geben und es ihm gegebenenfalls aufzudrängen. Dieser Ort kann nicht dazu bestimmt sein, den Menschen auf die Größe eines Gulliver oder eines Homunculus zu reduzieren.

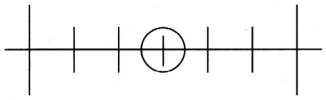
Die Ausmaße des Saales machen aus ihm die wahrnehmungsmäßige Ökonische für die Auseinandersetzung des Menschen mit dem Werk.

Die zweckdienliche Maßeinheit ist hier der menschliche Körper und nicht der Meter. Aus der Spannweite des Menschen, der Länge seiner zwei ausgestreckten Arme, kann sich das Maß für die Mauerlänge ergeben; die Größe des mit erhobenen Armen stehenden Menschen kann zur Berechnung der Saalhöhe dienen.

Unternehmen wir einen kleinen Versuch, die Länge und Höhe der Wand zu berechnen.



Die minimale Wandlänge soll drei Spannweiten betragen, das heißt ungefähr 1,8 m x 3 = 5,4 m – so klein das Werk oder die Werke auch sein mögen.



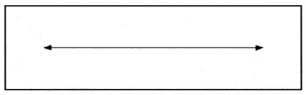
Die maximale Wandlänge soll sechs Spannweiten betragen, das heißt ungefähr 1,8 m x 6 = 10,8 m – und sollte der Saal zu klein für ein Werk sein, so daß man ihn vergrößern müßte, hätte man zu beachten, daß er speziell für dieses eine Werk gemacht worden wäre.

Und die Höhe des Saales?

Der Mensch steht und bewegt sich nur auf dem Boden. Im Verhältnis zum menschlichen Maß wird die Höhe geringer sein als die Länge oder Breite, die zwischen drei und sechs menschlichen Spannweiten betragen mag. Die Höhe könnte sich aus der Größe zweier Men-

schen mit erhobenem Arm ergeben, das heißt ungefähr 2,3 m x 2 = 4,6 m oder sogar ein bißchen weniger, vielleicht zwei Spannweiten oder zweimal die Größe eines aufrechten Menschen, 1,8 m x 2 = 3,6 m, aber das könnte zu wenig sein, nehmen wir also besser das arithmetische Mittel dieser beiden Werte, (4,6 m + 3,6 m) : 2 = 4,1 m, etwa 4 m also, oder vielleicht doch die 4,6 m der Größe zweier Menschen mit erhobenem und gestrecktem Arm, um nicht auf hohe Werke verzichten oder eigens für sie Säle bauen zu müssen, zumal die Höhe kaum von Belang ist, solange die Decke nicht die Blicke auf sich zieht, und da sich die Höhe einer unauffälligen Decke in der Abwesenheit der Evidenz auflöst; aber gibt es wirklich so viele so große Werke, daß es ratsam erscheint, die Decke in 4,6 m Höhe einzuziehen, auf die Gefahr hin, daß die Werke mittlerer Größe und noch mehr die von beschränkten Ausmaßen lächerlich klein und der Raum übertrieben groß erscheinen?, wäre es also nicht trotz allem besser, die Höhe der Decke auf ungefähr 4 m festzusetzen? Usw.

Welche Proportionen des Saales sind geeignet, den Dialog oder das Gegenüber zu fördern?



Der langgestreckte Saal verleitet zum Umhergehen. Er lädt zum Wandeln ein. Der Längsachse folgend, geht man von einem Ende zum anderen, man bewegt sich von einer Seite zur anderen, die beiden langen Mauern entlang. Die Zeit, die ein solcher Raum erzeugt, ist die der zurückzulegenden Strecke, des Entlanggehens ... Es ist die Zeit eines geradlinigen Hin und Zurück. Sie gleicht jener des Ganges, der als Durchgangsort dient. Die Raum-Zeit des Ganges besagt: *Hier bin ich, denn hier gehe ich durch* – ich bin hier für die Zeit der Durchquerung. Die Raum-Zeit des langgestreckten Saales besagt nicht »Hier bin ich, *denn* hier gehe ich durch«, sondern: *Hier bin ich, hier gehe ich durch* – hier bin ich, und ich wandle an dem

Ort, oder auch, ich befinde mich vor dem Werk, bin aber im Begriff, an ihm vorüberzugehen.

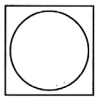
Der für das Gegenüber geeignete Saal ist derjenige, der sagen läßt:

Hier bin ich, hier bleibe ich – ich bin hier, und ich bleibe an diesem Ort, oder auch, ich befinde mich hier vor dem Werk, und ich bleibe hier mit ihm.

Der erste Saal, der einem bei den Worten *hier bin ich, hier bleibe ich* in den Sinn kommt, ist der quadratische Saal.

Die beiden Achsen sind identisch, keine hat Vorrang vor der anderen. Auch die vier Mauern sind identisch. Sie sind alle gleich weit vom Mittelpunkt entfernt, wie die Punkte des Umkreises. Der Raum dreht sich. Im Kreis, doch an Ort und Stelle. Dieses An-Ort-und-Stelle kennzeichnet, prägt und überdeterminiert den Ort.

Das Subjekt, das sich im quadratischen Saal befindet, kann nichts anderes, als dort zu verweilen, oder zumindest ermuntert der quadratische Saal dazu, in seinem Kreis zu bleiben. Sein Vorteil ist, daß der ihm eingeschriebene Kreis dazu einlädt, an Ort und Stelle zu bleiben.



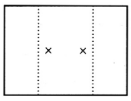
Dieser Vorteil ist jedoch mit ein paar Nachteilen verbunden.

Die vier Mauern sind gleichwertig, jede ist so gut wie die andere, wie irgendeine andere. Keine weist Besonderheiten auf. Alle vier sind gleichzeitig, in vollkommenster Gleichheit, präsent. Gleich weit von der Mitte entfernt, bieten sich die vier zur Aufnahme eines Werkes geeigneten Orte unterschiedslos an. Verlangt jedoch die Präsentation des Werkes nicht gerade, diese Art homogenisierende Unterschiedslosigkeit zu vermeiden? Die vier Werke würden

sich an den vier Mauern zur gleichen Zeit mit dem gleichen Nachdruck oder in der gleichen Indifferenz zeigen. Das Subjekt bliebe in der durch den eingeschriebenen Kreis bezeichneten Mitte und drehte sich um sich selbst. Der quadratische Saal hätte die Tendenz, es in seiner Mitte festzuhalten, was der sensomotorischen Beziehung zum Werk zuwiderliefe. Aber der quadratische Saal drängt seine Mitte auch dem auf den Boden gestellten dreidimensionalen Werk auf. Jede andere Anordnung erschiene von voluntaristischer Willkür geprägt. Nicht genug damit, daß der quadratische Saal dem Werk seinen Platz auf dem Boden zuweist, er diktiert auch dem Wahrnehmenden, was er zu tun hat: Artig wird er um das Werk herumgehen, als hätte ihn jemand für eine Runde um das Werk an die Hand genommen. Der quadratische Saal mit seinem eingeschriebenen Kreis bemuttert und entmündigt das Subjekt. Unbezweifelbar hat er zahlreiche Nachteile. Undifferenziert gegenüber den an den Wänden hängenden Werken und lähmend für den Wahrnehmenden, ist der quadratische Saal für das direkt auf den Boden gestellte Werk autoritär und diktatorisch

und bevormundet und gängelt den Wahrnehmenden.

Der leicht länglich rechteckige Saal vermag die Qualitäten des quadratischen Saales zu bewahren und vermindert oder vermeidet dessen Fehler.

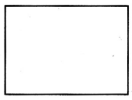


Dieser Saal läßt sich mit einer teilweisen Verdoppelung des quadratischen Saales vergleichen. Sein verdoppeltes Zentrum ist nicht mehr jener aufdringliche Punkt, der den Raum des quadratischen Saales beherrschte, sondern entspricht einer eher verschwommenen oder zumindest weniger Zwang ausübenden elliptischen Zone. Mangels eines einzigen Zentrums dreht sich nichts mehr im Kreis. Der Abstand zwischen den beiden verschobenen Mittelpunkten ist zu gering, um eine Längsbewegung zu erzeugen. Er mag eine menschliche Spannweite betragen – weniger für kleinere Säle. Die beiden

Mittelpunkte sind sozusagen in Reichweite der Hände. Das Subjekt hat den ungewissen Eindruck, gleichzeitig oder beinahe gleichzeitig an beiden Punkten zu sein. Darauf beruht seine Freiheit, dort zu sein, wo es ihm beliebt, da es an jedem der beiden Punkte das Gefühl hat, zugleich am anderen zu sein. Der Unterschied zwischen den beiden Wandpaaren ist klein. Es ist ein subtiler Unterschied, der jedoch genügt, um der Präsentation der Werke ein eigenes Gepräge zu geben. Da die Mitte sich nicht mehr aufdrängt, kann sich das Subjekt frei bewegen, und das direkt auf dem Boden zu plazierende Werk kann unbefangen überallhin gestellt werden.

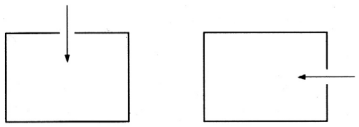
Vom Eingang des Saales

Der Saal, von dem soeben die Rede war:



Wo ist die Öffnung vorzusehen, durch die dieser Saal betreten und verlassen werden kann?

Es gibt zwei Möglichkeiten:

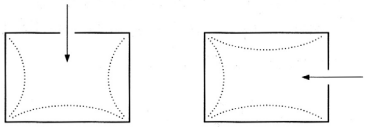


a b

Bei a wird der Eingang durch eine der längeren Mauern gebrochen und auf die kleine Symmetrieachse ausgerichtet; bei b wird er durch eine der kürzeren Mauern gebrochen und auf die große Symmetrieachse ausgerichtet.

Beide Situationen haben eine symmetrische Zweiteilung des architektonischen Raumes zur Folge. Die Position der Tür ist vorsätzlich gewählt. Man merkt ihr eine Absicht an, und sei es nur die, im Mittelpunkt und nicht anderswo zu sein. Daher rührt eine etwas pompöse oder gar zeremonielle Feierlichkeit.

Der an sich ausgezeichnete Zugang gegenüber der großen Wand findet auf Kosten der anderen Wände statt.



a b

In bezug auf die Wände bestimmt die Position der Tür in räumlicher Hinsicht drei Zonen, drei Orte oder drei potentielle perzeptive Ökonischen.

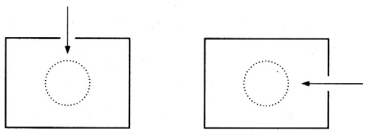
Bei a sind die drei Zonen mit ihren entsprechenden Wänden hierarchisch geordnet. Die direkte und unmittelbare Konfrontation mit der größten Mauer führt dazu, die beiden kürzeren Wände in eine untergeordnete Seitlichkeit zu verweisen. Frontal vor dem Eintretenden liegend, hat die Zone der großen Mauer zentralen und vorrangigen Charakter, während die beiden anderen nebensächlich sind. An der beherrschenden Mauer präsentiert, könnte das Werk »über-ausgestellt« erscheinen, während die Werke an den Seitenmauern im Verhältnis dazu »unter-ausgestellt« wären. Letztere kämen an zweiter Stelle, sie

hätten die Rolle eines Zusatzes, einer Ergänzung oder eines Nachtrages. Ihnen fielen die Nebenrollen zu. Sie wären abhängig von dem Werk, das die Hauptrolle spielt. Die durch die Tür eingeführte Hierarchie klassifiziert, ordnet und verknüpft die Dinge, setzt sie in ein gegenseitiges Abhängigkeitsverhältnis und bindet sie also aneinander. Die Hierarchisierung beraubt sie ihrer Unbefangenheit. Sie erweist sich als unvorteilhaft für die Präsentation des autonomen Werkes. Schließlich zerfällt die Mauer, durch die der Eingang gebrochen ist, in zwei gleiche, symmetrische, ziemlich kleine Teile. Gleich wie die beiden Seitenwände Nebenschiffe oder Flügel der Hauptwand sind, scheint auch diese lange, zweigeteilte Mauer der einen großen »Star-Wand« geopfert worden zu sein.

Bei b verweist der Eingang auf die kleine Wand, die zugleich die am weitesten entfernte ist. Der Vorrang, den die Tür ihr einräumt, wird durch die Entfernung und ihre Kleinheit wieder ausgeglichen. Die perzeptiven Zonen sind nicht wie bei a hierarchisch geordnet. Die den drei Wänden entsprechenden Zonen sind gleichwertig, die durch die Tür festgelegte Symmetrie-

achse bekräftigt die Unterschiedslosigkeit der beiden großen Wände.

