

Zeitschrift: Centrum : Jahrbuch Architektur und Stadt
Herausgeber: Peter Neitzke, Carl Steckeweh, Reinhart Wustlich
Band: - (1996)

Artikel: Facetten der Transparenz : neunzehn Stücke über einen Begriff
Autor: Stegers, Rudolf
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1072793>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

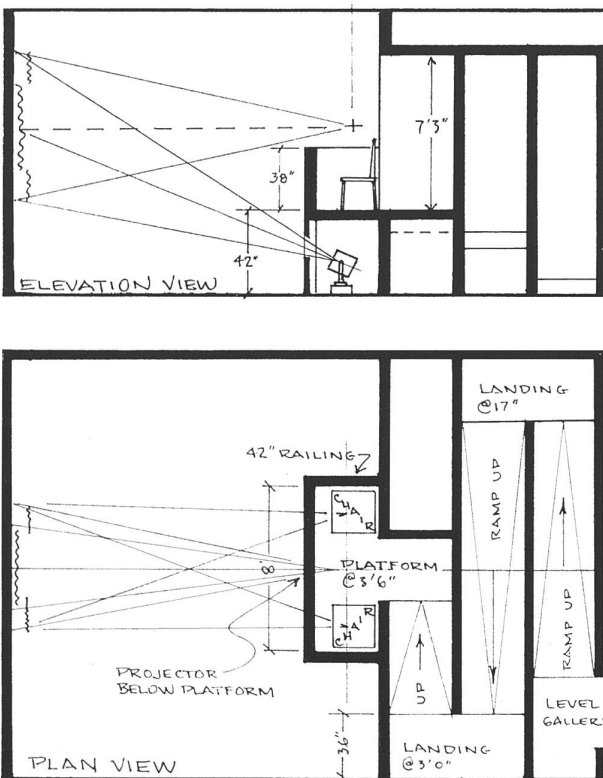
Blind sein Plötzlich wurde alles dunkel. Wir traten in die hölzerne Kabuse, zogen die Köpfe ein, hielten uns längs der Wand, stiegen nach rechts und nach links und wieder nach rechts und nach links eine schmale Rampe hoch, griffen mit den Händen nach zwei Stühlen, setzten uns nieder und legten nach einer Weile die Arme auf die Brüstung. Die Brüstung? Wir sahen doch: nichts. Wir sahen doch: schwarz. In meinen Augen keine Spur von dir und in deinen Augen keine Spur von mir. Ob der Raum vor uns eng oder weit, flach oder tief war, nicht mal das konnten wir sehen. Im Vergleich zu dieser Kammer ist jede Nacht hell. *Blind Sight* ist ein Kunstwerk von James Turrell. Es spielt mit der Blindheit als Folter und macht die Negation der Transparenz total.

Altes Museum verstellt Wunderbar geschichtet zwischen einer Schale und einer Kuppel, führt der Raum aus dem Profanen der Stadt in das Sakrale der Kunst. Der mächtigen Freitrepppe vor dem Sockelgeschoß folgt eine längliche Vorhalle mit achtzehn ionischen Säulen. Hinter einer zweiten Reihe von vier Säulen leitet im Hauptgeschoß eine Doppeltreppe links und rechts auf einen Altan im Obergeschoß und von dort durch eine Flügeltür auf die Galerie unter der Rotunde. Kein Bauwerk Karl Friedrich Schinkels weiß sich so schön zu öffnen und zu schließen wie das Alte Museum von 1829. Zwischen dem Becken draußen und der Wölbung drinnen – halbe Kugeln mit der Sehnsucht nach Ganzheit? – läßt sich der Kommende aus dem Lustgarten heben, der Gehende in den Lustgarten fallen. Das Vestibül aber spielt das Medium. Für das Rendezvous vor dem Geländer aus Eisenguß hat Tilmann Buddensieg mit Recht jene „Vorstellung eines heiteren, müßigen Verweilens“ beansprucht, die Hegel in seiner *Ästhetik* mit Bezug auf die Tempel der Klassik formulierte.

Eine brutale Intervention vor nun fünf Jahren hat die Überbleibsel des Athenischen im Berlinischen, hat die Inszenierung der Architektur mit einem Schlage zerstört. Denn für die Ausstellung *Rembrandt. Der Maler und seine Werkstatt* wurde 1991 die rückwärtige kolossale Säulenreihe des Wandelgangs völlig verglast. Die türrenlose Engführung der Raumfolge bis zum Eingang der Rotunde im Hauptgeschoß und Obergeschoß wird seither durch eine blöde Glastür, der mauer- und fensterlose Blick vom Altan durch eine blöde Glaswand gestört. Gibt es ein häßlicheres Beispiel für die Destruktion der Transparenz durch das Material der Transparenz?

Vorhang und Spiegel Vielleicht noch im März 1845, noch während des Umzugs der Familie aus der Zimmerstraße 4 in die Schöneberger Straße 18, hat sich Adolph Menzel einen schönen Eindruck von der neuen Wohnung verschafft. Sein Blick schweift in die Ecke der Stube. Der Raum ist zwar nicht leer, doch das Mobiliar steht so, als hätten die Packer es eben gebracht und als müßten sie noch dieses oder jenes Stück bringen. Links der Rand eines braunen Sofas und eines roten Teppichs, dahinter eine lindgrüne Tapete, rechts eine verglaste Balkontür, ein aufrechter Wandspiegel mit zwei Schirmlampen und zwei Lehnstühlen: Die Einrichtung und das Gemälde sind beide nicht vollendet. Das ist ein Reiz. Aber die Studie auf Pappe bietet mehr als

James Turrell, *Blind Sight*, Grundriß und Längsschnitt, 1993



eine flüchtige Impression. Den geduldigen Bildbetrachter lehrt sie am Beispiel der Ecke zwei Arten von Wänden. Links stößt man auf die geschlossene Wand mit klassischer Gliederung. Es scheint, als fehle noch die Fußleiste und als müsse noch die Tapete trocknen. Oben aber prangt schon die Kopfleiste. Mit dem matten Goldstuck wandern die Augen nach rechts um die Ecke. Dort stößt man auf die geöffnete Wand, erst als wirklich, dann als scheinbar offene Grenze. Vom Balkon strömt Wind und Licht, drückt die Türen auf, bläht den Vorhang hoch und streift über den Boden schräg nach vorn. Vom Zimmer fällt das Sofa durch die Passage der beiden Stühle und Lampen auf den hohen Spiegel, dessen Rahmen mit den Motiven einer Schwelle und eines Sturzes aus Mahagoni operiert. Gibt es da eine zweite Stube? Der doppelten Bewegung – dem Druck von außen nach innen und von innen nach außen – hält die Wand kaum stand. Sie löst sich auf, real durch den Vorhang, optisch durch den Spiegel.

