

DAS ABSTRAKTE UND DAS KONKRETE

Abstraktion in der Architektur.

Zerstörung der Form, Befreiung der Mittel.

Matthias Noell

Architektur und Abstraktion

„Ich wollte sehen, inwieweit Architektur in der Lage ist, abstrakt zu sein. [...] Deshalb gibt es am Haus ohne Eigenschaften kein Ornament, keine Details, kein Oben und kein Unten. [...] Alles wurde subtrahiert auf den absoluten Kern der Abstraktion. Weiter geht es nicht mehr.“
Oswald Mathias Ungers¹

Architektur und Abstraktion wurden nur selten in einen gemeinsamen Zusammenhang gestellt und ihr grundlegendes Verhältnis zueinander nie näher diskutiert. Die Frage, ob Architektur im Ergebnis abstrakt sein könne, die sich 2004 Oswald Mathias Ungers in einem Gespräch mit Hans Ulrich Obrist und Rem Koolhaas stellte, wirft daher das Bedürfnis nach einer Definition und Systematik der architektonischen Abstraktion auf. Zunächst kann Abstraktion in diesem Kontext ganz allgemein auf ein theoretisches Modell von Architektur verweisen.

Dagegen kann der Prozess der Abstraktion auch Entwurfsverfahren oder Merkmal einer Entwicklung sein. Beide Abstraktionsmodelle können mehr oder weniger strikt verfolgt, aber eben auch im Grundsatz abgelehnt werden. Als Ergebnis der architektonischen Abstraktion resultiert jedoch nicht unmittelbar abstrakte Architektur. Ungers wollte als Resultat einen „*absoluten Kern der Abstraktion*“ erkennen, einen Punkt, über den hinaus Architektur nicht weiter abstrahiert werden könne.

Allgemein wurde Abstraktion 1960 von dem Physiker Werner Heisenberg als das Verfahren bezeichnet, die Komplexität eines Sachverhalts bis auf eine als wesentlich erkannte Eigenschaft, einen vorzugsweise

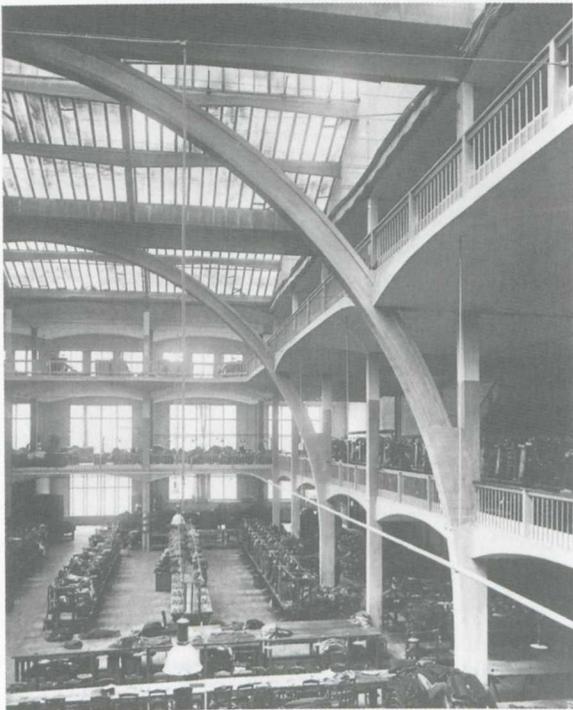
theoretischen Kernpunkt oder einen Begriff auszublenzen und damit zu isolieren:

*„Abstraktion bezeichnet die Möglichkeit, einen Gegenstand oder eine Gruppe von Gegenständen unter einem Gesichtspunkt unter Absehen von allen anderen Gegenstandseigenschaften zu betrachten. Das Herausheben eines Merkmals, das in diesem Zusammenhang als besonders wichtig betrachtet wird gegenüber allen anderen Eigenschaften, macht das Wesen der Abstraktion aus.“*²

Folgte man der Definition Heisenbergs, mit der er an denjenigen Abstraktionsbegriff anknüpfte, der seit dem frühen 19. Jahrhundert in der Philosophie, zum Beispiel von Georg Wilhelm Friedrich Hegel, definiert wurde, würde Abstraktion in der Architektur bedeuten, alles bis auf eine als wesentlich erkannte Eigenschaft, einen vorzugsweise theoretischen Kernpunkt oder einen Begriff aus dem architektonischen Zusammenhang auszublenden oder gänzlich zu entfernen.³

Alexander Gottlieb Baumgarten zog in seiner Theoretischen Ästhetik bereits eine Analogie zwischen der theoretischen Abstraktion und der materiellen Reduktion, die beide auch als Vereinfachung und Verlust gewertet werden könnten:

„Ich wenigstens glaube, es müsste den Philosophen völlig klar sein, dass nur mit einem grossen und bedeutenden Verlust an materialer Vollkommenheit all das hat erkauf werden müssen, was in der Erkenntnis und in der logischen Wahrheit an besondrer formaler Vollkommenheit enthalten ist. Denn was bedeutet die Abstraktion anderes als einen Verlust?



Man kann, um einen Vergleich heranzuziehen, aus einem Marmorblock von unregelmässiger Gestalt nur dann eine Marmorkugel herausarbeiten, wenn man einen Verlust an materieller Substanz in Kauf nimmt, der zum mindesten dem höheren Wert der regelmässig runden Gestalt entspricht.“⁴

Die Abstraktion in der bildenden Kunst ist hingegen als der Versuch einer weitgehenden Loslösung von der Naturnachahmung zu werten und wurde insbesondere in der um 1930 in Paris geführten Diskussion als eine Vorstufe zu Konstruktion oder Konkretion gesehen, bei der jedes bildnerische Element nur für sich selbst steht, nichts repräsentiert. Das Äquivalent in der Architektur, die künstlerische Strategie der architektonischen Abstraktion, ist demgegenüber deutlich schwieriger zu fassen. Schon Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling galt die Architektur als eine Kunstform, die in einem ersten Schritt zwar die Natur in Form der Pflanzenwelt nachgeahmt habe, schön und damit zur Kunst würde sie hingegen erst, „*indem sie zugleich von sich selbst unabhängig, gleichsam eine Potenz und die freie Nachahmung von sich selbst wird.*“⁵ Architektur bewertete er in Analogie zur Musik als arithmetisch und geometrisch bestimmte und daher nicht mimetische Kunst:

„Die Musik, welcher die Architektur unter den Formen der Plastik entspricht, ist zwar davon freigesprochen, Gestalten darzustellen, weil sie das Universum in den Formen der ersten und reinsten Bewegung, abgesondert von dem Stoffe darstellt. Die Architektur ist aber eine Form der Plastik, und wenn sie Musik ist, so ist sie konkrete Musik.“⁶