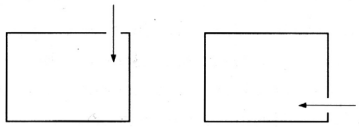
Die symmetrische Anordnung des Einganges, die eine strenge, statische und autoritäre Hierarchie einführt, ist ebenfalls unheilvoll für ein direkt auf den Boden gestelltes Werk, das den Raum einnimmt.



a b

Jeder Versuch, das Werk aus der Achse zu verlagern, um die abrupte und allzu absichtliche Konfrontation zu mildern, wird durch die Zentralität der Tür denunziert und sieht nach einer ungeschickten Notlösung aus.

Rücken wir also den Eingang aus der Mitte.

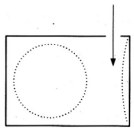


a b

Der Eingang liegt jetzt nicht mehr in der Mitte der – großen oder kleinen – Wand, sondern in der Nähe der Ecke. Die Wand, durch die der Eingang gebrochen ist, wird nicht mehr geopfert. Die symmetrische Zweiteilung entfällt. Die starre hierarchische Strukturierung der perzeptiven Zonen ist verschwunden. Die Position des Einganges scheint keinen bestimmten Präsentationstypus aufzudrängen. Potentiell kann der Saal genau so genutzt werden wie vor dem Anbringen der Tür. Zumindest für einen Rechtshänder trifft dies zu: Der Raum öffnet sich zu seiner Rechten. Ein Linkshänder findet den Raum zu seiner Linken durch eine Mauer versperrt.

Hier macht sich einer der größeren Nachteile bemerkbar, der dieser Anordnung des Einganges anhaftet: Der Blick des Eintretenden fällt schräg auf die erste, in Reichweite der Hand sichtbare

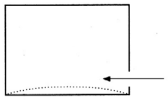
Mauer. Die Wand mit dem möglicherweise schräg an ihr befindlichen Werk ist perspektivisch verkürzt. Für das erste dargebotene Bild ist dies nicht gerade glücklich. Zudem ist der durch das kleine Mauerstück zwischen Eingang und Ecke begrenzte und geschützte Raum vor dieser Wand sehr knapp, allzu knapp; er vermag keinen Ort für eine perzeptive Aussprache zu schaffen.



a

Dieser Raum ist zum Teil auch Durchgangsort. Das Subjekt tritt ein und bewegt sich in seinem Schwung nahe an und vor der Mauer; sobald es dieser Wand gegenübersteht, wird dasselbe Subjekt am Rand seines Gesichtsfeldes durch die hinter dem Eingang sichtbaren Bewegungen abgelenkt und von den Personen gestört, die den Saal betreten und verlassen. Obwohl diese Wand existiert, ist sie unbrauchbar: Sie steht in Abhängigkeit zum Eingang.

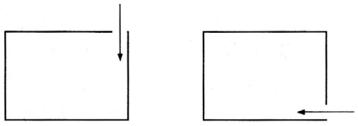
Der verwendbare Raum reduziert sich auf einen annähernd quadratischen Ort, vor dem sich eine Art Vestibül befindet. Ein weiterer Nachteil des unweit einer Ecke plazierten Einganges: Er läßt den Anfang oder das Ende einer Mauer frontal sehen, deren Ecke oder Winkel im Prinzip für die Präsentation eines Werkes ungeeignet ist.



b

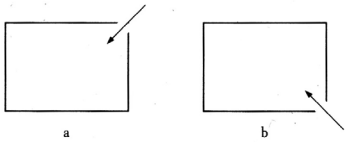
Bei b ist der Eingang noch ungeschickter angelegt, da die perzeptive Zone vor einer der langen Mauern unbenützbar ist.

Treiben wir die Situation auf die Spitze und setzen den Eingang an die Ecke. Die Nachteile springen um so mehr ins Auge.



a b

Eine noch ausgefallenere Möglichkeit: Der Eingang nimmt direkt den Winkel ein und schneidet beide Wände quer an.

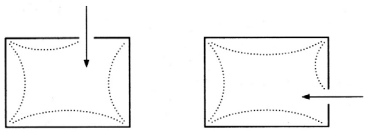


a b

Indem er sich ein Stück beider Wände aneignet, deren Integrität er durch diesen Kniff dennoch zu wahren glaubt, bezeichnet und vergegenwärtigt der Eingang die Diagonale. Zudem verweist er auf die immer oder nahezu immer leere Ecke, die ihm gegenüberliegt. Der Saal wird in zwei dreieckige Zonen geteilt. Diese diagonale Strukturierung läuft der frontalen Beziehung zwischen Werk und Subjekt von Grund

auf entgegen. Sie verformt und verzerrt den Raum. Die Werke scheinen sich dem Eintretenden nicht mehr frontal zu präsentieren, sondern sie scheinen zu fliehen und sich der wahrnehmungsmäßigen Auseinandersetzung zu entziehen. Das Subjekt hat den Eindruck, das Werk niemals von vorne wahrnehmen zu können, weil die durch die Tür vergegenwärtigten Diagonalen auf die elementare Frontalität der wahrnehmungsmäßigen Beziehung einwirken und sie verziehen. Tatsächlich präsent ist einzig die leere Ecke, auf die sich der Eingang öffnet.

Untersuchen wir jetzt den Eingang, der sich weder in der Wandmitte noch in der Ecke des Saales befindet.



a b

Wir finden bei dieser Zwischenlösung die Vorteile der in der Wandmitte und in der Ecke befindlichen Eingänge wieder. Diese hybride

Situation ist uneindeutig. Sie zwingt keinen präzisen Verwendungstyp auf. Der größere Teil der Eingangswand dient als vierte Wand. Die unergiebige Opposition von je zwei gleichen Wandpaaren wird dadurch aufgehoben: Jede Wand steht in einem unterschiedlichen architektonischen Kontext, sie grenzt an andere Mauern, hat ihre eigene räumliche oder perzeptive Zone. Die Türachse ist keine Symmetrieachse mehr, die gegenüberliegende Wand wird vom Eingang nicht mehr hervorgehoben, und dieser öffnet sich nicht mehr auf einen toten Winkel.

Welche Maße hat der Eingang? Das Werk ist für einzeln auftretende Individuen geschaffen. Der Eingang ist daher für ein Einzelwesen geschaffen, nicht für eine sich bewegende oder umherschreitende Masse. Zudem gibt der Eingang den Maßstab des Menschen wieder. Es besteht kein Bedürfnis nach einem eindrucksvollen und erdrückenden Portikus oder einem Portal, das dem Eingang eines Fußballstadions gliche. Die Öffnung wird ein einfacher Eingang sein, gewissermaßen ein Wohnungs- oder Zimmereingang, ein Eingang, der zu einem privaten Ort Zutritt gewährt, der einen Privatbereich

ankündigt oder eher darauf anspielt, ein Eingang für das Individuum, das sich gerne mit etwas befassen und auseinandersetzen möchte.

Hat dieser Eingang eine Tür? Eine Tür, die man aufstößt, eine Tür, die man beim Durchgehen öffnet und wieder schließt? Das Aufstoßen der Tür ließe die Tatsache bewußt werden, daß man den Ort betritt. Man müßte eintreten wollen. Sobald die Schwelle überschritten und die Tür wieder geschlossen wäre, fände sich der Wahrnehmende an einem privaten Ort wieder, abgeschirmt vom Lärm, geschützt vor ständigem Kommen und Gehen. Er wäre bei sich, im Tête-à-tête mit dem Werk. Wäre er allerdings in diesem Fall durch die Ankunft eines anderen nicht um so mehr gestört und belästigt, als er sich in Ruhe hinter der geschlossenen Tür glaubte? Wäre der Überraschungseffekt nicht weit störender, als wenn es gar keine Tür gäbe? Würde man den anderen nicht als unerwünschten Eindringling empfinden? Und würde der Saal mit seiner geschlossenen Tür nicht allzusehr an ein erstickendes oder zumindest einschläferndes familiäres Zuhause erinnern? Wie sähe die Beziehung zum Werk

hinter einer geschlossenen Tür aus? Wäre sie noch elementar?

Vom Licht

Das Licht des Saales ist *gleichmäßig*. Es ist so gleichmäßig, daß es dadurch unsichtbar wird. Das Licht ist das, was die Dinge sehen läßt, ohne selbst sichtbar zu sein. Es ist ganz und gar von diffuser, formloser Neutralität. Es ist. Es ist da, als ob es bereits immer bestanden hätte, als ob es ständig bestehen würde. Ein Licht, das außerhalb der Zeit steht. Es gelangt also nicht an den Ort, es breitet sich dort nicht aus, es ergießt sich dort auch nicht in der einen oder anderen Form, es fällt beispielsweise nicht in der Form sichtbarer Strahlenbündel ein. Denn fiele es ein, würde es sich bewegen, wäre sichtbar und würde bemerkt. Das Licht ist überall zur gleichen Zeit gleichmäßig da, in jedem Teil des Saales. Unbewegliche Allgegenwart ist sein Kennzeichen. Am Ort des Werkes und des Menschen ist das Licht nicht sichtbar, es ist eine Evidenz, eine notwendige Evidenz, eine evidente Notwendigkeit.

Das Werk ist im Licht, der Mensch ist im Licht, alle beide sind im Licht, in demselben Licht. Werk und Mensch *sind* im gleichmäßigen und evidenten Licht. Sie sind. Noch ein Wort hinzuzufügen und zu sagen, sie seien im Licht, wäre eine irrtümliche Präzisierung, da das Licht eine unsichtbare Evidenz ist. Werk und Mensch sind also. Sie sind einfach. Sind nicht mehr außerhalb als innerhalb des Lichtes. Das Werk ist nicht mehr im Licht, als es der Mensch ist. Wie der Boden erlaubt das Licht das Gegenüber der beiden Antagonisten, ohne dabei selbst Protagonist zu sein. Es wüßte weder das eine noch den anderen zu bevorteilen. Das Licht verbindet vielleicht, jedenfalls trennt es nicht. Wären das Werk im Licht und der Mensch im Schatten, würde das Licht trennen. Das Werk wäre in der lichten Zone, der Mensch in der dunklen, und zwischen diesen beiden gäbe es eine Zäsur, etwas, das weder zum Licht noch zum Schattens gehört. Und dieses dritte Ding ist es, das trennen würde. Es sähe so aus, als ob die Werke im Licht mit ihren glänzenden Augen den im Dunkeln sich verbergenden menschlichen Voyeur anblickten. Das beleuchtete Werk

wäre aktiv, während der Mensch auf eine passive Rolle beschränkt bliebe. Diese Inszenierung wäre für das klassische Theater kennzeichnend. Das Werk stände auf der beleuchteten Theaterbühne, dort, wo die Körper sich bewegen, sprechen und handeln; der anonyme, unbewegliche, durch den Theatergraben auf Distanz gehaltene Zuschauer säße im dunklen Saal. Dies würde auf den alten Glauben verweisen, der aus dem Werk einen visuellen Ausdruck macht, dessen dramatisches Bild aus der Distanz, von einem Punkt aus, wie das Fernsehen vom Sessel aus, erfaßt werden kann. Das Gemälde besitzt jedoch ebenso wie die Skulptur einen expressiven Körper, der den Raum einbezieht und die Sensomotorik des Menschen in Gang setzt. Das Werk, ob es eine Skulptur oder ein Gemälde ist, drückt sich in der und durch die Vermengung der Körper aus, die Vermengung seines eigenen Körpers mit dem des Menschen. Eine weitere Bemerkung: Das Werk stärker zu beleuchten als den Menschen, käme dem gleich, das Werk übermäßig und den Menschen ungenügend auszustellen, als wollte man das Werk allein ausstellen. Man würde gewissermaßen behaupten,

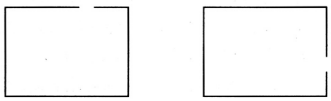
das Werk sei mehr wert als der Mensch und der Ort des Werkes sei nicht für den Menschen bestimmt, oder vielleicht daß der Mensch an diesem lediglich toleriert würde. Kurz gesagt, man würde hierarchisch ordnen, verherrlichen und geringschätzen. Doch der Ort des Werkes, der allein ebenfalls Ort des Menschen sein kann, ist der Ort der ebenbürtigen Begegnung, in dem das eine wie der andere, das Werk und der Mensch, präsent und in der Präsenz wechselseitigen Einverständnisses sind.

Künstliches Licht? Natürliches Licht? Beides ist möglich. Das natürliche Licht, das ständig wechselt und unvorhersehbar ist, gewinnt Gleichmäßigkeit durch das Glas des Oberlichtes, das mit dem Lichttechniker abzusprechen und zu planen bleibt. Verglichen mit dem natürlichen Licht, ist das künstliche konstant, kann aber auch steril wirken. Möglicherweise läuft seine aseptische Künstlichkeit dem gewünschten Erscheinungsbild des Ortes zuwider, der, um Werkzeug einer wahrnehmungsmäßigen Begegnung zu sein, gern von banaler Evidenz wäre, der gern beliebig aussähe, obwohl er durch und durch berechnet und vorbedacht ist. Und wirkt nicht

auch ein Ort, dessen Licht von der Decke fällt, ein Ort ohne Fenster, das sich nach außen öffnet, allzusehr wie eine Gefängniszelle? Genügt der Eingang, um diesen Ort zu »belüften«? All dies hängt vielleicht von der Art des architektonischen Raumes, der vor dem Eingang liegt, und vom Gesamtbau ab.

