Professur für Architektur
und Konstruktion Annette Gigon
ETH Zürich Mike Guyer

HIL E 15
Stefan-Franscini Platz 5
CH 8093 Zürich
Tel +41 44 633 20 09

HS 20

«HOME AND OFFICE?»

Assistierende:
Kathrin Sindelar
sindelar@arch.ethz.ch
Moritz Holenstein
holenstein@arch.ethz.ch
Ania Tschenett
tschenett@arch.ethz.ch

Leitung HS 19:
Annette Gigon
gigon@arch.ethz.ch

Arbeitsmaterialien zum Semester

Bild Umschlag: *Simone de Beauvoir und Jean-Paul Sartre,* © Gisèle Freund, gelatin silver prints.

05 **ZUM SEMESTER**
07 **SEMESTERAUFBAU**
08 **TERMINE**
09 **ANFORDERUNGEN**

11 **BAUPLÄTZE**
14 Hermetschloostrasse 78
20 Birmensdorferstrasse 55
26 Badenerstrasse 329
36 Badenerstrasse 530

47 **RAUMPROGRAMM**

49 **REFERENZBAUTEN**
49 **Umnutzungen**
50 Büros zu Wohnungen
72 Transformation anderer Gebäudetypen
95 **Wohnen und Arbeiten/Mischnutzungen**
96 S - Künstlerhäuser, Wohn- /Atelierhäuser
98 M - Wohn- und Geschäftshäuser
104 L - Mischnutzungen

109 **TEXTE**
111 **WOHNEN UND / ODER ARBEITEN**
Historisch
112 Das zürcher oberländer Heimarbeiterhaus ein regionaler Bautypus des 18. Jhs, David Meili, 1979
118 Das Bürgerhaus als Einheit von Arbeit, Leben und Wohnen in der Neuzeit, Martin Scheutz, 2019
122 Hausen und schuften in den „tenements“, Marc Valance, 1999
Umbruch in der Moderne
126 Charta von Athen, Le Corbusier, 1984
136 Typical Plan, Rem Koolhaas,1995
Gegenwart
152 Adieu liebes Büro, Claudia Mäder, 2020
158 Hanks Welt: Das Büro. Ein Nachruf, Rainer Hank, 2020
160 Architektur und Arbeit - Dort arbeiten, wo der Chef wohnt, Katja Bigalke, 2020
165 **REUSE/MIXED-USE**
166 Multifunktionale Büro- und Geschäftshäuser/Mischnutzung, Johann Eisele u.A., 2020

INHALT

175 **TEXTE FILM UND ARCHITEKTUR**
176 Film und Licht, Dietrich Neumann, 2011
188 Spirit of Truth, Le Corbusier, 1933
192 Film and Reality, Rudolf Arnheim, 1933
200 Der Traum – Das Haus – Das Kino, Vrääth Öhner, Marc Ries, 1995
212 Zum Verhältnis von Film und Architektur, Helmut Weihsmann, 1995
216 Inhabitation, Giuliana Bruno, 2002
217 Filmic Architectural Fashions, Giuliana Bruno, 2002
220 Die Explosion des Raums: Architektur und das filmische Imaginäre, Anthony Vidler, 1996
222 Künstlerisches Filmprogramm, Bruno Taut, 1996
224 Endlose Repetition des Immergleichen, Marcel Bächtiger, 2019

233 **TEXTE BILD UND ARCHITEKTUR**
234 Plan und Bild: Mögliche Rollen im Entwurfsprozess, Hermann Czech, 2013
238 Kein Bild ist auch keine Lösung, Wolfgang Sonne, 2017

243 **WEITERFÜHRENDE LITERATUR / FILMOGRAPHIE**

***Mon Oncle*, Jacques Tati, Specta Films/Gray Films/Alter Films (AA), Frankreich, 1958**

ZUM SEMESTER

«HOME AND OFFICE?»

Zuhause zu arbeiten ist ein altes Thema in der Geschichte der Architektur. Das Gleiche gilt aber auch für die Trennung der Funktionen. Die Frage ist aus architektonischer und städtebaulicher Sicht relevant, ebenso wie aus soziologischer, ökonomischer und ökologischer und jetzt erneut aus epidemiologischer Perspektive.
Wir beschäftigen uns während des Herbstsemesters mit der Doppelfunktion Wohnen und Arbeiten anhand von bestehenden Bürogebäuden in der Stadt Zürich, die partiell zu Wohngebäuden transformiert und erweitert werden sollen. Städtebaulich, architektonisch, funktional und konstruktiv interessiert uns die Kombination der Nutzungen im gleichen Haus, der Übergang von öffentlich zu privat und auch die Eignung der neuen Wohnungen für das Home-Office.
Die Herangehensweise ist in diesem Semester eine andere. Für die Auseinandersetzung mit dem Kontext und den Bestandsbauten bilden die klassischen Werkzeuge wie Karten, Bestandspläne, Texte oder 3-D Stadtmodelle die Basis. Daneben sollen bei den punktuellen Besuchen vor Ort die Fotografie und neu insbesondere auch das Medium Video als Mittel der Wahrnehmung eingesetzt werden, um die Erscheinung und Stimmung der Bauten und ihrer Umgebung im Alltag einzufangen – in unterschiedlichen Lichtverhältnissen und Geräuschkulissen.
Den filmischen Ansatz diskutieren wir anfangs des Semesters mit dem Filmer und Kameramann Severin Kuhn, der sich seit Jahren mit Film-Architekturaufnahmen beschäftigt.
Marcel Bächtiger begleitet unser Semester ebenfalls und bietet ergänzend dazu im Seminar «Raumkonzepte in Architektur und Film» ein Wahlfach zum Thema «Interieurs» an.
Wir gönnen uns am Beginn des Semesters einen kurzen Exkurs in die Welt des Films. Unterschiedliche Spielfilme ermöglichen einen intimen Einblick in die Lebenssituationen verschiedener Menschen und machen neben dem psychologischen, individuellen Fokus immer wieder den baulichen Rahmen erfahrbar. Dabei interessiert uns auch hier der Alltag – also das Wohnen oder/und Arbeiten – ebenso sehr wie die Flucht daraus.
Gespräche mit Filmregisseurinnen über die Kunst der Inszenierung sind geplant und auch Diskussionen mit Immobilienfachleuten über die Wandelbarkeit von Gebäuden.
Ab der Mitte des Semesters wird parallel zum Entwurfsunterricht von David Klemmer ein Render-Tutorial angeboten, bei dem es schliesslich auch um die Erzeugung von bewegten Bildern geht.
Anlässlich der Schlussabgabe soll sich der Kreis also wieder schliessen – was mit Handy-Videoaufnahmen als Wahrnehmungswerkzeug der bestehenden baulichen Situation begann, soll bis zur Fähigkeit führen, das Projekt als einfache Animation und mögliche künftige Wirklichkeit darzustellen – zusätzlich zur Präsentation des Entwurfs mit Grundrissen, Schnitten und Detailzeichnungen.

Das Semester wird von Annette Gigon geleitet.

***Mountain House*, Nevada City USA - Atelier Bow-Wow, © Iwan Baan Photography, 2008**

SEMESTERAUFBAU

PROVISORISCHE TERMINSTRUKTUR*

Woche	Datum	Zeit	Programm	Wahlfach
KW38	Di 15.09.20	10:00 h	EINFÜHRUNG Annette Gigon	Do 17.09.20
			mit Marcel Bächtiger und Severin Kuhn HIL D15	Wahlfach: Das Interieur
01		11:30 h	Bauplatzwahl, Vorbereitung Analyse, 3D Situationsmodell	Dr. Marcel Bächtiger
		13:24 h	BESICHTIGUNG Bauplätze in der Stadt Zürich und Umgebung	17:45 h-19:30 h (ZOOM)
	Mi 16.09.20	09:00 h	Individuelle Arbeit	
KW39	Di 22.09.20	09:00 h	Individuelle Arbeit, Tischbesprechung mit Assistierenden	
02	Mi 23.09.20	09:00 h	KONZEPTKRITIK mit Marcel Bächtiger und Severin Kuhn HIL D15	
		17:00 h	EINFÜHRUNG FILMANALYSE mit Marcel Bächtiger HIL D15	
KW40	Di 29.09.20	09:00 h	Individuelle Arbeit, Tischkritik mit Assistierenden	Do 01.10.20
03	Mi 30.09.20	09:00 h	Diskussion Filme HIL D 15	Dr. Marcel Bächtiger
			mit Marcel Bächtiger, Severin Kuhn und Micha Lewinsky	17:45 h-19:30 h (ZOOM)
KW41	Di 06.10.20	09:00 h	Individuelle Arbeit, Tischkritik mit Assistierenden	
04	Mi 07.10.20	09:00 h	Individuelle Arbeit, Tischkritik mit Assistierenden	
KW42	Di 13.10.20	09:00 h	ZWISCHENKRITIK 1 HIL D15, mit Martin Hofer	Do 15.10.20
05	Mi 14.10.20	09:00 h	ZWISCHENKRITIK 1 HIL D15, mit Martin Hofer	Dr. Marcel Bächtiger
				17:45 h-19:30 h (ZOOM)
KW43	19. - 23.10.20		SEMINARWOCHE	
KW44	DI 27.10.20	09:00 h	Individuelle Arbeit, Tischkritik mit Assistierenden	Do 29.10.20
06	MI 28.10.20	09:00 h	Individuelle Arbeit, Tischkritik mit Assistierenden	Dr. Marcel Bächtiger
		15:00 h	3D- RENDERKURS mit David Klemmer über Zoom	17:45 h-19:30 h (ZOOM)
KW45	Di 03.11.20	09:00 h	ZWISCHENKRITIK 2 HIL D15, mit Barbara Neff	
07	Mi 04.11.20	09:00 h	ZWISCHENKRITIK 2 HIL D15, mit Evelyn Enzmann	
KW46	Di 10.11.20	09:00 h	Individuelle Arbeit, Tischkritik mit Assistierenden	Do 12.11.20
08		16:00 h	Gespräch/ Vortrag mit Elisabeth Bronfen	Dr. Marcel Bächtiger
	Mi 11.11.20	09:00 h	individuelle Arbeit, Tischkritik mit Assistierenden	17:45 h-19:30 h (ZOOM)
		15:00 h	3D- RENDERKURS mit David Klemmer über Zoom	
KW47	Di 17.11.20	09:00 h	Individuelle Arbeit, Tischkritik mit Assistierenden	
09	Mi 18.11.20	09:00 h	Individuelle Arbeit, Tischkritik mit Assistierenden	
KW48	Di 24.11.20	09:00 h	ZWISCHENKRITIK 3 HIL D15	Do 26.11.20
10	Mi 25.11.20	09:00 h	ZWISCHENKRITIK 3 HIL D15	Dr. Marcel Bächtiger
				17:45 h-19:30 h (ZOOM)
KW49	Di 01.12.20	09:00 h	Individuelle Arbeit, Tischkritik mit Assistierenden	
11	Mi 02.12.20	09:00 h	Individuelle Arbeit, Tischkritik mit Assistierenden	
		15:00 h	3D- RENDERKURS mit David Klemmer über Zoom	
KW50	Di 08.12.20	09:00 h	Individuelle Arbeit, Tischkritik mit Assistierenden	
12		15:00 h	3D- RENDERKURS mit David Klemmer über Zoom	
	Mi 09.12.20	09:00 h	Individuelle Arbeit, Tischkritik mit Assistierenden	
KW51	Mo 14.12.20	12:00 h	Schlussabgabe und komplette Räumung des Zeichensaals HIL D15	
13		18:00 h	Aufbau der Kritikzone im Zeichensaal gemäss Plan Assistenz	
	Di 15.12.20	09:00 h	SCHLUSSKRITIK HIL D15, mit Marianne Burkhalter, Marcel Bächtiger, Severin Kuhn, Barbara Neff, Annette Gigon, Mike Guyer	
	Mi 16.12.20	09:00 h	SCHLUSSKRITIK HIL D15, mit Marcel Bächtiger, Momoyo Kaijima, Severin Kuhn, Annette Spiro, Annette Gigon, Mike Guyer	
		20:00 h	(nach Möglichkeit) Apéro zum Semesterabschluss	

*Änderungen sind vorbehalten und werden frühzeitig angekündigt

ANFORDERUNGEN

KONZEPTKRITIK*: **Analyse: Baubestand und Umgebung anhand von Plänen, Karten, Fotos oder Video**
Gegenüberstellung: eigene Wohnsituation (ausschnittartig) dargestellt mit filmischen und/oder fotografischen Mitteln
Fokus: städtebauliche Idee / Entwurfsidee vermittelt mit kurzem Beschrieb/Text, Konzeptskizzen, Konzeptplänen und Volumenstudien physisch oder 3D

EXKURS FILM - DISKUSSION*: **Kurze Vorstellung/Analyse des gewählten Films und Filmausschnitts - mit Schwerpunkt architektonischer Rahmen/Hintergrund und Bezug der Figuren dazu.**

ZWISCHENKRITIK 1*: **Städtebau / Volumen / Umgang mit Bestand / Nutzungskonzept / architektonischer Ausdruck / räumliche Konzeption / Erschliessungen**
- **Einsatzmodell Volumen physisch / 3D**
- **Grundrisse, Schnitte, Fassadenskizzen**
- **Visualisierungen: Skizzen, Montagen**

ZWISCHENKRITIK 2*: **Städtebau / Volumen / Umgang mit Bestand / Nutzungen / Ausdruck / Konstruktionsprinzip**
- **Einsatzmodell / Arbeitsmodell Wohnungen physisch / 3D**
- **Grundrisse, Schnitte, Fassaden, Zimmer- und Wohnungsgrössen beschriftet, Wohnungen möbliert**
- **Konstruktionsprinzip**
- **Visualisierungen: Skizzen, Montagen, (evtl. erste Renderings)**

ZWISCHENKRITIK 3*: **Städtebau / Volumen / Umgang mit Bestand / Qualität Wohnungen, Büro Erschliessung / Konstruktion / Materialisierung und Ausdruck**
- **Modell physisch / 3D**
- **Grundrisse, Schnitte, Fassaden, Zimmer- und Wohnungsgrössen beschriftet, Wohnungen möbliert**
- **Visualisierungen/ Renderings/ (evtl. erste bewegte Bilder)**
- **Details Kontruktion und Matierialisierung Aussen und Innen**

SCHLUSSKRITIK*
- **6 Pläne im Querformat A0**
- **Grundrisse, Schnitte, Fassaden**
- **Fassadenschnitt 1:20 mit Aussen- und Innenansicht**
- **Visualisierungen/ Renderings/ bewegte Bilder Aussen und Innen**
- **Modell physisch / 3D**

Beurteilungskriterien:

Schlüssigkeit architektonisches Konzept bezüglich
- **Städtebau / Volumen / Umgang mit dem Baubestand**
- **Räumlichkeit / Materialwahl**
- **Grundrissen / Schnitten**
- **Fassaden / Ausdruck**
- **Konstruktion / Detaillierung (aussen / innen)**

Weitere Kriterien:
- **Qualität der Darstellung in Zeichnung, Rendering / bewegtes Bild und Modell**
- **Projektvorstellung / Vermittlung**
- **Projektentwicklung im Verlauf des Semesters**

Allgemeine Hinweise zur Darstellung:
- **gut lesbare Pläne (Linien nicht zu fein, sichtbar aus 4 Metern Distanz/bzw. auf Bildschirm), keine zu detaillierte Möblierung in den Plänen (Topfpflanzen, Türdrücker, Teppichfransen, etc. weglassen)**
- **Beschriftung unten links: „HS20, Professur Gigon / Guyer, Leitung Prof. Annette Gigon“, unten rechts: „StudentIn: Vorname Name, Anzahl Semester (z.B. 5. Semester), AssistentIn: Vorname Name“**

Die Schlusskritiken mit Gästen finden (nach Möglichkeit) im Zeichensaal HIL D15 statt. (Ein aufgeräumter Zeichensaal ist Voraussetzung für ein gutes Kritikklima. Alle Studierenden müssen sich am Aufräumen des Zeichensaals und am Aufbau der Kritikzone beteiligen.)

***Playtime*, Jacques Tati, Specta Films, Frankreich, 1967, © CEPEC/PANORAMIC**

VIER STANDORTE
IN ZÜRICH

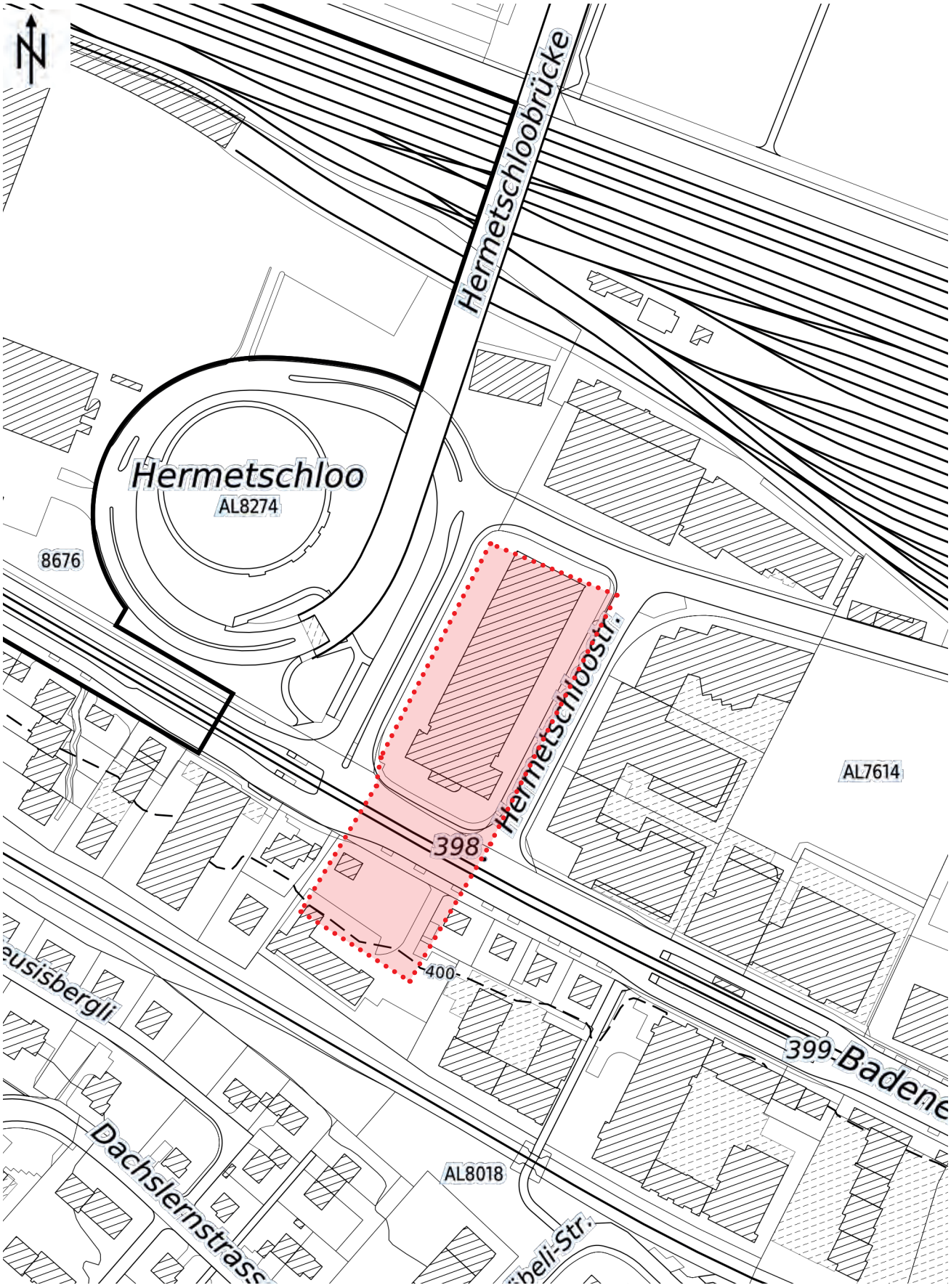
- **Hermetschloostrasse 78**
- **Birmensdorferstrasse 55**
- **Badenerstrasse 329**
- **Badenerstrasse 530**

Hermetschloostrasse 78
Badenerstrasse 530
Badenerstrasse 329

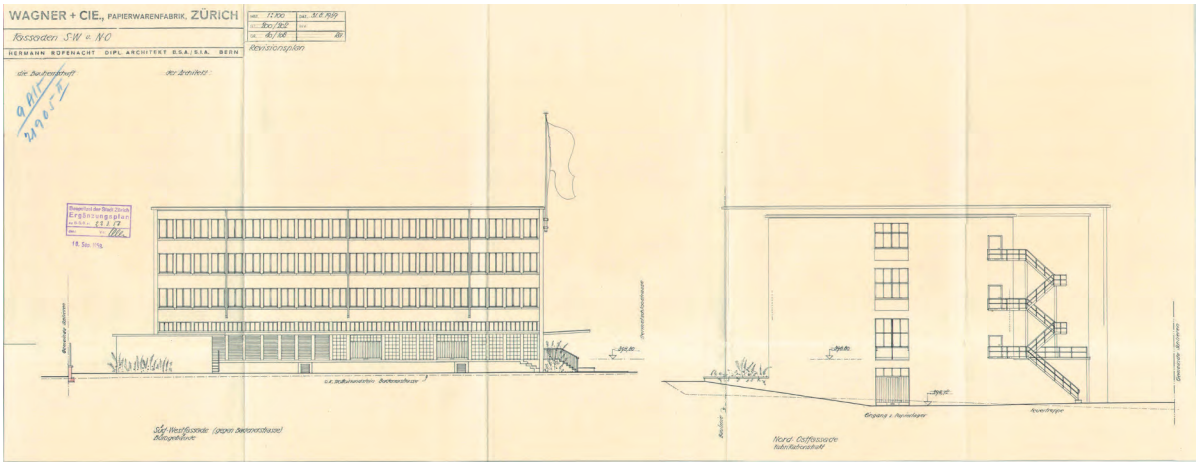
Birmensdorferstrasse 55

01 HERMETSCHLOOSTRASSE 78

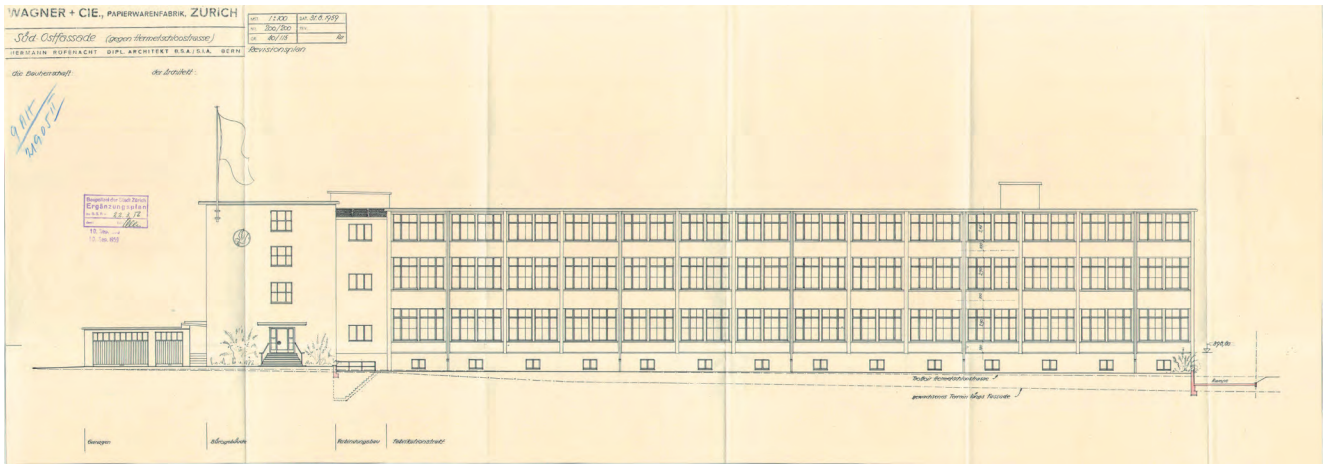
Luftbild

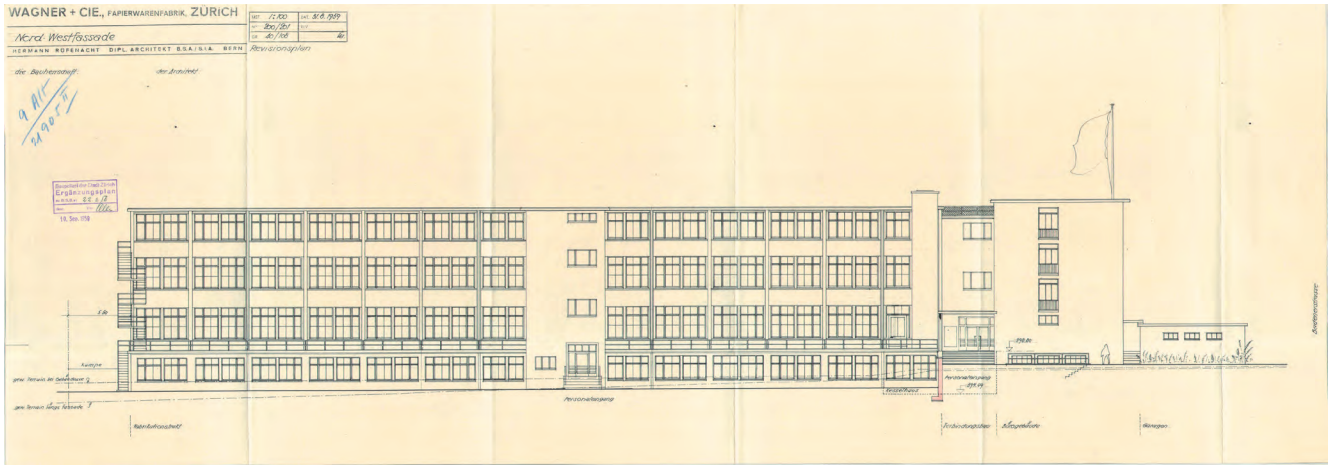

Hermetschloobrücke
Hermetschloo
AL8274
8676
Hermetschloostr.
AL7614
398
400
399-Badene
AL8018
Dachslernstrass

M 1:2000

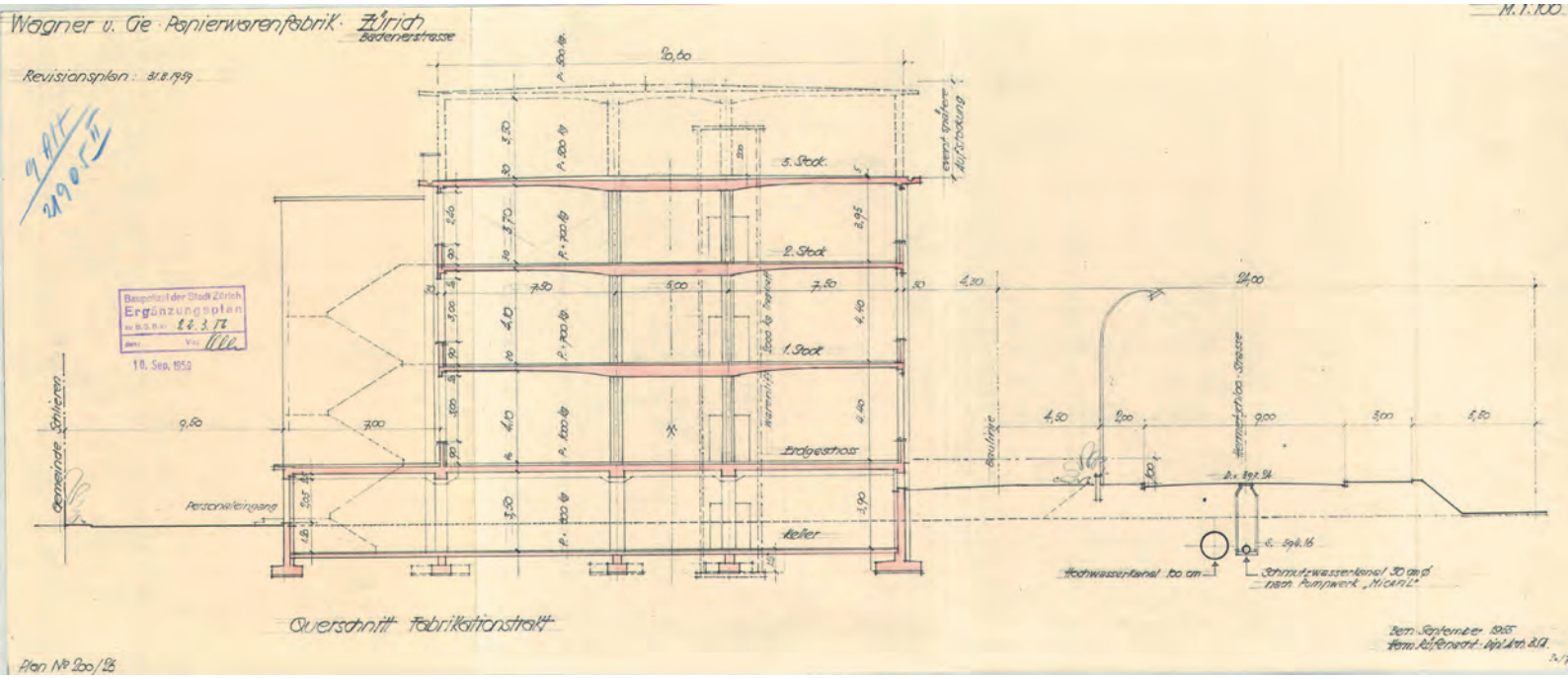


1. Obergeschoss M 1:600

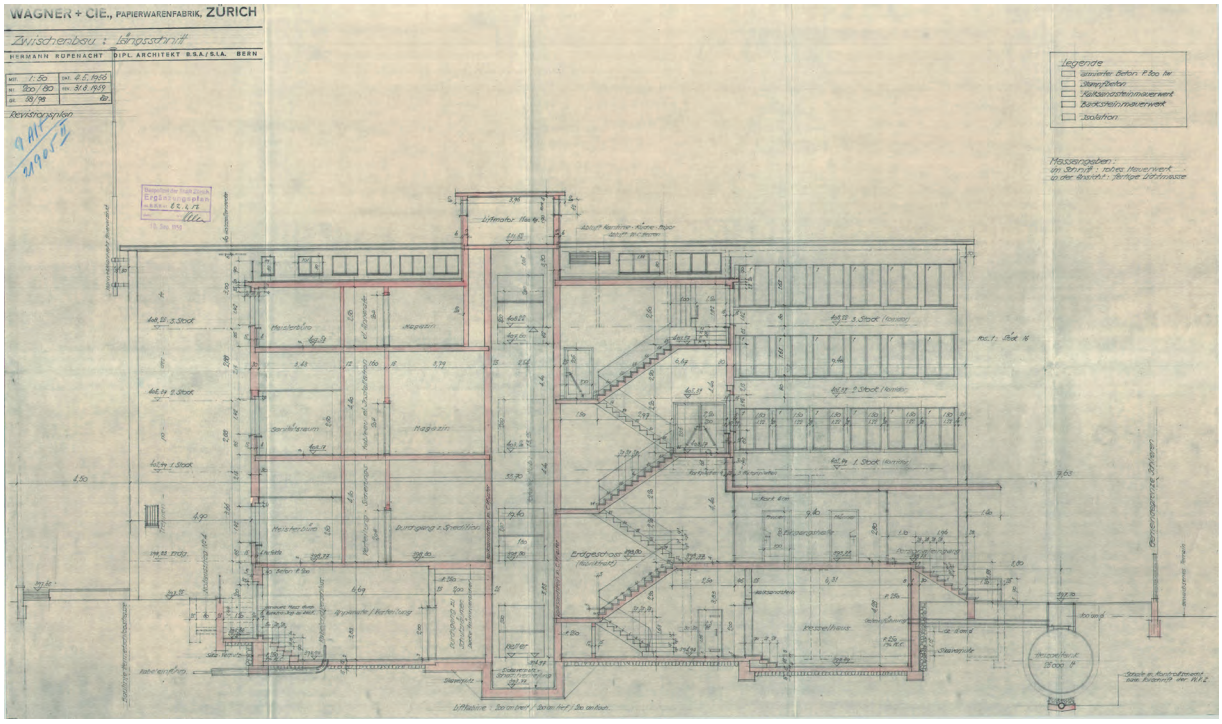




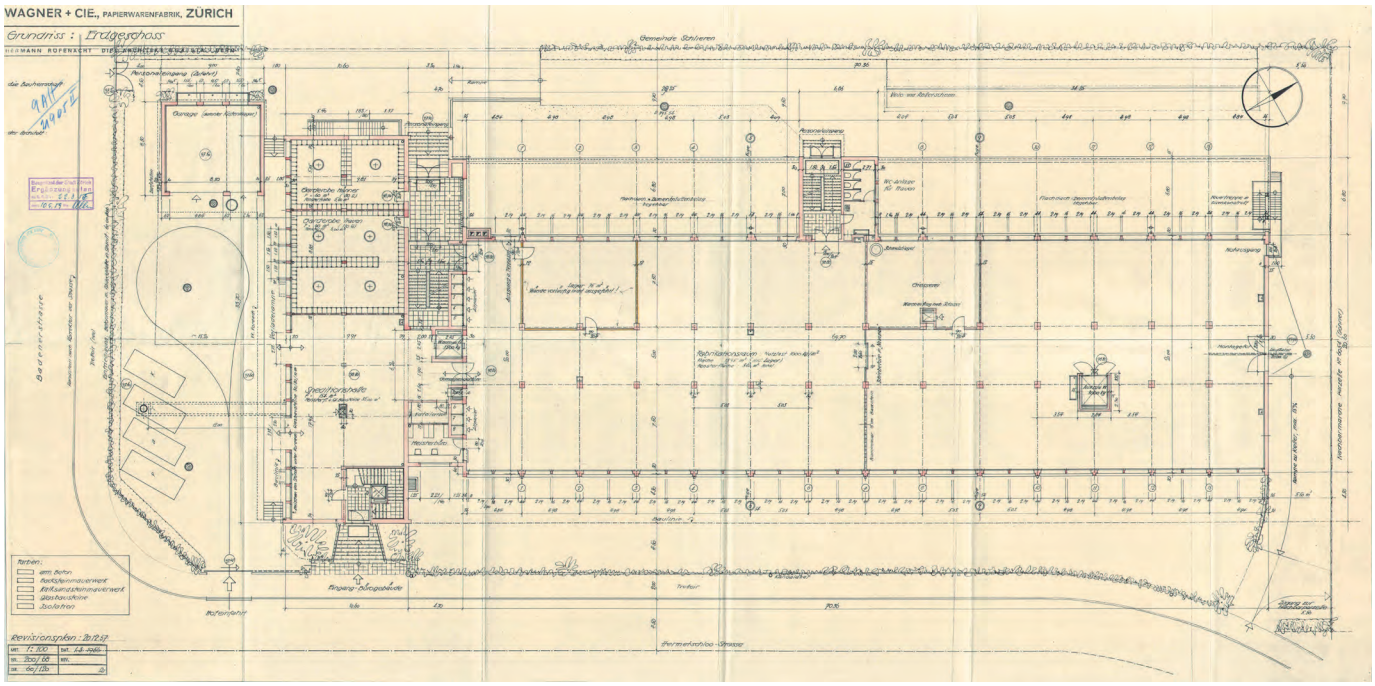
Erdgeschoss M 1:600



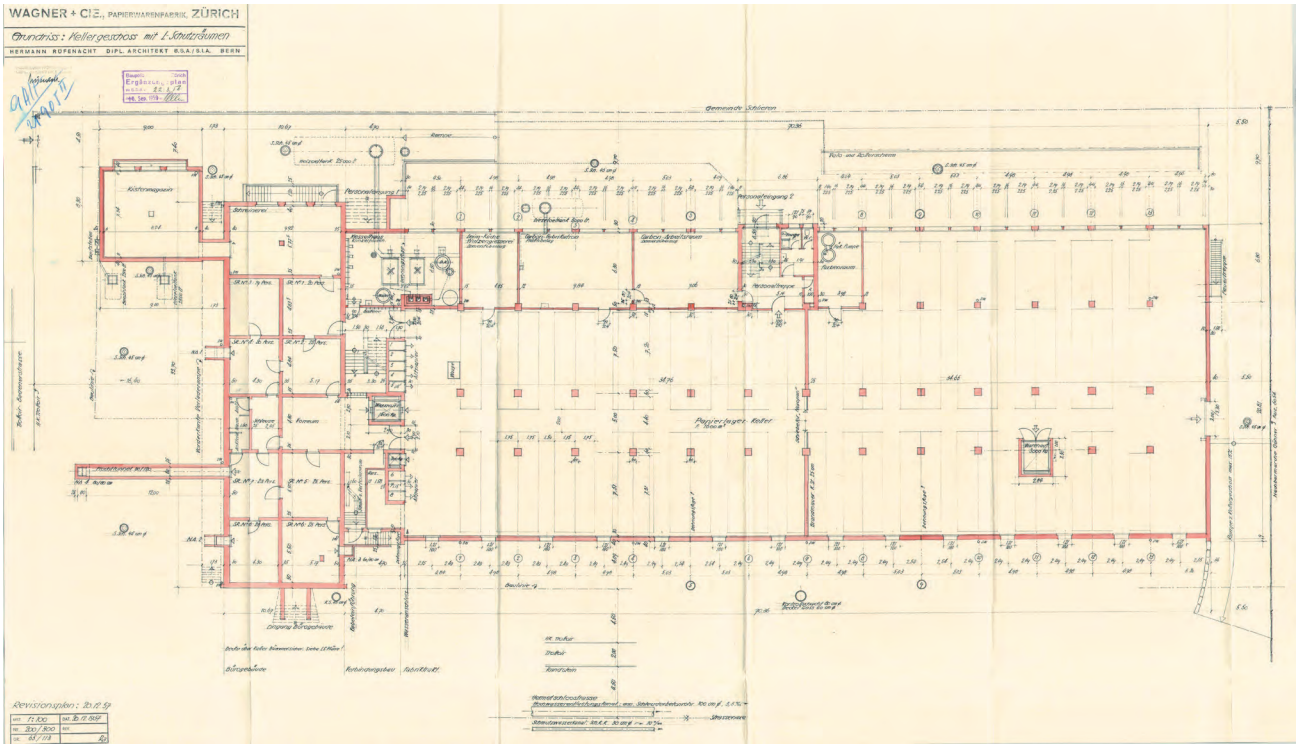
Querschnitt 1 1:600



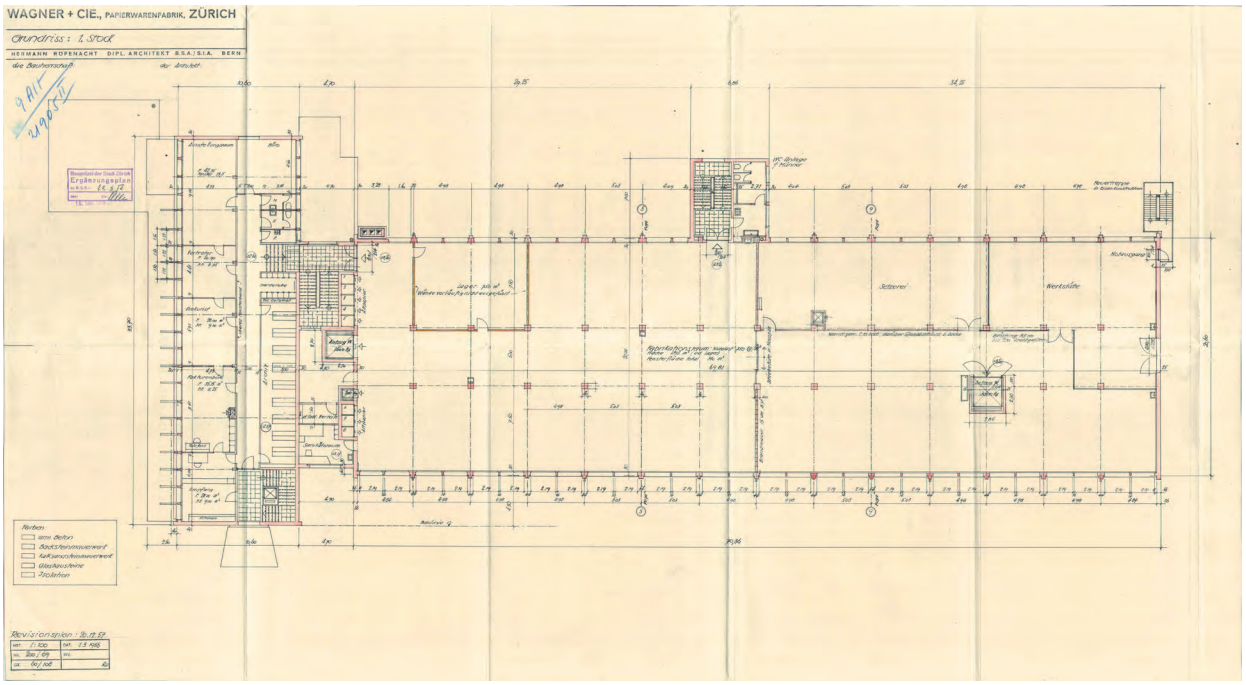
Querschnitt 2 1:600



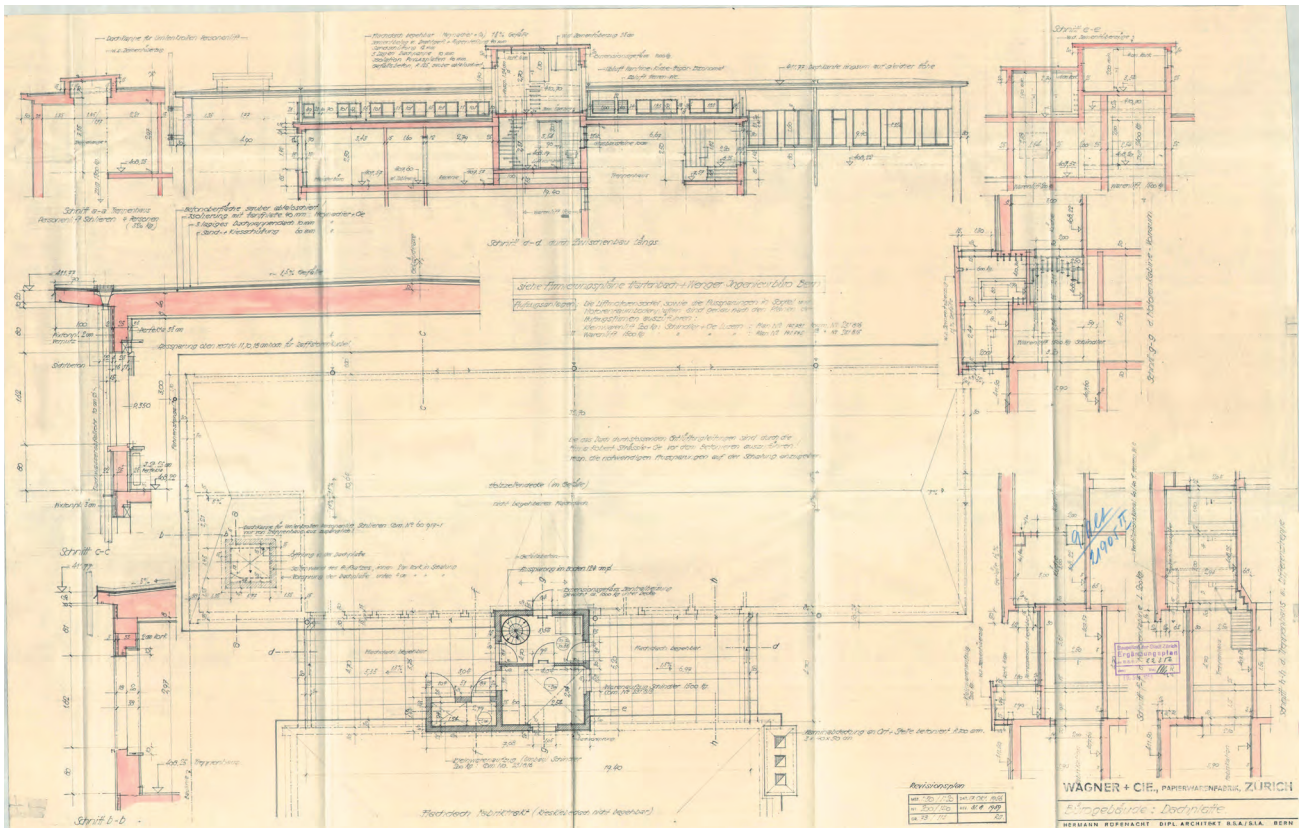
Erdgeschoss M 1:600



Untergeschoss M 1:600



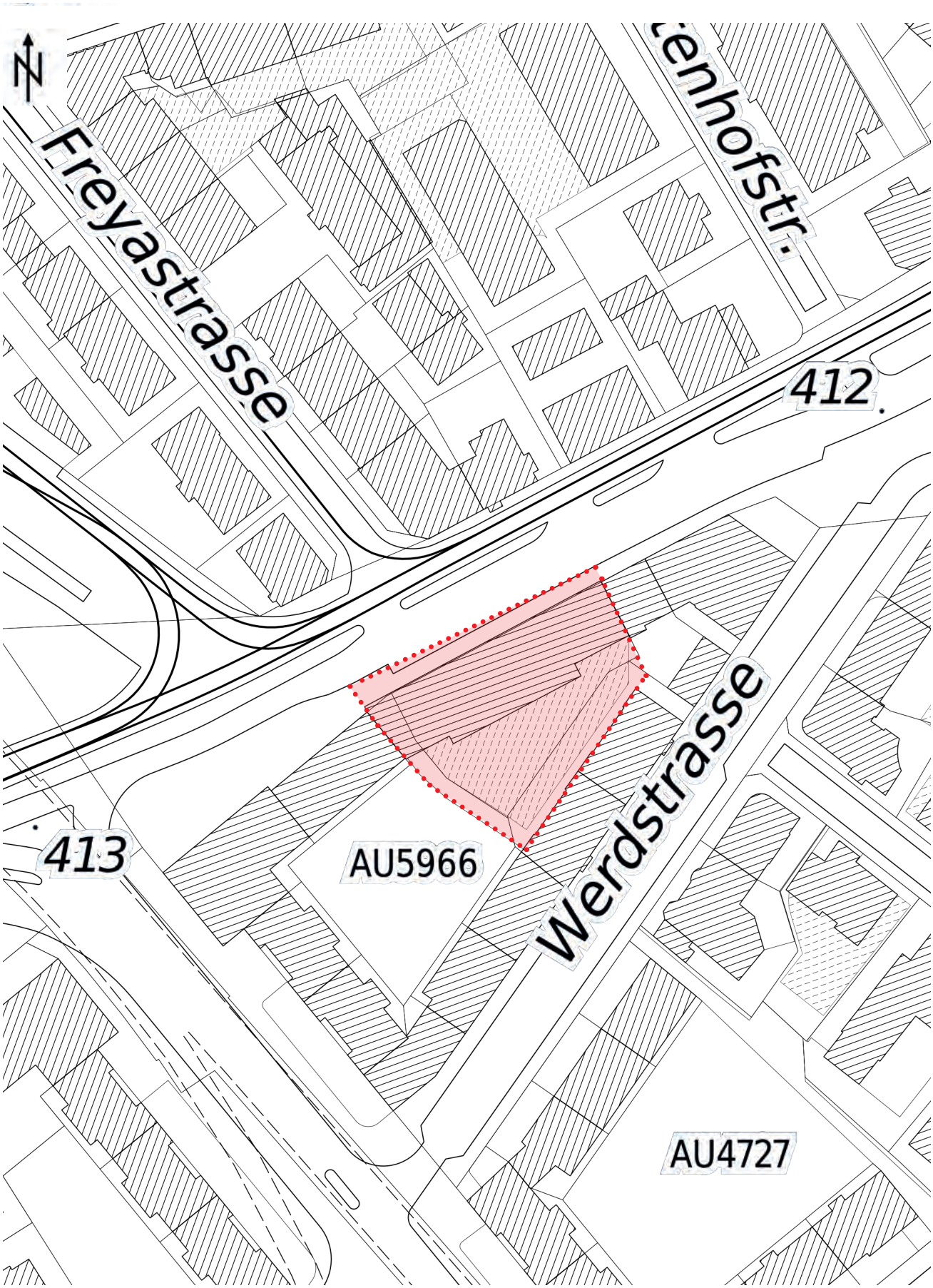
1. Obergeschoss M 1:600



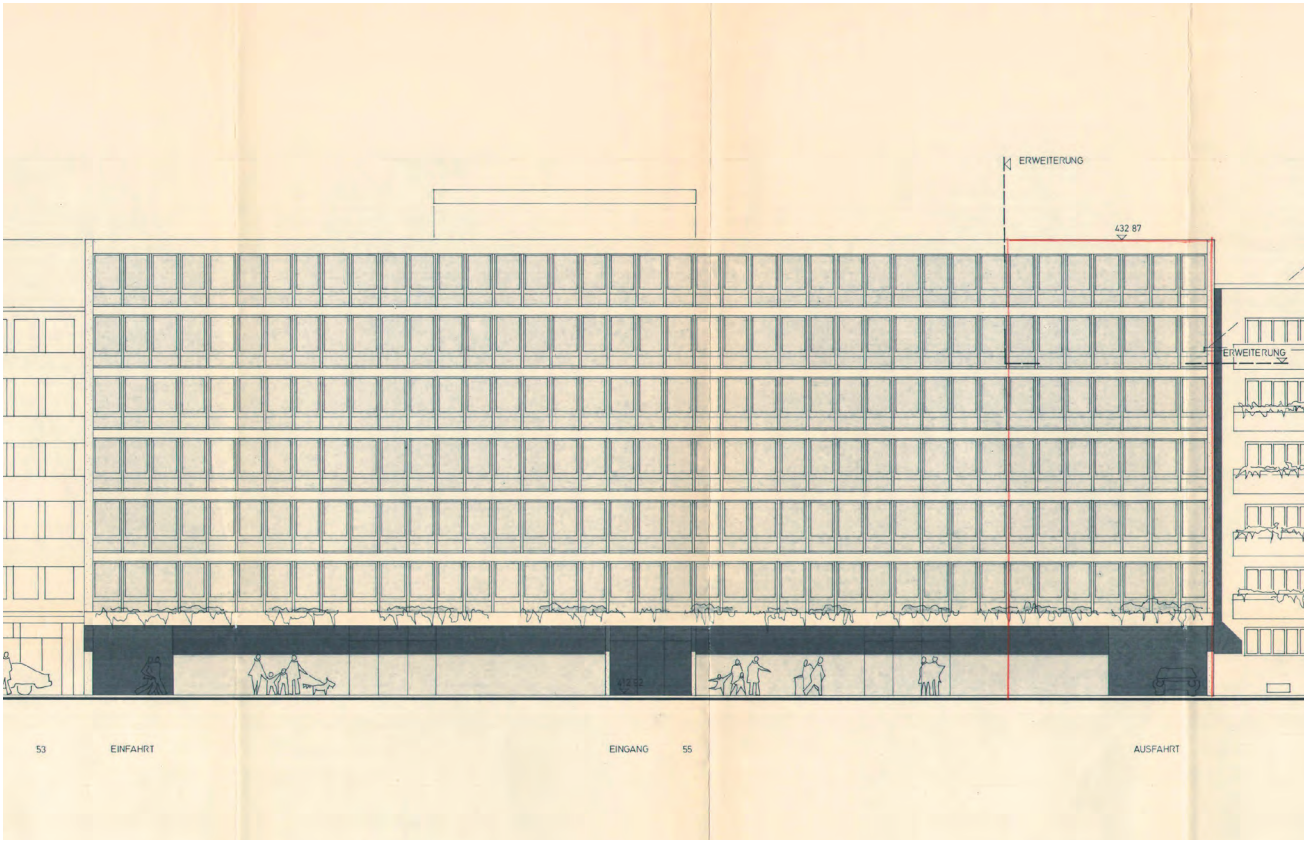
Dachplatte M 1:600

02 BIRMENSDORFERSTRASSE 55

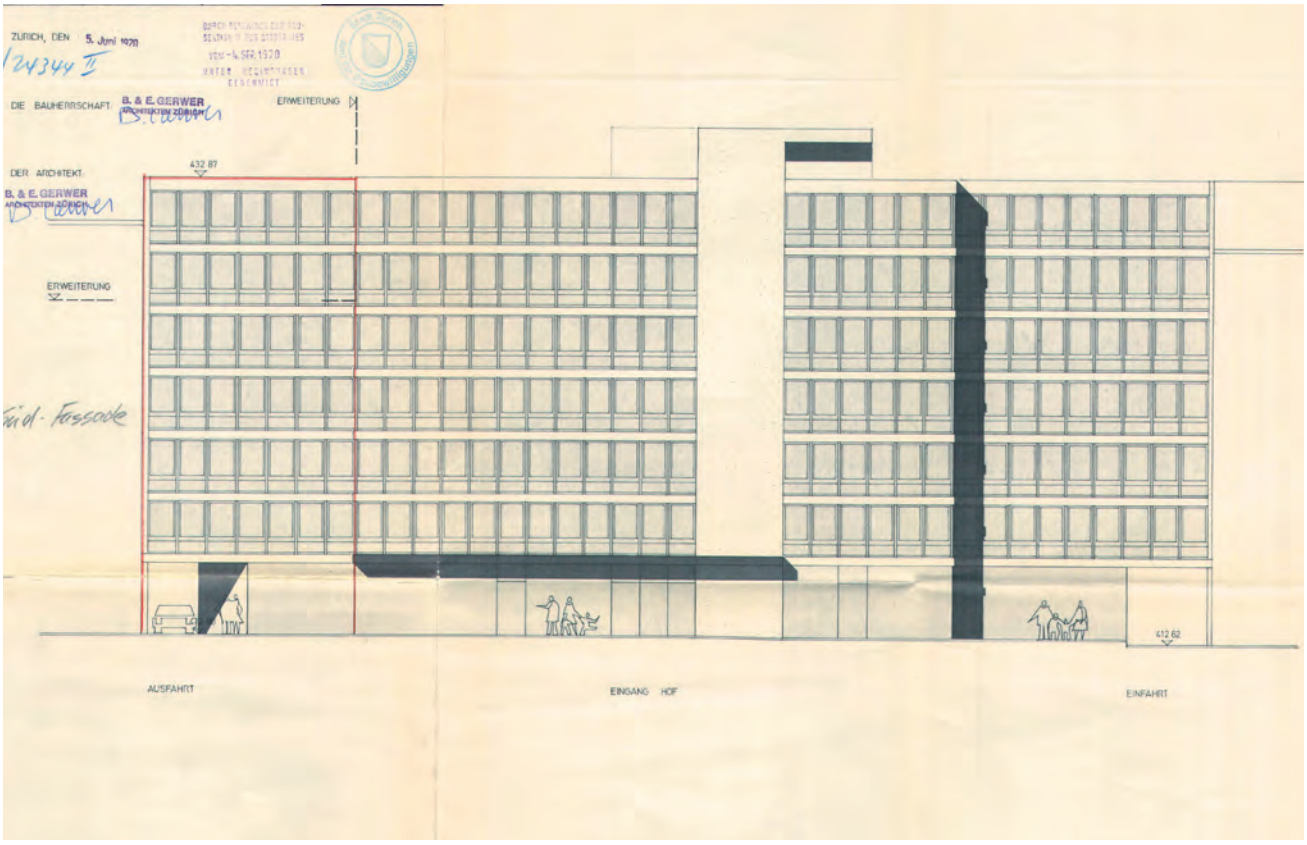
Luftbild


N
Freyastrasse
enhofstr.
412
413
AU5966
Werdstrasse
AU4727

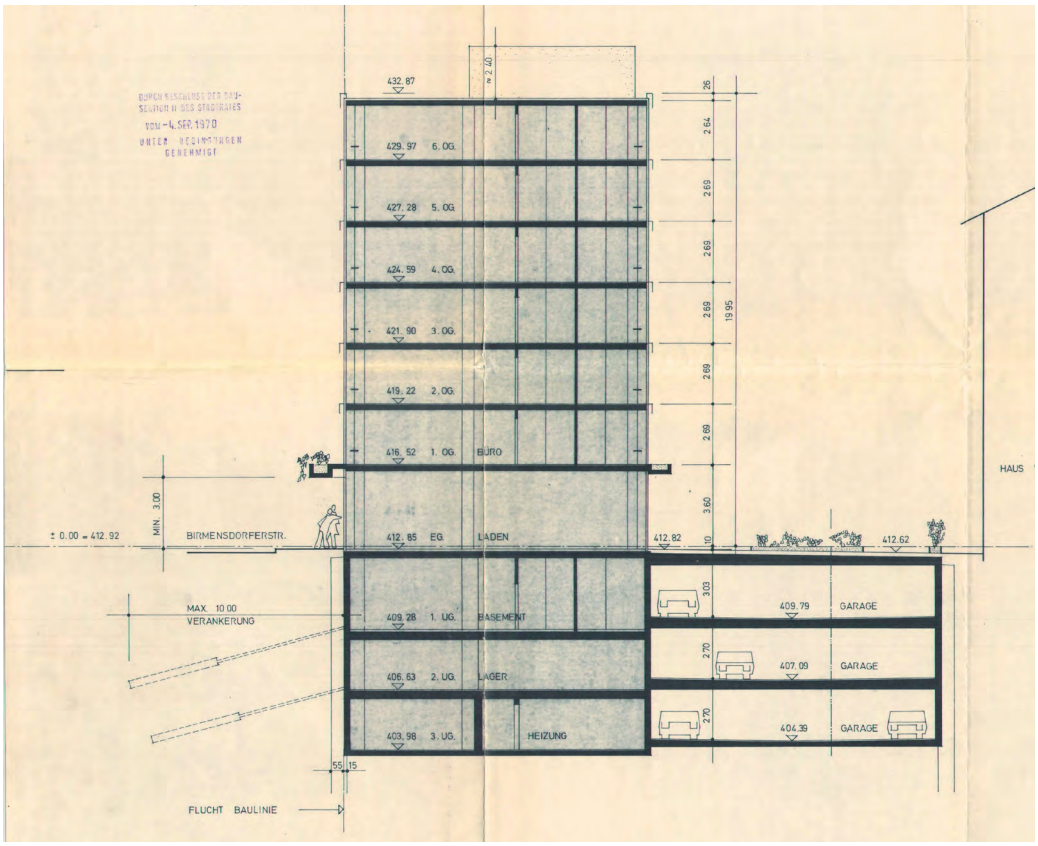
M 1:2000



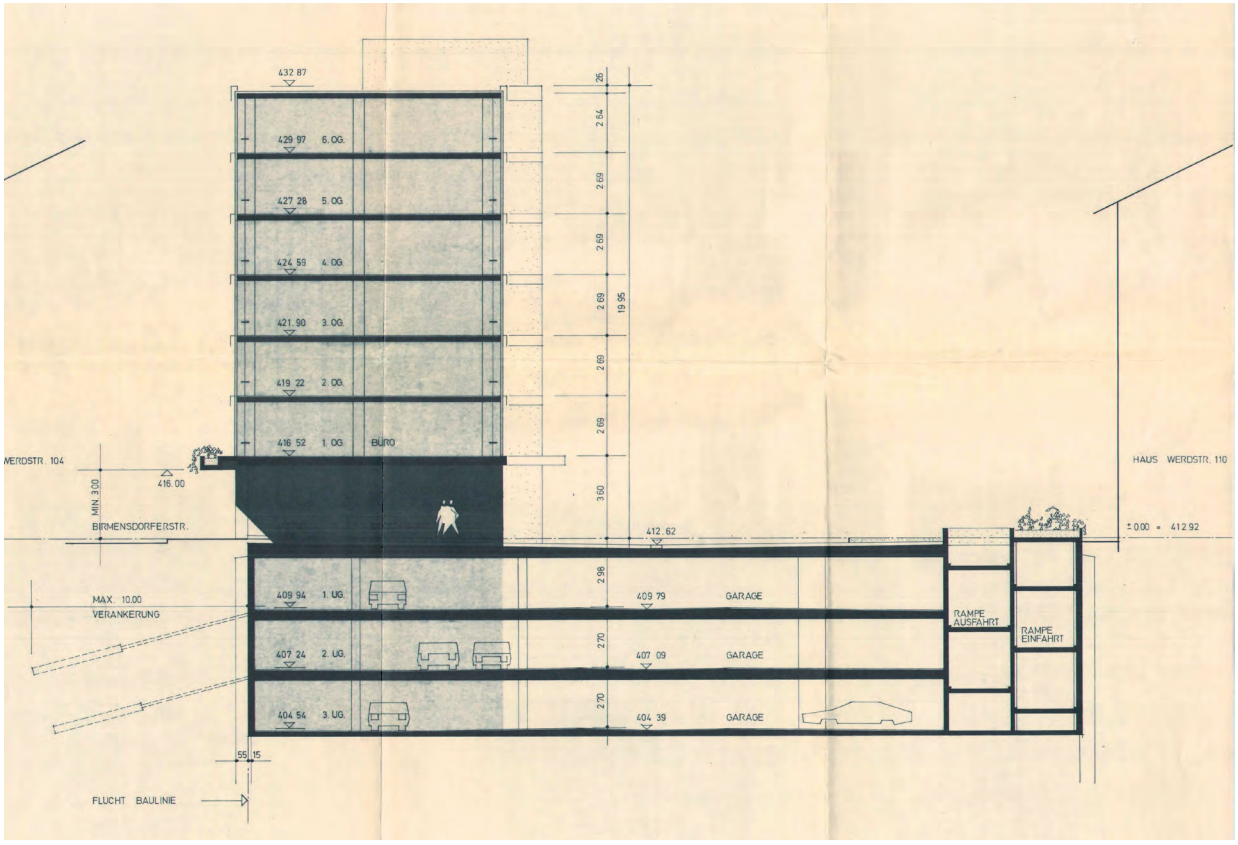
Nordfassade 1:300



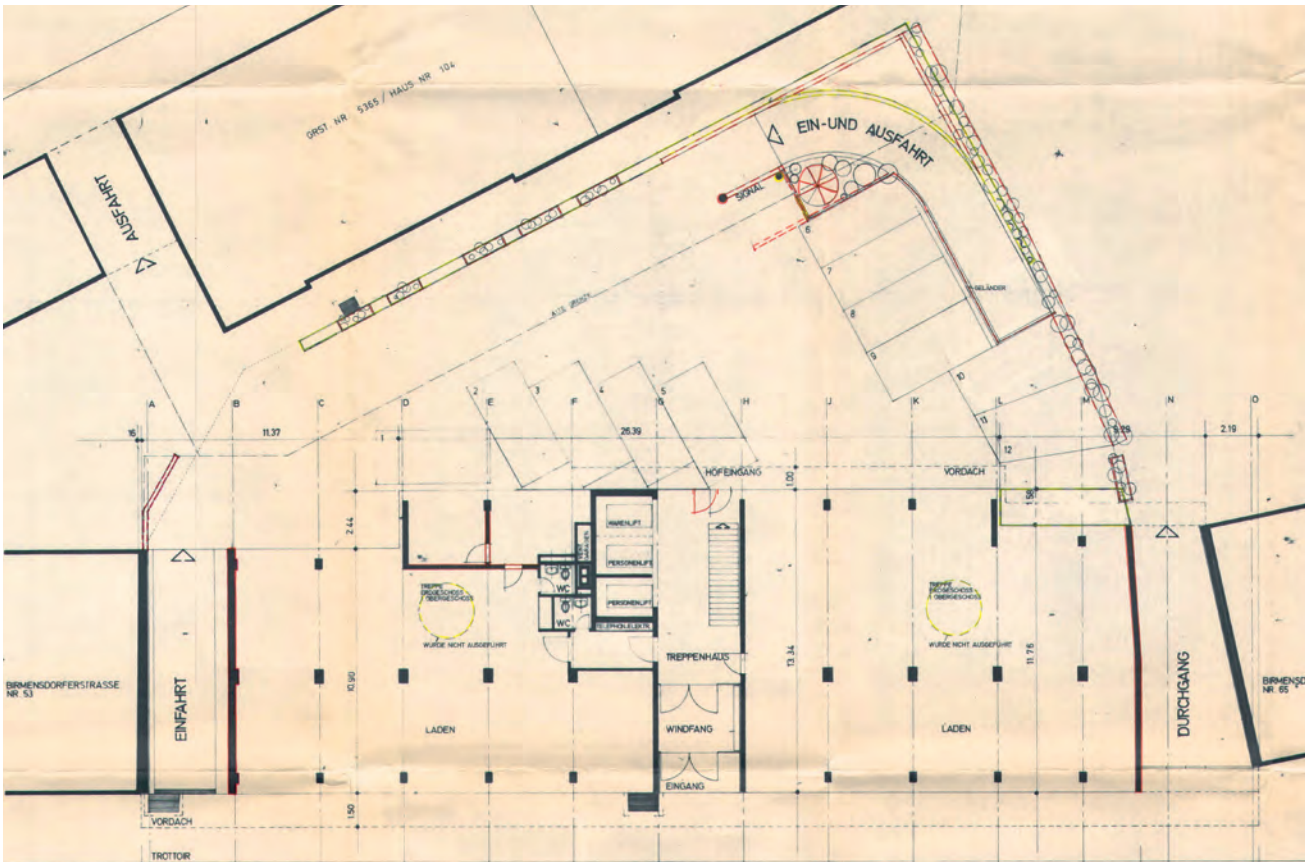
Südfassade 1:300



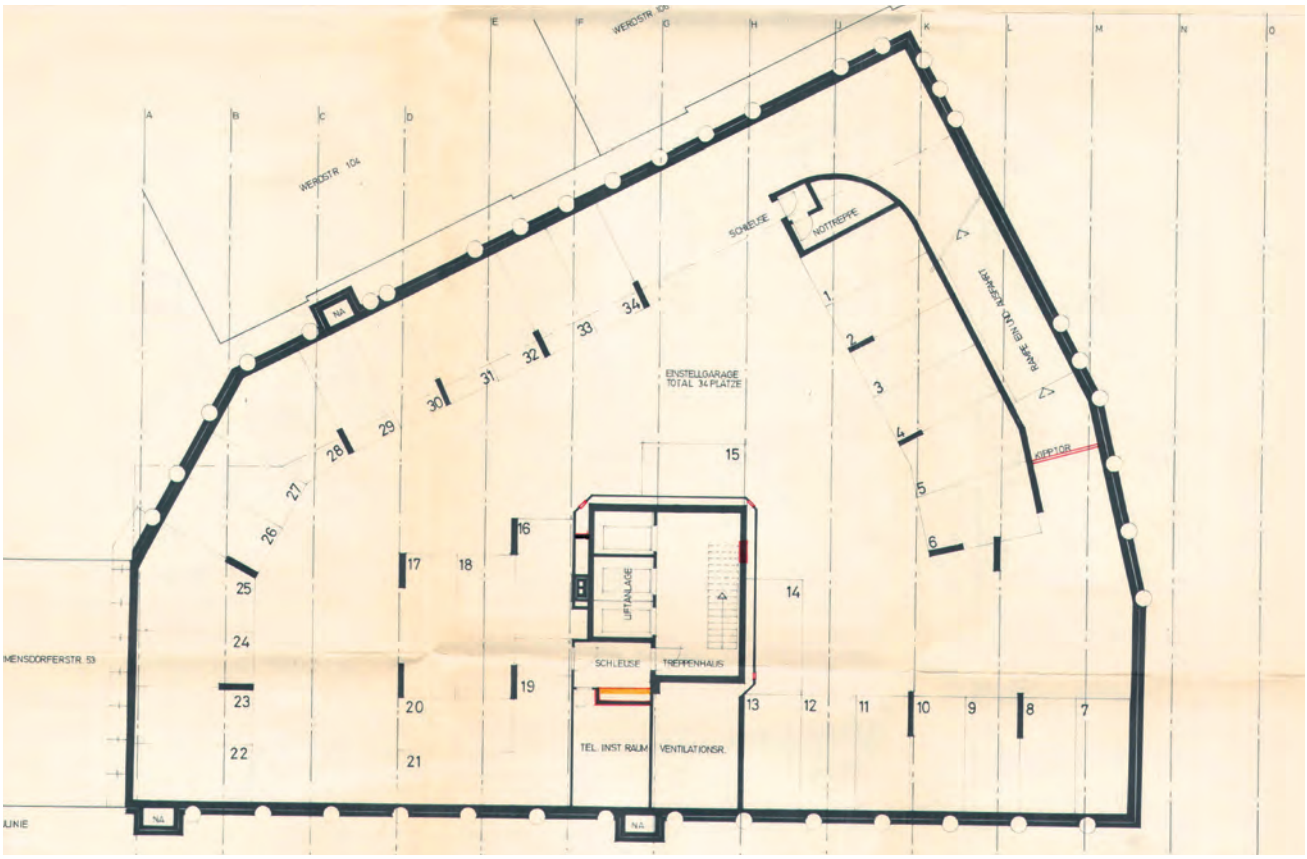
Querschnitt A-A 1:300



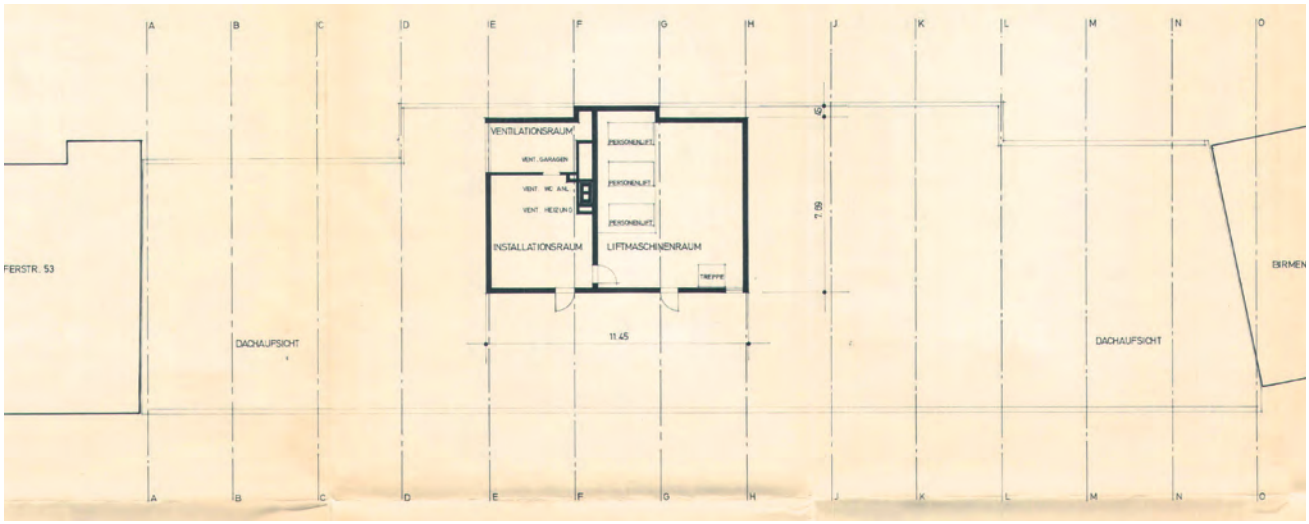
Querschnitt B-B 1:300



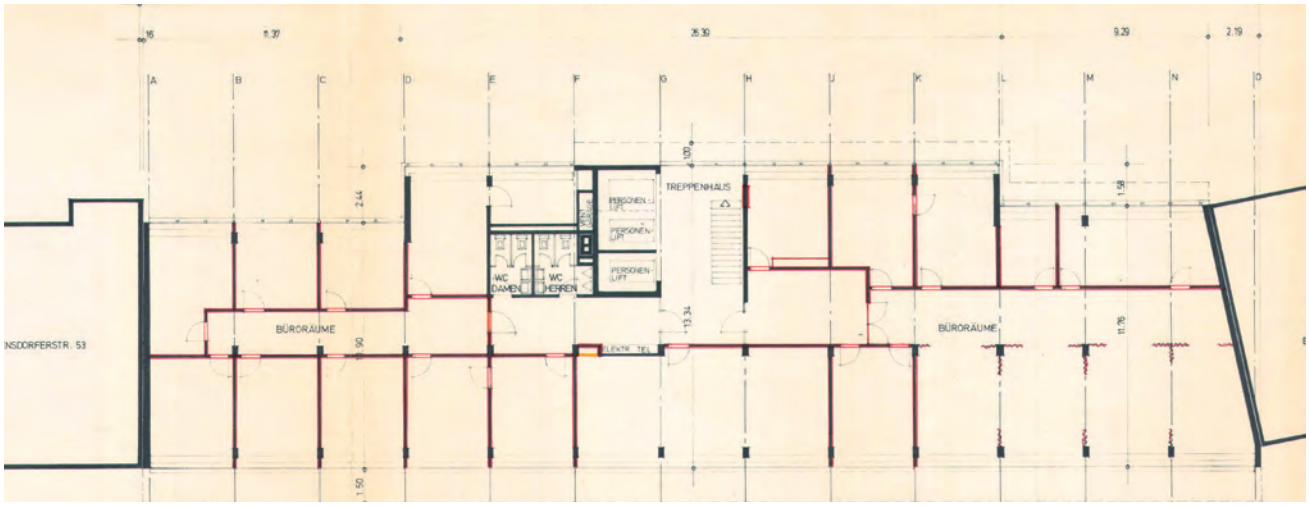
Erdgeschoss M 1:300



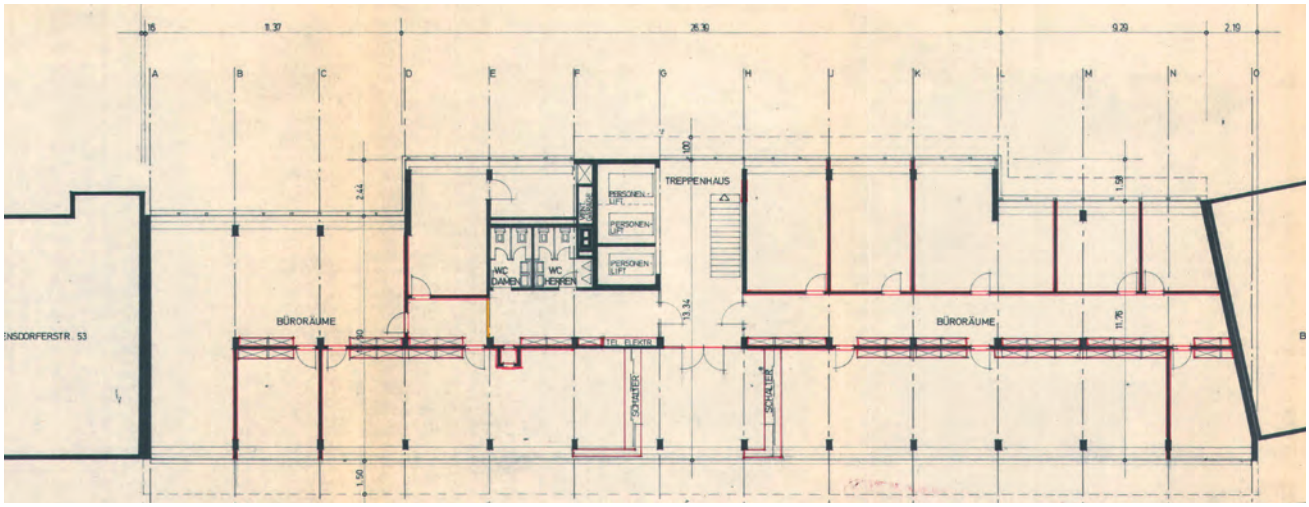
1. Untergeschoss M 1:300



Dachgeschoss M 1:300



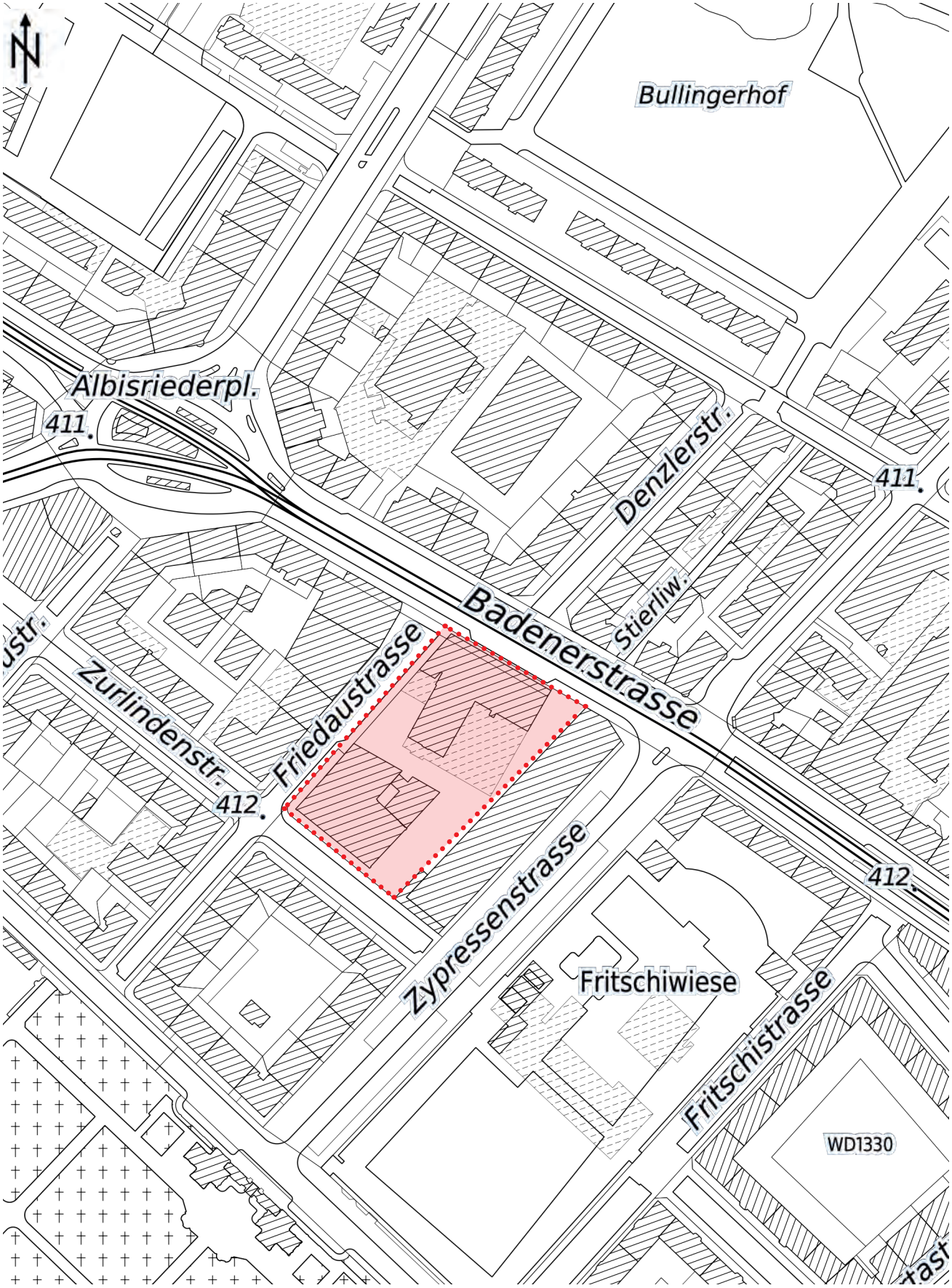
6. Obergeschoss M 1:300



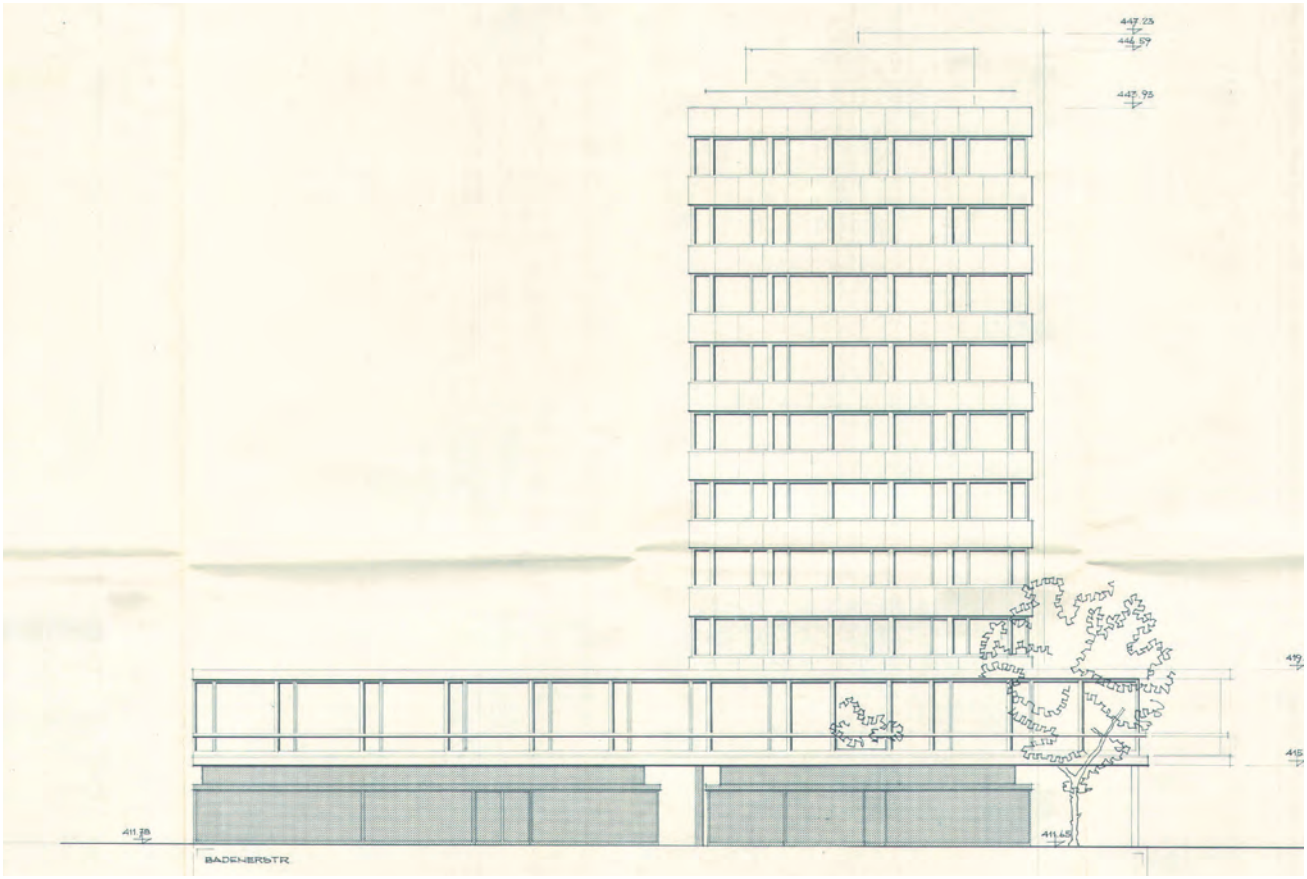
1./3. Obergeschoss M 1:300

03 BADENERSTRASSE 329

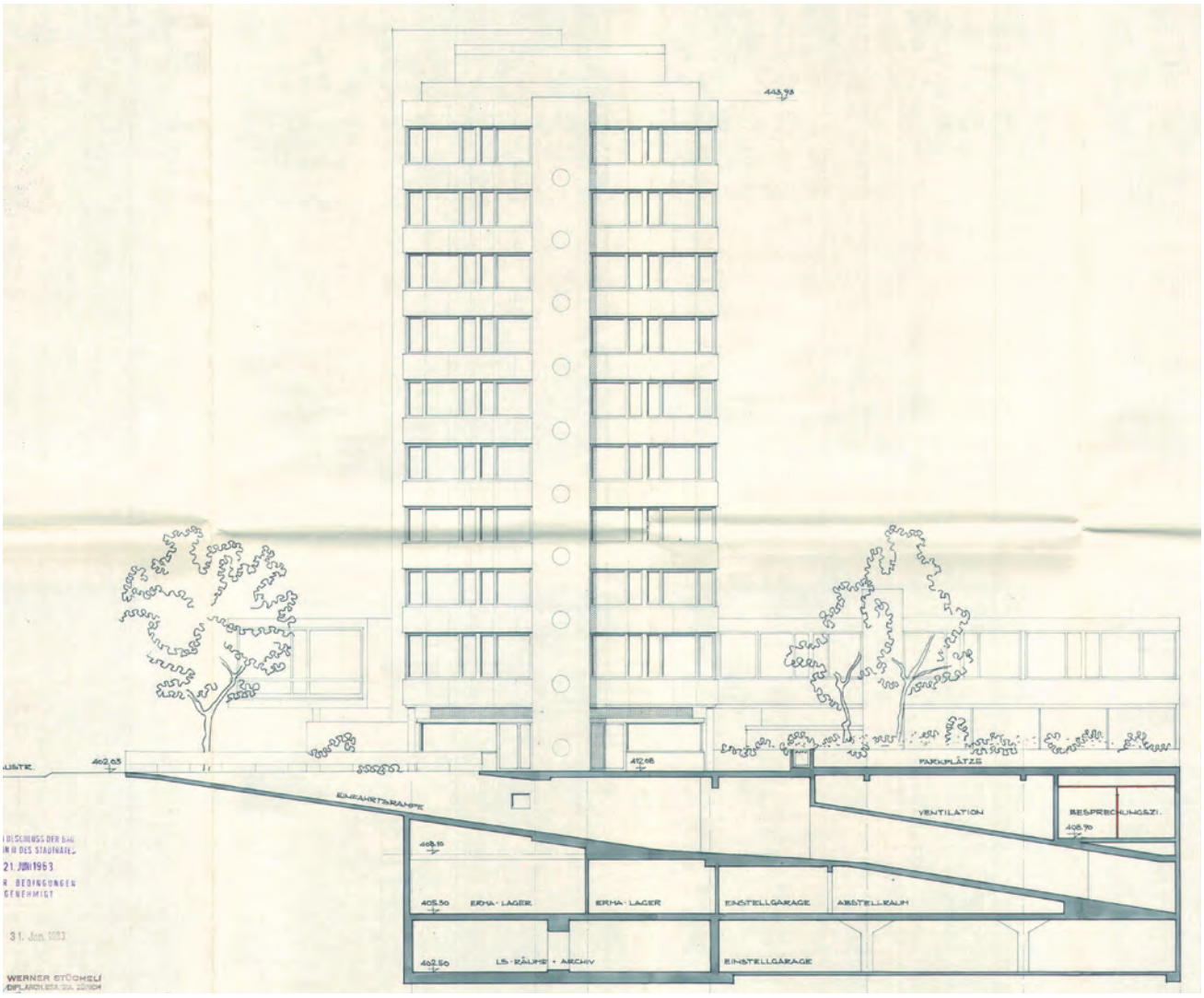
Luftbild


Bullingerhof
Albisriederpl.
411.
Denzlerstr.
411.
Badenerstrasse
Stierliw.
Friedaustrasse
Zurlindenstr.
412.
412.
Zypressenstrasse
Fritschiwiese
Fritschistrasse
WD1330

