

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

Artikel: Minimalismus : Politik. Zu einer Architektur, die die Grenze für das Fremde und Störende offenzuhalten sucht
Autor: Kühn, Christian
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1072506>

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: 12.01.2026

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

Christian Kühn

Minimalismus. Politik

Zu einer Architektur, die die Grenze für das Fremde und Störende offenzuhalten sucht

Der Minimalismus in der Architektur steht im Ruf, konservativ bis reaktionär zu sein. „Rem Koolhaas“, schreibt Jeffrey Kipnis in einem Text aus dem Jahr 1996, „erheischt die Aufmerksamkeit der Neuen Linken (die Alte Linke haßt Architektur), während die Neue Rechte angefangen hat, mit schockierendem Eifer die Neo-Historizisten zugunsten der Neo-Minimalisten fallen zu lassen.“¹ Den Grund für diese Affinität zwischen der neuen Rechten und dem Minimalismus glaubt Kipnis in der inhumanen Haltung der Neo-Minimalisten gegenüber den Nutzern ihrer Bauwerke finden zu können: „Jede Entscheidung in ihrem Entwurfsprozeß ist dazu da, außergewöhnliche visuelle Verfeinerung zu erlangen. [...] Diese Architekten haben brillante Strategien formuliert, um die Nutzung und selbst die Nutzer zu ästhetisieren.“² Wenn der Nutzer aus dem Bild verschwindet, argumentiert Kipnis, sei die gesellschaftliche Folgenlosigkeit der Architektur evident. Dagegen beobachtet er bei den „Infra-Strukturalisten“, als deren wichtigsten Vertreter er Rem Koolhaas sieht, den Versuch, „die Ereignisstruktur der Architektur zu maximieren“. Darunter ist wohl zu verstehen, daß die Spuren menschlicher Aktivität – oder zumindest deren Vorahnung – in der Architektur sichtbar werden. Die Minimalisten würden dagegen Architektur auf ihre vermeintliche Essenz reduzieren und diese zur Verehrung ausstellen. Für Kipnis ist minimalistische Architektur nichts anderes als die Anbetung der reinen Form.

Diese einfache Gleichsetzung von Minimalismus und Ästhetizismus verdient eine genauere Untersuchung. Kipnis spielt offensichtlich auf jene Form des Ästhetizismus an, die sich als aristokratische Kunstreligion ohne Transzendenz

versteht, „widergöttlich und widerbrüderlich“, wie es Max Weber formuliert hat. In der radikalen Ablehnung alles Weltlichen möchte sie Hüterin des Unauflösbaren sein, das noch in den alltäglichsten Dingen zum Vorschein kommen kann, wenn diese nur ihr eigentliches Wesen zeigen dürfen. Tatsächlich finden sich in der Architektur Tendenzen, die eine solche Reduktion auf ein „Wesentliches“ fordern, das außerhalb der postmodernen Verwirrung dauerhaften Bestand hätte. Dazu zählt die Generallinie der deutschschweizerischen Architektur der neunziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts. In ihrer Flucht in die reine Gegenständlichkeit sei diese Architektur, schreibt Hans Frei, zu einem „Museum sauber gelöster Details“ geworden³, in dem jedes architektonische Element seine Aura zurückfordere. In ihrem „besinnungslosen Weiterführen der modernistischen Holz- und Betonstickereien“ stecke „ein Mißtrauen gegen jede Art kulturell vermittelter Bedeutung. [...] Wenn jedoch Bauten in erster Linie in Beziehung zu Gedanken und Befindlichkeiten von Menschen stehen sollen, die nicht selber Architekten sind, dann bedeutet die Ablehnung postmoderner Zustände keine Verteidigung, sondern

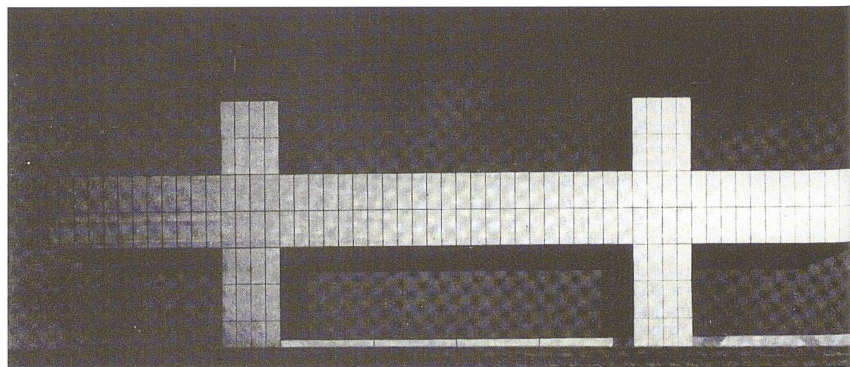
umgekehrt, die definitive Negation architektonischer Werte.“⁴