Von den Sälen

Der Ort des Werkes und des Menschen enthält nicht nur ein einziges Werk und ist nicht nur für einen einzigen Menschen gebaut. Es gibt mehrere Werke und mehrere Subjekte, mithin auch mehrere Orte der perzeptiven Aussprache zwischen Werk und Mensch.



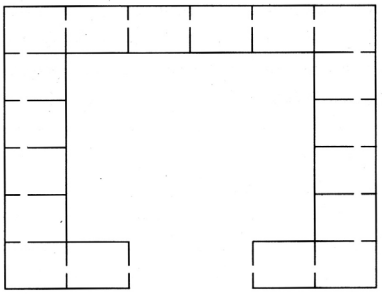
a b

Jeder vorgeschlagene Saal kann dazu dienen, einen oder einige Orte für die perzeptive

Aussprache zu schaffen. Zieht man die Anzahl der Werke in Betracht, genügt ein Saal nicht. Es sind *mehrere* Säle nötig.

Ungeachtet seines architektonischen Umfeldes bewahrt jeder Saal seine Integrität sowie seine räumlichen und funktionellen Eigenschaften.

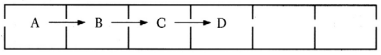
Wie sollen nun die Säle zueinander angeordnet werden?



Eine Raumflucht, deren Säle einen rechtwinkligen oder anderen Grundriß hätten, zer-

stört die zuvor genannten Eigenschaften des Saales und macht zugleich die Möglichkeit zunichte, hier perzeptive Orte für Mensch und Werk zu schaffen.

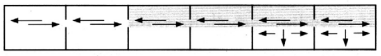
Jeder Saal der Flucht besitzt zwei Eingänge: Einen, durch den man hineingeht, und den anderen, durch den man hinausgeht, oder umgekehrt. Jeder Saal hat auch zwei unterschiedliche und gegensätzliche Funktionen: Einerseits soll er die Schaffung von perzeptiven Orten ermöglichen, andererseits als Verbindung zwischen zwei Sälen dienen. Jeder Saal ist das Vestibül eines anderen Saales. Jeder Saal ist der Vorraum zu einem stets weiter in die Ferne verschobenen Saal.



A ist der Vorraum von B, der Vorraum von C ist, der Vorraum von D ist, usw. Der Raum, für den alle anderen Vorräume sind, wird ins Unendliche verschoben. Der Saal, der durch

die Folge der Vorräume angekündigt wird, ist unerreichbar, als wäre er verschwunden. Es gibt keinen Saal in der Saalflucht.

Jeder Saal ist zudem teilweise sein eigener Vorraum.



Der von den beiden Türen und der nächstliegenden Mauer begrenzte Raum ist das Vestibül, oder genauer gesagt, er dient den angrenzenden Sälen als Gang und ist gleichzeitig das Vestibül des durch die drei anderen Wände begrenzten Raumes. Der Raum, der für die perzeptive Aussprache zur Verfügung steht, reduziert sich auf einen halboffenen Ort, der dem Kommen und Gehen sowie dem Lärm ausgesetzt ist. Man begegnet dieser Art Raum auf Messen und Wohltätigkeitsbasaren. Ein bestimmtes Werk seiner Wahl wahrnehmen zu wollen, heißt x Säle durchqueren zu müssen, das heißt notgedrungen x Wahrnehmende zu

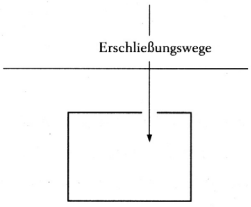
stören und außerdem im Vorbeigehen wider eigenen Willen den flüchtigen Anblick anderer Werke über sich ergehen zu lassen, bevor man zum gewünschten Werk gelangt. In ihren offenen Räumen sind die Werke den Blicken wie Gegenstände in den Auslagen einer Ladenpassage ausgesetzt. Und ist das Subjekt ermüdet und von allen möglichen, mehr oder weniger flüchtigen und karikaturistischen Eindrücken gezeichnet vor dem gewünschten Werk angekommen, findet es sich als Gefangener eines im Verhältnis zu seinen Aufnahmefähigkeiten maßlosen architektonischen Trickes wieder. Doch was es auch unternimmt, es wird keinerlei Muße finden, um sich in aller Ruhe mit dem Werk auszusprechen, denn es wird entweder in seinem Rücken die verunsichernden Geräusche der Passanten hören oder am Rand seines Blickfeldes die Leute umherschreiten sehen.

Stellen wir uns nun, um die funktionelle Absurdität der Raumflucht noch besser zu erfassen, auf der zentralen Längsachse aufgereihte Türen vor, deren Breite einer Menschenmenge entspräche, die nach rechts und links blickend einen Boulevard entlangspaziert.

84

Da die Raumflucht zwei Dinge zugleich sein möchte, ein Ort der perzeptiven Aussprache und ein Durchgangsort, ist sie weder das eine noch das andere und dient überdies zu nichts mehr, weder zum Wahrnehmen der Werke noch zu einem erholsamen Spaziergang. Sie bewirkt, daß man den herrschaftlichen Prunkgalerien nachtrauert, und erinnert an die ärmlichen kleinen Wände, die die Demokratie für ihre bürokratischen Kramläden errichtet.

Es ist also unumgänglich, die Erschließungswege von den Räumlichkeiten zu trennen, die der wahrnehmungsmäßigen Auseinandersetzung dienen.

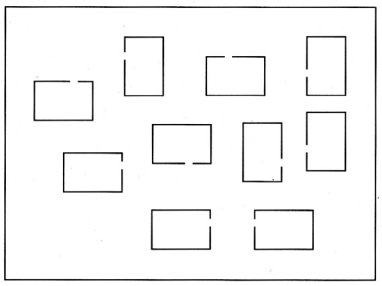


Der Zugang zum Saal erfolgt durch einen Raum, der nichts als erschließt. Die physische

85

Annäherung an den Ort, an dem sich das Werk befindet, ist *direkt*. Der *Zugang* zum Werk ist *direkt*.

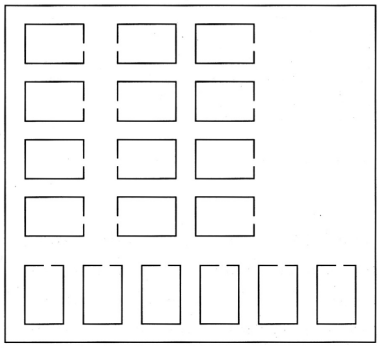
Dies ist die Anordnung, die die absolute architektonische Integrität jedes Saales respektiert.



Die Schwächen einer solchen Streuung der Säle sind zahlreich: Die Erschließungswege sind unübersichtlich, provozieren unnötiges Herumlaufen, sind Ausdruck eines willkürlichen Provisoriums.

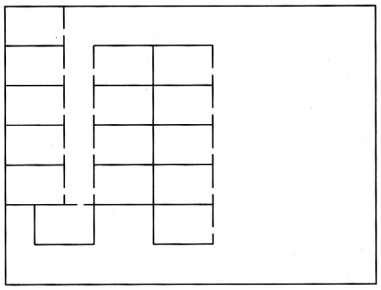
86

Eine einfachere, leichter lesbare Anordnung würde weniger zufällig wirken und Umwege und Abbiegungen verringern. Zum Beispiel:



Noch bleiben unnötige Durchgänge, und die Betonung der Architektur jedes einzelnen Saales ist überflüssig. Die Säle sind in einem großen, einem riesigen Saal angeordnete Räume. Die Gänge, die das Äußere der Säle hervorheben, können aufgehoben werden.

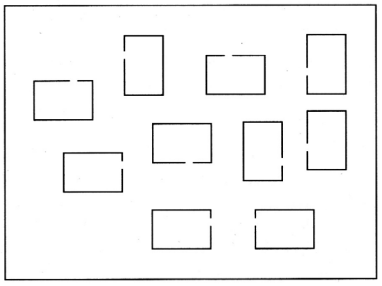
87



Die lesbare, einfache Struktur führt durch ihren starren Charakter zu einer bekannten gefängnis- oder zellenartigen Welt. Man fällt in klassische städtebauliche Schemata zurück. Die einfache Linearität der Raumflucht macht einer etwas komplexeren, doch immer noch ausgeprägten Linearität Platz, einer gebrochenen, im Zickzack verlaufenden Linearität. Der einzige Vorteil gegenüber der Raumflucht ist die Freiheit, die dem Besucher gelassen wird, einen Saal zu betreten oder nicht. Dieses Prinzip des Neben- und Gegeneinandersetzens läßt sich wie das der Raumflucht ins Unendliche

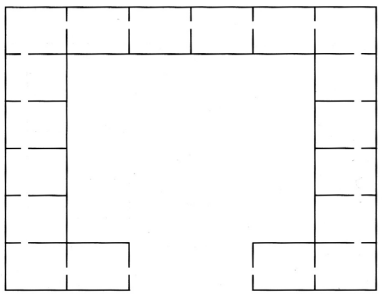
erweitern. Es führt ebenfalls zu einer Architektur, deren Ausdehnung das menschliche Aufnahmevermögen übersteigt.

Dieser erste Versuch ist mißlungen. Kehren wir zur Zeichnung der verstreuten Säle zurück.



Jeder Saal steht für sich. Er ist keiner Klassifizierung oder Ordnung unterworfen. Er ist von keinem autoritären System abhängig, das ihn zu etwas anderem machen würde. Er ist autonom. Seine Autonomie entspricht der Autonomie des Werkes wie der Autonomie des Menschen.

Die vom Zufall bestimmte Streuung der Säle vereitelt zum Beispiel die katastrophale chronologische Präsentation der Werke in der Raumflucht.



Chronologische Präsentation der Werke und Raumflucht sind das Produkt eines Weltverständnisses, das im 19. Jahrhundert die Welt auf die durch zeitliche Linearität geregelte Geschichte reduzierte. Heute stehen wir am Ende des 20. Jahrhunderts. Welche Weltanschauung und welches Weltverständnis wird dieses Jahrhundert gehabt haben? Die gleiche oder das

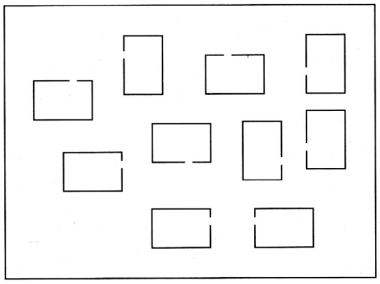
gleiche wie das vorhergegangene? Hat unser Jahrhundert keine eigene Sicht entwickelt? Oder sollte es zu nichts gedient und sich damit begnügt haben, das nächste Jahrhundert abzuwarten? Die Säle der Flucht und die in ihnen befindlichen Werke folgen einander, wie die Stunden den Stunden folgen, die Tage den Tagen, die Wochen den Wochen, die Monate den Monaten, die Jahre den Jahren, die Jahrzehnte den Jahrzehnten, die Jahrhunderte den Jahrhunderten – wie eintönig, ermüdend und trostlos ist es, diese Aufzählung und Litanei herzusagen oder hinzuschreiben, und was mögen in dieser sterbenslangweiligen Zeit aufgereihte Werke sein, wenn nicht ermüdend? In der chronologischen Präsentation werden die Werke auf den Rang von historischen, anthropologischen, soziologischen, ethnographischen oder logischen, ideologischen, ökonomischen, ästhetischen oder ethischen Dokumenten oder Illustrationen herabgewürdigt. Ob sie nun dieses oder jenes dokumentieren, sie sind jedenfalls Dokumente. Nichts als Dokumente. Bestenfalls sind sie vielleicht auch Dokumente ihrer selbst, dessen, was sie gestern waren, Dokumente von