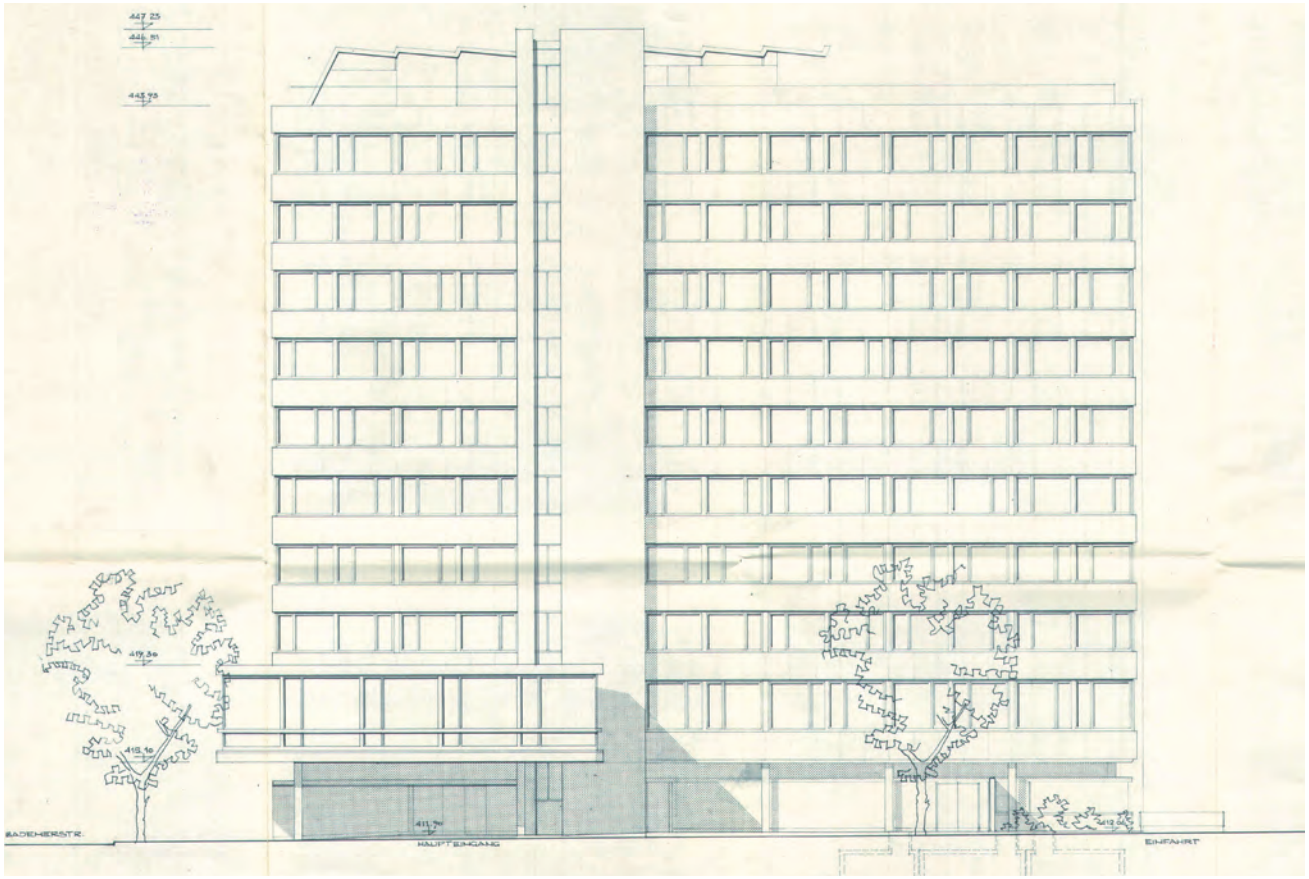
M 1:2000



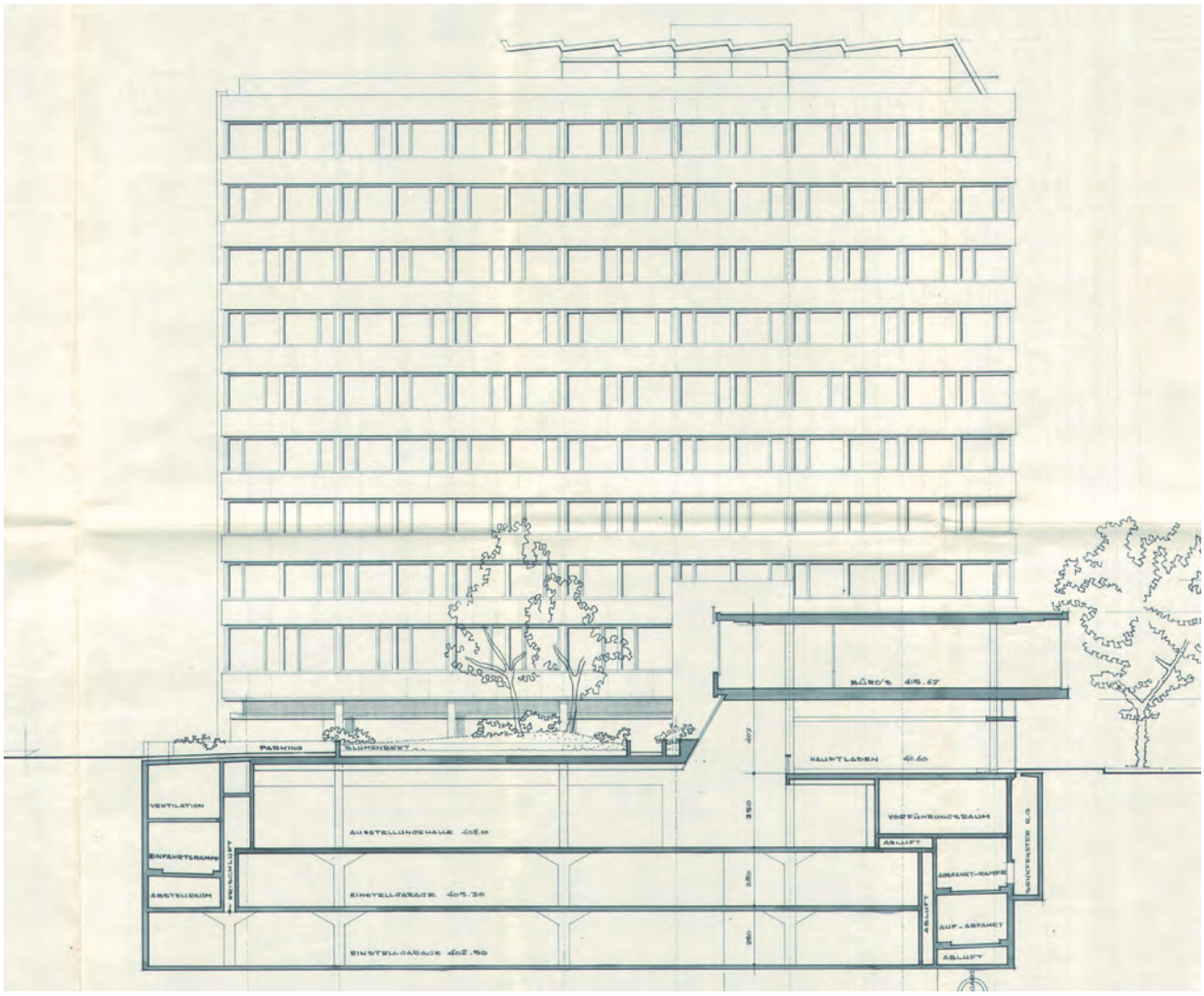
Nordfassade 1:300



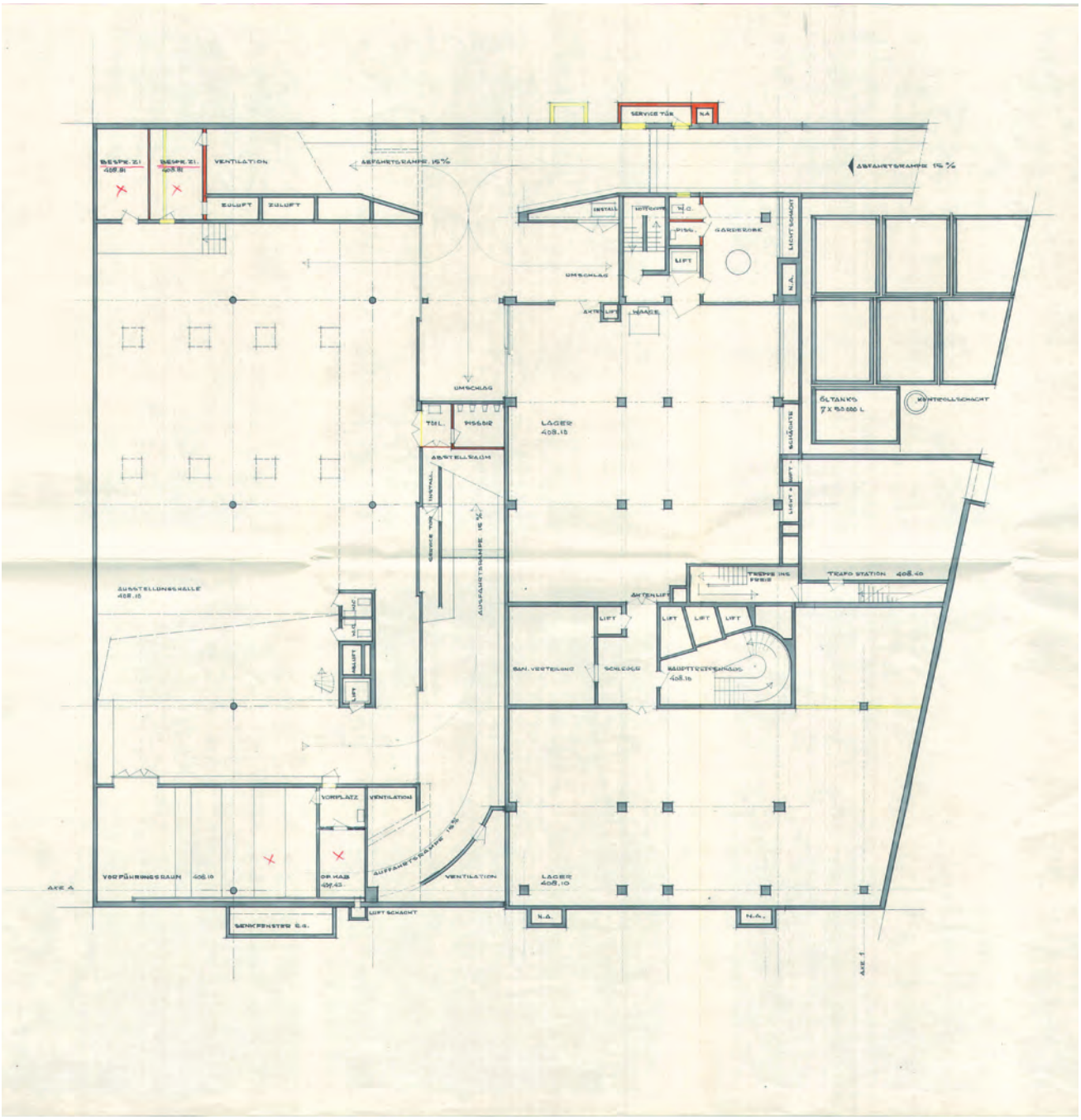
Südfassade 1:300



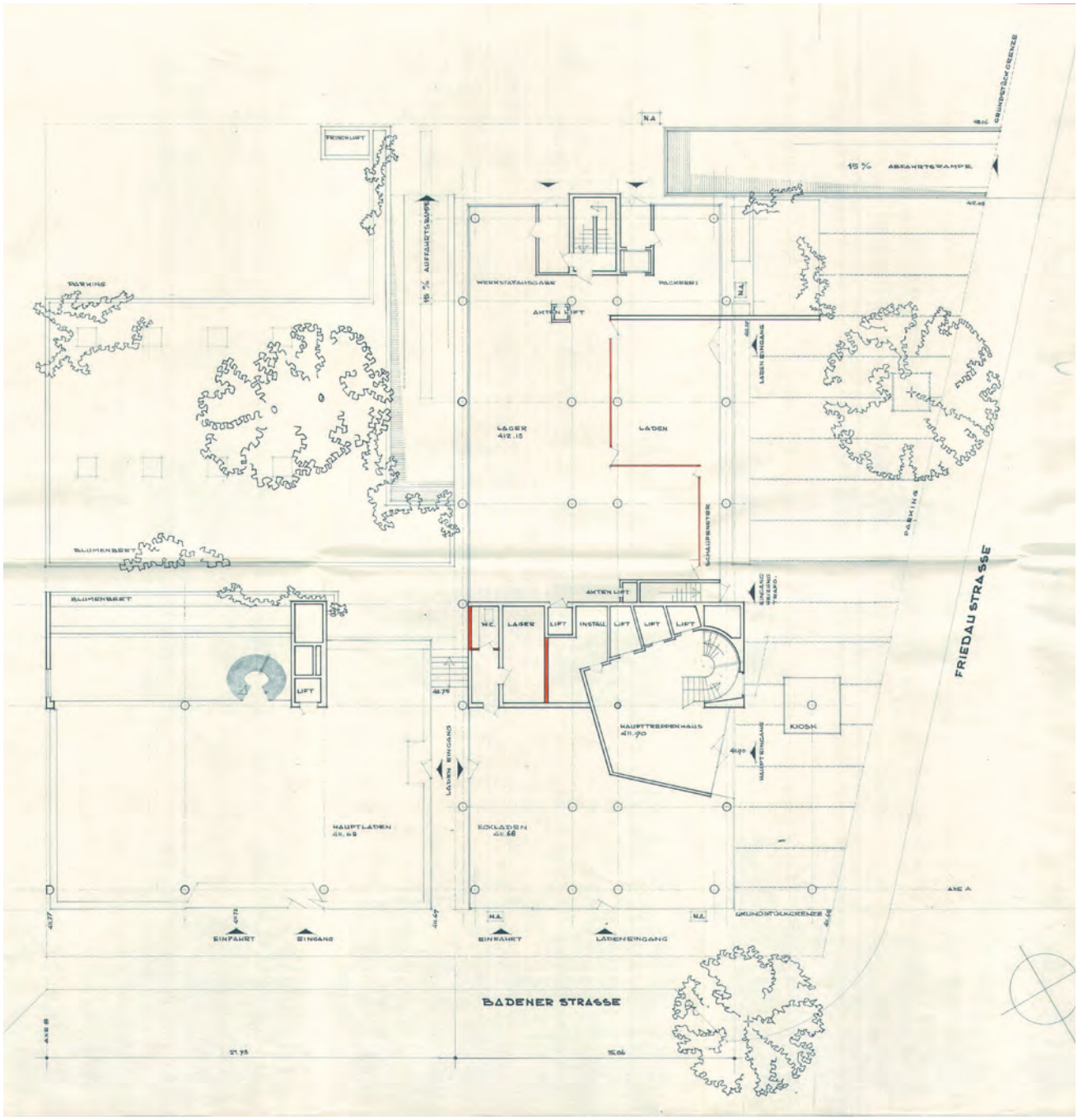
Westfassade 1:300



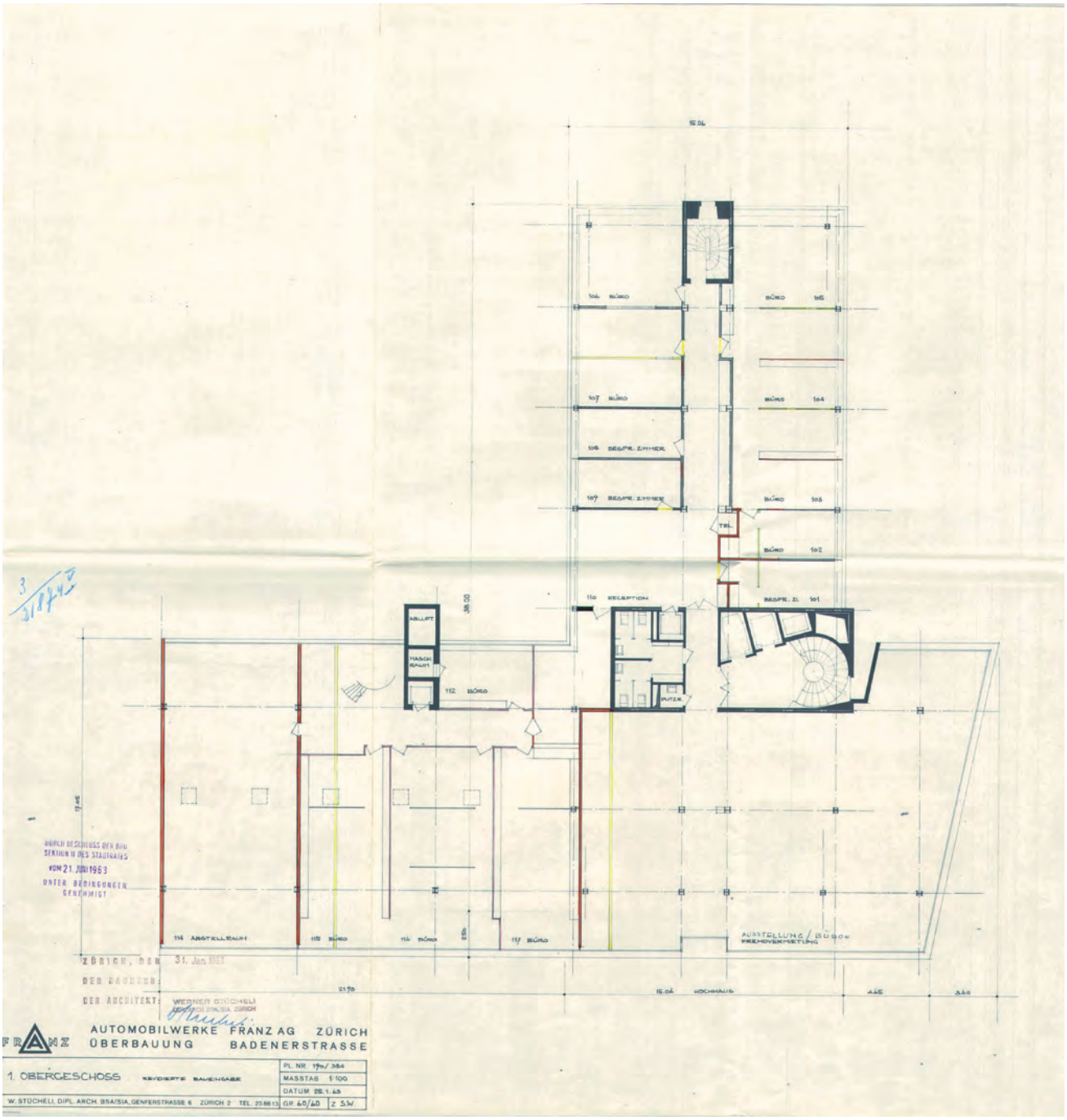
Ostfassade 1:300



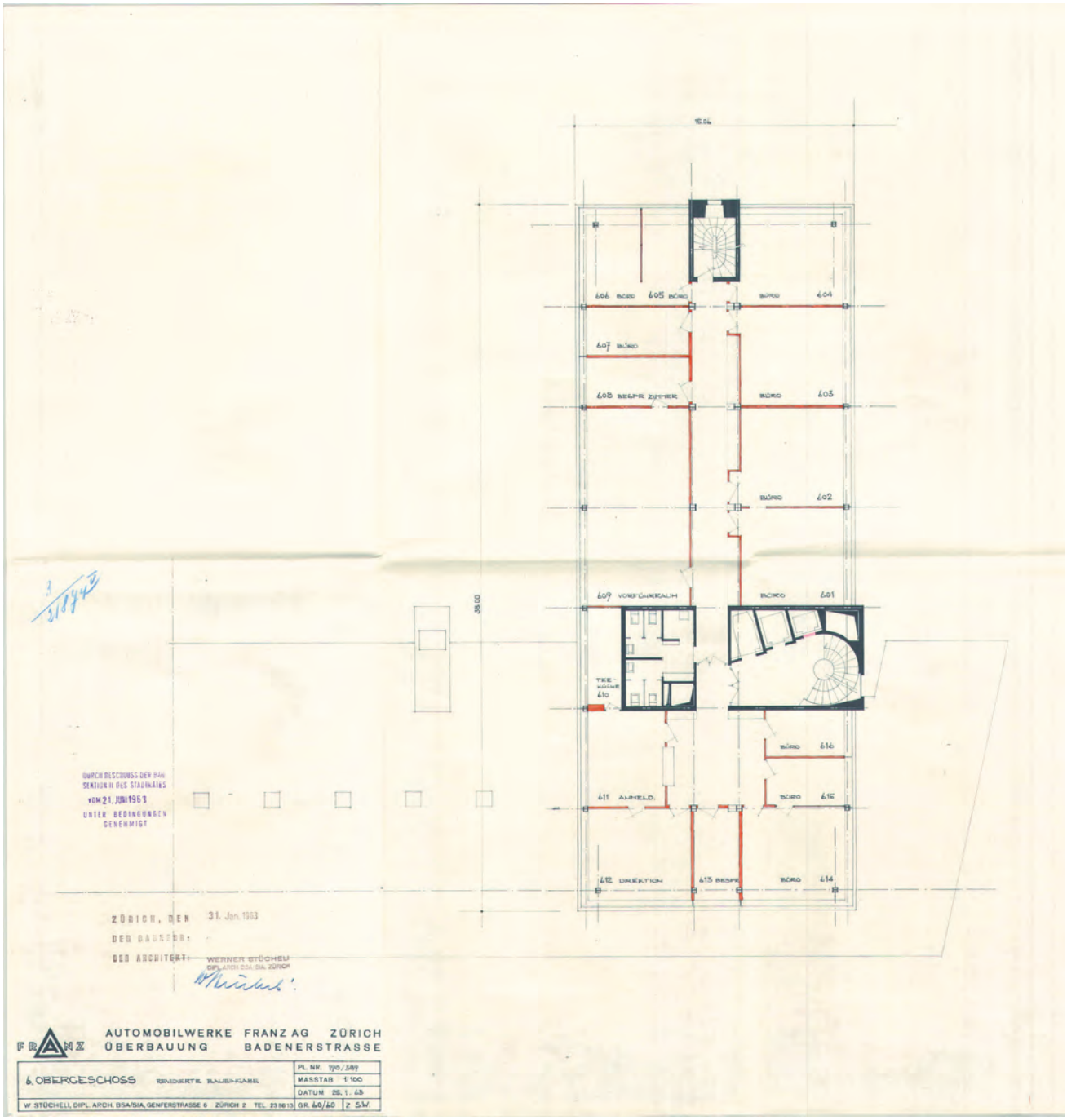
1. Untergeschoss M 1:300



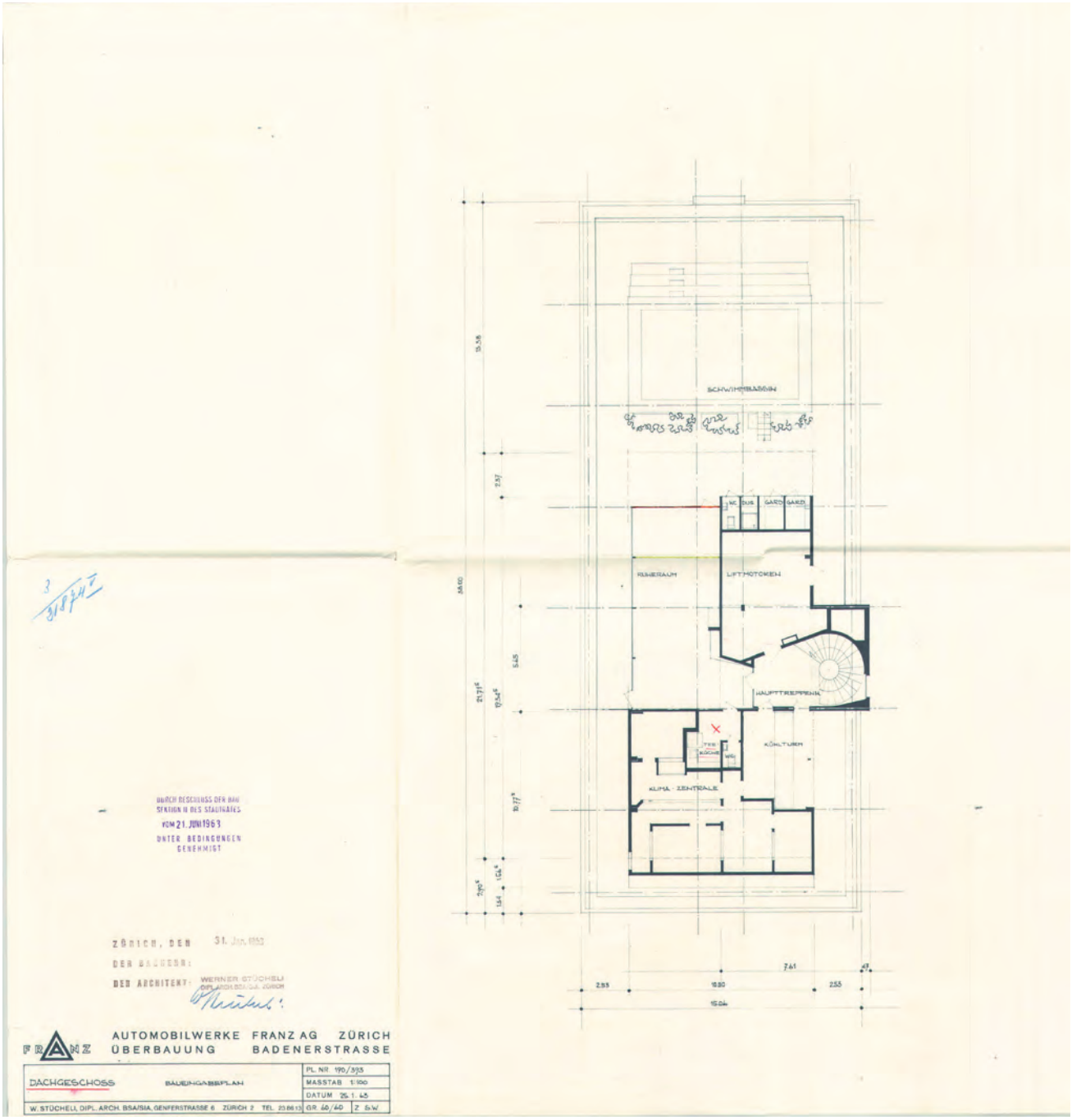
Erdgeschoss M 1:300



2. Obergeschoss M 1:300



2.-9. Obergeschoss M 1:300



DURCH BESCHLUSS DER BAUSEKTION II DES STADTRATES VOM 21. JUNI 1963 UNTER BEDINGUNGEN GENEHMIGT

ZÜRICH, DEN 31. Jan. 1963

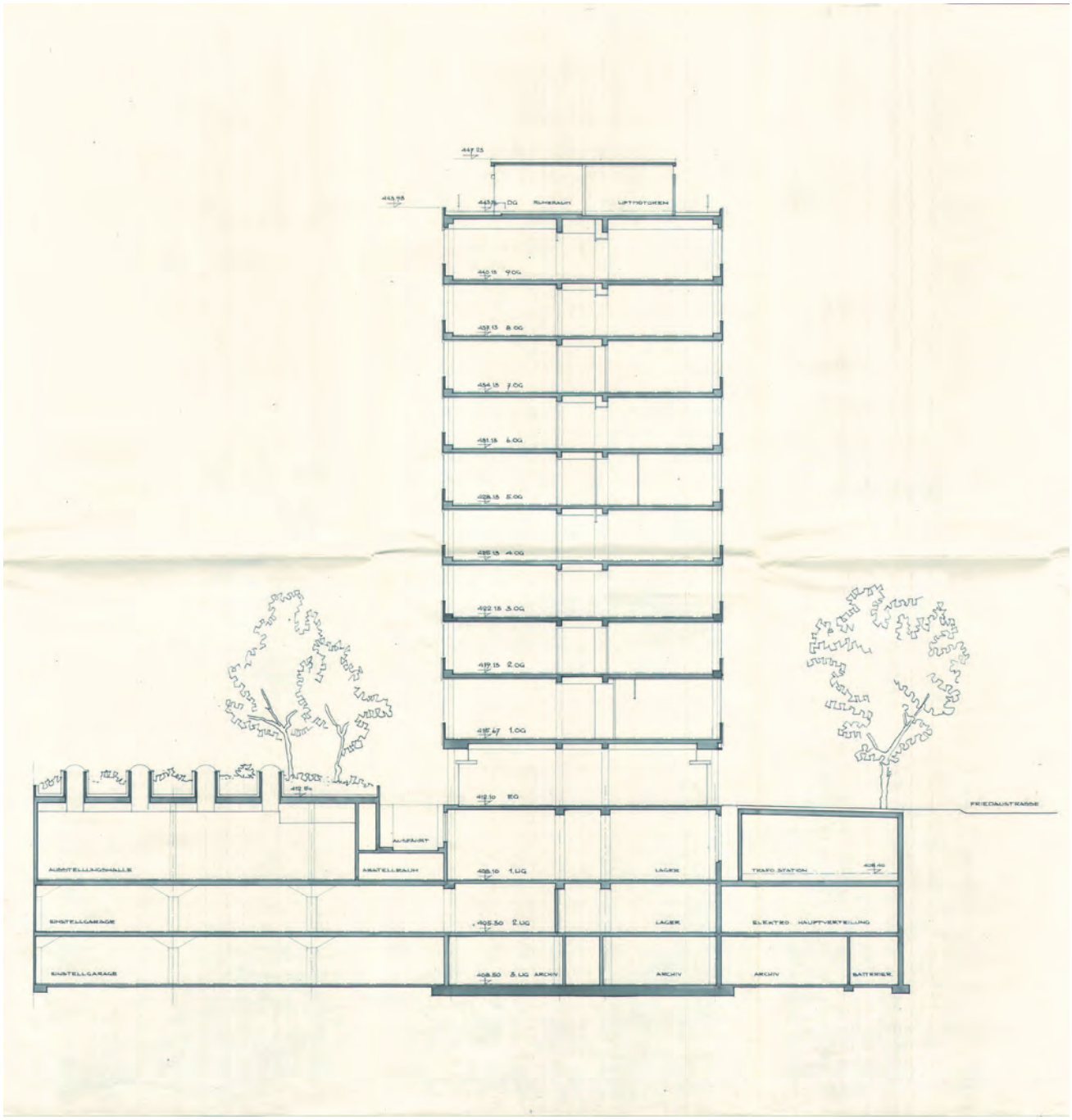
DER BAUHERR:

DER ARCHITEKT: WERNER STÜCHELI DIPL. ARCH. S.I.A. ZÜRICH

FRANZ AUTOMOBILWERKE FRANZ AG ZÜRICH
ÜBERBAUUNG BADENERSTRASSE

DACHGESCHOSS BAUEINGABEPLAN	PL. NR. 190/335
	MASSTAB 1:100
	DATUM 25. 1. 63
W. STÜCHELI, DIPL. ARCH. S.I.A./S.I.A. GENFERSTRASSE 6 ZÜRICH 2 TEL. 23 86 13	GR. 60/60 Z. 6.W.

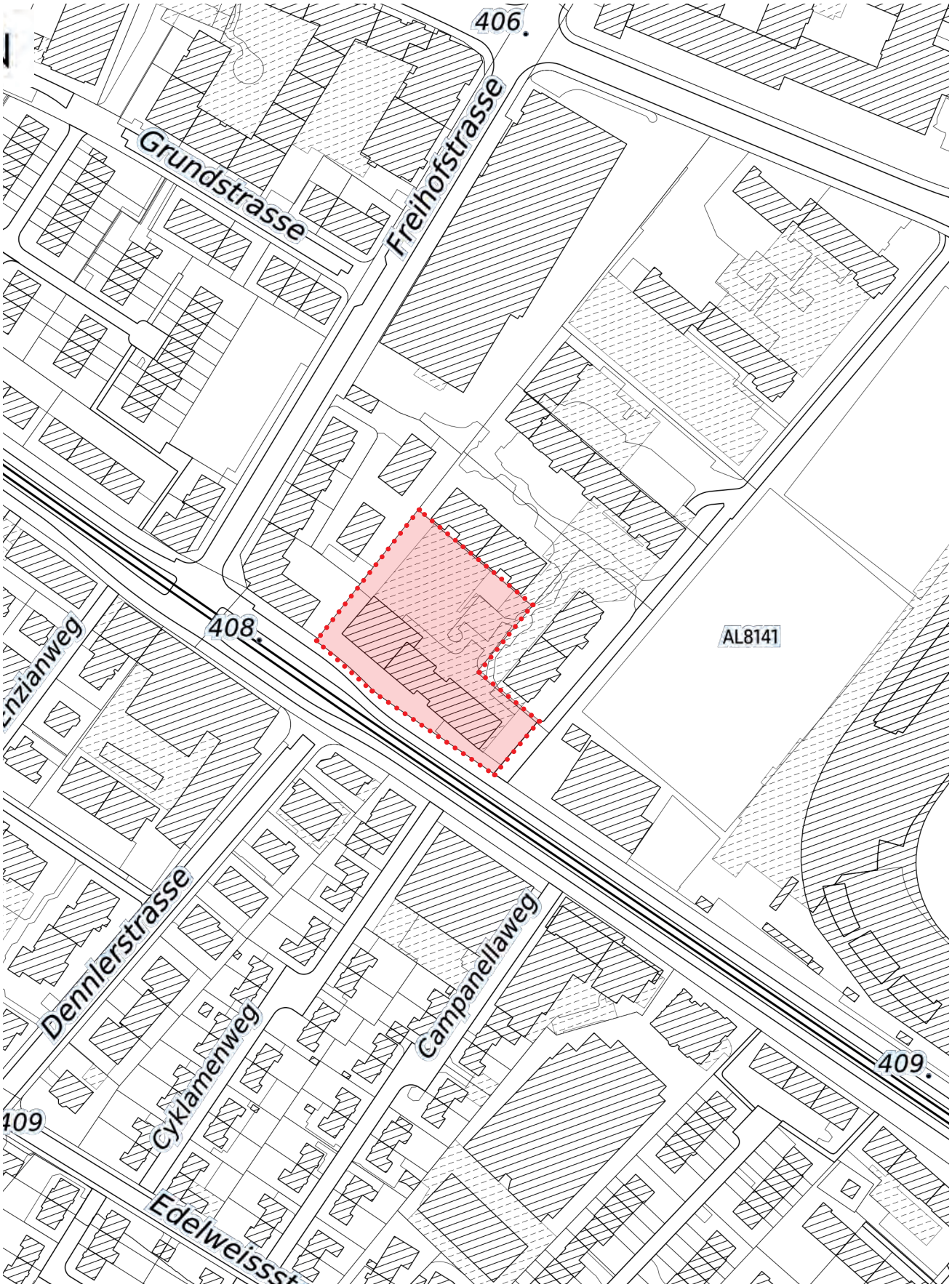
Dachgeschoss M 1:300



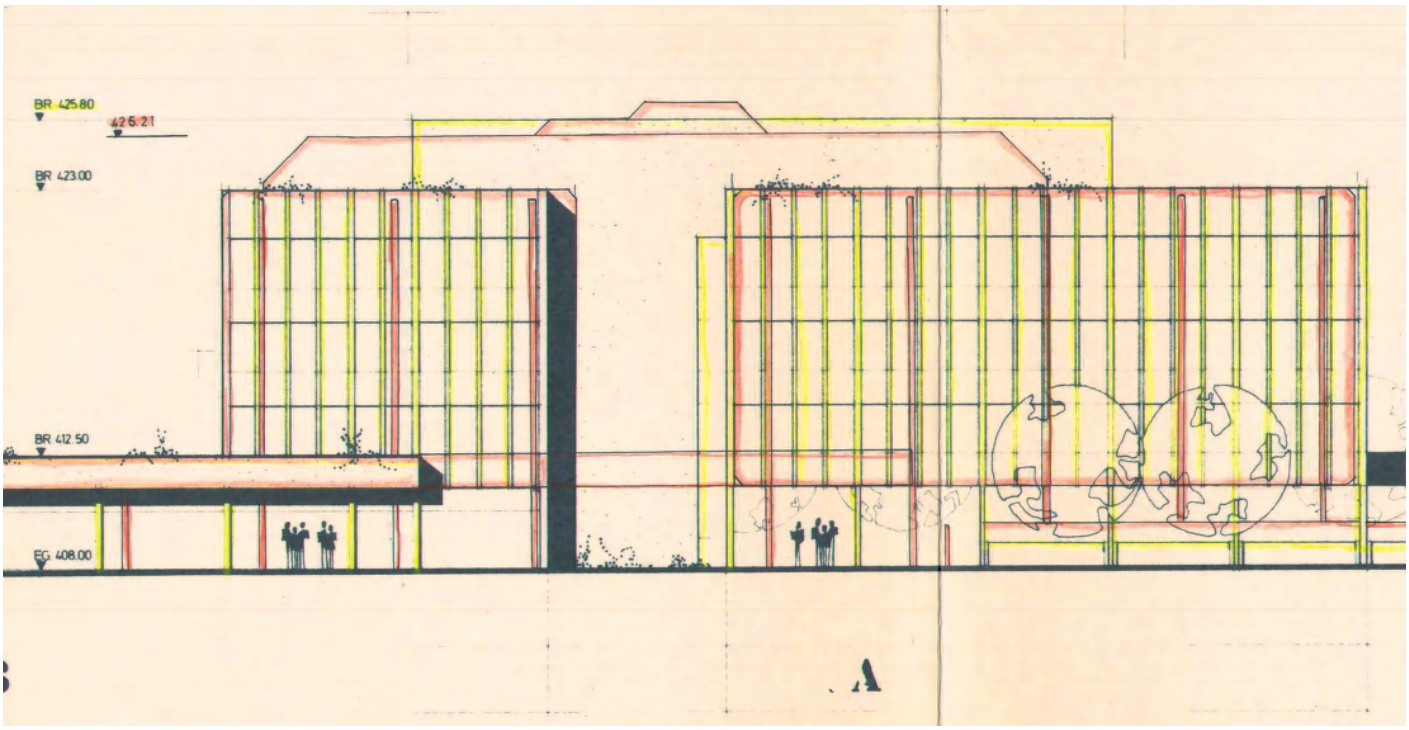
Querschnitt M 1:300

04 BADENERSTRASSE 530

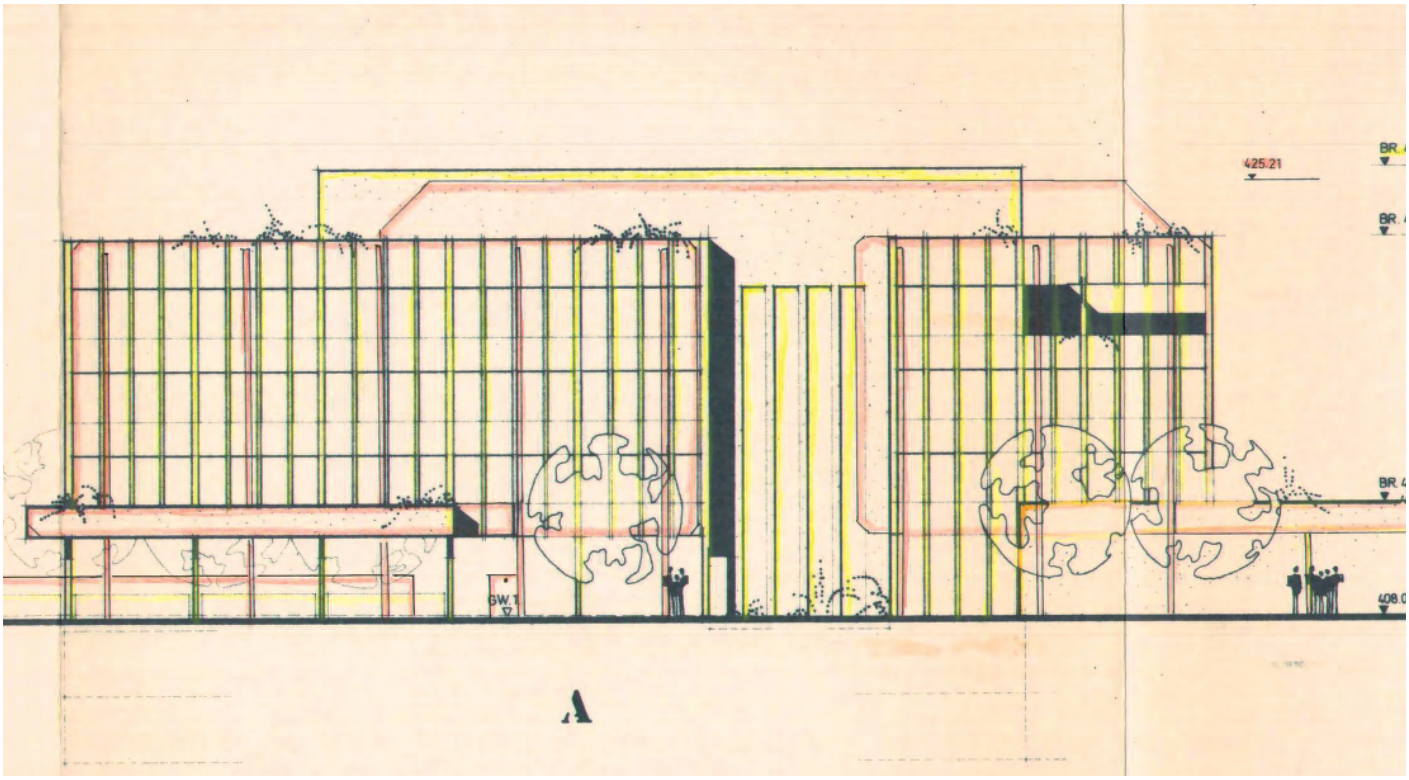
Luftbild


406.
Grundstrasse
Freihofstrasse
408.
AL8141
Dennlerstrasse
Cyklamenweg
Campanellaweg
409.
Edelweissst

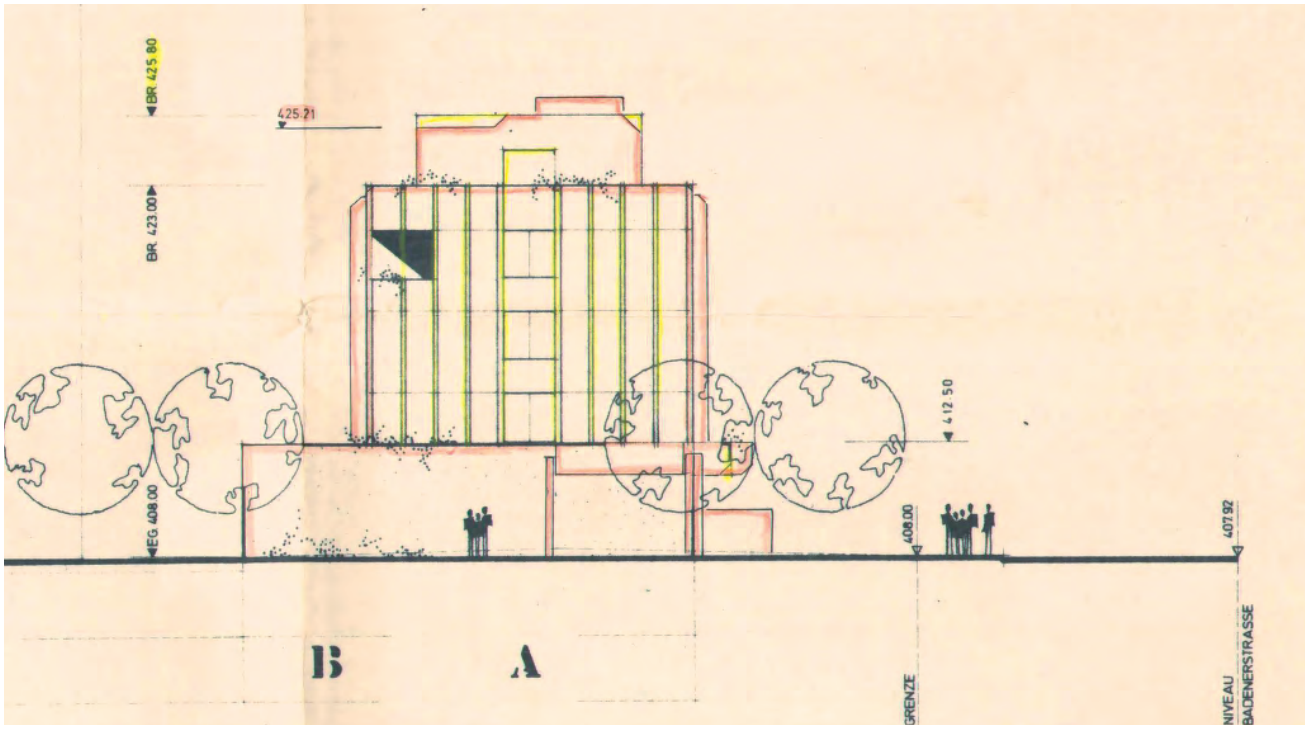
M 1:2000



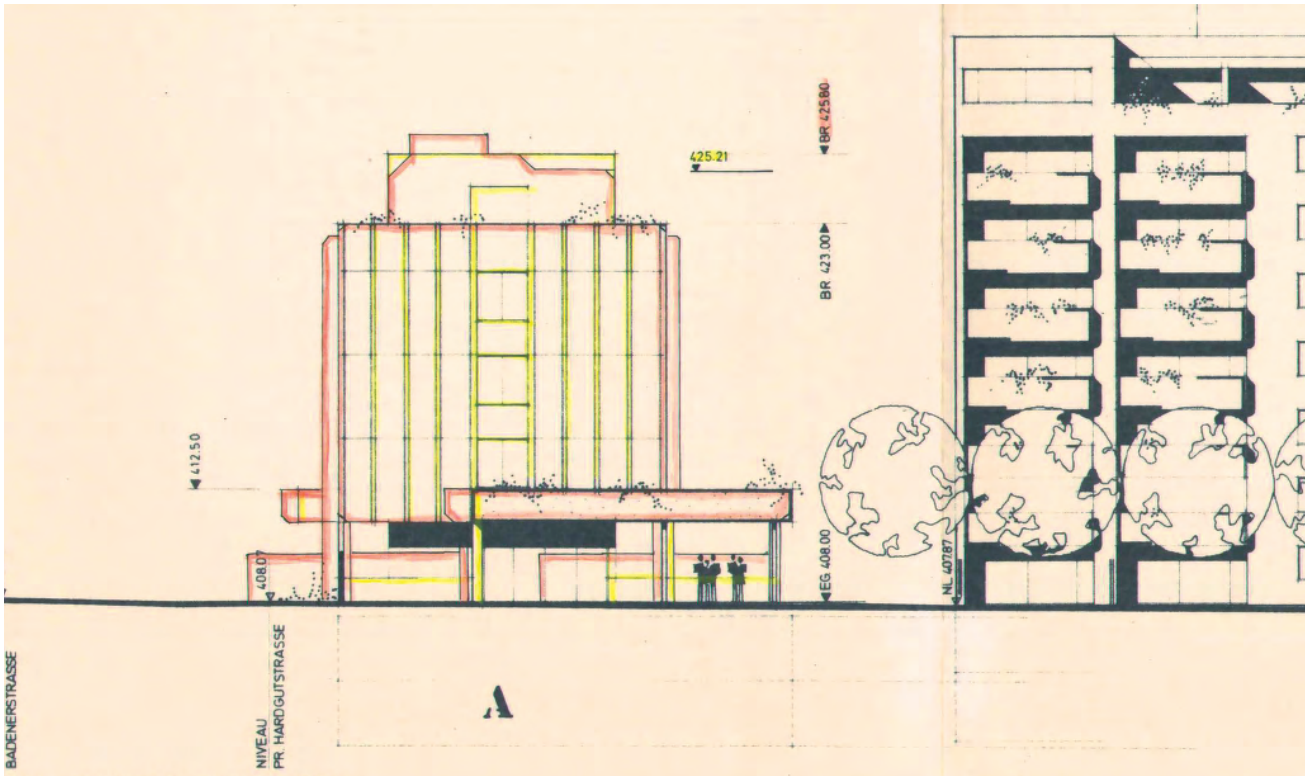
Südwestfassade 1:300



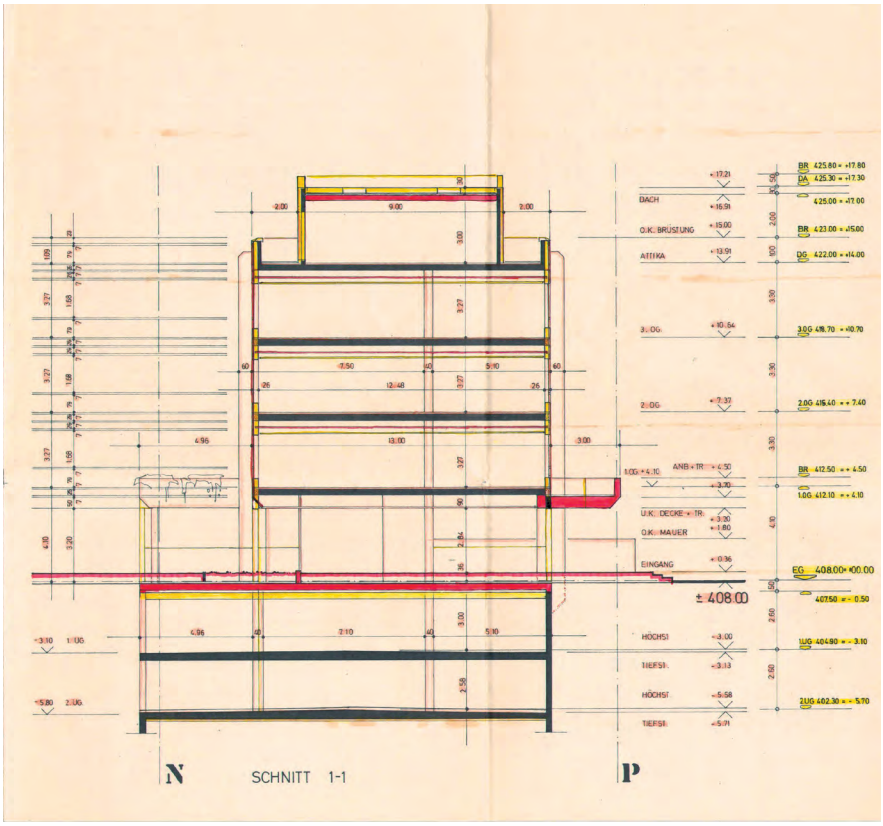
Nordostfassade 1:300



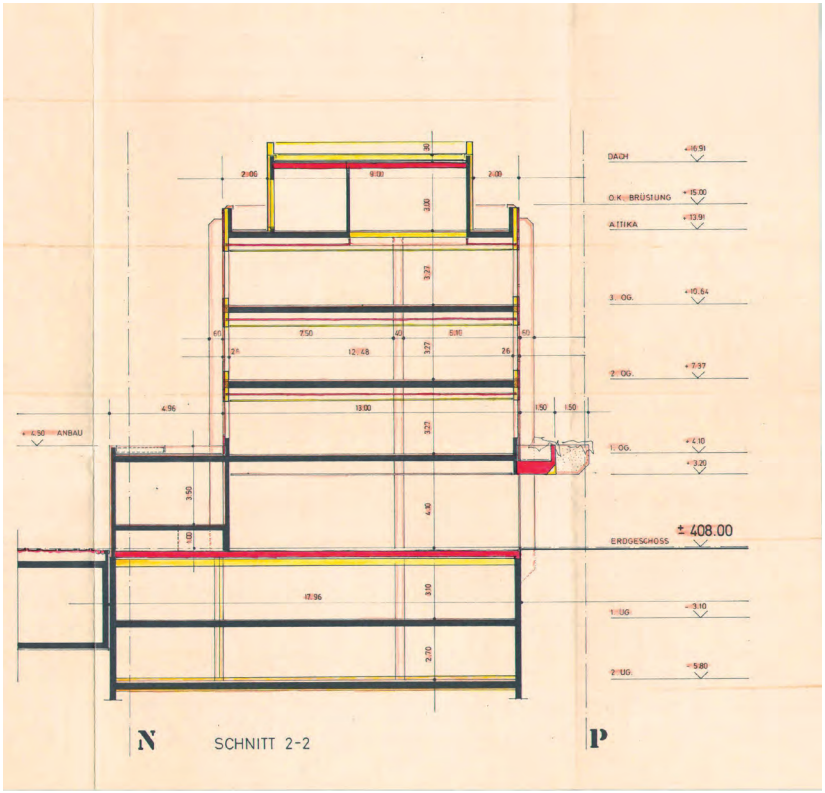
Südostfassade 1:300



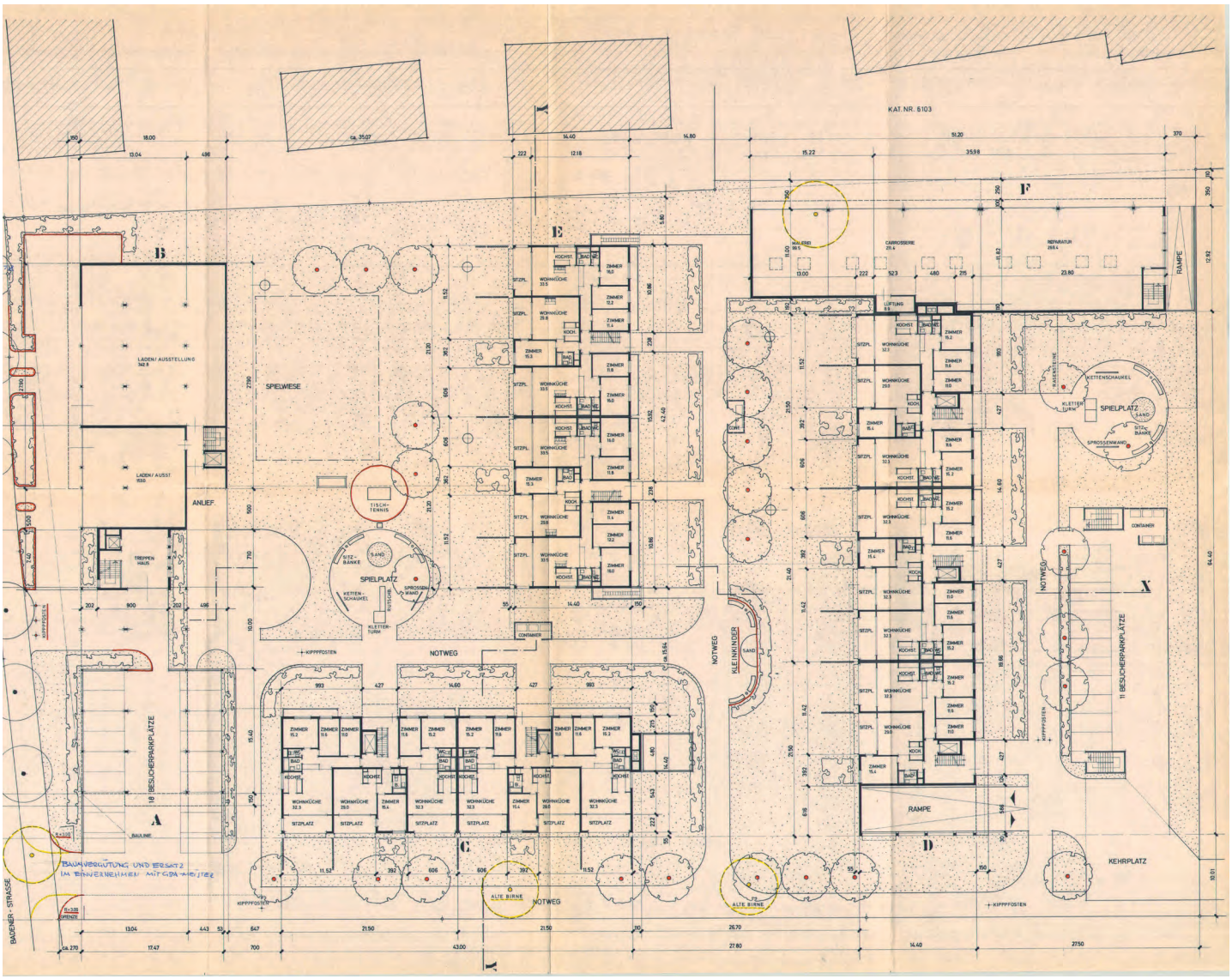
Nordwestfassade 1:300



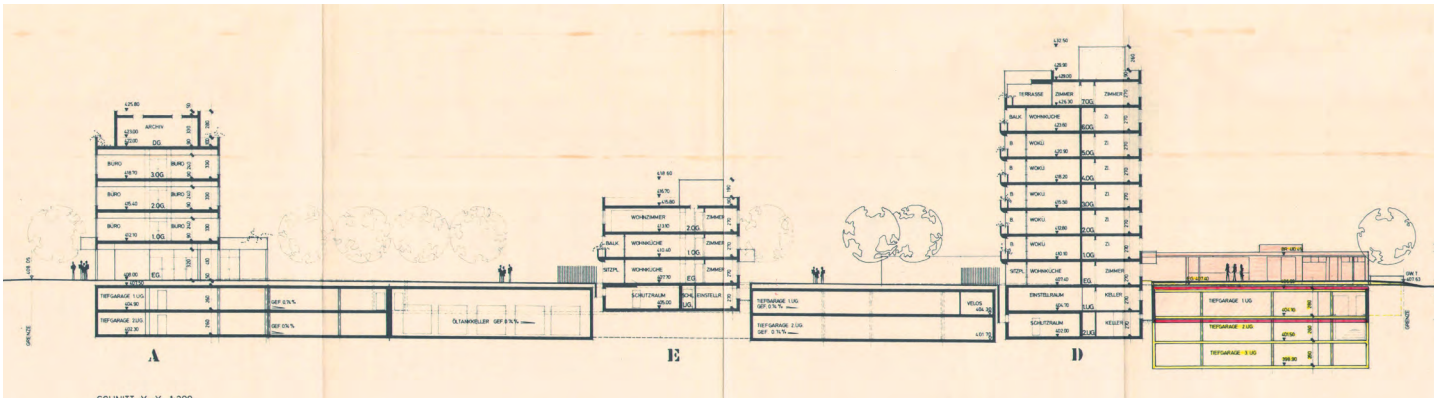
Querschnitt 1-1 M 1:300



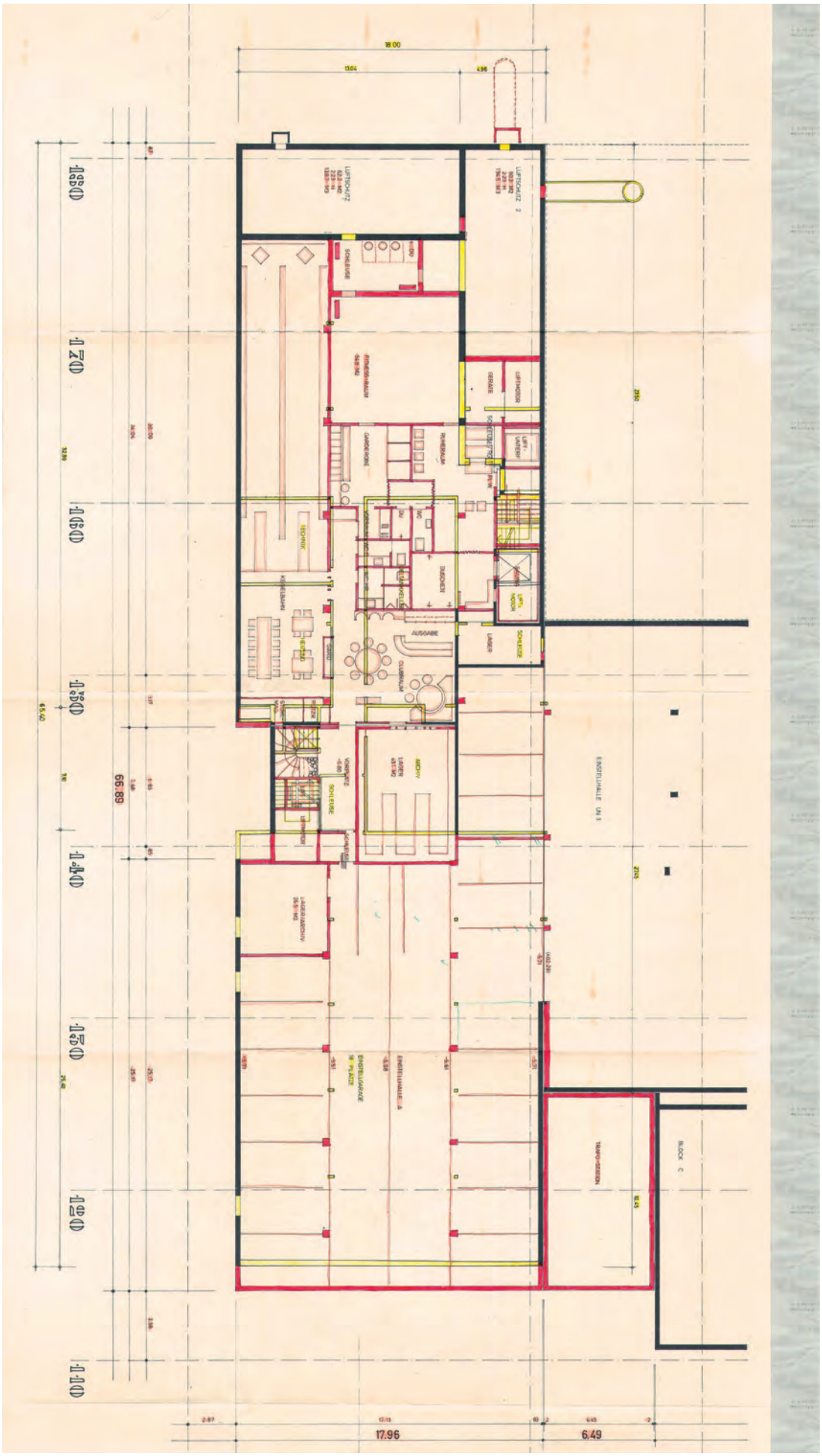
Querschnitt 2-2 M 1:300



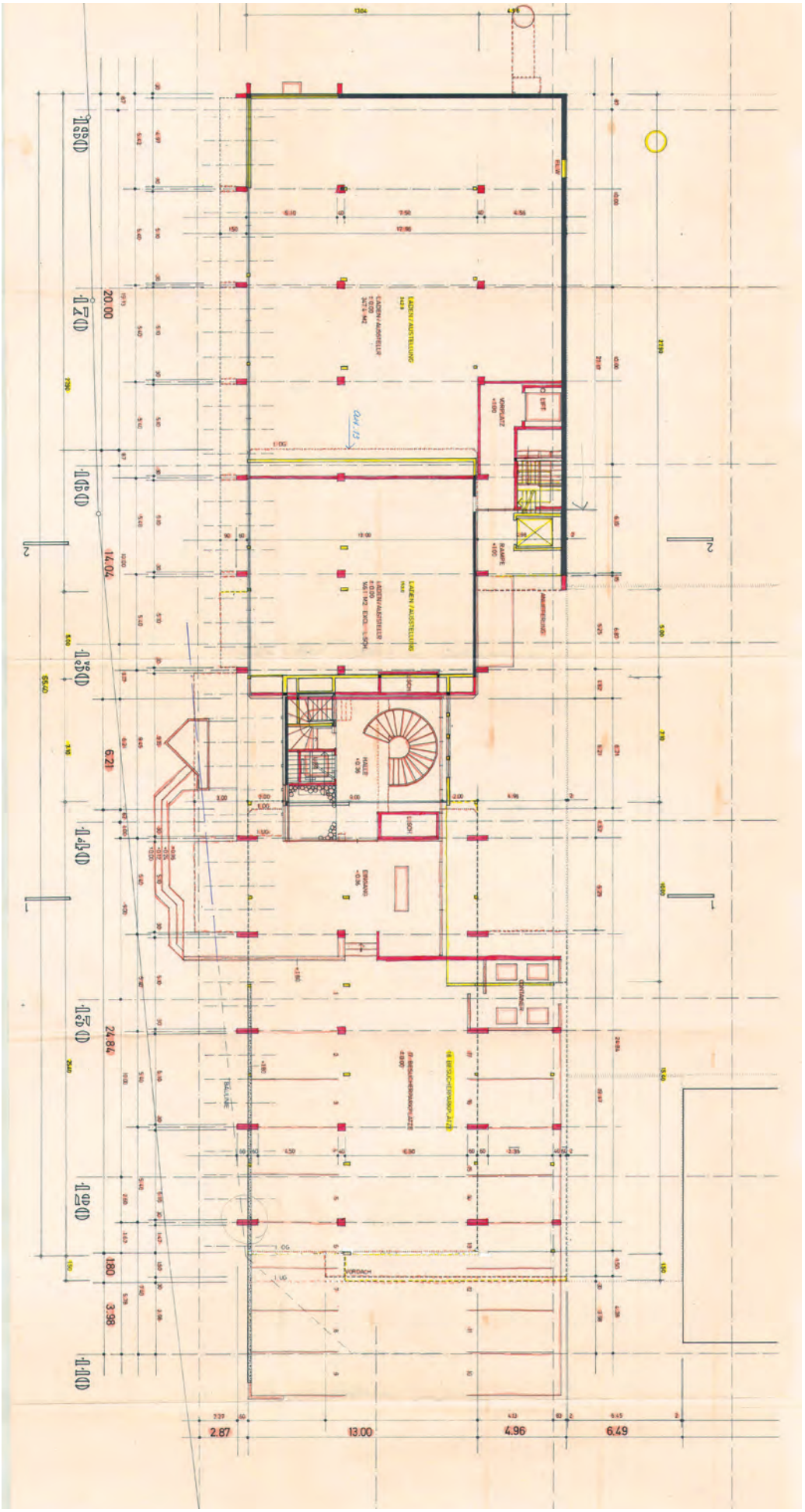
Erdgeschoss M 1:800



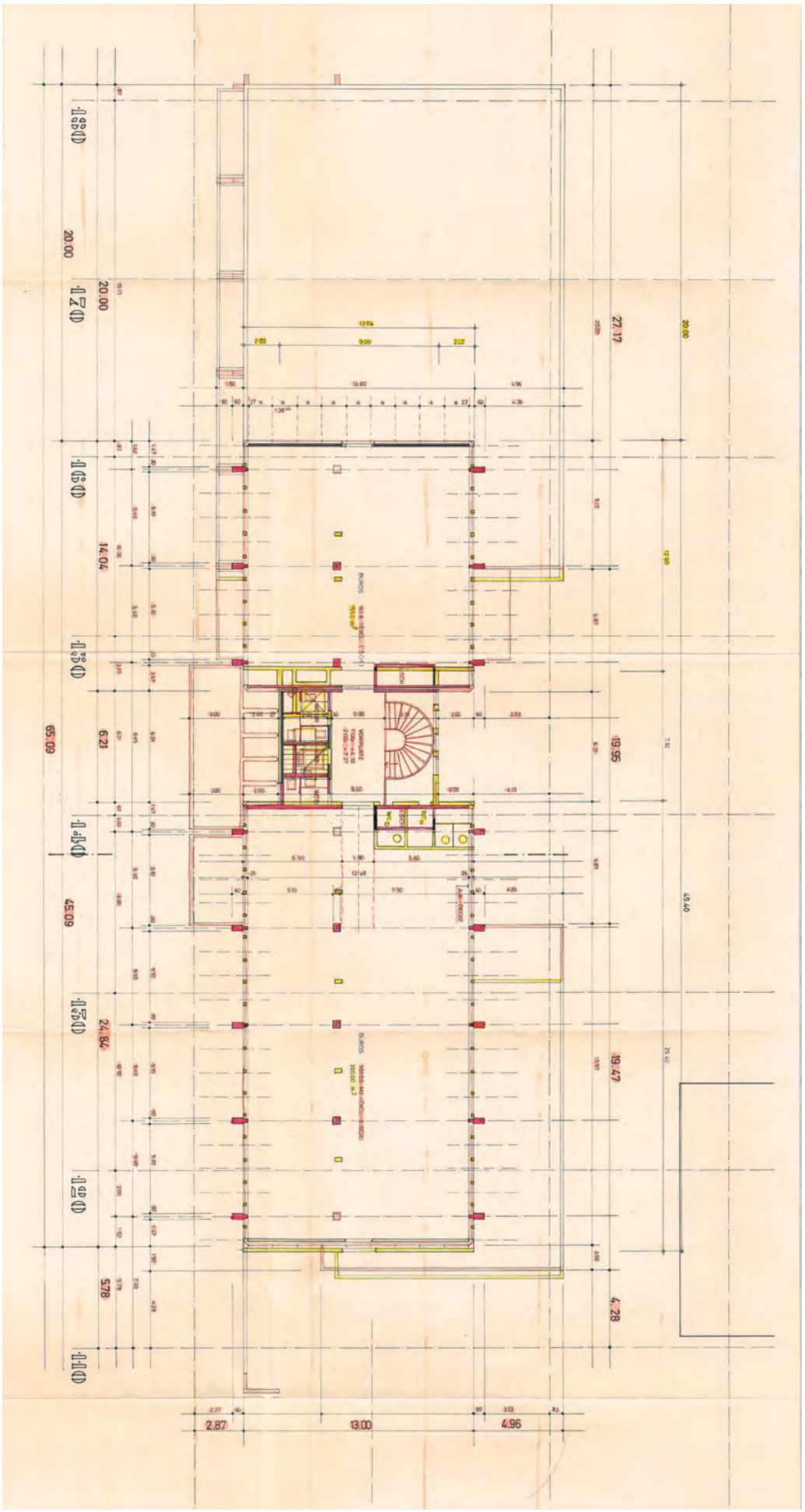
Querschnitt M 1:800



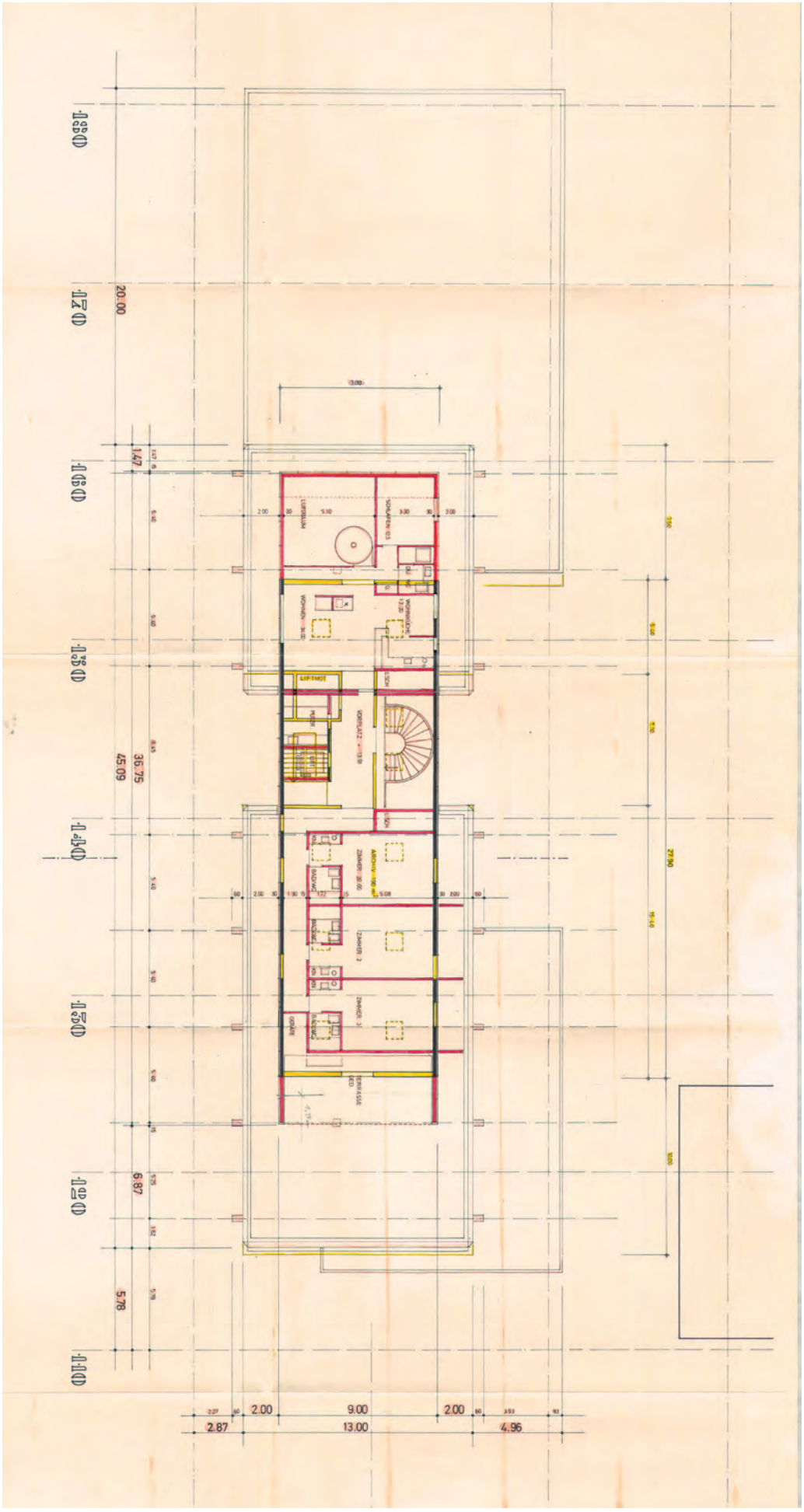
1. Untergeschoss M 1:300



Erdgeschoss M 1:300



1.+2. Obergeschoss M 1:300



Attikageschoss M 1:300

***Playtime*, Jacques Tati, Specta Films, Frankreich, 1967, © CEPEC/PANORAMIC**

RAUMPROGRAMM

BÜRO- UND WOHNHAUS MIT ÖFFENTLICHER ERDGESCHOSSNUTZUNG

Die Umnutzung, der Umbau bzw. die Erweiterung von bestehenden Bürogebäuden hat das Ziel, neben der heutigen Büronutzung ca. 50% Wohnnutzung und im Erdgeschoss zusätzlich öffentlich zugängliche Nutzungen zu integrieren.

Wohnen

Der Wohnungsspiegel ist frei wählbar zwischen Kleinwohnungen à 50 m2 bis zu max. Wohnungsgrössen von 140 m2.

2½-Zimmer-Wohnungen 50-70 m2
3½-Zimmer-Wohnungen 80-100 m2
4½-Zimmer-Wohnungen 100-120 m2
5½-Zimmer-Wohnungen 120-130 m2
Zu jeder Wohnung ist ein privater Aussenraum in Form eines Balkons, einer Loggia, eines Wintergartens oder „Jahreszeitenzimmers“ vorzusehen.

Bei den neuen Wohnungen liegt der Fokus ebenfalls auf der flexiblen Nutzbarkeit - z.B.:

- Zimmer und Wohnräume, die auch als Arbeitsräume für Home-Office genutzt werden können (Möglichkeit beachten, nicht nur der optisch, sondern auch der akustisch abtrennen zu können.)

- Schaltzimmer/Schaltstudios zwischen den Wohnungen, für Familienzuwachs ebenso wie als Büros oder kleine Praxen verwendbar und vom Treppenhaus her separat zugänglich.

In den Wohnungen sind Stauflächen in Form von Abstellräumen oder Einbauschränken einzuplanen.
Zuteilung der Sanitärräume:
bis 3½-Zimmer: Bad/WC/Lavabo
ab 4½-Zimmer: Bad/WC/Lavabo + Dusche/WC/Lavabo
Küchenausstattung:
bis 3½-Zimmer: 4 Küchenelemente (Arbeitsfläche) + 2 Hochschränke
ab 4½-Zimmer: 5 Küchenelemente (Arbeitsfläche) + 2 Hochschränke

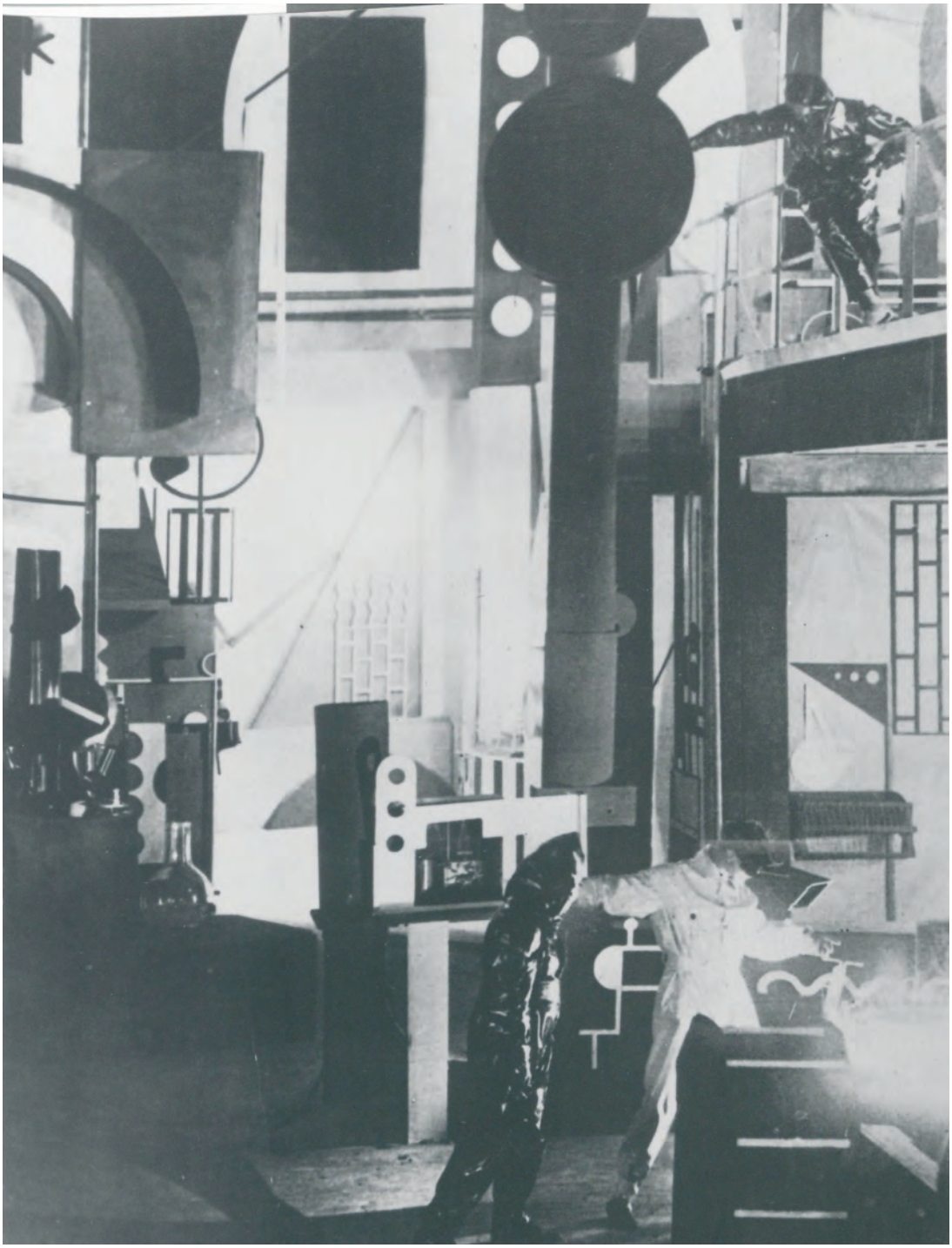
Die Wohnnutzung und die Büronutzung besitzen künftig je einen eigenen Eingangsbereich im Erdgeschoss, nach Möglichkeit auch separate Treppenhäuser und Lifte.

Büros

Die Büroflächen können wie im Bestand genutzt werden oder umgebaut werden.

Erdgeschossnutzungen

Läden, Cafés, Praxen, Gewerbe- oder auch Büroräume eignen sich für die Lage im Erdgeschoss. (Falls Wohnnutzungen bis ins Hochparterre oder Erdgeschoss gar hinunter reichen, sind sie idealerweise als zweigeschossige Maisonette-Wohnungen zu konzipieren sowie mit privaten Vorzonen/Vorgärten auszustatten.)



***L'Inhumaine*, Marcel L'Herbier, Cinégraphic, Frankreich, 1924**

REFERENZBAUTEN

UMNUTZUNGEN

50 **HS 20**

Büros zu Wohnungen

Lyoner Strasse 19, Frankfurt am Main

Bestand / Umnutzung

Nutzung: **Büro / Wohnen**
Baujahr: **ca. 1967 / 2010**
Architektur: **Unbekannt / Stefan Forster Architekten**

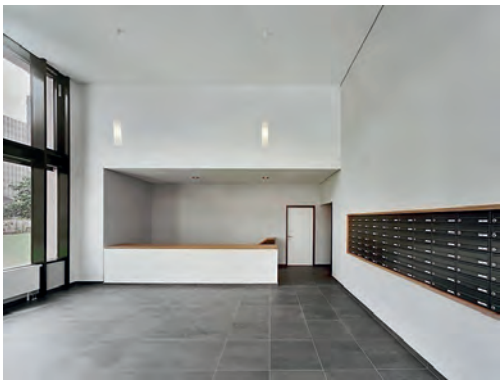
Bestand

Umbau

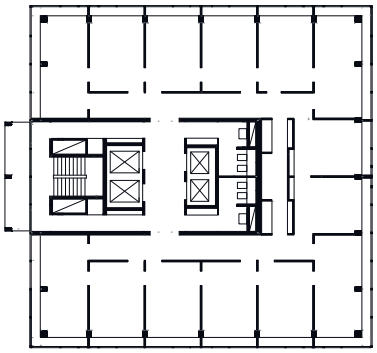
Bestand

Umbau

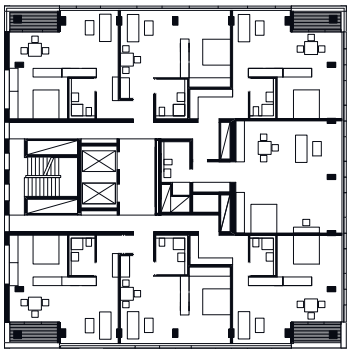
Bestand



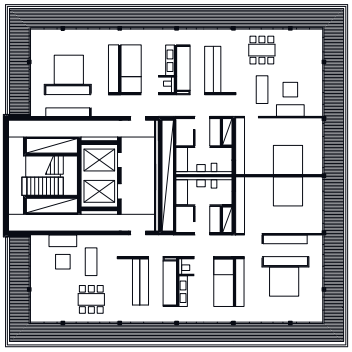
Umbau



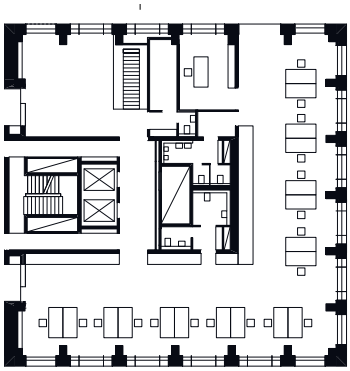
Regelgeschoss Bestand



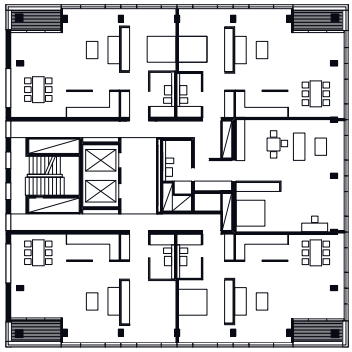
3.–10. Obergeschoss



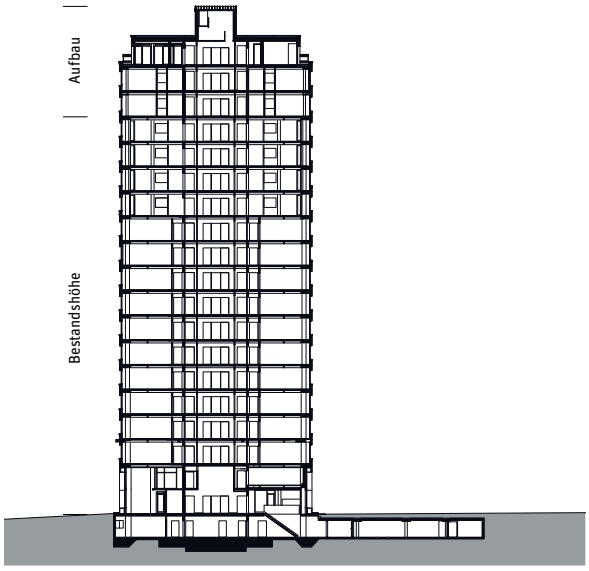
Penthouse

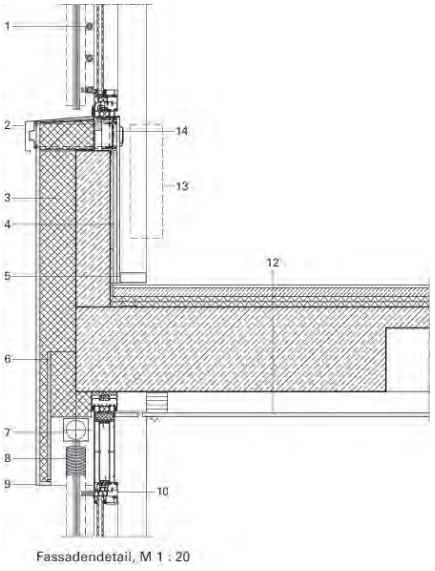


Erdgeschoss



11.–14. Obergeschoss





Fassadendetail, M 1 : 20

Santifaller, Enrico: „Apartmenthaus Lyonerstrasse 19“ **in:** Bauwelt 20/2010, S. 20-23

Santifaller, E: „Traditionspflege im neuen Gewand Wohnhochhaus Lyoner Straße“, **unter:** https://www.dbz.de/ausgaben/dbz_2014-01_1858916.html (12.08.2020)

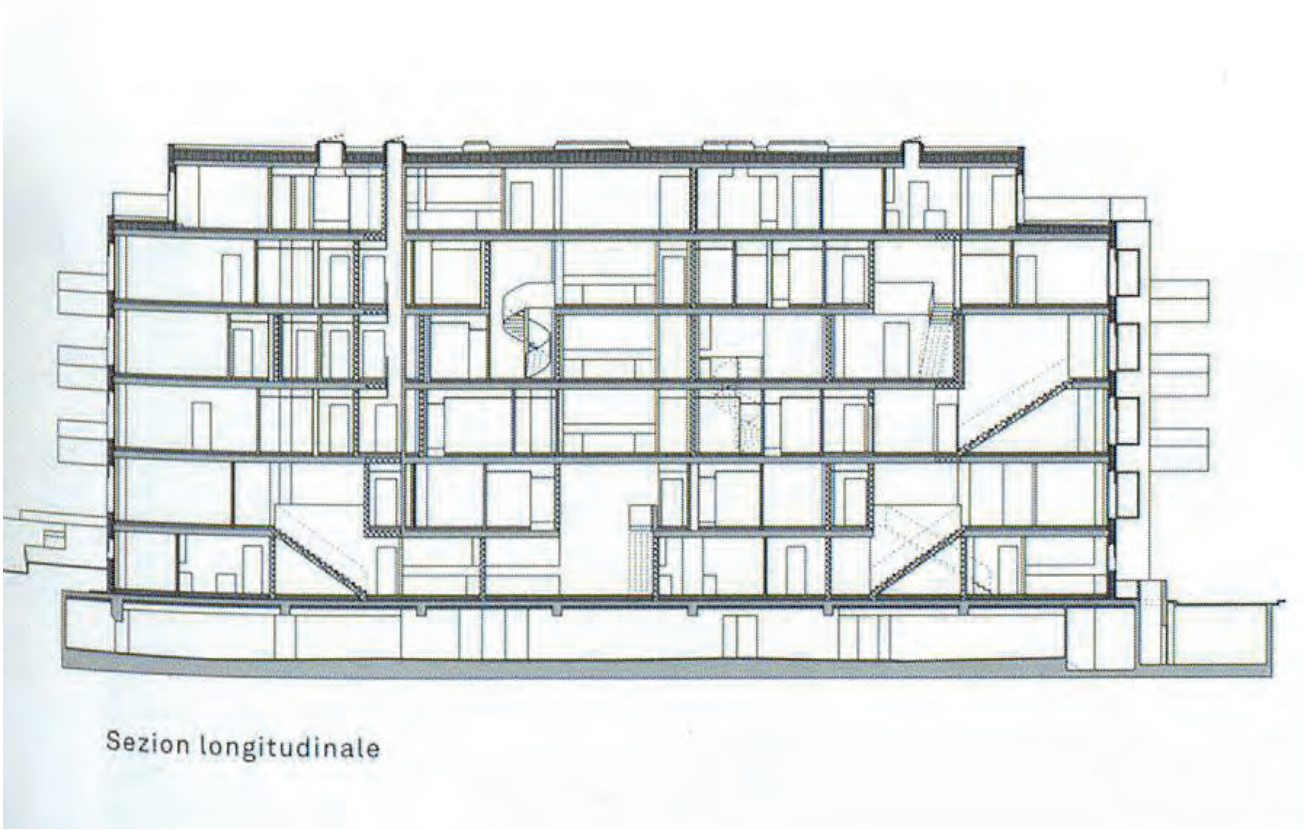
Habsburgstrasse, Zürich

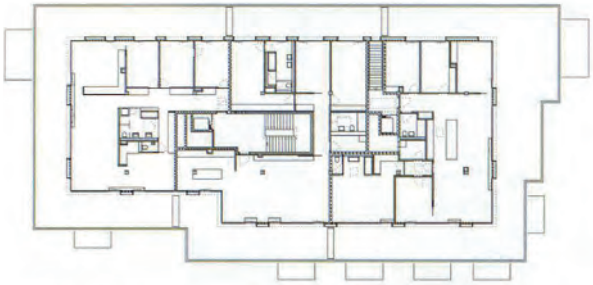
Bestand / Umnutzung

Nutzung: **Büro / Wohnen**
Baujahr: **1970 / 2007 - 10**
Architektur: **Unbekannt / EM2N**

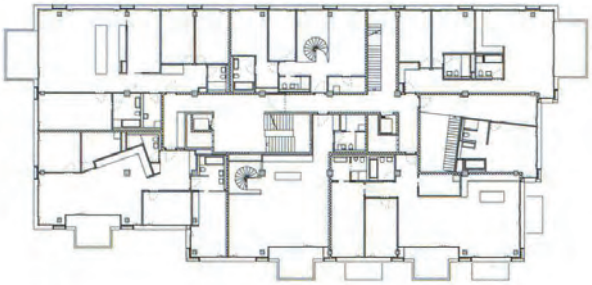
Bestand

Umbau



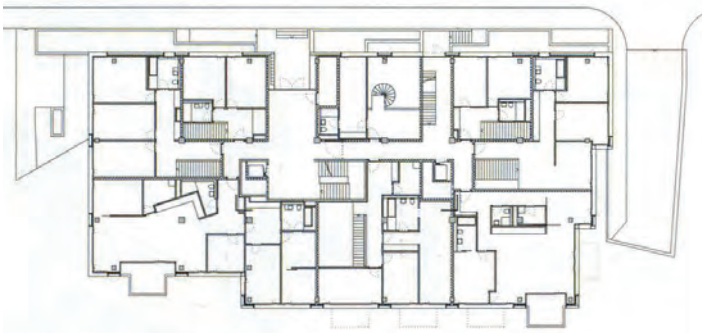


Pianta piano attico



Pianta terzo piano

Pianta primo piano



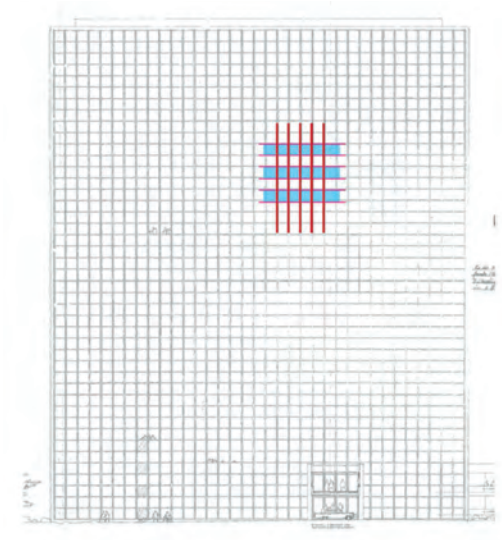
Pianta piano terra

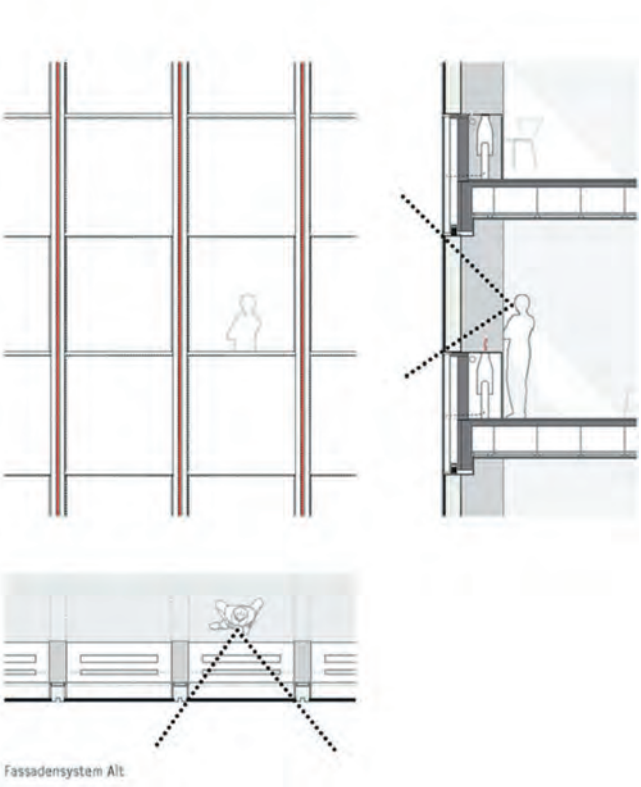
EM2N: „Riusare, da uffici ad abitazioni a Zurigo“, **in**: Archi, 6/2011, S.40-43

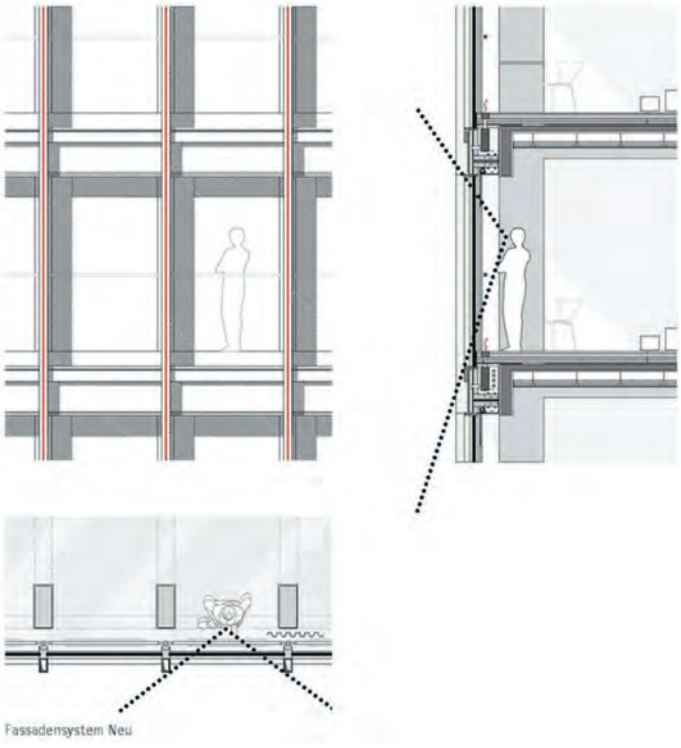
Siemenshochhaus, München (Projekt)

Bestand / Umnutzung

Nutzung: **Büro / Wohnen**
Baujahr: **1959 - 1962 / 2015**
Architektur: **Hans Maurer / Meili, Peter Architekten**







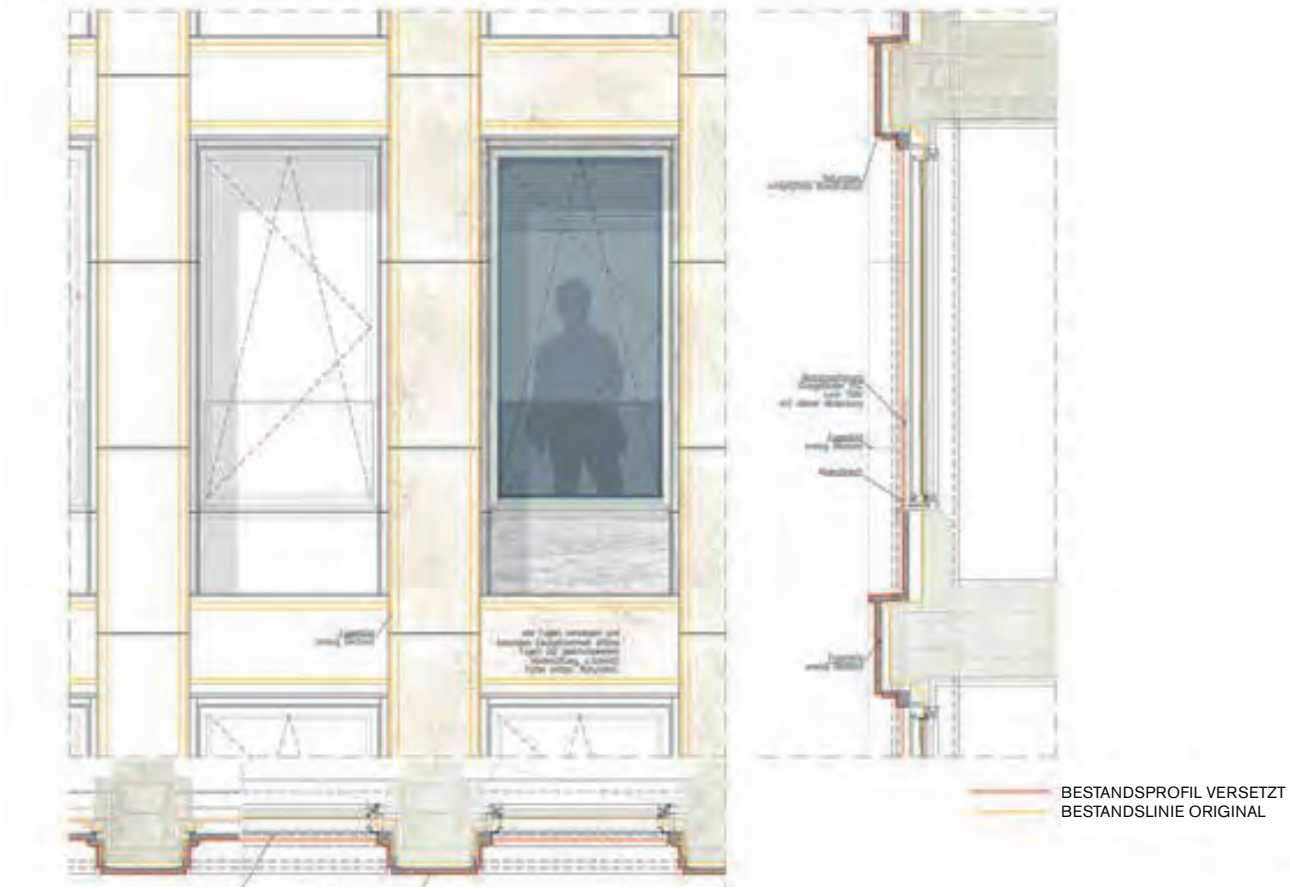
Granada, Glaspalast (Erlangen), wikipedia.org, Lizenz : CC BY-SA 4.0 (12.08.2020)

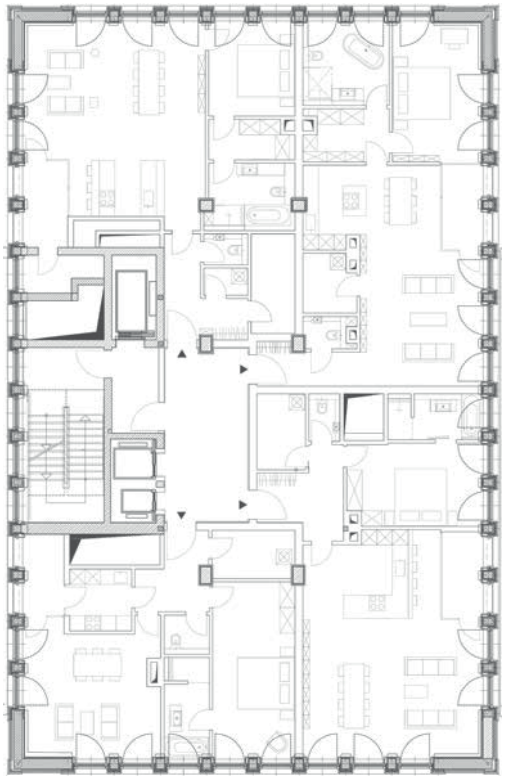
Meili, Peter Architekten, „Hochhaus an der Baierbrunner Strasse“, **unter:** meilipeter.de (12.08.2020)

Gerling Hochhaus, Köln

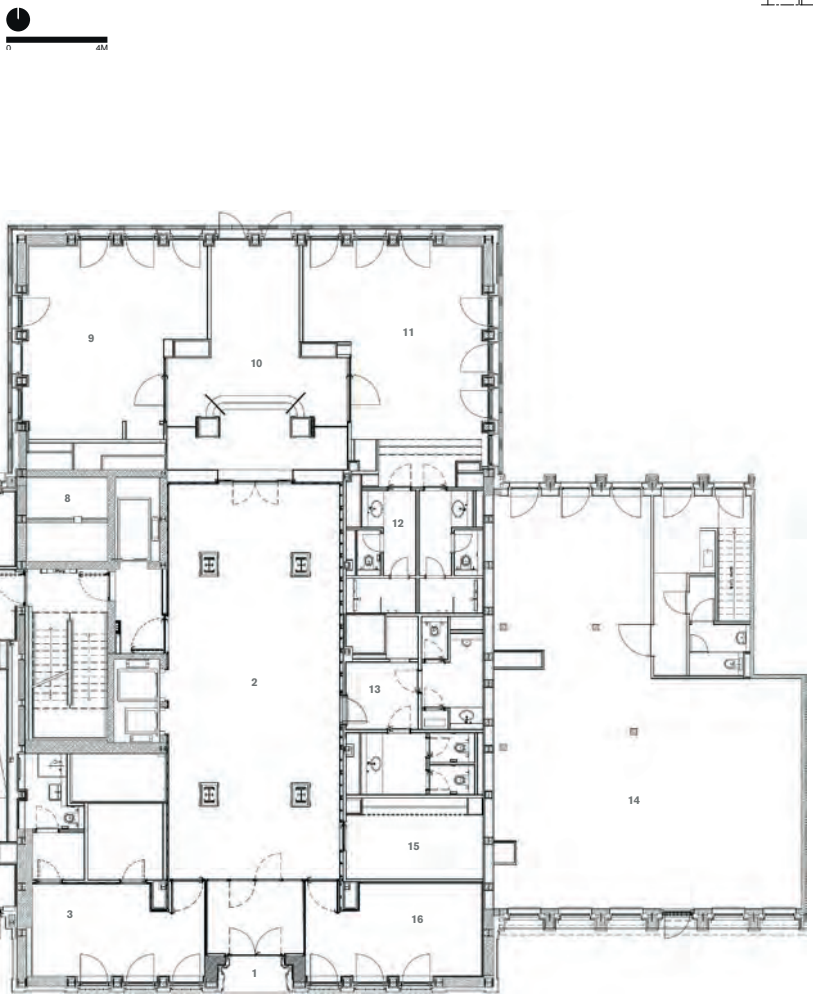
Bestand / Umnutzung

Nutzung: **Büro / Wohnen**
Baujahr: **1949-53 / 2007-16**
Architektur: **Helmut Hentrich, Hans Heuser / KSG Architekten**

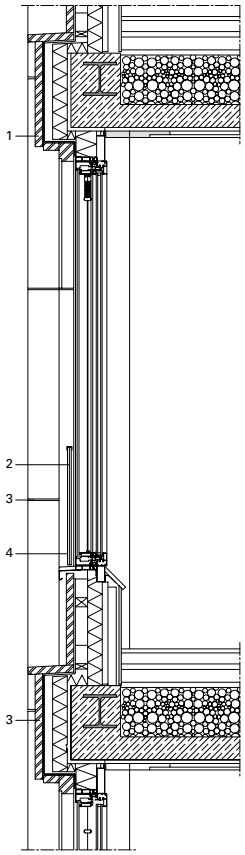




GRUNDRISS DRITTES OBERGESCHOSS



GRUNDRISS ERDGESCHOSS



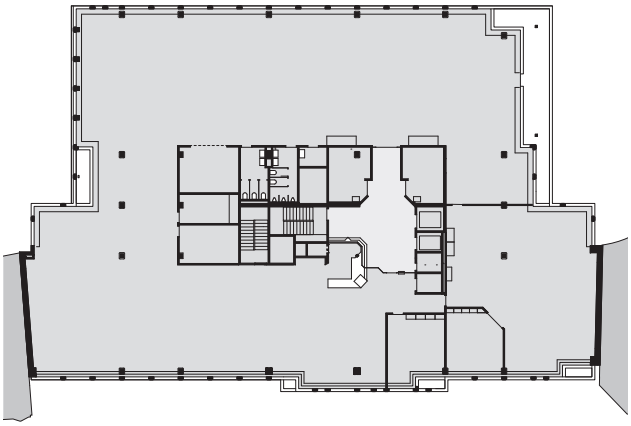
Winterhager, Uta: „Verdeckte Moderne. Gerling Hochhaus, Köln“, **in:** DBZ 12/2016, S. 28-33

Schürkamp, Bettina: „Die Stadt und der Mensch. Wohnen zwischen Zeit und Raum“, **in:** domus 025/2017, S. 82-89

Gartenstrasse, St. Gallen

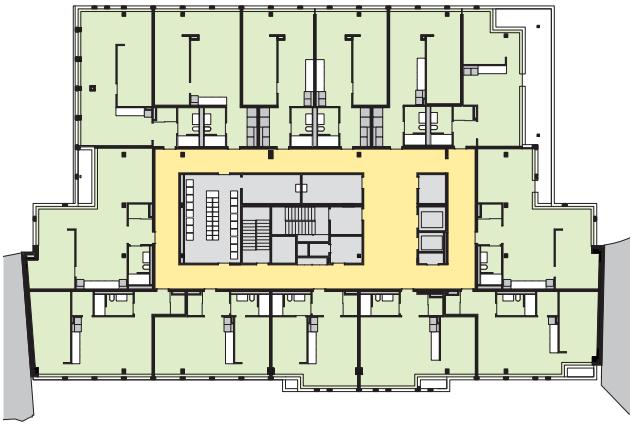
Bestand / Umnutzung

Nutzung: **Büro / Wohnen**
Baujahr: **1980 / 2014 - 16**
Architektur: **Unbekannt / Bollhalder Eberle Architektur**



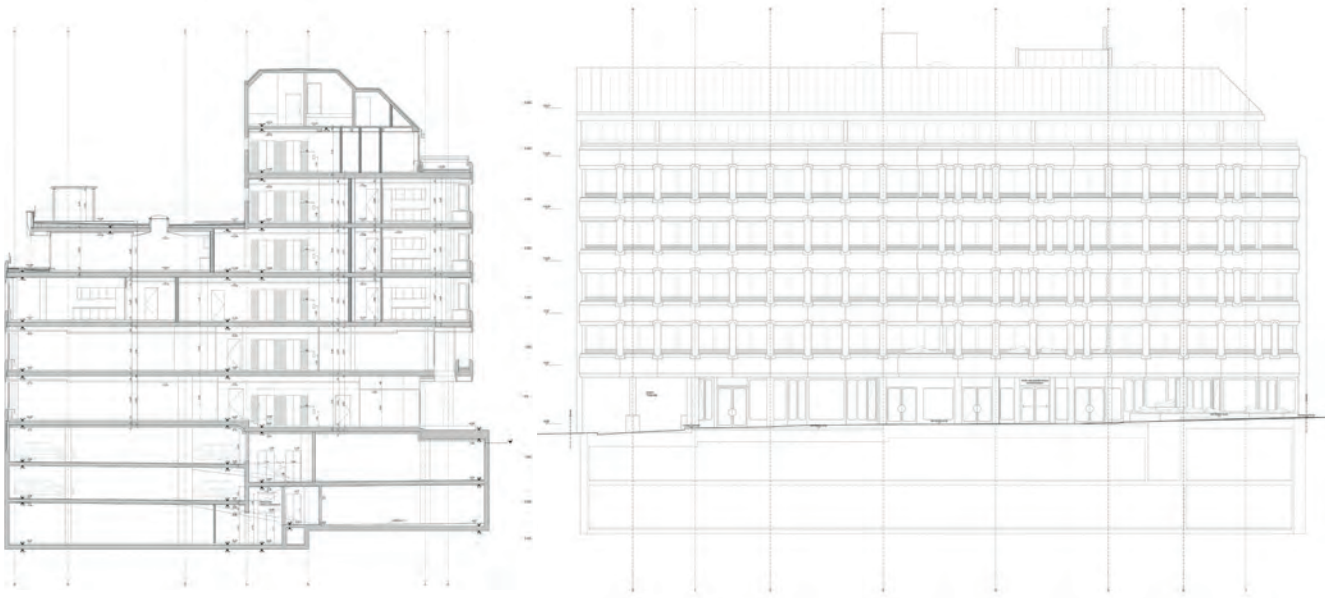
2. Obergeschoss vor dem Umbau.

