

Ein Schein von Dauerhaftigkeit

Ivan Reimann



166 Ivan Reimann

Viel interessanter, als die Frage wie man Stein heute einsetzen und verarbeiten kann, erscheint mir die Frage, aus welchen Gründen man ihn überhaupt einsetzen sollte, wofür seine Verwendung steht und ob die oft heftigen Auseinandersetzungen, welche die steinerne Architektur begleiten, nicht das Zeichen eines tiefer liegenden, möglicherweise unlösbaren Widerspruchs sind, der mit dem Selbstverständnis und der Produktionsweise von modernen Bauwerken zu tun hat.

Wenn wir von der Vorläufigkeit von etwas sprechen, sagen wir, dass es noch „nicht in Stein gemeißelt“ ist. Etwas in Stein zu meißeln, heißt Dauer, vielleicht gar Ewigkeit anzustreben. Eine bewusste Entscheidung in Stein zu Bauen, zielt in die gleiche Richtung. Sie verweist zugleich auf eine der zentralen Eigenschaften von Architektur: Dauer und Architektur sind miteinander untrennbar verbunden. Dauer ist etwas, was Architektur auszeichnet und sie von anderen menschlichen Erzeugnissen unterscheidet, hier muss ich eine Einschränkung machen, bis vor kurzem unterschieden hat.

Diese Erkenntnis ist in unserer Zeit alles andere als unumstritten. Die Qualität von Bauwerken wird heute anhand von vielen Kriterien bewertet, die Dauer ist aber so gut wie nie dabei. Nicht einmal bei Benennung von Kriterien der Nachhaltigkeit taucht sie an einer der vorderen Stellen auf. Viel wichtiger scheint es, Gebäude nach dem Ende dessen, was man heute den „Lebenszyklus“ nennt, problemlos zu entsorgen, also dafür zu sorgen, dass sie möglichst spurlos wieder verschwinden.

In einer Veranstaltung zur Nachhaltigkeit, zu der ich kürzlich von einem großen Berliner Wohnungsbaunternehmen eingeladen wurde, ging es, so haben es meine Vorredner betont, um den Gleichklang von Ökonomie, Ökologie und Sozialem. Kultur als Begriff tauchte nicht auf und der Begriff von Schönheit erst recht nicht.

Dass architektonische Ideen und Formen nachhaltig sein können und dass es Bauwerke sind, die das Überleben dieser Formen und Ideen sichern, scheint die Grenzen der Vorstellungskraft von Nachhaltigkeitsexperten zu übersteigen. Auf meinen Einwand, dass ihre Kriterien möglicherweise etwas unvollständig seien, bekam ich die Antwort, Schönheit könne man nicht messen und daher auch nicht zertifizieren.

Aber das ist nur eine Bestätigung dessen, dass in der Vergangenheit unverzichtbare Eigenschaften und Werte in unserer Gesellschaft ihre Bedeutung verloren haben. Unsere Zeit ist von Veränderung und Effizienz besessen, sie liebt das Vorläufige und das Temporäre. So sind spektakuläre Ereignisse und reibungslose Abläufe die eigentlichen Kriterien, um Bauwerke zu bewerten. In einer solchen Welt können Dinge nicht überdauern. Sie können nicht altern, sondern nur veralten.

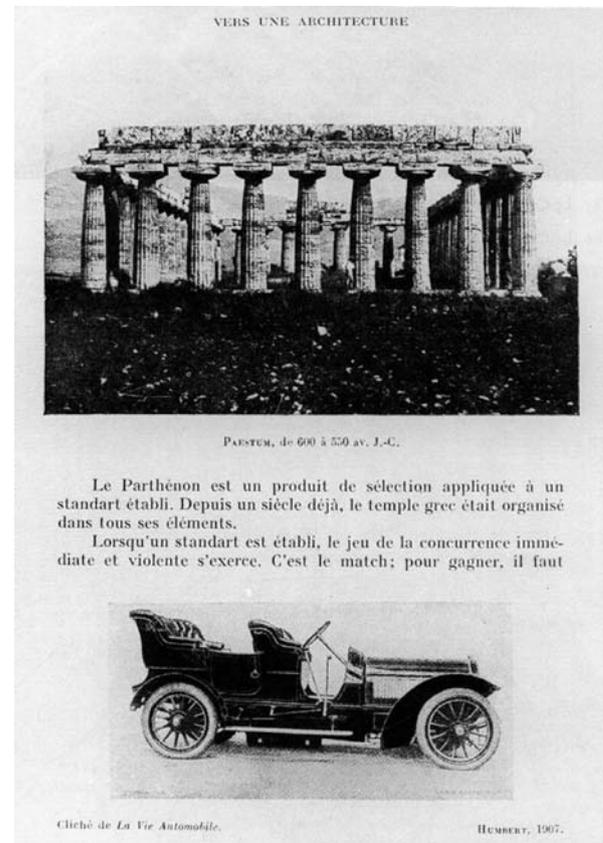
Der französische Philosoph Jacques Rancière stellt in seinem Buch „Aisthesis“ die Geschichte moderner Kunst als eine Abfolge von Szenen dar, in denen spezifische Ereignisse auf dem Gebiet der Kunst neue Interpretations- und Wahrnehmungsregime entstehen ließen. Die von ihm herausgearbeiteten Szenen stellen eine Abfolge von Brüchen dar, in denen sich als Folge von gesellschaftlichen Umbrüchen, die bis dahin selbstverständliche Kunstauffassung und Kunstwahrnehmung unwiderruflich verändert haben.

Auch die Geschichte der Architektur könnte man anhand von Szenen beschreiben, in denen das Alte unwiderruflich in die Brüche ging und sich zugleich, manchmal unbemerkt, ein neues Verständnis etabliert hat, dessen oft ungewollte Erben wir sind. Auch hier sind die Veränderungen durch politischen, sozialen und wirtschaftlichen Wandel hervorgerufen worden. Die Szenen beschreiben Aufbrüche in eine Zukunft, von der es kei-

ne Rückkehr in die Vergangenheit geben kann.

In einem Kapitel seines Manifests moderner Architektur „Vers une architecture“ (1922), hat Le Corbusier den Parthenon dem modernen Automobil gegenübergestellt, um anhand seines Vergleiches zu konstatieren, dass beide den gleichen Gesetzen der Notwendigkeit, Standardisierung und Vollkommenheit gehorchen.

Wie im sportlichen Wettkampf, so Le Corbusier, könnte die Vollkommenheit nur durch das Streben nach höchster Leistung erreicht werden. Sowohl der



167 Le Corbusier: Vers une architecture, 1922

Parthenon, als auch das Automobil seien Hervorbringungen gleicher Geisteshaltung, die unbeirrbar nach der Perfektion strebt, um, wie er schreibt: „über den rohen praktischen Gesichtspunkt hinausgehende Harmonie zu erreichen“ und dadurch „... nicht nur Perfektion und Harmonie, sondern auch Schönheit“ zu bewirken.

Die Diktion des Textes suggeriert, dass er geistige Verwandtschaften beschreibt, die unabhängig von dem Verfasser des Textes gegeben sind, Tatsachen, die jeder wahrnehmen muss, der über die entsprechende Sensibilität und „Augen die sehen können“ verfügt. In den Erzeugnissen der neuen Zeit würden wieder zeitlose Gesetze freigelegt, denen alle zu gehorchen haben, die nach Vollkommenheit streben.

In Wirklichkeit offenbart seine Analogie nicht die naheliegende Verwandtschaft der antiken Architektur mit neuzeitlichen Industrieerzeugnissen, sondern formuliert eine völlige Neuinterpretation dessen, was Architektur ist und was sie bedeutet. Die Gleichsetzung von Haus und Maschine postuliert einen kaum reparierbaren Bruch mit dem, was Bauen bis dahin war.

Der Bruch besteht nicht so sehr in einer neuen, technischen Formensprache und auch nicht darin, dass in einem solchen Architekturverständnis ästhetische Kriterien - sofern sie überhaupt in Betracht kommen - nur zweitrangig bleiben müssen, auch wenn Le Corbusier das Gegenteil behauptet. Eine Maschine hat zuerst zu funktionieren, sie braucht nichts zu versinnbildlichen und muss erst recht nicht schön sein.

Wie die Maschine, die ihm in diesem Manifest als Vorbild dient, wird das Haus zu einem technisch und funktional optimierten, kurzlebigen Industrieprodukt, das ähnlich wie andere Industrieprodukte vervielfältigt und – ob mit Anpassungen oder ohne - überall eingesetzt werden kann, sofern es für den gegebenen Zweck op-

portun erscheint.

Die Sprengkraft, die sich aus dem poetischen Gleichnis von Tempel und Maschine entwickelt hat, konnte zum Zeitpunkt seines Entstehens kaum jemand richtig einschätzen. Sie hat sich erst mit einiger Verspätung voll entfaltet. Je mehr das Gleichnis an poetischer Kraft eingeübt hat, desto mehr ist es zu einem mechanischen Denkmuster geworden. Was einst formuliert wurde, um „Augen, die nicht sehen“ zu öffnen, hat den Blick auf wesentliche Eigenschaften von Architektur verstellt.