Werken, bildhafte Merkblätter, deren Illustration Farbe und Frische verloren hat. Die lineare, chronologische Präsentation in der Raumflucht ist das Grab des Werkes. Jedes Werk ist darin tief unter einer historischen Decke begraben. Auf jedes Werk drückt eine Schicht von Werken, eine Schichtung, eine Ablagerung, eine historische Kruste, die sich ohne Unterlaß verdickt, bei der jedes Werk dazu dient, die ihm vorausgehenden zu ersticken und unter sich zu begraben. Ist der Urheber der Raumflucht der Mörder des Werkes, so fungiert der Priester der chronologischen Anordnung als Totengräber. Die Raumflucht, in der sich die Werke chronologisch aneinanderreihen, ist ein Friedhof für Werke, ein Lagerhaus oder Depot vergessener Kadaver, das Leichenschauhaus eines nekrophilen Irren. In der chronologischen Raumflucht ist das Werk Gefangener der historischen Perspektive, zu deren Konstruktion es benutzt wurde. Die Werke dienen hier nur als gemeine Bestandteile, um eine historische Perspektive zu schaffen, die im Handumdrehen jedem Werk übergestülpt wird. Jedes Werk hat die Aufgabe, die vor ihm entstandenen weiter in die Zeit zu-

rückzustoßen. Das Werk wird auf Distanz gebracht. Es wird auf Distanz gehalten. Die historische Perspektive schlägt die Werke in die Flucht, sie bringt sie dazu, das Weite zu suchen. Das Werk ist mehr oder weniger weit entfernt. Morgen wird es noch weiter weg sein. Zwischen Werk und Subjekt schiebt sich die historische Distanz, die durch die Perspektive zur Schau gestellt wird und glauben läßt, das Werk sei bloß ein Vorwand, um den Raum und die Zeit der Geschichte auszustellen. Nicht das Werk wird vor dem Menschen ausgestellt und ihm dargeboten, sondern die historische Zeitspanne, die Werk und Mensch trennt. Die Präsenz des Werkes ist mittelbar. Das Werk wird vermittelt. Seine Vermittlung ist nicht von heute, sondern geht auf das 19. Jahrhundert zurück. Das vermittelte Werk ist somit nicht von heute, sondern von gestern und ausschließlich für gestern. Die Werke der chronologischen Raumfluchten sind von gestern und wurden für und durch den gestrigen Menschen geschaffen. Heute richten sie sich an Tote, da der Mensch von gestern in der Zwischenzeit seines natürlichen Todes gestorben ist. Folglich ist die chronologische Raum-

flucht mit ihren Werken ein von Toten für Tote angelegter Friedhof. Das 19. Jahrhundert besteht nicht mehr, die Menschen des 19. Jahrhunderts sind tot. Oder sollte ich mich täuschen? Sollte ich mich um eine Einheit geirrt haben? So gering ist schließlich der Unterschied zwischen zwei aufeinanderfolgenden Jahrhunderten, es geht um nicht mehr als eine Einheit. Stehen wir am Ende des 19. oder am Ende des 20. Jahrhunderts? Der Historiker des 19. Jahrhunderts zwängt sich zwischen das Werk und den Wahrnehmenden, wie die Täfelung und der Wandsockel des 19. Jahrhunderts sich zwischen den Bildkörper und den Körper des Wahrnehmenden schieben. Die chronologische Raumflucht läßt den Menschen des 20. Jahrhunderts glauben, er bilde die Vorhut einer Geschichte, doch einer im 19. Jahrhundert erdachten Geschichte; sie läßt ihn glauben, er stehe am äußersten Punkt dieser Geschichte, seine historische Position sei in derselben Weise bestimmt wie die der einstmals geschaffenen Dinge, die historische Distanz sei unaufhebbar und zwangsläufig ein für allemal gegeben, der Mensch könne sich einer Sache, die aus einer

anderen Zeit als der seinen datiert, nur nähern, indem er sie durch den historischen Raum betrachte, und schließlich sei jeder Versuch, sich ihnen direkt und unbefangen zu nähern, und jedes nach eigenem Belieben unternommene Umherirren in der Welt der in den vorhergegangenen Jahrhunderten entstandenen Dinge illusorisch und folglich reine Anmaßung.



Die Streuung der Säle zwingt weder dem Subjekt noch den Werken etwas auf. Sie ist eine Einladung, zufällig umherzuirren und den Dingen oder den Werken unmittelbar zu be-

gegnen. Die Architektur, die kein starres und autoritäres System kennt, in dem alles schon gesagt ist, bevor man überhaupt den Mund aufmacht, die Architektur ohne ein im ersten Augenblick verständliches und daher befehlshaberisches System, in dem alles schon getan ist, bevor man überhaupt zum Handeln kommt, diese Architektur der ohne einengende Ordnung und Klassifizierung verstreuten Teile lehrt die Freiheit der direkten, unvorhersehbaren und verblüffenden Begegnung des Menschen mit dem Werk. Der Mensch begegnet dem verstreuten Werk, wie er auf seinen Irrwegen den Dingen der Welt begegnet. Die Werke bieten sich, nicht minder als die Dinge der Welt, in ihrer rohen und naiven Präsenz an. Jedes Werk ist für sich da, wie ein Stein am Rand des Weges da ist, ein gelber Löwenzahn im grünen Gras oder ein rotes Auto am gräulichen Gehsteigrand. Das Werk ist an seinem Ort, wie ein Kieselstein, den der spazierende Mensch am Wegrand sieht. Keine graue Eminenz ordnet die Dinge der Welt räumlich in der Chronologie ihres Erscheinens, in einer Weise, daß wir niemals eine direkte Beziehung zu einem Fisch

hätten, daß es zwischen diesem Fisch und uns immer ein Reptil, einen Vogel, ein Beuteltier, einen Hund und einen Affen gäbe. Warum duldet man, daß ein Holbein nie anders als durch Poussin, Caravaggio, El Greco, Delacroix, Cézanne, Malewitsch und Barnett Newman hindurch, doch nie direkt neben einem Barnett Newman wahrgenommen werden kann; weshalb läßt man es geschehen, daß der Holbein nicht hier vor uns ist, gleich wie der Barnett Newman, in derselben Gegenwärtigkeit? Warum duldet man, daß Duchamps Urinoir nie zwischen einem Pissarro und einem Poussin plaziert wird? Mit welchem Recht hat der Historiker, indem er den Menschen des 19. Jahrhunderts plagiiert, die Werke mit Beschlag belegt und erdreistet sich, noch heute, 1986, das ausschließliche Monopol auf ihr Verständnis zu besitzen? Mit welchem Recht zwingt er den anderen sein überholtes Verständnis auf und nimmt der Menschheit jede Chance einer andersgearteten Annäherung? Mit welchem Recht? Gewiß steht ihm ein solches Verständnis der Dinge zu, das ist sein Recht, Gespenstern steht es zu, die Vergangenheit in der Gegenwart

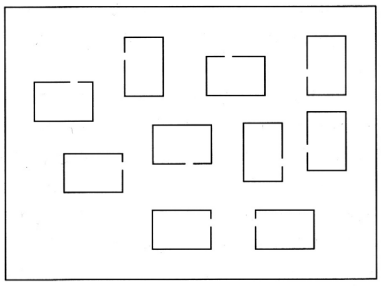
wiederzufinden, aber daher auch ihren Totenblick den Lebenden aufzudrängen, nein. Ich sage nein. Was ich wünsche, ist unter Lebenden zu sein und selbst zu leben. Ich wundere mich, daß ich der Einzige bin, der sich gegen diese Besitzergreifung der Welt der Lebenden durch die Toten empört. Ich wundere mich, der Einzige zu sein, der sich darüber wundert. Mich wundert die Macht, die einem mechanisch wiederholten Tun innewohnt, und die Erstarrung, in die eine seit verhältnismäßig kurzer Zeit wiederholte Geste die Welt versetzen kann. Mich wundert diese Macht, die alle Vorstellungskraft und jeden Wunsch verstümmelt. Ich wundere mich. Mich wundert, der Einzige zu sein, für den es offensichtlich ist, daß man einen Cézanne neben einem Holbein sehen kann. Nicht mehr und nicht weniger wundere ich mich über die Verwunderung meiner Zeitgenossen angesichts Tschernobyl oder Sandoz-Basel. Wie könnte denn schließlich eine Gesellschaft, die unfähig ist, sich vorzustellen und sich zu wünschen, einen Holbein neben einem Cézanne zu erleben – weil eine Gewohnheit des letzten Jahrhunderts sie hypnotisiert, ge-

lähmt und in Erstarrung hat fallen lassen –, wie könnte sie Strategien entwickeln, die das mit Molekülen hantierende Know-how des 19. Jahrhunderts zu lenken imstande wären, durch welches Wunder wäre es dieser Gesellschaft möglich, eine Philosophie, Ethik, Sensibilität und Mentalität zu entwickeln, die zeitlich den subatomaren Kräften des 20. Jahrhunderts und deren Techniken entspräche? Hat man uns denn schließlich nicht immer wieder gepredigt, der Bereich der Kunst wäre der Höhepunkt der kreativen, visionären und prophetischen Kräfte, durch die sich der Mensch in seiner ganzen erhabenen Größe zeigt? Wenn man sich denn schließlich in diesem für seine schöpferische Kraft und Phantasie berühmten Milieu nicht einmal einen Holbein neben einem Cézanne vorstellen kann, ist es dann nicht naiv, vom Vorstellungsvermögen der heutigen Gesellschaft überhaupt irgendetwas scheinbar Schwierigeres zu verlangen? Denn schließlich ist es keine große Sache, einen Cézanne neben einen Holbein zu hängen; es genügt, die Hände aus den Taschen zu nehmen, das Bild abzuhängen und in einen anderen Saal zu tragen. Dies ist der

uralte Akt des Sammelns – oder zumindest ein Akt, der so alt ist wie die Hosentaschen. Dieser Akt bringt, zumindest auf den ersten Blick, keinerlei politische oder finanzielle Macht ins Spiel.

Ich beanspruche heute das Recht, einen Barnett Newman neben einem Holbein zu sehen – doch welche Schande, wenn man bedenkt, daß ich dieses Recht erst heute, mit mehr als vierzig Jahren, beanspruche. Meine Forderung oder mein Wunsch sind nicht außergewöhnlicher als mein Verlangen, eine Katze in der Sonne schlafen zu sehen, ohne gezwungen zu sein, sie durch einen Affen, eine Kuh oder was weiß ich noch hindurch zu sehen, das heißt durch die stammesgeschichtliche Brille eines Zoologen des 19. Jahrhunderts. Letzten Endes ist dieses Verlangen das eigentliche Thema der vorliegenden Überlegungen. Hinzu kommt jedoch auch das Verlangen, meine Zeitgenossen an meinem Verlangen teilhaben zu lassen. Hierin liegt unter anderem meine Aufgabe oder meine Arbeit als Künstler. Eines ist mittlerweile Gewißheit: Je länger ich über den Ort des Werkes und des Menschen nachdenke, um so mehr

verdeutlicht sich meine Auffassung vom Werk und vom Menschen, und um so heftiger wird mein Verlangen, einen Holbein hier, mir gegenüber, zu sehen, befreit von seiner historischen Verkrustung, gleich wie die im Strahl der Morgensonne schlafende Katze, und um so unerträglicher und beschämender ist es, daß sich mein Wunsch nicht erfüllt.



Die Streuung der Säle bietet somit jedes Werk aus irgendeiner Epoche tel quel dem Menschen an, dem es frei steht, sich innerhalb der Architektur zu bewegen.

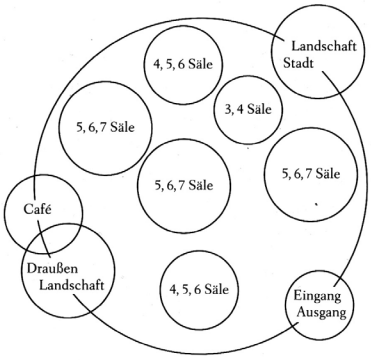
Das extreme Umherirren, das die Streuung der Säle mit sich bringen mag, könnte sich zu einem pathologischen Irrgang entwickeln, das heißt zu einem Irren, dessen Ziel das Irren selbst wäre.

Wie läßt sich die allzu hohe Zahl der Wege und die Unmenge möglicher Strecken verringern? Das allzu große Wegnetz ist mit der Anzahl der architektonischen Einheiten verknüpft, da jede Einheit einen Saal enthält. Würde nun aber jede architektonische Einheit aus mehreren Sälen anstelle eines einzigen bestehen, wäre das Wegnetz eingeschränkt, und die Freiheit, sich nach Lust und Laune zu bewegen, würde nicht in fiebriges, nahezu pathologisches Umherirren münden, sondern eine heitere, fast unbekümmerte Suche ermöglichen.

Jede architektonische Einheit umfaßt ungefähr 5, 6, 7 Säle. Diese Anzahl berücksichtigt das Aufnahmevermögen des Menschen.

Jede Einheit ist in sich selbst geschlossen.

Jede architektonisch prägnante Einheit unterscheidet sich vom Gehbereich oder von den anderen Orten, die nicht der perzeptiven Aussprache zwischen Mensch und Werk dienen.

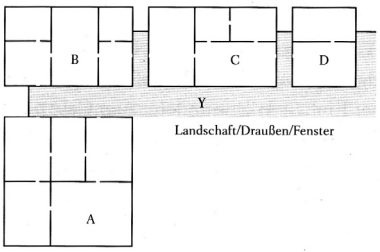


Vom Eingang aus ist jede Einheit direkt zugänglich. Auch alle anderen Zugänge, die von einer Einheit in eine andere, zum Café oder zu jedem sonstigen Ort führen, wo man vorübergehend Abstand zum Werk gewinnen, wo man sich setzen, nachdenken, umherschlendern, reden oder die Landschaft betrachten kann, und natürlich der Weg zum Ausgang, sind direkt.

