

Zeitschrift: Centrum : Jahrbuch Architektur und Stadt
Herausgeber: Peter Neitzke, Carl Steckeweh, Reinhart Wustlich
Band: - (2001-2002)

Artikel: Fluchtpunkt Baustoff : Minimalismus zwischen Architektur und Religion
Autor: Stegers, Rudolf
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1072504>

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>

Rudolf Stegers

Fluchtpunkt Baustoff

Minimalismus

zwischen Architektur und Religion

Den rohen und grauen Baustoff hätte Stephan Braunfels lieber glatter und weißer gehabt. Beton sei doch der „Marmor des zwanzigsten Jahrhunderts“, erklärte der Münchener Architekt, als im Herbst 1999 der Baukran den Richtkranz unter den Augen der Menge hoch über das Paul-Löbe-Haus hob. Das lagernde, mächtige Gebäude nördlich des Berliner Reichstages hat eine große Lobby, zahlreiche Säle und zahllose Büros; die vor allem funktional definierte Architektur soll dem Alltag des Deutschen Bundestages dienen. Folglich brauchen die Mitglieder des Parlaments für ihre Arbeit Räume, wo Licht und Luft und Platz kein Problem sind. Wozu aber brauchen sie Beton wie Marmor?

Man wird die Baukunst der jüngsten Jahre wohl an ihrer Sehnsucht nach dem Baustoff erkennen. Waren die achtziger Jahre die Zeit der freundlichen, ja spielenden Gestalt – die Staatsgalerie von James Stirling in Stuttgart (1984) oder das Lloyds Building von Richard Rogers in London (1986) schwelgen in lauter Formen –, so kennzeichnet die neunziger Jahre eine früher unbekannte Nobilität des Materials. Der Beton des Konferenzpavillons von Tadao Ando in Weil am Rhein (1993), der Klinker des Kindergartens von Hans Kollhoff in Frankfurt am Main (1994), das Glas der Fondation Cartier von Jean Nouvel in Paris (1995), der Gneis des Thermalbades von Peter Zumthor in Vals (1996), das Titan des Guggenheim Museums von Frank O. Gehry in Bilbao (1997) und all die Fassaden mit hölzernen Lamellen von unten bis oben haften stärker im Gedächtnis als die Körper dieser Bauten. Die Wertschätzung bestimmter Baustoffe ist, bei aller Liebe zu samtenem Beton oder seidenem Titan, keine Erfindung von heute. Schon die Bahnhöfe

und Treibhäuser des neunzehnten Jahrhunderts zeigten ihre schwarz oder weiß lackierten, eisernen Stützen und Bögen voller Stolz. Mit der Freundschaft zwischen Bruno Taut und Paul Scheerbart entstand vor dem Ersten Weltkrieg, auf der Kölner Ausstellung des Deutschen Werkbunds, der Kult um das Glas. Gut anderthalb Jahrzehnte später kehrte Adolf Loos mit den exquisiten Interieurs der Villa Müller in Prag seine Leidenschaft für gewisse Baustoffe hervor. Ostentativ ornamental, also ohne Achtung vor der modernistischen Ideologie des damals propagierten International Style, darf am Eingang des Hauses der bräunliche Travertin seine kleinen Löcher, darf zwischen Wohnhalle und Speiseplatz der grünliche Marmor seine feinen Adern zeigen.

Was die fünfziger und sechziger Jahre betrifft, so muß man eine Weile suchen, um Gebäude zu entdecken, wo das Material zu solcher Hyperpräsenz wie bei Loos sich steigert. Wenn Pier Luigi Nervi beim Palazzo dello Sport Beton und Ludwig Mies van der Rohe bei der Neuen Nationalgalerie Stahl verwendet, dann zielt der erste auf vitale Formen, der zweite auf antike Klarheit. Obwohl in Rom der Beton, in Berlin der Stahl zu deutlicher Erscheinung kommt, bleiben sie in der Rolle von Helfern stecken, die dort einem eher organischen, hier einem eher rationalen Gehäuse seine rechte Fassung geben. Allein die sakrale Architektur – von Architekten ob der größeren Freiheiten in bezug auf Baustoffe und Bauformen offen oder heimlich immer gemocht – bietet, zwar nur in wenigen Beispielen, eine Betrachter erstaunende, ja ergreifende Totalpräsenz von Material. Etwa in Düren. Tritt man von der typisch bundesdeutschen Einkaufsstraße der rheinischen Kommune plötz-

lich vor die Annakirche von Rudolf Schwarz, so stößt man fast mit dem Kopf vor ein wuchtiges Gemäuer, vor einen fensterlosen Mauerwinkel aus dichten Lagen rötlicher Bruchsteine. Mit ihren Furchen und Kerben und ihrer starken Pressung stehen die beiden Wände, den Lehren katholischer Theologie des Mittelalters folgend, für die Gemeinschaft der Gläubigen: jeder Stein ein guter Mensch.