Adolph Menzel, Das Balkonzimmer, 1845



Das Interieur des Biedermeier sagt uns mehr als die Bel étage des Wilhelminismus. Deren Nippes störte ja die Sicht auf die Wand. Sie hatte keine Chance mehr, sich kunstvoll zu schließen und zu öffnen. Nur eines durfte sie im Fin de siècle: sich voll und dumm stellen.

Luftguß Nicht daß sein Längsschiff gut fünfhundertsechzig und sein Querschiff gut einhundertzwanzig Meter maß, nicht daß sein Stabnetz und Glaswerk in kaum fünf Monaten entstand, nicht daß er zwischen Mai und Oktober 1851 knapp sechs Millionen Besucher zählte und eine Orgie zwischen Kultur und Technik bot, nicht diese Fakten und Daten sind von Belang, sondern der Eindruck von Raum und Licht und also der von: Transparenz. Wer noch glaubt, die Sache bedürfe eines Durchscheinenden und eines Durchschiebenden, der muß noch lernen. Denn die Dialektik der Transparenz zielt auf das Schwinden des einen wie des andern. Darin deckten sich die Erfahrungen aller Empfindsamen. Der Crystal Palace von Joseph Paxton war die temporäre Okkupation eines natürlichen Territoriums, Schauplatz des Durchgangs von Menschen und Gütern. Das Ding mußte die Schön- und Feingeister schockieren, sie anziehen und abstoßen. Theodor Fontane hat den Bau gleich zweimal besucht, 1852 den hohlen Kristall im Hyde Park, 1856 den vollen Palast in Sydenham. Beim ersten Mal schildert er die Monotonie der Teile und die Harmonie des Ganzen, beim zweiten Mal den Rummel und Basar im gläsernen Gehäuse. Hatten Hülle und Nutzung so wenig gemein?

Am klügsten – das meint: mit stupender Präzision – äußert sich Jahre später Richard Lucae. Anders als bei Gottfried Semper, gehorcht seine Beschreibung nicht seiner Vorstellung, sondern vertraut seiner Wahrnehmung von Architektur. Wo Semper ideologisch wird – diese Klage über das Fehlen der Masse! –, bleibt Lucae perzeptiv und scheut nicht den Vergleich mit dem Pantheon und St. Peter in Rom. Es gebe im Crystal Palace, so der Berliner Architekt, kein Innen und Außen. „Wir sind von der Natur getrennt, aber wir fühlen es kaum. Die Schranke, die sich zwischen uns und die Landschaft gestellt hat, ist eine fast wesenlose. Wenn wir uns denken, daß man die Luft gießen könnte wie eine Flüssigkeit, dann haben wir hier die Empfindung, als hätte die freie Luft eine feste Gestalt behalten, nachdem die Form, in die sie gegossen war, ihr wieder abgenommen wurde. Wir sind in einem Stück herausgeschnittener Atmosphäre.“

Kartenhäuser Die Szene spielt in der Aula der Königlichen Universität Berlin. Unter den Linden hat man sich im Oktober 1913 zum *Kongreß für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* versammelt. Peter Behrens hält dort einen Vortrag. Er klagt über die Eile der Städter und die Hektik des Lebens, über die rasenden Automobile und den Fadenschein des Rahmenwerks bei neueren Büro- und Warenhäusern. Ach, dieses Eisen! Am schlimmsten sei der Eiffelturm. Wie nackt! Die Aufgabe der Architektur sei doch nicht das Enthüllen, sondern das Umkleiden.

Victor Basch schüttelt den Kopf. Dieser deutschen Attacke muß er parieren. Monsieur le Professeur à la Sorbonne erklärt, die Architektur müsse lernen. Und zwar von der Kinematographie. Die neueren Gebäude in Berlin aber sprächen diesem Desideratum Hohn. Sie huldigten dem Schweren statt dem Leichten, dem Massiven statt dem Graziösen. Dann blickt Basch auf den Referenten. „Glaubt nicht Herr Behrens, daß die Pariser Galeries Lafayette, die man, so scheint es, jeden Tag wie Kartenhäuser niederstürzen und anderswo wieder aufbauen könnte, dem Genius der Zeit besser Rechnung tragen?“

Der Spargelkopf am Rheinufer Die Kölner kamen in Scharen. Vom Hauptbahnhof mit der Straßenbahn über die Hohenzollernbrücke an das Ostufer des Rheinstroms und hinein in die große *Deutsche-Werkbund-Ausstellung*. Gleich hinter dem Kassenhaus stand jene phantastische Architektur, die – obwohl von Zeitgenossen als „Spargelkopf“ belächelt – dennoch Geschichte geschrieben hat: das Glashaus von Bruno Taut. Als hätte er neben dem Theater von Henry van de Velde und der Fabrik von Walter Gropius nichts zu suchen, lag der fluoreszierende Pavillon auf halbem Weg zwischen den Kulturbauten im Norden und den Kirmesbauten im Süden der sommerlichen Freiluftschau. Aus seinem Rundwall ragten das Prisma des dicken Tambours und die Rhomben der prallen Kuppel auf. Die Stadtkrone und Volkskirche transzendierte Material und Konstruktion ins Magische und Mystische, Kultische und Kosmische. Für Augen und Füße gab es überall und nirgendwo Halt; links und rechts, oben und unten schien alles nur Buntglas. Alles drehte und schraubte sich; die kreisende Bewegung machte Ort und Zeit im Rausch der Formen und Farben bald vergessen.

Der Glasbau lockte über drei Treppenläufe und zwei Mauervangungen zum Eingang, führte den Besucher erst in der

äußeren Schale hinauf, dann in der inneren Schale hinab. Zwischen den Rauten der Kuppel schimmerten kleine und kleinste Scheiben, von Meerblau und Moosgrün zu Sandgelb und Schneeweiß. Sieben Kugeln und ein Tropfen streuten mattes Licht in den Rundraum, dessen Lochrund den Blick abwärts auf einen Brunnen lenkte, von wo Wasser über sechs Stufen nach unten floß. Das Sprudeln und Schwappen im Ohr, schritt der Besucher im Tambour durch den weiten Halbkreis des Ornamentraums über die schmalen Treppen des Kaskadenraums zum Ausgang links oder rechts eines tiefliegenden, großflächigen Kaleidoskops, das ihn durch ein Spiel mit Glas und Stein und Licht erst betörte und dann entließ. Draußen war Tschingdarassa, Tschingdarassa, Gewühl und Geschrei. Wir schreiben den 1. August 1914.

