

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 81 (1994)
Heft: 10: Nacht = La nuit = Night

Artikel: "Dass ihr euch selbst geregelt fühlen sollt"
Autor: Stegers, Rudolf
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-61622>

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: 15.01.2026

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

«Dass ihr euch selbst geregelt fühlen sollt»

In verschiedenen Beiträgen hat «Werk, Bauen+Wohnen» das Verhältnis von Architektur und Städtebau neu zur Diskussion gestellt. In der April-Nummer (mit dem Thema «Instabiles ordnen?») wurde die Debatte eingeleitet und an Fallbeispielen von zeitgenössischen Blockrandbebauungen dargestellt. Vor dem Hintergrund aktueller sozialer Entwicklungen und Widersprüche, von ökologischen Prämissen, von erneuten Modernisierungsschüben in der Produktions- und Kommunikationstechnologie interessierte vor allem die Frage nach den Wechselwirkungen von Programm, Architektur und Städtebau: Erfordert eine zeitgenössische Architekturtheorie eine grundlegend andere Basis der Argumentation? Oder kann sie sich, mithin die gesellschaftliche Legitimation und die Auto-nomie der Disziplin, noch auf traditionelle Kategorien sozialer und kultureller Postulate beziehen?

Bisher haben Dieter Hoffmann-Axthelm, Vittorio Lampugnani, Hans Kollhoff und Dietmar Steiner Diskussionsbeiträge verfasst. Im folgenden bezieht der Berliner Architekturkritiker Rudolf Stegers eine Position, die vor allem als Antwort auf den Beitrag von Hans Kollhoff (vgl. «Werk, Bauen+Wohnen» Nr. 6/1994) zu verstehen ist.

1 Der «Turmbau zu Babel» von Pieter Brueghel dem Älteren gehört zum Bestand jener Bilder, die Schulbücher und Postkarten längst zur Drucksache für jedermann gemacht haben. Doch wer die biblische Botschaft der flämischen Ikone einen Moment ausser acht lässt, dem erzählt das tonige Gemälde aus dem Wiener Kunsthistorischen Museum noch eine andere Geschichte. Der zwischen Seehafen und Stadtmauer situierte, aus dem Wasser steigende und an die Wolken kratzende Rundturm verrät das Prozedere seiner Konstruktion, wie es im 15. Jahrhundert kein «palazzo» eines Piero della Francesca und im 18. Jahrhundert kein «duomo» eines Bernardo Canaletto tat. Mit grösster Sorgfalt malte Brueghel nicht allein Kräne und Winden, Bohlen und Seile, Hämmer und Meissel, sondern auch das Gewimmel und Gewusel von Bauleuten bei der Bauarbeit. Die Sonne scheint. Und von der Höhe eines Hügels gegenüber der Baustelle sieht der König auf das Grand Projet seiner Zeit.

Hätte der fromme Brueghel sein mächtiges Gemälde aus Liebe zur Heimat «Turmbaulust von Antwerpen» genannt, hätten wir es schwer, auf der Leinwand von 1563 die Warnung vor Hochmut zu sehen. Denn die teleskopische Architektur scheint vor Stabilität zu strotzen. Erst ein Blick auf die Module der Fassade lehrt, dass die Bauweise der Stockwerke vom Frühromanischen zum Spätgotischen sich wandelt, bis das Innere und das Äussere im sechsten und siebten Geschoss einander kaum mehr berühren. Unter den Schwaden der Wolken stehen die roten Ziegel und die gelben Quader wie nackt. Fleisch und Haut liegen bloss. Der Bau ist tot. Weil die Handwerker unten keine Steine mehr stapeln und oben keine Fugen mehr füllen wollen? Weil die Bauleute Innovation statt Konvention suchen? Weil der Renaissance die Katastrophe folgt?