Nur auf den ersten Blick erscheint es paradox, dass Le Corbusier selbst in seinem Spätwerk Bauten realisiert hat, die den Vergleich mit der Ausstrahlung archaischer, für die Ewigkeit konstruierter Bauwerke nicht scheuen und industrielle Fertigungsmethoden negieren. Der Bruch, von dem hier die Rede ist, hat sich in seinem Werk nie vollzogen. Auch in seinen radikalsten, traditionellen Formensprachen und Typologien verneinenden Projekten hat er - ungeachtet seiner Argumente - nie als Technokrat agiert, sondern ist immer Künstler geblieben.

Es hilft nicht, die Gleichsetzung von Haus und Maschine zu kritisieren. Sie hätte ihre ungeahnte Wirksamkeit nicht entfalten können - und hier sind wir bei den Rahmenbedingungen unseren eigenen Tuns angelangt, von denen ich heute sprechen möchte - wenn sie nicht den veränderten technischen, wirtschaftlichen und kulturellen Gegebenheiten entsprochen hätte. Le Corbusier hat nur eine Entwicklung zum Ausdruck gebracht, die sich unabwendbar durchzusetzen begann und die Architektur inzwischen restlos beherrscht.

Heute, fast einhundert Jahre später, wirkt Le Corbusiers Gegenüberstellung von dem Tempel und dem Automobil weniger wie ein poetisches Gleichnis, in dem sich das gemeinsame Wesen antiker und moderner Baukul-

tur offenbart, sondern vielmehr wie eine Bestätigung der Unvereinbarkeit von Beiden, eine nüchterne Aussage darüber, wie moderne Gebäude hergestellt werden, wie sie zu funktionieren haben und was man von ihnen erwartet.

Bauwerke sind heutzutage auf Effizienz getrimmte Industrieprodukte. Sie unterliegen dem unerbittlichen Zwang der Innovation und der Optimierung - technisch, funktional, wirtschaftlich. Sie werden durch industrielle Fertigungsprozesse gefertigt und für den Massenmarkt produziert, dessen Gesetzen sie sich unterzuordnen haben, wenn sie sich in ihm behaupten wollen.

Was bei all dem verloren geht, ist neben vielem anderen das, wovon ich am Anfang gesprochen habe: die Dauer. Verloren geht die physische Dauer, die durch Materialität und Konstruktionsmethoden gegeben ist, genauso wie die ideelle Dauer, die aus der Eingebundenheit der Bauwerke in der Tradition resultiert.

Wenn man Gebäude wie Autos entwirft und konstruiert, ist es zwangsläufig, dass sie physisch nicht überdauern und dass sie, wie alle Industrieprodukte, Geschmacks-launen und Moden unterliegen und mit ihnen veralten. Einige Autos können nach Jahrzehnten zu Oldtimern werden: Als solche haben sie aber mit den Alterungsprozessen der Architektur nichts zu tun. Sie werden zu Nostalgieobjekten, die weniger von überzeitlichen Bedingungen des menschlichen Lebens erzählen, als vielmehr vom kurzfristigen Geschmack einer untergegangenen Epoche zeugen.

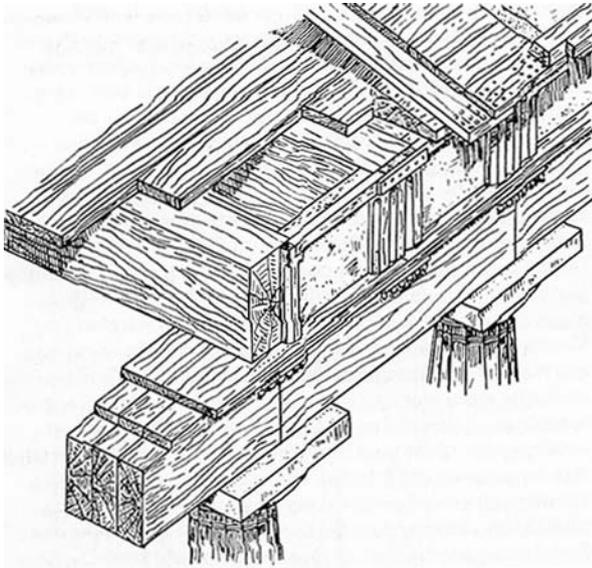
Dauerhaftigkeit ist nicht das Ziel moderner Fertigungsmethoden von Konsumgegenständen. Im Gegenteil: Konsumgüter sollen nicht überdauern. In ihnen ist der Augenblick, in dem sie nicht mehr funktionstüchtig, veraltet und überflüssig werden, bewusst angelegt. Das ist der grundlegende Unterschied zwischen der Archi-

tektur vergangener Epochen und der unseren. Wie die modernen Menschen, möchten moderne Gebäude nicht altern, sondern ewig jung bleiben.

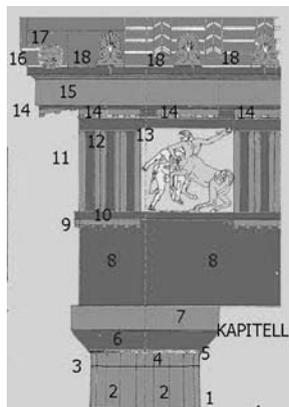
Nur Dinge, die überdauern, können altern. Ohne Dauer gäbe es keine Architektur, keine Stadt und keinen öffentlichen Raum. Es gäbe keine baulichen Zeugnisse der Vergangenheit und daher auch keine Architekturgeschichte: Es gäbe nur eine Abfolge kurzfristiger Ereignisse, die sich im nächsten Augenblick im Nichts auflösen würden, Ereignisse, von denen wir nur anhand von Dokumenten, Fotos und Erzählungen, nie aber anhand von Bauwerken, erfahren würden.

Dauerhaftigkeit ist die Garantie für die Kontinuität unserer Lebenswelt, auf die wir angewiesen sind, weil sie die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft miteinander verbindet. Ihre Komplexität, der Reichtum an Erfahrung, den sie beinhaltet, ihre kulturelle Vielschichtigkeit und emotionale Tiefe sind das Ergebnis ihrer Dauer: Sie ist die Summe unzähliger Beiträge vorausgegangener Generationen. Sie ist mit Geschichte aufgeladen, voller Zeugnisse, Erinnerungen und persönlicher Geschichten, die sich in Spuren manifestieren und Erinnerungen an sich binden. Nur dann, wenn sie sich nicht in kürzester Zeit im Verbrauch auflösen, können Dinge und Bauwerke den Fortbestand der „Umgebung von Dingen und Menschen“, wie Hannah Arendt es genannt hatte, also die Kontinuität der gemeinsamen Welt gewährleisten.

Die Fähigkeit der Welt der Dinge Kontinuität zu stiften, ist zerbrechlich. Sie hängt von dem Vermögen, den Zeitpunkt ihres Entstehens zu überdauern ab, und dies nicht nur in materieller, sondern auch in ideeller Hinsicht. Wenn wir nach der Haltbarkeit, nicht nur von Gebäuden, sondern auch von architektonischen und städtebaulichen Konzepten fragen, handelt es sich nicht um



168 Vitruv: Zehn Bücher über Architektur



- 1.Saule, Säulenschaft
- 2.Kanneluren
- 3.Kerbe
- 4.Hals
5. Anuli (Ringe)
- 6.Echinus (Polster)
- 7.Abakus (Brett)
- 8.Architrav (Epistytion)
- 9.Regula (Plattchen) mit Guttae (Tropfen)
- 10.Taenia (Stirnband)
- 11.Fries
- 12.Triglyphe (Dreisteg)
- 13.(Reliefierte) Metope
- 14.Mutulus (Hängeplatte) mit Guttae (Tropfen)
- 15.Geison (Kranzgesims)
- 16.Sima (Traufrinne)
- 17.Wasserspeier (L/ðwenk/ðpfe)
- 18.Stirnziegel

169 Aufbau Kapitell

eine rein architektonische oder städtebauliche Frage. Vielmehr wird uns ein ernsthafter Versuch, die Frage zu beantworten, die Grenzen unserer Disziplin und unserer heutigen Möglichkeiten aufzeigen.

Auch wenn wir es nicht wahrhaben wollen, wissen wir doch, dass die vorgehängten Steinkonstruktionen, mit denen wir arbeiten müssen, vielleicht besser altern, aber nicht viel länger halten werden, als die meisten anderen Verkleidungen.

Wir haben steinerne Fassaden mehrerer inzwischen denkmalgeschützter Häuser aus den fünfziger Jahren wegen gravierender Baumängel und Einsturzgefahr vollständig erneuern müssen. Die Frage, die sich stellte, war nicht, ob es technisch möglich ist, sie originalgetreu aufbauen zu können, sondern ob sich der Aufwand lohnt. Wäre es nicht besser, den Häusern ein neues Kleid, möglicherweise aus ganz anderem Stoff, zu verpassen? Nach fünfzig Jahren entstünde über den Resten des alten Tragwerks eine neue Architektur. Wie mit einem Zauberstab wäre es für uns heute möglich, ein halbes Jahrhundert von Geschichte verschwinden zu lassen. Die gleiche Frage wird sich in einigen Jahrzehnten den Architekten stellen, die unsere Häuser werden sanieren müssen – ungeachtet des immensen Aufwandes, den wir betreiben, um diesen Zeitpunkt so weit wie möglich hinauszuzögern.

So scheint mir heute Le Corbusiers Vergleich zwischen der modernen und der antiken Bauweise unter einem ganz anderen Aspekt interessant zu sein. Er beschreibt ein Paradoxon unserer Arbeit als Architekten der modernen Zeit.