„Das bunte Glas zerstört den Haß.“ Die Lettern standen gleich über dem Eingang zu lesen; den Stützring zwischen Tambour und Kuppel schmückten lauter Sprüche aus der Feder Paul Scheerbarts. Ob der Kölner Pavillon ohne den Literaten und Bohemien mit seiner Leidenschaft für alles Gläserne gebaut worden wäre? Scheerbart und Taut, das war eine Symbiose, seit sich die beiden im Umkreis Herwarth Waldens schätzen gelernt hatten. Doch bei aller Liebe zum Glase, das Ideal ihrer Architektur war Antithese zu den Großräumen der Bahnhöfe und Markthallen der Epoche. In Wahrheit müßte der Londoner Kristallpalast ein Glashaus und das Kölner Glashaus ein Kristallpalast genannt werden. Denn Paxton schloß Natur ein; Taut schloß Natur aus. Paxton wollte ganz draußen, Taut ganz drinnen sein. Die Opposition von Transparenz und Transluzenz währt bis heute fort. Im Westberlin der Sechziger etwa fand sie zwei klare Pole. Schauen Sie mal auf die Neue Nationalgalerie von Ludwig Mies van der Rohe und auf die Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche von Egon Eiermann. 1920 fiel Scheerbarts Licht auf die Briefe der *Gläsernen Kette*. Im kulturellen Vakuum zwischen Monarchie und Republik, Historismus und Funktionalismus strahlte seine Schnuppe. Doch kaum daß die Avantgarde sich wirklichen Aufgaben zuwandte, kaum daß Siedlungs- und Wohnungsbau Programm wurden, war das Idol perdu. Was blieb, war der Kult ums Glas. „Träumen Leute wie Scheerbart etwa darum von Glasbauten, weil sie Bekenner einer neuen Armut sind?“ fragte Walter Benjamin 1933 und meinte mit neuer Armut die Armut des Neuen Menschen, der wie Mickey Mouse ohne Geschichte und Erfahrung lebt.

Rekto der Utopist ohne Partei, Verso der Ingenieur ohne Praxis: Ist die Münze Scheerbart wirklich von so schlechter Währung?

Drei Villen Sie trafen sich jeden Dienstagabend in der Wohnung des Architekten Walter, nannten ihre Runde ein Turnier oder ein Symposium ohne Symposiarch. Außer dem Gastgeber kam eine Handvoll Dichter und Maler. Man fläzte sich auf den Lederfauteuils, rauchte Zigarillos, plauderte und plauderte. Diesmal las jemand aus einer Zeitung vor. Unter der Überschrift „Die gläserne Schule“ wurde ein Neubau in Lübeck gefeiert. Architekt Walter träumte von jungen Schülern, die zu willens- und geistesstarken Menschen würden, weil sie überall und immerzu von Helle und Klarheit umgeben seien. Alle lauschten; alle nickten. Und so fand Dichter Raimund das Thema des Abends: Glas am Bau der Zeit.

Natürlich, die Geschichte ist erfunden. Sie stammt von einem Autor namens Erwin Weill, der sie 1931 in Wien veröffentlichte. Doch so romantisch die Broschüre wirkt – oft hört ihre Sprache sich an wie die Rede schwärmerischer Junggesellen –, so sehr weist der Titel *Das Gläserne Zeitalter* auf eine Stimmung und Sehnsucht dieser Jahre. Für den neuen Umgang mit Glas und Licht gibt es aus den frühen Dreißigern Hunderte von Beispielen, etwa 1930 in Brunn das Haus Tugendhat von Ludwig Mies van der Rohe, 1932 in Paris die Maison de verre von Pierre Chareau, 1933 in Löbau das Haus Schminke von Hans Scharoun. Darf man vergleichen? Haus Tugendhat ist International Style in der Nachbarschaft des Barcelona-Pavillons. Die Maison de

Hans Scharoun, Landhaus Schminke, Ansicht vom Garten und Wohnräume, 1933



verre unter dem Dachgeschoß eines Hôtel particulier aus dem achtzehnten Jahrhundert ist ein gläserner Behälter und ein Totalmöbel in der Folge von Jugendstil und Arts Décoratifs. Haus Schminke ist die Abkehr vom Weißenhof und der Beginn eines zugleich funktionalen und organischen Bauens. Für alle drei Villen gibt es teils offene, teils heimliche, teils bewußte, teils unbewußte Gleichklänge mit zeitgenössischen, wissenschaftlichen und künstlerischen Arbeiten. Und bei allem Unterschied im einzelnen, für alle drei Häuser gilt Walter Benjamins Gedanke, daß die Moderne dem Wohnen im alten Sinne die letzte Stunde schlage. Mehr noch, für alle drei gilt seine Prophetie von 1929: „Was kommt, steht im Zeichen der Transparenz“.

Das lange, vom Boden zur Decke reichende Fenster auf der Rückseite von Haus Tugendhat hätte Mies am liebsten in der Versenkung verschwinden lassen, damit das Panorama von aller Spiegelung ungestört bliebe, das Äußere nach in-

Fotos: Akademie der Künste Berlin



nen und das Innere nach außen hätte spülen können. Das Staunen über die fast unsichtbare Wand gleicht dem Staunen über die fast unsichtbare Haut des *Gläsernen Menschen*, der im selben Jahr in Dresden geboren und dort ausgestellt wurde. Beide, das Haus auf dem Steilhang im Vorort und die Figur aus Cellon im Museum, machen sich frei. Der Architekt und der Präparator teilen die Lust an der transparenten Epidermis.

Chareau aber schuf das Pendant zu Mies, nicht das Klare, sondern das Trübe vor Augen. Vorne und hinten behandelt er die Fassade als autonomes Element. Ihre quadratischen Glasbausteine mit erhabener Kreisfläche in schwarzem Stahlfachwerk, nachts von innen wie von außen beleuchtet, sind der Gemütlichkeit von Butzenscheiben und Ofenkacheln verwandt, ohne daß sie dem Spießertum verfallen. Zur Straße und zum Garten verrät das Interieur seinen Charakter in Schemen und durch Schleier. Wie auf den Hallenser Motiven Lyonel Feiningers – elf Ansichten der Saalestadt zwischen 1929 und 1931 – alle Bauten gleich Lampions knittern und strahlen, so glüht die *Maison de verre* abends wie ein Brikett.

Und Haus Schminke? Dessen Ambiente zehrt von der Plastik eines László Moholy-Nagy. Was der Licht-Raum-Modulator von 1930 durch die Rotation seiner Stäbe und Spangen, seiner Lochbleche und Kreisformen vor winzigen farbigen Glühbirnen erzeugt, das ist eingegangen in die Gestaltung zwischen Vestibül und Veranda der Villa in Löbau.