Abb. 1-3: Abstrakte Gerippe

Hendrik Petrus Berlage, Eingangshalle des Gemeentemuseum, Den Haag 1927-34

Auguste Perret, Fabrikhalle Esders, Paris 1919

Otto Wagner, Schalterhalle der Postsparkasse, Wien 1903-06

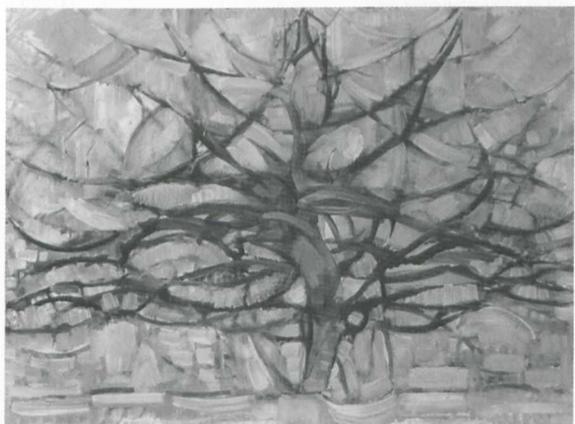


Abb. 4-6: Naturnachahmungen und Abstraktion

Oswald Mathias Ungers, Haus ohne Eigenschaften, Köln 1996 (Foto: Stefan Müller)

Piet Mondrian, Der graue Baum, Öl auf Leinwand, 78,5 x 107,5 cm, Gemeentemuseum, Den Haag 1911

Frontispiz zu Marc-Antoine Laugier, Essai sur l'architecture, Paris 1753

Abstraktion – Reduktion

„Schließlich ist das Wohnen eine zwar sehr wichtige, aber nicht die einzige Funktion unseres Daseins. Hier in Dammerstock wird der Mensch zum abstrakten Wohnwesen, und über allen den so gut gemeinten Vorschriften der Architekten mag er am Ende stöhnen: ‚Hilfe [...] ich muß wohnen!‘.“
Adolf Behne⁷

Architektonische Abstraktionsmodelle im Sinne einer theoretischen Zuspitzung auf ein wesentliches Merkmal oder eine wesentliche Eigenschaft lassen sich

insbesondere im 20. Jahrhundert in großer Anzahl finden. Als ein prominentes Beispiel sei das bekannte Schlagwort des „Wohnens für das Existenzminimum“ genannt. Auch wenn dieses Tätigkeitsfeld der architektonischen Moderne nicht als ein theoretisches Abstraktionsmodell gemeint war, so wurde die Herausstellung des Wohnens vor allen anderen Funktionen von Architektur sehr wohl als eine Reduktion der Komplexität des Lebens verstanden. Sie führe zu einem Verlust der Freiheit jedes Einzelnen, wie Adolf Behne kritisch bemerkte. In seiner Argumentation betrifft die Abstraktion nicht die Architektur, sondern den Menschen.

Die deutlich grundlegenden und letztlich auch absichtsvolleren Abstraktionsmodelle versuchen hingegen die Architektursprache durch architektonische Regeln in eine kanonische Form zu bringen. François Fénelon verband dies 1693 mit der Forderung nach einer einfachen, konstruktiv bestimmten Architektursprache, die auf applizierte Elemente verzichten sollte. Ornamente an einem Gebäude seien überflüssig und daher nicht zulässig:

„Il ne faut admettre dans un édifice aucune partie destinée au seul ornement; mais visent toujours aux belles proportions, on doit tourner en ornement toutes les parties nécessaires à soutenir un édifice.“⁸

Die Zuspitzung auf die tragenden Teile der Architektur als der einzig wahre und zulässige Schmuck eines Gebäudes bedeutet letztlich nichts anderes als einen Verweis der Architektur auf sich selbst, die Abstraktion der gestalterischen Mittel bis hin zur konstruktiven Konkretion. Eine vergleichbare Haltung findet sich auch bei Marc-Antoine Laugier, Charles Blanc oder bei Auguste Perret.⁹ Auch Schellings Argumentation der Selbstreferenzialität von Architektur findet hier ihren Anknüpfungspunkt. Dieser beschrieb den Schritt von der Nachahmung der Natur zur Nachahmung von sich selbst als einen Prozess der Entfernung von Überflüssigem:

„Die Kunst spricht hier die Natur vollkommener aus und verbessert sie gleichsam. Sie nimmt das Überfließende und das bloß zur Individualität Gehörige hinweg, und läßt nur das Bedeutende bestehen.“¹⁰

Eine solche Architektur der Einfachheit kann daher auch als Resultat einer Reduktion von materieller Substanz verstanden werden. Genau hier setzte die Architekturtheorie im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts an. Die Trennung von Konstruktion und äußerer Erscheinung war zunehmend als Manko der Architektur begriffen worden.¹¹ 1883 hatte sich Rudolph Redtenbacher in seinem Buch *Tektonik* daher gegen Gottfried Semper und dessen Bekleidungstheorie gewandt:

„Die Architektur beginnt mit der Construction und hört auf, wo es nichts mehr zu construieren

giebt. Wir schlagen daher den anderen Weg ein [als den der Bekleidung, MN] und suchen aus der Construction die architektonischen Motive zu gewinnen.“¹²

Hendrik Petrus Berlage knüpfte 1898 mit seiner Amsterdamer Börse und mit einem 1904 in Krefeld gehaltenen Vortrag an diese Überlegungen an, entwickelte aber das Metaphernfeld des bekleideten Baukörpers erheblich weiter. Mit dem Plädoyer für die simple Konstruktion verband Berlage einen verstärkt moralischen Anspruch auf Wahrheit und paradisiische Natürlichkeit:

