

DISSERTATION

VON DER FLÄCHE ZUM RAUM Zur Aktualität eines zentralen Gestaltungselementes der Moderne

Ausgeführt zum Zwecke der Erlangung des akademischen Grades einer Doktorin
der technischen Wissenschaften unter der Leitung von

Univ.Prof. Dipl.-Ing. András Pálffy

Institutsnummer E 253/6

Institut für Architektur und Entwerfen / Abt. Gestaltungslehre und Entwerfen

Eingereicht an der Technischen Universität Wien
Fakultät: Architektur und Raumplanung

von

Dipl.-Ing. Margit Ulama-Soyer

Matrikelnummer 7825506

1080 Wien, Pfeilgasse 51/21

Wien, im Juli 2006

Unterschrift

Kurzfassung

Das Projekt geht vom zweidimensionalen Element der Fläche aus und schlägt zugleich einen Bogen zum dreidimensionalen architektonischen Raum. Mit dem Begriff Fläche ist dabei ein ebenes Wandelement ebenso gemeint wie ein ebensolches Boden- oder Deckenelement. Der Begriff ist dabei abstrahierend verwendet. Denn ein Flächenelement wird in der Architektur immer – mehr oder weniger – Körper, also Volumen haben. Es wird die These aufgestellt, dass das Flächenelement, egal ob dies nun ein horizontales oder ein vertikales Element ist, eine neue Form des Raumes konstituiert. Dieser artikuliert sich jenseits des traditionellen perspektivischen Raumes.

Bei dieser Entwicklung ist der abstrakte, geschlossene Kubus als Errungenschaft der Moderne jedoch nicht ignoriert. Das Flächenparadigma, so wie wir es verstehen, entwickelt sich vielmehr in der Dialektik mit dem geschlossenen Baukörper. Wir könnten auch davon sprechen, dass das Flächenparadigma den abstrakten Kubus gewissermaßen als Voraussetzung braucht.

Die Grundlagen des Themas wurden von der Avantgarde am Beginn des 20. Jahrhunderts formuliert, wobei die bildende Kunst eine zentrale Rolle spielte. Hier wurde die abstrakte, immaterielle Fläche erstmals zu einem eigenständigen Topos (Suprematismus, De Stijl). Die Malerei konnte dabei viel freier agieren als die Architektur. Dennoch ist die Entwicklung der Architektur ohne die Malerei nicht vorstellbar. Die tatsächliche Dekomposition des Kubus im Sinne des Flächenparadigmas leistete Mies van der Rohe.

Die von der Moderne gelegten Grundlagen wurden in der Gegenwart auf vielfältige Weise aufgenommen und neu interpretiert. Österreich nimmt im Rahmen dieser Entwicklung eine zentrale Rolle ein. Anhand von ausgewählten case studies aus dem In- und Ausland werden zentrale Topoi der Entwicklung aufgezeigt und diskutiert.

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung.....	3
1. GRUNDLAGEN DER MODERNE.....	7
1.1. Suprematismus und De Stijl	7
1.2. Die Auflösung des massiven Kubus	23
1.3. Das Kartenhaus der Moderne	33
2. ENTWICKLUNGEN DER GEGENWART.....	47
2.1. Die vertikale Fläche als raumdifferenzierendes Element	48
<i>Case Studies:</i>	
Peter Zumthor, Kunsthaus Bregenz, Bregenz	
Jabornegg & Pálffy, Generali Foundation, Wien	
Christian Kerez, MFH Forsterstraße, Zürich	
2.2. Die horizontale Fläche als raumkonstituierendes Element	67
<i>Case Studies:</i>	
OMA/Koolhaas, Educatorium, Utrecht	
MVRDV, Villa VPRO, Hilversum	
Jean Nouvel, Kultur- und Kongresszentrum, Luzern	
Artec Architekten, EFH Balic-Benzing, Burgenland	
2.3. Hybride Boden-, Wand- und Deckenelemente	92
<i>Case Studies:</i>	
UN Studio, Villa NM, Upstate New York, USA	
ecker eckert architekten, Zweifamilienhaus, Feldmeilen / Zürichsee	
Peter Lorenz, M-Preis, Telfs bei Innsbruck	
Riepl Riepl, Fachhochschule, Eisenstadt	
René van Zuuk, Architekturzentrum Arcam, Amsterdam	
Bernard Tschumi, Manufaktur Vacheron Constatin, Genf	
Schlussbemerkung.....	119
Bibliografie.....	121

Einleitung

Die vorliegende Arbeit geht vom zweidimensionalen Element der Fläche aus und schlägt zugleich einen Bogen zum dreidimensionalen architektonischen Raum. Mit dem Begriff Fläche ist dabei ein ebenes Wandelement genauso gemeint wie ein ebensolches Boden- oder Deckenelement. Der Begriff ist dabei abstrahierend verwendet. Denn ein Flächenelement wird in der Architektur immer – mehr oder weniger – Körper, also Volumen haben.

Es wird die These aufgestellt, dass das Flächenelement, egal ob dies nun ein horizontales oder ein vertikales Element ist, eine neue Form des Raumes konstituiert. Dieser artikuliert sich jenseits des traditionellen perspektivischen Raumes. Dabei verbindet sich der Topos der Fläche nicht ausschließlich mit jenem des Raumes, sondern auch mit anderen zentralen architektonischen Topoi. Doch der avancierte Raum nimmt dabei eine besondere Stelle ein; seine Rolle soll in unserem Kontext gewissermaßen herausmodelliert werden.

Bei der Entwicklung, die im Folgenden dargestellt wird, ist der abstrakte, geschlossene Kubus als zentrale Errungenschaft der Moderne jedoch nicht ignoriert. Er wird gewissermaßen relativiert. Denn das Flächenparadigma, so wie wir es verstehen, braucht den abstrakten Kubus, indem es mit diesem ein dialektisches Verhältnis eingeht. Man könnte es auch so formulieren, dass der Topos der Fläche immer wieder aus einer Dialektik mit dem abstrakten Kubus heraus entsteht und diesen gewissermaßen als Voraussetzung benötigt.

Die Grundlagen unseres Themas wurden von der Avantgarde am Beginn des 20. Jahrhunderts formuliert, wobei die bildende Kunst eine zentrale Rolle spielte. Hier wurde die abstrakte, immaterielle Fläche erstmals zu einem eigenständigen Topos (Suprematismus, De Stijl). Die Malerei konnte dabei viel freier agieren als die Architektur. Die Entwicklung der Architektur ist also ohne die Malerei nicht vorstellbar. Die Basis bildeten

andererseits die technischen Voraussetzungen, die eine Alternative zur traditionellen Massivbauweise boten. Le Corbusier vollzog einen entscheidenden Schritt für die Architektur, indem er 1914 sein berühmtes Konstruktionsschema, die *Maison Dom-Ino*, entwickelte. Die Dekomposition des Kubus im Sinne des Flächenparadigmas leistete in einem umfassenden und expliziten Sinn schließlich Mies van der Rohe.

Die vorliegende Arbeit will – im Sinne ihrer wissenschaftlichen Fragestellung – die Aktualität des Flächenelementes als eines zentralen Gestaltungselementes darlegen und aufzeigen. Dafür muss natürlich zuerst die zentrale Rolle der Fläche im Rahmen der Moderne im frühen 20. Jahrhunderts dargestellt werden, als sich die abstrakte Fläche als Gestaltungsmittel erstmals – und dies sogleich auf radikale Weise – etablierte. Bereits in diesem historischen Zusammenhang werden wir auf die besondere Vielfältigkeit des Topos der Fläche stoßen.

Die von der Moderne gelegten Grundlagen wurden in der Gegenwart auf differenzierte Weise aufgenommen und neu interpretiert. Österreich nimmt im Rahmen dieser Entwicklung eine zentrale Rolle ein. Die vorliegende Arbeit stellt diese vielschichtige Neuinterpretation anhand exemplarischer case studies aus dem In- und Ausland dar. Damit werden zentrale Topoi der Entwicklung aufgezeigt und diskutiert. Das Aufzeigen von inhaltlichen Spezifika steht also im Mittelpunkt, nicht die Vollständigkeit, was die Beispiele betrifft.

Das Ziel des Projektes ist es zu zeigen, dass die künstlerische Avantgarde und die architektonische Moderne einen Topos mit weitreichenden ästhetisch-konzeptionellen Konsequenzen formulierten, der heute auf vielfältige Weise aufgenommen und neu interpretiert wird. Das frühe 20. Jahrhundert und die zeitgenössische Entwicklung werden deshalb aufeinander bezogen, da in der jüngsten Vergangenheit das historische Paradigma in einer innovativen Weise wieder belebt wurde bzw. wird, wie dies zuvor nicht der Fall war. Dabei ist die aktuelle Entwicklung innovativ

und zugleich eigenständig, sie geht über eine bloße Wiederaufnahme historischer Parameter hinaus.

Die Schwierigkeit des vorliegenden Themas liegt in seiner Breite, sodass wir eine starke Eingrenzung vornehmen müssen. Denn unser Ziel ist es, das Thema pointiert darzustellen. Einen Einwand, der immer wieder gemacht wird, nämlich dass die bildende Kunst und die Architektur – also das zwei- und das dreidimensionale Medium – aufgrund der den Medien inhärenten Unterschiede nicht direkt aufeinander bezogen werden können, wollen wir ignorieren. Kunst und Architektur sind in der Geschichte immer wieder aufeinander bezogen worden. Und den Gegensatz der Medien kann man auch als produktiven Gegensatz sehen.

Was die Historie betrifft, so beginnen wir mit der Kunst, und zwar mit Suprematismus und mit De Stijl, auch wenn uns bewusst ist, dass die Anfänge des Flächentopos nicht allein in der Kunst liegen. Doch hier wurde der Topos in einer besonderen Radikalität formuliert. – Im Zusammenhang mit der Etablierung des Internationalen Stils als wegweisender Architekturrichtung wurde schon damals nicht nur vom Kubus, sondern auch von den Flächenelementen gesprochen. Doch diese entscheidende thematische Facette ging in der Geschichte gewissermaßen unter und soll nun entsprechend aufgewertet werden.

Das Kartenhaus der Moderne ist schließlich ein ureigenes architektonisches Thema, das – von Le Corbusier vorbereitet – durch Mies van der Rohe exemplarisch realisiert wurde. Hier wurde die Dekomposition des Kubus insofern radikal verwirklicht, als das Bauwerk quasi nur mehr aus leichten, dünnen Flächenelementen besteht.

Was die Entwicklung in der Gegenwart betrifft, so nehmen wir eine thematische Einteilung in drei Kategorien vor. Dabei gibt es natürlich Überlappungen. Wenn Mies van der Rohe ein architektonisches Kartenhaus aus gleichberechtigten horizontalen und vertikalen Flächen zusammensetzt, so fokussieren wir in diesem zweiten Hauptkapitel zunächst das horizontale und dann das vertikale Flächenelement, wobei

jeweils unterschiedliche räumliche Konsequenzen festzustellen sind. Ganz im Sinne der Zeit beginnen die Elemente sich aber auch topologisch zu verformen, sodass am Ende fließende Übergänge zwischen der vertikalen und der horizontalen Dimension entstehen.

Insgesamt werden die Grundlegungen, die durch die Moderne geschaffen wurden, auf sehr verschiedene Art und Weise aufgenommen und neu interpretiert. Sowohl in der Geschichte als auch in der Gegenwart bilden die konstruktiven Möglichkeiten entscheidende Voraussetzungen. Im einen Fall wurden Primär- und Sekundärkonstruktion ausdifferenziert, im anderen konnte sich dieses System aufgrund technologischer und digitaler Fortschritte frei weiterentwickeln. Die drei inhaltlichen Kategorien des zweiten Teils stellen eine grundsätzliche Einteilung zur Interpretation der Fläche als eines zentralen Gestaltungselementes, das auf die Moderne zurückgeht, dar.

1. GRUNDLAGEN DER MODERNE

1.1. SUPREMATISMUS UND DE STIJL

Die Grundlage des abstrakten Flächenelementes als eines zentralen Gestaltungselementes wurde von der Avantgarde im frühen 20. Jahrhundert gelegt. Denn nun folgte man – nach Eklektizismus und Historismus – vehement der Idee der Abstraktion. Der Diskurs zu diesen Entwicklungen primär der Kunst ist so umfassend, dass wir dies nicht besonders betonen müssen. Verbindungen von der Kunst zur Architektur wurden immer wieder hergestellt. Was wir hervorheben wollen, sind die Auswirkungen auf die Darstellung des Raumes, die das Flächenelement im Rahmen dieser Entwicklungen hatte.

Wenn wir uns Suprematismus und De Stijl zuwenden, so bedeutet dies zunächst eine Hinwendung zur quasi immateriellen Farbfläche, die auch eine Rolle in der Architektur spielen wird. Zentral ist dabei das *Schwarze Quadrat* von Kasimir Malewitsch (1915), das gleichsam einen Mythos darstellt,¹ sowie die einprägsamen Tafelbilder Piet Mondrians mit ihren von schwarzen Streifen getrennten Farbflächen (1920/21) – exemplarische Beispiele des Suprematismus einerseits und von De Stijl andererseits. Die kulturellen und politischen Voraussetzungen waren im äußersten Westen Europas dabei ganz anders als im ehemaligen Russland.

Doch die abstrakten Entwicklungen abstrahieren ihren kulturellen Hintergrund nicht gänzlich. In den suprematistischen Bildern beziehungsweise jenen von De Stijl vermeint man die Mentalitätsunterschiede der verschiedenen Kulturkreise zu spüren. Der holländische Calvinismus bzw. Puritanismus steht der slawischen Kultur diametral entgegen, und wenn auf der einen Seite die Bilderzerstörung der Calvinisten in die Geschichte einging, so wirkte sich auf anderen der Einfluss der Ikonenmalerei aus.

¹ Vgl. Basner, Jelena, *Malewitschs Malerei: Mythen und Fakten*. In: Weiss, Evelyn (Hg.), *Kasimir Malewitsch. Werk und Wirkung*. Köln 1995, S. 74

Eine bedeutende Rolle ... spielte das religiöse Gedächtnis, über das die Mehrzahl der Künstler der russischen Avantgarde verfügte, wenn auch in unterschiedlichem Maße. In diesem Sinn war Malewitsch keine Ausnahme. ... Ein ... „messianisches“ Bewusstsein von seiner Rolle in der Gesellschaft und in der Kunst sollte Malewitsch bis an sein Lebensende behalten.²

Während zu den vielfältigen Einflüssen auf Malewitsch auch die Volkskunst Russlands zählt, war in den Niederlanden seit jeher die geometrisch strukturierte Landschaft ein prägender Faktor.³

Wenn wir uns wieder dem *Schwarzen Quadrat* zuwenden, so steht zunächst das Sujet – eben die schwarze Farbfläche – im Vordergrund. Es handelt sich um ein exemplarisches Werk, das zur Ikone⁴ einer breiten Entwicklung wurde, von dem es unterschiedliche Versionen gibt, nicht zuletzt das Pendant in Rot. Bleiben wir nun bei der schwarzen Farbfläche, so bietet diese nicht nur ein reiches Interpretationsfeld, sondern ein ebensolches Referenzfeld was die Tradition Russlands betrifft.

Die Reduktion von Bildformen und –inhalten war für Malewitsch eine Befreiung im semantischen Sinn, die reine Erkenntnis und unmittelbare Empfindung ermöglichte oder ermöglichen sollte. In diesem Sinn spricht er vom Gestaltwerden der Empfindung: „das Quadrat = die Empfindung, das weiße Feld = das ‚Nichts‘ außerhalb dieser Empfindung“.⁵ Die Befreiung vom Gegenständlichen war für Malewitsch außerdem mit großen Emotionen verbunden. „Das gegenständliche Gesetz ordnet die Dinge nach Rang und Würde, das gegenstandslose nach dem Grad der Erregung. Die Wahrnehmung bleibt aber nur in Augenblicken völliger Erregung rein und richtig.“⁶ Das Sujet der schwarzen

² Petrowa, Jewgenija, *Der Suprematismus und die Religion Malewitschs*. In: Drutt, Matthew (Hg.), *Kasimir Malewitsch. Suprematismus*. Ostfildern-Ruit 2003, S. 89-90

³ Vgl. Jaffé, Hans L.C., *Introduction*. In: Friedman, Mildred (Hg.), *De Stijl: 1917-1931. Visions of Utopia*. Oxford 1982, S. 12-13

⁴ Der Begriff ist hier zweideutig verwendet, da Malewitsch selbst seine Bilder als moderne Ikonen im unmittelbaren Wortsinn betrachtete.

⁵ Malewitsch, Kasimir, *Die gegenstandslose Welt*. Neue Bauhausbücher. Hg. v. Hans M. Wingler. Faksimile-Nachdruck der Ausgabe von 1927. Mainz, Berlin 1980, S. 74

⁶ Malewitsch, Kasimir, *Suprematismus – Die gegenstandslose Welt*. Hg. v. Werner Haftmann, übertragen v. Hans von Riesen. Köln 1962, S. 213

Fläche auf weißem Grund weist in der Folge eine Reihe von ästhetischen, räumlichen und emotionalen Konnotationen auf.

Was die Darstellung des Raumes im Bild betrifft, so negiert die Komposition eine traditionelle perspektivische Konzeption. Man kann von einer weißen Umrahmung der schwarzen Fläche sprechen, aber auch von einem weißen Grund für die schwarze Fläche, sodass es unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten gibt. In jedem Fall ist die Räumlichkeit im Bild neu interpretiert, gewissermaßen als Konsequenz einer Reduktion auf die reine Form. Die schwarze Fläche wird umrahmt oder sie schwebt auf dem weißen Grund. In der Folge wird die Tiefe des Bildes und damit dessen Räumlichkeit nicht exakt fixiert und bleibt in diesem Sinn offen. Es ist wohl auch dieses Changieren zwischen Präzision und Vagheit, das zur Magie des Bildes beiträgt.

Es geht um das Flächenelement an sich, das von seiner Umgebung durch den weißen Rahmen isoliert ist und erst dadurch zu dem wird, was es eben ist.⁷ Man kann nun doch von einer In-Beziehung-Setzung sprechen, nämlich von Rahmen und Gerahmten. Zugleich bildet das Weiß den Hintergrund, und zwar als unendliche Weite, auf die ein schwarzes Quadrat gesetzt ist.

Damit kommen aber neue Dimensionen des Raumes ins Spiel, zumindest waren das die neuen Dimensionen zur Entstehungszeit des Werkes. Und wenn das Weiß die unendliche Weite des Kosmos repräsentiert, was bekanntermaßen ein zentraler Topos des Suprematismus war bzw. die übliche Lesart des *Schwarzen Quadrats* bildet, so kann von hier leicht der Bogen zur Architektur gespannt werden. Dann schwebt nämlich das Flächenelement, das nun materiell greifbar ist, vor der tatsächlichen Weite des Universums, wie wir später feststellen werden.

⁷ Der Topos des Rahmens im *Schwarzen Quadrat* spiegelt auch eine werkimmanente Entwicklung wider. Malewitsch deutete den im Bild dargestellten Rahmen z.B. schon in seinen kubofuturistischen Bildern 1913 an.
Vgl. Drutt, Matthew, *Kasimir Malewitsch: Suprematismus*. In: Drutt (Hg.), *Kasimir Malewitsch*, a.a.O., S. 24.

Natürlich kann auch beim *Schwarzen Quadrat* die Relation von Figur und Grund umspringen, sodass nicht mehr das Weiß, sondern das Schwarz der Hintergrund wäre. Dann würde der weiße Rahmen nicht mehr ein gleichwertig in einer Ebene liegendes schwarzes Quadrat rahmen, sondern letzteres wäre der Ausschnitt einer entfernten Dunkelheit oder eines schwarzen Loches, in das man durch den weißen Rahmen schaut. Doch egal welcher Blick auf das legendäre Werk geworfen wird – die traditionelle zentralperspektivische Darstellung ist passé. Die dargestellte Unendlichkeit impliziert ein freies Schweben, und auch der Betrachter ist in seinem Blickpunkt nicht mehr fixiert, so wie dies bei der Zentralperspektive der Fall war.

Wenn wir uns De Stijl zuwenden, so wenden wir uns – im Sinne der calvinistischen Tradition des Landes – der Rationalität zu. Betrachten wir die bereits erwähnten exemplarischen Tafelbilder Mondrians mit ihren durch schwarze Linien bzw. Streifen strukturierten Farbflächen, dann vermittelt sich diese Tradition relativ direkt. Dennoch findet das Transzendente, das im Denken von Malewitsch eine Rolle spielt, hier eine Parallele im Universalen.⁸ Van Doesburg erklärt, moderne Kunst würde das Universum und Gott interpretieren und den Kontakt dazu herstellen,⁹ und das Universale bildet gerade auch bei Mondrian einen zentralen Begriff. Doch im holländischen Denken spielen Konstruktion und Exaktheit, schließlich auch das wissenschaftliche Denken eine entscheidende Rolle. Die schöpferische Intuition wird kontrolliert.

Es ist uns bewusst, dass wir damit verallgemeinern, und doch ist es gerade diese Kontrolle der Intuition, die die Tafelbilder Mondrians vermitteln. Sie sind exakt aufgebaut, im Gegensatz zu den Bildern Malewitschs, bei denen die Quadrate jeweils mehr oder weniger verzogen sind, was unter anderem ihren dynamischen Ausdruck ausmacht. In den paradigmatischen Bildern Mondrians sind die abstrakten Farbflächen samt

⁸ Vgl. zum Spirituellen in diesem Zusammenhang im Sinne eines Bogens bis zur Gegenwart: Franck, Georg, *Nichts ist nicht nur nichts*. In: Bundesamt für Kultur, Bern (Hg.), *Helmut Federle. XLVII Biennale Venedig*. Baden 1997, S. 143-151.

⁹ Doesburg, Theo van, *Painting and Its Environment*. In: Straaten, Evert van, *Theo van Doesburg. Painter and Architect*. The Hague 1988, S. 12-13

den sie trennenden schwarzen Streifen, also dem schwarzen Raster, gewissermaßen zum Markenzeichen geworden. Neben Weiß und Schwarz wird Grau verwendet, die Farben entsprechen den Primärfarben.

Man kann von einem künstlerischen Kalkül sprechen, das Mondrian so formuliert:

„Die neue Gestaltung“ ... hat die neue Realität errichtet durch die Komposition von rechtwinkligen Flächen von Farbe und Nicht-Farbe, ... Dies Universal Ausdrucksmittel ermöglicht den exakten Ausdruck der großen ewigen Gesetzmäßigkeit, ...¹⁰

Die Konsequenzen für die im Bild dargestellte räumliche Komposition sind dabei ganz andere als bei Malewitsch.

Die Komposition von abstrakten Flächen auf Basis eines Rasters betont den zweidimensionalen Charakter. Dabei nimmt – neben den rechteckigen Flächen – die quadratische Fläche eine zentrale Rolle ein. Diese ist oft größer als die anderen Flächen und zugleich azentrisch gesetzt. So entsteht eine Bewegung weg vom Mittelpunkt der Bildfläche, die selbst immer wieder quadratisch ist, eine zentrifugale Energie, die durch das scheinbare Hinauslaufen der Komposition über den Bildrand zusätzlich unterstrichen wird. Der schwarze Raster samt den Farbflächen ist abgeschnitten. „... the black bands that divide Mondrian's canvases not only define the area of the rectangular color planes, but also imply infinite extension beyond the borders of the canvas.“¹¹ Auch diese zentrifugale Tendenz hat mit räumlicher Komposition zu tun, und sie spielt schließlich eine eminente Rolle in der Architektur.

Eine Grenze ist negiert, da das Bild gewissermaßen nicht endet. Es ist in seiner Zweidimensionalität scheinbar unendlich und zugleich fragmentarischer Ausschnitt aus dieser Unendlichkeit. Der Raum des Bildes weist über sich selbst hinaus: „Thus painting projects itself into

¹⁰ Mondrian, Piet, *Die neue Gestaltung in der Musik und die futuristischen italienischen Bruttisten*. In: Ders., *Neue Gestaltung. Neoplastizismus. Nieuwe Beelding*. Neue Bauhausbücher. Hg. v. Hans M. Wingler. Faksimile-Nachdruck der Ausgabe von 1925. Mainz, Berlin 1974, S. 30-31

¹¹ Friedman, Mildred, *Mondrian's Paris Atelier 1926-1931*. In: Friedman (Hg.), *De Stijl: 1917-1931*, a.a.O., S. 82

space (and time), pointing beyond its own two-dimensional confines.“¹²
 Der Raum der suprematistischen Bilder erweitert sich hingegen in die unendliche Tiefe.

Und doch wird in Mondrians Tafelbildern der Raum nicht nur in der Zweidimensionalität erweitert und erobert, es gibt auch hier eine Bewegung in die Tiefe. Das ist dann der Fall, wenn die weißen Flächen als Ausschnitte eines kontinuierlichen Hintergrundes aufgefasst werden, sodass der schwarze Raster mit den roten, gelben, blauen und schwarzen Rechteckflächen vor den hellen Grund gesetzt scheint. Dieser Eindruck ist bei den verschiedenen Bildern unterschiedlich stark.

Indem die Farbfläche an den Raster gebunden ist, ist ihre Autonomie geringer als bei den suprematistischen Bildern Malewitschs. Man kann diesen Gegensatz im ureigenen architektonischen Sinn interpretieren. Malewitsch würde dann als Vorbild einer Tradition fungieren, bei der die Wand an sich oder die Decke an sich – immer als Flächenelement verstanden – verwendet wird. Mondrian würde zu jener Tradition hinführen, innerhalb derer eine tragende Struktur, ein Skelett, mit leichten Wandflächen ausgefüllt ist.

Leonardo Benevolo hat auf einen spezifischen Zusammenhang hingewiesen, nämlich „daß der ursprüngliche Stil der Malerei von Mondrian unter dem Einfluß der japanischen Kunst entstanden ist, ...“¹³
 Benevolo führt die Parallelität vor Augen, indem er einen Ausschnitt der Fassade der *Kaiserlichen Villa in Katsura* aus dem 17. Jahrhundert und ein exemplarisches Bild Mondrians in unmittelbarer Abfolge abbildet.¹⁴
 Was im einen Fall der schwarze Linienraster ist, ist im anderen der gleichmäßige Raster der Holzkonstruktion.

Wir sehen also, dass die exemplarischen Bilder der Avantgarde mittels des abstrakten Flächenelements neue Kompositionsweisen

¹² Polano, Sergio, *De Stijl/Architecture = Nieuwe Beelding*. In: Friedman (Hg.), *De Stijl: 1917-1931*, a.a.O., S. 87

Siehe dazu u.a.: Padovan, Richard, *Towards Universality. Le Corbusier, Mies and De Stijl*. London, New York 2002, S. 31-33

¹³ Benevolo, Leonardo, *Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Band 2. 3. Auflage, München 1984, S. 484

¹⁴ Ebenda, S. 487-488

einführten, die entscheidende räumliche Konsequenzen hatten. Es wurden neue Topoi eingeführt, die schließlich auch in der Architektur eine Rolle spielen. Theo van Doesburg spannte den Bogen von der Malerei zur Architektur auf für uns relevante Weise.¹⁵ Die Betonung des Dezentralen sowie das zentrifugale Moment findet man in seinem Oeuvre verstärkt.

Van Doesburg spricht vom „peripheren Raum“ des von ihm geprägten Elementarismus und schließlich von einer Erneuerung der Kompositionsmethode:

Allmähliche Aufhebung des Mittelpunktes und jeder passiven Leere. Die Komposition entwickelt sich in entgegengesetzter Richtung statt auf die Mitte zu, zur äußersten Peripherie der Leinwand hin, sie scheint sich gewissermaßen über die Malfläche hinaus fortzusetzen.¹⁶

Dies bezieht van Doesburg auch auf seine *Kontra-Kompositionen* von 1923/24, mit denen er einen entscheidenden Schritt für die Architektur vollzieht.

Auch dabei geht es um die Beziehung elementarer Teile, also von Flächenelementen, die eine neue Art des Raumes konstituieren.¹⁷ Diese hat die perspektivische Konzeption hinter sich gelassen. Van Doesburg bleibt beim Medium Farbe, das schließlich der zweidimensionalen Darstellung einer avancierten dreidimensionalen Konzeption dient. Er stellte fest:

Ich selbst habe während meiner Zusammenarbeit mit dem jungen Architekten C. van Eesteren (1923) versucht, die Farbe als *Verstärkungselement* der architektonischen Raumgestaltung anzuwenden. Hierbei wurde von jeder künstlerischen, kompositorischen Tendenz abgesehen. Die den Raum gliedernden Flächen wurden je nach ihrer Lage im Raum in einer bestimmten

¹⁵ Bei den Architekturmodellen von Malewitsch nimmt das Flächenelement hingegen nicht diese zentrale Rolle ein. Wir kommen darauf später zurück.

¹⁶ Doesburg, Theo van, *Malerei und Plastik*. In: Jaffé, Hans L. J., *Mondrian und De Stijl*. Hg. v. Werner Haftmann. Köln 1967, S. 208. Originalfassung: *De Stijl* 75/76/1926, S. 35-43

¹⁷ Dies konstatierte für das frühe 20. Jahrhundert – in seiner spezifischen Terminologie – bereits Sigfried Giedion. Er spricht von der Fläche als konstituierendem Element einer neuen Raum-Zeit-Konzeption. Vgl. Giedion, Sigfried, *Architektur und Gemeinschaft. Tagebuch einer Entwicklung*. Rowohlt's Deutsche Enzyklopädie. 2. Auflage, Hamburg 1957, S. 57-58.

Farbe gemalt. Höhe, Tiefe und Breite wurden durch rot, blau, und gelb betont, die Masse dagegen grau, schwarz und weiss angestrichen. Auf diese Weise kamen die Dimensionen des Raumes lebhaft zur Wirkung. Anstatt die Architektur zu zerstören (...) wurde sie auf diese Weise verstärkt.¹⁸

Die Farbe bildete also ein Mittel, um architektonische Flächen hervorzuheben. Erst im nächsten Schritt wurden diese eigenständig, und der geschlossene Baukörper begann sich aufzulösen. Wir haben dabei die *Kontra-Konstruktionen* im Blick, für deren Diskurs wir etwas ausholen müssen. Für die Ausstellung „Les Architectes du Groupe ‚de Styl‘ (Holland)“ in der Galerie L’Effort Moderne von Léonce Rosenberg 1923 in Paris kreierten van Doesburg und van Eesteren drei zentrale Entwürfe: die *Maison Rosenberg*, die *Maison Particulière* und die *Maison d’Artiste*. Die drei Entwürfe führen die allmähliche Dekonstruktion der volumetrischen Schachtel, die auf Frank Lloyd Wright zurückgeht und die ein Hauptelement der architektonischen Programmatik von De Stijl darstellt,¹⁹ exemplarisch vor. Dabei spielt die diagonale Staffelung im Grundriss eine zentrale Rolle.

Das Flächenelement gewinnt bei den Projekten in der genannten Reihenfolge allmählich an Gewicht, was den Höhepunkt schließlich in der künstlerischen Darstellung van Doesburgs erreicht. Bei der *Maison Particulière* und der *Maison d’Artiste* wurden die „Gebäudekörper“ durch Flächen in den typischen De Stijl-Farben akzentuiert. Es muss dabei erwähnt werden, dass zum Beispiel bei der *Maison d’Artiste* die Farbflächen mit den Flächen der kleineren Volumina zusammenfallen. Tatsächlich selbstständige Flächenelemente stellten nur die auskragenden Vordächer dar.

Erst in den *Kontra-Konstruktionen*, also in den künstlerischen Darstellungen, die van Doesburg von beiden Projekten auf Basis der Axonometrien als Farbkonstruktionen anfertigte, ging er einen

¹⁸ Doesburg, Theo van, *Farben im Raum und Zeit*. In: Petersen, Ad (Hg.), *De Stijl*. Complete reprint 1968. Band 2: 1921-1932. Amsterdam 1968, S. 625

¹⁹ Vgl. Fanelli, Giovanni, *Stijl-Architektur. Der niederländische Beitrag zur frühen Moderne*. Stuttgart 1985, S. 26, 71, 93, passim

entscheidenden Schritt weiter. In diesen Gouachen gibt es nämlich keine traditionellen Fenster mehr. Die Wände, die zuvor noch Gebäudeecken bzw. Volumina formten, wurden zu eigenständigen, farbigen Flächenelementen, die im abstrakten Raum schwebend jegliche Geschlossenheit hinter sich lassen. Die Malerei destabilisierte die Architektur.²⁰ Das kompakte Volumen ist aufgebrochen,²¹ und die Farbflächen materialisieren sich jetzt als quasi architektonische Elemente. Sie wirken atektonisch und gewichtslos. Dieser schwebende Charakter wird durch den hellen, unendlichen Hintergrund, vor den die farbigen Gebilde wie in den suprematistischen Bildern gesetzt sind, betont.

Bei der Darstellung einer neuen Form des architektonischen Raumes, die auf dem Flächenelement beruht, spielt die Malerei also eine entscheidende Rolle. Dabei wurde zunächst eine kubisch differenzierte Architektur mit Farbflächen überlagert, dann wurden diese tatsächlich selbstständig. Ein neues räumliches Gefüge war die Folge. Die *Kontra-Konstruktionen* van Doesburgs, von denen wir dabei sprechen, hatten natürlich auch ein Umfeld der künstlerischen Entwicklung, in die sie eingebunden waren. Wir wollen hier die Arbeit *Filmmoment*, 1923, von Hans Richter sowie El Lissitzkys *Proun1 C* von 1921 erwähnen, die beide am Titel der Zeitschrift *De Stijl* abgebildet waren.

Es gibt auch eine theoretische Fundierung für jene Entwicklung, die wir hier darstellen. Der zentrale Text in diesem Zusammenhang ist van Doesburgs „Auf dem Weg zu einer plastischen Architektur“ („Tot een beeldende architectuur“).²² Hier werden nicht nur die elementaren Bausteine einer neuen Architektur definiert (und die Fläche ist eben einer dieser Bausteine), sondern es wird schließlich auch die direkte Beziehung der rechteckigen Flächen zum unendlichen Raum hervorgehoben.

²⁰ Vgl. Straaten, Evert van, *Theo van Doesburg – Konstrukteur eines neuen Lebens*. In: Birnie Danzker, Jo-Anne (Hg.), *Theo van Doesburg: Maler – Architekt*. München, London, New York 2000, S. 56

²¹ Darauf, dass die Kontra-Konstruktionen die Volumen auflösten, wies u.a. bereits Padovan hin. Vgl. Padovan, *Towards Universality, a.a.O.*, S. 89.

²² Originalfassung: *De Stijl* 6/7/1924. Deutsch: Doesburg, Theo van, *Auf dem Weg zu einer plastischen Architektur* (1924). In: Conrads, Ulrich (Hg.), *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. Zusammengestellt und kommentiert von Ulrich Conrads. Bauwelt Fundamente I. Berlin, Frankfurt/Main, Wien 1964, S. 73-75

Symmetrie und Frontalität der Architektur gehören der Vergangenheit an, und der antikubische, zentrifugale und schwebende Charakter der neuen Architektur, der in diesem Zusammenhang ebenfalls formuliert wird, ist auch für uns von zentraler Bedeutung. Der offene Raum, der nun entsteht bzw. entstehen soll, birgt eine starke zentrifugale Energie in sich.

Was die Entwicklung des Flächenparadigmas in der Architektur betrifft, so entstand in Holland der in diesem Zusammenhang kanonische Bau, das *Haus Schröder-Schröder* in Utrecht, das Gerrit Rietveld mit Truus Schröder-Schröder 1924 realisierte: die exemplarische Realisierung der De Stijl-Prinzipien bzw. des zuvor erwähnten Manifests von van Doesburg aus dem Jahr 1924.²³ Eine auf Flächenelementen beruhende Konzeption erprobte Rietveld freilich auch in seinem berühmten *Rot-Blauen-Stuhl*, dessen naturfarbene Version in Holz auf 1918 zurückgeht. Die architektonische Umsetzung ist naturgemäß weitreichender. Doch so legendär das *Haus Schröder-Schröder* auch ist, heute hat es einen musealen Charakter.

Das Flächenelement (die Farbfläche) spielt bei diesem Haus im Inneren auf der Ebene der Detailgestaltung eine Rolle. Für uns ist jedoch seine Konzentration im Fassadenbereich von besonderem Interesse. Der abstrakte, geschlossene Kubus, den die Moderne in der dogmatischen Interpretation gerade erst zu formulieren begann, löst sich hier in Flächenelemente auf, ergänzt um lineare Teile. Dies passiert jedoch im Rahmen des grundsätzlichen kubischen Umrisses des Hauses, der beibehalten wird. Die avancierte Fassade entwickelt dabei eine auffällige Räumlichkeit und Tiefe.

Das Haus präsentiert sich außen als leichtes Gefüge aus hellen Wand- und Deckenscheiben, wobei ein Element jeweils über die Kante des anderen hinausläuft. Dieses ständige Überlappen bedeutet die Selbstständigkeit jedes Teiles für sich und konstituiert zugleich das Spezifische des Baus. Die traditionelle architektonische Massivität wird in

²³ Vgl. Frampton, Kenneth, *Neoplasticism and Architecture: Formation and Transformation*. In: Friedman (Hg.), *De Stijl: 1917-1931*, a.a.O., S. 103

zweifacher Hinsicht überschritten. Die Elemente sind an sich dünn und leicht, und sie bilden keine massiven Ecken. Das Haus ist im Fassadenbereich wie ein differenziertes Kartenhaus aufgebaut.

Wie das erste Modell belegt, ging Rietveld zunächst vom Kubus aus. Differenziert und gestaltet wurde dieser unter anderem durch große Farb- und Fensterflächen an der Fassade. Die farbigen Flächen spielen für uns – in unterschiedlichen Zusammenhängen und auf unterschiedliche Weise – somit immer wieder eine zentrale Rolle.

Wenn das *Haus Schröder-Schröder* exemplarisch das Flächenparadigma im Kontext der De Stijl-Gruppe repräsentiert, so formuliert es zugleich allgemeine, neue Topoi der Architektur: die Ablöse von Tektonik durch Abstraktion, von Massivität durch leichte Elemente, von Symmetrie durch Asymmetrie. Ein offener Raumfluss bedeutet eine neue Raumidee, und die Konzentration der für den Bau spezifischen Elemente an der Fassade eine Betonung der Peripherie.

