ECHT

BDA 3.11

ECHT

INHALT

4 Ein Wort voraus
Monica Hoffmann

6 Kostümfest
Wolfgang Bachmann

7 Echt?
Klaus Friedrich

9 Echter Schein
Monica Hoffmann

12 Echt: die Aura des Originals
Cornelius Tafel

16 Echt Palladio! (?)
Wilhelm Kücker

22 Wandel des Authentischen
Erwien Wachter und Monica Hoffmann

26 Fundstücke zum Thema
von Wilhelm Kücker

29 In eigener Sache

30 Pro

32 Sieben Fragen an
Cornelius Tafel

35 BDA

42 Seitenblicke

45 Lesen – Lust und Frust

47 Persönliches

48 Notiz

50 Impressum

EIN WORT VORAUS

Echte Diamanten. Echte Holzdielen. Echter Kunststoff. Das geht natürlich auch, vorausgesetzt er gibt nicht vor, etwas anderes zu sein. Doch das ist nicht immer der Fall. Insbesondere nicht beim Bauen. Da gibt es zuhauf Laminat, das so tut, als sei es wertvolles Holz. Zur Wandgestaltung gibt es jetzt sogar leichte Paneele aus Polyurethan oder GfK in den Optiken Bruch, Schiefer, Sandstein, Mauerstein. Als ich ein solches Muster zum ersten Mal sah, hat es eine Weile gedauert, bis ich realisiert habe, was da vor mir liegt. Wolfgang Bachmann erweitert die Liste der Täuschungen, die solche Ausmaße angenommen habe, dass er die Baugeschichte unter einer anderen Prämisse fortschreiben will (Seite 6). Ein persönliches Täuschungserlebnis schildert Klaus Friedrich und trifft bei seinen Nachforschungen auf den wahren Grund seines Unbehagens (Seite 7).

Da inzwischen der Ruf nach Materialfarbigkeit eher als regressive Anmutung belächelt wird, und der Schein der Oberflächen vor nichts mehr Halt macht, folgt Monica Hoffmann der Spur der oberflächlichen Farbe (Seite 9).

Das Echte materiell verstanden. Das Echte ideell verstanden. Bei den Künsten trifft beides aufeinander und macht die Sache komplizierter. Insbesondere in der Baukunst. Cornelius Tafel bietet dem Leser einen aufschlussreichen Blick auf das Thema Echtheit in den Künsten und spannt einen Bogen von den neuen Medien bis hin zur Baukunst und ihrem nichtauratischen Charakter (Seite 12). Mit Palladio, dem einzigen Architekten, nach dem ein Baustil benannt und der entsprechend häufig kopiert wurde, befasst sich Wilhelm Kücker (Seite 16). Und es ist auch Wilhelm Kücker, der die beiden Anekdoten zur echten Sachertorte und zu Schillers echtem Schädel gefunden hat (Seiten 26 und 28). Erwien Wachter und Monica Hoffmann zeigen dem Leser in ihrem Beitrag Perspektiven einer sich verändernden echten Architektur auf (Seite 22).

Wenn Plagiate, Virtualität und Schein allmählich überhand nehmen, wenn alles nur noch Zeichen wird, werden wir des Ganzen vielleicht überdrüssig und sehnen uns nach dem Einfachen, Authentischen, Echten. Möglicherweise stehen wir sogar schon kurz davor.

Monica Hoffmann

ECHT

KOSTÜMFEST

Wolfgang Bachmann

Grob gesagt war die Baugeschichte über Jahrtausende eine Chronik der Verwendungsmöglichkeiten. Aus Baumstämmen und Steinbrocken wurden Häuser gebaut, das war naheliegend. Auch als man die Stämme zu Balken und Brettern sägte, Lehm zu Ziegeln brannte und mit Mörtel verklebte, nutzte man nur die Eigenschaften, die den Baustoffen innewohnten. Konstruktion und Dimension richteten sich nach dem Material, was es nicht schaffte, löste die Kunst der Baumeister. Problemzonen wurden durch funktionale Schmuckformen und Ornamente bewältigt, ihren Sinn hat man später vergessen. Es hat sich überhaupt alles geändert. Die Geschichte wird fortgeschrieben als Katalog der Ver-

fremdung. Man kann sagen, Baumaterialien befinden sich in einer Art Geschlechtsumwandlung. Jedes muss etwas anderes können und anders aussehen, Eigenschaften erfüllen, die ihm eigentlich zuwider sind. Also muss Glas Lasten abtragen, Fassaden aussteifen, Licht herein- und Wärme draußen lassen, Beton soll samtweich wirken und dabei präzise und scharfkantig aus der Schalung schlüpfen wie Käsesahne. Fugenlos, poliert, parfümiert – stubenrein. Und gerade wird probiert, ob man ihn auch noch durchsichtig herstellen kann. Das Holz, dem man seinen natürlichen Stammbaum so hoch anrechnete, hatte schon als Furnier betrügerisch die Seiten gewechselt, nun kokettiert es als Laminat vollends mit dem Synthetischen. Als tragender Baustoff, wie Gulasch zerschnipselt oder als Carpaccio tranchiert, wird er in der Holzfabrik mit Leim aufgekocht oder in der Presse gequält und erreicht Werkstoffqualitäten wie Beton. So geht es quer durch die Branchen, Gummi als Belag, Naturstein als Tapete, Rostblech als Fassade, Plaste an die Wand, Waschbecken aus Holz, Papier zur Dämmung und Grünzeug aufs Dach. Wir könnten Peter Sloterdijk fragen, ob dahinter ein neuer Weltgeist weht. Mit dem Wasserbett fing es doch schon an.

