Flash Gordon und die Utopie des 20. Jahrhunderts : Abdruck eines Vortrages am Technion Haifa 1966

Autor(en): **Nicoletti, Manfredi**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Bauen + Wohnen = Construction + habitation = Building + home : internationale Zeitschrift**

Band (Jahr): **21 (1967)**

Heft 5: **Stadtplanung : Experimente und Utopien = Urbanisme : expériences et utopies = Town-planning : experiments and utopias**

PDF erstellt am: **29.03.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-332866

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Manfredi Nicoletti

Flash Gordon und die Utopie des 20. Jahrhunderts

Abdruck eines Vortrages
am Technion Haifa 1966

Ein einziger Fallschirm trägt sie zusammen hinunter, den Helden und das zerbrechliche Mädchen, während das Flugzeug brennend abstürzt. Es regnet. Die Menschheit ist von Entsetzen gepackt. Die Erde ist verdammt. Ein geheimnisvoller Planet nähert sich mit schwindelerregender Geschwindigkeit. Sie landen zusammen nahe der Abschußrampe einer Rakete, konstruiert von einem schwermütigen Wissenschafter, der beschlossen hat, die Menschheit um den Preis seines Lebens zu retten, indem er sein Raumschiff gegen den Himmelskörper prallen läßt. Trotz dem Zwang, sich auf diese selbstmörderische Reise einzulassen, wird der fatale Zusammenstoß in letzter Minute durch den Helden, der das Kommando übernimmt, vermieden. Die Rakete fliegt über die scharfen Bergspitzen des Planeten und sichtet, ehe sie zu einer unorthodoxen Landung ansetzt, eine wunderbar leuchtende Metropolis.

Das ist der Anfang einer Geschichte, die etwa ein drittel Jahrhundert alt ist. Der Name des geheimnisvollen Planeten ist Mongo, die Metropolis ist die Hauptstadt des grausamen Herrschers Ming, der Name des Helden ist Flash Gordon, und der Autor ist Alex Raymond, ein New-Yorker Comic-strips-Verfasser. Es ist nicht bloß Zufall, daß die Flash-Gordon-Cartoons 1933 unmittelbaren und beispiellosen Erfolg auslösten. Es ist ebenfalls nicht bloßer Zufall, daß die Cartoons, als sie kürzlich in den meisten europäischen Ländern wieder veröffentlicht wurden, nochmals ein ebenso großes und begeistertes Publikum fanden.

Einer der Gründe für einen solchen wiederbelebten Erfolg kann in dem neuen kritischen Interesse gesehen werden, das sich neuerdings auf die Produktion von Comics als einem der mächtigsten Massenkommunikationsmittel unserer Kultur konzentrierte. Ein andrer möglicher Grund ist der, daß Raymond Ahnungen solcher Zukunftsaspekte der Technologie, wie Raketen, fliegende Untertassen und Raumflüge, hatte. Dennoch sind diese Erklärungen entweder zu intellektuell oder zu schwach, als daß sie von sich aus das Wiederaufleben eines starken, populären Interesses zurechtfertigen vermochten. Tatsache ist, daß an Raymonds Story etwas ist, das mehr als eine bloße Voraussage oder Gegenstand eines kritischen Interesses ist. Es ist der Entwurf einer Utopie: der Utopie eines Supermanns, des Verhängnisses einer supertechnologisch fortgeschrittenen Welt und, ebenfalls innerhalb dieser Welt, der Utopie einer Superarchitektur. Eine Utopie hat immer etwas Schockierendes an sich und einen universellen – einen poetischen – Appell, der, wie alle Poesie, schwer zu definieren ist. Utopie ist etwas, das keinen Platz im Rahmen der Wirklichkeit hat. Sie ist ein geistiges Modell, außerhalb irgendeiner historischen Gegenwart oder Zukunft konstruiert oder, besser, in irgendeine ungewisse künftige Zeit verlegt. Jedoch ist die Utopie Teil der gegenwärtigen Wirklichkeit, in der und aus der heraus sie geboren ist.