Die Griechen haben die wenig dauerhafte hölzerne Konstruktion in eine steinerne Bauweise überführt, in der Dauerhaftigkeit des Steins das Vergängliche von Holzbauten überwunden. Die Tektonik und die Ele-

mente der Holzkonstruktion leben im Stein weiter. Dieser Übersetzungsakt hat die Sprache der europäischen Architektur Jahrtausende geprägt. Der Akt der Übersetzung stellte, zum Zeitpunkt seines Geschehens, sicherlich einen Bruch mit den bis dahin geltenden Gewohnheiten und Erwartungen dar.

Das Bauen mit Stein ist heute ein ähnlicher Akt der Übersetzung. Wenn wir mit Stein bauen, versuchen wir, auch wenn wir unsere Gebäude wie Maschinenbauingenieure konstruieren müssen, eine Erscheinung von Dauerhaftigkeit zu erreichen. Wir tun es, in dem wir die Dauerhaftigkeit steinerner Architekturen vergangener Epochen in die weniger dauerhafte Bauweise unserer Zeit übersetzen.

Die Dauerhaftigkeit, die wir suggerieren, ist nicht wirklich. Es ist nur ihr Schein. Sie macht sich Seh- und Wahrnehmungsgewohnheiten zunutze, die sich aus der Vergangenheit in unsere Zeit gerettet haben. Die Fassaden sind heute, ob wir es wollen oder nicht, und das besagt eigentlich Corbusiers Gleichnis, Karosserien. Es sind dünne Verpackungen aus beliebigen Materialien, die auf dünnen Metalankern befestigt, vor einer dicken Dämmschicht wörtlich in der Luft hängen.

Wenn wir uns trotzdem auf das Schauspiel einlassen, Dauerhaftigkeit zu suggerieren, dann ist es, weil wir eine Brücke über den Riss schlagen möchten, der die Architektur vergangener Zeiten von der unseren trennt, weil wir Kontinuität bestätigen möchten, anstatt den Bruch zu zelebrieren. Nicht in der Direktheit der Übersetzung von konstruktiven Abhängigkeiten, sondern eben in einem Schauspiel von Formen, die auf ganz andere, vergangene Konstruktionen hinweisen, könnte im Idealfall die Verwandtschaft zwischen der antiken und modernen Architektur liegen.

Das moderne Diktum der konstruktiven und funktio-

nen Ehrlichkeit wird eine solche Architektur nicht erfüllen können und wollen. Mit Bauten, die anstatt Dauerhaftigkeit vorzutauschen, Vergänglichkeit thematisieren, Technologie feiern oder völlig neue Formen erfinden, ist es allerdings nicht anders. Jegliche Architektur ist eine Inszenierung, die auf der Spannung zwischen Wahrheit und Dichtung, zwischen technischen Zwängen und kreativer Freiheit baut. Wir müssen uns damit abfinden, dass es heute unterschiedliche Inszenierungsmöglichkeiten gibt. Worauf es ankommt ist, dass die Inszenierung gelingt.

Ich möchte anhand von wenigen Projekten zeigen, welche Inszenierung der Dauerhaftigkeit wir in einigen Fällen gewählt haben und warum.

Auswärtiges Amt Berlin

Bei den Auseinandersetzungen um den Wiederaufbau der Berliner Innenstadt komme ich nicht umhin, an einen Entwurf aus Zeiten zu denken, in denen die Wiedervereinigung der Stadt als ein irrealer Traum erschien.

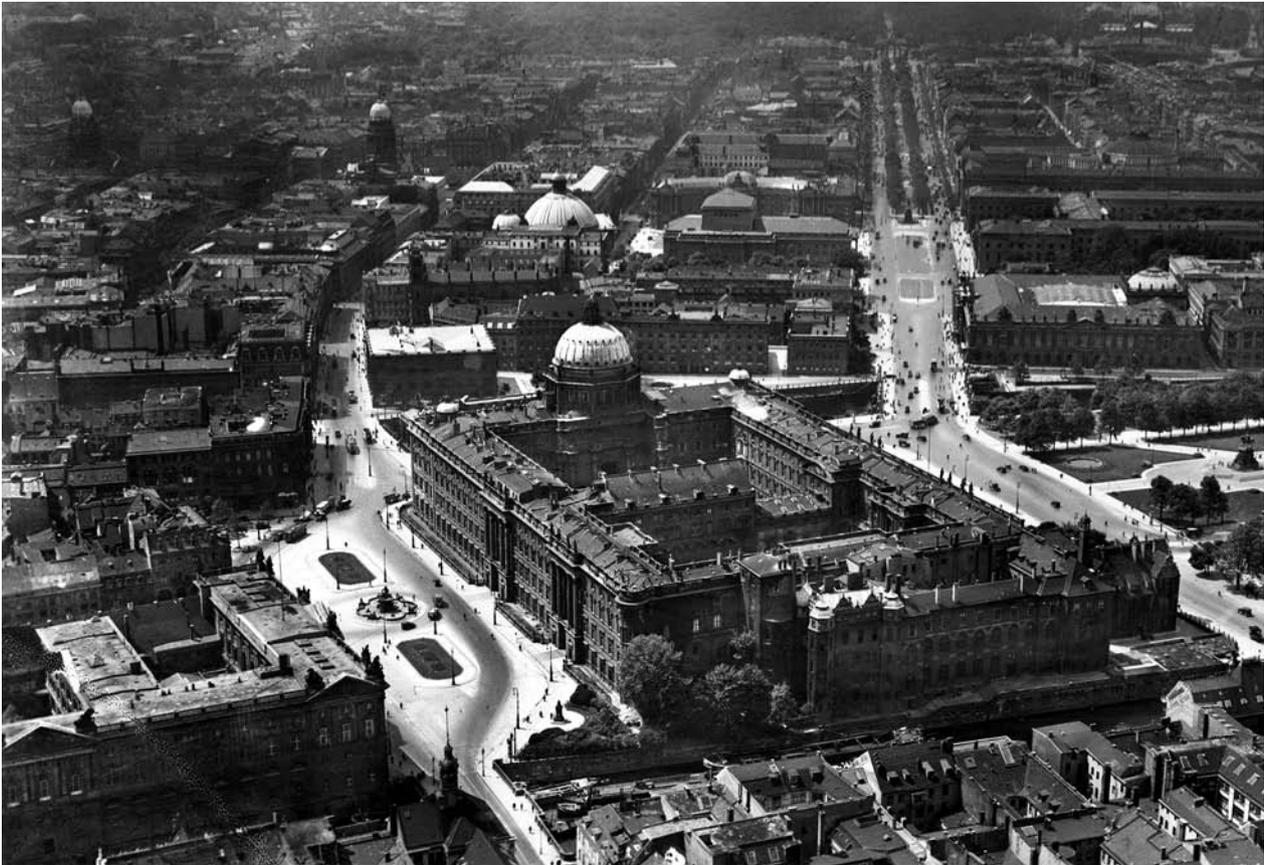
Vor fast dreißig Jahren hat der Amerikanische Architekt John Hejduk seinen, damals für die Internationale Bauausstellung konzipierten Wettbewerbsentwurf „Berlin Mask“ mit einer Beschreibung aus Italo Calvinos Buch „Die unsichtbaren Städte“ eingeführt. Italo Calvino beschreibt in seinem Text die imaginäre Stadt „Maurilia“, eine Stadt, deren Bewohner Reisende einladen, alte Ansichtskarten zu betrachten. Es sind jedoch nicht Ansichtskarten Maurilias Gegenwart, sondern Ansichtskarten, die zeigen, wie die Stadt einmal ausgesehen hat. Beim Betrachten können die Bewohner von Maurilia, so formuliert es der Schriftsteller, „anhand dessen, was sie geworden ist, mit Nostalgie an das denken, was sie gewesen ist“. Die Bewohner der Stadt sind offensichtlich so vergangenheitsfixiert, dass ihnen die Vergan-

genheit realer oder zumindest schöner erscheint als die Gegenwart.

Und Calvino setzt seine Erzählung so fort: „Hütet Euch Ihnen zu sagen, dass zuweilen verschiedene Städte auf demselben Boden und mit demselben Namen aufeinander folgen, entstehen und vergehen ohne gegenseitige Mitteilbarkeit.... Unnütz zu fragen, ob sie besser oder schlechter sind, als die alten, da es zwischen ihnen keinerlei Beziehung gibt, wie auch die alten Ansichts-

karten nicht Maurilia darstellen, wie sie war, sondern eine andere Stadt, die zufällig auch Maurilia hiess wie diese“.

Die Fixierung auf die Vergangenheit, so schien die Aussage John Hejduks Entwurf zu sein, verstellt nur die Erkenntnis, dass sie unwiederbringlich verschwunden ist und dass sie, wenn sie denn fortbestanden hätte, ganz anders geworden wäre, als es uns die Ansichtskarten suggerieren. Die auf den Postkarten festgehaltene Ver-



170 Stadtschloss von Osten, Luftaufnahme, Berlin 1930

gangenheit hat mit der gegenwärtigen Stadt nichts zu tun, weil es zwischen den beiden Städten, der gegenwärtigen und der vergangenen, keine Kontinuität und keine Übereinstimmung gibt. Die eine resultiert nicht aus der anderen, zumindest nicht direkt.

