

Zeitschrift: Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am Departement Architektur der ETH Zürich
Herausgeber: Departement Architektur der ETH Zürich
Band: - (1999)
Heft: 4

Artikel: Utopische Schlangen und modische Würmer
Autor: Solt, Judit
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-919189>

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: 16.01.2026

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



Judit Solt

Utopische Schlangen und modische Würmer

Im *Werk, Bauen + Wohnen* 7/8 1998 erschien ein Artikel von Urs Primas zum neuen Minaertgebäude, Uithof (Utrecht 1994–1997), von Neutelings Riedijk Architecten bv, Rotterdam. Das Thema des Heftes hiess ‚Oberflächen‘, und in der Tat weist das Gebäude eine ungewöhnliche Fassadengestaltung auf: unter der braunen Spritzbetonoberfläche verbergen sich leicht gekrümmte Rohre, so dass die Fassade über die Geschosse hinweg von Wülsten durchzogen wird. Willem Jan Neutelings äussert sich folgendermassen dazu:

„Unsere Projekte werden nackt geboren. Wenn sie einmal geboren sind, schauen wir, was wir ihnen anziehen wollen. Ausgangspunkt beim Entwerfen ist das Programm; die Überlegungen zur Fassade kommen später. Die Bekleidung wird im nachhinein festgelegt, um das Konzept zu verstärken. Dieses Entwurfsverfahren gleicht der Arbeitsweise des Schneiders: der Schnitt, der Stil ist essentiell, danach sucht man die Stoffe aus, um die Form zu abstrahieren. Die Muster variieren: in der einen Saison Schachbrett-, in der nächsten Punktmuster.“

Der unbekümmerte Ton dieser Aussage darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Fassade – ebenso wie das ganze Gebäude – dem Artikel nach zu urteilen äusserst sorgfältig gestaltet wurde. Da stellt sich die Frage: Wozu geben sich die Architekten eine solche Mühe, wenn sie von vornherein davon ausgehen, dass ihr liebevoll entwickeltes „Muster“ schon in der nächsten Saison *démodé* sein wird? Allgemeiner: Ist es in der Architektur wirklich so, dass nur der „Schnitt“ wichtig ist und das „Muster“ beliebige Formen annehmen kann?

Beschwörungen

Antonio Sant’Elia erklärte schon 1914 im *Futuristischen Manifest*, „dass unter Architektur die Fähigkeit zu verstehen ist, Umwelt und Menschen frei und kühn in Übereinstimmung zu bringen – das heisst, die Welt der Dinge zu einem genauen Abbild der geistigen Welt zu machen“. Mit dieser Ansicht steht er nicht allein da. Doch wessen geistige Welt darf’s denn sein? Die Fassade hat – vor allem bei öffentlichen Gebäuden – stets repräsentative Funktionen übernommen, auch wenn das Gebäude als plastisches Gebilde aufgefasst und nicht in Hülle und Kern auseinanderdividiert wurde. Eine Einigung darüber, welche Werte durch welche Formen zu repräsentieren seien, kam jedoch nie zustande, und schon gar nicht in der neueren Zeit. Gesellschaftliche Umwälzungen und neue Bauaufgaben

Abbildungen:

links: Urs Primas: Minaertgebäude Uithof

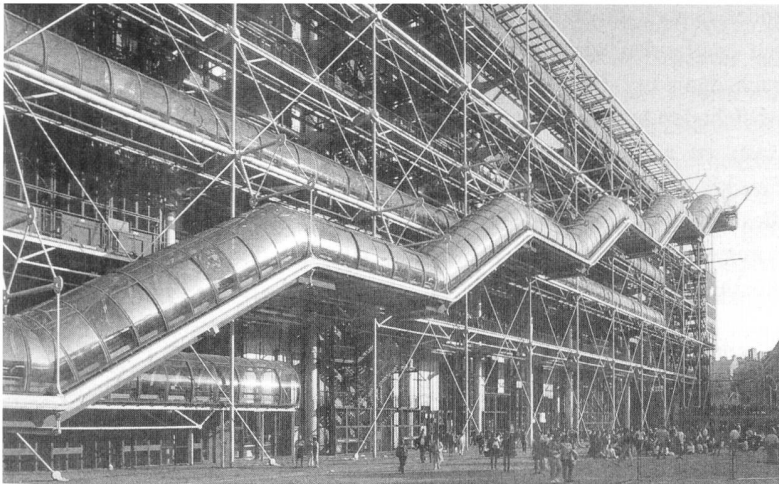
In: *Werk, Bauen + Wohnen* 7/8 1998, S. 11