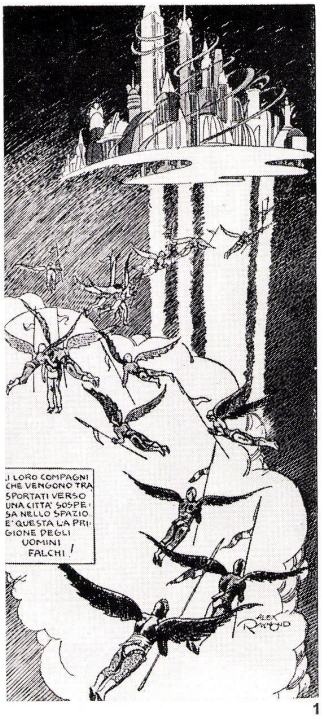
Traditionell gehören Utopien zu widersprechenden Augenblicken in der Geschichte – zu Augenblicken der Ungewißheit, Angst oder Enttäuschung. In ihnen sind große Hoffnung auf die Zukunft und Mißtrauen gegenüber der Gegenwart gleichermaßen. Die Gegenwart scheint zu leer oder feindlich zu sein, unsere Ideale zu nähren. Der Flug der Geschichte scheint an einem toten Punkt angelangt zu sein. Es scheint unmöglich, auf dieser Gegenwart einen zufriedenstellenden Plan für die Zukunft aufzubauen. Und doch basieren unser ganzes Leben, die Geschichte der Zivilisation auf einem System von Warnungen. In kritischen Augenblicken wenden sich die Leute hilfesuchend an das Orakel, das Horoskop, den Poeten – an die Utopie. Mit ihr scheinen blitzartig alle gegenwärtigen Schwierigkeiten überwunden. Ein Bild der Zukunft ist erreicht, und darauf kann vielleicht die konkrete Aktion folgen.

Es gibt gewisse Unterschiede zwischen einer Voraussage, einem Plan und einer Utopie, trotz der Tatsache, daß alle drei auf gegenwärtiger Erfahrung basieren. Eine Voraussage ist ein rationales Modell der Zukunft, von der Annahme abgeleitet, daß Geschichte sich wiederholt. Infolgedessen sind Voraussagen oft falsch. Der gegenwärtige Spielraum bei der Interpretation von Statistiken ist eine Bestätigung dessen. Im Gegensatz dazu ist ein Plan(projekt) das Ergebnis eines Wunsches, Geschichte in einer neuen und originalen Weise zu formen, ein Programm konkreter Aktion, die Zukunft zu gestalten in Übereinstimmung mit einer vorhandenen Ideologie. Ein Plan muß mit der Realität in jedem Stadium der Entwicklung konfrontiert werden. Das Resultat kann zum Vorgesehenen abweichen, doch wird es den Stempel eines Prinzips tragen.

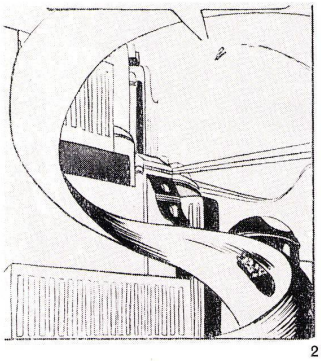
Eine Utopie geht davon aus, einige konkrete Fakten aus dem allgemeinen Kontext der Wirklichkeit zu ziehen, die dann unabhängig von irgendwelchen zufälligen Ereignissen entwickelt werden wie ein Experiment in einem Laboratorium. Eine Utopie mag rational sein, aber ihre Rationalität kann nicht von außerhalb liegenden Beziehungspunkten wahrgenommen werden. Wie ein Traum hat sie ihre eigene Logik: Sie ist eine selbstenthaltene und eine selbstenthaltende Realität. Wie ein Traum ist eine Utopie besser nach psychologischen Gesichtspunkten beurteilt, und von diesem Standpunkt aus ist es ihre erste Funktion, eine Art Beruhigung gegen die unbefriedigenden Tendenzen der Gegenwart zu bilden. Doch bedeutet die Utopie nicht immer Flucht. Es kann ein flüchtiger lyrisch-poetischer Blick in die Zukunft sein. Wie Poesie beeinflußt die Utopie die Realität in eigener Weise – nicht indem sie Wirklichkeit wird, das ist unmöglich, sondern indem sie die innersten Schichten eines bestimmten menschlichen Zustandes freilegt.

Raymonds Utopie entstand in dem Augenblick, als Gefühle von Furcht und Mißtrauen sich in die Begeisterung eingeschlichen hatten, mit der die Leute die unglaublichen Errungenschaften der Wissenschaft und Technik aufgenommen hatten. Es war das Jahr 1933, ein kritisches Jahr, voller Doppeldeutigkeit und Unsicherheit – das Jahr von Hitlers Machtergreifung. Die erste Welle politischer Flüchtlinge erreichte gerade die Vereinigten Staaten, wo ein kolossaler Auftrieb der Bauaktivität auf die Weltwirtschaftskrise folgte. In New York begründeten das Empire State Building, das Chrysler Building und das Rockefeller Center den sinnbildhaften Ausdruck der zukünftigen Metropole. Im Gegensatz dazu hatte Frank Lloyd Wright seine eigene Utopie entworfen, die Anti-Metropole von Broad-Acre City, eine vom Heimweh getriebene Rückkehr zur Natur, ein modernes Arcadia. Die Erzeugnisse der Technologie wurden also gleichzeitig mit Hingabe und Widerwillen betrachtet. In Hollywood hatten Filmautoren begonnen, Wissenschaft und Greuel in den ersten Zyklen pseudowissenschaftlicher Filme zu vermischen; so drangen die düsteren Legenden von Drakula und Frankenstein zur gleichen Zeit in den populären Kulturbereich ein wie jenes Sinnbild eines neuen Helden: Flash Gordon.