Keine deutliche Zäsur besteht zwischen zwei Geschossen. Eine solche wäre ganz offensichtlich nur ein Vorwand, um die Werke nach histo-

rischen Perioden zu klassifizieren und zu ordnen. Die schreckliche Aufteilung in Alte Meister und Moderne würde sich die Trennung in zwei Etagen unweigerlich zunutzemachen. Eine der architektonischen Einheiten, die mehrere Säle für die perzeptive Aussprache zwischen Werk und Mensch enthält, könnte sich auf halber Höhe zwischen zwei Geschossen befinden[1].

1. Als konkretes Beispiel sei hier das Projekt erwähnt, das wir, die Architekten des Atelier 5 und ich, entwickelten und Baron Thyssen für seine Sammlung in Castagnola am Ufer des Luganer Sees vorlegten.



A, B, C und D sind die zum Ausstellen der Werke vorgesehenen architektonischen Einheiten. Y, die schraffierte Zone, entspricht dem Gehbereich. A befindet sich ungefähr auf halber Höhe zwischen der Eingangs-

ebene und dem Geschoß, auf dem B, C und D vereinigt sind. Die Aneinanderreihung von B, C und D ist durch das Gelände und den bestehenden architektonischen Kontext vorgegeben. Jedes Werk ist zugänglich, ohne daß man mehr als einen Saal zu durchqueren hat, um jenen zu erreichen, in dem sich das Werk befindet.

Vgl. *Eine neue Galerie für die Sammlung Thyssen-Bornemisza,* Mailand 1987.

Vom Gehbereich

Der Gehbereich führt zum Werk und erlaubt zugleich, davon vorübergehend oder endgültig Abstand zu nehmen. Insofern dieser Bereich den Zutritt und die Annäherung an das Werk ermöglicht, bereitet er auch die Begegnung mit ihm vor. Er führt das Werk ein. Er bedingt das Subjekt. Seine architektonischen Eigenschaften haben somit denen des Ortes des Werkes zu entsprechen. Überflüssig zu sagen, daß verschrobene, extravagante oder erheiternde Formen, ein roter Boden oder grün fluoreszierendes Licht absurd sind, da ihre Aufdringlichkeit das Subjekt begleiten würde, solange es sich dem Werk gegenüber befindet.

Von der äußeren Erscheinung des Ortes

Der Ort des Werkes und des Menschen sollte weder durch eine monumentale Fassade aus glänzend poliertem schwarzem Stein an ein Mausoleum noch an einen Tempel, eine Raffinerie oder ein Disneyland erinnern. Der Ort des Werkes und des Menschen ist ein Instrument. In seiner äußeren Erscheinung gleicht er einem alltäglichen Gebrauchsgegenstand, ernst und leicht zugleich, der von der Zeitlosigkeit des Jetzt kündet.

Er kann weder kugelförmig noch dreieckig sein. Er verweist auf das perzeptive Gegenüber des aufrechten, umherschreitenden, geradeaus blickenden Menschen.

Er könnte diesem H gleichen, das die Grundstruktur der perzeptiven Beziehung symbolisiert. Doch wäre dies bereits zu anekdotisch, um eine einfache und elementare zweckdienliche Verwendbarkeit auszudrücken.

Vom Standort

Der Ort des Werkes und des Menschen befindet sich nicht auf der Akropolis. Ebensowenig liegt er in einem idyllischen Stadtpark. Er befindet sich in der Alltäglichkeit des Menschen. Er liegt in der Stadt, wo Bäckerei und Metzgerei ihren Platz haben. Denn den Ort des Werkes und des Menschen aufzusuchen, ist ein Akt, der nicht gewöhnlicher oder gewichtiger ist, als in den Autobus zu steigen.

Berlin, 21. November 1986

Rémy Zaugg: Das Kunstmuseum, das ich mir erträume oder Der Ort des Werkes und des Menschen
Verlag für moderne Kunst Nürnberg 1998
Vortrag 1. Dezember 1986, im Kunstmuseum Basel

Bruno Reichlin

Schrift – Raum – Architektur

«GNAC ... GNAC ...» Hoch am Himmel steht sie, auch in dieser lauen Sommernacht wieder, die Leuchtschrift, einer Erscheinung gleich, und blinkt der am Fenster versammelten Familie Marcovaldo im 20-Sekunden-Takt zu. Sie schlägt den Takt einer Melodie, zu der sich Isolina, die älteste Tocher, in Gedanken wiegt, sie stoppt abrupt das markdurchdringende Liebeswerben der Kater, nur Filipetto macht sie selig, er feuert von seinem Flugzeug aus – ta-ta-ta-ta – eine kurze Maschinengewehrsalve in die Nacht und ... «hast Du gesehen, Papa?» ... bringt die Neonschrift für 20 Sekunden zum Erlöschen. GNAC ist für uns Südländer das lautmalerische Wort für Verschwinden – GNAC und schon ist die Nase weg! Ein GNAC also einzig und allein für die Familie Marcovaldo, die von ihrer Mansarde aus nur einen kleinen Teil der durch das gewaltige Dach des Palazzos Pierbernardi halb verdeckten Reklameschrift SPAAK-CO-GNAC sehen konnte.

In seiner kurzen, paradox-erheiternden Geschichte «Mond und GNAC» macht Calvino auf einigen wenigen Seiten einen Streifzug durch ein komplexes Phänomen – die nächtliche Welt der Metropole mit ihren Leuchtreklamen und Werbeschriften, eine Welt, in die der Mondschein nicht mehr eindringt, die beherrscht wird von erleuchteten Schaufenstern, Verkehrsampeln, Leuchtschildern und den Lichtkegeln der Scheinwerfer.

In seinen Ausführungen über die Beziehung zwischen Werbung und Architektur im städtischen Raum im Frankreich und Paris der Zwischenkriegszeit, schreibt Gérard Monnier zu recht, «la signalétique alphabétique devient, dans les programmes qui s'y prêtent, un indice de la modernité architecturale»; zum einen wird dabei als gegeben vorausgesetzt, dass «tout usager d'un espace repéré moderne, lieu public ou espace de circulation soit un lettré»,[1] zum andern lässt sich natürlich eine Reklameschrift im Gegensatz zu einer bildlich-sinnbildlichen Darstellung besser in die Architektur integrieren und zugleich – angesichts der Flut von Reizen, die im städtischen Raum auf den eilig im Auto oder Tram vorbeifahrenden Passanten unablässig einströmen – schneller erfassen.

In dieser Hinsicht macht Calvinos Erzählung auf subtile Art deutlich, dass eine Reklameschrift nicht unbedingt nur ein reines Werbemittel zu sein braucht. Für Filipetto und Michelino, die den rudimentären astrologischen Belehrungen des Vaters lauschen, ist GNAC und Mond dasselbe – denn: wenn das C in seiner Form der Sichel des abnehmenden Mondes entspricht, dann muss doch folglich auch CO-GNAC am Abnehmen sein? Und wenn die Leuchtschrift von der Firma SPAAK angebracht wurde, welche Firma hat denn nun den Mond anbringen lassen?

Ende der zwanziger Jahre diskutierten Fachleute und Gestalter von Lichtreklamen über die neue Räumlichkeit, die Leuchtreklamen nachts erzeugen und so das Bild, das der Stadtraum bei Tag bietet, völlig verzerren, völlig neue Dimensionen schaffen und eine scheinbare Räumlichkeit vorspiegeln, die von einigen mit den damaligen künstlerischen Experimenten verglichen wurden. Wer das Licht – das künstliche, nächtliche – als neue «Bausubstanz» der nächtlichen Architekturlandschaft und die Architektur als rein räumliches Element betrachtet, so dass «der nächtliche Eindruck gewissermassen ein Prüfstein für die architektonische Qualität des Bauens» wird, für den eröffnet die Gestaltung von Leuchtreklamen unermessliche Perspektiven, und zwar in gestalterischer wie in schöpferischer Hinsicht. «Dieses neue Formelement, das uns das Licht bringt», schreibt ein begeisterter Verfechter in der Zeitschrift «Die Form», dem Organ des Deutschen Werkbundes, «fremd jeder materiellen Festigkeit und fremd aller Stabilität und organischen Gebundenheit, steht scheinbar in grossem Gegensatz zu den Formelementen, deren sich die heutige Zeit bedient. Dennoch ist es fraglich, ob der bisherige Formbegriff, der sich nur an materiell und massstäblich konstatierbare Werte hält, nicht von einem neuen Formbegriff ersetzt werden muss, der umfassender ist.»[2] Die Raumgestaltung hat also über die Tektonik, die Schmarsows haben über die Wölfflins obsiegt[3] – davon können wir uns bei einem nächtlichen Bummel an der Friedrichstrasse, am Broadway oder am Times Square überzeugen.

In «Luna e GNAC» wird die Gegenüberstellung zweier antagonistischer nächtlicher Räumlichkeiten – das eigentliche Thema dieser Geschichte – schon durch die Titelhelden konkretisiert: 20 Sekunden lang schwebt der

Mond in der unermesslichen Tiefe des Firmaments, während weit unten, im diffusen Phosphoreszieren der Stadt, die leeren Strassenbahnen wie Fische im Aquarium vorüberziehen und die Verkehrsampeln und Leuchtkegel der Scheinwerfer im Dunkel aufblitzen; 20 Sekungen lang hängt der Himmel schwarz und undurchdringlich über einem entfernten Häuserblock, von dessen Dach die rote Neonleuchtschrift ihr GNAC auf den schwarzen Hintergrund zeichnet.

Ah!, riefen sie alle, nachdem sie im Stillen bis zweiundzwanzig gezählt und also endlich Gewissheit hatten, dass der Kieselsteinhagel aus Michelinos Schleuder das GNAC unwiederruflich ausgelöscht hatte … «… und die Wölbung des Himmels war über ihnen, gestirnt bis in die Unendlichkeit». Wie könnte man das Schwindelgefühl treffender beschreiben, das die kleine Familie unversehens ergriff: «Marcovaldos Hand, zur Ohrfeige erhoben, blieb in der Luft hängen; er fühlte sich wie in den Weltraum geschleudert.»[4]

Von dieser räumlichen, durch die Leuchtreklame SPAAK–COGNAC hervorgerufenen Verkürzung sollte – so die witzig-surreale Fügung – auch Michelino mit seiner Schleuder noch profitieren.

Liest man den Bericht des jungen Posener über das Berlin der dreissiger Jahre, ist man unweigerlich an Walter Benjamin erinnert: «Aujourd'hui, Berlin n'a plus d'autre ambition que de briller le soir, et ce soucie point si les appareils qui doivent lui créer son charme nocturne, exagèrent encore la laideur de la rue pendant les heures du jour. … quelle idée invraisemblable, bizarre, que de mettre, devant le cube solide, fermé du building, l'échafaudage menaçant de la publicité. C'est d'une laideur inouie. Mais le berlinois ne la remarque pas. Il se dit: 'Le soir, cela doit être merveilleux'; et cela lui suffit.»[5] Siegfried Kracauer[6] hat in seinen «Angestellten» den soziologischen Hintergrund dieser zwei sich auf solch widernatürliche Weise bedingenden Leben herausgearbeitet: auf der einen Seite der öde Arbeitsalltag, auf der anderen das ausgelassene Nachtleben, bar jeder Verantwortung. Und Architekten wie Mendelsohn oder die Gebrüder Luckhardt haben den entsprechenden architektonischen Rahmen für diese doppelte funktionale Aufgabe des architektonischen Ausdrucks, für diese eher zweideutige Flut an Bildern geschaffen. Als Beispiel möge hierfür der Umbau der Stadtküche Kraft an der Tauentzienstrasse in Berlin dienen, der von den Gebrüdern Luckhardt 1924/25 vorgenommen wurde: «Auf den Brüstungen des bestehenden Gebäudes wurden einfach grosse Wandsteifen angebracht, vor denen sich die Reklameschriften aus gewöhnlichen Gasleitungen, gebogen und golden bemalt, abheben. Die Lampen zur Nachtbeleuchtung sind hinter dem unteren aufgebogenen Rand aus Chromstahlblech verborgen.»

Nachts ist der Effekt verblüffend, bei Tag hingegen wird man der verlogenen Verkleidung gewahr: «Die Reklamesucht kennt keine Grenzen: auf einer zeitgenössischen Photographie zeigt der Wandstreifen im oberen Geschoss an: 'Die Fläche u. die Dachfläche für Reklame zu vermieten'. Selbst diese Aufschrift 'Fläche zu vermieten' auf der Bekrönung des 'Chryslerhauses' am Kurfürstendamm 40/41, das durch die gleichen Architekten neugestaltet wurde (1927–1929), verkündet indirekt das Entstehen eines neuen Fassadentypus.»

