

Keine Adjektive mehr!

Ein Gespräch mit dem Kölner Architekten O. M. Ungers

Oswald Mathias Ungers gehört zu den dienstältesten deutschen Architekten. Viele der architekturtheoretischen Debatten der Nachkriegszeit hat er nicht nur miterlebt, sondern mitgestaltet. In einem Interview spricht Ungers über seine Konzeption von Architektur und gegenwärtige Fragen. Das Gespräch führten Jürgen Müller und Ernst Seidel.

Herr Ungers, wie beginnen Sie einen Bau zu planen?

Ich beginne die Planung nicht, indem ich eine Analyse mache und von der Analyse zu einer Synthese komme. Ich beginne die Arbeit mit einer Hypothese, oder ich könnte auch sagen: mit einer Vorstellung, einer Idee, einem Konzept. Ich lehnte mich dabei an Poppers «Conjectures and refutations» an. Ich stelle mir also zunächst etwas vor, und danach sind alle weiteren Schritte Widerlegungsversuche.

Gibt es Bauten, die Sie rückblickend anders gestaltet hätten?

Wenn man in der eigenen Arbeit nach einer gewissen Vollkommenheit strebt, dann hat man ja den Wunsch, es immer besser zu machen. Nun kommt dieser Wille, die Arbeit möglichst vollkommen zu machen, auch aus meiner Erfahrung in der Jugend. Ich habe längere Zeit im Kloster Maria Laach bei den Benediktinern zugebracht. Etwas Dauerhaftes so konzentriert und so gut wie möglich zu machen hat mich dazu geführt, in meiner Arbeit das gleiche immer wieder zu tun. Trotzdem gibt es natürlich Fehler und Zeiten mangelnder Konzentration – im benediktinischen Sinne. Und Sie können die Fehler nur überwinden, wenn Sie dabei bleiben und versuchen, es besser zu machen und die Konzentration beizubehalten. Das meine ich mit Vollkommenheit.

Sind Architekten künstlerische Umweltmoderatoren, Demiurgen oder nur Bastler?

Der Laie stellt sich oft vor, dass der Architekt der Kreator sei, der durch die Gene bedingt oder von der göttlichen Vorsehung seine Intuition erhält. Das ist Etikettenschwindel. Die Arbeit des Architekten ist nichts anderes als die Arbeit eines Wissenschaftlers, die wiederum nichts anderes ist als die Arbeit eines Handwerkers.

Parthenon und Pantheon

Welchen Traditionen innerhalb der Architektur ordnen Sie sich selbst zu?

Meine Affinitäten liegen mittlerweile ganz klar in der römischen Antike. Es hat damit zu tun, dass ich aus einer Gegend stamme, die stark durch die römische Antike bestimmt ist, nämlich Trier und die Süd-Eifel. Darüber hinaus gesellt sich zur römischen Antike die frühe Romanik. Ein drittes Element schliesslich ist der Kreuzgang des Doms von Trier, handelt es sich doch um einen Ort, wo man die gesamte Architekturgeschichte des Abendlandes um sich versammelt hat.

Wenn Sie die Antike und die benediktinische Architektur nennen, ergibt sich die Frage nach dem Fluchtpunkt beider Traditionen.

Architektonisch ist dies die Geometrie.

Dann müssten Sie auch Impulse aus der französischen Revolutionsarchitektur gezogen haben.

Wegen ihrer Suche nach der reinen Form ist die Revolutionsarchitektur für mich wichtig.

Gibt es Universalien der architektonischen Form, und wie würden Sie «Form» definieren?

Die Architektur hat eigentlich nur zwei Grundmodule. Die beiden Grundmodule, die Sie vielleicht mit Form meinen, sind der Parthenon und das Pantheon. Das können Sie auch bezeichnen als Zelt und als Höhle, als Arche und Lade. Diese Dualität der Grundmodule bestimmt die Architektur. Davon gibt es unzählige Variationen. Aber wenn Sie die Grundstrukturen sehen, sind das die beiden Pole.

Vergleicht man Ihre Formensprache mit derjenigen Jean Nouvels, sticht die unterschiedliche Architekturontologie ins Auge. Nouvel bemüht sich, Elemente zeitgenössischer Wahrnehmung zu integrieren, etwa Geschwindigkeit und Virtualität.