Olympiastadion Vom Glaskult wollten die Nazis nicht den Glasbau. Nur der *Gläserne Mensch* machte Karriere. Mit den Armen zum Himmel, die Arterien in Rot, die Venen in Blau, die Nerven in Grün: So trat dieser Sonnenjüngling vor sein Publikum, 1930 in Dresden, 1933 in Chicago, 1934 in Buffalo, 1935 in Berlin. Der Durchleuchtete und Erleuchtete wurde bald zum durchschaubaren Volksgenossen, der die ‚Reinheit‘ seiner ‚Rasse‘ bezeugt. Viel später auch zum gläsernen Parlamentarier, der seine Einkünfte, und zum gläsernen Patienten, der seine Krankheiten offenbart. Ist Transparenz bloß Synonym für Kontrolle?

Vom Glaskult wollten die Nazis nicht den Glasbau, weil sie den Raum nicht von Körpern lösen, sondern in Körper pressen wollten. Für das Berliner Olympiastadion sah Werner March zunächst gläserne Trennwände vor. Adolf Hitler schäumte, einen „modernen Glaskasten“ wolle er „nie betreten“. Was geschah, schildert Albert Speer in seinen Me-

moiren. Der hörige Baumeister zeichnete über Nacht eine Skizze, die eine Umkleidung des Gerippes mit Naturstein sowie kräftige Gesimse vorschlug. Das Glas fiel fort. „Hitler war zufrieden.“

Il caso della casa Von sublimer Harmonie selbst für den Augenschein von jedermann, ist Giuseppe Terragni Casa del Fascio noch immer ein Affront. Wer die Moderne nicht bloß für einen International Style hält, sondern für ein Projekt sozialer und kultureller Emanzipation, hat bis heute Mühe, den schmerzhaften Widerspruch zwischen architektonischer Avantgarde und politischer Reaktion, zwischen Schönheit und Nutzung des Hauses zu verkraften. Mit der dummen Rede vom Gläsernen Zeitalter machte sich Terragni niemals gemein. Statt dessen wurde Transparenz zur komplexen Relation: zwischen der Konstruktion aus Beton und der Fassade aus Marmor, zwischen dem Grundriß eines ganzen und dem Aufriß eines halben Quadrats, zwischen der Piazza draußen und dem Cortile drinnen, vermittelt durch neunzehn Türen aus Glas und Stahl.

Als während der Fünfziger dem Kasten von Como der Abriß drohte, kamen Kritiker ihm lautstark zu Hilfe. Aber durfte man die Funktion der Casa, durfte man die Mixtur aus Tempel und Büro einfach kleinschreiben?

Ernesto Rogers und Bruno Zevi verwiesen auf Terragni ästhetische Opposition gegen die Entwicklung der faschistischen Architektur vom radikalen Rationalismus zum mediokren Klassizismus etwa der Universität von Rom. Doch der Pfahl im Fleisch bleibt. Der Meteor Terragni bleibt Höhepunkt und Sündenfall der Transparenz. Die letzte Nummer der Zeitschrift *Quadrante* widmete sich 1936 ganz und gar dem Neubau in Como. Sein blutjunger Architekt erklärte, der Duce habe sich den Faschismus wie eine „casa di vetro“, wie ein Glashaus gewünscht. Daraus folgerte Terragni das Ideal der ... Nein, er nahm das Wort nicht in den Mund; aber die Sache wollte er mit Haut und Haar.

Nota bene rückwärts: Die Casa del Fascio und der Dom verhalten sich im Stadtraum von Como wie das Alte Museum und das Schloß im Stadtraum von Berlin. Terragni und Schinkel setzen Architektur als Antithese. Nota bene vorwärts: Anfang der Sechziger reisten der Student Peter Eisenman und der Dozent Colin Rowe gemeinsam von Cambridge nach Como. Weiß der Himmel, ob sie dort auch über Transparenz diskutiert haben.

Bundesbauten Die Deutschen krochen aus Panzern und Bunkern, aus Gräben und Kellern. Raus aus der Schwere, rein ins Leichte! Raus aus dem Dunkel, rein ins Helle! Nichts drücke noch, alles schwebte nur! *Berlin am Meer* nannte der Maler Werner Heldt seine luftigen Ansichten von Häuserstümpfen und Trümmerbergen aus dem Drunter und Drüber der zerstörten Reichshauptstadt. Und während sie ihre starren Körper von allem Uniformierten und Martialischen zu lösen suchten – die Mädchen durch Hulahoop, die Jungen durch Lucky Strike –, suchte der Neustaat namens Bundesrepublik Deutschland bei den Neubauten seiner obersten Organe sich vom Neoklassizismus der Dreißiger demonstrativ zu distanzieren.

Hans Schwippert schuf 1949 jene Gleichung von Transparenz und Demokratie, die den besseren, weil erhaltenen Gebäuden des Bauherrn BRD noch heute zu eigen ist. „Ich habe gewünscht, daß das deutsche Land der parlamentarischen Arbeit zuschaut“, erklärte der Architekt nach dem Umbau der Pädagogischen Akademie zum Sitz des Deutschen Bundestags in Bonn. Das Volk sollte nicht allein hineinsehen, sondern auch hindurchsehen können. Die zweiseitige Verglasung des Hohen Hauses wurde zum Motiv, das Paul Baumgarten 1969 am Bundesverfassungsgericht in Karlsruhe und am Reichstagsgebäude in Berlin wiederholte. Dazwischen entstanden 1958 von Egon Eiermann die Deutschen Pavillons auf der Weltausstellung in Brüssel und

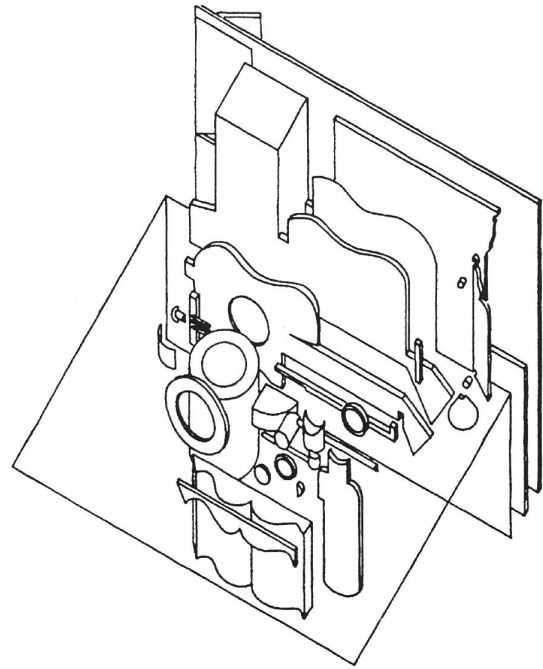
Blick durch die Glaswand des Bonner Bundeshauses während der konstituierenden Sitzung des Deutschen Bundestags, 1949
Foto: Bundesbildstelle Bonn



1964 von Sep Ruf der Kanzlerbungalow in Bonn. Umstritten im Inland, belobigt im Ausland, schielten diese Bauten auf die eine oder andere Art zugleich nach dem Barcelona-Pavillon und dem Farnsworth House von Ludwig Mies van der Rohe.