Anders als seine grimmigen Filmkollegen, zeigt Gordon keine widersprechenden Merkmale. Statt dessen ist er ein typischer All-American, blond, treu, athletisch. Es ist sein inneres Ausmaß, das beunruhigend ist: Er ist ein Superman. Wie die mögliche Macht von Wissenschaft und Technologie ist seine Macht grenzenlos. Raymond war deutlich fasziniert von der Vision einer supertechnisierten Zivilisation, und dies sollte das Milieu seiner Story abgeben. Aber die Verwicklungen waren zu explosiv, die Ausmaße außerhalb jeder menschlichen Kontrolle. Er war vorsichtig genug, die Handlung außerhalb jeden realistischen Beziehungsgefüges anzulegen, außerhalb der Erde auf einem geheimnisvollen Planeten, genannt Mongo. Er beschreibt den Konflikt zwischen dem Superman-Helden und grausamer technologischer Macht, die von dem Herrscher Ming symbolisiert wird. Das Schema folgt dem Grundmuster von Jules Verne. Jedoch sind die moralischen Folgerungen ganz andere. Für Verne ist der schließliche Triumph des guten Charakters



1

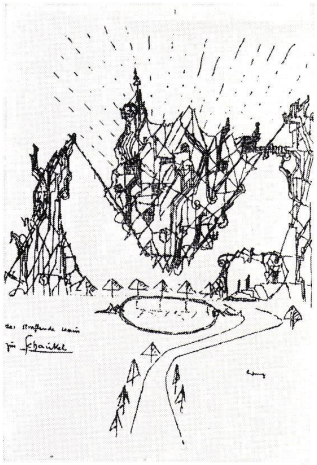


2



3


4

1 und 2
«Flash Gordon», Falcon-Men City.
Alex Raymond, 1933.
3 und 4
The Emperor Ming's City.
Alex Raymond, 1933.



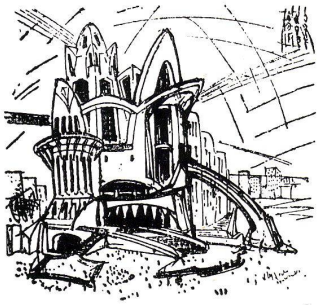
5



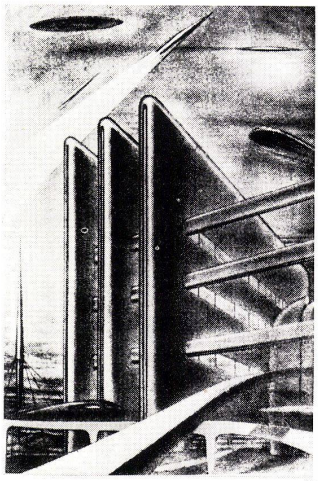
6



7



8



9

5
Zeichnung.
Carl Krail, um 1920.
6
Zeichnung.
Wenzel Hablik, um 1920.
7
Zeichnung.
W. Brückmann, um 1920.
8
Città Futurista.
Virgilio Marchi, 1924.
9
«Futuristic City.»
Cesare Poggi, 1933.

unvermeidlich, oder, noch besser, die Schlechten werden von der gleichen Technologie vernichtet, die sie mißbraucht und verraten haben. Das ist der Fall mit Captain Nemo. Vernes Technologie hat einen inneren Sinn ethischer Prinzipien. Für Raymond jedoch ist die Technologie ein mit jedermann verbundener Diener, und ihre Macht, die grenzenlos ist, wird niemals jemand im Kampf überwinden. In seiner Story gibt es keine Gewinne, niemand wird vernichtet.