Bestand



2. Obergeschoss: Der Korridorring erschliesst die Wohnungen.

Umbau



Bollhalder Eberle Architektur, „Umbau Haus Gartenstrasse 8“, **unter:** bollhalder-eberle.ch (12.08.2020)

Huber, Werner: „Hausmetamorphosen“, **in:** Hochparterre 10/17, S. 58

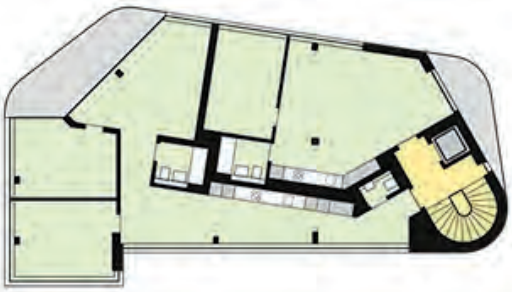
Oberstrasse, Zürich

Bestand / Umnutzung

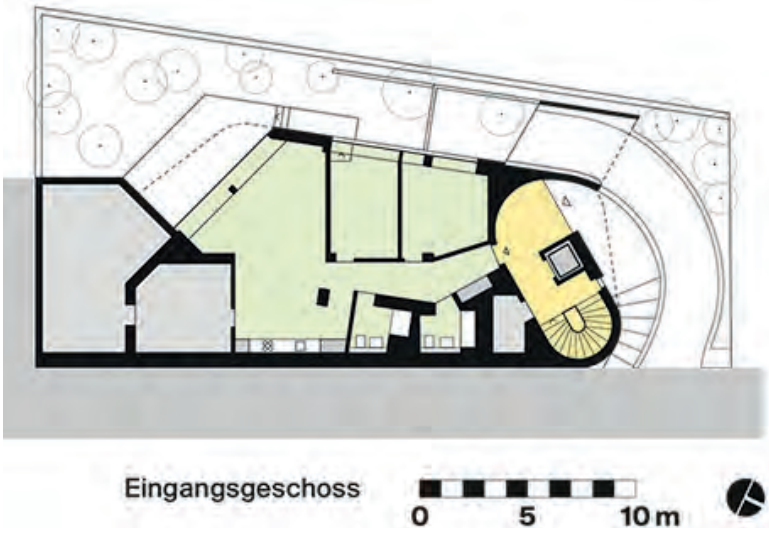
Nutzung: **Büro / Wohnen**
Baujahr: **1971 / 2016**
Architektur: **Werner Stücheli / KEN Architekten**

Bestand

2. Obergeschoss vor dem Umbau.



2. Obergeschoss

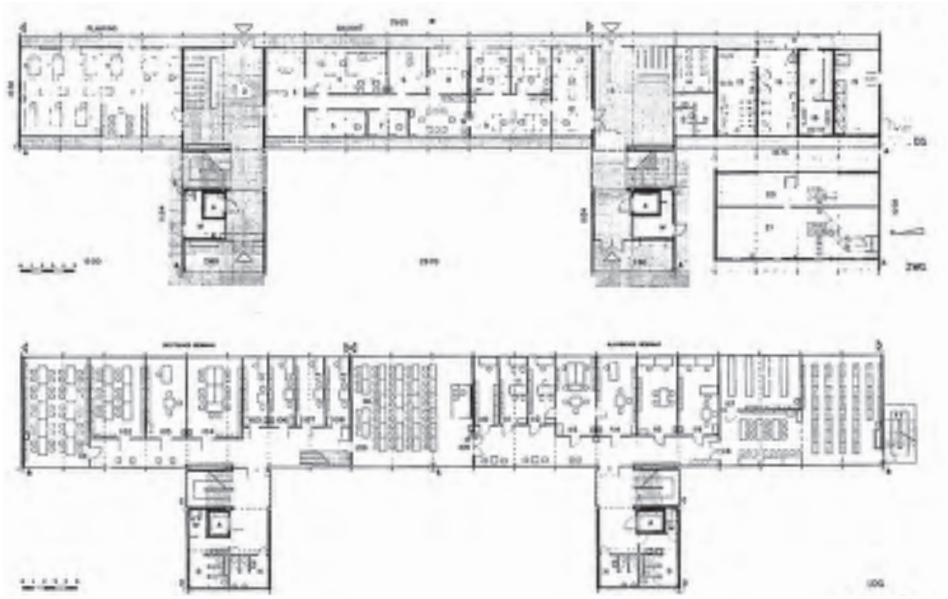


Ken Architekten, „Kontinuum“, **unter:** ken-architekten.ch (12.08.2020)
Huber, Werner: „Hausmetamorphosen“, **in:** Hochparterre 10/17, S. 60

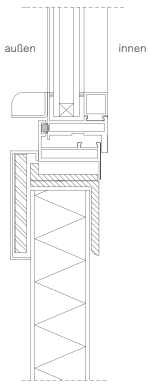
Philosophicum, Frankfurt am Main

Bestand / Umnutzung

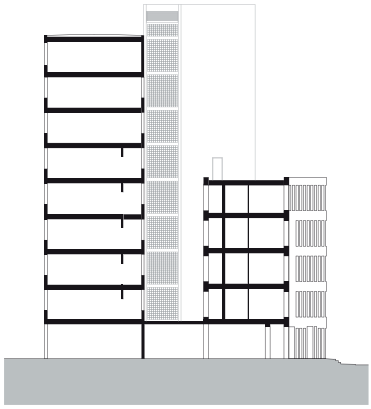
Nutzung: **Büro / Wohnen**
Baujahr: **1958 - 60 / 2014 - 17**
Architektur: **Ferdinand Kramer / Stefan Forster Architekten**

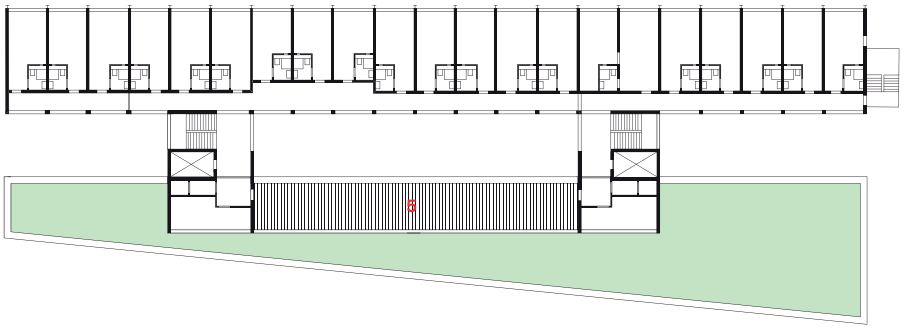


1960

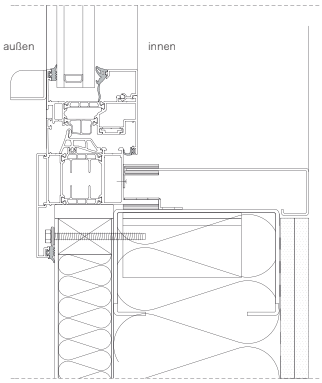


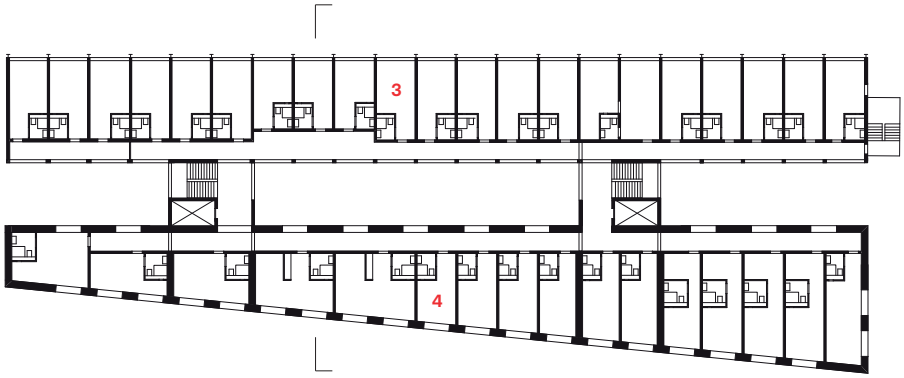
Bestand





2017





1	Kita
2	Café Kramer
3	Mikroapartments Altbau
4	Mikroapartments Anbau
5	Dachterrasse

Umbau

Kramer, Ferdidand u.A.: „Architektur Und Design : Ausstellung Im Bauhaus-Archiv, Museum Für Gestaltung“, Berlin 1982

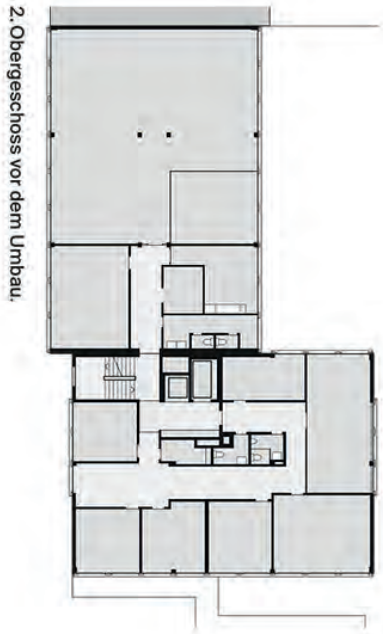
Enrico Santifeller: „Mikroapartments im Philosophicum“, **in:** Bauwelt 10/2017, S. 34-39

Bachmattstrasse, Zürich

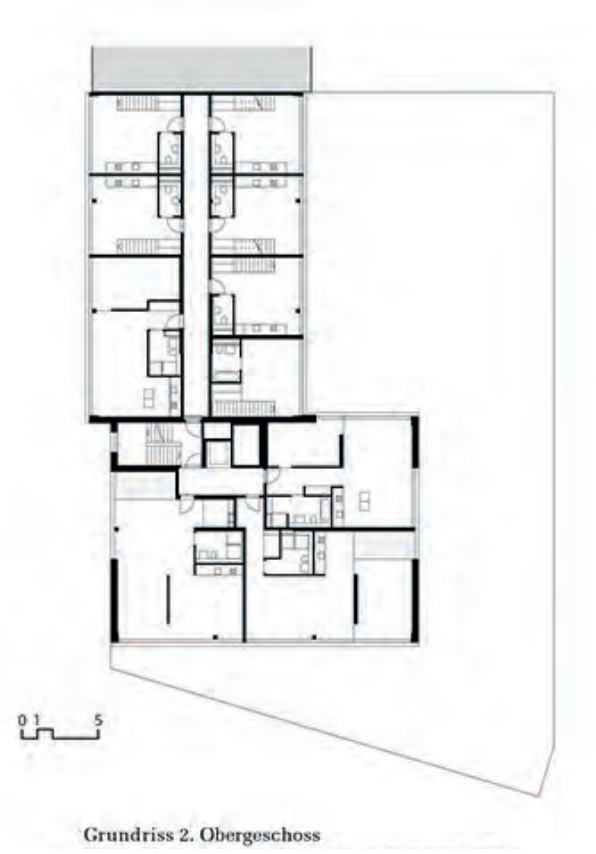
Bestand / Umnutzung

Nutzung: **Büro / Wohnen**
Baujahr: **1969 / 2014 - 17**
Architektur: **Rudolf Kuhn / ERP Architekten**

Bestand



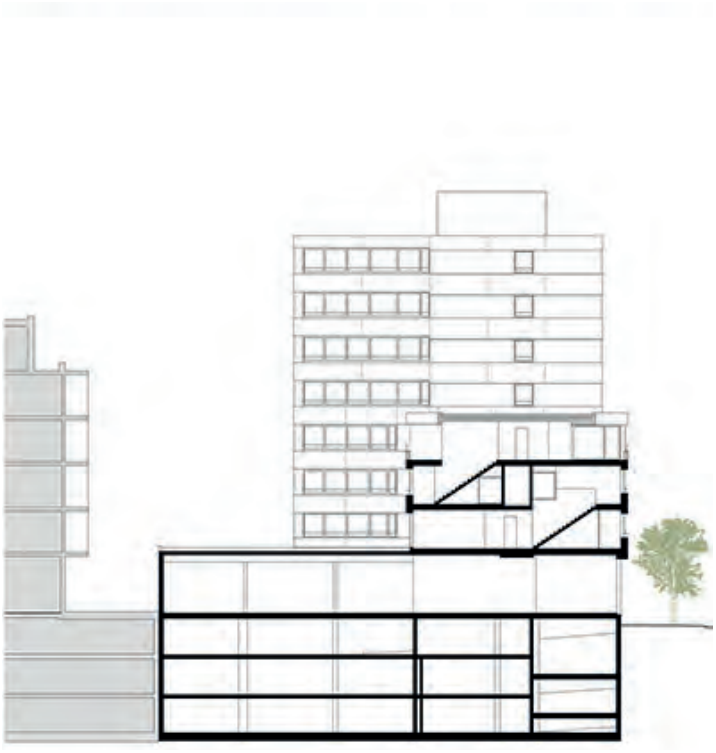
Bestand



Umbau

Grundriss 1. Obergeschoss

Grundriss 3. Obergeschoss



Umbau

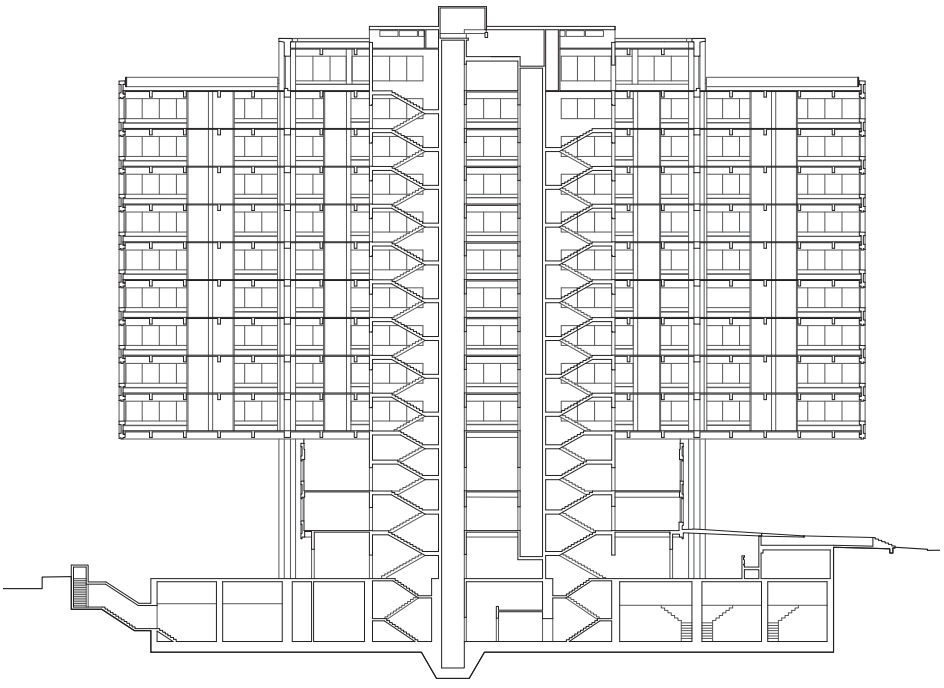
ERP Architekten, „Umnutzung Bachmattstrasse 59 Zürich", **unter:** erp-architekten.ch (12.08.2020)

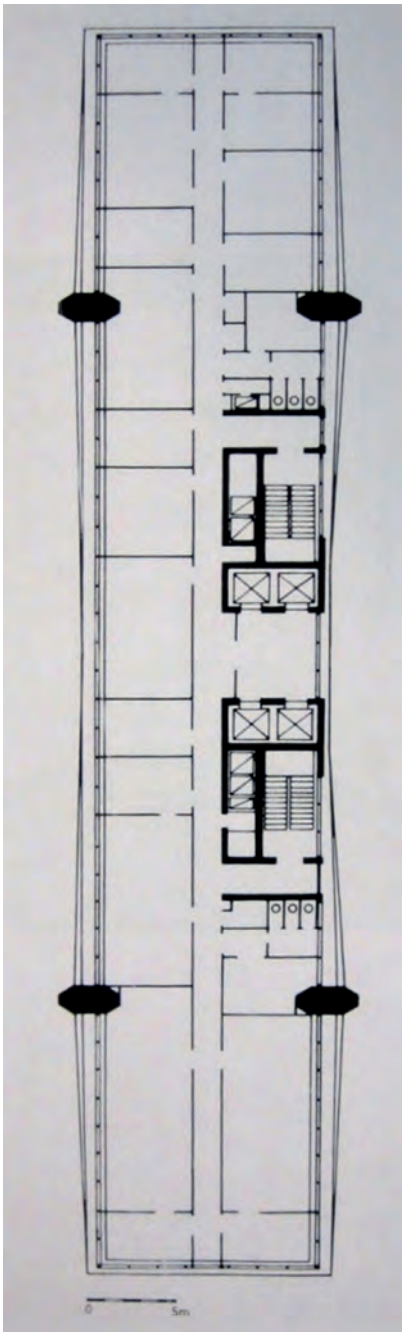
Huber, Werner: „Hausmetamorphosen", **in:** Hochparterre 10/17, S. 59

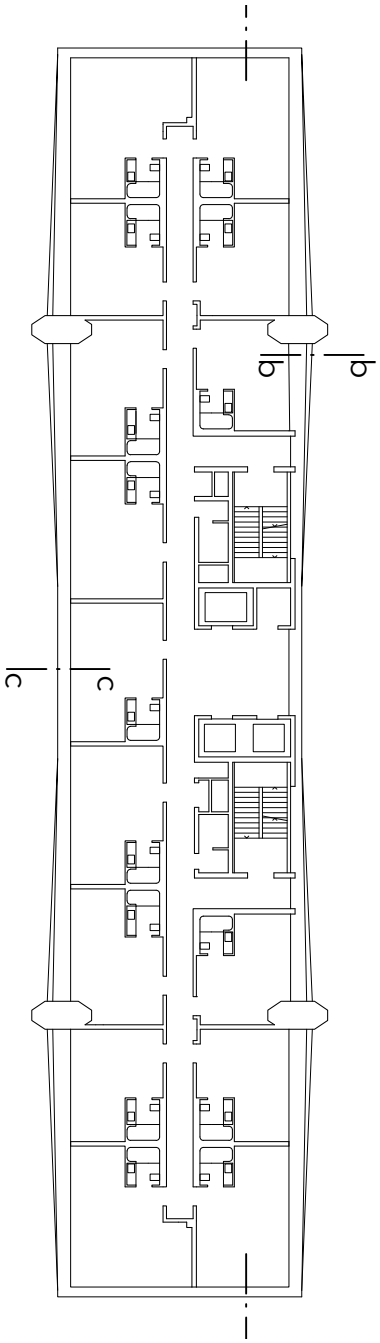
Philips-Haus, Wien

Bestand / Umnutzung

Nutzung: **Büro / Wohnen**
Baujahr: **1961 - 65 / 2018**
Architektur: **Karl Schwanzer / Joseph Weichenberger Architekten**





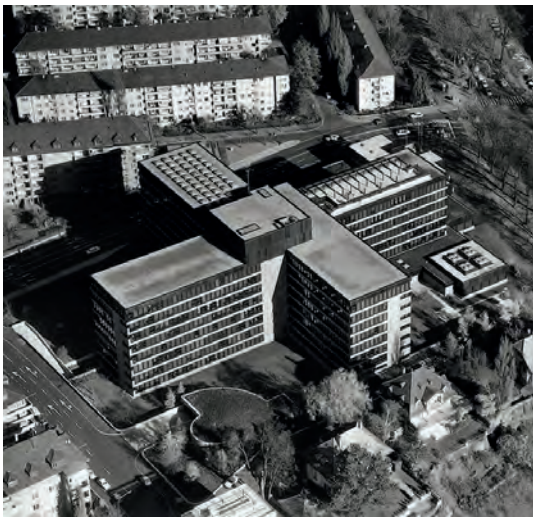


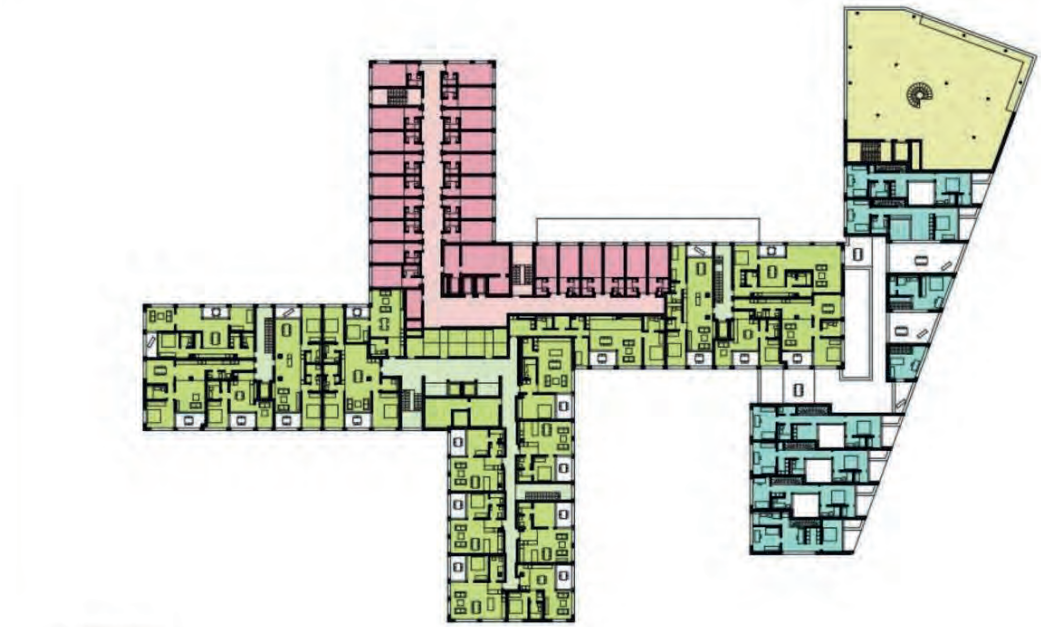
Flagner, Beatrix: „Serviertes Wohnen auf dem Wienerberg“, **in:** Bauwelt 7/2019, S. 42-45
JS: „Ingenieurbaukunst: Philips-Haus in Wien“, **in:** structure 02/2019, S. 6-7
„Teil 7 - Funktionale Belegung / Typologische Überlegungen“, **unter:** https://archineers.at/funktionale-belegung-typologische-ueberlegungen/ (12.08.2020)

Philips-Haus, Wien

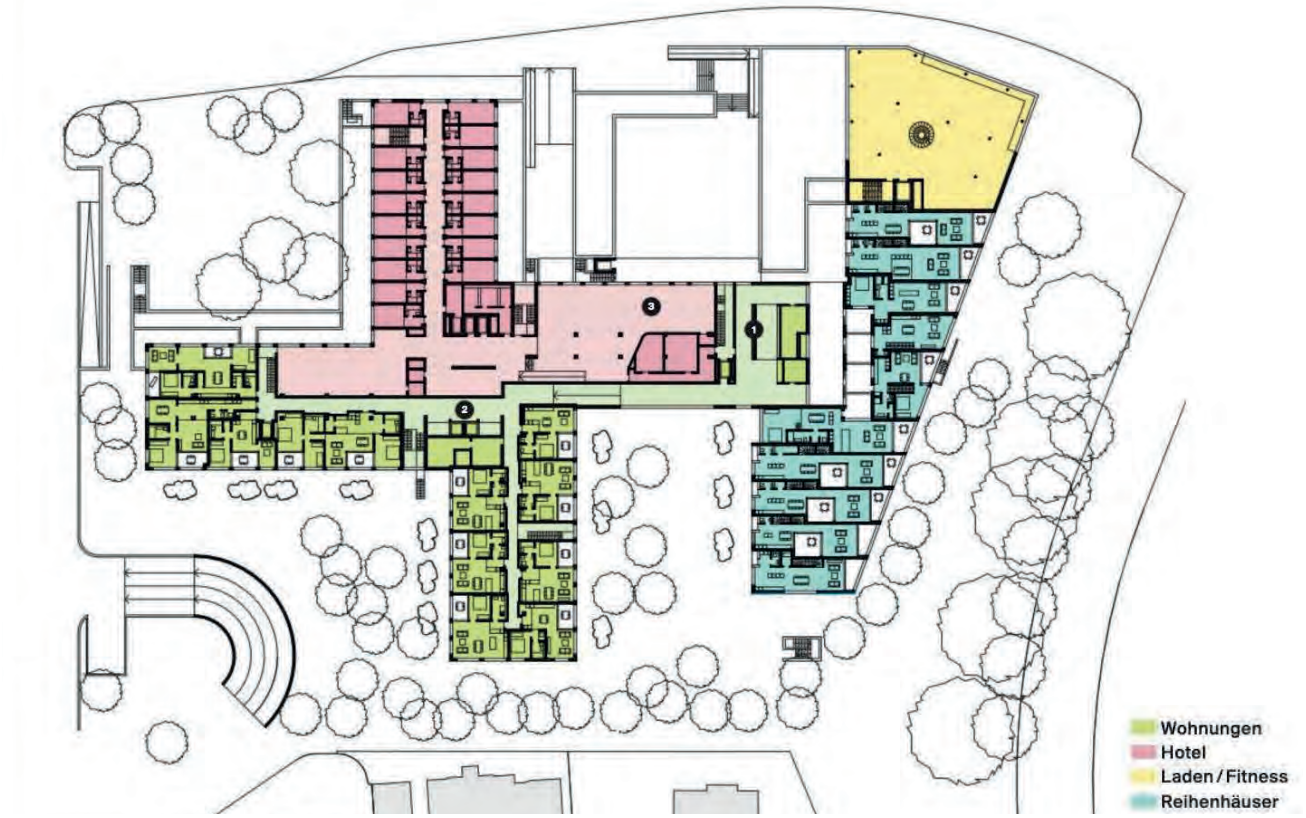
Bestand / Umnutzung

Nutzung: **Post / Wohnen und Hotel**
Baujahr: **1956-1970 / 2017-20**
Architektur: **Theo Hotz Partner / Theo Hotz Partner und Marazzi + Paul Architekten**





1. Obergeschoss



Erdgeschoss

Theo Hotz Partner, „PTT Bern" + „Schönburg/PTT, Bern", **unter:** theohotz.ch (12.08.2020)
Huber, Werner: „Wohnungen mit Aussicht statt Büros mit Beamten", **in:** Hochparterre 8/20, S. 22-25

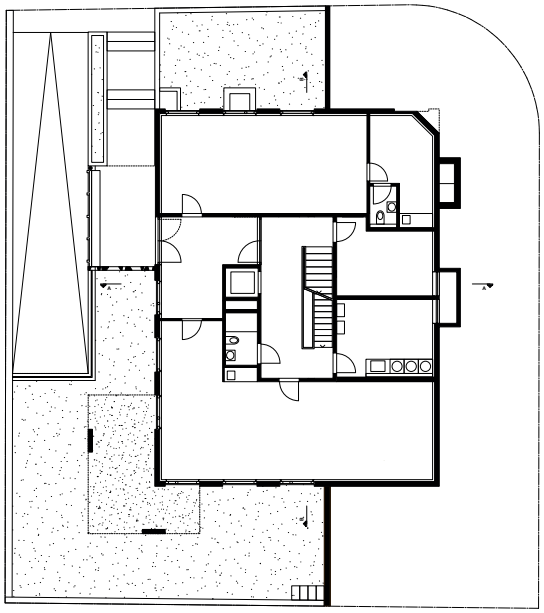
Sophienstrasse, Zürich

Bestand / Umnutzung

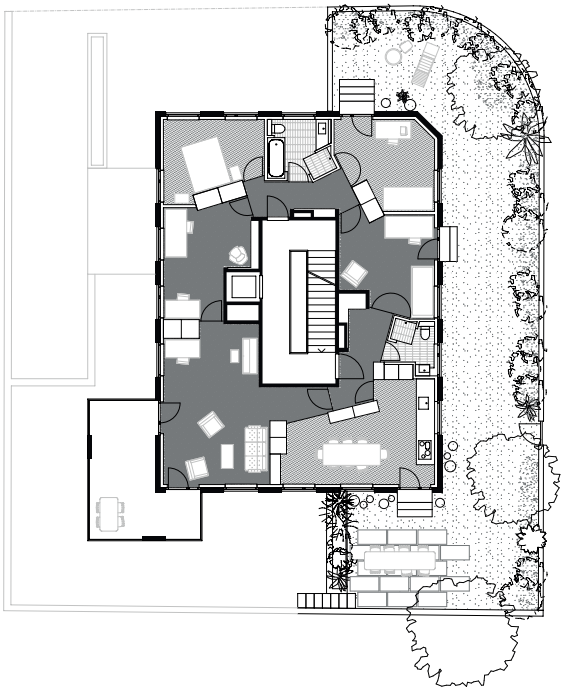
Nutzung: **Büro / Wohnen**
Baujahr: **1965/ 2019-20**
Architektur: **Architekten Kuhn + Stahel / Roider Giovanoli Architekten, Barbara Neff, Jolles Architekten, Evelyn Enzmann Bauleitung Morris Enzmann und Andrea Giger**

Bestand

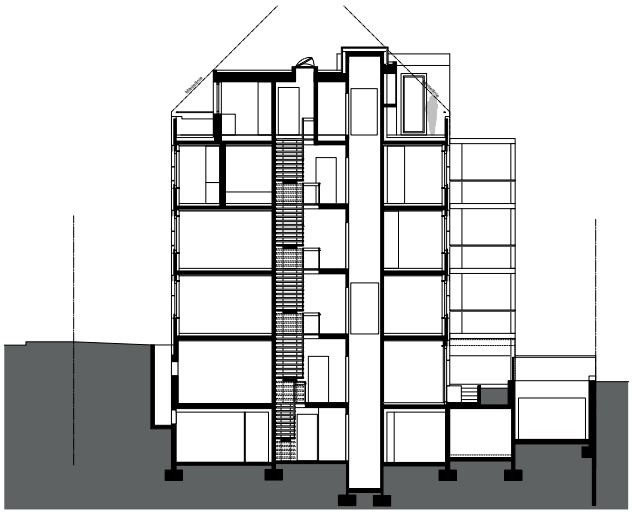
Umbau



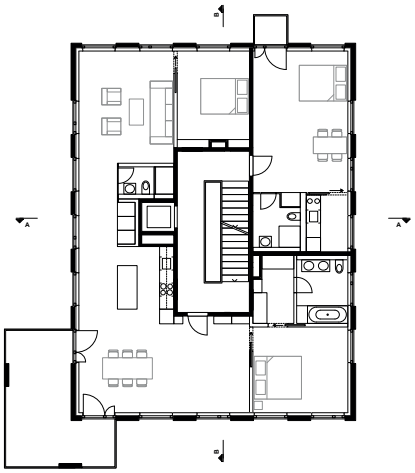
Erdgeschoss

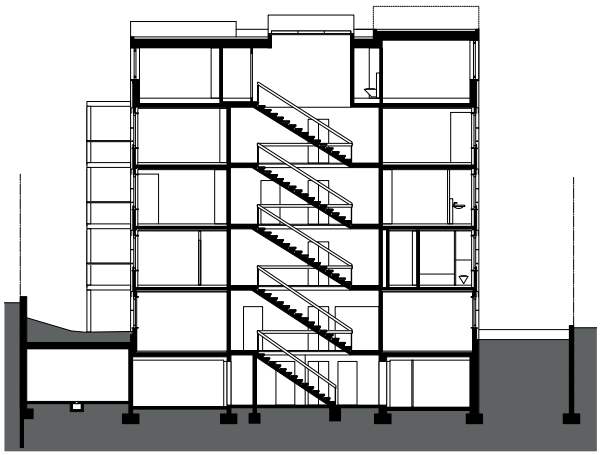


1. Obergeschoss
Innenausbau: Roider Giovanoli Architeken

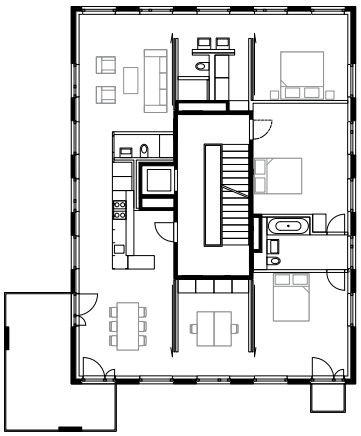


Dachgeschoss
Innenausbau: Evelyn Enzmann





3. Obergeschoss
Innenausbau: Jolles Architekten



2. Obergeschoss
Innenausbau: Barbara Neff

Umbau Sophienstrasse, Zürch Enzmann Fischer Partner AG

Transformation anderer Gebäudetypen

Wohn- und Atelierhaus Zypressenstrasse, Zürich

Bestand / Umnutzung

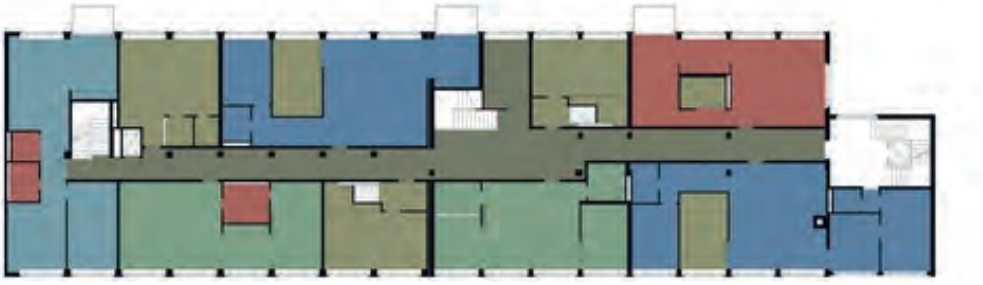
Nutzung: **Industriegebäude / Wohnen und Atelier**
Baujahr: **ca. 1950 / 1994-97**
Architektur: **Unbekannt / Meili Peter Architekten**

Bestand

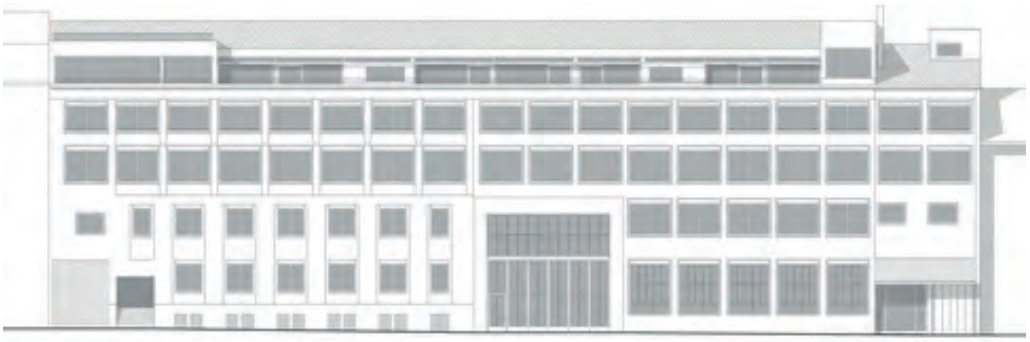
Umbau

Dachgeschoss

3. Obergeschoss



2. Obergeschoss



Bestand

Umbau

Meili, Peter Architekten, „Wohn- und Atelierhaus, Zypressenstrasse Zürich“, **unter:** meilipeterpartner.ch (25.08.2020)

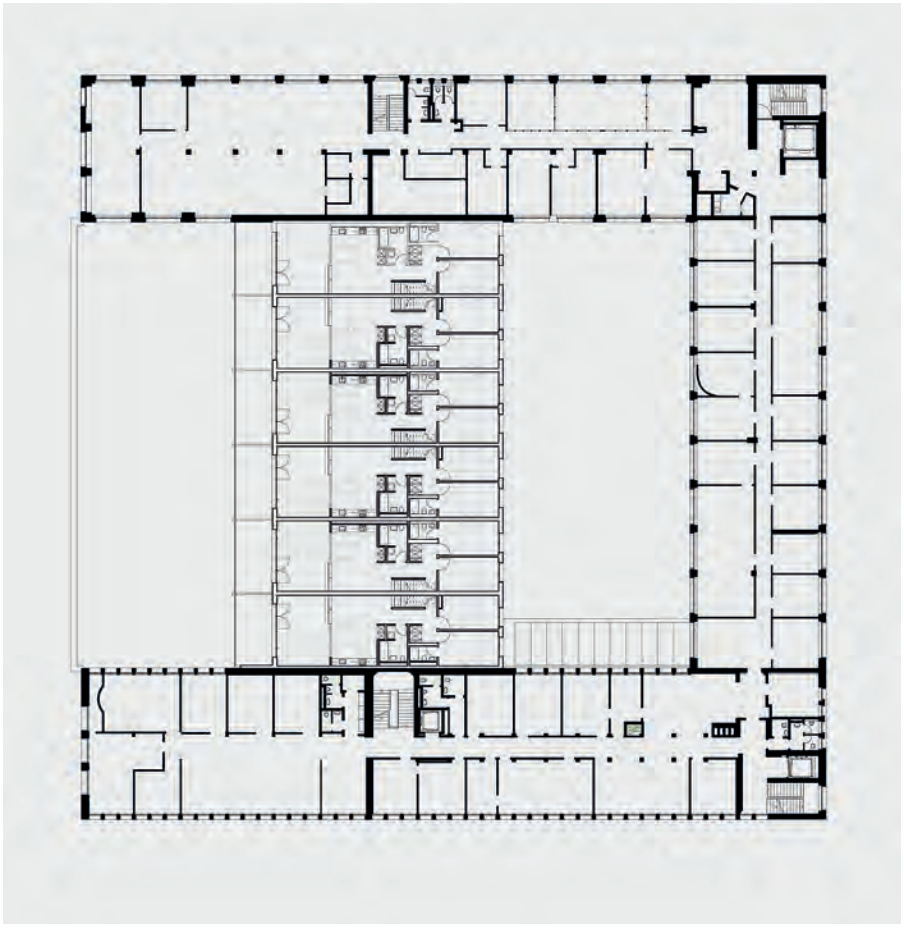
Wallisellenstrasse, Zürich

Bestand / Umnutzung

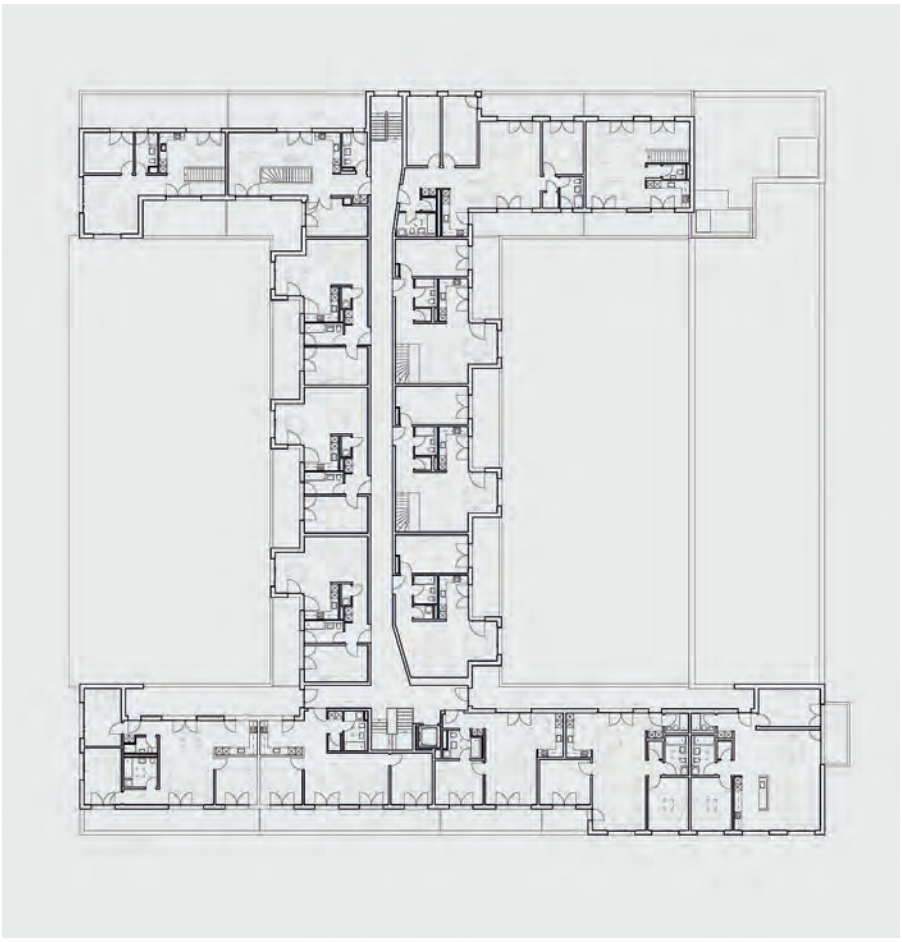
Nutzung: **Industriegebäude / Wohnen**
Baujahr: **ca. 1950 / 2012-13**
Architektur: **Unbekannt / BUR Architekten**

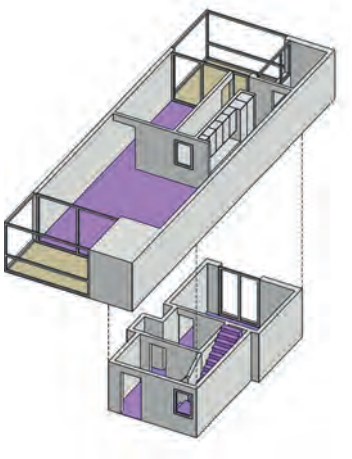
Bestand

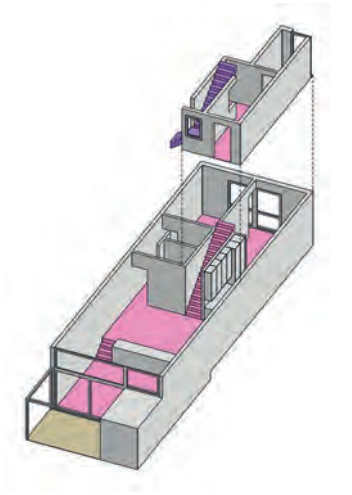
Umbau



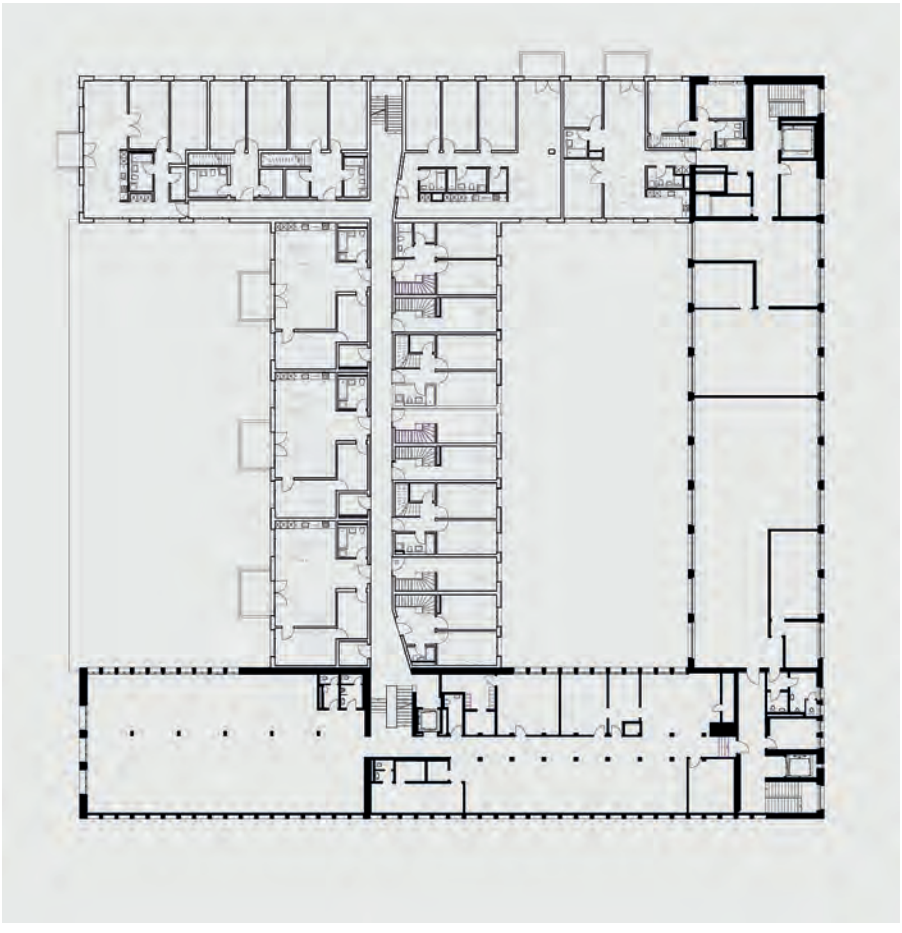
1. Obergeschoss







Dachgeschoss



2. Obergeschoss

BUR Architekten, „Aufstockung Wohnungen Wallisellenstrasse“, **unter:** burarchitekten.ch (12.08.2020)
Kanton St.Gallen, „Beispielsammlung qualitätsvolles bodensparendes Bauen / AREG 2018. Ergänzungsbau Gewerbehaus in Zürich“, **unter:** sg.ch (12.08.2020)

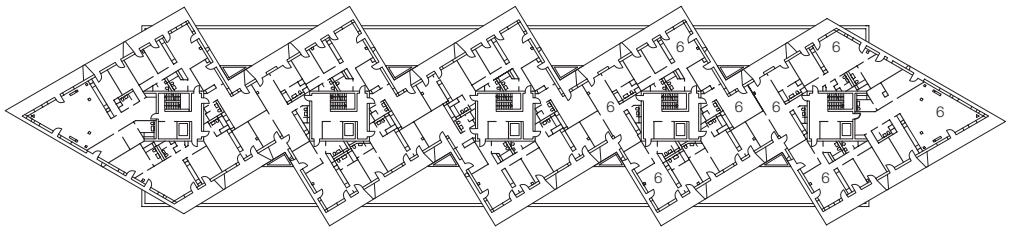
Dreispitz, Basel

Bestand / Umnutzung

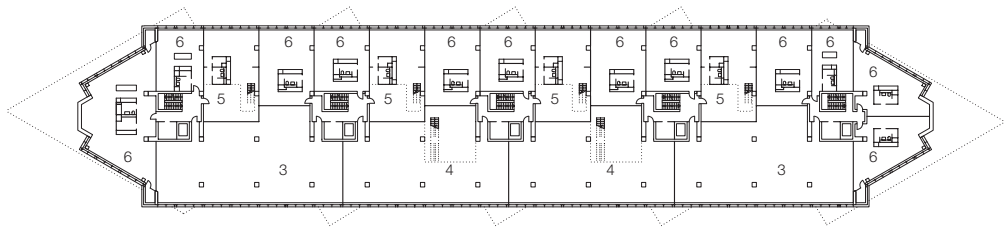
Nutzung: **Industriegebäude / Wohnen**
Baujahr: **ca. 1960 / 2012-13**
Architektur: **Unbekannt / BIG Architekten**

Bestand

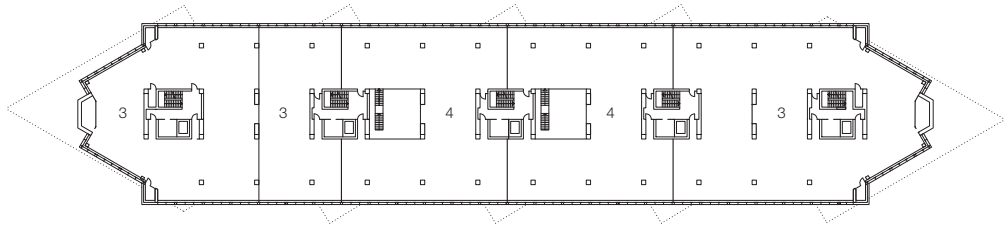
Umbau



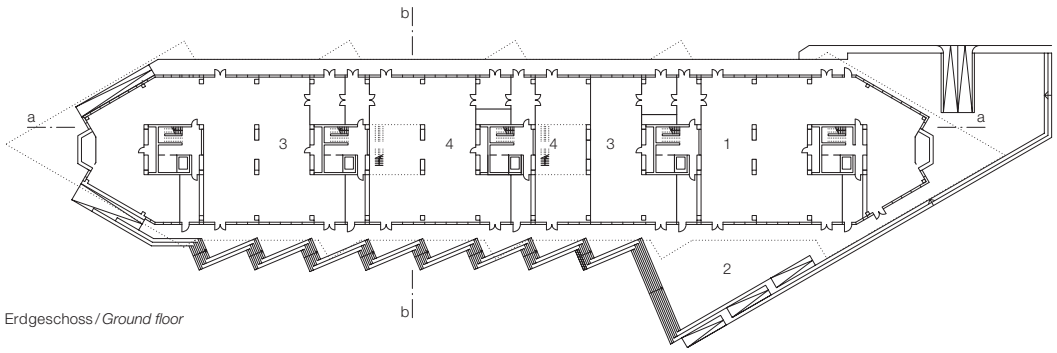
4.–6. Obergeschoss / *4th–6th floors*



2.–3. Obergeschoss / *2nd–3rd floors*

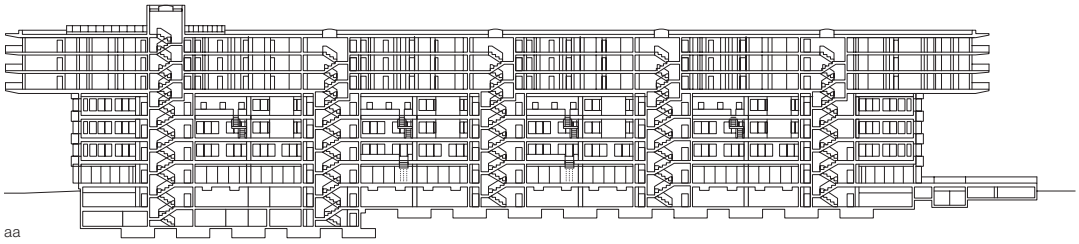


1. Obergeschoss / *First floor*

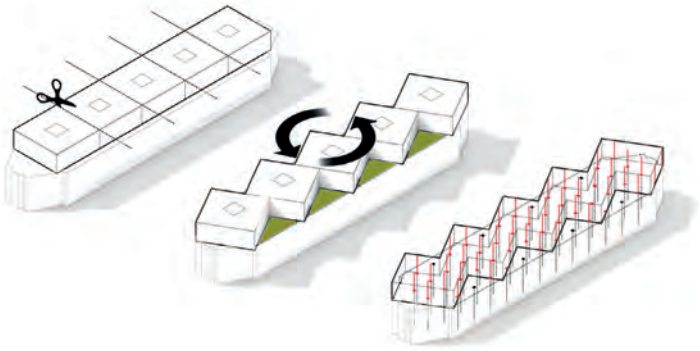


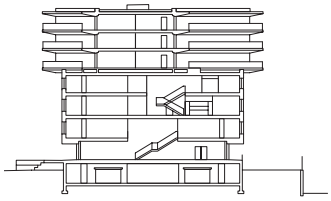
Erdgeschoss / *Ground floor*

1 Gastronomie/ Gewerbe
2 Terrasse
3 Gewerbe eingeschossig
4 Gewerbe zweigeschossig
5 Wohnen Maisonette
6 Wohnen eingeschossig

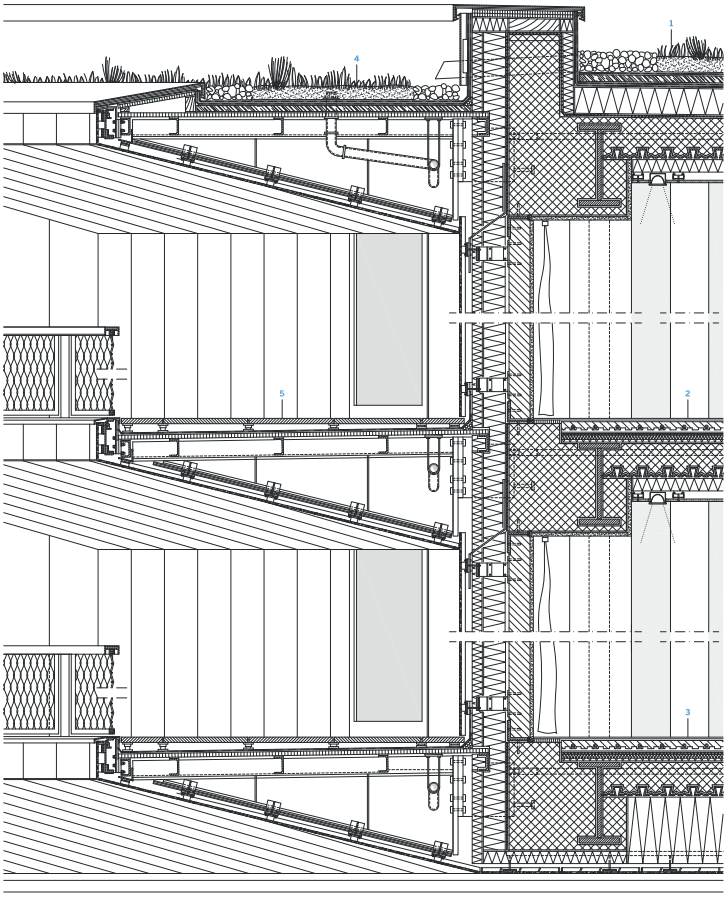


aa





bb



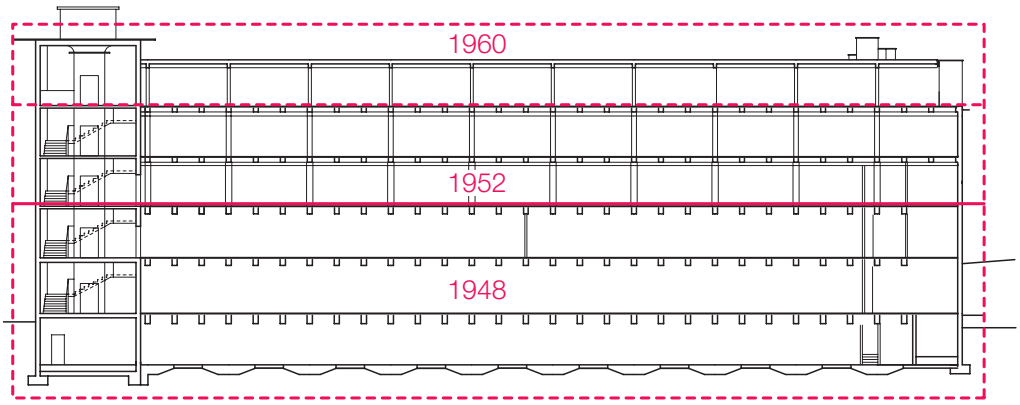
SD: „Wohn- und Gewerbehaus in Basel“, **in:** Detail 9/2017, S. 28-31

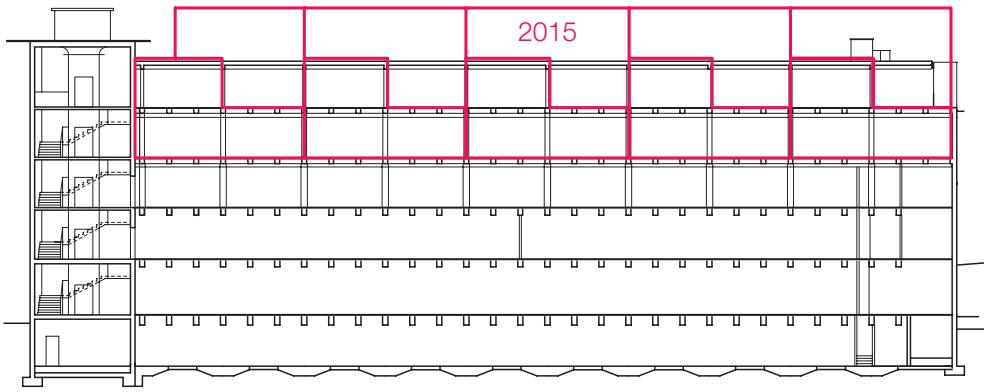
Nezosi, Debora: „Transitlager Basel, Switzerland“, **in:** Arketipo 126/2019, S. 40-53

Rautistrasse, Zürich

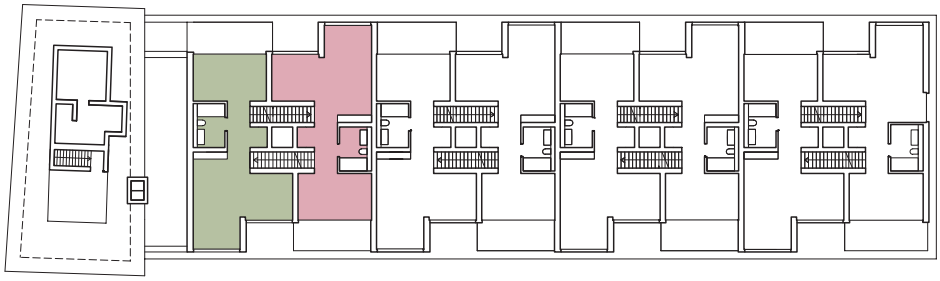
Bestand / Umnutzung

Nutzung: **Fabrik / Wohnen**
Baujahr: **1947 / 2012 - 15**
Architektur: **Rudolf Kuhn / Spillmann Echsle Architekten**

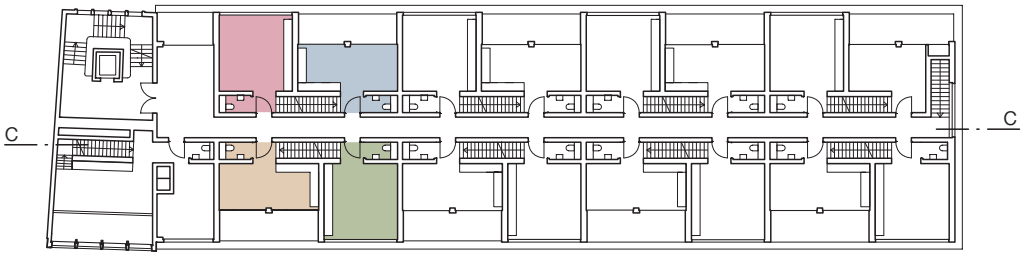




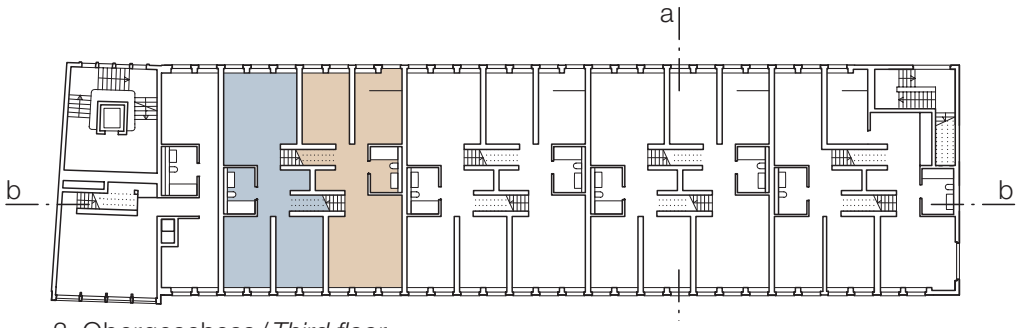
Bestand



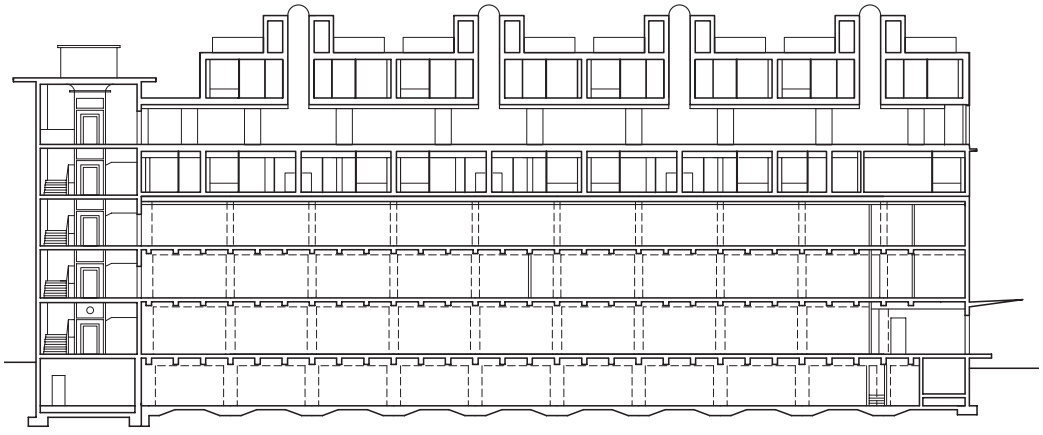
5. Obergeschoss / *Fifth floor*

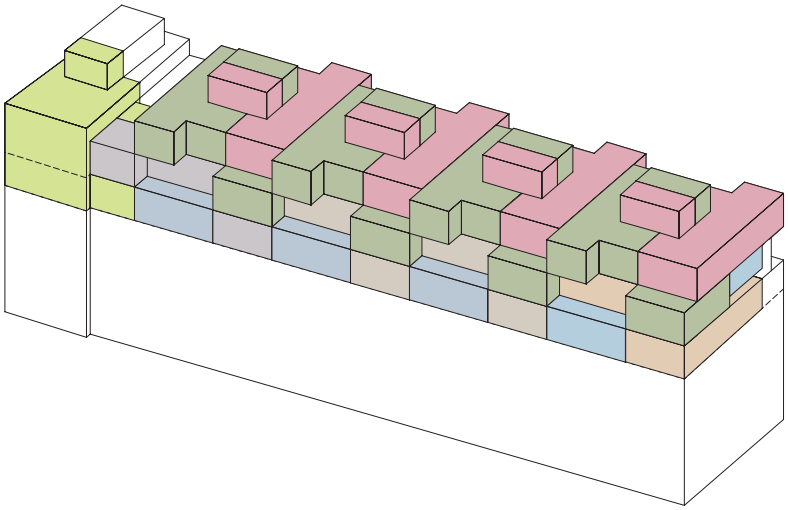


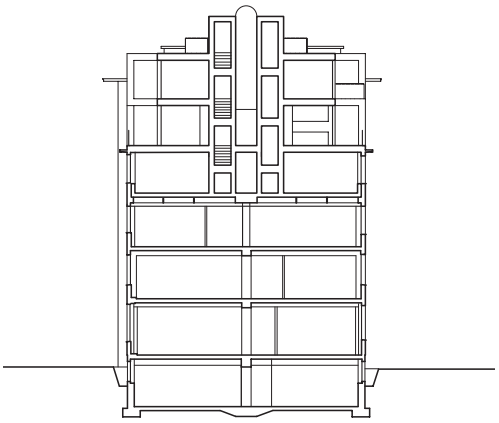
4. Obergeschoss / *Fourth floor*

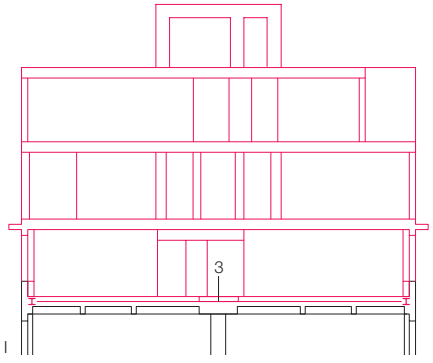


3. Obergeschoss / *Third floor*

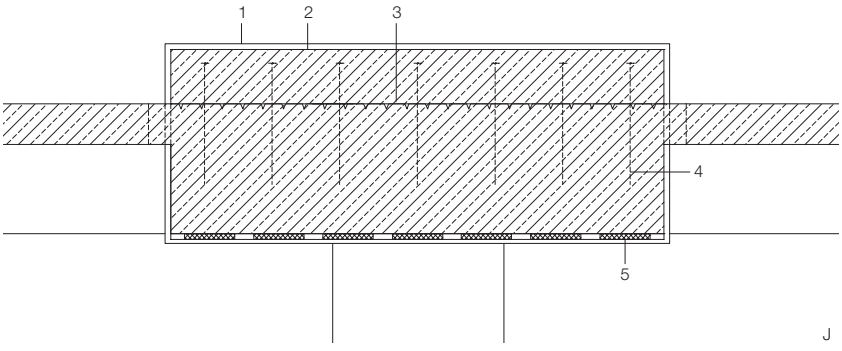




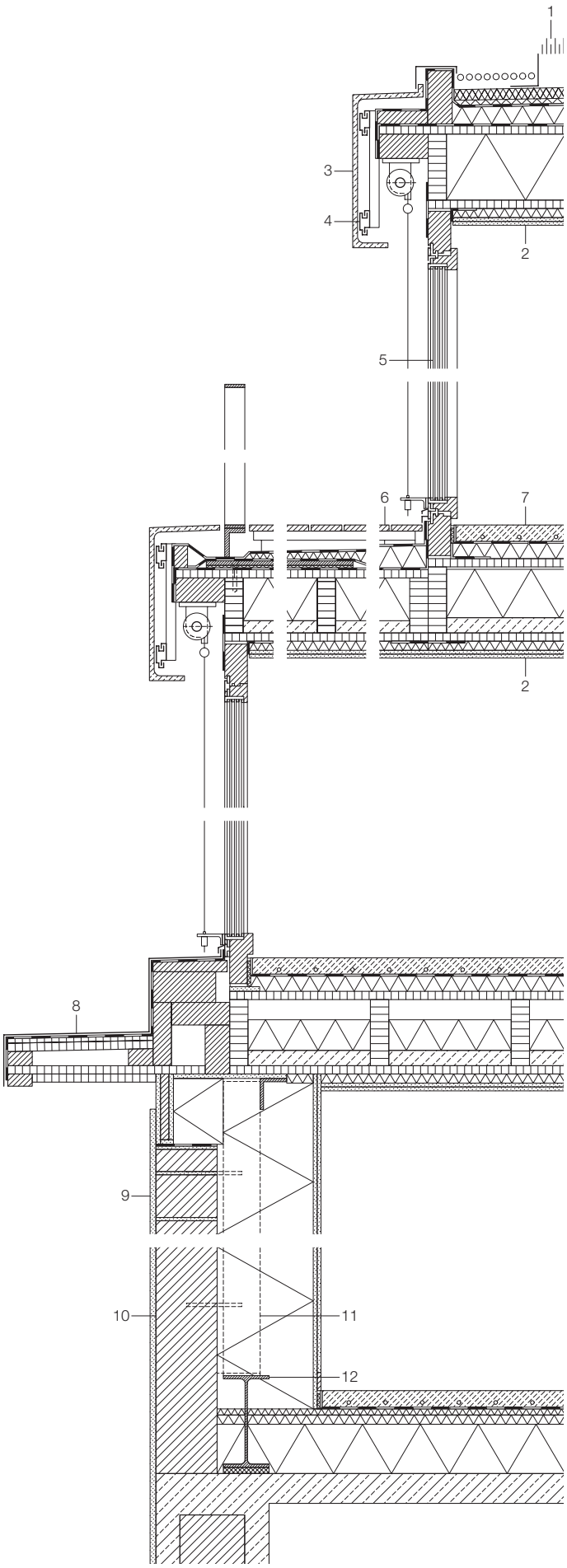




I



J

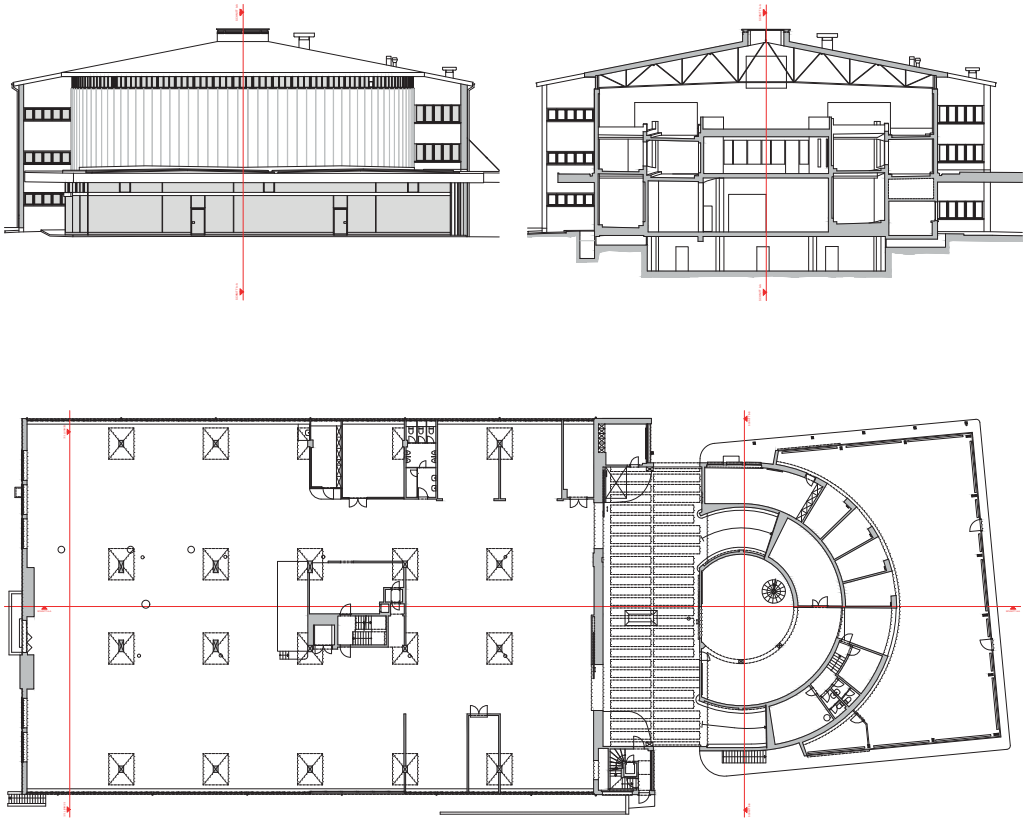


Fuchs, Claudia: „Aufstockung in Holzbauweise - Ein exemplarisches Projekt in Zürich“, **in:** Detail 1/2 /2017, S. 66-74
Kramer, Sibylle: Design Solutions, For Urban Densification. Loft Apartments Rautistrasse, Braun Publishing, Salenstein 2018

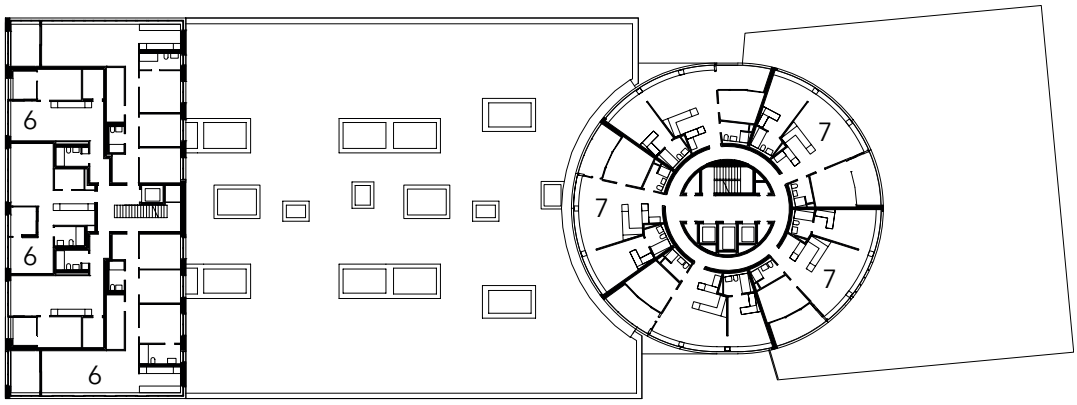
Badenerstrasse, Zürich

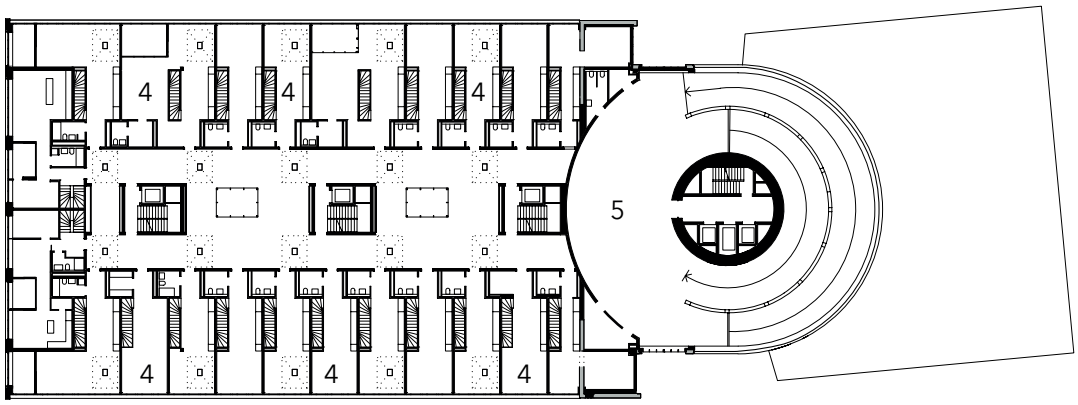
Bestand / Umnutzung

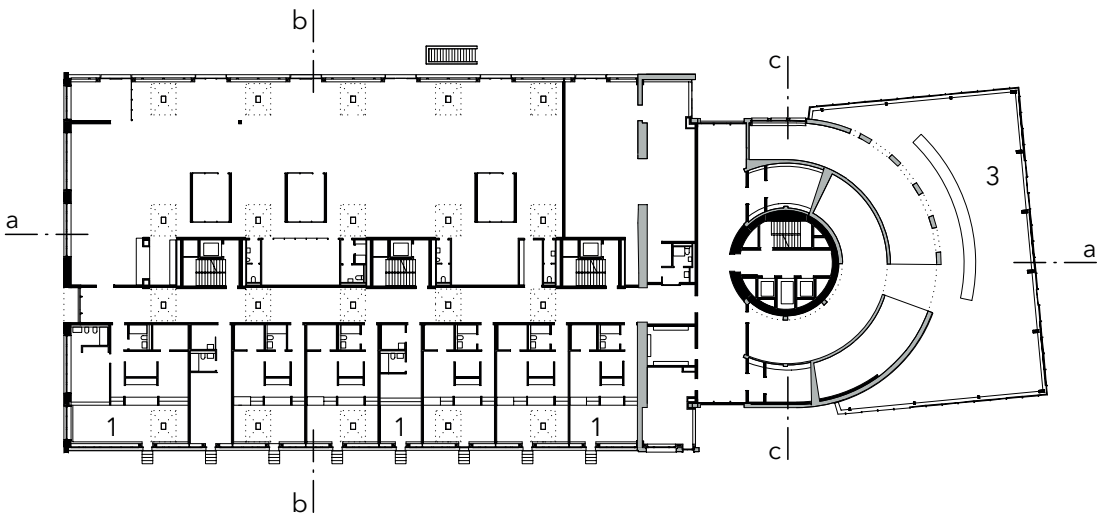
Nutzung: **Garagengebäude / Wohnen**
Baujahr: **1951 / 2012-17**
Architektur: **Suter & Suter Architekten / Giuliani Hönger Architekten**



Bestand

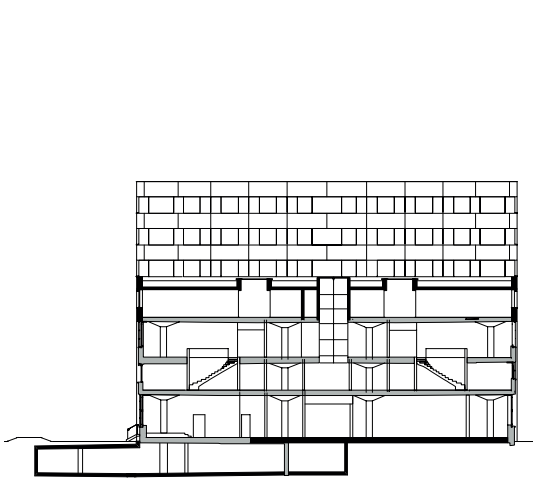


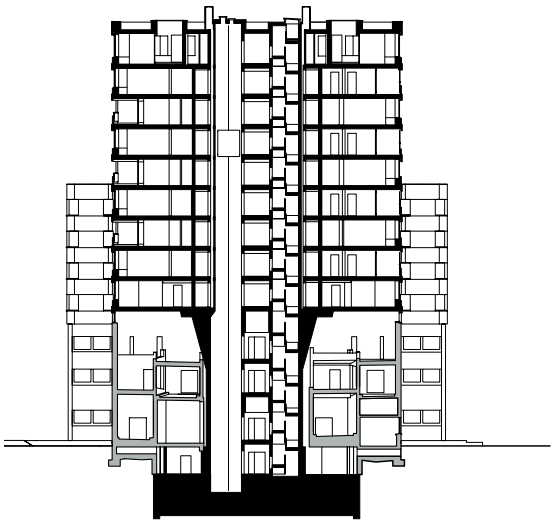


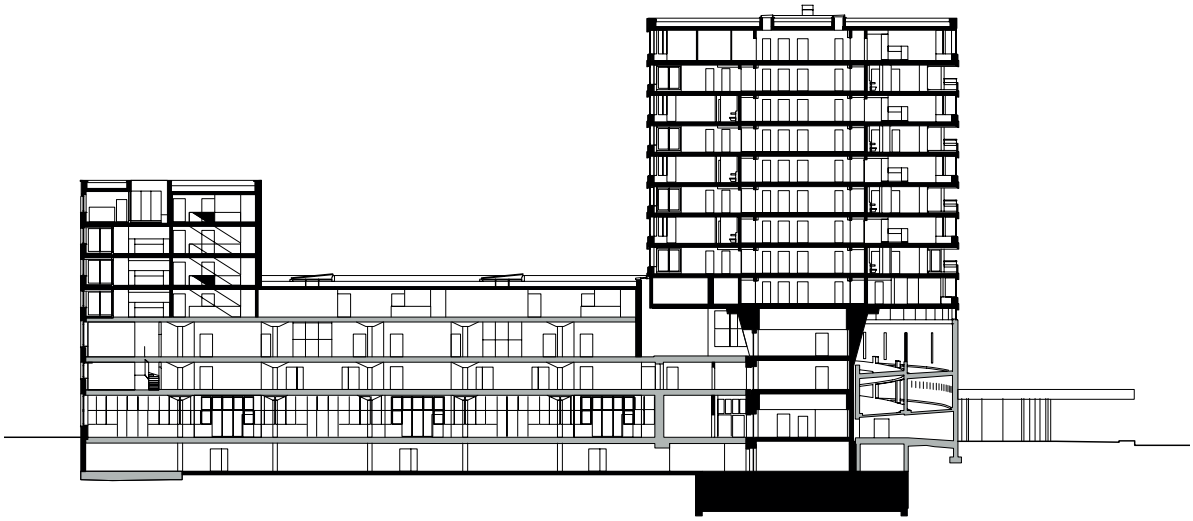


Umbau

Solt, Judit: „Verdichtete Romantik. Schlotterbeck-Areal, Zürich", **in:** TEC21 49-50/2017, S. 36-46
Giuliani Hönger Architekten, „Wohn- und Gewerbehaus Schlotterbeck, Zürich", **unter:** giulianihoenger.ch (12.08.2020)

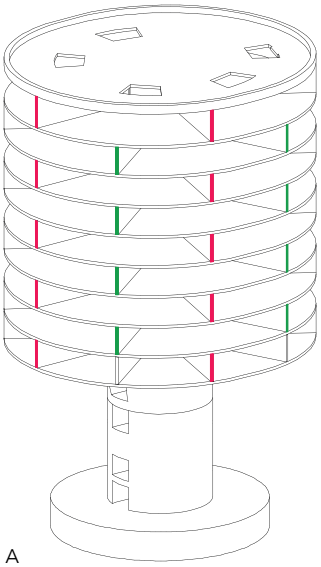




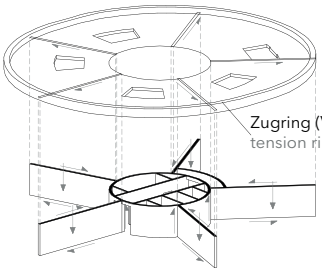


aa

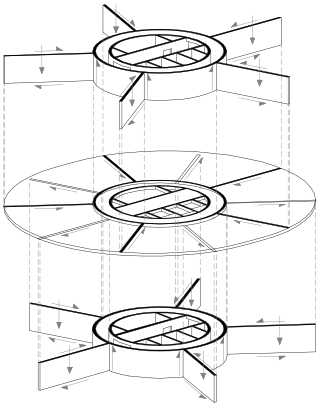
B



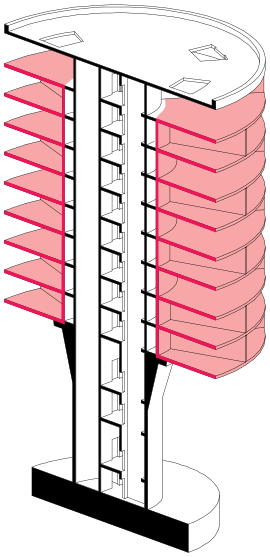
A



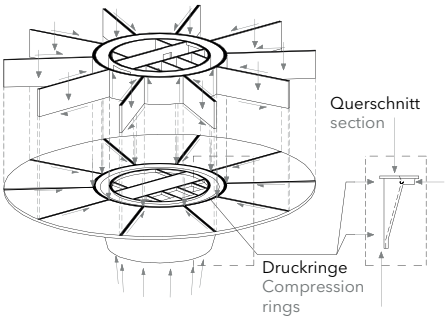
C



D



E



F

GA: „Wohn- und Geschäftshaus Schlotterbeck in Zürich“, **in:** structure 03/18, S. 32-37
„Referenz, Schlotterbeck Areal, Zürich ZH“, **unter:** https://gebaeudeaufnahme.ch/referenzen/207/schlotterbeck-areal-zuerich-zh.html(12.08.2020)

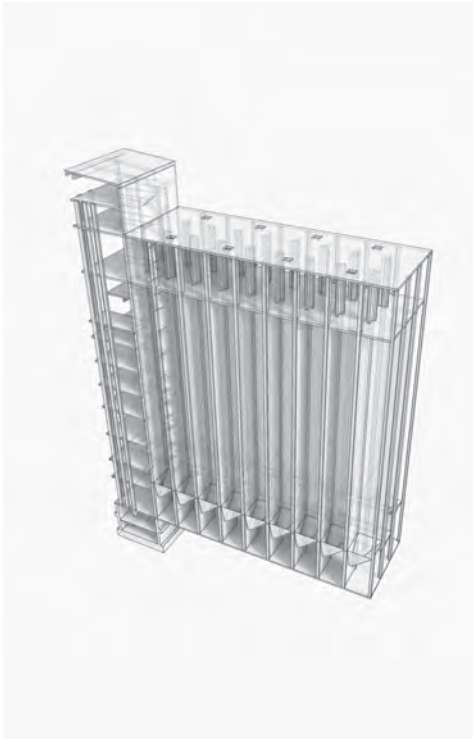
Nordhavn, Kopenhagen

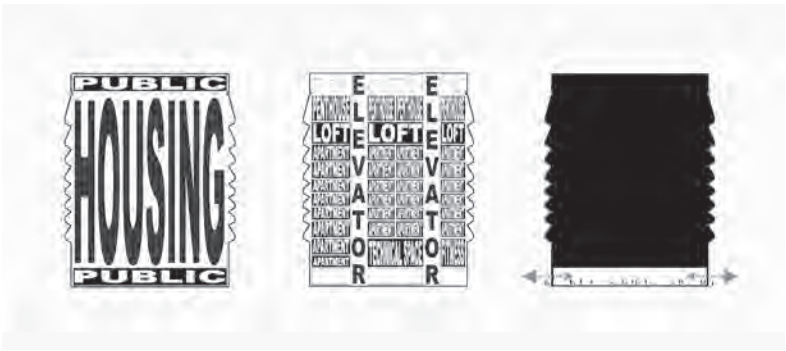
Bestand / Umnutzung

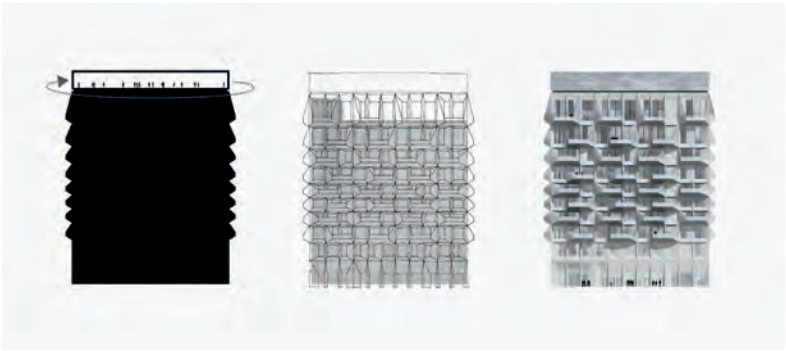
Baujahr: **Unbekannt / 2013-17**
Architektur: **Unbekannt / Cobe Architekten**
Nutzung: **Silo / Wohnen**