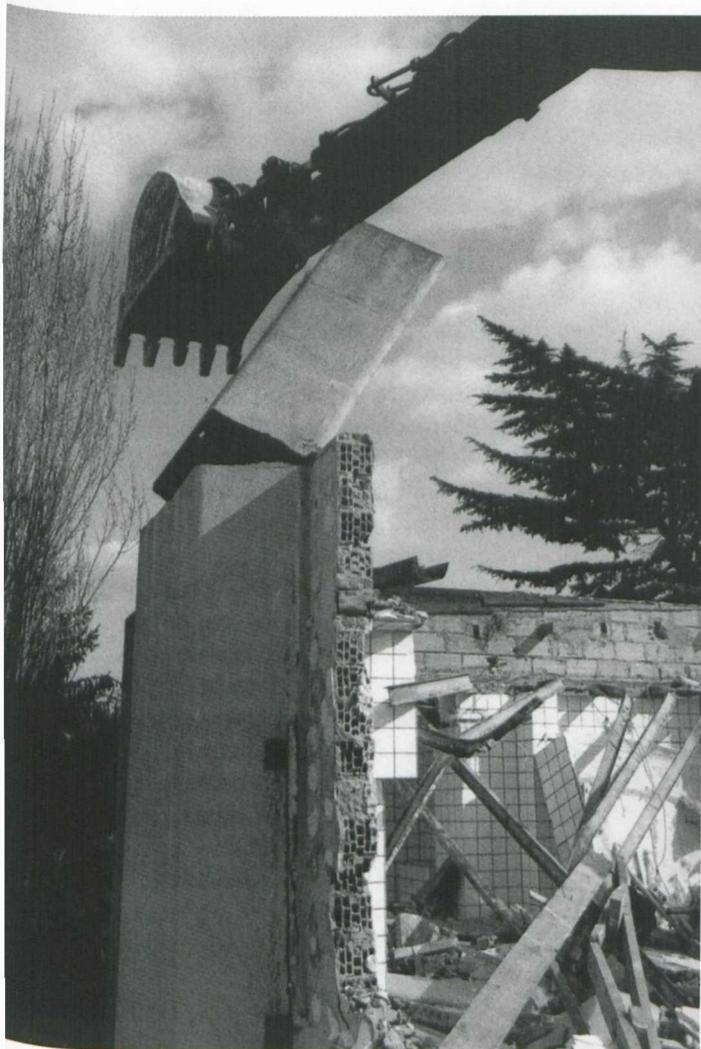
„Nun ist und bleibt die Baukunst die Kunst des Konstruierens, das heißt des Zusammenfügens verschiedener Elemente zu einem Ganzen, d. h. zum Umschließen eines Raumes [...]. Es sollen wieder natürliche, begreifliche Sachen gemacht werden, d. h. eine Sache ohne die den Körper verdeckende Bekleidung. [...] Wir Architekten müssen auch zuerst das Skelett studieren, so wie der Maler und Bildhauer das tun [...]. Denn die Bekleidung bei jedem Naturgebilde ist gewissermaßen eine genaue Abspielung des inneren Gerippes [...]. Rücksichtslos soll das geschehen und alles Unnütze verschwinden; [...]. Sogar die letzte Hülle, auch das Feigenblatt, soll weg, denn die Wahrheit, die wir wollen, ist ganz nackt. Die Architektur war eine nach schlechter Mode gekleidete Person. [...] gleichviel, es soll das Modekleid abgerissen und die unverhüllte Gestalt, d.h. die gesunde Natur, die Wahrheit hervorkommen.“¹³

Seit Berlages Äußerungen favorisierten zahlreiche Architekten und Architekturkritiker eine Architektur der lesbaren Konstruktion und der reduzierten Sprache. Auch Karl Scheffler oder Mies van der Rohe, um nur zwei prominente Beispiele zu nennen, bedienten sich der Metapher des Knochengerüsts bei der Beschreibung moderner Architektur. Joseph August Lux sah in den Gebäuden von Otto Wagner die sich vom Stilgewand entkleidende Architektur und empfand diese Entmaterialisierung als „abstrakt“:

„Die neuen Techniken, neuen Konstruktionen, neuen Baustoffe erhöhen dies Gefühl des Ge-

lenkigen, Funktionellen, Organischen, fast Skelettartigen, Entmaterialisierten, Abstrakten.“¹⁴

Architektonische Abstraktion als Reduktion und die Analogiebildung zur Natur bilden in diesem Modell keinen Gegensatz. Die Abstraktion von der Form (und damit auch vom Stil im Sinne des Historismus) entstand aus der Überlegung, dass die Architektur wieder zu ihren eigenen Ausdrucksmitteln zurückkehren müsse. Reduktion war dabei jedoch nicht gleichbedeutend mit einem Verlust an Bedeutung, wie es Baumgarten postulierte. Im Gegenteil, es verursacht die architektonische Abstraktion das Paradoxon einer architektonischen Konkretion: „[...] le vrai genre sublime, dédaignant tous les ornements empruntés, ne se trouve que dans le simple“¹⁵: Less is more.



Ein jüngeres Wohnhaus aus Zürich und die Äußerung seines Architekten zeigen, dass die Diskussion um Abstraktion und Wahrheit, Reduktion und Komplexität noch immer aktuell ist:

„Die Reduktion auf einzelne wenige architektonische Elemente [...] hat dabei wenig zu tun mit der Etikette des ‚Minimalismus‘ [...]. Im Gegenteil: diese Reduktion beabsichtigt und bewirkt, dass die Gestaltung der architektonischen Elemente komplexer wird [...].“¹⁶

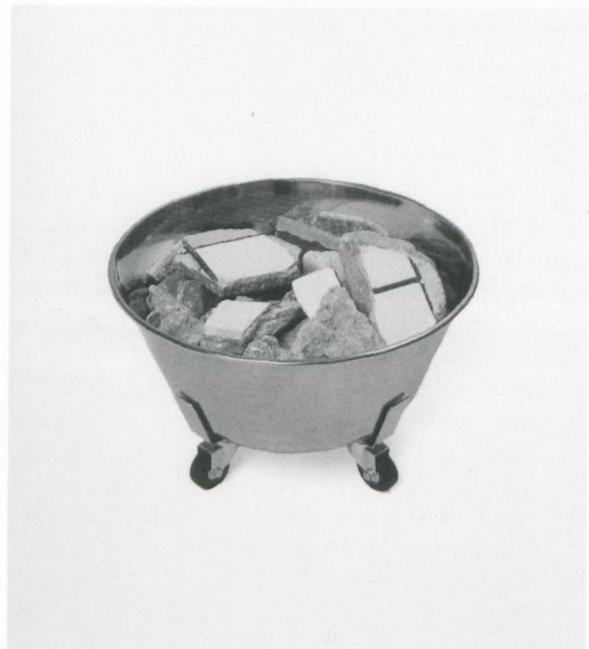


Abb. 7-8: Abstraktion in die Erinnerung

Jean-Pierre Raynaud, Abriss des eigenen Wohnhauses, 1993

Jean-Pierre Raynaud, Präsentation der Überreste des abgerissenen Wohnhauses, 1993

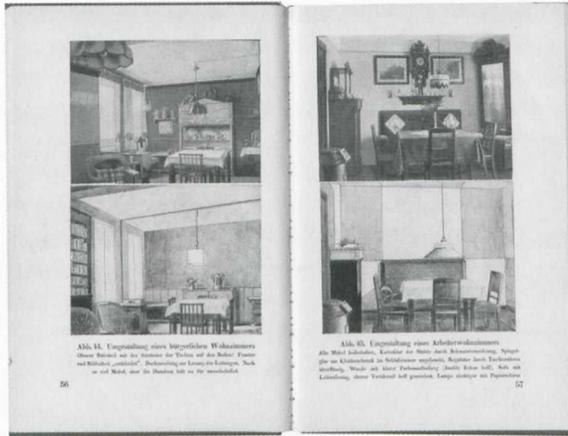


Abb. 14. Umgestaltung eines bürgerlichen Wohnzimmers
Oben: Original mit der Innentür im Rücken auf die Bühne, Platte
und Bildleiste „entfaltet“. Deckenlampe an Leuchte des Lesers. Nach
er voll Misch, aber die Struktur ist zu verzeichnen.