Die Vorstellung, politische Demokratie verlange architektonische Transparenz, hat niemand so verfeinert wie Günter Behnisch, 1972 mit dem großen Zeltdach für die Olympischen Spiele in München – ihr Motto: „Menschlichkeit und Heiterkeit“ –, 1992 mit dem Neubau des Deutschen Bundestags am Rheinufer. Das fragile Gehäuse hätte nicht so viel Unruhe gestiftet, gäbe es nicht den Umzug der Regierung von Bonn nach Berlin. Wissend, daß gute Architektur kein Garant guter Politik und gute Politik kein Garant guter Architektur ist, wollen wir beide in bezug auf die Berliner Bundesbauten aus der wechselseitigen Verantwortung dennoch nicht entlassen. Der Mangel eines ästhetischen Idiolekts der parlamentarischen Demokratie darf nicht zur Rechtfertigung von Beliebigkeit und schon gar nicht zu heldenhafter Selbstdarstellung führen. Bei aller Verirrung ins Wörtliche, die Metapher der Transparenz reflektiert die Historie und prolongiert die Moderne. Wenn das kein Vorzug ist!

Texas Rangers Austin war Öl und Geld wie Sand am Meer, eine sonnige Spielzeugstadt, wo man Gewerkschaftern wie Intellektuellen mir nichts dir nichts vorwarf, sie hätten sich „unamerikanischer Umtriebe“ schuldig gemacht. Die Ära McCarthy prägte auch das Klima auf dem Campus der University of Texas, deren kleine School of Architecture seit 1951 durch Harwell Hamilton Harris, einen Protégé Richard Neutras, geleitet wurde. Harris holte eine Reihe junger Köpfe nach Austin, alle zwischen Mitte zwanzig und Mitte dreißig: Colin Rowe, Bernhard Hoesli, Robert Slutzky, John Hejduk. Endlos redend und zeichnend, fand diese Gruppe in der Randlage eines Südstaates neue Wege, die elende Ausbildung der Studenten zu verbessern. Doch die Innovation ihres Curriculums – mit der Äquidistanz zu deutschem Bauhaus, französischen Beaux Arts und amerikanischem Regionalismus – blieb nur kurz in Kraft, von Winter 1954 bis Sommer 1956. Das Programm scheiterte am Establishment der Professoren, am Widerstand der älteren gegen die jüngeren Kollegen. Das Experiment der bald zur Legende avancierten *Texas Rangers* hatte gleichwohl Folgen. Denn als Teil ihrer Lehre



Bernhard Hoesli, Verräumlichung des Gemäldes
„Nature Morte à la Pile d'Assiettes“ von Le Corbusier, 1968

entwickelten sie in Austin eine erst Jahre später publizierte Konzeption von Transparenz, die mit den verbreiteten Bestimmungen etwa eines Sigfried Giedion brach und die alte Sache in völlig neuem Lichte sah. Rowe und Slutzky schulten ihren Blick an der Gestaltlehre eines Gyorgy Kepes und an den kubistischen Gemälden der Pablo Picasso, Georges Braque und Fernand Léger. Wo auf der Leinwand zwei Figuren einander durchdringen, ohne einander zu vernichten, da hat das Auge die Freiheit, selber eine Ordnung der Flächen und Räume zu wählen. Ausgestattet mit Durchsichtigkeit, tritt mal diese Figur in den Vordergrund, mal jene Figur in den Hintergrund. Die Transparenz sorgt für ständige Fluktuation und verliert durch solche Aktivität die Eigenschaft des einfach Klaren. Rowe und Slutzky übertrugen das optische Phänomen aus der Zwei- in die Dreidimensionale, aus der gemalten in die gebaute Welt. Der „literal transparency“ des gläsern Eindeutigen konterten sie mit der „phenomenal transparency“ des räumlich Vieldeutigen. Und plötzlich wurden Le Corbusier und die Villa

Stein in Garches zu einem größeren Ereignis als Walter Gropius und das Bauhaus in Dessau.

Von physischer Wahrnehmung zu kritischer Auszeichnung gesteigert, öffnete die Transparenz neuartige Möglichkeiten. Bernhard Hoesli, seit 1959 Lehrer an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich, machte sie einerseits zum Werkzeug der Deutung, andererseits zum Mittel des Entwurfs von Architektur. Die Erforschung des Räumlichen bot ihm die Chance, der schalen Alternative von Typologie oder Funktionalismus zu entkommen. Daß Hoesli in einem *Addendum* genannten Aufsatz von 1982 seine Konzeption von Transparenz zum Ausdruck von Pluralität und Toleranz einer offenen Gesellschaft stilisierte, ist ein Kurzschluß, gewiß. Verständlich wird der wunschvolle Gedanke nur vor dem Hintergrund der Rationalismen und Historismen jener Jahre.

Zebra im Grase Mitte der Fünfziger erschien im Otto-Maier-Verlag Ravensburg unter dem Titel *Die Neue Arche Noah* die deutsche Fassung eines amerikanischen Kinderbuchs von Alice und Martin Provensen. „Vom Affen bis zum Zebra“, las ich auf dem leuchtend gelben Einband. Drinnen standen lauter Geschichten von Menschen und Tieren. Auf einer Doppelseite unter der Überschrift „Tarnung“ – alle sieben großen Buchstaben aus Pflanzen und Tieren geformt – waren ein Leopard, ein Zebra, ein Insekt, ein Krokodil, ein Chamäleon und ein Mädchen mit Zöpfen zu sehen. Sie brachten ihre Körper mit dem Umfeld zur Deckung. Das streifige Zebra verschwand hinter Grashal-

Alice und Martin Provensen,
Die Neue Arche Noah, Illustrationen, 1952



men, das staksige Insekt hinter Blattspitzen. Meine Kinder-
augen hatten Mühe, ihre Gestalt zu finden; denn das
Durchscheinende und das Durchschienene ähnelten einan-
der zum Verwechseln. Nach Entdeckung der Versteckten
aber wurde das Vagieren der Konturen ein Erlebnis. Und
daß meine jüngeren Geschwister das Geheimnis noch nicht
begriffen, steigerte nur das Vergnügen des Wissenden.

Der Widerspruch der Transparenz ist ihre Tauglichkeit zur
Camouflage. Diese Gefahr im Kopf, bauten die Autoren
pädagogisch vor. Der Schlafanzug des Mädchens und der
Stoffbezug des Sessels, so lehrten die Bilder den kleinen
Leser, mögen Farbe und Muster teilen. Du, mein Kind,
schaust immer durch. Was dich verrät, ist dein Gesicht.