ECHT?

Klaus Friedrich

Was ist echt und was nicht? Was ist wahr und was falsch? Diese Fragen beschäftigen uns täglich. Dennoch vergegenwärtigen wir uns die Bedeutung dieser fortwährenden Unterscheidung nur selten.

Vor drei Monaten befand ich mich auf einer Reise mit Kollegen durch die Schweiz. Ausgangsort war Basel. Einen halben Tag waren wir durch die Stadt gelaufen, hatten bereits eine Anzahl Gebäude besichtigt, bis wir mittags zum Volta Gelände gelangten. Dort, gegenüber einem Werk von Büchner/Bründler befindet sich eine Blockrandbebauung mit Klinkerfassade. „Torfbrandklinker“, vielleicht sogar „Witmunder Klinker“ hier in Basel? Dachte ich mir noch beim Anblick und setzte mich zu den ebenfalls matten Kollegen auf die Bänke, um die Pause zu genießen.

Nach einigen Minuten siegte die Neugier, sich die Fassade aus der Nähe anzusehen. Sorgfältig detaillierte Fensteranschlüsse an Stürzen und Brüstungen mit tiefen klinkerverkleideten Laibungen waren zu sehen. Jedoch keine Fugen, die auf ein Fertigteil, einen Gebäudeabschnitt oder eine Hinterlüftung verwiesen oder gar Rückschlüsse auf die Art der Herstellung oder Befestigung zuließen. Nichts stellte in Zweifel, dass das, was ich sah, eine Ziegelfassade war. Ein feiner Riss in einem Sturz zwei Fensterachsen weiter an einer ungewohnten Stelle war es schließlich, zusammen mit der Aufforderung eines Kollegen doch einmal „draufzuklopfen“, der das innere Bild zum Einsturz brachte. Die Wand klang so hohl wie eine Thermoputzfassade, auf die der Specht hämmert.

Befremdend an der Situation war nicht, das Opfer einer optischen Täuschung geworden zu sein, sondern die eigene Selbstverständlichkeit, die Umwelt ausschließlich über das Auge zu registrieren, zu taxieren und zu bewerten. Aller Erkenntnisse dieser bereits vielerorts beschriebenen Dominanz des Visuellen zum Trotz. Ungeachtet der Möglichkeit, den vermeintlichen Klinker zu befühlen, um sicher zu sein, verließ ich mich auf meine Augen. Der Stein war echt! Leider doch nicht.

Nun stellt sich natürlich die Frage, ob und was es für einen Unterschied für die Bewertung der Situation und des Gebäudes macht. Der geläufige Reflex ist, den Gegenstand der Täuschung – also das Unwahre – als minderwertig oder schlecht abzutun. Ungeachtet der wahren Gründe, die zur Wahl des Materials geführt haben, das so „tut als ob". Mögen es erforderliche Kosteneinsparungen gewesen sein, die eine echte Ziegelfassade verhindert und in letzter Minute nur den Ausweg einer Attrappe gelassen haben oder Abwägungen des Investors, etwas als hochwertiger anzupreisen als es ist, um höhere Renditen zu erzielen. Erklärungen gibt es viele, doch sie machen nicht den Kern der Frage aus.

Aus der Malerei ist die bewusste Täuschung – das „trompe l´oeil" – als Mittel bekannt, um geläufige Sehgewohnheiten in Frage zu stellen und den Betrachter herauszufordern. Und die Lebensmittelindustrie besteht zu einem guten Prozentsatz nur noch aus Stoffen und Zusätzen, die für anderes gehalten und konsumiert werden, als sie sind. Dort sind die Motive für den Schwindel jedoch klar kommerzieller Natur.

Doch nun zurück zu den vermeintlichen Ziegeln: Die Erkenntnis, dass die Ziegel nicht echt sind, hat im geschilderten Fall nicht dazu geführt, das Haus als minderwertig anzusehen. Unbehagen hat die Tatsache erzeugt, auf ein Material zu treffen, das fremd wirkt, das sich nicht aus den Häusern der Umgebung erklärt.

Unecht war somit nicht die vorgetäuschte Ziegelfassade, sondern das gewählte „Gewand" am Ort.

So gesehen entlockte mir die unlängst von einem Gipskartonhersteller übersandte Produktbroschüre zu Trockenwandfassadenkonstruktionen ein Schmunzeln. Ein paar Tage später kam ein Anruf, der den Besuch des Beraters jenes Herstellers ankündigte. Auf das Gespräch bin ich bereits gespannt. Echt.

ECHTER SCHEIN

Monica Hoffmann

Farbe ist ein sinnliches Phänomen. Und sie ist an Oberflächen gebunden, was nicht unbedingt heißt, dass sie nur oberflächlich ist. Wenn sie beispielsweise bei einem Gebäude Merkmal des Baustoffs ist, der durch und durch das ist, was er Außen vorgibt zu sein, dann ist das Material echt, dann ist die Farbe echt. Es wird nichts anderes dargestellt.