Das Haus lässt seine traditionellen Charakteristika erkennen, wenn man die Grundrisse betrachtet. Eine relativ konventionelle Raumaufteilung birgt im oberen Geschoss insofern Innovation in sich, als eine gänzliche Offenheit entsteht, wenn die Schiebewände zurückgeschoben sind. Auskragende Balkone und Dachelemente sowie Wandscheiben, Balkongeländer, Metallprofile, Dachrinnen und schließlich geöffnete Fensterflügel schaffen ein vielfältiges Flächengefüge inklusive linearer Elemente, das im Fassadenbereich explizite Tiefe, Räumlichkeit oder auch „spatial interpenetration“²⁴ entwickelt. Da das Überlappen der Teile genauso wie die differenzierende Farbgebung funktionell nicht wirklich notwendig ist, kann man am Ende sogar von einem neuen, nämlich abstrakten und ausgesprochen räumlichen Ornament sprechen.

Zusammenfassend kann man von einem besonderen Interesse der avantgardistischen Maler an der Architektur sprechen. In diesem Sinn entwickelte Malewitsch ab ungefähr 1920 den plastischen Suprematismus. Er stellte fest: „Das Bewußtsein hat die Fläche überwunden und ist zur

²⁴ Brown, Theodore M., *The work of G. Rietveld architect*. Utrecht 1958, S. 45

Kunst räumlicher Gestaltung vorgestoßen. ... / Durch das räumliche Bewußtsein ist die Malerei zur konstruktiven Gestaltung entwickelt worden.“²⁵ Und schließlich voll Pathos:

Wir betrachten die Front ästhetisierender malerischer Darstellungen als erledigt. Der Suprematismus verlegt den Schwerpunkt seines Wirkens an die Front der Architektur und ruft alle revolutionären Architekten auf, sich ihm anzuschließen!²⁶

Doch bei dem medialen Wechsel rückte das Flächenelement stark in den Hintergrund.

Denn bei seinen *Architektona* und *Planiten* der Zwanzigerjahre des vorigen Jahrhunderts bediente sich Malewitsch primär dreidimensionaler Elemente, also Würfel und Quader. Man kann – insbesondere bei den *Architektona* – von einem Auftürmen immer kleiner werdender Volumina sprechen, die schließlich in horizontalen Flächenelementen enden. Doch die Idee der Masse der Körper wurde dabei nicht wirklich konterkariert oder aufgelöst.

Es ist El Lissitzky, der im sowjetischen Kontext die für uns zentrale Rolle einnimmt, was den Übergang von der Malerei zur räumlichen Konstruktion betrifft. Jene Arbeiten von ihm, die uns dabei besonders interessieren, entspringen der Malerei. Lissitzky hatte Architektur studiert, woraus wohl sein Interesse für räumliche Fragen bzw. seine Fähigkeit für dreidimensionale Konstruktionen resultiert. Er entwickelte jene Topoi, die Malewitsch in seinen Tafelbildern so grandios formuliert hatte, ins explizit Räumliche weiter. Malewitsch hatte ihn damit gewissermaßen beauftragt.²⁷ Aber auch bei ihm fehlt am Ende die tatsächliche Realisierung des Architekturentwurfs, die das Flächenparadigma exemplarisch darstellt. Lissitzky fokussiert ähnlich wie van Doesburg den

²⁵ Malewitsch, Kasimir, *Suprematistisches Manifest Unowis* (1924). In: Ders., *Suprematismus – Die gegenstandslose Welt*, a.a.O. S. 283

²⁶ Ebenda, S. 286

²⁷ Vgl. u. a. Shadowa, Larissa A., *Suche und Experiment. Aus der Geschichte der russischen und sowjetischen Kunst zwischen 1910 und 1930*. Dresden 1978, S. 90

Grenzbereich zwischen dem Medium der Malerei und jenem der Architektur.

Lissitzky nutzte die Freiheit des Mediums Malerei und dachte doch architektonisch. Seine *Prounen* gelten als gezeichnete und gemalte räumliche Konstruktionen, die er selbst „als Umsteigestation aus der Malerei in die Architektur“²⁸ geschaffen hat. Malewitsch machte in seinen suprematistischen Bildern flächige Elemente vor dem weiten Weiß zum Thema; Lissitzky setzte an ihre Stelle Konstruktionen, bei denen er neben Farbflächen auch lineare Elemente und einfache Volumen verwendete. Sowohl das Vokabular als auch die Syntax wird nun differenzierter, dennoch behält das Flächenelement im Allgemeinen und die quadratische Fläche im Besonderen ihren zentralen Stellenwert.

In praktisch allen *Prounen* findet man einen mehrdeutig formulierten Raum. Im schwebenden Zustand ist die Position der Elemente nicht exakt festmachbar, Nähe und Ferne bleiben offene Kategorien jenseits zentralperspektivischer Konstruktion – so etwa im *Proun 23, Nr. 6* von 1919; andere Konstruktionen sind in ihrer Grammatik offen – wie zum Beispiel ein *Proun* von ca. 1922 – und ein anderer von ca. 1923 präsentiert sich als scheinbar einfache architektonische Konstruktion, die doch nicht exakt fassbar ist.

Solche ambivalenten räumlichen Konstrukte sind natürlich in die tatsächliche Realität nicht direkt transferierbar. Doch das Faszinierende ist gerade der schwebende, ambigue Ausdruck. Dabei ist die zentralperspektivische Darstellung durch die axonometrische – ähnlich wie in den *Kontra-Konstruktionen* van Doesburgs – abgelöst. Die Parallelität der Linien, die nicht mehr zu einem eindeutigen Fluchtpunkt konvergieren, ist auf den unendlichen Raum gerichtet, der somit nicht nur über den hellen Hintergrund ins Spiel kommt.²⁹

²⁸ Lissitzky, El, *Der Lebensfilm von El bis 1926*. In: Lissitzky-Küppers, Sophie (Hg.), *El Lissitzky. Maler Architekt Typograf Fotograf. Erinnerungen Briefe Schriften*. Dresden 1967, S. 325

²⁹ El Lissitzky reflektierte seine künstlerische Tätigkeit in zahlreichen Aufsätzen. Wir wollen im vorliegenden Zusammenhang besonders auf seinen Text „K. und Pangeometrie“ (1925) verweisen. Abgedruckt in: Lissitzky-Küppers (Hg.), *El Lissitzky. Maler Architekt Typograf Fotograf*, a.a.O., S. 339-354.

Lissitzky äußert sich zu unterschiedlichen Stufen des Raumes und kommt dabei schließlich zum „Irrationalen Raum“.

In diesem ... werden die Entfernungen nur durch die Intensität und die Lage der straff begrenzten Farbflächen gemessen. ... Diese Entfernungen können mit keinem endlichen Maßstab gemessen werden, so wie die Gegenstände im planimetrischen oder perspektivischen Raum. Die Entfernungen sind irrational, ...³⁰

Dies kann man unmittelbar auf seine *Prounen* beziehen.

Wenn wir davon ausgehen, dass das Flächenelement im frühen 20. Jahrhundert die Idee des Raumes grundlegend veränderte, so gilt dies für die *Prounen* in besonderem Maße. Ihre neue Grammatik bzw. Syntax bedeutete eine neue Idee der Raumdarstellung und in der Folge eine neue Rezeptionsweise des Betrachters. Die Aufgabe der Perspektive bedingte gewissermaßen die Aufgabe der eindeutigen Selbstverortung des Betrachters.

Das heißt, der offene Kompositions- und Raumcharakter bedingte auch eine neue Rezeption. „The viewing subject and the object of representation both inhabit the same extended field.“³¹ Der schweifende Blick des Betrachters ist das Pendant zum schwebenden Charakter der Bilddarstellung, der eine scheinbare Bewegung der Gegenstände im Sinne eines freien Gleitens, egal in welche Richtung, andeutet.

Der Topos der Fläche entfaltet im Medium der Malerei seine besonderen utopischen Qualitäten. Architektur und Raum werden dabei eben nur repräsentiert und nicht real umgesetzt. Der tatsächlichen Architektur sind engere Grenzen gesetzt als der Malerei. Die aktuelle architektonische Entwicklung setzt hier – im Vergleich zu den diesbezüglichen Versuchen der Avantgarde – neue Maßstäbe.

³⁰ Lissitzky, El, K. und Pangeometrie (1925). In: Lissitzky-Küppers (Hg.), *El Lissitzky. Maler Architekt Typograf Fotograf*, a.a.O., S. 351

³¹ Allen, Stan, *Practice: architecture, technique and representation*. Amsterdam 2000, S. 17

Lissitzkys Entwürfe verlieren umso mehr von ihrer vibrierenden Komplexität, je stärker sie sich der tatsächlichen Realität annähern.³² Dies zeigt unter anderem der Versuch Stan Allens, per Computer eine dreidimensionale Rekonstruktion des *Proun 23, Nr. 6* herzustellen. Dabei werden die abstrakten Elemente räumlich fixiert. Es sei postuliert, dass bei dieser Transformation auch die Weite des Raumes, der im Bild dargestellt ist, verloren geht. Zugleich reduziert sich der Blick *aus* der Weite. Man steht dem Werk jetzt realiter gegenüber.

1923 versuchte Lissitzky in seinem *Prounenraum* für die Große Berliner Kunstausstellung, die engen Grenzen des zweidimensionalen Mediums zu überschreiten. Doch letztlich bleibt der Charakter von Tafelbildern erhalten, auch wenn diese stark vergrößert sind. Die einzelnen Wände des kleinen, schachtelförmigen Raumes fungieren als große Bildflächen. Bereits dieser „Demonstrationsraum“ verliert an utopischem Gehalt. Der schwebende, changierende Effekt der Bilder ist reduziert, denn die Elemente sind jetzt an der Raumwand fixiert und gewissermaßen greifbar.

Die künstlerischen Darstellungen der Malerei sind für uns insofern zentral, als sie richtungweisende Topoi formulierten. Über das Flächenelement wurde im Rahmen der Avantgarde der Raumbegriff grundlegend verändert, was in eine breite Entwicklung eingebettet war. Wenn sich Lissitzky zum Thema Raum äußerte, so führte er zugleich – wie seine Künstlerkollegen – die Impressionisten und Kubisten als jene an, die den perspektivischen Raum zuerst in Frage stellten. Parallel dazu veränderte sich aber auch die Rolle des Rezipienten. Die Zentrierung im Hier und Jetzt wurde in eine Bewegung übergeführt.

Damit kam auch die vierte Dimension ins Spiel. Moderne Künstler wie van Doesburg und Mondrian glaubten „an eine höhere Realität, jenseits der drei Dimensionen der augenblicklichen visuellen

³² Vgl. dazu: Allen, *Practice*, a.a.O., S. 23

Wahrnehmung“.³³ Wir berühren damit das komplexe Gebiet des Raum-Zeit-Kontinuums. Die vierte Dimension wurde immer wieder als eine rein zeitliche angenommen, und die Wahrnehmung in der Bewegung wird schließlich zu einem Topos der Architektur. In diesem Sinn entwickelte Le Corbusiers die *promenade architecturale*. Im Rahmen einer umfassenden Umwertung des Raumes, der die Bewegung inkludiert und nicht mehr an den geschlossenen Kubus gebunden ist, nimmt das Element der Fläche eine zentrale Stelle ein.

³³ Dalrymple Henderson, Linda, *Theo van Doesburg, „die vierte Dimension“ und die Relativitätstheorie der zwanziger Jahre*. In: Baudson, Michel, *Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst*. Weinheim 1985, S. 195

1.2. DIE AUFLÖSUNG DES MASSIVEN KUBUS

Wir bleiben vorerst bei der Moderne, genauer gesagt beim Kubus der Moderne bzw. beim Baukörper im Sinne eines kubischen oder quaderförmigen Volumens. Im Rahmen der Moderne passierten in diesem Zusammenhang zwei für uns zentrale Schritte. Einerseits konstituierten den Kubus nun leichte Flächen, wobei wir die Außenwände meinen. Andererseits entstand als Folge der konstruktiven Neuerungen jenes System, das sich aus horizontalen Flächenelementen (den Decken- bzw. Bodenelementen) sowie linearen vertikalen Elementen (den Stützen) zusammensetzt. Im ersten Fall handelt es sich um einen eher vergessenen Topos der Moderne, im zweiten Fall um das berühmte System *Dom-ino*. In beiden Fällen wird die traditionelle architektonische Massivität – gewissermaßen als Grundlage für den Topos der Fläche – hinter sich gelassen.

Wenn Kinder aus Pappdeckeln Kartenhäuser bauen, so ist die einfachste Version jene, bei der fünf quadratische Papp- oder Bierdeckel aneinandergelegt werden, um die Wände und das flache Dach zu bilden. Es wird zwar eindeutig ein kleines Haus gebildet, doch es ist nicht massiv. Von Richard Serra gibt es eine vergleichbare Skulptur aus dem Jahr 1969 aus vier Elementen, und er nennt sie auch „House of Cards“ oder „One Ton Prop“. Dabei

geht es auch spezifisch um den internen Raum als etwas, das der externen Sicht ständig verfügbar ist und das gänzlich von dem unaufhörlichen Balanceakt definiert wird, in dem sich sein Außen konstituiert. So wird das Innen ... eindeutig zu einer Funktion des Außen ...³⁴

³⁴ Krauss, Rosalind, *Sinn und Sinnlichkeit. Reflexionen über die nachsechziger Skulptur*. In: Stemmrich, Gregor (Hg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Fundus-Bücher 134. Dresden, Basel 1995, S. 492-493

Die Minimal Art reinterpretierte das einfache geometrische Volumen unaufhörlich, auch auf diese für uns so relevante Weise, die sich auf den Raum auswirkt.

Konzeptuell sind die beiden Beispiele – das einfache Kartenhaus der Kinder und das komplexe der Minimal Art – mit unserem unmittelbaren architektonischen Fokus vergleichbar. Was ist nun genau unsere Fragestellung? Es geht zunächst darum, dass die Moderne am Beginn des 20. Jahrhunderts den abstrakten Kubus etablierte.³⁵ Dabei handelt es sich – scheinbar oder auch tatsächlich – um einen traditionellen massiven Körper, um einen Baukörper mit glatten Wänden und geschlossenen Ecken, der der bislang üblichen Ornamentik entledigt war. Doch es kam auch eine konträre Auffassung ins Spiel, die nicht mehr im Sinne dieser Massivität vorging bzw. dachte. Theoretisch formuliert wurde der neue Ansatz von Henry-Russell Hitchcock und Philip Johnson.

Wie können wir uns diesen abstrakten Kubus der Moderne im Detail also vorstellen? Er bleibt zwar noch ein kohärentes Ganzes, aber er präsentiert sich phänomenologisch auf eine neue Art und Weise. Wir meinen damit die Lesart von Hitchcock und Johnson, die neue Topoi in den Mittelpunkt rückte. Sie taten dies in ihrer legendären aber auch in sich etwas widersprüchlichen Publikation zum Internationalen Stil. Von den drei Prinzipien, die sie darin formulierten, interessiert uns hier in erster Linie jenes, das sie „Architecture as Volume“ nennen.³⁶

Es geht zunächst darum, dass der Baukörper nicht mehr Gewicht und Masse, also die über Jahrhunderte gültigen Themen der Architektur, darstellen sollte. Bei den in der genannten Publikation abgebildeten Beispielen kritisieren Hitchcock und Johnson also bestimmte Materialien wegen dieser Wirkung, etwa Mauerwerk; andere wiederum werden aufgrund ihrer gegenteiligen Wirkung gelobt, etwa Sperrholz. Die

³⁵ Bis in die späten 50-er Jahre des Jahrhunderts wurde die Moderne als „kubisch, geometrisch und abstrakt“ charakterisiert. Diese eindeutige Kanonisierung wandelte sich erst danach.

Vgl. Oechslin, Werner, *Kulturgeschichte der Modernen Architektur*. In: Ders., *Moderne entwerfen. Architektur und Kulturgeschichte*. Köln 1999, S. 24, 28. Vgl. weiters: Oechslin, Werner, *Die Erfindung der Form*. In: Ders., *Moderne entwerfen*, a.a.O., S. 293-294.

³⁶ Hitchcock, Henry-Russell, Johnson, Philip, *The International Style*. New York, London 1995. Ursprünglich 1932 unter dem Titel „The International Style: Architecture Since 1922“ publiziert.

Voraussetzungen für diesen neuen ästhetischen Ausdruck bildet das Skelett, das massive Wände unnötig macht. In der Folge können oder sollen Wände, auch wenn sie massiv und tragend sind, diese ihre Eigenschaft nicht mehr ästhetisch darstellen. Die weiße, glatte, leicht wirkende Wandfläche rückt in den Vordergrund.

Die zentralen Aussagen von Hitchcock und Johnson lauten dann: „The effect of mass, of static solidity, hitherto the prime quality of architecture, has all but disappeared; in its place there is an effect of volume, or more accurately, of plane surfaces bounding a volume.“³⁷ Und die Autoren betonen: „Indeed, the great majority of buildings are in reality, as well as in effect, mere planes surrounding a volume.“³⁸ Doch bei den meisten Beispielen bleiben die Flächenelemente an das geschlossene Volumen oder den geschlossenen Kubus gebunden.

Man ist sich nicht sicher, ob die unmittelbare Wirkung des Volumens bzw. Kubus oder die der ebenen Flächen/Oberflächen, die das Volumen konstituieren, primär ist. Es stellt sich auch die Frage, inwieweit Hitchcock und Johnson mit *surface* und *plane* nur von der Oberfläche oder bereits von einem etwas tiefer gehenden Element sprechen (*surface* legt eher die Vermutung des ersteren nahe, *plane* die des letzteren). Interessant ist schließlich, dass die beiden Autoren Realität und Wirkung differenzieren. Die Mehrheit der Gebäude wären also in beiderlei Hinsicht „mere planes surrounding a volume“. Doch trifft das tatsächlich zu? Ist nicht eher die Wirkung solcherart? Für uns ist jedenfalls ausschlaggebend, dass die Außenwände – bei den angeführten Beispielen – primär noch im Dienste des zu schaffenden Baukörpers (Kubus) stehen.

Die Flächigkeit der Außenwände ist jedenfalls zu einem Thema geworden. Damit ist zwar einerseits ihre Oberfläche gemeint, zugleich aber bereits die Wandfläche, insofern sie ein dünnes, umhüllendes Element darstellt und nicht mehr tragende Massigkeit. Wände werden jetzt manchmal als papierdünn oder kartonartig empfunden. Sigfried Giedion

³⁷ Ebenda, S. 56

³⁸ Ebenda

sprach davon im Zusammenhang mit Le Corbusier.³⁹ Doch die Ecken sind eben meist noch geschlossen. Trotzdem ist es so, dass – wenn an diesen Ecken nur mehr abstrakte Wandflächen zusammenstoßen – der Zusammenhalt des Ganzen schon etwas gefährdet ist und die Außenwände im Sinne von eigenständigen Flächen an Bedeutung gewinnen.

Was damit gemeint ist, veranschaulicht ein Projekt von Le Corbusier, bei dem erneut das Medium der Farbe ins Spiel kommt, exemplarisch. Dort, wo die Wände zwar schon dünn werden aber doch noch geschlossene Ecken bilden, wo sie insofern also noch immer Massivität evozieren, dort arbeiten die Farbflächen an den Fassaden in eine andere Richtung, indem sie den neuen, dünnen Charakter der Wände paraphrasieren bzw. darstellen. Das prominente Beispiel, das diesen Dekompositionsprozess mittels Farbpigment darstellt, ist die *Arbeitersiedlung Pessac* bei Bordeaux von Le Corbusier, 1926.

Von unserem Fokus Raum haben wir uns damit etwas entfernt. Doch es wird ein anderer zentraler architektonischer Topos dargestellt, bei dem letztlich ein Bogen zur Polychromie Gottfried Sempers geschlagen werden kann. Die dünne Farbschicht, die an der Ecke endet, verstärkt eben nicht die Körperhaftigkeit des Volumens, sondern hebt diese bis zu einem gewissen Grad auf. Es wird eine Dekomposition eingeleitet und die Einheit des Baukörpers mittels unterschiedlicher Farbflächen der Fassaden konterkariert. Trotzdem gibt es in Pessac auch das Gegenteil, also die durchgehende Färbung der äußersten Fassadenschicht bei bestimmten Gebäudetypen, die das Volumen zusammenhält.⁴⁰

Das Ausgangselement der Siedlung war der einfache Kubus, der nach einem bestimmten System kombiniert wurde. Auf ihnen baute Le Corbusier seine Polychromie des Außenraumes auf, die er als absolut neu bezeichnete, und er hielt fest: „Une facade latérale blanche, l'autre vert

³⁹ Vgl. Giedion, Sigfried, *Bauen in Frankreich. Bauen in Eisen. Bauen in Eisenbeton*. Berlin 2000, S. 85

⁴⁰ Vgl. Rüegg, Arthur (Hg.), *Polychromie architecturale. Le Corbusiers Farbenklaviaturen von 1931 und 1959*. Band 1. Basel, Boston, Berlin 1997, S. 32

pâle. La rencontre sur l'arête, du vert pâle ou du blanc, avec le brun foncé provoque une suppression du volume (poids) et amplifie le déploiement des surfaces (extension).⁴¹

Hitchcock und Johnson formulierten ihre These ohne wirklichen Rekurs auf die Farbe. Und doch ist gerade diese ein Mittel, um der Körperhaftigkeit über eine immaterielle Flächigkeit entgegenzuwirken, was bereits zur Entstehungszeit der Siedlung in Pessac bemerkt wurde (Le Corbusiers eigene Worte schwingen hier stark mit):

Die verschiedenen Seiten eines Hauses haben nicht ein und dieselbe Farbe: eine Seite beispielsweise ist dunkelbraun, die andere hellgrün und diese Farben stoßen unvermittelt an der Ecke zusammen: das ist vielleicht das allerstärkste Mittel, um die Mauern unkörperlich erscheinen zu lassen.⁴²

Durch die Farbflächen wird aber auch der Zusammenhalt an den Ecken gelockert.

Das Medium Farbe diente Le Corbusier dazu, den flächigen Charakter der Architektur zu betonen. Natürlich verwendete er die Farbe auch zur Akzentuierung, im positiven wie im negativen Sinn, also zur wirklichen Hervorhebung von Flächen oder – im Gegenteil – zu ihrer Quasi-Aufhebung. Le Corbusier wollte mittels Farben räumlich komponieren und formen, wofür er deren unterschiedliche Wirkung als Grundlage heranzog.

Bei der Gestaltung von Pessac wirkte sich der Einfluss von De Stijl aus, den unter anderem auch Giedion ansprach.⁴³ Van Doesburg war nicht unähnlich vorgegangen.

Indem er ungebrochene Farben auf van Eesterens Axonometrie ineinander verzahnter Kuben auftrug, verwandelte van Doesburg die Wände in abstrakte

⁴¹ Boesiger, W., Stonorov, O. (Hg.), *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre Complète 1910-1929*. 14. Auflage, Zürich 1995, S. 85

⁴² Rasmussen, Steen Eiler, Kopenhagen, *Le Corbusier. Die kommende Baukunst?* In: Wasmuth's Monatshefte für Baukunst, Band 2, 1926, S. 386. – Auch Arthur Rüegg weist darauf hin, dass der Farbwechsel an einem Prisma die körperhafte Wirkung des Volumens auflösen würde. Vgl. Rüegg (Hg.), *Polychromie architecturale*, a.a.O., S. 32.

⁴³ Vgl. Padovan, *Towards Universality*, a.a.O., S. 108; Giedion, *Bauen in Frankreich*, a.a.O., S. 92

Farbflächen und machte so Flächigkeit zum gemeinsamen Nenner von Architektur und Malerei.⁴⁴

Wir haben die Flächigkeit, und zwar die monochrome Flächigkeit, jetzt hingegen im Zusammenhang mit dem einfachen geometrischen Volumen diskutiert.

Im Folgenden wollen wir über jene Auflösung des massiven Kubus sprechen, bei der horizontale Flächenelemente eine entscheidende Rolle spielen. Hier wird es schließlich einen direkten Bogen von der Geschichte in die Gegenwart geben, und wir kommen wieder auf das für uns zentrale Thema des Raumes zurück. Indem der Baukörper jetzt sandwichartig aufgebaut ist, entstehen horizontal ausgerichtete Raumschichten, die zudem nach außen hin offen sind. Dies impliziert daher einen Sog nach außen, eine Zentrifugalität, von der wir in anderem Zusammenhang – jedoch auch im Kontext der Moderne – bereits gesprochen haben.

Wir fokussieren jetzt also die *Maison Dom-Ino*. Chronologisch betrachtet machen wir damit einen Schritt zurück, und zwar ins Jahr 1914. Es handelt sich dabei um ein grundlegendes System von Stützen, die Deckenscheiben tragen, ergänzt um eine zweiläufige Treppe. Das System resultierte aus den neuen technologischen Möglichkeiten der Zeit und ermöglichte schließlich die freie Gestaltung von Grundriss und Fassade. Im Rahmen unseres Diskurses ist die *Maison Dom-Ino* aufgrund der im Raum schwebenden horizontalen Deckenscheiben, die pure Flächen bilden, interessant. Die Stützen bilden die statisch notwendige lineare Struktur.

Die *Maison Dom-Ino* ist ein Konstruktionssystem, das Le Corbusier selbst weder an der Fassade noch im Grundriss wirklich zu zeigen intendierte. Es bildete für ihn ein System zur Massenproduktion von Wohnhäusern, die wie Dominosteine aneinandergesetzt und deren

⁴⁴ Mertins, Detlef, *Architektonik des Werdens: Mies van der Rohe und die Avantgarde*. In: Riley, Terence, Bergdoll, Barry (Hg.), *Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe. Die Berliner Jahre 1907-1938*. München, London, New York 2001, S. 126

Stahlbetonskelett mit beliebigem Material ausgefacht werden sollte, zum Beispiel mit Ruinentrümmern (das System war bekanntermaßen für den dringenden Wiederaufbau nach den Kriegszerstörungen in Flandern gedacht).

Für Le Corbusier war die *Maison Dom-Ino* ein Mittel, für uns steht das Konstruktionsschema selbst samt seinen ästhetisch-räumlichen Konsequenzen im Zentrum. Es wird schließlich in der Gegenwart zu einem expliziten Thema, denn das System der horizontalen Flächen entwickelt sich nun sehr frei weiter und bildet schließlich einen eigenständigen Gestaltungsfaktor.

Was Colin Rowe Mitte der 50-er Jahre konstatierte, können wir ebenso oder vielleicht sogar noch stärker auf einige der aktuellen Beispiele beziehen:

Das Skelett ist der Katalysator einer ganzen Architektur gewesen, aber das Skelett ist auch selbst Architektur geworden, und die zeitgenössische Architektur wäre ohne seine Existenz undenkbar.⁴⁵

Rowe spricht zwar vom Skelett, dennoch ist er sich bewusst, dass bei der *Maison Dom-Ino* die horizontalen Flächen bestimmend sind.

Sigfried Giedion kommentierte die *Maison Dom-Ino* bereits in *Bauen in Frankreich. Bauen in Eisen. Bauen in Eisenbeton* 1928, und auch er wies auf die Notwendigkeit hin, das Wohnproblem mittels industriell innovativen Materials (Eisenbeton) zu lösen. Interessant ist seine Gegenüberstellung der *Maison Dom-Ino* und der *Villa Henny* von Robert van't Hoff bei Utrecht, 1919, die immer wieder als frühes Beispiel für die Realisierung der Grundsätze von De Stijl (den Einfluss von Wright nicht zu vergessen) angeführt wird.

Giedion betrachtete das Konstruktionssystem selbst als Architektur. Das holländische Beispiel ist weniger konstruktiv innovativ – es ist zwar aus Beton, aber kein Skelettbau – als formal. Denn hier beginnen sich aus

⁴⁵ Rowe, Colin, *Chicago Frame* (1956). In: Ders., *Die Mathematik der idealen Villa und andere Essays*. Basel, Berlin, Boston 1998, S. 93

dem Baukörper horizontale Flächenelemente herauszuschälen. Giedion spricht von diesen Betonplatten als Flügeln, die dem Bau angesetzt werden. Und plötzlich sehen wir die *Maison Dom-Ino* daneben in direktem Zusammenhang, wobei es nur mehr diese Betonflächen, die frei in der Luft schweben, gibt. Giedion spricht von Offenheit und Leichtigkeit und von „Luftkuben“, die die Häuser am Ende durchdringen würden, und weiter: „L u f t weht durch sie! Luft wird konstituierender Faktor!“⁴⁶ Die *Maison Dom-Ino* ist das Beispiel par excellence.

Wenn der Raum der *Maison Dom-Ino* horizontal begrenzt, nach außen gerichtet und somit tendenziell unendlich ist, so ist die Voraussetzung dafür die Tatsache, dass die Konstruktion, also die Deckenbalken, nicht gezeigt werden. In der glatten Oberfläche und Abstraktion von Decke und Stützen liegt der Fortschritt gegenüber anderen Konstruktionen dieser Zeit. Erst so entsteht das für uns relevante horizontale Flächenelement.

Dieses ist auf einer phänomenologischen Ebene glatt, gleichmäßig und simpel, nicht im konstruktiven Sinn. „As an image or concept the Domino design embodies, almost Platonically, the Idea of column-and-slab construction in its purest and most general form: the Ideal Column and the Ideal Slab.“⁴⁷ Doch das System ist vorerst gar nicht so frei, eben weil die Boden- und Deckenscheiben nicht monolithisch sind.

Aufgrund ihres schematischen und in diesem Sinn offenen Charakters birgt die *Maison Dom-Ino* noch immer ein innovatives Potenzial in sich. In der Moderne wurde das System erst allmählich freier verstanden. Damit ist das beliebige Aufstellen von Trennwänden gemeint, also der „freie Grundriss“. Doch damit wird der Blick bereits wieder auf die vertikalen Wandelemente gelenkt. Diese können natürlich eigenständige, Wandflächen darstellen, doch das führt von unserem momentanen Fokus, den horizontalen Flächenelementen, weg.

⁴⁶ Giedion, *Bauen in Frankreich*, a.a.O., S. 85

⁴⁷ Turner, Paul, *Romanticism, Rationalism, and the Domino System*. In: Walden, Russell (Hg.), *The Open Hand. Essays on Le Corbusier*. Cambridge/Massachusetts, London 1977, S. 37

In der jüngsten Vergangenheit wurde die *Maison Dom-ino*, zuvor das kanonische Raumschema der klassischen Moderne, auf innovative Weise neu interpretiert, indem dem horizontalen Flächenelement noch mehr Bedeutung zugemessen wurde als in der Vergangenheit. Damit sind wir aber auch bei einem zentralen Punkt des aktuellen Diskurses, dem der Interpretation der Moderne am Ende bzw. Beginn eines Jahrtausends. Welche ikonographischen Gehalte sind dabei relevant? Welche Bedeutung der *Maison Dom-ino* steht für uns im Vordergrund? In der Vergangenheit waren die diesbezüglichen Interpretationen höchst unterschiedlich.

Wir wiesen bereits darauf hin, dass die *Maison Dom-ino* ursprünglich sowohl ökonomische als auch technologische Hintergründe hatte. Für Le Corbusier war das standardisierte Skelett Resultat eines „housing research program“⁴⁸. Die Deutungen des Systems waren vielfältig:

the primary structure as the ordering of space, as an aesthetic order, as the facilitator of the „free plan“, as a module of an indefinitely vast system, as a modernist self-referential system. ... Such readings reveal the fruitfulness of continued inquiry into such a rewardingly ambiguous drawing as that of the *Maison Dom-ino*.⁴⁹

Das, was Stanford Anderson vor zwanzig Jahren konstatierte, gilt auch heute und hat als Fluchtpunkt jenen Topos, den wir bereits als den für uns zentralen bezeichneten, den Raum.

Peter Eisenman analysierte die *Maison Dom-ino* im Sinne eines selbstreferentiellen Systems.⁵⁰ Wir wollen nicht, so wie Anderson, diese Lesart generell als anachronistisch bezeichnen. Für uns ist sie es jedoch

⁴⁸ Anderson, Stanford, *Architectural Design as a System of Research Programs* (1984). In: Hays, K. Michael (Hg.), *Architecture Theory since 1968*. Cambridge/Massachusetts, London 1998, S. 499

⁴⁹ Ebenda, S. 500

⁵⁰ Vgl. Eisenman, Peter, *Aspects of Modernism: Maison Dom-ino and the Self-Referential Sign*. In: *Oppositions* 15/16, Winter/Frühjahr 1980, S. 119-128. Wiederabdruck in: Hays, K. Michael, *Oppositions Reader. Selected Readings from A Journal for Ideas and Criticism in Architecture 1973-1984*. New York 1998, S. 188-198

in ihrer Apodiktik. Interessant ist jedenfalls die ahistorische Sicht, die die *Maison Dom-Ino* nicht aus dem Kontext einer Entwicklung heraus interpretieren will, sondern ganz auf sich selbst bezogen, bar jeder Metaphysik – man könnte auch „unreflektierte Traditionsbestände“ dazu sagen⁵¹ – und postulierter Sinnggebung. So kommt Eisenman zum selbstreferentiellen Objekt. Unsere These ist es, dass dieser Bezug auf sich selbst in der Gegenwart weitergeführt, die *Maison Dom-Ino* in diesem Sinn produktiv fortgeführt wird.

Wenn das Schema die horizontale Fläche aufwertet, so wird zugleich die horizontale Raumschicht – oder auch Luftschicht – aufgewertet. Man kann von einer eminenten zentrifugalen Tendenz bzw. der tendenziellen Unendlichkeit nach außen sprechen und damit von der Aufhebung des Zentrums.

Bei der abstrakten Flächigkeit ist die glatte Deckenuntersicht von besonderer Bedeutung. Dass die Oberseite plan ist, verwundert nicht weiter. Aber die Unterseite zeigte traditionell die Konstruktion. Es war also

von grundlegender Bedeutung, daß die Unterseite der Deckenplatte sich als ununterbrochene horizontale Fläche darstellen *mußte*, wenn die Unabhängigkeit von Stützen und Trennwänden mit aller möglichen Eloquenz zum Ausdruck gebracht werden sollte.⁵²

Dies ermöglichte nicht nur den freien Grundriss, sondern hatte auch die kontinuierliche Bewegung, das Ziehen des Raumes nach außen zur Folge.

Die *Maison Dom-Ino* bietet dem Subjekt kein Zentrum mehr. Dieses ist tendenziell verloren in einem mehr oder weniger unstrukturierten Raumkontinuum, wenn man das Schema für sich allein betrachtet. Und das Schema für sich bildet auch in der Gegenwart den Ausgangspunkt. Es wird nicht mehr – wie bei Le Corbusier – an den Außenseiten

⁵¹ Schwarz, Ullrich, *Another look – another gaze. Zur Architekturtheorie Peter Eisenmans*. In: Eisenman, Peter, *Aura und Exzeß. Zur Überwindung der Metaphysik der Architektur*. Hg. v. Ullrich Schwarz. Wien 1995, S. 13

⁵² Rowe, Colin, *Neoklassizismus und moderne Architektur II* (1973). In: Ders., *Die Mathematik der idealen Villa und andere Essays*, a.a.O., S. 140

geschlossen. Wenn also die Moderne die Dezentrierung des Subjekts bedeutete, so stellt sich die Frage nach der Weiterentwicklung dieses Paradigmenwechsels in der Gegenwart, in der die Moderne neu interpretiert wird.

1.3. DAS KARTENHAUS DER MODERNE

Wir kommen nun zum freien Kartenhaus der Moderne, das im Gegensatz zu dem bisher erwähnten einfachen Beispiel steht, das sich aus vier bzw. fünf Elementen zusammensetzt. Das Kartenhaus, von dem wir jetzt sprechen wollen, setzt sich aus mehr Elementen zusammen und hält sich nicht mehr an die kubische Form. Es ist schließlich nicht nur freier, sondern auch komplizierter aufgebaut. Dabei rücken architektonische Entwürfe von Mies van der Rohe in den Mittelpunkt sowie ein avancierter architektonischer Raum.

Wir kommen noch einmal auf die legendäre Ausstellung bzw. Publikation von Hitchcock und Johnson zurück, mit der diese den Internationalen Stil proklamierten. Wenn in dem Zusammenhang die reine kubische Wirkung hervorgehoben wurde, so entsprachen einige Beispiele dieser Forderung nicht. Diese sind nun für uns interessant. Am eklatantesten war der Widerspruch beim *Pavillon der Weltausstellung* in Barcelona, 1929, von Mies van der Rohe, der das geschlossene Volumen gänzlich negierte.⁵³ Dieser Bau ist ein zentrales Beispiel für unser Kartenhaus der Moderne.

⁵³ In seinem Vorwort zur Ausgabe von 1966 merkt Hitchcock diesbezüglich an: „Critical readers have always noticed that even in 1932 we had difficulty fitting into our basic description of the style Mies’s German Pavilion at the Barcelona Exposition of 1929 ...”. Hitchcock, Johnson, *The International Style*, a.a.O., S. 22

Trotzdem machten Hitchcock und Johnson für uns zentrale Aussagen und hoben zum Beispiel den Topos der Fläche hervor: „The spirit of the principle of surface covers many exceptions to its letter.“⁵⁴ Und weiter:

In the Barcelona pavilion the walls are screens but they do not define a fixed volume. The volume beneath the post-supported slab roof is in a sense bounded by imaginary planes. The walls are independent screens set up within this total volume, having each a separate existence and creating subordinate volumes. The design is unified by the slab roof on its regular supports, not by the usual continuous exterior screen wall.⁵⁵

Die besondere Funktion der Dachfläche, die ein zusammenfassendes Element darstellt, wird in der Gegenwart (beim case study von Jean Nouvel) wieder relevant, wenn auch auf andere Weise.

Wir knüpfen mit dem „Kartenhaus der Moderne“ an die *Kontra-Konstruktionen* van Doesburgs, an Hans Richters *Filmmoment* und El Lissitzkys *Proun1C* – die beiden letzten Beispiele waren wie erwähnt am Titel der Zeitschrift *De Stijl* abgebildet – und damit an die frühen 20-er Jahre des vorigen Jahrhunderts an. Wenn es sich dabei um eine sehr freie In-Beziehung-Setzung von vertikalen und horizontalen Flächen vor einem hellen, unendlich erscheinenden Hintergrund handelte, so fokussieren wir jetzt das Thema in engerem Zusammenhang mit der Architektur. Dabei kann man auch von einer Dekomposition des Kubus sprechen.