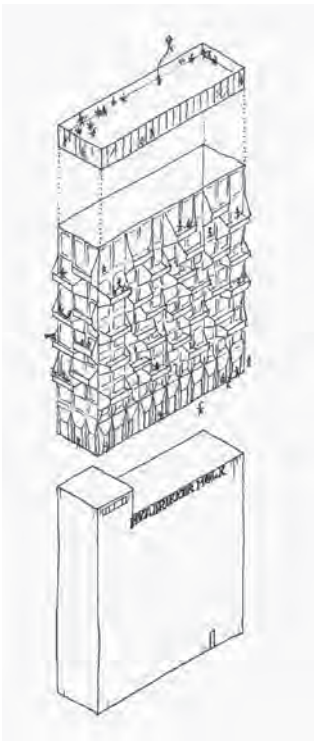
Bestand

Umbau



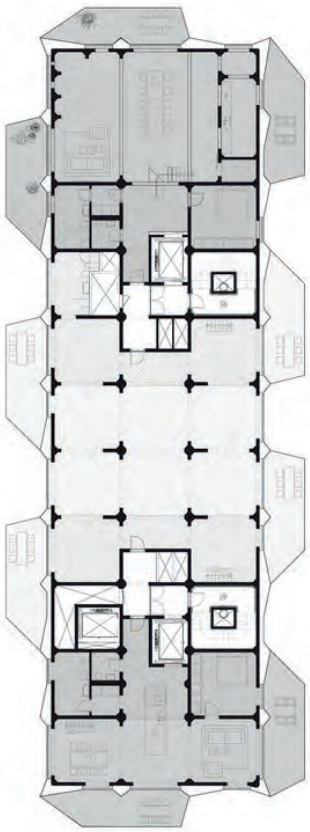




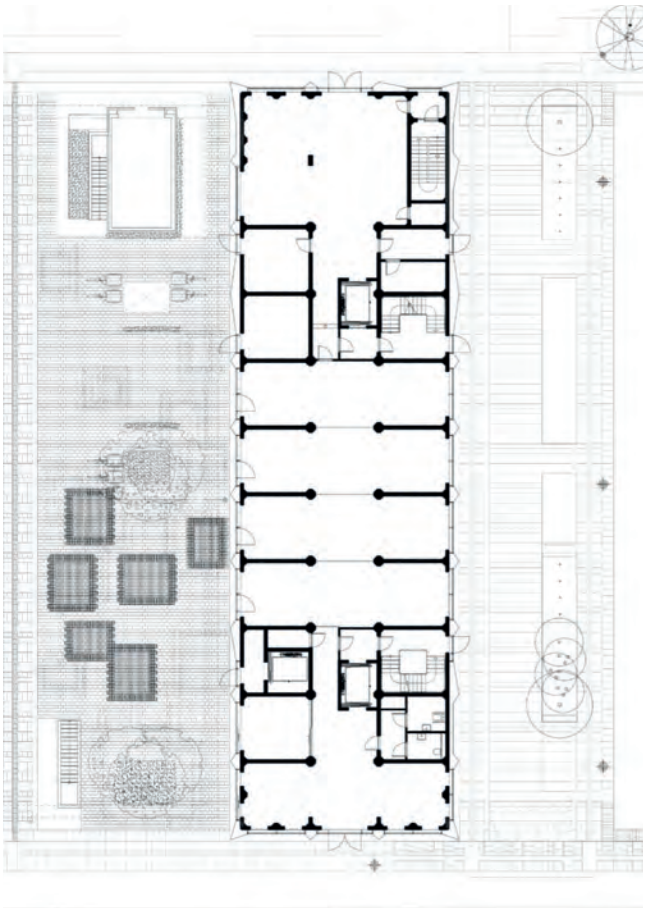


Cobe Architekten, „The Silo“, **unter:** cobe.dk (12.08.2020)

9.-10. Obergeschoss

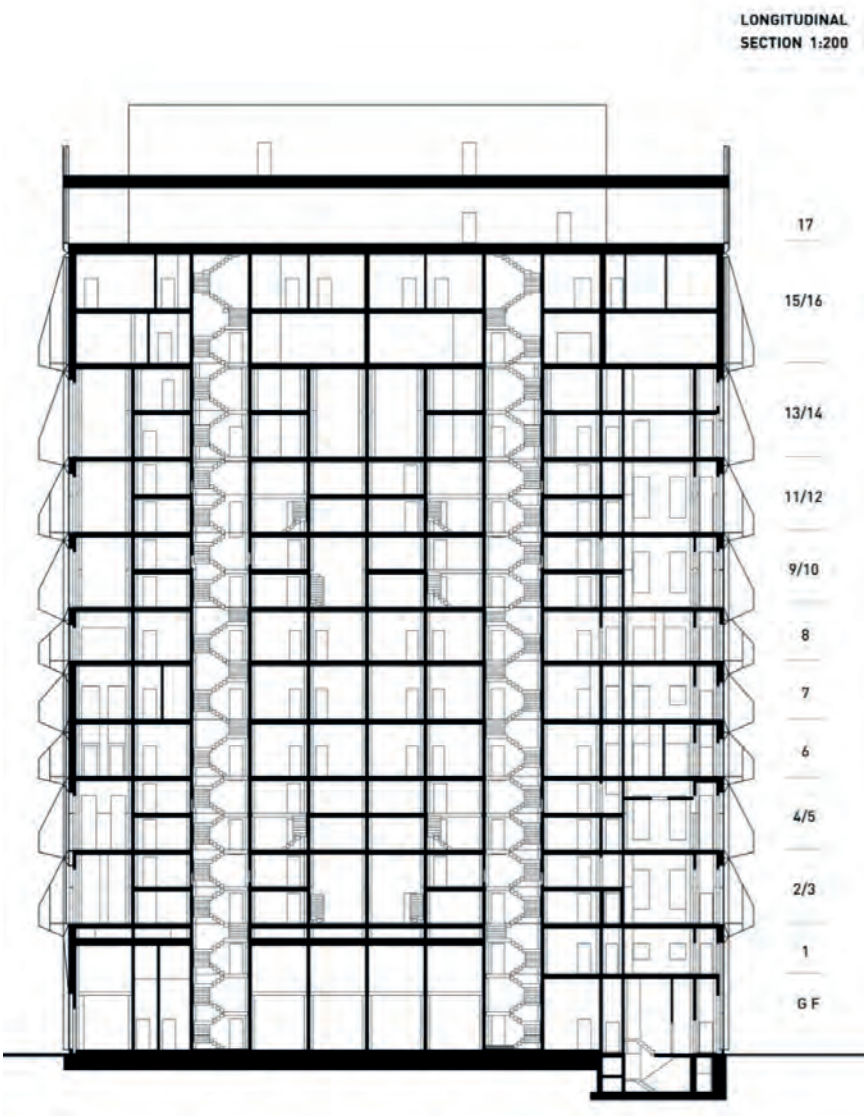


13.-14. Obergeschoss



Erdgeschoss

6. Obergeschoss



„Wohnhochhaus The Silo in Kopenhagen. Stahlgewand für industriellen Getreidespeicher“, **unter:** baunetzwissen.de (12.08.2020)

„The Silo / Cobe“, **unter:** https://www.archdaily.com/874698/the-silo-cobe> ISSN 0719-8884 (12.08.2020)

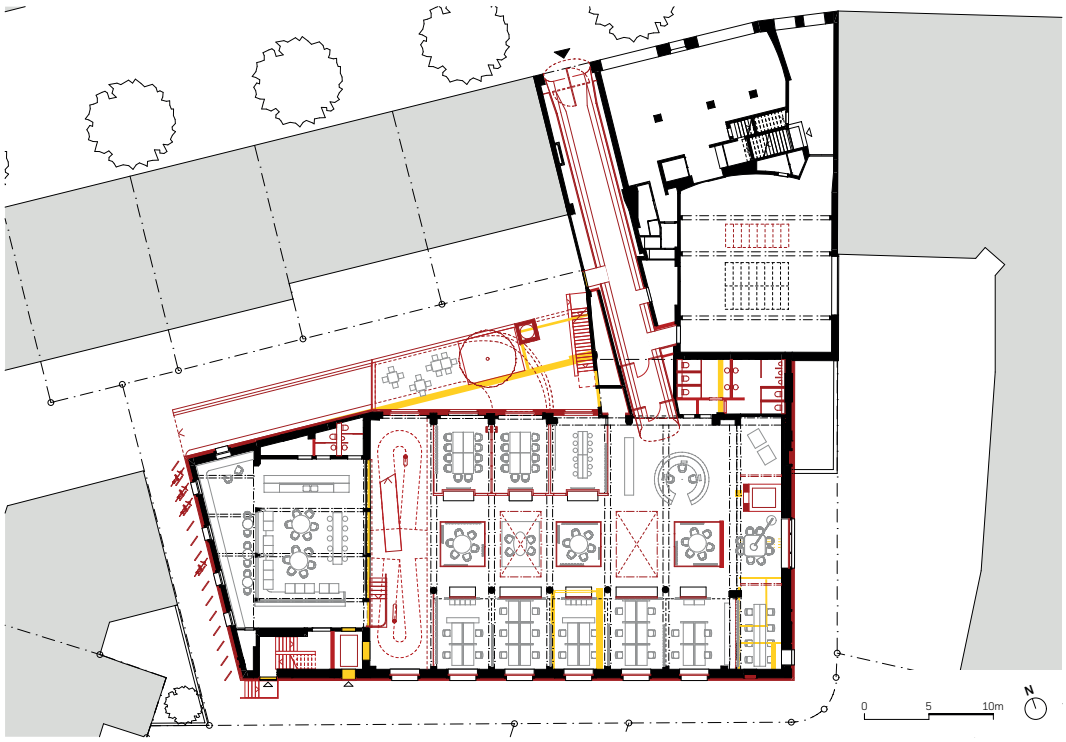
Ehemalige Stadthalle, Zürich

Bestand / Umnutzung

Baujahr: **1906 / 2017 - 19**
Architektur: **Oscar Brennwald / Burkhalter Sumi Architekten**
Nutzung: **Stadthalle / Garage / Büro**

Bestand

Zwischennutzung

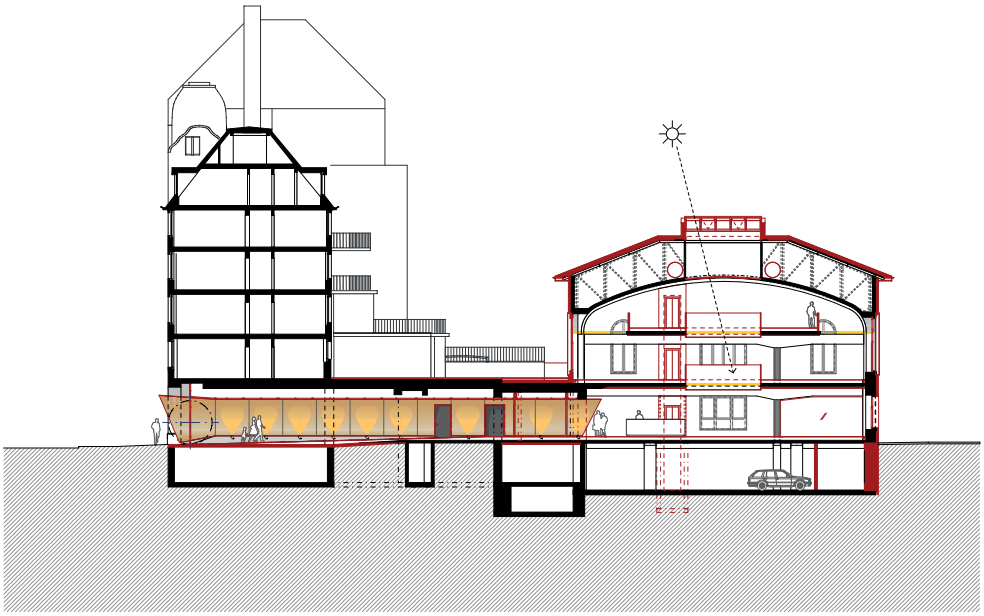


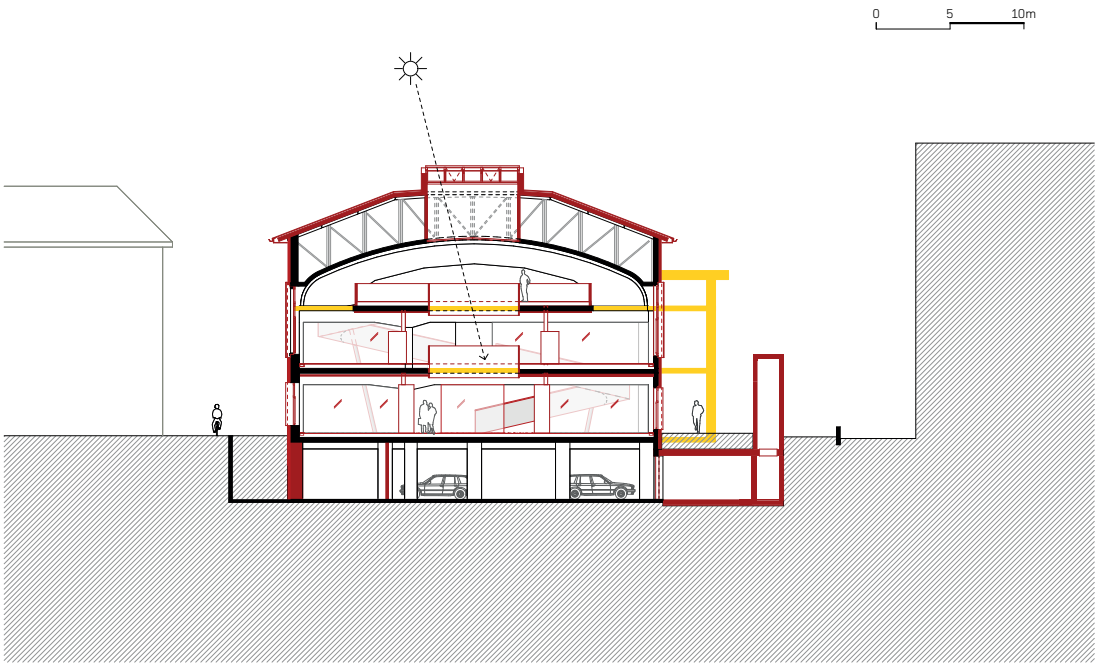
Das Dritte Leben der Stadthalle im Hinterhof

Erst Veranstaltungsort, dann Autogarage, ist die 1906 erbaute Stadthalle jetzt der Hauptsitz von Schweiz Tourismus. Mit der jüngsten Umnutzung wurden die vorgefundenen konstituierenden Elemente mit den Bedürfnissen des neuen Mieters überlagert; Die bestehende Passage mit dem repräsentativen Drehtor wurde als tunnelförmige Eingangsröhre überformt. In der ehemaligen Halle wurden diverse Deckenfelder des Garageneinbaus ausgeschnitten, um als Atrien unter den Oblichtern zu funktionieren, um den Übergang von Wand zu Decke freizulegen und dadurch eine Galerie auszubilden und schliesslich um den Bühnenbogen wieder erlebbar zu machen. Eine repräsentative Rampenanlage und ein Glaslift verbinden die Geschosse und lassen den ehemaligen Saalraum wieder erkennen.

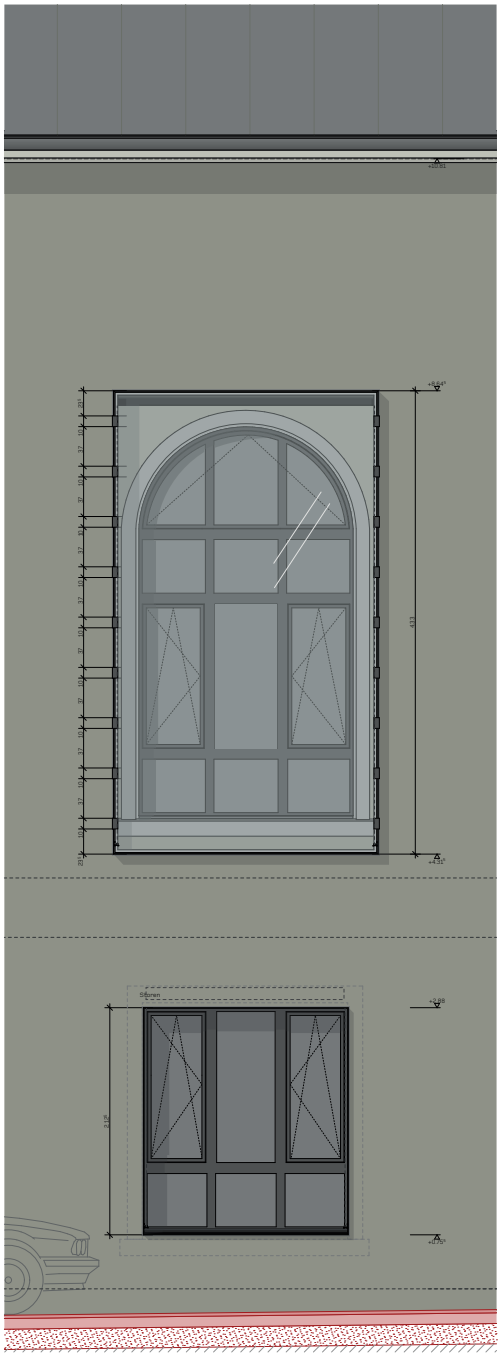
Quelle: Burkhalter Sumi Architekten, Zürich **unter:**oxid-architektur.ch

Umbau

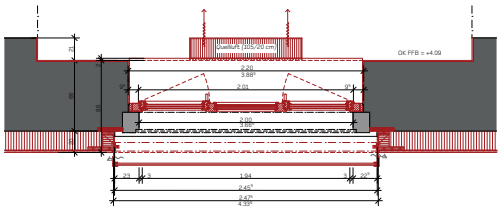




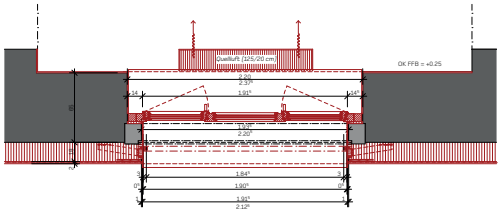
0
5
10m



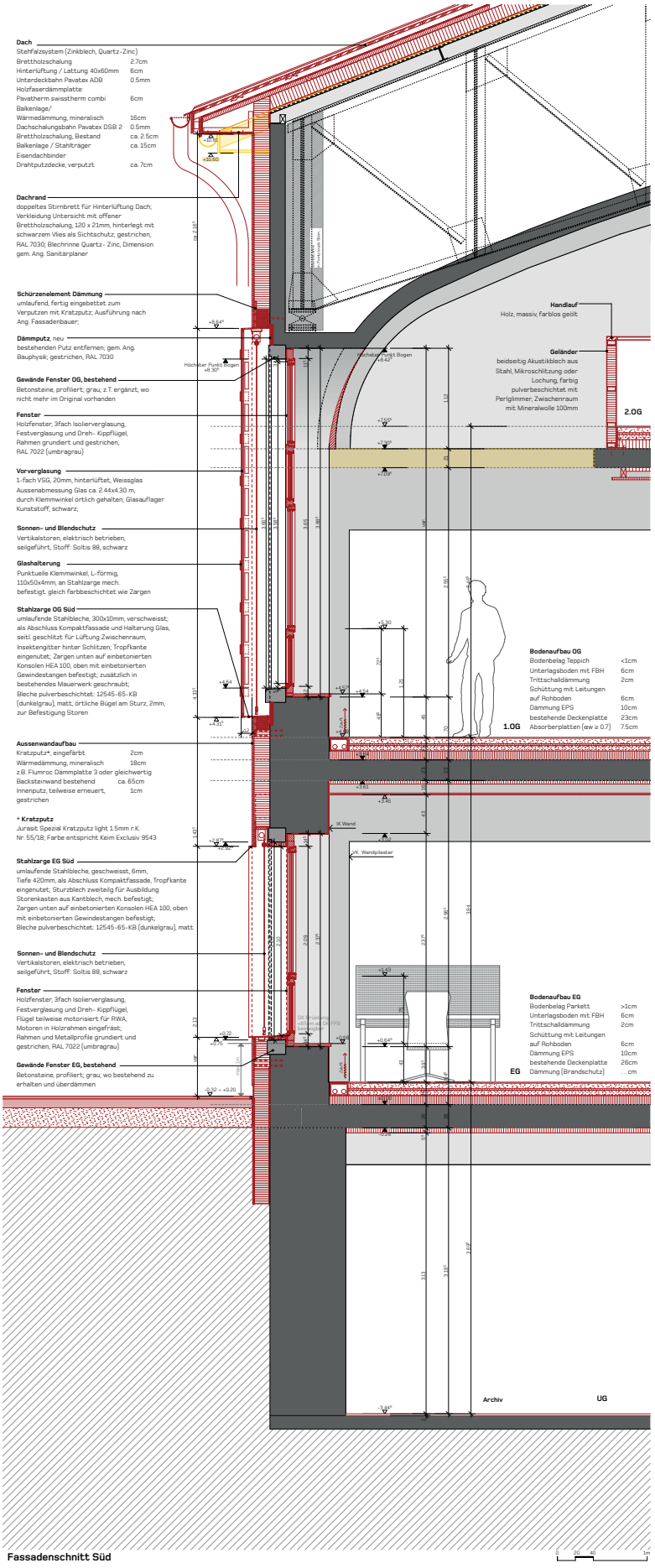
Ansicht Süd



Grundriss OG. Süd



Grundriss EG. Süd



Fassadenschnitt Süd

„Stadthalle, Zürich“, **unter:** oxid-architektur.ch (12.08.2020)

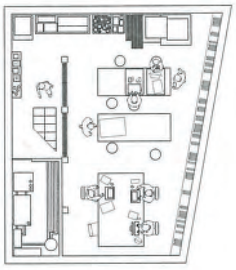
„Stadthalle Zürich“, **unter:** https://projekte.baudokumentation.ch/stadthalle-zurich (12.08.2020)

WOHNEN UND ARBEITEN/ MISCHNUTZUNGEN

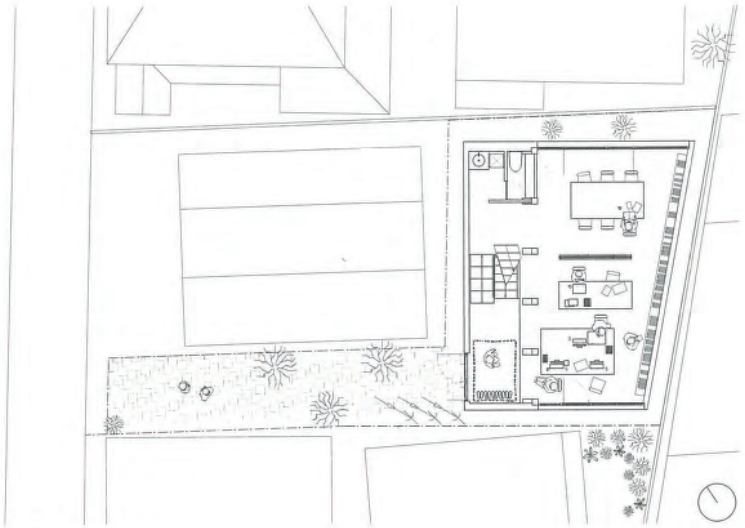
S - Künstlerhäuser, Wohn- /Atelierhäuser

Hous and Atelier Bow-Wow, Tokyo

Nutzung: **Wohnen und Atelier**
Baujahr: **2005**
Architektur: **Atelier Bow-Wow**

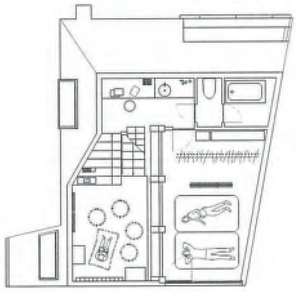


Basement floor plan

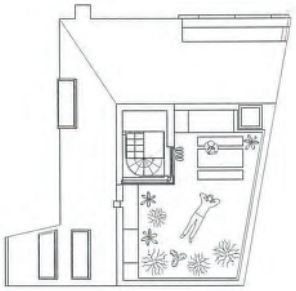


First floor plan

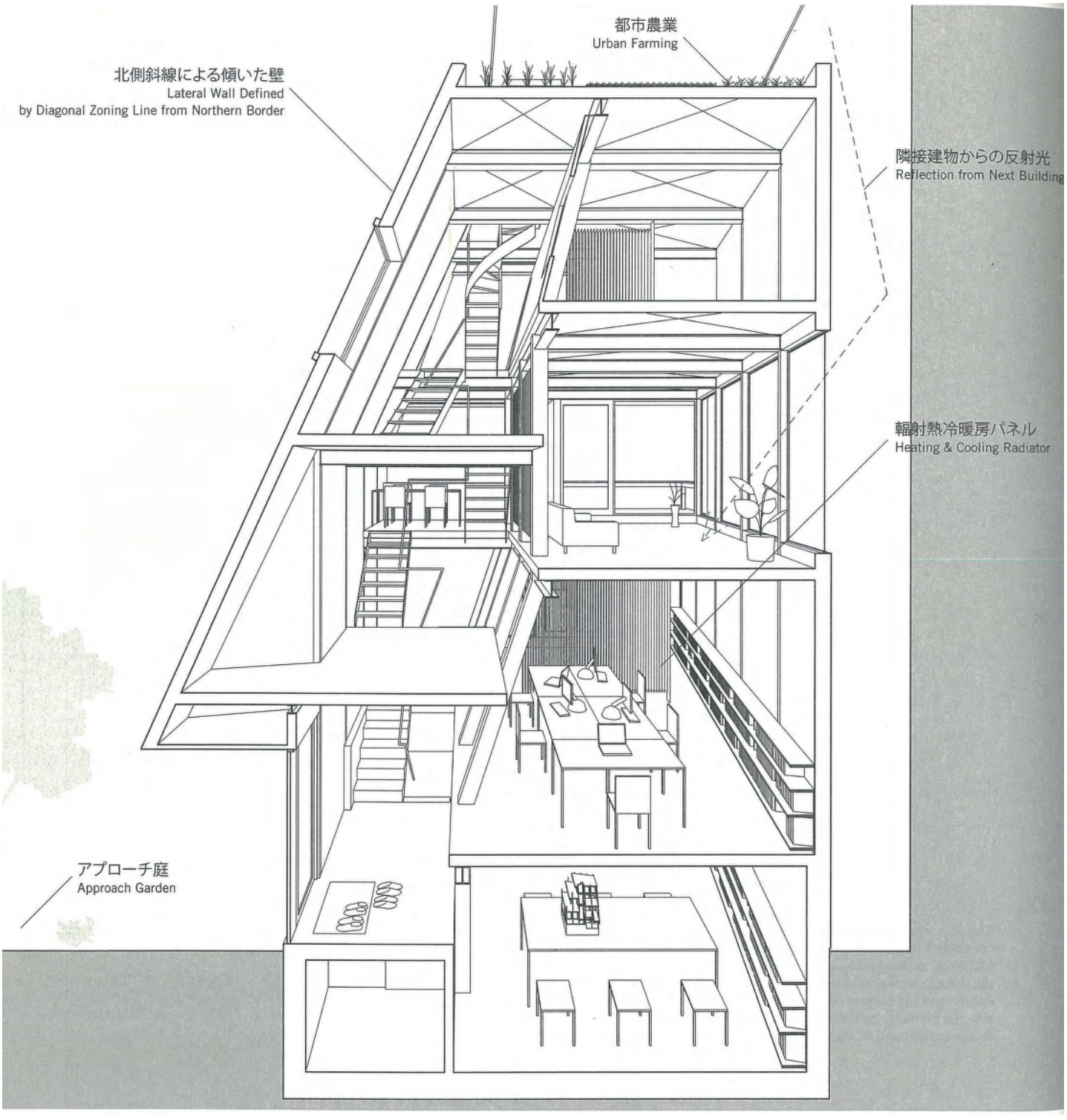
Second floor plan



Third floor plan



Roof plan

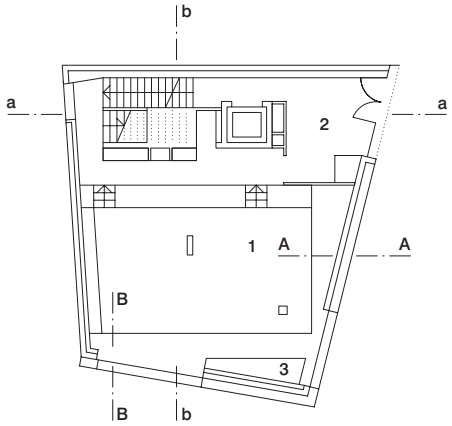


Stalder, Laurent u.A.: „Atelier Bow-Wow: A Primer", Verlag König, Köln 2013, S. 83-85

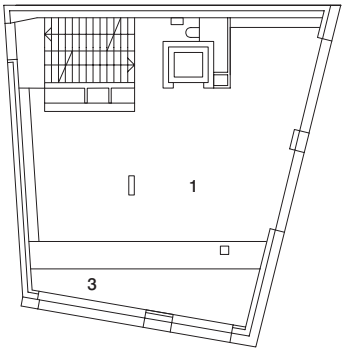
M - Wohn- und Geschäftshäuser

Strasburg

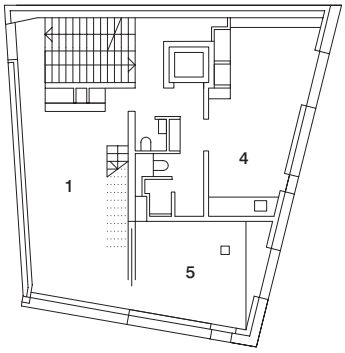
Nutzung: **Wohnen und Büro**
Baujahr: **2005-09**
Architektur: **Dominique Coulon & Associés**



Erdgeschoss
Ground floor

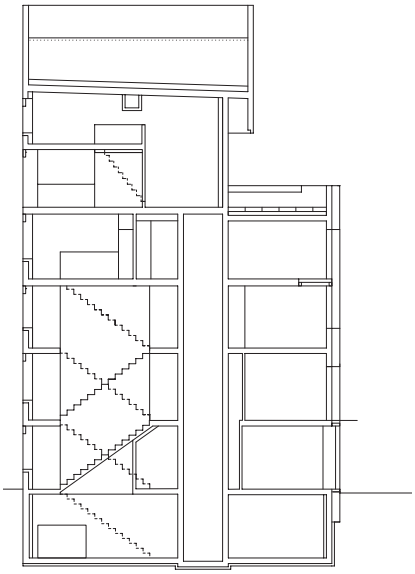


1. Obergeschoss
First floor

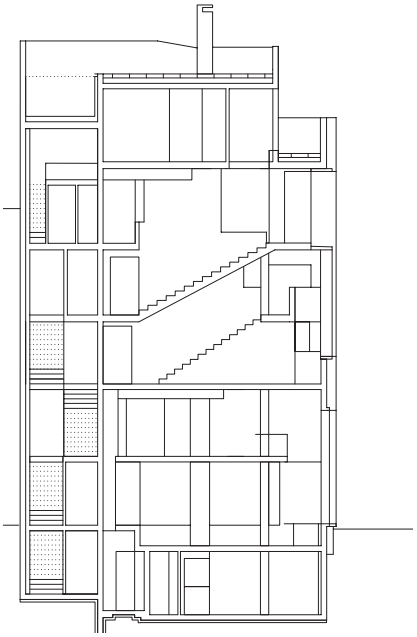


2. Obergeschoss
Second floor

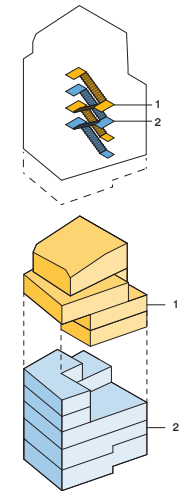
Schnitte • Grundrisse
Maßstab 1:250
1 Büro
2 Eingang
3 Lufraum
4 Gästezimmer
5 Besprechungsraum
6 Bibliothek
7 Schlafzimmer
8 Küche
9 Wohnbereich
10 Sauna
11 Dachterrasse



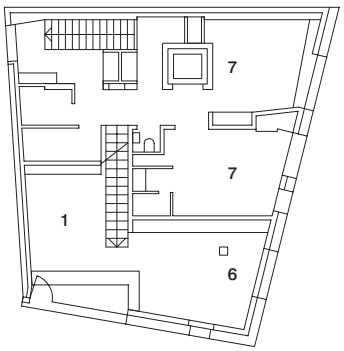
aa



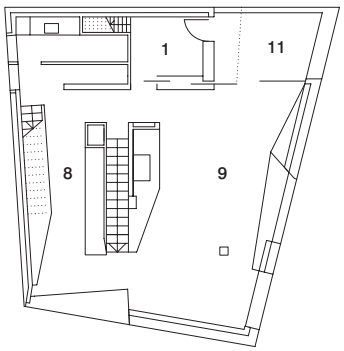
bb



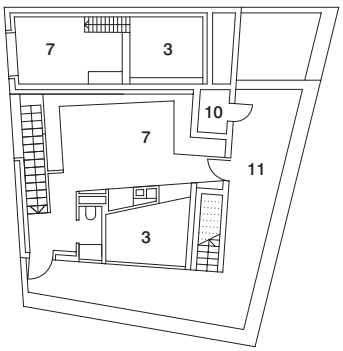
Konzeptdiagramme
1 Wohnen
2 Büro



3. Obergeschoss
Third floor



4. Obergeschoss
Fourth floor

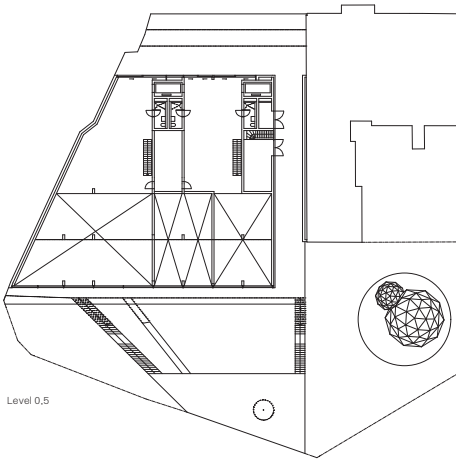


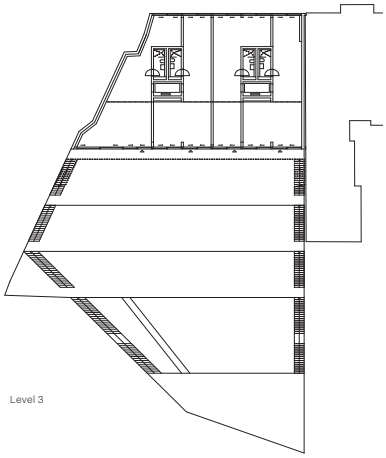
5. Obergeschoss
Fifth floor

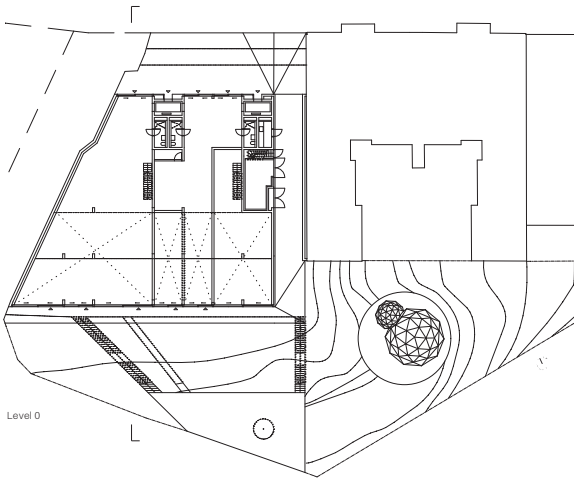
JS: „Wohn- und Bürohaus in Straßburg“, **in:** Detail green 11/2018, S. 88-94

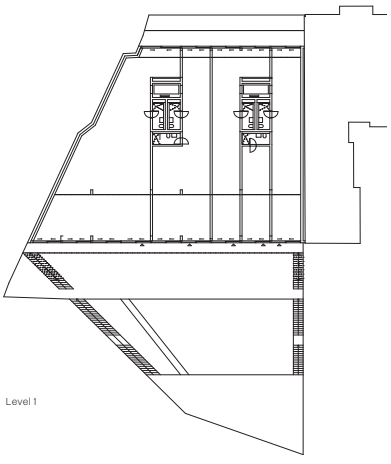
Terrassenhaus, Berlin

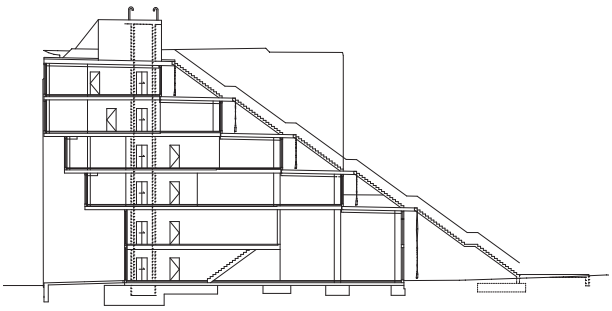
Nutzung: **Wohnen und Büro**
Baujahr: **2014-18**
Architektur: **Brandlhuber+ Emde, Burlon / Muck Petzet Architekten**







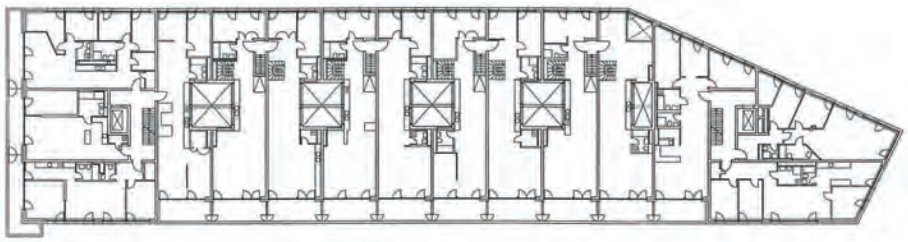




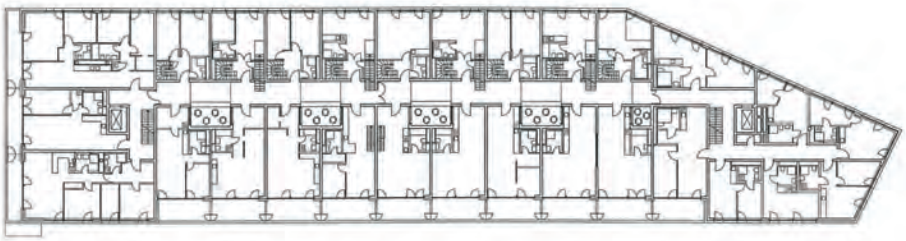
Thein, Florian: „Terrassenhaus Berlin“, **in:** Bauwelt 23/2018, S. 48-57

Frizz23, Berlin

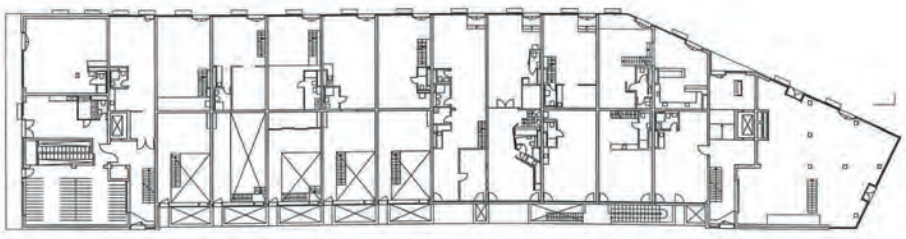
Nutzung: **Wohnen und Büro**
Baujahr: **2012-18**
Architektur: **ARGE ifau, Heide & von Beckerath**



2. Obergeschoss

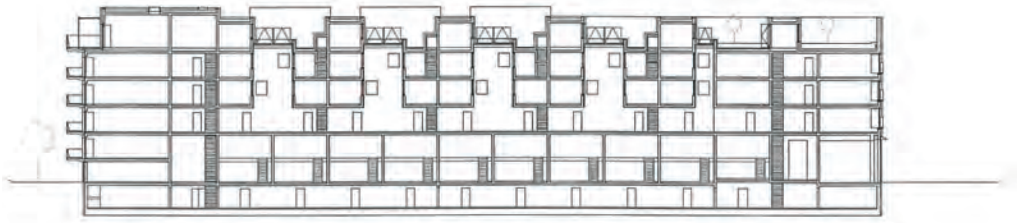


1. Obergeschoss

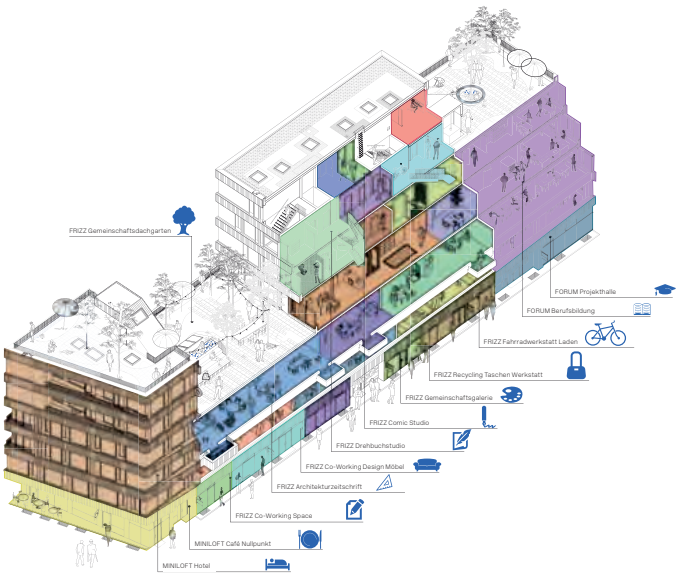


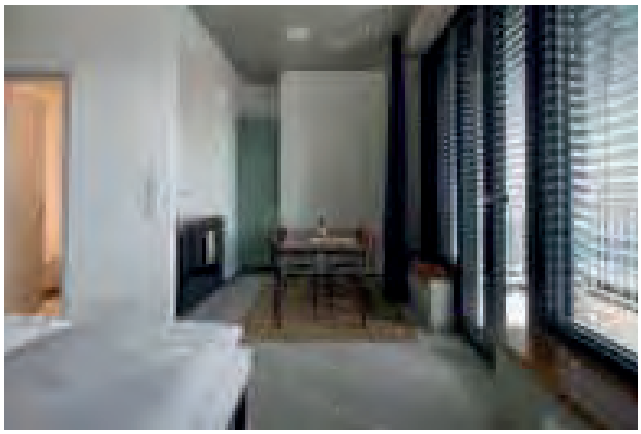
Erdgeschoss

0 25



Schnitt



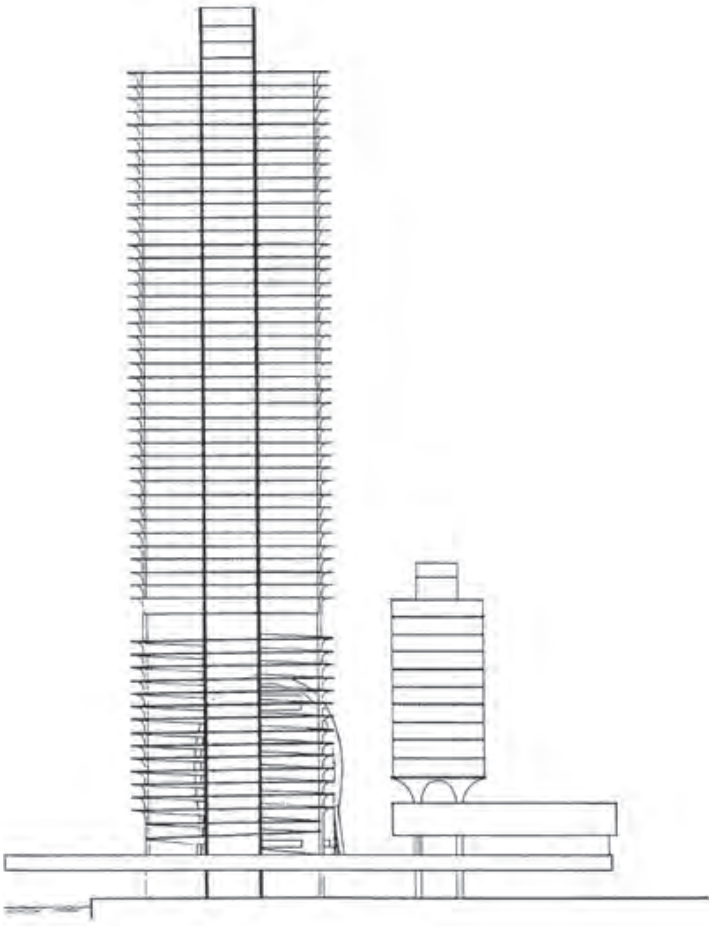


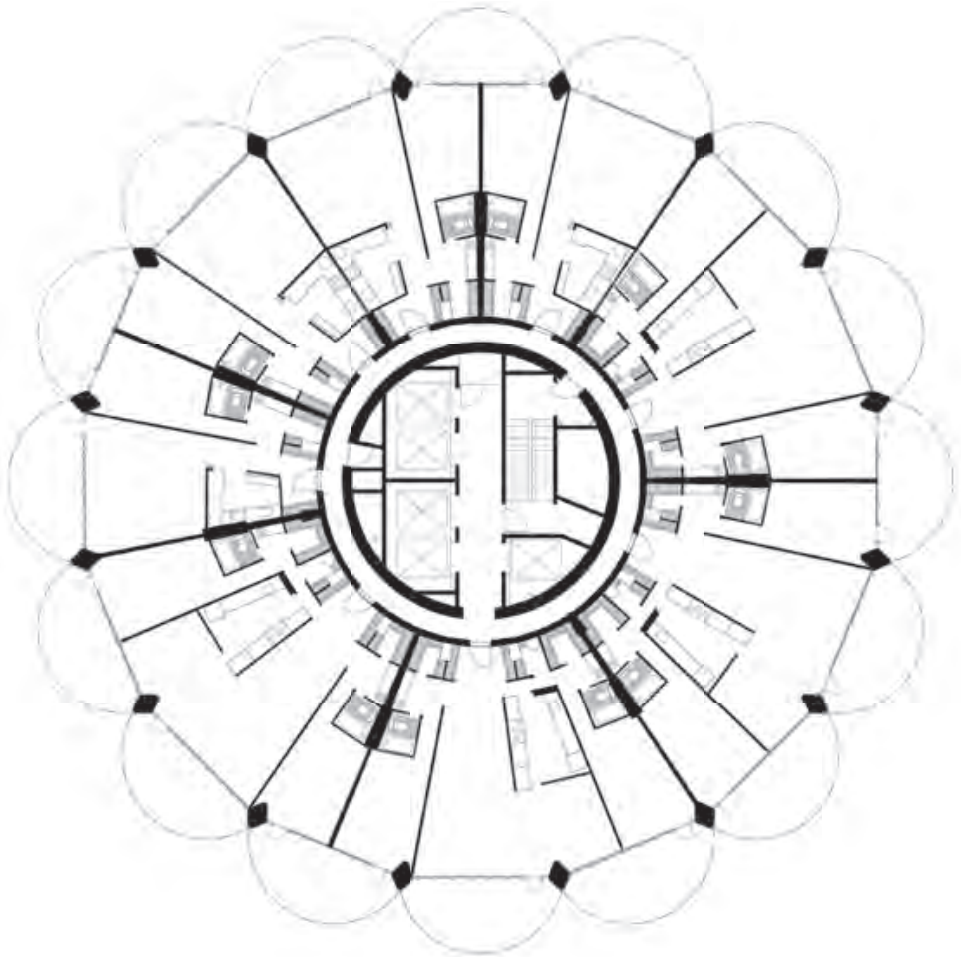
Landes, Josepha: „Frizz23“, **in:** Bauwelt 25/2018, S. 30-33
Heilmeyer, Florian: „Höchstnutzen statt Höchstgebot“, **in:** werk, bau+wohnen 7/8 2019, S. 20-25
„FRIZZ23“, **unter:** https://www.archplus.net/home/space/387,0,1,0.html (07.07.2020)

L - Mischnutzungen

Marina City, Chicago

Nutzung: **Wohnen und Büro**
Baujahr: **1959-64**
Architektur: **Bertrand Goldberg Associates**

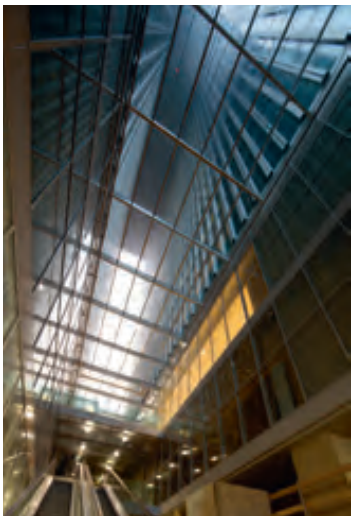


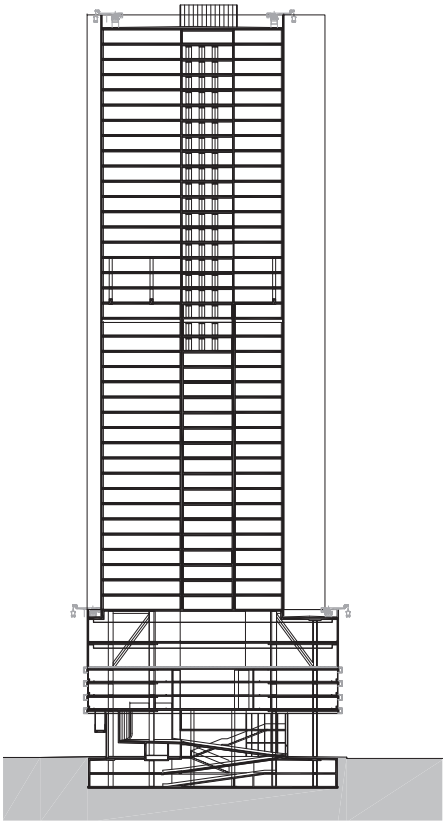


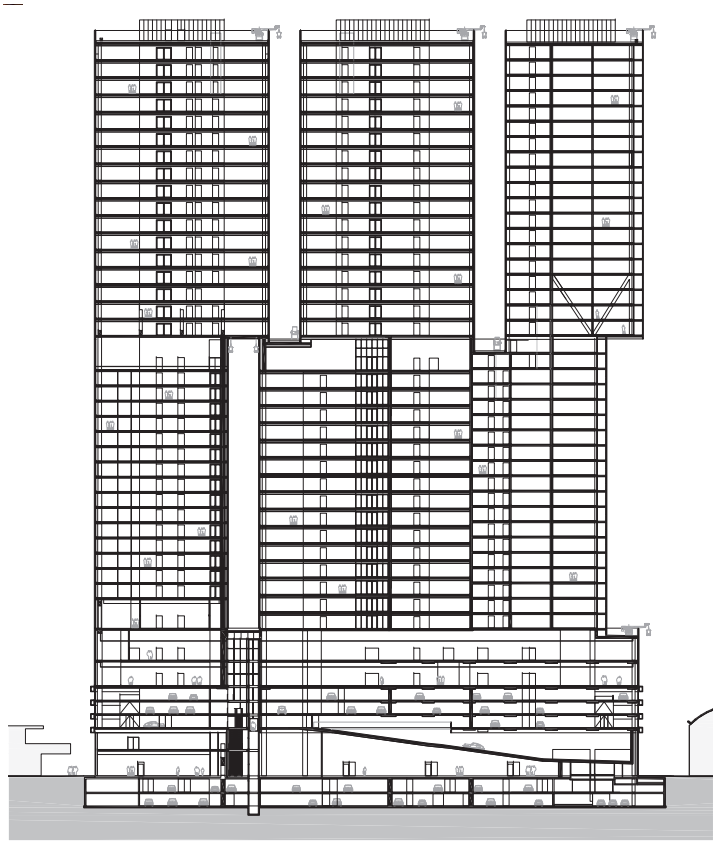
Gigon, Annette/Guyer, Mike/Jerusalem, Felix: „Residental Towers“, GTA Verlag, Zürich 2016, S. 50-53

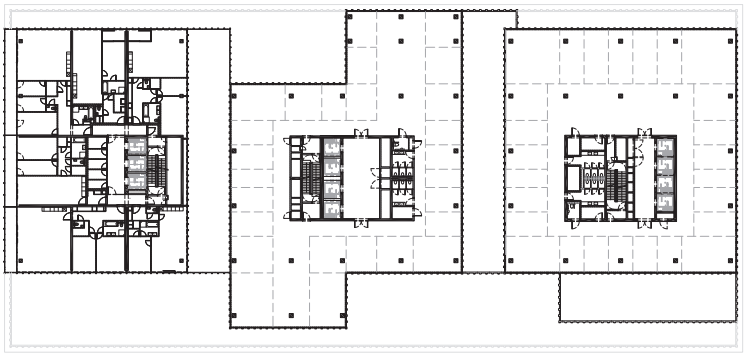
De Rotterdam, Rotterdam

Nutzung:	**Wohnen, Hotel und Büro**
Baujahr:	**1997-2013**
Architektur:	**OMA**

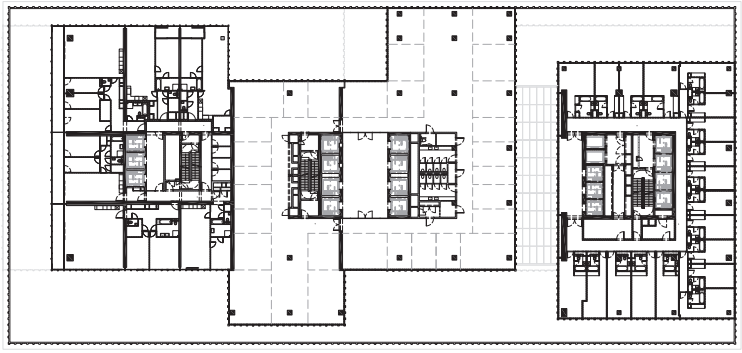




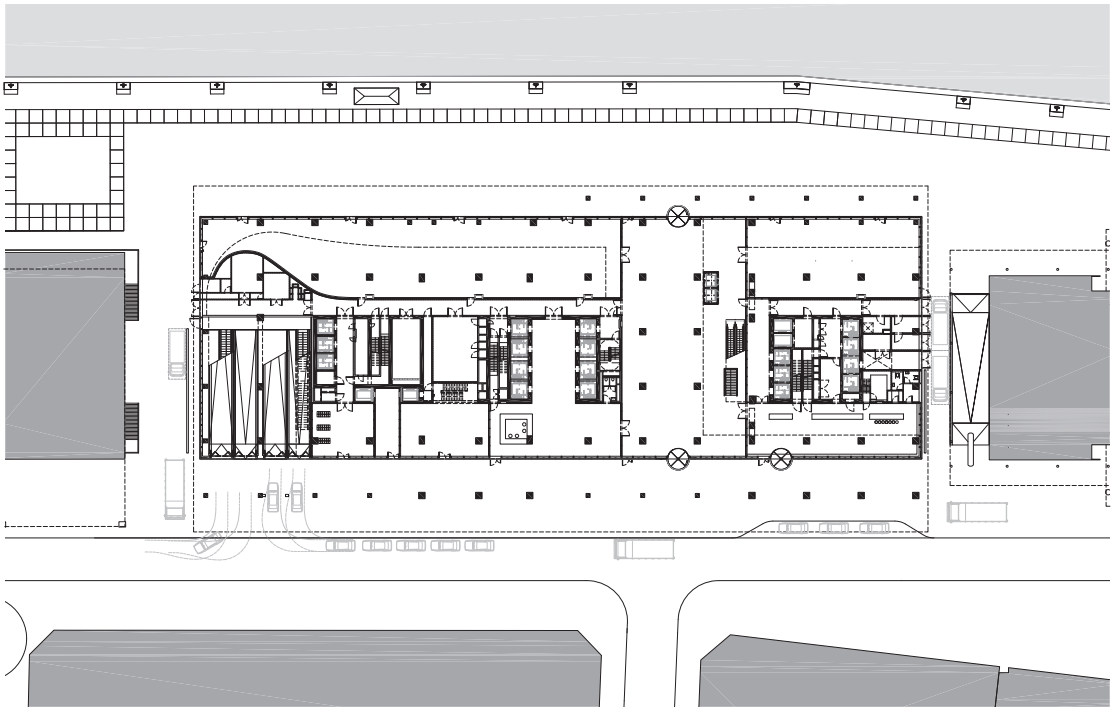




obere Geschosse



untere Geschosse



Erdgeschoss

Gigon, Annette/Guyer, Mike/Jerusalem, Felix: „Residental Towers“, GTA Verlag, Zürich 2016, S. 200-203

***Mon Oncle*, Jacques Tati, Specta Films/Gray Films/Alter Films (AA), Frankreich, 1958**

TEXTE

WOHNEN UND/ODER ARBEITEN

01 Historisch

David Meili, „Das zürcher oberländer Heimarbeiterhaus ein regionaler Bautypus des 18. Jhs“ 1979, S. 222 - 227, in: Unsere Kunstdenkmäler, 2/30

Bauma. Der Weiler Wellenau

DAS ZÜRCHER OBERLÄNDER HEIMARBEITERHAUS: EIN REGIONALER BAUTYPUS DES 18. JAHRHUNDERTS

von David Meili

Stattliche Bauernhäuser sind im Zürcher Oberland selten. Verschachtelte Reihenhäuser – sogenannte «Flärze» –, dreigeteilte Vollbauernhäuser des 19. Jahrhunderts und eine Vielzahl gewerblicher Bauten prägen das Siedlungsbild. Eine homogene, stilistisch einheitlich durchformte Hauslandschaft, wie sie in anderen Kantonen besteht, tritt auch dann nicht hervor, wenn man den Bestand des 19. Jahrhunderts ausscheidet. Als früh industrialisierter Kulturraum kennt das Zürcher Oberland aus jener Epoche des «ancien régime», die für die regionale Differenzierung der ländlichen Architektur verantwortlich ist, nur wenige Hofanlagen, Grossbauernhöfe und Gutsbetriebe. Abgesehen von unmittelbaren Randgebieten der voralpinen Einzelhofzone, fehlt das eigentliche Bauernhaus der sozialen Mittelschicht.

Im oberen Tösstal und entlang der Bachtel-Allmenkette ist der Baubestand des späten 17. und 18. Jahrhunderts unmittelbar durch die frühindustrielle Lebensform geprägt. Noch heute weist das Landschaftsbild mit seinen kleinräumigen Dorf- und Weilersiedlungen auf jene grundlegende Strukturänderung hin, die aus Bauerndörfern und Bauernhöfen Konglomerate von Heimarbeiterhäusern entstehen liess. Die Bausubstanz selbst ist jedoch selten erhalten, und die Erforschung dieser frühindustriellen Hauslandschaft muss eine Reliktforschung bleiben, denn bereits im 19. Jahrhundert wurden die meisten Heimarbeiterwohnungen zu Unterkünften für das industrielle Proletariat und damit dem Konzept einer «Architektur der Armut» unterworfen. Was in seiner ursprünglichen Form erhalten blieb, wurde selbst in jüngster Zeit kaum mit denkmalpflegerischer Sorgfalt bedacht.

Neben alten Karten, Grundbüchern, Inventaren der Brandversicherungen, historischen Photographien und Abbildungen erweisen sich Planaufnahmen der Zwischenkriegszeit als besonders informativ zur Ermittlung des Bautyps. Im Rahmen von Arbeitsbeschaffungsmassnahmen für Zeichner und Architekten wurden damals Pläne erstellt, die zwar von unterschiedlicher Qualität sind, doch vielfach Bauten wiedergeben, die heute nach verschiedensten Veränderungen selbst nur noch einen bescheidenen Überlieferungswert aufweisen[1].

Konzeption und Entwicklungsgeschichte der Heimarbeiterhäuser sind weitgehend geklärt[2]. Ausgangspunkt für den Grundtypus stellt das flachgieblige, in Bohlenständerbauweise errichtete Doppelbauernhaus des 16. Jahrhunderts dar. Wie K. W. Glaettli vermutet hat, muss dieses «Tätschdachhaus» als degeneriertes, oder mindestens reduziertes, Vollbauernhaus betrachtet werden, das Wohn- und Wirtschaftsfunktionen im gleichen Baukörper erfüllt[3]. Durch die zunehmende Bedeutung der Heimarbeit, durch den auch im Tösstal verheerenden Holzmangel und durch Umstrukturierungen in der Landwirtschaft tritt bereits im ausgehenden 17. Jahrhundert eine Bauweise hervor, die sich in ihrer Zweckorientierung von den traditionellen Bauernhäusern abhebt.

Im Mittelpunkt des neuen Raumkonzepts steht nicht mehr die Zuordnung einzelner Wirtschaftsräume, sondern die Stube als Arbeitsplatz der spinnenden und webenden Kleinfamilie. Sie wird durch breitgelagerte Reihenfenster erhellt und zu gut zwei Dritteln vom Webstuhl ausgefüllt. Die feine manuelle Arbeit erfordert eine gute Heizung und Isolation, der Lehmofen wird anstelle des offenen Herdfeuers in der Küche zum Zentrum des Hauses. Neben dem Ofen führt eine kleine Treppe in die Stubenkammer, die als Schlafraum dient. Nur diese beiden Räume sind rauchfrei, in der Küche, dem darüber liegenden Erm und dem Dachstuhl kann der Rauch frei zirkulieren, bis er unter dem Dachvorsprung hinweg ins Freie strömt. Mit dem Aufkommen der Baumwollweberei in der Mitte des 18. Jahrhunderts wird der feuchte Keller unter der Stube als Arbeitsraum erschlossen und mit auffälligen Fenstern versehen.

Die rasche Verbreitung der Heimindustrie führt zu einer Bevölkerungszunahme, die tiefgreifende Spuren im Siedlungsbild hinterlässt. Allein zwischen 1722 und 1761 beträgt die Zunahme an Haushaltungen über 50 Prozent[4]. Da jede Familie als Produk-

Wald. Schaufassade des Grossbauernhauses auf der Hueb, frühes 18. Jh.

tionsgemeinschaft über eine eigene Wohnung verfügen muss, lässt sich parallel zu dieser Entwicklung ein Anwachsen des Baubestands verfolgen. So verdoppelt sich in den meisten Ortschaften des oberen Tösstals und des Allmengebietes die Zahl der Häuser zwischen 1680 und 1780[5].

Ein nahezu bilderbuchhaftes Beispiel für diese Entwicklung ist der Weiler Wellenau in der Gemeinde Bauma. 1678 zählt er noch 8 Haushaltungen mit eigener Herdstelle, 1735 sind es bereits deren 15, und 1778, zur Zeit der Blüte der Heimindustrie, besteht das Dörfchen aus 20 Wohnungen. Bei den Bewohnern handelt es sich durchwegs um Kleinfamilien mit zwei Generationen und selten mehr als einem halben Dutzend Mitgliedern. Während sich in der Mitte des 17. Jahrhunderts noch vier bäuerliche Familien ihre Existenz aus Feldbau und Viehzucht sichern, ist es am Ausgang des 18. Jahrhunderts noch eine einzige, feudalistische Züge tragende Haushaltung, die gegen 70 Prozent des Landwirtschaftslandes beansprucht[6].

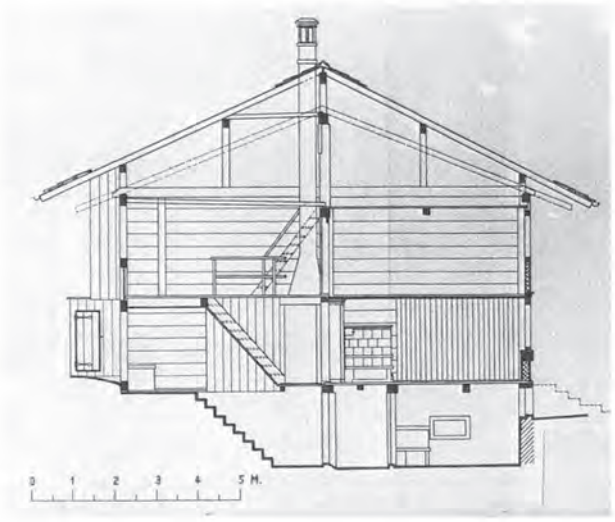
In seinem Baubestand ist das Dörfchen um 1780 eine Ansiedlung, die mehr urbanen als ländlichen Charakter zeigt. Fünf mehrteilige Reihenhäuser bilden eine Gasse, auf der bei schönem Wetter auch gesponnen werden kann. Die Häuser sind alle nach Südwesten ausgerichtet, mit dieser Orientierung gegen das Licht hin verbinden sich die Schaufassaden. Schöpfe, Kleinviehställe und allfällige Nebengebäude befinden sich an der schattigen Rückseite der Häuserzeilen, hier liegt auch der Verkehrsraum für die bescheidenen landwirtschaftlichen Verrichtungen.

Ist unsere heutige Vorstellung vom Heimarbeiterdasein eher nüchtern oder gar düster gestimmt, so wird dieses stereotype Bild der Realität im 18. Jahrhundert nicht gerecht. Die wenigen, doch repräsentativen Beispiele von Bauweise und Wohnkultur geben völlig andere Eindrücke der Zürcher Oberländer Dörfer und Weiler wieder. Sorgsam durchstrukturierte Baukörper mit bemalten Läden, geschnitzten Fensterrahmen, feingliedrigen Butzenscheiben und allerhand Zierwerk belegen auf alten Abbildungen nicht nur die Schmuckfreudigkeit des ländlichen Barocks, sondern auch den Reichtum der Besitzer. Da der Heimarbeiter an der Geldwirtschaft unmittelbar Anteil nahm, verfügte er in konjunkturell guten Zeiten auch über Mittel, um sein Haus und seinen Objektbestand zu pflegen.

Dort wo Haus und Haushaltung noch zu erschliessen sind, zeigt sich eine konsequente stilistische Durchformung und Gestaltung. Als Visitenkarte wird die Frontseite des Hauses zur Schaufassade ausgebildet. Über den bemalten Fallladenkästen und den geschnitzten Gesimsen schwebt die Flugpfette mit ihrem kunstvoll verschnörkelten Dachbalkenspruch. Ebenso sorgfältig sind Haustüre und Türrahmen ausgestaltet, die einfachen Verzierungen setzen sich im Innern des Hauses fort und finden ihre schönste Ausprägung an Möbeln und Geräten. Bettstellen, Stabellen, Hackbretter, Schachteln für Kleinkram und selbst Weberschiffchen können geschnitzt und bemalt sein. Wie im bürgerlichen Haushalt der Epoche bleibt kein Anwendungsbereich dem barocken Design unerschlossen.

In ihrer Herkunft und Verbreitung folgt diese Heimarbeiterkultur den gleichen Wegen wie ihre materielle Grundlage. Als Ausgangspunkt und stilistische Vorbilder bieten sich die Prunkelemente ländlicher Herrschaftsarchitektur des 17. Jahrhunderts an. Es sind die Bauten jener Müller, Grossbauern und Unternehmer, die als Vermittler

Wald. Hiltisberg,
in der ersten Hälfte des
18. Jahrhunderts zum
Heimarbeiterhaus
umgebautes Doppelbauernhaus

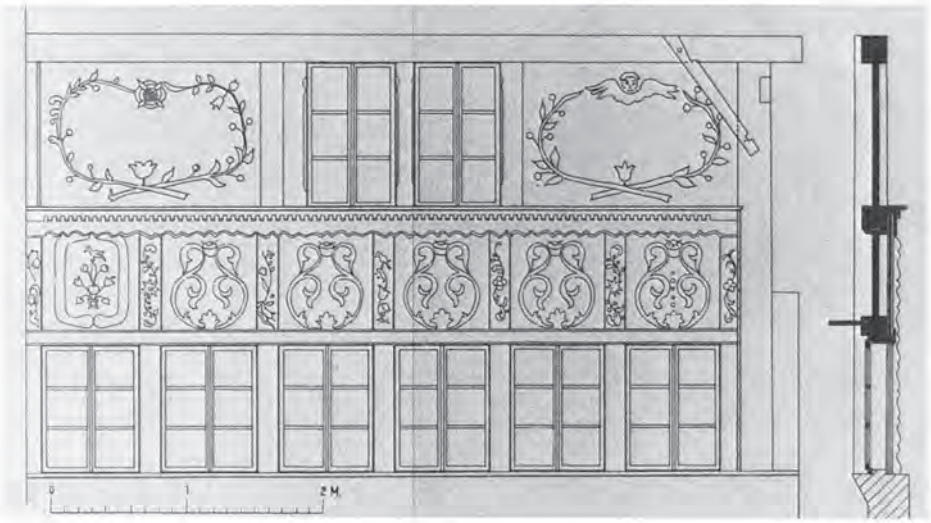


Hittnau. Unterhittnau, Haus Reiser von 1782. Detail von Schaufassade und Falläden. Plan TAD um 1930 ▷

Bauma. Wellenau. Querschnitt durch das Heimarbeiterhaus Vers.-Nr. 132, mit Webkeller. Plan TAD 1927

zwischen Stadt und Landschaft auch deren Industrialisierung in die Wege leiten. Mühlen, wie die Mannenbergmühle von 1675 in Effretikon, oder Gutshöfe, wie die Anlage aus der Zeit um 1700 auf der Hueb bei Wald, liessen die Formensprache des ländlichen Barock im Zürcher Oberland heimisch werden. Die Vorbilder für diese stilistischen Innovationen sind im Zürichseeraum zu suchen, von hier stammten auch die meisten Familien der neuen Oberschicht oder suchten zumindest durch Versippung in diesem blühenden Wirtschaftsraum nach Rückhalt und Identität.

Bauma. Vorder Tiefenbach. Heimarbeiter- und Kleinbauernhaus von 1785. Webkeller im Untergeschoss des linken Hausteils, Stallanbau an die rechts liegende Wohnung angefügt



Konzepte der Fassadengestaltung, Ornamentik und Freude an der Farbe zeigen um 1720 erste Ansätze in Dörfern und Weilern entlang der Einsiedler Pilgerwege. Von hier aus scheint der neue Geschmack schon bald in der gesamten Region der Heimindustrie zum Massstab geworden zu sein, und gemalte Falläden – wichtigstes Zeichen des Wohlstands – setzen sich um 1750 allgemein durch. Bis zu ihren letzten Ausläufern um 1820 unterliegt die Heimarbeiterkultur in ihrer formalen Ausprägung kaum Veränderungen. Die Erscheinung von Häusern, Objekten und Verzierungen erweist sich über Generationen hinweg als ausgesprochen konstant und wird von den rasch wechselnden städtischen Moden kaum berührt.

Dieses Beharrungsvermögen und ein gegen das ausgehende 18. Jahrhundert hin deutlich konservativer Zug findet einerseits seine Begründung im gefestigten Selbstverständnis des Heimarbeiters in seiner Lebensweise, andrerseits jedoch auch in der Unfähigkeit von Handwerkern, Zimmerleuten, Schreinern und Malern, die Kunstentwicklungen in der Nachfolge des Barock nachzuvollziehen. Mit dem Durchbruch der Industrialisierung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verschwindet damit nur eine Kultur, die in ihrer Konzeption schon über Jahrzehnte hinweg nicht mehr zeitgemäss war.

Anmerkungen

[1] Pläne und Inventare im Archiv der Zürcher Bauernhausforschung. Übersicht über die Bilddokumente: Hans Martin Gubler, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich*, Band III, die Bezirke Pfäffikon und Uster, Basel 1978.

[2] Jakob Zollinger, «Gossauer Bauernhäuser erzählen», in *Gossau – Deine Heimat*, Heft 4, Gossau 1974. S. 14–60.

[3] Karl Werner Glaettli, *Undel*, Bauma 1963 (= Heimatkunde von Bauma, 2. Teil), S. 8 ff.

[4] Karl Werner Glaettli, *Wie unser Gemeindegebiet besiedelt wurde*, Bauma 1964 (= Heimatkunde von Bauma, 1. Teil), tabellarischer Anhang.

[5] Hans Bernhard, *Wirtschafts- und Siedlungsgeographie des Tösstales*, Zürich 1912, S. 52 ff.

[6] Glaettli, *Gemeindegebiet*, S. 29–40. – StAZ: K II 100.

Martin Scheutz, „Das Bürgerhaus als Einheit von Arbeit, Leben und Wohnen in der Neuzeit“, Niederösterreich 2019, S. 6 - 12

Mödling, Rathausgasse Nr. 6 und Nr. 4, spätmittelalterlich/frühneuzeitliche Häuserzeile, urkundl. 1439 (Grisailledekor bez. 1563) bzw. 1447, Foto 1970er Jahre

Langenlois, Kornplatz Nrn. 4–6, im Kern 16. Jh., Fassaden 18. Jh., Foto 1970er Jahre

Der Begriff des Hauses in der Geschichte erweist sich als ein weiter und doch erscheint das Terrain nicht so recht ausgeleuchtet. Der sächsische Verleger des großen frühneuzeitlichen *Universal-Lexicons* Johann Heinrich Zedler (1706–1751) definiert den Kernbegriff einleitend folgendermaßen: „Haus, davon das Wort Haus-Vater, Haus-Genossen herkommet, wird entweder materialiter genommen, so weit es aus Stein, Holtz und anderen Materialien zusammen gefüegt ist, oder Juridice und civiliter, vor eine Familie und bestelltes Haus-Wesen von unterschiedenen Personen“. In der Verengung auf Bürgerhaus lässt sich dieses Wort schon in spätmittelalterlichen Quellen, etwa einer Kölner Chronik aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, als „burgerhuis“ nachweisen. In der Kunstgeschichte erweist sich das Bürgerhaus als ein feststehender Begriff, der vor allem an den wohlhabenden Reichsstädten und weniger an den vergleichsweise „verhungerten“ (österreichischen) Klein- und Mittelstädten entwickelt wurde. Kunst- und realgeschichtlich definiert war das Bürgerhaus die „[g]eschichtliche Bezeichnung für das städtische Familienwohnhaus mit und ohne Werkstatt, Wirtschafts- oder Geschäftsräumen seit der Bildung des Bürgertums im 12. Jahrhundert bis zum Beginn der neuesten Wohnhausentwicklung Anfang 19. Jahrhundert“ (Adolf Bernt, Bürgerhaus, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte 3). Aus der Sicht der Siedlungsgeographie und der geographischen Baumorphologie lässt sich das auf schmaler Parzelle errichtete Gewerbebürgerhaus vom stärker landwirtschaftlich dominierten Ackerbürgerhaus differenzieren; im Gegensatz dazu standen das Patrizierhaus bzw. das Freihaus.

Die Bürgerhäuser erlebten ab dem Spätmittelalter bedeutsame Umbauten, indem die Häuser aufgestockt, im Inneren umgestaltet und – häufig – durch den Zusammenbau von zwei Häusern zu repräsentativeren Anlagen umgeformt wurden. Durch die Zusammenlegung von zwei mittelalterlichen Häusern entstanden in der Barockzeit fünf- und sechsachsige Bürgerhäuser, die uns heute noch eine Vorstellung von bürgerlichem Besitzstand, von Handel und bürgerlicher Hauswirtschaft vermitteln. Zudem wandelte sich das Material der Bürgerhäuser in der Neuzeit, die Schindeldächer wichen aufgrund der besseren Feuerprävention den Ziegeldächern, die Traufständigkeit der Bürgerhäuser wandelte sich häufig in eine Giebelständigkeit, auch die Geschosshöhen nahmen – besonders am Beispiel der Residenzstadt Wien kenntlich – deutlich zu.

Das Haus in seiner Materialität

Das Wort Bürgerhaus zerfällt begrifflich in zwei Bestandteile, neben der Materialität des Hauses erscheint vor allem als rechtliche Voraussetzung das Bürgerrecht zwingend. Grundlegend für das persönlich verliehene Bürgerrecht war die eigene Wohnstatt, wobei abhängig von den rechtlichen Gegebenheiten und der jeweiligen Stadt ein eigenständiges Wohnhaus mit „eigenem Rauch“, ein Stockwerkseigentum oder lediglich ein Haushalt („Haussässigkeit“) darunter verstanden werden konnte. Zudem musste sich der potentielle Bürger eine eigenständige Existenz durch Arbeits- oder Handelstätigkeit („bürgerliche Hantierung“) schaffen. Der gute Leumund, die eheliche Abstammung und die Verehelichung waren weiters wichtige Voraussetzung für eine Aufnahme zum Bürger.

Erst der Hausbesitz eröffnete für die Menschen der Vormoderne die Möglichkeit zu heiraten, folglich blieben große Teile der europäischen Bevölkerung von der Ehe und damit der legalen Ausübung von Sexualität wie der Reproduktion ausgeschlossen. Mit dem Einsetzen der Gegenreformation erwiesen sich zudem der Beichtzettel und damit die Zugehörigkeit zur „altgläubigen“ Kirche als weiteres wichtiges Zugangskriterium zum Bürgerbegriff im österreichischen Raum. Das verliehene Bürgerrecht begründete dann die politische Teilhabe (aktives und passives Wahlrecht) und gliederte den Bürger in den Nachbarschaftsverband, in das Stadtviertel und in die städtische Kirchengemeinde ein. Zusätzlich besaßen die Bürger auch das Recht auf eine Aufnahme im Bürgerspital als Teil bürgerlicher Alters- und Krankenversorgung. Verpflichtend für den Bürger war die Steuerleistung, die Teilnahme am Wachdienst und an der Selbstverwaltung der Stadt, aber auch die Verpflichtung zur Verteidigung der Stadt (damit implizit die Fähigkeit Waffen sachgerecht zu führen und die Teilnahme am regelmäßigen Schießen).

Nähert man sich dem Bürgerhaus auf der materiellen, häuslichen Ebene an, so lassen sich verschiedene Typen unterscheiden. Vorausschickend erwähnt werden soll auch, dass Bürgerhäuser meist aneinander, in durchgehenden Häuserzeilen, gebaut wurden, mitunter finden sich aus Gründen der Wasserableitung, aber auch aus Brandschutzgründen kleine „Reichen“ zwischen den Häusern, die neuzeitlich häufig verbaut wurden. In einer kunstgeschichtlichen Näherungsweise an das Thema unterschied man das oberdeutsche, meist giebelständige Zweifeuer- und Söllerhaus vom norddeutschen Einfeuer-Dielenhaus; ab dem 14. Jahrhundert entwickelte sich dann der oberdeutsche Stuben- und Stockwerksbau. Das oberdeutsche, aus Holz- und Fachwerk bzw. Stein errichtete Zweifeuer-/Söllerhaus war in mehrere, nahezu gleichwertige Räume unterteilt, die neben- und übereinander angeordnet waren. Zudem fanden sich zwei Herdstellen im Haus: Neben dem Herdraum für Werkstatt und Küche gab es eine eigene Ofenstube; das häufig auch unterkellerte, mit großem Tor (Einfahrtshalle) versehene Erdgeschoss war der Werkstatt bzw. dem Laden gewidmet, während sich die Wohnräume meist darüber befanden. Die Nebenbauten im Hof setzte man meist vom Haupthaus ab und verband den Hoftrakt mit Arkadenhöfen in Holz- oder in Steinwerk.

Das niederdeutsche, seit dem Hochmittelalter mit Backsteinen errichtete Bürgerhaus entstand in Fortführung der nordwesteuropäischen Hallenhäuser, wobei die Diele/Halle als großer Einraum im Regelfall eine beachtliche Raumhöhe aufwies und in ihr Wohn- und Arbeitsbereich (anders als im oberdeutschen Bürgerhaus) kombiniert wurde. Im Regelfall ebenerdig angelegt, gab es nur eine Feuerstelle/einen Herd, welcher der Arbeit und dem Kochen diente; ab dem Hochmittelalter stockte man auch diesen Einraum nach oberdeutschem Vorbild allmählich auf und errichtete Speichergeschosse wie Schlafräume über der Diele. Der Hof wurde allmählich überbaut und direkt an das Haus angeschlossen.

St. Pölten, Wienerstraße 1/Kremsergasse Nr. 2, Apotheke zum Goldenen Löwen: Kern 16. Jh., Apotheke seit 1706, Barockisierung durch J. Munggenast 2. Viertel des 18. Jhs., Foto 1930er Jahre

Eggenburg, Hauptplatz 1–4, Reihe von Bürgerhäusern an der Südseite, Nrn. 1 und 2 mit Sgraffitofassaden (2. Hälfte 16. Jh., mehrfach restauriert) und Fassaden des 17. und 18. Jhs. (Nr. 3 Kern 1. Hälfte 16. Jh., Fassade um 1730; Nr. 4 Kern 14./15. Jh., Fassade 3. Viertel 17. Jh.), Foto Ende 1970er Jahre

Neben diesen beiden, sich in der Neuzeit weiterentwickelnden Grundtypen lassen sich noch, abhängig vom wirtschaftlichen Stand der Bewohner, Groß- und Kleinbürgerhäuser, aber auch ab dem Spätmittelalter Mietshäuser nachweisen – das Bürgerrecht einer Stadt bedingte vor allem in größeren Städten nicht unbedingt Hauseigentum.

Das Haus als Ort der Familie und der Hausfrieden

Das Haus lässt sich aber nicht nur in materiellem Sinne, sondern auch in rechtlichem und metaphorischem Sinn verstehen. Die Hausmetapher war nicht nur im Adel – man denke an das Haus Österreich, das Haus Liechtenstein oder das Haus Harrach –, sondern auch im Bürgertum wichtig und stand im Idealfall für Familienehre, wirtschaftliche Prosperität und Stabilität. Der Begriff des Hauses wurde in seiner historischen Dimension als „ganzes Haus" (nach einem Begriff von Wilhelm Heinrich Riehl, 1823–1897) verstanden, das sowohl die aus zwei Generationen bestehende Kernfamilie als auch die Blutsverwandten, das Gesinde und andere Inwohner des Hauses umfasste und dem der „Hausvater" vorstand. In einer historischen Interpretation bedeutet das „Haus" bis weit ins 18. Jahrhundert nach unserem Verständnis „Familie", erst mit der Aufklärung setzte sich dann das französische Lehnwort „Familie" durch. „Das alteuropäische Haus ist der Sitz von Herrschaft, das Organisationsprinzip der Wirtschaft [„oikos"/Hauswirtschaft] und die Grundlage der Gesellschaft" (Peter Blickle, Das Alte Europa vom Hochmittelalter bis zur Moderne, München 2008).

Der Verlust eines Hauses wurde denn auch von den Zeitgenossen als eine Art sozialer Tod eines Bürgers und als Verlust der bürgerlichen Ehre verstanden. Viele Stadtratsprotokolle berichten von abgehausten Bürgern, die mit dem Haus auch ihren bürgerlichen Status und wohl auch ihre Kreditfähigkeit verloren. Viele in wirtschaftliche Nöte gelangte Bürger wehrten sich daher vehement, wenn der „Failzettel" als Vorbote der öffentlichen Zwangsversteigerung an das Haus angeschlagen wurde. Ein verschuldeter Scheibbser Bäckermeister bat beispielsweise zu Beginn des Jahres 1720 den Marktrat inständig um die Stundung seiner Steuerschulden, woraufhin der Marktrat widerstrebend einwilligte, allerdings unter der Auflage, dass der Bäckermeister „schuldt lengsten biß Jänner abführen [soll], alß in widrigen nach verstreichung dises termin in nicht-zu-haltungs fahl die behausung ex offo fail gebothen und dem plus offerenti verkaufft werden solle" (Stadtarchiv Scheibbs, Marktgerichtsprotokoll 1720, fol. 39r). Zwei Jahre später, 1722, war es dann aber doch soweit, das stark überschuldete Bürgerhaus wurde an den Sohn veräußert, der formal mit dem Kauf des stark belasteten Hauses ein schweres Erbe antrat.

Das Haus verstand sich in einer sozialgeschichtlichen Interpretation als eine Einheit von unterschiedlichen sozialen Funktionen wie Familie, Heirat/Ehe, Reproduktion, Kindererziehung, Altersversorgung und Tod auf der einen Seite und andererseits als Bündelung ökonomischer und administrativer Funktionen. Das Haus ist in diesem Sinne nicht nur als Grundeinheit der Verwaltung, sondern auch als sich selbst versorgende Einheit zu sehen, die einen Überschuss erwirtschaften musste, um als selbstständige Grundeinheit in der Stadt überleben zu können. Noch heute spricht man bekanntlich vom Staatshaushalt und stellt damit den „oikos" des Hauses in den Mittelpunkt. Zeitgenossen sprachen dem Haus ab dem Spätmittelalter auch eine eigene „Hausnotdurft"/einen „Hausbrauch" zu – das sich als Lebewesen verstehende Haus besaß abhängig von der Größe des Hauses eine Beteiligung an der land- und forstwirtschaftlichen Nutzfläche der Stadt, um sich angemessen versorgen zu können. Die Bewohner eines bürgerlichen Stadthauses durften zur Abdeckung der „Hausnotdurft" vor dem Beginn des eigentlichen Marktes bestimmte Produkte zu gesenkten Preisen einkaufen, bevor der öffentlich zugängliche Wochenmarkt begann.

Das spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Haus stand also für eine wechselseitige Einheit von Arbeit, Wohnung und Lebenspraxis. Erst mit der beginnenden Industrialisierung löste sich diese Trias auf, indem sich das Arbeiten in den neu entstandenen Manufakturen und Fabriken, in den Kaufhäusern und Handelsfirmen sowie in der anwachsenden Bürokratie immer mehr vom Bereich des Hauses löste.

In rechtlicher Hinsicht stand der Hausvater bzw. die Hausmutter dem Haus vor, wobei sich die Arbeitsbereiche im Haus nach männlichen und weiblichen Arbeitsbereich grob unterteilen lassen: Der Mann versah das Handwerk oder den Handel, die Frau war tendenziell für Haushalt und Familie zuständig; in der Praxis verschwammen diese Bereiche jedoch. Der Hausvater versah die patriarchalische Herrschaft über seine Ehefrau, das Hauspaar wiederum übte elterliche Herrschaft über die Kinder aus und gebot gemeinsam über das Gesinde. Die Wände des Hauses, die Schwelle der Tür und die Einhegung des Hausgrundes schieden die Hausbewohner rechtlich von den anderen Bewohnern der Stadt und schufen eine besondere Gemeinschaft, einen besonderen Friedensbezirk („Hausfrieden") – im Haus sollte Friede herrschen; Hausmauern und -türen sollten vor dem Haus schützen, ebenso vor Durchsuchungen und Festnahmen.

Das Haus schützte den Bürger durch seine Immunität. Dennoch war der Hausvater den Zugriffen der städtischen und landesfürstlichen Obrigkeiten ab der Frühneuzeit nicht enthoben, wie beispielsweise an den Fällen des „üblen Hausens" oder der „üblen Wirtschaft", also des öffentlich ruchbar gewordenen Streits im Haus zwischen Eheleuten, deutlich wird. Der Zwettler Stadtrat tolerierte beispielsweise bis zu einem gewissen Grad das Züchtigungsrecht der Hausväter gegenüber

Asparn an der Zaya Nr. 120, Gasthaus, Ende 17. Jh., Foto 1970er Jahre

Krems an der Donau, Obere Landstraße, Bebauung meist 16. Jh., Fassaden 18.–20. Jh., Foto 1970er Jahre

Dürnstein an der Donau, Blick in die Hauptstraße mit der großteils traufständigen Bebauung mit Winzer- und Ackerbürgerhäusern, Ende 15./16. Jh., Foto um 1900

deren Frauen, doch versuchte der Rat, schlagende Ehemänner mit ihren vor dem Stadtgericht klagenden Frauen gütlich zu vergleichen, um die Ordnung des Hauses wieder herzustellen. Der Zwettler Stadtrat erlegte 1672 deshalb einem Hausvater „alles ernsts" auf, seine Frau nicht mehr zu schlagen, andernfalls „solle er [der Hausvater] nit mehr vor ainen burger erkhendt" (Stadtarchiv Zwettl, Gerichtbuch, fol. 10v; 27. Oktober 1672), sondern von seinem bürgerlichen Haus abgestiftet werden. Der frühneuzeitliche Staat und hier vor allem die Gerichte mit dem entstehenden Gewaltmonopol des Staates versuchten verstärkt in das bürgerliche Haus hineinzuregieren und waren damit langfristig erfolgreich.

Die Markierung des Hauses in der Stadt – das Haus als Zeichen

Heute weitgehend verschwunden, gehörten die Hausmarken und die Hauszeichen zu den gängigsten Symbolen, die das Haus, seine Rechtsstellung und seine Wirtschaftlichkeit für Fremde und Einheimische nach außen hin symbolisierten. Hauszeichen, aber auch Familien- und Amts-Wappen, Sgraffito-Darstellungen (etwa mit Alters-Allegorien, Altertreppen), Erker, verzierte Fenster stellten einen visuellen Pakt von Betrachter und Haus her, der Betrachter konnte sein stadtikonographisches Wissen auf das jeweilige Haus beziehen und damit auf die Bewohnerschaft des Hauses rückschließen. Der Judenburger Kaufmann und Eisenhändler Clemens Körbler (um 1500–1565/70) trug in sein Handelsbuch bzw. „Journal" zwischen 1526 und 1547 über 80 Hausmarken seiner Geschäftsverbindungen aus dem österreichischen, aber auch dem Tiroler (Brixen, Bruneck) und süddeutschen Raum (Antwerpen, Augsburg, Memmingen, München, Nürnberg) ein. Vor dem Aufkommen der Straßennamen kam den sowohl mobilen als auch immobilen Besitz kennzeichnenden Hausmarken wichtige wegweisende Funktion zu. Diese geometrischen bzw. linearen Zeichen, die sich auch auf Siegeln oder Handelswaren finden, wurden über dem Hauseingang in Stein eingemeißelt, neben linearen Zeichen fand sich hierbei häufig der Anfangsbuchstabe des Inhabernamens, mitunter auch ein Symbol für den Beruf wie etwa die Wolfsangel, der Krähenfuß oder der Merkurstab, wobei der Formgebung dieser Zeichen wegen des Einmeißelns materielle Grenzen gesetzt waren.

Vor dem Aufkommen der verbindlichen Hausnummern strukturierten die aus Holz oder Metall gefertigten Häuserzeichen religiösen oder weltlichen Inhalts weithin sichtbar die Straßen, Ladenschilder kamen dann vor allem im 19. Jahrhundert etwa in Wien auf. Diese Hauszeichen schufen für die Zeitgenossen Navigationspunkte und halfen Wissen über Lokalisierungen zu speichern. Das älteste Adress-/Postbuch der Stadt Wien stammt vom Käsestecher und kaiserlichen Postamtsbriefträger Johann Jordan (1665–1738) aus dem Jahr 1701. Darin finden sich 1.072 Gebäude und 891 Namen von adeligen, kirchlichen und bürgerlichen Hausbesitzern und Handwerkern der Haupt- und Residenzstadt Wien verzeichnet. In diesem als Neujahrsgabe gedruckten Adressbuch sind auch 366 Hausnamen verzeichnet. 77 Angaben beziehen sich auf Tiere, acht auf Fabelwesen, 19 auf Pflanzen und Früchte, 23 Angaben lassen einen beruflichen Hintergrund und zehn eine kirchliche Motivik erkennen. Bei 95 Hausnamen, die wohl auf damals allgemein bekannte Wissensbestände rekurrierten, standen konkret fassbare Personen und bei 26 kirchliche Besitzer (etwa Klöster) im Hintergrund, einige lassen spezifische Heilige (13 Angaben), Himmelskörper (acht Angaben) oder eine besondere Heraldik (fünf Angaben) erkennen.

Hauszeichen waren allerdings nicht unbedingt selbsterklärend und konnten Anlass zu Missdeutungen geben. So prangt am Judenburger „Hotel Post" am Erker des Hauses eine rund 60 cm hohe Figur eines bärtigen, wohl einen „Wilden Mann" oder einen Baumeister darstellenden Erkerträgers. Diese zwischen 1540 und 1550 anlässlich der Zusammenlegung der beiden Häuser durch den reichen Judenburger Wein- und Viehhändler Ruprecht Ambring angebrachte Figur stellte entweder den Hausherrn oder aber typologisch eine frühneuzeitliche Helmzierfigur dar. Dieses Hauszeichen an einem repräsentativen Bürgerhaus wurde aber im Laufe der Jahrhunderte, nachgewiesen ab dem 19. Jahrhundert, als eine steinerne Judenfigur interpretiert, der Hausname dieses prächtigen Bürgerhauses lautete „Jud am Eck". Die Hauszeichen, die nach 1771 allmählich den Hausnummern wichen, wurden mitunter auch umgedeutet: So hieß ein Haus am Pfarrplatz in Baden aufgrund seines auch im Sommer nicht versiegenden Brunnes „Zum Sommerbrunnen". Als 1860 das Hauszeichen/-schild dann neu gestaltet wurde, verstand man den ursprünglichen Hausnamen nicht mehr und der Schildermaler machte daraus ein Haus „Zum Sonnenbrunnen".

Die „Häuslichkeit" der Vormoderne

Das Haus, und hier vor allem das städtische Bürgerhaus, versteht sich als soziales Ordnungsmodell, als ökonomische und rechtliche Grundeinheit der Vormoderne, es war gleichzeitig nach außen hin geschlossen und offen. Nicht nur das Leben der Familie, die „Hauswirtschaft" und die städtische Ökonomie verfügten hier über „den" Ort, sondern auch der Haushaltsvorstand als Steuerzahler, als Stützpfeiler der städtischen Verteidigung, als politischer Funktionsträger, als „religiöser" Mensch und als Wähler von Stadtrichter und Bürgermeister hatte in dieser stabilen Hülle aus Stein, Ziegel und Holz „den" Sitz im Leben. Zeitgenossen kannten den Wert der Häuser und schätzten deren Bewohner in ihrer Wirtschaftskraft und ihrem politischen Gewicht nach den bewohnten Häusern ein. Diese bürgerliche „Häuslichkeit", die rechtlichen Stand und kulturelles Kapital verband, prägte das 19. und frühe 20. Jahrhundert, wie auch ein berühmter Lübecker wusste. „Man saß im ‚Landschaftszimmer', im ersten Stockwerk des weitläufigen alten Hauses in der Mengstraße, das die Firma Johann Buddenbrock vor einiger Zeit käuflich erworben hatte und das die Familie noch nicht lange bewohnte." Das Haus war die Visitenkarte der Firma und der Familie, aber auch der Wirtschaftskraft.

Marc Valance, „Hausen und schuften in den „tenements““ , in: Wohnen 74 / 1999, S. 8 - 10

Hausen und schuften in den «tenements»

Zimmer in einem «tenement», um 1910, New Yorker East Side.