Die Erinnerung wird angeregt durch die Differenz zwischen Vergangenheit und Gegenwart und so zerstört widerspruchsfreie Wiederherstellung der Vergangenheit genau das, worauf sie sich beruft: die Erinnerung und den Fortbestand der Geschichte. Ich will damit keinesfalls sagen, dass wir auf das Vergangene bzw. das Erinnernte keine Rücksicht nehmen müssen. Ich will nicht einmal behaupten, dass jede Art von Rekonstruktion falsch ist. Beim Anknüpfen an die Vergangenheit kommt es vielmehr auf das richtige Maß an Übereinstimmung, um Kontinuität zu wahren und auf das richtige Maß an Differenz, um die Erinnerung beizubehalten, an. Beim Entwerfen kann die richtige Dosierung zur wichtigsten Entwurfsfrage werden. So war es auch beim Entwurf des Neubaus für das Auswärtige Amt in Berlin.

Als wir angefangen haben, uns mit der Wettbewerbsaufgabe für den Neubau des Außenministeriums auseinanderzusetzen, war die Brache vor der ehemaligen Reichsbank aufgeladen mit der Geschichte. Der verwüstete Stadtraum um die Reichsbank herum war im Jahre 1996 in der Tat vielmehr durch Erinnerungen als durch Bauwerke gefüllt. Paradoxerweise, war es genau die Leere der Umgebung, die es zu erzwingen schien, sie mit Bildern der Vergangenheit zu füllen, Bildern, von denen wir wussten, dass sie als Wirklichkeit nie wieder kommen würden. Die Situation war ein Beweis dafür, dass in bestimmten historischen Augenblicken Erinnerungen die physisch wahrnehmbare, vorhandene Realität überstrahlen können. Ich kann mich erinnern, wie

überrascht ich selbst war, als ich eines Tages feststellte, dass man den Rohbau des entstehenden Gebäudes von der Straße Unter den Linden sehen kann. In meiner Vorstellung konnte es nicht möglich sein, da mehrere Gebäude dazwischen stehen müssten.

Es ging uns im gewissen Maße, wie den Bewohnern Maurilias: Die Bilder verschwundener Städte überlagerten und verdrängten manchmal die Gegenwart. Heute stellt sich die Frage nicht mehr. Es ist kaum vorstellbar,



171 Werderscher Markt mit Bauakademie, Berlin 1959



172 Abbruch des ehemaligen Ministeriums für Auswärtige Angelegenheiten der DDR, Berlin 1995

dass es außer Schinkels Friedrichswerderschen Kirche keine Bauten in der unmittelbaren Umgebung gegeben hat. Damals war es völlig unvorhersehbar, ob die Stadt auf dem alten Grundriss wiederaufgebaut wird, oder ob ganz andere Stadträume und Architekturen entstehen würden.

Es ging aber nicht nur um Bilder, sondern vor allem um die Bedeutung. Die Bauten waren noch nicht mit neuer Bedeutung belegt. In solchen Augenblicken werden Bauten und Stadträume zum Sinnbild historischer Er-

eignisse, die sich in ihnen abgespielt haben. Gerade in Berlin wird man viele Bauten der jüngeren Geschichte nicht betrachten können, ohne sie, wie z.B. die Reichsbank, mit Verbrechen zu verbinden, die dort stattgefunden haben.

Die Reichsbank war eines der ersten monumentalen Bauwerke Nazi-Deutschlands, das nach dem Krieg zum Sitz der kommunistischen Partei geworden ist. Paradoxerweise residierte die kommunistische Partei in einem Gebäude, das von dem verbrecherischen Re-



173 Abbruch des ehemaligen Ministeriums für Auswärtige Angelegenheiten der DDR, Berlin 1995

gime errichtet wurde, das sie bekämpfte, dem sie zuerst unterlegen war und das sie später besiegte. Es ist ein weiteres Paradoxon der Geschichte, dass in dieser Reichsbank im Sitzungssaal des Politbüros 1989 die Abstimmung stattfand, in der die Wiedervereinigung Deutschlands beschlossen wurde, also genau das, was die Partei mit allen Mitteln zu verhindern suchte. Das Ende der DDR wurde an dem Ort besiegelt, von dem ihr Schicksaal Jahrzehnte lang bestimmt wurde. Warum sollte man darüber überhaupt sprechen und was

hat es mit Architektur und Städtebau zu tun?

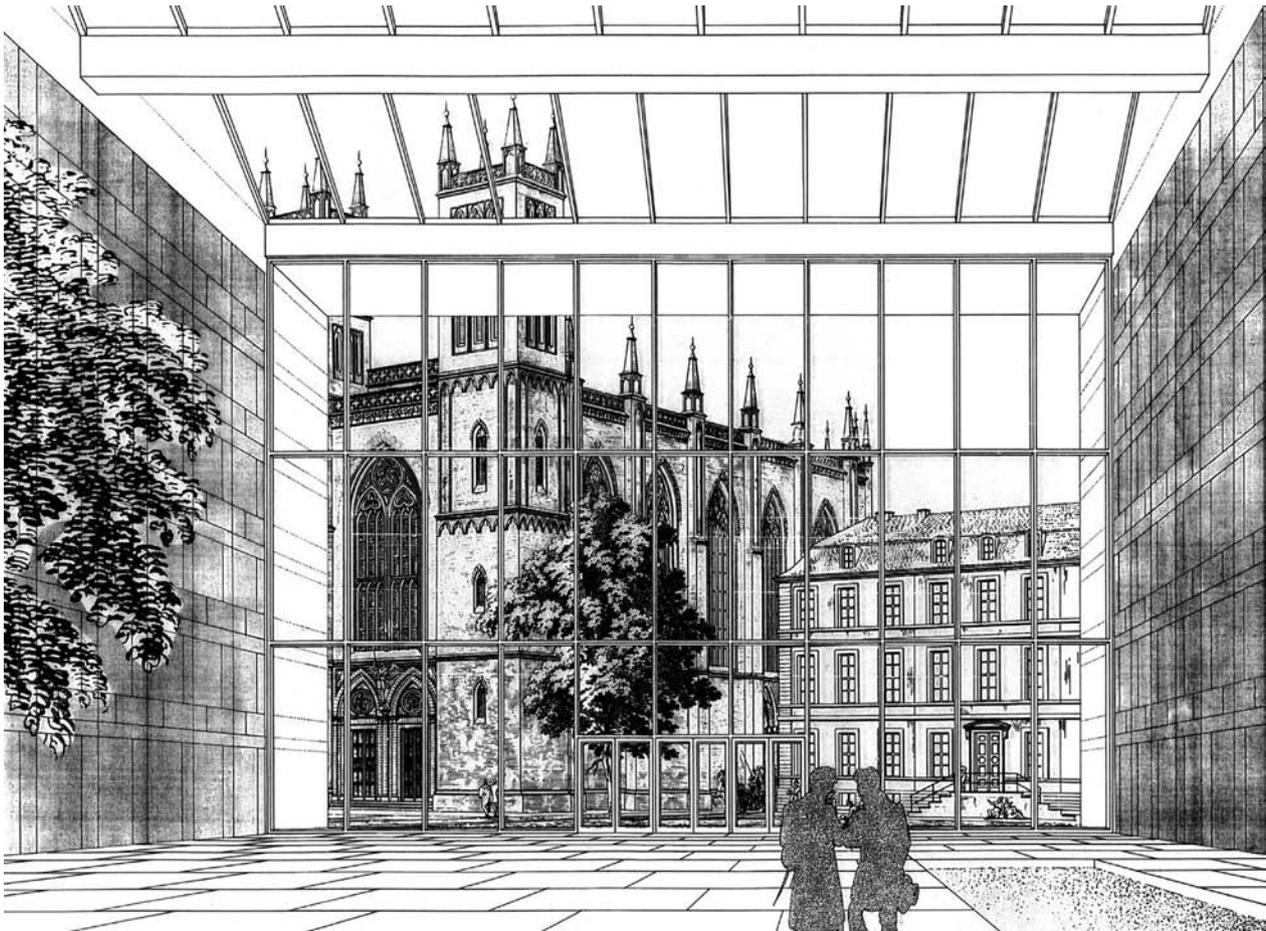
Die ganze Absurdität der historischen Widersprüche manifestierte sich nicht nur in der Geschichte des Hauses, sondern auch im Erscheinungsbild der umliegenden Stadträume. Ihre Zerstörung war nur zum Teil das Ergebnis des verlorenen Krieges. Die desolate Brache war genauso sehr die Folge der Nachkriegsereignisse. Nach dem Aufstand des Jahres 1953 wurde auf Anweisung der Partei die Fläche vor ihrem damaligen Sitz freigeräumt, um leichter mit unerwünschten Volks-



174 Musterfassade der Bauakademie von K. F. Schinkel, Berlin 2004

aufmärschen fertig zu werden. Die Bauakademie von K. F. Schinkel ist, zusammen mit den Resten der alten Häuser am Werderschen Markt abgerissen worden, um Platz für den Neubau des Außenministeriums der DDR zu machen, welches Anfang der neunziger Jahre abgerissen wurde, damit die zerstörte Bauakademie wieder aufgebaut werden kann. Da für den Wiederaufbau nicht genug Mittel vorhanden sind, existiert die Bauakade-

mie bis heute nur als ein Bild ihrer selbst: als eine auf ein Baugerüst aufgezugene, bemalte Plane. Jede Epoche der Nachkriegszeit versuchte sich dadurch zu etablieren, dass sie die Zeugnisse der vorausgegangenen beseitigt hat. Als ob es nicht genug wäre, spielt sich die gleiche Geschichte gerade einige Schritte fast identisch wieder ab. Es ist die Geschichte des Berliner Stadtschlusses: Es wurde als Symbol verhasster Vergan-