Abb. 15. Umgestaltung eines Arbeiterwohnzimmers
Oben: Misch, Innentür im Rücken, Platte, Platte, Platte, Platte
die im Klammern im Schilde zu erkennen. Beginn des Zeichnungs-
ausdrucks. Nach der Platte Platte Platte Platte Platte Platte
Leuchte, diese Platte ist positiv. Lampe wieder im Platte.

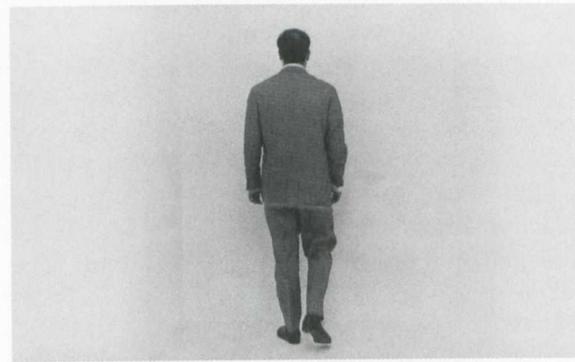


Abb. 9-11: Abstraktion durch Farbe

Bruno Taut, Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin, Leipzig 1924

Yves Klein, Zone de sensibilité picturale immatérielle, Fotografie, Krefeld 1961

Katharina Grosse, Rauminstallation, Galerie Marc Müller, Zürich 2006

Abstraktion – Konkretion

„Peinture concrète et non abstraite, parce que rien n'est plus concret, plus réel qu'une ligne, qu'une couleur, qu'une surface. Est-ce que, sur une toile, une femme, un arbre, ou une vache sont des éléments concrets? Non.“
Theo van Doesburg¹⁷

Nach der Entfernung alles Überflüssigen bleibt das „Wesentliche“ der Architektur übrig, der „Kern der Abstraktion“. Dennoch war Oswald Mathias Ungers mit dem Ergebnis des Abstraktionsprozesses im Fall seines Wohnhauses nicht zufrieden:

„Es war wirklich ein Experiment. [...] Ich habe festgestellt, dass die Architektur es vielleicht doch nicht schafft, abstrakt zu sein. [...] Es ist eine ganz persönliche Auseinandersetzung mit Fragen, die für mich von Bedeutung sind. Ob Architektur abstrakt sein kann. Und ich habe geglaubt, ich könnte das erreichen durch eine völlige Beseitigung von irgendwelchen narrativen oder metaphorischen Dingen, aber es bleibt doch Oben und Unten.“¹⁸

Bleibt man im Denkmodell der bildnerischen Abstraktion, so könnte man versuchsweise schlussfolgern, Ungers Vorgehensweise führe mit diesem Scheitern an der vollständigen Abstraktion vorbei, direkt in eine Form architektonischer Konkretion. Ungers' Architektur stelle zwar nichts mehr dar, sie sei weder „metaphorisch“, noch „erzählend“, verwiese nur noch auf sich selbst, ihre bildnerischen Mittel stünden einzig für sich selbst. Ungers abstrakte Architektur aber entspreche damit nur jenem Standpunkt, den die Architekturtheorie im Grundsatz schon im 18. Jahrhundert vertreten hatte, und die sich grundsätzlich auch bei Fénelon oder Schelling formuliert findet. Selbst das Bild einer absichtsvoll metaphorischen, erzählenden und sogar mimetischen Architektur, die Vorstellung der „Urhütte“ von Marc-Antoine Laugier, führt konzeptuell auf eine Architektur der Vereinfachung hin, nämlich zur Beschränkung auf die drei „wesentlichen Bestandteile“: Säule, Gebälk und Giebel. Es bleiben, so Ungers, auch nach dem Prozess weitestgehender Abstraktion „Oben“ und „Unten“ erhalten.

Theo van Doesburgs Traum von der Gleichwertigkeit aller Seiten eines Gebäudes ist auch für ihn nicht erreichbar.¹⁹

Es besteht also bezüglich des Begriffspaars Abstraktion-Konkretion ein maßgeblicher Unterschied zwischen den bildenden Künsten und der Architektur. Der auf die Abstraktion folgende Schritt in die Konkretion, wie ihn van Doesburg letztlich im Rückgriff auf architektonische Entwurfsmethoden forderte, die Beschränkung auf die reinen bildnerischen Mittel, war in der Architektur bereits ohne diesen Umweg vollzogen worden.

Und dennoch deutet die konkrete Malerei Van Doesburgs, insbesondere das Schlüsselbild *Arithmetische Komposition* von 1930, das die Progression einer Fläche durch den Raum thematisiert, in ihrer generativen Entwurfsmethode ein architektonisches Verfahren an, wie es beispielsweise Peter Eisenman in seiner Dissertation und den darauf folgenden Wohnhausentwürfen anwendete. Der Vorstellung einer „konkreten Architektur“ käme vermutlich die Idee des architektonischen Baukastensystems am nächsten: Mit dem Baukasten ist Raum aus einer begrenzten Menge von variablen Bestandteilen herstellbar und frei kombinierbar. Jedoch stößt auch diese Idee an konstruktive Grenzen, denn eine freie Anwendung einiger weniger Bestandteile ist zwar im Kinderspiel, nicht aber in der Realität durchführbar.²⁰

Die fortgesetzte Abstraktion im Sinne Ungers führt in die Negation von Architektur, die ab einem gewissen Punkt ihre Substanz, die sie zu Architektur macht, verliert. Schon Adolf Behne hielt diese Konsequenz nicht für die Aufgabe eines Architekten:

„Ist dann nicht die Bank im Tiergarten oder der Baumstumpf im Grunewald die ideale Wohnung? Es ist sehr nützlich, wenn sich der Architekt mit Hygiene und Soziologie beschäftigt, aber nur, wenn er dabei Architekt bleibt, das heißt: die ausgleichende Instanz.“²¹

Rem Koolhaas ging es in seinem Projekt für die Umgestaltung des ehemaligen Pariser Schlachthofgeländes La Villette (1982) hingegen genau um diese Negation von Architektur. Anstelle dreidimensionaler, dauerhafter Architektur ermögliche, so Koolhaas, nur deren