In engen Mietskasernen hausten und schufteten vor gut hundert Jahren die Migrant/innen aus Europa, wenn sie im Gelobten Land angekommen waren. Von gemütlicher Heimarbeit waren die damaligen Zustände Lichtjahre entfernt.

Text: Marc Valance
Fotos: Jabob A. Riis

Die Iren flohen vor dem Hunger, die Deutschen vor der Industrialisierung und der politischen Reaktion, die Italiener vor chronischer Armut, die Juden vor bürgerlicher Ausgrenzung und blutigen Pogromen. Von 1820 bis 1920 wanderten fünfzig Millionen Menschen in die USA ein, die meisten durch den Hafen von New York. Und hier strandete eine grosse Zahl von ihnen. Den einen fehlten die Mittel zur Weiterreise, den anderen die kulturellen und handwerklichen Voraussetzungen für ein Leben als Pioniere und Kleinstädter. Zwischen 1790 und 1844 schnellte die Einwohnerzahl New Yorks von 33000 auf 400000. Sechzig Prozent der Stadtbewohner waren 1844 im Ausland geboren. 1860 hatte die Einwohnerzahl 800000 überschritten, 1930, neun Jahre nach dem Ende der unbegrenzten Einwanderung, war sie bei sieben Millionen angelangt.

Die «Hunger-Iren», die in den vierziger Jahren in die Stadt strömten, wohnten in Schuppen, Hinterhäusern, Kellern, Erdlöchern der East Side. Im selben Jahrzehnt begannen geschäftstüchtige Grundbesitzer und Spekulanten, die lottrigen Unterkünfte niederzureissen und «tenements», Mietskasernen, zu errichten. Das Heer der Neuankömmlinge, das sich in die ehemaligen Gärten der holländischen Siedler ergoss, sollte Gewinn abwerfen – als ein Heer von Mietern.

Schlafkammer mit fünf Quadratmetern

Bis 1869 waren «tenements» nichts als leere Raumstrukturen: Wände, Böden, Treppen, Dach. Keine Wasserleitung führte ins Gebäude, es besass weder sanitäre Anlagen noch eine Heizung. Für Wärme sorgte der Kohlenherd in der

New York

«Knee-pants» zu 45 cents das Dutzend – «sweater shop» an der Ludlow Street.

Küche, als Abort dienten outhouses (Plumpsklos) im Hinterhof. Vier bis sechs Stockwerke hoch waren die Mietskasernen, alles schleppten die Bewohner und Bewohnerinnen zu den Wohnungen hoch: Kohle, Wasser, Kinder, Einkäufe, Materialien für die Heimarbeit.

Je vier Wohnungen zu drei Räumen bildeten ein Stockwerk, zwei Fenster gingen auf die Strasse oder den Hinterhof hinaus und spendeten dem 13 Quadratmeter messenden Wohnraum Licht. Die Schlafkammern massen je fünf Quadratmeter, die hintere lag völlig im Finsteren. 1855 lebte eine halbe Million Menschen in «tenements», die New Yorker East Side war zum am dichtesten besiedelten Stadtgebiet der Welt geworden, China eingeschlossen. Grippe- und Choleraepidemien wüteten in den Mietskasernen, in den finsteren, unbelüfteten inneren Kammern der Wohnungen starben Kinder an Sauerstoffmangel. Die Miete verschlang ein Viertel eines Familieneinkommens, nach der Wirtschaftskrise von 1857, als die Löhne sanken, die Hälfte. Ohne Untermieter waren die russigen Löcher nicht mehr zu bezahlen, und da es für unbemittelte Neuankömmlinge keine anderen Unterkunftsmöglichkeiten gab, drängten sich in Räumen von neun Quadradtmetern bald bis zu zwanzig Personen, Männer, Frauen, Kinder, die in Schichten schliefen und assen.

Die Schraube der Ausbeutung

1867 gründete die Stadt ein Gesundheitsamt. Es liess als erste Amtshandlung über 46000 Fensterlöcher in die Wände der inneren Kammern schneiden und verordnete für Neubauten Licht- und Luftschächte. Doch bis zum New Deal, als die neu gegründete Baubehörde Tausende von «tenements» niederrreisen und Kellerwohnungen schliessen liess, dauerten die traurigen Zustände in der Lower East Side und in der West Side fort.

Die Neue Welt empfing arme Auswanderer mit unverbrämter, skrupelloser Ausbeutung. In den schlimmsten Slums lag die Miete noch 25 bis 30 Prozent höher als in den weiter nördlich gelegenen besseren Vierteln. Viele Mietskasernen gingen in die Hand der «Hunger-Iren» und deren Erben über, die es mit Whiskey-Spelunken zu Geld brachten. Sie waren um so erbarmungslosere «landlords», als sie die ausbeuterische Gier am eigenen Leib erfahren hatten. In der Umgebung der Ludlow Street begannen sich in den achtziger Jahren osteuropäische Juden anzusiedeln, die in der jüdisch dominierten Textilindustrie ein Auskommen suchten. Fabrikjobs waren rar. Die Textilunternehmer sahen in dem riesigen Angebot an Arbeitskraft sofort ihren Vorteil und vergaben Näharbeiten als Heimarbeit – Geburtsstunde des «sweatshops». In den engen, dunklen Wohnungen schufteten ganze Familien im Stücklohn. Und weil die Unternehmer ihren Auftrag an die billigsten Anbieter von Arbeitsleistung vergaben, unterboten die Familienväter einander mit Preisen, die sie an den Rand des Hungerns brachten. Jeder Cent, den eine Familie sich am Mund absparen konnte, legte sie beiseite. Wer Geld für die Miete von einer oder zwei Nähmaschinen zusammengekratzt hatte, wer auch nur ein paar englische Worte sprach und deshalb verhandeln konnte, machte sich zum «sweater»: Er holte bei den Unternehmern Arbeit herein und heuerte die Arbeitskräfte an, die er brauchte, um sie auszuführen. Und

Hausen und schuften in den «tenements» von New York

Ein zwölf Jahre alter Junge (er gab unter Eid an, er sei sechzehn Jahre alt) arbeitet in einem «sweater shop», um 1889.

Mieter auf engstem Raum in einem «tenement» an der Bayard Street – «fünf Cents der Platz».

drehte die Schraube der Ausbeutung damit eine Umdrehung weiter. Denn vom Stücklohn, der kaum das Überleben sicherte, zog er der Näherin, dem Knopflochmacher, der Büglerin einige Cents als Provision ab. Zwölf, fünfzehn, siebzehn Stunden arbeiteten die Frauen und Männer in den stickigen, dunklen «sweatshops». Hier, wo die Fabrikgesetze nicht hinreichten, arbeiteten die Kinder, wie der Fotograf und Schriftsteller Jacob Riis 1890 berichtete, «von dem Tag an, an dem sie fähig sind, einen Faden abzuspulen».

Privatheit gab es nicht

Schlimmer als die Lebensbedingungen der Näher und Näherinnen von «Jewtown» war allerdings noch das Los der böhmischen Zigarrenmacher: Die Häuser, in denen sie schufteten, gehörten den Fabrikanten. «Der Fabrikant», schreibt Riis, «der drei oder vier oder auch ein Dutzend Mietskasernen besitzt, verlangt von diesen Menschen himmelschreiende Mieten. Er gibt ihnen wöchentlich Tabak aus und widmet den Rest seiner Energie der Aufgabe, die Löhne so nahe wie möglich auf jenen Punkt hinunterzudrücken, an dem der Mieter in Verzweiflung verfällt oder rebelliert.» Anders als die Näher von «Jewtown» lähmten die Zigarrenmacher sich zwar nicht selbst durch gegenseitige Konkurrenz – Rebellion, Streik, war immerhin möglich. Doch hier liessen die Gewerkschaften sie im Stich. Denn Zigarrenmachen war böhmisches Frauenhandwerk, die Männer betrieben es, mangels «besserer» Arbeit, als «Gehilfen» ihrer Frauen. Und die Gewerkschaften weigerten sich, Frauen als Mitglieder aufzunehmen.

Die Wohnung war in der East Side New Yorks nicht das «Heim», das Privatheit, nicht die «Burg», die Schutz zu bieten hatte. Privatheit gab es keine. Kinder schliefen auf Bergen von Rohmaterial, Frauen und Männer auf dem Fussboden, auf Tischen. Schutz bot das russgeschwärzte, stickige Loch nicht, es war im Gegenteil der Ort der Ausbeutung und Erniedrigung. Es trieb die Menschen zur Flucht. Viele investierten ihr Erspartes nicht in Nähmaschinen, sondern in Handkarren und verlegten ihr Gewerbe auf die Strasse. 1910 verstopften 25 000 fliegende Händler mit ihren «carts» die Lower East Side. Die Enge der «tenements» hatte von der Strasse Besitz ergriffen, das Chaos der Armut überschwemmte den öffentlichen Raum. Doch das war nur ein erster Schritt. Zur gleichen Zeit begannen die Menschen abzuwandern. Vielen war es gelungen, aus dem Teufelskreis von gegenseitiger Ausbeutung und Abhängigkeit auszubrechen. Sie hatten ihr Erspartes weder in Maschinen noch in Handkarren investiert, sondern in die eigene Ausbildung oder in die Ausbildung der Kinder. Wer Englisch sprach, hatte eine Chance, den Sprung in die Fabriken und Kontors von Midtown, Harlem und Brooklyn zu schaffen. [eXtra]

Bildnachweis: Jacob A. Riis: How the other half lives, Dover Publications Inc., New York (erstmals 1890 publiziert)
Fotos: Jacob A. Riis collection und Museum of the City of New York

02 Umbruch in der Moderne

Le Corbusier: „Charta von Athen, Texte und Dokumente“, Vieweg Verlag, Wiesbaden, 1984, S. 124 - 166

[...]

1. WOHNEN

Untersuchungen

9

Die Bevölkerungsdichte ist zu groß im historischen Kern der Städte (man zählt bis zu 1000, sogar bis zu 1500 Einwohner pro Hektar), wie auch in gewissen Stadtgebieten industrieller Expansion des 19. Jahrhunderts.

Die Bevölkerungsdichte, die Beziehung zwischen der Kopfzahl der Bevölkerung und der von ihr bewohnten Fläche, kann durch die Höhe der Bauwerke völlig ausgeglichen werden.
Aber bis zum heutigen Tage hatte die Konstruktionstechnik die Höhe der Häuser auf ungefähr sechs Stockwerke beschränkt.
Die zulässige Bevölkerungsdichte für Konstruktionen dieser Art beläuft sich auf 250 bis 300 Einwohner pro Hektar. Wenn die Bevölkerungsdichte wie in vielen Vierteln an 600, 800, sogar 1000 Einwohner heranreicht, dann bedeutet diese Tatsache das Elendsquartier, charakterisiert durch folgende Merkmale:
1. zu geringe Ausdehnung der bewohnbaren Fläche pro Person;
2. Unzulänglichkeit der Öffnungen nach draußen;
3. Fehlen der Sonne (Nordlage oder Folgen des Schattens, der in Straße oder Hof einfällt);
4. Verfall oder ständiges Vorhandensein von Krankheitskeimen (Tuberkulose);
5. Fehlen oder Unzulänglichkeit sanitärer Einrichtungen;
6. Durcheinander, hervorgerufen durch die Einteilung der Wohnung, die schlechte Aufteilung des Hauses, das Vorhandensein lästiger Nachbarn.
Der Kern der alten Städte war durch den Zwang der militärischen Umgürtungen im allgemeinen mit eng zusammengedrängten Bauwerken überfüllt und arm an Raum. Aber zum Ausgleich dafür waren die grünen Weiten, sobald man das Stadttor hinter sich gelassen hatte, unmittelbar zu erreichen und boten in nächster Nähe hervorragende Luft.
Im Laufe der Jahrhunderte schlossen sich weitere Stadtringe an, brachten an die Stelle der Natur Steinhaufen und zerstörten die Lungen der Stadt: die Grünflächen. Unter diesen Umständen bedeutet die hohe Bevölkerungsdichte Unbehagen und Krankheit als permanenten Zustand.

10

In den zusammengedrängten Stadtteilen sind die Wohnbedingungen unheilvoll in Ermangelung von ausreichendem Raum in den Wohnungen, in Ermangelung verfügbarer Grünflächen, wegen der Mängel bei der Instandhaltung der Gebäude (spekulative Ausnutzung). Ein Zustand, der noch verschlimmert wird durch das Vorhandensein einer Bevölkerung auf sehr niedrigem Lebensstandard, die unfähig ist, von sich aus Abwehrmaßnahmen zu ergreifen (Sterblichkeit bis zu 20 Prozent).

Der innere Zustand der Wohnung macht sie zu einem Elendsquartier, aber das Elend des Drinnen setzt sich draußen fort infolge der Enge der dunklen Straßen und des vollständigen Fehlens jener grünen Weiten, der Sauerstoffquellen, die so gut sind als Tummelplätze für die Kinder.
Die Kosten eines Bauwerks, das vor Jahrhunderten errichtet worden ist, haben sich längst amortisiert; dennoch duldet man, daß sein Nutznießer es immer noch, in Form von Wohnungen, als handelsfähige Ware betrachtet. Obwohl sein Wohnwert gleich Null ist, bringt das Bauwerk weiterhin ungestraft und zum Schaden der Gattung Mensch eine bedeutende Einnahme. Einen Metzger, der verfaultes Fleisch verkaufte, würde man bestrafen, aber das Gesetzbuch erlaubt, der armen Bevölkerung verfaulte Wohnungen zuzumuten.
Der Bereicherung einiger Egoisten zuliebe läßt man es sich gefallen, daß erschreckende Sterblichkeit und Krankheiten aller Art der Gesellschaft eine erdrückende Last aufbürden.

11

Das Wachstum der Städte verschlingt nach und nach die angrenzenden Grünflächen, auf die die aufeinanderfolgenden Erweiterungsgürtel der Städte hinausblikken. Diese sich ständig vergrößernde Entfernung von den Elementen der Natur steigert in gleichem Maße die Desorganisation der hygienischen Zustände.

Je mehr die Stadt wächst, um so weniger werden dabei die ‹natürlichen Bedingungen› berücksichtigt. Unter den ‹Bedingungen der Natur› versteht man das Vorhandensein gewisser, den lebenden Wesen unentbehrlicher Elemente, und zwar in ausreichendem Maße: Sonne, Raum, Grün.
Eine unkontrollierte Ausdehnung hat die Stadt dieser fundamentalen psychologischen wie physiologischen Nahrung beraubt.
Das Individuum, das den Kontakt mit der Natur verliert, kommt herunter und bezahlt teuer – mit Krankheit und Entartung – einen Bruch, der seinen Körper schwächt und sein Empfindungsvermögen ruiniert, das von den illusorischen Freuden der Stadt verdorben ist.
So gesehen, ist das Maß im Laufe dieser letzten hundert Jahre überschritten worden, und das ist nicht zuletzt der Grund des Unbehagens, von dem die Welt sich zur Zeit erdrückt fühlt.

12

Die zu Wohnungen bestimmten Bauwerke sind im Widerspruch zu den Notwendigkeiten der Hygiene auf der Grundfläche der Stadt verteilt.

Die erste Aufgabe des Städtebaus ist es, mit den fundamentalen Bedürfnissen des Menschen in Einklang zu kommen. Die Gesundheit jedes einzelnen hängt zum großen Teil davon ab, daß er sich den ‹Bedingungen der Natur› unterwirft.
Die Sonne, die alles Wachstum beherrscht, müßte in jede Wohnung dringen, um dort ihre Strahlen zu verbreiten, ohne die das Leben dahinsiecht.
Die Luft, deren Güte durch das Vorhandensein von Grünflächen gesichert ist, müßte rein sein, vom trägen Staub ebenso frei wie von schädlichen Abgasen.
Der Raum endlich müßte Weite haben. Man darf nicht vergessen, daß das Raumgefühl psycho-physiologischer Natur ist und daß die Enge der Straßen, die Abdrosselung der Höfe eine Atmosphäre schaffen, die für den Körper so ungesund wie für den Geist deprimierend ist.
DER 4. KONGRESS CIAM, DER IN ATHEN ABGEHALTEN WURDE, HAT FOLGENDES POSTULAT AUFGESTELLT: SONNE, GRÜN, RAUM, SIND DAS AUSGANGSMATERIAL DES STÄDTEBAUS.
Das Festhalten an diesem Postulat erlaubt, das bereits Vorhandene richtig zu beurteilen und die neuen Vorschläge von einem wirklich humanen Standpunkt aus zu würdigen.

13

Die am dichtesten bevölkerten Viertel befinden sich in den am wenigsten begünstigten Gebieten der Stadt (Schattenhänge, Stadtteile, die ständig von Nebel, von Industrie-Abgasen heimgesucht werden, Überschwemmungen ausgesetzt sind, etc.).

Noch hat keine Gesetzgebung sich ins Mittel gelegt, um die Bedingungen für die moderne Wohnung zu fixieren, die nicht allein den Schutz der menschlichen Person gewährleisten, sondern ihr auch die Mittel zu einer wachsenden Vervollkommnung geben sollen. So werden der Boden der Stadt, die Wohnviertel, die Wohnungen von einem Tag zum anderen verteilt, auf die Gefahr hin, daß es um völlig unerwartete und manchmal die niedrigsten Interessen geht.
Ein beamteter Geometer wird nicht zögern, eine Straße zu ziehen, die Tausende von Wohnungen der Sonne beraubt. Gewisse Städtväter werden es – leider! – ganz natürlich finden, zur Errichtung eines Arbeiterviertels ein Gebiet zu bestimmen, das bis dahin brach gelegen hat, weil Nebel es heimsuchen, weil es übermäßig feucht ist oder weil es da von Moskitos wimmelt . . . Er wird der Ansicht sein, daß ein nach Norden gelegener Abhang, der infolge seiner Lage nie jemanden interessiert hat, daß ein Terrain, vergiftet von Ruß, Kohlenstaub, schädlichen Abgasen irgendeiner Industrie, ein Terrain, das vielleicht von Lärm widerhallt, immer noch gut genug ist, um dort die entwurzelte Bevölkerung anzusiedeln, die ohne jeden Halt ist und die man als verfügbare Arbeitskraft bezeichnet.

14

Die gut durchlüfteten Bauten (teure Wohnungen) belegen die begünstigten Gebiete der Stadt, geschützt vor widrigen Winden; freie Aussicht und anmutige Auflockerung sichern den Blick in die Landschaft, auf Seen, Meer, Berge etc. und Sonne im Überfluß.

Diese begünstigten Gebiete werden im allgemeinen von Luxuswohnungen eingenommen; damit ist der Beweis erbracht, daß das instinktive Trachten des Menschen ihn immer, wenn seine Mittel es erlauben, dazu bringt, sich um Lebensbedingungen und eine Art des Wohlbefindens zu bemühen, deren Wurzeln in der Natur selbst liegen.

15

Diese parteiische Verteilung des Wohnens wird sanktioniert durch Gewohnheit und durch kommunale Verordnungen, die man für gerechtfertigt hält: die Zoneneinteilung.

Die Zoneneinteilung ist eine auf dem Stadtplan durchgeführte Operation mit dem Ziel, jeder Funktion, jedem Individuum den richtigen Platz zuzuweisen.
Ihre Grundlage ist die notwendige Unterscheidung zwischen den verschiedenen menschlichen Tätigkeitsbereichen, die jeder für sich einen besonderen Raum beanspruchen: Wohngegenden, Industrie- oder Handelszentren, Hallen oder Gelände, die der Freizeit zugedacht sind.
Aber wenn die Macht der Tatsachen schon die reiche von der bescheidenen Behausung unterscheidet, so hat man doch nicht das Recht, Gesetze zu übertreten, die unverletzlich sein sollten, indem man nur den vom Glück Begünstigten die Wohltat der Bedingungen vorbehält, die notwendig sind für ein gesundes und geordnetes Leben.
Es ist dringlich und notwendig, gewisse Gewohnheiten abzuändern. Man muß jedem durch eine strenge Gesetzgebung, unabhängig von der Geldfrage, ein gewisses Maß an Wohlbefinden erreichbar machen. Man muß für immer durch eine strenge gesetzliche Regelung von seiten der Stadt verbieten, daß ganze Familien des Lichtes, der Luft, des Raumes beraubt werden.

16

Bauwerke, errichtet entlang der Verkehrswege und um Kreuzungen, sind für das Wohnen nachteilig: Lärm, Staub, schädliche Abgase.

Wenn man diesem Verbot wirklich Rechnung tragen will, wird man in Zukunft dem Wohnen und dem Verkehr voneinander unabhängige Bereiche zuweisen. Das Haus wird von da an nicht mehr durch seinen Gehsteig an der Straße kleben.
Das Wohnhaus wird sich in seinem eigentlichen Raum erheben, wo es in den Genuß von Sonne, frischer Luft und Ruhe kommen wird.
Der Verkehr wird sich verteilen auf langsame Durchgangsstraßen für Fußgänger und schnelle Durchfahrtsstraßen für Fahrzeuge. Diese Straßen werden, die eine wie die andere, ihre Funktionen erfüllen, indem sie den Wohngebäuden nur gelegentlich nahe kommen.

17

Die traditionelle Aufreihung der Wohngebäude am Rand der Straßen sichert Besonnung nur für einen minimalen Teil der Wohnungen.

Die traditionelle Aufreihung der Wohngebäude entlang den Straßen hat eine zwangsläufige Planung der Baumasse zur Folge. Die parallel oder schräg verlaufenden Straßen zeichnen, indem sie sich immer wieder schneiden, Flächen, die, quadratisch oder rechteckig, trapezförmig oder dreieckig, von verschiedener Größe sind, und die, einmal bebaut, den ‹Block› ausmachen.
Die Notwendigkeit, dem Inneren dieser ‹Blocks› Licht zu verschaffen, führt zur Entstehung von Innenhöfen verschiedener Größen.
Die behördliche Regelung läßt unglücklicherweise den Profitjägern die Freiheit, die Höfe auf wirklich skandalöse Dimensionen zu beschränken.
Das läuft schließlich auf folgendes traurige Resultat hinaus: eine der vier Fassaden, ob nun nach der Straße oder nach dem Hofe hin, geht nach Norden und kennt keine Sonne, während die drei anderen, infolge der Engigkeit der Straßen, der Höfe und des dadurch verursachten Schattens, der Sonne gleichfalls zur Hälfte beraubt sind.
Die Untersuchung ergibt, daß in den Städten das Verhältnis der Fassaden ohne Sonne schwankt zwischen der Hälfte und drei Vierteln ihrer Gesamtheit. In gewissen Fällen ist dieses Verhältnis noch verheerender.

18

Die Verteilung von Gebäuden, die der Allgemeinheit dienen und mit dem Wohnen zusammenhängen, ist willkürlich.

Das Heim schützt die Familie, eine Funktion, die allein schon ein ganzes Programm ausmacht und ein Problem stellt, dessen Lösung, früher manchmal geglückt, heute meist dem Zufall ausgeliefert ist.
Aber außerhalb der Wohnung und in nächster Nähe braucht die Familie noch gewisse gemeinschaftliche Einrichtungen, die wirkliche Erweiterungen des eigenen Wohnraums sein müssen. Das sind: Versorgungszentren, ärztliche Dienststellen, Kinderkrippen, Kindergärten, Schulen; hinzu kommen noch die geistigen und sportlichen Organisationen, dazu bestimmt, der Jugend die Gelegenheit zu Arbeit und Spiel zu verschaffen, die geeignet sind, die besonderen Wünsche dieses Alters zu erfüllen, und, um die ‹Gesundheits-Ausrüstung› zu vervollständigen, Gelände, geeignet für jedermanns Körperkultur und täglichen Sport.
Der Vorteil dieser gesellschaftlichen Institutionen steht außer Zweifel, aber ihre Notwendigkeit wird von der Masse noch nicht genügend erkannt. Ihre Verwirklichung ist kaum über das Gröbste hinaus, von der allerfragmentarischsten Art und ohne Verbindung zu den allgemeinen Notwendigkeiten der Wohnung.

19

Vor allem die Schulen liegen häufig an Verkehrsstraßen und sind zu weit entfernt von den Wohngebäuden.

Die Schulen – ihr Programm und ihre architektonische Anlage lassen wir hier außer Betracht – liegen im allgemeinen ungünstig im Innern des städtischen Komplexes.
Zu weit von der Wohnung entfernt, setzen sie das Kind den Gefahren der Straße aus.
Überdies berücksichtigt man dabei meistens nur den eigentlichen Schulunterricht, und das noch nicht sechsjährige Kind und der junge Mensch über dreizehn Jahre entbehren in der Regel vor- oder nachschulische Einrichtungen, die den wichtigsten Bedürfnissen ihres Alters entsprechen würden.
Der gegenwärtige Zustand und die Aufteilung des bebauten Bereiches eignen sich schlecht für Neuerungen, durch die Kinder und Jugendliche nicht nur vor zahlreichen Gefahren geschützt, sondern durch die auch die Voraussetzungen geschaffen wären, die allein eine ernstzunehmende Bildung ermöglichen, dazu angetan, ihnen neben dem Unterricht eine umfassende physische wie moralische Entwicklung zu sichern.

20

Die Vororte sind ohne Plan und ohne geregelte Verbindung mit der Stadt errichtet.

Die Vororte sind der entartete Abkömmling der Vorstadt. Die Stadt war einst eine geordnete Einheit innerhalb eines militärischen Befestigungsgürtels. Die Vor-Stadt, von außen an die Stadt angelehnt, entlang einer Zugangsstraße erbaut, des Schutzes entblößt, war das Auffangbecken für die überzählige Bevölkerung, die sich, wohl oder übel, mit seiner Unsicherheit abfinden mußte.
Als die Schaffung einer neuen militärischen Umfassung eines Tages diese Vor-Stadt mit seinem Bruchstück von Straße in den Schoß der Stadt einbezog, wurde dem normalen Gesetz der Planung der erste harte Stoß versetzt.
Das Maschinenzeitalter ist gekennzeichnet durch den Vorort, Terrain ohne bestimm-

ten Grundriß, in das aller Bodensatz versickert, wo jeder Versuch sich hervorwagt, wo sich oft das bescheidenste Handwerkertum niederläßt neben Industrien, die a priori provisorisch gedacht waren, von denen einige jedoch ein gigantisches Wachstum erleben sollten. Der Vorort ist das Symbol des Verfalls und gleichzeitig des Experimentierens. Er ist eine Art Abschaum, der die Mauern der Stadt umspült.
Im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts ist dieser Abschaum zur Flut geworden, schließlich zur Überschwemmung. Er hat das Schicksal der Stadt und ihre Möglichkeiten, nach einem Gesetz zu wachsen, ernstlich gefährdet.
Sitz einer undefinierbaren Bevölkerungsschicht, zahlreichen Nöten ausgesetzt, Nährboden für Revolten, ist der Bereich der Vororte oft zehnmal, hundertmal so groß wie die Stadt. Aus diesem kranken Bezirk, wo die Funktion Entfernung–Zeit eine schwerwiegende Frage stellt, die ohne Antwort bleibt, versuchen einige, Gartenstädte zu machen. Illusorisches Paradies, unvernünftige Lösung.
Der Vorort ist ein städtebaulicher Irrtum, der, in der ganzen Welt verbreitet, in Amerika bis zur äußersten Konsequenz vorwärtsgetrieben wurde. Dieser Irrtum ist eines der schlimmsten Übel des Jahrhunderts.

21

Man hat versucht, sie dem Verwaltungsgebiet der Stadt einzugliedern.

Zu spät! Die Vororte sind der städtischen Verwaltung zu spät eingegliedert worden. In ihrem ganzen Einflußgebiet hat das Gesetz aus Mangel an Voraussicht Eigentumsrechte aufkommen lassen, die er für unwandelbar erklärt. Der Besitzer eines Terrains ohne bestimmte Grenzen, auf dem irgendeine Baracke, ein Schuppen oder eine Werkstatt sich breitmacht, kann ohne mannigfache Schwierigkeiten nicht enteignet werden.
Die Bevölkerungsdichte ist dort gering und der Boden noch kaum ausgenutzt; nichtsdestoweniger ist die Stadt verpflichtet, den Raum der Vorstädte mit den dringlichsten Notwendigkeiten auszurüsten: Straßen, Kanalisation, schnelle Verkehrsmittel, Polizei, Beleuchtung und Straßenreinigung, Hospitäler, schulische Dienststellen etc.
Das Mißverhältnis zwischen den verheerenden Ausgaben, die soviel Verpflichtungen verursachen, und dem kleinen Zuschuß, den eine dünngesäte Bevölkerung beisteuern kann, ist erschreckend.
Wenn die Verwaltung die Situation eines Tages retten will, stößt sie auf unerträgliche Widerstände und ruiniert sich umsonst.
Sie muß nämlich vor dem Entstehen der Vororte die Verwaltung des Bodens in die Hand nehmen, der die Stadt umgibt, um dieser die Möglichkeit zu einer harmonischen Entwicklung zu gewährleisten.

22

Sie sind oft nur eine Anhäufung von Baracken, bei denen sich die unerläßlichen Erschließungsarbeiten kaum rentieren.

Schlecht gebaute kleine Häuser, Holzbaracken, Schuppen, wo sich recht und schlecht die überraschendsten Dinge verquicken, Domäne der armen Teufel, die der Strudel eines zuchtlosen Lebens herumwirbelt, das ist der Vorort! Seine Häßlichkeit und Trostlosigkeit ist die Schande der Stadt, der er vorgelagert ist. Sein Elend, das zwingt, öffentliche Gelder zu verschleudern ohne das Gegengewicht ausreichender fiskalischer Einnahmequellen, ist eine erdrückende Last für die Allgemeinheit.
Die Vororte sind die schmutzigen Vorzimmer der Städte; mit ihren Gassen an die großen Ausfahrtsstraßen angeschlossen, machen sie den Verkehr zu einer Gefahr; aus der Luftperspektive gesehen, zeigen sie auch gänzlich unbefangenen Augen die Wirrnis und Zusammenhanglosigkeit ihrer Anordnung; durchfährt man sie mit der Eisenbahn, so sind sie für den Reisenden, den der Ruf der Stadt anzieht, eine peinliche Enttäuschung.

Zu fordern

23

Die Wohnviertel müssen künftig im Raum der Stadt die besten Standorte einnehmen, ihre Vorteile aus der Topographie ziehen, die klimatischen Verhältnisse nutzen, über die günstigste Besonnung und bequem gelegene Grünflächen verfügen.

Die Städte, so wie sie heute existieren, sind so gebaut, daß ihre Beschaffenheit dem öffentlichen und privaten Wohl widerspricht.
Die Geschichte zeigt, daß ihre Entstehung und Entwicklung tiefe Gründe hatte, deren einzelne Schichten zeitbedingt waren, und daß sie im Laufe der Jahrhunderte nicht nur gewachsen sind, sondern sich oft erneuert haben, und das auf ein und demselben Boden.
Das Maschinenzeitalter hat sie – indem es gewisse jahrhundertealte Bedingungen brutal veränderte – ins Chaos geführt.
Unsere heutige Aufgabe ist es, sie aus ihrer Ordnungslosigkeit herauszureißen durch Planungen, die die Einstufungen der Unternehmungen in die Zeit voraussehen.
Das Problem der Wohnung, des Wohnens, steht an der Spitze aller anderen. Die besten Baustellen der Stadt müssen dem Wohnen vorbehalten sein; und wenn sie durch Gleichgültigkeit oder Geldgier bereits ausgebeutet sind, muß alles getan werden, um sie wieder instand zu setzen.
Mehrere Faktoren sind Voraussetzung für ein gutes Wohnen. Man muß gleichzeitig nach der schönsten Aussicht suchen und nach der gesunden Luft, indem man Wind

und Nebel in Rechnung setzt, nach den bestgelegenen Abhängen, und schließlich muß man die vorhandenen Grünflächen einbeziehen, sie neu schaffen, falls sie fehlen, oder sie wiederherstellen, falls sie zerstört worden sind.

24

Die Festlegung der Wohngebiete muß von hygienischen Gesichtspunkten bestimmt werden.

Die allenthalben anerkannten Gesetze der Hygiene erheben eine schwerwiegende Anklage gegen den sanitären Zustand der Stadt. Aber es genügt nicht, eine Diagnose zu formulieren, es genügt nicht einmal, eine Lösung aufzuzeigen; es ist vielmehr nötig, daß diese von den verantwortlichen Autoritäten zur Auflage gemacht wird.
Im Namen der öffentlichen Gesundheit müßten ganze Viertel aufgegeben werden.
Einige – Frucht einer verfrühten Spekulation – verdienen nichts weiter als die Hakke, andere müßten, wegen der historischen oder der künstlerischen Werte, die sie umschließen, teilweise geschont werden; es lassen sich Mittel und Wege finden zu retten, was wert ist, gerettet zu werden, indem man unbarmherzig alles zerstört, was eine Gefahr bedeutet.
Es genügt nicht, die Wohnung gesund zu machen, man muß auch die ‹Verlängerungen› des Wohnraums im Draußen – Räume zur körperlichen Erziehung und verschiedene Gelände für den Sport – schaffen und einrichten, indem man im voraus im Generalplan die ihnen zugedachten Standorte einzeichnet.

25

Eine vernünftige Wohndichte, entsprechend der durch die Natur des Geländes vorgegebenen Formen der Wohnbebauung, sollte vorgeschrieben werden.

Die Wohndichte der Bevölkerung einer Stadt muß von den Behörden diktiert werden. Sie wird schwanken je nach der Verwendung des städtischen Bodens und, entsprechend ihrer Intensität, eine weit ausgedehnte oder eine in sich zusammengehaltene Stadt ergeben.
Die Wohndichte einer Stadt fixieren, das heißt einen folgenschweren Akt der Verwaltung erfüllen.
Als das Maschinenzeitalter heraufkam, entwickelten sich die Städte unkontrolliert und ungehemmt. Nachlässigkeit ist die einzig stichhaltige Erklärung für dieses maßlose und völlig unvernünftige Wachstum, das einer der Gründe ihres Unglücks ist.
Die Städte haben sowohl für ihr Entstehen wie auch für ihre Vergrößerung besondere Gründe, die man untersuchen muß und die zu Voranschlägen für einen ausgedehnten Zeitraum führen: 50 Jahre z.B.
Eine bestimmte Bevölkerungszahl könnte ins Auge gefaßt werden. Man wird diese unterzubringen haben und dafür genau wissen müssen, wieviel Raum dazu nötig ist,

WIRD VORAUSSEHEN MÜSSEN, WELCHE ‹ZEIT-DISTANZ› IHR TÄGLICHES LOS SEIN WIRD, und wird Fläche und Ausdehnung festsetzen müssen, die zur Verwirklichung eines 50 Jahre-Programms nötig sind.
SOBALD DIE BEVÖLKERUNGSZAHL UND DIE DIMENSIONEN DES TERRAINS FIXIERT SIND, IST DIE ‹DICHTE› BESTIMMT.

26

Für jede Wohnung ist ein Minimum von Stunden der Besonnung zu bestimmen.

Die Wissenschaft hat durch das genaue Studium der Sonnenstrahlungen entdeckt, welche von ihnen unentbehrlich sind für die menschliche Gesundheit und welche in gewissen Fällen dem Menschen schädlich sein können.
Die Sonne ist die Herrin des Lebens.
Die Medizin hat bewiesen, daß die Tuberkulose sich da verbreitet, wo die Sonne nicht hinkommt; sie verlangt, daß das Individuum so weit wie möglich wieder in die ‹Bedingungen der Natur› eingesetzt wird. Die Sonne muß täglich für einige Stunden in jede Wohnung dringen, selbst während der ungünstigsten Jahreszeit.
Die Gesellschaft wird nicht mehr dulden, daß ganze Familien der Sonne beraubt und dadurch dem Dahinsiechen ausgeliefert sind.
Jeder Grundriß eines Hauses, der auch nur eine einzige Wohnung mit ausschließlicher Nordlage oder Sonnenlosigkeit infolge des einfallenden Schattens aufweist, müßte rigoros abgelehnt werden.
Von den Baumeistern muß ein Entwurf verlangt werden, der gewährleistet, daß auch zur Zeit der Wintersonnenwende die Sonne mindestens zwei Stunden täglich in jede Wohnung dringt. Wenn nicht, dann muß die Baubewilligung verweigert werden.
Die Sonne einführen, das ist eine neue und die gebieterischste Aufgabe des Architekten.

27

Die Aufreihung der Wohngebäude längs der Verkehrsstraßen muß verboten werden.

Die Verkehrsstraßen, d.h. die Straßen unserer Städte, dienen unvereinbaren Zwekken. Sie tragen die unterschiedlichsten Gewichte und müssen sowohl dem Fußgängerverkehr zur Verfügung stehen als auch dem von hemmenden Unterbrechungen zerrissenen Verkehr von schnellen Fahrzeugen des öffentlichen Transports, Autobus oder Straßenbahn, oder dem noch schnelleren Fahrverkehr der Lastwagen und Privatautos.
Die Bürgersteige, entstanden zur Zeit der Pferde und nur, um nach der Einführung der Kutschen ein Überfahrenwerden zu verhüten, sind ein lächerliches Hilfsmittel, seit die Motorisierung eine wirkliche Lebensbedrohung in die Straßen gebracht hat.

Das heutige Leben öffnet die unzähligen Türen seiner Häuser dieser Bedrohung, seine unzähligen Fenster dem Lärm, dem Staub, den schädlichen Abgasen, alles Produkte eines intensiven mechanischen Verkehrs.
Dieser Zustand der Dinge fordert eine radikale Änderung: DAS TEMPO DER FUSSGÄNGER, 4 KM DIE STUNDE, UND DIE MOTORGESCHWINDIGKEITEN, 50–100 KM DIE STUNDE, VERLANGEN NACH EINER TRENNUNG.
Die Wohngebäude werden a priori abseits vom motorisierten Verkehr liegen müssen, der in eine besondere Fahrbahn gelenkt wird, so daß der Fußgänger dann über direkte Verbindungsstraßen oder über Spazierwege verfügen kann, die ihm allein vorbehalten sind.
Nichts von dem ist in den Städten bisher Praxis.

28

Man muß die Hilfsmittel der modernen Technik berücksichtigen, um Hochbauten zu errichten.

Jede Epoche hat für ihre Bauten die Technik verwandt, die ihr von ihren speziellen Hilfsmitteln vorgeschrieben war.
Bis zum 19. Jahrhundert kannte die Architektur nur tragende Mauern in Stein, Ziegel oder Fachwerk und Geschoßdecken aus Holzbalken.
Im 19. Jahrhundert verließ eine Zwischenperiode sich auf Eisenträger, und schließlich kamen, im 20. Jahrhundert, einheitliche Konstruktionen ganz aus Stahl oder Eisenbeton.
Vor dieser in der Geschichte des Hausbaus völlig revolutionierend wirkenden Neuerung konnten die Baumeister kein Bauwerk höher als sechs Stockwerke errichten. Die heutige Zeit kennt solche Begrenzungen nicht mehr und hat bis zu fünfundsechzig Stockwerke erreichen können.
Es bleibt also, durch eine ernsthafte Prüfung der Stadtprobleme die Höhe festzusetzen, die im einzelnen Fall am besten stimmt.
In bezug auf die Wohnung sind die Gründe, die zugunsten einer bestimmten Entscheidung sprechen, folgende: die Wahl der angenehmsten Aussicht, die Suche nach der reinsten Luft und der vollkommensten Sonnenlage, endlich die Möglichkeit, in nächster Nähe der Wohnung Gemeinschaftseinrichtungen zu schaffen, Schulräume, Zentren der öffentlichen Hilfe, Spielplätze, alles Erweiterungen der Wohnung.
Nur Konstruktionen von einer gewissen Höhe werden diese berechtigten Forderungen glücklich befriedigen können.

29

Hochbauten, in großer Entfernung voneinander errichtet, sollen den Boden zugunsten weiter Grünflächen freimachen.

Es ist außerdem notwendig, daß die Gebäude in ausreichend weiten Abständen voneinander stehen, sonst würde ihre Höhe, weit davon entfernt eine Verbesserung darzustellen, nur das bestehende Übel verschlimmern. Das ist der schwerwiegende Irrtum, der in den Städten von Nord- und Südamerika begangen worden ist.
Die Erbauung einer Stadt kann nicht programmlos der Privatinitiative überlassen werden.
Die Bevölkerungsdichte einer Stadt muß groß genug sein, um die Errichtung von Gemeinschaftseinrichtungen, die ‹Verlängerungen› des Wohnraums darstellen, lohnend zu machen.
Nachdem die Bevölkerungsdichte festgelegt worden ist, wird eine Zahl der voraussichtlichen Bevölkerung angenommen, die erlaubt, die der Stadt vorbehaltene Fläche auszukalkulieren. Darüber zu bestimmen, wie der Boden bebaut werden soll, das Verhältnis herzustellen zwischen der bebauten und freigelassenen oder bepflanzten Fläche, das für die einzelnen Wohnungen wie für ihre verschiedenen Erweiterungen notwendige Terrain zu verteilen, der Stadt die Fläche zuzuordnen, über die man auf eine bestimmte Zeit nicht hinausgehen dürfte, das alles macht die schwerwiegende Operation aus, die in den Händen der Behörde liegt: DIE VERÖFFENTLICHUNG EINES ‹BODEN-STATUTS›.
So wird die Stadt sich künftig in aller Sicherheit entwickeln, und in den Grenzen der durch diese Verordnung aufgestellten Gesetze wird der speziellen Initiative und der Erfindungskraft des Künstlers volle Freiheit gewährt sein.

[...]

[...]

3. ARBEIT

Untersuchungen

41

Die Arbeitsstätten sind innerhalb des städtischen Komplexes nicht mehr rationell angeordnet: Industrie, Handwerk, Geschäfte, Verwaltung, Handel.

Früher lagen Wohnung und Werkstätte, durch enge und ständige Bande verbunden, nahe beieinander.
Die unvermutete Ausbreitung des Maschinensystems hat diese Voraussetzungen der Harmonie zerbrochen; in weniger als einem Jahrhundert hat sie das Gesicht der Städte umgestaltet, die jahrhundertealten Traditionen des Handwerkertums zerschlagen und einen neuen Typ von Arbeitskräften aufkommen lassen, die anonym und beweglich sind.
Der industrielle Aufschwung hängt im wesentlichen von den Möglichkeiten der Versorgung mit Rohstoffen ab und den bequemen Gelegenheiten zum Absatz der Fertigprodukte. Die Industrien haben sich daher förmlich auf die Umgebung der Eisenbahnlinien gestürzt, die das 19. Jahrhundert als Neuerung gebracht hatte, auf die Ufer der Wasserwege, deren Leistung die Dampfschiffahrt vervielfachte. Aber, indem sie die unmittelbare Verfügbarkeit von Räumen und Versorgungsmöglichkeiten, die im Besitz der bestehenden Städte waren, ausnutzten, richteten die Industriegründer ihre Unternehmen in der Stadt oder am Stadtrand ein, ohne Rücksicht auf das Unglück, das eventuell daraus entstehen könnte.
Mitten in die Wohnviertel hineingesetzt, verbreiten die Fabriken dort ihren Staub und ihren Lärm. Wenn sie an der Peripherie und weit weg von diesen Vierteln untergebracht sind, dann verurteilen sie den Arbeiter dazu, jeden Tag weite Entfernungen zurückzulegen unter den ermüdenden Bedingungen der Hetze und Drängelei und zwingen ihn, einen Teil seiner Mußestunden ungenutzt zu verlieren.
Der Bruch mit der Organisation der Arbeit hat eine unaussprechliche Wirrnis geschaffen und ein Problem aufgeworfen, an dessen Lösung bis jetzt nur herumgepfuscht worden ist. Daraus entstand das große Übel unserer Zeit: DAS NOMADENTUM DER ARBEITERBEVÖLKERUNG.

42

Die Beziehung zwischen dem Wohnen und den Arbeitsplätzen ist nicht mehr normal; sie zwingt zur Bewältigung übermäßig langer Anmarschwege.

Seitdem sind die normalen Beziehungen zwischen den wesentlichen Funktionen des Lebens, wohnen und arbeiten, zerbrochen.
Die Vorstädte sind gestopft voll von Werkstätten und Betrieben, und die Großindustrie, deren Entwicklung keine Grenzen kennt, ist nach außen, in die Vororte abgeschoben worden.
Da die Stadt, bereits saturiert, keine neuen Einwohner mehr aufnehmen konnte, hat man eiligst neue Vorstädte ins Leben gerufen, große Flächen von zusammengedrängten Mietskasernen oder endlose Bebauungen.
Die auswechselbare Arbeitskraft, der Industrie durch kein festes Band mehr verknüpft, kennt morgens, mittags und abends, im Sommer wie im Winter nur den beständigen Wechsel von einem Ort zum anderen und den deprimierenden Andrang in den öffentlichen Verkehrsmitteln.
Ganze Stunden verschwinden bei diesem ungeordneten Hin und Her.

43

Die Spitzenzeiten des Verkehrs offenbaren einen kritischen Zustand.

Die öffentlichen Verkehrsmittel, Vorortzüge, Autobusse, U-Bahnen, funktionieren ordnungsgemäß nur während weniger kurzer Zeiträume des Tages. Zu den Spitzenzeiten herrscht ein frenetischer Betrieb, und die Verkehrsteilnehmer zahlen mit ihrem Geld teuer für eine Organisation, die ihnen Tag für Tag, zusätzlich zur Anstrengung der Arbeit, Stunden der Drängelei beschert.
Der Betrieb dieser Verkehrsmittel ist gleichzeitig kleinlich und kostspielig; da der vom Fahrgast getragene Anteil nicht genügt, um die Unkosten zu decken, sind sie zur schweren Last für die Öffentlichkeit geworden.
Um diesem Zustand abzuhelfen, sind die widersprechendsten Thesen aufgestellt worden: die Verkehrsbetriebe leben lassen oder die Verkehrsteilnehmer gut leben lassen? Man muß wählen! Die einen erwägen die Reduzierung, die anderen die Vergrößerung des Durchmessers der Städte.

44

Aus dem Fehlen jeglichen Programms folgen: unkontrolliertes Wachstum der Städte, Mangel an Voraussicht, Bodenspekulation etc. Die Errichtung von Industriebetrieben ist dem Zufall überlassen und keiner Regel untergeordnet.

Der Boden der Städte und der angrenzenden Regionen gehört fast ausschließlich Einzelnen.
Die Industrie selbst ist in den Händen von Privatgesellschaften, die allen möglichen Krisen ausgesetzt sind und deren Situation bisweilen unsicher ist.
Nichts ist unternommen worden, um den Aufschwung der Industrie logischen Gesetzen zu unterwerfen; im Gegenteil, alles wurde der Improvisation überlassen, die – wenn sie das Individuum auch manchmal begünstigt – die Gesellschaft doch immer belastet.

45

Innerhalb der Städte haben sich die Büros zu einer Geschäftsstadt konzentriert. Diese Geschäftsstädte, die an den bevorzugten Stellen in der Stadt mit dem vollständigsten Verkehrsnetz liegen, werden schnell die Beute der Spekulation. Da sie private Unternehmungen sind, fehlt es an der nötigen Organisation zu ihrer natürlichen Entwicklung.

Der industrielle Aufschwung bringt als zwangsläufige Entsprechung ein gesteigertes Geschäftsleben, private Verwaltung und Handel mit sich. Auf diesem Gebiet ist nichts ernstlich bedacht, für nichts Vorsorge getroffen worden.

Man muß kaufen und verkaufen, Kontakte herstellen zwischen Fabrik oder Werkstatt, Lieferant und Kunde. Zu diesen Transaktionen braucht man Büros.
Diese Büros – die eine exakte und sinnvolle Einrichtung verlangen – sind unerläßlich für die Abwicklung der Geschäfte.
Solche Einrichtungen sind, solange sie Einzelfälle bleiben, kostspielig. Alles macht einen Zusammenschluß ratsam, der jedem einzelnen Büro die besten Arbeitsbedingungen garantieren würde: erleichterte Verkehrsmöglichkeiten, mühelose Verbindungen nach draußen, Helligkeit, Ruhe, gute Luft, Heizungs- und Kühlanlagen, Post- und Telephonzentralen, Radio etc. . .

Zu fordern

46

Die Entfernung zwischen Arbeitsplatz und Wohngebiet müssen auf ein Minimum reduziert werden.

Voraussetzung dafür ist, daß – nach einem sorgfältig ausgearbeiteten Plan – sämtliche Stätten, die der Arbeit bestimmt sind, neu verteilt werden.
Die ringförmige Massierung der Industrie rund um die großen Städte herum mag für gewisse Unternehmen eine Quelle des Gedeihens gewesen sein, aber man muß den beklagenswerten Lebensbedingungen, die sich daraus für die Masse ergeben haben, den Kampf ansagen.
Diese willkürliche Aufteilung hat ein unerträgliches Durcheinander geschaffen. Die Dauer der Hin- und Rückfahrten steht in keinem Verhältnis zum Tageslauf der Sonne.
Die Industrien müssen AN DIE TRANSPORTWEGE DER ROHSTOFFE verlegt werden, an die großen Wasser- und Landstraßen oder die Eisenbahn entlang.
Ein Transportweg ist ein lineares Element. DIE INDUSTRIESTÄDTE MÜSSEN ALSO, ANSTATT KONZENTRISCH ZU SEIN, LINEAR ANGELEGT WERDEN.

47

Die für die Industrie bestimmten Teile der Stadt müssen unabhängig von den für das Wohnen bestimmten Teilen sein und voneinander durch einen Grünzug getrennt werden.

Die Industriestadt wird sich den Kanal entlang erstrecken, an der Landstraße oder der Eisenbahnlinie liegen oder, noch besser, an diesen drei miteinander verbundenen Wegen.

Linear geworden und nicht mehr ringförmig, wird sie nach Maßgabe ihrer Entwicklung ihren eigenen Wohnsektor aufbauen können, der parallel zu ihr verläuft. Eine Grünzone wird ihn von den Industriegebieten trennen.
Die Wohnung, künftig mitten in die Landschaft gestellt, wird völlig vor Lärm und Ruß geschützt sein und dabei dennoch so erreichbar bleiben, daß die langen täglichen Fahrten verhindert werden; sie wird wieder zum normalen Familienorganismus. Die so wiederhergestellten ‹Bedingungen der Natur› werden dazu beitragen, dem Nomadentum der Arbeiterbevölkerung ein Ende zu setzen.
Drei Wohnungstypen werden zur Verfügung stehen, je nach dem Geschmack der Bewohner: DAS EINZELHAUS, DAS EINZELHAUS MIT KLEINEM LANDWIRTSCHAFTLICHEN BETRIEB UND SCHLIESSLICH DER STOCKWERKSBAU, DER MIT ALLEN NOTWENDIGEN EINRICHTUNGEN ZUM WOHLBEFINDEN SEINER MIETER AUSGESTATTET IST.

48
Die Industriegebiete müssen an Eisenbahn, Kanal und Landstraße liegen.

Die gänzlich neue Geschwindigkeit der mechanischen Transportmittel, die entweder Landstraße, Schienen, Fluß oder Kanal benutzen, macht die Anlage neuer Wege oder den Umbau der bereits bestehenden Wege nötig.
Das ist ein Koordinationsprogramm, das der neuen Aufteilung der Industriebetriebe und den damit verbundenen Arbeiterwohnungen Rechnung tragen muß.

49
Das Handwerk, aufs engste mit dem Leben der Stadt verbunden, aus dem es direkt hervorgegangen ist, muß genau bezeichnete Orte im Innern der Stadt einnehmen können.

Das Handwerk unterscheidet sich seiner Natur nach von der Industrie und verlangt angemessene Vorkehrungen. Es geht unmittelbar aus dem Potential der städtischen Zentren hervor.
Das Buchbinderhandwerk, die Goldschmiedekunst, das Schneider- oder Modehandwerk finden in der intellektuellen Konzentration der Stadt die schöpferische Anregung, die sie brauchen.
Es handelt sich hier um wesentlich städtische Tätigkeiten, deren Arbeitsplätze an den intensivsten Punkten der Stadt liegen könnten.

50
Für die Geschäftsstadt, die der privaten oder öffentlichen Verwaltung vorbehalten ist, müssen gute Verkehrsverbindungen mit den Wohnvierteln gewährleistet sein, ebenso wie mit den Industrie- oder Handwerksbetrieben, ob sie nun in der Stadt oder in ihrer Nähe bleiben.

Das Geschäftsleben hat eine so große Bedeutung gewonnen, daß die Wahl der Standorte, die den Geschäften innerhalb der Stadt zugedacht sind, ein ganz besonderes Studium erfordert.
Das Geschäftszentrum muß sich im Brennpunkt der Verkehrsstraßen befinden, die gleichzeitig die Verbindung vermitteln zu den Stadtteilen des Wohnens, der Industrie und des Handwerks, zur öffentlichen Verwaltung, zu einigen Hotels und zu den verschiedenen Bahnhöfen (Eisenbahn- und Omnisbusbahnhöfe, Schiffs- und Flughäfen).

[...]

Dritter Teil
Schlußfolgerungen

154

LEHRSÄTZE

71
Die Mehrzahl der untersuchten Städte bietet heutzutage das Bild des Chaos: sie entsprechen in keiner Weise ihrer Bestimmung, die vordringlichen biologischen und psychologischen Bedürfnisse ihrer Einwohner zu befriedigen.

Die Zahl der Städte, die aus Anlaß dieses Kongresses durch die sorgfältige Arbeit nationaler Gruppen der ‹INTERNATIONALEN KONGRESSE FÜR NEUES BAUEN›, CIAM untersucht wurden, belief sich auf 33: Amsterdam, Athen, Brüssel, Baltimore, Bandung, Budapest, Berlin, Barcelona, Charleroi, Köln, Como, Dalat, Detroit, Dessau, Frankfurt, Genf, Genua, Den Haag, Los Angeles, Littoria, London, Madrid, Oslo, Paris, Prag, Rom, Rotterdam, Stockholm, Utrecht, Verona, Warschau, Zagreb, Zürich.
Sie illustrieren die Geschichte der weißen Rasse unter den verschiedensten klimatischen Bedingungen und Breitengraden.
Alle legen Zeugnis ab für das gleiche Phänomen: Ordnungslosigkeit, die durch das Maschinensystem in einen Zustand hineingetragen wurde, der bis dahin eine relative Harmonie zuließ; ebenso Mangel jeden ernsthaften Versuchs zur Anpassung.
In all diesen Städten ist der Mensch Bedrängnissen ausgesetzt. Alles, was ihn umgibt, erstickt und erdrückt ihn. Nichts, was notwendig ist für seine physische oder moralische Gesundheit, ist erhalten oder eingerichtet worden.
Die Stadt entspricht nicht mehr ihrer Funktion, die darin besteht, die Menschen zu schützen und sie gut zu schützen.

72
Diese Situation enthüllt die unaufhörliche Aneinanderreihung von Privatinteressen seit dem Beginn des Maschinenzeitalters.

Der Vorrang der privaten Initiativen, durch persönliches Interesse und den Köder des Gewinns erregt, ist die Grundlage für den bedauerlichen Zustand der Dinge.
Keine Behörde, die sich der Natur und der Wichtigkeit des maschinellen Fortschritts bewußt wäre, hat bis jetzt interveniert, um die Verheerung zu verhindern, für die niemand wirklich verantwortlich gemacht werden kann.
Die Unternehmen waren hundert Jahre hindurch dem Zufall ausgeliefert. Wohnungs- oder Fabrikbau, Straßen-, Kanal- oder Eisenbahnbau, alles hat sich in einer Hast und mit einer persönlichen Heftigkeit vervielfacht, die jeden bedachten Plan und jede vorherige Überlegung ausschlossen.
Heute ist das Unheil geschehen. Die Städte sind unmenschlich, und aus der rücksichtslosen Brutalität einiger Privatinteressen ist das Unglück zahlloser Personen entstanden.

155

73
Die Stärke der Privatinteressen ruft einen verheerenden Bruch des Gleichgewichts hervor zwischen dem Vordringen der wirtschaftlichen Kräfte einerseits und andererseits der Schwäche administrativer Kontrolle und der Kraftlosigkeit sozialen Zusammenhalts.

In das Gefühl für administrative Verantwortlichkeit und sozialen Zusammenhalts werden täglich Breschen geschlagen durch die lebendige und ohne Unterlaß erneuerte Kraft des Privatinteresses.
Diese drei Kraftquellen befinden sich in andauerndem Widerspruch zueinander, und wenn die eine angreift, verteidigt sich die andere.
In diesem unglücklicherweise ungleichen Kampf triumphiert meistens das Privatinteresse, indem es, zum Schaden der Schwachen, den Erfolg der Stärkeren sicherstellt.
Aber aus dem Übermaß des Übels erwächst manchmal das Gute, und die ungeheuerliche materielle und moralische Unordnung der modernen Stadtgemeinde hat vielleicht zur Folge, endlich ein Statut über die Stadt ins Leben zu rufen, das, gestützt auf eine starke administrative Verantwortlichkeit, die unerläßlichen Regeln zum Schutze der Gesundheit und der menschlichen Würde einführen wird.

74
Obgleich die Städte sich im Zustand ständiger Umwandlung befinden, schreitet ihre Entwicklung fort ohne Präzision und Kontrolle und ohne daß den Grundsätzen des zeitgenössischen Städtebaus, die in qualifizierten technischen Kreisen ausgearbeitet worden sind, Rechnung getragen würde.

Die Grundsätze des modernen Städtebaus sind durch die mühevolle Arbeit unzähliger Techniker entwickelt worden: Technikern der Baukonstruktion, Technikern der Gesundheit, Technikern sozialer Organisation.
Die Grundsätze sind Gegenstand von Artikeln, Büchern, Kongressen, öffentlichen oder privaten Debatten gewesen.
Aber es muß gelingen, ihnen Gültigkeit zu verschaffen bei den Verwaltungsorganen, die damit beauftragt sind, über das Schicksal der Städte zu wachen, und die den großen Umwälzungen, die sich durch diese neuen Gegebenheiten anbieten, oft feindlich gegenüberstehen.
Es ist zuerst notwendig, daß die Autorität aufgeklärt werde, und dann muß sie handeln. Es kann gelingen, durch Scharfsichtigkeit und Energie die gefährdete Situation wieder in Ordnung zu bringen.

75
Die Stadt muß auf geistiger und materieller Ebene die individuelle Freiheit und den Nutzen gesellschaftlichen Zusammenwirkens sicherstellen.

156

Individuelle Freiheit und gesellschaftliches Zusammenwirken, das sind die beiden Pole, zwischen denen sich das Leben abspielt.
Jedes Unternehmen, dessen Ziel die Verbesserung des menschlichen Schicksals ist, muß diesen beiden Faktoren Rechnung tragen. Wenn es ihm nicht gelingt, diese beiden oft entgegengesetzten Forderungen zu befriedigen, ist es unweigerlich zum Scheitern verurteilt.
Es ist auf alle Fälle unmöglich, sie in harmonischer Weise zu koordinieren, wenn man nicht im voraus ein Programm ausarbeitet, das sorgfältig geprüft ist und das nichts dem Zufall überläßt.

76
Die Dimensonierung aller Gegenstände in den räumlichen Anordnungen der Stadt kann nur vom menschlichen Maßstab bestimmt werden.

Das natürliche Maß des Menschen muß als Basis für alle Maßstäbe dienen, die eine Beziehung zum Leben und zu den verschiedenen Funktionen des Daseins haben sollen.
Die Skala der Maße, die auf Flächen oder Entfernungen anzuwenden sind, die Skala der Entfernungen, die in ihrer Beziehung zum natürlichen Verhalten des Menschen geprüft werden müssen, Maßstäbe für Stunden-Pläne, die bestimmt werden müssen, indem man den Tageslauf der Sonne berücksichtigt.

77
Die Schlüssel zum Städtebau liegen in folgenden vier Funktionen:
Wohnen,
Arbeiten,
Sich erholen (in den freien Stunden),
Sich fortbewegen.

Der Städtebau hat sich bisher nur an ein einziges Problem gewagt, an das Verkehrsproblem. Er hat sich damit begnügt, Ausfallstraßen zu bahnen oder Straßen zu ziehen, und hat damit Häuserinseln geschaffen, deren Bestimmung der Zufälligkeit privater Initiativen überlassen worden ist.
Das ist eine beschränkte und unzulängliche Ansicht von der Aufgabe, die ihm zugefallen ist.
Der Städtebau hat vier Aufgaben; dies sind:
erstens, den Menschen gesunde Unterkünfte zu sichern, d.h. Orte, wo Raum, frische Luft und Sonne, diese drei wesentlichen Gegebenheiten der Natur, weitestgehend sichergestellt sind;
zweitens, solche Arbeitsstätten zu schaffen, daß die Arbeit, anstatt ein drückender Zwang zu sein, wieder den Charakter einer natürlichen Tätigkeit annimmt;

157

drittens, die notwendigen Einrichtungen zu einer guten Nutzung der Freizeit vorzusehen, so daß diese wohltuend und fruchtbar wird;
viertens, die Verbindung zwischen diesen verschiedenen Einrichtungen herzustellen durch ein Verkehrsnetz, das den Austausch sichert und die Vorrechte einer jeden Einrichtung respektiert.
DIESE VIER AUFGABEN SIND DIE VIER SCHLÜSSEL DES STÄDTEBAUS.

78

Die Pläne werden die Struktur eines jeden der den vier Schlüsselfunktionen zugewiesenen Stadtteils bestimmen, und sie werden deren entsprechende Lokalisierung innerhalb des Ganzen fixieren.

Die vier Schlüsselfunktionen brauchen, um sich in ihrem ganzen Umfang manifestieren zu können, besondere Vorkehrungen, die jeder Schlüsselfunktion die günstigsten Voraussetzungen zur Entfaltung ihrer eigenen Aktivitäten bieten.
Der Städtebau wird, indem er dieser Notwendigkeit Rechnung trägt, die Gestalt der Städte umwandeln, wird mit dem erdrückenden Zwang von Gewohnheiten brechen, die ihre Daseinsberechtigung verloren haben, und wird schöpferischen Menschen ein unbegrenztes Tätigkeitsfeld öffnen.
Jede der Schlüsselfunktionen wird autonom sein, gestützt auf die Gegebenheiten von Klima, Topographie und Gebräuchen; sie werden als Wesenheiten betrachtet werden, denen Gelände und Räumlichkeiten zugeteilt werden, für deren Ausstattung und Einrichtungen alle großzügigen Hilfsmittel der modernen Technik aufzubringen sind.
Bei dieser Verteilung werden die lebenswichtigen Bedürfnisse des Individuums berücksichtigt werden und nicht das Interesse oder der Profit einer einzelnen Gruppe.

79

Der Zyklus der täglichen Funktionen: wohnen, arbeiten, sich erholen, wird durch den Städtebau unter dem Gesichtspunkt der größten Zeitersparnis geregelt, indem das Wohnen als das eigentliche Zentrum der städtebaulichen Bestrebungen und als der Angelpunkt aller Maßnahmen betrachtet wird.

Der Wunsch, die Bedingungen der Natur wieder ins tägliche Leben einzuführen, scheint auf den ersten Blick eine größere horizontale Ausdehnung der Stadt ratsam zu machen; aber die Notwendigkeit, die verschiedenen Tätigkeiten nach dem Tageslauf der Sonne auszurichten, widersetzt sich dieser Auffassung, deren Nachteil darin besteht, Entfernungen aufzuzwingen, die in keinem Verhältnis zur verfügbaren Zeit stehen.
ES IST DIE WOHNUNG, DIE DAS ZENTRUM ALLER DRINGLICHEN ANLIEGEN DES STÄDTEBAUERS IST; das Spiel der Entfernungen wird in Zukunft

entsprechend ihrer Lage im Stadtplan geregelt, in Übereinstimmung mit dem Sonnentag von 24 Stunden, der die menschlichen Tätigkeiten rhythmisiert und allen Unternehmungen das richtige Maß zuerteilt.

80

Die neuen mechanischen Geschwindigkeiten haben das städtische Milieu in Unordnung gestürzt, indem sie eine ständige Gefährdung mit sich bringen, Verkehrsengpässe, die Lähmung der Verkehrsverbindungen hervorrufen und die Hygiene bedrohen.

Die mechanischen Fahrzeuge hätten von befreiender Wirkung sein sollen und durch ihre Geschwindigkeit einen beachtlichen Gewinn an Zeit herbeiführen müssen.
Aber ihre Ansammlung und Konzentration an gewissen Stellen sind gleichzeitig ein Hindernis für den Verkehr und der Anlaß ständiger Gefahr geworden. Darüber hinaus haben sie zahlreiche gesundheitsschädigende Faktoren in das Leben der Stadtgemeinde gebracht. Ihre Abgase, die sich in der Luft verbreiten, sind schädlich für die Lunge, und ihr Lärm bewirkt beim Menschen den Zustand permanenter Nervosität.
Die schon jetzt verfügbaren Geschwindigkeiten wecken die Versuchung zur täglichen Flucht in die Ferne, in die Natur, verbreiten den Geschmack an einer hemmungs- und maßlosen Mobilität und begünstigen eine Art zu leben, die, indem sie die Familie auseinanderreißt, die Grundlagen der Gesellschaft zutiefst verwirrt.
Sie verdammen den Menschen dazu, ermüdende Stunden in Fahrzeugen aller Art zu verbringen und nach und nach die Ausübung der Tätigkeit zu vergessen, die gesund und natürlich ist wie keine andere: des Gehens.

81

Das Prinzip des städtischen und vorstädtischen Verkehrs muß revidiert werden. Eine Klassifizierung der möglichen Geschwindigkeiten muß vorgenommen werden.
Die Reform der Zoneneinteilung wird – indem sie die Schlüsselfunktionen der Stadt untereinander in Einklang bringt – natürliche Verbindungen zwischen diesen herstellen, zu deren Festigung ein rationelles Netz großer Verkehrsadern vorgesehen sein wird.

Die Zoneneinteilung wird Ordnung in das Gebiet der Stadt bringen, indem sie die Schlüsselfunktionen berücksichtigt: wohnen, arbeiten, sich erholen.
Der Verkehr, die vierte Funktion, darf nur ein Ziel haben: die drei anderen nutzbringend in Verbindung zu bringen.
Große Umwälzungen sind unvermeidlich. Die Stadt und ihr Gebiet müssen mit einem Verkehrsnetz versorgt werden, das – den Nutzungen und den Zwecken exakt angeglichen – die moderne Technik des Verkehrs begründen wird.

Man muß die Verkehrsmittel klassifizieren und unterscheiden und für jede Art eine Fahrbahn schaffen, die der Natur des benutzten Fahrzeugs entspricht.
Der so geregelte Verkehr wird zu einer geordneten Funktion, die der Struktur der Wohnung oder derjenigen der Arbeitsstätten keinerlei Gewalt antut.

82

Der Städtebau ist eine dreidimensionale Wissenschaft und keine zweidimensionale. Indem man das Element der Höhe einführt, wird eine Lösung gefunden für den modernen Verkehr und gleichzeitig für die Freizeit durch die Nutzung der so geschaffenen Freiräume.

Die Schlüsselfunktionen WOHNEN, ARBEITEN, SICH ERHOLEN entfalten sich im Innern der Baumassen, die drei gebieterischen Notwendigkeiten unterworfen sind: genügend Raum, Sonne, Belüftung.
Diese Baumassen hängen nicht nur vom Boden und seinen beiden Dimensionen ab, sondern VOR ALLEM von einer dritten, der Höhe. Indem er die Höhe miteinbezieht, wird der Städtebau die für die Verkehrsverbindungen notwendigen Flächen und die der Freizeitgestaltung dienenden Freiräume gewinnen.
Man muß die ortsgebundenen Funktionen – die sich im Innern der Bauten entfalten, wo die dritte Dimension die allerwichtigste Rolle spielt – unterscheiden von den Funktionen des Verkehrs, die ihrerseits, da sie nur zwei Dimensionen benutzen, an den Boden gebunden sind und für die die Höhe nur ausnahmsweise und in geringfügigem Ausmaß eine Rolle spielt, z.B. in den Fällen des Niveauwechsels, der dazu bestimmt ist, gewisse intensive Verkehrsbelastungen zu regeln.

83

Die Stadt muß im größeren Rahmen ihrer Einflußregion untersucht werden. Ein Regionalplan hat den einfachen gemeindlichen Plan zu ersetzen.
Die Grenze einer Ansiedlung wird in Abhängigkeit vom Radius ihrer wirtschaftlichen Tätigkeit festgelegt.

Die Aufgabestellungen des Städtebaus ergeben sich aus der Gesamtheit der Tätigkeiten, die sich nicht nur in der Stadt entfalten, sondern in der ganzen Region, deren Zentrum sie ist.
Die Existenzbedingungen der Stadt müssen untersucht und in Zahlen ausgedrückt werden, die es gestatten, die Etappen einer wahrscheinlichen künftigen Entwicklung vorauszusehen.
Eine entsprechende Untersuchung sekundärer Ansiedlungen wird eine Übersicht über die allgemeine Situation vermitteln. Zuordnungen, Beschränkungen, Kompensationen können dann beschlossen werden, die jeder von Region umgebenen Stadt einen eigenen Charakter und ein eignes Schicksal verleihen. So wird jede Stadt ihren Platz und ihren Rang in der allgemeinen Wirtschaft des Landes einnehmen.

Eine klare Bestimmung der Gebietsgrenzen wird daraus resultieren.
Das ist totaler Städtebau, und er ist imstande, das Gleichgewicht in der Provinz und im Lande herzustellen.

84

Die Stadt, künftig als eine funktionelle Einheit definiert, muß dann harmonisch in jedem ihrer Teile wachsen, da sie über Räume und Verbindungen verfügt, in denen sich die Etappen ihrer Entwicklung im Gleichgewicht vollziehen können.

Die Stadt wird den Charakter eines im voraus durchdachten Unternehmens annehmen, das den strengen Regeln eines allgemeinen Planes unterworfen ist.
Kluge Voraussicht wird ihre Zukunft skizziert, ihren Charakter beschrieben, das Ausmaß ihrer Entwicklung vorhergesehen und deren Exzesse im voraus eingeschränkt haben.
Den Erfordernissen der Region untergeordnet, dazu bestimmt, die vier Schlüsselfunktionen einzurahmen, wird die Stadt nicht mehr das ordnungslose Resultat zufälliger Initiativen sein.
Ihre Entwicklung wird – anstatt in eine Katastrophe zu führen – die Vollendung bedeuten. Und das Anwachsen der Bevölkerung wird nicht mehr zu diesem unmenschlichen Gedränge führen, das eine der Plagen der großen Städte ist.

85

Es ist von dringlicher Notwendigkeit, daß jede Stadt ihr Programm aufstellt und die Gesetze erläßt, die seine Verwirklichung gestatten.

Der Zufall wird der Voraussicht weichen, das Programm wird auf die Improvisation folgen.
Jeder mögliche Fall wird dann im Regionalplan verzeichnet sein; die Grundstücke werden vermessen und den verschiedenen Tätigkeitsbereichen zugeteilt werden: klare Vorschriften für das Unternehmen, das sofort in Angriff genommen und nach und nach, in allmählichen Etappen ausgeführt wird.
Das Gesetz wird das Boden-Statut festschreiben, indem es jede Schlüsselfunktion mit den Mitteln versieht, durch die sie sich am besten zu realisieren und sich auf den Flächen anzusiedeln vermag, die am besten geeignet sind und in der zweckmäßigsten Entfernung liegen.
Das Gesetz muß auch den Schutz und die Aufsicht über Gebiete vorsehen, die erst künftig besiedelt sein werden.
Es wird das Recht haben, zu genehmigen «oder zu verbieten», wird jede richtig bemessene Initiative fördern, aber achtgeben, daß sie sich in den allgemeinen Plan einfügt und stets den gesellschaftlichen Interessen, die das öffentliche Wohl ausmachen, untergeordnet bleibt.

86

Das Programm wird auf Grund gründlicher, von Spezialisten durchgeführter Analysen aufgestellt werden. Es hat die Etappen in Zeit und Raum vorauszusehen. Es muß die natürlichen Hilfsmittel der Lage zu einem fruchtbaren Einklang vereinigen: die Topographie des Ganzen, die wirtschaftlichen Gegebenheiten, die soziologischen Notwendigkeiten, die geistigen Werte.

Das Werk wird nicht mehr auf den unsicheren Plan des Geometers beschränkt sein, der nach Zufälligkeiten die Vororte entwirft, den Brei der Wohnblocks und den Staub der Kleinhaussiedlungen.

Es wird eine wirkliche biologische Schöpfung sein, die klar definierte, organische Bestandteile umfaßt, die imstande sind, ihre wesentlichen Funktionen vollendet zu erfüllen.

Die Hilfsquellen des Bodens werden analysiert und die Einschränkungen, die er auferlegt, anerkannt, das allgemeine Milieu und die natürlichen Rangwerte sorgfältig bedacht werden.

Die großen Verkehrsadern sind auszubauen, an die richtige Stelle zu legen und ihre Ausgestaltung nach dem ihnen zugedachten Verwendungszweck zu bestimmen.

Eine Wachstumskurve wird die für die Stadt vorausgesehene wirtschaftliche Zukunft zum Ausdruck bringen. Unumstößliche Verordnungen werden den Einwohnern die Behaglichkeit der Wohnung, eine möglichst weitgehende Erleichterung der Arbeit und den beglückenden Gebrauch der freien Stunden sichern. Die Seele der Stadt wird aufleben durch die Klarheit der Planung.

87

Für den Architekten, der sich auf diese Weise mit städtebaulichen Aufgaben beschäftigt, wird der menschliche Maßstab das Messinstrument sein.

Die Architektur muß nach ihren Abwegen während der letzten hundert Jahre wieder in den Dienst des Menschen gestellt werden.

Sie muß sich trennen von dem sterilen Pomp, sich dem Individuum zuwenden und für dessen Glück die Einrichtung schaffen, die für all seine Lebensäußerungen – indem sie diese erleichtern – einen Rahmen bilden werden.

Wer könnte die notwendigen Maßnahmen treffen, um diese Aufgabe zum Gelingen zu führen, wenn nicht der Architekt, der die vollkommenste Kenntnis vom Menschen besitzt, der die illusorischen Schaubilder fallengelassen hat und durch die richtige Anpassung der Mittel an ihre beabsichtigten Zwecke eine Ordnung schaffen wird, die ihre besondere Poesie in sich selbst trägt?

88

Der ursprüngliche Ausgangspunkt des Städtebaus ist eine Wohnzelle (eine Wohnung) und ihre Einfügung in eine Gruppe, die eine Wohneinheit effizienter Größe bildet.

Wenn die Zelle das biologische Element erster Ordnung ist, so ist das Heim, d.h. das Obdach einer Familie, die soziale Zelle.

Die Konstruktion dieses Heims, das seit mehr als einem Jahrhundert dem brutalen Spiel der Spekulation untergeordnet ist, muß ein humanes Unternehmen werden.

Das Heim ist der ursprüngliche Ausgangspunkt des Städtebaus. Es beschützt die Entwicklung des Menschen, hütet die Freuden und Leiden seines täglichen Daseins.

So wie es in seinem Innern Sonne und frische Luft haben muß, so muß es darüber hinaus im Draußen verlängert werden durch verschiedene Gemeinschaftseinrichtungen.

Damit es leichter werde, die Wohnungen mit Gemeinschafts-Diensten auszustatten, die dazu bestimmt sind, Versorgung, Erziehung, ärztliche Hilfe oder Nutzung der Freizeit bequem zu verwirklichen, wird man sie in Wohneinheiten von zweckentsprechender Größe zusammenfassen müssen.

89

Ausgehend von solchen Wohnungs-Einheiten werden sich im städtischen Raum die Beziehungen herstellen zwischen Wohnung, Arbeitsstätte und den der Freizeit zugedachten Einrichtungen.

Die erste aller Funktionen, die die Aufmerksamkeit des Städtebauers zu beanspruchen hat, ist wohnen und . . . gut wohnen.

Man muß aber auch arbeiten und muß es unter Bedingungen tun können, die eine ernsthafte Revision der augenblicklich gültigen Gewohnheiten erfordert. Die Büros, die Werkstätten, die Fabriken müssen mit Einrichtungen ausgestattet werden, die imstande sind, das Wohlbefinden sicherzustellen, das zur Verwirklichung dieser zweiten Funktion notwendig ist.

Und endlich darf man die dritte Funktion nicht vernachlässigen: sich erholen, Geist und Körper bilden. Und der Städtebauer hat die nötigen Räumlichkeiten und ihre Lage vorzusehen.

90

Um diese große Aufgabe zu lösen, ist es unerläßlich, die Hilfsmittel der modernen Technik zu nutzen.

Diese wird die Baukunst durch das Zusammenwirken ihrer Spezialisten mit allen Sicherheiten der Wissenschaft unterstützen und sie mit zahlreichen Erfindungen bereichern.

Das Maschinenzeitalter hat technische Neuerungen eingeführt, die einer der Gründe sind für die Ordnungslosigkeit und die Umwälzungen in den Städten. Dennoch muß man der Technik die Lösung des Problems abverlangen.

Die modernen Konstruktionstechniken haben neue Methoden aufgestellt, neue Erleichterungen gebracht, neue Dimensionen gestattet.

In der Geschichte der Architektur eröffnen sie tatsächlich eine neue Periode.

Die neuen Konstruktionen werden nicht nur von einem Umfang, sondern auch von einer Komplexität sein, die bis dahin unbekannt war. Um die vielfältige Aufgabe, die ihm gestellt ist, zu lösen, wird der Architekt auf allen Ebenen seiner Unternehmungen zahlreiche Spezialisten zuziehen müssen.

91

Der Gang der Ereignisse wird von Grund auf beeinflußt werden durch politische, soziale und ökonomische Faktoren . . .

Es genügt nicht, daß die Notwendigkeit der ‹Boden-Statuts› und einiger Konstruktionsprinzipien anerkannt wird. Um von der Theorie zu Taten zu kommen, ist das Zusammenwirken folgender Faktoren notwendig:

Eine politische Macht, die so ist, wie man sie sich wünscht – klarblickend, sicher und entschlossen, die besten Lebensmöglichkeiten zu verwirklichen, die auf dem Papier der Pläne ausgearbeitet und eingeschrieben worden sind;

Eine aufgeklärte Bevölkerung, die versteht, wünscht und fordert, was die Spezialisten für sie ins Auge gefaßt haben;

Eine wirtschaftliche Situation, die erlaubt, Arbeiten, von denen einige beachtlich sind, in Angriff zu nehmen und auszuführen.

Es kann jedoch vorkommen, daß selbst in einer Epoche, in der alles einen Tiefstand erreicht hat, in der die politischen, moralischen und ökonomischen Bedingungen die denkbar ungünstigsten sind, die NOTWENDIGKEIT, SICH ANSTÄNDIGE BEHAUSUNGEN ZU SCHAFFEN, SICH PLÖTZLICH ALS GEBIETERISCHE VERPFLICHTUNG ERWEIST, DIE DER POLITIK, DEM SOZIALWESEN UND DER WIRTSCHAFT DAS ZIEL UND DAS GESCHLOSSENE PROGRAMM GIBT, DIE IHNEN GERADE GEFEHLT HABEN.

92

Und hier wird die Architektur nicht als letzte Kraft intervenieren.

DIE ARCHITEKTUR WALTET ÜBER DAS GESCHICK DER STADT. Sie ordnet die STRUKTUR DER WOHNUNG an, dieser wesentlichen Zelle im Gewebe der Stadt, deren Gesundheit, Annehmlichkeit, Harmonie ihren Entscheidungen unterworfen sind.

Sie gruppiert die Unterkünfte zu WOHNEINHEITEN, deren Gelingen von der Richtigkeit ihrer Berechnungen abhängig wird.

Sie reserviert im voraus die FREIFLÄCHEN, in deren Mitte sich die Baumasse in harmonischen Proportionen erheben wird.

Sie richtet die ‹VERLÄNGERUNGEN› DER WOHNUNG ein, DIE ARBEITSSTÄTTEN, DIE FÜR DIE ENTSPANNUNG BESTIMMTEN GELÄNDE.

Sie legt das VERKEHRSNETZ an, das die verschiedenen Zonen in Kontakt miteinander bringt.

Die Architektur ist für das Wohlbefinden und die Schönheit der Stadt verantwortlich.

Sie hat die Aufgabe, die Stadt zu schaffen oder zu verbessern, und ihr fallen die Wahl und die Verteilung der verschiedenen Elemente zu, deren geglückte Proportionen ein harmonisches und dauerndes Werk begründen wird.

Die Architektur ist der Schlüssel zu allen.

93

Die Skala der Arbeiten, die dringlich zur Einrichtung der Städte in Angriff zu nehmen sind und andererseits der grenzenlos zerstückelte Zustand des Grundbesitzes sind zwei einander feindliche Realitäten.

Die Arbeiten, die von dringlichster Wichtigkeit sind, müssen unverzüglich in Angriff genommen werden, da alle Städte der Welt, ob alt oder modern, die gleichen Schäden aufweisen, entstanden aus den gleichen Gründen.

Aber keine Teilarbeit darf unternommen werden, wenn sie sich nicht in die Rahmen von Stadt und Region einfügt, die durch eine vielseitige Untersuchung und einen umfassenden Gesamtplan vorgesehen sein werden.

Dieser Plan wird notwendigerweise Teile umfassen, deren Realisation unverzüglich in Angriff genommen werden kann, und andere, deren Ausführung auf unbestimmte Zeit verschoben werden muß.

Zahlreiche Bodenparzellen werden enteignet werden müssen und der Gegenstand von Transaktionen sein. Und dann ist das schmutzige Spiel der Spekulation zu befürchten, das so oft große Unternehmungen, die angeregt sind durch die Sorge um das öffentliche Wohl, im Keime erstickt.

Das Problem des Grundbesitzes und seiner möglichen Einforderung stellt sich in den Städten, an ihrer Peripherie und erstreckt sich auf das mehr oder weniger weite Gebiet, das ihre Region bildet.

94

Der hier festgestellte gefährliche Widerspruch wirft eines der gefährlichsten Probleme der Epoche auf: die Dringlichkeit, mit legalen Mitteln die Verfügbarkeit allen nutzbaren Bodens zu regeln, um die lebenswichtigen Bedürfnisse des Individuums in voller Harmonie mit den Bedürfnissen der Gesellschaft zu befriedigen.

Seit Jahren schon scheitern überall auf der Welt die großen Unternehmungen zur Ausrüstung der Länder am versteinerten Statut des Privateigentums. Der Boden – das Territorium des Landes – muß in jedem Augenblick zur Verfügung gestellt werden können, und zwar zu seinem entsprechenden Wert, der vor der Ausarbeitung des Projektes geschätzt worden ist.
Der Boden muß mobilisierbar sein, wenn es um das allgemeine Interesse geht.
Zahllose Unannehmlichkeiten haben die Völker heimgesucht, die es nicht verstanden haben, mit Genauigkeit den Umfang der technischen Umwälzungen und ihre gewaltigen Rückwirkungen auf das öffentliche und private Leben abzuschätzen.
Das Fehlen einer Stadtplanung ist die Ursache der Anarchie, die in der Organisation der Städte, in der Ausrüstung der Industrien herrscht. Weil man Grundregeln verkannt hat, sind die Landgebiete entleert worden, sind die Städte – jenseits von aller Vernunft – überfüllt, die industriellen Konzentrationen auf Grund von Zufälligkeiten entstanden, die Arbeiterwohnungen zu Elendsquartieren geworden.
Nichts ist vorgesehen worden zum Schutze des Menschen. Das Resultat ist katastrophal und fast in allen Ländern das gleiche. Es ist die bittere Frucht von hundert Jahren eines Maschinensystems ohne Richtung.

95

Das Privatinteresse wird in Zukunft dem Interesse der Gesellschaft unterstellt sein.

Sich selbst überlassen, wird der Mensch rasch erdrückt von den Schwierigkeiten aller Art, die er zu überwinden hat. Andererseits wird seine Persönlichkeit, wenn sie zu vielen gesellschaftlichen Zwängen unterworfen ist, dadurch erstickt.
Das individuelle Recht und das gesellschaftliche Recht müssen sich unterstützen, gegenseitig stärken und alles zusammenlegen, was sie an unendlich Konstruktivem mitbringen.
Das individuelle Recht hat nichts zu tun mit einem gewöhnlichen Privatinteresse, das eine Minderheit überhäuft, indem es die übrige soziale Masse zu einem mittelmäßigen Leben verdammt; es verdient der strengsten Einschränkungen.
Es muß allenthalben dem Interesse der Gesellschaft unterstellt werden, und jedem Individuum müssen die fundamentalen Freuden zugängig sein: die Behaglichkeit des Heims, die Schönheit der Stadt.

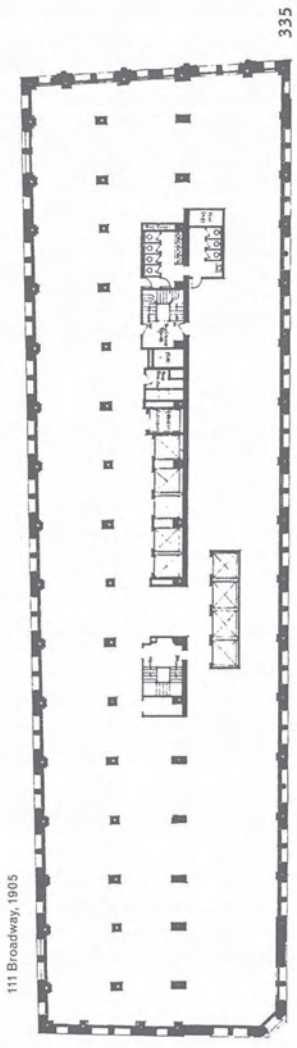
166

1. Publikation der "Charta von Athen" von Le Corbusier um 1943. Das Werk basiert auf Le Corbusiers Buch "Ville Radieuse" 1935 und den städtebaulichen Studien des Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM) 1933.

Rem Koolhaas: „Typical Plan“, S M L XL, Monacelli Press, New York 1995, S. 128 - 143

Typical Plan

Typical Plan is an American invention. It is zero-degree architecture, architecture stripped of all traces of uniqueness and specificity. It belongs to the New World.



The notion of the typical plan is therapeutic; it is the End of Architectural History, which is nothing but the hysterical fetishization of the atypical plan. Typical Plan is a segment of an unacknowledged utopia, the promise of a post-architectural future.

Just as *The Man Without Qualities* haunts European literature, "the plan without qualities" is the great quest of American building.

From the late 19th century to the early 1970s, there is an "American century" in which Typical Plan is developed from the primitive loft type (ruthless creation of floor space through the sheer multiplication of a given site) via early masterpieces of *smooth space* like the RCA Building (1933)—its escalators, its elevators, the Zen-like serenity of its office suites—to provisional culminations such as the Exxon Building (1971) and the World Trade Center (1972–73). Together they represent evidence of the discovery and subsequent mastery of a *new architecture* (often proclaimed but never realized at the scale of Typical Plan).

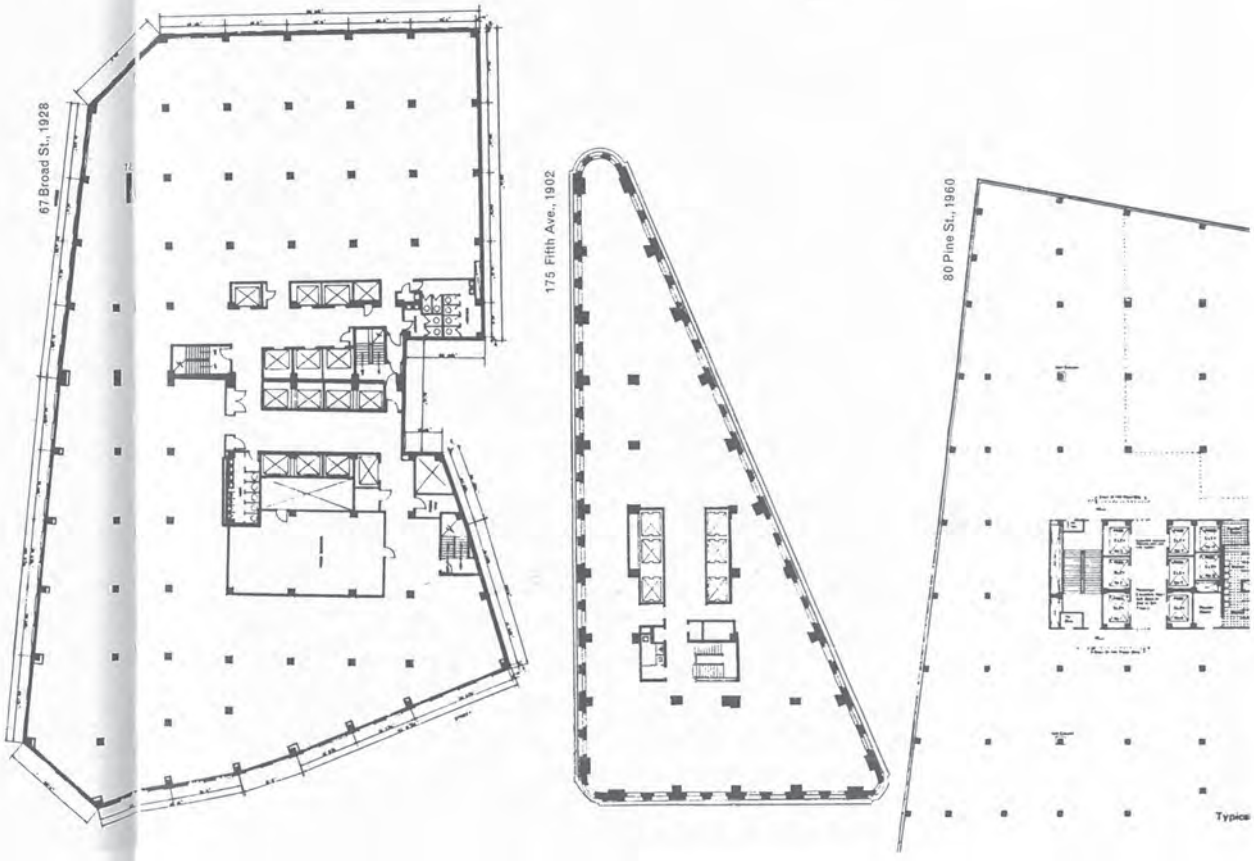
336

The ambition of Typical Plan is to create new territories for the smooth unfolding of new processes, in this case, ideal accommodation for business. But what is business? Supposedly the most circumscribed program, it is actually the most formless. Business makes no demands. The architects of Typical Plan understood the secret of business: the office building represents the first totally abstract program—it does not demand a particular architecture, its only function is to let its occupants *exist*. Business can invade *any* architecture. Out of this indeterminacy Typical Plan generates character.

Raymond Hood, one of its inventors, defined the typical plan with tautological bravura: "The plan is of primary importance, because on the floor are performed all the activities of the human occupants."

(Typical Plan provides the multiple platforms of 20th-century democracy.)

337

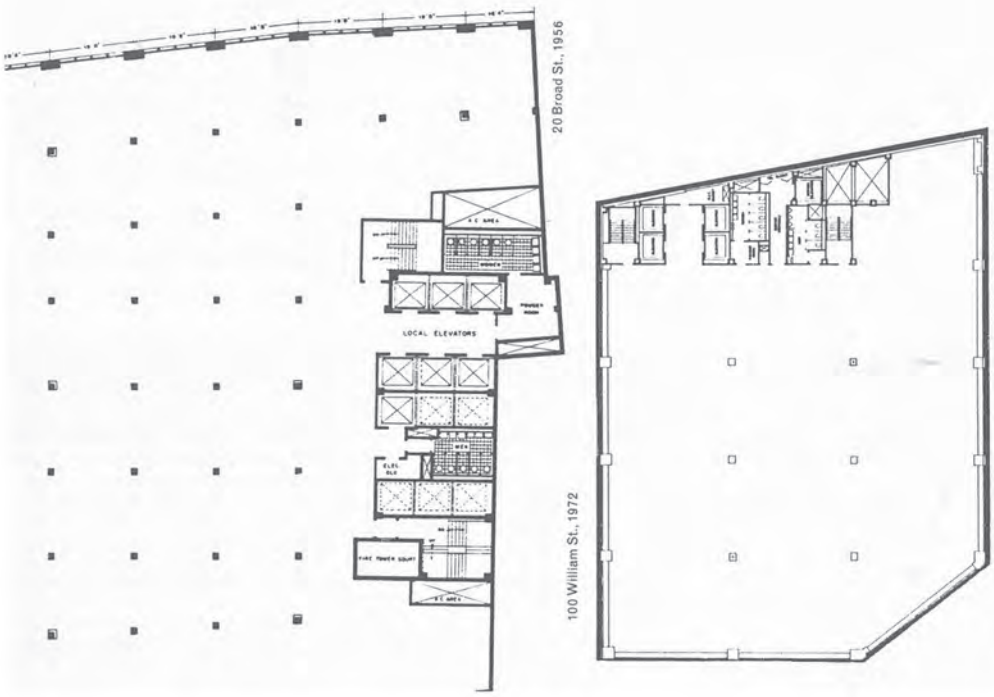


Typical Plan is an architecture of the rectangle; any other shape makes it atypical—even the square. It is the product of a (new) world where sites are made, not found. At its best, it acquires a Platonic neutrality; it represents the point where pragmatism, through sheer rationality and efficiency, assumes an almost mystical status.

Typical Plan is minimalism for the masses; already latent in the first brutally utilitarian explorations, by the end of the era of Typical Plan, i.e., the sixties, the utilitarian is refined as a sensuous science of coordination—column grids, facade modules, ceiling tiles, lighting fixtures, partitions, electrical outlets, flooring, furniture, color schemes, air-conditioning grills—that transcends the practical to emerge in a rarified existential domain of *pure objectivity*.

You can only *be* in Typical Plan, not sleep, eat, make love.