Das zentrale Beispiel in diesem Kapitel wird Mies van der Rohes *Barcelona Pavillon* aus dem Jahr 1929 sein, denn hier durchdringt der Topos der Flächenkonzeption gewissermaßen den gesamten Bau. Doch Mies interpretierte den Topos auf sehr vielfältige, immer wieder andere Weise. Wir wollen mit einem berühmten, nicht realisierten Entwurf beginnen, dem *Landhaus aus Backstein* von 1924. Die Dekomposition des Kubus kulminiert hier in den weit in die Landschaft ausgreifenden Elementen des Baus.

⁵⁴ Ebenda, S. 62

⁵⁵ Ebenda

Neben der architektonischen Tradition von Karl Friedrich Schinkel und Frank Lloyd Wright kommt der Einfluss von De Stijl respektive der bildenden Kunst ins Spiel. Die in diesem Zusammenhang relevante, berühmte und daher oft zitierte Gegenüberstellung stammt von Alfred Barr aus dem Jahr 1936, der das *Landhaus aus Backstein* und van Doesburgs *Rhythmus eines russischen Tanzes* von 1918 (der Architekturentwurf entstand also sechs Jahre später) nebeneinander abbildete.⁵⁶

Barr bediente sich allein der Grundrissdarstellung und blendete damit andere Realitäten des Entwurfs aus. Dennoch ist diese Betrachtung des Grundrisses als Bild – natürlich in einem spezifischen Sinn – erhellend. Der Charakter der Wände als Flächenelemente, die im Grundriss linear erscheinen, wird offensichtlich und zugleich die neue Form des Raumes, der zwischen diesen labyrinthisch angeordneten Flächenelementen fließt und schließlich in den Außenraum übergeht.

Ähnlich, aber gewissermaßen exemplarischer ist die Darstellung im Tafelbild. Die vielen linearen Elemente berühren einander nicht und ermöglichen ein kontinuierliches Fließen des Raumes, liest man das Bild im architektonischen Sinn. Eine windmühlensförmige Anordnung der Elemente findet man im Zentrum, das eigentlich keines mehr ist. Diese Anordnung und damit die Betonung des Zentrifugalen sind natürlich beim architektonischen Entwurf viel stärker.

Freistehende, tragende Wandflächen sind konstitutiv für den avantgardistischen Innenraum. Was hingegen das Äußere betrifft, so wird diesbezüglich beim *Landhaus aus Backstein* das traditionell geschlossene Volumen zwar differenziert, aber noch nicht wirklich aufgelöst. Innere und äußere Konfiguration repräsentieren konträre konzeptionelle Ansätze, das heißt die Massenwirkung der äußeren Erscheinung und die reine Flächenkomposition im Grundriss⁵⁷ stehen in dialektischem Verhältnis. Dies betrifft den Baukörper, der natürlich längst kein Körper im eigentlichen Sinn mehr

⁵⁶ Barr, Alfred H., Jr., *Cubism and Abstract Art*. New York 1974, S. 156.

Auf diesen Vergleich ging auch Henry-Russell Hitchcock 1951 ein und stufte den Entwurf höher als 20 Jahre zuvor ein. Vgl. Hitchcock, Henry-Russell, *The International Style Twenty Years After* (1951). In: Hitchcock, Johnson, *The International Style*, a.a.O., S. 251-252.

⁵⁷ Vgl. Tegethoff, Wolf, *Mies van der Rohe. Die Villen und Landhausprojekte*. Essen 1981, S. 44

ist, sondern eine architektonische Landschaft, die Gebäudeflügel bildet und in den Umraum greift. Mit den weit ausgreifenden Gartenmauern spitzt sich die Geste zu.

Mies van der Rohe war der erste Architekt, der das von bildenden Künstlern bereits intensiv erforschte Paradigma der Fläche in exemplarischen Entwürfen und Bauten weiterentwickelte, umsetzte und so einen avancierten Innenraum kreierte. Wir bemerken dabei, dass das Paradigma der Fläche nicht isoliert gesehen werden kann, sondern kulturelle Einflüsse und Entwicklungszusammenhänge – auch werkimmanent – braucht, um lebendig zu werden. Für uns löst sich jetzt also der enge architektonische Zusammenhang im Sinne eines offenen Gefüges – nämlich eines Raumgefüges – auf. Der architektonische Raum entwickelt neue Dimensionen. Bei einem Ge“füge“ haben die einzelnen Elemente (Wandflächen) natürlich einen anderen Stellenwert als bei einem Bau“körper“.

In den späten 20-er Jahren realisierte Mies drei Villen, die die Radikalität des *Landhauses aus Backstein* zwar nicht erreichen, die aber dennoch für uns zentrale Topoi darstellen. Damit ist – was das Äußere betrifft – die Dekomposition des kompakten Baukörpers, der in Flächenelemente ausläuft, gemeint. Im Inneren kündigt sich ein radikal neuer Raumtypus an.

Wir sprechen vom *Haus Wolf* in Guben, 1927, sowie den *Häusern Esters* und *Lange* in Krefeld, 1930. Die drei Backsteinbauten dekomponieren den geometrisch einfachen Baukörper in horizontal und vertikal differenzierte Volumina. Im Grundriss führt dies zu einer diagonalen Staffelung anstelle traditioneller Symmetrie und Axialität. Die Volumina werden also nach außen hin immer niedriger, sie greifen in der Horizontalen aus. Die letzten, pointierten Elemente in diesem Prozess sind weiße Flächenelemente, die als Vordächer bzw. auskragende Balkonplatte fungieren. Die Häuser laufen in kleinen „Kartenhäusern“ aus.

Die Villenprojekte haben für den Prozess des Aufbrechens des geschlossenen Grundrisses zentrale Bedeutung.⁵⁸ Der Topos der Diagonale, der dabei entwickelt wird, verweist auf De Stijl. Bei den von van Doesburg und van Eesteren für die legendäre Ausstellung in Paris 1923 kreierten Entwürfen war die diagonale Baukörperstaffelung bzw. der diagonale Raumfluss ein zentrales Element. Konsequenter als bei den drei realisierten Villen drückten sich der freie Grundriss und damit das Flächenparadigma freilich beim *Landhaus aus Backstein* aus, das aber unrealisiert blieb. Hier hatten sich die Themen bereits früh radikalisiert: die Staffelung der einzelnen Baukörper und der offene, labyrinthische oder auch diagonale Raumfluss im Inneren.

Bei den drei Villenprojekten kündigt sich der Topos der Fläche am Übergang zwischen innen und außen an; beim *Landhaus aus Backstein* ist er offensichtlich, wenn wir den Grundriss betrachten. Flächenelemente bilden bei diesem Beispiel die Grundlage für eine neue Idee des Raumes aber auch für ein neues Verhältnis zur Landschaft. An die Stelle eines ausgeprägten Zentrums rückt die zentrifugale Tendenz. Anstelle strikter Raumgrenzen kommt die Unendlichkeit ins Spiel. Kenneth Frampton stellte fest, Mies „eventually renders the neoplastic canon as an ineffable vision of limitless centrifugal space and it is this intention that will inform his work throughout the next decade.“⁵⁹ Wir verweisen darauf, dass van Doesburg in seinem Manifest von 1924 „Auf dem Weg zu einer plastischen Architektur“ die Beziehung zum unendlichen Raum und das Zentrifugale zu einem theoretischen Topos gemacht hatte.

Architektonische Flächenelemente bildeten für Mies van der Rohe in seinen frühen Jahren auf unterschiedlichste Weise eine Grundlage seiner Entwürfe. Und es ist gerade diese Vielfalt der Interpretationsmöglichkeiten, die für das Paradigma über die Zeiten hinweg bis in die Gegenwart charakteristisch ist. Der avantgardistische Topos der Fläche existiert im Oeuvre von Mies schließlich in einem komplexen

⁵⁸ Vgl. Neumeyer, Fritz, *Mies van der Rohe – Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst*. Berlin 1986, S. 230

⁵⁹ Frampton, *Neoplasticism and Architecture*, a.a.O., S. 109

Spannungsverhältnis. Frampton sieht dessen Lebenswerk als einen steten Kampf „zwischen divergierenden Faktoren ... : dem technologischen Potential der Zeit, der Ästhetik der Avantgarde und dem tektonischen Vermächtnis des romantischen Klassizismus.“⁶⁰

Wir konzentrieren uns jetzt auf das *Haus Tugendhat* in Brünn, 1930, und danach auf den exemplarischen Bau in Barcelona. Beim *Haus Tugendhat* erfasst die Flächenkonzeption als Grundlage des avantgardistischen Raumes nur das Wohngeschoss. Aber sowohl im Eingangs- als auch im Wohngeschoss bemerken wir eine diagonale Gestaltung, von der wir zuvor schon gesprochen haben. Im oberen Geschoss sind auf einer gleichsam unendlichen Rasterfläche zwei rechteckige Flächen oder Kuben einander diagonal gegenüber gestellt. Im unteren Geschoss paraphrasieren ein gerades und ein kreisförmiges Flächenelement diese Konzeption – die berühmten Gestaltungselemente des offenen Wohnbereiches.

Dieser ist klar begrenzt und wird zunächst durch die regelmäßig gesetzten Stützen strukturiert. An zwei Seiten ist der Außenraum (Garten) im Innenraum visuell präsent, einmal unmittelbar aufgrund der raumhohen Verglasungen, das andere mittelbar über den Wintergarten, der zwischen zwei Glasschichten gesetzt ist. Man kann von einem räumlichen Kontinuum zwischen Decke (Deckenfläche) und Boden (Bodenfläche) sprechen. Die tatsächliche räumliche Strukturierung übernehmen dann die runde Wand aus Makassarholz und die gerade Onyxwand, die als selbstständige, vertikale Flächenelemente zwischen den Stützenraster gesetzt sind.

Es überlagern sich lineare und flächige Elemente – nämlich die regelmäßige konstruktive Struktur und die freien raumbildenden Elemente im Sinne von kontrapunktischen Systemen.⁶¹ Flächenelemente definieren und gliedern einen universalen Raum, für den außerdem die klare und

⁶⁰ Frampton, Kenneth, *Grundlagen der Architektur. Studien zur Kultur des Tektonischen*. Hg. v. John M. Cava. München, Stuttgart 1993, S. 176

⁶¹ Vgl. im Zusammenhang mit dem Barcelona Pavillon: Padovan, *Towards Universality*, a.a.O., S. 164

zugleich quasi-immaterielle Begrenzung an der Schnittstelle zwischen außen und innen charakteristisch ist. Die Zentrifugalität entwickelt sich schließlich ganz anders als beim *Landhaus aus Backstein*.

Auch beim *Haus Tugendhat* hat der Raum weder Zentrum noch Achse. Die glatten Boden- und Deckenflächen verlängern sich scheinbar über ihre Begrenzung hinweg. Außerdem tendiert

die stark repetitive Natur des Rasters ... dazu, sie (die Zentralität) zu verhindern. Und die sandwichartigen räumlichen Schichten – ebenfalls ein Ergebnis des Rasters – haben die gleiche Wirkung. Sie betonen eher eine Ausdehnung, ein Auseinanderstreben als ein Konzentrieren des Raumes.⁶²

Colin Rowe betont das peripherische Prinzip im Rahmen der Moderne und zugleich dessen Herkunft von De Stijl bzw. Frank Lloyd Wright. Dieses nach außen gerichtete Potenzial verbindet so unterschiedliche Bauten wie das *Landhaus* und das *Haus Tugendhat*. Bei letzterem entwickelt es sich jedoch ohne irgendwelche Überlappungen nach außen.

Die Ikone des Flächenparadigmas ist schließlich der *Barcelona Pavillon* oder genauer der *Deutsche Pavillon* der Weltausstellung in Barcelona, 1929. Wie ein freies Kartenhaus ist dieser Pavillon nur mehr aus Flächenelementen, und zwar sowohl aus vertikalen als auch aus horizontalen Flächenelementen zusammengesetzt. Die „Tiefe“ des Entwurfs ist darin begründet, dass er aus einer komplexen architektonischen, gewissermaßen werkimmanenten Entwicklung resultiert. Es verdichten sich hier die unterschiedlichsten, für uns relevanten Topoi.

Dass die Flächenelemente, also die Wand- und Deckenscheiben, hier ein avantgardistisches Raumkontinuum strukturieren und definieren, stellt eine zentrale und zugleich nur die allgemeinste Aussage dar. Der Bau erhebt sich über einer annähernd rechteckigen Grundfläche, doch die traditionelle architektonische Gestalt wird weit hinter sich gelassen.

⁶² Rowe, Colin, *Neoklassizismus und moderne Architektur I* (1973). In: Ders., *Die Mathematik der idealen Villa und andere Essays*, a.a.O., S. 130

Vertikale und horizontale Flächenelemente bilden ein architektonisches Gefüge, ein komplexes Kartenhaus, bei dem die einzelnen Elemente frei und leicht übereinander gelegt sind bzw. ineinander ragen. Die Elemente scheinen gewichtslos, denn sie sind äußerst dünn, und Materialitäten und glänzende Oberflächen negieren zusätzlich das traditionelle architektonische Gewicht. Es materialisiert sich ein für die Moderne zentraler, komplexer Topos, jener des Schwebens.⁶³

Anstelle der tektonischen Repräsentation des Tragens und Lastens wird beim *Barcelona Pavillon* das Überlappen abstrakter Elemente zum konstitutiven Faktor.⁶⁴ Vertikale und horizontale Elemente berühren einander scheinbar nur (auch diesbezüglich ist traditionelle Massivität mehr oder weniger passe) und ragen immer wieder über Kanten und Ränder hinaus. Die Differenz der Elemente wird durch die unterschiedlichen Materialitäten zusätzlich betont. Doch wie lässt sich die Grammatik der wie zufällig flottierenden Elemente entschlüsseln? Kann man bei fehlender Geschlossenheit und neben der über die Stützen angedeuteten Axialität von einer anderen Ordnung sprechen?

Ganz so zufällig, wie man im ersten Moment meinen könnte, flottieren die Elemente am Ende doch nicht. Der Diskurs zu den bisherigen Beispielen leitet zur diagonalen Konzeption des Pavillons. Betrachtet man den Grundriss, bemerkt man diagonal versetzte Rechteckformen, freilich dreidimensional differenziert, denn im einen Fall sprechen wir von der Dachfläche, die die Andeutung eines eigentlichen Baukörpers bedeutet, im anderen Fall meinen wir die Wasserfläche im vorgelagerten Hof.

Der Raumtypus des *Barcelona Pavillons* ist sehr radikal formuliert. Wir meinen damit die weit auskragende, eigenständige Dachfläche, die den darunter liegenden Raum definiert und ebenfalls eigenständige vertikale Elementen zusammenfasst. Diese Wandscheiben paraphrasie-

⁶³ Vgl. dazu: Vogt, Adolf Max, *Das Schweb-Syndrom in der Architektur der zwanziger Jahre*. In: Jehle-Schulte Strathaus, Ulrike, Reichlin, Bruno (Hg.), *Das architektonische Urteil. Annäherungen und Interpretationen von Architektur und Kunst*. Basel, Boston, Berlin 1989, S. 201-233

⁶⁴ Vgl. zu dem komplexen System von Überlappungen: Padovan, *Towards Universality*, a.a.O., S. 112

ren nochmals die Figur diagonal aneinander gesetzter Formen. Man könnte auch von einer hakenkreuzförmigen Konfiguration, die aus nur einem Element besteht, sprechen,⁶⁵ die zu einer unregelmäßig mäandrierenden Bewegung führt.

Traditionelle Implikationen findet man im massiven Sockel samt Freitreppe, die aber nicht axial wie beim klassischen Tempel ausgerichtet ist, und bei der Dachfläche, die ein klassisches Belvedere⁶⁶ repräsentiert. Die weitere Grundlage bilden acht regelmäßig angeordnete Stützen. Wenn Mies van der Rohe auf dieser Grundlage die Konzeption mittels freistehender Wandscheiben zu einem Höhepunkt führte, so war ihm sehr wohl bewusst, was er tat. In einem Interview im Jahr 1952 stellte Mies rückblickend fest: „One evening as I was working late on the building I made a sketch of a freestanding wall, and I got a shock. I knew it was a new principle.“⁶⁷

Wir wollen nun überlegen, ob es auch bei diesem Bau eine zentrifugale Tendenz gibt. Aufgrund der glatten Dachfläche, des Rasters der Stützen und der Bodenfläche entsteht auch hier ein gewisser Sog nach außen. Das Stützenraster unter der Dachfläche ist regelmäßig, symmetrisch, sogar ansatzweise axial angeordnet. Durch die vertikalen Scheiben, also die Wandflächen, kommt Bewegung ins Spiel. Das längste Wandelement greift – mit betonter zentrifugaler Tendenz – unter der Dachfläche nach außen und bindet dabei die Nebenräume an.

Die Bewegung nach außen wird jedoch abgefangen, und zwar durch zwei u-förmige Elemente, die den Bau an den Schmalseiten einfangen und begrenzen. „Space still radiates outwards, but is definite, not infinite.“⁶⁸ Zu der Dialektik von Zentrifugalität – Introvertiertheit kommt jene von Flächigkeit – Körperhaftigkeit hinzu, betrachtet man die u-förmigen Elemente an der Außenseite (auch dieser Gegensatz kommt uns vom *Landhaus aus Backstein* bekannt vor).

⁶⁵ Tegethoff, *Mies van der Rohe*, a.a.O., S. 46

⁶⁶ Frampton, Kenneth, *Tradition und Moderne im Werk von Mies van der Rohe. 1920-1968*. In: Klotz, Heinrich, *Mies van der Rohe. Vorbild und Vermächtnis*. Stuttgart 1987, S. 42

⁶⁷ Zitiert nach: Tegethoff, *Mies van der Rohe*, a.a.O., S. 78

⁶⁸ Padovan, *Towards Universality*, a.a.O., S. 112

Ob man nun den Innenhof um das Wasserbecken als geschlossen oder doch als offen wahrnimmt, hängt andererseits von der Position des Betrachters ab, wie Fritz Neumeyer zeigt. Der Betrachter wurde selbst Teil der räumlichen Konstruktion des Gebäudes, und zwar insofern:

From one position, the viewer looking into the patio gains the impression of being in an enclosed space, sheltered by walls from all sides. In moving one step forward the side wall opens and reveals itself to be only a slab, thereby generating an ambiguous space; depending on the point of view this space can be closed as well as open.⁶⁹

Das Raumkontinuum braucht insgesamt einen selbstbewussten, aktiven Betrachter, um in seiner Differenziertheit wahrgenommen werden zu können. Das wahrnehmende Subjekt rückt in den Mittelpunkt.

Es gibt unterschiedliche Lesarten, und man kann auch vom Sockel, der eine horizontale Grundfläche bildet, ausgehen. Eine pointierte Interpretation, die zugleich die Bewegung der Wandscheiben hervorhebt, lautet wie folgt:

In all of Mies's architecture, the first line on the paper is horizontal. The formal definition of space is always and only produced by horizontal planes. Vertical planes will appear later, once the stage has been arranged. That is why they exhibit their mobility, their capacity to slide or stop arbitrarily on any point of the foundational plane which they cannot alter. Then, the screens appear, the partitions of ebony, onyx, or silks, the marble sheets ...⁷⁰

Die Materialität der Screens führt schließlich zu einer mehr oder weniger starken Aura der Architektur.

Unserer generellen These folgend, die die Fläche als Grundelement einer neuen Raumdefinition betrachtet, ist der *Barcelona Pavillon* für uns ein exemplarischer Bau. Dass für Mies sowohl die Überhöhung

⁶⁹ Neumeyer, Fritz, *A World in Itself: Architecture and Technology*. In: Mertins, Detlef, *The Presence of Mies*. New York 1994, S. 78

⁷⁰ Quetglas, José, *Loss of Synthesis: Mies's Pavilion* (1980). In: Hays (Hg.), *Architecture Theory since 1968*, a.a.O., S. 387

materialistischer Voraussetzungen als auch der architektonische Raum eine entscheidende Rolle spielten, lässt sich einem Vortrag entnehmen, den er Ende der Zwanzigerjahre hielt. Über die „Voraussetzungen baukünstlerischen Schaffens“ sagte er: Baukunst ist „nicht nur ein technisches Problem, ein Problem der Organisation und der Wirtschaft. Baukunst ist in Wahrheit immer der räumliche Vollzug geistiger Entscheidungen.“⁷¹

Mies formulierte dieses Interesse immer wieder anders, unter anderem sprach er von der Baukunst, die „raumgefaßter Zeitwille“ sei, nichts anderes,⁷² und er war sich auch bewusst, dass er mit dem *Landhaus aus Backstein* einen Raumtypus geschaffen hatte, bei dem die Wand den Raum nicht mehr umschloss, sondern gliederte. Zentralen Stellenwert hat schließlich jene Aussage, in der Mies auf die Konstruktion rekurriert: „Bau, wo er groß wurde, war fast immer getragen von der Konstruktion und die Konstruktion fast immer der Träger seiner Raumgestalt.“⁷³ Das rein Konstruktive überschritt und sublimierte Mies immer wieder auf je unterschiedliche Weise.

Mies entwickelte die Entwurfsidee, die auf Flächenelementen basiert, auch nach 1930 weiter, zum Beispiel beim *Musterhaus auf der Deutschen Bauausstellung* in Berlin, 1931. Bei den Entwürfen der *Hofhäuser* in den Dreißigerjahren rückte die klare Begrenzung in den Vordergrund. Entscheidend ist für uns schließlich das *Farnsworth House* in Illinois, 1950. Man kann dabei nicht wirklich von einer neuen Idee sprechen, die Mies umsetzte. Er nahm vielmehr ein Thema, das bereits in früheren Entwürfen integriert war, auf und isolierte es. In dieser reinen Umsetzung wurde eine neue qualitative Ebene erreicht.

Wir sprechen von den glatten horizontalen Flächenelementen, die Boden und Decke bilden und die zwischen sich Raum aufspannen, wobei

⁷¹ Mies van der Rohe, Ludwig, *Die Voraussetzungen baukünstlerischen Schaffens* (1928). In: Neumeyer, *Mies van der Rohe – Das kunstlose Wort*, a.a.O., S. 362

Ähnliche Formulierungen findet man auch in anderen Texten von Mies.

⁷² Mies van der Rohe, Ludwig, *Baukunst und Zeitwille* (1924). In: Neumeyer, *Mies van der Rohe – Das kunstlose Wort*, a.a.O., S. 303

⁷³ Mies van der Rohe, Ludwig, *Vortrag* (o. J.). In: Neumeyer, *Mies van der Rohe – Das kunstlose Wort*, a.a.O., S. 388

dies natürlich auch ein Thema der *Maison Dom-Ino* ist. Das Volumen des Raums entwickelt sich sandwichartig, und es ist nach außen – tatsächlich oder scheinbar – offen. Wir können auch vom universalen Raum, der horizontal begrenzten Leere oder dem virtuellen Volumen sprechen. Damit diese In-Beziehung-Setzung von Flächenelementen nicht banal wird, braucht es wieder einen komplexen Kontext bzw. unterschiedlichste Einflussfaktoren.

Im Bereich der Veranda schweben die immateriellen weißen Rechteckflächen in der Landschaft bzw. vor dem unendlichen Himmel. Wir sind uns der Differenz der Medien bewusst und wollen dennoch auf die suprematistischen Bilder mit ihren abstrakten Elementen vor dem hellen Hintergrund verweisen. Die hellen Flächenelemente schweben zwischen den vorbeilaufenden Stützen, die die Elemente – im Gegensatz zur *Maison Dom-Ino* – nur zu berühren und nicht zu tragen scheinen. In diesem Fall bildet eine subtile Konstruktion die Grundlage für die Schaffung eines gleichsam idealen architektonischen Raumes.

Dem tatsächlich offenen Raumvolumen ist das scheinbar offene, durch Glasflächen begrenzte Volumen des Innenraumes gegenübergestellt. Doch neben der Definition von Raum durch Flächen ist letzteren ein weiterer Topos überantwortet, der der Rahmung von Landschaft. Insbesondere die Flächenelemente der Veranda schneiden aus der Landschaft klar begrenzte Bilder. Boden- und Deckenkante aber auch die vertikalen Stützen bilden den Rahmen. Am auskragenden Ende fließt das gerahmte Landschaftsbild in die reale Landschaft aus. Dieser Überlagerung von Flächenkonzeption und Rahmung werden wir auch in der Gegenwart wieder begegnen.

Das Verhältnis des virtuellen Raumes zur umgebenden Landschaft stellt ein explizites Thema dar. Auch wenn der Raum in den unendlichen Raum der Landschaft unmittelbar übergeht bzw. ausfließt, so wirkt eine andere Kraft dieser Tendenz entgegen. Rahmung bedeutet nämlich Distanzierung von der Natur, die sich auch durch das Abheben vom

Boden ausdrückt, wobei wohl bedacht werden muss, dass das Haus in einer Aulandschaft liegt.

Jedenfalls kommt ein bewusstes Moment ins Spiel: „Mies transformed the frame into a reflexive architectural element and an instrument for perception and for exploring the realm between subjectivity and objectivity.“⁷⁴ Mies selbst formulierte es einfacher. Er sprach bezüglich Natur, Häusern und Menschen von einer „höheren Einheit ... Wenn Sie die Natur durch die Glaswände des Farnsworth-Hauses sehen, bekommt sie eine tiefere Bedeutung als wenn Sie außen stehen.“⁷⁵ Doch der Raum ist in seiner totalen Offenheit auch gefährdet. In seiner Reduktion ist er an die Grenze einer Entwicklung gelangt.

Das *Farnsworth House* ist hier nach den für uns im Vordergrund stehenden Topoi analysiert. Andere thematische Facetten wollen wir nur streifen, etwa das „Podium“, das bei diesem Entwurf ebenfalls auf ein Flächenelement reduziert ist, die schwebenden Stufen der Freitreppe, sowie die beiden großen Rechteckflächen im Grundriss, die diagonal aneinander gesetzt sind. Es gibt eine vielschichtige Kontinuität in den Entwürfen von Mies van der Rohe.

Mit dem *Farnsworth House* haben wir uns von dem eingangs erwähnten, komplexen und freien Kartenhaus der Moderne – so wie es letztlich der *Barcelona Pavillon* darstellt – entfernt. Doch man könnte das Haus als reduziertes Kartenhaus interpretieren, bei dem bloß die vertikalen Flächenelemente weggenommen und durch lineare Elemente ersetzt worden sind.

Auf der Grundlage einer Flächenkonzeption schuf Mies van der Rohe klassische, prägnante Bau- und Raumtypen, die wir aus seinem umfangreichen Oeuvre gleichsam extrahierten. Bei der *Neuen Nationalgalerie* in Berlin, 1968, tritt das Paradigma noch einmal in Erscheinung, und zwar mit voller Wucht und Kraft. Hier schwebt die monumentale

⁷⁴ Neumeyer, *A World in Itself: Architecture and Technology*, a.a.O., S. 78

Neumeyer spricht den Topos des Rahmens in diesem Aufsatz in der Folge immer wieder an.

⁷⁵ Norberg-Schulz, Christian, *Ein Gespräch mit Mies van der Rohe* (1958). Zitiert nach: Tegethoff, *Mies van der Rohe*, a.a.O., S. 130

Dachfläche hoch über dem universalen Raum des Ausstellungsbaus. Schwebende Leichtigkeit geht Hand in Hand mit einem großen Maßstab, und als tendenzielle Fläche wird die Dachplatte nur aus der Entfernung wahrgenommen. Die Massivität dieses Flächenelements – so der Eindruck aus der Ferne⁷⁶ – verweist auf die Gegenwart, in der das Flächenelement unter anderem als schweres, archaisches Element in Erscheinung treten wird.

⁷⁶ Die tatsächliche Konstruktion ist eine andere. Dazu Kenneth Frampton: „Obwohl hier das räumliche Fachwerk als eine unendliche Fläche im Raum erscheint, behauptet es jedoch seine tektonische Präsenz durch das Raster der Walzstahluntergurte.“ Frampton, *Grundlagen der Architektur*, a.a.O., S. 222

2. ENTWICKLUNGEN DER GEGENWART

Im frühen 20. Jahrhundert wurden die entscheidenden Grundlagen für die Entwicklungen der Gegenwart – am Ende des letzten und Beginn des jetzigen Jahrhunderts – gelegt. Die aktuelle Entwicklung, so wie sie im Folgenden dargestellt wird, ist nicht avantgardistisch im Sinne der klassischen Avantgarde. Es handelt sich vielmehr um eine breite architektonische Entwicklung mit einer Vielfalt von Topoi, die umgesetzt werden. Diese Vielfalt zeichnet somit sowohl die Gegenwart als auch die Geschichte aus, und es ergeben sich immer wieder direkte Verbindungslinien. Es gibt aber auch unmittelbare Widersprüche und Gegensätze. Während vor annähernd einem Jahrhundert die Aufhebung von Masse und Gewicht ein zentrales Interesse bildete, so rücken eben diese Themen heute wieder in den Mittelpunkt.

Zum Diskurs der Gegenwart werden ausgewählte case studies fokussiert. Der Diskurs folgt drei Themenbereichen, zunächst dem vertikalen, dann dem horizontalen Flächenelement. Beim dritten Themenkreis geht das eine ins andere über, wird also hybrid und stellt am Ende ein Flächenelement dar, das frei geformt weder dem einen – also der Wand – noch dem anderen – der Decke oder dem Boden – zugeordnet werden kann. In diesem Sinn berühren wir auch das aktuelle Thema des „folding“. Dennoch sind die einzelnen Themenkreise nicht immer streng voneinander zu trennen.

Dass die aktuelle Entwicklung auf ihre eigene Weise doch wieder experimentell ist, belegt die graphische Konzeption der CI des Grazer Teams INNOCAD.⁷⁷ Aus der Website sind gleichsam als Logo oder eben als CI kleine goldene Quadrate in der Form eines größeren Quadrats mit schwarzen Streifen dazwischen – also vor einem schwarzen Hintergrund – angeordnet. Die einzelnen Quadratflächen scheinen sich bei wechselnder Beleuchtung zu bewegen. Sie stellen eigenständige Elemente dar, die angeklickt werden können. Dann fliegen die Elemente vor dem schwarzen

⁷⁷ Vgl. dazu www.innocad.at sowie das Briefpapier und in der Folge die gesamte Corporate Identity des Büros.

Hintergrund durcheinander – man evoziert im weitesten Sinn El Lissitzky – und bilden am Ende eine immer wieder neue architektonische Figur, ein immer wieder neues Kartenhaus, was als programmatische Aussage des Architekturbüros verstanden werden kann, auch wenn die Entwürfe von INNOCAD nicht direkt daran orientiert sind.

2.1. DIE VERTIKALE FLÄCHE ALS RAUMDIFFERENZIERENDES ELEMENT

Im Folgenden werden drei case studies fokussiert: die *Generali Foundation* von Jabornegg & Pálffy mit Georg Schönfeld in Wien (Fertigstellung 1995), das *Kunsthhaus Bregenz* des Schweizer Architekten Peter Zumthor in Vorarlberg (Fertigstellung 1997) sowie das *Mehrfamilienhaus in der Forsterstrasse* in Zürich von Christian Kerez (Fertigstellung 2003). Es handelt sich dabei um drei paradigmatische Beispiele in einer reduzierten Architektursprache, bei denen Sichtbeton sowie das Gewicht der Wandelemente eine zentrale Rolle spielen; im Grundriss weisen alle drei Beispiele eine klar begrenzte Form beziehungsweise einen klar begrenzten Umriss auf. Daraus ergeben sich schließlich Unterschiede zur Entwicklung im 20. Jahrhundert, die zugleich eine entscheidende Voraussetzung darstellt.

Der Topos der Fläche bedingte im vorigen Jahrhundert – wie dargestellt wurde – die Auflösung des traditionell geschlossenen Baukörpers. So ist es interessant, dass die ersten beiden Fallbeispiele introvertiert sind und jedes auf seine Weise ein abgeschlossenes Volumen darstellt. Es handelt sich aber um eine andere Form der Geschlossenheit,

als dies in der traditionellen Architektur mit massiven Außenmauern und klassischen Fensteröffnungen der Fall gewesen ist. Entscheidend ist schließlich, dass sich innerhalb der geschlossenen Volumina eine neue Form des Raumes konstituiert.

Der Diskurs zu den case studies soll zeigen, wie einzelne für das Flächenparadigma relevanten Topoi der Moderne aufgenommen und neu interpretiert werden, wobei zugleich andere negiert oder sogar in ihr Gegenteil verkehrt werden. Wenn wir uns Zumthor und Jabornegg & Pálffy zuwenden, so gibt es trotz aller Unterschiedlichkeit und Distanz zwischen den Architekten auch Parallelen. Die Bauaufgaben sind insofern vergleichbar, als sowohl die *Generali Foundation* als auch das *Kunsthaus Bregenz* Ausstellungsbauten darstellen, bei denen das Licht besondere Bedeutung hat.

Bei beiden Beispielen handelt es sich um moderne, abstrakte, atektonische Bauten, bei denen die generelle fugenlose Flächigkeit der Elemente, allen voran der Sichtbetonelemente, eine zentrale Rolle spielt. Damit wird das Thema gewissermaßen eingeleitet. Explizit umgesetzt ist das Flächenparadigma dann in einzelnen mächtigen und zugleich freistehenden Wandscheiben. Bei beiden Bauten übernehmen diese eine tragende Funktion und sind in ein komplexes Gefüge des Kubus eingebunden. Beiden Beispielen wurde immer wieder eine mehr oder weniger starke Aura attestiert, doch wir wollen diesen Begriff mit Vorsicht verwenden.

Das dritte Beispiel, das *Mehrfamilienhaus* in Zürich, hat als Wohnhaus ganz andere Voraussetzungen. Die Grundform ist wiederum klar begrenzt und zwar in Form eines Rechtecks, doch in diesem Fall kann sich der Innenraum mittels Glasscheiben ganz nach außen öffnen. Man trifft wieder auf massive, beinahe archaisch wirkende Wandscheiben, bei denen der Begriff „Fläche“ nur in einem gänzlich abstrahierenden Sinn verwendet werden kann.

Bei der Analyse der case studies insgesamt stellt sich für uns folgende Frage: Wo können nun die Verbindungslinien von der Geschichte

in die Gegenwart gezogen werden, und wo distanziert sich letztere von den historischen Vorbildern der Avantgarde?

Betrachtet man die mächtigen freistehenden Wandscheiben der case studies in der fotografischen Repräsentation, so rückt die Idee der Wand“fläche“ in den Vordergrund.⁷⁸ Am Beginn unseres Diskurses stand die abstrakte Fläche, so wie sie die Avantgarde – zum Beispiel Malewitsch – am Beginn des 20. Jahrhunderts in der Malerei etablierte. Fotografien bilden eine zentrale Art der Rezeption der Architektur, und sie sind mit dem zweidimensionalen Medium der Malerei vergleichbar. Die Architektur transformiert den Topos der Malerei ins Dreidimensionale, das wieder als Bild rezipiert werden kann. In der fotografischen, annähernd frontalen Darstellung rückt der flächige Charakter der Elemente in den Mittelpunkt.

Beim Foto des Innenraumes des *Kunsthouses Bregenz* stellt der Boden eine abstrakte weite Fläche dar. Im mittleren Teil des Bildes liegen zwei dunkelgraue Flächen, die eine als horizontaler Streifen, die andere als eine Fläche, die in die Tiefe des Bildes greift. Das Gegenstück zur Bodenfläche ist schließlich die Decke, die aber stärker strukturiert ist. Es entsteht der Eindruck einer Weite des Raumes, und die helle Bodenfläche fließt gleichsam unendlich nach vorne und auf die Seite. Der Raum wird mit abstrakten Mitteln formuliert. Das kurze Wandstück greift in die Tiefe des Raumes und deutet eine perspektivische Konzeption an, doch der schwebende Raumcharakter überwiegt.

Betrachtet man die case studies in ihrer Gesamtheit und nicht in ihrer fotografischen Repräsentation, so rückt die Nähe zu Malewitschs berühmten Tafelbildern in den Hintergrund. Die Wandflächen sind jeweils in einen vielfältigen räumlichen Zusammenhang eingebettet. Innerhalb dieses Zusammenhanges können sie als konstitutive Elemente bezeichnet werden, deren flächenhafter Charakter unterschiedlich in Erscheinung tritt.

Die *Generali Foundation* ist in die dichte innerstädtische Textur von Wien eingebettet oder besser eingezwängt. Sie liegt im Hinterhof einer

⁷⁸ Vgl. zum Beispiel die Fotografie in: Kunsthau Bregenz, archiv kunst architektur, Edelbert Köb (Hg.), *Peter Zumthor. Kunsthau Bregenz*. Reihe Werkdokumente. Stuttgart 1997, S. 85

Gründerzeitbebauung, wo die räumlichen Möglichkeiten eng gesteckt waren. Der Ausstellungsbereich umfasst im Erdgeschoss den Hofbereich zwischen erstem und zweitem Haustrakt, diesen selbst und den Bereich einer ehemaligen Hutfabrik dahinter. Dadurch war der räumliche Zuschnitt der neuen Räumlichkeiten mehr oder weniger definiert, erhielt man doch auch die sich nach hinten verjüngende Form der ursprünglichen Fabrikationshalle.

Aufgrund der Gegebenheiten ist das Bauwerk, das so wenig von einem üblichen Bauwerk hat, völlig introvertiert und nur von oben belichtet (zumindest in der Erdgeschosszone, die uns interessiert). Eine nadelöhrartige Hauspassage im bestehenden vorderen Haustrakt erschließt den unregelmäßigen trapezförmigen Ausstellungsbereich. Eine rechteckige Fläche ist im Boden hervorgehoben, überlappt den alten und den neuen Bauteil und kündigt den Topos der Fläche an, ohne an dieser Stelle selbst räumlich zu werden. Die flächige Gestaltung durchzieht dann die gesamten Räume, wobei die einzelnen Elemente mehr oder weniger voneinander abgesetzt sind.

Die räumliche Konzeption setzt sich aus drei Bereichen zusammen, zunächst der quergelagerten kleinen Halle. Diese stellt eine klassische Raumbox dar, einen „white cube“, der über zwei Pfeiler zur Mitte geöffnet ist und mit dem Topos der Fläche herzlich wenig zu tun hat. Trotz dieser Öffnung ruht der Raum in sich, und die Ausrichtung der Pfeiler betont die Querrichtung der Halle. Zugleich ist eine räumliche Verbindung zur Mittelzone gegeben. Diese liegt im alten Haustrakt und ist mit ihren Nebenräumen die dichteste Zone. Ein offener quadratischer Raum, der im Zentrum liegt, führt mit seinen vier Pfeilern die Längsachse ein. Es entsteht ein klar strukturierter Raumfluss.