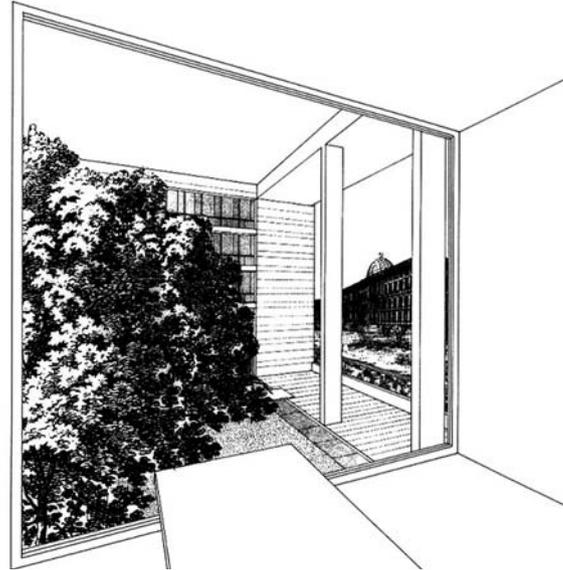
175 Auswärtiges Amt, Skizze des Lichthofs mit Blick auf die Friedrichswerdersche Kirche, Berlin

genheit in die Luft gesprengt, um den Platz für einen Aufmarschplatz und später den Neubau des Palastes der Republik zu machen, welcher vor einigen Jahren abgerissen wurde, damit das Stadtschloss, in veränderter Form, wieder errichtet werden kann.

Berlin wurde nicht nur zum Schlachtfeld des Krieges, sondern vor allem zum Schlachtfeld gegnerischer Ideologien und politischer Ordnungen, die mit allen Mitteln der Stadt ihren Stempel aufdrückten. Jede der Epochen postulierte für sich das Recht auf einen Neuanfang und setzte ihn mit allen Mitteln durch. Auf solchen Schlachtfeldern wird Architektur unweigerlich symbolisch interpretiert und vereinnahmt. Welchen Ausdruck kann man einem Neubau geben, der den Anfang einer neuen Epoche markiert, ohne unerwünschte oder gar falsche Konnotationen zu erzeugen? Wie viel Bezugnahme und wie viel Neuanfang sind hier, nicht nur architektonisch, sondern vor allem historisch gesehen, angemessen?

Das architektonische Konzept des Neubaus für das Auswärtige Amt in Berlin musste eine Gratwanderung zwischen unzähligen Widersprüchen meistern. Städtebaulich versucht der Bau zwischen der Großmaßstäblichkeit der gegebenen Bauaufgabe und der Kleinmaßstäblichkeit seiner Umgebung zu vermitteln und der städtebaulichen Konzeption einen öffentlichen Charakter zu verleihen. Der Baukörper schafft mit drei eingeschnittenen Höfen - dem Lichthof, dem Empfangshof und der Stadtloggia - nach außen orientierte städtische Räume, die zum Bestandteil des Gefüges städtischer Gärten und Plätze werden, durch die die historische Mitte Berlins geprägt war und die wieder in der Entstehung sind.

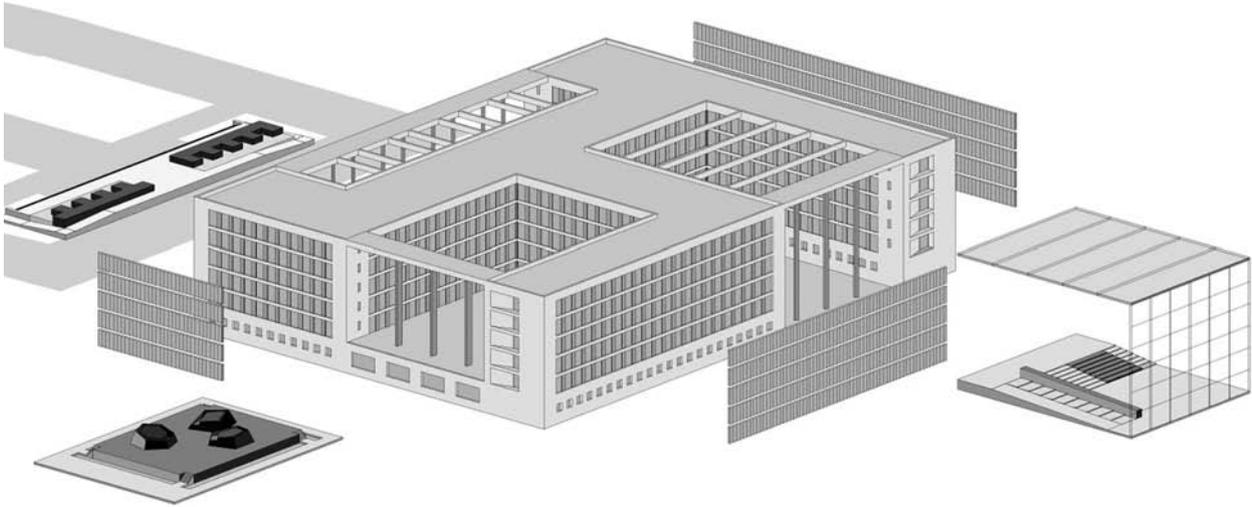
Der Baukörper ist in kleinere Teilvolumina aufgeteilt und behält trotzdem seine einheitliche Erscheinung. Die imperiale symmetrische Achse des Altbaus wird im



176 Auswärtiges Amt, Blick auf den Dom, Skizze, Berlin



177 Auswärtiges Amt, Bibliothek, Skizze, Berlin



178 Räumliches Konzept, Axonometrie, Auswärtiges Amt, Berlin



179 Ansicht vom Schlossplatz, Auswärtiges Amt, Berlin



180 Lichthof, Auswärtiges Amt, Berlin

Empfangshof aufgefangen und gebrochen. Sie bestimmt nicht mehr den Ausdruck des Gesamtkomplexes: Die beiden anderen Höfe orientieren sich in unterschiedliche Richtungen, nehmen vorhandene stadträumliche Beziehungen auf.

In den Höfen manifestiert sich die öffentliche Bedeutung einer Institution, die für die Öffentlichkeit weitgehend unzugänglich bleiben muss. Die Höfe orientieren sich zur Stadt hin und ermöglichen Einblicke in das Haus hinein. Sie sind Orte einer jeweils unterschiedlichen Öffentlichkeit: Der Lichthof am Werderschen Markt ist der Haupteingang von der Stadt her, ein überdachter städtischer Platz, ein Ort für Besucher, Touristen, Begegnung und Informationsaustausch. Die Stadtloggia an der Spreeinsel ist ein Ort für die Nutzer und Gäste des Hauses, ein Garten, von dem sich das Panorama Berliner Mitte, die Weite und die Geschichte der Stadt erschließen. Der Empfangshof gegenüber dem Altbau ist ein Ort der Repräsentation und des Ankommens. Er erweitert den Zwischenraum zu einem Platz, der die beiden Häuser verbindet und der die Gäste und Mitarbeiter empfängt. Die Bibliothek ist als ein vierter, innenliegender Hof konzipiert worden, dessen Fassaden aus Bücherregalen bestehen. Neun Säulen tragen das schwere, mit Erde gefüllte Becken, aus dem Bäume des Stadtloggia-Gartens wachsen.

Alle Höfe wurden als unterschiedlich thematisierte Gärten konzipiert. Der Lichthof wurde mit Pflanz- und Wasserbecken in unterschiedliche Bereiche unterteilt und als ein Wintergarten mit Magnolien, Zitronenbäumen, Jasmin und Myrtha bepflanzt. Eine Wasserkaskade erfüllt den halligen Raum mit dem Grundgeräusch fließenden Wassers. Der Empfangshof ist als ein Frühlinggarten mit ineinander verklammerten geometrischen Wasserflächen und geschnittenen Kirschbaumhecken,



181 Empfangshof, Auswärtiges Amt, Berlin



182 Fassade zum Schlossplatz, Auswärtiges Amt, Berlin

aus denen Magnolien emporwachsen, entworfen. Die Stadtloggia wurde zu einem Sommerlabyrinth konzipiert, bepflanzt mit japanischen Schnurbäumen und geschnittenen Lindenhecken, die die skulpturalen Oberlichter der Bibliothek einhüllen und sie in grüne Skulpturen verwandeln.

Die Architektursprache ist abstrakt und so frei wie möglich von historischen Bezügen. Wir hielten es für notwendig, uns formal vom Altbau abzusetzen (übrigens



183 Glasfassade, Auswärtiges Amt, Berlin

eine Strategie, die zu der Strategie Hans Kollhoffs, der den Altbau umgebaut hat, völlig entgegengesetzt ist). Für uns war hier nicht Kontinuität gefragt: Wir wussten, dass jeder klassisierende Neubau unweigerlich Assoziationen an die späten dreißiger Jahren hervorrufen würde, mit allem, was dazu gehört.

Als Fassadenmaterial wählten wir hellen Römischen Travertin, einen Stein, der eine ganz andere Präsenz hat als der stumpfe Thüringer Sandstein des Altbaus. Im Sonnenlicht scheint er zu strahlen und behält zugleich eine feine Materialstruktur und Abstraktion. Die Behandlung des Steins betont die Massivität des Baukörpers: glatte Flächen im wilden Verband, ein schwerer Sockel mit Fenstern in tiefen Laibungen, scharfe massive Gebäudeecken, geschlossene besandete Fugen, Einschnitte an den Stirnseiten der Gebäudeflügel.