338

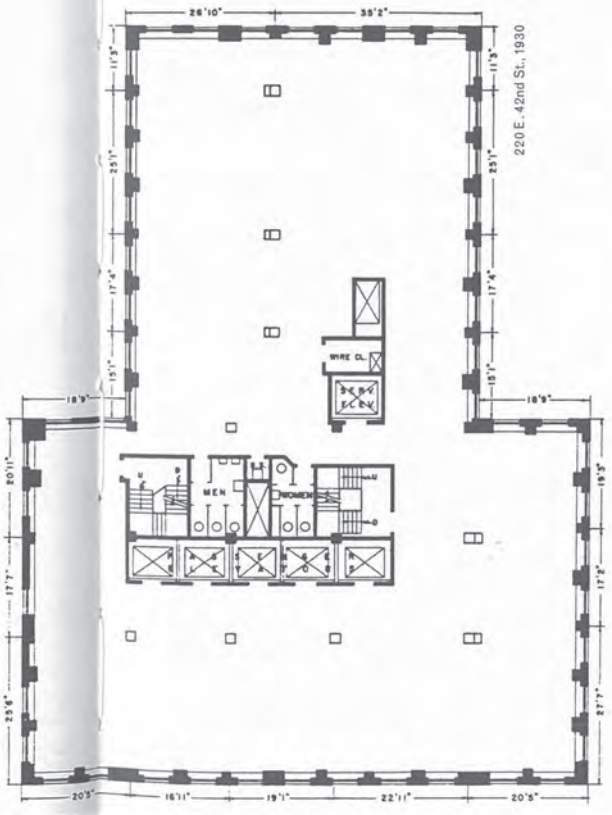


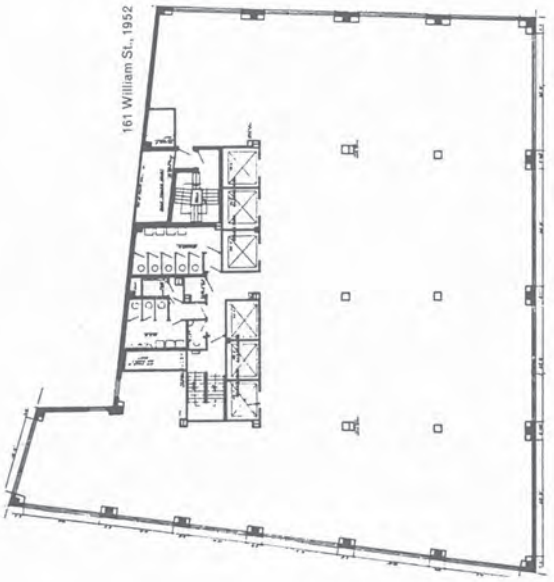
Typical Plan is deep. It has evolved beyond the naive humanist assumption that contact with the exterior—so-called reality—is a necessary condition for human happiness, for survival. (If that is true, why build at all? And anyway, aren't the disadvantages of the exterior—ozone-depleted, carbo-charged, globally heated—by now well established?)

Air conditioning, which is the *sine qua non* of Typical Plan, imposes a regime of sharing (air) that defines invisible communities, homogeneous segments of an airborne collective aligned in more powerful wholes like the iron molecules that form a magnetic field.

Heroically, Typical Plan delivers a world laundered of ego.

Typical Plan is Western. There is no equivalent in any other culture. It is the stamp of modernity itself. In the ever-increasing dimension from skin to core—the hidden potential of depth—it proclaims the superiority of the artificial to the real which remains, whether admitted or not, the true credo of Western civilization, the source of its universal attraction.





340

Typical Plan knows what European architecture will never learn: that modular coordination is at most *postponed failure*, a temporary rollback of the frontiers of chaos.

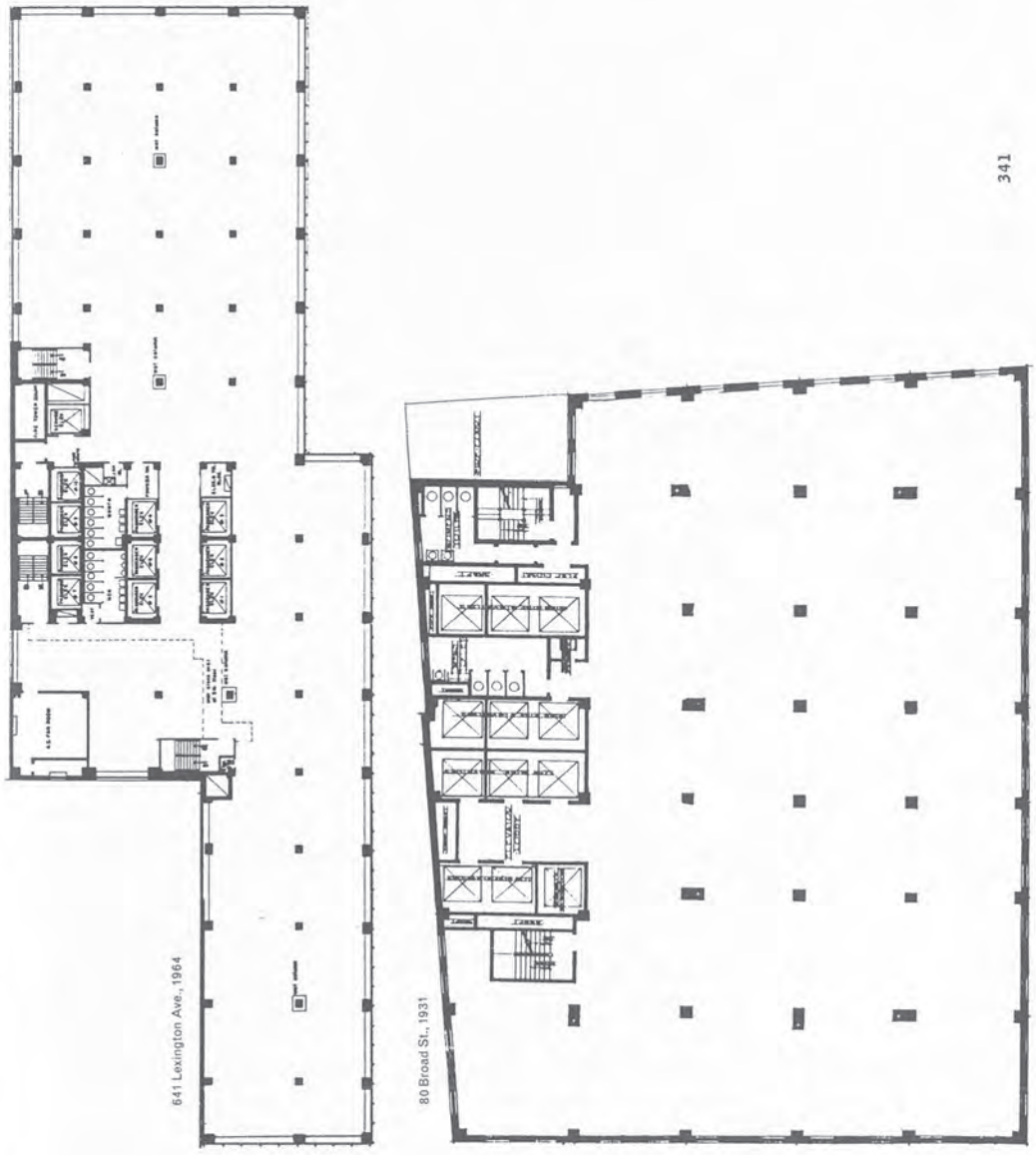
Typical Plan is gridded, not in the absolute, clumsy manner of European Platonics (a moralistic system to measure misfit and thus create unhappiness), but on the contrary, through the development of anti-ideological devices: *a metaphysics of slack* that gives an aura of crispness to even the most severely conflicted geometrical coexistences, bestowing the appearance of modular conquest on the essentially messy, reasserting orthogonality from the most compromised givens.

Typical Plan is neutral, not anonymous. It is a place of worship. More austere than a Cistercian monastery, it accommodates infinitely greater numbers, a 20th-century church without doctrine.

Although the dominant emphasis of Typical Plan is on abstraction, there *is* plumbing. It doesn't deny those residual features that make humans animals still.

Ingenious architectural arrangements of miniature, very understandable labyrinths organize the traffic between the exalted and the impure zones of Typical Plan. These spaces—restrooms, urinals, pantries, service stairs, trucking bays—are the sanctuaries for all those primitive aspects upon whose *exclusion* the correct unfolding of business depends.

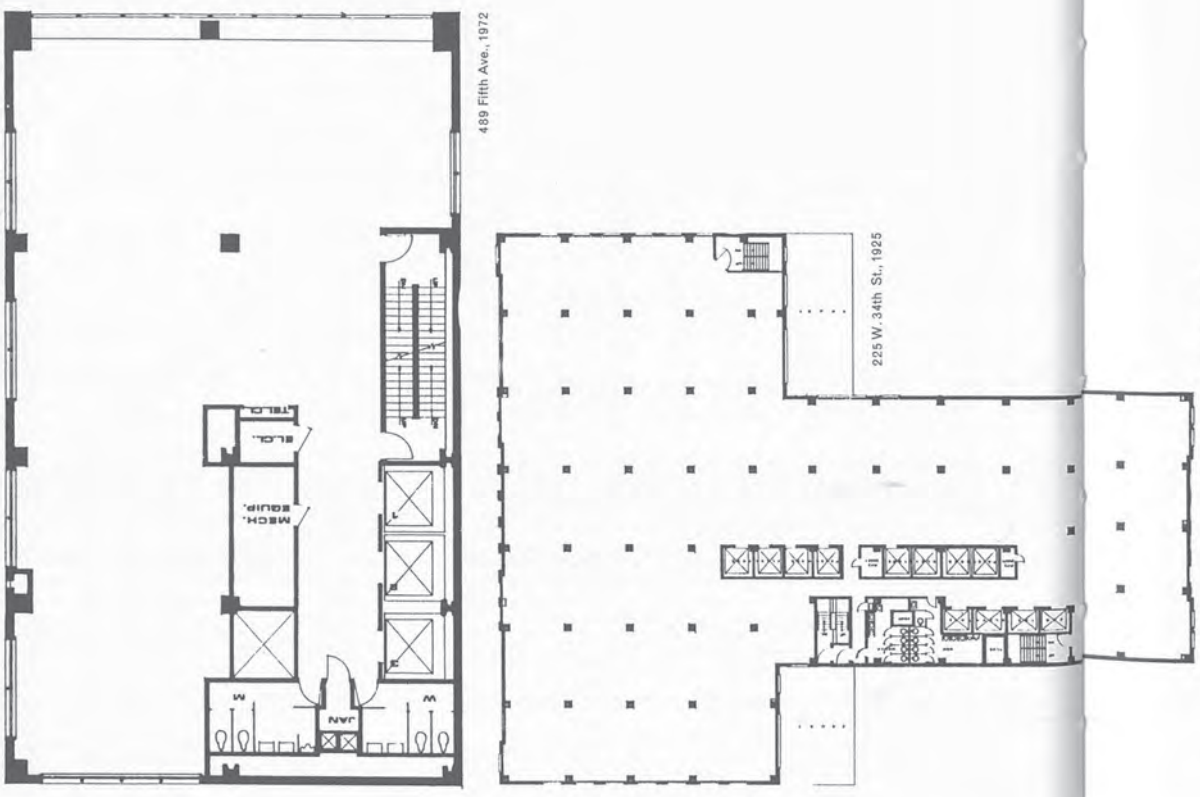
Typical Plan is to the office population what graph paper is to a mathematical curve. Its neutrality records performance, event, flow, change, accumulation, deduction, disappearance, mutation, fluctuation, failure, oscillation, deformation. Typical Plan is relentlessly enabling, ennobling *background*.



Typical Plan implies *repetition*—it is the *n*th plan: to be typical, there must be many—and *indeterminacy*: to be typical, it must be sufficiently undefined. It presumes the presence of many others, but at the same time suggests that their exact number is of no importance.

Typical Plan x *n* = a building (hardly a reason to study architecture!): floors strung together by elevators of incomprehensible smoothness, each discreet "ting" of arrival part of a never-ending addition.

342

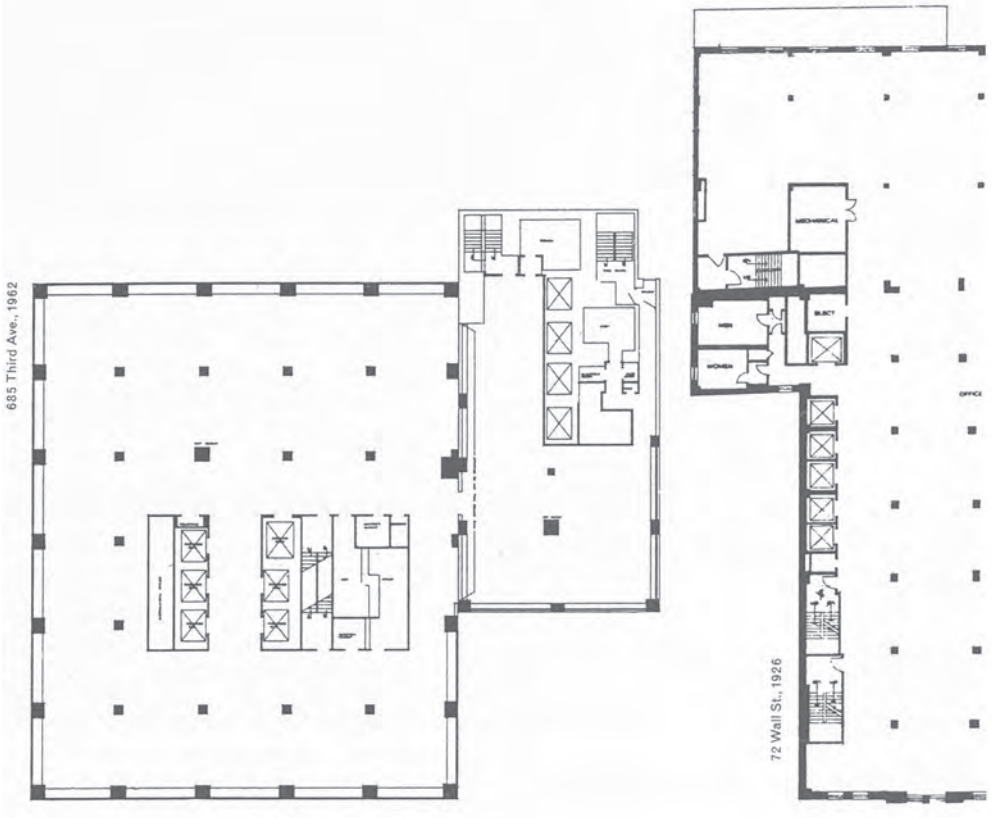


Typical Plan threatens the myth of the architect as demiurge, source of unlimited supplies of uniqueness.

As in the scene of a crime, the removal of all obvious signs of the perpetrator characterizes the true typical plan; its authors form an avant-garde of architects as *erasers*. Its unsung designers—Bunshaft, Harrison and Abramovitz, Emery Roth—represent vanishing acts so successful that they are now completely forgotten. These architects were able to create aleatory playgrounds (interior Elysian fields accessible in anyone's lifetime), i.e., perfection in quantities—trillions of acres—that have become, 25 years later, literally unimaginable.

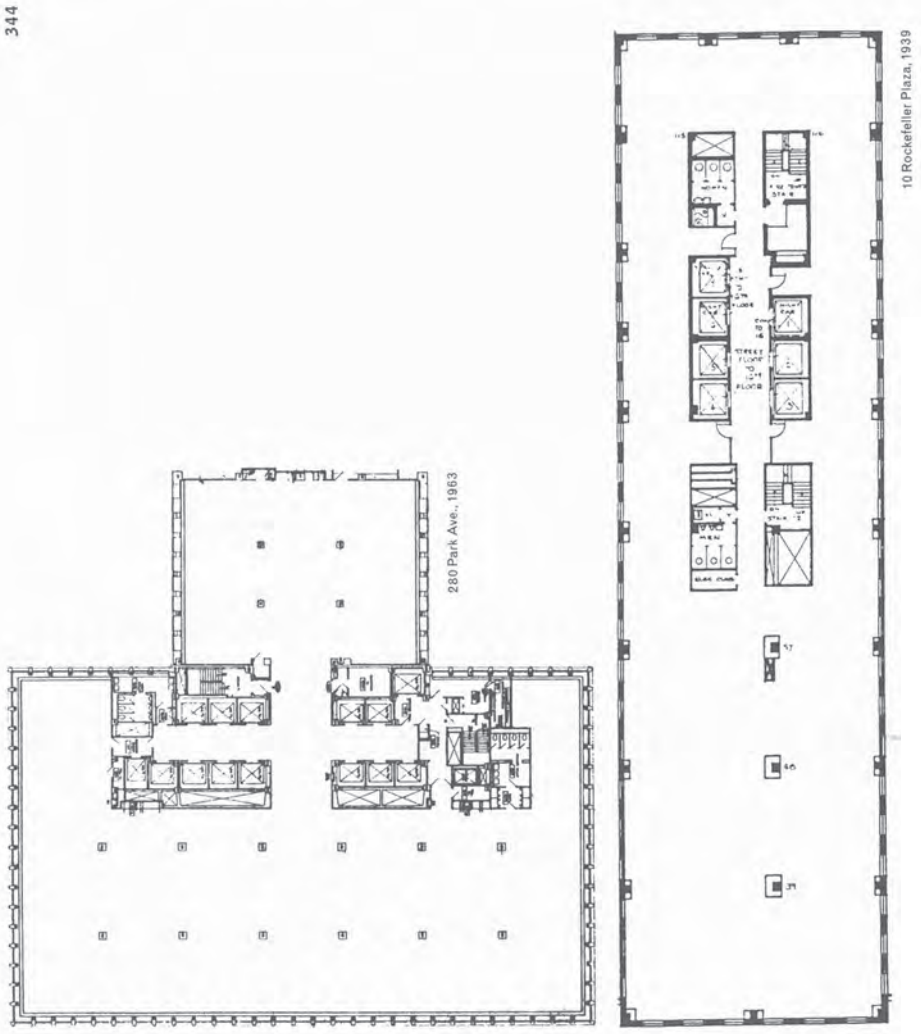
Securely entrenched in the domain of philistinism, Typical Plan actually has hidden affinities with other arts: the positioning of its cores on the floor has a *suprematist* tension; it is the equivalent of atonal music, seriality, concrete poetry, art brut; it is architecture as mantra.

343



Typical Plan is as empty as possible: a floor, a core, a perimeter, and a minimum of columns. All other architecture is about inclusion and accommodation, incident and event; Typical Plan is about exclusion, evacuation, non-event.

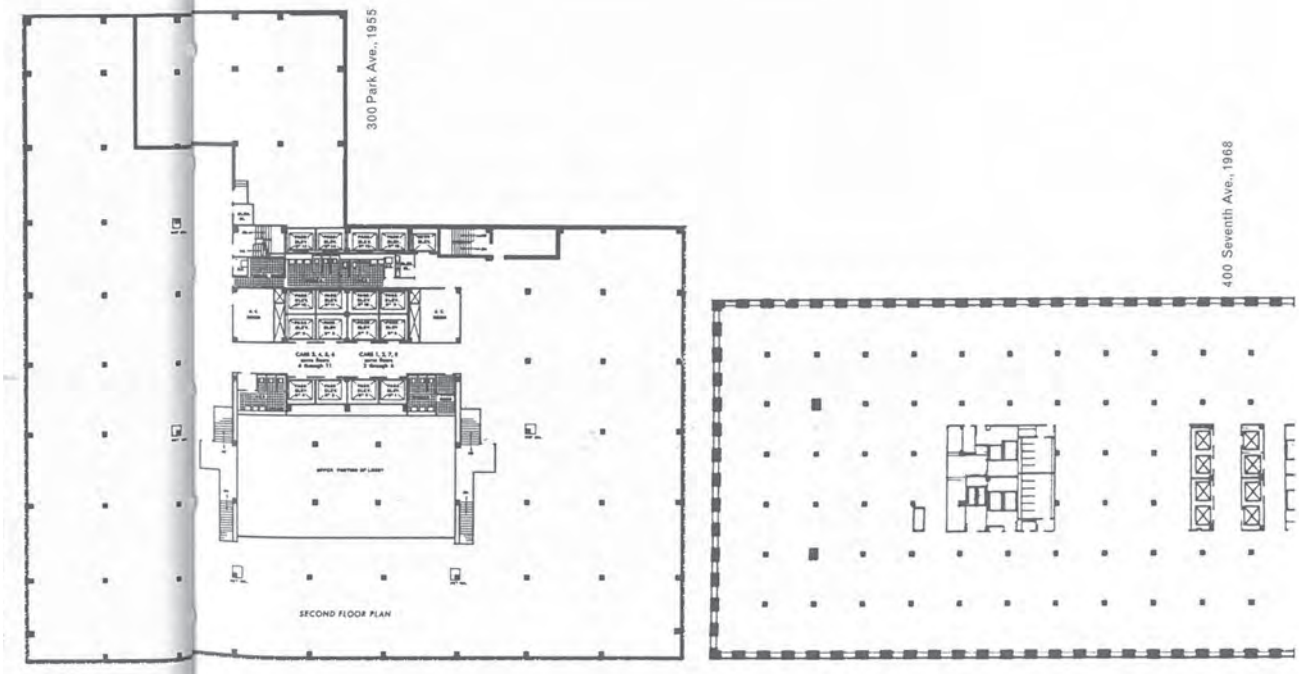
Architecture is monstrous in the way in which each choice leads to the reduction of possibility. It implies a regime of either/or decisions often claustrophobic, even for the architect. All other architecture preempts the future; Typical Plan—by making *no* choices—postpones it, keeps it open forever.



The cumulative effect of all this vacancy—this systematic lack of commitment—is, paradoxically, density. The typical American downtown is a brute accumulation of Typical Plans, a *massif* of indetermination, hollowness as core.

Could the office building be the most radical typology? A kind of reverse type defined by all the qualities it does *not* have? As the major new program of the modern age, its effect is one of deprogramming. Typical Plan is the initial mutation in a chain that has revolutionized the urban condition. Concentrations of Typical Plan have produced the skyscraper: unstable monolith; accumulations of skyscrapers, the only "new" urban condition: downtown, defined by sheer quantity rather than as a specific formal configuration. The center is no longer unique but universal, no longer a place but a condition. Practically immune to local variation, Typical Plan has made the city unrecognizable, an unidentifiable object. Typical Plan is a quantum leap that provokes a conceptual leap: an *absence* of content in quantities that overwhelm, or simply preempt, intellectual speculation.

345



What insecurity triggered the crisis of Typical Plan? Where did the rot start? Was it its very apotheosis that turned neutrality into anonymity?

Did the plan without qualities create men without qualities? Was the space of Typical Plan the incubator of the man in the gray flannel suit?

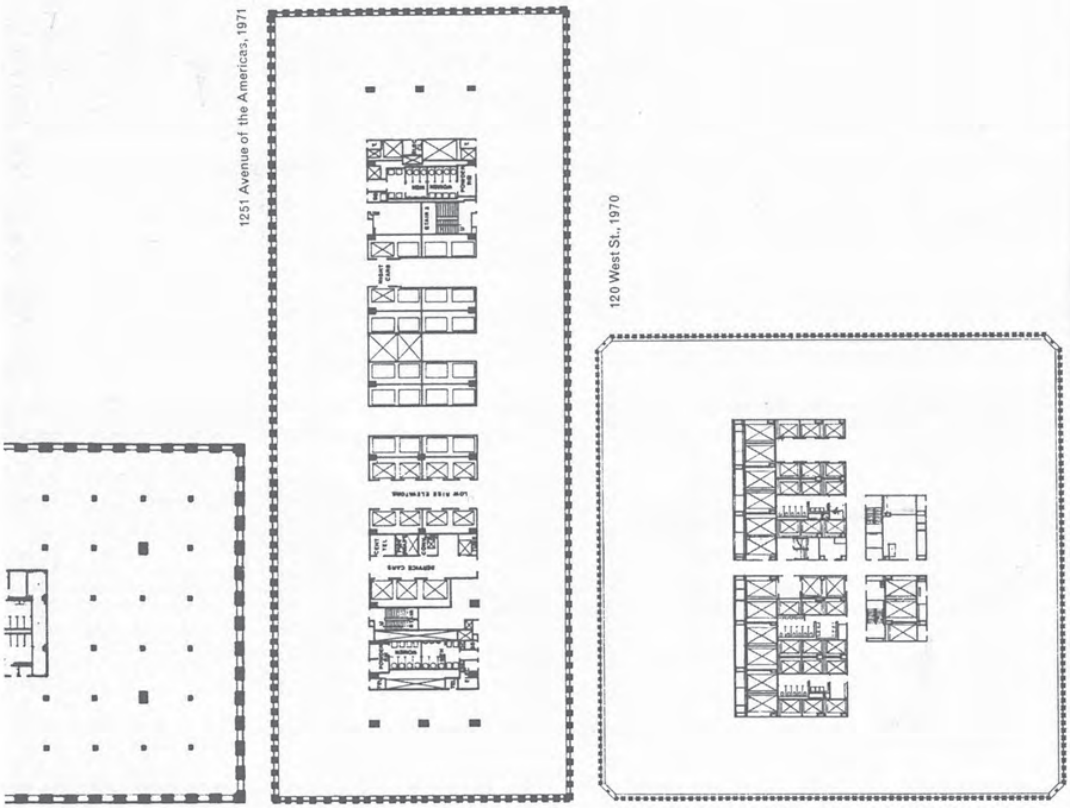
Suddenly, the graph blamed the graph paper for its lack of character.

It was as if Typical Plan created the castrated white-collar caricature, suppressed family photos, frowned on the fern, resisted the personal debris that now—20 years later—makes most offices ghastly repositories of individual trophies, packed with the alarming assertions of millions of individual mini-ecologies.

An environment that demanded nothing and gave everything was suddenly seen as an infernal machine for stripping identity.

Nietzsche lost out to Sociology 101.

346



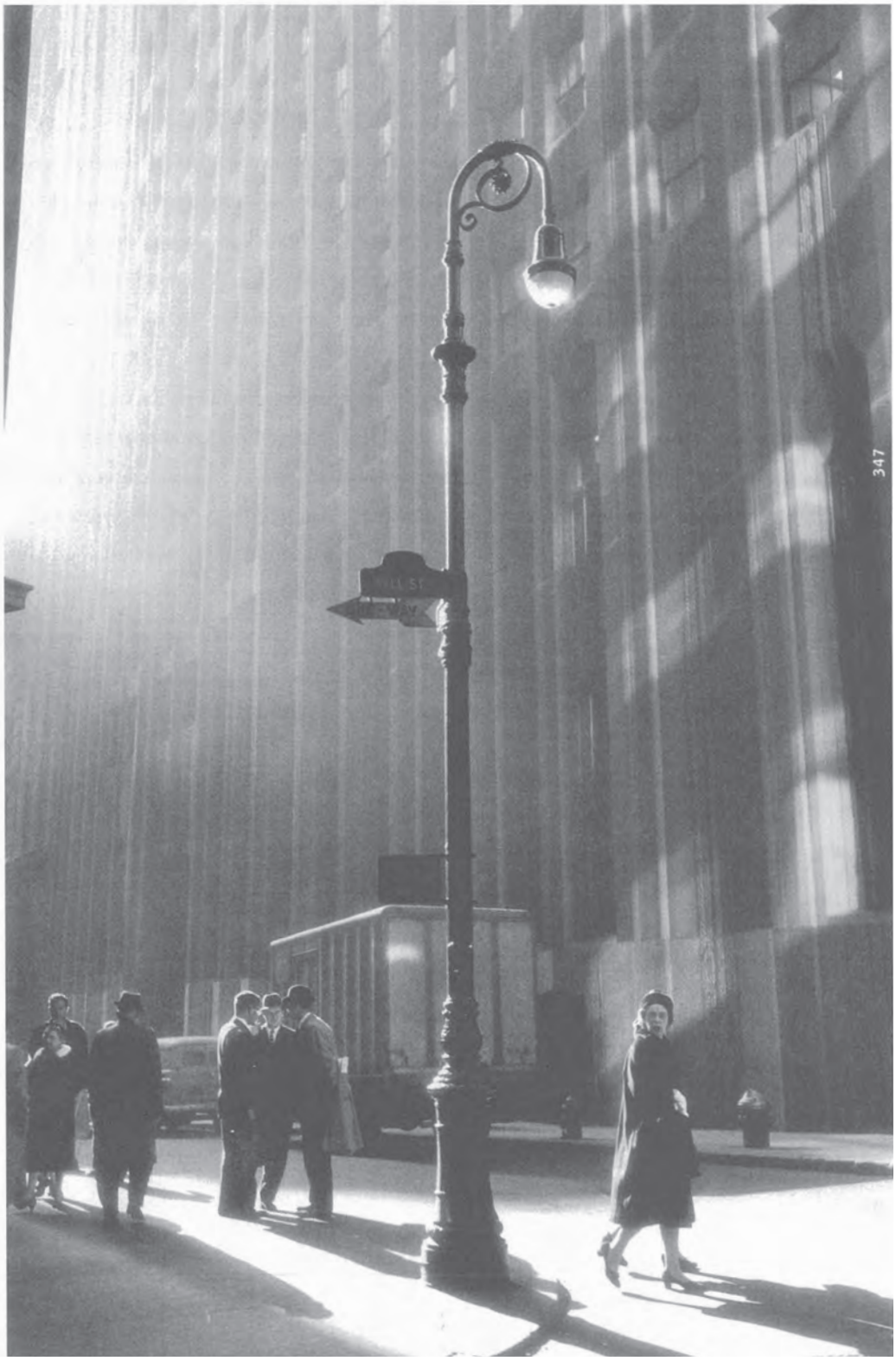


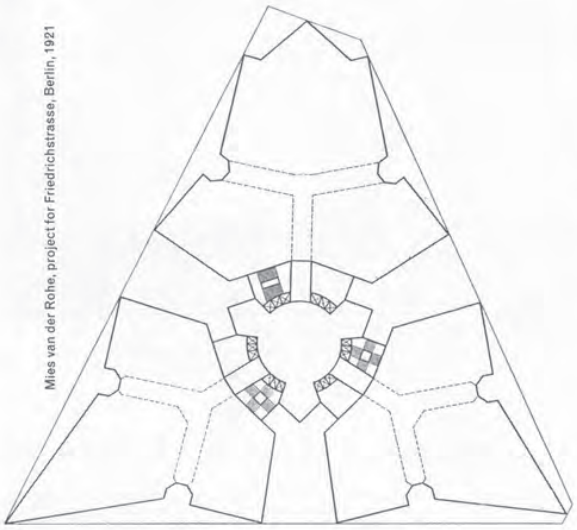
Photo: Neil Libbert.

In Europe, there are no Typical Plans.

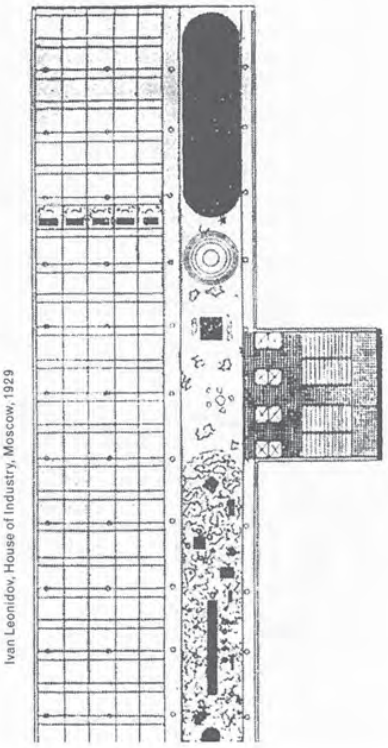
In the twenties, European architects fantasized about offices. In 1921, Mies imagined the ultimate atypical plan in Friedrichstrasse; in 1929, Ivan Leonidov proposed the first office slab for Moscow, a House of Industry. Its rectangles were conceived as socialist Typical Plans: a parallel zone reintroduced the full paraphernalia of daily life—pools, tanning beds, clublike arrangements, small dormitories—to create a compressed 24-hour cycle not of business-life, but of life-business. In 1970, Archizoom interpreted Typical Plan as the terminal condition of (Western) civilization, a utopia of the norm.

348

Since then, the one really new architectural subject this century has introduced has been endlessly denigrated in the name of ideology—its occupants "slaves," its environment "faceless," its accumulations "ugly." Europe has suffered from a catastrophic failure to accommodate—to "think"—the one typology whose emergence was architecturally and urbanistically irresistible. Typical Plan has been forced underground, condemned to the status of parasite—devouring larger and larger sections of historical substance, invading whole centers—or exiled to the periphery.



Mies van der Rohe, project for Friedrichstrasse, Berlin, 1921



Ivan Leonidov, House of Industry, Moscow, 1929

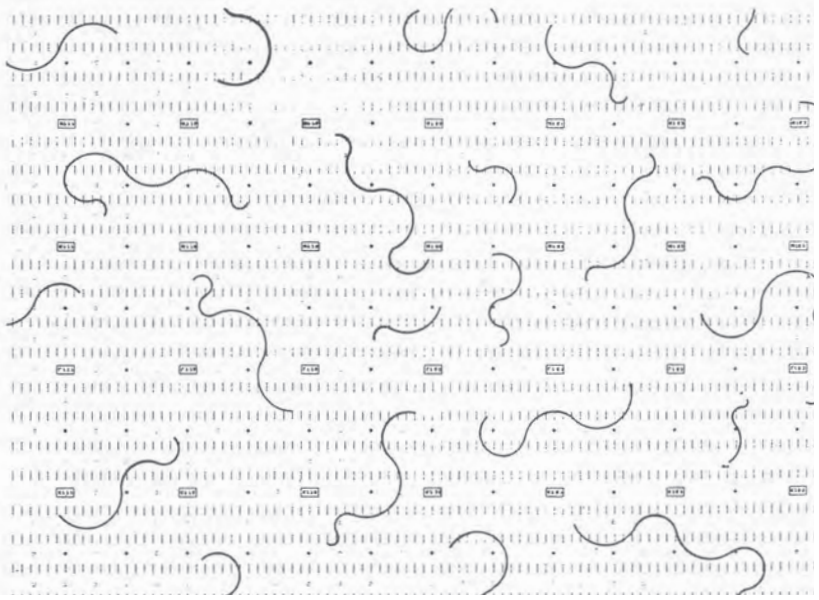
For offices, Europe multiplies a plan known since the Renaissance: a corridor with rooms on both sides. (Is there a connection between the notorious absenteeism of the Western European office population and its sacred cow, the private cell?)

The European office is thin, as thin as its more historic substance. The European needs daylight and air, even though a simple extrapolation of the square meters involved reveals that this need will destroy the very decor that reassures him of his historical status.

Where the American office assembles a critical mass, the European office dismantles it, simply because the things that happen in an office are supposed to be "bad"; we like our badness in small doses.

There is something almost insane and masochistic about the quantity of utterly inferior substance that is generated in the Old World—in the name of identity, even.

349



Archizoom Associati, "No-stop City," 1970

Claudia Mäder: „Adieu liebes Büro“, in: Neue Zürcher Zeitung, Feuilleton, 16.06.2020

Adieu, liebes Büro!

Es hat über mehr als hundert Jahre hinweg unser Leben geprägt, nun stirbt das Büro einen langsamen Tod. Ein Nachruf.

Claudia Mäder
6 Kommentare
16.06.2020, 05.30 Uhr

Andrew Burton / Getty

Ein Bild aus Zeiten, in denen das Büro noch einen höheren Stellenwert hatte: Modellbüro im neuen World Trade Center, das 2014 eröffnete.

Ordnung muss sein, in allen und gerade auch den letzten Dingen. Nachrufe gehören rechtzeitig vorgeschrieben und in der zweitobersten Pultschublade links gelagert, alphabetisch sortiert, versteht sich. Im Bedarfsfall reicht so ein einziger Handgriff – schon liegt der Text auf dem Tisch bereit zur kritischen Durchsicht. Wo das Nachrufregister künftig hängt, wird sich zeigen, im Büro jedenfalls kann es schwerlich bleiben. Denn das Büro, das müssen wir heute leider vermelden, ist in den letzten Wochen von uns gegangen.

Halt, auch in der Aufregung wollen wir sachlich bleiben, natürlich ist es umgekehrt richtig: Wir sind vom Büro gegangen in den letzten Wochen. Nachdem sie sich im Home-Office eingerichtet haben, wollen viele Menschen ihre Küchen-, Ess- und Stubentische gar nicht wieder

verlassen. Bis zu 80 Prozent der Leute, heisst es, hielten sich daheim für mindestens so effizient wie im Büro und könnten sich vorstellen, in Zukunft regelmässig zu Hause zu arbeiten. Folglich tüfteln Firmen schon an neuen Modellen, derweil Designer darüber sinnieren, wie man den ergonomischen Bürostuhl ins Stubenmobiliar integrieren und die leer werdenden Firmengebäude zu Erholungsoasen umgestalten könnte.

Just diese Verbindung der Sphären belegt nun aber das Ende des Büros. Sein Wesenskern bestand nämlich in der Trennung: Als es im 19. Jahrhundert aufkam, trat für den Privatmann «erstmals der Lebensraum in Gegensatz zu der Arbeitsstätte», wie Walter Benjamin sagte.

Aus gutem Hause

Natürlich kam das Büro seinerzeit, vor gut hundertfünfzig Jahren, nicht aus dem Nichts. Im Gegenteil, es entstammt einer ehrwürdigen alten Linie. Wenn man nicht Gefahr liefe, mit diesem Satz religiöse Gefühle zu verletzen, würde man sagen: Die Mönche waren seine Väter.

In den Skriptorien der Klöster waren mehrere Personen auf regelmässiger Basis mit Schreibarbeiten beschäftigt, das ist offensichtlich, aber die Verwandtschaft geht noch weiter. «La bure» bezeichnete im Französischen den Stoff, aus dem die Mönchskutten bestanden – und den die Mönche zum Schutz des Pergaments auch über die Holzplatten spannten, auf denen sie ihre Manuskripte bearbeiteten. Später wurde aus dem Wort das «bureau», also der Schreibtisch, und allmählich benutzte man diesen Begriff dann für den Raum, in dem das Möbel stand.

Auch Notare, Handelsmänner und Staatsdiener waren schon vor der Moderne in «Büros» tätig. Wo es nicht um Staatsgeschäfte ging, lagen diese Geschäftszimmer aber meist in Wohnhäusern, und während sie zahlenmässig unbedeutend blieben, waren sie für die Masse der Menschen somit auch gar nicht zu sehen. Erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts trat das Büro für alle sichtbar in die Welt.

Nähe zu Frauen

Seine Geburt fiel mit einer Phase der Hochkonjunktur zusammen und

war das Ergebnis enormer Wandlungsprozesse: Die immer stärkere Industrialisierung und Kapitalisierung, die fortlaufende Einführung neuer Erfindungen und die weltweite Handelsvernetzung hatten einen immer grösseren Verwaltungsbedarf zur Folge. Banken und Versicherungen wuchsen und waren genauso wie neu entstehende Waren- und Handelshäuser ständig auf Personal angewiesen. Die Zahl der Angestellten stieg sprunghaft an, und logischerweise mussten all die geschäftigen Leute irgendwo sitzen.

In dieser stürmischen Frühphase zeichnete sich das Büro durch einen dezidierten Drang zur Selbständigkeit aus. In den Wohnhäusern war es ihm viel zu eng – sofort zog das Büro aus und legte sich ein eigenes Image zu: In den USA, wo die meisten Büroinnovationen ihren Ausgang nahmen, ragten in den 1880er Jahren erste Bürohochhäuser in den Himmel. Mit ihrer Konstruktionsweise und neuen Annehmlichkeiten wie Personenliften dominierten diese Gebäude das Stadtgespräch, und wer sie täglich zur Arbeit besuchte, glaubte sich in direktem Kontakt zur Moderne. Stolz begab man sich an diesen Ort, den man morgens mit einem weissen Kragen betrat und abends mit sauberen Händen verliess.

Eine besonders enge Beziehung baute das Büro in seinen Jugendjahren zur weiblichen Bevölkerungshälfte auf: Frauen machten einen namhaften Teil des neuen Dienstleistungspersonals aus. In die Fabriken hätten bürgerliche Familien ihre Töchter niemals geschickt, die Bürotätigkeit hingegen schien ihrem Status angemessen, und die Firmen ihrerseits erkannten das Potenzial der billigen Arbeitskräfte. Als um die Jahrhundertwende die Schreibmaschine Einzug hielt, wurde sie daher sogleich zum weiblichen Utensil: Frauen, hiess es, seien durch das Klavierspiel auf das Schreibmaschinenschreiben vorbereitet und verfügten «infolge eines vorteilhafteren Baues der Hand» über die nötige Fingerfertigkeit.

Bald tippten die Frauen folglich im Akkord und stellten gegen 1930 in den USA rund die Hälfte, in Deutschland ein gutes Drittel des gesamten Büropersonals. Das hat einerseits eine neue Form der weiblichen Selbständigkeit ermöglicht, andererseits spaltete sich der kaufmännische Sektor nun in einfache «weibliche» Arbeiten und anspruchsvollere «männliche» Felder auf – mit dem Resultat, dass die beiden Geschlechter oft auch in unterschiedlichen Räumen untergebracht waren.

Eine glanzlose Phase

Diese freilich wuchsen mit dem Alter des Büros: In der Zwischenkriegszeit dehnte sich das Büro zu ganzen Sälen aus und geriet unter den Einfluss eines mächtigen Mannes. 1911 hatte Frederick Winslow Taylor seine «Grundsätze wissenschaftlicher Betriebsführung» veröffentlicht, und die auf Effizienz und Rationalisierung ausgerichteten «tayloristischen» Prinzipien wurden bald von der industriellen Fertigung auf die Büroarbeit übertragen. Idealerweise sollte nun auch am Schreibtisch wie am Fliessband in schematisierten, kleinteiligen Schritten gearbeitet werden.

Entsprechend glich sich das Büro auch in seiner Form den Fabriken an: In riesigen Räumen sassen die Angestellten jetzt Pult an Pult, reichten Dokumente zur Bearbeitung durch die Reihen und bewegten sich kaum von ihren Plätzen. So liess sich laut einem Handbuch von 1925 nicht zuletzt auch das «Hin- und Herlaufen» vermeiden, das immer wieder «Gelegenheit zu vielen Privatgesprächen» geboten und also produktivitätsmindernd gewirkt hatte.

Durch diese Annäherung an die Maschinenräume hat das Büro mit rund fünfzig Jahren den Glanz seiner Jugend verloren. Der Stolz und die Aufstiegshoffnungen, die viele Männer und Frauen mit dem Büro verbunden hatten, schwanden rapide. Siegfried Kracauer, der den «Angestellten» 1930 einen langen Essay widmete, fand für den Wandel ein treffendes Bild: «Aus den ehemaligen ‹Unteroffizieren des Kapitals› ist ein stattliches Heer geworden, das in seinen Reihen mehr und mehr Gemeine zählt, die untereinander austauschbar sind.»

Die Bürgerlichkeit des Büros war laut Kracauer nur noch ein Spuk – doch hielten die Angestellten streng an ihm fest und grenzten sich entschieden gegen die Arbeiter ab. Und auch untereinander pflegten sie ihre Hierarchien, wie der Soziologe bemerkte: «Dass die Krone der Angestelltenschöpfung der Bankbeamte sei, ist zum mindesten bei den Bankbeamten ein weitverbreiteter Glaubenssatz.»

Kosmetik im reifen Alter

Das Büro indessen hatte den Zenit noch nicht erreicht. Vielleicht nicht seine glorreichsten, aber doch seine bedeutendsten Zeiten sollten erst noch kommen: Ab den 1950er Jahren wuchs der Dienstleistungssektor

noch rasanter als vor dem Ersten Weltkrieg; um 1970 waren 30 Prozent der Schweizer Erwerbstätigen in Büros beschäftigt, um die Jahrtausendwende sollten es über zwei Drittel sein. In dieser reifen Phase seines Daseins war das Büro für Neues zwar noch offen, doch seine Veränderungen waren überwiegend kosmetischer Natur.

Die fabrikartigen Räume der Zwischenkriegszeit hatten sich in Europa längst nicht überall durchgesetzt. Einzel- oder Gruppenbüros waren hier noch weit verbreitet, Effizienz und Rationalisierung wurden mit dem zunehmenden Wachstum aber auch in Europa verstärkt zum Thema. Die Lösung fand man im längst erprobten Riesenbüro – nur erhielt dieser Ort jetzt dank zeittypischem Marketingsprech einen frischen Anstrich. Ende der 1950er Jahre ersann ein deutsches Brüderpaar die «Bürolandschaft»: einen einzigen Grossraum, in dem die trennenden Wände zwischen den Menschen fallen und ein allumfassendes Miteinander herrschen sollte, zum Wohle des Geschäfts genauso wie der Mitarbeiter, natürlich. Ja, deren Lebensqualität versprach die «Bürolandschaft» gar noch zu fördern, mit wohnlichen Teppichböden und naturnahen Grünelementen.

In den 1960er Jahren wurde dieses Konzept zum Verkaufsschlager. Firmen, die Raum und Kosten sparen und dabei menschenfreundlich wirken wollten, pflügten ihre Gebäude jetzt zu «Bürolandschaften» um. Der Erfolg liess nicht auf sich warten. Zufrieden konstatierte ein deutscher Manager im Jahr 1968, wie die gegenseitige Kontrolle im Grossraum zu einer «höheren Verhaltensdisziplin» führte und sich bei den Mitarbeitern von der Kleidung bis zur Präsenzzeit alles verbesserte.

Die lebenssteigernde Wirkung der neuen Landschaft dagegen dürfte er selber kaum erfahren haben, denn alle Wände wurden schliesslich nicht eingerissen. Oder wie die Architektin Elisabeth Pélegrin-Genel in ihrem Buch «Büro» schreibt: «Die Unternehmen, in denen auch die Führungskräfte in Grossraumbüros untergebracht sind, findet man so selten wie ein Doppelbett neben dem Schreibtisch.»

An diesen Dingen hat sich nicht mehr viel geändert, im Alter von über hundert Jahren hat sich das Büro im ausgehenden 20. Jahrhundert verdientermassen in den Ruhestand begeben. Wenn wir heute nun sein gänzliches Verschwinden zu beklagen haben, so ist das auf jenes Gerät zurückzuführen, das kurz nach den Grünpflanzen in den Grossraum einzog: Der Computer und seine Vernetzungsmöglichkeiten haben das

Büro entbehrlich gemacht. Zwar war noch eine Pandemie vonnöten, um sein Schicksal zu besiegeln. Aber spätestens jetzt sitzen wir wissend an unseren Küchentischen und sehen das gute alte Büro himmelwärts schweben – der Cloud entgegen.

Rainer Hank, „Hanks Welt: Das Büro. Ein Nachruf“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22.06.2020

Hanks Welt: Das Büro. Ein Nachruf

Frankfurter Allgemeine Zeitung GmbH

10-12 Minuten

In der ersten Folge der amerikanischen Fernsehserie „The Office“ droht der Filiale der Papiergroßhandelsfirma Dunder Mifflin Inc. in Scranton, Pennsylvania, die Schließung und den dortigen Angestellten die Entlassung. Jim, ein Vertriebsmitarbeiter – notorisch gelangweilt und wenig motiviert – bekommt die Krise: „Wenn ich jetzt entlassen werde“, sinniert er, „wo soll ich dann den ganzen Quatsch in meinem Kopf lassen: den Tonnen-Preis von Manila-Ordnern und dass Pamela am liebsten Waldfrüchte-Joghurt mag.“

Freier Autor in der Wirtschaft der Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung.

- F.A.Z.

Der Ausspruch bringt eine ganze Büro-Existenz auf den Punkt: Der Angestellte muss sich Sachen merken, die niemand sonst braucht: Wer weiß schon, was Manila-Ordner sind? Das Wissen über den Lieblingsjoghurt der attraktiven Pam ist auch nur deshalb nützlich, weil Jim seit langem hinter der Kollegin her ist. Kurzum: Das Büro ist viel mehr als bloß ein Ort zum Geldverdienen. Es ist ein Mikrokosmos menschlichen Wissens und menschlicher Gefühle.

Wenn der Eindruck nicht täuscht, geht es mit dem Büro jetzt zu Ende. Corona gab ihm den Rest. Ein Nachruf ist überfällig.

Ob ein Abgesang nicht verfrüht sei, fragt mein Bekannter, der Soziologe. Totgesagte leben bekanntlich besonders lang. Sicher fühlte ich mich erst, als ich las, dass allein der persönliche Aktienanteil des Zoom-Gründers – Eric Yuan heißt der Mann – an seinem Unternehmen Anfang Juni auf über zehn Milliarden Dollar gestiegen ist. Yuan hat das Unternehmen vor neun Jahren gegründet, bis vor vier Monaten hatte ich noch nie von Zoom gehört, und plötzlich zoomt die ganze Welt. Täglich dreihundert Millionen Teilnehmer bei virtuellen Meetings gab es im April. Zoom ist das Symbol dafür, dass die Symbiose des Angestellten mit seinem Büro vorbei ist.

Der Küchentisch ersetzt das Großraumbüro

Controller in den Firmen und Urbanisten an den Universitäten sind sich plötzlich einig, dass das Büro teuer ist, sein Nutzen aber zweifelhaft. Es verschlingt hohe Quadratmeter-Kosten in bester City-Lage und steht häufig leer, während die Angestellten auf Dienstreisen oder beim Kunden sind. Einen Schreibtisch kann jeder zu Hause aufstellen, notfalls tut es auch der Küchentisch. Wenn die Kinder in Nach-Corona-Zeiten wieder in der Schule sein werden, wird es in den Reihenhäusern der Vorstädte ruhig und konzentrierte Arbeit möglich. Der Harvard-Ökonom Ed Glaeser, einer der führenden Urbanisten, kann zeigen, dass Hauspreise und Pendlerkosten stets im Gleichgewicht sind. Das bedeutet, vereinfacht gesagt: Häuser und Gärten werden größer und billiger, je weiter sie vom Arbeitsplatz entfernt sind. Dafür muss der Angestellte dann aber lange Wege in überfüllten U-Bahnen oder auf Autobahnen (und die entsprechenden Fahrtkosten) in Kauf nehmen. Kaum etwas macht Menschen so unzufrieden wie die Pendelei zum und vom Arbeitsplatz.

Kurzum: Wenn der Controller in der Firma Geld und der Angestellte zu Hause Zeit spart, dann könnte eine Interessengleichheit vorliegen, die am Ende dem Büro den Garaus macht. Solche Umschichtungen sind nichts Ungewöhnliches: Computerisierung und Digitalisierung führen längst dazu, dass viele Bürotätigkeiten (der Bote oder die Sekretärin) überflüssig wurden. Zumal, denken wir an Pamela und den Waldfrüchtejoghurt, das Büro seine traditionelle Funktion als Partnerschaftsanbahnungs- und -vermittlungsagentur längst an Tinder & Co. abgegeben hat. Jede vierte Angestellte hat in den guten alten Zeiten einen Kollegen aus der Firma geheiratet. Das lässt sich jetzt marktwirtschaftlich gesehen zielgenauer und vermeintlich risikoverminderter über eine Dating-Plattform matchen.

Ob das alles unterm Strich ein Fortschritt ist, werden wir sehen. Sicher aber ist: Das allmähliche Verschwinden des Büros wäre auf jeden Fall auch ein Verlust. Ich erinnere mich an meine ersten Schülerjobs im Büro einer Bank, wo die Männer in ihren blütenweißen Hemden, jeder mit Krawatte, lautlos ihre Papiere beschrieben, sie dann in braunen Umschlägen („Manila-Ordner“, so heißen die offiziell wirklich) in eine Rohrpost-Büchse einrollten, die mit ordentlichem Krach irgendwo in den Tiefen der Wände verschwand. Bis heute habe ich nicht verstanden, wie diese Rohrpostbüchsen wissen konnten, in welchem Zimmer welchen Stockwerks sie wiederauftauchen mussten. Nachdem ich selbst fünfunddreißig Jahre lang als Büromensch gearbeitet habe, würde ich das Gespräch im Türrahmen als die wichtigste Quelle der Kreativität werten.

Unschätzbare Plaudereien

Eine Plauderei (kein Meeting!), die ziellos mit der Kollegin des Nachbarbüros beginnt, endet mit einer gemeinsam gefundenen Lösung für ein Problem, das zu lösen gar nicht Ziel des Gesprächs war. Die Soziologen haben für diese Erfahrung einen Begriff: Serendipity, definiert als eine zufällige Beobachtung von etwas ursprünglich nicht Gesuchtem, das sich als Entdeckung erweist. Der Entzug von Serendipity wäre vermutlich der größte menschliche und volkswirtschaftliche Schaden, den der Tod des Büros mit sich brächte. Beim einsamen Entladen der Spülmaschine zu Hause kommen einem solche Einfälle eher selten.

Doch das sind persönliche Eindrücke. Ein Nachruf muss auch die Geschichte des Verstorbenen erzählen. Der Beruf des Schreibers, den es seit der Antike gibt, ist ein früher Verwandter des Angestellten. Der Bankier in den Städten der italienischen Renaissance ist es ebenfalls. Im großen Stil wurden erstmals bei der East Indian Company, dem ersten Großunternehmen der Wirtschaftsgeschichte, im frühen 18. Jahrhundert über dreihundert Notare und

Buchhalter beschäftigt. Während aber noch Mitte des 19. Jahrhunderts die Angestellten nicht besonders angesehen waren, weil sie – anders als Bauern, Fabrik- oder Bauarbeiter – nichts herstellten, haben sich die Weißkittel im Lauf der immer arbeitsteiliger organisierten Welt mehr und mehr den Vorrang vor den Blauhemden gesichert.

Der Mann der Verwaltung stand spätestens Mitte des 20. Jahrhunderts über dem Mann der Fabrik und brachte mehr Geld nach Hause. Das Großraumbüro, das es übrigens schon in Frank Lloyd Wrights berühmtem „Larkin Building“ von 1904 gibt, imitiert das Fließband der Fabrik, doch der „organisation man“, der loyal alle Werte seines Unternehmens absorbiert, sollte am Ende obsiegen (mehr zur Soziologie des Büros findet sich in dem faszinierenden Buch von Nikil Saval: Cubed. A Secret History of the Workplace).

Auflösungserscheinungen waren lange vor der Corona-Krise schon zu beobachten: Der Ruf des Fließbandbüros verschlechterte sich. Seit den Tagen der New Economy mussten Yoga-Trainer und Feng-Shui-Konzepte her. Wer besonders kreativ sein wollte, ging nach dem Lunch zum Tischfußballkicker, um seine Aggression abarbeiten und anschließend frisch motiviert seinen Chef beeindrucken zu können. Weil das Büro – unter dem Namen Co-Working-Space – immer mehr einem privaten Café mit angeschlossenem Laptop ähnelte, verstand am Ende keiner mehr, warum es dazu noch eines teuren Glashauses in 1-a-Lage bedurfte.

In den Corona-Zeiten haben wir nun gelernt, dass der Laden auch läuft, wenn nur der Top-Manager und der Hausmeister – eher aus Nostalgie – zuweilen im Office vorbeischauen, der Rest aber zu Hause vor sich hin zoomt. Mit diesem traurigen Ende sollten wir uns dann doch nicht abfinden. Womöglich gründet sich bald eine Volksinitiative zur Rettung des Büros. Ich demonstriere mit!

Katja Bigalke: „Architektur und Arbeit - Dort arbeiten, wo der Chef wohnt“, in: Deutschlandfunk Kultur, 07.07.2020

deutschlandfunkkultur.de

Architektur und Arbeit - Dort arbeiten, wo der Chef wohnt

Von Katja Bigalke

7-8 Minuten

Beitrag hören

Podcast abonnieren

Wohnung oder Wartezimmer? Die Redaktionsräume des Magazins Arch+ leben auch vom Reiz des Uneindeutigen. (Ana Santl, Courtesy ARCH+ / Entwurf ARCH+ Space: Arno Löbbecke, Anh-Linh Ngo)

Das Architekturmagazin Arch+ wagt mit seinen neuen Räumlichkeiten ein besonderes Experiment: Die Redaktion ist zugleich die Wohnung des Herausgebers und seines Lebensgefährten. Wie gestaltet man diese Mischung aus Privat- und Berufsleben?

Arbeiten Sie noch oder wohnen Sie schon? Was wie eine Werbung für ein schwedisches Möbelhaus klingt, ist eine Frage, die sich die beiden Architekten Anh-Linh Ngo und Arno Löbbecke täglich stellen. Ihr Zuhause ist nämlich gleichzeitig ihr Arbeitsplatz. Und nicht nur ihrer: Ihre Wohnung ist seit kurzem Redaktionssitz der Architekturzeitschrift Arch+, deren Mitherausgeber und Mitarbeiter sie sind. Wo die Grenzen zwischen privat und öffentlich verlaufen definieren sie und die zehn Mitarbeiter immer wieder neu.

Vom Home Office zum Office Home

Wohnung und Redaktion finden sich im südlichen Teil der Friedrichstraße, wo sich auch die taz ein neues Haus gebaut hat – eine architektonisch spannende Umgebung, da hier nicht diese typischen, immer gleichen und grauen Steinfassaden hochgezogen wurden, wie sonst in den letzten Jahren in Berlin. Stattdessen kommen unterschiedliche Materialien zum Einsatz, auch die Gebäudehöhe variiert – ein Ort, an dem etwas ausprobiert wird.

In einer Stadt wie Berlin, wo der Wohnraum knapp wird und die Stadtplanung und zahlreiche Architekten händeringend nach neuen Formen des Wohnens und Arbeitens suchen, hat ein Experiment wie das von Arch+ fast schon Prototyp-Charakter. Homeoffice war gestern: Hier wird das Office zum Home.

Der zentrale Innenraum der Redaktionswohnung: Hier laufen die wichtigsten Räume zusammen, bei Veranstaltungen finden bis zu 80 Menschen hier Platz. (Ana Santl, Courtesy ARCH+ / Entwurf ARCH+ Space: Arno Löbbecke, Anh-Linh Ngo)

Entsprechend interessiert beobachtet auch der Berliner Senat dieses Arbeits-Wohn-Experiment. Wenn zahlreiche Wohnungen tagsüber leer stehen, weil Menschen außer Haus auf Arbeit sind, werden solche Verschmelzungen eigentlich getrennter Sphären auch für künftige Herausforderungen der Stadtpolitik interessant. Dass die Architekten sich außerdem selbst zum Gegenstand dieses Experiments machen, statt, wie andere ihrer Berufskollegen, zwar „Tiny Houses“ zu entwerfen, selbst aber großzügig bemessene Altbau-Wohnungen vorzuziehen, macht das Experiment zudem besonders spannend.

Auch steuerrechtlich ist diese Art des Wohnens und Arbeitens im Übrigen interessant: Es gibt dafür noch keine steuerliche Form und eigentlich auch keine Kredite. Die jeweiligen Zonen mussten für die Räumlichkeiten genau ausgewiesen werden. Allerdings habe das Finanzamt die Räume auch noch nicht inspiziert, erklären die Zeitschriftenmacher.

„Bei uns ist alles doppelt codiert“

Einmal in den Räumlichkeiten angekommen, fällt eine Trennung zwischen Redaktion und Privatwohnung schwer. Was ist privat? Was öffentlich? Sehr bewusst hat man sich für einen Zwittercharakter entschieden:

„Bei uns ist alles doppelt codiert“, erklärt Anh-Linh Ngo. „Diese Schiebetür zum Beispiel schließt nicht nur den Vorraum ab, sondern verdeckt gleichzeitig die Bibliothek, die sich dahinter verbirgt. Das heißt: Hier sitzt auch mal jemand und arbeitet. Mit dem Oberlicht ist das der zentrale Raum. Von dem gehen die meisten Räume ab, der bildet die Schnittstelle. Er ist das Herzstück des Grundrisses. Wir haben das so gestaltet, dass wir die zentralen Räume verbinden können. Wenn man die Möbel beiseite stellt und drei Räume verbindet, hat man Platz für bis zu 80 Personen. Die Arch+ macht viele Veranstaltungen. Das hier ist ein neues Format die Salons.“

Die Grenzen zwischen Arbeitsplatz und Privatsphäre

Allerdings haben Anh-Linh Ngo und sein Lebensgefährte, der Architekt Arno Löbbecke, auch dafür gesorgt, dass man die Wohnung auch in öffentlich und privat teilen kann. Die Grenze verläuft dann rund um den zentralen Patioraum. Hier befindet sich auch die Küche der beiden Bewohner. Die Küchenzeile lässt sich auch über einen Vorhang abtrennen.

Überall in den Räumlichkeiten gibt es Durchgänge, Schiebetüren, Vorhänge und Klappen. Alles ist im Fluss und lässt sich verändern. Das Badezimmer zum Beispiel ist gleichzeitig Flur und zweiter Eingang zur Wohnung, das lässt sich auch durch Klappwände abtrennen und verkleinern. Aus dem Schlafzimmer lässt sich im Handumdrehen ein Musikzimmer machen. Das Bett lässt sich hochklappen.

Repräsentation statt Rückzugsort

Dadurch ergibt sich der Eindruck, dass es in diesen Räumen sehr um Repräsentation geht und weniger um das Bedürfnis nach einem Rückzugsort. Die Redaktions-Wohnung ist sehr ordentlich und aufgeräumt. Sie wirkt wie diese Innenräume in Architekturzeitschriften: Nichts steht rum, keine gebrauchte Tasse, keine Wäschehaufen oder Bücher auf dem Boden, kaum persönliche Gegenstände.

Arno Löbbecke hat diese Wohn-Arbeitswelt quasi entworfen und sagt, er sei schon ordentlicher geworden, seitdem sie dort leben.

Die Mitarbeitern gefällt das Ambiente gut

Aber wie sehen die Mitarbeiter das, wenn ihr Arbeitsplatz in der Wohnung der Chefs liegt? Zunächst gibt es Kernarbeitszeiten, wochentags von 10 bis 19 Uhr – da ist die Redaktion quasi offen. Dann ist es so, dass die Chefs meist eh länger arbeiten als ihre Mitarbeiter, sodass sich das ganz natürlich fügt und kein komisches Gefälle entsteht, falls etwa die Chefs bereits im Feierabend-Modus sind, während nebenan noch Mitarbeiter arbeiten.

Auf Nachfrage gefällt es den Mitarbeitern in jedem Fall gut, dass es unterschiedliche Arbeitssituationen gibt – gemütlichere Räume mit Sofas und Sesseln, aber auch solche mit ganz klassischen Arbeitstischen. Lediglich das Mitbringen von privaten Gegenständen, um den Arbeitsplatz zu individualisieren, ist in einer solchen Arbeitsumgebung nicht ganz so einfach.

(thg)

REUSE/MIXED-USE

Benjamin Trautmann & Johann Eisele: „Multifunktionale Büro- und Geschäftshäuser“, Springer Vieweg, Wiesbaden 2020, S. 42-49

Abb. 3.3: Typisches Straßenbild mit drei bis fünfgeschossigen Geschäftshäusern in den Städten zu Beginn des 20. Jahrhunderts.
Foto: http://hdl.handle.net/10599/8903

[...]

3.2 Mischnutzung

Als Mischnutzung werden Gebäude bezeichnet, in denen Räume für verschiedene Nutzungsarten untergebracht sind; unabhängig davon welchen Teil des Gebäudes die Nutzungsarten in Anspruch nehmen. Gerade in innerstädtischen Lagen findet der Wechsel meist vom Erd- zu den Obergeschossen statt; das Erdgeschoss mit Bezug zum Straßenraum und die Obergeschosse davon losgelöst, aber durch die zentrale Lage im Stadtraum attraktiv für den Nutzer. Viele Ausprägungen von Mischnutzungen werden kaum noch als solche wahrgenommen, weil sie im Stadtbild als selbstverständlich gelten, wie zum Beispiel der Bäcker im Erdgeschoss eines Wohnhauses. Das Mitarbeiterrestaurant oder Sportangebote in einem Bürogebäude sind als ergänzendes Angebot zum Büroalltag anzusehen und somit abweichend zur Mischnutzung als Funktionsmischung zu bezeichnen.

In der Stadt- und Quartiersplanung wird die Mischnutzung immer häufiger als Mittel eingesetzt, die monofunktional genutzten Stadtquartiere der 60er bis 70er-Jahre mit einer erhöhten Diversität zu beleben. Der seinerzeit praktizierte städtebauliche Ansatz einer Funktionstrennung haben Quartiere zu bestimmten Tageszeiten veröden und somit an Attraktivität verlieren lassen. Auch auf Investorenseite werden immer häufiger mischgenutzte Projekte gefordert. Gerade im Hochhausbau minimieren unterschiedliche Nutzergruppen das Vermarktungsrisiko und schaffen – gerade wenn eine Wohnnutzung mit einbezogen wird – einen lebendigen Lebensraum im Umfeld des Gebäudes. Eine der wichtigen Absichten der Stadtentwicklung ist es, Wohnhochhäuser mit Mischnutzung in Zonen des Stadtzentrums zu errichten und dadurch zu vermeiden, dass die Wohnfunktion des Stadtzentrums nicht wegen der sich immer mehr verdichtenden Gewerbenutzung komplett verdrängt wird [3-5].

3.2.1 Historische Entwicklung

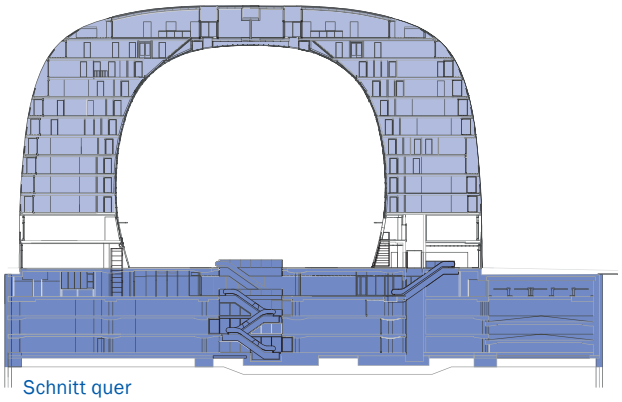
Als typische Form der Mischnutzung versteht sich das Geschäftshaus, das nicht einem einzigen Zweck dient. In der Regel befindet sich in der unteren Ebene eine Gewerbeeinheit, dessen Räumlichkeiten sich mitunter bis ins erste Obergeschoß erstrecken. Ergänzend befinden sich im Obergeschoss vermietbare Flächen für Büros, Kanzleien, Praxen oder alternative Geschäftsräume. Eine zentrale oder verkehrlich gut angebundene Geschäftslage erfüllt die Standortbedingung und sorgt für eine hohe Vermarktungsfähigkeit. Sind anstelle der gewerblichen Mieteinheiten in den Obergeschossen Wohnungen angeordnet, wird die Kombination als Wohn- und Geschäftshaus bezeichnet.

Die Anordnung von Wohn- und Arbeitswelt unter einem gemeinsamen Dach steht für eine städtische wie ländliche Nutzungskombination, den die vorindustrielle Gesellschaft kennzeichnet. In den Städten beherbergte das Erdgeschoss einen Verkaufsladen während in den Obergeschossen neben Lagerräumen die Wohnräume der Ladeninhaber untergebracht waren [3-6], [3-7]. Im Zusammenhang mit kleinerem, produzierendem Gewerbe oder Handwerksbetrieben wurde häufig der Hof für die Nutzungskombinationen einbezogen. Das Vorderhaus beinhaltete die Geschäftsräume für die Verwaltung sowie Wohnräume in den Obergeschossen, während im Hinterhof die meist eingeschossigen Werkstätten oder Produktionsstätten vorzufinden waren.

Im Zuge der Industrialisierung entwickelte sich in den Städten eine dichte Gebäudestruktur als Blockrandbebauung mit meist dreigeschossigen Wohn- und Geschäftshäusern, wie sie noch heute teilweise in den Gründerzeitvierteln vorzufinden sind. Die ebenerdigen Verkaufsläden stellten die notwendige Nahversorgung der

Abb. 3.4: Markthalle mit Wohnnutzung im den Marktplatz überspannenden Rahmen | MVRDV | Rotterdam [NL] | 2014

Foto: ©Daria Scagliola/Stijn Brakkee | Plan: MVRDV



Schnitt quer

Stadtquartiere sicher. Der weitere Urbanisierungsprozess ab Mitte bis Ende des 19. Jahrhunderts verursachte eine Welle von Abrissen und Neubauten, Aufstockungen, Um- und Ausbauten der ursprünglichen Wohn- und Geschäftshäuser. Als Reaktion auf den Wohnraumbedarf entstanden meist fünf- bis sechsgeschossige Gebäude, wie sie für die Strukturen vieler europäischer Städte noch heute ein Merkmal sind. In den Obergeschossen wohnten dann neben den Ladenbesitzern auch Personen, die für den zur Verfügung gestellten Wohnraum Miete zahlten. Das Wohn- und Geschäftshaus entwickelte sich so von der ursprünglich eigengenutzten Immobilie zu einem Renditeobjekt.

Die tiefgreifende und dauerhafte Umgestaltung der sozialen und gesellschaftlichen Verhältnisse führte in den Städten zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu einer Zuspitzung sozialer Missstände. War es ursprünglich eines der Grundprinzipien der europäischen Stadt, dass Wohnen und Arbeiten oder unterschiedliche soziale Schichten eine enge räumliche Beziehung zueinander hatten und in Symbiose miteinander standen, so änderte sich das Bild unserer Städte im Zuge der Hochphase der Industrialisierung [3-8]. Das Gewerbe mit seinen entstehenden industriellen Produktionsstätten zog wie stadtflüchtige Bewohner aus den Städten in die Vororte, wo unter räumlich optimierten Bedingungen produziert bzw. gelebt wurde. Straßenbahnen und der Beginn des Individualverkehrs erlaubte die räumliche und funktionale Entzerrung von Wohnen und Arbeiten, die später mit der Massenmotorisierung ab den 1950er Jahren zunächst eine Suburbanisierung des Wohnens und schließlich auch der Dienstleistungen und des Einzelhandels mit riesigen Einkaufszentren auf grünen Wiesen vor den Städten bewirkte. Im Zusammenhang von industriellen Produktionsweisen durch die maschinelle Erzeugung von Gütern spezialisierten sich im Laufe der Industrialisierung auch Bauunternehmen, Banken und Bauherren beziehungsweise ihre Ansprüche an städtische Bebauungen. Es entstanden entmischte Funktionstypen wie das reine Wohn-, das reine Geschäfts- bzw. das Warenhaus.

Die teilweise unerträglichen Lebensbedingungen in den stark verschmutzten und überbevölkerten Zentren erforderten die Auflösung des klassischen Urbanismus. Es wurden neue, nach verwaltungs- und versorgungstechnischen Prinzipien entstandene Gliederungen vorgenommen. Aus diesen Stadtkonzeptionen entwickelte sich unter anderem aus England kommend die Gartenstadtbewegung, die den Ansatz verfolgte, die Großstadt in kleinere Einheiten aufzulösen und als Basis der Siedlungsgliederung Nachbarschaften zu planen [3-9]. Doch erst mit der Verabschiedung der Charta von Athen auf dem Kongress der CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) zum Thema „Die funktionale Stadt" im Jahre 1933 wurde ein städtebauliches Manifest formuliert, das als Meilenstein der modernen Stadtplanung und -entwicklung gilt. In ihm beriefen sich bedeutende Stadtplaner und Architekten auf ihre Untersuchungen der städtischen Lebensumstände und legten die Aufgaben einer modernen Stadtentwicklung neu fest [3-10]. Es beinhaltete für eine geordnete Stadtentwicklung die grundsätzliche Trennung der städtischen Nutzungsflächen nach den Daseinsgrundfunktionen Wohnen, Arbeiten, Erholen und Verkehr. Hierbei griffen sie aktuelle Tendenzen der Stadtentwicklung auf und negierten die traditionell gewachsene, durchmischte Stadt. Die starke Zerstörung von Stadtteilen vieler deutscher und europäischer Großstädte im Zweiten Weltkrieg, förderte die rasche Umsetzung der neuen städtebaulichen Ideale im Zuge des Wiederaufbaus. Die in der Charta von Athen geforderte Umsetzung großzügiger Freiflächen und der funktionalen Trennung der Quartiere mit einem starken Fokus auf die autogerechte Stadt flossen über Jahrzehnte

als anzustrebendes Ideal in die Flächennutzungspläne europäischer Städte ein. Kleinteilige mischgenutzte Nutzungseinheiten, wie das ursprüngliche Wohn- und Geschäftshaus der Gründerzeitviertel, wurden vielerorts als reine Wohnbauten umfunktioniert und teilweise vollständig aus dem Stadtbild verdrängt.

Um die beengte Wohnraumsituation in den Stadtzentren zu entlasten, entstanden im Zuge des Wirtschaftswunders Trabantenstädte als Wohnvororte. Diese zeichneten sich durch eine geringe Arbeitsplatzdichte sowie eine reduzierte Infrastruktur aus. So führte die Umsetzung der formulierten Ideale des CIAM-Kongresses einerseits zu stadträumlichen Verbesserungen jedoch auch zu erheblichen Verwerfungen im urbanen Stadtgefüge. Während die Stadtquartiere trotz schleichender Umwandlung von den ursprünglich durchmischten Strukturen in Wohnquartiere stadträumlich profitierten, verödeten die neu entstandenen Stadtteile am Abend und an den Wochenenden.

Die entwickelte Monofunktionalität von Gebäuden war und ist bis heute der Preis der Zeit der Hochindustrialisierung; des räumlichen Auseinanderdriftens von Fabrikarbeit, Handelsströmen, öffentlicher Verwaltung und den massenhaften Wohnbedürfnissen [3-11]. Mit der Einführung des Städtebauförderungsgesetzes in den 1970er Jahren sollte der Bedeutungsverlust von Stadt- und Nebenzentren in ihrer Funktion als soziale, wirtschaftliche, kulturelle und politische Mitte durch finanzielle Mittel des Bundes und Länder aufgefangen werden. Durch Vielfalt und Funktionsmischung sollten sie im Sinne der Nachhaltigkeit Orte der Begegnung und Identifikation bleiben, so dass Stadtleben zum Stadterlebnis wird.

Unterstützt durch die fortschreitende Deindustrialisierung Europas sehen aktuelle Konzeptionen in der Möglichkeit, monofunktional genutzte Flächen wie ehemalige Fabrikgelände oder städtische Güterbahnhöfe wieder für andere Nutzungen zu öffnen, einen gelungenen Beitrag zu lebendigen, durchmischten Stadtquartieren mit Kombinationen aus Wohnen mit Arbeiten oder Wohnen und Freizeit. In dicht bebauten Stadtbereichen werden großformatige Gebäudeformen wie Lebensmittelläden oder Sporthallen mit kleinteiligeren Strukturen wie dem Wohnen im Sinne der Nutzungsvielfalt und angesichts von Wohnraummangel, knappen Flächenressourcen und überlasteter Infrastruktur ergänzt – vgl. Projektbeispiel in Abb. 3.7. Anders als bei reinen Industrie-, Büro- oder Wohngebieten wird hier der öffentliche Raum ganztägig frequentiert. Dies verbessert das Sicherheitsgefühl der Nutzer, was wiederum zu einer höheren Attraktivität des Quartiers beiträgt. Zusätzlich bildet eine mischgenutzte städtebauliche Struktur die Grundlage für eine Stadt der kurzen Wege als einen wichtigen Beitrag zur Vermeidung von Verkehr und damit von Umweltbelastungen. Nicht zuletzt bieten mischgenutzte Strukturen günstige Anpassungsmöglichkeiten an sich ändernde Rahmenbedingungen und sind somit langfristig stabil und attraktiv für Eigentümer, Nutzer und Investoren [3-8].

Mischgenutzte Immobilien sind eindeutig auf dem Vormarsch. Das aktuelle Projektentwicklungsgeschehen in den A-Städten (vgl. Abschnitt 6.2) weist fast die Hälfte der zwischen 2015 und 2021 fertiggestellten bzw. zur Fertigstellung vorgesehenen Gebäude mit Büronutzung mit mindestens einer weiteren Nutzung auf. Der Anteil der Nicht-Büroflächen an der Gesamtfläche steigt von 19 % bei Objekten aus dem Jahr 2015/16 auf 32 % bei Objekten, die für 2020/21 zur Fertigstellung vorgesehen sind. Mit Mischnutzungen lassen sich durch die Explosion der Wohnungsmieten und -preise heutzutage hohe Einnahmen generieren. Vor dem Hintergrund dieser Entwicklungen ist absehbar, dass der Anteil an mischgenutzten Gebäuden am gesamten Gebäudebestand künf-

Wohn- und Geschäftshaus

Dominique Coulon & associés | Straßburg [F] | 2016
Wohn- und Büronutzung

Auch im kleinen Maßstab kehren Mischnutzungen als Wohn- und Geschäftshäuser in das Straßenbild von Wohnvierteln zurück und eröffnen das Privileg, an einem Ort wohnen und arbeiten zu können. Das Wohn- und Geschäftshaus im städtischen Kontext bereichert mit einer einsehbaren Unter- und Erdgeschosszone als Büro das nahe Umfeld, während die Räume der Wohneinheiten in den Obergeschossen angeordnet sind.

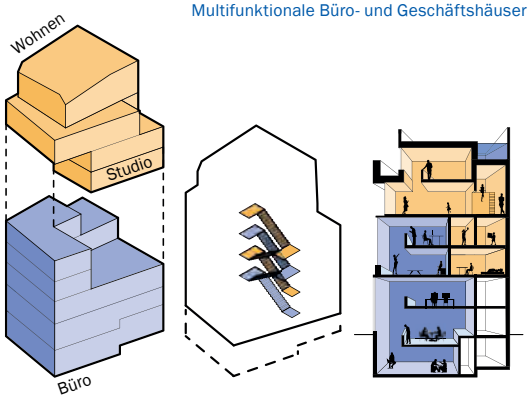


Abb. 3.5: Vertikale räumliche Trennung der Nutzungen Wohnen und Arbeiten, die im Fassadenbild nicht ablesbar ist.

Fotos: © Eugeni Pons | Grafik: © Dominique Coulon & associés

tig steigen wird [3-12]. „Mischnutzung ist kein Allheilmittel für eine Aufwertung städtischer Quartiere, sondern eine Einladung, sich an einem Denkprozess zu beteiligen. Sie sind ein Angebot, eine notwendige Bedingung oder eine Option zur Vielfalt. Sie ist eine Chance zur Verbesserung der Lebensqualität und des Wohlbefindens. Mischnutzung kann eine Voraussetzung für eine lebens- und liebenswerte Stadt sein. Sie ist für einen übergeordneten Anspruch die Grundlage für die Entwicklung und Stärkung der Stadtidentität [3-13].“

3.2.2 Anordnungsvarianten

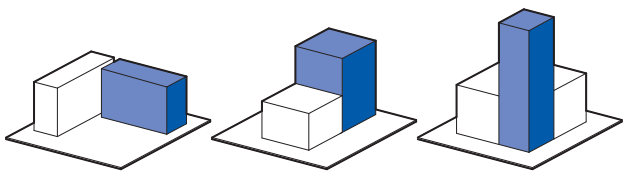
Mischgenutzte Projekte lassen sich je nach Anordnung der Nutzungen in typische Varianten kategorisieren. Als häufig auftretendes Beispiel sind Gebäude in Innenstadtlagen aufzuzählen, wo sich eine Nutzungsveränderung zwischen Erd- und den Obergeschossen abbildet. Die Nutzung der Erdgeschosszone ist aus räumlich, funktionaler Sicht auf den vorhandenen Publikumsverkehr ausgelegt. In den oberen Geschossen sind Nutzungsarten wie das Wohnen, Büroflächen oder beispielsweise Arztpraxen untergebracht, die in der Regel keinen direkten Bezug zum Stadtraum auf Straßenniveau wünschen bzw. benötigen. Daneben lassen sich weitere Anordnungsvarianten in vier Kategorien zusammenfassen, wie in Abb. 3.6 dargestellt.

„nebeneinander“ – mischgenutztes Ensemble bestehend aus einzelnen, monofunktionalen Gebäudevolumen, bei denen die Funktionen räumlich unabhängig voneinander festgelegt sind. Die Volumina können dabei in direktem räumlichen Bezug zueinander stehen oder bei ähnlichem Erscheinungsbild losgelöst voneinander als Ensemble wirken. Diese Anordnung ist typisch für Projekte, bei der die städtebauliche Situation einem Baukörper eine gesonderte Aufgabe zukommen lässt, wie beispielhaft das Vorder- und Hinterhaus oder ein städtebaulicher Hochpunkt. Die Gebäudevolumina, die Gebäudestrukturen sowie in Teilen das äußere Erscheinungsbild sind auf die jeweilige Nutzungsart abgestimmt.

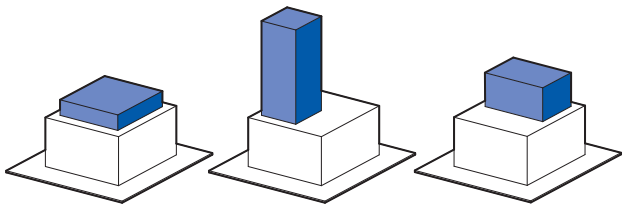
„aufeinander“ – monofunktionale Hauptnutzung mit aufsitzender abweichender Nebennutzung. Die Anbindung der aufgesetzten Nebennutzung erfolgt über das Volumen der Hauptnutzung, so dass die Voraussetzungen der vertikalen Gebäudeelemente, wie die Erschließung oder die Versorgung mit den Medien der TGA aufeinander abgestimmt sein müssen. Aufgesetzte Nebennutzungen können Sondernutzungen wie Gastronomie, Sport- oder Tagungsbereiche aber auch Wohnnutzungen sein.

„ineinander“ – ineinandergreifende Anordnung monofunktionaler Gebäudevolumen als Modifikation der aufeinander gesetzten Variante. Sie ermöglicht, auf vertikale Durchdringungen von Erschließungs- und Versorgungselementen im angrenzenden Volumen zu verzichten, indem eine Anbindung an das Erdgeschoss für alle Volumina losgelöst voneinander hergestellt wird. Das Maß der „Verschachtelung“ ist von den Dimensionen und den Kombinationsmöglichkeiten der Nutzungsarten abhängig.

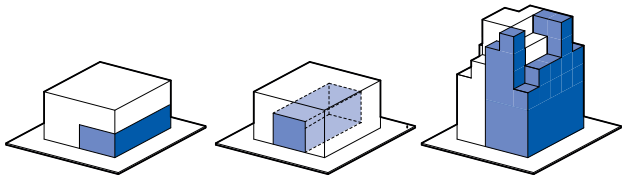
„übereinander“ – vertikale Anordnung voneinander abweichender Nutzungsarten bei gleichbleibender Grundrissabmessung der Geschosse. Die räumlichen und strukturellen Anforderungen der einzelnen Nutzungsarten sind direkt aufeinander abgestimmt. Besonderes Augenmerk ist auf die vertikalen Durchdringungen zu legen, wie beispielsweise die Position der Gebäudekerne oder die Leitungsschächte der TGA. Stark voneinander abweichende Nutzungsarten bedingen Kompromisse in der



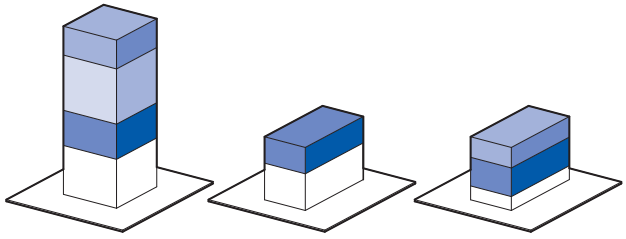
nebeneinander



aufeinander



ineinander



übereinander

Abb. 3.6: Anordnungsvarianten mischgenutzter Geschossbauten

Funktionalität und der Flächeneffizienz der einzelnen Nutzungsarten. Die Anordnungsvariante ist aktuell vorrangig im Hochhausbau zu finden, wo mittels Mischnutzung versucht wird, das Vermarktungsrisiko zu minimieren.

Die vier Anordnungsvarianten für Mischnutzungen sind im Sinne der Anpassungsfähigkeit von Gebäuden unterschiedlich zu bewerten. In den Ansätzen „nebeneinander“, „aufeinander“ oder „ineinander“ sind die einzelnen Gebäudevolumina auf die räumlichen, konstruktiven und funktionalen Anforderungen von einer definierten Nutzungsart abgestimmt. Im Falle von Überschneidungsflächen oder gemeinsam genutzten Gebäudebereichen wird eine räumliche, konstruktive und funktionale Abstimmung der in Betracht gezogenen Nutzungsarten notwendig. Dies führt in der Anordnungsvariante „übereinander“ bei identischer Dimension der Geschosse dazu, dass Grundrisse entwickelt werden müssen, deren Grundstruktur für die verschiedenen Nutzungsarten räumlich, konstruktiv und funktional nutzbar sind. In möglichen Umnutzungsprozessen einzelner Geschosse bzw. des Gebäudes werden in dieser Anordnungsvariante keine größeren Eingriffe in die Gebäudestruktur notwendig bzw. verringern sich die funktionalen Einschränkungen.

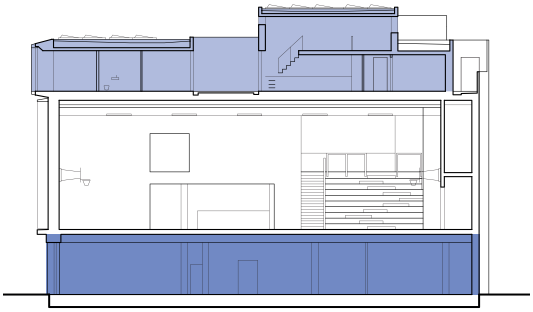
Die von Investoren geforderte, kurzfristige Reaktionsfähigkeit auf sich verändernde Anforderungen der Nutzungsarten kann durch eine Anordnung monofunktionaler Gebäudestrukturen nur schwerlich erzielt werden. Sie erhöht lediglich die nachhaltig wirkende Diversität im Stadtraum. Erst mit der gestapelten Anordnung verschiedener Nutzungsarten in einer aufeinander abgestimmten und somit multifunktionalen Grundstruktur wird der Aufwand für Umnutzungsprozesse reduziert und die Reaktionsfähigkeit gesteigert. Am Beispiel von multifunktional genutzten Hochhäusern lässt sich die

Sundbyøster Hall II

Dorte Mandrup A/S | Kopenhagen [DK] | 2015
Supermarkt, Sporthalle und Wohnnutzung

Der Baukörper vereint drei Funktionen in einer unkonventionellen Kombination aus Supermarkt, Sporthalle und Wohnungen. Über der Sockelzone mit Supermarkt faltet sich die Fassade der Sporthalle in vertikale Elemente auf. Den Abschluss bilden Eigentumswohnungen. Mittels Schottenbauweise konnte die konstruktive Schwierigkeit, eine stützenfreie Sporthalle und die Kleinteiligkeit der aufgesetzten Wohnungen zu vereinen, gelöst werden.

Abb. 3.7: Kombination kleinteiliger und großräumger Nutzungen in einem Gebäude in innerstädtischer Lage.
Fotos: ADAM MØRK | Plan: Dorte Mandrup A/S



Schnitt quer

Umsetzung exemplarisch darstellen, da in der Planung die Hauptaufgabe in der Definition eines Gebäudekerns besteht, der die Anforderungen aller einbezogenen Nutzungsarten erfüllt. So wird die Vermarktungsfähigkeit deutlich gesteigert, da einzelne Geschosse je nach Marktsituation auf die geforderten Nutzungen angepasst werden können [3-5].

Für multifunktionale und dadurch anpassungsfähige Büro- und Geschäftshäuser besteht für Planer die Hauptaufgabe in der Festlegung einer für verschiedene Nutzungsarten nutzbare Gebäudestruktur. Neben der Definition geeigneter Grundrissdimensionen sind vorrangig die vertikalen Elemente wie die Gebäudekonstruktion, Erschließungselemente und die Versorgung mit Medien der TGA entwurfsentscheidende Elemente.

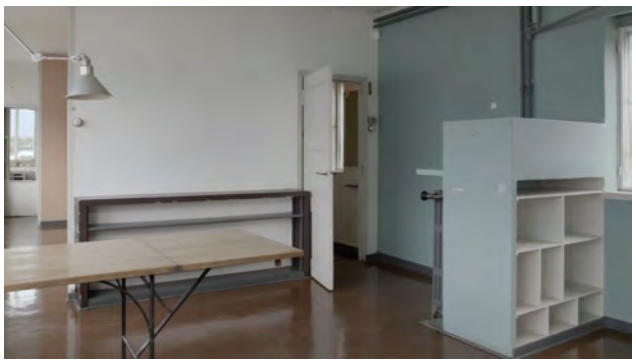
3.2.3 Erkenntnisse Mischnutzungen

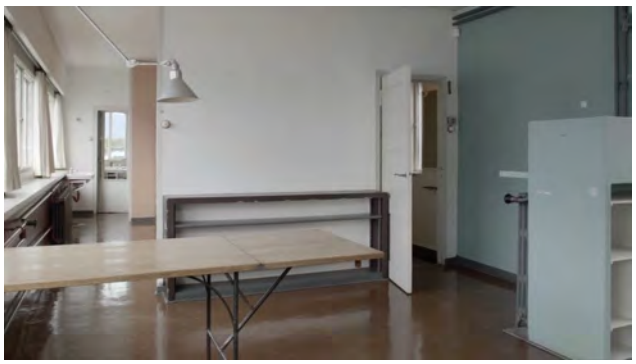
Mischnutzungen sind für eine zukunftsorientierte Stadtentwicklung ein entscheidender Faktor, denn mit der Vielfalt entstehen belebte Quartiere und Nachbarschaften. Je vielfältiger mischgenutzte Projekte in sozialer, ökonomischer und ästhetischer Hinsicht konzipiert sind, desto reicher und lebendiger kann das städtische Leben sein. Mit öffentlichen Nutzungen und Dienstleistungen wird das nahe Bewohnerumfeld direkt angesprochen und eine Plattform des Austausches geschaffen. Sind Wohnnutzungen in mischgenutzte Projekte einbezogen, sind die öffentlichen und halböffentlichen Bereiche gegenüber den privaten Rückzugsorten sorgsam anzuordnen und zu gestalten.

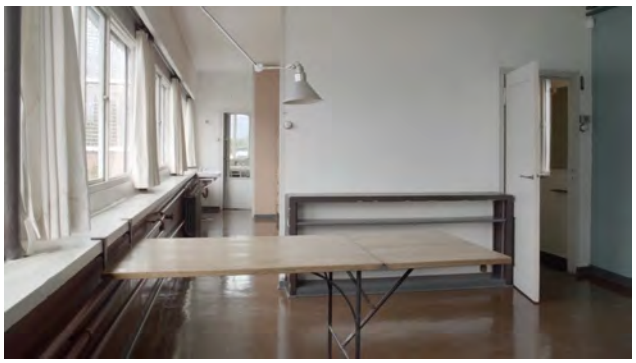
Doch mischgenutzte Projekte sind deutlich komplexer zu entwickeln, da eine erhöhte Zahl an Interessen, Bauvorschriften und Beteiligter in den Planungsprozess einzubeziehen sind. Zusätzlich erschweren abweichende Dimensionen, Organisationsstrukturen oder Anforderungen der Gebäudehülle die Vereinbarkeit verschiedener Nutzungsarten. Mit jeder zusätzlich einbezogenen Nutzungsart multiplizieren sich die Anforderungen. Dies erschwert den Entwurfsprozess, da eine Vielzahl weiterer Anforderungen in ein stimmiges Gefüge zusammengeführt werden müssen. Die vermeintlichen Problemstellungen können bei einer intensiven, interdisziplinären Zusammenarbeit auch zu Synergieeffekten führen, wie es das mischgenutzte Projekt Sundbyøster II in Kopenhagen nachweist. Die Trennwände der aufgesetzten Wohneinheiten übernehmen zusätzlich die Funktion als Deckentragwerk der darunterliegenden, weitspannenden Sporthallenkonstruktion.

In welchem Maße die Gebäudestrukturen von Mischnutzungen anpassungsfähig sind, hängt von den einbezogenen Nutzungsarten ab. Eine Sporthalle ist aus belichtungs- und belüftungstechnischen Gründen und auf Grund der Raumhöhe schwerlich in eine Wohnnutzung umzufunktionieren; eine Parkgarage als Kaltraum kann nicht bewohnt werden. Die Konzepte einiger Mischnutzungen verdeutlichen jedoch, dass mögliche Nachnutzungsstrategien bewusst in die Planung aufgenommen wurden, um im Falle eines gescheiterten Betreiberkonzeptes die Flächen entsprechend umfunktionieren zu können. Dies ist vor allem dann leicht umzusetzen, wenn die räumlichen, funktionalen und baurechtlichen Rahmenbedingungen der (Nach-)Nutzungsarten bereits erfüllt sind.

[...]







***A Visit to the 'Petite Maison'*, Severin Kuhn, http://www.gigon-guyer.ch/de/filme/, 2015**

TEXTE
FILM UND ARCHITEKTUR

Dietrich Neumann: „Film und Licht“, in: Die Medien der Architektur, S.99-109, 2011

Dietrich Neumann

Film und Licht

Neue Medien in der Architektur und die Architektur als Medium

Unter den Medien, die der Architektur dienen, blicken die bewegten Bilder des Films auf die kürzeste und gleichzeitig wohl abwechslungsreichste Geschichte zurück. Sie nehmen in jeder Hinsicht eine Sonderstellung ein. Im Folgenden wird zunächst ein kurzer Blick auf die Bandbreite der Begegnungsmöglichkeiten zwischen Film und Architektur während der letzten 115 Jahre geworfen, um dann auf die komplizierte Rolle von Architektur als Bild- und Bedeutungsträger, gewissermaßen als Medium selbst einzugehen, die zur Zeit im Zusammenhang mit dem Auftauchen von Großbildschirmen im städtischen Raum auf neue Weise diskutiert wird.