Die Längsachse bindet schließlich die beiden offenen Ausstellungshallen an – die kleine, die quergelagert, und die große, die längsgerichtet ist. Diese stellt eine in sich geschlossene, verzogene Raumbox dar, die sich nach hinten verjüngt. Doch nicht nur das. Sie weist an der einen Längsseite Unregelmäßigkeiten auf, da hier der Vorsprung

eines Hauses von der anderen Blockseite hereinragt. Unser zentrales Element, die lange Wandscheibe, dient der Ausblendung der architektonischen Unregelmäßigkeiten. Auf diese Weise wird doch wieder eine Raumbox hergestellt – aber dies geschieht eben nur annähernd. Die Box ist verzogen, und der Raum ist nicht wirklich geschlossen. Er geht nicht nur in die Mittelzone über, sondern fließt auch an den Enden der Wandscheibe in den dunkleren Raumbereich dahinter.

Unser Flächenelement, die Wandscheibe, dient nicht der Auflösung des geschlossenen Baukörpers, sondern der Differenzierung des Raumes innerhalb dieses Volumens. Was diese Differenzierung beziehungsweise das Fließen des Raumes betrifft, so schließen Jabornegg & Pálffy an das Flächenparadigma der Moderne an. Wie wir bereits gezeigt haben, diente die Fläche – von der avantgardistischen Malerei bis hin zur Architektur bei Mies van der Rohe – der Entwicklung einer neuen Raumidee.

Sie diente aber zugleich der Auflösung des geschlossenen Volumens. Letzteres wird bei unserem aktuellen Beispiel nicht vorangetrieben, im Gegenteil. Die äußere Konfiguration des Volumens manifestiert sich betont massiv. Gleiches gilt auch für das Flächenelement, das eine schwere Betonscheibe darstellt, auch wenn manchmal (wie in der Fotografie) ein konträrer, auch schwebender Eindruck entsteht. „Es gibt also nur Flächen, nur Massen.“⁷⁹ In einem dialektischen Sinn hat beides Gültigkeit.

Die Betonscheibe ist also massiv und übernimmt eine tragende Funktion. Wir wollen uns die Entwicklung des Flächenparadigmas bei Mies van der Rohe in Erinnerung rufen, bei der ebenfalls die vertikale Wandscheibe eine eminente Rolle spielte, und sie war gerade bei Mies im frühen 20. Jahrhundert mit der Schaffung eines neuen, avancierten Raumes unmittelbar verbunden. Wir fanden in diesem Zusammenhang beides, das heißt einerseits das Schwere und Massive, aber mehr noch das Leichte, also den Hang zur Immaterialität.

⁷⁹ Bachmann, Wolfgang, *Kunsthhaus Bregenz*. In: Baumeister 9/1997, S. 54

Die Entwicklung, wenn wir sie gleichsam extrapolieren, ging vom *Landhaus aus Backstein*, 1924, über den *Barcelona Pavillon*, 1929, und das *Haus Tugendhat* in Brünn, 1930, bis hin zum *Farnsworth House*, 1950 – und damit hin zum Immateriellen im Sinne eines nicht mehr weiter Reduzierbaren. Die Möglichkeiten waren gewissermaßen ausgereizt, eine Weiterentwicklung in derselben Richtung wäre kaum mehr produktiv gewesen. Dafür war die Anreicherung mit anderen Topoi notwendig. Das Schwere und Massive war im Rahmen der Moderne etwas Konservatives, heute stellt es hingegen – ebenso wie das Leichte und Immaterielle – für die Architektur gleichermaßen Grundlegendes dar.

Die *Generali Foundation* übernimmt von der Avantgarde das Interesse an komplexer Räumlichkeit auf der Grundlage des In-Beziehung-Setzens von Flächen. Erinnern wir uns an das paradigmatische Beispiel dafür: die *Kontra-Konstruktionen*, die Theo van Doesburg in den frühen Zwanzigerjahren anfertigte. Sie waren viel radikaler als ihre architektonischen Referenzen, die *Maison d'Artiste* und die *Maison Particulière* aus dem Jahr 1923. Wir erinnern uns, dass bei diesen zwar der Baukörper stark differenziert wurde, sich also in zahlreiche Kuben auflöste, doch das Flächenhafte trat primär im Sinne von Oberflächen, also Farbflächen, in Erscheinung.

Im Medium der Malerei setzte van Doesburg dann eine Sammlung unterschiedlichster horizontaler und vertikaler Elemente miteinander in Beziehung. Er stellte ein Gewirr von Flächenelementen dar, das so natürlich nicht realisierbar gewesen wäre. Doch dies war die Utopie einer architektonischen Konzeption – eine scheinbar schwebende Komposition aus horizontalen und vertikalen Elementen und einem unendlichen Raumkontinuum davor, dahinter und dazwischen.

Die vergleichbare In-Beziehung-Setzung von Flächen beim aktuellen case study ist in einen komplexen Kontext integriert und als Detailgestaltung nicht sogleich erkennbar. Dennoch ist sie präzise formuliert und bildet einen zentralen Teil des Konzeptes. Die dreißig Meter

lange Betonwand ist dabei das eine Element, das andere – und nun kommt unmittelbar Leichtigkeit und Schwerelosigkeit ins Spiel – ist die helle, eigentlich weiße Lichtdecke. Sie ist tendenziell immateriell, da sie aus dünnen Kunststoffmembranen besteht, und sie ist als einziges Element im gesamten Kontext nicht gänzlich abstrakt, sondern weist als Gestaltungselement Schweißnähte und Querträger auf. Dennoch bildet sie eine klar konturierte Fläche, die den Ausstellungsraum in der Tiefe strukturiert und ihn hervorhebt.

Es hätte auch eine Raumschachtel geschaffen werden können, bei der die lange Betonwand und die weißliche Decke eng miteinander verbunden worden wären. Der größere Ausstellungsbereich hätte von der kleineren, unregelmäßigen Zone abgetrennt werden können. Doch die In-Beziehung-Setzung der überlappenden flächenhaften Elemente deutet eine Offenheit an, die im Raumfluss um die lange Betonwand mündet.

Die Betonwand als zentrales Element des gesamten Entwurfes steht also frei, und die Lichtdecke greift über diese hinweg. Der helle Streifen hinter der Betonwand dient der Belichtung des kleineren Ausstellungsbereiches. Neben dem Überlappen der Elemente gibt es außerdem eine Fuge zwischen diesen. Das horizontale und das vertikale Element nicht massiv miteinander verbunden. Es ist ein Abstand von vier Zentimetern zwischen ihnen, der durch eine Art Brückenlager entsteht. Dies dient auch praktischen Zwecken (die Betonwand muss in ihrer tragenden Funktion im Zusammenhang mit den Untergeschossen gesehen werden), und doch korrespondiert die In-Beziehung-Setzung der voneinander abgesetzten Flächenelemente mit einem ästhetisch-konzeptionellen Interesse.

In einem kurzen, programmatischen Text machten Jabornegg & Pálffy eine für uns zentrale Aussage, die die Topoi Fläche und Raum unmittelbar verbindet: „In unseren Planungen von Ausstellungsbauten konzentrieren wir uns primär auf die Betrachtung der Architektur als ein von Flächen begrenzter Raum, in dem ebenfalls flächige Elemente

räumlich wirksam werden.“⁸⁰ Während sich der erste Teil des Satzes wie ein Zitat von Henry-Russell Hitchcock und Philip Johnson im Zusammenhang mit ihrer Deklaration des Internationalen Stils im Jahr 1932 anhört, formuliert der zweite Teil einen zentralen Aspekt unseres Flächenparadigmas. Jabornegg & Pálffy integrieren jedoch das Massive in ihre Entwürfe, das im Gegensatz zum Flächigen steht, so wie Hitchcock und Johnson es postulierten.

Die lange, freistehende Betonwand, deren Massivität durch die betonte Länge relativiert wird, steht also im Zentrum eines Entwurfes, der insgesamt auf der Selbstständigkeit von flächenhaften Elementen aufbaut. Sie bildet den Höhepunkt im Rahmen des Entwurfes – durch ihre Positionierung quasi in der Mitte der großen Ausstellungshalle sowie ihre räumlichen Auswirkungen. Die Betonung und Herausarbeitung abstrakter, flächenhafter Elemente findet man auch in anderen Arbeiten der Architekten, doch fehlen dabei die eminenten Konsequenzen des Topos Fläche auf den architektonischen Raum.⁸¹

Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass es unterschiedliche Darstellungs- und Rezeptionsweisen der Architektur gibt. Man kann auch davon sprechen, dass kulturelle Werke ganz allgemein im Rahmen eines sich selbst reflektierenden theoretischen Verfahrens permanent dekonstruiert und rekonstruiert, wie gedreht und gewendet und unter immer neuem Blickwinkel betrachtet werden müssen. Oder – „cultural production ... must now be constantly constructed, deconstructed, and reconstructed through more self-conscious theoretical procedures.“⁸² In diesem Sinn vermitteln zum Beispiel Grundriss, Aufriss, das fertige Bauwerk oder auch die Fotografie eines Baus unterschiedliche Aspekte ein und desselben Architektur.

⁸⁰ Jabornegg & Pálffy, *Glückliche Hochzeiten*. In: *Architektur Aktuell* 249/2000, S. 53

⁸¹ Das generelle Thema findet man bereits früh im *Modegeschäft Pregonzer*, 1992, und später beim Umbau der *SKWB-Schoellerbank*, 2000, beide in Wien. Hier ist die lange Betonwand der Halle jedoch nicht so pointiert räumlich in Szene gesetzt wie die vergleichbare Betonscheibe der *Generali Foundation*.

⁸² In der Einleitung zu: Hays, K. Michael (Hg.), *Architecture Theory since 1968*. Cambridge/Massachusetts, London 1998, S. X

Die Rezeption im realen dreidimensionalen Raum stellt eine weitere Ebene dar. Wie wird der architektonische Raum, von dem wir bisher in der Darstellung gesprochen haben, nun tatsächlich, das heißt unmittelbar erfahren? Hinsichtlich der Avantgarde kann festgehalten werden, dass die Aufgabe der Perspektive zugleich die Aufgabe der eindeutigen Selbstverortung der BetrachterIn bedeutete. Es wurde bereits auf den schweifenden Blick als Pendant zum schwebenden Charakter der Bilddarstellung hingewiesen.

Im historischen Zusammenhang ist der schwebende Charakter der *Prounen* von El Lissitzky exemplarisch. Dieser hatte festgestellt, dass man den *Proun* umkreisend von allen Seiten betrachten müsse und man sich umkreisend in den Raum hineinschrauben würde.⁸³ Der Raum der Architektur hat natürlich, auch wenn er offen und fließend ist, einen anderen Charakter.

Die BetrachterIn trifft in den Räumen der *Generali Foundation* auf ein offenes Raumkonzept, das zugleich prägnant strukturiert ist. Ein gewisser schwebender Charakter wird durch die Oberflächen angedeutet, also durch die abstrakten, weißen Putzflächen, die helle Lichtdecke, aber auch den glänzenden, glatten, fast fugenlosen Industriebelag am Boden. Die BetrachterIn wird irgendwo in der Mitte in die Ausstellungsräumlichkeiten hineingeführt und durchwandert diese anschließend, ohne durch einen bestimmten Punkt fixiert zu werden. Die einzelnen Raumzonen sind klar definiert, und doch sind gerade die offenen Übergänge für den Raum insgesamt spezifisch.

Vom Mittelbereich wird man in die große Halle hinein- und aufgrund der Verjüngung des Raumes gleichsam nach hinten gezogen. Aufgrund der betonten Perspektive wird die Bewegung verstärkt, es entsteht eine Art Sogwirkung. Wenn man schließlich ganz am Ende angekommen ist, dort wo der Raum schon relativ schmal ist, wird man um das freie Ende der Betonwand herumgeführt und kann in dem schmalen, unregelmäßigen Raumteil wieder zurückwandern.

⁸³ Vgl. Lissitzky, El, *Proun* (1920). In: Petersen (Hg.), *De Stijl*, Band 2, a.a.O., S. 224

Der Raumfluss erfasst den gesamten Ausstellungsbereich, einzig in der kleinen Halle kommt man etwas zur Ruhe. Doch auch hier wird man durch den Blick, der bis zum anderen Ende des Ausstellungsgeschosses geht, gleichsam wieder hinausgezogen. Wir bewegen uns frei im Raum, denn nur so können wir die Architektur in ihrer freien Konzeption erfassen. Die eindeutige Selbstverortung der BetrachterIn ist in der *Generali Foundation* jedenfalls aufgegeben, und es gibt zumindest eine Nähe zur „umkreisenden Rezeption“ der *Prounen*.

Was die case studies von Jabornegg & Pálffy und Peter Zumthor betrifft, so ist die für uns zentrale Gemeinsamkeit folgende: In beiden Fällen wird der nach außen klar begrenzte und abgeschlossene Raum im Inneren durch ein tragendes, massives Wandelement, das in einem sehr abstrahierten Sinn ein Flächenelement darstellt, so differenziert, dass ein komplexer Raumfluss entsteht. Im Detail gibt es dabei entscheidende Unterschiede. So verwendet Zumthor beim *Kunsthhaus Bregenz* nicht nur eine, sondern drei massive Wandscheiben.

Zunächst wollen wir das *Kunsthhaus Bregenz* und ein für uns zentrales Beispiel aus der Geschichte, das *Landhaus aus Backstein* von Mies van der Rohe, 1924, gegenüberstellen.⁸⁴ Dadurch werden zentrale Topoi offensichtlich. Wenn wir uns auf die Grundrisse konzentrieren, so haben diese auf den ersten Blick kaum etwas gemeinsam. Fokussieren wir deshalb die drei weit ausgreifenden Mauern des *Landhauses* von Mies van der Rohe, die im Grundriss als Linien, in der perspektivischen Darstellung massiv und erst in der grundsätzlichen Konzeption als Flächenelemente erscheinen.

In diesen ausgreifenden Gartenmauern kulminiert gewissermaßen der gesamte Entwurf, bei dem die Baukörper gestaffelt sind und sich der traditionelle Raumzusammenhang im Inneren in Flächenelemente auflöst. Parallel dazu verzahnt sich der Bau mit der Umgebung, und auch dieser Topos kulminiert in den ausgreifenden, quasi ins Unendliche weisenden Mauerscheiben. Diese zentrifugale Tendenz geht mit der Aufhebung des

⁸⁴ Wir verweisen hier ganz allgemein auf das Kapitel „Grundlagen der Moderne“.

architektonischen Zentrums einher; beides war in eine breite Entwicklung der Moderne eingebettet.

Auch beim aktuellen case study gibt es drei Wandscheiben, die aufgrund ihrer Massivität mit der Sehnsucht der Moderne nach Schwerelosigkeit und Leichtigkeit kaum etwas gemeinsam haben. Beim *Landhaus* waren die Wandscheiben ebenfalls tragend konzipiert, doch im Außenraum waren sie dieser Funktion entledigt. Das Frappante beim *Kunsthaus Bregenz* ist die Tatsache, dass wir wieder auf eine geschlossene, sogar quadratische Form des Grundrisses treffen. Im Vergleich zum *Landhaus aus Backstein* ziehen sich die Wandscheiben in diese Form zurück und ordnen sich der klaren Begrenzung des Baukörpers unter. Was als Rückschritt im Vergleich zur Moderne gesehen werden könnte, ist letztlich jedoch ein Zeichen für die eigenständige Interpretation des Topos der Fläche in der Gegenwart.

Die mächtigen Wandscheiben sind mehr oder weniger lang. Der flächenhafte Charakter kommt – ähnlich wie beim ersten case study – in erster Linie dann zum Ausdruck, wenn man sie ungefähr in der Mitte des Raumes stehend betrachtet. Die Differenzierung des Innenraumes konzentriert sich auf dessen Peripherie. Man kann davon sprechen, dass die Außenwände in Schichten unterschiedlicher Funktion gesplittet sind,⁸⁵ woraus zwei parallele Raumschichten (Lufträume) resultieren.

Das Zentrifugale ist nur mehr rudimentär vorhanden, gleiches gilt für die windmühlenartige Konfiguration der drei Wandscheiben,⁸⁶ die wir beim *Landhaus aus Backstein* in ausgeprägter Form gefunden haben. Die windmühlenartige Anordnung ist eine zentrifugale Konfiguration per definitionem. Im *Kunsthaus Bregenz* ist sie jedoch auf neue, in sich widersprüchliche Weise umgesetzt. Denn die Konzeption ist windmühlenartig und widerruft dies zugleich, sie ist zentrifugal innerhalb

⁸⁵ Vgl. zu diesem immer wiederkehrenden Thema der Gegenwartsarchitektur: Rüegg, Arthur, *Abstrakt – vertraut*. In: Rüegg, Arthur, Rehsteiner, Jürg, Wirth, Toni, *Fenster.Fassade. Annette Gigon / Mike Guyer*. Eine Publikation der ETHZ Professur Arthur Rüegg. Zürich 1998, S. 42

⁸⁶ Die windmühlenartige Anordnung der Wandscheiben im *Kunsthaus Bregenz* wurde von der Kritik immer wieder konstatiert, jedoch ohne auf die Konsequenzen, so wie wir sie darstellen, einzugehen. Vgl. u.a. Janser, Andres, *Moduliertes Licht. Peter Zumthor: Kunsthaus Bregenz, 1994-97*. In: *archithese* 4.97, S. 58-63.

eines geschlossenen Volumens. Gerade diese Dialektik macht die Grundrisskonzeption heute aber interessant.

Für den abstrahierenden Blick präsentieren sich die drei fast 70 Zentimeter starken Betonscheiben als selbstständige Flächenelemente. Wie bereits bei der *Generali Foundation* sind auch diese Wandelemente in einen komplexen Kontext integriert. Zunächst sind sie mit etwas Abstand vor die eigentliche Raumbegrenzung (dünne Betonwände) gestellt, sodass man von einem Splitten in raumabschließende Wände, die den Container bilden, und tragende Wände, die als selbstständige Elemente konzipiert sind, sprechen kann. Betont und gewissermaßen sichtbar wird diese Selbstständigkeit, indem jeweils das eine Ende der Betonscheiben freisteht.

Es entsteht dadurch aber auch eine leichte Bewegung im Raum, wie der Architekt selbst bemerkt,⁸⁷ eine leichte Dynamisierung des Raumes. Andererseits kann man eben von einer Betonung der peripheren Zone sprechen. Das hat wiederum zur Folge, dass in einem quadratischen Raum, der eigentlich ein genau definiertes Zentrum hat, dieses leer bleibt beziehungsweise entwertet wird. Durch die Betonung des peripheren Bereiches und die leichte Drehbewegung der Wände wird die zentrifugale Tendenz doch wieder verstärkt. All dies nimmt Topoi der Moderne auf und interpretiert sie neu. Wir rufen die komplexe, etwas zögerliche zentrifugale Tendenz des *Hauses Tugendhat*, die sich ebenfalls ohne Überlappungen nach außen entwickelt (aber auf ganz andere Weise als unser aktuelles Beispiel), in Erinnerung.

Die Grundform des Kubus wird beibehalten, dekonstruiert wird hingegen die massive Außenwand, sodass visuell als auch körperlich erfahrbare Zwischen-Räume entstehen. Hinter einer transluzenten, schuppenartigen Glashaut liegt eine ein Meter breite „Licht- und Lufthülle“. Dünne Betonwände bilden, wie bereits erwähnt, die eigentlichen raumabschließenden Elemente der übereinander gestapelten Ausstellungssäle. Die Tragfunktion übernehmen, wiederum räumlich

⁸⁷ Zumthor, Peter, *Kunsthhaus Bregenz*. In: Kunsthhaus Bregenz, archiv kunst architektur, Edelbert Köb (Hg.), *Peter Zumthor*, a.a.O., S. 9

zurückgesetzt, die drei inneren Betonscheiben, die trotz ihrer Mächtigkeit Teil der Dekomposition der traditionellen, massiven Außenwand sind.

Den architektonischen und städtebaulichen Kontext des *Kunsthouses Bregenz* – dabei sprechen wir immer vom Ausstellungsbau und nicht vom Verwaltungstrakt – wollen wir hier nicht in aller Ausführlichkeit darstellen.⁸⁸ Der Baukörper wächst jedenfalls unmittelbar und betont reduziert aus der Asphaltfläche als einer horizontalen Präsentationsebene empor. Mit seiner gläsernen Hülle stellt der Bau eine sich mit den Lichtverhältnissen und dem Blickwinkel verändernde, changierende Skulptur dar, die das Innere nur erahnen lässt.

Hinter der äußeren Glashülle, die die in den Neunzigerjahren aktuellen Topoi von Verhüllung und Verschwommenheit des Ausdrucks materialisiert, zeichnet sich der innere Betonkörper mit den Oberlichtbändern, die der Belichtung der Ausstellungsräumen dienen, schattenhaft ab. Die Kubusecken wirken oft besonders hell, Tiefe wird spürbar. Der Baukörper spiegelt auf komplexe Weise konträre Tendenzen der Zeit wider und konstituiert sich somit in der Dialektik von Leichtigkeit und Schwere, gläserner Transluzenz an der Fassade und monolithischer Masse im Inneren.⁸⁹

So minimalistisch und reduziert der Innenraum des *Kunsthouses Bregenz* einerseits ist, so komplex ist er auf der anderen Seite – gerade auch vor dem Hintergrund der für ein Kunsthaus notwendigen technischen Ausstattung. Neben der tragenden Funktion haben die drei Betonwände eminente räumliche Auswirkungen, wie wir bereits wissen, und an den freien Enden beginnt der Raum zu fließen. Die Betonscheiben blenden aber auch verschiedene Elemente wie die einläufige Haupttreppe aus,

⁸⁸ Die Autorin geht darauf an anderer Stelle näher ein. Vgl. die relevanten Texte in: Ulama, Margit, *Architektur als Antinomie. Aktuelle Tendenzen und Positionen*. Wien, Bozen 2002.

⁸⁹ In den 90-er Jahren gab es zwei Ausstellungen, die zentrale Tendenzen dieses Jahrzehnts in den Mittelpunkt rückten. Die eine ist die berühmtere: die Ausstellung „Light Construction“, die 1995 am Museum of Modern Art in New York gezeigt wurde und bei der Zumthors *Kunsthaus Bregenz* einen prominenten Beitrag darstellte.

Zugleich ist für diesen Bau auch die andere Ausstellung mit ihrem spezifischen Thema relevant: „Monolithic Architecture“ wurde 1995 in Pittsburgh gezeigt. Der Titel kann direkt auf die mächtigen Betonscheiben in Bregenz bezogen werden.

sodass klare, minimal und doch komplex differenzierte Ausstellungsräume entstehen.

Diese Differenzierung betrifft auch den Lichteinfall. So prägnant wie ihn Zumthor in einer Skizze festhielt, stellt er sich in der Realität kaum dar. Das Licht wird jedoch sanft moduliert und trägt zur feinen Differenzierung des Raumes bei. Der Boden erscheint beinahe als unendliche Fläche, auf dem die grauen Wandflächen mit einer leichten Geste stehen. Die klaren Kanten zum Boden und zur gläsernen Decke betonen ihre Kontur und damit ihren Flächencharakter.

Wir fokussieren den Prototyp des Ausstellungsgeschosses; das Eingangsgeschoss ist im Vergleich dazu etwas abgeändert. Aber wir diskutieren die allgemeine Idee des Raumes. Dabei gibt es keinen eindeutigen, wahren Blickpunkt, sondern es ergeben sich immer wieder neue Perspektiven auf die drei konstitutiven Wandscheiben.

Die BetrachterIn kann im Raum umherwandern und die Betonwände auf unterschiedliche Art und Weise miteinander in Bezug setzen. Dabei entstehen zwar nicht so konträre Bilder wie zum Beispiel beim *Barcelona Pavillon*, dennoch zeigt sich auch in diesem Fall die Relevanz einer selbstbewussten und eigenständigen Betrachterposition. In diesem Wahrnehmungsprozess wirken schließlich auch die Raumumfassungen als graue Betonflächen im Sinne von -oberflächen. Die davor gesetzten, im Raum endenden Betonwände stellen zu diesen eine entscheidende räumliche Relation her.

Die leichte Bewegung, die durch die freistehenden Betonscheiben in jedem einzelnen Geschoss entsteht, führt zu einer spiralförmigen Bewegung im gesamten Bau. Man kann von einer gestapelten Enfilade sprechen, „wobei ... die klassische Enfilade mit Oberlichtsälen – also die horizontale Reihung zugunsten einer Stapelung der Säle – durch den beengten Bauplatz verlassen werden mußte.“⁹⁰ Die spiralförmige Bewegung erhält ihre besondere Prägnanz durch den schmalen und

⁹⁰ Achleitner, Friedrich, *Die Konditionierung der Wahrnehmung / oder / Das Kunsthaus Bregenz als eine Architektur der Kunst*. In: Kunsthaus Bregenz, archiv kunst architektur, Edelbert Köb (Hg.), *Peter Zumthor*, a.a.O., S. 46

hohen Raum der einläufigen Treppe, von der man immer wieder in den vergleichsweise weiten Ausstellungsraum kommt. Die spiralförmige Bewegung wird im vertikalen Sinn erweitert, sie entwickelt sich dreidimensional.

Wenn sich der Topos des Flächenelements bei Jabornegg & Pálffy auch auf der Detailebene manifestiert, also dort, wo das Thema nicht räumlich wird, so ist dies bei dem case study von Zumthor ebenfalls zu beobachten. Es ist insbesondere der fugenlos gegossene Terrazzoboden zu nennen, der als eine große abstrakte Oberfläche in Erscheinung tritt und die case studies verbindet. Man findet das Element der Fläche schließlich auch in der äußersten Fassadenschicht bei den zahlreichen matten Glasschindeln.

Die Fassade setzt sich völlig gleichmäßig aus den rechteckigen Glaselementen zusammen, wobei diese in ihrer puren Form, also ohne jegliche Bohrungen oder ähnliches, auf kleinen Metallkonsolen aufliegen. Die Form der rechteckigen Fläche, die sowohl der gesamten Fassade als auch den einzelnen Glaselementen zugrunde liegt, ist in der frontalen Ansicht der Fassade besonders offensichtlich. Die bis ans Äußerste getriebene Abstraktion, die traditionelle Tektonik durch Isotropie ersetzt, vermittelt sich direkt. Es gibt weder oben noch unten, weder links noch rechts, sondern nur mehr eine gleichmäßige Gestaltung.

Wenn es zwischen den beiden case studies Parallelen gibt und wenn beiden Bauten auch eine auratische Stimmung attestiert wurde, so ist doch der kulturelle Hintergrund anders, geradezu konträr. Das Kunsthaus, ein Entwurf eines Schweizer Architekten, wurde als „Antithese zur opulent barocken Welt Österreichs“⁹¹ bezeichnet. Dieser Welt, nämlich der Wiener Tradition, entspringt aber die *Generali Foundation*, auch wenn sie sich davon distanziert. Gegensätzliche kulturelle Hintergründe fanden wir bereits in der Geschichte des Flächenparadigmas bei den avantgardistischen Entwicklungen zum Beispiel in Russland

⁹¹ Hollenstein, Roman, *Ein leuchtender Glasturm am See. Eröffnung von Peter Zumthors neuem Kunsthaus in Bregenz*. In: Neue Zürcher Zeitung, 26./27. Juli 1997, Nr. 171, Int. Ausgabe, S. 33

beziehungsweise Holland, und unterschiedliche Hintergründe findet man eben auch heute wieder.

Unser letztes case study führt direkt in die Schweiz, und zwar nach Zürich. Es entwickelt den Minimalismus der 90-er Jahre im nächsten Jahrzehnt auf betont eigenständige Weise weiter. Da es sich um ein *Mehrfamilienhaus* handelt, sind Thema und Raumprogramm ganz anderes, doch dies wollen wir abstrahieren, ist unser primäres Interesse doch der architektonische Raum an sich. Der Bau kann als „räumliches Scheibensystem“⁹² bezeichnet werden. Das Konzept der Fläche, das als konstitutives Element für einen avancierten Raum dient, wird hier verdichtet.

Je nach medialer Darstellung und Betrachtungsebene fallen unterschiedliche Elemente auf. Bei der Gesamtansicht von der Strasse, also bei der Übereckansicht, sind es die Boden- beziehungsweise Deckenelemente, die linear in Erscheinung treten. Es handelt sich auch dabei um massive Betonscheiben. Als horizontale Flächenelemente sind sie offensichtlich zu erkennen, da die Fassaden zwischen ihnen völlig verglast sind.⁹³ Es entstehen nach außen visuell offene, horizontale Raumschichten.

Wir werden natürlich an das System *Dom-Ino* erinnert, und doch wirken kleine Unregelmäßigkeiten an der Fassade dieser Assoziation entgegen: die im rechten Winkel geknickten Flächenelemente im obersten Geschoss sowie die unregelmäßig gesetzten vertikalen Elemente – sie treten ebenfalls linear in Erscheinung – in den beiden Geschossen darunter. Es kann sich also nicht um ein klares, repetitives System wie jenes berühmte in der Vergangenheit handeln.

Bereits bei dieser Übereckansicht von der Strasse aus vermittelt sich zumindest ansatzweise das grundsätzliche Konzept des Baus: die Kombination von regelmäßig gesetzten horizontalen Flächenelementen

⁹² Vgl. Brunner, Stephan / Widrig, Michael, *Ein räumliches Scheibensystem. Christian Kerez: Mehrfamilienhaus, Zürich, 1999-2003*. In: Rüegg, Arthur, Gadola, Reto, Spillmann, Daniel, Widrig, Michael, *Die Unschuld des Betons. Wege zu einer materialspezifischen Architektur*. Hg. v. d. Professur für Architektur und Konstruktion ETH Zürich, Arthur Rüegg. Zürich 2004, S. 64

⁹³ Hier gibt es natürlich eine thematische Überlappung mit dem nächsten Abschnitt.

und unregelmäßig gesetzten vertikalen Flächenelementen, von denen es an der talseitigen Längsfassade drei gibt. Das Versetzen der vertikalen Wandscheiben hat im Kontext des gesamten Baus eminente Konsequenzen.

Betrachten wir also den Grundriss des Erdgeschosses. Wir bemerken, dass die eine Wandscheibe, die an die Fassade stößt, nur eine von vielen ist. Innerhalb der rechteckigen Grundform gibt es mehrere in Quer- sowie in Längsrichtung. Wie bei den relevanten Beispielen der Avantgarde und auch bei den anderen beiden case studies treten sie im Plan linear in Erscheinung.

Wir rufen uns noch einmal die Gegenüberstellung von Theo van Doesburgs *Rhythmus eines russischen Tanzes* von 1918 und Mies van der Rohes Entwurf für ein *Landhaus aus Backstein* von 1924 in Erinnerung. Bei dem berühmten Tafelbild gibt es ausschließlich lineare Elemente, die sich nicht berühren und frei auf dem quasi unendlichen hellen Hintergrund schweben. Bei dem unrealisierten Entwurf von Mies ist die Tendenz zum sich wiederholenden Muster aufgehoben. Es gibt neben den frei positionierten linearen Elementen auch T-förmig miteinander verbundene und schließlich einzelne, die weit nach außen greifen.

Der Plan von Kerez ist im weitesten Sinn eine Kombination und Weiterentwicklung von beiden historischen Beispielen. Es gibt frei stehende und T-förmig miteinander verbundene Wandscheiben, und massive Ecken sind in jedem Fall vermieden. Die Wandscheiben laufen in jedem Fall über eine mögliche Ecke hinaus. Die angedeutete Zentrifugalität ist aufgrund der strikten, rechteckigen Grundform gebremst. Letztere wird an den Fassaden, die es im traditionellen Sinn nicht mehr gibt,⁹⁴ nur „immateriell“ über Glasflächen geschlossen.

Im Gegensatz zu den anderen beiden case studies ist hier ein offener Grundriss mit labyrinthischer Tendenz, die an van Doesburg und

⁹⁴ Es wird sogar vom „Verschwinden der Fassade“ gesprochen. Wir sind hingegen der Meinung, dass die Fassaden nur anders als im traditionellen Sinn konzipiert sind. Vgl. Adam, Hubertus, *Vom Verschwinden der Fassaden. Christian Kerez: Projekt Mehrfamilienhaus, Zürich*. In: *archithese* 1.01, S. 38-39.

Mies anknüpft, realisiert. Dies ist insbesondere deshalb erstaunlich, da der Bau doch dem ganz praktischen Bedürfnis des Wohnens dient.⁹⁵ Der unregelmäßige und insofern komplizierte Erdgeschossgrundriss ist nun im Obergeschoss nicht wiederholt, sondern an der vertikalen Mittelachse gespiegelt. Am Ende sind alle Grundrisse unterschiedlich, was den Komplexitätsgrad weiter steigert.

Die Wandscheiben differenzieren als vertikale Flächenelemente in jedem Geschoss ein Raumkontinuum, also die horizontalen Raumschichten. Zugleich bilden die Wandscheiben ein aufwendiges und „komplexes dreidimensionales Tragwerk“⁹⁶. Mittels der vertikalen aber auch der horizontalen Scheiben aus Stahlbeton werden traditionelle Konzepte insofern neu interpretiert, als das ganze Gebäude nun ein einziges Tragwerk bildet und die Decken und Wände gleichsam als geschosshohe Doppel-T-Träger wirken.⁹⁷ In der Folge sind die Kräfte die in diesem Bau auftreten, äußerst komplex. Wie so oft bei minimalistischer Architektur so gilt gerade bei diesem Beispiel, dass die reduzierte, abstrakte Wirkung nur durch einen hohen Aufwand bei Planung und Ausführung zu erreichen war.

Was den realen, dreidimensionalen Innenraum betrifft, so stellt die Fotografie exemplarische Blicke dar.⁹⁸ Insgesamt gilt, dass Themen, die im vorigen Jahrhundert erstmals formuliert wurden, nun auf kreative und exemplarische Weise umgesetzt und weiterentwickelt sind. Die Grundlage bilden auch bei diesem Beispiel abstrakte, homogene Oberflächen – vor allem Sichtbeton, geschliffener Terrazzo und Glas. Je nach Blickwinkel entstehen ganz unterschiedliche Raumeindrücke.

Ein Blick fokussiert die horizontale Raumschicht, die an der linken Seite und hinten praktisch ohne Störung von Details in die Natur übergeht.

⁹⁵ Dabei muss darauf hingewiesen werden, dass sich der Wohnbau in einer teuren Lage am Zürichberg befindet. Die gehobene Schweizer Klientel ist exklusiven, minimalistischen Entwürfen gegenüber durchaus offen. Zudem liegt die Bauherrschaft innerhalb der Familie des Architekten, der selbst ein Apartment bewohnt.

⁹⁶ Brunner / Widrig, *Ein räumliches Scheibensystem*, a.a.O., S. 64

⁹⁷ Vgl. ebenda, S. 65

⁹⁸ Siehe dazu die ausgewählten Bilder auf www.kerez.ch.

Decke und Boden wirken als graue horizontale Flächen;⁹⁹ aber auch die Natur erhält einen flächenhaften Charakter, sie wirkt in der fotografischen Darstellung im Sinne von vertikalen, wie ornamental gestalteten Flächen. Dieser gleichsam ideale Raum – ein Raum-Sandwich – wird durch eine einzelne freistehende Wandscheibe, die in die Tiefe des Raumes reicht, differenziert. Das offene Raumkontinuum wird dadurch in einen hellen Bereich, der in den Außenraum ausfließt, und einen dunklen Bereich auf der anderen Seite, also zur Mitte des Geschosses hin, differenziert. Da die Wandscheibe frei steht, bleibt der Raumfluss erhalten. Der offene Raum wird durch dieses vertikale Flächenelement eben nur differenziert, nicht geschlossen.

Zwei andere Innenraumfotos¹⁰⁰ geben einen ganz anderen Raumeindruck wider, und zwar wiederum in völliger Abstraktion, ohne jede Andeutung einer Einrichtung. Hier ist das Labyrinthische fotografisch festgehalten. Die vertikalen Wandflächen verdichten sich gleichsam, sodass Boden- und Deckenfläche nicht mehr in jener Ausdehnung wahrnehmbar sind wie im zuvor beschriebenen Bild. Die Wandflächen stehen dicht, dennoch deutlich erkennbar frei, wodurch extreme Licht- und Schattenkontraste entstehen. Dadurch wirkt die sonst so pure Architektur plötzlich sogar expressiv.

⁹⁹ Wir verweisen auf Sigfried Giedions Rezeption der schwebenden Beziehung horizontaler Flächen bei Mies van der Rohe. Giedion, Sigfried, *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*. Zürich, München 1976, 2. Auflage 1978, S. 373.

¹⁰⁰ Siehe dazu wieder die Bilder auf www.kerez.ch.

2.2. DIE HORIZONTALE FLÄCHE ALS RAUMKONSTITUIERENDES ELEMENT

Das horizontale Flächenelement wurde bereits im letzten Abschnitt im Zusammenhang mit dem case study von Christian Kerez als Grundlage seines Entwurfes ein Thema des Diskurses. Jetzt rückt dieses Flächenelement ganz in den Mittelpunkt. Wir spannen wieder einen Bogen von den 90-er Jahren des vorigen Jahrhunderts bis ins aktuelle Jahrzehnt. Bei den case studies handelt es sich um das *Educatorium der Universität Utrecht* von Rem Koolhaas (Fertigstellung 1997) und die *Villa VPRO* von MVRDV in Hilversum (Fertigstellung 1997), um das *Kultur- und Kongresszentrum* von Jean Nouvel in Luzern (Fertigstellung 2000) sowie das *Einfamilienhaus Balic-Benzing* von ARTEC Architekten im Burgenland (Fertigstellung 2005). Es geht dabei um drei Themenkreise, denn die holländischen Beispiele liegen nah beieinander, und schließlich um unterschiedliche Verbindungslinien zwischen Geschichte und Gegenwart.