Nur acht Packen Ziegel Wenn heute ein Gebäude seine Baustoffe um ihrer Schönheit willen zur Schau stellt, dann rührt diese Haltung nicht aus aktiver Rezeption der komplexen Architektur von Loos und Schwarz; deren Schaffen wurde für die Herleitung eigener Vorlieben bei eigenen Entwürfen erst jüngst in Anspruch genommen. Nein, die Obsession des Materials rührt einerseits aus dem laufenden Getriebe der Bauwirtschaft, andererseits aus einem produk-

Valerio Olgiati
Gelbes Haus, Flims 1999
Foto: Christian Kerez



John Pawson, Treppe im Haus Pawson, London, 1995. Foto: Todd Eberle

tiven Kulturtransfer zwischen Amerika und Europa seit den späten sechziger sowie aus einem langsamen Erwachen gläubiger Gefühle nach der rabiatischen Demission politischer und sozialer Utopien in den frühen neunziger Jahren. Rückblickend notierte der amerikanische Kritiker und Lyriker Peter Schjeldahl, wie stark ihn 1966 in der Tibor de Nagy Gallery New York ein Kunstwerk mit dem Titel „Equivalent I-VIII“ erregt habe. Carl Andre hatte acht Packen Ziegel auf den Boden gestellt, mehr nicht. Den Eindruck, daß die Steine nur Steine sein wollten und einfach „waren“, empfand der junge Schjeldahl wie einen „Triumph“, ja wie eine „Eiphanie“ der Kunst als factum brutum. Es war der Beginn der Minimal Art in den USA. Offensiv trat damals eine Generation von Mittdreißigern gegen den Abstrakten Expressionismus der Barnett Newman, Jackson Pollock, Mark Rothko auf den Plan. Neben Carl Andre feierten in den Galerien der Metropole Dan Flavin und Donald Judd, Sol LeWitt und Robert Morris mit dem Holismus „primärer Strukturen“ ihren Durchbruch. Andre arbeitete mit Stein und Holz, Flavin mit Holzlatten und Leuchtröhren, Judd mit Cortenstahl und Plexiglas. Die Reihung der Kuben und Quader, die Schichtung der Bohlen und Ziegel, all die oft wie anonymen, oft wie archaischen Arrangements wollten partout kein *Objet trouvé*, by no means ein Ready made sein. Nicht mal das Rätselhafte der zeitgleichen italienischen Arte Povera – etwa die Verwendung von Braunkohle und Sackleinen durch Jannis Kounellis – fand bei diesen Jungen Gefallen. Bloß keine ästhetische und historische Referenz, kein Verweis auf Anderes und Äußeres. Nur die endliche Befreiung von jedweder Bedeutung und

die rein sinnliche Erfahrung der Stimmigkeit hielten die fünf Künstler noch für Kriterien von Qualität. Kein Vorbild und kein Abbild; wir zeigen nur, was wir zeigen; Sie sehen nur, was Sie sehen. So etwa lautet das Credo der Minimalisten. Bei den von Judd so bezeichneten „specific objects“ kommt es, außer der Qualität von Stoff und Maß, nur auf das nach außen gestülpte Nichts an. „Specific“ ist der Wert, der bleibt, wenn die „objects“ nicht mal mehr Kästen zum Füllen oder Dinge der Leere sind. In Peter Schjeldahls Retrospektive auf die Minimal Art heißt es, sie sei schon um die Mitte der siebziger Jahre von Amerika nach Europa ausgewandert, weil Kuratoren und Galeristen sie dort freundlich empfangen hätten. Doch die Reise hatte Folgen, auch für die Architektur des alten Kontinents. Kein Wunder, die Passion für Raum und Bau kennzeichnet ja die Werke zahlreicher minimalistischer Künstler. Sind die nach vorne oder nach oben offenen, mono- oder polychromen metallischen Objekte von Judd nicht Lehrstücke der Raumbildung durch Illusion? Wie sie an der Wand hängen oder auf dem Boden stehen – mit dem Mattglanz, mit dem Schlag- und Streulicht, mit dem plastischen *Sfumato* in den Ecken der Fächer, mit der aus der Spiegelung folgenden Staffelung in zwei oder drei Räume –, scheinen die Kästen das Experiment der Perspektive aus dem Quattrocento wiederholen zu wollen. Daß dieser Konnex der bildenden Kunst auf der einen, der bauenden Kunst auf der andern Seite erst in den letzten fünf oder sechs Jahren auffiel, liegt zum Teil an der penetranten Propaganda der Postmoderne in den frühen wie des Dekonstruktivismus in den späten achtziger Jahren. Erst nachdem Vittorio Magnago

Lampugnani 1992 in der damals von ihm geführten Mailänder Zeitschrift *domus* seinen Feldzug für die bald so genannte Neue Einfachheit, für die „vorsichtige Erneuerung“ aller baulichen Gestaltung aus dem Geist von „Beständigkeit“ und „Bescheidenheit“ begonnen hatte, trat die am Minimalismus orientierte Architektur deutlicher ins Bewußtsein der Fachwelt. Plötzlich schauten vieler Augen auf die nordwestlichen und südöstlichen Kantone der Schweiz, wo diese Auffassung von „schweigsamen“ statt „vorlauten“ Gebäuden seit je ihren Mittelpunkt hat.

Die Offerte des Haptischen Für den hier belangvollen Kulturtransfer zwischen den United States of America und der Confoederatio Helvetica gibt es Beispiele, die genauer zu beschreiben sich lohnen würde: erstens etwa, daß Max Bill offenbar behauptete, er habe durch seine Konkrete Malerei die Minimal Art beeinflusst; zweitens etwa, daß der zum Möbelschreiner ausgebildete Peter Zumthor zwischen 1966 und 1968 Post Graduate am renommierten Department of Architecture and Design des Pratt Institute New York war, wo ihm der Aufbruch der Andre und Judd gar nicht entgangen sein kann; drittens etwa, daß die Kunsthalle Bern 1969 und 1975 Skulpturen von Andre zeigte; viertens etwa, daß die Baseler Architekten Jacques Herzog und Pierre de Meuron nach eigenem Bekunden während der siebziger Jahre die specific objects von Judd studierten; fünftens etwa, daß Judd mit dem Umbau des Hotels Eichholteren bei Küsnacht am Vierwaldstätter See 1992 ein hoch artifizielles Interior Design schuf, das durch extreme Reduktion und Abstraktion der Möbel vom Nutzer im Alltag einige Disziplin fordert.