Das Thema der gegenseitigen Befruchtung und Einflussnahme der beiden wichtigsten Kunstformen des 20. Jahrhunderts – Film und Architektur – hat in den letzten Jahrzehnten zunehmendes Interesse gefunden. Kein Jahr vergeht, in dem nicht mehrere neue Publikationen und internationale Kongresse sich dieses Themas annehmen.[1] Es haben sich inzwischen Anfänge eines Kanons von Filmen herausgebildet, die in kaum einer einschlägigen Publikation fehlen (beispielsweise *Das Kabinett des Dr. Caligari*, *Metropolis*, *Playtime* und *Blade Runner*; Abb. 1–4), doch es mangelt nach wie vor an grundlegenden Texten, die für eine Analyse des Verhältnisses von Film zu Architektur das theoretische Besteck liefern. Ein Grund dafür liegt sicherlich in dem Umstand, dass Film als ein Medium, das Architektur abbildet und beschreibt, ganz unterschiedliche Funktionen übernehmen kann – mehr wohl als jedes andere Medium der Architektur: von thematisch fokussierten Dokumentarfilmen bis zum fast zufälligen Auftauchen von Architektur und Innenräumen in Filmproduktionen, von klar konzipierten Propagandafilmen für die Moderne bis zur doppelbödigen Architekturkritik an der Postmoderne, von der bewussten Verbindung von Raum mit Handlungen, die in ihm stattfinden, bis zu digital konstruierten Raumdurchfahrten. Es bestehen fundamentale Unterschiede in der Bewertung eines im Studio gebauten Sets und einer Aufnahme in einer städtischen Straße.

Ein weiterer Grund für den Theoriemangel auf dem Gebiet der Filmarchitektur ist die Tatsache, dass die Frage nach der Autorschaft nicht immer eindeutig zu beantworten ist. Filme, wie auch Bauten, sind Resultate eines komplizierten mehrschichtigen Entstehungsprozesses, an dem im Normalfall viele Faktoren und viele Beteiligte ihren Anteil haben. Set Designer und Location Scouts, Kameraleute und Cutter werden ihre persönlichen Vorlieben und Sehweisen in einen Film einbringen und die Vision des Regisseurs modifizieren. Nur in Ausnahmefällen kann man davon ausgehen, dass die kohärente Vision eines Einzelnen ohne Abstriche oder Ergänzungen umgesetzt worden ist. Die Architekturtheorie hat im Übrigen diese Frage bislang ebenfalls nicht recht gelöst und arbeitet meist mit dem hier unzureichenden Autorenbild der bildenden Kunst oder Belletristik, da die komplexe Verantwortungsverteilung innerhalb eines großen Architekturbüros im Allgemeinen kaum historisch verwertbare Spuren hinterlässt.

1 Zu den wichtigsten Publikationen zum Thema gehören: Maggie Toy, *Architecture and Film*, Hoboken 1994; Charles Affron, *Sets in Motion*, New Brunswick 1995; Mark Lamster, *Architecture and Film*, New York 2000; Donald Albrecht, *Designing Dreams*, New York 1986; Dietrich Neumann, *Filmarchitektur*, München 1996; Juhani Pallasmaa, *The Architecture of Image*, Helsinki 2001; Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion*, New York 2002; Nezar Al Sayyad, *Cinematic Urbanism*, New York 2006.

Abb. 1: Robert Wiene, Das Kabinett des Dr. Caligari, 1919.

Ein drittes Argument, das die theoretische Einordnung von Filmen mit Architekturbezug verkompliziert, ist die ständige technische Fortentwicklung des Mediums. Die Möglichkeiten der Raumdarstellung änderten sich drastisch mit der Einführung der »entfesselten Kamera« in den zwanziger Jahren und wiederum kurz darauf mit den besonderen Bedingungen des Tonfilms. Gregg Toland, der brillante Kameramann von Orson Welles' *Citizen Kane* (1941; Abb. 5) nutzte neues, empfindlicheres Filmmaterial und hellere Scheinwerfer für eine bestechende Tiefenschärfe und die Möglichkeit, die Story über die räumliche Perspektive zu entwickeln. Später kamen die *steadycam* und immer leichtere und leistungsfähigere Kameras, die per Video- und Digitalformaten gesteigerte Beweglichkeit im Raum erlaubten. Die Verbreitung von Filmen und ihre Rezeption änderten sich wesentlich mit der Einführung von Fernsehen, Video, des Breitband-Internets sowie videofähigen PDAs, wie dem Blackberry oder iPhone.

Architekturfilme

Nur in seltenen Fällen haben Filme Architektur zum zentralen Gegenstand erhoben und unmittelbar zur Planung oder Rezeption von Bauten beigetragen. Im Gegensatz etwa zu einer präzisen Detailzeichnung, deren Aufgabe genau definiert ist, ist der Film zunächst nicht auf eine spezielle Rolle im Herstellungsprozess der Architektur festgelegt. Streng genommen gehören nur Dokumentarfilme zu den »Medien der Architektur«.

Abb. 2: Fritz Lang, Metropolis, 1926.

Bereits zu Anfang des 20. Jahrhunderts hofften die Kritiker, dass das junge Medium des Films mit der Baukultur eine besonders enge Bindung eingehen würde. So schrieb zum Beispiel der amerikanische Poet und Filmtheoretiker Vachel Lindsay 1915, »dass diejenigen, von denen man gute Filme erwarten darf, nicht die müden Spielleiter der Kleinkunstbühnen sind, sondern Maler, Bildhauer und Architekten, insbesondere diejenigen, die sich gerade im Ruhm ihrer ersten Erfolge sonnen. […] Ich möchte hier betonen, dass es vor allem die Architekten sind, die die Entwicklung der einfallsreichsten Spielfilme voranbringen werden.« Der Film sollte gleichzeitig Experimentierfeld für neue architektonische Ideen werden, zum Beispiel für »eine permanente Weltausstellung […] solange mutige Architekten das Heft in der Hand haben.« Lindsay malte sich aus, dass Architekten Filme über das künftige Aussehen amerikanischer Städte herstellen würden, von Cincinnati, Cleveland oder St. Louis, von ganzen Landstrichen und Staaten, »ein Amerika der Architekten«.[2] Solche visionären Dokumentarfilme sind in der Tat gelegentlich Wirklichkeit geworden – im Amerika des New Deal (*To New Horizons*, General Motors, 1939; Abb. 6), in Stalins Russland (*Novaya Moskva*, Aleksandr Medvedkin, 1938) und in Deutschland unter Adolf Hitler (*Die Bauten Adolf Hitlers*, Albert Speer, 1938; Abb. 7) – und sie haben durch die Vorstellungen im Kino beziehungsweise auf der New Yorker Weltausstellung sicherlich ein Massenpublikum erreicht.

2 Vachel Lindsay, *The Art of the Moving Picture*, New York 1915.

Abb. 3: Jacques Tati, Playtime, 1967.

Der Dokumentarfilm, in dem Architekten ihre eigenen Arbeiten vorstellen, geht als Genre bereits auf die zwanziger Jahre zurück, wird aber wahrscheinlich eine übersichtliche Anzahl von Zuschauern erreicht haben, da die Vorführungen im Allgemeinen auf Sonderveranstaltungen, etwa auf Architekturkongressen, einem ausgewählten Publikum vorbehalten waren. Le Corbusier stellte zum Beispiel zusammen mit Pierre Chenal 1929 den Film *L'architecture d'aujourd'hui* her, das Bauhaus und Ernst May produzierten mehrere Filme (wie *Neues Bauen in Frankfurt a. M.*, Paul Wolff, 1928) und Hans Richter drehte in der Schweiz seinen Film zur *Neuen Wohnung* (1930). Mit der Verbreitung des Fernsehers konnten Dokumentarfilme schließlich ein Massenpublikum erreichen und Fernsehanstalten wurden als Auftraggeber und Produzenten tätig. Ein hervorragender Dokumentarfilm zum Werk Ludwig Mies van der Rohes zum Beispiel entstand für das ZDF in den sechziger Jahren (*Beton, Stahl und Glas*, Georgia van der Rohe und Sam Ventura, 1968).[3]

Lange hat sich das Genre des Architekturfilms gestalterisch kaum weiterentwickelt – die Budgets waren oft klein und die Filmregisseure den spezifischen Anforderungen, etwa dem realistisch erlebbaren Abbilden von Raumfolgen durch Kamerafahrten und Panoramas, kaum gewachsen. Die besten Dokumentarfilme über Architektur der letzten Jahre sind von einem französischen

3 Vgl. Dietrich Neumann, »Mies Media«, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Bd. 66, H. 1, 2007, S. 131–135.

Abb. 4: Ridley Scott, Blade Runner, 1982.

Team um Stan Neumann und Richard Copans gedreht worden (mit Unterstützung des Fernsehsenders ARTE), in deren Serie *Architectures* jeweils fünf bis sechs Objekte zwanzig Minuten lang vorgestellt werden. Sorgfältig choreographierte Kamerafahrten und animierte Modellsequenzen sind wiederkehrende Mittel dieser Filmreihe, die sich ganz auf die Architektur selbst konzentriert und auf Interviews mit Architekten oder Kritikern verzichtet. In letzter Zeit ist es Architekturdokumentarfilmen zum ersten Mal gelungen, Zugang zu kommerziellen Filmtheatern und Festivals zu bekommen, insbesondere *My Architect* über Louis Kahn (Nathaniel Kahn, 2003), *The Sketches of Frank Gehry* (Sydney Pollack, 2005) oder *Regular or Super* (Joseph Hillel und Patrick Demers, 2005) über Ludwig Mies van der Rohe.

Dank der Entwicklung entsprechender Computersoftware hat sich in den letzten zehn Jahren eine Gattung etabliert, bei der das bewegte Bild zu einem wirklichen Werkzeug für Architekten geworden ist, mit dem sie räumliche Sequenzen ausprobieren und ihren Kunden mit sogenannten *fly-throughs* halbwegs realistische Anschauungen eines künftigen Baues vermitteln können. Nicht existierende Architektur oder gebaute Modelle werden hier abgebildet, sondern computergenerierte Bauten und Räume, deren Aussehen – die Oberflächenstruktur und der Lichteinfall etwa – von der Software und der Erfahrung des Gestalters abhängen. Die Programme bieten inzwischen alle die Möglichkeit, bewegte Kamerafahrten zu simulieren. Die Geschichte dieses neuen Genres ist noch nicht geschrieben, doch Choreographie und Aufbau dieser kurzen Filme

Abb. 5: Orson Welles, Citizen Kane, 1941.

folgen zunächst meist vorhersehbaren Mustern, die bestimmte Vorgaben der Software reflektieren. Die ›Regisseure‹ sind im Allgemeinen junge Architekten, die keinerlei Ausbildung oder praktische Erfahrung als Filmemacher vorzuweisen haben. Insofern lassen sie oft die filmischen Qualitäten, die andere Archekturfilme auszeichnen, vermissen. Die mühelose Verfügbarkeit aller virtuellen Kamerapositionen etwa führt oft zu einem Übermaß an kreisenden Flugbewegungen, schnellen Gleitfahrten und flüssigen Blickwechseln. Die Filme scheinen wettmachen zu wollen, was dem Architekturfilm lange fehlte – die bewegte Kamera, die Architektur räumlich erfahrbar macht.

Architektur im Spielfilm

In der langen Geschichte der fruchtbaren Begegnungen von Film und Architektur kamen die interessantesten Argumente und visuell stärksten Resultate allerdings vom Spielfilm. Ausgerechnet die hochstilisierten expressionischen Filme der Weimarer Republik – zu einer Zeit als die Kamera noch völlig bewegungslos war – inspirierten prägnante Aussagen zur räumlichen Kraft des Films, die erst mit den technischen Verbesserungen der nächsten Jahre wirklich greifbar wurden. So schrieb der deutsche Kritiker Heinrich de Fries, eine »Wiedergeburt der Architektur« sei zu erwarten;[4] und Herman George Scheffauer, der Kritiker der *New York Times*, stimmte ihm zu: »[…] der Raum – bislang [im Film] tot und unbeweglich […] und so unbedeutend wie der gemalte Hintergrund mit Balustrade beim Dorffotografen – ist jetzt ins wahre Leben geschleudert worden, hin zu Bewegung und bewusster Ausdruckskraft. Aus dem fotografischen Kosmos erwächst die vierte Dimension.«[5]

Sehr früh schon befassten sich Kritiker mit der Rolle von Innenräumen als Schauplätze. Kann, so fragten sie, ein Raum eine bestimmte Handlung bedingen, den Protagonisten charakterisie-

4 Heinrich de Fries, »Raumgestaltung im Film«, in: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, Bd. 5, 1920/21, S. 63–82.
5 Ebd.

Abb. 6: General Motors, To New Horizons, 1939.

ren? Schon der oben genannte Vachel Lindsay hatte gehofft, dass Filmsets die Ausdruckskraft der Handlung widerspiegeln könnten, indem sie sozusagen durch die Schauspieler, aber vor ihnen zum Sprechen gebracht würden.[6] Filmsets müssten im Idealfall, bemerkte der Architekt und Set Designer Robert Mallet-Stevens ein Jahrzehnt später, nur für eine genau definierte Handlung, für einen Augenblick entworfen werden: »Um gut zu sein, muss ein Filmset agieren. Egal, ob es realistisch, expressionistisch, modern oder historisch gestaltet ist, es muss seine Rolle spielen, […] den jeweiligen Charakter vorstellen, bevor er überhaupt die Bühne betritt, seine soziale Stellung, seinen Geschmack, seine Gewohnheiten und seinen Lebenstil, seine Persönlichkeit.«[7]

Natürlich waren dies Forderungen, die vom Bühnenbild stammten, doch der Film bot eine theoretisch unbegrenzte Anzahl von Handlungsräumen und verlieh damit dem Thema neue Brisanz. Hier wurde eine neue Rolle für die Architektur als Bedeutungsträger definiert, bei der etwa bestimmte Bauten und Raumgestaltungen spezifischen Handlungen und Protagonisten sowie ihren Charakteristika zugeordnet wurden. Dementsprechend entwarf Robert Mallet-Stevens etwa in *L'Inhumaine* (1924; Abb. 8) die Häuser für die Sängerin Claire Lescot und ihren Retter

6 Lindsay 1915, wie Anm. 2.
7 Robert Mallet-Stevens, »Le Cinema et les Arts: Architecture«, in: *Les Cahiers du Mois*, Nr. 16/17, 1925, S. 95.

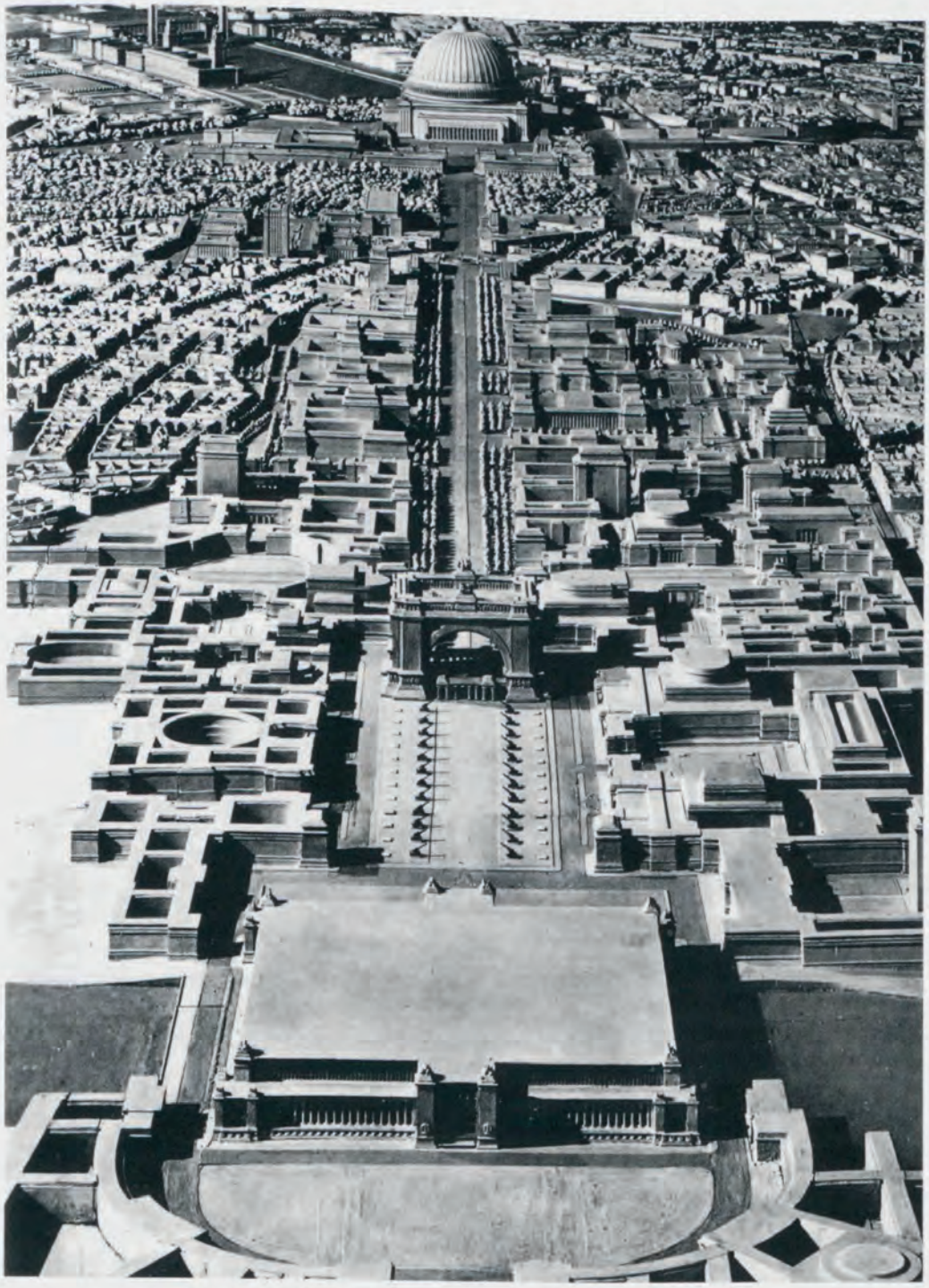


Abb. 7: Albert Speer, Die Bauten Adolf Hitlers, 1938.

Abb. 8: Marcel L'Herbier, L'Inhumaine, Filmset von Robert Mallet-Stevens, 1924.

Einar Norson als gebaute Darstellungen ihrer Charaktere – offen und kommunikativ auf der einen Seite, verschlossen und kompliziert auf der anderen. Die Entwurfsfreiheit des Architekten wurde freilich durch die Selbstbeschränkung auf die Formensprache der Moderne eingeengt.

Der deutsche Regisseur Fritz Lang stimmte Mallet-Stevens zu: Raum müsse so gebaut werden, dass die Erlebnisse der Charaktere nur hier, in diesem Raum möglich erscheinen, logisch aus ihm erwachsen. Die gebaute Umgebung müsse das Geschehen bedingen und die Seele der Charaktere widerspiegeln, schrieb er im Jahr 1927.[8] Ob die Verbreitung moderner Architektur durch ihren Einsatz im Film wirklich gefördert wurde, wird sich schwer feststellen lassen. In Komödien wie René Clairs *A Nous La Liberté* von 1931 (mit Sets von Lazare Meerson; Abb. 9) oder ihrem deutschen Vorbild *Die Drei von der Tankstelle* (Wilhelm Thiele, 1930, Sets von Otto Hunte) scheinen die modernen Sets eher Teil des humoristischen Konzepts, denn strategisch platzierte Propaganda. Es ist wahrscheinlich, dass zumindest die ausgefeilten Art-Deco-Sets in den amerikanischen Studiofilmen der dreißiger Jahre in der Tat großen Einfluss auf den Geschmack der filmbegeisterten Kinobesucher hatten. Die überragende Leitfigur war hier Cedric Gibbons (Abb. 10), viele Jahre Leiter der »Architekturabteilung« des großen MGM Studios, der sich bewusst um den Übergang von der Leinwand zum Heim der Zuschauer bemühte – »Every

8 Fritz Lang, »The Future of the Feature Film in Germany« (1926), in: Anton Kaes, Martin Jay und Edmund Dimendberg (Hg.), *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley 1995, S. 622–623.

Abb. 9: René Clair, A Nous La Liberté, 1931.

Home is a Stage«, erklärte er.[9] Dass es normalerweise keineswegs die Sympathieträger waren, die in MGM-Filmen ultramoderne Penthouse-Apartments mit Mobiliar von Ludwig Mies van der Rohe bewohnten, tat dem Erfolg keinen Abbruch. Es war schick, als verrucht, europäisch und ›sophisticated‹ zu gelten.

Kritiker wie Siegfried Kracauer und André Bazin wiesen bereits darauf hin, wie der Film unseren Blick auf die Wirklichkeit verändern könne, indem zum Beispiel gewöhnliche Baumaterialien im Rahmen einer Filmhandlung außergewöhnliche Bedeutung erlangen und verleihen konnten: Im Falle von Marcel Carnés Drama *Le Jour se lève* (1939; Abb. 11), konstatierte Bazin 1953, war es dem Regisseur und dem Designer Alexandre Trauner gelungen, einer realistischen Umgebung »die ihr innewohnenden poetischen Qualitäten und ihren versteckten Bezug zum Drama« zu entlocken. Das Material Glas tauche so oft im Film auf, dass es kein Zufall sein könne, schrieb er weiter. Seine Qualitäten schienen François' tragischer Lebensgeschichte zu entsprechen – es ist wahrhaftig und reflektierend, enthüllend und trennend, täuschend und zerbrechlich. Die Szenen im gläsernen Gewächshaus, hinter den Milchglasscheiben eines Garderobenraums und zwischen den Spiegeln des Cafés werden überzeugender dank ihrer Umgebung.[10] Jahrzehnte später sollte der brillante Set Designer Richard Sylbert auf ganz ähnliche Weise Mattglas in seinen Sets zum Film *Chinatown* (Roman Polansky, 1974) zum Einsatz bringen.

9 Cedric Gibbons, »Every Home's a Stage«, in: *Ladies Home Journal*, Bd. 50, Juli 1933, S. 25.
10 André Bazin, »Le Jour se lève. Poetic Realism» (1953), in: Robert Chazal, *Marcel Carné*, Paris 1965, S. 146–149.

Abb. 10: Cedric Gibbons, Our Dancing Daughters, 1928.

Die oft großen Budgets der Spielfilme erlaubten die Entwicklung architektonischer Zukunftsvisionen. Dabei verlangten die Drehbücher aus dramaturgischen Gründen meist dystopische, bedrückende Städtebilder, gefahrvoll und oppressiv. Freilich begab sich der Film hier in Bereiche, die mit dem zentralen Ziel aller Architekten, nämlich seinen Auftraggebern Entwürfe für eine bessere Zukunft zu liefern, nichts zu tun hatten. Städtische Zukunftsvisionen gehören zu den stärksten architektonischen Bildern, die das Kino hervorgebracht hat. Die visuelle Nachwirkung von Erich Kettelhuts düsterer Stadtvision in Fritz Langs *Metropolis* (1927, Sets von Otto Hunte, Karl Vollbrecht und Erich Kettelhut) ist noch Jahrzehnte später in Ridley Scotts *Blade Runner* (1982, Sets von Lawrence Paull und Syd Mead), Luc Bessons *The Fifth Element* (1997, Sets von Dan Weil) oder Tim Burtons *Batman* (1989, Sets von Anton Furst) spürbar.

[...]

Le Corbusier: „Spirit of Truth!“, in: The Avant-Garde(s), S.41-43, 1933

SPIRIT OF TRUTH (France, 1933)

Le Corbusier

[First published in French as "Esprit de vérité," *Mouvement* (France) 1 (1933): 10–13. First published in English in Richard Abel, ed., *French Film Theory and Criticism*, vol. 2, *1929–1939* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1988), 111–113. Trans. Richard Abel.]

Like many of the early avant-garde manifestos in this book, Swiss/French architect Le Corbusier's manifesto considers the way in which mechanization, and in particular the mechanization brought about by the camera lens, changes the viewer's relationship to the real, revealing in the process a heretofore unseen scientific reality. Like the constructivists, Le Corbusier sees mechanization as the twentieth century's defining principle, but he also considers the role played by vision in a way that foreshadows Stan Brakhage's infamous manifesto on vision (see the excerpt from Brakhage's *Metaphors on Vision* later in this chapter).

Sprit of Truth!

Here, too, and fundamentally. In the cinema: spirit of truth.

I have claimed it insistently for architecture; and, in 1924, at the time of the preparations for the International Exposition of Decorative Arts, I intimated clearly by that insistence that decorative art had no right to exist—at least as the distressingly encumbered, bloated facade that it had become.

The splendor and drama of life emerges from the truth; and 90 percent of the cinema's production is delusion. It simply exploits a remarkable technical advantage: the elimination of transitions, the easy possibility of suppressing "dead spaces." Thus, it soothes us with images, sometimes engaging ones. And we wait patiently, we wait.

We await the truth.

Assuredly, everything is architecture, that is, ordered or arranged according to proportions and the selection of proportions: *intensity*. But intensity is possible only if the objects considered are precise, exact, sharply angled (a fog bank can not very well be considered as a precise event).

Therefore, it's necessary to *conceive* and then to *see*. It's necessary to have the *notion* of vision. For, to seek out men who see is to test the experiment of Diogenes.

The theater and theater people who tell stories have led the cinema into perdition. These people who are so full of bombast and grandiloquence have interposed themselves between us and the true *voyeur:* the lens.

Since we have fallen so low, it would be useful, for a time, to put our trust once again in technique itself, in order to return to essential things. To the basic elements. To culminate, consequently, in a recovery of the consciousness of the possibilities of the cinema.

And thus to be able *to discover life, in what there is that's true,* in what it contains that's so prodigiously intense, varied, multiple.

The base is the apparatus of physics, the lens of the camera—as eye.

An eye which is impassive, insensitive, implacable, pitiless, insusceptible to emotion. *This eye sees differently from our own,* and here's why:

The recording instrument of our human vision is perhaps the most wonderful and perfect optical machine. But what it *sees is* only perceived *by* means of our understanding, the keyboard of the totality of human sensation, which is theoretically infinite in its range. Here we are limited in the recording of our vision, however, by the simultaneous presence of other perceptions intervening at the same moment, encumbering our keyboard, overwhelming it, deluging it. If everything, for us, is symphonic, synthetic, synchronic, everything also exists only according to an ordinary measure, to human scale: a kind of central zone which circumscribes our understanding. And we know how much it is limited. And what efforts those whom we call scientists or geniuses must make in order to extend some path farther, whether to the left or the right.

But if, through a fortunate conjunction, some discovery is made, we can appreciate the beacon of light it projects beyond the things we accept as given. Science and its still youthful daughter, the Machine, have extended certain of our means of perception and have thrown out bridges beyond the impassable zones of our senses and our skills.

Thus, the various calculating machines, created in the last few years, have allowed us to undertake series of calculations previously considered *inaccessible* and suddenly have propelled certain investigations far ahead. Without the machine, such calculations had been chimerical. The scientist who previously attempted such an adventure had to suffer weeks of wear and tear in order to come up with just one of the terms of a still indecisive equation. So fatiguing was the effort that the imagination, the spiritual impulse, which had launched the enterprise, dissipated, drained away, and disappeared; reasoning was exhausted in the steady march of days, weeks, and months, engulfed in weighty calculations.

A mechanical creation: the impassive, indefatigable machine . . . and it liberates thinking. In several days, the scientist clinches the parabolic coordinates of his hypothesis; he concludes, sets forth an opinion, then a formula. A law emerges. And infinite consequences can result from that for men's lives.

The lens of the camera is one of these machines which dispel fatigue.

While you suffer the effect of contingencies, you're hot or cold, you're fatigued or distracted, your own consciousness is weighted down by internal events, you're overwhelmed by the tumult or silence, etc., etc. . . . a single lens and a sensitive filmstock go on working brilliantly.

A god's eye, demiurge, while you yourself are only a poor good-natured fellow assailed by life.

Documentary, especially the scientific kind (Painlevé, or the miraculous films on the growth of seeds and plants), has revealed mysteries of the universe which previously have been beyond our perception.

But I want the lens now to disclose the intensity of human consciousness to us through the intermediary of visual phenomena which are so subtle and so rapid in nature that we have no means ourselves to discover and record them: we are unable to observe them, we simply feel their radiance.

Yet, when some pleasure arises in us, *within us*, when restlessness oppresses us, when anxiety fills all the planes of our sensibility, whether on the street or at home, we seem to encompass so many diverse, almost immaterial events—faces, gestures, attitudes—as if we were a mold or a vessel. And the friend we meet says to us: "Do you feel this way? Do you feel that way?" He has known it from perceptible signs: the nuance, the infinite nuances of the game of life, within us. This unexpected meeting with a friend represents precisely the distance needed to establish a sense of proportion.

I say, therefore, that the nerveless, soulless lens is a prodigious voyeur, a discoverer, a revealer, a proclaimer.

And through it, we can enter into the truth of human consciousness. The human drama is wide open to us.

That's what interests me.

On the one hand, the spectacle of the world (where the airplane, the microphone, slow motion, the electric light, etc. . . . bring their immense resources to the cinema), the spectacle of the world can be accessible to us. On the other hand, the truth of our consciousness can be shown, more than that, it can be revealed by means of our very own selves.

Nature and human consciousness are the two terms of the equation, which interests us. Nothing else is needed, everything is there.

Let us construct [the cinema] on these realities, on these truths: composition, balance, rhythm! Let lyricism infuse it in order that this quest be carried out on the terrain of creative work!

I believe I've shown that from now on the cinema is positioning itself on its own terrain. That it is becoming a form of art in and of itself, a kind of genre, just as painting, sculpture, literature, music, and theater are genres. And that everything is open to its investigation.

It's no longer appropriate to dream of magnificent mise-en-scenes in the studios, of expensive paraphernalia, of superfilms and superproductions.

Great art employs limited means.

Great art, in truth, is only a matter of proportions.

The cinema appeals "to the eyes that see." To the men sensitive to truths. Diogenes has found a light for his lantern: no need for him to embark for Los Angeles.

Rudofl Arnheim: „Film and Reality", Berkely, 1933, S.8 - 34

1933

SELECTIONS ADAPTED FROM *FILM*

1 Film and Reality

Film resembles painting, music, literature, and the dance in this respect—it is a medium that may, but need not, be used to produce artistic results. Colored picture post cards, for instance, are not art and are not intended to be. Neither are a military march, a true confessions story, or a strip tease. And the movies are not necessarily film art.

There are still many educated people who stoutly deny the possibility that film might be art. They say, in effect: "Film cannot be art, for it does nothing but reproduce reality mechanically." Those who defend this point of view are reasoning from the analogy of painting. In painting, the way from reality to the picture lies via the artist's eye and nervous system, his hand and, finally, the brush that puts strokes on canvas. The process is not mechanical as that of photography, in which the light rays reflected from the object are collected by a system of lenses and are then directed onto a sensitive plate where they produce chemical changes. Does this state of affairs

justify our denying photography and film a place in the temple of the Muses?

It is worth while to refute thoroughly and systematically the charge that photography and film are only mechanical reproductions and that they therefore have no connection with art—for this is an excellent method of getting to understand the nature of film art.

With this end in view, the basic elements of the film medium will be examined separately and compared with the corresponding characteristics of what we perceive "in reality." It will be seen how fundamentally different the two kinds of image are; and that it is just these differences that provide film with its artistic resources. We shall thus come at the same time to understand the working principles of film art.

THE PROJECTION OF SOLIDS UPON A PLANE SURFACE

Let us consider the visual reality of some definite object such as a cube. If this cube is standing on a table in front of me, its position determines whether I can realize its shape properly. If I see, for example, merely the four sides of a square, I have no means of knowing that a cube is before me, I see only a square surface. The human eye, and equally the photographic lens, acts from a particular position and from there can take in only such portions of the field of vision as are not hidden by things in front. As the cube is now placed, five of its faces are screened by the sixth, and therefore this last only is visible. But since this face might equally well conceal something quite different—since it might be the base of a pyra-

mid or one side of a sheet of paper, for instance—our view of the cube has not been selected characteristically.

We have, therefore, already established one important principle: If I wish to photograph a cube, it is not enough for me to bring the object within range of my camera. It is rather a question of my position relative to the object, or of where I place it. The aspect chosen above gives very little information as to the shape of the cube. One, however, that reveals three surfaces of the cube and their relation to one another, shows enough to make it fairly unmistakable what the object is supposed to be. Since our field of vision is full of solid objects, but our eye (like the camera) sees this field from only one station point at any given moment, and since the eye can perceive the rays of light that are reflected from the object only by projecting them onto a plane surface—the retina—the reproduction of even a perfectly simple object is not a mechanical process but can be set about well or badly.

The second aspect gives a much truer picture of the cube than the first. The reason for this is that the second shows more than the first—three faces instead of only one. As a rule, however, truth does not depend on quantity. If it were merely a matter of finding which aspect shows the greatest amount of surface, the best point of view could be arrived at by purely mechanical calculation. There is no formula to help one choose the most characteristic aspect: it is a question of feeling. Whether a particular person is "more himself" in profile than full face, whether the palm or the outside of the hand is more expressive, whether a particular

mountain is better taken from the north or the west cannot be ascertained mathematically—they are matters of delicate sensibility.

Thus, as a preliminary, people who contemptuously refer to the camera as an automatic recording machine must be made to realize that even in the simplest photographic reproduction of a perfectly simple object, a feeling for its nature is required which is quite beyond any mechanical operation. We shall see later, by the way, that in artistic photography and film, those aspects that best show the characteristics of a particular object are not by any means always chosen; others are often selected deliberately for the sake of achieving specific effects.

REDUCTION OF DEPTH

How do our eyes succeed in giving us three-dimensional impressions even though the flat retinae can receive only two-dimensional images? Depth perception relies mainly on the distance between the two eyes, which makes for two slightly different images. The fusion of these two pictures into one image gives the three-dimensional impression. As is well known, the same principle is used in the stereoscope, for which two photographs are taken at once, about the same distance apart as the human eyes. This process cannot be used for film without recourse to awkward devices, such as colored spectacles, when more than one person is to watch the projection. For a single spectator it would be easy to make a stereoscopic film. It would only mean taking two simultaneous shots of the same incident a couple of inches apart and

12

then showing one of them to each eye. For display to a larger number of spectators, however, the problem of stereoscopic film has not yet been solved satisfactorily—and hence the sense of depth in film pictures is extraordinarily small. The movement of people or objects from front to back makes a certain depth evident—but it is only necessary to glance into a stereoscope, which makes everything stand out most realistically, to recognize how flat the film picture is. This is another example of the fundamental difference between visual reality and film.

The effect of film is neither absolutely two-dimensional nor absolutely three-dimensional, but something between. Film pictures are at once plane and solid. In Ruttmann's film *Berlin* there is a scene of two subway trains passing each other in opposite directions. The shot is taken looking down from above onto the two trains. Anyone watching this scene realizes, first of all, that one train is coming toward him and the other going away from him (three-dimensional image). He will then also see that one is moving from the lower margin of the screen toward the upper and the other from the upper toward the lower (plane image). This second impression results from the projection of the three-dimensional movement onto the screen surface, which, of course, gives different directions of motion.

The obliteration of the three-dimensional impression has as a second result a stronger accentuation of perspective overlapping. In real life or in a stereoscope, overlapping is accepted as due merely to the accidental arrangement of objects, but very marked cuts result from superimpositions in a plane image. If

13

a man is holding up a newspaper so that one corner comes across his face, this corner seems almost to have been cut out of his face, so sharp are the edges. Moreover, when the three-dimensional impression is lost, other phenomena, known to psychologists as the constancies of size and shape, disappear. Physically, the image thrown onto the retina of the eye by any object in the field of vision diminishes in proportion to the square of the distance. If an object a yard distant is moved away another yard, the area of the image on the retina is diminished to one-quarter of that of the first image. Every photographic plate reacts similarly. Hence in a photograph of someone sitting with his feet stretched out far in front of him the subject comes out with enormous feet and much too small a head. Curiously enough, however, we do not in real life get impressions to accord with the images on the retina. If a man is standing three feet away and another equally tall six feet away, the area of the image of the second does not appear to be only a quarter of that of the first. Nor if a man stretches out his hand toward one does it look disproportionately large. One sees the two men as equal in size and the hand as normal. This phenomenon is known as the constancy of size. It is impossible for most people—excepting those accustomed to drawing and painting, that is, artificially trained—to see according to the image on the retina. This fact, incidentally, is one of the reasons the average person has trouble copying things "correctly." Now an essential for the functioning of the constancy of size is a clear three-dimensional impression; it works excellently in a stereoscope with an ordinary photograph, but hardly at all in a film

14

picture. Thus, in a film picture, if one man is twice as far from the camera as another, the one in front looks very considerably the taller and broader.

It is the same with the constancy of shape. The retinal image of a table top is like the photograph of it; the front edge, being nearer to the spectator, appears much wider than the back; the rectangular surface becomes a trapezoid in the image. As far as the average person is concerned, however, this again does not hold good in practice: he *sees* the surface as rectangular and draws it that way too. Thus the perspective changes taking place in any object that extends in depth are not observed but are compensated unconsciously. That is what is meant by the constancy of form. In a film picture it is hardly operative at all—a table top, especially if it is near the camera, looks very wide in front and very narrow at the back.

These phenomena, as a matter of fact, are due not only to the reduction of three-dimensionality but also to the unreality of the film picture altogether —an unreality due just as much to the absence of color, the delimitation of the screen, and so forth. The result of all this is that sizes and shapes do not appear on the screen in their true proportions but distorted in perspective.

LIGHTING AND THE ABSENCE OF COLOR

It is particularly remarkable that the absence of colors, which one would suppose to be a fundamental divergence from nature, should have been noticed so little before the color film called atten-

15

tion to it. The reduction of all colors to black and white, which does not leave even their brightness values untouched (the reds, for instance, may come too dark or too light, depending on the emulsion), very considerably modifies the picture of the actual world. Yet everyone who goes to see a film accepts the screen world as being true to nature. This is due to the phenomenon of "partial illusion" (see p. 24). The spectator experiences no shock at finding a world in which the sky is the same color as a human face; he accepts shades of gray as the red, white, and blue of the flag; black lips as red; white hair as blond. The leaves on a tree are as dark as a woman's mouth. In other words, not only has a multicolored world been transmuted into a black-and-white world, but in the process all color values have changed their relations to one another: similarities present themselves which do not exist in the natural world; things have the same color which in reality stand either in no direct color connection at all with each other or in quite a different one.

The film picture resembles reality insofar as lighting plays a very important role. Lighting, for instance, helps greatly in making the shape of an object clearly recognizable. (The craters on the surface of the moon are practically invisible at full moon because the sun is perpendicular and no shadows are thrown. The sunlight must come from one side for the outlines of the mountains and the valleys to become visible.) Moreover, the background must be of a brightness value that allows the object to stand out from it sufficiently; it must not be patterned by the light in such a way that it prevents a clear survey of the object by

16

making it appear as though certain portions of the background were part of the object or vice versa.

These rules apply, for example, to the difficult art of photographing works of sculpture. Even when nothing but a "mechanical" reproduction is required, difficulties arise which often puzzle both the sculptor and the photographer. From which side is the statue to be taken? From what distance? Shall it be lighted from the front, from behind, from the right or left side? How these problems are solved determines whether the photograph or film shot turns out anything like the real object or whether it looks like something totally different.

DELIMITATION OF THE IMAGE AND DISTANCE FROM THE OBJECT

Our visual field is limited. Sight is strongest at the center of the retina, clearness of vision decreases toward the edges, and, finally, there is a definite boundary to the range of vision due to the structure of the organ. Thus, if the eyes are fixed upon a particular point, we survey a limited expanse. This fact is, however, of little practical importance. Most people are quite unconscious of it, for the reason that our eyes and heads are mobile and we continually exercise this power, so that the limitation of our range of vision never obtrudes itself. For this reason, if for no other, it is utterly false for certain theorists, and some practitioners, of the motion picture to assert that the circumscribed picture on the screen is an image of our circumscribed view in real life. That is poor psychology. The limitations of a film picture and the limitations of

17

sight cannot be compared because in the actual range of human vision the limitation simply does not exist. The field of vision is in practice unlimited and infinite. A whole room may be taken as a continuous field of vision, although our eyes cannot survey this room from a single position, for while we are looking at anything our gaze is not fixed but moving. Because our head and eyes move we visualize the entire room as an unbroken whole.

It is otherwise with the film or photograph. For the purpose of this argument we are considering a single shot taken with a fixed camera. We shall discuss traveling and panorama shots later. (Even these aids in no sense replace the natural range of vision nor are they intended to do so.) The limitations of the picture are felt immediately. The pictured space is visible to a certain extent, but then comes the edge which cuts off what lies beyond. It is a mistake to deplore this restriction as a drawback. I shall show later that on the contrary it is just such restrictions which give film its right to be called an art.

This restriction (though also the lack of any sense of the force of gravity, see p. 32) explains why it is often very difficult to reproduce intelligibly in a photograph the spatial orientation of the scene depicted. If, for example, the slope of a mountain is photographed from below, or a flight of steps from above, the finished picture surprisingly will often give no impression of height or depth. To represent an ascent or descent by purely visual means is difficult unless the level ground can somehow be shown as a frame of reference. Similarly there must be standards of comparison to show the size of anything. To show the

18

height of trees or of a building, for instance, human figures may be introduced beside them. A man in real life looks all round him when he is walking; and even supposing he is going up a mountain path with his eyes fixed on the ground at his feet, he still has a sense of the general lie of the surrounding country in his mind. This perception comes to him chiefly because his muscles and his sense of balance tell him at every instant exactly in what relation his body stands to the horizontal. Hence he can continually assess correctly the visual impression of the slanting surface. In contrast to such a man is one who is looking at a photograph or screen picture. He must depend upon what his eyes tell him without any assistance from the rest of his body. Moreover, he has only that part of the visual situation which is included within the confines of the picture to help him get his bearings.

The range of the picture is related to the distance of the camera from the object. The smaller the section of real life to be brought into the picture, the nearer the camera must be to the object, and the larger the object in question comes out in the picture—and vice versa. If a whole group of people is to be photographed, the camera must be placed several yards away. If only a single hand is to be shown, the camera must be very close, otherwise other objects besides the hand will appear in the picture. By this means the hand comes out enormously large and extends over the whole screen. Thus the camera, like a man who can move freely, is able to look at an object from close to or from a distance—a self-evident truth that must be mentioned inasmuch as from it is derived an important artistic device. (Variations of range and size

19

can also be obtained by lenses of different focal lengths. The effects are similar but involve no change of the distance from the object and, therefore, no change of perspective.)

How large an object appears on the screen depends partly on the distance at which the camera was placed from it, but partly also on how much the picture is enlarged when the finished film is projected. The degree of enlargement depends on the lens of the projection machine and on the size of the theater. A film may be shown in whatever size is preferred—as small as the pictures in a child's magic lantern or gigantic as in a movie palace. There is, however, an optimum relationship between the size of the picture and its distance from the spectators. In a motion-picture theater the spectator sits relatively far away from the screen. Hence the projection must be large. But those watching pictures in a living room are quite close to the screen and therefore the projection may be much smaller. Nevertheless, the range of sizes used in practice is wider than is altogether desirable. In large theaters the projection is larger than in small ones. The spectators in the front rows naturally see a much larger picture than those in the back rows. It is, however, by no means a matter of indifference how large the picture appears to the spectator. The photography is designed for projection of a particular relative size. Thus in a large projection, or when the spectator is near the picture, movements appear more rapid than in a small one, since in the former case a larger area has to be covered than in the latter. A movement which seems hurried and confused in a large picture

20

may be perfectly right and normal in a smaller one. The relative size of the projection, moreover, determines how clearly the details in the picture are visible to the spectator; and there is obviously a great difference between seeing a man so clearly that one can count the dots on his tie, and being able to recognize him only vaguely—more especially since, as has been pointed out, the size in which the object is to appear is used by the film director to obtain a definite artistic effect. Thus by the spectator's sitting too near or too far away a most disagreeable and obvious misrepresentation of what the artist intended may arise. Up to the present it is impossible to show a film to a large audience so that each member of it sees the picture in its right dimensions. After all, spectators must, as far as possible, be placed one behind the other; because when the rows of seats extend too far sideways, those sitting at the ends will see the picture distorted—and that is even worse.

ABSENCE OF THE SPACE-TIME CONTINUUM

In real life every experience or chain of experiences is enacted for every observer in an uninterrupted spatial and temporal sequence. I may, for example, see two people talking together in a room. I am standing fifteen feet away from them. I can alter the distance between us; but this alteration is not made abruptly. I cannot suddenly be only five feet away; I must move through the intervening space. I can leave the room; but I cannot suddenly be in the street. In order to reach the street I must go out of the room, through

21

the door, down the stairs. And similarly with time. I cannot suddenly see what these two people will be doing ten minutes later. These ten minutes must first pass in their entirety. There are no jerks in time or space in real life. Time and space are continuous.

Not so in film. The period of time that is being photographed may be interrupted at any point. One scene may be immediately followed by another that takes place at a totally different time. And the continuity of space may be broken in the same manner. A moment ago I may have been standing a hundred yards away from a house. Suddenly I am close in front of it. I may have been in Sydney a few moments ago. Immediately afterward I can be in Boston. I have only to join the two strips together. To be sure, in practice this freedom is usually restricted in that the subject of the film is an account of some action, and a certain logical unity of time and space must be observed into which the various scenes are fitted. For time especially there are definite rules which must be obeyed.

Within any one film sequence, scenes follow each other in their order of time—unless some digression is introduced as, for example, in recounting earlier adventures, dreams, or memories. Within such a flashback, again, time passes naturally, but the action occurs outside the framework of the main story and need not even stand in any precise time relationship ("before" or "after") to it. Within individual scenes the succession of separate events implies a corresponding sequence of time. If, for example, a "long shot" of a man raising a revolver and firing it is shown,

22

the raising and firing cannot be shown again afterward as a close-up. To do so would be to make a sequence of events that were in fact simultaneous.

That things are happening simultaneously is of course most simply indicated by showing the events in one and the same picture. If I see someone writing at a table in the foreground and someone else in the back playing the piano, the situation is self-explanatory as far as time is concerned. This method is, nevertheless, often avoided for artistic reasons and the situation composed of separate shots.

If two sequences of the action are to be understood as occurring at the same time they may simply be shown one after the other, in which case, however, it must be obvious from the content that simultaneity is intended. The most primitive way of giving this information in a silent film is by printed titles. ("While Elise was hovering between life and death, Edward was boarding the liner at San Francisco.") Or something of this sort: A horse race has been announced to begin at 3:40. The scene is a room full of people who are interested in the race. Someone pulls out a watch and shows the hands pointing to 3:40. Next scene—the racecourse with the horses starting. Events occurring simultaneously may also be shown by cutting up the various scenes and alternating the sections so that the progress of the different events is shown by turns.

Within the individual scenes the time continuum must never be disturbed. Not only must things that occur simultaneously not be shown one after the other, but no time must be omitted. If a man is going from the door to the window, the action must be shown in

23

its entirety; the middle part, for example, must not be suppressed and the spectator left to see the man starting from the door and then with a jerk arriving at the window. This gives the feeling of a violent break in the action, unless something else is inserted so that the intervening time is otherwise occupied. Time may be dropped in the course of a scene only to produce a deliberately comic effect—as, for instance, when Charlie Chaplin enters a pawnbroker's shop and emerges instantly without his overcoat. Since to show complete incidents would frequently be dull and inartistic, because superfluous, the course of the action is sometimes interrupted by parts of scenes taking place simultaneously somewhere else. In this way it can be arranged to show only those moments of each event which are necessary for the action without patching together things that are incoherent in time. Apart from this, each scene in a good film must be so well planned in the scenario that everything necessary, and only what is necessary, takes place within the shortest space of time.

Although the time continuum within any individual scene must remain uninterrupted, the time relationship between scenes that occur at different places is undefined in principle so that it may be impossible to tell whether the second scene takes place before, during, or after the first. This is very clearly shown in many educational films where there is no connection in time but only in subject. As, for example: ". . . not only rabbits but also lions may be tamed." First picture—performing rabbits. Within this scene the continuity of time must be observed. Second picture—lion taming. Here too the continuity of time must not be

24

broken. These two scenes, however, have no sort of time connection. The lion taming may go on before, during, or after the performance with the rabbits. In other words, the time connection is of no consequence and therefore does not exist. Similar situations arise occasionally in narrative films.

If sequences are meant to follow each other in time, the content of the film must make this relationship clear, precisely as in the case of simultaneity; because the fact that two sequences follow each other on the screen does not indicate in itself that they should be understood as following each other in time.

Film can take far greater liberties with space and time, however, than the theater can. To be sure, in the theater it is also permissible to have one scene occur at quite a different time and place from the preceding scene. But scenes with a realistic continuity of place and time are very long-drawn-out and allow of no break. Any change is indicated by a definite interruption—the curtain is lowered or the stage darkened. It might, nevertheless, be imagined that an audience would find it disturbing to see so many disconnected events on one and the same stage. That this is not so is due to a very curious fact: the illusion given by a play (or film) is only partial. Within any particular scene value is laid on naturalism. The characters must talk as people do in real life, a servant like a servant, a duke like a duke. (But even here we have this restriction: the servant and the duke are to talk clearly and sufficiently loudly, that is really, too clearly and loudly.) An ancient Roman lamp must not be put to light a modern drawing room nor a telephone by

25

Desdemona's bed. Yet the room has only three walls —the fourth, the one that should intervene between the stage and the audience, is missing. Any audience would laugh if a piece of scenery fell down and revealed the wall of the room to be nothing but painted canvas, or if the crack of a shot were heard some seconds before the revolver was fired. But every audience takes it for granted that on the stage a room has only three walls. This deviation from reality is accepted because the technique of the stage demands it. That is to say, the illusion is only partial.

The stage is, so to speak, in two different but intersecting realms. It reproduces nature, but only a part of nature—separate in time and space from the actual time and space of the "house," where the audience is located. At the same time, the stage is a showcase, an exhibit, the scene of action. Hence it comes into the domain of the fictitious. The component of illusion is relatively strong in theater because an actual space (the stage) and an actual passage of time are given. The component of illusion is very slight when we are looking at a picture—for example, a photograph lying on the table in front of us. The photograph, like the stage, represents a particular place and a particular time (a moment of time), but it does not do this as is done in the theater with the aid of an actual space and an actual passage of time. The surface of the picture *signifies* a pictured space; and that is so much of an abstraction that the picture surface in no way gives us the illusion of actual space.

Film—the animated image—comes midway between the theater and the still picture. It presents space, and it does it not as on the stage with the help of real

26

space, but, as in an ordinary photograph, with a flat surface. In spite of this, the impression of space is for various reasons not so weak as in a still photograph. A certain illusion of depth holds the spectator. Again, in contrast with the photograph, time passes during the showing of a film as it does on the stage. This passage of time can be utilized to portray an actual event, but is, nevertheless, not so rigid that it cannot be interrupted by breaks in time without the spectator feeling that these breaks do violence to it. The truth is that the film retains something of the nature of a flat, two-dimensional picture. Pictures may be displayed for as long or short a time as one pleases, and they can be shown next to one another even if they depict totally different periods in time.

Thus film, like the theater, provides a partial illusion. Up to a certain degree it gives the impression of real life. This component is all the stronger since in contrast to the theater the film can actually portray real —that is, not simulated—life in real surroundings. On the other hand, it partakes strongly of the nature of a picture in a way that the stage never can. By the absence of colors, of three-dimensional depth, by being sharply limited by the margins on the screen, and so forth, film is most satisfactorily denuded of its realism. It is always at one and the same time a flat picture post card and the scene of a living action.

From this arises the artistic justification for what is called montage. It was pointed out above that film, which records real situations on strips of celluloid that may be joined together, has the power of placing in juxtaposition things that have no connection at all

27

in real time and space. This power was, however, primarily a purely mechanical one. One might expect the spectator to be overcome by a physical discomfort akin to seasickness when watching a film that had been composed of different shots. For example: In Scene 1 a man is discovered ringing the front doorbell of a house. Immediately following appears a totally different view—the interior of the house with a maid coming to answer the door. Thus the spectator has been jerked violently through the closed door. The maid opens the door and sees the visitor. Suddenly the viewpoint changes again and we are looking at the maid through the visitor's eyes—another breakneck change within the fraction of a second. Then a woman appears in the background of the foyer and in the next moment we have bridged the distance separating us from her, and we are close beside her.

It might be supposed that this lightning juggling with space would be most unpleasing. Yet everyone who goes to the movies knows that actually there is no sense of discomfort, but that a scene such as the one just described can be watched with perfect ease. How can this be explained? We have been talking as though the sequence had actually taken place. But it is not real and—which is of the greatest importance—the spectators have not the (complete) illusion of its reality. For, as has already been said, the illusion is only partial and film gives simultaneously the effect of an actual happening and of a picture.

A result of the "pictureness" of film is, then, that a sequence of scenes that are diverse in time and space is not felt as arbitrary. One looks at them as calmly as

28

one would at a collection of picture post cards. Just as it does not disturb us in the least to find different places and different moments in time registered in such pictures, so it does not seem awkward in a film. If at one moment we see a long shot of a woman at the back of a room, and the next we see a close-up of her face, we simply feel that we have "turned over a page" and are looking at a fresh picture. If film photographs gave a very strong spatial impression, montage probably would be impossible. It is the partial unreality of the film picture that makes it possible.

Whereas the theater stage differs from real life only in that the fourth wall is missing, the setting of the action changes, and the people talk in theatrical language, the film deviates much more profoundly. The position of the spectator is continually changing since we must consider him located at the station point of the camera. A spectator in the theater is always at the same distance from the stage. At the movies the spectator seems to be jumping about from one place to another; he watches from a distance, from close to, from above, through a window, from the right side, from the left; but actually this description, as has been said, is altogether misleading, because it treats the situation as physically real. Instead, pictures taken from the most various angles follow one another, and although the camera position had to be changed continually when they were taken, the spectator is not obliged to duplicate all this commotion.

Many people who are accustomed to clear thinking will feel that this theory of "partial illusion" is vague and equivocal. Is not the very essence of illusion that it should be complete? Is it possible, when one is

29

surrounded by one's own friends and sitting in a chair at home in New York, to imagine oneself in Paris? Can one believe that one is looking at a room when a moment ago a street was there? Yes; one can. According to an outdated psychology that is still deeply rooted in popular thought, an illusion can be strong only if it is complete in every detail. But everyone knows that a clumsy childish scribble of a human face consisting of two dots, a comma, and a dash may be full of expression and depict anger, amusement, or fear. The impression is strong, though the representation is anything but complete. The reason it suffices is that in real life we by no means grasp every detail. If we observe the expression on somebody's face, we are far from being able to say whether he had blue eyes or brown, whether he was wearing a hat or not, and so on. That is to say, in real life we are satisfied to take in essentials; they give us all that we need to know. Hence if these essentials are reproduced we are content and obtain a complete impression that is all the more artistic for being so strongly concentrated. Similarly, in film or theater, so long as the essentials of any event are shown, the illusion takes place. So long as the people on the screen behave like human beings and have human experiences, it is not necessary for us to have them before us as substantial living beings nor to see them occupy actual space—they are real enough as they are. Thus we can perceive objects and events as living and at the same time imaginary, as real objects and as simple patterns of light on the projection screen; and it is this fact that makes film art possible.

30

ABSENCE OF THE NONVISUAL WORLD OF THE SENSES

Our eyes are not a mechanism functioning independently of the rest of the body. They work in constant coöperation with the other sense organs. Hence surprising phenomena result if the eyes are asked to convey ideas unaided by the other senses. Thus, for example, it is well known that a feeling of giddiness is produced by watching a film that has been taken with the camera traveling very rapidly. This giddiness is caused by the eyes participating in a different world from that indicated by the kinesthetic reactions of the body, which is at rest. The eyes act as if the body as a whole were moving; whereas the other senses, including that of equilibrium, report that it is at rest.

Our sense of equilibrium when we are watching a film is dependent on what the eyes report and does not as in real life receive kinesthetic stimulation. Hence certain parallels which are sometimes drawn between the functioning of the human eye and the camera—for instance, the comparison between the mobility of the eyes and that of the camera—are false. If I turn my eyes or my head, the field of vision is altered. Perhaps a moment ago I was looking at the door; now I am looking at the bookcase; then at the dining-room table, then at the window. This panorama, however, does not pass before my eyes and give the impression that the various objects are moving. Instead I realize that the room is stationary as usual, but that the direction of my gaze is changing, and that that is why I see other parts of the motionless room. This is not the case in film. If the camera was rotated while the

31

picture was being shot, the bookcase, table, window, and door will proceed across the screen when the picture is projected; it is they which are moving. For since the camera is not a part of the spectator's body like his head and his eyes, he cannot tell that it has been turned. He can see the objects on the screen being displaced and at first is led to assume that they are in motion. In Jacques Feyder's *Les Nouveaux Messieurs,* for example, there is a scene in which the camera passes rapidly along a long wall covered with posters. The result is that the wall seems to move past the camera. If the scene that has been photographed is very simple to understand, if it is easy to get one's bearings in it, the spectator corrects this impression more or less rapidly. If, for instance, the camera is first directed toward a man's legs and if it then pans slowly up toward his head, the spectator knows very well that the man did not float feet first past a stationary camera. Film directors, however, often turn or shift the camera for taking pictures that are not so easy to grasp, and then a sensation of drifting supervenes which may be unintentional and may easily make the audience feel dizzy. This difference between the movements of the eyes and those of the camera is increased because the film picture has, as was said above, a fixed limit whereas the field of vision of our eyes is practically unbounded. Fresh objects are continually appearing within the frame of the picture and then disappearing again, but for the eyes there is an unbroken space-continuum through which the gaze wanders at will.

Thus there is relativity of movement in film. Since there are no bodily sensations to indicate whether

32

the camera was at rest or in motion, and if in motion at what speed or in what direction, the camera's position is, for want of other evidence, presumed to be fixed. Hence if something moves in the picture this motion is at first seen as a movement of the thing itself and not as the result of a movement of the camera gliding past a stationary object. In the extreme case this leads to the direction of motion being reversed. If, for example, a moving car is filmed from a second one which is overtaking the first, the finished picture will show a car apparently traveling backward. It is, however, possible to make clear which movement is relative and which absolute by the nature and behavior of the objects shown in the picture. If it is obvious from the picture that the camera was standing on a moving car, that is, if parts of this car are seen in the picture, and, contrary to the landscape, they stay in the same place in the picture, the car will be perceived as moving and the surrounding landscape as stationary.

There is also a relativization of spatial coördinates—above, below, and so forth. To this are partly due the phenomena we described above in the section on the "Delimitation of the Image." A photograph of a slanting surface may not give an appearance of slope because there is no sensation of gravity to help the spectator realize "up and down." It is impossible to feel whether the camera was standing straight or was placed at an angle. Therefore, as long as there is nothing to indicate the contrary, the projection plane is perceived as vertical. If the camera is held over a bed to show from above the head of a man lying in it, the impression may easily be given that the man is

33

sitting upright and that the pillow is perpendicular. The screen is vertical, although since the camera was turned downward it actually represents a horizontal surface. This effect can be avoided only by showing enough of the surroundings in the picture to give the spectator his bearings.

As regards the other senses: No one who went unprejudiced to watch a silent film missed the noises which would have been heard if the same events had been taking place in real life. No one missed the sound of walking feet, nor the rustling of leaves, nor the ticking of a clock. The lack of such sounds (speech, of course, is also one of them) was hardly ever apparent, although they would have been missed with a desperate shock in real life. People took the silence of the movies for granted because they never quite lost the feeling that what they saw was after all only pictures. This feeling alone, however, would not be sufficient to prevent the lack of sound being felt as an unpleasant violation of the illusion. That this did not happen is again connected with what was explained above: that in order to get a full impression it is not necessary for it to be complete in the naturalistic sense. All kinds of things may be left out which would be present in real life, so long as what is shown contains the essentials. Only after one has known talkies is the lack of sound conspicuous in a silent film. But that proves nothing and is not an argument against the potentialities of silent film, even since the introduction of sound.

[...]

34

cense; but no one will miss the stimulus. Sensations of smell, equilibrium, or touch are, of course, never conveyed in a film through direct stimuli, but are suggested indirectly through sight. Thence arises the important rule that it is improper to make films of occurrences whose central features cannot be expressed visually. Of course a revolver shot might occur as the central point of a silent film; a clever director could afford to dispense with the actual noise of the shot. It is enough for the spectator to see the revolver being fired and possibly to see the wounded man fall. In Josef von Sternberg's *The Docks of New York* a shot is very cleverly made visible by the sudden rising of a flock of scared birds.

Vrääth Öhner, Marc Ries: „Cinetecture. Der Traum - Das Haus - Das Kino“, PVS Verleger, Wien 1995, S.19 - 29

passé en témoignent ..... Ces purifications merveilleuses, ces dépassements sans prise ne sont déjà plus le fait des calculs d'ingénieurs ou de l'exacte logique ; elles viennent de l'âme même.

Le gratte-ciel cartésien : de l'acier, du verre.

De l'âme des créateurs, encore que souvent ceux-ci ne puissent eux-mêmes s'en expliquer ni d'ailleurs, en disposer à volonté. »

BATIR (1930/31): MODELL DES „GRATTE-CIEL CARTESIEN“

[...]

Der Traum – Das Haus – Das Kino

„Der Zeitpunkt in der Evolution, zu dem die ersten bildlichen Darstellungen auftauchen, ist zugleich der Zeitpunkt, da der Wohnraum gegen das Chaos der Umgebung abgegrenzt wird. Die Rolle des Menschen als Organisator des Raumes erscheint hier als dessen systematische Einrichtung."[12]

Bild und Haus gehören zusammen. Nicht nur deswegen, weil sich schon in den ersten menschlichen Behausungen Bilder finden, sondern weil auch die Bilder etwas beherbergen: Erinnerungen, Träume, Vorstellungen. Wenn Bild und Haus gemeinsam von menschlicher Organisationskraft zeugen, dann aufgrund ihrer raumbildenden Funktion, der Sinnrichtung, die sich durch sie abzuzeichnen beginnt. Einrichtung und Ausrichtung. Von einem Punkt aus läßt sich die Welt mit einem Mal gemäß der Logik Innen/Außen ordnen. Das Haus bietet Schutz vor einer (feindlichen) Umgebung, vor Wind und Wetter, zugleich wird die Umgebung in ein Draußen gesperrt. Fortan wird die Grenze zwischen Innen und Außen, sei sie Fels, Mauer oder Haut, zur Schwelle, welche die Sinnrichtung umkehrt: Zu Hause ankommen kann ich nur, wenn ich es wieder verlassen muß, draußen kann ich nur sein, wenn ein Zuhause mich erwartet, ansonsten bin ich verloren.

Immer hat die Einrichtung eine neuerliche Ausrichtung zur Folge. Wen wundert es also, wenn die Bilder als Einrichtung auf die Ausrichtung reagieren, wenn sie das Leben draußen zeigen: die Jagd, die Waffen, die Beute. So ist das Haus beides, Ort und Hort der Bilder.

Gaston Bachelard spricht vom Haus als einem Fundamentalwert, dem alle unsere

Bilder von beschützter Innerlichkeit unterliegen. Das Haus sei mehr als ein bloßer Gegenstand: „Wenn man uns unter diesen Voraussetzungen nach der wertvollsten Annehmlichkeit des Hauses fragte, würden wir sagen: das Haus beschützt die Träumerei, das Haus umhegt den Träumer, das Haus erlaubt uns, in Frieden zu träumen. (...) Das Haus ist ein Verband von Bildern, die dem Menschen eine Stabilität beweisen oder vortäuschen."[13]

Das Haus als Ort gibt den Bildern Halt, als Hort ist es selbst ein Verband von Bildern. Als Hort hat es die Eigenschaft, ein imaginärer Innenraum der Sicherheit und des Glücks zu sein. Betrachtet man das Haus vom Problem des Raumes her, den es unterscheidend bestimmt und abgrenzt (oben/unten, innen/außen), treten abgestufte Orte der Innerlichkeit hervor, die wie von selbst von bestimmten Erinnerungs- und Traumwerten besetzt werden. Vom eigenen „Winkel der Welt" ausgehend, der quasi die Urzelle der Innerlichkeit darstellt, lassen sich konzentrische Kreise einer allmählich vordringenden, sich in der Außenwelt auflösenden Innerlichkeit ziehen. Vom bevorzugten Platz im bevorzugten Raum zu einem anderen Platz, einem anderen Raum, dem Bad, der Küche, dem Vorraum; hinaus in die Welt: die Heimatstadt, das Vaterland, der Kontinent, die Erde, das Universum..., konzentrische Kreise, welche die Einbildungskraft immer mehr ausspannen, die Dichte innerer Bilder stetig verdünnen und sie auf einer Werteskala zwischen Geborgenheit und Trostlosigkeit, aber auch zwischen Enge und Weite eintragen.

In der Bachelardschen Diktion ziehen die (poetischen) Bilder ähnliche Kreise, sie finden die Innerlichkeit allerdings dort wieder, wo sie von ihr am weitesten entfernt sind: „Die Hütte des Eremiten (...) Wie kommt es, daß Bilder, die im Leben so selten vorkommen, eine solche Macht auf die Einbildungskraft haben?"[14] Die Bilder, sofern sie uns berühren, markieren „Zentren der Einfachheit", die tiefer liegen als die tiefste Innerlichkeit und die in der Erinnerung an unvergängliche Räume des Glücks gebunden sind.

Halten wir fest: Das Haus mag ein Verband von Bildern sein, aber sein wertvollstes Bild aufsuchen heißt, seine Räume den konzentrischen Kreisen gemäß abschreiten. Das Haus ist einer sich verdichtenden Erinnerung vergleichbar. Die Bilder aber, wenn sie nicht äußerliche Gegenstände sind, die uns nicht angehen, befinden sich augenblicklich an der Stelle ihrer größten Verdichtung, und das Bild lesen heißt, ausgehend von diesem Zentrum der Einfachheit, das Bild entfalten, aus ihm hinausfinden. Vielleicht ist das der Grund, warum ein Haus nur wenigen, Bilder aber vielen Menschen zugänglich sind. Diesen Eindruck drängt nicht nur die

tägliche Erfahrung auf, daß die Häuser zumeist verschlossen, die Bilder zumeist ausgestellt werden. Die Zugänglichkeit meint hier einen tieferen, existentiellen Grund: ein Gedächtnis des Körpers, das die Zugänge des Elternhauses nicht mehr vergißt. Jedes andere Haus, das man seither betreten hat, bleibt einem fremd in dem Maß, wie es sich von den Zugängen des Hauses, in dem man seine Jugend verbrachte, unterscheidet. Im Vergleich dazu werden die poetischen Bilder vielen zur zweiten Heimat. Denn das poetische Bild verkörpert „eine Stimme, die in mir selbst aus solcher Ferne kommt, daß sie die Stimme sein kann, die alle vernehmen, wenn sie in die Tiefe des Gedächtnisses lauschen, bis zur Grenze des Gedächtnisses, vielleicht über das Gedächtnis hinaus in das Feld des Unvordenklichen."[15]

Natürlich bezeichnen die Räume der Innerlichkeit bei Bachelard ein Feld der Erfahrung, das sich strikt antimodern gibt. Seine Ablehnung den Großstadthäusern gegenüber ist total. „In Paris gibt es keine Häuser. (...) Alles ist hier Maschine, und das intime Leben verflüchtigt sich überall."[16] Intimität ist unter modernen Bedingungen nur noch um den Preis eines immer schwieriger werdenden Rückzugs zu haben (Platzmangel). Allerdings legt das Verschwinden der Häuser auch ein Verschwinden der Bilder nahe, eine Vermutung, die schon anderswo geäußert wurde. Bei Walter Benjamin zum Beispiel: „(...) Ableitung der Genremalerei. Welche Funktion erfüllte sie in den Räumen, die nach ihr verlangten? Sie war das letzte Stadium: Vorbote dessen, daß bald die Räume überhaupt keine Bilder mehr aufnehmen konnten."[17] Le Corbusier wiederum tritt in seinem *Ausblick auf eine Architektur* von 1923 dafür ein, die Bilder in Fächern zu verwahren, um sie nur bei Bedarf zur Betrachtung hervorzuholen.[18]

Man kann sich fragen, warum die Bilder (an den Wänden und in den Seelen) gerade zu einer Zeit verschwinden sollen, wo sie an anderer Stelle massenhaft auftreten (auf Postkarten und Reklameflächen, in Zeitschriften, im Kino). Die moderne Flüchtigkeit, Austauschbarkeit und zerstreute Wahrnehmung der Bilder scheint die Frage nur teilweise zu beantworten. Denn gleichzeitig werden neue Räume für die Bilder geschaffen (die Bildarchive der Museen, der Zeitungen, der Polizei, des Militärs, der Wissenschaft; die Schubladen und Fotoalben der privaten Haushalte; und vor allem das Kino, das in vielen Fällen ein Palast der Bilder ist), in denen sie einer neuen Aufmerksamkeit und Lektüre ausgesetzt werden. Vielleicht sollte man besser von einer Verlagerung der Bilder sprechen als von einem Verschwinden.

Das Problem der Verlagerung spricht einen räumlichen Aspekt an, während das Verschwinden auf eine zeitliche Dimension verweist. Die Unterscheidung ist

insofern bedeutsam, weil sich die Moderne dann als historisches Phänomen lesen läßt, das auf die Entsakralisierung der Zeit mit der Entsakralisierung des Raumes antwortet.19 Die mechanische Produktion kann dabei als Chiffre für die entsakralisierte Zeit stehen (Einteilung des Tages- und Arbeitsablaufs gemäß den Umdrehungen des Uhrzeigers und des Maschinenmotors). Die Produkte der mechanischen Produktion (Waren, Verkehr, Wohnungsbau, Großstädte) stehen als Chiffre für den entsakralisierten Raum.

Die Entsakralisierung bezieht sich Michel Foucault zufolge auf das Problem, daß im Raum nicht mehr genug Platz ist. Ein solcher Raum stellt das Problem der Lagerung. Damit löst er die Raumvorstellung Galileis ab (der Raum ist unendlich ausgedehnt und offen), die ihrerseits die Raumvorstellung des Mittelalters ablöste (der Raum ist ein hierarchisiertes Ensemble von Orten).

Eine kleine Geschichte des Raumes verliefe also vom hierarchisch geordneten Stadtraum des Mittelalters, der eine direkte Repräsentation der göttlichen Ordnung darstellt, über die unendliche Ausdehnung des Raumes seit Galilei – eine Erkenntnis, die nicht nur von einer rationalen Gottesvorstellung zeugt, sondern auch die Entdeckungsfahrten, die Kartografisierung und Kolonisierung des Planeten begleitet – zu einem allseitig bekannten, eventuell auch von außen beobachtbaren Raum – durch Satelliten, durch Raumkapseln –, der sich damit gewissermaßen gegen jedes überirdische Prinzip abschließt. Erst die Abgeschlossenheit räumlicher Welterfahrung stellt das Problem der Lagerung.

Sollte demnach die Verlagerung der Bilder einfacher Ausdruck der Entsakralisierung des Raumes sein? Oder verschwinden die Bilder aus den Wohnungen, wo sie von alters her die Verbindungen zwischen geordnetem Innen- und zu ordnendem Außenraum symbolisierten, einfach, weil zuwenig Platz ist? Und hinterlassen sie nicht dort eine Leere, die wenn, dann nur phantasmatisch gefüllt werden kann, etwa vom Phantasma der Wachsamkeit? Das ist zumindest denkbar, denn die Frage der Lagerung stellt sich anders als die der Ausdehnung. Die Lagerung wird zum Problem, wenn die Räume schon besetzt, die Grenzen schon gezogen sind. Lagerung ist das Problem einer staatlichen Verwaltung, die sich nicht mehr über geographische, sondern über nationale Territorien erstreckt. „Die Lagerung oder Plazierung wird durch die Nachbarschaftsbeziehungen zwischen Punkten oder Elementen definiert; formal kann man sie als Reihen, Bäume, Gitter beschreiben."[20]
Von diesen geordneten Nachbarschaftsbeziehungen werden die architektonischen Räume der Moderne geprägt. Wir denken dabei an die Entwürfe Le Corbusiers für

seine Turm-Städte („Plan Voisin" – „[le] voisin" bedeutet soviel wie benachbart, angrenzend, Nachbar), die ausschließlich dem Geschäftsbetrieb dienen sollten. „Die Turmhäuser stehen mitten in den Gärten und Sportgeländen, Tennis- und Fußballplätzen. Die großen Verkehrsadern mit ihrer erhöhten Autobahn trennen den langsamen, schnellen und Blitz-Verkehr voneinander."[21] Die Hochhäuser lösen das Problem des Platzmangels, sie reagieren auf die Bevölkerungsdichte der Großstädte, indem sie die Menschen übereinander stapeln. Gleichzeitig bleibt genug Platz übrig, um Mensch und Verkehr, Arbeit und Erholung nachbarschaftlich unterzubringen. Allerdings sollte für die Turm-Stadt das „malerische" Zentrum von Paris dem Erdboden gleichgemacht werden.

Dort, wo die Umsetzung der Entwürfe gelingt, wird etwas von der Leere spürbar, welche die Verlagerung der Bilder hinterläßt. Die so geschaffenen Stadträume sind neutralisierte Orte. Richard Sennett hat diesen Prozeß am Beispiel amerikanischer Großstädte, die durch ihr regelmäßiges Gitterraster die Entsakralisierung des Raumes am konsequentesten betreiben, so beschrieben: „(...) wir schaffen in der städtischen Sphäre nichtssagende, neutralisierte Räume, Räume, die die Bedrohung durch sozialen Kontakt ausschalten: Straßenfronten aus Spiegelglas, Autobahnen, die arme Stadtviertel vom Rest der Stadt abtrennen, Siedlungen, die nur als Schlafstädte taugen."[22] Die Vorstellung vom neutralisierten Stadtraum ist an die Überzeugung geknüpft, daß die Außenwelt der Dinge nicht die eigentlich wirkliche Welt ist. „Wenn aus der von Unterschieden geprägten, aber neutralisierten Außenwelt keine Informationen herüberdringen, nimmt das Auge, das nach innen blickt, nicht eine dem ‚nichts-sagenden' Äußeren entsprechende Leere wahr, sondern ein Geheimnis, ein Geheimnis der Zeit, das keine Uhr verraten kann, das Geheimnis nämlich, was aus dem, der nach innen blickt, werden wird."[23] Der neutralisierte Stadtraum bringt die Bilder der Intimität nicht zum Verschwinden, er verlagert sie sowohl räumlich (aus den Wohnungen hinaus in eigens dafür geschaffene und inszenierte Bildräume) als auch zeitlich (von der Vergangenheit in die Zukunft). Die modernen Wohnstädte, so scheint es, sind keine Häuser der Erinnerung und des Traumes mehr, sondern der Erwartung und des Traumas.*

* Erwartung und Trauma verbindet eine lange Geschichte. Sie treten in der abendländischen Kultur zuerst in der Form des Narrenschiffs gemeinsam auf. „Eingeschlossen in das Boot, aus dem es kein Entrinnen gibt, ist der Irre dem tausendarmigen Fluß, dem Meer mit tausend Wegen und jener großen Unsicherheit, die außerhalb alles anderen liegt, ausgeliefert. (...) Er ist der Passagier par excellence, das heißt der Gefangene der Überfahrt, und, wie man nicht weiß, wo er landen wird, so weiß man auch nicht, wenn er landet, aus welcher Welt er kommt. Er hat seine Wahrheit und seine Heimat nur in dieser unfruchtbaren

Ein Wortspiel trägt weiter: „Voisin" ist ein Anagramm zu Vision. Und Visionen sind innere Bilder, die mit einer bestimmten Klasse von Räumen in Verbindung stehen: den Utopien. Räumen also, die nirgendwo ihren Ort haben und eben aus diesem Grund mit allen anderen Räumen Beziehungen unterhalten: als deren Widerspruch. Die Vision knüpft sich wie die Utopie zweifellos an die Erwartung, womit die Moderne sich als ausgezeichneter Nährboden für Utopien erweist.

Neben den Utopien „gibt es gleichfalls – und das wohl in jeder Kultur, in jeder Zivilisation – wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplazierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien (...)."[24] Es sind dies die Heterotopien. Sie gehören einem Raum des Außen an, während die Bachelardschen Häuser des Traums auf einen Raum des Innen verweisen.

Wenn aber in der Figur des Wartenden der utopische Wesenszug der Moderne verkörpert ist (in seiner ganzen Widersprüchlichkeit, bis hin zur Absurdität Becketts), bringt diese zwei weitere Figuren – ebenfalls Wartende – hervor, die auf die Existenz von Heterotopien verweisen: den Spieler und den Flaneur. Walter Benjamin, der die grundsätzliche Übereinstimmung der drei Figuren betont hat, unterscheidet sie durch ihren Bezug zur Zeit: Der Spieler vertreibt sich die Zeit – „Zeit spritzt ihm aus allen Poren" –, der Flaneur lädt die Zeit zu sich ein – „wie eine Batterie Kraft lädt"[25] –, der Wartende lädt die Zeit und gibt sie als Erwartung wieder ab. Im Warten unterscheiden sie sich von den (Werk-)Tätigen, die die historische Veränderung selbst in die Hand nehmen wollen. Innerhalb ihres Wartens aber unterscheiden sie sich durch die Orte, die sie besetzen: Während der Wartende seinen Ort höchstens in der phantasmatischen Innerlichkeit einer Vision (der Vergangenheit, der Zukunft) findet, besetzen der Flaneur und der Spieler wirkliche Orte, für die sie als allgemeine Zeichen einstehen können: das Museum, die Bibliothek beziehungsweise das Kino.

Die Erfahrung des Flaneurs findet sich verallgemeinert in der Bibliothek und im Museum wieder, beides Heterotopien „der sich endlos akkumulierenden Zeit. (...) Die Idee (...) einen Ort aller Zeiten zu installieren (...) gehört unserer Modernität an. Das Museum und die Bibliothek sind Heterotopien, die der abendländischen Kultur des 19. Jahrhunderts eigen sind."[26] Im Gegensatz dazu findet der Zeitvertreib des Spielers im Kino seinen allgemeinen Ort. Das Kino als Heterotopie „vermag an

Weite zwischen zwei Welten, die ihm nicht gehören können." Foucault, Michel: Wahnsinn und Gesellschaft. Frankfurt a. Main 1973, S. 29.

einen einzigen Ort mehrere Räume, mehrere Plazierungen zusammenzulegen, die an sich unvereinbar sind."[27] Kino wird in dieser Diktion zum Spiel heterogener Räume, mit der Welt als Einsatz.

Das gilt nicht nur für die Verknüpfung der Bilder im filmischen Zusammenhang (sei dieser nun fiktiv, dokumentarisch oder experimentell) und nicht nur für jene grundlegende Unvereinbarkeit, daß im Kino auf eine zweidimensionale Fläche ein dreidimensionaler Raum projiziert wird, sondern auch für die Architektur der Kinos: Ist nicht das Kino selbst, als Haus der (bewegten) Bilder, ein wohnlicher, einladender, gastlicher Raum des Außen? Erinnert die Dunkelheit des Saales nicht an die Heimeligkeit des eigenen Winkels der Welt? Und inszeniert das Kino nicht bei jedem Besuch einen Rollenwechsel im Zustand des Wartens zwischen Spieler (das Überschreiten der Schwelle), Flaneur (das Abschreiten der bebilderten Wände, das Aufnehmen der Gegenwart unbedeutender, nebensächlicher Dinge) und Wartendem (das Warten auf den Beginn des Films im Foyer, die Erwartung des Films als Vision des Kommenden)?

Man könnte das Kino als einen transitorischen Ort der Bilder bezeichnen – in zweifacher Hinsicht. Es unterbricht die (historische) Verlagerung der Bilder aus der beschützten Innerlichkeit des Hauses hinaus in ein fernes Außen, in dem sie langsam verschwinden: Die letzten Bilder einer traditionellen Lebensform etwa, die im Aussterben begriffen ist. Umgekehrt bringt es uns Bilder bei von einem fernen Außen, dessen Existenz wir nicht einmal erahnen konnten. Einmal schreiten wir die Bilder des Kinos ab, den konzentrischen Kreisen gemäß, die den imaginären Räumen unserer Jugend entsprechen. Ein andermal finden wir in der Begegnung mit einem fernen Bild einen Anknüpfungspunkt, von dem aus wir es entfalten können. Zwischen den Räumen der Erinnerung und den raumen Bewegungen des Abenteuers und der Entdeckungen behauptet das Kino seinen Ort als Innen des Außen.

Die Architektur des filmischen Raumes

Bevor noch die erste Wand errichtet werden kann, die ein Innen von einem Außen abtrennt, muß unter Bedingungen der Lagerung zuerst Platz geschaffen, ausgeräumt werden. Flächenwidmungspläne müssen erstellt, die Einbindung in

das Versorgungs- und Entsorgungssystem der Umgebung sichergestellt werden. Einem bereits bestehenden Netzwerk wird ein neues Element hinzugefügt, ein Vorgang, der unter keinen Bedingungen ausschließlich Integration bedeuten kann. Stattdessen haben wir es mit einem komplexen Assimilationsvorgang zu tun, wobei das neue Element dem Kreislauf des bestehenden Systems angepaßt wird und das System seinen Kreislauf dem neuen Element anpaßt. Die Kybernetik lehrt, daß Systeme nur begrenzte Assimilationsfähigkeiten haben, sich nur bis zu einem bestimmten Schwellenwert ausdehnen können, nach dessen Überschreitung sie sich entweder auflösen oder auf eine neue Stufe transformieren. Platz schaffen heißt demnach mehr als bloß etwas ausräumen und etwas anderes einräumen. Platz schaffen heißt, das System der räumlichen Gliederungen von einem Punkt aus verändern.

Unter den Vorzeichen dieser Logik können wir das Verhältnis von architektonischem und filmischem Raum betrachten. Denn auch im Kino muß zuerst ausgeräumt werden, bevor noch das erste Bild auf der Leinwand erscheint. Gewiß, im Unterschied zu architektonischen Bauten, welche die Eigenschaft haben, länger als 90 Minuten zu dauern, scheint das Kino eine rekursive Funktion zu erfüllen. Die leere Leinwand steht dabei als Chiffre für die Bestimmung des Kinos, Ort aller Räume zu sein. Nach jedem Film kehrt sie zu ihrem ewig unverletzlichen Anfangszustand zurück. Tatsächlich gibt es aber diesen reinen, einfachen Anfangszustand gar nicht. Die Leinwand hat selbst eine sichtbare Rückseite – „alle Filme, die es gegeben hat, die es geben wird“[28], die jeder neue Film zuerst ausräumen, zerstören, auslöschen muß. Nur entlang dieser Linie von Destruktion/Konstruktion kann der Film (s)einen Innenraum errichten und ihn gegen einen Außenraum abgrenzen, der sich der Möglichkeit nach erst im Niemandsland des (historisch) Undenkbaren verläuft. Auf diesem – stets ein wenig schwankenden Grund – verankert der Bildbau seine Fundamente.

Jeder Film konstituiert sich über die vorgängige Abgrenzung eines Territoriums, auf dem er seinen Innenraum errichtet. Gilles Deleuze zufolge ist dieser Innenraum stets einer zweifachen Lektüre zugänglich, die einmal den Raum des Bildfeldes (räumliche Beziehungen innerhalb des Bildes) und einmal die raumbildende Verkettung der Bilder (zu Szenen, Sequenzen, schließlich zum ganzen Film) betrifft.[29] Der filmische Innenraum konstituiert sich demnach über eine ständige Bewegung, die ein relatives Außen in ein relatives Innen übergehen läßt – und umgekehrt. Üblicherweise wird alles, was auf der Leinwand zu sehen ist, dem relativen Innen

zugeordnet, alles, was noch nicht oder nicht mehr zu sehen ist, dem relativen Außen. Die Kamera kann sich im Bildfeld den drei Dimensionen des Raumes gemäß bewegen und somit eine kontinuierliche Raumerfahrung bewirken, so als ob man selbst den Raum abschreiten würde. Die Verkettung diskontinuierlicher Einstellungen erfolgt auf der anderen Seite über die Montage, die der Bewegung in einem kontinuierlichen Zeitraum die Bewegung durch unterschiedliche Zeiträume hinzufügt. Zwischen beiden Aspekten (kontinuierliche Bewegung und diskontinuierlicher Schnitt) gibt es natürlich alle denkbaren Formen der Überschneidung. Daraus, und weil es auch noch „direkte Präsentationen der Zeit" gibt, leitet Deleuze die Elemente seiner Kartografie des Filmbildes ab.

Nach dem bisher Gesagten läßt sich der (projizierte) Film mit einem Gebäude vergleichen, das gegen eine Umgebung abgegrenzt wird (alle anderen Gebäude/unbebaute Flächen), wobei die Räume des Bildfeldes und die Räume der Verkettungen den Zimmern eines Gebäudes entsprechen.

Die Tätigkeit des Regisseurs ist der des Architekten durchaus vergleichbar. Beide beschäftigen bei der Umsetzung ihrer Entwürfe einen umfangreichen Stab von Bauausführenden, Ingenieuren. Diese Vorstellung wird von den Erfahrungen im Umgang mit moderner Architektur bestätigt: „Kein großes Ding gibt sich auf den ersten Blick zu erkennen. Bei diesem Bau jedoch [gemeint ist die Fabriksanlage mit Bürohaus, die Walter Gropius und Adolf Meyer 1914 für die Werkbundausstellung in Köln gebaut haben] kann man gar kein Gesamtbild gewinnen, in das sich die einzelnen Teile fügen, und dies, obwohl alles offen ist. Jede räumliche Sphäre in diesem Gebäude hat ihre eigene Logik; um zu begreifen, wie man sich auf den Treppen fühlt, muß man sie benutzen (...) Und die Einladung, sich im Inneren zu bewegen, erzeugt wiederum ein komplizierteres Bild (...). In diesem Bild tritt die Zeit in Erscheinung, die Bewegungs-Zeit. Indem es die Bewegungen des Bewohners lenkt, scheint dieses Bürogebäude eine Geschichte zu erzählen, die so komplex ist wie ein moderner Roman."[30]

Seltsam, daß Sennett das Bürohaus mit einem modernen Roman vergleicht und nicht mit einem Film der Moderne, der die Bewegungs-Zeit noch viel besser erfahrbar machen könnte. Offensichtlich spielt hier jene Skepsis eine Rolle, die die Erzeugnisse der Filmproduktion für durchwegs antimodern hält. *Modern* bedeutet im Zusammenhang mit dem Bürobau von Gropius/Meyer, daß die Erkenntnisse der modernen Physik im Bau aufgehoben sind. (Der Raum ist nicht absolut als statische, ausgedehnte Einheit erfahrbar, sondern nur relativ von einem in Bewegung

befindlichen Punkt aus.) Daraus leitet sich das Bestreben ab, den modernen Bau selbst als lebendigen Organismus zu konzipieren. Der Bau gleicht die Gegensätze von Innen und Außen aus und macht beide gleichzeitig sichtbar. Die Komplexität seiner Konstruktion kann nur mehr im direkten Durchgang gelesen werden, es gibt kein einheitliches Prinzip mehr, keine vorgängige Logik, welche die Räume zu einer Gesamtschau verbindet.

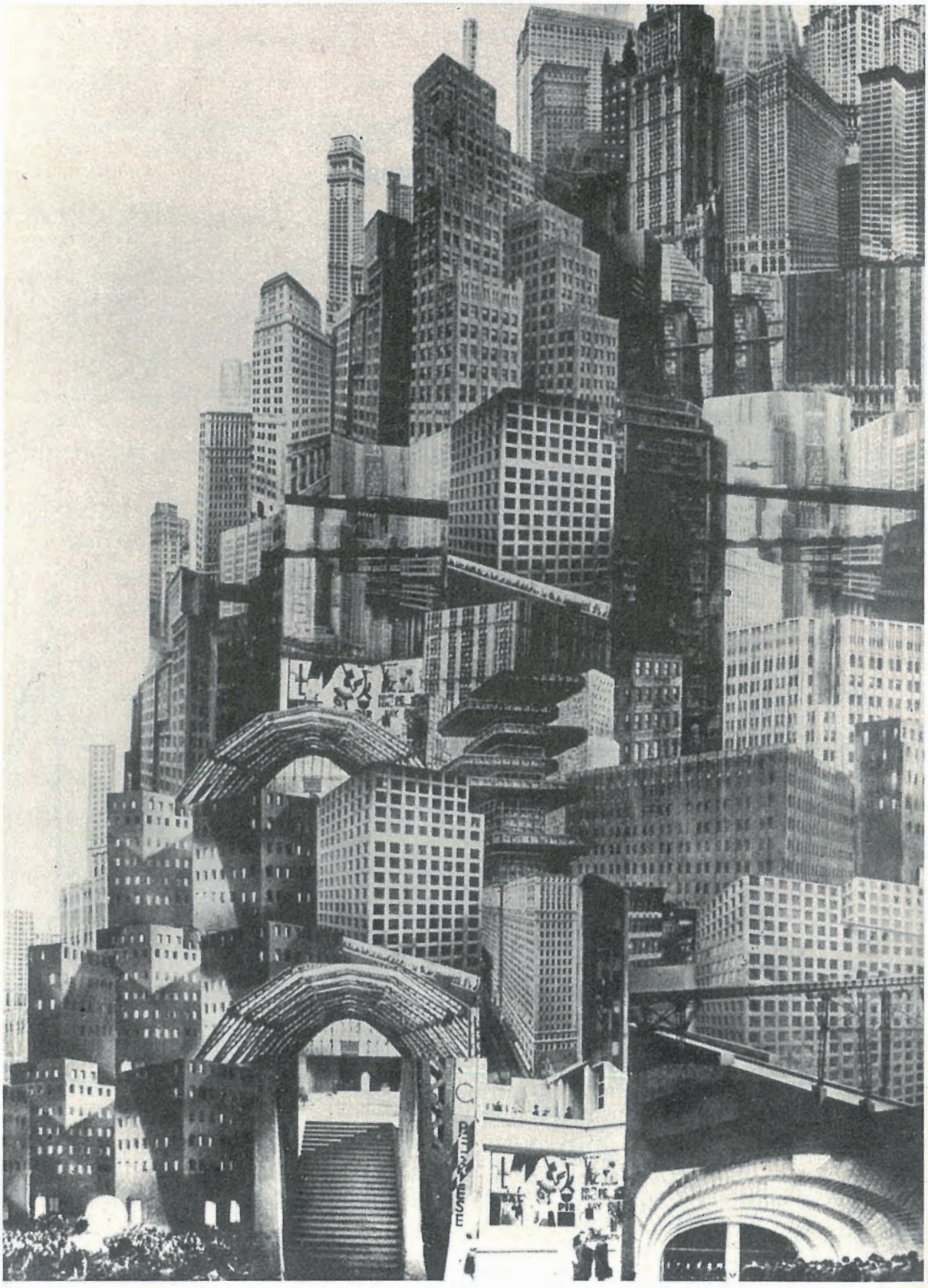
Gilles Deleuze hat diesen Vorgang für den Film in der Unterscheidung von pragmatischer und nicht-pragmatischer oder dysfunktionaler Verkettung beschrieben.[11] Pragmatische Verkettung meint die Bewegung auf ein Ziel hin, nach dessen Erreichung sich die Bewegung als logische Verkettung offenbart („Bewegungsbild", „indirekte Repräsentation der Zeit"). Nicht-pragmatische oder dysfunktionale Verkettung meint die Unterbrechung dieser logischen Bewegung und die Wiederverkettung über die Bezugnahme auf ein ungleichzeitiges Außen („Zeitbild", „direkte Präsentation der Zeit"). Wir könnten, Deleuze folgend, demnach im Zeitbild ein Kriterium für die Modernität eines Filmes finden, das diesen auf dieselbe Stufe mit einem Bau der Moderne stellt. Beide können nicht mehr auf einen Blick eingesehen werden. Aber auch der Durchgang beziehungsweise das wiederholte Betrachten schließen sich nicht mehr zu einer einheitlichen Perspektive zusammen. Mehr noch: Jeder einzelne Durchgang ist von einer essentiellen Singularität gekennzeichnet, so daß die Wiederholung nicht auf die Sicherheit des Gleichen, sondern – jedesmal von neuem – an ihre eigenen Grenzen stößt.

Die Frage bleibt, wie denn nun der filmische Raum durch die architektonischen Elemente des Bildbaus hindurch erzeugt wird. Der Rahmen, den die Kamera festlegt, die Verkettungen, die unterschiedliche Einzelansichten zu einem Raum zusammenfügen (und wir wissen, wie unterschiedlich diese Ansichten sein können!), die Architektur der Bauten im Bild, sie alle zusammen setzen den filmischen Raum einer verortenden Lektüre aus, die den Raum als solchen zum Verschwinden bringt. Folgt daraus nicht, daß die architektonischen Elemente des filmischen Bildbaus nur Hilfsbestimmungen sein können, die am Wirklichen des Raumes vorbeizielen, aus dem simplen Grund, weil sie immer schon am Wege ihrer Bestimmung zu einem Ort zurückführen, also Ortsbestimmungen sind und keine Raumbestimmungen? Und verortet nicht auch die Vorgängigkeit der Abgrenzung von Innen- und Außenraum bei der Projektion eines Filmes diesen bereits? Gibt es demnach gar keinen filmischen Raum?

Ein Hinweis von Laotse hilft hier weiter: „Das eigentlich Wirkliche des Raumes

sind nicht die Wände, es ist vielmehr die Leere, die sie umschließen."[32] Eine Leere, eine Lücke zwischen den Dingen, etwas, das sich unserer verortenden Aufmerksamkeit ständig entzieht und trotzdem nicht nichts ist, das ist der Raum. Die Architektur, jene *erste Schrift*, die sich dem Raum unterscheidend einschreibt, bestimmt unsere Raumerfahrung, sei es im gebauten oder im filmischen Raum. Man könnte sie als Praxis der Grenzziehung bestimmen, als ordnende Absicht, die entweder den Raum lückenlos den Funktionen des Baus unterwirft oder die umgekehrt im Bau jene Lücken ohne bestimmte Funktion offenläßt, die den Raum als Leere dazwischen zur Sprache kommen läßt. Zugegeben, es mag unmöglich sein, eine Lücke für den Raum offenzuhalten, die ja dann schon wieder von der Funktion des Offenhaltens besetzt wäre. „Und doch ist diese Unmöglichkeit gerade nicht die Verneinung des Möglichen, sondern dessen Eröffnung."[33] Die Architektur des filmischen Raumes ersteht aus dem unterscheidenden und ordnenden Zusammenwirken aller Elemente des Bildbaus. Sie hört dort auf, Architektur zu sein, wo sie – zur *letzten Schrift* geworden – das lückenlose Funktionieren ihres Baus besiegelt. Tatsächlich ist dieser Fall nur schwer denkbar, schließt er doch den Zu-Fall aus. Ansonsten aber könnte man die Architektur des filmischen Raumes als jene erste und vorläufige Ordnung betrachten, die der Möglichkeit ihres Andersseins gegenüber einladend offensteht. In dieser Arbeit des Öffnens und Offenhaltens ist die Bedeutung der Moderne aufgehoben.