Wir gehen noch einmal bis zu jenem Punkt zurück, an dem die horizontale Fläche in der Geschichte auf paradigmatische Weise ins Spiel kam. Dies geschah zwar vorerst nur auf der konzeptionellen Ebene, denn in der realen Umsetzung versteckte sie sich noch hinter Mauern. Wir sprechen von der *Maison Dom-Ino* aus dem Jahr 1914 von Le Corbusier und in der Folge von ihrer aktuellen Weiterentwicklung.

Bei unseren aktuellen case studies sind die konstruktiven Grundlagen, die für die *Maison Dom-Ino* grundlegend waren, bereits selbstverständlich, mehr noch, sie sind sogar uninteressant geworden. Anders als in der Vergangenheit reizt man heute die konstruktiven Möglichkeiten in all ihren Facetten aus. Wir werden aber auch sehen, dass sich das Prinzip nicht mehr hinter massiven Mauern versteckt, sondern dass es sich an den Fassaden – an den Glasfassaden – deutlich zu erkennen gibt.

Rekapitulieren wir, worum es bei diesem Konstruktionsprinzip eigentlich ging. Die *Maison Dom-Ino* besteht aus der Kombination von

horizontalen Flächen, die gleichmäßige abstrakte Elemente darstellen, und aus linearen, vertikalen Elementen, die ein punktuelltes Raster definieren. Wir erinnern uns, dass es der Moderne, auch Mies van der Rohe, als er dieses System verwendete, primär nicht darum ging, das System als solches zu zeigen. Mies nutzte es, um vertikale Flächenelemente – „Wandschirme“ – auf freie Weise hineinzusetzen. Wir sprechen somit von der *Maison Dom-Ino* als einem exakten System, das die Verwendung inexakter Formen bereits in der Vergangenheit ermöglichte und dies vor allem und besonders gegenwärtig ermöglicht.¹⁰¹

Unser Fokus ist jetzt aber die Horizontalfläche selbst. Beim *Farnsworth House* hat sich auch Mies darauf konzentriert. Uns geht es im Folgenden aber um das horizontale Flächenelement in Kombination mit dem Stützenraster. Das horizontale Flächenelement wird gezeigt, und indem es sich schließlich langsam zu verformen beginnt, gewinnt es an Eigenwert, und das ganze System entwickelt sich weiter.

Le Corbusier habe den architektonischen Plan mit seiner Auffassung revolutioniert, nur einen zweidimensionalen Ausschnitt des kontinuierlichen Raumes festzulegen, der durch ihn hindurchgehe, konstatierte Greg Lynn.¹⁰² An den Anfang einer Abbildungsserie stellt er – sicherlich nicht zufällig – die *Maison Dom-Ino*. Er illustriert schließlich jene Entwicklung, auf die es uns ankommt, nämlich die von der *Maison Dom-Ino* hin zu den topologisch verformten Geschoßflächen der *Bibliotheken von Jussieu* von Rem Koolhaas, 1993.

Die Regelmäßigkeit des Rasters wird im Rahmen dieser Entwicklung beibehalten, während die Freiheiten der horizontalen Fläche zunehmen. „Aus den unterschiedlichen Eigenschaften 1. der Säulen, an zufälligen Punkten entlang ihrer Länge eine Stützfunktion zu übernehmen, 2. der Fläche, topologische Deformationen auszuführen, und 3. der

¹⁰¹ Diesen Gegensatz machte auch Greg Lynn zum Thema, und zwar in einer Ausgabe von ARCH+, die sich dem Entfalten der Architektur widmete: Lynn, Greg, *Wahrscheinlichkeitsgeometrien*. In: ARCH+ 117/1993 („Rem Koolhaas. Die Entfaltung der Architektur. Unfolding Architecture“), S. 74.

¹⁰² Ebenda, S. 75. Wir sprechen nur von der *Maison Dom-Ino*, während Lynn zugleich die *Maison Citrohan* zum Thema macht.

zufälligen Durchdringung dieser topologischen Fläche mit dem Säulenraster ergibt sich eine neue Freiheit der räumlichen Organisation.“¹⁰³ Die *Bibliotheken von Jussieu* markieren einen entscheidenden Schritt auf neuem Terrain. Mit der Verformung der Horizontalfläche nehmen wir den nächsten Abschnitt in seinen Ansätzen vorweg.

Auch Peter Buchanan stellt den Entwurf der Bibliotheken in die Tradition von Le Corbusier, beginnend mit der *Villa Baizeau in Carthage*, 1929, bei der dem Skelett der *Maison Dom-Ino* gekurvte Innenwände eingeschrieben sind. Er präzisiert die Haltung von Koolhaas wie folgt: „Idolising Mies van der Rohe in his writings and lectures, it is Le Corbusier that nearly all of his buildings draw upon.“¹⁰⁴ In der aktuellen niederländischen Diskussion, die unterschiedlichste Topoi kreierte und neu einführte, wird diese Traditionslinie oft vergessen.

Dennoch sind Funktionalismus und Moderne, transportiert über den Geist des Calvinismus, entscheidende Voraussetzungen, wie Buchanan ebenfalls konstatiert. Vielleicht sind diese Voraussetzungen zu sehr verinnerlicht worden, als dass die Architekten dieses Landes heutzutage davon sprechen wollten. Vielleicht ist es so, dass diese sich von ihrer Tradition distanzieren müssen, um kreativ werden zu können. Koolhaas bildet hier eher eine Ausnahme, auf seine Bezüge zur Moderne werden wir noch zu sprechen kommen.

Der Entwurf der *Bibliotheken von Jussieu* interessiert uns als entscheidende Vorbereitung für unsere eigentlichen case studies in den Niederlanden, die realisiert worden sind. Rückblickend erscheint die Entwicklung geradezu selbstverständlich: Das System *Dom-Ino* wird auf die Großform eines Baukörpers übertragen, und einzelne Geschoßflächen beginnen sich zu verformen und wölben, sodass im Inneren eine Art Gebäudelandschaft entsteht.

¹⁰³ Ebenda, S. 76

¹⁰⁴ Buchanan, Peter, *Netherlands Now*. In: *Architecture and Urbanism* 336/1998, S. 8. Buchanan gibt in diesem Aufsatz eine detaillierte, kompetente und durchaus auch kritische Darstellung der Rotterdamer Architekturszene.

Seine Absicht hatte Koolhaas bereits Ende der 70-er Jahre in „Delirious New York“ radikal formuliert: „The Grid’s two-dimensional discipline also creates undreamt-of freedom for three-dimensional anarchy. The Grid defines a new balance between control and de-control ...“¹⁰⁵ Der Entwurf für Jussieu erscheint unendlich gedacht, die einzelnen Flächen wie zufällig abgeschnitten.

Der Sog nach außen – die Zentrifugalität, von der wir im Kontext der Moderne sprachen – ist nach wie vor vorhanden und sogar verstärkt. Denn der Entwurf wurde nicht realisiert, und das Modell kann völlig offen sein, indem die Fassaden gänzlich fehlen – so stellte sich auch das frühere Konstruktionsschema dar. Wie eine Landschaft können diese Flächen dann „bebaut“, belebt und genutzt werden. Koolhaas selbst zieht den Bogen zur Stadt, zur Metropole des geordneten Chaos.¹⁰⁶ Die Identität des Gebäudes als Architektur im traditionellen Sinn beginnt zu wanken.¹⁰⁷

Koolhaas behauptet in „S,M,L,XL“, Jussieu sei ein dreidimensionales Netzwerk, kein Gebäude. Hier tut sich der Gegensatz auf zwischen der Neudefinition der Architektur in den Niederlanden, die von formalen Fragen eher absieht, und Methodiken, die am Ende doch neue architektonische Formen generieren. Buchanan kritisiert jene Autoren, die hinsichtlich der Holländer von einem „disinterest in form in favour of concentrating on programmatic and typological invention“ ausgehen, und er fährt fort, „any architect can see that no matter how genuine the interest in the latter, they are also pursued for their generation and legitimation of strikingly novel forms.“¹⁰⁸

Wir wissen vom Fokus der niederländischen Interessen auf „infrastructure“, „information“, „research“ und „analysis“. „Information statt Form“, könnte man als Schlagwort formulieren, bereits mit Blick hin zu

¹⁰⁵ Koolhaas, Rem, *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*. Rotterdam 1994, S. 20

¹⁰⁶ Ebenda

¹⁰⁷ Man vergegenwärtige sich an dieser Stelle einmal, dass Anfang der Neunzigerjahre auch der architektonische Minimalismus – gleichsam als konträre Entwicklung – seinen forcierten Anfang nahm, wobei wir dabei besonders an die Schweiz denken.

¹⁰⁸ Buchanan, *Netherlands Now*, a.a.O., S. 6

MVRDV. Doch wir werden sehen, dass dies doch nicht so ganz stimmt. Koolhaas selbst rückte immer wieder neue Termini in den Mittelpunkt – Junkspace, Transformations, Bigness, Velocity –, mittels derer er die Gesellschaft reflektierte und den Architekturdiskurs vorantrieb. Und am Beginn von „S,M,L,XL“ wurde konstatiert, dass es keine Kohärenz im Oeuvre eines Architekten gebe.

Dies aber auch das Desinteresse an Form wollen wir in unserem Diskurs relativieren. Es geht um klassischen Themen der Architektur und schließlich um das zentrale Thema des Raumes, natürlich erweitert um gänzlich neue Themen. Man könnte sagen, dass Architektur in einem neuen kontextuellen Umfeld entsteht.

Die mehr oder weniger starken topologischen Verformungen einer Fläche tauchen in den Entwürfen von Koolhaas immer wieder auf und bilden so etwas wie einen roten Faden. Wir wollen zunächst noch hervorheben, dass am Beginn des Entwurfes der *Bibliotheken von Jussieu* das Schneiden und Falten von Papier, also Papierflächen, stand, was in den darauf folgenden Jahren zu einem eigenen Topos in der Architektur wurde.¹⁰⁹

In den Entwürfen von Koolhaas kündigte sich das Verformen des Flächenelements langsam an, bevor es zu einem konstitutiven Element wurde. Bei einem Bau in Japan, nämlich dem *Nexus Housing in Fukuoka*, 1991, materialisiert es sich sehr prägnant in der Dachzone. Die jeweilige Rückwand von drei parallelen Zeilen biegt sich nach vorne, wird zur Dachfläche und generiert in ihrer mäandrierenden Form – man könnte auch von einer Art Wellenbewegung sprechen – prägnante Räume, die nach vorne völlig verglast und daher offen sind.

Wenig später, kurz nach dem Entwurf für Jussieu, entstand jener für das *Luxor Theater*, 1995, der aus zwei grundsätzlichen Teilen besteht: dem hohen kubischen Bühnenturm und einem Flächenelement, das sich einrollt. Ausgehend vom Foyer über das Parkett, den Bühnenrahmen, die Decke bis hin zur Zuschauergalerie macht dieses Flächenelement eine

¹⁰⁹ Vgl. Vyzoviti, Sophia, *Folding Architecture. Spatial, Structural and Organizational Diagrams*. Amsterdam 2003

große Geste, bei der es sich am Ende nach hinten schwingt und ein avanciertes Raumkontinuum umfängt.

Der Topos der abstrakten, unabhängigen Fläche führte bereits bei Malewitsch zu einem Raumbegriff jenseits perspektivischer Vorstellungen. Wenn nun die Geschoßebenen als Flächen verstanden werden, die gefaltet werden, so setzt sich diese Erweiterung der Raumidee in der Architektur fort. Koolhaas formulierte dies im Zusammenhang mit dem Bibliotheksentwurf für Paris im Jahr 1989 so: „Imagine a room where floor becomes wall becomes ceiling becomes wall, and floor again ... Room loops the loop.“¹¹⁰ Diese Idee von Raum ist heute bereits zur Selbstverständlichkeit geworden. Koolhaas setzte sie am Beginn einer Entwicklung im *Educatorium der Universität Utrecht* programmatisch um.

An der Fassade zeichnet sich eine Gestaltung ab, die die nachfolgende Entwicklung bis heute maßgeblich beeinflusst. Man kann von einem neuen architektonischen Topos sprechen, bei dem das horizontale Flächenelement das Bild der Fassade, die zum Teil vollflächig verglast ist, als lineares Element bestimmt. Dieses bildet einen prägnanten Schwung und läuft in einer Schrägen aus.

Das Element dreht zwar keinen Looping, wie es Koolhaas wenige Jahre zuvor beschrieben hatte, doch die technologisch begründete, rationale Idee des Corbusierschen Systems hat seine Gültigkeit verloren, auch wenn der Entwurf in dessen Tradition steht. Die Architekten sind sich bewusst, was sie tun:

Two sheets fold and interlock to accommodate the program. One is soft, curved, active, the other hard, rectangular, passive. The concrete slab is treated as a malleable surface which is almost willed into shape to allow an optimum fit for each program.¹¹¹

¹¹⁰ Office for Metropolitan Architecture, Koolhaas, Rem, Mau, Bruce, *S,M,L,XL*. Hg. v. Jennifer Sigler. Rotterdam, New York 1995, S. 603

¹¹¹ Aus der Beschreibung des Baus von OMA/Christophe Cornubert in: *Kenchiku Bunka* 3, Vol. 53, No. 617/1998, S. 73.

Wenn das Zitat am Anfang die Methodik klar beschreibt (doch bereits hier bewegen wir uns auf der formalen Ebene), so werden wir am Ende etwas irritiert – das Programm dient der Begründung des auffälligen Schwunges. Für uns liegt diesem Schwung ein ästhetisches Konzept zugrunde, auch ein spielerisches Vorgehen, das schließlich den Innenraum – und zwar jenseits unbedingter funktionaler Erfordernisse – bereichert.

Manche Kritiker haben die Rundung als zu rhetorisch in Frage gestellt. Man bedenke unter anderem die konstruktiven Anstrengungen, um eine scheinbar gebogene Betonfläche zu erzeugen. Im Vergleich zur *Maison Dom-Ino* hat nicht nur die Horizontalfläche eine größere Freiheit erlangt, auch die Konstruktion ist freier verstanden. Es sind unterschiedliche Konstruktionsprinzipien kombiniert, und die Dichte des Stützenrasters variiert.¹¹²

Doch worum geht es in diesem Gebäude nun eigentlich? Zunächst gibt es die Fassaden, an denen die Flächenelemente einfach durchgeschnitten sind und als lineare Elemente in Erscheinung treten. Durch den nicht mehr horizontalen, sondern schrägen Verlauf werden die Bilder der Fassaden dynamisiert, aber nicht nur das – dort, wo die Schräge in den „loop“ übergeht, gibt sich das lineare Element plötzlich als Fläche zu erkennen, die so zu einem expliziten Thema der äußeren Erscheinung wird.

Dies könnte als formale Geste verstanden werden, und ist es bis zu einem gewissen Grad auch.¹¹³ Doch die Bewegung der horizontalen Elemente hat noch andere Konsequenzen, nämlich räumliche, und zwar was das Innere betrifft. Der Raum gerät in seiner Offenheit – im Inneren selbst aber auch nach außen hin – durch die schrägen Boden- bzw. Deckenflächen in Bewegung, selbst bewegt man sich auf breiten Rampen. Die Dynamisierung hat beim „loop“ ihren Höhepunkt. An dieser Stelle geht

¹¹² Vgl. Melet, Ed, *Educatorium*. In: ARCH+ 132/1996 („Rem Koolhaas. Die wichtigsten Texte aus S,M,L,XL und die neuesten Projekte 1993-1996“), S. 45

¹¹³ Vgl. zur formalen Frage: Koolhaas, Rem, ARCH+, *Die Entfaltung der Architektur. Rem Koolhaas in Gesprächen mit Nikolaus Kuerth, Philipp Oswald und Alejandro Zaera Polo*. In: ARCH+ 117/1993, a.a.O., S. 27

es nicht um die Erfüllung eines Programms oder von Funktionen, sondern ausschließlich um Raum.

Insgesamt wird das Gebäude zu einer Landschaft, die man durchwandert. Am Ende werden über das Gebäude zwei Metaphern gelegt, jene der Landschaft und jene der Stadt, was auf eine spezifische Auflösung von Grenzen hindeutet. Koolhaas selbst rekurriert auf beides. Bereits im Zusammenhang mit dem Entwurf für Jussieu meinte er: „These surfaces – a vertical, intensified landscape – are then ‚urbanized‘: the specific elements of the libraries are reimplanted in the new public realm like buildings in a city.“¹¹⁴ Architektur wird im Sinne traditioneller Begründungen in Frage gestellt und zugleich neu kreiert, wobei das Flächenelement eine zentrale Rolle spielt.

So „entfaltet“ sich bei Koolhaas eine neue Architektur, und über die Interpretation der *Maison Dom-Ino* gibt es Verbindungen zur Historie. Die Verwandtschaft zwischen den holländischen ArchitektInnen ist oft groß, unter anderem was Koolhaas und MVRDV betrifft.¹¹⁵ Wenn ersterer seinen Entwurf für Jussieu nicht realisieren konnte, so taten dies MVRDV gewissermaßen in ihrer *Villa VPRO* in Hilversum. Generell gilt: „MVRDV have a predilection for tilting and folded continuous slabs, a motif that recurs in many projects in which slabs extend the landscape, or are a secondary landscape lifted above the earth.“¹¹⁶ Verfolgen wir also zunächst nicht realisierte Entwürfe, in denen sich das Flächenparadigma manifestierte, sodass neue architektonische Themen eingeführt und alte verdrängt wurden.

Beim *Meent Department Store Building*,¹¹⁷ 1994 für Rotterdam entworfen, handelt es sich um ein großes Flächenelement in Mäanderform, das das Bauvolumen in seiner Grundform definiert. Die Grundlage bildet auch bei diesem Beispiel ein etwas unregelmäßiges Stützensystem.

¹¹⁴ Office for Metropolitan Architecture, Koolhaas, Rem, Mau, Bruce, *S,M,L,XL*, a.a.O., S. 1316-1317

¹¹⁵ Bekanntermaßen arbeiteten Winy Maas und Jacob van Rijs von MVRDV als Mitarbeiter von OMA am Entwurf für Jussieu.

¹¹⁶ Buchanan, *Netherlands Now*, a.a.O., S. 18

¹¹⁷ Sowohl die *Villa VPRO* als auch das Kaufhaus für Rotterdam wurden in ARCH+ 131/1996 („InFormation. Faltung in der Architektur. Folding in Architecture“) vorgestellt.

Dem im Gebäude“körper“ dominierenden horizontalen Flächenelement ist ein überdimensionales vertikales entgegengesetzt. Die Dachfläche klappt nämlich in der Gebäudemitte im rechten Winkel nach oben und ragt als senkrecht Flächenelement weit in den Himmel.

Der Topos der mäandrierenden Fläche, die ein Gebäude konstituiert, findet sich später immer wieder. Dabei sind die Konsequenzen oder vielmehr die oft fehlenden Konsequenzen auf den architektonischen Raum für uns von besonderer Bedeutung. Letzteres scheint auch bei dem Entwurf für das Kaufhaus in Rotterdam der Fall zu sein. Jedenfalls berühren wir hier bereits den Typus der hybriden Fläche. Die funktionale Zuordnung ist hybrid, und von einer solchen Eigenschaft spricht auch Rem Koolhaas. Volumen respektive Raum resultiert bei diesem Beispiel zwar aus einer Gestaltung mittels Flächen, Raum wird mittels dieser Elemente geschaffen. Die Frage bleibt offen, wie weit bei einer Realisierung tatsächlich ein avancierter Raum entstanden wäre.

Wir können jedenfalls eine Verbindungslinie zum Flächenparadigma der Moderne ziehen, so wie Hitchcock und Johnson es hinsichtlich des Kubus, den Flächen bildeten, definierten. Damals war Massivität erstmals kein Thema mehr. Jetzt umhüllen die Flächenelemente keinen Kubus, sondern sie winden und falten sich durch das Volumen hindurch. Das Volumen wird auf neue Weise durch Flächen konstituiert. Traditionelle Massivität ist auch in diesem Fall passeé.

MVRDV legten ihren Entwürfen immer wieder verformte und geknickte Flächenelemente zugrunde, unter anderem auch beim *Sloterpark Swimming-Pool*, einem Entwurf für Amsterdam von 1994. Doch das exemplarische, realisierte Beispiel ist die *Villa VPRO*, wobei wir uns natürlich an den Bibliotheksentwurf von Koolhaas erinnern. Horizontale, leicht verformte und zudem durchlöchernde Flächen bestimmen das architektonische Konzept. Diese Flächen werden zum eigentlichen Sujet oder besser: zu konstitutiven Elementen. In der Folge prägen sie das Bild der Fassade. Dies wird auch explizit benannt: „the floor ist the façade.“¹¹⁸

¹¹⁸ Salazar, Jaime (Hg.), *MVRDV at VPRO*. Barcelona 1999, S. 120-121

Wir wollen also die horizontalen Flächen als konstitutive Elemente dieses Fallbeispiels und ihre räumlichen Auswirkungen ins Zentrum rücken. So viel sei bereits jetzt konstatiert: Im Inneren ist bei diesem case study tatsächlich ein avancierter, also offener und vielfältig strukturierter Raum – oder vielmehr eine solche Raumlandschaft – entstanden.

Die konzeptuelle Vorgangsweise der Architekten wurde von ihnen selbst aber auch von dritter Seite ausführlich und durchaus zutreffend reflektiert. Interessant ist, dass dabei eigentlich immer die Themenkreise *research* und *information* im Vordergrund standen. Der Topos der Fläche wurde höchstens am Rande – manchmal aber doch wieder pointiert – ins Spiel gebracht. So sagten die Architekten selbst zur *Villa VPRO*: „A forest of columns and minimal bracing provide structural support to keep the planes of the building as open as possible.“¹¹⁹ Wir wollen den Blickwinkel auf diese Flächenelemente und dann auf die spezifische Entwurfsmethodik lenken. Unser Diskurs gewichtet somit anders als die gängigen Interpretationen.

Direkter noch als der Bau von Koolhaas in Utrecht kann die *Villa VPRO* als Weiterentwicklung der *Maison Dom-Ino* gesehen werden. Natürlich übernimmt auch in diesem Fall das Stützensystem eine zentrale Rolle. Doch ist diese eine eher dienende Rolle. Die gestalterische Funktion obliegt eindeutig den Boden- bzw. Deckenflächen. Diese ziehen die Aufmerksamkeit auf sich, indem sie sich zu wölben und falten beginnen. So entsteht im Inneren eine metaphorische Landschaft, eine Bürolandschaft, eine geologische Formation – auch davon wurde immer wieder gesprochen. Die selbstständige, ursprünglich horizontale Fläche gewinnt dadurch an Stellenwert.

Was nun die zentrifugale Tendenz betrifft, von der wir im Zusammenhang mit der Moderne gesprochen haben, so wird diese aufgrund unterschiedlicher Ausprägungen der Architekturlandschaft verunklärt. Der Blick ist zum Teil ganz auf die inneren „Formationen“ gerichtet. Raster und Horizontalflächen implizieren auf der konzeptuellen

¹¹⁹ MVRDV, *Architects' Report*. In: *Assemblage* 34/1997, S. 94

Ebene aber noch immer die Idee der Zentrifugalität, und der Bau könnte sich prinzipiell unendlich fortsetzen. Er ist scheinbar zufällig an den Fassaden abgeschnitten.

Die Hintergründe für den Neubau dieser fortschrittlichsten holländischen Rundfunk- und Fernsehanstalt sind hinlänglich bekannt. Wir konzentrieren uns auf das eigentliche architektonische Konzept und sind der Ansicht, dass die Architekten ein „Ausgangsmaterial“ – die Flächenelemente – brauchten, um darauf verschiedenste Faktoren zu projizieren. Anders formuliert: Der auf unterschiedlichen Ebenen demokratische Grundriss (quadratische Form, gleichmäßiges Stützenraster) diente als Projektionsfläche für positivistische Faktoren, was zu einer gleichmäßigen Differenzierung der inneren Gestaltung führte. Die horizontale Fläche bildete dabei das Grundelement.

Die Architekten stellen den Beginn ihres Entwurfsprozesses folgendermaßen dar: Ein schematischer, allein aus Boden- bzw. Deckenflächen aufgebauter Baukörper wird mittels Negativ-Volumina durchlöchert, um Licht und Luft in den Baukörper zu holen. Der Entwurfsvorgang insgesamt wird mit „information is form“¹²⁰ charakterisiert. Graphisch unterlegt ist diese Aussage mit den in der Art von *voids* durchlöcherten Grundrissflächen, auf die die weiteren Erfordernisse wie zum Beispiel ein Raster, die Struktur der Stützen, Terrassen und Treppen projiziert sind.

Im Informationszeitalter dient eben die Information der Generierung eines Entwurfes, der doch wieder ureigene architektonische Themen aufnimmt beziehungsweise weiterentwickelt. Für uns belegt das Diktum „information is form“, dass sehr wohl ein formaler Anspruch an die Architektur besteht, dass dieser jedoch nicht über den künstlerisch-intuitiven Weg verfolgt wird, sondern im Gegensatz dazu über einen positivistischen Weg. Der Status des Architekten ist in diesem Sinn ein anderer, und es wird auch an anderer Stelle betont: „The main consequence of architecture as the interface of computerized reality is that

¹²⁰ Salazar (Hg.), *MVRDV at VPRO*, a.a.O., S. 110-113

there is a direct relationship between information and form.”¹²¹ Oder: „MVRDV designs with a *logic according to which complex reality is broken down into simple, quantifiable data which can be readily re-elaborated into buildable matter.*“¹²² In der aktuellen Diskussion wird oft nur über *research* und nicht über die gestalterischen Konsequenzen gesprochen. Jaime Salazar bezieht – wie die Zitate belegen – immer wieder eine Gegenposition dazu.

Es mag erstaunen, dass die Verwendung von Datenmaterial quasi als „Entwurfsinstrument“ vielfältige räumliche Konsequenzen, die das gesamte Gebäude erfassen, haben kann. Jedenfalls liegt der Umsetzung des Flächenparadigmas einmal mehr ein spezifischer kultureller oder architektonischer Kontext zugrunde. In der Publikation „Metacity Datatown“ konstatieren die Architekten selbst: „Datatown ... is not a design“¹²³. Und kurz vorher fragten die Architekten in einem durchaus differenzierten Sinn: „Datascapes: sublimized pragmatism?“¹²⁴

Genau genommen distanzieren sich die Architekten nicht von Form an sich, sondern von der künstlerischen Intuition, die Form generiert, und „research“ wird an deren Stelle gesetzt. „No fuzzy intuition, no ‚artistic‘ expression, no metaphysical claims.“¹²⁵ Dies konstatiert Stan Allen auf pointierte Weise und meint damit das Negieren eines subjektiven künstlerischen Ansatzes. Dieser wird überschritten und durch wissenschaftliche Analyse ersetzt, wie die Architekten selbst konstatieren.¹²⁶ Es wird gewissermaßen nichts erfunden, und man kann von einem radikalen Pragmatismus sprechen.¹²⁷

In den Formationen im Inneren sind die Flächenelemente verunklärt und für den Besucher kaum erkennbar. In konzeptionellen Darstellungen bleibt sie hingegen weiter erkennbar. Die Flächenelemente bestimmen als

¹²¹ Jaime Salazar in seiner Einleitung. Ebenda, S. 16. Vgl. weiters S. 3 der genannten Publikation.

¹²² Ebenda, S. 18

¹²³ Maas, Winy, *Metacity Datatown*. Rotterdam, New York 1999, S. 19

¹²⁴ Maas, Winy, Rijs, Jacob van, Koek, Richard (Hg.), *FARMAX. Excursions on Density*. Rotterdam 1998, S. 103

¹²⁵ Allen, Stan, *Artificial Ecology: An Editorial Postscript*. In: *Assemblage* 34/1997, S. 107

¹²⁶ Vgl. Salazar (Hg.), *MVRDV at VPRO*, a.a.O., S. 22; Maas, Rijs, Koek (Hg.), *FARMAX*, a.a.O., S. 103

¹²⁷ Vgl. Allen, *Artificial Ecology*, a.a.O, S. 108

lineare Elemente schließlich das Bild der Fassade und übernehmen so eine zentrale gestalterische Funktion. Durch die Faltung und Wölbung an der Fassade gibt sich auch bei diesem Beispiel das Flächenelement als solches zu erkennen. Obwohl die Architekten sich vom Thema Gestaltung distanzieren, so gibt es am Ende einen spezifischen architektonischen Ausdruck, nur unter anderen Prämissen als früher. Diese sind verantwortlich dafür, dass die Gestaltung wirklich innovativ sein kann.

Die Konzeption der *Maison Dom-Ino* resultierte aus sozialen Überlegungen sowie aus den technologischen Innovationen von Material und Produktion. Die Weiterentwicklung dieses Systems beziehungsweise des damit zusammenhängenden Flächenparadigmas geschieht jetzt unter völlig neuen Voraussetzungen, also im Rahmen einer generellen Neudefinition des Baukörpers und der Architektur im Allgemeinen.

Nicht nur tektonische Prinzipien sind heute mehr oder weniger überwunden, auch der Status des Bauwerks als Objekt. Es ginge vielmehr um „interrelations“, also Wechselbeziehungen, sagen die Architekten.¹²⁸ In der Folge haben die einzelnen Elemente, auch die Fassade, einen neuen Stellenwert erhalten, dennoch existiert letztere noch immer. Wenn die Fassade zum Schnitt geworden ist, der das Prinzip des Inneren zeigt, so ist das das genaue Gegenteil der *Maison Dom-Ino*, deren struktureller Aufbau am Ende doch wieder geschlossen worden war. Dennoch ist das Verbindende zwischen Vergangenheit und Gegenwart die Tatsache, dass sich das Flächenparadigma direkt nur auf der konzeptionellen Ebene ausdrückt.

Nach der Neuinterpretation der *Maison Dom-Ino*, deren räumliche Innovation sich auf das Gebäudeinnere konzentrierte, machen wir einen kulturellen und thematischen Sprung. Das *Kultur- und Kongresszentrum* von Jean Nouvel in Luzern entstand knapp nach den holländischen case studies. Die architektonischen Themen sind hier völlig anders gelagert, und „Raum“ manifestiert sich zunächst einmal über einen monumentalen Außenraum. Der Entwurf erscheint auf den ersten Blick sogar banal. Vom

¹²⁸ Vgl. dazu das Gespräch, das Luis Moreno Mansilla und Emilio Tunon mit Winy Maas, Jacob van Rijjs und Nathalie de Vries führten. In: *El croquis* 86/1997, S. 13.

Baukörper krägt die überaus große Dachfläche horizontal aus und markiert den Freiraum darunter. Die Konsequenzen aus dieser Geste sind schließlich komplex, es manifestieren sich unterschiedlichste Topoi der Architektur. Bei der Dachfläche handelt es sich wieder um ein zwei-dimensionales, eindeutig flaches Element.

Die auskragende Dachfläche erfüllt im Gesamtwerk von Nouvel immer wieder eine zentrale Funktion, der Bau in Luzern ist dabei das exemplarische Beispiel. Was den eigentlichen Baukörper betrifft, so fungiert die Dachfläche als Mittel der Synthese für die verschiedenen Gebäudevolumina. Auf ganz andere Weise war die Dachplatte bereits beim *Barcelona Pavillon* ein Mittel der Sythese. Auch in diesem Fall definiert sie unter sich Raum, fasst dabei jedoch freistehende Scheiben zusammen. Durch die weite Auskragung übernimmt die Dachfläche in Luzern aber auch eine starke zeichenhafte Funktion und definiert öffentlichen städtischen Raum.

Nouvel wird immer wieder als konzeptueller Architekt bezeichnet, der mehr dem Wort vertraut als dem Bleistift. Er selbst meint in diesem Zusammenhang: „Drawings fix things while words liberate them. I believe that the architect is a man who says something.“¹²⁹ Die verbale Analyse bildet die Basis eines Projektes, und wenn Nouvel zudem von „research“ spricht, wird man an die holländische Entwicklung erinnert, deren bauliche Resultate doch ganz anders sind. Nouvel meint jedenfalls eine präzise Analyse, die darauf abzielt, die simpelste Lösung zu finden, die zugleich komplexeste Anforderungen erfüllt.¹³⁰

Es gibt schließlich jenen Punkt, an dem der nüchterne Ansatz transformiert wird – an dem nun doch eine Form von Intuition ins Spiel kommt und dem Bau das gewisse Etwas verliehen wird. Nouvel spricht also auch vom kreativen Sprung und der ästhetischen Dimension des

¹²⁹ Jean Nouvel in einem Interview mit Gilles de Bure. Zitiert nach: Nouvel, Jean, Cattani, Emmanuel et Associés, *Nouvel*. Zürich, München, London, Bordeaux 1992, S. 26

¹³⁰ Vgl. Zaera, Alejandro, *Incorporating: Interview with Jean Nouvel*. In: *El Croquis* 65/66/1996, S. 17

Wunders.¹³¹ Diese Form der Intuition baut auf der Analyse auf. Und so sind Fantasie und Einfallsreichtum für Nouvel ein zentrales Mittel, um über den pragmatischen Ansatz hinauszugehen.¹³² Er misstraut hingegen der mit dem Bleistift gezeichneten Intuition,¹³³ die in den frühen Jahren von Coop Himmelb(l)au eine zentrale Rolle spielte.

Das *Kultur- und Kongresszentrum* stellt ein rationales Bauwerk dar, dessen einfaches Grundkonzept letztlich doch einen komplexen Bau entstehen lässt. Unter der horizontalen Dachfläche, die im Grundriss ein Quadrat darstellt, sind drei lang gestreckte, schachtelförmige Volumina unmittelbar nebeneinander und mit einer durchlaufenden rückwärtigen Front versammelt. An der Vorderseite sind die Baukörper aufgrund ihrer unterschiedlichen Längen gestaffelt. Zum See hin kragt das Dach an zwei Seiten weit aus und greift mit seiner äußersten Ecke über die Wasserfläche. Präzise sind nicht nur Komposition und Maßstab des Bauwerks sondern auch seine städtebauliche Situierung an einer prominenten Stelle des Vierwaldstätter Sees. Auch die Grundrisse sind ihrem Prinzip nach relativ einfach. Die dienenden Räume liegen an der Rückseite, sie bilden gleichsam das Rückgrat, und die große Konzerthalle ist mit ihrer organischen Form mittig in der rektangulären Umfassung des einen Baukörpers positioniert.

Transformiert und angereichert wird das rationale, geometrische Konzept mittels der Detailgestaltung und über die auffälligen Dimensionen. Es manifestieren sich zentrale architektonische Topoi. Da ist zunächst einmal der See, der näher zum Gebäude gebracht wurde, nachdem das Bauwerk nicht – wie im ersten Entwurf vorgesehen – im See liegen durfte. So entsteht eine Wasserfläche auf dem Vorplatz, rektangulär wie die Grundrisse selbst und genau in Verlängerung des mittleren Baukörpers. Diese Wasserfläche geht in zwei Kanäle über, die die drei

¹³¹ Vgl. Moreno, Cristina Díaz, Grinda, Efién García, *A Conversation with Jean Nouvel*. In: *El Croquis* 112/113/2002, S. 10 sowie Zaera, *Incorporating: Interview with Jean Nouvel*, a.a.O., S. 34

¹³² Vgl. dazu weiters: Nouvel, Jean, *One Has to be a Charlatan ...* (1984). In: *Quaderns monografies* 1990, S. 10-15

¹³³ Siehe Anm. 129

Volumina voneinander trennen und so deren Eigenständigkeit betonen. Die schmalen und zugleich hohen Innenräume wirken mit ihren Wasserflächen anstelle eines befestigten Bodens ungewöhnlich, und die daraus aufsteigenden, mächtigen Wände bringen eine allgemeine, abstrakte Schiffsmetaphorik ins Spiel.

Die Innenräume leben immer wieder von einer besonderen Atmosphäre, der mittlere, ebenerdige Foyerbereich eben vom Seewasser, das über die Kanäle plätschernd ins Innere geführt wird. Das Foyer um den großen Konzertsaal ist – um ein anderes Beispiel zu nennen – durch dessen organische Form geprägt, die wie ein Musikinstrument oder auch wie ein Schiffsrumpf im Raum steht und aufgrund der Holzverkleidung gediegen wirkt. Außen präsentiert sich der Bau zur Stadt hin gleichmäßig, die beiden Fassaden sind hier also einheitlich. An der Vorderseite, zum See hin, differenziert sich hingegen die Fassade entsprechend der drei Baukörper, und zwar mit einer prägnanten Gitterstruktur an der einen Seite und gediegenen kleineren, versetzten Körpern in dunklen, eleganten Farben an der anderen. Während die kupfergrüne Dachfläche an den beiden Stadtseiten mit den Fassaden bündig abschließt, fasst sie an der Seeseite die gestaffelten Bauteile zu einer Einheit zusammen.

Die Dachfläche, die das für uns zentrale Element darstellt, erfüllt im Außen- und im Innenraum ganz unterschiedliche Funktionen und materialisiert konträre architektonische Topoi. Beim frontalen Blick von vorne schwebt die Dachfläche über den Baukörpern und greift spitz und weit über diese hinaus. Sie stellt das dominierende, vereinheitlichende Element dar – eine einzige große Geste, und die differenzierten Baukörper darunter lockern diese auf.

Der schwebende Effekt kommt durch die weite Auskragung zustande sowie die Tatsache, dass die Dachfläche zum Rand hin gleichsam auf Null hin ausläuft. Die Ecken sind nicht nur spitz, das Dach erscheint zudem wie eine dunkle, hauchdünne Fläche (auch wenn wir von ihrer Mächtigkeit und der aufwendigen Konstruktion wissen). Der schwebende Effekt wird dadurch verstärkt, dass die Dachfläche aus dieser

Perspektive scheinbar nirgends aufliegt. Zwischen den seitlichen Baukörpern und dem Dach ist ein deutlicher Abstand – hier liegen Terrassen, die für uns auch später aus der Perspektive vom Bauwerk aus wichtig sein werden. In der Mitte der Front liegt eine weitere Terrasse, die stärker abgesenkt ist.

Über die Terrassen verschränkt sich der öffentliche Raum mit dem Bauwerk, er fließt an diesen Stellen gleichsam ins Bauwerk hinein (so wie am Boden das Seewasser real ins Innere fließt). Diese Verschränkung von Bau und Außenraum richtet sich nach innen, in die Tiefe des Bauwerks. Andererseits bildet die ausgreifende Dachfläche unter sich Raum und vergrößert dadurch das eigentliche Bauvolumen.