Wichtiger allerdings als die biographische Verflechtung ist die programmatische Verwandtschaft zwischen amerikanischen Minimalisten und schweizerischen Architekten, wo es um die Auffassung von Material und Objekt geht: vorab das Bemühen um Ausschaltung alles künstlerisch und geschichtlich Erkennbaren sowie um Vermeidung jeder Semantik des Materials, weiter das Interesse am Elementaren statt am Elaborierten, am Holistischen statt am Hierarchischen, am Monolithischen statt am Fragmentarischen. Natürlich sind die Baustoffe und ihre Verwendung bei Jacques Herzog und Pierre de Meuron, Marianne Burkhalter und Christian Sumi, Annette Gigon und Mike Guyer, Roger Diener, Valerio Olgiati und Peter Zumthor längst nicht ein und dasselbe. Was aber die Architektur dieser sechs und einer ganzen Reihe weiterer Schweizer Büros über jede noch so prägnante Differenz eint, ist die distinguierte Opposition feiner und roher, alter und neuer, aus der Natur und aus der Technik kommender Baustoffe – etwa eine Fensterbank aus Lärchenholz über einem Fußboden aus Asphaltguß – sowie die Offerte des Haptischen und Taktilen. Was ihre Gebäude verbindet, ist die Raffinesse des Materials, das Betrachter stets in den double bind des „Rühr mich nicht an!“ auf der einen und des „Grabsch mich doch mal!“ auf der andern Seite lockt.

Daß die lustvolle Verführung der Augen und Hände sich um die von Werkbündlern und Bauhäuslern verfochtene Materialgerechtigkeit wenig kümmert, braucht niemand wundern. Die heutigen Kunststoffe – alles Polymere, Komposite, Surrogate – haben so viele Eigenschaften, daß es keinen Sinn hat, sie durch den Bau anschaulich und verständlich ma-

chen zu wollen. Doch die Hoffnung der am Minimalismus orientierten Schweizer auf Baustoffe ohne Bedeutung wird keine Erfüllung finden. In entwickelten Gesellschaften gibt es keine rein sensuellen Qualitäten von Material. Solange wir Sportlern Gold-, Silber- und Bronzemedailles um den Hals hängen, solange bleibt die Rangfolge der Werkstoffe erhalten. Wer wie die Zürcher Architekten

John Pawson
Bad im Haus Pawson, London, 1995
Foto: Todd Eberle

Burkhalter und Sumi glaubt, der Kontrast von Lärche und Asphalt werde die Wahrnehmung verändern, sei enttäuscht. Die Attraktion beruht gerade auf der Vertrautheit mit der Konvention des Materials. Durch das Widerspiel der Baustoffe tritt, was hier aus der Natur und dort aus der Technik stammt, nur um so klarer hervor.



Bei allem Lob aus nah und fern blieben die neueren Gebäude Schweizer Herkunft doch nicht ohne Kritik. Schon vor Jahren meinte der in New York lehrende Architekturhistoriker Kenneth Frampton, das Büro Herzog und de Meuron sei besonders gern mit Aufgaben beschäftigt, deren Programm, im Verhältnis zum städtischen Wohnungs- und Geschäftsbau, von geringerer Komplexität sei. Das ganz mit dickem Kupferband umwickelte Stellwerk Auf dem Wolf in Basel (1995) und das ganz von langen Drahtkörben mit Bruchsteinen umgebene Weingut Dominus in Yountville/Kalifornien (1997) sind Bauten mit relativ restringierten Funktionen. So fällt es leicht, alle Kreativität auf die eine schöne Hülle zu lenken. An seine Grenze stößt dieses Verfahren allerdings dort, wo Nutzer hohe räumliche Qualität erwarten. Man nehme die Bibliothek der Fachhochschule in Eberswalde (1999). Innen besteht sie aus lauter Stützen und Tischen in hartem Raster sowie aus den üblichen versorgenden Einrichtungen. Außen besteht sie aus einer grau und grün schimmernden Medienfassade; in die Haut wurden lange Reihen immer gleicher Zeitungsbilder aus der Sammlung des Künstlers Thomas Ruff geätzt. Die Eberswalder Bibliothek ist ein kosmetisch traktierter, neutraler Körper. Müssen wir auf diese Entdeckung, die zu machen keine Mühe kostet, wie hegelianische Intellektuelle antworten? Müssen wir das äußere, falsche, böse „Erscheinende“ verdammen und das innere, echte, gute „Wesentliche“ bemängeln? Solcher Kritik, der an Moral nichts mangelt, fehlt die nüchterne Betrachtung dessen, was nach dem Produktdesign nun der Architektur widerfährt. Man kann den Nutzen vieler Dinge nicht