Helmut Weihsmann: „Cinetecture. Zum Verhältnis von Film und Architektur“, PVS Verleger, Wien 1995, S.54 - 57



BERLIN – DIE SINFONIE EINER GROSSSTADT (1927); PLAKATENTWURF VON UMBO

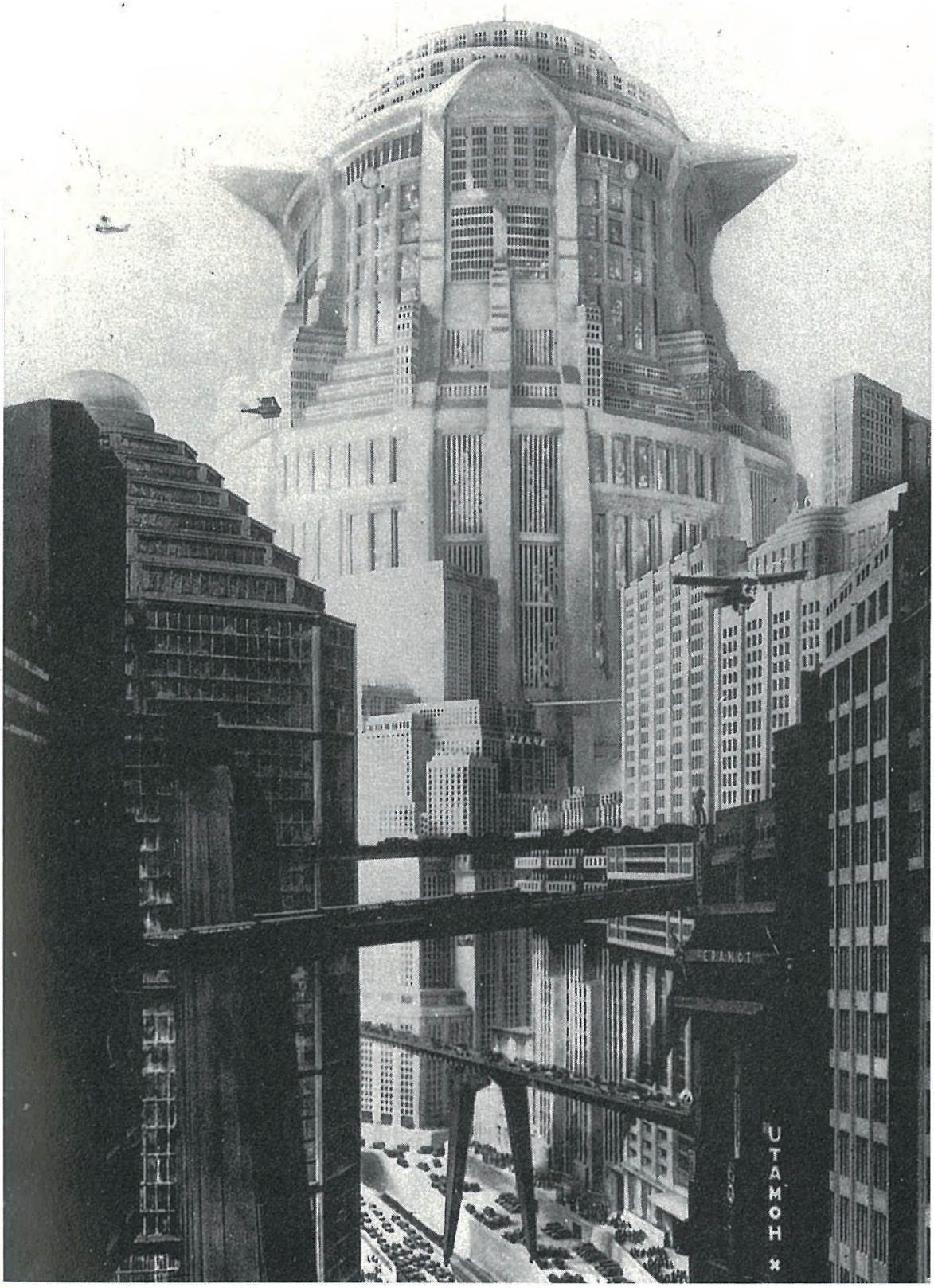
I.

Eine Wahlverwandtschaft zwischen Architektur und Film, zwischen Moderne und Kino gibt es, doch seltsamerweise wurden diese engen Zusammenhänge in der Architektur- oder auch Raumkunsttheorie bislang kaum beachtet. Ungeachtet der Tatsache, daß der Film einen vitalen und phänomenalen Aufstieg erlebte, drang er kaum in Bereiche der tradierten Architektur-, Raum- und Stadtforschung ein. Obgleich die Geburtsstunde des Films mit der Entstehung der bis heute nachwirkenden architektonischen und kunstwissenschaftlichen Theorien über die moderne Stadt zusammenfiel, spielte das neue Medium kaum eine Rolle in der Architekturtheorie. Dies ist insofern verwunderlich und umso erstaunlicher, als der Film Theorie und Praxis anderer Kunstgattungen nachhaltig beeinflußte.

Für den Film ist die Architektur sehr wohl ein notwendiges Element. Ein Film ohne Raumwirkung ist schlicht unvorstellbar: Diese kann sich ohne nachdrückliche Betonung in den räumlichen, formalen und sinnlichen Qualitäten eines Sets oder Hintergrundes manifestieren oder als „tragendes" Handlungselement fungieren, wie im Falle des einzigartigen „Architekturfilms" METROPOLIS (1925) von Fritz Lang.

Mit der Fotografie und später mit dem Film eröffnete sich für die moderne Architektur eine völlig andere Rezeptionsweise von Raum. Blieben die Zeichnung, das Architekturmodell oder das Diorama in Körperlichkeit und Raumauffassung weitgehend an ein statisches Seh-Modell gebunden, so begann der Film den Raum dynamisch zu erschließen. Mit der Filmkamera kam das Auge in einen ganz neuen Genuß, den der Bewegung im Raum. Der Film vermag „die Zeit zu verräumlichen", wie es Erwin Panofsky einmal formuliert hat.[1] Im Film konnte man Ereignisabläufe in ganz neuer Weise räumlich und zeitlich konzipieren.

Die Dynamik des filmischen Ausdrucks und Eindrucks, das prozeßhafte Erkennen, Ermessen und Erkunden des Bild- und Film-Raums beruht auf der fortwährenden Verarbeitung unzähliger Bilder und Bildinformationen, weshalb einprägsame Raumwirkungen im Film oft nicht nur aus Einzelbildern bestehen, sondern aus einem Mosaik von Einstellungen und Sequenzen. Zudem kreiert die Filmtechnik multiple Perspektiven – adäquat dem Charakter der Geschwindigkeit und Plastizität moderner Raumschöpfungen und Stadtbilder. (Nicht zufällig wurde die Metropole – mit ihren permanenten und chaotischen Bewegungen – vor allem in den 20er Jahren zum beliebten Gegenstand filmessayistischer Erkundungen.)
Neue Formen des Verkehrs und städtebaulich-technische Erscheinungsformen



METROPOLIS (1925)

(Lichtreklame, Wolkenkratzer etc.) haben gewiß neue Sichtweisen provoziert; die frühen Filmer reagierten prompt darauf: In einigen Filmen aus der Frühzeit des Kinos findet man Genre- und Wunschbilder der dynamischen Großstadt. Die Faszination, die vorbeirauschende Automobile, blinkende Lichtreklamen, ein Panorama, vom Plateau eines Hochhauses aus gefilmt, oder ein Rundblick vom Eiffelturm auf diese Filmemacher ausübten, findet sich in der Stadtarchitektur des frühen Stummfilms wieder. Die authentischen, bewegten Bilder entsprachen dem neuen Geist der Moderne – viel mehr als die muffigen viktorianischen Theaterkulissen oder die schwülstig-monumentalen Genre-Malereien des Späthistorismus.

Die Erfahrung filmischer Wahrnehmung und die der Industrialisierung und Urbanisierung sind die zentralen Motive der Moderne; von der Erfindung der technisch reproduzierenden Medien wird auch die Architektur erfaßt. Das einstmals kognitive, kontemplative Erleben von Architektur wandelte sich zur Betrachtung in der Zweidimensionalität abstrahierter Architekturformen. Die Aufhebung der Baukunst in den Medien Fotografie, Film und Presse bewirkte ein „Verschwinden der Architektur" und läßt sich nur im Kontext eines grundlegenden Denkwandels in der Moderne deuten.

Architektur im Film ist eingebunden in das komplexe Zusammenspiel zwischen Form, Bedeutung und Symbol, das den psychologischen und ästhetischen Rahmen der Interpretation bildet. Filmische Raumgestaltungen geben Aufschluß über Raum- und Formfantasien, sie können offenbaren, was dem Betrachter prima vista verborgen blieb oder ohne den Kino-Apparat verborgen bliebe. Der Film besitzt die unübertreffliche Gabe, das zu erfassen, was man das „Optisch-Unbewußte" (Benjamin) einer Formgestalt nennen könnte. Film kann ein Instrument sein, um Architektur zu lesen. Eine Hoffnung barg das Kino für die modernen Architekten, die Hoffnung, ihre Architektur zum „Sprechen", wenn nicht sogar zum „Singen" zu bringen. Paul Valéry läßt seinen Eupalinos sagen: „Sag mir – da du so empfänglich bist für die Wirkungen der Architektur –, hast du nicht beobachtet, wenn du dich in dieser Stadt ergingst, daß unter den Bauwerken, die sie ausmachen, einige ‚stumm' sind; andere ‚reden'; und noch andere schließlich, und das sind die seltenen, ‚singen' sogar?"[2]

1 Panofsky, Erwin: Stil und Stoff im Film (1934). In: Filmkritik II, Juni 1967, München, S. 345.

2 Valéry, Paul: Eupalinos oder der Architekt. Frankfurt a. Main 1974, S. 80.

Giuliana Bruno: „Inhabitation", Atlas of Emotion, New York 2002, S.65 - 66

INHABITATION

This experiential dimension—a sense of "closeness"—was recognized by Walter Benjamin when he related cinema's new mode of spectatorship to the way we respond to buildings. In his view, the spectatorial practice established by architecture is based on collective use and habit: "The distracted mass absorbs the work of art. This is most obvious with regard to buildings. Architecture has always represented the prototype of a work of art the reception of which is consummated."[37] An heir to this practice, film continues the architectural *habitus*. It makes a custom of constructing sites and building sets of dwelling and motion. It has a habit of consuming space—space that is both used and appropriated. Being at the same time a space of consumption and a consumption of space, it is a user's space. One lives a film as one lives the space that one inhabits: as an everyday passage, tangibly.

The inhabitation of space is achieved by tactile appropriation, and architecture and film are bound by this process. As Benjamin put it: "Buildings are appropriated . . . by touch and sight. . . . Tactile appropriation is accomplished . . . by habit. . . . This mode of appropriation developed with reference to architecture . . . today [is] in the film."[38] Perceived by way of habit and tactility, cinema and architecture are both matters of touch. The haptic path of these two spatial practices touches the physical realm; their kinetic affair is a carnal one. In their fictional architectonics, there is a palpable link between space and desire: space unleashes desire.

The *habitus* is the absorption of imaging. In this domain, one both absorbs and is absorbed by moving images—tales of inhabitation. The absorption of the subject/object into the narrative of space thus involves a series of embodied transformations, for architecture and film are sites of "consumption," loci of the ingestion of lived space. Providing space for living and sites for biography, they are constantly reinvented by stories of the flesh; as apparatuses *à vivre*, they house the erotic materiality of tactile interactions—the very terrain of intersubjectivity. Their geometry is the connection between public sites and private spaces: doors that create a passage between interior and exterior, windows that open this passage for exploration. As moving views, the spatial perimeters of film and architecture always stretch by way of incorporation. Appropriated in this way, they expand through emotional lodgings and traversals. Fantasies of habit, habitat, and habitation, they map the narrativization of liminal space.

Giuliana Bruno: „Filmic Architectural Fashions", Atlas of Emotion, New York 2002, S.92 - 95

FILMIC ARCHITECTURAL FASHIONS

With respect to the critical project of relating space, mobility, and gender to the moving image, the writings of the German architect Bruno Taut prove particularly illuminating, for they resonate with filmic discourse. Taut, as the film scholar Mikhaïl Iampolski remarks, had worked in the cinema, writing two film projects in 1920.[58] Using imagistic flow and cosmic light traveling through glass landscapes, these film scripts reinvented the poetics of the travelogue, played out on a cinematic-architectural mirror screen of emotive movements. If Taut's architecture, as Mark Wigley shows, played a crucial role in "the fashioning of modern architecture," it was also important in the fashioning of gender on the filmic-architectural screen.[59] In his 1924 book *Die Neue Wohnung: Die Frau als Schöpferin*" (The New Dwelling: Woman as Creator), Taut asserts that it is a woman's way of inhabiting domestic space that creates and modifies architecture.[60] Her reception of space has an active role in its construction. From this perspective, the architect addresses the evolution of architecture and the shape of his own work. Thinking of the issue representationally, he compares architectural drawings to painterly renderings of interiors, intertwining the history of art with that of architecture.

The impact of women's reception of architecture on the making of space goes back in history, where 'ladies' traditionally played a role in the shaping of the house. It was the Marquise de Rambouillet who introduced the private sleeping room in the seventeenth century. The Duchess of Burgundy promoted informal fashions. And one must not forget Jeanne-Antoinette Poisson, Madame de Pompadour, who ruled on fashion and architecture and, building and renovating a half-dozen houses, "promoted a general fashion for interior decoration that facilitated and accelerated 'modern' ideas such as privacy, intimacy, and comfort."[61] The eighteenth century saw the definite establishment of upper-class women in "fashioning" space. Most prominent at the time of cinema's invention was Edith Wharton, a writer who fashioned the house as an affirmative space for women and wrote books on architecture and gardening. She also co-wrote *The Decoration of Houses* and practiced the art of interior design, conceiving the house as a mental space, stressing the creative expression of women in the design of drawing rooms, and, overall, giving space to women's place.[62]

To consider the input of the *grande dame* and the modern woman in the construction of private spaces opens the door to understanding the creative input of female reception in modern architecture. Here, Taut makes an important contribution when he points out that architecture is made not only in the act of designing or commissioning it, but also by way of using it. Speaking of women's use of architectural space as an active function and recognizing imaging—that is, spectatorship—as a participant in the architectural enterprise, Taut touches on the birth of the

female "public." His architectural study programmatically addresses the new fashioning of female subjectivity as a public.

Acknowledging women's work in the house and their role as shapers of space, Taut speaks of mobilizing the environment. He designs a "mobile" home, one in which all trajectories are streamlined and rationalized to release women from domestic chores. Carefully outlining all movements that take place in the house, Taut works at making the new home the equivalent of fast, modern travel. This equation between house and travel is literally rendered. Taut actually sketches it, drawing all kinds of in-house journeys into his plans as he maps a new home for the new woman as a "transformative" object. In Taut's view, modern architecture actually becomes a means of transportation.

As a transitive prosthesis, this mobilized architecture is equated to another wearable art of the everyday: fashion. Speaking of the ideal form of habitation, Taut compares the house to a piece of clothing, quite literally calling it a woman's "dress." Does his scene expose the same conflation on which *Craig's Wife* rests: the "suiting" of house to woman? Actually, in a less arresting conflation, the architect's "house dress" turns out to be a means of *transito*:

[Designing] the ideal house . . . we must attain an organism that is the perfect dress, one that is to correspond to the human being in her most fertile qualities. In this respect, the house is similar to clothing and, at a certain level, is its very extension. Fertility and human creativity reside, now as ever, in transforming things. Today, we find visible signs of these changes in all those phenomena that until recently did not even exist, that is, the industrial creations. They have already transformed our everyday life, and they will transform the house. This is evident if we observe the means of transportation, that is, cars, airplanes, motor boats, ocean liners, trains, and if we fully comprehend the extent of revolutionary inventions whose possession has become indispensable to us: things like the telegraph, the telephone, the radio message, electricity, all the applications of the motor, to which we must recently add the increased manipulation of water and wind, and the stove made according to new principles of warming up food.[63]

In this modern physiognomy of architecture, the house travels (domestic). The modern home is fashioned as a haptic dwelling-place. Considered from our perspective, this mobile home resembles a movie house: it is a home of mechanical organisms and a means of transportation. It is not only a moving entity but a removable one, for such is the quality of the clothing to which it is compared. Furthermore, this house—a woman's dress, which corresponds to her way of living her body—is equipped with epidermic qualities. It shows its wear. It wears its history. As such a haptically moving site, this (movie) house is a special dress: its fabric is a filmic fabrication.

Although Taut himself did not make the connection between the house and the movie house, and did not even mention the cinema among the means of transport and communication that he equates with new forms of domesticity, his very cinematic language triggers our comparison. Moreover, the moving image *suits* his model. Taut's argument easily extends from the house to the movie house, for it touches on new ways of fashioning space and new sites of mobility. A haptic component binds architecture to film. A new territorial "fashion" was taking place in both spaces of modernity, one that was changing socio-sexual roles. The female public of the (movie) house was indeed fashioning new forms of mobile intersubjectivity.

Anthony Vidler: „Die Explosion des Raums: Architektur und das filmische Imaginäre“, München 1996, S.13 - 15

Anthony Vidler

Die Explosion des Raums: Architektur und das filmische Imaginäre

»Ich bin Kino-Auge. Ich bin ein Baumeister. Ich habe dich, heute von mir geschaffen, in die wunderbarste, bis zu diesem Augenblick nicht existierende und ebenfalls von mir geschaffene Kammer gesetzt. Diese Kammer hat zwölf Wände, die ich in verschiedenen Teilen der Welt aufgenommen habe. Indem ich die Aufnahmen der Wände und der Details untereinander verbunden habe, ist es mir gelungen auf den Intervallen fehlerlos eine Kino-Phrase zu konstruieren, die nichts anderes als diese Kammer ist.«
(Dsiga Wertow, 1923[1])

Abb. 1 *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Robert Wiene; Deutschland, 1920)

[...]

Gleichwohl ist eine allzu simple Verknüpfung von Architektur und Film seit jeher in der Theorie wie in der Praxis problematisch. Einerseits war offensichtlich der Film – das moderne Medium schlechthin – immer wieder Gegenstand des Neides und sogar der Nachahmung für statischere Künste, wenn es darum ging, Effekte oder Formen der Bewegung und der wechselseitigen Durchdringung von Raum und Zeit hervorzubringen. Die Malerei seit Duchamps *Akt, eine Treppe herabsteigend*, die Prosaliteratur seit Virginia Woolfs *Mrs. Dalloway*, die Poesie seit Marinettis *paroles en liberté*, die Architektur von Sant'Elia bis Le Corbusier – alle haben Bewegung und den Einbruch der Zeit in den Raum nachzuempfinden versucht, und die Montage oder das ihr entsprechende Mittel spielte, seitdem sie in primitiver Form in Verbindung mit der seriellen Photographie erstmals auf dem Plan erschien, in sämtlichen Künsten eine vorrangige Rolle. Andererseits sah sich der Film infolge der Verwurzelung der Moderne in der Aufklärung wie die anderen Künste genötigt, sich im Sinne Gotthold Ephraim Lessings in seiner ihm eigentümlichen Auffassungsweise theoretisch klar abzugrenzen – wobei sich diese Abgrenzung eben daran festmachte, daß sich jede Ausdrucksform, gleich Lessings Poesie und Malerei, in jeweils unterschiedlichem Grad zur Darstellung von Zeit *oder* Raum eignet. Folglich konnten die Beziehungen zwischen den Künsten weiterhin nicht ohne genaue Bestimmung ihres jeweiligen Wesenskerns begriffen werden – trotz der synkretistischen und synästhetischen Bestrebungen seitens avantgardistischer Gruppen vom Dada bis hin zum Esprit Nouveau. Als seien die Künste ebensoviele Nationen, romantisch verwurzelt in Erde und Rasse und mit jeweils spezifischen Eigentümlichkeiten ausgestattet, die es zu behaupten gelte, ehe man daran gehen könne, irgendwelche Verträge auszuhandeln. Dabei hat die Architektur seit jeher die privilegierteste und zugleich schwierigste Beziehung zum Film. Als offenkundigem Rollenvorbild für räumliche Experimente ist dem Film seinerseits ein schädlicher Einfluß auf die architektonische Formensprache nachgesagt worden.

Als Le Corbusier 1933 eine Filmästhetik forderte, die den »Geist der Wahrheit« verkörpere, bekräftigte er lediglich die Sichtweise vieler Architekten schon in den zwanziger Jahren und neuerdings wieder in den Achtzigern, wonach die Architektur und der Film zwei sich zwar gegenseitig inspirierende, aber getrennte Bereiche darstellten. Während er sich einerseits dazu bekannte, daß in seinen architektonischen Dimensionen der Proportion und Ordnung im Grunde »alles Architektur ist«, beschwor Le Corbusier andererseits den besonderen Charakter des Films, der »von nun an seinen eigenen Platz einnimmt [...] und zu einer Kunstform sui generis, einer neuen Gattung neben der Plastik, der Literatur, der Musik und dem Drama avanciert«.[2] In unserem Zusammenhang interessieren Diskurse über das Wesen der ›Architektur im Film‹, der ›Filmarchi-

tektur‹ oder der Filmtheorie innerhalb der Architekturtheorie, weniger um in einer Art Neuauflage des *Laokoon* wieder strenge Grenzen zwischen den technologischen Künsten zu ziehen, als vielmehr im Hinblick auf Ansatzpunkte zur Interpretation für Projekte, die zunehmend im halluzinatorischen Reich eines filmischen Imaginären gefangen zu sein scheinen – irgendwo im problematischen Bereich des vierdimensionalen Raums.

Die plastische Filmkunst

Die offenkundige Rolle der Architektur bei der Gestaltung von Filmbauten (sowie die nur allzu bereitwillige Mitwirkung von Architekten bei diesem Unternehmen) und die ebenso unverkennbare Fähigkeit des Films, mit Hilfe von Licht und Schatten, Maßstab und Bewegung seine eigene Architektur zu ›bauen‹, gestatteten schon von Anbeginn ein Ineinandergreifen dieser beiden ›Raumkünste‹. Jedenfalls bestanden bei vielen modernen Filmschaffenden kaum Zweifel an den architektonischen Eigenschaften des Films. Von George Méliès' akribischer Beschreibung des richtigen räumlichen Aufbaus eines Studios aus dem Jahr 1907 bis hin zur neuerlichen Bekräftigung des Films als ›Raumkunst‹ rund 40 Jahre später bei Eric Rohmer galt die architektonische Metapher, wenn nicht sogar deren konkrete Materialisierung, als unabdingbar für die filmische Imagination.[3] Ebenso hatten Architekten wie Hans Poelzig, der zusammen mit seiner Frau, der Bildhauerin Marlene Poelzig, die Filmbauten für Paul Wegeners *Der Golem, wie er in die Welt kam* (Abb. 2; S. 66 ff.) schuf, und Andrej Andrejew, der die Szenenbilder für Robert Wienes *Raskolnikow* (1923) entwarf, keinerlei Bedenken, in gleicher Weise mit Filmregisseuren zusammenzuarbeiten, wie sie dies zuvor mit Theaterregisseuren getan hatten.[4] »Es läßt sich nicht abstreiten«, so stellte der Architekt Robert Mallet-Stevens 1925 fest, »daß vom Film ein merklicher Einfluß auf die moderne Architektur ausgeht; umgekehrt bringt die moderne Architektur ihre künstlerische Seite in den Film ein. Die moderne Architektur ist nicht nur dem Szenenbild (›décor‹) von Nutzen, sondern drückt auch der Inszenierung (›mise-en-scène‹) ihren Stempel auf, sie bricht aus ihrem Rahmen aus; die Architektur ›spielt‹.«[5] Natürlich bot die Filmkunst Regisseuren, die (wie Sergej Eisenstein) ursprünglich als Architekten ausgebildet worden waren, die Möglichkeit, eine neue, von den materiellen Fesseln der Schwerkraft und des Alltagslebens befreite Architektur der Zeit und des Raums zu entwickeln. Aus dieser Verschränkung der beiden Künste heraus entstand eine Theorie, wonach auf der einen Seite die Architektur der grundlegende Rahmen der filmischen Praxis, die unentbehrliche reale und zugleich ideale Matrix des filmischen Imaginären und auf der anderen der Film die moderne Raumkunst par excellence – eine Vision der Verschmelzung von Raum und Zeit – darstellte. Die Möglichkeiten des Films, diesen neuen Bereich, nach Siegfried Giedion der Ausgangspunkt der modernen Architekturästhetik, zu erforschen, wurden schon früh erkannt. Abel Gance verlieh bereits 1912 der Hoffnung auf eine neue »sechste Kunst« Ausdruck, die für »die großartige Synthese der Dynamik von Raum und Zeit« sorgen würde.[6] Es war jedoch der von Fernand Léger beeinflußte Kunsthistoriker Elie Faure, der als erster mit dem Begriff »cinéplastique« eine Bezeichnung für die Filmästhetik prägte, die beide Dimensionen in sich vereinte. »Der Film«, so schrieb er 1922, »ist in erster Linie Plastik. Er verkörpert gewissermaßen eine Architektur in Bewegung, die in ständigem Einklang, in einem dynamisch erarbeiteten Gleichgewicht mit dem Schauplatz und den Landschaften sein sollte, in denen sie ersteht und wieder untergeht.«[7] Nach Faure stellt die »plastische« Kunst »Form im Ruhezustand und in Bewegung« dar, verbindet die Bildhauerei, die Zeichnung, die Malerei und insbesondere den Tanz, fand aber ihren vielleicht höchsten Ausdruck im Film.[8] Denn »der Film bezieht die Zeit in den Raum ein. Ja mehr noch: die Zeit wird auf diese Weise im Grunde zu einer Dimension des Raums.«[9] Mit Hilfe des Films wurde, so Faure, die Zeit zu einem veritablen Instrument des Raums, »der vor unseren Augen unablässig seine aufeinanderfolgenden Volumina entrollt, die uns in Dimensionen wiedergegeben werden, welche es uns erlauben, seine flächen- und tiefenmäßige Ausdehnung zu erfassen.«[10] Die dabei entdeckten »bisher ungekannten plastischen Freuden« würden schließlich die Entstehung eines neuartigen architektonischen Raums ähnlich dem imaginären Raum »innerhalb der Wände des Gehirns« nach sich ziehen: »Mit der Einbeziehung des Begriffs der Dauer als eines konstitutiven Elements in den Begriff des Raums wird für uns ohne weiteres eine blühende Kunst der ›cinéplastique‹ vorstellbar, die nichts anderes als eine ideale Architektur wäre, aus der die ›cinémimique‹ [das filmisch nachahmende Moment] [...] verschwinden wird, weil nur ein großer Künstler Bauten errichten könnte, die sich unablässig selbst erschaffen, in sich zusammenfallen und sich von neuem selbst erschaffen, und zwar im Zuge unmerklicher Übergänge des Tons und der Modellierung, die ihrerseits in jedem Augenblick Architektur sein werden, ohne daß wir in der Lage sind, das Tausendstel einer Sekunde zu erfassen, in dem sich der Übergang ereignet«.[11]

Eine solche Kunst, so prophezeite Faure, würde die Welt auf eine neue Zivilisationsstufe heben, auf der, basierend auf der äußeren Erscheinungsform beweglicher industrieller Konstruktionen wie Schiffe, Eisenbahnen, Automobile und Flugzeuge mitsamt deren festen Anlagen wie Häfen und Bahnhöfen, die Architektur die wichtigste Ausdrucksform wäre. Der Film würde dann als eine Art privilegiertes »geistiges Ornament« dieser Maschinenkultur fungieren, als »die nützlichste gesellschaftliche Unterhaltungsform zur Schaffung von Zuversicht, Harmonie und Zusammenhalt in der breiten Masse«.[12]

Abb. 2 *Der Golem, wie er in die Welt kam* (Paul Wegener; Deutschland, 1920)

Bruno Taut: „Künstlerisches Filmprogramm“, München 1996, S.183

Bruno Taut

Künstlerisches Filmprogramm

Die Leistungen des Films, welche man von ihm für die Kunst zu erwarten hat, lassen sich im wesentlichen in drei Gruppen teilen. Hierbei werden naturgemäß die Wirkungen der verschiedenen Gruppen ineinander greifen und sich ergänzen, insofern zum Beispiel, als auch der lehrhafte Film bei geschickter Darbietung immer einen künstlerischen Genuß bietet und andrerseits der Film als selbständige künstlerische Schöpfung auch lehrhaft wirkt.

Die drei Gruppen wären folgende:

1. Der allgemein anregende und die künstlerische Phantasie befruchtende Film.
2. Der lehrhafte Film zum Zwecke des kunstgewerblichen, allgemein künstlerischen und architektonischen Unterrichts.
3. Der Film als selbständiges Kunstwerk.

Erste Gruppe:
Hierzu wären Filme aus dem gesamten Gebiete der Naturwissenschaft, wie sie zum großen Teil bereits angefertigt sind, auszuwählen und herzustellen, und zwar nicht unter dem Gesichtspunkt des wissenschaftlichen und rein gegenständlichen Interesses, sondern unter dem der künstlerischen Schönheit der Naturformen, ihres Wachstums usw. und des Bildes.

Beispiele: Kristallbildungen im Eis, Schnee, Gesteinen usw. Wachstum der Pflanzen in den Keimen, Blättern und der ganzen Bäume. Zoologische Aufnahmen mit besonderer Betonung der Schönheit der Tierformen und ihrer Bewegungen. Verwendung des Zeitraffers.

Zweite Gruppe:
Aufnahmen von der Entstehung künstlerischer und guter handwerklicher Arbeiten. Es werden die Hände des guten Handwerkers gefilmt, während sie ein schönes Stück anfertigen.

Beispiele: Der Silberschmied, während er einen schönen Ring schmiedet, der Graveur bei seiner Arbeit, die Spitzenklöpplerin, der Glasmaler beim Malen und Verbleien usw. Man sieht die Stücke entstehen, sie werden herumgewendet usw., und dann wird neben sie ein Stück gehalten, welches die guten künstlerischen Formen nur imitiert und schlecht hergestellt ist. Der Unterschied zwischen einer echten und unechten Spitze, einer guten und schlechten Keramik, Schmiedearbeit und dgl. wird deutlich dabei hervortreten, mit dem Erfolg, daß der Betrachter zu der Überzeugung kommt, ein gutes Stück sei trotz höherer Anschaffungskosten im Grunde billiger als ein schlechtes (Werkbundarbeit). – Das gleiche Prinzip ist auf rein künstlerische Arbeiten anzuwenden: Holzschnitt, Linoleumschnitt, Steindruck usw.

Architektur: Aufnahmen von Gebäuden und Gebäudegruppen, indem man mit dem Apparat um sie herumgeht, sich ihnen nähert und Einzelheiten dabei größer zeigt, und schließlich hineingeht. Der Architekturstudierende wird dabei ebenso wie der Laie zu einer lebendigen Vorstellung von dem Wesen der Architektur kommen. Er wird sich von den bildmäßigen Vorstellungen, wie sie durch die bisherigen perspektivischen Zeichnungen gezüchtet sind, befreien und den Bau als einen einheitlichen Organismus begreifen lernen, wie er aus seinen Voraussetzungen der Zweckbestimmung, des Milieus u. dgl. herauswachsen mußte. Die Bedeutung der Details, der Einrichtungsstücke bis zu den Möbeln wird in ihren Gesamtzusammenhängen greifbar erkannt.

Beispiele: Aufnahme einer Siedlung, erst Wanderung durch die Straßen, dann Umgang um einzelne Häuser und schließlich Hineingehen in einzelne Wohnungen. – Ebenso Fabriken, im Betrieb aufgenommen, Schulen während der Benutzung, Bahnhöfe, Kirchen, Krematorien, Theater usw. Bei den Theatern Aufnahmen während der Aufführung vor und hinter den Kulissen, die zeigen würden, wie stark die Zusammenhänge zwischen der Architektur des Hauses und dem Drama sind. Ergänzung durch Schnittzeichnungen mit Bewegungsdarstellung. – Dasselbe Prinzip für ganze Städte: Danzig, Goslar usw., zunächst vom Flugzeug, dann Autofahrten in der Stadt, dann einzelne Gebäude wie vorher, kurz: eine vollständige Besichtigung. – Auch schlechte Beispiele, wie Mietskasernenviertel und Wohnungselend.

Tanz und Gymnastik: Aufnahmen von Tanzschulen mit Darstellung der Lehrmethode, Verwendung des Zeitraffers zur Prüfung der verschiedenen Methoden. Vergleichen der Aufnahmen von Tieren mit dem Zeitraffer wie in der ersten Gruppe.

Dritte Gruppe:
Das Filmkunstwerk.
a) Tanz mit Musik als Resultat der Tanz- und Gymnastikschule. Erweiterung als Filmpantomime. Wichtig für die künstlerische Beeinflussung des bisherigen Filmdramas, bei dem Sprechen und Schreiben stören, weil das Wort ein dem Film völlig fremdes Kunstmittel ist.
b) Pantomime ohne Figuren. Phantastische Kulissen in Bewegung. Architekturdrama und ähnliches (vergleiche mein Architekturschauspiel ›Der Weltbaumeister‹). Verbindung mit symphonischer Musik.
c) ›Das bewegliche Bild‹. Übertragung der abstrakten Malerei auf den Film in der Weise, daß ein Bild gezeigt wird, dessen Formen in ständiger Bewegung sind. Herstellung nach Zeichnungen von Künstlern, technisch ähnlich den bisherigen, meist läppischen Ulk-Bewegungszeichnungen, wie sie die Kinos zeigen.
d) Das Kaleidoskop. Aufnahmen direkt aus der Kaleidoskophülse. Der Projektionsapparat zur unmittelbaren Vorführung des Kaleidoskops hat wohl den Vorzug, daß er die Farben treu wiedergibt, er ist aber teuer und bei Überschreiten einer bestimmten Größe des projizierten Bildes (1,20 m) unklar und verschwommen. Das Fehlen der Farbe müßte eventuell durch geschicktes Kolorieren ergänzt werden, was auch für b) und c) zu sagen ist. Es genügt aber auch das schwarzweiße Bild. Das Kaleidoskop kann, wenn die Hülsenfüllung von Künstlern vorgenommen wird, außerordentliche künstlerische Wirkungen auslösen (Glashaus auf der Kölner Werkbundausstellung 1914).

Das hohe Ufer, 2, 1920, S.86–88.

Bruno Taut (1880–1938) war eine zentrale Figur der deutschen Avantgarde in der Architektur vor und nach dem Ersten Weltkrieg.
Von 1919 bis 1921 gab er eine Zeitschrift mit dem Titel *Frühlicht* heraus und leitete die *Gläserne Kette*, einen Briefwechsel in einer Gruppe junger Architekten. Taut hatte beabsichtigt, sein oben erwähntes Architekturschauspiel ›Der Weltbaumeister‹ zu verfilmen und Kontakt zu Walter Reimann aufgenommen, einem der Architekten des Films *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Das Projekt wurde nicht verwirklicht, inspirierte aber andere Film-Szenarien von Tauts Freunden Wenzel Hablik und Hermann Finsterlin. In den zwanziger Jahren war Taut einer der führenden Architekten des sozialen Wohnungsbaus in Deutschland.

Marcel Bächtiger: „Endlose Repetition des Immergleichen“, Zürich 2019

Endlose Repetition des Immergleichen

Über das Erscheinen des Büros auf der Filmleinwand

Marcel Bächtiger

Der Film und das Bürohaus sind Zeitgenossen. Man kann dies anhand einiger Jahreszahlen belegen: Die berühmten Chronofotografie-Experimente, mit denen Eadweard Muybridge versuchte, die Bewegungsphasen eines galoppierenden Pferdes in aufeinanderfolgenden Momentaufnahmen festzuhalten, datieren auf die Jahre 1872 bis 1877, die Kombination von zwölf solcher Momentaufnahmen zu einer projizierten Kürzest-Sequenz von Bildern auf das Jahr 1880. Das sind jene Jahre, in welchen sich Chicago nach dem Grossbrand von 1871 neu erfindet und dabei zum Nährboden einer bislang unbekannten architektonischen Spezies wird: dem grossen, mehrgeschossigen, bald schon an den Wolken kratzenden Bürogebäude. 1888, als die Architekten Holabird & Roche mit dem Tacoma Building in Chicago eines der ersten Bürohochhäuser mit aussen ablesbarer Skelettkonstruktion realisieren, gelingen auf der anderen Seite des Atlantiks dem Erfinder Louis Le Prince die ersten längeren Bewegtbild-Aufzeichnungen der Welt. In seiner Werkstatt in Leeds hatte Prince nicht nur eine Filmkamera, sondern auch den Prototyp eines Projektors entwickelt, mit dem es ihm in absehbarer Zeit sicherlich gelungen wäre, einem grösseren Zuschauerkreis Filme vorzuführen – wäre der Erfinder nicht im selben Jahr auf geheimnisvolle Weise verschwunden. 1891, als sich die Chicagoer Schule mit dem Monadnock Buidling von Burnham & Root zu bisher ungesehener Radikalität aufschwingt, tüftelt tausend Kilometer weiter östlich W. K. L. Dickson, Chefingenieur bei Edison, an einem Guckkasten für die kurzen Filmstreifen, die aufzuzeichnen ihm wenige Monate vorher gelungen war. Louis Sullivans Artikel „The Tall Office Building Artistically Considered“ schliesslich – eine Apologie des neuen Gebäudetypus‘, in der sich auch die folgenreiche Formel „form follows function“ findet – erscheint im März 1896 im Lippincott‘s Magazine. Mit der einleitenden Feststellung, dass sich die Menschheit «mit etwas Neuem unter der Sonne» konfrontiert sehe, zielte Sullivan natürlich auf das Bürohochhaus, doch wäre die Beobachtung auch in einem anderen Bezugsrahmen richtig gewesen, denn nur gerade zehn Wochen zuvor, am 28. Dezember 1895, hatten die Gebrüder Lumière im Untergeschoss eines Pariser Grand Cafés zum ersten Mal ihren cinématographe in Betrieb genommen und Filme vor einem bezahlenden Publikum projiziert - ein Datum, das gemeinhin als Geburststunde des Kinos gilt. Hier war, wie der frühe französische Filmtheoretiker Jean Epstein staunend formulierte, „eine Kunst [entstanden], mit der niemand gerechnet hatte. Vollkommen neu.“

Alles blosser historischer Zufall? Man braucht nur den Fokus vom Kunstwert des Films auf seine wissenschaftlichen Grundlagen und den gesellschaftlichen Kontext zu verlagern, um auf einleuchtende Motive für die Zeitgenossenschaft von Film und Büro zu stossen. Die bewegten Bilder basierten auf dem schon länger bekannten optischen Phänomen der Nachbildwirkung, ihre tatsächliche Aufnahme und Wiedergabe aber stellten eine technisches Problem dar, dessen Lösung erst Ende des 19. Jahrhunderts möglich wurde. Der Durchbruch gelang mit einem komplizierten Greifermechanismus im Innern der Kamera, der den Transport des perforierten Filmstreifens an das blitzartige Öffnen und Schliessen des Objektivverschlusses koppelte, was wiederum die Belichtung von damals 16 Einzelbildern pro Sekunde und damit die Illusion von Bewegung ermöglichte. Der cinématographe war also erst einmal ein hochpräzises mechanisches, bald auch elektrifiziertes Gerät, er war eine dieser „vollkommen neuen, gewaltigen, revolutionären und die Gesellschaft revolutionierenden Maschinen“, von denen das neue Zeitalter, so Le Corbusier, „gebieterisch vorwärts gestossen“ wurde. Vor allem aber muss der cinématographe, wie der Filmwissenschaftler Thomas Elsaesser feststellt, demselben technischen Umkreis zugerechnet werden wie die Schreibmaschine oder das Telefon – jene Geräte also, ohne welche die moderne Büroarbeit genauso wenig denkbar wäre wie das moderne Bürohochhaus ohne Aufzug.

Film und Büro können so als zwei typische Symptome der anbrechenden Moderne des 20. Jahrhunderts angesehen werden: einer Moderne, welche die rohe Gewalt der Fabrikmaschinen im leisen Surren kleiner Geräte sublimierte; einer Moderne, welche den Menschen tagsüber in einem der unzähligen Büros platzierte und abends in einem der unzähligen Kinosessel; einer Moderne, in der die Arbeit je länger je weniger eine körperliche war, so wie auch die Bilder keine physische Präsenz mehr besassen, sondern als flüchtige Lichtprojektion auf Knopfdruck erschienen und wieder verschwanden. Mit dem Umzug des Films von den Jahrmarkstbuden in die gediegenen Kinopaläste der Grosssstädte war zudem ein Wechsel des Publikums einhergegangen: Hatte sich das frühe „Kino der Attraktionen“ vornehmlich an eine proletarische Zuschauerschaft von Fabrik- und Landarbeitern gerichtet, so strebten die Filmunternehmer der 1910er und 1920er Jahre eine Verbürgerlichung des Kinos an, die de facto auf eine Verkleinbürgerlichung hinauslief: Es waren die Angestelltenmassen aus den neuen Grossbüros, die das hauptsächliche Publikum des neuen Massenmediums Kino stellten.

Man könnte nun meinen, dass angesichts dieser vielfältigen Verbindungslinien zwischen dem neuen Medium „Film“ und der ebenso neuen Bauaufgabe „Bürohaus“ das Büro als architektonischer und sozialer Raum gleichsam einen prominenten Platz auf der Leinwand einnahm. Man wird aber im (zwangsläufig lückenhaften) Rückblick auf mittlerweile 120 Jahre Filmproduktion auch schnell feststellen, dass die „Leinwandpräsenz“ des Büros erstaunlich gering geblieben ist – zumindest im Verhältnis zur Zeit, die der durchschnittliche Kinozuschauer realiter an einem Schreib- oder Sitzungstisch verbringt. Der filmische Doppelgänger unserer Selbst, muss man konstatieren, flaniert lieber durch Städte und Pärke, fährt Auto und Eisenbahn oder segelt übers Meer, findet sich an fremden Gestaden wieder und streift durch Landschaften unbekannter Schönheit. Mit dem cineastischen Schauwert von Büro und Büroarbeit ist es da vergleichsweise nicht weit her, und unschwer lässt sich nachvollziehen, weshalb in den Traumfabriken der Filmindustrie das Produkt «Büro» nur auf einer Nebenlinie hergestellt wird. Dabei folgte der Film als Konsumgut des Massenzeitalters nichts anderem als der Nachfrage des Publikums: Wie Emilie Altenloh in ihrer hellsichtigen Soziologie des Kino bereits 1914 herausgearbeitet hatte, dürstete dieses „nach etwas, das anders ist als der Alltag, nach Stoffen, an denen die Phantasie sich berauschen kann.“ Der „immer weitergehenden

Schematisierung der Bureauarbeit“ stand als Ausgleich schon früh der Kinobesuch gegenüber, welcher die Angestelltenmassen jene Abenteuer erleben liess, die ihnen das Arbeitsleben vorenthielt.

Es ist vor diesem Hintergrund nur folgerichtig, dass das Büro seinen ersten grossen Leinwandauftritt in einem Film hatte, der 1928 unter dem Titel „The Crowd“ (deutscher Verleihtitel „Ein Mensch der Masse“) in die Kinos kam und der sich als expliziter Gegenentwurf zu den „Stoffen, an denen sich die Phantasie berauschen kann“ verstand. Der Regisseur King Vidor nämlich wollte nichts anderes als „das gewöhnliche Leben eines gewöhnlichen Menschen“ zeigen.“ Die filmische Repräsentation des absolut Gewöhnlichen (ein zur damaligen Zeit so ungewohntes wie waghalsiges Unterfangen, das dem Film prompt den Vorwurf einbrachte, „gar nichts zu erzählen“) musste dabei zwangsläufig auch die filmische Repräsentation des Büros nach sich ziehen – aus dem einfachen Grund, weil der ordinary man aus der amerikanischen Grossstadt, dem King Vidor ein Denkmal setzten wollte, einen Grossteil seiner Lebenszeit in eben diesem Raum verbrachte.

Den grössten Aufwand betrieb der ansonsten einem strikten Realismus verplichtete Film denn auch in der Inszenierung des Büros, einer ausgeklügelten, vom deutschen Film-Expressionismus inspirierten Montage von Real- und Modellaufnahmen, welche den Eindruck erweckte, die Kamera würde schwerelos durch den Raum schweben. Vidor filmte dabei zuerst das Equitable Building von Ernest R. Graham, ein aufsehenerregendes Hochhaus mitten in New York, das gut zehn Jahre vor den Dreharbeiten fertiggestellt worden war. Vom Sockel schwenkt die Kamera langsam nach oben, bis das Bild vollends vom abstrakten geometrischen Raster der Fassade ausgefüllt wird. An dieser Stelle blendet der Film auf ein identisches Architekturmodell über. Das Modell hatte man flach auf eine Studiobühne gelegt, so dass die Kamera horizontal darüber fahren konnte, beim Zuschauer aber die Illusion entstehen liess, der Fassade entlang vertikal in die Höhe zu fliegen. Hinter einem der Fenster war das Bild eines Innenraums montiert, welches wiederum der Perspektive auf einen Büroraum entsprach, für dessen Inszenierung Vidor eine ganze Studiohalle mit Schreibtischen hatte möblieren lassen. Eine weitere Überblendung führte nun vom Modell zurück zum Realraum, und so wie die Kamera vorher über eine ununterscheidbare Masse von Fenster gefahren war, bewegte sie sich nun über eine scheinbar endlose Zahl von Schreibtischen, um irgendwo auf die Hauptfigur des Films, einen unscheinbaren Angestellten mit Namen Johnny Sims zu stossen. Der Höhepunkt der illusionistischen Tricksequenz kam somit einer subtilen Desillusionierung gleich: Statt eines veritablen Filmhelden musste der Zuschauer als tragende Hauptfigur ein Spiegelbild seiner selbst entdecken, den „gewöhnlichen Menschen, konzentriert auf seine monotone Tätigkeit“.

Das Bild des Büroraums mit dem schachbrettartigen Muster von Schreibtischen besitzt einen eigentümlichen Zauber: hat man es einmal gesehen, vergisst man es nicht mehr. Dazu trägt sicherlich die formale Rigorosität bei, die akkurate Ordnung von Tischen, Gegenständen und Menschen, und das präzis gesetzte Licht, welches Möbel und Fussboden in ein grafisches Figur-Grund-Muster verwandeln. Offensichtlich spricht die Szene aber auch auf einer symbolischen Ebene zum Zuschauer. Was im Detail als reales Abbild eines Büros aus den 1920er Jahre gelten kann – die serielle Anordnung von identischen Einzeltischen findet sich in unzähligen Fotografien bezeugt –, verschwimmt in der filmischen Inszenierung mit dem Imaginären. Der Eindruck verdankt sich den unwirklichen Dimensionen des Raums, oder genauer: der offenen Kadrierung des Bilds, die keine Wände zeigt und damit das Büro gefühlsmässig ins Unendliche weiterwachsen lässt. Zusätzlich irritierend wirkt die Höhe des Raums und die völlige Absenz von Stützen, was zwar der Realität einer Studiohalle entspricht, in der vorgegaukelten Hochhausetage aber geradezu surreal wirkt.

Die endlose Repetition des Immergleichen macht aus dem gewöhnlichen Büro einen Raum, der symbolhaft für die Träume und Alpträume der neuen Zeit steht. Die Verheissungen von Moderne und Rationaliät sind darin ebenso enthalten wie die latente Angst vor der Auflösung des Selbst in der schieren Masse. So illustriert die Büro-Sequenz von „The Crowd“ (Abb. 1) nicht bloss meisterhaft das Thema des Films, sondern führt einem gleichzeitig vor Augen, dass dieses Thema weit über die Grenzen des Films hinausweist: Im phantastischen Realismus von Vidors Bildgestaltung wird das Verhältnis von Masse und Individuum als bestimmendes gesellschaftliches und politisches Phänomen, als existenzielle Frage des 20. Jahrhunderts sichtbar – und das Büro als deren gültiger räumlicher Ausdruck.

Enstprechend lässt sich auch Johnny Sims, die Hauptfigur von „The Crowd“, als filmische Personifikation eines im 20. Jahrhundert allgegenwärtigen Typus‘ begreifen: Hätte man nach einer soziologischen Beschreibung der Figur gesucht, hätte man sie beispielweise in der Studie „Die Angestellten“ des Soziologen und Filmtheoretikers Sigfried Kracauer gefunden, die dieser 1930 in Deutschland zu Papier brachte. Hätte man wiederum genauer wissen wollen, wie solche Angestellten ihre freien Wochenenden verbringen, hätte man einige mögliche Antworten im semi-dokumentarischen Stummfilm „Menschen am Sonntag“ gefunden, den ein Kollektiv junger Filmemacher zur gleichen Zeit in Berlin drehte. 1951 sorgte der Typus des kleinen Schreibtisch-Angestellten für Aufsehen, als er zum Forschungsobjekt von Charles Wright Mills‘ Bestseller „White Collar: The American Middle Classes“ wurde. 1960 schliesslich betrat er unter dem Namen C. C. Baxter erneut die Leinwand: Im Film „The Apartment“ nahm die titelgebende Wohnung der Hauptfigur zwar eine dramaturgisch wichtige Funktion ein, aber das Milieu, das portraitiert wurde, war das der Angestellten, und der Schauplatz, der dabei die Hauptrolle spielte, war das Grossraumbüro. Die elegant inszenierte Komödie stammte aus der Feder von Billy Wilder, einem österreichischen Emigranten, der damals auch bei „Menschen am Sonntag“ mitgewirkt hatte und unterdessen zu einem der erfolgreichsten Hollywood-Regisseur aufgestiegen war. Nicht ohne bittere Zwischentöne kommentiert

der Film den mühevollen Kampf des kleinen Mannes um einen Platz an der Sonne, was in diesem konkreten Fall hiess: den Aufstieg vom Grossraumbüro in die bequemen Ledersessel der holzfurnierten Einzelbüros in der Chefetage.

Als Filmemacher legte Wilder zeitlebens grossen Wert auf Story und Dialoge, blieb hingegen skeptisch gegenüber aufsehenerregenden Bildern und Montagen, weil diese den Zuschauer seiner Meinung nach zu stark von der Handlung ablenkten. Gleichwohl fehlte es Wilder nicht an einem Auge für einprägsame Einstellungen, was nicht nur der millionenfach kopierte Filmstill von Marilyn Monroe beweist, deren Rock von der Abluft der U-Bahn hochgeweht wird, sondern auch die Eröffnungsszene von „The Apartment“ (Abb. 2): Während wir die Hauptfigur C. C. Baxter aus dem Off erzählen hören, dass er im Hauptsitz der Versicherungsgesellschaft „Consolidated Life“ in New York arbeite, wo sage und schreibe 31‘259 Angestellte ihren Arbeitsplatz hätten, schwenkt die Kamera der Fassade des frisch erstellten Bürohochhauses 2 Broadway von Emery Roth & Sons entlang nach oben. Von der Aussenaufnahme blendet der Film über zu einer zentralsymmetrischen Innenaufnahme, die uns unzählige Bürotische zeigt, von denen ein jeder mit derselben Rechen- und derselben Schreibmaschine ausstaffiert ist. In streng parallelen Reihen organisiert, verliert sich das geometrische Muster von Tischen in der Tiefe des Raumes. C. C. Baxter, so erfahren wir, sitzt am Schreibtisch Nummer 861, Sektion W, 19. Stockwerk.

Die Sequenz, man ahnt es, war ein bewusstes Zitat des berühmt gewordenen Büros aus „The Crowd“. Anders als King Vidor erreichte Billy Wilder den Eindruck einer schwindelerregenden Raumtiefe nicht mit den Mitteln von Vogelperspektive und offener Kadrierung, sondern durch den Einsatz von Miniaturen: Bestanden die ersten zwanzig Tischreihen der fiktiven Sektion W des 19. Stockwerks noch aus echten Möbeln und echten Menschen, handelte es sich weiter hinten um perspektivisch kleiner werdende Modelle. Die räumliche Idee jedoch war diesselbe geblieben, und sie versinnbildlichte die Existenz des gemeinen Büro-Angestellten 1960 genauso treffsicher wie

schon drei Jahrzehnte zuvor. Bezeichnenderweise – und wie schon in Vidors „The Crowd" – war das Büro das einzige artifizielle Bühnenbild in einem Film, der ansonsten durchgehend authentisch gehalten und an Originalschauplätzen gedreht worden war. Offenbar, so muss man schliessen, war das Büro als Modus Vivendi war schon kurz nach seinem Erscheinen auf der Weltbühne so alltäglich und gewöhnlich geworden, dass es der surrealen Multiplizierung bedurfte, um dem Publikum seine aussergewöhnliche gesellschaftliche und kulturelle Bedeutung bildlich vor Augen zu führen.

Eine dritte filmische Inkarnation desselben Raums findet man dann 1962 in Orson Welles' Leinwandadaption von Franz Kafkas „Process" – einem Film, der von sich selber behauptet, der „Logik eines Alptraums" verpflichtet zu sein, und der auf einer Erzählung beruht, welche die Schrecken eines gottgleichen bürokratischen Apparats in bedrückende Sprachbilder bannte. Wenn C. C. Baxter ein Doppelgänger von Johnny Sims war, dann spiegelten sich nun beide wieder in der Figur von Josef K., jenem Bankangestellten, der bekanntlich eines Morgens verhaftet wurde, ohne dass er etwas Böses getan hätte. Dabei war das Büro, das in „The Trial" (Abb. 3) zu sehen war, ausnahmsweise nicht im Studio, sondern an einem realen Schauplatz gefilmt worden: Mit den riesigen Messehallen in Neu-Zagreb hatte die sozialistische Moderne nolens volens das passende Intérieur für Welles' düstere Kafka-Interpretation bereit gestellt. Den Reigen schliesst Jacques Tatis aseptische Stadtvision „Playtime" (1967) mit einer Variation desselben Themas. Das längst zur filmischen Ikone gewordene Bild mit den seriellen Bürozellen spielt zwar auf die mobilen Raumteiler an, die in der realen Welt des Büro-Designs gerade in Mode gekommen waren (das berühmte „Action Office" von Hermann Miller stammt aus derselben Zeit), es weist aber auch zweifellos auf den filmischen Urtyp des Büros zurück, wie er von King Vidor ein für alle Mal festgelegt worden war.

In diesem Urtyp bereits und einzig die Dystopie zu erkennen, die von Welles und Tati vier Jahrzehnte später ausformuliert wird, wäre freilich verfehlt. So wenig in der gebauten Wirklichkeit die Charakterisierung des Büros als eines Raums der «modernen Sklaverei» sich als zutreffend erwiesen hat, so

wenig ist im Reich des Spielfilms das Grossraumbüro zwangsläufig ein Synonym für Entfremdung, Anonymität oder die Einsamkeit in der Masse. Als Ort, wo gewöhnliche Menschen ihre gemeinsamen Arbeitstage verbringen, funktioniert das Büro auch als Nährboden aller Arten von zwischenmenschlichen Beziehungen – emotional aufwühlend und mitreissend ist dann allerdings nicht die Arbeit selbst, sondern alles, was nebenher geschieht. Gleichzeitig gibt es unter den verschiedenen Berufen, die in einem Büro ausgeübt werden, auch solche, die sich (zumindest potentiell) zum Heldentum eignen. Das aufmerksame Auge der Filmkamera hat sie bald schon herausgefiltert: Neben den Büros von Polizeibeamten und Spezialeinsatzkräften, die in unzähligen Variationen über Leinwände und Bildschirme geistern, ist dabei insbesondere der Typus der Zeitungsredaktion erwähnenswert, erweist sich doch hier die räumliche Charakteristik des Grossraumbüros als notwendiger Bestandteil des genre-typischen Narrativs: Es ist der kleine Reporter – einer von hundert andern im selben Raum –, der per Zufall auf die grosse Geschichte stösst, welche an den Grundfesten der Gesellschaft rütteln wird. Das Grossraumbüro wird dann zum geschützten und schützenswerten Raum, zum Rückzugsort rechtschaffener Bürger, die schreibend gegen Machtmissbrauch und Korruption ankämpfen. Zugleich treten aus der anonymen Masse von Angestellten verschiedenste Individuen hervor, deren Eigenheiten sich wiederum in Mobiliar spiegeln: In Alan J. Pakulas stilbildendem Klassiker „All the President's Men" (Abb. 4) erinnert die räumliche Endlosstruktur der Zeitungsredaktion zwar nach wie vor an das anonyme Büro in „The Crowd", doch gleicht hier bei näherer Betrachtung kein Schreibtisch mehr dem andern. Tatsächlich hatte der Art-Director des Films in einer akribischen Aktion sämtliche 180 Arbeitplätze im Newsroom der Washington Post fotografisch dokumentiert, um im Filmstudio jene lebendige Vielfalt künstlich rekreieren zu können, die sich im realen Grossraumbüro über Jahre hinweg auf quasi natürlichem Weg entwickelt hatte. Dass es in solchen Biotopen auch widerspenstige Pflanzen gibt, die aus dem geordneten Nebeneinander ausscheren und gegen den alltäglichen Wahnsinn des Angestelltendaseins rebellieren, darf nicht verwundern. In sarkastisch gefärbten Komödien wie „Clockwatchers" (1997) oder „Office Space" (1999) (Abb. 5) gelangten diese liebenswerten Querulanten der Dienstleistungsgesellschaft zu filmischen Ehren. Dabei boten die „Cubicles", die im Büro-Design der Vereinigten Staaten zum Standard geworden waren, optimale räumliche Voraussetzungen für komödiantische Situationen. Gleichzeitig optisch geschützt und von allen einsehbar, konnte hier das spitzbübische Versteckspiel in endlose Variationen durchgespielt werden: was man im Geheimen tat (oder eben nicht tat), konnte jederzeit entdeckt werden.

Während sich in den Details der Film-Möblierung die sich wandelnden und weiterentwickelnden Standards des Büro-Designs spiegelten, blieb der verwendete Raumtyp erstaunlicherweise über Jahrzehnte unverändert. Aus filmischer Perspektive, so könnte man behaupten, zeigt sich das Büro zwar nicht als eigenschaftsloser, aber doch als eigenschaftsarmer Raum: Es genügen zu seiner Darstellung ein grosser Raum und eine Vielzahl regelmässig angeordneter Arbeitsplätze. Diese Beschreibung mag banal erscheinen, enthält aber (wie viele filmische Banalitäten) eine tiefere Wahrheit. Der Umstand, dass das Publikum nur diese wenigen Informationen benötigt, um einen Raum zweifelsfrei als Büro zu identifizieren, verweist nämlich auf dessen universale Lesbarkeit und Zeichenhaftigkeit – vergleichbar mit der kindlichen Zeichnung eines Hauses, das durch Giebeldach und Kamin bereits eindeutig als solches identifiziert ist. Beide Bilder erweisen sich in der filmischen Verwendung zudem als bedeutungsoffen: so wie das Haus auf der Leinwand sowohl Heimstätte des Heimeligen als auch des Unheimlichen ist, kann das Grossraumbüro gleichermassen für das Gefühl der verschworenen Gemeinschaft und dasjenige der Einsamkeit in der Masse stehen. Anders als das Symbol „Haus" jedoch kennt das Symbol „Büro" keine lange Vergangenheit: Ende

des 19. Jahrhunderts noch eine Novität, waren das Grossraumbüro und die in ihm verrichteten Tätigkeiten innerhalb weniger Jahre zur alltäglichen Normalität breiter Bevölkerungsmassen geworden. Man darf sich gleichzeitig fragen, wie lange dieses Bild noch mit der erlebten Wirklichkeit übereinstimmen und seine einfache Lesbarkeit bewahren wird. Glaubt man einschlägigen sozial- und wirtschaftswissenschaftlichen Prognosen, so werden sich die Sphären von Freizeit und Arbeit, von Familien- und Erwerbsleben in Zukunft weiter vermischen und überlagern, was zwangsläufig auch eine weitere Auflösung der räumlichen Unterscheidungen nach sich ziehen würde, die sich in der Moderne etabliert haben. Gut möglich also, dass das klassische Grossraumbüro, wie es auf der Leinwand nun hundert Jahre lang zu sehen war, bald der Historie angehört. Gut möglich, dass angesichts veränderter Sehgewohnheiten und neuer Distributionskanäle auch der klassische Kinosaal der Marginalisierung anheim fällt. Es würden so zwei Räume verschwinden, die sinnbildlich für das 20. Jahrhundert stehen: das Büro als als Raum der Arbeit, das Kino als Raum der Freizeit und Kultur. Sie würden gemeinsam abtreten, so wie es sich für Zeitgenossen gehört.

Your private sky. Dymaxion Deployment Unit, Joachim Krausse / Claude Lichtenstein, Verlag Lars Müller, Baden 1999, S. 213

TEXTE
BILD UND ARCHITEKTUR

Hermann Czech: „Plan und Bild: Mögliche Rollen im Entwurfsprozess“, in: Der Bauplan: Werkzeug des Architekten, Annette Spiro und Mario Carpo, 2013, S.267-269

II

Hermann
Czech

PLAN UND BILD

Mögliche Rollen im Entwurfs-prozess

Gute Architektur kann beschrieben, sie müsste nicht gezeichnet werden. Das Pantheon kann man beschreiben. Sezessionsbauten nicht. Adolf Loos

Durch Anwendung von Randleisten, Aufschriften, Details, durch das Hervortreten der individuellen Auffassung etc. kann selbst die harmloseste orthogonale Projektion in ein sehenswertes Kunstwerk verwandelt werden. Otto Wagner

Realisierung

Den Loos-Satz kann man in zwei Richtungen verstehen: Zunächst können Raumvorstellungen so elementar sein, dass sie in verbaler Abstraktion wiedergegeben werden können. (Wiederholte Fehlzitate dieser Loos-Stelle setzen statt des Pantheons den Parthenon, was die Argumentation natürlich erledigt.) Eine enge Vorstellung von Industrialisierung meinte ja auch, der Entwurf könne so vollständig auf einem (Fertig-)Bausystem beruhen, dass er mittels Listen oder bloss telefonisch mitteilbar sei.

Etwas weiter gefasst könnte auch eine tradierte bauliche Konvention als Regulativ verstanden werden, sodass nur die Abweichungen davon gezeichnet werden müssten. Loos konnte vielfach davon ausgehen, dass der Bauausführende – der Handwerker – in einer gesicherten Tradition weitgehend selbstständig arbeiten konnte, was spätestens seit der Mitte des 20. Jahrhunderts nicht mehr der Fall ist.

Jedenfalls handelt es sich hier um jenen Plan, dessen Zweck es ist, eine Planungsabsicht zu kommunizieren, und zwar an die in die Realisierung Eingebundenen.

Entwurf

Es ist verführerisch, Architektur in Sprache zu fassen. Der Architekt Wolfgang Mistelbauer (1934–2007) sagte über unsere gemeinsame Arbeit in den 1960er-Jahren: «Czech verfolgte damals die Idee der Möglichkeit der Umsetzung des Begrifflich-Verbalen in eine Form. – Ich habe dagegen die Position vertreten, dass es dazu noch so etwas wie bildnerisches Denken gibt, ein Denken in nichtverbalen Zusammenhängen, eine innere ‹Logik› der Formen, des Raumes. Das kann man natürlich auch verbal beschreiben, aber das wäre eine Übersetzung in eine Fremdsprache.»

Zeichnerisch versucht man, einen Gedanken zu verfolgen und zu prüfen, oder genauer: mehrere Gedanken zu kombinieren, zu verschneiden, zu verdichten. Aber das sind tatsächlich bildnerische Gedanken, wenn sie auch ausserhalb der Zeichnung – manchmal daneben notiert – von Begriffen und Sprache begleitet und begründet sind. Die Gedanken – die bildnerischen wie die sprachlichen – sind auf verschiedenen Ebenen angesiedelt; sie reichen von Linien, Bauteilen, Räumen, Farben, Produkten, Vorbildern bis zu Assoziationen und Verhaltensweisen. Sie sind heterogen. Sie sind in verschiedenen Massstäben oder unmassstäblich.

Die Skizze, Zeichnung als Stufe des Gedankens ist, sobald der Entwurf fortschreitet, «überholt», wertlos und störend; man kann sie vernichten. Die spätere Analyse, die Architekturgeschichtsschreibung mag das bedauern (wenn es die dereinst gibt). Aber ist man nicht sein eigener Historiker? Ein Merkmal von Konrad Wachsmanns Entwurfspädagogik war, dass alle Gruppenteilnehmer gleiches Papierformat benutzten und kein Blatt weggeworfen werden durfte, sodass der Weg aller Argumentationen von jedem Teilnehmer jeweils zurückverfolgt und an einem früher erreichten Punkt wieder angesetzt werden konnte.

Und ist nicht der individuelle Entwurf einer Person ebenso eine Zeitreihe von Entscheidungen?

II

Wer entwirft, muss jeweils mit früher getroffenen Entscheidungen leben – oder sie umstossen, ganz wie bei einem Umbau Bestehendes akzeptiert oder geopfert werden muss. Dann muss man auf einen früheren Stand zurückkehren, dessen Dokumentation sich jetzt bewährt.

Aber diese methodischen Skizzen tragen keine Unterschrift, wogegen der Plan, der die Umsetzung durch andere sichern soll, die offizielle Signatur der Verfasser bzw. des Büros trägt. Warum sollte ich eine Skizze signieren? Ich weiss, wie ich heisse; es ist überflüssig. Die einzige sinnvolle Angabe wäre ein Datum – und damit die Stelle in der Chronologie des Entwurfsprozesses. Eine unverfälschte originale Entwurfsskizze trägt nie den Namen des Autors.

Natürlich kann man auch Zeichnungen ausstellen, aber nur im Zusammenhang des sich entwickelnden Gedankens, als Teil des Prozesses, der zum Bauwerk führt. Die Schönheit einer Zeichnung ist irreführend. Der Reiz einer Skizze ist ihr transzendierender Charakter; sie weist über sich hinaus, als Medium einer Mitteilung oder als vorbereitende Studie für etwas anderes. Wie «Design» ist sie nur verständlich im Hinblick auf etwas anderes, zu dem sie erst dienen soll. Grafik und Design werden lügenhaft und lächerlich, wenn sie als Endprodukt betrachtet und ihre transzendierenden Aspekte aufgegeben werden.

268

Detail

Das Wort Detail gebrauchte man vielfach für das, was im Vergleich zum Ganzen weniger wichtig war und später behandelt wurde. Man wusste zwar, dass Gott und der Teufel im Detail steckt – nicht nur weil da das Wasser hereinkommt, sondern weil sich das Detail wiederholt und den Zusammenhang der Struktur herstellt.

Der Computer begünstigt eine weniger hierarchische Sicht der Entscheidungen. Der Plan am Bildschirm zeigt zwar nie die Einzelheit und den Überblick gleichzeitig. (Allenfalls müsste man ihn ausdrucken und wie einen handgezeichneten in voller Grösse betrachten.) Aber er zwingt dazu, jede Einzelheit zumindest soweit zu definieren, dass sie ihren Platz im Überblick einnehmen kann; eine flüchtige massstabslose Skizze von Teilproblemen würde die Aufwandsersparnis des Computers eben zunichte machen. (Wenn allerdings die Präzision der Maschine nicht von der des Gedankens getragen ist, verrät der Plan seine Fehler lange nicht.)

Nun ist jedes Detail zugleich ein Ganzes und umgekehrt. Es gibt keine Rangordnung der Massstäbe. «Detail» ist das jeweils betrachtete Entscheidungsfeld; die Massstäbe greifen ineinander. Der Terminus lenkt bloss im gegebenen Augenblick die Aufmerksamkeit auf etwas anderes. Christopher Alexanders Theorie der Formfindung beruht auf dieser Sichtweise: Seine «Muster» (patterns) sind Beziehungen zwischen verschiedenen Elementen, aber diese Elemente sind selbst Muster.

Freilich mag es Architekturen geben, denen die Auslagerung von Ausführungs- und Detailplanung nichts anhaben kann, weil sie auch dann noch seltsam aussehen.

«Atmosphäre»

Was kann ein Entwurf zeigen, ehe er gebaut ist? Im Entstehen des Entwurfs hätte man doch gern eine vorwegnehmende Vorstellung und Kontrolle seiner Wirkung. Ist es möglich, ein Gebäude oder ein Interieur zu visualisieren «so wie es sein wird»?

Bevor ich an die Meisterschule von Ernst A. Plischke an der Wiener Akademie der bildenden Künste kam, hatte ich die strikte Meinung vertreten, dass dies nicht nur unmöglich, sondern auch als Versuch verwerflich sei; man betrügt die Leute, wenn man Schaubilder vorführt von etwas, das es noch gar nicht gibt.

Durch Plischke lernte ich, solche Perspektiven herzustellen, ja sogar ein methodisches Werkzeug daraus zu machen. Aber immer noch weigere ich mich, Menschen hineinzumontieren; eher sollte sich der Betrachter in den Raum hineingezogen fühlen.

Was die aktuellen Computersimulationen betrifft, tendiere ich ebenfalls zu einem methodischen Ansatz. Ich zeige nicht mehr, als ich weiss – was natürlich gerade bei Wettbewerben ein Handicap sein kann. Erst in einer sehr späten Phase des Entwurfs kann ein Rendering ein Gebäude oder einen Raum realitätsnah wiedergeben.

Überredung und Verführung

Oder ist es möglich, das Ergebnis in der Vorstellung vorauszusehen – und als Bild wiederzugeben? Das Otto-Wagner-Zitat am Anfang zielt ja auch auf einen Plan, der eine Planungsabsicht kommunizieren soll – allerdings an die über die Realisierung *Entscheidenden*.

Wagner spricht von der Zeichnung als Kunstwerk. «Kunst» steht bei ihm in zwei Sinnzusammenhängen, die auf verschiedenen Ebenen liegen. Oft bedeutet sie den Aufwand an plastischer Erfindung, der – auch am Bauwerk – je nach Bedarf dosiert werden kann. Zum andern aber bedeutet Kunst den architektonischen Gedanken selbst; die Idee, die aus der Zusammenschau des Materials gewonnen wird: «Ein guter, grosser Gedanke ist noch, bevor der Stift in Tätigkeit tritt, zu fassen und reiflich zu erwägen.» Auch von Loos sagt Heinrich Kulka: «Loos sah mit seinem inneren Auge alle Wirkungen, selbst die komplexesten Raumanordnungen, wie ein durch das Haus Schreitender, bevor er einen Bleistift in die Hand nahm.»

Kann der Entwurf fertig dem Kopf entspringen? Die Erfahrung, Geplantes gebaut zu sehen, die jedes Mal Jahre braucht, mag zunehmend vermeiden, dass man von Wirkungen überrascht wird. Aber die Menge und Heterogenität des Entscheidungsmaterials und der Beteiligten macht den Entwurf zu einem Vorgang.

Sein jeweiliger Stand ist also begrenzt, soll aber jeweils argumentierbar sein. Es ist dies die tragi-

sche Verstrickung von Architekturwettbewerben, da vermeintlich Ergebnisse beurteilt werden, die in Wahrheit nur erste Ansätze sind. Die Tragik liegt darin, dass über diese Tatsache kein Bewusstsein besteht. Nach wie vor glauben Veranstalter, Ausschreiber und Juroren, fertige Speisen auszuwählen, wo in Wahrheit bloss Teile von Rezepten vorliegen. Freilich gibt es oft daneben in der Art moderner Kochbücher täuschende Abbildungen. Tatsächlich trägt das Bild, nicht der Gedanke, die mediale Vermittlung der Architektur. Bilder schwirren umher, auf denen man alles sieht; nur nicht, was gemacht wird.

Vermutungen

Die klassische Isometrie – also der unverzerrte Grundriss, schräggestellt und mit unverkürzten Vertikalen – trat seit dem frühen 20. Jahrhundert der perspektivischen Raumvorstellung mit der Vorstellung eines Feldes entgegen und lieferte ein «objektives», nicht nur räumliches, sondern sogar messbares Bild eines Entwurfs. In der «Postmoderne» trat noch die Betrachtung des offenen Grundrisses von unten hinzu, also in den Raum nach oben blickend, was die Vorstellung von (meist historischen oder historisierenden) Gewölben erleichterte. – Gerade diese Darstellungen sind mit handelsüblichen CAD-Programmen nicht möglich.

Vieles kann man am Schirm, was man mit dem Bleistift auf Papier nicht kann; etwa eine Kurve korrigieren, ohne sie vorher ausradieren zu müssen, sich schraffierend an das schliesslich Gemeinte annähern, aber dann nur dieses ausfiltern. Das Weiterarbeiten an bereits Vorhandenem, die selektive Darstellbarkeit verschiedener Zusammenhänge durch verschiedene Layers könnte vom Teamwork der Fachgebiete zu einem unkomplizierten Teamwork des Entwurfs führen. Computerprogramme können in der Generierung von Form weiter gehen als die jeweilige räumliche Vorstellung; diese wiederum kann mit diesem Hilfsmittel ihren Erfahrungsbereich ausdehnen, was auch eine bereicherte Raumwahrnehmung erwarten lässt. Freilich führen diese Erweiterungen nicht – wie von manchen erhofft – in ein neues Weltbild, oft dagegen in triviale Ornamentik.

Und schliesslich kann man Dreidimensionales digital ausdrucken, sodass Heinz Franks Utopie von 1971 näher rückt [Abb.1] . Meine und die nächste Generation haben nicht mit dem Computer zeichnen gelernt. (Fritz Kurrent, noch ein wenig älter, sagt: Was wollen Sie, ich bin ein Architekt des 20. Jahrhunderts.) Wir sind darauf angewiesen, in den intensivsten Entwurfsmomenten Mitarbeitern zuschauend zu vermitteln, was wir meinen, können die erforderlichen Schritte meist nicht nachvollziehen und müssen zur Wahrnehmung des Ergebnisses bitten, das Zappen zwischen den Massstäben zu unterlassen.

Aber wer nicht prinzipiell neue Technologie ablehnt, kann ahnen, was möglich sein könnte, und sogar reklamieren, was noch nicht möglich ist.

Der Artikel enthält überarbeitete Passagen aus früheren Schriften.

Heinz Frank ALLES MACHEN

seit es das problem gibt, drängt der mensch. auch das volk drängt, weil es wächst. es braucht den raum unbedingt zum bequemen entfalten. der anspruch nach wohnlichkeit schießt in die höhe und drückt stetig auf die wissenschaft. das problem liegt dann auf der hand. ~~nicht lange~~/ jetzt ist der allesmacher da, handlich, und macht es wahrscheinlich chemisch. er macht es dort und ordentlich, wo der mensch es will und herrscht im raume.

wir haben ihn zur hochzeit bekommen, sagt das junge paar, und sind sehr glücklich. es geht kinderleicht, wir staunen nur. wir nehmen allesmacher und machen alles wie wir es uns immer gewünscht haben, gestern das bett und morgen das übrige. wir füllen den raum mit allesmacher, und der raum wird wohnlich und schön. wir freuen uns riesig, daß es klappt. wenn es nicht sitzt, verwenden wir den sogenannten alleslöscher, der alles löscht, und beginnen von vorne. auch waldi hat seine freude und waut. dank allesmacher ist er seit einer woche der stolze herr einer hütte. es ist einfach prima und funktioniert picobello. seit wir ihn haben, gibt es für uns kein problem. wir, unsere nachbarn, unsere freunde und bekannten und alle alle alle bauen alles alles mit allesmacher und machen im falle eines falles mit allesmacher alles ~~und alles~~.

Abb.1
Aus *Protokolle*, einer von Otto Breicha herausgegebenen Halbjahresschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik, Wien-München (Jugend und Volk), 2/1971, S.144.

Wolfgang Sonne: „Kein Bild ist auch keine Lösung“, in: Hochparterre, 09/2017, S.6-7

Kein Bild ist auch keine Lösung

Schon Vitruv zählte die perspektivische Zeichnung zu den zentralen Mitteln der Architekturdarstellung. Warum wir schöne Renderings in der Planung brauchen: ein Essay.

Text:
Wolfgang Sonne

Nachdem vor einigen Jahren der ‹iconic turn› auch in der Architektur eine neue Sinnlichkeit versprach, macht sich nun ob der Täuschungsfähigkeiten computergenerierter Renderings eine Bilderskepsis breit, die sich nicht selten vom Furor eines moralisch untermauerten Bildersturms speist. Durchs Netz geistern die Bildvergleiche von lichtdurchfluteten, glücksverheissenden Präsentationsbildern futuristischer Glasgebilde und traurig-öden Fotografien von deren dumpfer Wirkung nach der Realisierung. Dass in der Nachtdarstellung verheissungsvoll strahlende Gebilde tagsüber stumpf und dunkel dastehen, ist eigentlich keine Überraschung: Ist damit schon die gesamte Gattung der Präsentationszeichnung desavouiert?

Architekturbilder können vielfältig sein: präfaktisch und postfaktisch, realistisch und idealistisch, plan und perspektivisch und vieles mehr. Hier soll es ausschliesslich um das Perspektivbild gehen, das eine noch nicht realisierte Planung vorstellen soll. Mit den Mitteln des heutigen Photoshop-Renderings hat es diese Gattung zu einer solchen Meisterschaft gebracht, dass manchmal auch der zweite Blick nicht sicher entscheiden kann, ob es sich dabei um eine Planung oder eine (zumeist digital nachbearbeitete) Fotografie eines realisierten Gebäudes handelt. In diesem Verblüffungseffekt (Jakobiner würden sagen: Täuschungseffekt) lag indes stets der Reiz dieser Gattung. Schon im Gründungsmythos der Erfindung der modernen Perspektivdarstellung – der Demonstration der Perspektivkonstruktion mit Hilfe eines Spiegels durch Filippo Brunelleschi am Beispiel des Florentiner Baptisteriums – ist ein Wahrheitsanspruch enthalten, der dem perspektivischen Architekturbild bis heute innewohnt: dass es dem Blick des Auges auf das reale Gebäude entspreche. Diesem Wunsch, schon vorgängig einen optisch treffenden Eindruck eines noch nicht realisierten Gebäudes gewinnen zu können, liegt das unabänderliche Phänomen zugrunde, dass der realisierte Bau optisch wahrgenommen werden wird. Daher spricht vieles dafür, doch lieber diese optische Wirkung vorher zu planen und durch Architekturbilder zu kommunizieren, als blind in die Falle einer äästhetischen Planung zu tappen.

Die Darstellungsarten der Architektur

Die spezifischen Fähigkeiten des Architekturbildes werden aber erst deutlich, wenn man es im Kontext von anderen Darstellungsarten der Architektur betrachtet. Wer Architektur hört, denkt zunächst einmal an Gebäude. Doch Architektur umfasst weit mehr als nur die Bauten selbst. Produktion und Rezeption von Gebäuden sind von zahlreichen Medien abhängig, in denen Bauten antizipiert und interpretiert werden. Ist es nicht gar so, dass Architekten und Ingenieure fast ausschliesslich Darstellungen produzieren, während die Bauten dann von anderen errichtet werden? Und werden nicht die meisten Gebäude im architektonischen Diskurs eher aufgrund von Fotografien und Beschreibungen beurteilt als durch tatsächlichen Augenschein? Wegen dieser prominenten Rolle von Darstellungsweisen stilisieren manche Zeitgenossen gar die Medien zum Eigentlichen der Architektur hoch: ‹Medienfassaden› und das Selbstläufertum der Hochglanzmagazine sind die unbefriedigenden Folgen einer solchen reduktionistischen Bauauffassung. Doch auch die umgekehrte Vereinfachung, die Reduktion der Architektur auf den ‹Bau an sich›, verspricht keine Rettung: Können doch Gebäude nur mit Hilfe zahlreicher Medien konzipiert, errichtet und verstanden werden.

Tatsächlich gehören beide zum Geschäft der Architektur: die Bauten und ihre Darstellungen. Sowenig sich die physische Existenz von Gebäuden leugnen lässt, so sehr kann auch kein Gebäude ohne Medien entstehen, die genutzt und gedeutet werden. Jeder komplexere Entwurfs- und Bauprozess bedarf einer Vielzahl von Darstellungsmedien. Schon Vitruv nannte die zeichnerischen Darstellungsformen ichnographia, orthographia, scaenographia und verwendete sprachliche und mathematische Ausdrucksweisen. Neben zahlreichen Fertigkeiten bedürfe der Architekt sogar musikalischer Kenntnisse. Damit sind schon in der Gründungsschrift europäischer Architekturtheorie alle vier Medien genannt, die in der heutigen Medientheorie als die Grundmedien angesehen werden: Bild, Sprache, Zahl und Ton. Auch der Nutzungs- und Interpretationsprozess ist von einer Vielzahl medialer Darstellungen begleitet: Kritik, Rhetorik, Fotografie, Film, Internet, Karikatur, historische Erzählung und andere Vermittlungsweisen prägen unser Verständnis der gebauten Umwelt. Gebäude und ihre Medien sind also wechselseitig aufeinander bezogen und voneinander abhängig.

Die Frage ist daher nicht, ob dem Gebäude oder seinen unterschiedlichen Darstellungsweisen der Vorrang in der Architektur gebührt. Sie lautet vielmehr: In welcher Weise beziehen sich Bau und Medien aufeinander? Dabei fällt auf, dass es aufgrund der Vielfalt medialer Darstellungsweisen nicht eine einzige Bezugsweise geben kann. Weitere Fragen lauten deshalb: Welche spezifischen Eigenschaften haben unterschiedliche Medien im Verhältnis zum Bau? Und welche Eigenschaften des Baus werden durch bestimmte Medien transportiert?

Wie sieht die realisierte Stadt wohl aus? Verkehrsplanungsdiagramm aus den 1960er-Jahren und Vogelschau von Eliel Saarinen für den Vorort Munkkiniemi-Haaga von 1915.

Über den Umweg der Vielfalt der Darstellungsweisen wie Zeichnung, Plan, Perspektive, Skizze, Capriccio, Diagramm, Karte, Fotografie, Film, Modell, Computerdarstellung, Beschreibung, Kritik, Theorie, Geschichte, Buch, Zeitschrift, Ausstellung, Baustatik und Mathematik gerät auch die Architektur wieder neu in den Blick. So lassen sich gerade durch eine genaue Analyse der Wirkungsweisen der architektonischen Medien Rückschlüsse auf das Wesen der Architektur ziehen.

Beispielsweise vermag das auffällige Übergewicht visueller Medien zu verdeutlichen, dass Architektur ganz wesentlich ein visuelles Geschäft ist. Daraus erhellt sich dann auch, warum funktionalistische oder konstruktivistische Auffassungen keine umfänglich befriedigenden Bauten hervorbringen können, denn sie räumen dem Ästhetischen nur eine nachrangige Bedeutung ein. Andererseits mag aus der hohen Relevanz sprachlicher Repräsentationen deutlich werden, dass Architektur eine intelligible Seite hat: Theoretische und historische Zusammenhänge werden vor allem auf der sprachlichen Ebene zum Ausdruck gebracht; ebenso gesellschaftliche, politische, ökonomische und kulturelle Aspekte.

Die natürliche Logik der Plandarstellung

Die Eigenschaften der architektonischen Medien lassen weit präzisere Schlussfolgerungen auf das Wesen der Architektur zu. Weshalb konnte etwa die Plandarstellung in Grundriss, Ansicht und Schnitt eine so dominante Rolle gewinnen und diese bis heute behaupten? Ist dies allein arbiträre Konvention oder liegen nicht doch kulturübergreifende, sachliche Bedingungen zugrunde? So ergibt sich die Anlage einer ebenen (planen) Bodenfläche aus den natürlichen Bedingungen der Schwerkraft: Genau dies findet seine mediale Entsprechung in der Plandarstellung des Grundrisses. Auch die senkrechte Stellung der Wände gehorcht den Gesetzen der Schwerkraft, womit ein rechter Winkel zwischen Boden und Wand gegeben ist.

Die unterschiedlichen Massstäbe der visuellen Darstellung von der Detailzeichnung bis zur Vogelschau können verdeutlichen, dass Bauten auf jeder Massstabsebene funktionieren: von der Nahsicht bis zum distanzierten Überblick, der das Gebäude in seinen Kontext integriert. Das Modell wiederholt zwei wesentliche Eigenschaften von Gebäuden: dass sie stets dreidimensional und materiell sind. Diese Eigenschaften sind so grundlegend, dass ohne sie gar nicht von Bauten gesprochen werden kann.

Die Skizze schliesslich, insbesondere als Ideenskizze, wirft Licht auf einen Aspekt der Architektur, der in der Komplexität heutiger Bauprozesse unterzugehen droht: Dass guter Architektur immer auch eine Idee zugrunde liegt und dass die Kohärenz eines Produktes nur dann entstehen kann, wenn die ganze Vielfalt der Anforderungen durch einen Kopf gegangen ist. Auch in Zeiten der Interdisziplinarität und der Kollaboration kann ein Produkt nicht besser werden, als es das wahrnehmende und reflektierende Denken einer Person zu gestalten vermag.

Die unausweichliche optische Wirkungsweise

Aus diesen Überlegungen wird deutlich, dass dem planerischen Architekturbild eine spezifische Funktion zukommt: Es geht darum, der unausweichlichen optischen Wirkungsweise des zukünftigen Gebäudes schon in der Planungsphase Herr zu werden und diese an zukünftige Nutzer und Betrachter zu vermitteln. Sich dieser Aufgabe zu verweigern, hiesse, die Augen vor der Augenwirkung der Architektur zu verschliessen.

Und so scheinen mir heute die Gefahren eines nicht- oder gar anti-bildlichen Entwerfens weitaus grösser als jene der Täuschungsfähigkeiten des Computerrenderings. Sehr pragmatisch und stets von durchschlagender Wirkung etwa ist die ökonomische Betrachtung von Developments – doch wie sehen am Ende die Bauten aus, deren Entwurf allein von finanziellen Interessen geprägt wurde? Von guten Absichten getragen ist stets die auf die soziale Dimension von Bauprojekten abzielende Planung – doch wie sehen die Bauten aus, bei deren Entwurf lediglich die Organisation partizipativer Prozesse im Hinblick auf soziale Ideale eine Rolle spielte? Von weltrettender Moral gepanzert ist die Planung im Hinblick auf ökologische Verträglichkeit – doch wie sehen die Bauten aus, für deren Entwurf nur die Energieeffizienz eine Rolle spielte? Und einer Zwangsjacke gleichen die Vorschriften des Brandschutzes, des Lärmschutzes und ähnlicher wohlgemeinter gesetzlicher Massnahmen, die in ihrer unvermittelbaren, rein juristisch gedachten Ausschliesslichkeit dem abwägenden Prozess des architektonischen Entwerfens grundsätzlich widersprechen.

Wir wissen alle, wie die Resultate von solcherart unbildlichen Entwurfsmethoden am Ende aussehen – und dass mit diesem Nicht-Aussehen der Gebäude schliesslich doch niemandem gedient ist. Deshalb braucht es keinen Bildersturm gegen die Ästhetik des Architekturbildes. Der ‹iconic turn› hat nicht notwendigerweise ‹iconic architecture› zur Folge, denn bildlich ist am Ende jede Architektur. ‹Iconic architecture› hat in ihrer Sucht nach Aufmerksamkeit meist unpassende, da unarchitektonische Bilder im Blick. Doch bildlich vorstellen lässt sich jede Art der Architektur – und besser ist es auf jeden Fall, dies zu versuchen, bevor das Gerüst fällt. Kein Bild ist auch keine Lösung. ●

***All the President's Men*, Alan J. Pakula, USA, 1976**

WEITERFÜHRENDE LITERATUR

Wohnen und Arbeiten:

Le Corbusier und Thilo Hilpert, *Le Corbusier „Charta Von Athen": Texte und Dokumente: Kritische Neuausgabe*, Vieweg 1988

Ulrich Conrads, *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Basel 2013

Axel Simon, *Ein Kessel Buntes*, in: Hochparterre (2019) Nr. 9, S. 32-43

Umnutzungen:

Johann Eisele u.A., *Multifunktionale Büro- Und Geschäftshäuser : Planung - Konstruktion - Ökologie - Ökonomie,* Wiesbaden 2020

Gert Kähler u.A., *Redevelopment. Möglichkeiten und Chancen, unrentabel und unfunktionell gewordenen, innerstädtischen Bürohausbau der Fünfziger, Sechziger und Siebziger Jahre zu Wohnraum umzunutzen,* Stuttgart 2010

Werner Huber, *Hausmetamorphosen,* in: Hochparterre (2017) Nr. 10, S. 54-61

Film und Architektur:

Rudolf Arnheim, *Film as Art*, London 1969

Sergei M. Eisenstein u.A., *Montage and Architecture*, in: Assemblage (1989) Nr. 10, S, 110-131

Anthony Vidler, *Die Explosion des Raumes: Architektur und das Imaginäre im Film*, in: Archithese 22 (1992), Nr. 25 S. 24-37

Dietrich Neumann u.A., *Filmarchitektur: Von Metropolis bis Blade Runner*, München 1996

David Bordwell, Zeit, Schnitt, Raum. *Modelle der Rauminszenierung im zeitgenössischen europäischen Kino*, Frankfurt a.M 1997

Elisabeth Bronfen, Home in Hollywood, New York 2004

Doris Agotai, *Architekturen in Zelluloid: Der filmische Blick auf den Raum* , Bielefeld 2007

Scott MacKenzie, *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: Acritical Anthology*, California 2014

Gerhart Hauptmann und Martin Neubauer, *Die Weber: Schauspiel aus den vierziger Jahren*, Leipzig 2017

Johannes Binotto, *Film | Architektur*, Basel 2017

Visualisierung:

Elias Redstone, *Shooting Space: Architecture in Contemporary Photography*, London 2014

FILMOGRAPHIE

FILME/ VIDEOS ÜBER ARCHITEKTUREN

Zum Beispiel:

Heinz Emigholz: *Goff in der Wüste*, 2003

Heinz Emigholz: *Loos Ornamental,* 2008

Christoph Schaub: *Il Girasole*, 1995

Ila Bêka & Louise Lemoine: *Koolhaas Houselife*, 2008

Sarah Morris: *prints on a line*

Severin Kuh: *A Visit To The Petite Maison*, 2015

FILME/ VIDEOS ÜBER ARCHITEKTEN

Zum Beispiel:

Nathaniel Kahn: *My Architect*, 2005

Maurizius Staerkle Drux: *Die Böhms- Architektur einer Familie*, 2015

AUSWAHL VON SPIELFILMEN

Filmtag Herbstsemester 2020

Ursula Meier: *Home*, 2008

Ursula Meier: *L'Enfant d'en haut- Sister*, 2012

Jean-Luc Godard: *Le Mépris*, 1963

Jacques Tati : *Playtime*, 1967

Jacques Tati: *Mon Oncle*, 1957

Rainer Werner Fassbinder : *Angst essen Seele auf*, 1974

Michael Haneke: *Amour*, 2012

François Truffaut: *Les quatre cents coups*, 1959

Roman Polanski: *Repulsion*, 1965

Alan J. Pakula: *All the President's Men*, 1976

Fritz Lang: *Métropolis*, 1927

Stanley Kubrik: *Space Odyssee*, 1968

Stanley Kubrik: *A Clockwork Orange*, 1971

Debora Granik: *Leave No Trace*, 2018

Debora Granik: *Winter's Bone*, 2010

David Lynch: *Lost Highway*, 1997

Akira Kurosawa: *High and Low*, 1963

Hirokazu Koreeda: *Shoplifters*, 2018

Terence Davies: *Distant Voices, Still Lives*, 1988

Ken Loach: *Riffraff*, 1991

Jim Jarmusch: *Coffee and Cigarettes*, 2003

Jim Jarmusch: *Paterson*, 2016

Jean-Pierre und Luc Dardenne: *L'Enfant*, 2006

Cohen Brothers: *Barton Fink*, 1991

Agnès Varda: *Sans toit ni loi*, 1985

Christian Schocher: *Reisender Krieger*, 1981

Louis Malle: *Ascenseur pour l'échafaud- Elevator To The Gallows*, 1958

Michelangelo Antonioni: *Il Deserto Rosso*, 1964

Michelangelo Antonioni: *La Notte*, 1961

Quentin Tarantino: *Jackie Brown*, 1997

Sally Potter: *The Party*, 2017

Alfons Cuarón: *Roma*, 2018

Andrei Arsenjewitsch Tarkovsky: *Stalker*, 1979

Andrei Arsenjewitsch Tarkovsky: *Solaris*, 1972

Greta Gerwig: *Lady Bird*, 2017

Sean Baker: *The Florida Project*, 2017

Sofia Coppola: *Lost in Translation*, 2003

David Lynch: *The Straight Story*, 1999

Steven Soderbergh: *Sex, Lies, and Videotape*, 1989

Miranda July: *Me and You and Everyone We Know*, 2005

Micha Lewinsky: *Der Freund*, 2008

Hiroshi Teshigahra: *Woman in the Dunes*, 1964

Vera Chytilova: *Daisies (Kleine Margeriten)*, 1966

King Vidor: *The Fountainhead*, 1949

Ladj Ly: *Les Misérables*, 2019

Maren Ade: *Toni Erdmann*, 2016

Robert Aldrich: *What Ever Happened To Baby Jane?*, 1962

John Carroll Lynch: *Lucky*, 2017

J. C. Chandor: *A Most Violent Year*, 2017

Richard Linklater: *Boyhood*, 2014

Thomas Imbach: *Day Is Done*, 2011

«HOME AND OFFICE?»

Annette Gigon, Isabel Gutzwiller, Moritz Holenstein, Ania Tschenett, Linda Bühler
Druck: Druckzentrum ETH Hönggerberg