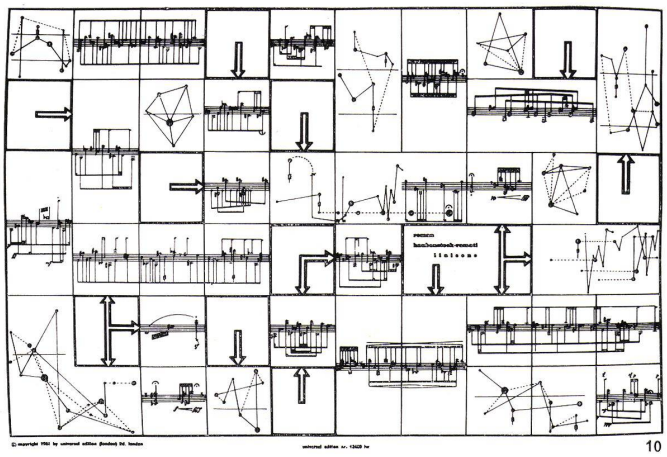
Auf Mongo ist alles bühnenhaft, ein Kommentar zu den Abenteuern des Helden. Die Architektur zeigt keine Beziehungen moralischer Standards auf; ob sie den Feinden oder den Freunden des Helden gehören, die Städte von Mongo sehen sich sehr ähnlich. Mit einer Ausnahme: Die Städte von Gordons Verbündeten schweben alle frei in der Luft. Die Falcon-Men City liegt auf Lichtstrahlen und die Forest-Men City auf den Zweigen eines kolossalen Baumes. Die Loslösung vom Boden wird benutzt, um die Verwerfung der Realität zu symbolisieren, in diesem Fall der fiktiven supertechnologischen Realität von Mongo. In diesem Zusammenhang ist es interessant, Raymonds Zeichnungen mit einigen deutschen utopischen Phantasien der zwanziger Jahre von Karl Krail, Bruckmann und Wenzel Hablik zu vergleichen, die auch ihre Städte buchstäblich auf Wolken schweben ließen – ein paralleler Rückzug in einen Elfenbeinturm.

Solche Haltung war das kritische Unterscheidungsmerkmal der architektonischen Utopien der zwanziger Jahre. Die Futuristen in Italien, die Expressionisten in Deutschland, die Konstruktivisten in Rußland und Le Corbusier in Frankreich, sie alle trugen zu dieser Utopie bei. Alle vier gingen vom selben Traum aus, die neue Technologie würde der Menschheit Glückseligkeit bringen. Alle vier begannen mit dem gleichen Kampf: dem Abbruch der akademischen Hindernisse. Aber zwischen Le Corbusier und den andern, unter Anerkennung ihrer Einstellung zur Technologie, kann man eine strenge Trennungslinie ziehen. Für Le Corbusier war Technologie vor allem ein Werkzeug, eine neue soziale Ordnung zu schaffen, die von einer urbanen Organisation reflektiert wird, deren integraler Bestandteil die Architektur ist. Dieses Programm ist deutlich dargestellt in der Stadt von drei Millionen Einwohnern von 1922. Mit dem «künstlichen Park» des bandartigen Gebäudes für Rio de Janeiro, 1929, wich er von diesem Standpunkt ab. Die Würde des Individuums, das fähig wäre, seine eigene Umwelt zu gestalten, würde durch die Technologie erhöht werden. Eine Planungsmethode rief alle Bürger auf, als Individuum und als Teil des Kollektivs an einem architektonischen Erlebnis teilzunehmen, das auf breiterer Basis ein Prozeß des Lernens und der Beteiligung sein würde, um so Teil der Kultur zu sein. Die Futuristen, die Expressionisten und die Konstruktivisten dagegen betrachteten die neuen Technologien von einem metaphysischen Standpunkt aus. Die grenzenlosen neuen Möglichkeiten würden die Architektur von all den natürlich-technischen Beschränkungen der Vergangenheit befreien. Gebäude würden damit zu reinen, kosmischen Symbolen menschlicher Emotionen und Ideale werden. Jedoch waren diese Bauten, die als Monumente für die Menschheit erdacht waren, ohne den Menschen erträumt. Sant'Elias Stadt ist dynamisch, aber unorganisiert und unbevölkert; die «Planites» von Malevich, Tatlins Irrgarten und die apokalyptischen Formen Mendelsohns sind unabhängig von irgendeinem Beziehungsmaßstab; es könnten Riesen oder Briefbeschwerer werden.

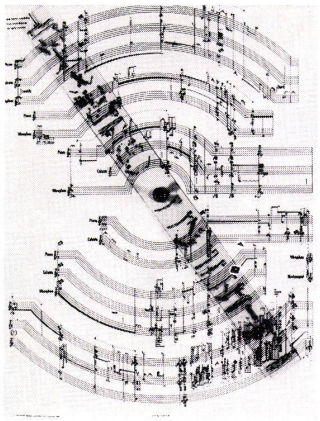
Diese Utopisten konzentrierten ihr Interesse auf den emotionalen Wert der Form und vermieden die Erforschung urbaner Probleme, vor allem die Definition einer Planungsmethode. Sie verbanden Architektur mit einer umfassenden Aussage nur in gelegentlichen Leidenschaften. Im Gegensatz zu Le Corbusiers sozialem Traum brachten sie eine bloß formalistische Utopie hervor, losgelöst von der sozialen Dialektik ihrer Zeit. Das Verhängnis solcher Utopien war klar – auf Grund mangelnder Einsicht, daß die Technologie die Möglichkeit zur Umformung der Gesellschaftsstruktur aus eigener Kraft und auf eigene Weise hatte, wenn sie nicht auf andere Weise gesteuert würde. Daher kam das Ende aller metaphysischen Träume, als sich entschieden hatte, daß es für Technologie und Industrie bequemer sei, einem Diktator zu dienen.