mehr an ihrer Gestalt sehen. Heute möchte jeder Bahnhof auch Kaufhaus, jedes Hotel auch Büro, jede Shopping Mall auch Indoor City sein. Angesichts urbaner Hybride mit prekärer Relation zwischen Raumprogramm und Baukörper – das Beispiel des Potsdamer Hauptbahnhofs gleich vor Berlin – ist die „architettura della città“ eines Aldo Rossi perdu; daß in der Stadt ein Wohnhaus wie ein Wohnhaus und ein Geschäft wie ein Geschäft sich zeigen müsse, ist ein Wunsch, so hoffnungslos wie veraltet. Gleichgültig wird die Gestaltung von Gebäuden darum nicht. Vielmehr gilt: Wenn Typologie Naivität ist und technologische wie ökologische Standards keine kulturelle Distinktion gewähren, dann wird die Anmutung zum wichtigsten Anliegen. Die Bauten würden am liebsten singulär und solitär, uns erstauende expressive Plastik oder uns verführendes minimales Objekt. Die Lust am Reiz der Oberfläche bedient derzeit keine Zeitschrift so gut wie das Londoner Magazin *wallpaper*. Im sensuellen, ja erotischen Spiel von Entblößung und Verhüllung zeigen dort die jungen Körper, die neuen Kleider und all die schönen Dinge des Lebens ihre reiche Textur. Auch die Bauten scheinen, bei aller Ruhe, heftig erregt. Wieder und wieder sieht man beim Blättern der Seiten hoch vornehme, gespannte Gehäuse aus dem Geist des Minimalismus. Was um 1990 in der Schweiz entstand, ist heute à la mode und doch keine nur stilistische Operation, die das emphatische Potential der Architektur in den Vordergrund rückt. Der bei vielen Adepten der längst klassischen Minimal Art spürbare Fetischismus des Materials wird von Attacken auf die „Tyrannei der Metaphern“ und die „Hysterie der Medien“ begleitet. Liebhaber des schmalen

roten Buches von Peter Zumthor goutieren dessen kitschige Beschreibung wohliger Gefühle beim Betrachten, Berühren und Benutzen von Bauten. Verehrer der Schweizer Schule meiden die Mühe des Begriffs, geben sich ohne Anspruch auf umstürzende Ideen und ausgreifende Reformen. Mehr noch, das schmutzige Gemenge von Gesellschaft und Geschichte wehren sie wie eine Stechmücke ab. Ob aber Architekten und Journalisten es wissen oder nicht: Letzten Endes macht die Behauptung des rein Sinnlichen als des schon Sinnhaften die Baustoffe nicht allein zu heimlichen Statthaltern von Hoffnung und Zukunft, sondern auch zum bildlosen Zeichen einer Religion ohne Konfession.

Von Lord Chandos zu Mister Klein

Eine These, gewiß. Um sie zu halten, bedarf es einer Rückkehr. In seiner eingangs erwähnten Retrospektive auf die Minimal Art der USA nannte Peter Schjeldahl seinen ersten Besuch in der New Yorker Tibor de Nagy Gallery „erhebend“ und „erleuchtend“. Doch die „Offenbarung der Ziegelsteine“ Carl Andres war kein Ereignis ohne Vergleich. Nein, die Entfaltung der Wahrnehmung des Kunstfreundes, 1966 ein Mann von Mitte Zwanzig, wiederholte nur etwas für einen sensiblen Charakter in der Moderne Typisches. Am Anfang steht der dumpfe Eindruck, daß im Alltag zu viele Gegenstände herumliegen, daß sie ein sinnloses Miteinander, ja häßliches Durcheinander bilden. Dieser bleiernen Erfahrung haben Autoren des zwanzigsten Jahrhunderts wieder und wieder Ausdruck verliehen. Die Verstörung angesichts der Unzahl stummer Dinge und leerer Worte eint Hofmannsthals Philipp Chandos (1902), Sartres Antoine

Wolfgang Laib, Es gibt keinen Anfang und kein Ende, Skulptur aus Holz und Wachs im Kunsthhaus Bregenz, 1999
Foto: Markus Tretter

Roquentin (1938) und Handkes Gregor Keuschnig (1975).

Die Perzeption der Kontingenz wußte Sartre einschlägig zu beschreiben. In seinem ersten, nicht zuletzt ob seiner Ironie gleich sehr erfolgreichen Roman *Der Ekel* suchte er die bei Edmund Husserl entwickelte phänomenologische Methode der eidetischen Reduktion – die Beschränkung auf die Anschauung und nichts als die Anschauung, das In-Klammern-Setzen aller Bedeutung – in die Literatur zu tragen. Die Objekte ohne ihren Gebrauch und ohne ihren Nutzen zu betrachten, führt bei Sartres jungem Helden zu Erstaunen, Erschrecken, Erstarren. Am Ende aber steht die Befreiung zum Augenblick im Hier und Jetzt, bei Roquentin durch den Jazzsong „Some of these days“, bei Schjeldahl durch das Kunstwerk „Equivalents I-VIII“. In beiden Fällen wirkt die Erlösung durch ein sensuell absolut Präzentes wie eine plötzliche Erscheinung, ja wie eine Gnade Gottes.