2 Die Revolution der Industrie brachte die Revolution der Tektonik. Unter dem Eindruck der Reise nach England und Schottland, unter dem Schock der durch das Kapital geschaffenen Wohn- und Arbeitsstätten, notierte Karl Friedrich Schinkel sein ängstliches «Wehe der Zeit, wo alles beweglich wird, selbst, was am dauerndsten sein sollte, die Kunst zu bauen». Doch bei aller Sehnsucht nach Ruhe hat Schinkel mit dem Feilnerhaus 1829 und der Bauakademie 1836 so experimentell wie damals in Preussen möglich auf das «prefab building» aus Grossbritannien reagiert. Die Unsicherheit der Zeitgenossen – Eisen widersprach dem gemeinen Verständnis von Tragen und Lasten –

suchte die Architekturtheorie zu beseitigen. Parallel zur Debatte um die Priorität antiker oder gotischer Architektur verlief eine jahrzehntelange Auseinandersetzung um die schwieriger werdende Lesbarkeit von Gebäuden. Wer diese Kontroverse nachträglich verfolgen möchte, dem seien die «Grundlagen der Architektur. Studien zur Kultur des Tektonischen» von Kenneth Frampton empfohlen.

Ausführlich referiert der Autor den Umschwung von Karl Friedrich Schinkel zu Gottfried Semper. Verlässt man sich auf das Reden von «Kernform» und «Kunstform» und versucht man, die Meinungen anhand der von Karl Bötticher geprägten Begriffe zu vergleichen, dann wird klar: Der von etwa 1840 bis 1870 geführte Streit ging um Struktur und Dekor als Zweiheit oder Einheit; er ging darum, ob die Kernform bloss statisch fungiert und die Kunstform bloss plastisch fingiert, ob das notwendig Materielle oder das erklärend Visuelle die Architektur dominiert. Mit seiner Schinkelfestrede 1846 unter dem Titel «Das Prinzip der Hellenischen und Germanischen Bauweise» plädierte Bötticher nicht allein für eine Dialektik – statt einer Mechanik – von Struktur und Dekor, sondern auch für das junge Eisen, weil die «Anwendung des Steines bereits völlig erschöpft» und mit dem alten Material keine neue Konstruktion mehr möglich sei. Zwanzig Jahre später fiel Semper weit hinter den Stand der Dinge zurück. Seine Obsession für das Textile machte ihn gar vom Architekten zum Haute Couturier. Doch die Mimesis der Antike wollte Semper nicht dauernd dulden. Am Schluss seines 1869 in Zürich gehaltenen Vortrags «Über Baustile» wird vielmehr klar, wie stark sein Historismus aus Resignation sich speiste. Semper schien auf ein neues Ideal und eine neue Epoche nur so zu warten. «Bis es dahin kommt, muss man sich, so gut es gehen will, in das Alte hinein schicken.»

Was in Frankreich zu Beginn des 19. Jahrhunderts mit der Gründung von Ecole des Beaux Arts und Ecole Polytechnique Institution wurde – die Opposition von ästhetischer und technischer Kompetenz –, kennzeichnete die Entwicklung der Architektur auch in anderen Ländern. Trotz Crystal Palace, 1851, und Galerie des Machines, 1889, trotz Arts and Crafts und Art Nouveau, das Repertoire der Historie formte die Masse. Gegen die Fülle der Stile mit der Silbe Neo hatte vor 1914 niemand eine Chance; erst in den zwanziger Jahren folgte mit Werkbund und Bauhaus die Propaganda von Kunst und Technik als neuer Einheit. Doch man orientierte sich an der Ikone statt an der Realität des Technischen; die Technik wurde zum Symbol und die Maschine zur Metapher. In den meisten Fällen – nicht bloss beim Glasvorhang des Bauhauses in Dessau, hinter dessen Transparenz und Eleganz man im Sommer schwitzt und im Winter friert – war der Umgang mit Material und Konstruktion zwar kunstfertig, doch nicht sachgerecht. Was sich trotz aller Differenz zwischen Weisser und Roter Moderne behauptete, war der Konsens, dass die Dreiheit von Material und Konstruktion und Funktion eine Einheit bildet. Auf die Forderung nach Ehrlichkeit und Lesbarkeit hätten sich, trotz Internationalismus hier und Regionalismus da, der Berliner Stadtbaurat Martin Wagner und der Hamburger Oberbaudirektor Fritz Schumacher mühelos einigen können.