Läßt sich daraus der Schluß ziehen, daß eine Architektur mit gesellschaftlicher Relevanz zumindest so aufgeregt sein muß wie die Gesellschaft, in der sie entsteht? Läßt sich die Beziehung zu den Gedanken und Befindlichkeiten der Menschen nur noch über jenen „Infra-Strukturalismus“ herstellen, den Kipnis empfiehlt, um die „Ereignisstruktur der Architektur zu maximieren“? Um dieser Frage nachzugehen, sei zunächst die Gleichsetzung von Minimalismus und Ästhetizismus in Zweifel gezogen, auf der Kipnis' Argument aufbaut, und die es ihm erlaubt, auf eine genauere Untersuchung der spezifischen Ereignisstruktur des Minimalismus zu verzichten. Denn genau dort – in der performativen Neuordnung der Beziehung zwischen Subjekt und Objekt und in der Abkehr von allen Aspekten des Auratischen und der kunstreligiösen Verehrung – hatte der Minimalismus in der Kunst seinen Ausgangspunkt. Was näher erläutert sei.

Störung: gezieltes Zurücknehmen der Lautstärke In den minimalistischen Strömungen seit den sechziger Jahren wird der Ort des Kunstwerks als

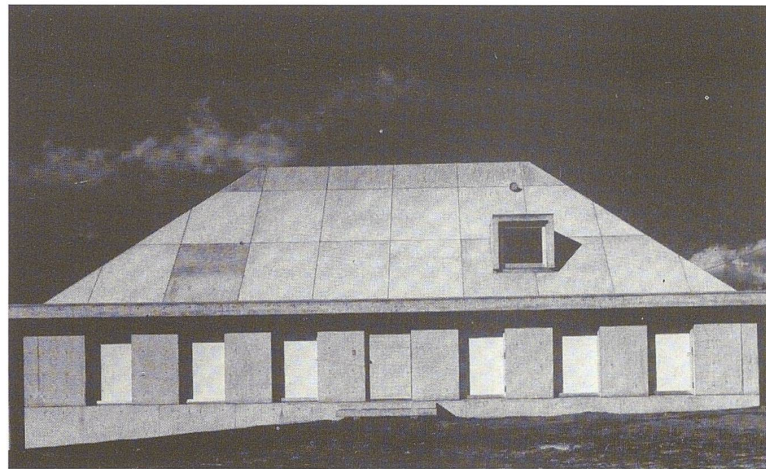


Kazuo Shinohara,
Minimalismusmaschine,
1980



Adolf Krischanitz, Jüdische Schule im Augarten,
Wien, 1999
Foto: Margherita Spiluttini

Handlungsraum definiert, in dem die bis dahin verordnete Trennung zwischen Betrachter und betrachtetem Objekt tendenziell aufgehoben ist. Der Anlaß dafür ist gesellschaftspolitischer Art: Das Objekt soll von seinem Warencharakter, die Beziehung zwischen Objekt und Subjekt vom konsumistischen Rahmen des kapitalistischen Systems befreit werden. Werke der Minimal Art beziehen sich – wie es Martin Steinmann in bezug auf Donald Judd formuliert hat – auf sich selbst. Genauer: „auf die Erfahrung, die der Betrachter an ihnen macht: eine Erfahrung, deren Gegenstand die Erfahrung selber ist.“⁴⁵ Das Kunstwerk selbst muß dem Betrachter Raum für diese Erfahrung geben, indem es aufhört, ihn gewissermaßen als Alter Ego seiner privilegierten Position zu versichern. Es muß seine Aura verlieren und zu einem performativen Feld werden, das für jeden möglichen Kontext offen ist, also auch für das, was üblicherweise als „Störung“ bezeichnet wird. Minimalismus, so wie ich ihn hier auch für die Architektur definieren möchte, ist keine Reduktion auf das Wesentliche, sondern ein Offenhalten für Störung durch gezieltes Zurücknehmen der Lautstärke. Der Prozeß der Reduktion wird dabei begleitet von einem Prozeß der Öffnung. Die Arbeiten Kazuo Shinoharas sind ein Beispiel für diese gegenläufigen Prozesse. 1980 hat Shinohara ein Projekt unter dem Namen „Minimalismus-Maschine“ oder „Stufe-Null-Maschine“ vorgestellt. Diese Maschine ist weniger ein konkretes Projekt als die Visualisierung einer Theorie. Shinohara erläutert seine Arbeit: „Da ich nicht an die Existenz totaler Bedeutungslosigkeit glaube, bin ich überzeugt, daß sogar aus Elementen, die ihre Bedeutung verloren haben und auf Null reduziert wurden, etwas Beding-