Die Schwere des Steins kontrastiert mit der Leichtigkeit der raumhohen Fensterbänder, bei denen sich Fenster mit den dazwischenliegenden grün emaillierten Glaspaneelen abwechseln. Zu den Straßen hin wird vor die Fenster eine weitere Glasschicht gelegt. Die Dimensionen der Fensterprofile wurden aufs Äußerste reduziert, um dem Fensterband Abstraktion und Transparenz zu verleihen. Während in den Außenhöfen die Paneele zwischen den Fenstern aus Glas gebaut wurden, sind sie im Lichthof mit Akustikholzpaneelen konzipiert und geben dem großen Lichthof fast die Anmutung eines Innenraums.

Die Frontfassade des Lichthofs zum Werderschen Markt hin sollte einen Glasvorhang evozieren. Wir haben sie zusammen mit dem Künstler James Carpenter konzipiert. Es war uns wichtig, eine Fassade zu bauen, die von Außen her den Platz räumlich fasst, tagsüber von Innen her den Blick in die Stadt ermöglicht und nachts den Raum des Lichthofs schließt. Der Vorhang

spielt mit Reflexionen und Spiegelungen. Während die seitlichen Glasstreifen aus entspiegeltem Glas sind, ist die dazwischenliegende Fläche leicht verspiegelt. Das verspiegelte Feld schwebt im Raum, das Steinernen Haus rahmt den gläsernen Vorhang, der als eine Membrane konstruiert wurde. Das Leitbild des Vorhangs wird unterstützt durch die Seile der Konstruktion, die ein mehrschichtiges Netz bilden. Eine weitere Raum- und Reflektionsschicht bilden schmale, vorgehängte, metall-

dampfbeschichtete Glasstreifen, die das Licht, je nach Blickrichtung und Lichteinfall, in jeweils einer anderen Farbe reflektieren. Die Farbe des Vorhangs verändert sich mit dem Standpunkt des Betrachters und dem Sonnenstand genauso, wie die Farbe der Reflexionen, welche in den nordgerichteten Lichthof zurückgeworfen werden. Die Detaillierung bleibt „unsichtbar“, abstrakt, minimalistisch, frei von historisierenden Bezügen.



184 Luftaufnahme des Leipziger Platzes, Berlin 1976



185 Leipziger und Potsdamer Platz im Stadtmodell



186 Kontorhaus am Leipziger Platz

Wohn- und Geschäftshäuser Leipziger Platz 1-3

Die Geschichte des Leipziger Platzes ähnelt der Geschichte anderer Orte und Städte Deutschlands und Berlins. Es ist die Geschichte von Kriegszerstörung, von der darauffolgenden Zeit, die die letzten noch vorhandenen Reste der Vergangenheit endgültig zu tilgen versucht hat - unter unterschiedlichen Vorwänden und mit unterschiedlichen Begründungen - aber mit dem immer gleichen Ergebnis: dem Verlust von Kontinuität. Die Frage nach der Kontinuität stellt sich erst dann, wenn sie nicht mehr vorhanden ist. Einmal unterbrochen, wird sie nie wieder hergestellt werden können. Sie wird nie wieder zur Selbstverständlichkeit.

Alle bedeutenden Bauten am Leipziger Platz, unter anderem so epochale Bauwerke wie das Kaufhaus Wertheim von Alfred Messel oder das Columbushaus von Erich Mendelsohn, haben den Krieg, wenn auch beschädigt, überlebt. Erst die Trennung Berlins und der Bau der Berliner Mauer haben ihr Schicksaal endgültig besiegelt. Mit den Bauwerken verschwand zuerst der Platz, später dann die wichtigen Wege- und Raumverbindungen. Die Teilung der Stadt ist auf der Westseite des Areals im, aus heutiger Sicht, absurden Akt der endgültigen Kappung aller historischen Bezüge durch die Neubauten des Kulturforums und insbesondere der neuen Staatsbibliothek Hans Scharouns bestätigt worden. Sie ist auf die alte Potsdamer Straße gesetzt worden und kehrte der ehemaligen nun hinter dem Stahlvorhang liegenden Stadtmitte verächtlich den Rücken zu.

Der Wiederaufbau des Potsdamer und Leipziger Platzes nach der Wiedervereinigung der Stadt war ein Akt der Wiederherstellung der historischen Bezüge, ein Akt, der uns heute relativ selbstverständlich erscheint, der aber seinerzeit – kurz nach der Wiedervereinigung – alles andere als unumstritten war. Es wäre denkbar gewesen,

und manche haben so gedacht, die Wiedervereinigung Berlins zum Anlass zu nehmen, wie es bei jedem historischen Umbruch in Berlin geschah, eine völlig neue Stadt zu erfinden und zu bauen.

Obwohl der Platz und seine Umgebung zum Zeitpunkt des Wettbewerbs für die neuen Geschäftshäuser Leipziger Platz 1–3 nur rudimentär vorhanden waren, ähnelte die Aufgabe dem Entwerfen in einer festgefügtten, vorhandenen Stadt. Die Nutzung, die Umrisse, die Volumetrie der zu entwerfenden Häuser, die Anschlüsse an die Nachbarhäuser waren eindeutig und verbindlich gegeben: Eine unerträgliche Vorgabe für jeden modernen Architekten, der es gewöhnt ist, selbst über alle maßgeblichen Parameter seines Entwurfes zu entscheiden und am liebsten auch die anliegende Stadt mit zu entwerfen. Genauso festgelegt waren auch die wirtschaftlichen, technischen und baurechtlichen Parameter: die Geschosshöhen, die Grundrissstypologie, der Ausbaustandard von Bürogrundrissen und die Effizienzwerte. Wir hatten innerhalb einer gegebenen Volumetrie eine Hülle für noch nicht ausgebaute Flächen und unbekannte Nutzer zu konzipieren.

Die Rigidität der Vorgaben hat uns nicht gestört, denn architektonisch gesehen ging es nicht so sehr um das Innenleben der Häuser als vielmehr darum, die Platzwand zu vervollständigen und den im Grundriss bereits vorhandenen Platz auch als Stadtraum entstehen zu lassen. Innerhalb des damals entstehenden städtischen Gefüges des Leipziger Platzes erschien uns selbstverständlich, dass sich die einzelnen Hauseinheiten in ihrer Größe an die vorhandene Parzellierung anlehnen, sich als Gebäude mit eigenem Charakter artikulieren und sich gestalterisch in den Gesamteindruck der anliegenden Stadträume einordnen. Der städtebauliche Aspekt der Aufgabe lag für uns nicht in der Gestaltung einer Großform, son-

dern in der Frage, wie einzelne Teile der Gesamtanlage auf ihre spezifische Lage innerhalb des Projekts und am Platz reagieren und welchen Ausdruck sie als einzelne Häuser erhalten sollen.

Wie verleiht man einzelnen Hauseinheiten trotz identischer Vorgaben unterschiedlichen Ausdruck? Das war für uns die wichtigste architektonische Fragestellung des Wettbewerbs. Wir haben uns entschieden, jedem der Häuser eine andere Fassadentypologie zu geben, um der Beliebigkeit, die fast immer bei der Entwicklung unterschiedlicher Fassaden bei einer im Wesentlichen gleichen Grundrissstruktur gegeben ist, zu entkommen.



187 Stadtpalais

Wie bei einem Gesicht entwickeln die Gebäude über grundsätzlich ähnlichem Traggerüst eine unterschiedliche Physiognomie, die den einzelnen Häusern eigene Identität, Bildhaftigkeit und Ausdruck verleiht.

Die Architektur lebt von der Ambivalenz zwischen Offenheit und Geschlossenheit, struktureller Abstraktion und historischen Referenzen, Materialität und ihrer Auflösung. Modernität liegt für uns nicht in der Entscheidung für das vermeintlich Innovative und gegen



188 Torhaus

das vermeintlich Traditionelle. Im besten Fall ist, so denken wir, das Projekt in Beidem verankert. Sowohl die Begeisterung für die Moderne als auch ihre Ablehnung, sowohl die „Nostalgie für die Vergangenheit“, als auch das, was der englische Architekturtheoretiker Colin Rowe „Nostalgie für die Zukunft“ genannt hat, sind authentische Lebensgefühle der modernen Gesellschaft, die permanent zwischen dem Bedürfnis zu bewahren und dem Zwang zu zerstören hin und her schwankt und zu erkennen beginnt, dass Beides gleichzeitig nicht möglich zu sein wird. Ein wirklich zeitgemäßer Entwurf wird diese Mehrdeutigkeit widerspiegeln müssen. Die vertikale Gliederung des „Torhauses“ an der Ecke des Potsdamer und Leipziger Platzes läuft gleichmäßig um die unregelmäßige geometrische Figur des Hauses herum. Sie betont die turmähnliche Ansicht an der Spitze, führt einzelne Fassadenebenen ineinander über und vereinheitlicht seine sehr ungewöhnliche Volumetrie.

In den Frontalansichten erscheint das Gebäude als eine abstrakte, transparente und aufgelöste Struktur. Im perspektivischem Blick reihen sich dagegen die sehr tiefen Pfeiler aus Kirchheimer Muschelkalk hintereinander, die Fassade schließt sich und wird zur rhythmisch gegliederten, massiven Wand. Vertikalität der Fassaden und Plastizität der Pfeiler werden gesteigert durch das kontrastreiche Schattenspiel der vorspringenden Lisenen, die aus massiven Formsteinen gebaut wurden.