Durch die Erfahrung amerikanischer Metropolen bereichert, kehrte die Moderne nach 1945 aus dem Exil zurück. Ihr Selbstverständnis wurde in Westdeutschland zur Leitvorstellung. Kontemporäre Architektur opponierte mit der Rasterfassade gegen Nierentisch und Petticoat. Erst Robert Venturi holte mit seinen Büchern «Complexity and

Contradiction in Architecture» 1966 und «Learning from Las Vegas» 1972 zum doppelten Gegenschlag aus. Die Bände waren mehr als nur Spott über das Pathos der Funktion. Sie bliesen zur Attacke auf eine Avantgarde, die das Establishment längst vereinbart hatte. Gegen Konstruktion und für Kommunikation, gegen Monotonie und für Paradoxie, gegen Funktion und für Fiktion: Venturis Machtwort fand in Amerika und Europa spitze Ohren. Aufgestachelt von Slogans wie «Main street is almost allright» und «Less is a bore», taumelten die postmodernen Architekten im Dreieck von Historismus und Trivialität und Rationalismus. Nach dem Überdruß am Dauerlauf des «anything goes» gibt es aber kein Zurück zum alten Konsens. Venturis Kritik der Moderne schöpfte im ersten Buch aus dem Studium des Gebauten zwischen Renaissance und Rokoko, im zweiten Buch aus dem Studium der knallbunten Spielhöhlen auf dem Strip. Von Technik sprach Venturi 1966 mit keinem Satz und 1972 nur mit Blick auf den «Machismo» von Archigram. Die Havarie der Experten – Seveso, Harrisburg, Tschernobyl – stand damals noch bevor. Wo früher Euphorismus war, ist heute Katastrophismus. In solcher, von Angst und Wut bestimmten Gefühlslage können Kunst und Technik nach wie vor nicht zueinander finden.

Im Vielerlei der Strömungen genießen seit der Wende von den achtziger zu den neunziger Jahren drei Tendenzen die grösste Aufmerksamkeit: die dekonstruktive, die mediale, die technoide Architektur. Doch keine dieser Haltungen dominiert; die Entwürfe stehen vielmehr im Wettbewerb, das heisst nebeneinander und gegeneinander. Allen dreien wirft man vor, dass sie zu viel erzählen, dass sie die Projekte stets zu Symbolen, zu «highlights» und «landmarks» machen. Ja, dekonstruktive, mediale, technoide Architektur hält es oft mit der Fiktion, doch nie mit der Historie. Selbst da, wo eine Zaha Hadid oder ein Jean Nouvel oder ein William Alsop nur Mode und Graphik bieten, setzen ihre Bauten sich kraft- und lustvoll mit der Gegenwart der Gesellschaft auseinander, suchen sie die Widersprüche des Fragmentarischen und Immateriellen auszuhalten und darzustellen.

3 Anders die Berliner Tektoniker. Ihr populäres Manifest – eine von Hans Kollhoff edierte Broschüre unter dem Titel «Über Tektonik in der Baukunst – mischt Analyse und Agitation. Noch zürnt dabei Fritz Neumeyer nicht über den «Verlust der Mitte». Doch dass er mit dem Gottsucher und Kunstrichter Hans Sedlmayr, dessen Polemik seinem Traktat manchen Topos liefert, über die Kugel als «Symptom der Krise» klagt, ist ein so klares wie dunkles Indiz. Würde ihn, falls er Geometer wäre, das Egale ärgern? Würde ihn, falls er Soziologe wäre, das Egalitäre ärgern? Wer sich im gegenständlichen und im gesellschaftlichen Alltag so heftig nach dem Vorne und Hinten, nach dem Oben und Unten sehnt, dem muss ja die Kugel als Objekt und Symbol ein Greuel sein. Kein Wunder, dass der Mann auf das Newtonkenotaph nur mit Abscheu blickt. Denn das Projekt von Etienne-Louis Boullée war Vision einer dynamischen Architektur und Vision einer französischen Revolution; die Kugel war Sprengsatz ohnegleichen. Die deutschen Herren suchen lieber nach Schwere und Ruhe. Sie wollen das Feste und Harte, weil aus Bewegung nur Unfrieden rührt. Ihre Ordnung ist ordentlich. Hiergeblieben und strammgestanden, lautet ihre preussische Parole.