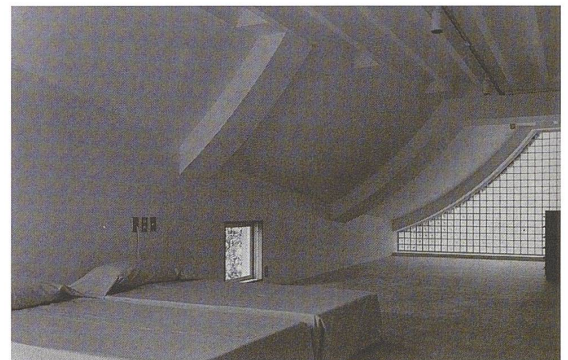
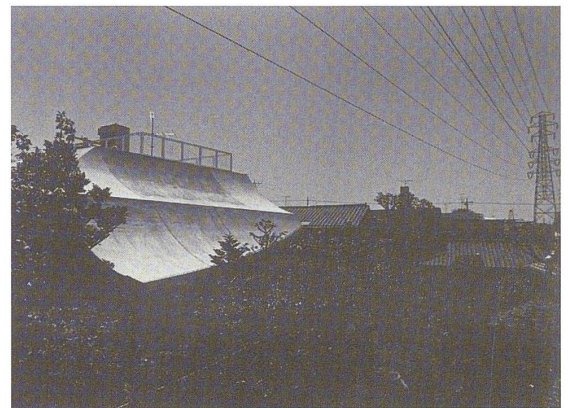


Kazuo Shinohara,
Haus in Ashitaka, 1977
(oben)

Kazuo Shinohara,
Haus unter der Hochspannungsleitung, 1981
Foto: Tomio Ohashi
(Mitte)

Kazuo Shinohara,
Haus unter der Hochspannungsleitung, 1981
Foto: Masao Arai
(unten)

tes entstehen kann.“⁴⁶ Weil in dieser Maschine Gegenstände „sachlich“ miteinander verbunden sind, sieht Shinohara eine Verwandtschaft zwischen seinem Ansatz und dem internationalen Stil der frühen Moderne. Der „Anarchie und Plumpheit“ der zeitgenössischen Stadt ausgesetzt, werde seine Maschine jedoch nicht international sein, sondern „einen Namen und eine Nationalität haben, die klar bezeichnet sind“⁴⁷. Die Offenheit von Shinoharas „Stufe-Null-Maschine“ ist skalierbar. Ein Extrem ist das Haus in Ashitaka (1977), eine Inkarnation des autonomen Hauses mit einem Zeltdach und einer einzigen, den Kontext berücksichtigenden Dachöffnung. Das Haus unter der Hochspannungsleitung in Tokio (1981) nimmt eine mittlere Position ein. Shinohara übersetzt die gesetzliche Vorgabe, den Pendelbereich der Hochspannungsleitung von Bebauung freizuhalten, in eine Dachgeometrie, die alten japanische Dachformen ähnelt. Das chaotisch wirkende Jubiläumsgebäude für das Tokyo Institute of Technology (1986) bezeich-



net das andere Ende der Skala, indem es auf verschiedenste Faktoren des Kontexts reagiert.