Unechtes Material in echter Farbe

So wie Farbe an Oberflächen gebunden ist, ist das Empfinden eines Materials an dessen Farbigkeit gebunden, wie auch an seine Struktur, seinen Geruch und sogar an seinen Ton, wenn wir beispielsweise auf ihm gehen. Die vom Erleben des Materials ausgelösten Gefühle, als wir die Welt noch mit Einsatz unseres ganzen Körpers erkundeten, haben wir tief in unserem Stammhirn gespeichert. Auf diesen Erfahrungen bauen die Inszenierungen von Räumen auf, wenn bestimmte Atmosphären erzeugt werden sollen. Behaglich wird es mit Holz und Stoff, kühl distanziert mit Glas und Metall. Dank Computertechnik wird das Auge jedoch immer perfekter getäuscht, da die oberflächliche Farbigkeit und Struktur von Holz oder Naturstein dem des Originals zum Verwechseln ähnlich geworden sind. Tatsächlich muss ein Laminat oder ein Feinsteinzeug mitunter berührt und es muss sogar darauf geklopft werden, um es als Holz- oder Natursteinimitat zu entlarven und als unecht zu deklarieren. Für manche ist eine solche Täuschung eine moralische Frage. Für andere schon längst das Normalste am Bau.

Bunte Lichtfarben gegen bunte Anstriche

Die neuen Materialien, die auf den Markt kommen, sind kaum noch überschaubar. Am liebsten aber würde man sich optisch aller Materialien entledigen, da die Ingenieurtechnik bestrebt ist, sie immer unauffälliger, transluzent und transparent zu machen, selbst den Beton. Davon haben so manche Architekten bereits vor hunderten Jahren geträumt: von Materialien, die immateriell wirken und – das gehört zusammen – von bunten Farben, die zu Licht werden. Angeblich sind es 16,7 Millionen Farben, die heute mit neuen Lichttechniken gezaubert werden können. Damit Lichtfarben wahrgenommen werden können, brauchen Sie allerdings immer noch die Oberfläche und seien es kleine kugelförmige Wassertropfen wie beim Regenbogen. Damit wären wir wieder am Anfang. Doch stellt sich die Frage, wieso bunte Farben als Lichtfarben, ja selbst stark buntfarbige Gläser am Bau geschätzt werden – im Gegensatz zu kräftigen bunten Anstrichfarben. Da ist dann die Rede von unecht: nur Dekoration, Schminke, Oberflächlichkeit.

Woher also kommt die Aversion gegen kräftige bunte Farbanstriche an und in Gebäuden? Holz wartet mit den vielfältigsten

hellen bis dunklen Brauntönen auf. Marmor ist im Idealfall in einem milden Weiß. Granit changiert in allen Grauabstufungen. Lehm ist gelbocker. Ein Ziegel schwankt zwischen, gelbocker, rotocker, dunkelroten und bläulich schimmernden Tönen. Bei diesen Baumaterialien wird kaum über die Farbe nachgedacht. Sie ist selbstverständlich gegeben und tritt meist leicht bis stark vergraut auf. Dann gibt es das strahlende Blau des fernen Himmels, das saftige Grün der Wiese, das klare Rotorange des Klatschmohns, das warme Gelb der Sonnenblumen, und alle diese Farben auch am glänzenden Gefieder eines Papageis. Auch hier denken wir nicht explizit über die Farbe nach. Objekt und Farbe bilden ein selbstverständliches Ganzes. Deswegen bedeutete der Begriff Farbe früher auch Gestalt. Ein kräftiges Blau, Grün, Rotorange oder Gelb an Fassaden? Friedrich Schinkel lehnte Anstrichfarben ab, die sich nicht mit Baumaterialien assoziieren lassen. Und in der Geschichte ihrer Theorie gibt es keinen Beleg dafür, dass sich die Architektur jemals wirklich mit der bunten Farbe angefreundet hätte.

Die freie Farbe

Als wenn sie sich dagegen gewehrt hätte, Farben aus ihrem stofflichen Eingebundensein zu lösen. Dabei ist genau dies in westlichen Kulturen seit der Antike geschehen. Farben wurden abstrahiert, erst linear, dann zweidimensional und später dreidimensional in Farbsystemen angeordnet, um ihre Beziehungen untereinander zu erfassen. Später wurden einzelne dieser Systeme zusätzlich als Kommunikations- und Arbeitsmittel eingesetzt. Heute haben wir uns längst an die Unabhängigkeit der Farben gewöhnt. Die Anerkennung ihrer Freiheit ist die Voraussetzung dafür, alle Farben am Bau einzusetzen. Nicht immer zum Guten für die Farbe selbst, wenn auf einem rauen Untergrund aufgetragen ein klares Gelb eher verschmutzt wirkt. Und nicht immer zum Guten für das Bauwerk, wenn die Farbgebung zur Harlekinade ausartet oder nicht mit dem Umfeld harmoniert. Das sollte sich von selbst verbieten.

Um den Kreis zu schließen und auf die Beziehung von Farbe und Oberfläche zurückzukommen. Spätestens jetzt stellt sich die Frage, wo sonst, außer an der Oberfläche nimmt der Betrachter ein Bauwerk wahr? Erst von hier aus kann er sich, ausgelöst über verschiedene Merkmale oder Zeichen, zu denen immer die Farbe gehört, Gedanken über Bedeutungen machen, die der Planer einem Bauwerk eingeschrieben hat.

Doch muss die eingesetzte Farbe nicht zwangsläufig an das Material gebunden oder mimetisch eingesetzt werden. Da Farben untereinander Gesetzmäßigkeiten von Kontrasten und Verwandtschaften folgen und jede für sich ihren spezifischen Ausdruck hat, kann eine Komposition bunter Farben am Bauwerk, selbst als letzte dünne

Schicht aufgetragen, durchaus eine gestalterische Idee repräsentieren. Von Befürwortern der Farbe am Bau wird diese Möglichkeit ausgeschöpft. Sie nutzen die Unabhängigkeit der Farben von ihrem materiellen Eingebundensein, und da sie die Farben lieben, achten sie darauf, dass der Farbentwurf für ihr Bauwerk nicht oberflächlich wird, sondern echt gut.