Mendelsohn trieb diese ambivalente Fassadengestaltung noch weiter, indem er in Stuttgart die immensen Lettern des Schriftzugs Schocken in die Architektur selbst integrierte.[7] Für dieses Vorgehen hatte er auch gleich eine glaubwürdige Antwort zur Hand: «Ich bemerke, dass die Buchstaben von Anfang an ein Teil des Entwurfes gewesen sind und infolgedessen ein Teil der Gesamtarchitektur. Daher schwimmen sie nicht irgendwo an der Frontwand, sondern sind mit dem Schaufenstervorbau und seinem Material als zugehöriger Bauteil organisch verbunden.»[8]

Schriftzüge als Säulen, als Schmuckteile, als Brüstungsbänder? Jedenfalls sind solche Experimente auf ihre Weise ebenso überzeugend wie die «typographische Architektur» des Futuristen Depero aus dem Jahre 1927.

Beim Umbau zahlreicher Geschäftsbauten haben die Brüder Luckhardt nach und nach Massnahmen erfunden, die bewusst dazu dienen, einen Gegenstand auf zwei Bildwirkungen einzustellen: auf die Tagesansicht und auf eine irrealere Nachtansicht. Im Unterschied zu Erich Mendelsohn oder jedenfalls nachdrücklicher – vielleicht auf die «Ehrlichkeit des Ausdrucks» bedacht – heben sie die neue Rolle der Fassade beim modernen Geschäftshaus hervor. Ein zeitgenössischer Kritiker schrieb mit Recht:«Der Zwang, alte Fassaden in neue zu verwandeln … legt ein Einkleiden nahe, das bei den Luckhardtschen Fassaden nie verheimlicht, sondern immer bewusst betont ist, vor allem durch die Verwendung ausgesprochener Verkleidungsmaterialien (farbiges Opakglas, emaillierte oder verchromte Bleche u.a.), Materialien, die die Brüder Luckhardt zum erstenmal im Aussenbau verwendet haben und die

1, 2
Wassili und Hans Luckhardt: Stadtküche Kraft, Berlin, 1925 und Projekt für ein Hochhaus am Potsdamer Platz, Berlin, 1929-31 (aus: U. Kultermann: Luckhardt, 1958)

1

2

ebensosehr auf Beständigkeit in ihrem Farbwert und Oberflächencharakter wie auf den Matrialreiz hin ausgewählt sind.»[9]

Exemplarisch in dieser Hinsicht ist der Umbau des Telschow-Hauses am Potsdamer Platz (1926–1928). Die in weissem Opakglas gestaltete Fassade gegen die Potsdamerstrasse, die mit einer eleganten Kurve den kantigen Strassenverlauf des ursprünglichen Gebäudes glättet, zeigt sich gegen den Potsdamer Platz als eine dünne Verschalung, die wie eine Kulisse am Bau klebt. Bei der Lösung auf den Platz hin (einem der neuralgischen Punkte der Stadt Berlin) grenzen die kommerziellen Ansprüche an Anmassung: die Fassade, die ohne jede architektonische Gliederung und gleichmässig mit ultramarinblauem Opakglas überzogen und dazu noch überhöht ist, um die Installation der Reklamelichtanlage aufzunehmen, ist hier nur noch Reklameträger: «An dieser hierfür wertvollsten Stelle.» Obschon beeindruckt von der Geschicklichkeit, mit der die Architekten ihrer Aufgabe gerecht wurden, bemerkte ein Architekturkritiker, der Bau lasse gegen den Platz hin «Rücksicht auf die städtebauliche Erscheinung vollkommen vermissen».[10]

In diesem und in anderen Geschäftsbauten der Brüder Luckhardt hat die Architekturpublizistik sogleich einen «wesentlichen Beitrag zur Entwicklung eines neuen Fassadentypus» erkannt. Im Anschluss an einen Artikel, der 1929 in «Der Baumeister» erschienen ist, fasst Harbers die entscheidenden Elemente der Entwicklung der «neuen Fassadensysteme» folgendermassen zusammen: «Das moderne Geschäftshaus wirkt nicht mehr dadurch, dass es als retardierendes Moment sich in der Wandfläche möglichst stark bemerkbar macht (z.B. Wertheim, Berlin). Als oberstes Gesetz gilt heute für das grosse Geschäftshaus, dass es ebenso wie es im Betrieb sich den grossen Linien der Volkswirtschaft einordnet, auch im Strassenraum dienender Träger der Strassenfunktion wird: d.h. die horizontalen Tiefenlinien aufnimmt und gleichzeitig das Lotrechte einer grösseren Geschosszahl betont.»[11]

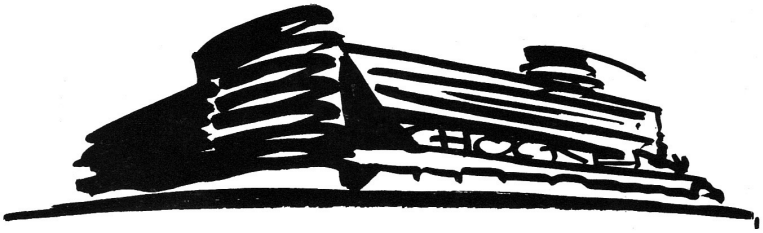
Das gedankliche und formale Instrumentarium der Moderne bedenkenlos der kommerziellen Welt anzubieten, passt schlecht zur erbaulichen Rolle, die diese sich vorbehielt. So erstaunt es nicht, dass zwei kürzlich erschienene Teildrucke aus «Das neue Frankfurt», einer italienisch, der andere deutsch, Aufsätze und Hefte gar nicht zur Kenntnis genommen haben, die sich mit der Rolle der Werbung in der Architektur und in den Räumen, «wo die Masse bei sich selber zu Gast ist», befassen – um eine treffende Definition Siegfried Kracauers zu zitieren. Dabei ist nicht zu vergessen, dass die Verfasser dieser Aufsätze hochgeschätzte Autoren sind wie Adolf Behne, Ernst May, Ludwig Hilberseimer usw. Wenn die Architektur von Mendelsohn und der Brüder Luckhardt immer noch weniger Beachtung findet als ihr wirklicher Wert es verdiente, rührt das höchstwahrscheinlich von der Tatsache her, dass ihre Vorschläge schon in ihrer Entstehung das ideologische und formale Gebäude der modernen Architektur ins Wanken brachten.

Der Verfasser des oben zitierten Textes über die Geschäftsbauten der Brüder Luckhardt und Adolf Ankers gab zum Schluss seines Artikels dem Wunsch Ausdruck, «dass die Brüder Luckhardt, nachdem sie in ihren Umbauten so saubere und konsequente Arbeit geleistet haben, auch vor Neuaufgaben gestellt werden, bei denen die Identität zwischen konstruktivem Organismus, inneren Raumbedingungen und Fassadengestaltung noch in reinerem Sinn architektonische Wirkung ergeben müssten».

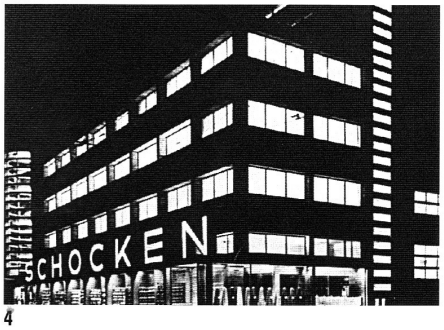
In Übereinstimmung mit der Orthodoxie der Moderne trägt dieser Wunsch der Tatsache keine Rechnung, dass die Stärke der architektonischen Lösungsvorschläge der Brüder Luckhardt gerade in der Art besteht, wie sie auf die Auflösung jener geforderten Einheit von konstruktivem Gefüge, innerer Raumausbildung und Fassadengestaltung eingehen und sie in Szene setzen; gerade die Auflösung jener Forderung nach Einordnung des Produktes in einen geschlossenen Kreislauf von Notwendigkeit als die eigentliche Grundlage für eine «wahrhafte» Architektur.

Den Beweis liefern kurz darauf die Gebrüder Luckhardt mit ihrem preisgekrönten Wettbewerbsprojekt für den Alexanderplatz, wo die totale Loslösung zwischen konstruktivem Gefüge, innerer Raumausbildung und Fassadengestaltung vollzogen wurde. Dazu die Autoren: «Die Fassaden setzen sich aus Brüstungsbändern zusammen, an welchen auf einfache Weise Reklameschriften angebracht und wieder entfernt werden können.»[12] Fassaden, die, wie Adolf Behne dies vorschlägt, zu reinen Werbeträgern umfunktioniert werden, zu «Wandtafeln», auf welchen mit «Leuchtstiften»[13] geschrieben wird, solche Fassaden entsprechen genau den Vorstellungen des Stadtbaurates Martin Wagner. Das heisst, die Ar-

3, 4
Erich Mendelsohn: Kaufhaus Schocken, Stuttgart, 1926-28



3



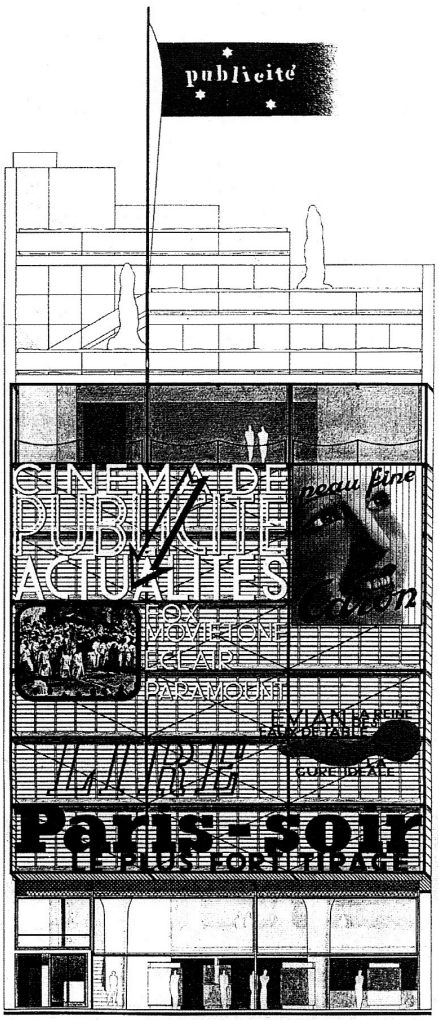
4

chitektur der Weltstadt ist auf Vergänglichkeit angelegt, sie soll provisorisch wirken, denn, so Wagner, «wir brauchen in unserer Zeit keine für die Ewigkeit in Stein gehauenen Werke mehr». In seinem Programm hatte er tatsächlich festgeschrieben, dass die Gebäude «weder einen bleibenden ökonomischen noch architektonische Wert aufweisen sollen»[14], dass Formen bevorzugt werden sollen, die sowohl bei Tag wie bei Nach klar in Erscheinung treten, und dass die drei Elemente einer sich zum Platz hinwendenden Fassade Farbe, Form und Licht sein sollen, im vorliegenden Fall also in Form von Leuchtschildern. Ein solcher Angriff auf die «Deontologie» der Moderne konnte die ideologisch engagierten Architekten kaum unberührt lassen. Hilberseimer, der sich für Mies' Vorschlag stark machte, schreibt zu Luckhardts Projekt «dass diese Architektur nur eine Fassadenarchitektur ist, die mit den dahinter liegenden Bauorganismen nichts zu tun hat».[15] Und aus Bruno Tauts Kommentar spricht Empörung: «Platzwände aber hinzustellen … ist doch nichts anderes als eben irgendein Fassadenschema um diesen Platz herumzuziehen. … Das alles muss zur leeren repräsentativen Geste führen, zur Phase der Vorkriegsbauerei, deren Bekämpfung damals alle unsere Kräfte in Anspruch nahm.»[16]

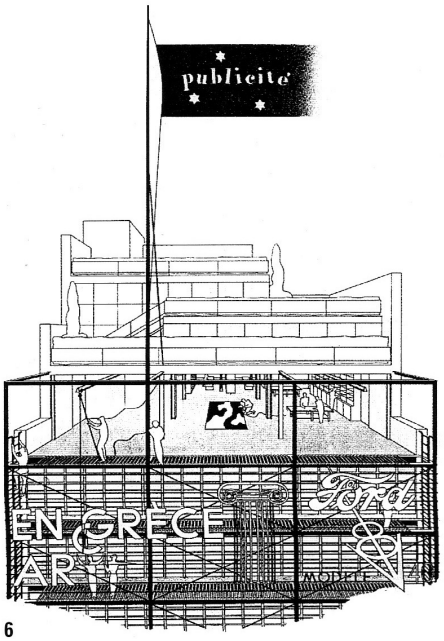
Die Auseinandersetzungen um den Wettbewerb für den Alexanderplatz stellen jedoch nur einen Höhepunkt dar in einer Debatte, die ihren Anfang bereits vor dem Ersten Weltkrieg nahm, als der Heimatschutz gegen das willkürliche Überhandnehmen von Leuchtreklamen in den Altstädten Sturm lief. Seit der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre haben verschiedene deutsche Städte versucht, die Reklame an Fassaden und auf Dächern sowie im öffentlichen Raum zu reglementieren. Die Initianten solcher Vorstösse waren oft moderne Architekten, die der Entwicklung der weltstädtischen Kultur gegenüber offen waren und sich von einer Reglementierung eine bessere Werbewirksamkeit sowohl im Stadtbild wie auch in kommerzieller Hinsicht versprachen.