Die nach Höherem strebende Vermischung des Ästhetischen mit dem Religiösen – das glückliche Erleben von Chandos, Roquentin, Keuschnig und Schjeldahl – verbindet Teile der schreibenden mit der bildenden und der bauenden Kunst im zwanzigsten Jahrhundert. Die Haltung der Verneinung und Entsagung, der Armut und Leere im Geiste rückt manchen Künstler der Minimal Art in die Nähe christlicher Mystiker. Andre wollte sich trennen von der „Schlacke“ und „Bürde“ der Kultur; die gigantischen Monumente von Stonehenge und Avebury galten ihm als Vorbild. Judd mochte die Anekdote mit dem Jesuiten, der meinte, man sei „in der gleichen Branche tätig“. Peter Märkli, Architekt des „La Congiunta“ genannten Skulpturenmuseums in Giornico (1992),



scheute sich nicht, dem zwischen Tessinfluß und Gotthardbahn auf einem Rebhang ruhenden Bau die Gestalt einer Kirche ohne Türme zu geben. Pforte und Schwelle des länglichen, einsamen Gebäudes teilen mit, daß wir in das Reich der Kunst treten. Sichtbeton, schalungsrauh, ein harter Körper birgt Plastiken von Hans Josephsohn. Romanischer Typologie gehorchend, folgen dem Westwerk das Langschiff und der Hochchor mit seitlichen Kapellen. Während hier die Fügung der Teile an das „Ganze“ von Profanität und Sakralität im Mittelalter erinnert, erinnert im Fall des „Gelben Hauses“ von Valerio Olgiati im Bergdorf Flims (1999) manches an die Vergänglichkeit eines Menschenlebens. Mit Bezug einerseits auf die weiße Tünche über den Kratzern der dicken Mauerschale, andererseits auf die Augenhöhlen gleichenden Fensterlöcher schrieb der Kritiker Martin Tschanz unlängst von einem „Schädel“, ja von einem „Memento mori“ für die Kolonnen der durch Graubünden fahrenden Touristen.

So deutlich die quasi religiöse Rede über diese beiden Schweizer Bauten auch sein mag, die Eigenwerbung zweier stilistisch verwandter britischer Architekten rückt der Sprache des Glaubens noch näher. John Pawson und Claudio Silvestrin, die während der zweiten Hälfte der achtziger Jahre in Partnerschaft agierten, machten sich durch ein paar Um- und Neubauten kleinerer städtischer Wohnhäuser einen Namen. Beide entwarfen auch die Villa Neuenhof auf Mallorca (1991). Das rote Haus ragt aus einem grünen Hain. Von seinem strengen Patio gehen alle Räume ab; in manchen hallt es wie in einer Kirche. Das Waschbecken wird zum Taufbecken, der Tisch – ein Monolith aus

Travertin – zum Tisch des Herrn, wo Brot und Wein zum Abendmahl gereicht werden. Später wurden Pawson und Silvestrin für Calvin Klein tätig; einer schuf Läden in Tokio, New York und Seoul, einer in London und Paris. Durch Bauformen, Baufarben und Baustoffe wirkt das Innere stets auf das Äußerste reduziert. Alles dient dem Auftritt der Ware. In Seoul liegen Jackett, Hose und Schuhe auf einem kniehohen blockhaften Untersatz wie die Plastik des Königs oder Bischofs auf dem Grabmal. Pawson und Silvestrin bitten die Leser ihrer Schriften, doch der Verbrauchergesellschaft den Rücken zu kehren. Wie eifernde Prediger in der Tradition von Zisterziensern und Calvinisten versprechen sie spirituellen Reichtum kraft materieller Armut. Hat Calvin Klein etwa mehr zu bieten als Design und Konsum? Führen von seinen Läden die rechten Pfade zum guten Leben und zum neuen Menschen?

Die Verwandlung von ästhetischer Avantgarde in puren Lifestyle hat in Großbritannien berühmte Vorläufer. Duncan Grant und Vanessa Bell vom Bloomsbury Circle wußten die Radikalität der französischen Kubisten für das Dekor von Keramik und Tapete zu nutzen. Ähnliches tat Pawson mit der Minimal Art beim Umbau seines Londoner Wohnhauses (1995). Ohne jede Leiste stoßen dort Wände auf Böden; ohne jede Fuge trifft dort Holz auf Stein. Türen und Fenster sind nur Öffnung ohne Rahmen, manchmal nur Spalt und Schlitz. Nicht für Töpfe noch für Bücher gibt es offene Regale. Die Badewanne gleicht einem Objekt von Judd. Leider jedoch fügt sich das menschliche Bedürfnis den harten Kanten nicht ganz. Die Toilette steckt in einem Kasten, damit das Unreine bloß nicht das Reine störe, das

vermutlich bauchige Klo bloß nicht die rigorose Geometrie.

Reicht es so? Es reicht so. Und doch nicht. Was bisher gesagt wurde, deutet auf eine heimliche Entwicklung von sinnlicher Wahrnehmung zu gläubiger Erbauung. Indes, die Behauptung einer Verbindung von Minimalismus, Architektur und Religion darf sich nicht allein auf die von ein paar Künstlern der USA erwähnten Vorbilder und geschätzten Vergleiche stützen. Auch nicht allein auf das Zitat journalistischer Affirmation von Gebäuden in Graubünden oder anderswo. Und auch nicht allein auf die Rezeption romanischer Elemente und die begleitende melancholische Reklamation alter Einheit von Leben und Glauben bei einem Tessiner Museum. Vielmehr geht es um viel mehr: um den Kult des am Material Evidenten und Intensiven, um den Kult von Wirkung ohne Inhalt. Solche plötzliche, flüchtige, heftige „Präsenz“ aber – eine neuerdings häufige Vokabel beim Reden über Bauten nicht nur der Schweiz – ist letzten Endes eine Weise des Erhabenen als der wichtigsten, wo nicht einzigen Möglichkeit der Anschauung des Göttlichen.