Nächtliches Begehren in Marokko „Wahnsinn“, ruft Lotte
mit sehr weichem W und sehr langem a. Dann starrt sie auf
eine Jalousie, hinter der sie die Schemen zweier Männer
und die Sichel des Mondes sieht. Es ist Nacht. Im Speise-
saal eines Hotels in Agadir. Die Urlauberin aus Saar-
brücken sitzt allein. Und ist allein. Die Männer auf der Ter-
rasse nennt sie „Frieder“ und „Nichtfrieder“. Sie glaubt
ihre Stimmen und Schritte zu hören. „Solange sie gehen,
besteht immer noch Hoffnung, daß sie später hier drinnen
vorbeischaun.“ Aber sie schauen nicht vorbei. Zwischen
den Speisesaal und die Terrasse der ersten Szene seines
Schauspiels *Groß und klein* – es spielt 1978 – hängt Botho
Strauß eine schwache Grenze: die Jalousie. Doch das Ding
ist so stark wie der nasse Stoff auf der nassen Haut des Mo-
dells: Transparenz als Noli me tangere.



Durch die Linse „Wir waren auf Wärmelöcher gefaßt“, sagt der Spezialfotograf mit der Infrarotkamera. „Aber ein Inferno haben wir nicht erwartet.“ Inferno? „Ja. Berlin brennt. Aus seinen Häusern puffen Tag für Tag Mengen von Wärme.“ Die Ausstellung von Greenpeace unter dem Fernsehturm am Alexanderplatz machte Anfang 1995 mit einem Dutzend großer Bilder bloß auf die härtesten – das heißt: die röttesten – Beispiele aufmerksam. Längst ruft die unerwünschte Durchlässigkeit der Außenwände Bauherren und Handwerker auf den Plan. Zur Dämmung klebt man Styropor und Isover auf die Fassaden. So werden alte Bauten dicker. Und wenn über den Mantel statt körnigem Putz lackiertes Blech gezogen wird, dann sehen die Gebäude wie Keksdosen aus.

Für neue Bauten gibt es andere, bessere Lösungen, damit winters die Wärme nicht rausgeht und sommers die Hitze nicht reinkommt. Aus dem High-Tech-Spirit britischer und amerikanischer Architekten entstand während der Achtziger die Klimamembran. Etwa einen halben Meter tief, spielt die Fassade den Regulator und Modulator von Energie, immer unter der Maßgabe, vorhandenes Licht und vorhandene Luft zu nutzen. Manches hat die Arbeit der Zwei-Schalen-Haut mit dem Effekt des Kamins gemein. Doch eine krude Ökonomie und Politik, die das Konsumieren von Energie noch immer belohnt, macht die Klimamembran zur Rarität.

Scheitert die Konkordanz des Funktionalen und Ästhetischen, scheitert die Offerte zur Transparenz wirklich bloß an miserabler Amortisation? Schauen Sie doch mal auf das Haus der Wirtschaftsförderung in Duisburg. Diese Innovation! Dieser Optimismus! Diese Lust an Geometrie und Technologie! In sanftem Bogen formen die Nord- und Südseite eine schöne klare Linse. Zwischen der äußeren und inneren Glashaut bewegen sich Tausende Lamellen. Ein zentraler Computer gibt den Fassaden sein Kommando. Für prima Klima wird wohl gesorgt, glaubt der Architekt Norman Foster. Doch wehe, der Frühling kommt. Wehe, Sie wollen mal hören, wie die Straße rauscht. Wehe, Sie wollen mal sehen, wie Sonne und Schatten auf den Wänden spielen. Wehe, Sie wollen mal spüren, wie der Wind durch das Büro zieht. Zu schweigen von geblähten Vorhängen wie im *Balkonzimmer* von Adolph Menzel. Kein Fenster geht auf. Kein Blick ist frei. Die löchrigen Lamellen drehen sich mal hin, mal her. Aber sie bleiben. Graue Streifen. Wie graue Stäbe. Ein Käfig?

Französischer Optimismus Die Szene spielt im Berliner Lapidarium, dem ehemaligen Pumpwerk am Halleschen Ufer. Zur letzten Runde der *Lapidarium Conferences* – einer Folge von fünf Diskussionen in Sachen Architektur – sind im Juni 1995 Jean Nouvel, Dominique Perrault und Claude Vasconi aus Frankreich in die Bau-Haupt-Stadt geflogen. „Ich bin der Mann für besondere Fälle“, sagt der stolze Nouvel. Dann zeigt er Dias von diversen Projekten, auch von den Berliner Galeries Lafayette. Und kommt ins Schwärmen. Wovon? Vom Bauen mit Glas. Von Transparenz. Was denn sonst?

Hans Stimmann schüttelt den Kopf. Der weißhaarige Senatsbaudirektor hat seinen Tom Wolfe gelesen. Und wie dieser aus Sympathie mit dem Personal von den Vorhängen am Lever House und Seagram Building sprach, so meint jener, manche Menschen hätten dicke Beine und jedes Büro brauche eine Brüstung. Gläserne Fassaden würden die Beschäftigten mit Pappkarton zukleben oder mit Woldecken zuhängen. Dann wird der Sozialdemokrat deutlich: „Ich wage zu sagen, daß die Art, wie die Kollegen hier am Tisch ihr Material einsetzen, etwas zu tun hat mit jenem naiven technologischen Optimismus, der in Frankreich auch dafür sorgt, daß Atombombenversuche wieder aufgenommen werden.“

Langes Schweigen. „Das war eine Provokation“, sucht der Moderator die Peinlichkeit zu verwinden.

Nebliges und Feuriges Im Herbst 1995 bot das Museum of Modern Art New York unter dem Titel *Light Construction* eine Ausstellung von dreiunddreißig Architekturen und Installationen vor allem der letzten fünf Jahre. Was Terence Riley, Chief Curator des Department of Architecture and Design, im MoMA zeigte, waren primär Büro- und Kulturbauten. Was sie einte, war die Faszination ihrer Architekten am Umgang mit der Hülle, um es genau zu sagen, mit den ästhetischen Qualitäten von Glas und Licht. Als trübe Membran bei Gebäuden wie in München der Sammlung Goetz von Herzog und de Meuron oder in Davos dem Kirchner-Museum von Annette Gigon und Mike Guyer, als klare Membran bei Gebäuden wie in Duisburg dem Haus der Wirtschaftsförderung von Norman Foster oder in Paris der Fondation Cartier von Jean Nouvel: Bei allen scheint die Haut sich vom Inneren wie vom Äußeren zu lösen. Mal fröstelnd im Nebel, mal lodernd im Feuer, so stehen diese Bauten da. Es ist, als ob ihre Fassaden durch Askese zur Ekstase kämen.