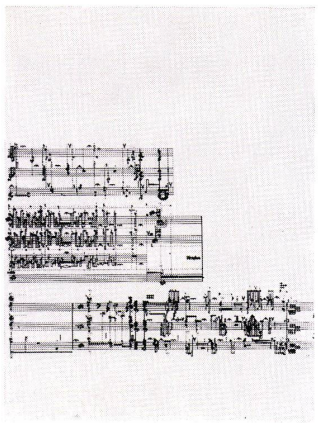
1932 schaffte Stalin die freien Architektengruppen in Rußland ab, das Bauhaus wurde 1933 geschlossen, und zur gleichen Zeit verordnete Mussolini in Italien den «Reichsstil». Seltsamerweise war Flash Gordons extraterrestrische Utopie von den Formen, die von den formalistischen Utopisten in den zwanziger Jahren erfunden worden waren, hervorgebracht worden. Wir erkennen die «Wirbelung» von Tatlin, Herman Finsterlin, Virgilio Marchi, die dynamische Kraft von Mendelsohn und Sant'Elia, das Großsprecherische, das dieser formalistischen Utopie eigen war. In den Cartoons von Alex Raymond, den Futuristen, Konstruktivisten und Expressionisten finden Träume ein neues Leben, oder, eher noch, sie gewinnen zum allererstenmal Leben. Diese Bauten, die als halluzinierende architektonische Einöden erdacht waren, werden schließlich von Raymond besiedelt. Die Bewohner sind die unglaublichen extraterrestrischen Rassen des Planeten Mongo: Falken-Menschen, Frosch-Menschen, Löwen-Menschen, sie alle Menschen plus anderen Eigenschaften – mit anderen Worten: Karikaturen menschlicher Wesen. Niemand hätte eine schärfere Architekturkritik finden können. Das Ironischste von allem ist, daß der wahre Hintergrund von Raymonds Story der Faschismus ist. Der Held braucht apokalyptische Taten und nutzlose Kämpfe, um sich zu beweisen. In einer demokratischen Gesellschaft würde er weder existiert noch seine Supermanqualitäten zur Schau gestellt haben können. Die Feinde des Helden sind durch rassische Vorurteile gebrandmarkt: Es sind gelbhäutige Individuen. Die Bevölkerung von Mongo wird aus nichtigen Gründen zu blutigen Massakern ausgesandt. Es gibt keine Achtung vor dem Individuum, das bloß eine Nummer ist. Schließlich salutiert jeder vor jedem (in den pompösesten, wiedereingeführten Uniformen) mit unmißverständlich faschistischen Gesten.

Vielleicht war das Virus des Faschismus schon in der formalistischen Utopie gegenwärtig. Die Monumentalität, die Oberflächlichkeit, die um jeden Preis heroische Erscheinung, der Mangel an oder, bes-

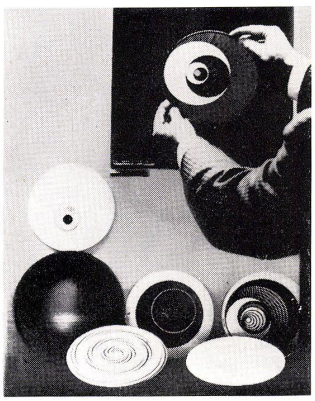


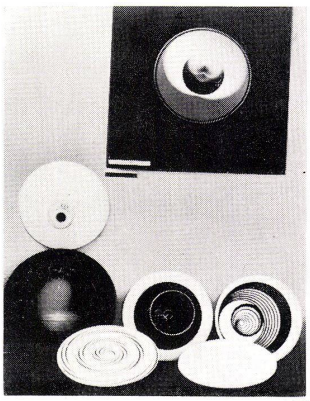
10





11





12

10
«Liaison.»
Roman Haubenstock Ramati, 1961.
11
«Nr. 11, Refrain.»
Karl Heinz Stockhausen, 1961.
12
Photorelief.
Marcel Duchamp, 1934.