Das ist richtig. Ich will nicht die Architektur von Nouvel kritisieren, bin aber der Meinung, dass Architektur nicht Geschwindigkeit ausdrücken kann. Das ist unmöglich. Architektur ist nicht abbildlich. Die Malerei ist abbildlich. Soll Glas und Stahl Geschwindigkeit darstellen?

Im Institut du Monde Arabe in Paris inszeniert Nouvel zum Beispiel die Fahrstuhlfahrt.

Das macht ja nicht nur er. Das haben die Hyatt-Hotels von Portman schon viel früher gemacht. Die Sensationalisten der Architektur bauen Sachen, die vielleicht auf Weltausstellungen von grosser Attraktivität sind.

Aber gibt es nicht eine Diskrepanz zwischen dem Denken der architektonischen Form und ihrer Wahrnehmung?

Dann verstehe ich eines nicht: Wenn es ihnen um Wahrnehmung geht, warum bemühen sich denn alle diese High-Tech-Architekten immer wieder darum, dass man ihre Architektur nicht wahrnimmt, obwohl sie ja gerade das Gegenteil wollen? Sie reden von Transparenz. Transparenz bedeutet meistens, dass man alles verschwinden lassen will, um den Bau unsichtbar zu machen.

... und was halten Sie von der dekonstruktivistischen Architektur?

Heute werden Begriffe gebraucht, die nichts mit Architektur zu tun haben. Man baut Häuser schief und krumm oder besonders chaotische Dinge. Aber ich weiss nicht, wie man solch eine

Architektur machen kann, nachdem man in Kobe die Trümmer gesehen hat.

Könnte man Ihnen nicht entgegnen, dass Ihre Architektur vollkommen historisch ist?

Es ist keineswegs historisch, wenn man den jeweiligen Trend mitmacht.

Aber muss Architektur sich nicht auf sich verändernde Lebensweisen einstellen?

Sicherlich, die Welt wird schnell. Die Welt wird chaotisch. Rem Koolhaas, ein Freund und ehemaliger Schüler von mir, spricht von einer Welt von Nomaden. Die Stadt ist der Flughafen, die Stadt ist der Bahnhof, die Stadt ist der Knotenpunkt im Netzwerk. Nomaden sind die Käsefresser. Ich aber bin ein Neolith, ein Körnerfresser: Wenn die Neolithen etwas in die Erde gepflanzt hatten, mussten sie warten und mussten bleiben.

Könnte man Sie als einen bezeichnen, der auf «architektonischer Autonomie» beharrt?

Aber absolut. Und zwar deshalb, weil Architektur ihre eigene Sprache hat. Die Ratio der Architektur, der Rationalismus, wie ich ihn verstehe, ist doch die Architektur selbst. Sie hat ihre eigene Logik, ihre eigene Syntax, ihr eigenes Vokabular. Daher kann ich Architektur nur mit architektonischen Begriffen erklären.

Richard Sennett sprach vor kurzem in einem Interview davon, dass es in Zukunft in unseren Städten gerade nicht mehr auf die «Form» der Architektur ankomme, sondern die Relevanz allein bei ihrer «sozialen Füllung» und Nutzungsstruktur liege. Müssen Sie dem nicht widersprechen?

Sicherlich. Das sind zwei völlig unabhängige Dinge. Die Architektur ist nicht in der Lage, soziale oder politische Probleme zu lösen. Genau so wenig wie die Kunst das kann. Wie die Form gefüllt wird, das ist nicht Sache der Architektur.

Schon 1960 hatten Sie in Ihrem Manifest «Zu einer neuen Architektur» frühe Proteste gegen die funktionalistische Architektur formuliert. Im Grunde handelte es sich im Widerspruch zu Le Corbusiers «Vers une architecture» bereits um den Kern der postmodernen Kritik an der architektonischen Spätmoderne. Hätte nicht eine Diskussion über die Qualitäten des Funktionsbegriffs statt über Epochen-Namen weitergeführt?

Die Architektur ist keine Funktion von etwas. Es gibt Architekturen, die als reine Idee gebaut wurden: Die Villa Rotonda ist nie bewohnt worden. Castel del Monte ist nicht gebaut worden, um benutzt zu werden. «Falling Water» von Frank Lloyd Wright ist über funktionale Kriterien nicht zu erklären. Die Verbindung von Landschaft und Architektur war die eigentliche Idee. Mit anderen Worten: Was sind Funktionsbegriffe?