Faszination aus Licht und Glas

Leuchtenmanufaktur
Leuchten geben nicht nur Licht, sie bestimmen auch maßgeblich die Wahrnehmung eines Raumes. Unser Programm an Leuchten deckt fast alle Einsatzmöglichkeiten von modern bis historisch ab. Bei Bedarf entwickeln wir darüberhinaus auch gerne mit Ihnen eine individuell auf Ihre Bedürfnisse abgestimmte Leuchte.

Architekturglas
Der Einsatz von Glas in der Architektur als Gestaltungsmittel bietet faszinierende Möglichkeiten. In Zusammenarbeit mit Künstlern & Architekten realisieren wir Ihre Ideen und Entwürfe. Durch unsere langjährige Erfahrung auch im Bereich Restaurierung im Umgang mit dem Werkstoff Glas sind dabei Ihrer Phantasie kaum Grenzen gesetzt.

ROTHKEGEL
GLASWERKSTÄTTE & LEUCHTENMANUFAKTUR
Huberstrasse 2a
D-97084 Würzburg
E-mail: mail@rothkegel.com
Internet: www.rothkegel.com
Telefon: +49 (0)9 31 - 6 00 96 - 0
Telefax: +49 (0)9 31 - 6 00 96 - 19

ECHT: DIE AURA DES ORIGINALS

Cornelius Tafel

Kunstwerk und Reproduktion

In seinem Essay „Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“ unterscheidet Walter Benjamin zwei Arten von Künsten. Bei der ersten Art, den traditionellen Künsten wie etwa der Malerei, der Graphik oder der Skulptur, entscheidet die Aura des einzelnen Kunstwerks, des Originals, über seinen Wert. Sein Besitz sichert dem Eigentümer einen besonderen Rang, eine solche Kunstform ist daher tendenziell elitär. Demokratischer sind dagegen neuere reproduzierbare Kunstformen, etwa der Film, bei denen die jeweils einzelne Kopie als physischer Träger der Bildinformation für sich genommen keinen materiellen und ideellen Wert besitzt. Zwischen dem Original, dem ursprünglich belichteten Bildstreifen und den zahllosen Kopien, die ins Kino, heute auch digital auf den Laptop kommen, gibt es keinen Unterschied. Die Eigenhändigkeit, die Spuren, die der Künstler auf dem Original hinterlässt, die das Kunstwerk als Unikat beglaubigen, fehlen hier und somit auch die von Benjamin so genannte Aura.

Benjamins Essay hat auch heute Gültigkeit, mit einigen Differenzierungen. So gilt (und galt seinerzeit schon) seine Unterscheidung nur bedingt für musikalische oder literarische Kunstwerke: auch das Autograf einer Beethoven-Symphonie hat zwar einen gewissen materiellen Wert, bezeichnet aber das eigentliche Kunstwerk nur; dieses ereignet sich erst mit einer Aufführung. Ähnliches gilt für Literaturautografe.

In der Literatur findet mit der Digitalisierung eine zusätzliche Entauratisierung des Kunstwerks statt: Während das Autograf eines Eichendorffgedichts ähnlich wie das Beethoven-Autograf durchaus die Aura und den Wert eines Originals aufweist (auch wenn das Autograf nicht das immaterielle Kunstwerks selbst ist), ist kaum anzunehmen, dass die Festplatte eines modernen Autors jemals einen solchen Wert erreichen wird (übrigens auch nicht die eines digital arbeitenden Komponisten). Als reproduzierbares Medium ist Literatur aber schon seit der Erfindung des Buchdrucks zu einer demokratischen Kommunikationsform geworden: Der Verlust der Aura etwa einer Inkunabel hat hier schon vor 500 Jahren stattgefunden.

Die Aura des Originals

Am stärksten greift Benjamins Unterscheidung immer noch in den visuellen Künsten: Die Schere zwischen auratischen Einzelkunstwerken, die einen nicht mehr kommensurablen Wert erzielen können, und solchen, die sich ohne Wertverlust oder -gewinn unendlich reproduzieren lassen, hat sich in der digitalisierten Welt noch weiter geöffnet. Die moderne bildende Kunst spiegelt die von Benjamin

getroffene Unterscheidung wider, in zwei entgegengesetzten Positionen: Die Serialität von Kunstwerken, etwa von Werken Warhols, relativiert (wenn auch nur scheinbar) den Wert des einzelnen Bildes; umgekehrt überfrachten Hybrid-Werke wie Damien Hirsts mit Diamanten bedeckter Totenkopf den ideellen Wert des Kunstwerks mit einem spektakulären materiellen Wert und fordern den auratischen Charakter von Kunst geradezu aggressiv ein.

Echtheit

Entscheidend für die Relevanz des Auratischen in der Kunst ist das Kriterium der Echtheit, ein Begriff, der bei nicht-auratischen Kunstwerken keine Rolle spielt. Den Begriff des Echten in der deutschen Sprache gibt es mit genau dieser Bedeutung in anderen Sprachen übrigens nicht. Bei einer Übersetzung ins Englische müsste er mit real, true oder original übersetzt werden. Er hat zu tun mit Identität (der echte Rembrandt), mit Richtigkeit, Authentizität (die echte französische Küche), Wirklichkeit (Echtzeit), Wahrheit (echte Freundschaft).