ser, die Indifferenz gegenüber dem menschlichen Maßstab – all das ist ganz augenfällig. Wahrscheinlich bereiteten diese Utopien unbewußt, in der Absicht, eine magische Tür in eine bessere Zukunft aufzustoßen, die stilistische Wiederbelebung der europäischen Diktaturen vor.
Raymonds phantastische Welt, gegen Ende der letzten utopischen Periode Europas entstanden, kehrt heute, da ein plötzlicher Ausbruch architektonischer Utopien eine Lücke schließt, die fast 30 Jahre bestand, wieder. In unserem zeitgenössischen Leben scheint immer häufiger ein Bedarf nach einer magischen Komponente zu bestehen; durch sie hofft man die Bedingungen wachsender Unsicherheit und Entfremdung zu kompensieren. Der Gebrauch oder Mißbrauch der Technologie ist noch die große Unbekannte. Die Architektur steht einem Konflikt zwischen Massenplanung und individuellem Ausdruck gegenüber, dem quälenden Problem unserer Demokratie. Das Wachsen der Bevölkerung, Mobilität von nahezu allem auf allen Gebieten menschlicher Aktivität verlangt nach komprehensiver Planung. Doch muß das Recht des Individuums auf Beteiligung am Wohlstand des Landes, der aus individueller Initiative hervorgeht, geschützt und geäußert werden. Während sie sich mit diesen Problemen beschäftigen, sehen sich die Architekten mit Werkzeugen ausgerüstet, die schon vor dem zweiten Weltkrieg entstanden waren, aber seither niemals weder entwickelt noch genügend geschärft wurden: dem rationalistischen und organischen Trend, der heute als Quelle von Methode oder Inspiration ausgeschöpft zu sein scheint. Die Architektur befindet sich in einem Stadium der Verwirrung – daher die Notwendigkeit von Utopien.

Heute können wir vier verschiedene Trends von Utopien erkennen: den technischen, den rückwärtsgerichteten, den formalistischen und den sozialen. Die beiden ersten – der technische und der rückwärtsgerichtete – sind nicht im eigentlichen Sinne Utopien, sondern Illusionen, zu realistisch, als daß sie Utopien sein könnten.

Die technische Utopie:

Unsere Architektur erwartet berechtigterweise präziseste Planungsvoraussagen und größte Widerstandsfähigkeit bei einem Minimum an physischer Anstrengung. Daher wendet man sich an Maschinen; sie sollen aktuelle Entscheidungen treffen und die Entwicklung von Plänen weitertreiben. Es sind entweder elektronische Drucktastenmaschinen oder riesige mathematische oder kybernetische Anlagen. Das Ziel ist, größtmögliche Exaktheit in der Planung zu erreichen. Daran ist nichts falsch, außer wenn die Exaktheit ein abstraktes Ideal, unabhängig von den realen Zielen der Architektur, menschlichem Leben dienen, wird. Aber das Leben ist zu reich und unvorhersagbar, als daß man es sich ohne einen gewissen Grad an Flexibilität vorstellen könnte. Exaktheit könnte dann nicht ein Werkzeug, sondern selbst eine Utopie werden – eine Art Flucht, um den Mangel an Inspiration zu decken, oder, was schlechter ist, ein Desinteresse am menschlichen Leben. Andererseits ist es bekannt, daß unsere Technologie die Möglichkeit hat, ihre eigenen Standards unabhängig von irgendeinem anderen Standard menschlicher Werte auszuweiten. Daher haben gut ersonnene technologische Träume eine gute Chance, in die Realität umgesetzt zu werden. Dies geschah mit Buckminster Fullers Strukturen, die in den dreißiger Jahren als unrealistisch angesehen wurden. Das gleiche wird wahrscheinlich mit dem Werk Frei Ottos sich ereignen. Diese «Träume» sind genügend in sich abgeschlossen und unabhängig. Andererseits haben Vorschläge von zukünftigen Stadtmodellen, wie Motopia von Jellicoe oder der Tokioplan von Tange, mit weit weniger Wahrscheinlichkeit Erfolg, weil sie auf der äußersten Entwicklung eines einzigen technischen Details basieren: Motorverkehr, der viel zu sehr von ökonomischem und sozialem Output bedingt wird.

Die rückwärtsgerichtete Utopie:

Dies ist die Utopie völliger Flucht. Beruhigung soll von etwas gut Bekanntem, wie einem Stil der Vergangenheit, kommen. Deshalb gibt es leere Anstrengungen, wie die Huntingdon Hartford Gallery von Edward Stones, das Opernhaus im Lincoln Center, die Moskauer Universität, die Stalinallee in Ostberlin, die das Mißtrauen gegenüber derzeitigen Werten und den Versuch zeigen, Ansehnlichkeit durch oberflächliche Wiederholung historischer Formen zu gewinnen. Gelehrsamkeit wird von Sterilität begleitet.

Die formalistische Utopie:

Hier, in den Träumen von Planern wie Venturelli, Jacques Bernard, Martin Pincis und Walter Jonas, wird Architektur zu so etwas wie Überspanntheit. Der soziale Kontext wird ignoriert. Das Problem wird oberflächlich berührt. Unglücklicherweise sind solche Pläne oft formal gefällig.