Wie aber, wenn man den Funktionsbegriff um kulturelle, historische, ideelle, urbane und sogar ästhetische Funktionen erweitern würde?

Erinnern Sie sich daran, dass die Debatte um die Wahrheit der Funktion zu einer enormen Verengung geführt hat. Ich habe am CIAM-Kongress 1953 in Aix-en-Provence teilgenommen mit Le Corbusier, Gropius und den anderen. In der «Charta von Athen» unterschied Le Corbusier die Bereiche Wohnen, Arbeiten, Freizeit und Verkehr. Nun waren aber bei diesem Kongress viele junge Architekten aus Afrika. Die wohnten am Rande des Urwalds, da gab es keinen Verkehr. Die hatten höchstens ein Fahrrad. Da gab es keine Tren-

nung von Industrie und Wohnen. Wie hätte man deren Arbeiten nach diesen Kriterien beurteilen können? Deshalb forderten wir damals noch jungen Architekten, dass die Arbeit nur aus sich selbst heraus zu beurteilen sei. Und nicht mit irgendwelchen Kriterien, die wir in unserer Gesellschaftsordnung als notwendig erachten.

Gibt es eine Psychologie der Form?

In der Architektur versuche ich, meine eigene Auffassung von Leben deutlich zu machen. Konkret bedeutet dies: Wie weit können wir unser Leben auf das Wesentliche reduzieren? Dabei ist sicherlich ein Unterschied, ob man älter oder jünger ist. Denn wenn man jung ist, will man zeigen, was man kann. Wenn man älter wird, will man nur noch weglassen. Dabei geht es mir wie Beckett. Das letzte, was er geschrieben hat, ist eine Geschichte, in der kein Adjektiv vorkommt: Ein Mann sitzt am Tisch, stützt sich den Kopf, steht auf, geht im Zimmer umher. Nichts weiter. Ich kann mich nicht mehr mit Belanglosigkeiten beschäftigen. Keine Adjektive mehr!

Geschichte als Attitüde

Sie haben mit historischen Bauten gearbeitet, sie umfunktionierte und restauriert. Wie stehen Sie zu Rekonstruktionen? Was halten Sie von dem Wunsch, das Berliner Schloss wieder aufzubauen?

Da bin ich dezidiert dagegen. Wenn man die Stadt so auffasst, wie ich es tue, sind auch die letzten fünfzig Jahre eine Schicht, eine Spur in der Stadt, die man nicht beseitigen darf. Es ist ja nicht nur der Abriss des Palastes der Republik, sondern es ist der Abriss und gleichzeitige Ersatz durch das Schloss. Architektonisch gesprochen ist das Schloss ein scheusslicher Bau. Die einzige Ausnahme war der Schlüterhof. Darüber hinaus ist doch für die Bürgerstadt Berlin bezeichnend, dass die Hohenzollern einen Graben um das Schloss ziehen mussten, damit ihnen die Berliner das Ding nicht über dem Kopf anzündeten. Das Schloss ist in Berlin immer ein Fremdkörper geblieben. Warum soll jetzt plötzlich das Schloss Berlin und Berlin das Schloss sein?

Lebt sich in Berlin ein Postmodernismus aus?

Das könnte vielleicht sein. Jedenfalls wird hier Geschichte als Attitüde, als Episode betrachtet, die man jederzeit ablegen und ändern kann.

Gilt dies auch für die Frauenkirche in Dresden?

Ja, denn die Ruine war ein beeindruckendes Monument, das an den Zusammenbruch unmittelbar sinnhaft erinnerte. Von diesem ehemals wunderbaren, glänzenden, perfekten Bau blieb nur noch ein amorpher Haufen. Und diese Spannweite zwischen dem glänzenden Bau und den herumliegenden Säulentrümmerl ist zutiefst beeindruckend: weil damit auch das Schmerzhaftes zugelassen wird. Wir müssen lernen, mit den Dingen umzugehen, die uns Schmerzen bereiten, Verlust meine ich.

War es Zufall, dass sich die Postmoderne-Diskussion so sehr auf die Museumsbauten bezog?