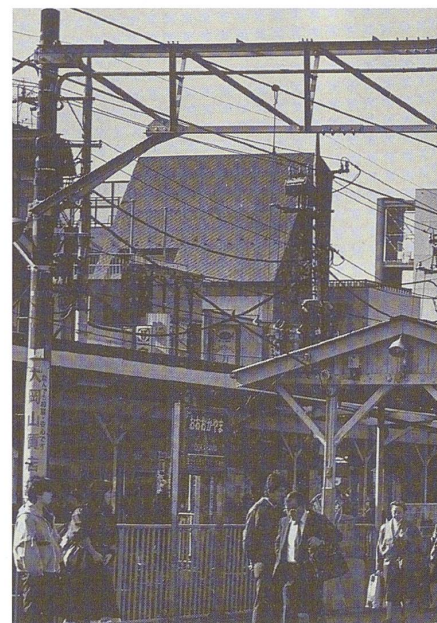
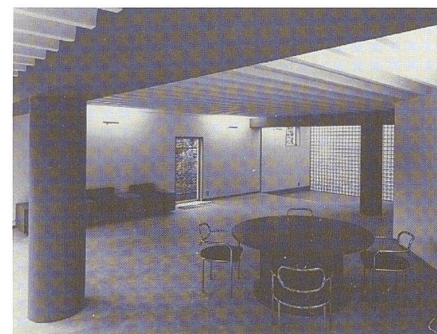
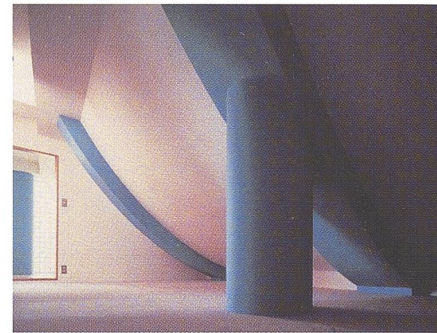
Ähnlich spricht sich auch Adolf Krischanitz dafür aus, die architektonische Lautstärke so weit zu reduzieren, daß Störungen möglich bleiben. 1984 erklärt er in einem Interview: „Bei meinen ersten bauten passierten oft fehler, dinge wurden anders ausgeführt als geplant etc., nicht alles konnte korrigiert werden. Anfangs haßte ich diese stellen, später waren sie mir die liebsten – weil sie gelassen waren.“⁸ Zur selben Zeit begann Krischanitz, die Zusammenarbeit mit Künstlern – etwa mit Otto Putz und Helmut Federle, die bei wichtigen Projekten des Architekten für die Farbgestaltung verantwortlich waren – neu zu erklären. Der Aspekt der Zusammenarbeit tritt zurück; statt dessen wird nun der Verfremdungseffekt im Sinne einer Neuinterpretation des Projekts durch einen „Fremden“ betont. Deutlich wird das beim Projekt für eine jüdische Schule im Wiener Prater aus dem Jahre 1991. Der Bau markiert das Ende von Krischanitz' polychromer, von der Zusammenarbeit mit Oskar Putz geprägten Periode. Mit dem Schweizer Künstler Helmut Federle entstand für die Schule im Prater ein Material- und Farbkonzept, das vom schwarz durchgefärbten Verputz der Fassade bis hin zu den dunklen Gelbtönen der Wandverkleidungen im Inneren ein neues Spektrum eröffnete. Federle legte im Gegensatz zu Oskar Putz Wert auf einen Farbauftrag mit sichtbaren Pinselspuren, was den Prozeß des Anstreichens sichtbar macht und der Oberfläche eine bestimmte Tiefe gibt. Durch die Reduzierung der Lautstärke entsteht um das Gebäude ein performatives Feld, das für Zufälle offen ist. Die Schatten der angrenzenden Bäume mi-

schen sich mit ihren Spiegelbildern in den Fensterscheiben und dort wieder mit den Spiegelbildern der Passanten. Diese Effekte sind zwar unkontrollierbar, aber trotzdem Bestandteil des Entwurfskonzepts. (Bei einem späteren Projekt von Krischanitz, der Schule im Wiener Augarten, überlagern sich die Schatten der Bäume noch mit den Adern des Marmors, mit dem die tiefen Laibungen der Eingangshalle verkleidet sind.) Auch die Grundrisse zeigen minimale, anscheinend zufällige Verschiebungen, die sowohl im Baukörper als auch bei der Bewegung im Grundriß Irritationen auslösen. Im Gegensatz zum „Infrastrukturismus“, der aus den Strömungen der jeweiligen Situation Formen abzuleiten versucht, zeigt sich die Architektur in Krischanitz' Minimalismus eigensinnig. Einerseits besteht sie auf ihrem Recht, eigene Spielregeln aufzustellen: In der Schule im Augarten beschränkt Krischanitz sich auf ein einziges Fensterformat, das in den großen Hallen die Eingangstüren bildet, in der Synagoge und im Speisesaal als Lichtgaden und in den Schulklassen als gewöhnliches Fenster auftritt. Andererseits macht sich die Architektur bemerkbar, indem sie Kanten zeigt und Bewegungsflüsse hemmt. So liegen der Schule im Prater zwar einfache Typologien zugrunde, eine einhüftige Lösung für den Kindergarten und ein Vierspänner für den zweigeschossigen Klassentrakt. Aber dort, wo diese Typen aneinanderstoßen, wird keine glatte Verbindung hergestellt. Statt dessen kommt das Aufeinandertreffen unterschiedlicher Ordnungen durch minimale Verschiebung der Baukörper quer zur Längsachse noch deutlicher zum Vorschein.