Die soziale Utopie:

Einer der prominenten zeitgenössischen Bildhauer, Nicolas Schöffer, träumt von einer Gesellschaft, die horizontale Schlafbereiche haben wird, weil die Leute eben schlafen, vertikalen Arbeitsbereichen, weil die Leute aufrecht arbeiten, und sexuellen Erholungszentren in Form einer Brust. Das ist der Höhepunkt der Verwirrung. Paolo Soleri träumt von einer Gesellschaft, die dem Buddhismus und philosophischen Studien und anderen Annehmlichkeiten zugewendet ist. Solche Pläne sind ein glühender, wenn sie sehr imaginativ sind, formalistischer Appell. Der Trend «sozialer Mobilität» zeigt sich in Paul Maymonts Plan für Tokio, einer Ansammlung schwimmender Inseln, von denen jede einen großen Wohnbereich enthält. Diese könnten nach Bedarf verbunden, getrennt oder bewegt werden. Stadtorganisation selbst ist zum Gegenstand der Frage geworden. Sie könnte in Raum und Zeit übersetzt werden. In der Plug-in-City, dem Traum von Peter Cook, Warren Chalk und Dennis Crompton, wird die Stadt durch einen Irrgarten von Primärstrukturen gebildet. Krane heben und bewegen Wohneinheiten nach den Wünschen der Inhaber. Rohre lassen Verkehr rauf und runter schießen. Wir können nur hoffen, daß all der Verkehr die Leute irgendwo hinbringt.
Dann gibt es die Raumstadt von Yona Friedmann und Schulze-Fielitz, den graphischen Niederschlag einer völlig mobilen Gesellschaft, in der alles flüchtig ist, sowohl die sozialen Einrichtungen als auch die architektonischen Anordnungen. Das Problem der Alterung wird angegangen. Unglücklicherweise betrachtet Yona Friedmann sein Werk nicht als ein reines Diagramm, sondern beabsichtigt es in reale Strukturen zu übersetzen. Trotzdem ist das Schema klar und deshalb posi-

neu

Weiss Zement-Platten Eternit®

. . . sind neue Asbestzement-Platten mit allen guten Eigenschaften der bewährten Asbestzement-Produkte, wie sie seit mehr als sechs Jahrzehnten in der Schweiz hergestellt werden. Alle Asbestzement-Produkte «ETERNIT» sind unbrennbar, wetterfest, hitze- und frostbeständig, widerstandsfähig gegen chemische Einflüsse, Korrosion und mechanische Abnützung, fäulnissicher, lichtecht, abwaschbar und leicht zu reinigen. Dank ihrer Zusammensetzung aus Asbest und Weisszement sind die Weisszement-Platten «ETERNIT» im Material durchgefärbt und besitzen eine gebrochene Weissfarbe. Auch die Kanten sind weiss. Die Platten besitzen die charakteristische Oberflächenstruktur naturgrauer Asbestzement-Platten. Weisszement-Platten «ETERNIT» eignen sich für Fassadenverkleidungen, Balkonbrüstungen, Dachuntersichten und Geländerabdeckungen. Sie sind einfach zu montieren, von langer Lebensdauer und daher sehr wirtschaftlich.

Weisszement-Platten «ETERNIT»® ein Produkt der
Glanz-Eternit AG 8867 Niederurnen Telefon 058 4 16 71

® = die gesetzlich geschützte Marke für Asbestzementprodukte

tiv. Das New Babylon des holländischen Künstlers Constant ist die Vision einer von der Sklaverei der täglichen Arbeit völlig befreiten Gesellschaft, in der die Arbeit von Maschinen verrichtet wird. Die Gesellschaft ist mobil, ohne materiellen Besitz, ohne Bargeldverkehr, ohne bestimmte Wohnsitze, ein ständiges zigeunerhaftes Umherziehen. Vielleicht ist das die überzeugendste aller jüngsten Utopien, auch wenn sie nur als Revolte gegen soziale Bevormundung, gegen mythologische Sorgfalt, die die träge machende bürgerliche Beruhigung von heute ist, beabsichtigt ist.

Schlußfolgerungen sind schwer zu ziehen. Wir haben zu wenig Abstand von unseren gegenwärtigen Utopien, als daß wir sie leidenschaftslos beurteilen könnten. Aber wir brauchen auch nicht alles blindlings zu akzeptieren. Wir müssen fähig sein, von den Utopien der Gegenwart einige Anregungen für eine Ideologie und für eine Planungsmethode zu extrahieren. In den anderen Künsten hat es den ständigen Versuch gegeben, diejenigen, die bis jetzt bloß passive Zuschauer oder Empfänger waren, in den Prozeß der Reaktivierung einzubeziehen. Aleatorische Musik verlangt von Ausführenden und Hörern, sich an der Komposition, die mit Rücksicht auf die Aufführung offengelassen ist, zu beteiligen.