Was die New Yorker Ausstellung mit Transparenz zu tun hat? Im Grunde: wenig. Den meisten Stücken der im MO-MA präsentierten Architektur fehlt beides: literal und phenomenal transparency. Rileys Kritik an der Konzeption von Rowe und Slutzky – zu lesen in der Einführung des Katalogs – stützt sich auf die Vor-Texas-Position von Rowe und drückt sich um die Nach-Texas-Position von Hoesli. Dieses geschickte Ein- und Ausblenden erlaubt dem Autor das Rückholen der Transparenz aus der dritten in die zweite Dimension. Denn für Räume und Körper hat Riley nichts übrig. Wie so oft bei Kritik, sagt auch die seine mehr über ihr Subjekt als ihr Objekt aus.

Die Technologie der Architektur hat Tragwerk und Vorhang immer weiter getrennt. Wo Computer Bauten, wie in London den Waterloo Terminal von Nicholas Grimshaw oder vor Osaka den Kansai Airport von Renzo Piano, möglich machen, da wirkt jede Anstrengung zur Darstellung des Schichtens, Wölbens und Hängens zugleich veraltet und lächerlich. Das wußte schon Robert Venturi, dessen Bücher wie ein Plädoyer für das Historisieren und Trivialisieren der Fassade gelesen wurden. Dreißig Jahre später geht es nicht mehr um das herzliche Willkommen des Ornaments; heute wird der Schuppen avantgardistisch ästhetisiert. Doch das Minimalornament, ob auf Beton gedruckt oder in Gläser geritzt, ist auch nicht mehr als Pommestbilder auf Pommestbuden: letztmögliche Verfeinerung des guten Geschmacks.

Mit dem Drängen aus den Raumbereichen an die Oberflächen verflachen die Gebäude zum Standbild auf dem Bildschirm. Ob das Verrätseln und Verzaubern der Haut, ob ihre Schleier zur Kultur des Sehens, ihre Schemen zur Kritik des Auges beitragen? Weitergehender Veräußerlichung sei mit Walter Benjamin widersprochen: „Denn weder die Hülle noch der verhüllte Gegenstand ist das Schöne, sondern dies ist der Gegenstand in seiner Hülle.“

Bienvenue Lafayette Er mache die Fassade zum Monitor, ja zum Interface zwischen Gebäude und Benutzer. Er steigere Piccadilly Circus und Times Square zum permanenten Entertainment, ja zum Projektionsinferno. Wo? In Berlin. An den Galeries Lafayette. Was? Das Ding ist grau! Von außen nur eine Mischung aus Parkhaus und Rollmops! Nie war die Verführung der Darstellung größer; nie waren die Perspektiven der Investoren eine solche Stimulation. Ihre bunten Bilder ließen den einen hoffen und den andern

bangen. Der Augenschein aber straft nun beide Lügen. Dem Genius loci adäquat – zwar nicht als Wiederherstellung von Parzellen, doch als Wiederaufnahme von Ideologie –, nehmen die Galeries Lafayette zwei Drittel des Blocks westlich der Hugenottenkirche und südlich der Französischen Straße ein. Fenster- und Geschoßbänder winden sich wechselnd um das gläserne Gehäuse. Da seiner glatten Haut die Leuchtschriften und Schriftzüge, die Logos und Signets noch fehlen wie der Rüstung das Wappen, ist die Architektur aber nur Boulette, innen Kaufhaus, außen Büros. Transparent ist nicht mal das Transparent im Silberrahmen über dem Eingang.

Dennoch lohnt es sich, dem „Bienvenue“ an der Friedrichstraße zu folgen und in das Kaufhaus zu treten. Das leise Oh là là kommt in der Mitte. Von den Füßen acht Geschoß nach oben und vier Geschoß nach unten reicht ein Riesenscheitel, von Spitze zu Spitze etwa fünfzig Meter hoch und tief. An der Rundung der Brüstung stehen die Leute wie am Tresen. Alle Köpfe zieht es hinauf in den Kegel oder hinab in den Trichter. Durch die matten Scheiben sieht das Auge auf Käufer und Waren. Bald ist es: als ob alle sich langsamer bewegten; als ob ein Atem aus Silber die Gläser getönt habe; als ob die Beleuchtung der oberen Geschosse auf dem Kegel einen Sternenhimmel und auf dem Trichter eine Perlenkette bilde. Es brummt, es kreist. Diese Synästhesie, diese Psychedelik! Marko und Tina haben ihre kleinen Ichs schon mit Filz auf Granit geschmiert und einen Pfennig von der Brüstung in den Schlund geworfen, als ob unten ein Glücksbrunnen rausche. Und nicht Autos parkten.

„Ohne einen Glaspalast ist das Leben eine Last“, stand auf dem Stützring der Kuppel des Glashauses von Bruno Taut. Für die Gesimse der Galeries Lafayette von Jean Nouvel hätte Paul Scheerbart ähnlich hübsche Reime schmieden können. Ganz Berlin fieberte der Eröffnung des Kaufhauses entgegen. Je näher der Schalttag 1996 rückte, desto öfter nahm sich die Presse der Sache an, zuletzt auch *Der Spiegel* und *Die Zeit*. Mit der Vorlust kam der Vorhaß. Autonome collagierten Flugblätter. „Wir sind vor Wut kaum zu halten“, hieß es dort schwarz auf weiß. Schon sah man Steine die Wände durchlöchern, Kiesel die Scheiben zerkratzen. Doch das Gehäuse blieb unversehrt. Niemand wollte etwas klirren hören; alle wollten Chic und Flair und Savoir vivre aus Fronkreisch. Am Morgen des 29. Februars war tout Berlin auf den Beinen. Während die Galeries Lafayette mit



Rosen für die Damen ihren Einstand gaben, hörte das Abgeordnetenhaus eine Erklärung des Regierenden Bürgermeisters. Die Lage ist ernster als gedacht. Im Budget der Kommune fehlen fünf Milliarden Mark.

Es versteht sich, daß solche Evenements das Feuilleton reizen. Die *Frankfurter Allgemeine* empfahl, das Austernlutschen der Eröffnungsfeier zu verlängern, „bis endlich die schlechte Laune der Stadt an ihnen ganz zuschanden wird“. Und *Der Tagesspiegel* forderte die gedrückten Berliner zum „Projekt des schönen Lebens“ auf. Gut, wer schon keine Arbeit und keine Wohnung hat, soll wenigstens lächeln und kaufen. Allons, enfants! A la Grande Bouffe! Muß man Autonomer oder Puritaner sein, um hinter so freundlichen Vorschlägen den Zynismus der Blasierten zu hören? Glaubt wer im Ernst, das Delirium der Konsumenten taugt zum Fundament einer urbanen civitas?