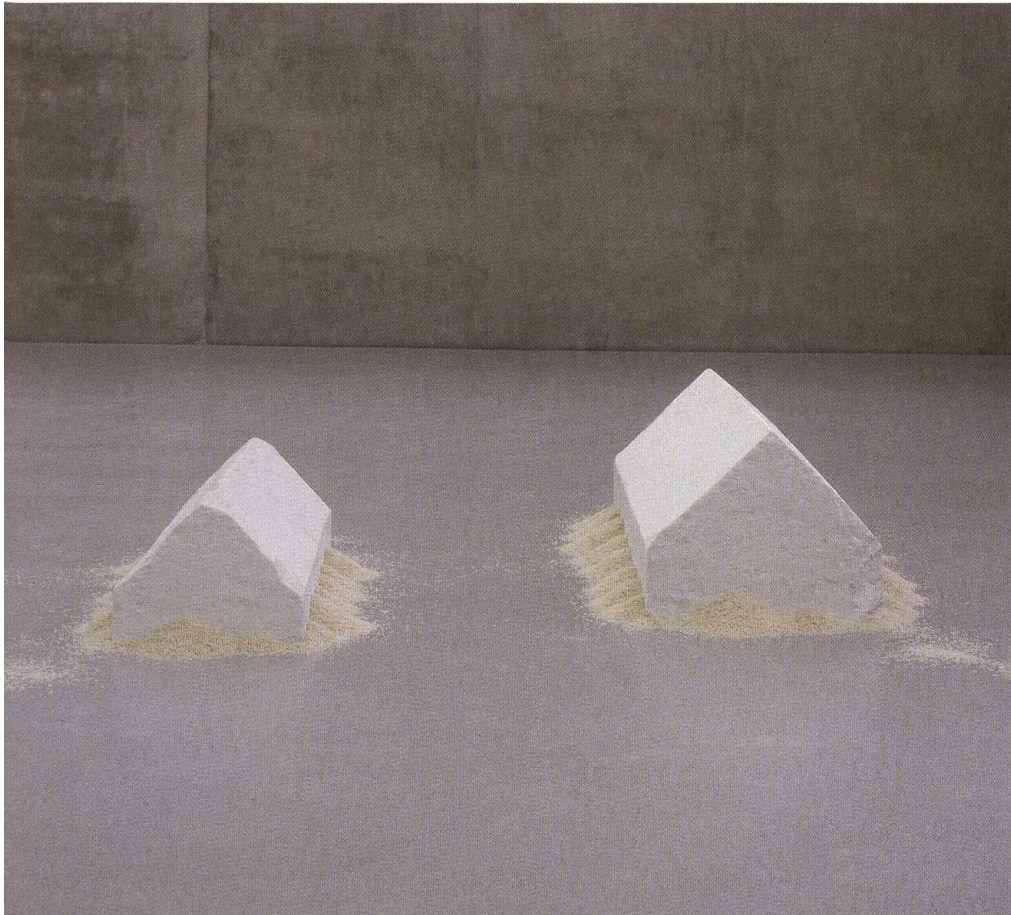
Aus der Kaba in den Hades Eine These, gewiß. Um sie zu halten, bedarf es einer Rückkehr. In seiner eingangs erwähnten Retrospektive auf die Minimal Art der USA nannte Peter Schjeldahl den Abstrakten Expressionismus der Barnett Newman und Jackson Pollock den „Vater“ des Minimalismus. Newmans Bilder aber, große Flächen mit schmalen Rissen oder hellen Streifen von oben bis unten, wurden mit Grund als Antwort auf die historischen Kataklysmen während der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, mit Recht als Verweis auf das Göttliche gedeutet. Allen voran

Wolfgang Laib, Reishaus, Skulptur aus Marmor
und Reis im Kunsthaus Bregenz, 1999
Foto: Markus Tretter

durch den New Yorker Kritiker und Kurator, den Promotor der Avantgarde Thomas B. Hess, der in diesen Schöpfungen ohne konkrete Referenz die Suche nach dem „Makom“ der hebräischen Tradition, nach dem „Ort“ der Erscheinung Gottes vor dem Menschen sah. Jean-François Lyotard wiederum fand in den einander verwandten Gemälden zwischen „Onement I“ (1948) und „Adam“ (1952), darunter auch die breite rote Leinwand „Vir heroicus sublimis“, Bilder des Daseins vor dem Sosein, der Existenz vor der Essenz. Newman habe stets das reine Hier und Jetzt gewollt. Präsenz aber sei genau jener Moment, der die Geschichte unterbricht und daran erinnert, daß etwas vor jeglicher Bedeutung ist. Das Vakuum der Bestimmung solcher

Ewigkeit im Augenblick währte nicht lange. Obwohl Lyotard sich redlich mühte, der Präsenz um Himmels willen keinen Inhalt zu geben, füllte sich der Begriff im Nu erst mit Vorstellungen vom Ursprünglichen und Vollendeten, dann mit Ahnungen des Göttlichen. Die an Edmund Burke und Immanuel Kant geschulte Rede vom Erhabenen – dieser dem achtzehnten Jahrhundert geläufig werdenden Verbindung von Schönheit und Schrecken beim Versuch der Darstellung dessen, was nicht darstellbar ist – öffnete sich bald einer Ästhetik des Transzendenten, ja Numinosen. Sie wanderte von der Interpretation des amerikanischen Expressionismus und Minimalismus auf das Feld der Literatur, wo sie 1989 mit dem Essay *Real Presences* von George Steiner vorläufig

ihren Höhepunkt erreichte. Der in Cambridge und Genf lehrende Komparatist träumte dabei von einer „primären“ urbanen Gesellschaft, die durch ein harsches Verbot aller nur intelligenten, akademischen, kritischen Diskurse die Vitalität des Ästhetischen rettet. Für diesen Vorschlag bekam er sofort den Beifall eines Botho Strauß, der am Ende aller Programme und Prognosen von Sozialismus und Kapitalismus im Osten wie im Westen den Horizont des Heiligen sich nähern fühlte. Wenig später begann auch die Architektur, sich der Sache zu widmen. Ludwig Mies van der Rohe wurde in den Kontext der Minimal Art genötigt, die Gegenwart der Baustoffe sowie Abstraktion und Reduktion etwa des Seagram Building in New York oder des Dominion