Dies ist beispielsweise bei Stockhausen, Evangelisti, Bussotti und Logothetis der Fall. Methoden und Strategien sind bewußt und sorgfältig entwickelt. Kinetische Plastik und Malerei und Op-Art haben ganz erfolgreich ähnliche Möglichkeiten erforscht. Bewegung, entweder dem Wesen nach oder wirklich, fordert dauernde Entdeckung des Kunstobjekts und stellt eine Vielfalt neuer Kontakte zwischen dem Objekt und dem Betrachter her. In der Tat verlangen die Manipulationen von Agam und Duchamp vom Publikum, sich das eigene Kunstwerk zu schaffen. Der Zuschauer ist nicht länger Außenseiter, er ist in das Kunstwerk hineingestoßen. Derselbe Prozeß wird durch das Theatre of Action verursacht. Diese Trends können als Parallele zur «Utopie sozialer Mobilität» angesehen werden, die von Le Corbusiers Plan von 1929 und von Saint'Elias' Intuition, daß zunehmend rasche Alterung und damit Veränderung unser Architekturdenken umformen wird, abgeleitet ist. Eine derartige Utopie, die das Recht der individuellen Aussage in einer sich immer schneller ändernden Gesellschaft darstellt, scheint von allen die vielversprechendste zu sein.

Aber solche Anerkennung der individuellen Rechte ist nicht genug. Eine folgerichtige, für jedermann, für den Architekten und die Benutzer der Architektur, gültige Planungsmethode muß gefunden werden. Die Alternative ist, unsere Träume mit Flash Gordon und seinen Falken-Menschen zu bevölkern. Das Schicksal der formalistischen Utopie der zwanziger Jahre ist deutlich genug gewesen. Das Aufschließen der Gesellschaft und der Architektur für die Probleme der Massen wie für die der Individuen ist zweifellos jetzt unser Hauptziel. Eine ernsthafte Suche nach einer Methode «offener Planung» muß der Parenthese der Utopie folgen.

(Mit freundlicher Genehmigung der «Architectural Review»)

Bautechnik Baustoffe

Ing. H. Jacoby

Heizkesselanlage mit Warmwasserbereitung im Dachgeschoß

Weshalb waren früher die Kessel immer im Keller?

Den Kaminzug der Rauchgase benötigte man, um die Kohlenfeuerung in Gang zu halten.

Die Schwerkraftzirkulation des Heizungswassers mit dem Auftrieb des warmen Wassers und dem Absinken des kalten Wassers an den tiefsten Punkt der Anlage verlangte den Kessel ebenso im Keller.

Die Brennstoffversorgung und -lagerung, der Transport von Koks und Kohle erfolgte mit Fahrzeugen bis vor das Haus. Der Brennstoff mußte von Hand in den Lagerraum beziehungsweise zum Kessel transportiert werden.

Diese drei Gründe, welche die Aufstellung des Kessels im Untergeschoß bedingten, sind durch die moderne Entwicklung der Heizungstechnik überholt.

Bei Überdruckfeuerungen werden heute die Rauchgase durch das Brennergebläse bis zum Kesselende, vereinzelt bis in den Kamin gefördert.

Ist bei Heizungen im Dachgeschoß kein Kamin mehr vorhanden, so können die Rauchgase durch das verlängerte Rauchrohr über Dach ins Freie gedrückt werden.

Die Pumpenzirkulation hat die Schwerkraftzirkulation abgelöst. Mit der Pumpe kann aber das Wasser beliebig gefördert werden, das heißt, warmes Wasser kann auch nach unten und kaltes nach oben in den Kessel gepumpt werden.

Öl und Gas als Brennstoff kann in Rohrleitungen leichter als in Behältern transportiert werden. Sie lassen sich ohne Schwierigkeiten an jeden gewünschten Ort fördern.

Wann soll die Kesselanlage auf das Dach?

In gewissen Gebäuden, besonders in Hochhäusern, sind die Räumlichkeiten im Untergeschoß sehr begrenzt. Einerseits werden Garagen oder viel Abstellräume für die Bewohner oder bei Geschäftshäusern für die Büros benötigt. Andererseits kann ein sehr hoher Grundwasserspiegel die Untergeschoßräume begrenzen oder sehr verteuern, wenn diese mit Grundwasserisolationen versehen werden müssen.

Bei modernen Hochhäusern für Hotels, Büros usw. werden häufig im Dachgeschoß Klima- und Lüftungsanlagen installiert. Dabei wird im Dachgeschoß von diesen der größte Teil der Wärme benötigt. Warum soll