Gleich zu Beginn seines Beitrags schreibt Neumeyer, Tektonik handle vom

«Zusammenhang zwischen der Ordnung eines Gebauten und der Struktur unserer Wahrnehmung». Unserer Wahrnehmung? Nein, Neumeyer meint die Wahrnehmung der Goethezeit. Dass Lokomotiven und Automobile und Aeroplane alles Sehen und Hören seither ebenso verändert haben wie Film und Funk, scheint er nicht zu wissen. Cyberspace und Cybercity im Kopf, wird jeder Physiologe und Psychologe die menschliche Lernfähigkeit höher schätzen als Neumeyer. Zur Kaiserzeit etwa sorgten Brücken und Hallen aus Eisen noch für eine Verwirrung der Wahrnehmung, schien es doch, als ob sie den Raum durch Linien und Punkte nur umschreiben wollten. Aber die Bauten, die Joseph August Lux in seinem Essay «Ingenieur-Ästhetik» 1910 als «luftige Gebilde» würdigte – darunter die Hauptbahnhöfe von Antwerpen, Frankfurt und Dresden –, kommen uns heute so körperhaft vor wie ihre älteren, steinernen Nachbarn. Das Auge ist wachsam und rematerialisiert, was dematerialisiert war. Auch dem Baustoff Glas, den die Tektoniker zum Teufel wünschen, wird solche Aneignung widerfahren. Als im Frühjahr das Gehäuse der Fondation Cartier in Paris eröffnet wurde, mussten Arbeiter die transparente Architektur von Jean Nouvel mit Klebeband schützen, weil die Besucher wie Vögel mit der Nase gegen die Scheiben prallten. Neumeyer und Kollhoff würden die Szene als Indiz für die Notwendigkeit einer Rückkehr zu Tradition und Konvention werten. Pragmatiker wissen es besser: Akzeptanz ist eine Sache der Gewöhnung. Und Glas ist ein umweltfreundlicher Baustoff.

Was die Neotektoniker sturköpfig leugnen, ist ihre Verwandtschaft zu den Postmodernisten. Gut, Venturi zielt auf den Witz der Pop Art, Kollhoff auf den Ernst der Klassik. Doch gleich ob man das Guild House in Philadelphia oder das Atrium am Spreeufer in Berlin betritt, um einen Container plus Applikat – also um einen «decorated shed» – handelt es sich hier wie da. Kein Wunder, Venturi und Kollhoff teilen die Verachtung der Konstruktion. Venturi schreibt: «Die reinste Form des verzierten Schuppens entstünde dann, wenn ein konventioneller Bau von ornamentalen Elementen überzogen würde.» Kollhoff röhrt: «Was interessiert mich als Betrachter und Benutzer, wie ein Gebäude zusammengehalten und entsorgt wird!» Um ihre Auffassung von Solidität und Massivität nicht zu beschmutzen, müssen die Tektoniker auf den Bauplätzen alle Baustoffe verstecken, die dort als Mittel der Plastizität und Transparenz gute Dienste leisten. Sie tun es wie der Spiesser. Denn seit je bescheinigt der brave Bürger den Baustoffen nicht allein physikalische, sondern auch emotionale Qualitäten. Aber Material ist kein Subjekt. Seine Schuld und sein Unglück, seine Unschuld und sein Glück liegen in der Hand des Architekten.