Ernst May, unermüdlich und omnipräsent, erliess 1928 für die Stadt Frankfurt «Richtlinien für Reklamegestaltung», über deren Auswirkungen das «Neue Frankfurt» ein knappes Jahr später einen ausführlichen Bericht brachte.[17]

Einem Systematiker wie Hilberseimer konnte jedoch nicht entgehen, dass eine reglementierte Reklamegestaltung dem eigentlichen Wesen der Werbung zuwiderlief, «deren Wirkung ja gerade darauf beruht, sich aus der Einheit des Strassenbildes herauszuheben. Sie ist», präzisiert er weiter, «im Gegensatz zu der Stabilität der Architektur, labil und kann immer wieder durch neues abgelöst werden.»[18] Doch auch diese grossmütige – um nicht zu sagen voluntaristische – Öffnung der «Funktionalisten» jeglichen Aspekten des modernen Lebens gegenüber, auch jenen, die sich einem rationalen Entwurf, einer systematischen Annäherung oder der den meisten gemeinsa-



5



6

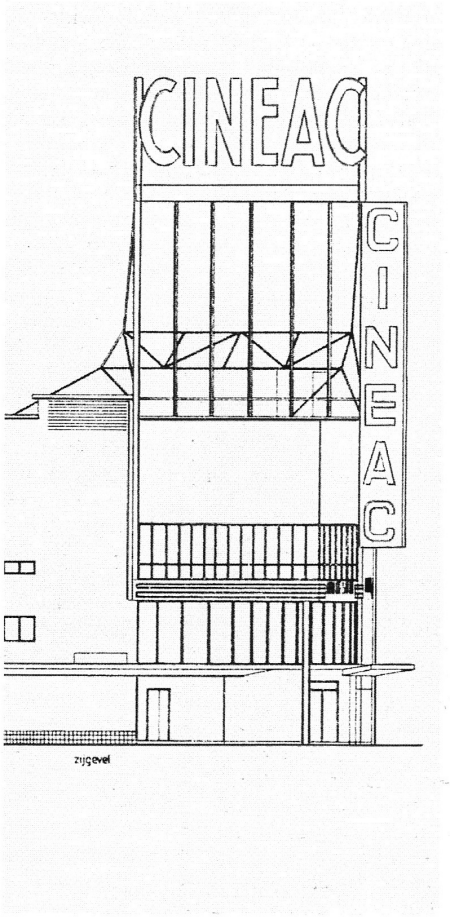
5, 6
Oscar Nitzchke: Paris – Maison de la publicité, Projekt, 1934-36 (aus: G. Dudley: Nitzchke, 1985)

men sozialen und politischen Moral entziehen, konnte sie nicht gänzlich über die Tatsache hinwegtäuschen, dass die Werbung, wie es gerade beim Alexanderplatz geschehen war, die Fassaden der Geschäftshäuser zu einer reinen Verkleidung verkommen liess: «Das neue Geschäftshaus hat keine Architekturfassade mehr», schreibt Hilberseimer, «und seine Aussenhaut ist lediglich ein von Fenstern durchbrochenes Gerüst für Werbemittel, Schriftbilder und Lichtreklame. Das Problem liegt daher so, aus Fenstern, Schriftbildern und sonstigen Werbemitteln einen Aufbau herzustellen, dessen letzte Absicht wiederum Reklame ist.»[19] Doch: würde sich der nackte, wahre Kern der Architektur, einmal befreit vom gesamten «stilistischen Blendwerk», von allen «Konstruktions-Metaphern», von «Inkrustierungen», «Bekleidungen», «Hülsen» und «Kunstformen» nicht umgehend wieder in den Sold einer fremden Macht stellen, die ihn mit der eigenen schnellebigen und frivolen Inhaltslosigkeit umhüllt und verkleidet?[20]

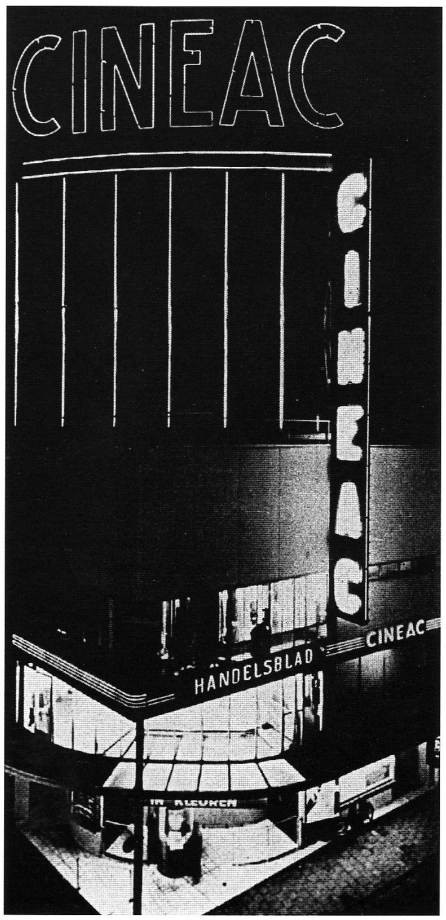
Um ein solches Risiko auszuschliessen, müsste, um auf Hilberseimer zurückzukommen, der «Kern» des Geschäftshauses mit dem in seiner radikalen Funktionalität gezeigten Reklame-Aufbau (Hilbersheimer präzisiert diesen Begriff nicht weiter) zusammenfallen.

Dies ist der Weg, den Oskar Nitzchke mit seinem zwischen 1934 und 1936 ausgearbeiteten, ursprünglich von einem gewissen Martial[21] initiierten Projekt für die «Maison de la Publicité» an den Champs Elysées vorgezeigt hat. Aus der Sicht Berlins beurteilt, gewinnt Nitzchkes Vorschlag an Sachlichkeit, was er an Neuartigkeit einbüsst. Indem er die Reklameträger der Gebrüder Luckhardt noch radikalisierte (insbesondere im Vergleich zum Projekt für das «Haus Berlin» aus den Jahren 1929–1931) verleiht er der Strassenfassade gegenüber der eigentlichen Hülle des Gebäudes noch grössere Eigenständigkeit. Die Vorteile einer solchen Lösung sind augenfällig: hinter der Reklamewand kann das von seiner Funktion als Werbeträger befreite Gebäude, ungeachtet der Baulinien und anderer Vorschriften, ohne jegliche Einschränkung auch komplexen Vorgaben gerecht werden und der Forderung nach Licht, Luft und Öffnung nachkommen; demgegenüber bietet die vorgestellte Fassade aus einem über sieben Stockwerke reichenden Stahlskelett und die vor jedem Stockwerk durchlaufenden, aus einem Gitterrost bestehenden Balkone, die über seitlich angebrachte Sprossenleitern erreichbar sind, ein vom Gebäude unabhängiges Arbeitsgerüst, das den Technikern jederzeit erlaubt, fest installierte oder auswechselbare Schrift- oder Bildtafeln unterschiedlichster und von der vertikalen Einteilung des Gebäudes unabhängiger Formate anzubringen.

Oskar Nitzchke zählt zwar nicht zu den Architekturtheoretikern des 20. Jahrhunderts,



7



8

Anmerkungen

[1] Gérard Monnier, L'architecture en France 1918–1950, vor allem das Kapitel «L'architecture et les pratiques modernes de l'information».

[2] Ernst Reinhardt, «Gestaltung der Lichtreklame», in: Die Form, Heft 4, 1929.

[3] Vgl. August Schmarsow, Über den Werth der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde, Vortrag vom 23. April 1896, gehalten anlässlich der Geburtstagsfeier seiner königlichen Hoheit. Schmarsow stellt sich darin gegen Wölfflin, der immer noch die Ansicht vertritt, Architektur sei in erster Linie «Kunst der körperlichen Masse». Die Tektonik ist wieder bevorzugtes Thema der Architekturtheoretiker und Architekten. Vgl. dazu Kenneth Frampton, Grundlagen der Architektur – Studien zur Kultur des Tektonischen, München 1993; Werner Oechslin, Stilhülse und Kern, Zürich/Berlin 1994; Giovanni Fanelli und Roberto Gargiani, Il principio des rivestimento, Bari 1984; Hans Kollhoff (Hrsg.), Über die Tektonik in der Baukunst, Braunschweig/Wiesbaden 1993. Doch die «Rückkehr» der «Raumgestaltung» wird nicht lange auf sich warten lassen!

[4] Italo Calvino, «Mond und Gnac», in: Marcovaldo oder Die Jahreszeiten in der Stadt, München 1991, S. 83.

[5] Julius Posener, «Berlin la nuit», in: L'Architecture d'aujourd'hui, Nr. 3, April 1933.

[6] Siegfried Kracauer, Die Angestellten, Erstveröffentlichung 1929 in der Frankfurter Zeitung. Vgl. vor allem das Kapitel «Asyl für Obdachlose».

[7] Vgl. Regina Stephan, Studie zu Waren- und Geschäftshäusern Erich Mendelsohns in Deutschland, München 1992, S. 108–115.

[8] Ebenda, S. 114, zitiert aus einem Brief Erich Mendelsohns im Stadtarchiv Stuttgart.

[9] Dr. Bier, «Über Architektur und Schrift – zu den Berliner Geschäftshausfassaden der Brüder Luckhardt und Alfons Anker», in: Der Baumeister, XXVII, Heft 11, Jahrgang 1929, S. 353.

[10] P. Bartschat, «Umbau des Telschow-Hauses am Potsdamer Platz in Berlin», in: Die deutsche Bauzeitung, Heft 38, 1928, S. 332.

7, 8
Johannes Duiker: Kino Cineac, Amsterdam, 1934 (aus: E.J. Jelles: Duiker, 1976)

[11] Guido Harbers, «Neue Fassadensysteme – Zusammenfassung des Grundsätzlichen», in: Der Baumeister, XXVII, Heft, 11, Jahrgang 1929.
[12] Vgl. E. Persico, «Per l'Alexanderplatz, un progetto», in: Casabella, Mai 1935.
[13] Adolf Behne, «Berliner Ausstellungen, Kaufstrassen Fassadenwettbewerbebilder», in: Die Welt am Abend, Berlin, 4. April 1929.
[14] Martin Wagner, Die städtebaulichen Probleme der Grossstadt, Vortrag aus dem Zyklus «Berlin», Berlin 18. März 1929, Landesarchiv Berlin.
[15] Ludwig Hilberseimer, aus einem Kommentar über das Projekt Mies van der Rohes für den Alexanderplatz, in: Das Neue Berlin, Berlin 1929, S. 39.
[16] Bruno Taut, «Krisis der Architektur», in: Wohnungswirtschaft, Heft 4, 1929, S. 107, zitiert in Dagmar Nowitzki, Hans und Wassili Luckhardt: Das architektonische Werk, München 1992, S. 54.
[17] «Ein Reglement und seine Auswirkungen: ein Jahr Frankfurter Reklame-Ordnung». in: Das neue Frankfurt, 3. Jahrgang, Heft 4, April 1929.
[18] Ludwig Hilberseimer, «Die neue Geschäftsstrasse», in: Das neue Frankfurt, op.cit.
[19] Ebenda.
[20] Vgl. Anmerkung 3.
[21] Zu Oskar Nitzchke, s. Gérard Monnier, op.cit., S. 223–227, vor allem aber Oskar Nitzchke – Architect, herausgegeben von Gus Dudley, New York 1985, insbesondere Joseph Abrams Beitrag «On the Dividing Lines».
[22] Ebenda.

dafür kann ihm ein gewisser sense of humour nicht abgesprochen werden. In einer das Funktionieren der vorgestellten Fassade bis ins kleinste Detail illustrierenden Zeichnung setzt er neben den Schriftzug 'En Grèce' die wahrscheinlich aus Neonröhren bestehenden stilisierten Unmrisse einer jonischen Säule (mit Kapitell und einem Teil des Schaftes). Wie Joseph Abram[22] zu recht meint, ist diese Säule nicht nur als Gruss an Griechenland, sondern gleichzeitig als ein listiges Augenzwinkern für seinen Freund Zervos gedacht, der ihm den Auftrag verschafft, und dessen Bruder, der Reisen nach Griechenland organisiert hat. Niemandem wird allerdings entgehen, dass diese neben den Schriftzug 'En Grèce' gesetzte «jonische Säulen»-Ikone – ein stilistisches Element der klassischen Architektur und zugleich Ausdruck einer gewissen Gräzität – die grosse klassische Architekturtradition mit der geschriebenen Botschaft auf eine Ebene stellt, weil das architektonische «Symbol» an der Fassade der «Maison de la Publicité» seines Kerns, seiner Substanz, seiner Materie – oder Werkform? – völlig entblösst, leicht und vergänglich wirkt, wie das gedruckte Wort. Hat die «tragische Maskerade», die am Ende einer tausendjährigen historischen Parabel das Ende der Stile besiegelt, hier in der Form eines architektonischen Kalauers eine parodistische Wiederauferstehung gefeiert? Hat Oskar Nitzchke hier mit der Intuition des Künstlers etwas auszudrücken versucht, was er anders nicht zu formulieren vermocht hätte?