Vom Innenraum her gesehen löst sich die großzügig verglaste Außenwand fast vollständig auf und wirkt doch sehr präsent durch die massiven Eichenholzrahmen der raumhohen Fenster. Das Foyer, als ein Durchgang zwischen dem Leipziger und dem Potsdamer Platz konzipiert, „verunklart“ durch Spiegelungen und Lichtbrechungen den an sich sehr einfachen Raumeindruck einer konventionellen Eingangssituation.

Das benachbarte „Stadtpalais“ bestimmt mit seiner Fassade wesentlich die südwestliche Ansicht des Leipziger Platzes. Die symmetrische Fassade aus hellbeigen Kalkstein und die gleichmäßig verteilten großen Fensteröffnungen mit schräg eingeschnittenen Laibungen verleihen der Fassade einen ruhigen und großzügigen Ausdruck. Die sehr fein profilierten Kastenfenster sind wörtlich als Kasten konstruiert und in die eingeschnittenen Öffnungen „eingestellt“. Die Feingliedrigkeit der

Fenster und die Massivität der Wand steigern sich gegenseitig in ihrer Wirkung.

Das schmale „Kontorhaus“ bildet den Übergang zu der kleinteilig parzellierten Bebauung an der Südseite des Platzes. Die Fassade wird in drei breite vertikale Felder aufgeteilt, die der schmalen in die Lücke hineingestellten Fassade Großzügigkeit geben und das schmale Raster der Büroachsen überspielen. Die Dreiteilung wird durch die „Bay-Windows“ unterstützt, die den Rhyth-



189 Fassade Torhaus



190 Fassade Stadtpalais

mus betonen. Durch die Spiegelungen der Fassade und dem Kontrast zwischen dem schwarz emaillierten Glas und den Baubronzeprofilen gewinnt das vergleichsweise kleine Haus eine große Präsenz.

Die unterschiedliche Charakterisierung der Häuser setzt sich in allen Details fort, auch in den Materialien des Innenausbaus und eingesetzten Produkten.



191 Blick auf das Stadtpalais und Torhaus

Fakultäten für Rechts- und Wirtschaftswissenschaften, Geistes- und Erziehungswissenschaften und das Präsidium

J.W. Goethe-Universität, Campus Westend Frankfurt am Main

Die Gebäude der Fakultäten für Rechts- und Wirtschaftswissenschaften, für Geistes- und Erziehungswissenschaften und das Präsidium der J. W. Goethe-Universität in Frankfurt/Main sind als Teil des neuen Campus der Universität konzipiert. Die Volumetrie der Gebäude, ihre Materialität und die Detaillierung antworten auf die bestehenden bzw. geplanten Bauten am Campus und ordnen sich bewusst in die Gesamtkonzeption ein. Die wichtigste Referenz blieb für uns dabei das I.G.-Farben-Haus Hans Poelzigs, welches den Campus dominiert.

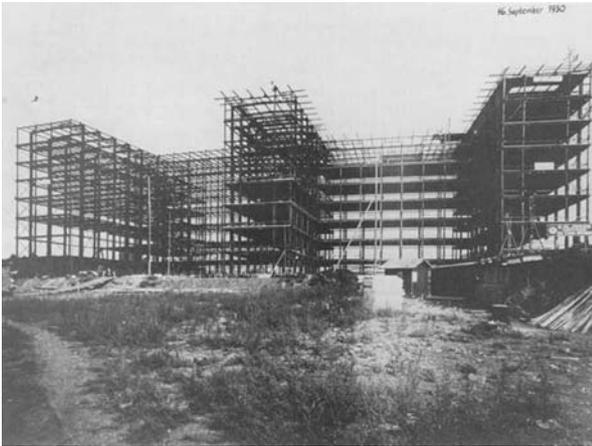
Das I.G.-Farben-Haus beeindruckt nicht alleine durch

seine Architektur, sondern auch durch die Größe und die alles bestimmende räumliche Geste. Seine Wirkung ist so zwiespältig, wie seine Geschichte: Die Dominanz ist der Ausdruck vergangener Macht. Es wurde gebaut als der Sitz des bedeutendsten deutschen Unternehmens und des größten Chemiekonzerns der Welt seiner Zeit. Nach der Zerschlagung von I.G.-Farben nach dem Krieg hat das Haus seine Bedeutung verloren, seine Geste und die schiere Größe wirkten unverständlich und fast absurd.

Mit der Entscheidung, das I.G.-Farben-Haus zum Sitz der J. W. Goethe-Universität in Frankfurt/Main zu machen und das dahinterliegende, riesige Areal zu ihrem neuen Campus zu entwickeln, stellte sich die Frage nach einer adäquaten städtebaulichen und architektonischen Antwort auf das Haus und alles, was sich mit ihm historisch verbindet. Sollte man seine monumen-



192 I.G.-Farben-Haus von Hans Poelzig, heute Poelzig-Bau, erbaut 1928-31



193 Historische Aufnahme, I.G.-Farben-Haus im Bau 1930



194 Lageplan mit den Institutsgebäuden für Recht und Wirtschaft, sowie Gesellschaft- und Erziehungswissenschaften mit dem Präsidium

tale Axialität und Schwere akzeptieren? Müsste man sie nicht brechen und ihnen etwas ganz Anderes entgegensetzen?

Die Entscheidung ist gefallen, bevor wir angefangen haben, uns mit dem Entwurf zu beschäftigen. Alle Einzelbauten am Campus hatten, so der Masterplan des Architekten Ferdinand Heide, die städtebaulichen und architektonischen Vorgaben, die durch den Poelzig-Bau gegeben sind, weiterzuführen. Der Poelzig-Bau setzt dabei die Maßstäbe nicht alleine durch seine Größe, Materialität und architektonischen Ausdruck, sondern auch durch die beeindruckende, heute kaum realisierbare Qualität der gewählten Materialien und ihrer handwerklichen Verarbeitung.

So galt es, das I.G.-Farben-Haus städtebaulich und architektonisch zum Ausgangspunkt der Entwicklung eines neuen Universitätsquartiers zu machen und in einem Ensemble architektonisch anspruchsvoller Gebäude die expressive, monumentale, steinerne Architektur Hans Poelzigs eigenständig zu interpretieren und weiterzuführen. Wie viel Abweichung ist möglich, wie viel Bezugnahme notwendig, damit der Campus seinen Zusammenhalt und die Verbindung mit dem Poelzig-Bau nicht verliert? Worin könnte bei den neu zu konzipierenden modernen Universitätsgebäuden die Bezugnahme auf den monumentalen Verwaltungsbau überhaupt bestehen?

Die Verbindung zum Poelzig-Bau besteht zuerst städtebaulich. Seine monumentale Achse bestimmt den gesamten Städtebau des Campus. Eingebettet in einem großen Park reihen sich hinter dem alten Casino auf der Mittelachse die zentralen Einrichtungen des Campus aneinander: die Mensaerweiterung, der zentrale Universitätsplatz, das Hörsaalzentrum und das Studentendorf. Sie bilden das Rückgrat des Campus. Alle wei-



195 Eingang der Fakultät für Recht und Wirtschaft



196 Bibliothek, Galerie



197 Eingang Institutsgebäude, Geistes- und Erziehungswissenschaften



198 Fassadendetail

teren Lehrgebäude und Einrichtungen des Campus sind in zwei seitlichen Bändern angeordnet. Auch hier wird das im Masterplan festgelegte Konzept von aufeinander abgestimmten aber eigenständigen Häusern weiterverfolgt.

Wir haben auf der Grundlage von zwei gewonnenen Wettbewerben die neuen Gebäude der Wirtschafts- und Rechtswissenschaften, der Geistes- und Erziehungswissenschaften und des Präsidiums realisiert.

Die von uns entworfenen Gebäude sind klare Volumina, die in einem spannungsreichen Verhältnis zum Campus - Park platziert wurden. Ihre Volumetrie entwickelt sich sowohl aus der unmittelbaren Beziehung zwischen Haus und Park, als auch aus den programmatischen Vorgaben, bzw. unserer Interpretation davon. Jedes Haus wirkt wie eine Skulptur in dem umliegenden Landschaftsraum.

Es ging uns aber nicht nur darum, die Vorgaben des Masterplans zu erfüllen. Die Fragestellungen, die uns bedrängten, waren breiter angelegt: Was bedeutet das heute, eine moderne Universität bzw. eine Bibliothek zu bauen? Wie stark verändert die Entwicklung neuer Kommunikationsmittel das Studium, die Lehre und das allgemeine Verständnis dieser Bauaufgaben? Gibt es, angesichts der immer schneller stattfindenden Veränderungen, hier so etwas wie Kontinuität? Wird eine den Poelzig-Bau interpretierende Architektur nicht zwangsläufig mit den modernen Programmen kollidieren?

Solche Fragen drängen sich heutzutage unweigerlich am Anfang jeder entwerflichen Auseinandersetzung mit vergleichbaren Bauaufgaben auf. Die elektronischen Medien und das Internet haben die schiere Menge unmittelbar verfügbarer Informationen ins Unendliche gesteigert und die Methodik und Arbeitsweise im Studium und in der Forschung unwiderruflich verändert.