Es entsteht unter der Dachfläche ein leerer Raum – ein öffentlicher Raum, der ohne exakte Grenze in den unendlichen Außenraum übergeht. "The game of immaterialness is not always a game of transparency. It's also the game of the absence of limits. ... For me the liberation of space lies in its simplifications."¹³⁴ Was Nouvel einige Jahre vor der Realisierung des Baus in Luzern sagte, gilt auch für diesen. Das Besondere dieses Raumes sind unter anderem seine großstädtischen Dimensionen sowohl in der Breite und Tiefe als auch in der Höhe. Diese großstädtische Geste fügt sich ins Stadtbild von Luzern, das doch nur eine Kleinstadt ist. Im Gespräch mit Nouvel stellte Jean Baudrillard die Frage: „Gibt es einen radikalen Raum, der das Leere ist?“¹³⁵ Der öffentliche Raum unter der Dachfläche nähert sich dieser radikalen Leere an.

Aus größerer Entfernung kommt die zeichenhafte Wirkung der Dachfläche zum Ausdruck und zugleich eine weitere Metapher, die des Flügels. Nouvel zur doppelten Metaphorik des Baus:

¹³⁴ Nouvel, Jean, *Tactics and Strategies*. Interview with Jean Nouvel in Paris, December 1, 1989, in the presence of Olivier Boissière, Mónica Regàs and Dominique Alba. In: *Quaderns monografies* 1990, S. 130

¹³⁵ Baudrillard, Jean, Nouvel, Jean, *Einzigartige Objekte. Architektur und Philosophie*. Wien 2004, S. 13

Times ago they used to build boats on this site. So I used this as a metaphor, but not a direct metaphor. I arranged the buildings like three boats, below a big wing like a boat house. ... It's like a wing of the lake, or an angel of the lake.¹³⁶

Während die nautischen Anspielungen im Inneren des Baus zum Ausdruck kommen, kennzeichnet die Flügelmetapher den Bau von außen, und zwar beim Blick vom gegenüberliegenden Seeufer oder auch von der Brücke aus, wenn man diese Richtung Bahnhof quert. Hier sieht man den Bau übereck samt seiner in der Diagonalen am weitesten ausgreifenden Dachfläche – also jene Ansicht, bei der sich die Flügelmetapher am direktesten ausdrückt und der Bau in der Folge zu einem Wahrzeichen der Stadt wird.

Im Zusammenhang mit Nouvel wird immer wieder konstatiert, dass er das Konzept eines Baus aus dem jeweiligen Kontext, also den spezifischen Eigenheiten eines Ortes entwickeln würde. Architektur ist schon lange keine autonome Disziplin mehr, und Nouvel spricht von „conceptual and contextual issues“¹³⁷. Umso interessanter ist es, dass man die auskragende Dachfläche bei etlichen Projekten von Nouvel findet, auch wenn sie immer wieder unterschiedlich formuliert ist und zum Teil die Funktion eines Sonnenschutzes für die Glasfassade übernimmt.

Natürlich gibt es im Schaffen eines jeden kreativen Menschen eine Kontinuität und logische Entwicklung, auch im formalen Sinn. Und so konstatiert Nouvel: „Therefore, once I have identified the laws that will determine a project, I am faced again with a personal cultural and aesthetic baggage ...“¹³⁸ Uns interessiert in diesem Zusammenhang nicht so sehr die persönliche Entwicklung eines Elements im Laufe der Zeit, auch wenn dabei einzelne architektonische Topoi von Luzern vorweg-

¹³⁶ Nouvel im Interview mit Yoshio Futagawa. In: GA Document Extra 07/1996, S. 110.

Die Bootsmetapher ist im ersten, nicht realisierten Entwurf von Nouvel viel direkter, denn da steht gleichsam ein Dampfer neben dem Gebäudeteil am Ufer. Dieser „Dampfer“ ist jetzt ins Innere des Konzerttraktes integriert.

¹³⁷ Siehe Anm. 136, S. 16

¹³⁸ Zaera, *Incorporating: Interview with Jean Nouvel*, a.a.O., S. 28.

Vgl. Nouvel, Jean, *Die exakte Darstellung eines Willens*. In: Edition Architekturgalerie Luzern (Hg.), *Jean Nouvel, Concert Hall, Konzertsaal, Salle de Concert Luzern*. Basel, Boston, Berlin 1998, S. 21-22.

genommen worden sind. Wir weisen auf diese Entwicklung als Faktum hin und konzentrieren uns auf die Topoi, so wie sie bei unserem case study umgesetzt sind.

Das fliegende Dach von Luzern ist ein besonders Aufsehen erregendes Element, und der Bau insgesamt kann als *Grand Projet* bezeichnet werden, das von Frankreich in die Schweiz transferiert scheint. Das Flächenelement ist für die symbolische Wirkung verantwortlich. Dabei verändert es sich stark je nach der Betrachterperspektive. Wir beziehen also das, was über Nouvels Bauten allgemein gesagt wird, auf ein spezifisches Element: „In setting up these relations with the spectator they demonstrate the influence of phenomenology as manifested in the work of ‚minimalist‘ artists such as Richard Serra or Dan Flavin.“¹³⁹ Die Rezeption in der Bewegung ist auch in diesem Fall relevant.

Von weitem dominiert der lineare Charakter der Dachfläche. Je näher man kommt, umso mehr wirkt sie als Fläche, und zwar als spiegelnde Fläche hoch über dem großen Vorplatz. Die horizontalen Flächen von Dach und Boden spannen einen Raum monumentalen Maßstabs dazwischen auf. Diese räumliche Beziehung kennen wir bereits vom *Farnsworth House*. Doch aufgrund der konzeptuellen, kontextuellen und maßstäblichen Unterschiede ist die Wirkung in beiden Fällen eine ganz andere.

Der Symbolik und Raumbildung des Äußeren steht die Fokussierung des Blicks vom Bauwerk aus gegenüber. Wir sind jetzt im Inneren und konzentrieren uns zunächst auf den Foyerbereich des Konzertsaaes. Hier wird ein neues Thema eingeführt, das schließlich mittels der Dachfläche zu einem Höhepunkt geführt wird. Wir sprechen von den zahlreichen großen, unterschiedlich proportionierten Fenstern, die wir bereits von der gediegenen Fassade kennen. Beim Blick von innen rahmen sie die Landschaft, und – je nach Lichtverhältnissen – entsteht der mehr oder weniger starke Eindruck, hier würden flache Bilder einer schönen Seelandschaft an der Wand hängen. Paraphrasiert wird dies von den

¹³⁹ Blazwick, Iwona, *Preface*. In: Nouvel, Jean, Cattani, Emmanuel et Associés, *Nouvel*, a.a.O., S. 8

kleinen Fenstern, die jeweils in einer langen Reihe in den Gängen entlang des Konzertsaaes liegen.

Das Thema der Rahmung der Außenwelt mittels Fensteröffnungen kann als klassisches bezeichnet werden. Nouvel bedient sich dieses Mittels in einer außerordentlichen Umgebung ganz bewusst, was zudem seine allgemeine Affinität zur Kinematographie ausdrückt.¹⁴⁰ An der Hauptfront wird man an die traditionelle Hängung von großformatigen Bildern in mehreren Reihen übereinander erinnert, so wie sie in früheren Zeiten in Museen üblich war. Während hier eine typische Art der Präsentation bildender Kunst ins Spiel kommt, wirken die schmalen, kleinen Fenster in den seitlichen Gängen wie die einzelnen Aufnahmen einer filmischen Sequenz. Im ersten Fall nimmt man die großformatigen Ausblicke eher statisch wahr, denn man steht ganz einfach im Foyer und schaut hinaus. Im zweiten Fall blickt man in schnellem Rhythmus durch die „Sehschlitze“¹⁴¹, während man sich bewegt. Auf zwei unterschiedliche Arten macht Nouvel in Luzern die Wahrnehmung der Umgebung mittels des Bauwerks zum Thema.

Was Sigrid Hauser auf einen anderen Architekten, nämlich Lois Welzenbacher bezog, kann man auch von Nouvel behaupten – nämlich dem Architekten ginge es „nicht nur darum, Architektur in Landschaft einzufügen, sondern mehr noch, das Bauwerk als Mittel zu verwenden, als ‚optischen Apparat‘, um Landschaft in Szene zu setzen.“¹⁴² Das zentrale Beispiel ist für Hauser Welzenbachers *Haus Buchroithner*, 1930, in Zell am See, bei dem der Blick ebenfalls auf einen See, nämlich den Zeller See, mittels der Architektur „eingestellt“ wurde.

Die Landschaft wird im Wohnzimmer des Hauses nicht nur durch ein übliches rechteckiges Fenster gerahmt. Bei der großen Öffnung an der Süd-Ost-Ecke des Raumes wird der Landschaftsausschnitt an der

¹⁴⁰ Dies verbildlicht sich in dem zeitlich parallel zum *Kultur- und Kongresszentrum* von Nouvel in Luzern realisierten Bau „The Hotel“. In den Hotelzimmern sind an den Decken großflächige Szenen aus Kinofilmen appliziert, die den Räumen einen spezifischen Charakter verleihen.

¹⁴¹ Nouvel bezeichnet diese in den Presseunterlagen hingegen als Postkartenansichten.

¹⁴² Hauser, Sigrid, *Idee, Skizze, ... Foto. Zu Werk und Arbeitsweise Lois Welzenbachers*. Wien 1990, S. 9. – Für das Thema Architektur und Kinematographie ist die Publikation von Sigrid Hauser eine zentrale Publikation.

Unterseite zudem durch die auskragende Balkonplatte, die ein horizontales Flächenelement darstellt, definiert.¹⁴³ Diese Idee, die hier andeutungsweise formuliert ist, wird in Luzern im betont großen Maßstab umgesetzt.

Wir fokussieren jetzt also die Terrassen auf der obersten Ebene direkt unter der Dachfläche. Es gibt drei davon entsprechend der drei Baukörper, die zum See hin in der Länge gestaffelt sind. Die beiden äußeren liegen weit oben, die mittlere liegt hingegen relativ tief, sodass in diesem Fall ein betont hoher und weiter Raum unter der Dachfläche entsteht.

Wir konzentrieren uns beispielhaft auf die Terrasse des Konzertsaal-Traktes. Hier entsteht ein in der Horizontalen weiter Raum, der jedoch eher niedrig und durch Einbauten plastisch strukturiert ist. Wenn der öffentliche Raum vor dem *Kultur- und Kongresszentrum* durch zwei ebene Flächen in großer Entfernung voneinander definiert wird, so spannen nun die beiden ebenen Flächen einen komprimierten Raum auf. Dadurch wird sowohl der Charakter der Horizontalfläche als auch die Bewegung zur Peripherie betont. Doch die horizontale Fläche ist nicht unendlich, sie ist scharf abgeschnitten.

So entsteht ein beeindruckender Panoramablick, der den Topos des Horizontal- oder Bandfensters der Moderne weiterentwickelt und steigert. Er nähert sich einem Rundblick von 360 Grad an, wobei insbesondere dessen Begrenzung nach oben hin auffällt. Wenn also im Foyer Fenster die Landschaft rahmen, so begrenzt die Dachfläche den Blick linear.¹⁴⁴ Zum Panoramablick auf die Stadt und den See meint Nouvel:

Dieser Blick fängt etwas ein, das im Grunde gar nicht existiert und nur schwer einzufangen ist. ... Ich versetze mich also in eine Lage, in der ich ein Gelände

¹⁴³ Natürlich gibt es auch das Vordach über dem Balkon, doch dieses ist höher gesetzt, sodass es beim Blick vom Rauminnen nach außen weniger in Erscheinung tritt.

¹⁴⁴ Vgl. Nouvel im Interview mit Yoshio Futagawa. In: GA Document Extra 07/1996, S. 111

insgesamt oder eine Landschaft gleichsam erobern kann oder in der ich eine sinnvolle Beziehung dazu herstellen kann.¹⁴⁵

Nouvel setzt ganz bewusst keinen einzigen Pfeiler in dieses Panorama, das den Blick in einem weiten Bogen von der Stadt bis zu den Bergen führt.

Sigfried Giedion, der den Topos der Fläche in seinem Standardwerk kontinuierlich reflektierte, geht an einer Stelle auf eine spezifische Facette ein, die für uns aktuell relevant ist. Wir meinen die schwebende Beziehung horizontaler Flächen, also von Decke und Boden. Giedion spricht davon am Beispiel eines weniger bekannten Baus von Mies van der Rohe, nämlich anhand des *Bacardi-Verwaltungsbaus* in Mexiko, 1961. Er stellt fest, dass diese bewusste Betonung der Beziehung horizontaler Flächen im Spätwerk von Mies häufig zu finden sei.¹⁴⁶ Eben dieses Thema finden wir in Luzern wieder, und zwar in drei Maßstäben, die auch zu einer Differenzierung der thematischen Implikationen führen: im großen Maßstab am Vorplatz, im etwas kleineren Maßstab auf der mittig gelegenen Terrasse und schließlich vertikal komprimiert auf der obersten Terrasse.

Wir sprechen dabei von formalen Aspekten, die Nouvel selbst keineswegs negiert, von denen er aber nicht primär ausgeht. Es erinnert an Adolf Loos, der postulierte, jede Form solle ein Gedanke sein, wenn Nouvel konstatiert: „Ich mißtraue jeder Formalisierung, die übereilt ist, jeder Formalisierung, hinter der nicht ein echter Wille steht, auf das heftigste.“¹⁴⁷ Nouvels Ansatz mündet in einem Bau, der auch in letzter Konsequenz direkt und klar ist. Dennoch entstehen unterschiedlichste Raumstimmungen und –wirkungen, dennoch werden die verschiedensten

¹⁴⁵ Nouvel, *Die exakte Darstellung eines Willens*, a.a.O., S. 14. – Am Beispiel des Baus in Luzern wird hier der von uns bereits beschriebene Bogen von der präzisen Lösung einer Bauaufgabe samt dem Sammeln von Information bis zum kreativen Sprung skizziert. Nouvel gibt mit diesem Text also direkten Einblick in seine Arbeitsweise.

¹⁴⁶ Vgl. Giedion, *Raum, Zeit, Architektur*, a.a.O., S. 373-374

¹⁴⁷ Vgl. Nouvel, *Die exakte Darstellung eines Willens*, a.a.O., S. 18. In dieser Publikation spricht Nouvel immer wieder von formalen Aspekten.

Topoi integriert, hebt der beeindruckende Maßstab die Qualität der Architektur auf eine neue Ebene.

Unser letztes Fallbeispiel, das *Ferienhaus Balic-Benzing* von ARTEC Architekten, wurde erst kürzlich fertig gestellt. Es führt Themen der Historie aber auch des eben diskutierten Baus in Luzern weiter. Dabei handelt es sich im konstitutiven Sinn wieder um klare horizontale Flächenelemente, jedoch im intimen Maßstab des privaten Hauses. Auf den ersten Blick – natürlich aus einer ganz bestimmten Perspektive – assoziiert man das *Farnsworth House* von Mies van der Rohe. Konzeptuelle Ähnlichkeiten sind wohl vorhanden. Dennoch geht es beim aktuellen Bau nicht um eine eklektische, sondern durchaus um eine eigenständige Interpretation. Man könnte auch behaupten, dass frühere avantgardistische Methodiken nun selbstverständlich angewendet werden.

Was das bisherige Werk des Wiener Architektenteams betrifft, so ist der Topos der Fläche nicht – wie bei fast allen bisher diskutierten zeitgenössischen Architekten – in das übrige Werk mehr oder weniger eingebettet. Bettina Götz und Richard Manahl entwickelten in ihrem bisherigen Werdegang vielmehr eine eigenständige, skulptural betonte Architektursprache, die eher mit dynamisch zugeschnittenen Volumina und immer wieder auch mit dem Gewicht dieser Volumina arbeitete als mit Flächenelementen. Verbindend wirkt hingegen die direkte, präzise Haltung, die die Formen jeweils klar artikuliert und die Materialien ebenso klar zeigt.

Im Südburgenland entstanden nun zeitlich parallel gleich zwei für uns relevante Bauten, die ähnlich und in der konstruktiven Ausbildung ident sind: das *Ferienhaus Balic-Benzing* und das *Ferienhaus Schlagintweit*, das erste auf der Hügelkuppe, das zweite am Hang.¹⁴⁸ Letzteres ergänzt zudem einen Altbau. Aufgrund der unterschiedlichen Lage aber auch aufgrund der freien Entfaltungsmöglichkeit ohne einen

¹⁴⁸ ARTEC Architekten nahmen an einer Ausstellung zur österreichischen Gegenwartsarchitektur unter anderem mit dem Haus Balic-Benzing teil. Im zugehörigen Katalog spricht Wolf D. Prix vom Willen zur Neudefinition des gebauten Raumes, geht im Detail aber nicht näher darauf ein. Prix, Wolf D., *Let's Rock over Barock*. In: Prix, Wolf D., Kramer, Thomas (Hg.), *Rock over Barock. Young and Beautiful: 7+2*. Wien 2006, S. 4-6.

Altbestand bildet das *Ferienhaus Balic-Benzing* den exemplarischen Bau und damit unser eigentliches case study.

Das andere Haus zeigt die grundsätzliche Konzeption auf zurückgenommene Weise. Der längliche neue Bauteil schließt im rechten Winkel an den relativ kleinen Altbau an. Auch hier sieht man, dass der Neubau sandwichartig konzipiert ist, dass also zwei horizontale Flächenelemente ein flaches Gebäudevolumen in die Mitte nehmen. Die Elemente bilden auskragende Terrassen und Dachüberstände, sie tun dies aber nicht durchgehend. Letzteres ist an der Südseite der Fall.

Hier vermittelt sich die Grundidee, die in den Modellaufnahmen noch stärker deutlich wird. Während der Altbau nach Abtragung des Satteldaches jetzt einen massiven Quader darstellt, liegt auf dem neuen Gebäude eine durchgehende Fläche. Und so wurde das Ferienhaus denn auch gebaut – indem zuerst auf ein Streifenfundament aus Beton großformatige Holztafeln gelegt wurden.

Das *Ferienhaus Balic-Benzing* ist nicht wie das andere Haus in den Hang eingebettet, sondern es schwebt über der Hügelkuppe – es schwebt scheinbar über den sanft abfallenden Hang hinweg. Ein kleiner Lagerraum aus Ortbeton und einzelne dünne Stahlstützen heben den Bau leicht in die Höhe. ARTEC Architekten sprechen in ihrer knappen Baubeschreibung von zwei Ebenen, die Boden und Deckel bilden.¹⁴⁹ Diese Konzeption ist in einem geradezu idealen Sinn von allen Seiten erkennbar. Je mehr sich der Blickwinkel dem frontalen Blick auf die Längsseiten annähert, umso mehr treten die beiden Flächenelemente linear in Erscheinung. Bei den verschiedenen Übereckperspektiven verdeutlicht sich der flächige Charakter stärker.

Wenn es beim *Farnsworth House* von Mies nur an der einen Stirnseite eine Veranda mittels der auskragenden Elemente gibt, so findet man sie hier an beiden Stirnseiten. In einem äußerst reduzierten Sinn sind zwischen Boden und Deckel gewissermaßen zwei kleine Quader gesetzt, ein größerer Raum für die Eigentümer und ein kleinerer für Gäste. Die

¹⁴⁹ Prix, Kramer (Hg.), *Rock over Barock*, a.a.O., S. 131

beiden raumdefinierenden Flächenelemente kragen an allen vier Seiten gleichmäßig aus. Indem zwischen die beiden Volumina mit den Innenräumen ein Abstand besteht, sind die Flächenelemente auch hier deutlich erkennbar.

Die Überstände von Dach- und Bodenelement sind völlig frei, also stützenlos. Ihre Bewegung nach außen wird auf diese Weise verstärkt, zusätzlich betont durch das lineare Element der Dachrinne in der Längsrichtung des Baus sowie das lineare, in der Luft schwebende Geländer. Mit seiner u-Form bremst das Geländer diese Bewegung zugleich in einem ambivalenten Sinn. Die dünnen Stahlseile, die das Element halten, treten visuell kaum in Erscheinung.

Aufgrund der allseitigen Überstände von Boden und Deckel vermittelt sich der Topos der Flächenkonzeption hier stärker als beim berühmten Beispiel von Mies, dem andererseits eine zusätzliche Terrasse vorgelagert ist. Die schwebende Beziehung von rein horizontalen Flächen, die Giedion wie bereits erwähnt bei Mies konstatiert hat, definiert bei unserem case study allseitig und in der Gebäudemitte einen offenen Raum, der auf unterschiedliche Weise – jedenfalls ohne Grenzen – in den unendlichen Außenraum ausfließt.

Dieser offene Raum wird unmittelbar erlebt, wenn man auf der Terrasse steht. Blickt man in die beeindruckende, leicht hügelige Landschaft, so wird ein Panorama quasi herausgeschnitten – ein Topos, den wir unter anderem beim case study von Nouvel in Luzern feststellten. Hier ist er auf ein intimes Wohnhaus übertragen. Es gibt exemplarische Blicke:¹⁵⁰ Der eine Blick geht von der breiten Terrasse an der Stirnseite über die weite abfallende Landschaft hinweg. Hier werden nicht nur präzise Bilder aus der Landschaft geschnitten, an der rechten Seite spiegelt sich die Landschaft zusätzlich in der ebenso präzise gestalteten Glasfläche des Wohnraums.

Steht man andererseits im Innenraum und blickt man aus den gegen Südwesten völlig verglasten Wohnräumen, so überlagert sich das

¹⁵⁰ Ebenda, S. 28

genau konturierte Landschaftspanorama mit den Rahmen und Stehern der Glasflächen, sodass ein komplexes Bild entsteht. Das pure Raumvolumen zwischen den Horizontalflächen ist in einem strukturellen Sinn differenziert.

2.3. HYBRIDE BODEN-, WAND- UND DECKENELEMENTE

Bisher fokussierten wir mit unserem Diskurs primär das ebene Flächenelement, auch wenn es im letzten Abschnitt bereits thematisierte Überlappungen mit dem jetzigen Thema gab. Denn bei den holländischen Beispielen begann sich das plane Element zu wölben und zu falten. Doch der Ausgangspunkt und die historische Referenz lagen bei diesen Bauten bei einem Konstruktionsschema mit eindeutig zweidimensionalen, horizontalen Elementen, die sich dann eben mehr oder weniger stark zu verformen begannen. Wir konzentrieren uns jetzt auf eine Entwicklung, bei der der Fokus von vornherein auf verformten und topologische gewölbten Flächenelementen liegt. Wir entfernen uns damit am weitesten von der historischen Entwicklung.

Wenn wir von hybriden Elementen sprechen, so meint dieser Begriff, der durchaus dem Zeitgeist entspricht, eine Kreuzung oder Mischung, er weist auf etwas Uneindeutiges hin. Das Flächenelement ist nach wie vor klar erkennbar, die funktionale Zuordnung ist jedoch nicht eindeutig. Das Flächenelement beginnt sich also zu krümmen und biegen, es verformt sich und ist damit übergangslos einmal Boden, dann Wand und wieder Decke. Beispiele dafür gibt es viele. Wir haben mit dem *folding*

der Flächen einen zentralen Topos der jüngsten Architekturentwicklung erreicht.

Was in den 90-er Jahren begann, ist als „Folding Architecture“ heute noch immer ein Thema.¹⁵¹ Was am Ende zu komplizierten, sogar ornamentalen Strukturen führen kann, interessiert uns in einem grundsätzlichen Sinn. Wir werden näher bei den architektonischen Realisierungen bleiben und die Konsequenzen auf den Raum in den Mittelpunkt unseres Diskurses stellen. Bevor wir uns den case studies zuwenden, wollen wir exemplarische Entwürfe reflektieren beziehungsweise das Spektrum der Entwicklung abstecken.

Die Aktualität des Themas bewies vor kurzem auch die Biennale von Venedig. „Numerous recent projects and buildings are no longer based on the dialectic of supports and weights, but on continuous surfaces instead, be they folded, curved or layered.“¹⁵² Mit diesen Worten leitete Kurt W. Forster seinen programmatischen Text zum Themenkreis „Surfaces“ im Rahmen der Biennale 2004 ein. Der Topos der Oberfläche bzw. Fläche nahm bei diesem internationalen Ereignis zur Architektur eine zentrale Stelle ein. Forster fasste den Topos anders und weiter auf als wir, zum Beispiel im Sinne eines Übergreifens zur Biologie. Dennoch ergaben sich bei der von ihm kuratierten Schau immer wieder Verbindungen zum Flächenparadigma, so wie wir es verstehen.

Foreign Office Architects brachten 1997 mit dem *Virtual House* einen exemplarischen Entwurf in die Diskussion ein. Ein „Flächenband“

¹⁵¹ Vgl. Vyzoviti, *Folding Architecture*, a.a.O.; diese Publikation ist das Resultat eines Design Studios an der TU Delft und fasst in seinem theoretischen Teil die mehr als zehnjährige Entwicklung zusammen, auf die auch ich mich beziehe.

Am Beginn der Diskussion stand das Themenheft *Architectural Design* 102/1993 („Folding in Architecture“), fortgesetzt von *ARCH+* 131/1996 („InFormation. Faltung in der Architektur. Folding in Architecture“). Einer der Hauptvertreter der Diskussion war Greg Lynn, der auch *Architectural Design* 102/1993 als Gastherausgeber verantwortete. Diese Publikation erschien 2004 als „revised edition“.

¹⁵² Kurt W. Forster in seinem Text zum Titel „Surfaces“, also zu jener Ausstellung, die in den Corderie – unterteilt in verschiedene Themenkreise – im Rahmen der Biennale von Venedig 2004 gezeigt wurde. In: Baltzer, Nanni (Hg.), *Metamorph. 9. International Architecture Exhibition. Trajectories*. Director: Kurt W. Forster. New York 2004, S. 225.

Dass der Begriff „surface“ sowohl Oberfläche als auch Fläche bedeutet, ist uns bewusst. Dennoch ergeben sich Parallelen zu unserem Thema der Flächenkonzeption. Vgl. in der genannten Publikation im Weiteren zum Beispiel S. 186, 237, 259-264.

verformte sich im topologisch-avancierten Sinn und ließ dabei nicht nur tektonische Kategorien hinter sich, sondern auch die traditionelle Unterscheidung von oben und unten sowie innen und außen. In diesem Zusammenhang fungierte die Möbiusschleife als Vorbild, die uns in der Folge wiederholt beschäftigen wird. Das *Virtual House* stellte einen prominenten, viel publizierten Entwurf dar, bei dem ein fließender Innenraum angedeutet wird. Denkt man den Entwurf weiter, so stößt man jedoch auf die vielfältige Problematik, die mit einer Realisierung verbunden wäre.

Eine vergleichbare Problematik macht sich auch bei der Übertragung der grundsätzlichen Entwurfsidee auf einen größeren Maßstab bemerkbar. Bereits ein Jahr zuvor, 1996, hatten die Architekten die Idee des vielfach gefalteten Flächenelements auf den Entwurf für das große *Azadi Cineplex* in Teheran angewendet. An der Fassade zeichnen sich diese Faltungen über eine ornamental anmutende Gestaltung ab. Doch die Faltungen durchdringen am Ende das gesamte Bauvolumen und bilden schließlich ein „räumliches Ornament“.¹⁵³ Die Grundrisskonzeption ist dennoch streng und zeigt über einer quadratischen äußeren Form eine Aufteilung in rechteckige Räume. In der Realität würden vielleicht neue, ungewöhnliche Raumdurchblicke entstehen. Die Räume selbst erscheinen jedoch relativ konventionell konzipiert.

Bei einem Entwurf für London gehen Foreign Office Architects noch einen Schritt weiter. Das Projekt *BBC White City (Music Centre and Offices)* für London, 2003, hat monumentalen, zeichenhaften Charakter. Die Architekten sprechen auf ihrer website von „animated folds of the external skin“.¹⁵⁴ Doch mehr noch als beim letzten Entwurf gibt es in diesem Fall eine Tendenz zum einfachen kubischen Raum. Das Flächenelement umfasst auf relativ simple Weise zwei verschieden große Konzertsäle, es läuft weiter und faltet sich über dem kleineren Saal in die

¹⁵³ Vgl. die ausführliche Darstellung des nicht realisierten Projektes in: Kubo, Michael, Ferré, Albert, FOA (Hg.), *Phylogenesis. foa's ark. foreign office architects*. Barcelona 2003, S. 606-617.

¹⁵⁴ Vgl. www.f-o-a.net

Horizontale, beim größeren Saal zusätzlich in die Vertikale, sodass eine Art Screen in den Himmel ragt.

Wenn die Dachfläche beim case study von Jean Nouvel horizontal ausragt, so fanden wir ein hoch aufragendes vertikales Element bereits bei dem erwähnten *Meent Department Store Building* von MVRDV, und wir finden es schließlich wieder bei dem Projekt *BBC White City*. Wenn die Haupträume in diesem Fall relativ einfach erscheinen, so liegt ein komplexer Raum am ehesten zwischen den Konzertsälen, denn dieser öffnet sich nach oben und lässt die Rundungen der gefalteten Flächen erkennen.

Auch der Entwurf für das *Eyebeam Museum of Art and Technology* von DILLER SCOFIDIO + RENFRO für Chelsea, New York aus dem Jahr 2001 wurde – trotz gegenteiliger Ankündigungen – noch nicht realisiert. Hier windet sich ein flächenhaftes Band gleichmäßig in einer Baulücke in die Höhe, was an der Fassade aus heutiger Sicht bereits etwas banal wirkt. Die Frage ist auch in diesem Fall, ob das gleichmäßig nach oben gefaltete Band tatsächlich innovative räumliche Konsequenzen hat. Diese liegen am ehesten darin, das sich nicht nur ein, sondern zwei flächenhafte Bänder, die gegeneinander verschoben sind, nach oben falten. Diese formale Geste ist inhaltlich bedingt.¹⁵⁵

Im Zusammenhang mit dem hybriden Boden-, Wand- und Deckenelement geht es ganz allgemein um eine Neuerung der Architektur. Es werden über Jahrhunderte gültige Grundlagen hinter sich gelassen, zunächst das tektonische Kriterium, das vom Lagern und Aufschichten des Materials, vom Tragen und Lasten der Teile, und schließlich von dessen ornamentaler Repräsentation handelte. Seit der Moderne und ihrem Impetus hin zur Abstraktion verlor dieses Kriterium mehr und mehr an Relevanz. Mit der Entwicklung des Flächenelements, so wie wir es hier verstehen, rückt die tektonische Idee in den Hintergrund. Das flächig-gekrümmte Element ist solchen Implikationen gänzlich entgegengesetzt. Aber nicht nur das, es geht um eine grundlegende

¹⁵⁵ Vgl. Diller + Scofidio (Hg.), *The Eyebeam Museum of New Media*. The Charles and Ray Eames Lecture. Ann Arbor, Mich., 2004, S. 40

Änderung – „the notion of an architecture developed out of topologies rather than typologies“¹⁵⁶ wird jetzt konstatiert.

Man kann von einem Paradigmenwechsel sprechen, der es ermöglichte, den Blick auf den Topos der Falte zu lenken. Anthony Vidler gibt mit *Warped Space* eine Metareflexion dieses Topos, also eine Reflexion dessen, was von Gilles Deleuze in die Diskussion eingeführt wurde. Man kann sogar davon sprechen, dass die Falte / folding als ein zentrales neues Paradigma das ältere, auf tektonischen Prinzipien beruhende ablöste. Die architektonische Fläche stellt nun das Flexible und Elastische dar, also das, was der Materie der Architektur im traditionellen Sinn eigentlich zuwider läuft.¹⁵⁷

Für Deleuze verbindet sich die Falte ursächlich mit dem Barock. Faltungen drücken sich auf der Ebene der Materie aus, er spricht aber auch von den Falten der Seele. Die exemplarischen Formen der Faltung benutzen Stoff oder ein Papierblatt, sie implizieren das Unendliche und stellen sich als klassische Falten (also kantig) dar oder kurvig.¹⁵⁸ „Das Paradigma: Die Suche nach einem Modell der Falte geht wohl über die Wahl einer Materie. Ist es die Papierfalte, wie es der Orient nahe legt, oder die Stofffalte, die den Okzident zu beherrschen scheint?“¹⁵⁹ ArchitektInnen griffen in jüngerer Zeit immer wieder auf das Falten von Papier zurück, um neue Formen der Architektur und des Raums zu finden und erfinden, um gleichsam das ungenutzte Potenzial der Architektur zu entfalten.

Auf das Wortspiel falten – entfalten griff bereits Deleuze zurück. „Der Organismus wird durch seine Fähigkeit definiert, seine eigenen Teile ins Unendliche zu falten und sie zu entfalten, nicht ins Unendliche,

¹⁵⁶ Vidler, Anthony, *Skin and Bones. Folded Forms from Leibniz to Lynn*. In: Ders., *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge/Mass., London 2000, S. 227

¹⁵⁷ Es gab immer wieder ein Bestreben, dem Medium der Architektur entgegenzuarbeiten. In der Moderne war es noch das „Schweben“, mit dem man das Gewicht der Materie aufzuheben versuchte.

¹⁵⁸ Deleuze spricht auch von diesen grundsätzlichen Dingen. Deleuze, Gilles, *Die Falte. Leibniz und der Barock*. Frankfurt am Main 1995 (Originalausgabe 1988), S. 15

¹⁵⁹ Ebenda, S. 66

sondern bis zu dem Grad der Entwicklung, die der Art bezeichnet ist.“¹⁶⁰ Die erste Fliege würde alle zukünftigen enthalten, jede würde sich von neuem aus der vorangegangenen entfalten. Wenn ArchitektInnen auf dieses Wortspiel zurückgreifen, wie zum Beispiel das UN Studio im Titel ihrer jüngsten Publikation mit UN Fold, so birgt dies das Wortspiel mit dem eigenen Namen und meint zugleich etwas anderes als bei Deleuze – ein Bereichern des Vorangegangenen und ein Überschreiten von früheren Grenzen.

In der Architektur soll sich eindeutig etwas Neues entfalten. Die Entwicklung des Biegens und Faltens eines flächigen Elements setzt dabei nicht nur im innovativen Sinn Neues in Szene, es besteht auch die Gefahr des Abgleitens ins Einfache und Banale.

Mit den case studies, die wir im Folgenden diskutieren, konzentrieren wir uns auf exemplarische realisierte Bauten, wobei die *Villa NM* des niederländischen UN Studio in Upstate New York (Fertigstellung 2006) eine Sonderstellung einnimmt. Bei den weiteren case studies handelt es sich in chronologischer Folge um das *Zweifamilienhaus* in Feldmeilen am Zürichsee von eckert eckert architekten (Fertigstellung 2000), den *MPreis* in Telfs bei Innsbruck von Peter Lorenz (Fertigstellung 2002), die *Fachhochschule* in Eisenstadt von Riepl Riepl (Fertigstellung 2003), das *Architekturzentrum Arcam* in Amsterdam von René van Zuuk (Fertigstellung 2003) sowie die *Manufaktur für den Uhrenhersteller Vacheron Constatin* von Bernard Tschumi in Genf (Fertigstellung 2005). Diese zweite Gruppe von case studies variiert das Thema der Faltung eines flächenhaften Elementes im Sinne einer Gebäudehülle und zeigt dabei immer wieder neue architektonische Topoi auf.

Das UN Studio von Ben van Berkel und Caroline Bos weist ein komplexes und umfangreiches Oeuvre auf, das Bauten und Publikationen gleichermaßen umfasst. Das topologisch gekrümmte Flächenelement spielte unter anderem auf der diagrammatischen Ebene im Rahmen der

¹⁶⁰ Ebenda, S. 20

Entwurfskonzeption eine Rolle, der die Architekten in den letzten Jahren manchmal den Vorrang zu geben scheinen. In diesem Sinn konstatiert auch dieses Büro: „Architects will have to abandon the thought of ‚the building‘ itself.“¹⁶¹ Dennoch ist unser eigentliches case study ein Bauwerk im klassischen Sinn.

Wenn wir die diagrammatische Ebene mit einbeziehen, so verweisen wir bereits vorab auf die wiederholte Differenz zum letztlich realisierten Bau. Wir rekurren zuerst auf das exemplarische Diagramm der „single surface“¹⁶², die Möbiusschleife, die vom UN Studio so prominent in die Architektur eingeführt wurde.¹⁶³ Wir wissen, dass das 1998 fertig gestellte *Möbiushaus* davon letztlich stark abweicht und das Diagramm möglicherweise nicht ganz am Beginn des Entwurfes stand. Das Diagramm hat eben einen eigenständigen Charakter. Gerade dadurch ersetzt es andererseits traditionelle Entwurfsschemata.

Bei der Möbiusschleife, auf die wir im Zusammenhang mit den case study von Peter Lorenz nochmals zurückkommen werden, handelt es sich um

eine zweidimensionale Fläche in der Topologie, die nur eine Seite hat. Das Objekt geht derart in sich selbst über, dass man, wenn man auf einer der scheinbar 2 Seiten beginnt, die Fläche einzufärben, zum Schluss das ganze Objekt gefärbt hat. ... Ein anschauliches Möbiusband ist leicht herzustellen, indem man einen längeren Streifen Papier an beiden Enden ringförmig zusammenklebt, ein Ende aber vor dem Zusammenkleben um 180° verdreht. / Interessant am Möbiusband ist, dass man an einem Punkt beginnend, auf ihm fortschreiten kann, ohne an ein Ende zu gelangen.¹⁶⁴

Die Methodik der Herstellung eines Möbiusbandes ist einfach, das Resultat dennoch komplex und folgenreich.

Durch den beschriebenen Ansatz entsteht eine Schleife mit

¹⁶¹ Berkel, Ben van, Bos, Caroline, *The new, new concept of the architect – revised, recharged, now more hopeful than ever*. In: *Architecture and Urbanism* 405/2004, S. 99

¹⁶² Wir werden auf diesen Begriff später zurückkommen.

¹⁶³ Wie bereits erwähnt bezogen sich auch Foreign Office Architects mehr oder weniger zeitgleich auf das Möbiusband. Doch der Entwurf des Virtual House blieb eben ein fiktiver.