Bezogen auf ein Kunstwerk: was bedeutet hier „echt"? Versuchen wir einmal eine Erkundung ex negativo: was bedeutet es, wenn ein Kunstwerk nicht „echt" ist? Bemerkenswerterweise gibt es unterschiedliche Abstufungen des Nicht-Echten: Ganz offensichtlich ist ein Kunstdruck nicht „echt". Er ist dies auf eine ganz ehrliche Weise; in gewisser Weise trägt er, in einer Wohnung als Schmuck aufgehängt, zur Demokratisierung der Kunst bei; der auratische Charakter des Originals bleibt aber erhalten, er wird durch die Vielzahl nicht echter Reproduktionen eher noch gesteigert. Wie verhält es sich mit der Kopie? Immer wieder haben auch bedeutende Maler große Kunst kopiert, sei es aus Gründen des Selbststudiums, sei es im Auftrag von Mäzenen. Ist nun ein von Rubens kopierter Tizian ein Tizian oder ein Rubens? Fest steht, dass eine solche Kopie nie den Rang eines Originals erreichen kann; es gilt nicht als vollgültiges Werk des Kopisten, so bedeutend er auch sein mag, und als Original schon gar nicht. Wenn eine Kopie gar für das Original ausgegeben wird, wird die Kopie zur Fälschung.

Das Kunstwerk: Reliquie in einer säkularisierten Welt

Das auratische Kunstwerk ist das Ergebnis einer aufgeklärten säkularen Gesellschaft, für die Kunst Ersatzreligion ist. Damit wird das Kunstwerk zur Reliquie, ein mit seiner materiellen Substanz unlösbar verbundenes Heiligtum. Hier wie dort gibt es Abstufungen der Heiligkeit: Die Mitarbeit von Schülern an einem Werk eines Meisters mindern den Kunstwert. Bereits in der Renaissance gibt es Werkverträge, die den eigenhändigen Anteil eines vielbeschäftigten Künstlers an einem Werk genau bestimmen, quasi die Festlegung des auratischen Anteils. Wie wenig allein

die (wie auch immer festzustellende) künstlerische Qualität über die auratische Bedeutung eines Kunstwerks aussagt, beweist der Fall eines berühmten Gemäldes: Der „Mann mit dem Goldhelm“, jahrhundertelang als eines der repräsentativen Werke Rembrands gefeiert, stellte sich vor einiger Zeit als das Werk eines Zeitgenossen heraus; damit verlor es schlagartig an öffentlichem Interesse und an materiellem Wert. Die physische Substanz des Bildes blieb dieselbe, seine künstlerische Qualität auch. Es war nur eben kein Rembrandt mehr.

Echtheit in der Architektur

Für die Architektur gilt zunächst einmal ähnliches wie für die Musik: Die Planzeichnung ist eine Art Partitur, nicht das Bau-Kunstwerk selbst. Wenn eine Skizze von Le Corbusier oder Louis Kahn, eine Zeichnung von Egon Eiermann oder Gottfried Böhm künstlerischen Anspruch beweisen, sind es damit Werke der bildenden Kunst. Dann ist es auch gleich, ob sie ein eigenes Werk des Architekten oder den Parthenon darstellen. Wie steht es nun um die Bauwerke selbst? Hier spielt Eigenhändigkeit, der quasi göttliche Fingerabdruck des Meisters, offensichtlich keine Rolle; die Bauwerke werden von den Architekten in den seltensten Fällen selbst errichtet. Damit ist die Bewertung, die künstlerische ebenso wie die materielle, deutlich entspannter und rational nachvollziehbarer. Ob der Palazzo Thiene in Vicenza nun ein Entwurf Palladios ist oder doch eher von Giulio Romano, ist zwar historisch von Bedeutung, jedoch nicht für die Bewertung seines künstlerischen Ranges und seines materiellen Wertes.

Der nichtauratische Charakter von Architektur

Obwohl das Baukunstwerk seiner technischen Reproduzierbarkeit Widerstände entgegensetzt, fehlt ihm weitgehend jene auratische Qualität, die eigenhändige Werke der bildenden Kunst auszeichnet. Das hat Vorteile: die baukünstlerische Qualität ist nicht so stark an Autorschaft geknüpft. Auch das bedeutsame Werk eines sonst unbekannten Baumeisters kann hohe Wertschätzung und einen sicheren Platz in der Architekturgeschichte beanspruchen. Die Frauenkirche in Dresden hat einen hohen Rang in der deutschen Architekturgeschichte, auch wenn von seinem Baumeister George Bähr sonst kaum Werke bekannt sind. Der Qualität des „disegno“ bei einem Baukunstwerk treten in der Bewertung die Qualität der Ausführung und vor allem der Gebrauchswert zur Seite. Damit ist die Entwurfsqualität nur eines von vielen Kriterien, nach denen ein Gebäude bewertet wird. Und so stellt sich die Frage nach der Kopie oder gar einer Fälschung nicht mit gleicher Schärfe wie bei einem Werk der bildenden Kunst. Dennoch gibt es auch hier Grenzen der Toleranz: Die vor einigen Jahren in China errichtete exakte Kopie der Wallfahrtskirche von Ronchamp führte zu internationalen Protesten;

die bauliche Kopie musste abgerissen werden. Und die Bauwelt führte über viele Jahre eine Rubrik auf der letzten Seite, auf denen allzu dreist abgekupferte Projekte angeprangert wurden.