Nichtvorhandensein die vielfältigen Aktivitäten einer Metropole. Wirkliche städtische Dichte entstehe im *terrain vague* des ehemaligen Schlachthofes nicht durch architektonische, sondern durch größtmögliche soziale Verdichtung. Um Platz für die „Kultur der nicht wahrnehmbaren Verdichtung“ (*“culture of ‘invisible’ congestion”*) – eine Art paradoxe Kehrseite des *concrementum* oder des *concretum* – zu schaffen, wird sogar die Zerstörung von Architektur notwendig:

„Wichtiger als die Gestaltung der Städte ist heute und in naher Zukunft die Gestaltung ihres Zerfalls. Nur durch den revolutionären Prozeß des Ausradierens, der Errichtung von ‚Freiheitszonen‘, in denen alle Architekturgesetze außer Kraft gesetzt sind, wird eines der unlösbaren Probleme städtischen Lebens aufgehoben sein: die Spannung zwischen Programm und Inhalt. Die heutige Tragödie ist, daß Planer nur planen und Architekten nur weitere Architektur gestalten können.“²²

Wenn die vollständige Abstraktion auf der architektonischen Ebene also nicht durchführbar erscheint, so ist sie es für Koolhaas zumindest in Form eines programmatischen Urbanismus, der konkrete Architektur überflüssig macht oder in einen Rahmen von Erinnerungs- und Geschichtssillusionen verbannt. Zuvor hatte auch Peter Eisenman das substanzielle Auftauchen von Leerstellen (voids) im ansonsten dicht bebauten Grundstück seiner *City of Artificial Excavation*, dem 1981 im Rahmen eines Wettbewerbs für die IBA Berlin entworfenen Baublock, als „Erinnerung“ bezeichnet: *“Where history ends, memory begins.”²³* Jean-Pierre Raynaud machte sich im März 1993 schließlich an den Prozess der vollständigen Ausradierung von Architektur als künstlerisches Manifest. Indem er den gesteuerten Abriss seines eigenen Wohnhauses zum künstlerischen Prozess deklarierte, wurde aus diesem tatsächlich abstrakte Architektur, deren Entstehen und Verschwinden er in Film und Buch dokumentierte sowie in 1.000 chirurgischen Bleheimern im CAPC in Bordeaux ausstellte.²⁴

Raynauds Abstraktion der Architektur führt in die Kunst.

Spätestens hier muss man sich die Frage stellen, was nach dem Verschwinden von Architektur, der Entste-

hung von Leere – man könnte an der Stelle des Hauses von Raynaud auch an die gescheiterten Utopien des Sozialwohnungsbaus in St. Louis (Pruitt-Igoe)²⁵ oder an die Bauten des ehemaligen Marx-Engels-Platzes in Berlin denken – eigentlich bleibt: Konkrete Leere oder abstrakte Architektur.

Abb. 12-14: Abstraktionsprozesse

Roger Diener, Wohn- und Geschäftshaus Warteckhof, Basel 1992-96

Roger Diener, Helmut Federle, Schweizerische Botschaft, Berlin 1995-2000

Roger Diener, Helmut Federle, Gerold Wiederin, Forum 3, Novartis Campus, Basel 2005

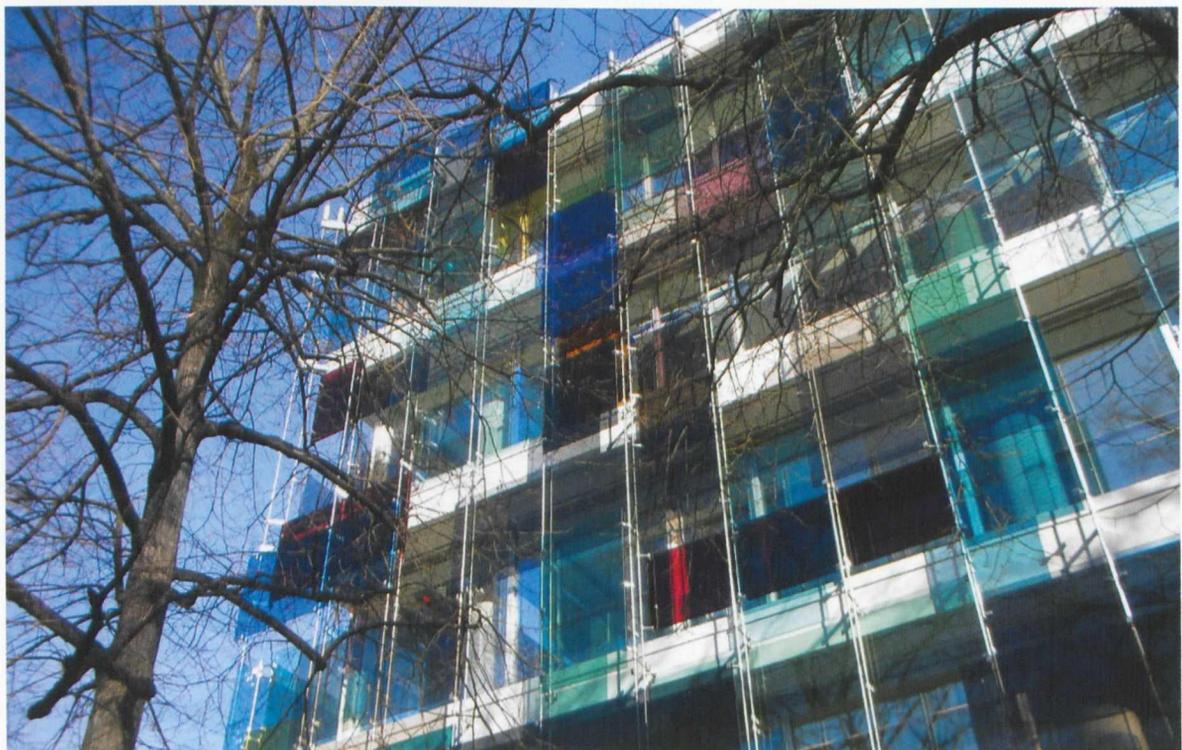


Abb. 15-17: Abstraktion von Innen und Außen

Theo van Doesburg, Aubette, kleiner Tanzsaal, Straßburg 1926-28

Yves Klein, Décrochage, Paris 1962

Roger Diener, Helmut Federle, Gerold Wiederin, Forum 3, Novartis Campus, Basel 2005



Befreiung der Farbe, Zerstörung der Form

„Vereinfache deine Formen, um mit Erfolg farbig wirken zu können; wirf leere langweilige Formen über Bord und benutze statt ihrer die Farbe [...]. Die Farbe kann nur da zu eigentlicher Wirkung und Entfaltung kommen, wo die Form möglichst verschwindet, möglichst einfach ist [...].“ Fritz Schumacher²⁶

Schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts stellten sich einige Architekten und Künstler die Frage nach den Folgen des architektonischen Reduktionsprozesses, den Theo van Doesburg 1929 als eine direkte Folge der „Skelettierung“ der Architektur ansah:

„Als Reaktion gegen den Dekorativismus erhob sich vor etwa 15 Jahren der Ruf: ‚Zurück zur rationalen Konstruktion! Nieder mit dem Ornament!‘ Man sah das Ornament als ein Verbrechen an und verbannte die Farbe vollständig aus der Architektur. Man schuf nur noch ‚grau in grau‘. An der Grenze der Konstruktion hörte die Welt der Farbe auf. Die Architektur wurde nackt, Knochen und Haut.“²⁷

Fritz Schumacher hatte bereits 1901 einen Ersatz für die Ende des 19. Jahrhunderts zunehmend entfernte oder reduzierte Form gefordert und ihn in einem bildnerischen Mittel, der Farbe, gefunden. Bruno Taut knüpfte an diese Überlegung an: *„Wir müssen die Farbe als absolut gleichberechtigt neben der Form anerkennen.“²⁸* Tauts handgreifliche Abstraktion von Stilmöbeln mit der Hilfe einer Säge – *„man schöpft sozusagen nur das Fett ab“²⁹* – führte den überflüssigen Zierrat des Historismus in den Müllimer und setzte die Farbe an die freigewordene Stelle. Das Einführen von Farbe ging einher mit der Zerstörung der Form und des Materials: *„Farbe bedeutet Auflösung“*, schloss Adolf Behne indirekt auch an Sempers Idee der *„Unstofflichkeit“* einer farbigen Oberfläche an.³⁰ Die radikalsten Positionen in dieser Hinsicht finden wir in den Theorien und Projekten Bart van der Leeks und Theo van Doesburgs, die die aktive Störung, sogar die Zerstörung der architektonischen Raumwirkung forderten. Der Befreiung des Wortes, der Buchstaben und der Farbe in der Malerei folgte *„die befreite Farbe“* in der Architektur, die nun gleichberechtigt neben der Form erschien.³¹

Auch in der Folge wurden Zerstörung und Neudefinition dessen, was Architektur als Raum vorgibt, eher von Seiten der Malerei propagiert. Yves Klein versuchte in den 1960er Jahren diese Grenze mit der Idee der Monochromie und der Immaterialität zu überschreiten. Durch eine maximale Reduktion der bildnerischen Mittel dehnten sich Kleins Räume ins Unendliche aus. Auch Katharina Grosse Sprayarbeiten, die sie seit einigen Jahren in bestehende, häufig aber von ihr selbst ausgestaffte Räume einbringt, gehen unterschiedslos über „Natur“, „Artefakte“ und „Architektur“ hinweg. Sie negieren die Grenzen des Raums, indem die Farbe diese als Träger benutzt und gewissermaßen absorbiert.

Der Zugriff auf die Farbe als primär bildkünstlerisches, jenseits der Architektur stehendes Gestaltungsmittel scheint der produktivste Zugriff in Richtung einer architektonischen Abstraktion geblieben zu sein. Das Basler Architekturbüro Diener & Diener zog in den letzten Jahren wohl eine ähnliche Schlussfolgerung und vollzog die genannten Positionen des 20. Jahrhunderts – von der Thematisierung des konstruktiven Gerüsts und der Bekleidung bis hin zum Einsatz der befreiten Farbe – in seiner eigenen Arbeit nach.³² Zunächst wurde im Wohn- und Geschäftshaus Warteckhof (Basel, 1992-1996) die Fassade auf das Notwendigste reduziert und damit das Verhältnis von Mauer- und Stützenarchitektur erprobt. Einem Vexierbild gleich scheint einmal das Mauerhafte, Flächige zu dominieren, ein anderes Mal das konstruktive Raster. Die Fassade changiert so zwischen einer durchfensterten, perforierten Mauer und der Darstellung eines Skelettbaus. Anders der in Sichtbeton ausgeführte Erweiterungsbau der Schweizer Botschaft in Berlin (mit Helmut Federle und Gerold Wiederin, 1995-2000). Während auf der östlichen Seite der eigentliche Anbau in Sichtbeton entstand, verkleidete Helmut Federle die westliche, seit dem Krieg frei stehende Brandwand des Altbaus lediglich mit einem Betonrelief. Die Arbeit thematisiert auf diese Weise nicht nur die Schäden des Krieges, sondern eben auch die Bekleidung eines Kerns, in diesem Fall ausgerechnet durch eine nackte, dennoch textil anmutende Schicht Beton. Das Gebäude ist damit auf verwirrende Weise gleichzeitig nackt und bekleidet. Schließlich führte ein weiteres Bürogebäude in Basel (Forum 3 für Novartis, 2005) das Thema der Farbe hinzu: Unter der Hülle aus farbigen Gläsern scheint der konstruktive und räum-

liche Kern des Gebäudes durch. Die Geschossplatten kragen weit hervor, die Stützen liegen in der Tiefe des Gebäudes und sind für den Betrachter gerade noch zu erahnen. Die in mehreren Ebenen angebrachten Glasscheiben kreieren einerseits den Umriss des Gebäudes und damit die Integrität des Raums, indem sie den Baukörper mit ihrer oszillierenden Schicht begrenzen, gleichzeitig aber verneinen sie eine definierbare Grenze zwischen Innen und Außen und damit auch eine eindeutige architektonische Form.

Der Vergleich der Außenfassade mit dem Innenraum des kleinen Festsaals der Aubette von Theo van Doesburg zeigt, dass die Farbe in beiden Fällen eine zentrale Rolle bei der Negation und Re-Konstituierung von Raum einnimmt. In Straßburg sehen wir von innen durch eine Struktur von weißen Balken auf unterschiedliche Farbfelder, die den gegebenen Raum negieren und zu erweitern scheinen. Der Betrachter sieht sich gezwungen, Bewegung, Zeit und Raum in die Betrachtung des Kunstwerks aktiv einzubeziehen. In Basel sehen wir uns zunächst einer geradezu gegenteiligen Situation gegenübergestellt. Hier sehen wir von außen durch die transparenten Farbfelder auf eine weiße Tragstruktur, sehen uns jedoch gleichwohl angehalten, die Fassade durch Bewegung zu erfahren. In beiden Fällen stört die Farbe und ihre Art der Anbringung den konstruktiv bestimmten Raum und gewichtet ihn neu.