Die pfiffigste Mischung von Architektur und Reklameschrift aber bleibt ohne Zweifel das kleine, von Johannes Duiker entworfene Gebäude für die CINEAC an der Reguliersbreestraat in Amsterdam. Obschon Duiker mit dem auf bestehenden Fundationen auf einer unregelmässigen Parzelle errichteten Bau in Grundriss und Aufriss eine beachtliche Tour-de-force-Leistung vollbracht hat, um den räumlichen Anforderungen, einer zweckmässigen inneren Erschliessung, den akustischen, klimatischen und sicherheitstechnischen Forderungen etc. gerecht zu werden, möchte ich mich hier auf die formale, symbolische und programmatische Verflechtung von Gebäude, Beschriftung und Traggerüst beschränken.

Das Gebäude, das sich sehr eigenwillig in den Strassenspickel einfügt, ist in der Diagonale organisiert, deren Winkelhalbierende in einer Stütze endet, auf welchem – ziemlich gewagt – der weisse Kubus ruht, der über zwei, wiederum diagonal eingeschnitte Stockwerke auskragt. Über dieser zweiten Diagonale erhebt sich das riesige Traggerüst mit der Leuchtschrift CINEAC, die hoch über den umliegenden Gebäuden in den Himmel ragt. Diese Leuchtschrift, die das Gebäude mit den seitlichen Streben beidseits des Eckfensters der Büros in die Zange zu nehmen scheint, verdoppelt fast dessen Höhe, ein Effekt, der durch die grosse, an diesen seitlichen Streben angebrachte, an einen Schieber erinnernde vertikale Schrifttafel noch unterstrichen wird; die Leuchtschrift bildet mit ihrem transparenten Traggerüst eine Ebene mit den zwei eingeschnittenen, verglasten unteren Stockwerken. Es scheint, als wären Schriftzug und Traggerüst ins Gebäude reingesteckt, ins Gebäude versenkt worden. Diese ineinandergesteckten Elemente weisen noch einmal in komplementärer Weise auf die diagonale Organisation des Gebäudes hin: zum einen durch das vorkragende, scharfkantige, auf der Stütze ruhende Prisma, zum anderen durch die drei Elemente – Schriftzug, Traggerüst und zurückgesetzter Gebäudeteil (mit der Stütze auf der Winkelhalbierenden) –, die eine durchgehende Ebene zu bilden scheinen.

Diesem kompositionellen Gefüge, das Architektur und Werbung in einer Art gegenseitiger Bedingtheit oder Symbiose sinnbildlich vereinigt, stülpt Duiker noch ein semiotisches Dispositiv über:

– In Übereinstimmung mit den Postulaten der Moderne zeigt das Gebäude sowohl im Grundriss wie im Aufriss deutlich seine eigentliche räumliche Funktion: auf den ersten Blick fällt das vorspringende Dach auf, das die wartenden Kinogänger schützt, die Kasse, die ausgeklügelte Regie der Erschliessung, der Bogen der Sitzreihen, der in der Rundung des zurückgesetzten Gebäudeteils wieder aufgenommen wird, die grossen Fenster der Büros.

– Dies ist jedoch nicht alles: im ersten Stockwerk erblickt man von der Strasse her, ausgestellt wie in einem Schaufenster (ähnlich der Prostituierten an der ..... in Amsterdam) den Operateur hinter seinen Projektoren, die in den dreissiger Jahren noch wie Ungetüme mit grossen Mickymausohren aussahen. Diese Botschaft, die im wörtlichsten Sinne die Funktion umsetzt, schliesst die Architektur kurz.

– Die verschiedenen Leuchtschriften CINEAC jedoch, die in unterschiedlicher Grösse und Schriftart das Publikum von überall her anzulocken suchen, sind reine Symbole; in ihrer Hinweis–Funktion hingegen sind sie sehr klar, denn jeder gewöhnliche Bürger wusste in den dreissiger Jahren, dass die Leuchtschrift CINEAC auf einen Kinosaal hinweist, wo Filmwochenschauen gezeigt werden.

Mit CINEAC zieht Duiker alle Register der Information, indem er die Botschaft auf drei sich gegenseitig unterstützenden Ebenen übermittelt. All dies stimmt aufs Trefflichste mit diesem der Information dienenden Gebäude zusammen.

Auf einer zweiten Bedeutungsebene jedoch zeigt sich, dass die «Architektursprache» dieses Baus im engeren Sinne des Wortes nicht eben viel vermittelt – auch wenn sie sich funktionell gibt… oder vielleicht gerade deswegen.

Übersetzung aus dem Italienischen:
Verena Rentsch

Bruno Reichlin ist dipl. Architekt ETH und Professor an der Ecole d'architecture de Genève.

Quellenverzeichnis

Ort:

Hans-Peter Bärtschi: Industrialisierung, Eisenbahnschlachten und Städtebau, Verlag GTA 1983
Werner Huber: Zürcher Hauptbahnhof, Jetzt ist Dürig am Zug, Hochparterre 1-2/2008

Kino-Architektur:

Werner Jehle: Geschichte der Kino-Architektur, Architektur des Kinos, Cinema 4/1979
Werner Jehle: Architektur für die Nacht, Architekturmuseum Basel 1990
Martin Steinmann: 2 Kinos um 1930, Architektur des Kinos, Cinema 4/1979
Ulrike und Werner Jehle: Schweizer Kinos, Architektur des Kinos, Cinema 4/1979
Evert van Straaten: Theo van Doesburg, Peintre et Architecte, Electa 1993
Bruno Zevi: Erich Mendelsohn, The Complete Works, Birkhäuser Verlag 1999
Claude Lichtenstein: Mendelsohns „Universum“ am Kurfürstendamm, Architektur des Kinos, Cinema 4/1979
Ausstellungskatalog Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich: Um 1930 in Zürich, Neues Denken Neues Wohnen Neues Bauen 1977
Haefeli Moser Steiger, Die Architekten der Schweizer Moderne, Hrsg. Sonja Hildebrand, Bruno Maurer, Werner Oechslin, GTA Verlag 2007
Peter Bak: J. Duiker, Bouwkundig Ingenieur, Stichting Bouw 1982
Marijke Küper, Ida van Zijl: Gerrit Rietveld, The Complete Works, Central Museum Utrecht 1992
Kino Studio 4 Filmpodium, Hrsg. Amt für Hochbauten der Stadt Zürich, Silvio Schmed, Arthur Rüegg, GTA Verlag 2004
Rino Tami, Segmente einer architektonischen Biographie, Hrsg. Philippe Carrard, Werner Oechslin, Flora Ruchat-Roncati, GTA Verlag 1992
Max Bill, 2G 29-30/2004
Le Cinéma Manhattan à Genève, Révélation d‘un espace, diverse Autoren, NLDA 1992
Philipp Esch, Bewusst unscharf, Wohnhaus, Kino und Bistro „RiffRaff“ in Zürich, Werk Bauen + Wohnen 3/2003
Herzog & de Meuron 1998-2002, el croquis 109-110/2002
Gigon/Guyer: matter, colour, light and space, a+u 11/2006 Nr.434

Galerie- und Museumsräume:

Rémy Zaugg: Das Kunstmuseum, das ich mir erträume oder Der Ort des Werkes und des Menschen, Verlag für moderne Kunst Nürnberg 1998
Gigon/Guyer Architekten, Arbeiten 1989 bis 2000, Hrsg. Christoph Bürkle, Niggli Verlag 2000
Annette Gigon/Mike Guyer 1989-2000, el croquis 102/2000
Stiftung La Congiunta, Peter Märkli - Haus für Reliefs und Halbfiguren des Bildhauers Hans Josephsohn, Kunsthaus Bregenz, Hatje Verlag 1994
Gerhard Mack: Herzog & de Meuron 1989-1991, Das Gesamtwerk Band 2, Birkhäuser Verlag 1996
Hubertus Adam: Modulation der Proportionen, Gigon/Guyer, Museum Liner, Appenzell, 1996-1998, Archithese 5/1998
Christoph Wieser, Baumhaus, Donation Albers-Honegger in Mouans-Sartoux von Gigon/Guyer, Werk Bauen + Wohnen 11/2004
Hubertus Adam (Hrsg.): Architektur Kultur in Bern, Niggli Verlag 2007
Gigon/Guyer: matter, colour, light and space, a+u 11/2006 Nr. 434

Quellenverzeichnis

Schrift, Signet, Bild und Ornament:

Platon: Das Höhlengleichnis, in: Politeia, Insel Verlag 1991
Adolf Loos: Ornament und Verbrechen, in: Trotzdem 1900-1930, Georg Prachner Verlag 1982
Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour: Lernen von Las Vegas - Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt, Vieweg 1979
Stanislaus von Moos und Margit Weinberg-Staber: Architektur im Alltag, Venturi and Rauch, Verlag Niggli 1979
Debora Fausch: Skelett und Draperie, Anmerkungen zum Werk von Venturi, Scott Brown and Associates, Archithese 6/1995
Werner Oechslin: Stilhülse und Kern, Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zur modernen Architektur, GTA und Ernst & Sohn 1994
Bruno Reichlin: Schrift - Raum - Architektur, Archithese 1/1995
Christoph Bignens: Schrift am Bau, Rivalität zweier Medien?, Archithese 1/1995
Maria Ocon Fernandez: Schmuck, Surrogat, Kleid und Medium, Archithese 2/2004
Jörg H. Gleiter: Von Loos bis in die Gegenwart, Archithese 2/2004
Falk Jaeger: Das Ornament als Wille und Wahrnehmung, Archithese 2/2004
Nott Caviezel: Ceci n'est pas une pipe, Von der Architektur im Bild, Werk Bauen + Wohnen 9/2004
Gebäude Schrift Signal, Der Baukörper als Zeichenträger, Hrsg. Silvia Henke, Claude Lichtenstein: Hochschule für Gestaltung und Kunst Luzern 2005
Michelangelo Muraro, Paolo Marton: Villen in Venetien, Verlag Könemann 1996
Atsuko Tanaka, Ausstellungskatalog Galerie im Taxispalais, Verlag Hatje Cantz 2002
Margit Rowell: Ed Ruscha, Photographer, Steidl Verlag 2006
Herzog & de Meuron 2002-2006, el croquis 129-130/2006
Karin Wälchli und Guido Reichlin im Gespräch mit Judit Solt: Das Geheimnis der Dichte, Archithese 2/2004
Astrid Staufer: Totale, Das Gebäude Fabrikstrasse 6 im Basler Novartis Campus von Peter Märkli, Werk Bauen + Wohnen 1-2/2007
Inger Christensen: Das gemalte Zimmer, Verlag Bibliothek Suhrkamp 1996

Baustoffe:

Gerhard Auer: Baustoffe sind von Natur aus künstlich, Magie Werkstoffe, Daidalos 6/1995
Die Grammatik der Werkstoffe, Interview Matthias Bräm mit Gigon/Guyer, Daidalos 8/1995

Wegführung:

James S. Ackermann: The Architecture of Michelangelo, Verlag A. Zwemmer 1961
Le Corbusier, Oeuvre complète Vol. 1, 1910-1929
Ch. Kühn, Adolf Loos und das Haus Müller in Prag, 1989
Andrea Deplazes, Architektur + Konstruktion I/II, Vorlesungen ETHZ
Franz Aeschbach: Bewegungsraum Treppe, DU 6/2001

Licht:

Martin Tschanz: Graue Katzen, bunte Lichter, Von der Beleuchtung des öffentlichen Raumes zur Illumination der Stadt, Werk Bauen + Wohnen 12/2004
Ulrich Maximilian Schumann: L'Empire des Lumières, Zürichs neuer Lichtplan, Werk Bauen + Wohnen 12/2004
Clea C. Gross: Vom Licht zur Fläche zum Raum, Die Lichträume James Turrells, Archithese 6/1998

Normen:

Ernst Neufert: Bauentwurfslehre, Vieweg Verlag 1996 (Treppe S. 182 ff., Lift S. 188 ff., Kino S. 452 ff. und Restaurant S. 425 ff.)
Norbert Lechner: Iluminacion artificial, in: Tectonica 24/2007