rechts: Michael Dowd / Alan Stanton: Du Plateau

Beaubourg au Centre Georges Pompidou. Renzo

Piano, Richard Rogers

Editions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1987, S. 162



brachten die etablierten ästhetischen Konventionen ins Wanken; die funktionale Aufteilung von Tragen und Trennen einerseits, die neuen technischen Möglichkeiten andererseits eröffneten ungeahnte Gestaltungsmöglichkeiten für die Fassade. Die Blüten, die diese neue gestalterische Freiheit trieb, waren nicht nach jedermanns Geschmack. Adolf Loos etwa plädierte für Bescheidenheit und Zurückhaltung im öffentlichen Bereich: „Individuelle Kleider tragen nur geistig Beschränkte.“ Sant’Elia forderte seinerseits, das Gebäude der Zukunft müsse auf traditionelle Fassaden verzichten, „reich allein durch die Schönheit seiner Linien und Formen“. Dabei ist es jedoch keineswegs so, dass diese Verfechter der vereinfachten Formen auf die Repräsentationsfunktion der Fassade verzichtet hätten. Im Gegenteil: die neue Architektur war zugleich Verkörperung und Verheissung einer neuen, besseren Welt – sie war gebaute Utopie. Für Loos war die Reduktion auf die wesentlichen Formen der adäquate Ausdruck für das Gegenteil dessen, was er als „grosse soziale Unmoral“, „Mittelalter“, „Herrensadismus“ und so weiter bezeichnete. Die neue Form der Repräsentation ergab sich also aus dem Verzicht auf traditionelle Repräsentationsformen. Auch Sant’Elia’s architektonische Vision war nicht zu trennen von seiner Utopie einer schnellen, dynamischen Welt: „.... das futuristische Haus muss wie eine riesige Maschine sein. Der Aufzug soll sich nicht mehr wie ein Bandwurm im Schacht des Treppenhauses verbergen; die überflüssig gewordenen Treppen müssen verschwinden, und die Aufzüge sollen sich wie Schlangen aus Eisen und Glas an den Fassaden emporwinden.“

Nun, was für Getier auch immer sich an der Fassade des Minaertgebäudes empor- oder entlangwindet – es tut dies nicht, um dessen Bestimmung als Bildungs- und Kulturstätte zu unterstreichen. Zwar weist die Fassade in einer entwarfend direkten Weise auf die Bestimmung des Gebäudes hin – der Namenszug des Astronomen Minaert ist Teil der Tragstruktur –, doch wie man es auch anstellt, es ist nicht einfach, dieser braunen, mit Geschwülsten durchzogenen Spritzbetonoberfläche einen Hinweis auf die materielle oder ideelle Funktion des Gebäudes zu entlocken. Das Muster gefällt oder es gefällt nicht, das ist alles.

Wirklich alles? Wenn man davon ausgeht, dass es in der modernen Architektur ebenso wenig wie in der Architektur anderer Epochen neutrale Formen gibt, hängt das Urteil eines Betrachters über ein Gebäude unter

anderem auch davon ab, ob die verwendete formale Sprache als angemessen empfunden wird. Architektonische Formen können vom Betrachter auch dann mit Bedeutungen aufgeladen werden, wenn dies nicht der Absicht des Architekten entspricht. Was beim Minaertgebäude aufhorchen lässt, ist nicht die Tatsache, dass die Oberflächenbeschaffenheit der Fassade keine Aussage zum Sinn und Zweck des Gebäudes macht – denn dies wird bei manchem Gebäude, ja bei den meisten, resigniert hingenommen –, sondern die Entschiedenheit, mit der versucht wird, eine Aussage zu verweigern.