¹⁶⁴ Siehe die Definition auf: <http://de.wikipedia.org>

höchster Komplexität. Das UN Studio unterscheidet diese Art der topologischen „single surface“ von der einfach gekrümmten Fläche. Wir kommen damit zum Thema der Orientierbarkeit bzw. dem Gegenteil davon. Wir werden später noch einmal darauf zurückkommen, nehmen aber Folgendes vorweg: Das Flächenelement mit zwei klar unterschiedenen, also klar definierten Seiten bedeutet Orientierbarkeit und eine räumlich eindeutige Situation. Dort wo die Fläche verdreht ist, entsteht Nichtorientierbarkeit im Sinne einer hybriden, also komplexen räumlichen Situation. Diese avancierte Idee ist schließlich für unser eigentliches case study zentral.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Diagramm der „single surface“ vielfältig denkbar ist. Die einfach gekrümmte Fläche sowie das verdrehte Flächenelement stellen zwei primäre Prinzipien dar, die auf vielfältige Weise weiterentwickelt und weitergedacht werden können. Ganz allgemein geht es darum, dass traditionelle Entwurfsansätze neu definiert werden. Dabei spielt der Topos des Flächenelements eine entscheidende Rolle. Wir wollen betonen, dass es nicht immer auf die direkte Umsetzung der Idee im realisierten Bauwerk ankommt. Das Flächenparadigma bedeutet auf der konzeptionellen Ebene, dass ein neuer Weg für den architektonischen Entwurf geschaffen wird.

Im Zusammenhang mit dem *Umspannwerk* in Innsbruck (Fertigstellung 2002) hat das UN Studio die Idee der gewölbten Fläche gleichsam auf das Grundstück ausgedehnt – wieder auf der diagrammatischen Ebene. Der Topos wird unter dem Stichwort *Public Construction* so formuliert:

The traditional vertical organization is abandoned in favour of a site-specific urban envelope that is conceived as a public landscape in which public and private, surface and volume, circulation and construction are integrated and continuous in one system.¹⁶⁵

¹⁶⁵ Berkel, Ben van, Bos, Caroline, *UN Studio UN Fold*. Rotterdam 2002, S. 71

Die „städtische Hülle“ oder „Umhüllung“ ist ein ambitionierter Ansatz, der doch auch ins Banale umzukippen droht. Mit „surface and volume“ werden im weitesten Sinn Termini von Hitchcock und Johnson aufgegriffen, auch wenn es jetzt um etwas ganz anderes geht als im frühen 20. Jahrhundert.

Das *Umspannwerk* wurde aus dem Diagramm der „single surface“ entwickelt. Die Architekten verwendeten diesen Begriff in ihrer berühmten Publikation „Move“, wo sie unter dem Stichwort *Hybridization* von einer „extension of the single surface organisation from a primarily horizontal structure to a three-dimensional organisation“¹⁶⁶ sprachen. Dabei meint surface mehr als eine bloße Oberfläche, und beim Bau in Innsbruck geht es um das kontinuierliche und differenzierte Wölben eines Flächenelements.

Der Entwurf war ursprünglich Teil eines urbanistischen Gesamtkonzeptes, doch es wurde nur das *Umspannwerk* selbst realisiert. Das Konzept stellte die städtische Umgebung und das Bauwerk im Sinne einer Einheit vor. Die plane Fläche des Geländes ging also in den Baukubus über, der gleichsam aus dem Gelände emporwuchs. So umhüllte eine kontinuierliche Fläche den einfachen Baukörper und setzte sich an dessen Seiten im Niveau des Bodens fort. In den nächsten Schritten wurde die Differenzierung immer komplexer. Die Schnitte zeigen die umhüllende Fläche als Linie, die entsprechend der funktionalen Erfordernisse Einbuchtungen macht. Die Außenhülle stellt sich in dieser Darstellung als gewundenes Band dar, das direkt in den Boden übergeht.

Wenn das *Umspannwerk* in Innsbruck in der realisierten Form von der diagrammhaften Voraussetzung letztlich abweicht, so findet man das gebogene Flächenelement doch auch im architektonischen Endprodukt, wobei man zum Beispiel beim *NMR Laboratorium* am Universitätscampus von Utrecht (Fertigstellung 2001) nicht von wirklichen räumlichen Konsequenzen sprechen kann. Bei unserem case study, der *Villa NM*, ist dies hingegen in einem sehr komplexen Sinn der Fall.

¹⁶⁶ Berkel, Ben van, Bos, Caroline (UN Studio), *Move*. Bd. 2: *Techniques network spin*. Amsterdam 1999, S. 83

Man kann bei diesem Beispiel – wie dies bereits zuvor im Oeuvre des UN Studio der Fall war – von einer Auseinandersetzung mit der einfachen architektonischen Box sprechen, der ein konträres Prinzip entgegengesetzt wird. Bei der *Villa NM*¹⁶⁷ werden Flächenelemente verdreht, ein zunächst einfacher Ansatz. Das Grundprinzip ist die Drehung einer länglichen Fläche um 90 Grad und um eine horizontale Achse, sodass das horizontale zum vertikalen Flächenelement wird, der Boden zur Wand. Die letztendliche Komplexität liegt in der Kombination der gedrehten Elemente. Was den konzeptionellen Ansatz des Hauses betrifft, so handelt es sich bei dem Entwurf um einfache Boxen, deren Flächen im Mittelteil des Baukörpers verdreht sind.

Unsere These ist es, dass die Flächenelemente, die an den Enden des Baukörpers noch an den Kubus gebunden sind, im Mittelteil selbstständig werden. Was passiert hier eigentlich? Wenn wir uns an das Argument von Hitchcock und Johnson erinnern, so entledigte sich der Kubus im Rahmen des Internationalen Stils seiner Massivität. Dünne flächige Elemente umhüllten nun die architektonischen Volumina. Dies bildet insofern die Voraussetzung für unser aktuelles Beispiel, als wirklich massive und schwere Elemente kaum gedreht werden könnten.

Bei den Beispielen des Internationalen Stils umfassten die Elemente noch immer geschlossene Baukörper. Das Flächenparadigma artikulierte sich zum Beispiel über das Medium Farbe, also über einzelne Farbflächen auf weißen Kuben, wie wir an den Beispielen von Le Corbusier zeigten. Jetzt stellt die Fläche ihre Eigenständigkeit nicht über die farbliche Differenzierung dar, sondern sie macht sich formal – also über eine Drehung – eigenständig. Die Folge davon ist, dass der geschlossene Kubus konterkariert wird.

Auf der website des UN Studio findet man eine treffende Beschreibung des architektonischen Konzeptes der *Villa NM*, das auf die topographischen Gegebenheiten reagiert. Es wird für uns Bekanntes aber auch Neues formuliert:

¹⁶⁷ Ich beziehe mich im Folgenden auf die Entwurfsdarstellungen, da der Bau gerade erst fertig gestellt wird.

The volumetric transition is generated by a set of five parallel walls that rotate along a horizontal axis from vertical to horizontal. The walls become floor and vice versa. The ruled surface maintaining this transition is repeated five times in the building. Standardizing and pre-fabricating of this structural element lowered the building costs without reducing the spatial quality of the interior.¹⁶⁸

Die Architekten unterscheiden zwischen „single curved surfaces“ und „twisted surfaces“. Während erstere nur eine Art Höhengsprung machen, drehen sich die letzteren und sind daher für uns von besonderem Interesse. So einfach die Ausgangskuben bei unserem case study auch sind – der Mittelteil konterkariert diese Klarheit und wird in seiner organischen Verformung der Elemente und schließlich in der Kombination dieser Elemente äußerst komplex.

Wenn sich die eine Deckenfläche nach oben krümmt und die Seitenfläche verdreht, so wird ein neues, vertikales Verbindungselement nötig. Die äußere Erscheinung ist einfach und komplex zugleich und auf jeden Fall innovativ. Im Inneren bezieht sich die Innovation auf den Raum. Hier gehen die simplen Raumboxen im Mittelteil in eine topologisch geschwungene Raumlanschaft über, die sich dreidimensional entwickelt. Die Raumbox fungiert gleichsam als Bühne, von der aus man in die fließende Mittelzone blickt. Durch das Verdrehen entstehen im Grundriss auch Aus- bzw. Einbuchtungen.

Es werden ein euklidischer und ein topologischer Ansatz miteinander kombiniert, oder einfacher gesprochen: ein orthogonaler und ein organischer Ansatz. Dieses Zurückgreifen auf konträre Geometrien rekurriert auf den bereits erwähnten Gegensatz Orientierbarkeit – Nicht-orientierbarkeit.

Für Ben van Berkel und Caroline Bos scheint die Kombination konträrer Geometrien im Vordergrund zu stehen. Zumindest finden wir eine solche Kombination bereits in dem prominenten, viel publizierten Diagramm des Büros Ende der 90-er Jahre. Die Box geht kontinuierlich in

¹⁶⁸ Die Projektbeschreibung zur Villa NM auf www.unstudio.com

ein Volumen mit amöbenhaftem Querschnitt über. „Blob or box – it doesn't matter anymore“¹⁶⁹, heißt es dazu – unter dem Stichwort *Inclusiveness* – lapidar. Inklusive Organisation toleriere jeden Stil, jedes Konzept. Doch den Architekten selbst kommt es eigentlich nicht auf die Darstellung des Konträren an, denn:

Both the theoretical understanding and the production processes of architecture benefit from this breakdown of the opposition between orthogonal and formless configurations. But inclusiveness goes beyond geometry, which is only one of the parameters with which architecture works.¹⁷⁰

Die Architekten überschreiten in ihrer Argumentation die spezifischen formalen Gegensätze und stellen sie im Entwurf doch so pointiert gegeneinander.

Ähnlich wie Koolhaas und MVRDV setzt auch das UN Studio nicht beim architektonischen Ausdruck an, sondern bei Fragestellungen, die quasi dahinter liegen. Doch war dies nicht immer so? Bestimmten nicht immer bestimmte Fragestellungen – soziale, technologische, wirtschaftliche – die architektonische Ästhetik? Über die Zeiten hinweg änderten sich natürlich die Prämissen und damit auch der Ausdruck.

Ein Einfamilienhaus wie die *Villa NM* ist auch für das UN Studio, das im Übrigen vielfältigste prozessuale Fragen des Architektorentwurfs in den Vordergrund rückt, noch immer ein architektonisch-ästhetisches Experiment. Für uns stehen dabei nicht nur das skulpturale Objekt im Vordergrund, sondern insbesondere auch der Innenraum, sein Typus und seine Charakteristik. Beides basiert in diesem Fall auf dem Flächenelement, das in seiner Verdrehung selbstständig wird.

Der Innenraum ist einmal klar definiert, sowohl was seine Grenzen als auch was seine Richtungen betrifft. Es handelt sich um den traditionellen kubischen Raum. Das andere Mal (in der Mittelzone) ist der Raum nicht mehr exakt fassbar, sondern fließend. Sowohl die klaren

¹⁶⁹ Berkel, Ben van, Bos, Caroline (UN Studio), *Move*. Bd. 1: *Imagination liquid politic*. Amsterdam 1999, S. 221

¹⁷⁰ Ebenda, S. 222

Grenzen als auch die klare Ausrichtung dieses avancierten Raumes sind aufgehoben. Interessant ist, dass diese Überschreitung des eindeutig Fassbaren auf rationalen Methoden beruht.

Van Berkel und Bos verbinden mit den Gegensätzen von Blob und Box den Gegensatz von „orientable and nonorientable“¹⁷¹. Dies kann direkt auf den Benutzer bezogen werden, der sich orientieren kann oder nicht. Van Berkel und Bos gehen von der Geometrie aus: „Mathematically, orientability means that a surface has two distinct sides. ... Nonorientability describes a hybrid surface condition, in which the two sides are warped.“¹⁷² Bei der *Villa NM* kann man nicht mehr vom Gegensatz Blob – Box sprechen, sondern der Box wird die verdrehte Fläche entgegengesetzt. Die Architekten meinen damit, wie das Zitat belegt, „nonorientability“. Und sie sprechen explizit von der Fläche, obwohl der Abschnitt den Titel „Effects“ trägt.

Mit den weiteren case studies wenden wir uns wieder dem gewissermaßen klassisch gefalteten Flächenelement zu, das – mit einer einzigen Ausnahme – jeweils das gesamte Bauwerk umfasst. Auch in diesem Zusammenhang geht es uns nicht darum, eine breite Entwicklung vollständig darzustellen, sondern es soll ein prinzipiell vergleichbarer Ansatz in prägnanten und konträren Ausprägungen und Resultaten diskutiert werden.

Das mäandrierende Flächenelement, das das gesamte Bauwerk konstituiert, wurde bereits bei prominenten Entwürfen von Foreign Office Architects und DILLER SCOFIDIO samt seiner Problematik in den Diskurs geholt. Diesen Topos wollen wir nun anhand der realisierten case studies weiter verfolgen und aufzeigen, dass die mäandrierende oder schlicht gefaltete und gewölbte Fläche differenzierte Ergebnisse zeitigen kann.

¹⁷¹ Berkel, Ben van, Bos, Caroline (UN Studio), *Move*. Bd. 3: *Effects radiant synthetic*. Amsterdam 1999, S. 20.

In diesem Band werden einige Beispiele unter dem Begriff „orientable“, andere unter dem Begriff „nonorientable“ publiziert, wobei diese Zuordnung nicht wirklich nachvollziehbar ist.

¹⁷² Ebenda, S. 17

Das *Zweifamilienhaus* in Feldmeilen am Zürichsee von Eckert Eckert Architekten beruht auf dem Diagramm beziehungsweise der schematischen Zeichnung einer mäandrierenden Linie. Ein s-förmiger Teil links wird über ein mehr oder weniger horizontale Linie mit einem u-förmigen Teil auf der rechten Seite verbunden. Dieses Schema ist direkt in den Bau übersetzt. Die Schwünge sind eckig ausgebildet, sodass zwar der Eindruck eines gewundenen Bandes entsteht, zugleich geht auf eher traditionelle Weise Boden in Wand in Boden und so fort über.

Wir fokussieren also wieder eine gefaltete Fläche, die sich an der Fassade linear abzeichnet. Die beschriebene Form resultiert aus spezifischen Überlegungen, die die Architekten in ihrer Projektbeschreibung formulieren.¹⁷³ Die Parzelle am Zürichsee war für das gewünschte Zweifamilienhaus eigentlich zu klein. Die kontinuierlich gefaltete Fläche sollte das Bauvolumen, das sich schlussendlich in der Form differenzierter Volumina an den Hang anpasst, zusammenfassen. Zugleich wollte man Außenräume schaffen, die keine Resträume, sondern genau kalkulierte Terrassen bilden. In der Folge sind auch die Grenzen zwischen den beiden Wohneinheiten bewusst verwischt.

Geht man von der Projektbeschreibung aus, so liegt die Ambition der Architekten nicht so sehr in der Schaffung eines neuen architektonischen Innenraumes, sondern vielmehr in der Differenzierung des Bauvolumens entsprechend den Anforderungen sowie in der Schaffung adäquater Außenräume. Man kann von einer aktuellen Interpretation des Terrassenhauses sprechen.¹⁷⁴ Dabei entspricht die Konstruktion einem traditionellen Massivbau, ergänzt um einige wenige Stützen sowie einen langen Deckenträger quer zum Hang. An der Hauptfassade zum See hin bildet dieser Träger das obere Ende der mäandrierenden Fläche. Die horizontale Dachfläche knickt an dieser Stelle noch einmal kurz in die Vertikale.

¹⁷³ Vgl. im Folgenden die englische Version der Projektbeschreibung in: *Architecture and Urbanism* 379/2002, S. 91.

¹⁷⁴ So die Architekten im Gespräch mit der Autorin am 23.6.2005.

Insgesamt ist die Idee der gefalteten Fläche – beabsichtigt oder auch nicht – etwas schwerfällig umgesetzt. Der lineare Schnitt des gewundenen Flächenbandes ist relativ breit. Im Vergleich zu anderen erwähnten Entwürfen ist bei diesem case study ein avanciertes, dem Trend der Zeit entsprechendes Thema sehr realitätsnah umgesetzt. In gewisser Weise sind an entscheidenden Stellen einfach die vertikalen Wände ausgespart, um das Bild einzelner über den Hang schwebender Kuben, die zum See hin verglast sind, aufzuheben und mit der bereits beschriebenen Geste zusammenzufassen.

Mit dem *MPreis* in Telfs bei Innsbruck von Peter Lorenz, der kurz nach dem *Zweifamilienhaus* am Zürichsee im Jahr 2002 fertig gestellt wurde, machen wir einen Sprung nicht nur was die Bauaufgabe betrifft, sondern auch was Konzept und Architektur betrifft. Dieser Lebensmittelmarkt muss im Rahmen der ambitionierten Gesamtentwicklung der *MPreis*-Filialen in den letzten Jahren gesehen werden. *MPreis* war in der Folge bei der Biennale von Venedig 2004 im österreichischen Pavillon vertreten, wo auch der Bau von Peter Lorenz präsentiert wurde. Die Kommissarin Marta Schreieck hielt fest:

Dem stereotypen Einkaufshallenkonzept internationaler Handelsketten antwortet der Bauherr, das traditionelle Familienunternehmen Mölk, mit einem gegenläufigen Konzept, welches die Linearität funktioneller Bewegungsabläufe durch vielfältige soziale und kulturelle Angebote aufbricht.¹⁷⁵

Seit 1992 entstanden über 120 Filialen von mehr als zwei Dutzend ArchitektInnen, von denen etliche von Otto Kapfinger in seinen Architekturführer zum Bundesland Tirol aufgenommen worden sind. Er spricht von einer Entwicklung,

die zumindest in Mitteleuropa derzeit beispiellos erscheint. Es kann nur eine Frage der Zeit sein, bis diese Art der Versorgung mit Gütern des täglichen Bedarfs mit städtebaulich präzise gesetzten, gestalterisch hochwertigen und

¹⁷⁵ Die Kommissarin Marta Schreieck auf www.archbiennale.at/biennale.html.

nachhaltig konzipierten sozialen Orten international entdeckt wird und ihre publizistische Analyse und Würdigung erfährt.¹⁷⁶

Abgesehen von den erwähnten städtebaulichen und sozialen Fragen geht es bei den Bauten selbst immer wieder um etwas ganz Spezifisches – um die Schaffung von großen Verkaufsräumen und einer prägnanten Wirkung des Baus nach außen.

Dies erfüllt jedenfalls der *MPreis* in Telfs mit seiner geschwungenen grauen Dachfläche, die im hybriden Sinn nicht nur Dach ist. Die beiden Längsseiten sind verglast, die gegen Süden ist es gänzlich, die gegenüberliegende Fassade ist am nordöstlichen Ende geschlossen. Das Bauwerk ist in seiner Großform zunächst für die Fernwirkung – die Wahrnehmung der Käufer, die mit dem Auto kommen – kalkuliert. Das dunkelgraue, scheinbar massive Flächenelement schwingt sich über die Glasfronten, sodass prägnante Bilder entstehen, die sich in der Bewegung sukzessive verändern.

An der Nordseite ist die Geste einfach und elegant. Die lange Dachfläche ist beinahe horizontal, sie schwingt sich nur leicht nach oben, knickt dann nach unten und bildet eine große Rundung. Diese Rundung läuft in einer Treppe, die vom Bodenniveau auf eine obere Ebene führt, aus. Bei der Übereckansicht nimmt man sowohl die lineare Figur an der Längsseite als auch den nach unten schwingenden Gebäudeteil an der Schmalseite wahr, der hier massiv und schwer wirkt. So ist die Geste zwar lapidar, dennoch subtil. Sie lebt nicht nur vom Gegensatz Transparenz versus Massivität, sondern auch von dem Detail, dass eine nach unten schwingende und daher geschlossen wirkende Fläche seitlich in eine zarte Treppe ausläuft.

Die Treppe liegt direkt an der Glasfassade, und es stellt sich sogleich die Frage, was das nach unten schwingende Element im Gebäudeinneren macht, wie es sich hier auswirkt. Darauf kommen wir später zurück. Wir setzen jetzt unseren Rundgang an der Außenseite fort.

¹⁷⁶ Kapfinger, Otto, *Bauen in Tirol seit 1980. Ein Führer zu 260 sehenswerten Bauten*. Salzburg 2002, o. S.

Beim frontalen Blick auf die Westseite steht die Massivität der Gebäuderundung ganz im Mittelpunkt. Wir werden sehen, dass man dabei von einem architektonischen Topos des aktuellen Jahrzehnts sprechen kann. Die eindrucksvolle Auskrägung deutet hier einen Vorplatz an.

Nähert man sich dann der Südseite, so bemerkt man, dass das nach unten schwingende Dachelement hier nicht nur ein kleines Stück in der Horizontalen weiterläuft, sondern – anders als an der Nordseite – über die gesamte Gebäudelänge und am Ende schließlich ganz nach unten schwingt. Es entsteht eine dynamische Figur, die eine lang gestreckte s-Form andeutet. Es stellt sich wiederum die Frage, was diese Geste im Inneren bewirkt. Jedenfalls ändert sich der Eindruck des s-förmigen Schwunges kontinuierlich in der Bewegung.

Blickt man nun frontal auf die Südseite, so wird deutlich, dass die untere, annähernd horizontale Linie leicht ansteigt und im letzten Drittel dieser Seite, gegen Osten hin, in die obere übergeht und erst dann am Ende nach unten knickt. Das flache Zusammenlaufen von Linien, die – wie der Eindruck erweckt wird – die Schnittkanten von Flächenelementen darstellen, provoziert sowohl die Frage, wie dieses Zusammenlaufen technisch gelöst ist, als auch jene Frage nach dem dahinter liegenden Raum.

Folgt man dem Rundgang weiter, so sieht man nicht nur, wie die Dachfläche an der Ostseite nach unten knickt, sondern auch, dass sie eine leicht nach außen gekrümmte Wand bildet. Erstaunlicherweise gilt dies aber nur für die eine Gebäudehälfte. Der Baukörper ist nämlich geteilt. Der rechte Teil hat eine eigenständige Außenwand, und die Dachfläche setzt etwas höher an. So entstehen an den vier Gebäudeseiten sehr unterschiedliche Eindrücke, und die Zweiteilung an der Ostseite widerspricht dem einheitlichen Eindruck an der Westseite völlig. Daher stellt sich mit Nachdruck die Frage, wie sich die Dachfläche insgesamt entwickelt, da sie an den vier Fassaden ganz unterschiedlich verläuft. Und es stellt sich die Frage, was an der Gebäudeoberseite mit

jener Fläche passiert, die an der Westseite als einheitliches Element konzipiert ist und an der Ostseite geteilt endet.

In einem modellhaften Rendering des Architekturbüros¹⁷⁷ wird die konzeptuelle Idee dargestellt. Hier ist die gefaltete Fläche dünner und zarter als in der Realität, und es geben sich auch die gewissermaßen uneindeutigen Punkte zu erkennen. Ausgehend von der durchgehenden Faltung beziehungsweise Rundung an der einen Schmalseite teilt sich diese Fläche dann an der Gebäudeoberseite. Die eine längliche Fläche schwingt etwas nach oben, die andere leicht nach unten und knickt am Ende, wie beschrieben, zum Boden. Dort wo sich die Dachfläche teilt, liegt der eine uneindeutige oder „unarchitektonische“ Punkt. Im traditionellen Sinn kann Architektur nicht so konzipiert sein. Das Vorbild scheint vielmehr ein Papierstück zu sein, das eingeschnitten ist und dessen Teile dann nach oben beziehungsweise unten bewegt wurden.

Der zweite uneindeutige Punkt ist jener, wo an der Südseite die untere horizontale Linie beziehungsweise Fläche leicht nach oben schwingt und in die Dachfläche übergeht. Was hier passiert, kann man eigentlich nur in der unmittelbaren Anschauung der Realität erkennen. Die Gebäuderundung der Ostseite läuft im Inneren in eine horizontale Fläche (Bodenfläche) aus, die eine Galerie bildet. Während sie an der Nordseite schon vorher abbricht und in der erwähnten Treppe ausläuft, bildet sie an der gesamten Südseite ein Vordach. Das Flächenelement ist jedoch nur im Bereich der Galerie raumbildend; es geht dann ohne sichtbare Grenze in ein appliziertes Fassadenelement über, was der Zeichenhaftigkeit des Baus dient und diese verstärkt.

Aufgrund dieser Differenz des Elements ist die architektonische Konzeption nicht sogleich decodierbar. Es stellt sich auch die Frage, ob eine solche Verwischung von Grenzen und Funktionen überhaupt erlaubt ist. Jedenfalls erfüllt das Vordach an der Südseite die wichtige Funktion des Sonnenschutzes. Die Faltung des Flächenelements, wie sie im Rendering dargestellt ist und wie wir sie ausführlich beschrieben haben,

¹⁷⁷ Siehe das Bild 7 auf www.peterlorenz.at

interpretiert aber gerade in ihrer Uneindeutigkeit ein Thema, das dem Trend der Zeit folgt, komplex und vielschichtig. Es wird mit der Wahrnehmung gespielt, man wird etwas irreführt, und der Bau hat in seiner Signifikanz auch etwas Rätselhaftes.

Im Zusammenhang mit diesem Bau wurde immer wieder das Vorbild der Möbiusschleife, die für uns bereits ein Thema war, angeführt.¹⁷⁸ In einer bürointernen Projektbeschreibung bezieht sich der Architekt selbst darauf. Er wählte bewusst eine eher expressive Form, um Identität und Unverwechselbarkeit in einem neuen Ortsteil zu schaffen. Natürlich kann auch in diesem Fall der Bau dem berühmten Vorbild der Möbiusschleife nicht direkt entsprechen. Das „Diagramm“ ist an der Südseite jedenfalls erahnbar. Was die Konstruktion betrifft, so handelt es sich um eine verblechte Stahlkonstruktion.

Im Inneren steht eine große Einkaufshalle mit der auffälligen Raumhöhe von sieben Metern im Mittelpunkt. Die räumliche Differenzierung entsteht durch die bereits erwähnte Galerie sowie das Gegeneinanderverschieben der beiden Dachflächen. Man spürt eine leichte Bewegung an der Decke, und es entsteht zugleich die Möglichkeit der Belichtung im Mittelbereich. Alles in allem handelt es sich um einen einfachen großen Raum, der durch einzelne Stützen – etwas dickere mittig in Längsrichtung und dünnere, in die Fassaden integrierte – gestützt wird. Im Vordergrund steht der Funktion entsprechend nicht so sehr eine komplexe Raumbildung im Inneren als vielmehr eine vielschichtige Zeichenhaftigkeit des Baus im Äußeren.

Diese Signifikanz spielt bei dem *MPreis* in Telfs zu Recht eine zentrale Rolle. Am Beginn stand das Bestreben, neue Siedlungsflächen in der Gemeinde westlich von Innsbruck zu schaffen – samt Nahversorgung. So entwickelte Peter Lorenz ein urbanistisches Konzept für das gesamte Quartier, denn die Geschäftsführung von *MPreis*, die für die

¹⁷⁸ Vgl. die Baubeschreibung in: Kapfinger, *Bauen in Tirol seit 1980*, a.a.O., o. S. sowie Waechter-Böhm, Liesbeth (Hg.), *austria west. tirol vorarlberg. neue architektur*. Basel, Boston, Berlin 2003, S. 152.

Nahversorgung kontaktiert worden war, wollte sich durch ein entsprechendes Umfeld absichern.¹⁷⁹

Dass die Signifikanz von Architektur im Rahmen eines neuen Siedlungsgebietes einem Supermarkt überantwortet wird, könnte ein Punkt für die kritische Diskussion sein. Andererseits leben wir in einer säkularisierten Welt, in der die Zeichenhaftigkeit bis hin zur Symbolwirkung von einer bunten Palette von Bauaufgaben erfüllt wird. Der *MPreis* in Telfs erfüllt diese Funktion in adäquater, nicht überzogener Weise. Er bringt architektonische Qualität – wie die *MPreis*-Märkte insgesamt – in die Alltagskultur einer breiten Masse. Dem hybriden Flächenelement wird eine ihm angemessene Aufgabe zugewiesen, und es stellt in seiner spezifischen Konzeption ein schillerndes, auch widersprüchliches Element dar, das in dieser Uneindeutigkeit der gegenwärtigen Architekturentwicklung entspricht.

Unser nächstes case study, die *Fachhochschule* in Eisenstadt von Riepl Riepl, wurde 2003, also kurz nach dem *MPreis* in Telfs fertig gestellt. Wenn wir zuvor feststellten, dass die Faltung in der Art einer massiv wirkenden Gebäuderundung heute einen architektonischen Topos darstellt, so interpretiert und variiert die *Fachhochschule* eben diesen Topos. Es gibt also auch bei diesem Bau eine horizontale Dachfläche, die sich nach unten schwingt und horizontal – als Bodenfläche des obersten Geschosses – weiterläuft.

Wenn man die beiden case studies vergleicht, so sind die Frontalansichten auf die geschwungene Fläche sehr ähnlich. In Eisenstadt glänzt sie silbrig; sie wirkt wie in Telfs als massives Element, das weit auskragt, die Schwerkraft scheinbar überwindet und auf auffällige Weise in der Luft schwebt. Um die Geste zu betonen ist die gesamte Front darunter wiederum verglast. Bei der Übereckansicht zeigt sich, dass auch die Form des Schwunges ziemlich verwandt ist und dass die gefaltete Dachfläche wiederum seitlich in eine Treppe ausläuft. Im Übrigen sind die Bauten konträr, insbesondere was das zugrunde liegende Konzept betrifft.

¹⁷⁹ Vgl. zu dieser Entwicklung: Kapfinger, Otto, *Struktur und Gestalt. Rheintal versus Inntal – Neue Architektur im alpinen Raum*. In: Waechter-Böhm (Hg.), *austria west*, a.a.O., S. 27.

Das Flächenelement ist außerdem dicker als beim anderen case study und wirkt somit behäbiger.

Von der Assoziation einer Papierfaltung sind wir hier weit entfernt, und die gewisse Behäbigkeit der für uns zentralen Geste entspricht dem Bau in seiner Direktheit und Pragmatik insgesamt – zumindest was sein Äußeres betrifft. Der Bau muss sich in seinem Umfeld, einer Stadterweiterungszone im Süden von Eisenstadt, behaupten. Er tut dies mit einer klaren Gebäudeform mit annähernd quadratischem Grundriss, wobei sich der Baukörper mit seinen mehr oder weniger extensiven Glasfronten einerseits zur Umgebung öffnet. Andererseits zeichnen sich die Decken- beziehungsweise Bodenflächen als massive Bänder an den Fassaden ab und grenzen den Bau vom Umfeld ab. Diese in gewisser Weise auch abwehrende Geste steigert sich bei der massiv wirkenden Gebäuderundung.

Neben den formalen Ähnlichkeiten mit dem *MPreis* in Telfs könnte man auch jene mit dem *Educatorium der Universität Utrecht* anführen. Die Unterschiede liegen jeweils im konzeptuellen Bereich, und beim *Educatorium* integriert sich die gefaltete Fläche in den Bau. Bei der *Fachhochschule* hat man bereits an der Fassade den Eindruck, dass eine solche Integration nicht wirklich der Fall sein kann. Diese vollzieht sich über die Dachfläche, aus der sich der Schwung entwickelt, und über die beiden Treppenläufe, in die dieser *Loop* an den Fassaden ausläuft.

Im Inneren wird die Gebäuderundung für Hörsäle genutzt. Form und Raum beziehungsweise Raumnutzung entsprechen einander direkt. Doch im Schnitt bemerkt man, dass die Hörsäle eine eigene Einheit bilden und wie an das Gebäude gesetzt sind. Die Raumnutzung entspricht genau der Form, die im Außenraum zugleich ein Vordach bildet und damit einen Vorplatz definiert. Der Gebäudeschwung stellt zusätzlich ein signifikantes Zeichen dar. Diese Signifikanz ist bewusst angestrebt. All dies sind klare,

präzise, auch lapidare Gesten, die durchaus typisch sind für die grundsätzliche Haltung des Architekturbüros Riepl Riepl.¹⁸⁰

Die Architekten sprechen selbst von „jenem Maß an Selbstbehauptungskraft, das der inhaltlichen Bedeutung der Institution gerecht wird und das erfolgreiche Bestehen in der schroffen suburbanen Landschaft sicherstellt.“¹⁸¹ Sie setzen ein typisches Architekturmotiv des aktuellen Jahrzehnts auf ihre eigene Weise um. Sie bedienen sich gewissermaßen dieses Motivs, das bereits zum aktuellen Architekturvokabular gehört, da es sich an dieser Stelle und für die nötigen Funktionen – wie bereits erläutert – gut eignete.

Wenn sich der Bau zur Umgebung durch seine Quadratform und die massive Rundung visuell abgrenzt, so entwickelt er innerhalb dieser Grenzen eine ganz andere architektonische Innenwelt. Hier spielt der Topos der Fläche keine Rolle. Riepl Riepl sprechen von einem vielfältigen Gefüge, das auf eine geraffte Interpretation der angelsächsischen Campusidee abzielte.¹⁸² Das Konzept beruht auf einer kammartigen Struktur aus drei länglichen Bauteilen mit einer klassischen Mittelgangerschließung. Durch eine unregelmäßige Verbindung beziehungsweise Erweiterung dieser Grundstruktur sowie eine Ergänzung mit Grünflächen entsteht am Ende ein komplexes räumliches System von Innen- und Außenräumen.

Das folgende case study, das *Architekturzentrum Arcam* in Amsterdam von René van Zuuk aus dem Jahr 2003, nimmt insofern eine Sonderposition ein, als man in diesem Fall von einer exemplarischen Umsetzung des Flächenparadigmas im Sinne einer topologisch geformten „single surface“ sprechen kann. Anders als bei etlichen bereits erwähnten Beispielen faltet sich hier das flächenhafte Element nicht in der Art eines gleichmäßig mäandrierenden Bandes. Das Konzept ist in diesem Fall einfacher und komplexer zugleich.

¹⁸⁰ Vgl. zu dieser Haltung weiters: Ulama, Margit, *Organik – Freie Form – Topologie. Eine Kategorisierung mit Beispielen von der Moderne bis in die Gegenwart*. In: Dies., *Architektur als Antinomie*, a.a.O., S. 168-169.

¹⁸¹ Aus der Projektbeschreibung der Architekten auf der Datenbank von www.nextroom.at.

¹⁸² Ebenda

Wir sprechen von einem flächenhaften Element, das das gesamte Gebäude umhüllt und insofern formt. Das Gebäude ist zugegebenermaßen nicht besonders groß. Damit stellt sich sogleich die grundsätzliche Frage, ob dieser Entwurfsansatz nicht auf den eher kleinen Maßstab beschränkt ist. Ob dies tatsächlich der Fall ist, sei vorerst dahingestellt. Jedenfalls scheint das *Architekturzentrum Arcam* jenem Postulat zu folgen, das Kurt W. Foster im Rahmen der vierten Biennale von Venedig formulierte.

Wir erinnern uns an seinen bereits zitierten Einstieg zum Themenkreis „Surfaces“. Wenn Foster von „continuous surfaces ..., be they folded, curved or layered“¹⁸³ spricht und im nächsten Atemzug Frederick Kiesler und die explizite Aufhebung der Trennung von Böden, Wänden, Stützen und Dach – diese Elemente sollten eben fließend verbunden werden – ins Spiel bringt, so erscheint das case study in Amsterdam als Möglichkeit einer exemplarischen Realisierung.

Das Gebäude steht direkt am Hafenbecken des Osterdoks in prominenter Lage vis-a-vis des Wissenschafts- und Technikmuseums „Nemo“ von Renzo Piano. Die vergleichsweise kleine Architekturskulptur mit den vertikalen Glasfassaden und der topologisch geformten Gebäudehülle verändert sich kontinuierlich mit der Bewegung des Betrachters. Einmal stehen die annähernd vertikalen, übers Eck geführten und fein gegliederten Glasfassaden im Vordergrund (zum Wasser hin), das andere Mal die geschlossene, leicht gekrümmte Gebäudehülle (gleichsam zum Festland hin).

Die Prägnanz dieser Hülle wird durch die lineare Strukturierung verstärkt, die aus dem streifenförmigen Aufbau der Aluminiumhaut resultiert. Zur angrenzenden Hauptstrasse ist diese Gebäudehülle in der Folge vertikal strukturiert. An der linken Seite geht das Dach einfach leicht gebogen in die Wand über, doch auf der rechten Seite wölbt sich die „Wand“ nach oben hin stärker nach außen und führt schließlich in einem

¹⁸³ Baltzer (Hg.), *Metamorph. 9. International Architecture Exhibition*, a.a.O., S. 225. Das Architekturzentrum in Amsterdam ist in dieser Publikation im Abschnitt „Surfaces“ abgebildet. Ebenda, S. 237.

prägnanten Schwung wieder zum Boden. Es entsteht ein tropfenförmiger Querschnitt, der gänzlich verglast ist und quasi die Eingangsfassade bildet.

Die geschwungene Gebäudehülle lässt fein differenzierte Perspektiven sowohl im Detail als auch in seiner grundsätzlichen Form – aus der Ferne – entstehen. So gilt auch für dieses case study – und dies verbindet es mit den anderen Beispielen von Telfs bis Eisenstadt –, dass über den Topos der Fläche eine signifikante äußere Form entwickelt wird. Doch hier hat diese Form stärkere Auswirkungen auf den Innenraum als bisher. Dies ist dadurch möglich, dass das Gebäude als Ausstellungshaus eigentlich nur aus einem Raum besteht, natürlich differenziert über Galerien für die wenigen Geschosse, die eingezogen sind. Die Schwünge der Hülle prägen nicht nur die äußere Erscheinung, sondern wirken sich unmittelbar auf den Innenraum aus, der im weitesten Sinn in der Tradition von Frederick Kiesler steht.

Während die Galerien zum Hafenbecken hin funktionsbedingt klassische Geschossflächen darstellen, verdichtet sich der organisch geschwungene Raum im und über dem Eingangsbereich. Hier schwingt die Gebäudehülle nach innen und verengt dadurch die unmittelbare Eingangszone. Die tropfenförmige Glasfront darüber verstärkt den Raumeindruck im Sinne avancierter topologischer Konzeption. Doch dieser unmittelbare Zusammenhang von innerer und äußerer Form ist in einer subtilen Form wohl nur im kleineren Maßstab möglich. Die Schwierigkeiten im größeren Maßstab wurden bereits angedeutet, auch wenn die Konzeption dieser Projekte etwas anders gelagert war.

Wenn man im Werk von Kiesler biomorphe und amorphe Formen findet, die heute von Greg Lynn und vielen anderen reinterpretiert werden,¹⁸⁴ so muss ein entscheidender Unterschied zu unserem case study konstatiert werden. Bei Kiesler und seinem „Endless House“ aus

¹⁸⁴ Vgl. Bogner, Dieter (Moderation), *Rethinking Kiesler. Frederick J. Kiesler: Endless Space. Symposium*. In: Bogner, Dieter, Noever, Peter (Hg.), *Frederick J. Kiesler. Endless Space*. Mit Essays von Dieter Bogner, Greg Lynn, Lisa Phillips und Lebbeus Woods. Wien, Ostfildern-Ruit 2001, S. 74.