Am Laptop Nur Schulmeister möchten Durchscheinendes und Durchschienenes wie Substanz und Membran sorgsam trennen. Doch die Dialektik der Transparenz zielt auf das Schwinden des einen wie des andern. Besuchen Sie mal den Wendelstein der Albrechtsburg in Meißen: perforierte Architektur par excellence. Um die drei Stäbe der Spindel schraubt die Einheit von Treppe und Wölbung, von Stufen und Zellen sich hoch. Der Handlauf gönnt Füßen und Augen keine Ruhe, lockt Sie mal nach oben, mal nach unten. Der Turm will Schleuder und Strudel sein. Ja, die Dynamik der Spirale drängt zur Auflösung des Gebäudes.

Bei ähnlicher Entgrenzung ertappen wir nach Arnold von Westfalen – ab 1471 Baumeister der Albrechtsburg – auch Balthasar Neumann. Später verbot die Revolution der Industrie der Architektur die Maskerade. Umsonst, wie man weiß. Aber die dampfende Maschinerie stand am Beginn einer neuen Gattung von Bauten. Crystal Palace und Fondation Cartier bilden eine lange Reihe. Würde Richard Lucaé das Haus am Pariser Boulevard Raspail etwa anders beschreiben als das Haus am Londoner Hyde Park?

Den Paxton und Nouvel auf die Spitze treiben, heißt die Architektur liquidieren. Nicht schlecht, meinen Fundamentalökologen, weil jedes Gebäude die Entropie des Materials nur beschleunige. Was bleibt? Eine Anzeige für Computer: Auf dem Bild sieht man einen Mann auf einem Stuhl, vor sich ein Laptop. Der Mann sitzt draußen in heller Sonne; sein Blick fährt über den Screen, ruht auf matten Wiesen und steigt auf weiße Berge. Keine Bauten und keine

Büros mehr, das ist die Utopie der Firma IBM. Sie nennen das „Befreiung der Arbeit von Ort und Zeit“. Mit Notebook und Handy versorgt, darf jeder und jede schaffen, wo und wann es gefällt. Gefällt? Die „Selbststeuerung der Mitarbeiter“ vor allem des kaufmännischen Außendienstes gleicht der Moral des Allzeit bereit mit der Möglichkeit zu rascher Ergreifung und Durchleuchtung. Dank technischer Innovation wird jeder und jede zum Häftling mit Freigang. Jeremy Bentham wäre glücklich. Auch ohne massives Panopticon: totale Transparenz.

Sehen können Es steht bei Matthäus, Markus und Lukas. Bei Markus heißt es: „Er faßte den Blinden bei der Hand, führte ihn vor das Dorf hinaus, benetzte seine Augen mit Speichel, legte ihm die Hände auf und fragte ihn, ob er etwas sehe. Er blickte auf und sagte: Ich sehe die Leute; denn wie Bäume sehe ich sie umhergehen. Darauf legte er die Hände noch einmal auf seine Augen. Da sah er scharf hin und ward hergestellt, so daß er alles deutlich sah.“

Eröffnung der Galeries Lafayette, Berlin 1996
Fotos: Thilo Rückeis, *Der Tagesspiegel*





Amerikanische Computeranzeige – Mann am Laptop

Literatur

Arch+, Heft 129/130, Minimalismus und Ornament, 1995

Peter Behrens, Über den Zusammenhang des baukünstlerischen Schaffens mit der Technik, in: Kongreß für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Berlin 7.–9. Oktober 1913, Bericht, Stuttgart 1914

Walter Benjamin, Die Wiederkehr des Flaneurs, in: W. B., Gesammelte Schriften, Band III, Frankfurt am Main 1972

Walter Benjamin, Erfahrung und Armut, in: W. B., Gesammelte Schriften, Band II/1, Frankfurt am Main 1977

Walter Benjamin, Goethes Wahlverwandtschaften, in: W. B., Gesammelte Schriften, Band I/1, Frankfurt am Main 1974

Tilmann Buddensieg, Das hellenische Gegenbild, Schinkels Museum und Hegels Tempel am Lustgarten, in: T. B., Berliner Labyrinth, Preußische Raster, Berlin 1993

Alexander Caragonne, The Texas Rangers, Notes from an Architectural Underground, Cambridge/Massachusetts und London 1995

Kenneth Frampton, Pierre Chareau, An Eclectic Architect, in: Marc Vellay und Kenneth Frampton, Pierre Chareau, Architect and Craftsman 1883–1950, New York 1985

Chup Friemert, Die Gläserne Arche, Kristallpalast London 1851 und 1854, Dresden 1984

Monica Hennig-Schefold und Helga Schmidt-Thomsen, Transparenz und Masse, Passagen und Hallen aus Eisen und Glas 1800–1880, Köln 1972

Dieter Hoffmann-Axthelm, Bildschirmarchitektur, Jean Nouvels mediale Visionen, in: Werk, Bauen + Wohnen, Heft 10/1991

Jens Jessen, Fünftausend Austern, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2.3.1996

l'Architecture d'aujourd'hui, Heft 298, Terragni Koolhaas, 1995

Richard Lucae, Über die Macht des Raumes in der Baukunst, in: Zeitschrift für Bauwesen, Jahrgang XIX, 1869

Thomas Medicus, Das urbane Erotikon, in: Der Tagesspiegel, 10.3.1996

Stephan Natz, Die Kamera sah nur noch rot, in: Berliner Zeitung, 9.2.1995

Ulrich Raulff, Der große Durchblick, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 25.4.1995

Terence Riley, Light Construction, New York 1995

Colin Rowe und Robert Slutzky, Transparenz, Kommentar und Addendum von Bernhard Hoesli, Basel u.a.O. 1989

Thomas L. Schumacher, Surface & Symbol, Giuseppe Terragni and the Architecture of Italian Rationalism, New York u.a.O. 1991

Hans Schwippert, Denken Lehren Bauen, Düsseldorf und Wien 1982

Albert Speer, Erinnerungen, Frankfurt am Main u.a.O. 1969

Hans Stimmann (Hg.), Babylon, Berlin etc., Das Vokabular der europäischen Stadt, Basel u.a.O. 1995

The South Bank Centre (Hg.), James Turrell, Air Mass, London 1993

Angelika Thiekötter u.a., Kristallisationen, Splitterungen, Bruno Tauts Glashaus, Basel u.a.O. 1993

Edit Trost, Adolph Menzel, Berlin 1980

Heinrich Wefing, Parlamentsarchitektur, Zur Selbstdarstellung der Demokratie in ihren Bauwerken, Eine Untersuchung am Beispiel des Bonner Bundeshauses, Berlin 1995

Erwin Weill, Das Gläserne Zeitalter, Wien 1931

Ian Boyd Whyte und Romana Schneider (Hg.), Die Briefe der Gläsernen Kette, Berlin, 1986