Der richtige Ort

Der Ronchamp-Kopie musste angelastet werden, dass sie – bei penibler Nachahmung des Original-Bauwerks – den kontextuellen Bezug völlig ausser Acht ließ. Die Lage am richtigen Ort ist in der Architektur wichtiger als die gesicherte Autorschaft und wird damit zum eigentlichen Kriterium für die Authentizität des Bauwerks. Die geringere Bedeutung der Autorschaft ermöglicht auch die (zunehmende) Akzeptanz von Rekonstruktionen bei Werken der Architektur. Die Rekonstruktion eines verloren gegangenen Gemäldes wäre dagegen auch heute noch undenkbar. Für die Rekonstruktion eines Bauwerks gilt allerdings, wie zuvor angedeutet, immer noch die Bindung an den Ort; die durch äussere Umstände erzwungene Verlagerung von Bauwerken gilt nach wie vor als Notlösung, selbst wenn es sich um das Original handelt. (Man würde sich wünschen, dass die Ortsbindung, die bei Gebäuden so wichtig genommen wird, auch in der bildenden Kunst eine größere Rolle spielen würde; die Museen und Sammlungen sind voll von Exponaten, die für einen bestimmten Ort hergestellt wurden und später aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gerissen wurden.)

Aura für die Architektur?

Die nicht auratische Verbindung von Bau-(Kunst)-werk und Autorschaft hat auch ihre Kehrseite – wir Architekten kennen sie alle. Der materielle Wert eines Gebäudes wird von allen möglichen Faktoren beeinflusst, von seinem Gebrauchswert, seinem Erhaltungszustand, seiner Lage, am wenigsten von seinem baukünstlerischen Wert. Wenn sich ein Bauwerk gar als denkmalwürdig erweist, mindert dies die Verfügungsgewalt des Eigentümers und damit sogar den materiellen Wert. Ein weiteres Problem ist die Durchsetzung des Urheberrechts, das dem Architekten wenigstens ein Mitspracherecht an dem späteren Umgang mit „seinem“ Gebäude sichern soll. Nur wenige Architekten haben, wie Günter Behnisch, die Position oder das Geschick, wenigstens dieses Mindestmaß an Anerkennung für ihre Autorschaft zu erreichen. Ob im Dienst der Allgemeinheit entstanden oder im Auftrag von Privilegierten: Etwas mehr Aura um die nicht reproduzierbaren Kunstwerke der Architektur würde gut tun – der demokratischen Gesellschaft und ihrer Baukultur.

ECHT PALLADIO! (?)

Der Palladianismus in Westeuropa und den USA

Wilhelm Kücker

Was heißt, was bedeutet hier „echt"? Meine kürzeste Definition: das Gegenteil von „falsch" oder „gefälscht". Es geht im Folgenden ums Authentische, um Selbsterdachtes oder Nachgemachtes, um Original und Kopie.

In der bildenden Kunst bedeutet „eigenhändig" alles, in der Baukunst naturgemäß aber gar nichts. Der Baukünstler legt ja nicht selbst Hand an sein Werk.

Der kreative Architekt entwirft mit Codes, also mit Regeln für die Komposition von Formen innerhalb eines ihm gemäßen Gestaltungsrahmens. Die Grenzen zum Plagiat sind fließend. So ist es nun einmal: aus nichts entsteht nichts. Alles hat ein Vorausgegangenes, eine erste Ursache. Unbestimmt ist und bleibt aber, von welcher Art es ist: Nur ein Weitermachen wie vorgegeben oder eine Verbesserung – was immer man unter einem so dehnbaren Begriff verstehen mag – oder ein Hinzugefügtes. Auf diese Weise relativiert sich jeder schöpferische Akt. Der Palladianismus, der auf den Gestaltfindungen Palladios gründet, ist dafür exemplarisch. Wer war Palladio?

Die palladianischen Villen des Veneto

Die Kulturlandschaft Venetiens ist nicht zuletzt auch eine der Baukultur. Die Fülle der über dieses Land ausgebreiteten palladianischen Villen ist ohne Vergleich. In der auf 40 Bände angelegten offiziellen Dokumentation der „Ville Italiane" sind allein für die Provinz Vicenza 394 Villen erfasst und für die Stadt selbst allein weitere 63. Für 33 davon ist die Autorschaft Palladios gesichert (Werkverzeichnis von Lionello Puppi 1973).

Touristisches Highlight verspricht noch immer eine Schiffsreise auf der Brenta. An ihren Ufern reiht sich Villa an Villa jeglicher Größe und Gestalt, umfangen von üppig wuchernder Vegetation. Die „Riviera del Brenta" war begehrtes Bauland für den venezianischen Adel, weil per Boot so bequem erreichbar. Nur eine dieser palladianischen Villen ist von Palladio selbst, eine seiner schönsten, die Villa Foscari, besser bekannt unter der irritierenden Bezeichnung „La Malcontenta". Die Unzufriedene! Warum dieses? Es ist der Name des Standortes.

„Ein Landhaus und Palast steht beim anderen, mit angenehmen Gartenanlagen. Die Architektur ist nicht zu loben, meistenteils kleinlich und missverstandene Verhältnisse schöner Vorbilder", so Schinkel. Muss einen schlechten Tag gehabt haben.

Die Villa als Typus

„Eine Villa ist ein Haus auf dem Land, entworfen zur Freude und Erholung seines Eigentümers. Mag sie auch Zentrum eines landwirtschaftlichen Betriebs sein, das Vergnügen, das sie bietet, unterscheidet sie vom Bauernhaus. Dieses kann einfach sein und bedarf keines Designers. Die Villa hingegen ist Produkt architektonischer Inspiration." (James S. Ackerman, The Villa, 1985).