Diese Publikation ist ein zentraler Beitrag zur aktuellen internationalen Rezeption von Kiesler.

den 50-er Jahren handelt es sich um ein organisches, erdiges Architekturmodell, das sich mit dem traditionellen Topos der Architektur von Masse und Gewicht verbindet. Auch wenn manche dieser Modelle einen gegenteiligen Eindruck machen, so fungieren diese leichten Gitter letztlich doch als Träger für erdverbundenes Material. Wenn hingegen ein aktuelles Beispiel wie das case study in Amsterdam einen organischen Raum entstehen lässt, so geschieht dies über ein leicht wirkendes Flächenelement, das sich von Gewicht und Masse distanziert, sogar wenn man auf die geschlossene „Front“ blickt.

Der Grundriss ist auf der untersten Ebene trapezförmig. Darüber ist die Ecke beim Eingang schräg abgeschnitten, sodass noch eine zusätzliche, kurze Seite hinzukommt. Die schematische Zeichnung zum Bau lässt einen klaren, rationalen Aufbau erkennen, wobei sich die dynamische, expressive Öffnung über dem Eingang aus dem Schnitt zweier Kegel ergibt, die annähernd im rechten Winkel aufeinander treffen und die dann an der Vorderseite nochmals vertikal abgeschnitten sind. Insgesamt liegt dem Bau eine erstaunlich zarte Stahlkonstruktion zugrunde. Die Konstruktion der Glasfronten ist mehr oder weniger vertikal ausgebildet, im Übrigen ist die Konstruktion geschwungen. Über den strukturellen Aufbau legt sich am Ende die Gebäudehülle, die den Eindruck eines verformten Flächenelements entstehen lässt.

Die Dachfläche setzt über den beiden eine klassische euklidische Geometrie andeutenden Glasfronten gewissermaßen übereck an und schwingt sich dann zum stärker verzogenen Gebäudeende. Der Eindruck ist der einer subjektiven, individuellen Form. Insgesamt ist es nicht einleuchtend, wenn der Bau im Architekturjahrbuch der Niederlande zum Generalthema „Back to Reality“ prominent als erstes Beispiel präsentiert wird.¹⁸⁵ Denn das *Architekturzentrum Arcam* ist zwar ein reales Projekt, es birgt aber dennoch die Utopie eines ästhetisch avancieren Ansatzes in sich.

¹⁸⁵ Vgl. Hoogewoning, Anne, Toorn, Roemer van, Vollaard, Piet, Wortmann, Arthur (Hg.), *Architecture in the Netherlands. 2003>04 Yearbook*. Rotterdam 2004

Unser letztes case study, die *Manufaktur für den Uhrenhersteller Vacheron Constantin* in Genf (Fertigstellung 2005) von Bernard Tschumi, überträgt die geschwungene Gebäudehülle auf einen größeren Maßstab, wobei die Form weniger komplex ist als beim letzten Beispiel. Sie bleibt gewissermaßen im orthogonalen Rahmen und verformt sich nur in einer Richtung. Es wird sich zeigen, dass die Konsequenzen auf den Raum marginal sind.

Ein gebogenes Flächenelement fasst dabei in einer großen Geste einen höheren, quaderförmigen Bauteil und einen niederen, lang gestreckten zusammen. Die beiden Längsseiten sind vollkommen verglast, die geschwungene Hülle besteht aus Edelstahlgittern. Einmal mehr wird hier deutlich, dass heute eine neue Tendenz in der Architektur wirksam ist, die dem Medium entgegenarbeitet. Wollte man in der Moderne das Gewicht der Architektur aufheben und diese scheinbar schweben lassen, so wird gegenwärtig immer wieder versucht, der festen Materialität entgegenzuarbeiten und einen biegsamen Eindruck von Material und Elementen zu erzeugen.

Auch bei dieser Variante des gebogenen Flächenelements, das an der Fassade einfach durchgeschnitten erscheint, liegt die Qualität nicht in der Schaffung eines neuen, avancierten Raumes als Konsequenz eben dieses Elements. Auf den ersten Blick wirkt der Bau zeichenhaft und elegant, zugleich einfach und direkt, wenn die gebogene Fläche zunächst den Kopfbau umhüllt, dann über den flachen Werkstättentrakt läuft, um schließlich nach einer neuerlichen Faltung nun auch den Boden zu bilden.

Dass dieser Bau nicht zu den experimentellen Bauten von Tschumi zählt, konstatierte auch die Kritik.¹⁸⁶ Doch das Bauwerk verändert sich je nach Blickrichtung, und der „stählerne Überwurf“ in der Art eines Tischtuches¹⁸⁷ ist auch transluzent. Ein entsprechender Lichteffekt kommt am Abend zum Tragen. Beim frontalen Blick auf die Schmalseite des

¹⁸⁶ Adam, Hubertus, *Alles unter einem Dach. Bernard Tschumis Manufaktur für den Genfer Uhrenhersteller Vacheron Constantin*. In: Neue Zürcher Zeitung, 5. Sep. 2005, Nr. 206, Int. Ausgabe, S. 23

¹⁸⁷ Leuschel, Klaus, *Stählerner Überwurf*. In: archithese 1.2005, S. 6

Flachbaus verändert sich das Bild des Bauwerks neuerlich, indem man direkt auf die Falten der silbernen Metallhülle – eine flach und breit, die andere höher und scheinbar schmaler – blickt. Hier wirkt der Bau ziemlich hermetisch und variiert einen bereits formulierten Topos unseres Diskurses.

Schlussbemerkung

Der Stellenwert des *Schwarzen Quadrats* von Malewitsch ist für den Topos der Flächenkonzeption nicht hoch genug einzuschätzen. In seiner komplexen Einfachheit lenkte es den Blick erstmals und ausschließlich auf die reine abstrakte Fläche als Gestaltungsmittel. Im Medium der Architektur wäre diese exemplarische Isolierung nie möglich gewesen. Auch der Topos Raum wurde von Malewitsch mit diesem bildnerischen Werk völlig neu interpretiert.

Obwohl das Flächenelement zweidimensional ist, birgt es eigentlich immer auch den dreidimensionalen Raum in sich, sei es zunächst einfach in seinem Bezug zu einem Hintergrund. Des Weiteren entwickelt sich Raum in der Relation von Flächenelementen. Beginnt ein Flächenelement sich auch nur ein wenig zu verformen, wird auf andere, neue Weise Raum definiert.

In der Architektur verbindet sich der Topos der Flächenkonzeption mit der Formulierung von Raum, aber auch mit anderen zentralen architektonischen Topoi. Zu nennen wäre hier die Repräsentation des Bauwerks, die Entwicklung von Signifikanz des Äußeren oder auch schlichtweg die Entwicklung einer neuen Fassadengestaltung. Der Topos der Flächenkonzeption führt daher auch zur Ornamentik, zum Beispiel zu einem räumlichen Ornament, das auf Flächenelementen aufbaut. Es zeigte sich immer wieder auch die Bedeutung jener These zum Internationalen Stil, die von den leichten Flächen spricht, die ein Volumen umhüllen.

Das Element „Fläche“ als zentrales Mittel der architektonischen Konzeption verbindet sich mit vielfältigen, sogar konträren Umsetzungen in Geschichte und Gegenwart. Die thematische Heterogenität bestätigt sich insbesondere auch bei der Analyse der case studies. In der jüngsten Zeit entstanden weitere aktuelle Architekturbeispiele mit Relevanz für das Thema. Die thematische Grundlegung, wie sie mit dieser Arbeit angenommen wurde, behält dennoch ihre Gültigkeit.

Das Projekt stellt Themen, die bisher nur punktuell im Diskurs auftauchten – zum Beispiel das Thema der topologisch sich verformenden Fläche („topological surface“) – in einen übergeordneten Zusammenhang. Dadurch wird nicht nur ein neuer, geschärfter Blick auf die Gegenwart, sondern ein ebensolcher auf die Vergangenheit geworfen. Damit verschiebt sich aber auch der Blickwinkel.

Die *Krefelder Villen* von Mies van der Rohe, die in seinem Oeuvre immer etwas im Hintergrund standen, gingen als eher konservative Bauten in die Geschichte ein, die die Radikalität des früher entworfenen *Landhauses in Backstein* nicht mehr erreichten. Dabei wurde jedoch ihre diffizile Dekomposition des kompakten Kubus übersehen, die sich eng mit dem Topos der Flächen verbindet. An ihren Rändern – bei den Terrassen – formuliert sich dieser Topos pointiert, denn hier laufen die Häuser in „Kartenhäusern“ aus, deren unübersehbare Zeichen die horizontalen weißen Flächenelemente sind. Der kompakte, geschlossene Baukörper beziehungsweise Raum wird an diesen Stellen gelockert und geöffnet.

Die aktuellen case studies schließen in unterschiedlicher Weise an die historischen Voraussetzungen an, sie führen unterschiedliche Topoi weiter. Das Streben nach Leichtigkeit wird oftmals aufgegeben, anstelle dessen kommen Masse und Gewicht wieder ins Spiel. Die hybriden Flächenelemente entfernen sich am weitesten von den historischen Voraussetzungen.

Insgesamt kann man davon sprechen, dass eine künstlerisch-utopische Entwicklung, die am Beginn des 20. Jahrhundert mit aller Vehemenz einsetzte, heute im Medium Architektur eine breite Umsetzung erfährt. Diese Entwicklung ist heute viel realitätsnaher, denn es geht um konkrete, gebaute Architektur. Am Ende besteht aber auch die Gefahr, dass der Topos der Flächenkonzeption, der sich mit jenem des Raumes verbindet, banal wird. So ist es auch in dieser Hinsicht wichtig, die herausragenden Werke der Avantgarde in ihrer besonderen Komplexität nicht aus dem Blickfeld zu verlieren.

BIBLIOGRAFIE

- Achleitner, Friedrich, *Die Konditionierung der Wahrnehmung / oder / Das Kunsthaus Bregenz als eine Architektur der Kunst*. In: Kunsthaus Bregenz, archiv kunst architektur, Edelbert Köb (Hg.), Peter Zumthor. **Kunsthaus Bregenz**. Reihe Werkdokumente. Stuttgart 1997
- Adam, Hubertus, *Vom Verschwinden der Fassaden. Christian Kerez: Projekt Mehrfamilienhaus, Zürich*. In: archithese 1.01
- Adam, Hubertus, *Alles unter einem Dach. Bernard Tschumis Manufaktur für den Genfer Uhrenhersteller Vacheron Constantin*. In: Neue Zürcher Zeitung, 5. Sep. 2005, Nr. 206, Int. Ausgabe
- Allen, Stan, *Artificial Ecology: An Editorial Postscript*. In: Assemblage 34/1997
- Allen, Stan, *Practice: architecture, technique and representation*. Amsterdam 2000
- Anderson, Stanford, *Architectural Design as a System of Research Programs* (1984). In: Hays, K. Michael (Hg.), **Architecture Theory since 1968**. Cambridge/Massachusetts, London 1998
- Bachmann, Wolfgang, *Kunsthaus Bregenz*. In: Baumeister 9/1997
- Baltzer, Nanni (Hg.), *Metamorph. 9. International Architecture Exhibition. Trajectories*. Director: Kurt W. Forster. New York 2004
- Barr, Alfred H., Jr., *Cubism and Abstract Art*. New York 1974 (Originalausgabe 1936)
- Basner, Jelena, *Malewitschs Malerei: Mythen und Fakten*. In: Weiss, Evelyn (Hg.), *Kasimir Malewitsch. Werk und Wirkung*. Köln 1995
- Baudrillard, Jean, Nouvel, Jean, *Einzigartige Objekte. Architektur und Philosophie*. Wien 2004
- Baudson, Michel, *Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst*. Weinheim 1985
- Benevolo, Leonardo, *Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Band 2. 3. Auflage, München 1984 (Originalausgabe 1960)
- Berkel, Ben van, Bos, Caroline (UN Studio), *Move*. Bd. 1: *Imagination liquid politic*. Amsterdam 1999
- Berkel, Ben van, Bos, Caroline (UN Studio), *Move*. Bd. 2: *Techniques network spin*. Amsterdam 1999
- Berkel, Ben van, Bos, Caroline (UN Studio), *Move*. Bd. 3: *Effects radiant synthetic*. Amsterdam 1999
- Berkel, Ben van, Bos, Caroline, *UN Studio UN Fold*. Rotterdam 2002
- Berkel, Ben van, Bos, Caroline, *The new, new concept of the architect – revised, recharged, now more hopeful than ever*. In: Architecture and Urbanism 405/2004

- Birnie Danzker, Jo-Anne (Hg.), *Theo van Doesburg: Maler – Architekt*. München, London, New York 2000
- Blazwick, Iwona, *Preface*. In: Nouvel, Jean, Cattani, Emmanuel et Associés, *Nouvel*. Zürich, München, London, Bordeaux 1992
- Boesiger, W., Stonorov, O. (Hg.), *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre Complète 1910-1929*. 14. Auflage, Zürich 1995 (Originalausgabe 1964)
- Bogner, Dieter (Moderation), *Rethinking Kiesler. Frederick J. Kiesler: Endless Space. Symposium*. In: Bogner, Dieter, Noever, Peter (Hg.), *Frederick J. Kiesler. Endless Space*. Mit Essays von Dieter Bogner, Greg Lynn, Lisa Phillips und Lebbeus Woods. Wien, Ostfildern-Ruit 2001
- Bogner, Dieter, Noever, Peter (Hg.), *Frederick J. Kiesler. Endless Space*. Mit Essays von Dieter Bogner, Greg Lynn, Lisa Phillips und Lebbeus Woods. Wien, Ostfildern-Ruit 2001
- Brown, Theodore M., *The work of G. Rietveld architect*. Utrecht 1958
- Brunner, Stephan / Widrig, Michael, *Ein räumliches Scheibensystem. Christian Kerez: Mehrfamilienhaus, Zürich, 1999-2003*. In: Rüegg, Arthur, Gadola, Reto, Spillmann, Daniel, Widrig, Michael, *Die Unschuld des Betons. Wege zu einer materialspezifischen Architektur*. Hg. v. d. Professur für Architektur und Konstruktion ETH Zürich, Arthur Rüegg. Zürich 2004
- Buchanan, Peter, *Netherlands Now*. In: *Architecture and Urbanism* 336/1998
- Bundesamt für Kultur, Bern (Hg.), *Helmut Federle. XLVII Biennale Venedig*. Baden 1997
- Conrads, Ulrich (Hg.), *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. Zusammengestellt und kommentiert von Ulrich Conrads. Bauwelt Fundamente 1. Berlin, Frankfurt/Main, Wien 1964
- Dalrymple Henderson, Linda, *Theo van Doesburg, „die vierte Dimension“ und die Relativitätstheorie der zwanziger Jahre*. In: Baudson, Michel, *Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst*. Weinheim 1985
- Deleuze, Gilles, *Die Falte. Leibniz und der Barock*. Frankfurt am Main 1995 (Originalausgabe 1988)
- Diller + Scofidio (Hg.), *The Eyebeam Museum of New Media*. The Charles and Ray Eames Lecture. Ann Arbor, Mich., 2004
- Doesburg, Theo van, *Auf dem Weg zu einer plastischen Architektur (1924)*. In: Conrads, Ulrich (Hg.), *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. Zusammengestellt und kommentiert von Ulrich Conrads. Bauwelt Fundamente 1. Berlin, Frankfurt/Main, Wien 1964
- Doesburg, Theo van, *Malerei und Plastik*. In: Jaffé, Hans L. J., *Mondrian und De Stijl*. Hg. v. Werner Haftmann. Köln 1967. Originalfassung: De Stijl 75/76/1926

- Doesburg, Theo van, *Farben im Raum und Zeit*. In: Petersen, Ad (Hg.), *De Stijl*. Complete reprint 1968. Band 2: 1921-1932. Amsterdam 1968
- Doesburg, Theo van, *Painting and Its Environment*. In: Straaten, Evert van, *Theo van Doesburg. Painter and Architect*. The Hague 1988
- Drutt, Matthew, *Kasimir Malewitsch: Suprematismus*. In: Drutt, Matthew (Hg.), *Kasimir Malewitsch. Suprematismus*. Ostfildern-Ruit 2003
- Drutt, Matthew (Hg.), *Kasimir Malewitsch. Suprematismus*. Ostfildern-Ruit 2003
- Edition Architekturgalerie Luzern (Hg.), *Jean Nouvel, Concert Hall, Konzertsaal, Salle de Concert Luzern*. Basel, Boston, Berlin 1998
- Eisenman, Peter, *Aspects of Modernism: Maison Dom-ino and the Self-Referential Sign*. In: *Oppositions* 15/16, Winter/Frühjahr 1980, S. 119-128. Zitiert nach: Hays, K. Michael, *Oppositions Reader. Selected Readings from A Journal for Ideas and Criticism in Architecture 1973-1984*. New York 1998
- Eisenman, Peter, *Aura und Exzeß. Zur Überwindung der Metaphysik der Architektur*. Hg. v. Ullrich Schwarz. Wien 1995
- Fanelli, Giovanni, *Stijl-Architektur. Der niederländische Beitrag zur frühen Moderne*. Stuttgart 1985
- Frampton, Kenneth, *Neoplasticism and Architecture: Formation and Transformation*. In: Friedman, Mildred (Hg.), *De Stijl: 1917-1931. Visions of Utopia*. Oxford 1982
- Frampton, Kenneth, *Tradition und Moderne im Werk von Mies van der Rohe. 1920-1968*. In: Klotz, Heinrich, *Mies van der Rohe. Vorbild und Vermächtnis*. Stuttgart 1987
- Frampton, Kenneth, *Grundlagen der Architektur. Studien zur Kultur des Tektonischen*. Hg. v. John M. Cava. München, Stuttgart 1993
- Franck, Georg, *Nichts ist nicht nur nichts*. In: Bundesamt für Kultur, Bern (Hg.), *Helmut Federle. XLVII Biennale Venedig*. Baden 1997
- Friedman, Mildred, *Mondrian's Paris Atelier 1926-1931*. In: Friedman, Mildred (Hg.), *De Stijl: 1917-1931. Visions of Utopia*. Oxford 1982
- Friedman, Mildred (Hg.), *De Stijl: 1917-1931. Visions of Utopia*. Oxford 1982
- Giedion, Sigfried, *Architektur und Gemeinschaft. Tagebuch einer Entwicklung*. Rowohlt's Deutsche Enzyklopädie. Hamburg 1956, 2. Auflage 1957
- Giedion, Sigfried, *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*. Zürich, München 1976, 2. Auflage 1978 (Originalausgabe 1941)
- Giedion, Sigfried, *Bauen in Frankreich. Bauen in Eisen. Bauen in Eisenbeton*. Berlin 2000 (Originalausgabe 1928)

- Hauser, Sigrid, *Idee, Skizze, ... Foto. Zu Werk und Arbeitsweise Lois Welzenbachers*. Wien 1990
- Hays, K. Michael (Hg.), *Architecture Theory since 1968*. Cambridge/Massachusetts, London 1998
- Hays, K. Michael, *Oppositions Reader. Selected Readings from A Journal for Ideas and Criticism in Architecture 1973-1984*. New York 1998
- Hitchcock, Henry-Russell, *The International Style Twenty Years After (1951)*. In: Hitchcock, Henry-Russell, Johnson, Philip, *The International Style*. New York, London 1995. Ursprünglich 1932 unter dem Titel "The International Style: Architecture Since 1922" publiziert.
- Hitchcock, Henry-Russell, Johnson, Philip, *The International Style*. New York, London 1995. Ursprünglich 1932 unter dem Titel "The International Style: Architecture Since 1922" publiziert.
- Hollenstein, Roman, *Ein leuchtender Glasturm am See. Eröffnung von Peter Zumthors neuem Kunsthaus in Bregenz*. In: Neue Zürcher Zeitung, 26./27. Juli 1997, Nr. 171, Int. Ausgabe
- Hoogewoning, Anne, Toorn, Roemer van, Vollaard, Piet, Wortmann, Arthur (Hg.), *Architecture in the Netherlands. 2003>04 Yearbook*. Rotterdam 2004
- Jabornegg & Pálffy, *Glückliche Hochzeiten*. In: Architektur Aktuell 249/2000
- Jaffé, Hans L. J., *Mondrian und De Stijl*. Hg. v. Werner Haftmann. Köln 1967
- Jaffé, Hans L.C., *Introduction*. In: Friedman, Mildred (Hg.), *De Stijl: 1917-1931. Visions of Utopia*. Oxford 1982
- Janser, Andres, *Moduliertes Licht. Peter Zumthor: Kunsthaus Bregenz, 1994-97*. In: archithese 4.97
- Jehle-Schulte Strathaus, Ulrike, Reichlin, Bruno (Hg.), *Das architektonische Urteil. Annäherungen und Interpretationen von Architektur und Kunst*. Basel, Boston, Berlin 1989
- Kapfinger, Otto, *Bauen in Tirol seit 1980. Ein Führer zu 260 sehenswerten Bauten*. Salzburg 2002
- Kapfinger, Otto, *Struktur und Gestalt. Rheintal versus Inntal – Neue Architektur im alpinen Raum*. In: Waechter-Böhm, Liesbeth (Hg.), *austria west. tirol vorarlberg. neue architektur*. Basel, Boston, Berlin 2003
- Klotz, Heinrich, *Mies van der Rohe. Vorbild und Vermächtnis*. Stuttgart 1987
- Koolhaas, Rem, ARCH+, *Die Entfaltung der Architektur. Rem Koolhaas in Gesprächen mit Nikolaus Kunerth, Philipp Oswald und Alejandro Zaera Polo*. In: ARCH+ 117/1993 („Rem Koolhaas. Die Entfaltung der Architektur. Unfolding Architecture“)

- Koolhaas, Rem, *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*. Rotterdam 1994
- Krauss, Rosalind, *Sinn und Sinnlichkeit. Reflexionen über die nachsechziger Skulptur*. In: Stemmrich, Gregor (Hg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Fundus-Bücher 134. Dresden, Basel 1995
- Kubo, Michael, Ferré, Albert, FOA (Hg.), *Phylogenesis. foa's ark. foreign office architects*. Barcelona 2003
- Kunsthau Bregenz, archiv kunst architektur, Edelbert Köb (Hg.), *Peter Zumthor. Kunsthau Bregenz*. Reihe Werkdokumente. Stuttgart 1997
- Leuschel, Klaus, *Stählerner Überwurf*. In: archithese 1.2005
- Lissitzky, El, *Proun (1920)*. In: Petersen, Ad (Hg.), *De Stijl*. Complete reprint 1968. Band 2: 1921-1932. Amsterdam 1968
- Lissitzky, El, *K. und Pangeometrie (1925)*. In: Lissitzky-Küppers, Sophie (Hg.), *El Lissitzky. Maler Architekt Typograf Fotograf. Erinnerungen Briefe Schriften*. Dresden 1967
- Lissitzky, El, *Der Lebensfilm von El bis 1926*. In: Lissitzky-Küppers, Sophie (Hg.), *El Lissitzky. Maler Architekt Typograf Fotograf. Erinnerungen Briefe Schriften*. Dresden 1967
- Lissitzky-Küppers, Sophie (Hg.), *El Lissitzky. Maler Architekt Typograf Fotograf. Erinnerungen Briefe Schriften*. Dresden 1967
- Lynn, Greg, *Wahrscheinlichkeitsgeometrien*. In: ARCH+ 117/1993 („Rem Koolhaas. Die Entfaltung der Architektur. Unfolding Architecture“)
- Maas, Winy, Rijs, Jacob van, Koek, Richard (Hg.), *FARMAX. Excursions on Density*. Rotterdam 1998
- Maas, Winy, *Metacity Datatown*. Rotterdam, New York 1999
- Malewitsch, Kasimir, *Suprematistisches Manifest Unowis (1924)*. In: Malewitsch, Kasimir, *Suprematismus – Die gegenstandslose Welt*. Hg. v. Werner Haftmann, übertragen v. Hans von Riesen. Köln 1962
- Malewitsch, Kasimir, *Suprematismus – Die gegenstandslose Welt*. Hg. v. Werner Haftmann, übertragen v. Hans von Riesen. Köln 1962
- Malewitsch, Kasimir, *Die gegenstandslose Welt*. Neue Bauhausbücher. Hg. v. Hans M. Wingler. Faksimile-Nachdruck der Ausgabe von 1927. Mainz, Berlin 1980
- Melet, Ed, *Educatorium*. In: ARCH+ 132/1996 („Rem Koolhaas. Die wichtigsten Texte aus S,M,L,XL und die neuesten Projekte 1993-1996“)
- Mertins, Detlef, *The Presence of Mies*. New York 1994

- Mertins, Detlef, *Architektur des Werdens: Mies van der Rohe und die Avantgarde*. In: Riley, Terence, Bergdoll, Barry (Hg.), *Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe. Die Berliner Jahre 1907-1938*. München, London, New York 2001
- Mies van der Rohe, Ludwig, *Baukunst und Zeitwille* (1924). In: Neumeyer, Fritz, *Mies van der Rohe – Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst*. Berlin 1986
- Mies van der Rohe, Ludwig, *Die Voraussetzungen baukünstlerischen Schaffens* (1928). In: Neumeyer, Fritz, *Mies van der Rohe – Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst*. Berlin 1986
- Mies van der Rohe, Ludwig, *Vortrag* (o. J.). In: Neumeyer, Fritz, *Mies van der Rohe – Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst*. Berlin 1986
- Mondrian, Piet, *Die neue Gestaltung in der Musik und die futuristischen italienischen Bruttisten*. In: Mondrian, Piet, *Neue Gestaltung. Neoplastizismus. Nieuwe Beelding*. Neue Bauhausbücher. Hg. v. Hans M. Wingler. Faksimile-Nachdruck der Ausgabe von 1925. Mainz, Berlin 1974
- Mondrian, Piet, *Neue Gestaltung. Neoplastizismus. Nieuwe Beelding*. Neue Bauhausbücher. Hg. v. Hans M. Wingler. Faksimile-Nachdruck der Ausgabe von 1925. Mainz, Berlin 1974
- Moreno, Cristina Díaz, Grinda, Efién García, *A Conversation with Jean Nouvel*. In: *El Croquis* 112/113/2002
- MVRDV, *Architects' Report*. In: *Assemblage* 34/1997
- Neumeyer, Fritz, *Mies van der Rohe – Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst*. Berlin 1986
- Neumeyer, Fritz, *A World in Itself: Architecture and Technology*. In: Mertins, Detlef, *The Presence of Mies*. New York 1994
- Norberg-Schulz, Christian, *Ein Gespräch mit Mies van der Rohe* (1958). Zitiert nach: Tegethoff, Wolf, *Mies van der Rohe. Die Villen und Landhausprojekte*. Essen 1981
- Nouvel, Jean, *Die exakte Darstellung eines Willens*. In: Edition Architekturgalerie Luzern (Hg.), *Jean Nouvel, Concert Hall, Konzertsaal, Salle de Concert Luzern*. Basel, Boston, Berlin 1998
- Nouvel, Jean, *One Has to be a Charlatan ...* (1984). In: *Quaderns monografies* 1990
- Nouvel, Jean, *Tactics and Strategies*. Interview with Jean Nouvel in Paris, December 1, 1989, in the presence of Olivier Boissière, Mónica Regàs and Dominique Alba. In: *Quaderns monografies* 1990
- Nouvel, Jean, Cattani, Emmanuel et Associés, *Nouvel*. Zürich, München, London, Bordeaux 1992

- Oechslin, Werner, *Kulturgeschichte der Modernen Architektur*. In: Oechslin, Werner, *Moderne entwerfen. Architektur und Kulturgeschichte*. Köln 1999
- Oechslin, Werner, *Die Erfindung der Form*. In: Oechslin, Werner, *Moderne entwerfen. Architektur und Kulturgeschichte*. Köln 1999
- Oechslin, Werner, *Moderne entwerfen. Architektur und Kulturgeschichte*. Köln 1999
- Office for Metropolitan Architecture, Koolhaas, Rem, Mau, Bruce, S,M,L,XL. Hg. v. Jennifer Sigler. Rotterdam, New York 1995
- Padovan, Richard, *Towards Universality. Le Corbusier, Mies and De Stijl*. London, New York 2002
- Petersen, Ad (Hg.), *De Stijl*. Complete reprint 1968. Band 2: 1921-1932. Amsterdam 1968
- Petrowa, Jewgenija, *Der Suprematismus und die Religion Malewitschs*. In: Drutt, Matthew (Hg.), *Kasimir Malewitsch. Suprematismus*. Ostfildern-Ruit 2003
- Polano, Sergio, *De Stijl/Architecture = Nieuwe Beelding*. In: Friedman, Mildred (Hg.), *De Stijl: 1917-1931. Visions of Utopia*. Oxford 1982
- Prix, Wolf D., *Let's Rock over Barock*. In: Prix, Wolf D., Kramer, Thomas (Hg.), *Rock over Barock. Young and Beautiful: 7+2*. Wien 2006
- Prix, Wolf D., Kramer, Thomas (Hg.), *Rock over Barock. Young and Beautiful: 7+2*. Wien 2006
- Quetglas, José, *Loss of Synthesis: Mies's Pavilion (1980)*. In: Hays, K. Michael (Hg.), *Architecture Theory since 1968*. Cambridge/Massachusetts, London 1998
- Rasmussen, Steen Eiler, Kopenhagen, *Le Corbusier. Die kommende Baukunst?* In: Wasmuth's Monatshefte für Baukunst, Band 2, 1926
- Riley, Terence, Bergdoll, Barry (Hg.), *Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe. Die Berliner Jahre 1907-1938*. München, London, New York 2001
- Rowe, Colin, *Chicago Frame (1956)*. In: Rowe, Colin, *Die Mathematik der idealen Villa und andere Essays*. Basel, Berlin, Boston 1998
- Rowe, Colin, *Neoklassizismus und moderne Architektur I (1973)*. In: Rowe, Colin, *Die Mathematik der idealen Villa und andere Essays*. Basel, Berlin, Boston 1998
- Rowe, Colin, *Neoklassizismus und moderne Architektur II (1973)*. In: Rowe, Colin, *Die Mathematik der idealen Villa und andere Essays*. Basel, Berlin, Boston 1998
- Rowe, Colin, *Die Mathematik der idealen Villa und andere Essays*. Basel, Berlin, Boston 1998
- Rüegg, Arthur (Hg.), *Polychromie architecturale. Le Corbusiers Farbenklaviaturen von 1931 und 1959*. Band 1. Basel, Boston, Berlin 1997

- Rüegg, Arthur, *Abstrakt – vertraut*. In: Rüegg, Arthur, Rehsteiner, Jürg, Wirth, Toni, *Fenster.Fassade. Annette Gigon / Mike Guyer*. Eine Publikation der ETHZ Professur Arthur Rüegg. Zürich 1998
- Rüegg, Arthur, Rehsteiner, Jürg, Wirth, Toni, *Fenster.Fassade. Annette Gigon / Mike Guyer*. Eine Publikation der ETHZ Professur Arthur Rüegg. Zürich 1998
- Rüegg, Arthur, Gadola, Reto, Spillmann, Daniel, Widrig, Michael, *Die Unschuld des Betons. Wege zu einer materialspezifischen Architektur*. Hg. v. d. Professur für Architektur und Konstruktion ETH Zürich, Arthur Rüegg. Zürich 2004
- Salazar, Jaime (Hg.), *MVRDV at VPRO*. Barcelona 1999
- Schwarz, Ullrich, *Another look – anOther gaze. Zur Architekturtheorie Peter Eisenmans*. In: Eisenman, Peter, *Aura und Exzeß. Zur Überwindung der Metaphysik der Architektur*. Hg. v. Ullrich Schwarz. Wien 1995
- Shadowa, Larissa A., *Suche und Experiment. Aus der Geschichte der russischen und sowjetischen Kunst zwischen 1910 und 1930*. Dresden 1978
- Stemmrich, Gregor (Hg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Fundus-Bücher 134. Dresden, Basel 1995
- Straaten, Evert van, *Theo van Doesburg. Painter and Architect*. The Hague 1988
- Straaten, Evert van, *Theo van Doesburg – Konstrukteur eines neuen Lebens*. In: Birnie Danzker, Jo-Anne (Hg.), *Theo van Doesburg: Maler – Architekt*. München, London, New York 2000
- Tegethoff, Wolf, *Mies van der Rohe. Die Villen und Landhausprojekte*. Essen 1981
- Turner, Paul, *Romanticism, Rationalism, and the Domino System*. In: Walden, Russell (Hg.), *The Open Hand. Essays on Le Corbusier*. Cambridge/Massachusetts, London 1977
- Ulama, Margit, *Organik – Freie Form – Topologie. Eine Kategorisierung mit Beispielen von der Moderne bis in die Gegenwart*. In: Ulama, Margit, *Architektur als Antinomie. Aktuelle Tendenzen und Positionen*. Wien, Bozen 2002
- Ulama, Margit, *Architektur als Antinomie. Aktuelle Tendenzen und Positionen*. Wien, Bozen 2002
- Vidler, Anthony, *Skin and Bones. Folded Forms from Leibniz to Lynn*. In: Vidler, Anthony, *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge/Mass., London 2000
- Vidler, Anthony, *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge/Mass., London 2000

- Vogt, Adolf Max, *Das Schweben-Syndrom in der Architektur der zwanziger Jahre*. In: Jehle-Schulte Strathaus, Ulrike, Reichlin, Bruno (Hg.), *Das architektonische Urteil. Annäherungen und Interpretationen von Architektur und Kunst*. Basel, Boston, Berlin 1989
- Vyzoviti, Sophia, *Folding Architecture. Spatial, Structural and Organizational Diagrams*. Amsterdam 2003
- Waechter-Böhm, Liesbeth (Hg.), *austria west. tirol vorarlberg. neue architektur*. Basel, Boston, Berlin 2003
- Walden, Russell (Hg.), *The Open Hand. Essays on Le Corbusier*. Cambridge/Massachusetts, London 1977
- Weiss, Evelyn (Hg.), *Kasimir Malewitsch. Werk und Wirkung*. Köln 1995
- Zaera, Alejandro, *Incorporating: Interview with Jean Nouvel*. In: *El Croquis* 65/66/1996
- Zumthor, Peter, *Kunsthhaus Bregenz*. In: *Kunsthhaus Bregenz, archiv kunst architektur*, Edelbert Köb (Hg.), *Peter Zumthor. Kunsthhaus Bregenz*. Reihe Werkdokumente. Stuttgart 1997

ZEITSCHRIFTEN:

- ARCH+ 117/1993 („Rem Koolhaas. Die Entfaltung der Architektur. Unfolding Architecture“)
- ARCH+ 131/1996 („InFormation. Faltung in der Architektur. Folding in Architecture“)
- ARCH+ 132/1996 („Rem Koolhaas. Die wichtigsten Texte aus S,M,L,XL und die neuesten Projekte 1993-1996“)
- Architectural Design* 102/1993 („Folding in Architecture“), revised edition 2004
- Architecture and Urbanism* 336/1998
- Architecture and Urbanism* 379/2002
- Architecture and Urbanism* 405/2004
- Architektur Aktuell* 249/2000
- archithese* 4.97
- archithese* 1.2001
- archithese* 1.2005
- Assemblage* 34/1997
- Baumeister* 9/1997
- De Stijl* 6/7/1924

De Stijl 75/76/1926
El Croquis 65/66/1996
El croquis 86/1997
El Croquis 112/113/2002
GA Document Extra 07/1996
Kenchiku Bunka 3, Vol. 53, No. 617/1998
Neue Zürcher Zeitung, 26./27. Juli 1997, Nr. 171, Int. Ausgabe
Neue Zürcher Zeitung, 5. Sep. 2005, Nr. 206, Int. Ausgabe
Oppositions 15/16, Winter/Frühjahr 1980
Quaderns monografies 1990
Wasmuth's Monatshefte für Baukunst, Band 2, 1926

WEBSITES:

<http://de.wikipedia.org>
www.archbiennale.at/biennale.html
www.f-o-a.net
www.innocad.at
www.kerez.ch
www.nextroom.at
www.peterlorenz.at
www.unstudio.com

CURRICULUM VITAE

(gekürzt)

Margit Ulama, Büro für Architektur_Theorie_Organisation**www.ulama.at**

- 2003-2006 Initiatorin, Organisatorin, Kuratorin und Moderatorin des alljährlich stattfindenden Architekturfestivals „Turn On“
- 2000-2001 Kuratorin und Moderatorin des interdisziplinären Symposiums "Edges of Minimalisms", 4.-6.5.2001
- 1999-2002 Kuratorin und Jurorin der biennalen Wettbewerbsreihe „future vision“
- 1998-2000 Gastprofessorin an der Universität für Gestaltung Linz
- 1995-99 Lehrauftrag am Institut für Werkerziehung, Akademie der bildenden Künste, Wien
- 1987-98 Lehrauftrag (funktionelle Assistenz) an der Lehrkanzel für Geschichte und Theorie der Architektur, Hochschule für angewandte Kunst, Wien
- 1985-96 Vorstandsmitglied der Österreichischen Gesellschaft für Architektur
- 1984 Josef-Frank-Stipendium (Anerkennung) der Österr. Ges. für Architektur
- 1983-93 Redaktionsmitglied der Zeitschrift UM BAU, herausgegeben von der Österreichischen Gesellschaft für Architektur
- 1978-87 Architekturstudium an der TU Wien (Dipl.-Ing.)
- 1970-78 2. Bundesrealgymnasium, Hamerlingstraße, Linz

Zahlreiche Forschungsprojekte und Studien

Zahlreiche Vorträge (ETH Zürich, TU Wien, TU Braunschweig, University of Illinois at Urbana-Champaign. School of Architecture. Study Abroad Program at Versailles, u.a.)

Freie Mitarbeiterin in der Tagespresse (Die Presse / Spectrum, Neue Zürcher Zeitung) und der Fachpresse (archithese, architektur aktuell, ARCH+)

Buchpublikationen zum Thema Architektur:

Architektur als Antinomie. Aktuelle Positionen und Tendenzen. Folio Verlag, Wien 2002

Reflexion in Architektur. Neuere Wiener Beispiele. Löcker Verlag, Wien 1995