Die meisten Informationen befinden sich heute jenseits der Bibliotheken und Vorlesungssäle auf digitalen Speichermedien oder im Internet - jederzeit und überall abrufbar. Nicht wenige haben daher das Buch, die Institution der Bibliothek und auch den konventionellen Unterricht, so wie er seit Jahrhunderten praktiziert wird, für überholt erklärt. Müssen diese Programme und die aus diesen Programmen entstandenen Gebäudetypologien nicht verschwinden oder zumindest zu einer völlig neuen Architektur führen?

Eine der selbstverständlichsten Denkmuster der Moderne besagt, dass sich die funktionalen und konstruktiven Abläufe direkt auf Architektur auswirken müssen, dass eine direkte, kausale Beziehung zwischen Form und Funktion besteht. Die Aufgabe, gar die Pflicht des Architekten bestünde darin, diese Beziehung zum Ausdruck zu bringen. Jede Funktionsveränderung müsse zu einer neuen Grundrissorganisation führen und im Endeffekt unweigerlich eine neue Architektur entstehen lassen. So neu wie die Programme, so unvergleichbar werden auch die aus ihnen resultierenden architektonischen Lösungen. Auf den ersten Blick wären die oben gestellten Fragen schnell beantwortet.

Der Glaube an die formgebende Kraft der Funktion setzt jedoch eine Funktionsweise voraus, die sich formgebend auswirken kann, die darstellbar ist und die in der Dauerhaftigkeit der Architektur ihre Entsprechung finden kann. Was passiert aber, wenn die wesentlichsten Abläufe und Zusammenhänge unsichtbar bleiben, wenn sie völlig raum- und formunabhängig sind oder sich dauernd verändern?

Ein auf die Präsenz elektronisch erzeugter Bilder ausgerichteter Raum bricht in dem Augenblick in sich zusammen, in dem eine Schalterbewegung die Stromzufuhr unterbricht. Gerade weil der Raum der elektro-



199 Präsidium, Bezüge



200 Fassadendetail



201 Foyer



202 Garten der Bibliothek

nischen Medien und des Internets ortlos ist, haben die elektronischen Medien aus unserer Sicht so gut wie keine architektonische Relevanz. Es sei denn, sie erfordern spezifische Arbeitsräume oder sind im Raum dauerhaft präsent.

Aber vielleicht ist alles heute gar nicht so viel anders. Der Computer hat zwar in manchen Bereichen das Buch ersetzt und das Rascheln der umgeblätterten Buchseiten verwandelte sich vielerorts in das Klappern einer Tastatur. Das Lesen und das Studium waren aber schon immer Prozesse einer wechselnden Bewegung zwischen der unmittelbar sinnlich wahrnehmbaren Realität und der imaginierten Welt der Ideen. Diese Welt war schon immer „virtuell“, sie ist nie greifbar, sondern immer bloß gedacht bzw. vorgestellt. In einem Buch oder in eigenen Gedanken kann man sich genauso verlieren und Orte wechseln, wie auf dem Bildschirm in den unendlichen Räumen des Internets.

So brauchen Bibliotheken und Universitätsgebäude in ihrer Architektur nicht mediale Prozesse abzubilden. Vielmehr müssen sie die wechselnde Bewegung zwischen sinnlicher Wahrnehmung und Vorstellung, zwischen der „äußeren“ und der „inneren“ Welt, zwischen Konzentration und Zerstreuung ermöglichen. Auch wenn Bücher und das gesprochene Wort ihre privilegierte Stellung als Speicher und Vermittler von Informationen und Wissen verloren haben, bleiben sie, im Unterschied zu elektronischen Medien sinnlich greifbar, dauerhaft physisch präsent und daher raumbildend. Bibliotheken und Universitäten sind öffentliche Räume. Ihr öffentlicher Charakter ist nicht nur darin begründet, dass diese Räume für viele Menschen zugänglich sind, sondern vielmehr darin, dass sie eine besondere Art von Öffentlichkeit konstituieren und einen spezifischen Raum für sie bieten. Ihr öffentlicher Charakter ist nicht

ohne Widersprüche: der eigentliche Akt des Lesens, des Zuhörens, des Gesprächs bzw. der persönlichen Auseinandersetzung bleiben innerhalb des gegebenen öffentlichen Rahmens individuell und personengebunden. So sind die Räume des Studiums genauso von der wechselnden Spannung zwischen der „äußeren“ und der „inneren“ Welt bestimmt, wie von der Spannung zwischen Gemeinschaft und Individualität, zwischen dem Allgemeinen und dem Persönlichen.

Diese Spannung macht die eigentliche Programmatik von Gebäuden, die der Lehre und dem Studium gewidmet sind, aus: Sie müssen Öffentlichkeit konstituieren und zugleich Rückzug ermöglichen, introvertierte Räume schaffen, die den Bezug zur Außenwelt nicht verlieren, gemeinschaftliche Räume zwischenmenschlicher Kommunikation, die zugleich die für das Studium notwendige Einsamkeit gewährleisten.

Das Gebäude der Bibliothek und der Fakultäten für Recht und Wirtschaft und der Erziehungs- und Geisteswissenschaften der Goethe Universität in Frankfurt leben von der oben beschriebenen Spannung zwischen Innen und Außen, zwischen Räumen unterschiedlicher Öffentlichkeit, von den Beziehungen dieser Räume untereinander und zu den anliegenden Stadträumen.

Die Eingangsterrassen sind die Schnittstellen zwischen der Weitläufigkeit des Campus, der alle Gebäude der Universität verbindet, und den Neubauten. Die Terrassen gehen in zweigeschossige Eingangshallen über, die alle stark frequentierten gemeinschaftlichen Bereiche erschließen. Die Öffentlichkeit nimmt stufenweise ab, sie differenziert sich entsprechend den unterschiedlichen Tätigkeiten, die ihre spezifischen Örtlichkeiten finden. Alle öffentlichen Bereiche verfügen über eigene, inszenierte Verbindungen nach Außen: große Öffnungen lenken und rahmen Blicke in den umliegenden



203 Bibliothek, Galerie



204 Bibliothek, Blick in den Garten

Park und in die anderen Innenräume. Die Grenze zwischen verschiedenen Räumen, zwischen Innen und Außen bleibt dabei immer wahrnehmbar, die Räume klar begrenzt, es besteht immer die Wahl zwischen unterschiedlichen Räumen, Blicken und Ausblicken.

Die Fakultätsbibliotheken sind weniger „Wissensspeicher“, als vielmehr gemeinschaftliche Orte des Studiums mit unterschiedlichen Lese- und Studienangeboten. Die Organisation der Bibliotheken um innenliegende Gartenhöfe, die durch zweigeschossige Luft Räume entlang der Fassade räumlich hervorgehoben werden, betont ihren stillen, introvertierten Charakter. Die zweigeschossigen Lesebereiche um den Hof definieren den Mittelpunkt eines zentralen gemeinschaftlichen Raumes, um den sich verschiedene individuelle

Einzelarbeitsbereiche an den Galerien, innerhalb der Freiraummagazine und am Rand des zentralen Raumes entlang der Außenfassaden gruppieren. Der Blick streift vom Buch oder Bildschirm zum Fenster hinaus, er verweilt in den Bäumen des Gartens, trifft Blicke anderer Menschen und kehrt wieder zum Gegenstand des Studiums zurück.

Die Materialität und die Architektursprache der Gebäude sind reduziert und in gewisser Weise „unsichtbar“ gehalten, sie ordnen sich dem Charakter des Campus und seiner Architektur unter, sie sind als ein Bestandteil eines größeren Ganzen konzipiert. Sie sollen bloß Hintergrund sein, vor dem sich das Studium abspielt und versuchen, dort wo es notwendig erscheint, Konzentration und Stille zu fördern.



205 Präsidium

Die Detaillierung der Steinfassaden ist darauf ausgelegt, die Massivität steinerer Volumina zu betonen, welche den Charakter des Campus bestimmen. Der Massive eingeschossige Sockel geht in die vorgelagerte, wie die Fassaden mit Travertin belegte Terrasse über und verankert das Gebäude am Ort. Die Bauten scheinen aus der Erde herauszuwachsen. Die öffentlichen, für klar definierte Programmeinheiten entworfenen Räume befinden sich zu ebener Erde und teilweise auch im 1.OG. Die restlichen Flächen beinhalten flexibel aufteilbare Büroflächen, deren einziges Programm die Unbestimmtheit und Veränderbarkeit der Raumaufteilung ist. Sie sind konsequent nach dem Büroraster aufgebaut, der das Erscheinungsbild der Fassaden bestimmt. Die feine Gliederung der Obergeschossfassaden läuft

einheitlich um die Gebäude herum und unterstützt dadurch ihre skulpturale Wirkung. Die Tiefe der Fensterleibungen suggeriert eine dicke Wand und steigert die Massivität der Volumina. Der Städtebau und die Architektur des Campus und seiner einzelner Gebäude vermeiden bewusst den Bruch zwischen der Vergangenheit und Gegenwart. Der Bezug zum großartigen I.G.-Farben-Haus Hans Poelzigs, die entwerfliche Arbeit mit Typologien und formalen Mitteln, die Kontinuität betonen, die Unverrückbarkeit steinerer Volumina stehen nicht im Widerspruch zur Schnellebigkeit moderner Forschung und Wissensvermittlung, die sich permanent verändern. Sie bilden eine feste Basis, von wo die Suche nach dem Neuen und Unbekannten starten kann.



206 Loggia des Präsidiums mit Blick zum Campus