Gerhard Merz, Pavillon im Hauptgüterbahnhof
Hannover, 2000
Foto: Philipp Schönborn

Centre in Toronto wurden 1992 auf einem Symposium unter dem Titel „The Presence of Mies“ gefeiert. In freundlichen Beiträgen über neueste Entwürfe und Gebäude trifft man heute auf die Floskel „Präsenz“ so wie früher auf den Slogan „Anything goes“. Angesichts der mal unheimlich, mal anheimelnd wirkenden, strahlenden Kunsthäuser von Peter Zumthor in Bregenz (1997) oder von Meinrad Morger / Heinrich Degelo / Christian Kerez in Vaduz (2000) – beide mit einer Hülle ohne Fenster und mit hohen Wänden, dort aus matten grünen Gläsern, hier aus feinem schwärzlichen Beton – schreibt der alerte Kritiker von einer „Kaba“ und von „Einkehr“. Diese Architektur sei „hieratisch“, sei ein „Hades“, tönt der versierte Journalist. Ob sie wissen, woher ihre Worte kommen? Und wohin ihre Worte führen?

In Betrachtung der Bregenzer und Vaduzer Gebäude scheint es, als ob ihre Entwerfer bedauern, nicht ganz und gar jener von Etienne Louis Boullée geprägten Auffassung folgen zu dürfen, nach der Monument und Kenotaph das Nonplus-ultra der Architektur sind. Diese stumme Bewegung von der bauenden zur bildenden Kunst helfen zwei Beispiele ihrer Umkehrung verstehen. Sie stammen von Wolfgang Laib und Gerhard Merz. Beide machten sich schon in den achtziger Jahren auf den Weg von der bilden-

den zur bauenden Kunst. Beide fröhen dem *l'architecture pour l'architecture*, einer immer zum Mittel extremer Verstofflichung, einer manchmal zum Mittel extremer Entstofflichung greifend. Beide schaffen – obwohl sie es tapfer leugnen – nach der Wahrnehmung des nie Erreichbaren und nie Verfügbaren, also des Heiligen suchende Symbole. Im Erdgeschoß des gerade erwähnten Bregenzer Kunsthauses baute Laib 1999 einen Stufenturm aus Bienenwachs. Er nannte die dunkelgelbe Plastik „Es gibt keinen Anfang und kein Ende“, wodurch der im betonierten Ambiente der Halle vom Boden zur Decke reichende Giebel, mit seiner schönen Gestalt und seinem schönen Geruch, zur wahren Himmelsleiter wurde. Anderswo hantiert Laib sei es mit Holz, sei es mit Reis und Milch auf Stein; in jedem Fall dienen die urhaften Baustoffe einer Haltung, welche die Natur aus dem Raum der Arbeit in den Raum der Andacht entführt. Erst jüngst ließ Laib, der sein Werk auch als „Übung in Demut“ begreift, eine Kammer aus einem Felsen schlagen und das rohe Innere mit Bienenwachs verkleiden. Was Giotto di Bondone in Padua und Mark Rothko in Houston gelang, gelang Laib in den Pyrenäen: der Bau einer Kapelle für die private Liturgie. Wie Laib gibt auch Merz das Verspre-

chen der Befreiung vom „Müll“ der ach so vielen Bilder und Klänge. Sein 2000 erbauter, luftiger Pavillon im ehemaligen Hannoveraner Hauptgüterbahnhof – die Rampe wurde Podium, die Halle wurde Baldachin – war subtile Attacke auf die Augen- und Ohrenfreude im Taumel der Expo. Stahl, Glas, Beton und Neon waren die Stoffe, aus denen man das Gebäude im Gebäude errichtet hatte. Fünf Leuchtbänder mit Tausenden von Leuchtröhren tauchten den äußeren, geöffneten Pavillon mit seiner Proportion von 7 : 3 und den inneren, geschlossenen Pavillon mit seiner Proportion von 5 : 1 in gleißendes, ja schmerzendes, mal eher weißliches, mal eher grünliches Licht. Wer auf dem grauen Betonboden der beiden Korridore an den Langseiten des milchigen, mittigen Rechtecktes wandelte, sah diesen leichten Quader durch die riesigen Glasscheiben der Außenhaut *vis-à-vis* erst doppelt und dann dreifach. Der innere, opake Pavillon drängte in den stillen Bahnhof und verdrängte die Zeichen von Arbeit und Verkehr; das Produkt der Reflexion und Transparenz legte einen dünnen Schleier über Flecken, Lachen und Splitter auf den verwaisten Bahnsteigen. Die Baukunst schied den Alltag aus; alles Reale wurde Exkrement. Eloquenten Interpreten wie der in Bochum lehrende Kunsthistoriker Herbert Molderings hiel-

ten die temporäre Architektur für eine Feier der Vernunft, für eine Kreuzung von Rationalismus und Suprematismus, von Ludwig Mies van der Rohe und Kasimir Malewitsch. Das herrische Gebäude wollte Geheimnis ohne Geheimnis sein. In Wahrheit unterwarf es die Wirklichkeit der Umgebung seiner Vorstellung des Heiligen. Das „Mysterium tremendum et fascinans“, von dem seit den Anfängen des zwanzigsten Jahrhunderts der Religionsphilosoph Rudolf Otto sprach, hätte nicht besser zur Anschauung kommen können.