Das sehe ich anders. Es war ja vielmehr der Wohnungsbau, der mit Giebelchen und Erkerchen verziert wurde. Wenn man den Wohnungsbau der zwanziger und dreissiger Jahre betrachtet, die Taut-Siedlung, die Hufeisensiedlung, das waren alles sehr durchdachte Bauten. Auch in der Proportion wunderschön. Aber was heute gebaut wird, ist doch oft absurd.

Kommen wir auf Ihre Architektur zurück: Ihr Erweiterungsbau der Hamburger Kunsthalle liest sich wie eine Erwidern auf Sierlings Stuttgarter Staatsgalerie. Besteht die Pointe darin, dass Sie unterschiedliche Formen des Zitierens zu zeigen versuchen?

Ich würde meine Architektur nie auf Kosten einer anderen erklären. Ich will sie aus sich selbst heraus erklären.

Würde es Sie stören, wenn man den elitären Charakter des Hamburger Neubaus betont?

Nein. Im Gegenteil. Es wird kaum möglich sein, in Zukunft noch Gebäude zu bauen, die eine solche Perfektion besitzen. Wenn eine gute Arbeit elitär ist, dann kann ich damit leben.

Der Hamburger Bau bezieht sich auf eine ganz andere Art als der Stuttgarter auf Historisches. Beide liefern eine Idee, was Zitieren sein könnte. Welche Gebäude kann man hinzudenken, um die Galerie der Gegenwart zu verstehen?

Der Hamburger Bau ist eine Erweiterung einer bestehenden Anlage. Man muss zwischen dem Plateau als «kollektiver» Form und der Einzelform des Kubus unterscheiden. Deshalb hat der Hamburger Bau diesen Sockel. Darauf stehen drei Einzelformen: der Neubau, der Bau aus dem 19. Jahrhundert und der Schumacher-Bau am Ende. Und der Zwischenraum, nicht zu vergessen: der Pyramidenstumpf, auf dem die Inschrift von Ian Hamilton Finlay eingeschrieben steht: «Die Heimat ist nicht der Ort...» Diese vier Elemente bestimmen die Anlage. Die Galerie der Gegenwart hat die gleiche Grundform wie der erste Bau von der Hudes. Aber der eine erzählt etwas: Eckrisalite, Sockel, Gesimse. Meiner ist der gleiche Bau, nur völlig reduziert.

Wie ist das mit dem Vorbildcharakter der stauischen Architektur, etwa Lucera?

Lucera war ein direktes Vorbild. Sie können nicht verhindern, dass Sie Anregungen, Affinitäten und Assoziationen beeinflussen. Nachdem ich entdeckt hatte, was diese Situation in Lucera mit dem Pyramidenstumpf und dem eingestellten Kubus bringt, entstand so eine Art Gleichklang.

... und die Bauakademie von Schinkel?

In den Modulen ist natürlich die Bauakademie von Einfluss. Da gehört Schinkel mit hinein, da gehört Lucera mit hinein, und es gibt noch ein paar andere Bezüge. Bei mir existiert immer auch der Wunsch, einen reinen Kubus zu fertigen. Die kubische Form hat eine ungläubliche Erhabenheit und Monumentalität. Ich sage das ohne jede Einschränkung, obwohl es mir immer wieder um die Ohren gehauen wird.

Sind der Hof mit seiner dramatischen Aufwärtsbewegung und der pyramidale Sockel des Hamburger Baus Metaphern des Erhabenen?

Es sind natürlich Anklänge an die Sprache der Revolutionsarchitektur. Das habe ich immer zugeben; das hat alles mit der reinen Geometrie zu tun. Ich glaube aber, dass Sie den Innenhof etwas zu sehr stilisieren. Er stellt eine Antwort auf die andere Seite dar, die Rotunde mit der Kuppel im Schumacher-Bau. Wir wollten das Ganze zusammenbinden. Bei uns das Quadrat, dort der Kreis. Aber nun kam meine Vorliebe für Brüche. Deshalb habe ich das Pyramidendach durch das Satteldach ersetzt und so den Innenraum gerichtet. Ich versuche, dem Zufall sein Recht zu lassen. Auch die Form des Sockels ist zunächst zufällig gefunden. Ich bin immer froh, wenn der Zufall die Idealform zerstört. Dadurch entstehen Brüche und Fragmente, und man läuft nie in eine Sackgasse, in der die ideale Form erstarbt.