Die monolithische Fassade ist die Nostalgie der Tektonik. Steine ohne Fugen zu schichten ist das Ideal der Neumeyer und Kollhoff. Denn wo Kernform und Kunstform eins werden, muss nichts mit Anstrengung zur Anschauung kommen. Physische Sache und psychische Wirkung fallen in eins. Aus Erfahrung wissen natürlich auch die Tektoniker, dass im Zeitalter verordneter Wärmedämmung mit Stein-auf-Stein sich keine Häuser mehr bauen lassen. Doch an die Stelle kritischen Prüfens und Probens neuer Baustoffe und Bauweisen tritt das Theater von Material und Geometrie. Goethes Diktum «Kunst muss nicht wahr sein, sondern einen Schein des Wahren erzeugen» transformiert Neumeyer zu «Baukunst muss nicht konstruktiv ehrlich sein, sondern einen Schein des ehrlich Konstruierten erzeugen». Und vor die Wahl zwischen der Rolle des

Ästhetizisten und der Rolle des Technologen gestellt, spielt Josef Paul Kleihues den *Homme de lettres*, der im Quattrocento und an Leon Battista Alberti hängt: Das Hinzufügen und Hinwegnehmen, das Eingreifen und Verändern sind bei Kleihues tabu. Der poetische Rationalismus seiner distinguierten Fassaden – das Aluminiumsegel auf dem Kantdreiecksturm sei dem Grossbaumeister verziehen – negiert alle Erfahrung und Erkenntnis, die das 20. Jahrhundert in stählernen Gewittern mit solcher Schönheit gemacht hat. Um Ordnung zu schaffen, schrieben einst Colin Rowe und Robert Slutzky, habe der Architekt die Alternative zwischen Symmetrie und Transparenz. Symmetrie sei exklusiv und absolut, Transparenz sei inklusiv und relativ. Fällt es da nicht schwer, sich den Kurzschluss zu verkneifen, Symmetrie sei autoritär und Transparenz sei demokratisch.

4 Spätestens seit Tschernobyl, erklären Kleihues und Kollhoff unisono, gehen das Ästhetische und das Technische ihrer Wege. Die Scheidung ist bekannt; sie endet mit dem Joch aus Klassizismus und Technizismus. Wer heute aus Furcht vor dem GAU das Technische vom Ästhetischen und das Ästhetische vom Technischen trennt, führt das Bauen in den Ruin. Und wenn Vittorio Magnago Lampugnani die Geometrie zum Apriori des Humanen stilisiert – Hören Sie den Aufschrei Hugo Härings? –, dann ist es Zeit, an Reyner Banhams Ideal einer aus Energie statt aus Konstruktion definierten Architektur zu erinnern. Auch der Satz von Hans Hollein, minimale Architektur sei der Aufwand zum Erhalt der Körperwärme, hilft dem, der nicht glauben will, dass «core» und «shell» seit dem «curtain wall» keinen Kontakt mehr haben, der seine Häuserhüllen folglich eher nach funktionalen denn nach ästhetischen Kriterien gestaltet.

Das Stichwort heisst Klimafassade. Geboren aus dem High-Tech-Spirit britischer und amerikanischer Architekten, wendet sich die Klimamembran vom Heroischen zum Praktischen. Architekturen wie Athleten oder Reptilien, wie Kathedralen oder Refinerien? Konstruktion als Dekoration? Aus der Kritik am High-Tech-Design der siebziger und achtziger Jahre folgt heute eine sachlichere Entwurfshaltung, die mit der Installation keinen Firlefanz mehr treibt und Skepsis wahrt, wenn es heisst, ein «intelligent building» müsse sich seines Zustands so bewusst sein wie am Himmel der Jumbo oder die Concorde. Nein, wo immer es künftig um Licht und Luft, um Kühle und Wärme geht, verfährt der ingeniose Ingenieur nach dem Motto: So viel Technik wie nötig, so wenig Technik wie möglich.