In der Renaissance bezeichnete „Villa" die gesamte Liegenschaft, nicht nur die zum Landgut gehörenden Bauten. So hielten es wohl auch schon die alten Römer. Palladio bezog sein Wissen aus Schriften des jüngeren Plinius über das Leben der römischen Gesellschaft der Antike.

Die palladianische Villa

Palladios Prototyp ist ein symmetrischer Wohnbau mit angelagerten Wirtschaftsräumen (Barchesse) in gerader Reihe oder auch in einem Halbrund ausgreifend. Das Ensemble ist oft in großzügige Parkanlagen eingebettet.

Die eigentliche Villa: ein kompakter Baukörper, das Piano nobile in drei Raumkompartimente unterteilt: in ein geräumiges Zentrum – eine durchgehende Halle für Empfang und Geselliges (loggia d'ingresso oder salone centrale) – und beiderseits die Wohnräume.

Diese einfache Disposition ist außen ablesbar (form follows function!), die Mitte sich öffnend, sei es in der älteren Version einer „Serliana" oder repräsentativer mit Säulenvorhalle („Tempelfront") und ausladender Freitreppe, sofern das Hauptgeschoss nicht zu ebener Erde liegt. Die Wohnebene, das hat Tradition, wird immer von außen betreten. Großzügige Treppenhäuser sind hier kein Thema.

Dieser Grundriss ist durchaus konventionell, typisch schon für den venezianischen Palazzo seit der Gotik: in allen Geschossen der multifunktionale durchlaufende Erschließungsraum (hier „portega" genannt) mit Fenstern an den Kopfenden, zur Wasserfont mit dem für das Stadtbild so charakteristischen vorgeblendeten Maßwerk.

Was ist eine Serliana?

Hier handelt es sich um ein für die palladianische Villa, aber nicht nur für diese typisches Gestaltungselement, ja, recht eigentlich das auffälligste Erkennungsmerkmal der Architektur Palladios und des Palladianismus schlechthin: ein dreiteiliges Fenster, dessen etwas breitere Mittelöffnung von einem Bogen überspannt ist.

Die Bezeichnung geht auf Sebastiano Serlio (1475 bis 1554) zurück, der dieses „venezianische Fenster" als erster verwendet

haben soll. Tatsächlich findet es sich schon bei Bramante oder Raffael (Villa Madama). Weil aber Palladio sich seiner bedient hat, ist es inzwischen längst als „Palladio-Motiv“ terminologisch etabliert (vereinnahmt).

Wer war dieser Palladio?

Die eingangs schon gestellte Frage harrt noch der Beantwortung. Andrea Palladio (1508 bis 1580), eigentlich Andrea di Pietro, eines Müllers Sohn aus Padua, ursprünglich Steinmetz, verdankte seine intellektuelle Bildung der Zufallsbekanntschaft mit dem zu seiner Zeit berühmten Humanisten Conte Giangiorgio Trissino aus Vicenza, der seine Begabung erkannte und förderte. Er war es auch, der ihm den Künstlernamen „Palladio“ gab (nach Pallas Athene, Schutzgöttin der Künste).

Der aristokratische Gelehrte (und Amateur-Architekt) nahm den jungen Mann mit nach Rom und weckte sein Interesse für die antike Baukunst. Weitere Romaufenthalte schlossen sich an. Seine intensiven Studien vor Ort veröffentlichte er im Jahr 1554 als „le Antichità di Roma“.

Palladio war, soweit ich sehe, der erste „freie Architekt“ der Baugeschichte. Bis dahin befanden sich ja alle Baukünstler, der geniale Michelangelo nicht ausgenommen, in abhängiger Stellung an weltlichen oder geistlichen Fürstenhöfen. Er aber fand seine Auftraggeber überwiegend in den Kreisen des venezianischen Patriziats. Es traf sich für ihn glücklich, dass die wirtschaftlichen Verhältnisse um die Mitte des 16. Jahrhunderts diese Klientel vielfach dazu veranlasste, ihr Kapital aus der Levante abzuziehen und in Grundbesitz auf der Terra ferma anzulegen. Der Typus der palladischen Villa erwies sich als für ihre Bedürfnisse hervorragend geeignet.

In seiner Nachfolge wurde der nach Palladio benannte Palladianismus zum repräsentativen Baustil in der westeuropäischen und nordamerikanischen Architektur, allen voran als „Neopalladianismus“ in England.

Palladio und der Palladianismus: das ist eine architektonische Erfolgsgeschichte ohne Vergleich. Kein zweiter Architekt hat eine so unmittelbare wie fortdauernde Nachwirkung gehabt. Der einzige, dessen Namen unsterblich mit einem Baustil verbunden ist. „The most imitated architect of all time“ (James S. Ackerman).

Palladios Architekturlehre

In vormoderner Zeit, als das Reisen beschwerlich war, kostspielig und auch nicht ungefährlich (Überfälle), mussten Architektur-Traktate in Buch- oder Mappenform (Stichwerke) Kenntnisse vermitteln und unmittelbare Anschauung ersetzen. In dieser Tradition stehen auch Palladios „Quattro Libri dell‘Architectura“. 1570 in Venedig

verlegt, erlebten sie in der Folge zahlreiche Editionen. Vorausgegangen waren ebensolche von Alberti (1452), Serlio (1537), Vignola (1662). Sie bezogen sich sämtlich auf Vitruv und handelten vornehmlich von Säulenordnungen. „Schönster Schmuck der Gebäude“ meinte Alberti.