Windungen

Die Unmöglichkeit, einer Form eine allgemein verständliche Bedeutung zuzuweisen, ruft bestenfalls Irritation beim Betrachter hervor. Im Falle des Minaertgebäudes fragt Urs Primas denn auch: „Was soll dann aber, bitte schön, diese Fassade? Die unter dem Spritzbeton verborgenen Rohre dienen nicht etwa als Wasserleitungen und auch keinem anderen höheren Zweck. Sie sind da, um der Oberfläche Wulstigkeit zu verleihen. Abgesehen von metaphorischen Anklängen an die im Gebäude ansässige geologische Fakultät – irgendeine Geschichte muss der Architekt ja erzählen – scheint die Art der Oberflächenbehandlung auf keine Weise konzeptionell verankert zu sein.“ Eine mögliche Antwort ist, dass das Gebäude gar nicht auf diese Weise interpretiert werden will: „Vielleicht wollten die Architekten nämlich bloss das eine: mit welchen Mitteln auch immer, zu welchem Zweck auch immer und mit welcher Begründung auch immer ein charaktervolles, noch nie dagewesenes, körperlich direktes Haus machen. Die Suche nach dem intelligenten Gebäude als einleuchtender Vorwand für eine heimliche Suche nach dem sinnlichen Gebäude.“ Der Wurm als des Pudels Kern also? Aber ist es wirklich möglich, und ist es wünschenswert, mit einem Gebäude ausschliesslich die Sinne anzusprechen? Es besteht die Gefahr, dass sich bei Architekten und Laien die wildesten Assoziationen einstellen; schliesslich ist jeder darauf angewiesen, sich in seiner Umgebung zurechtzufinden, auch geistig. Fragen stellen sich: Ist dies die angemessene Art für ein öffentliches Gebäude, sich seinem Publikum zu präsentieren? Wie steht es um das Selbstverständnis einer Kultur, deren Universität eine solche Fassade trägt? Hat sie gar keines mehr, oder ist ihr im Gegenteil bewusst, dass es in einer pluralistischen Gesellschaft schwerlich eine allgemein verständliche Formensprache geben kann? Wird deshalb auf eine Mitteilung in der Fassadenoberfläche verzichtet, weil es nichts zu sagen gibt, oder weil das, was es zu sagen gäbe, in der heutigen Situation anders gesagt werden muss?

Interessanterweise greifen die Architekten dabei nicht auf vermeintlich neutrale Formen im Sinne von Loos zurück, der vom „zivilisierten Menschen“ das Tragen einer gesellschaftlichen Maske, nämlich unauffälliger Kleider, verlangt. Die Fassade ist alles andere als nichtssagend; sie versucht nicht zu schweigen, sondern betreibt modischen *small talk*.

Eine Erklärung für eine bewusst modische Fassade könnte sein, dass sie einen adäquaten Ausdruck für eine Zeit der immer rascheren Trendwechsel darstellt. Diese Position ist angesichts vieler „modischer“ Gebäude, derer man schon nach kürzester Zeit überdrüssig ist, nicht leicht zu halten. Genauso schwer ist es aber auch, verlässliche Prognosen darüber abzugeben, ob ein Gebäude den Nerv einer Zeit treffen oder sich als Modegag entpuppen werde. Mit neuen Formen ist eine gewisse Vorsicht angebracht – nur schon deswegen, weil ein Fassadenwechsel teurer zu stehen kommt als ein neuer Anzug –, und es ist nicht erstaunlich, dass die Forderung laut wird, man solle in der Architektur zwischen Mode und Fortschritt zu unterscheiden lernen. Doch wenn es Bereiche in der Architektur gibt, in denen ein klares Ziel definiert und der erreichte