Im Vergleich mit der Aubette erscheint das Basler Gebäude daher als nach außen gedrehter Innenraum, ein Effekt, der durch die Aufhängung der Farbgläser an einem Metallgestänge und ihre Anordnung verstärkt wird. Die Fassaden werden zu Galeriewänden mit dicht gehängten Bildern. Wenn Yves Klein sich 1962 bei der *décrochage* von Galerieräumen fotografieren ließ, um zur folgenden Vernissage eine seiner leeren, weiß gestrichenen Wände zu hinterlassen, so schlossen Diener, Federle und Wiederin an die *décrochage* eine *accrochage* an ihren Rückseiten an. Ihr Raum erweitert sich jenseits der Architektur ins Unendliche.

Im Grenzbereich zwischen raumprägender Farbe in der Kunst und farbiger Architektur geht es sowohl Theo van Doesburg als auch seinen zahlreichen Nachfolgern, zu denen man Yves Klein, Katharina Grosse oder eben auch Diener, Federle und Wiederin durchaus zählen könnte, im Grundsatz um eine fortgesetzte

Suche nach der architektonischen Abstraktion. Hier, wo sich Architektur zugunsten der Farbe zumindest partiell von der Gegenständlichkeit befreit, also von der Darstellung des Tragens und Lastens, um sich in Richtung der Bildenden Künste zu bewegen, kann die Abstraktion der Architektur konkrete Ergebnisse hervorbringen.

Literatur

- Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der „Aesthetica“* (1750/58), übersetzt und hg. von Hans Rudolf Schweizer, Hamburg (2. Aufl.) 1988.
- Behne, Adolf: *Dammerstock*, in: *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, 5. Jg., H. 6, 1930, S. 163-166.
- Behne, Adolf: *Bruno Taut*, in: *Neue Blätter für Kunst und Dichtung*, 2. Jg., April, 1919, S. 13ff.
- Berlage, Hendrik Petrus: *Gedanken über Stil in der Baukunst* (1905), in: Ders.: *Über Architektur und Stil. Aufsätze und Vorträge 1894-1928*, hg. von Bernhard Kohlenbach, Basel 1991, S. 52-77.
- Blanc, Charles: *Grammaire des arts et du dessin. Architecture, sculpture, peinture* (1867), Paris 1870.
- Bouillier, Jean-Roch: *La maison de Jean-Pierre Raynaud comme anti-monument historique*, in: *La maison de l'artiste. Construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire. Actes du colloque internationale*, hg. von Jean Gribensky u. a., Rennes 2007, S. 287-294.
- Bruno Taut 1880-1938. Architekt zwischen Tradition und Avantgarde*, hg. von Winfried Nerdinger u. a., München 2001.
- van Doesburg, Theo: *Commentaires sur la base de la peinture concrète*, in: *Art concret*, 1. Jg., 1930, numéro d'introduction, S. 2ff.
- van Doesburg, Theo: *Farben im Raum und Zeit*, in: *De Stijl*, 8. Jg., H. 87-89, 1928, S. 26-36.
- van Doesburg, Theo: *Farben im Raum*, in: *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, 4. Jg., H. 2, 1929, S. 34ff.
- van Doesburg, Theo: *L'Évolution de l'architecture moderne en Hollande*, in: *Architecture vivante*, 2. Jg., H. 2, 1925, S. 14-20.
- van Doesburg, Theo: *Tot een beeldende architectuur*, in: *De Stijl*, 6. Jg., H. 6/7, 1924, S. 78-83.
- Eisenman, Peter: *The city of artificial excavation*, in: *Cities of artificial excavation. The work of Peter Eisenman 1978-1988*, hg. von Jean-François Bedard, Montréal 1994.
- Fénelon, François de Salignac de la Mothe: *Discours prononcé dans l'Académie Française le mardi trente-unième mars MDCLXXXIII à la réception de Monsieur l'Abbé de Fénelon précepteur de Monseigneur le Duc de Bourgogne et de Monseigneur le Duc d'Anjou* (1693), in: Ders.: *Oeuvres*, Bd. 1, hg. von Jacques Le Brun, Paris 1983, S. 531-539.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Wer denkt abstrakt?* (1807), in: Ders.: *Werke*, Bd. 2, Jenaer Schriften 1801-1807, Frankfurt/M. 1996, S. 575-581.
- Heisenberg, Werner: *Die Abstraktion in der modernen Naturwissenschaft*, in: Ders.: *Schritte über Grenzen. Gesammelte Reden und Aufsätze*, München [u. a.] 1984, S. 151-170.
- Jaumann, Anton: *Die Farbe im modernen Wohnraum*, in: *Innendekoration*, Bd. 18, H. 5, 1907, S. 153ff.
- Kerez, Christian: *Der Raum selbst. Einige Überlegungen zu den Mitteln der Architektur*, in: *Werk, Bauen + Wohnen*, 58. Jg., H. 5, 2004, S. 24-33.
- Koolhaas, Rem; Mau, Bruce: *Small, medium, large, extra-large*, New York 1995; Köln (2. Aufl.) 1997.
- Koolhaas, Rem: *Die Illusion der Architektur*, in: *Arch plus*, H. 86, 1986, S. 40.
- Laugier, Marc-Antoine: *Das Manifest des Klassizismus* [Essai sur l'architecture, Paris 1753], Zürich [u. a.] 1989.
- Lux, Joseph August: *Otto Wagner. Eine Monographie*, München 1914.
- Noell, Matthias: *Des Architekten liebstes Spiel: Baukunst aus dem Baukasten*, in: *Figurationen. Gender, Literatur, Kultur*, 5. Jg., H. 1, 2004, S. 23-40.
- Noell, Matthias: *Peindre l'espace. Remarques sur la polychromie architecturale entre les deux guerres (Taut, Le Corbusier, van Doesburg)*, in: *L'Aubette ou la couleur dans l'architecture. Une oeuvre de Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp, Theo van Doesburg*, hg. von Emmanuel Guigon, Hans van der Werf und Mariet Willinge, Straßburg 2006, S. 92-103.
- Novartis Campus – Forum 3. Diener, Federle, Wiederin*, hg. von Ulrike Jehle-Schulte Strathaus, Basel 2005.
- Oechslin, Werner: *Stilhülse und Kern. Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zur modernen Architektur*, Berlin [u. a.] 1994.
- Perret, Auguste: *Contribution à une théorie de l'architecture*, Paris 1952.
- Perret, Auguste: *L'Architecture*, in: *Revue d'art et d'éthétique*, H. 1/2, 1935, S. 41-50.
- Die Rationalisierung des Bestehenden. Oswald Mathias Ungers im Gespräch mit Rem Koolhaas und Hans*