In den späten sechziger Jahren gab es in der Museumstheorie den Konsens, Schwellenängste abzubauen. Wie sieht es um die Demokratisierung der Kultur vor dem Hintergrund des elitären Charakters Ihres Hamburger Baus?

Ich finde, es ist notwendig, mit einem bestimmten Bewusstsein in ein Museum zu gehen und die ausgestellten Dinge in Ruhe zu betrachten. Wenn dieses Bewusstsein fehlt oder wer nicht vorbereitet sein möchte, der soll in eine Disco oder einen Freizeitpark gehen oder fernsehen. Die Bildwelt ist doch längst demokratisiert. Wenn Sie meine Position für elitär halten, dann müssen Sie die gesamte moderne Kunst für elitär erklären.

Gibt es eine demokratische Architektur?

Um zunächst bei den Museen zu bleiben: Solange die Museen Öffnungszeiten haben, die viel zu kurz sind, gilt es, ganz andere Schwellen abzubauen. Oder denken Sie an das Eintrittsgeld. «Demokratische Architektur» – was soll das heissen? Können Sie sich «demokratischen Fussball» vorstellen? Das ist grosser Etikettenschwindel. Aber der findet am Reichstag leider schon wieder statt. Da wird also eine Glaskuppel gebaut, und es heisst: Das Volk drückt sich dann daran die Nase platt, um die Legislative bei ihrer Arbeit zu sehen. Wie soll denn einer so dicht an diese Gebäude herankommen? Da gibt es ja noch die Bannmeile.

Die Architektur der Zukunft

Welche Bedeutung weisen Sie der Architektur der Zukunft zu? Werden Architekten immer mehr zu Sachverwaltern oder erneut zu Utopisten?

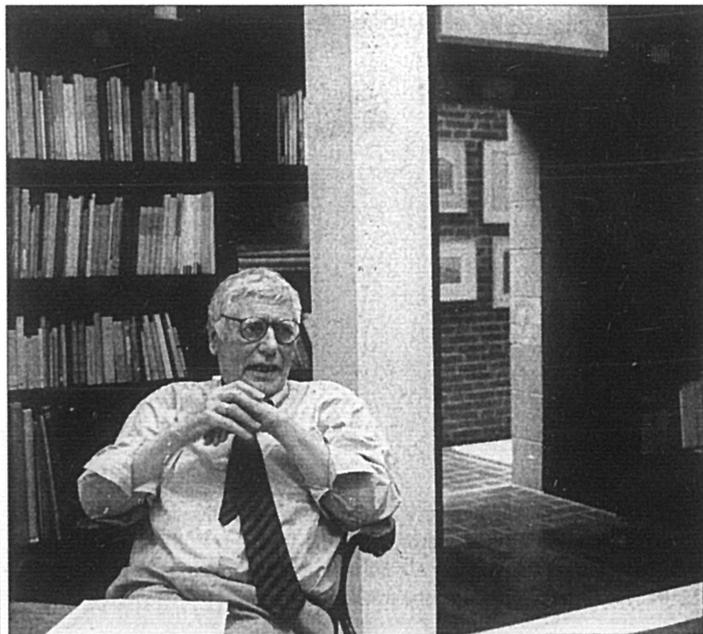
Ich folge da Popper. Ich stelle keine Prognosen.

Wir haben bisher viel über historische Vorbilder geredet. Wenn man die Architekturgeschichte verfolgt, dann kann man sich doch die Frage stellen, ob in dieser Geschichte eine Art Prozess angelegt ist, der eine Richtung hat.

Die Architektur entwickelt sich nicht linear. Die Entwicklung ist immer antizyklisch: Romanik, Gotik, Renaissance. Im Moment laufen die Entwicklungen jedoch parallel. Ein klarer Trend ist dabei nicht mehr zu erkennen.

Was beschäftigt Sie augenblicklich in theoretischer Hinsicht?

In der letzten Zeit diskutiere ich oft die Frage, ob Architektur überhaupt in der Lage ist, gegenstandslos zu sein. Wahrscheinlich nicht. Gegenstandslos hiesse hier, dass sie keine Metaphorik mehr hätte und dass sie reine Abstraktion wäre.



Der Architekt in seiner Bibliothek: Oswald Mathias Ungers bei einem Gespräch in Köln. (Bild E. Seidel)