Kazuo Shinohara, Haus unter der Hochspannungsleitung, 1981
Foto: Masao Arai (oben)

Kazuo Shinohara, Haus unter der Hochspannungsleitung, 1981
Foto: Masao Arai (Mitte)

Kazuo Shinohara, Jubiläumsgebäude für das Tokyo Institute of Technology, 1987
Foto: Tomio Ohashi (unten)



Weder affirmativ noch utopisch.

Leise, unvollständig Das gezielte Nachlassen der Kontrolle über das eigene Werk und das Erzeugen von Reibungspunkten hat Auswirkungen auf die politische Dimension der Architektur. Wenn man unter Politik die Arbeit an den gesellschaftlichen Verhältnissen versteht, dann ist das Potential der Architektur in dieser Hinsicht beschränkt. Architektur ist – wie die Kunst generell – in der Regel affirmativ, entweder indem sie die bestehenden Mächte direkt bedient, oder indem sie das Bild einer anderen, besseren Ordnung zum Schein – im Bild oder im Projekt – verwirklicht und damit die bestehende Gesellschaft vom Druck der auf Veränderung gerichteten Kräfte entlastet. Diese bessere Ordnung kann eine gesellschaftliche Utopie sein, aber auch – wie in der Kunstreligion des Ästhetizismus – die Behauptung einer tieferen Ordnung hinter den Dingen, zu

der erst die Kunst Zugang verschafft. Minimalistische Architektur in dem hier diskutierten Sinn versucht dieser Falle zu entkommen, indem sie ein performatives Feld offen hält: Sie ist weder affirmativ noch utopisch, sondern verlangt von Betrachtern und Benutzern eine konstruktive Leistung. Sie ist leise, also muß sie verstärkt werden. Sie ist unvollständig, also muß sie ergänzt werden. Sie wirkt zufällig, also muß ihr Ordnung jeweils beigebracht werden. In diesen Prozessen steckt ihr politisches Potential. Im oben bereits erwähnten Interview merkt Krischanitz dazu an: „ich möchte der ‚schlechten Wirklichkeit‘ nicht mehr mit dem romantischen pathos der Moderne gegenüberstehen. mein anspruch geht nicht dahin, die widerstände der realität zu brechen, sondern ihre kraft vielmehr – wie in der judo-technik – mit einem minimum an aufwand umzulenken, im glücksfall so, daß aus ‚bremsenden‘ fak-

toren plötzlich ‚beschleunigende‘ werden.“⁹ Statt im Sinne der klassischen Avantgarde aus der Kunst heraus eine andere gesellschaftliche Praxis neu zu konstruieren, will dieser Minimalismus die Grenze für das Fremde und Störende offenhalten, das in die Kunst einbricht. Die Stufe-Null-Maschine ist kein Bollwerk gegen die Außenwelt, sondern ein Übersetzer – in beide Richtungen.

Kazuo Shinohara, Jubiläumsgebäude für das Tokyo Institute of Technology, 1987
Foto: Tomio Ohashi (unten)

Kazuo Shinohara, Jubiläumsgebäude für das Tokyo Institute of Technology, 1987
Foto: Masao Arai (oben)

Anmerkungen

- 1 Jeffrey Kipnis, recent Koolhaas, 1996, in: ARCH+ 139/140, Dez. 1997/Jan. 1998, S. 141
- 2 Ebd.
- 3 Hans Frei, Museum für sauber gelöste Details. Zur neueren Deutschschweizer Architektur, in: archithese 2/1994, S.94, Seite 68
- 4 Ebd.
- 5 Zit. nach Anna Klingmann, Philipp Oswald, Formlosigkeit, in: Arch+ 139/140, Dez. 1997/Jan. 1998, S. 143
- 6 Kazuo Shinohara, Auf dem Weg zur Architektur – Die Stufe-Null-Maschine, in: Prolegomena 53, Institut für Wohnbau, TU Wien, 1986
- 7 Ebd.
- 8 Adolf Krischanitz, Otto Kapfinger, dazwischen, in: Adolf Krischanitz, Zürich/München/London 1994, S. 16
- 9 Ebd.

Bildquellen

Kazuo Shinohara, Minimalismusmaschine (1980), Haus in Ashtika (1977): Prolegomena 53 (1986)
Kazuo Shinohara, Haus unter der Hochspannungsleitung (1981), Jubiläumsgebäude für das Tokyo Institute of Technology (1987): Kazuo Shinohara, Berlin 1994