- Ulrich Obrist (Köln 2004), in: *Arch plus*, H. 179, 2006, S. 6-11.
- Raynaud, Jean-Pierre u. a.: *La maison 1969-1987*, Paris 1988.
- Raynaud, Jean-Pierre: *La maison*, Paris 1993.
- Redtenbacher, Rudolph: *Die Architektonik der modernen Baukunst. Ein Hülfsbuch bei der Bearbeitung architektonischer Aufgaben*, Berlin 1883.
- Riout, Denis: *Yves Klein. Manifeste l'immatériel*, Paris 2004.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *Philosophie der Kunst* (1802/1803), in: Ders.: *Werke. Auswahl in drei Bänden*, hg. von Otto Weiß, Leipzig (Fritz Eckhardt) 1907, Bd. 3, S. 1-384.
- Schumacher, Fritz: *Farbige Architektur*, in: *Der Kunstwart*, 14. Jg., 2. Juliheft, H. 20, 1901, S. 297-302.
- Stadtansichten. Diener & Diener*, Zürich 1998.
- Taut, Bruno: *Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin*, Leipzig 1924.
- Abbildungsnachweis**
- Abb. 1, 11, 15, 17: Fotos/Scans: Matthias Noell;
- Abb. 2: Maurice Culot, David Peyceré, Gilles Ragot (Hg.): *Les frères Perret. L'œuvre complète*, Paris 2000;
- Abb. 3, 5, 6: Bilddatenbank Institut gta;
- Abb. 4: *Sichtweisen. Betrachtungen zum Werk von O. M. Ungers*, hg. von Anja Sieber-Albers und Martin Kieren, Köln 1999;
- Abb. 7, 8: Jean-Pierre Raynaud: *La maison*, Paris 1993;
- Abb. 9: Bruno Taut: *Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin*, Leipzig 1924;
- Abb. 10, 16: Denis Riout: *Yves Klein. Manifeste l'immatériel*, Paris 2004;
- Abb. 12: *Stadtansichten. Diener & Diener*, Zürich 1998;
- Abb. 13, 14: *Novartis Campus – Forum 3. Diener, Federle, Wiederin*, hg. von Ulrike Jehle-Schulte Strathaus, Basel 2005.
- Anmerkungen**
- 1 *Rationalisierung des Bestehenden*, 2006, S. 11. Dieser Artikel geht auf ein 2005 gemeinsam mit Caroline Torra-Mattenklott und Barbara Naumann veranstaltetes Seminar an der Universität Zürich zurück („*Abstraktion in Literatur und Bildender Kunst*“). Beiden sei an dieser Stelle für die Anregungen herzlich gedankt.
- 2 Heisenberg 1984, S. 152.
- 3 Vgl. z. B. Hegel 1807.
- 4 Baumgarten 1750/58, S. 145.
- 5 Schelling 1802/03, S. 226. Vgl. insgesamt S. 220-246. Charles Blanc sah die Vorbilder zudem in den geologischen Formationen der Berge, vgl. Blanc 1870, S. 59.
- 6 Schelling 1802/03, S. 225.
- 7 Behne 1930, S. 164. Vgl. *Die Wohnung für das Existenzminimum* (hg. v. d. Internationalen Kongressen für Neues Bauen u. d. Städtischen Hochbauamt Frankfurt/M.) 1930.
- 8 „*Man darf in einem Gebäude kein einziges Teil zulassen, das nur als Ornament bestimmt ist; hingegen muss man, stets die schönen Verhältnisse im Auge behaltend, alle Teile, die nötig sind, um ein Gebäude zu tragen, in Schmuck umwandeln.*“ Fénelon 1693, S. 536. Vgl. auch die Übernahme in Perret 1952, o. S.
- 9 Laugier 1753, S. 34, zur Nachahmung der Natur; S. 35, zu den „wesentlichen Bestandteilen“: „*Si la structure n'est pas digne de rester apparente, l'Architecte a mal rempli sa mission. [...]*“ formulierte Auguste Perret 1935, S. 49.
- 10 Schelling 1802/03, S. 234.
- 11 Schon Alberti argumentierte mit dieser architektonischen Metapher: „*Denn nackt soll man ein Bauwerk zu Ende führen, bevor man es bekleidet.*“ L. B. Alberti: *De re aedificatoria* (ca. 1452), zit. nach Oechslin 1994, S. 173.
- 12 Redtenbacher 1883, S. 2.
- 13 Berlage 1905, S. 62f. Vgl. auch van Doesburg 1925, S. 14f.
- 14 Lux 1914, S. 73f.
- 15 Fénelon 1693, S. 535.
- 16 Kerez 2004, S. 24.
- 17 van Doesburg 1930, S. 2.
- 18 *Rationalisierung des Bestehenden*, 2006, S. 11. Vgl. auch: *Sichtweisen. Betrachtungen zum Werk von O. M. Ungers*, hg. von Anja Sieber-Albers und Martin Kieren, Köln 1999. Hier vor allem Jürgen Sawade: *Wohnhaus Ungers 3 in Köln-Müngersdorf*, S. 140-143 (mit zwei Fotografien von Stefan Müller).
- 19 van Doesburg 1924, S. 78-83.
- 20 Vgl. Noell 2004.
- 21 Behne 1930, S. 164f.
- 22 Koolhaas 1986, S. 40. Vgl. auch den ähnlichen Artikel *Elegy for the vacant lot* (1985), in: Koolhaas 1995, S. 937.
- 23 Peter Eisenman: *The city of artificial excavation*, in:

- Cities of artificial excavation. The work of Peter Eisenman 1978-1988*, hg. von Jean-François Bedard, Montréal 1994, S. 73.
- 24 Vgl. Raynaud 1988; Raynaud 1993; Bouiller 2007.
- 25 Vgl. hierzu u. a. Gottfried Schlüter: *Pruitt-Igoe. Die Dritte*, in: *Wolkenkuckucksheim – Cloud-Cuckoo-Land – Vozdushnyi zamok*, Jg. 2, H. 1, Mai 1997; www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/Wolke/deu/Themen/971/Schlueter/schlueter_t.html (Stand 23.06.2009).
- 26 Schumacher 1901, S. 297 u. S. 299. Vgl. Noell 2006.
- 27 van Doesburg 1928, S. 28. Vgl. auch van Doesburg 1929, S. 35.
- 28 Bruno Taut: *Architektonisches zum Siedlungswerk*, in: *Der Siedler*, 1. Jg., H. 6, 1918/19, S. 248-257, S. 252; zit. nach Kristina Hartmann: *Bruno Taut, der Architekt und Stadtplaner von Gartenstädten und Siedlungen*, in: Bruno Taut 2001, S. 137-155, S. 144.
- 29 Taut 1924, S. 61.
- 30 Behne 1919, S. 13.
- 31 Den Begriff der befreiten Farbe verwendete schon Jaumann 1907, S. 153.
- 32 Vgl. *Stadtansichten* 1998 und *Novartis Campus – Forum* 3, 2005