Fortschritt quantifiziert werden können (etwa in der Bauphysik), so gehören formale Fragen bestimmt nicht dazu. Die Architektur als Formensprache bezieht sich, wie jede andere Sprache, auf ein System von Konventionen, sowohl in ihren Aussagen als auch in ihren Formen – und sei es auch nur, um sie zu negieren. Letztlich gibt es aber keine objektive Begründung dafür, weshalb einer Form eine bestimmte Bedeutung zugesprochen wird und weshalb sie als schön oder hässlich gilt. Architektonische Formen werden nicht nur vom Architekten, sondern auch vom Betrachter subjektiv gedeutet, nämlich entsprechend einem bestimmten kulturellen und persönlichen Hintergrund. Das Pariser Centre Pompidou beispielsweise (Richard Rogers, Renzo Piano) ist einer riesigen Maschine nicht unähnlich, und es ziert sich mit Rolltreppen in Form von Schlangen aus Eisen und Glas. Gemäss den Architekten sollen sie nicht nur „ihre eigene Funktion verkörpern, sondern auch – genereller – die Wichtigkeit der Dynamik“ für die Kultur im allgemeinen und das Centre im besonderen ... vielleicht im Sinne des schlangenbeschwörenden Sant’Elia. Die moderne Maschinenästhetik wird aber nur von jenen als positiv empfunden, die in ihr eine Verkörperung des Fortschrittes sehen; warum ein Kulturzentrum in der Altstadt ausgerechnet als Erdölraffinerie daherkommen müsse, ist für alle anderen ein Rätsel.

Die Beurteilungskriterien sind also relativ; manche Stile altern besser als andere. Daher könnte die Haltung, eine modische Fassade solle, wenn sie gründlich verleidet sei, wie ein Kleid ausgewechselt werden, einen gewissen Realitätsbezug haben. Nicht jeder baut Klassiker. Und auch Klassiker haben schon Kleiderwechsel über sich ergehen lassen müssen, etwa mittelalterliche Gebäude, denen im Barock eine neue Fassade verpasst wurde – auch aus ästhetischen Gründen. Man wagt es kaum, in diesem Zusammenhang von Fortschritt in der künstlerischen Entwicklung zu sprechen – denn warum sollte die barocke Fassade „besser“ sein als die alte? –, und von einem Rückschritt kann auch nicht ernsthaft die Rede sein. Auf jeden Fall kann es nicht schaden, sich darauf gefasst zu machen, dass man vielleicht trotz bestem Willen nicht für die Ewigkeit baut. Dies soll kein Plädoyer für unreflektiert gestaltete Wegwerfhäuser sein – im Gegenteil, sowohl formal als auch ökologisch gesehen kann es sinnvoll sein, spätere Sanierungen und Umnutzungen nicht von vornherein baulich zu erschweren.

Stil und Stille

Die Architektur hat neben ihrer Ernsthaftigkeit auch eine spielerische Komponente, ohne die keine Experimentierfreude und keine Neuerungen möglich wären. Bei aller gebotenen Vorsicht kann dieses Spiel sehr bereichernd sein; die Frage ist nur, auf welcher Ebene es stattfinden sollte. Das Centre Pompidou beispielsweise spielt mit einer neuen Formensprache, doch diese ist insofern ernst gemeint, als dass zumindest die Absicht besteht, mit ihr wirklich auch eine Aussage zu machen, die über die Neuigkeit der Formen hinausgeht. Der provokative Raffineriestil löste denn auch eine Diskussion aus, die sich nicht nur um Stilfragen, sondern auch um kulturelle und nationale Identität drehte; die Rolltreppenschlangen hinterliessen eine markante Fragenspur. Welche Spur werden die braunen Wülste des Minaertgebäudes hinterlassen? Sie scheinen die Auseinandersetzung zu verweigern; sie sind einfach da, sie wollen nichts bedeuten, nichts ausdrücken, ausser vielleicht ihre eigene Verweigerung, Bedeutungsträger zu sein. Sie bilden so etwas wie einen gewundenen Schlussstrich: über Geschmack lässt sich nicht streiten.

Das weckt ein leises Unbehagen. Gibt es wirklich nichts mehr zu sagen?

Literaturverzeichnis:

Dowd, Michael / Stanton, Alan: *Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou*. Renzo Piano, Richard Rogers
Editions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1987, S. 16

Loos, Adolf: *Die potemkin'sche Stadt. Verschollene Schriften 1897–1933*
Georg Prachner Verlag, Wien, 1997, S. 206–208

Primas, Urs: *Minaertgebäude Uithof*
In: *Werk, Bauen + Wohnen* 7/8 1998, S. 4–11

Sant’Elia, Antonio: *Die futuristische Architektur. Manifest*
In: Vittorio Magnago Lampugnani: *Antonio Sant’Elia. Gezeichnete Architektur*
Prestel-Verlag, München, 1992, S. 216–217