Diesem Leitsatz gehorcht die Zweischalenhaut. Einen halben oder ganzen Meter tief, absorbiert und transformiert und reflektiert sie Energie, immer unter der Massgabe, vorhandenes Licht und vorhandene Luft zu verwenden. Als Mittler zwischen innen und aussen und aussen und innen ist die Klimafassade – mit Markisen und Lamellen – das genaue Gegenteil der von Tektonikern à la Kollhoff und Neumeyer favorisierten Lochwand aus Beton und Klinker oder Beton und Granit. Die Klimamembran braucht kein Baustoffverbot; sie kommt mit Stein und Holz, mit Stahl und Glas gleich gut zurecht. Sie zeigt, was sie tut, ist also eine Offerte zur Konkordanz des Funktionalen und Ästhetischen wie des Materiellen und Visuellen. Neue Dogmen folgen nicht. Nur wer da hofft, bald würde es «form follows energy» statt «form follows function» heissen und bald würde die von der Moderne gewollte Sicherheit des Entwerfens auf

dem Umweg über technologische und ökologische Parameter wiederkehren, wird enttäuscht sein zu hören, dass sich temperierte Architektur mit «Stil» verträgt. Das von Alan Short und Brian Ford entworfene Engineering Building der De Montfort University in Leicester ist moderat viktorianisch; das von Michael Hopkins entworfene Inland Revenue Building in Nottingham ist sensibel modernistisch. Allein das Green Building von Jan Kaplicky – ein Glasei auf drei Beinen – würde die preussischen Tektoniker schockieren.

5 Am Fröhabend des 26. Mai 1821 versammelte sich eine festliche Gemeinde, eingeschlossen die Repräsentanten der Hohenzollern, im Schauspielhaus am Gendarmenmarkt. Das Land der Griechen mit der Seele suchend, spielte man zur Einweihung des Berliner Theaters «Iphigenie auf Tauris». Langsam wehend öffnete sich der Vorhang; das feudale Publikum sah auf ein prächtiges Panorama des Schauspielhauses am Gendarmenmarkt. Nach heftigem Beifallssturm trat Auguste Stich-Crelinger auf die Bühne: «So schmücket sittlich nun geweihten Saal», sprach voller Anmut die Actrice, «Und fühlt euch gross im herrlichsten Local. Denn eurentwegen hat der Architekt, Mit hohem Geist, so edlen Raum bezweckt; Das Ebenmass bedächtig abgezollt, Dass ihr euch selbst geregelt fühlen sollt.»

Die bild- und wortmächtige Ehrung Karl Friedrich Schinkels – den Prolog der Muse hatte Johann Wolfgang von Goethe verfasst – zeugt von der Achtung eines Architekten und einer Architektur, nach der die preussischen Tektoniker mit heissem Herzen sich sehnen. Denn wortlos sagen auch sie uns: Wir bauen so, dass ihr euch selbst geregelt fühlen sollt. Im Überschwang der Aufklärung durften Goethe und Schinkel straffrei an die Durchgeistigung des Menschengeschlechts glauben. Nach der «Hauptstadt Germania» aber müssen die Herolde der Tektonik noch beweisen, dass die ästhetische Rezeption des klassizistischen Ideals uns befreit und nicht beherrscht. Anders als in London oder Paris – wo der Bezug auf Charles Holden und Auguste Perret allenfalls ein Kuriosum wäre –, ist das Interesse am Monumentalismus der späten zwanziger und frühen dreissiger Jahre in Berlin ein Politikum. Nicht allein aus dieser Perspektive wirkt bewusstlos und rücksichtslos, was die Josef Paul Kleihues und Hans Kollhoff, die Christoph Sattler und Jürgen Sawade e tutti quanti derzeit bauen: Stadtschein! Scheinstadt! Was für ein Ärgernis!

R. St.