Schöner bauen vor dem Abgrund

Nach zahlreichen Exempeln amerikanischer, schweizerischer, britischer und deutscher Herkunft sowie nach einigen Exkursen in Literatur und Philosophie wird das Abwehren der für die neunziger Jahre geltenden Behauptung einer Verbindung von Architektur und Religion auf dem Grund des Minimalismus hoffentlich unmöglich. Zu forscher Meinung in diese oder jene Richtung gibt es gleichwohl keinen Anlaß; auf dem vagen Terrain zwischen sinnlicher Wahrnehmung und gläubiger Erbauung gibt es nur tastendes Erhellern und Erklären. Wo der Markt mit seinem kruden „shop till you drop“ alles verfügbar macht, da entsteht unter Teilen der mittleren und höheren Schichten der Wunsch nicht

allein nach Wahrung der Sonntagsruhe und Verbot der Kirchenwerbung, sondern auch nach dem so Unendlichen wie Unnahbaren. Keine Frage, die vagabundierende Religiosität meidet das Objektivierende und Disziplinierende der christlichen Konfessionen; das hedonistische Individuum mag den Glauben nur, wenn seine Worte und Bilder und Töne die Gänsehaut der Kinderzeit erzeugen. Die Nostalgie einer Ekstase der Objekte – wo Stoff und Ding nur Stoff und Ding, also einfach da und gut sind – führt das ästhetische in das religiöse Empfinden. Die seit der Renaissance existente Dialektik dieser und jener Sphäre wird dabei Opfer einer Sehnsucht nach Stillstand im Hier und Jetzt. Dank mentaler Entropie triumphiert der Status quo. Wenn nach der politischen Erosion um 1990 je die Hoffnung bestand, Religion könne Refugium vor einem sich totalitär gerierenden Kapitalismus werden, dann trugen zum Scheitern solcher Hoffnung auf ein Heterotop städtischer Gesellschaft auch jene Kräfte bei, deren Ästhetik erst der „Utopie“ ein Lebewohl, dann der „Differenz“ ein Willkommen sagt, dann dem „Anderen“ applaudiert und so das Heilige absorbiert. Das Kunstbauen etwa von Wolfgang Laib und Gerhard Merz, das Baukunst von John Pawson und Peter Zumthor sowie das Heilreden mancher Kritiker, die zur Bedeutung eines rostbraunen Stellwerkes der Schweizerischen Bundesbahnen in Zürich (1999) gar die romantische Perception eines Novalis bemühen: Alles schielt nach dem Heiligen, ohne die Sache je offen beim Namen zu nennen. Noch bevor ernsthaft geprüft werden konnte, ob das Heilige – sagen wir als ein Tabu vor dem Einbruch der Technik und des Konsums in die letzten davon freien Räume und die letzten davon

freien Zeiten – die Möglichkeit zum Widerstand habe, hatten die Akteure und Propheten des Minimal ihre Bretterbuden schon auratisiert, ihre Betonboxen schon sakralisiert, das Heilige schon domestiziert. Die bange Frage von Botho Strauß, ob „Er“ uns vor dem „totalen Engineering“ retten könne, kommt zu spät. Jedenfalls hat die Architektur „Ihn“ längst auf das Niveau von Lifestyle gebracht, wo das erhabenste Erhabene zum lächerlichsten Lächerlichen wird. Schauen wir noch einmal auf das letzte Jahrhundert. Unter dem Eindruck emotional politisierter Proletarier der dreißiger Jahre hatte sich Roger Caillois, im Kreis von Soziologen und Surrealisten wie Georges Bataille und Michel Leiris, dem Heiligen gewidmet. Doch nach Auschwitz und Hiroshima wirkte das Buch *L'homme et le sacré* – das 1939 eine Strategie der Befreiung dank physischer und psychischer „Verausgabung“ durch Chaos und Exzeß in Krieg und Fest propagiert – von Grund auf inhuman. Peinlich berührt, kehrte nun Caillois seinen früheren Gedanken den Rücken. Lange suchte er nach dem Ort vor aller Geschichte wie vor aller Gesellschaft und fand ihn 1966 auf Erden liegen. Durch den Essay *Pierres* tönt der Schauer über das reine Dasein edler Steine, die von Dauer und Frieden sprechen. Fundamentalist und Mineraloge in einer Person, währte sich wohl der Autor am Abgrund stehend und fühlte sich wohl einer Erleuchtung nahe. „Diese Erleuchtung blieb aber ohne Folgen“, schrieb der Philosoph und Pessimist E. M. Cioran, als der Essay 1983 auf deutsch erschien. Und dann: „Haben wir einmal den Abgrund gestreift, so erfahren wir, daß er nichts Göttliches birgt“. Nur Masse, nur Lava, nur Kosmos, nur Treiben und Tosen im All.



Dresden. Silhouette des Altstadt-kerns, Konfigurationen der neuen Synagoge
Fotos: Lukas Roth