Palladios Libri waren das anwendungsfreundlichste architektonische Lehrbuch, das es bis dahin gab. „Es sind klare und verständliche Aussagen über die Ziele eines klassizistischen Architekten, die sich teilweise auf die Antike und auf eigene Interpretationen der von Vitruv fixierten Regeln stützen“ (Peter Murray, Architektur der Renaissance).

Eine Nachfolge in den Ausmaßen, wie sie Palladios Werke und Schriften erlebten, erklärt sich nur daraus, dass hier Normen und Modelle angeboten werden, die sich flexibel anwenden und variieren ließen.

Dazu sei noch eine Anmerkung zum Thema „echt“ erlaubt. Frage: Was sind Palladios Libri und all die anderen Traktate von theoretisierenden und zugleich praktizierenden Architekten der Renaissance anderes als Entwurfsrezepturen? Und die Abbildung eigener Werke anderes als „zur Nachahmung empfohlen“? Urheberfragen, Autorenrechte, das war wohl das letzte, was Architekten und bildende Künstler damals umgetrieben hätte.

Palladios Werk und Wirkung: La Rotonda

In Palladio sah Goethe das „zweite Hauptgeschäft“ seiner Italienreise, neben dem Interesse an der Ordnung der Natur. Goethes Verehrung für dessen Werk war grenzenlos. Venedig und Venetien standen zu jener Zeit ganz im Zeichen der Wiederentdeckung des großen Baumeisters.

Sein berühmtestes Bauwerk war und ist die „Villa Almerico Capra detta La Rotonda“ (1570). Diese Villa ist gar keine, weder bewohnbar, noch je dafür geschaffen, gedacht als ein „Casino“ für Unterhaltung und Lustbarkeiten. Das Innere aber hat eher die Anmutung eines Sanktuariums. Kein Wunder, denn der Auftraggeber war ein Kleriker.

Als Vorbild diente das römische Pantheon, die Kombination eines zylindrischen Kuppelbaus mit vorgelagerter Vorhalle in der Form eines antiken Tempels. Aber statt der üblichen repräsentativen Haupt- und Eingangseite, gab der Architekt der „Rotonda“ deren vier! Warum dieser unerhörte Aufwand?

Die exponierte Lage auf der Hügelkuppe mit Sicht von allen Seiten verlangte Gleichbehandlung. Palladios eigener Kommentar dazu (Libri): „weil man sich von allen Seiten hin der schönsten Aussicht erfreut, werden auf allen Fassaden Loggien errichtet.“ Goethe, der die Rotonda 1786 besichtigte, beschreibt seine Überwältigung

durch den Augenblick, als der Beschließer ihm gleichzeitig die vier Türen ins Freie öffnete und als ringsum im hellsten Licht das Panorama der Vicentiner Hügel aufschien.

Goethe aber auch nachdenklich: „Vielleicht hat die Baukunst ihren Luxus niemals höher getrieben." Er empfand „Skrupel" gegenüber zuviel künstlerischer Freiheit zu Lasten des Zwecks.

La Rotonda: Geschichte ihrer Rezeption

Einzigartig wie das Bauwerk selbst ist seine Rezeptionsgeschichte. Keine andere Villa Palladios hat so nachhaltig Aufsehen und Nachahmung erfahren.

Noch zu Lebzeiten Palladios und unweit des Originals errichtete sein ehemaliger Schüler und Erbe Vincenzo Scamozzi (1552 bis 1616) in Lonigo eine vereinfachte Variante – mit nur einer Schauseite, aber auch auf einer Erhebung: die Villa La Rocca Pisano (1576). Scamozzi, „der bedeutendste unter den unmittelbaren Nachfolgern Palladios" (Nikolaus Pevsner). Nach Palladios Tod vollendete er nicht nur die Rotonda sondern auch dessen bedeutende venezianischen Kirchen San Giorgio Maggiore und Il Redentore sowie, nicht zu vergessen, das Teatro Olimpico.

Neopalladianismus

ist die in England gebräuchliche Bezeichnung der klassizistischen Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts auf den britischen Inseln. Als erster Vertreter dieser Stilrichtung gilt allgemein Inigo Jones (1573 bis 1652): "the first English classical architect, famous in his own time and the posthumous sponsor of the Palladianism of the eighteenth century" (so sein Biograph John Summerson). Zwei ausgedehnte Italienreisen sind verbürgt. Er besichtigte Palladios Bauten, lernte Scamozzi kennen und brachte ein Exemplar der „Libri" mit nach Hause.

Der Neopalladianismus ist tatsächlich ein genuin angelsächsisches Phänomen, ein Baustil sui generis. Colen Campbells „Vitruvius Britannicus" (1715) ist sein Gründungsmanifest. Die Wende vom Schwulst des Barock (Wren, Vanbrugh, Hawksmoor) zum puristischen Klassizismus war auch eine Folge des politischen Systemwechsels vom absolutistischen Stuart-Katholizismus zur liberalen parlamentarischen Regierung der Whigs unter der protestantischen hannoverschen Dynastie (seit 1714). Politische Unterstützung kam vom Earl of Shaftesbury, der in seinem „letter on Art and Design" für den Palladianismus warb.

Der entstand nicht von heute auf morgen. Es dauerte noch bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, ehe sich ein erkennbar palladianischer Stil herausbildete. Dass es überhaupt dazu kam, ist das Verdienst

eines Amateur-Architekten und Kunstmäzens, Richard Boyle, Earl of Burlington (1694 bis 1753). Die britische Vorliebe für Palladio ist vor allem seinem Einfluss zu verdanken. Er beherrschte 30 Jahre lang die englische Architektur. Und dies so sehr, dass Alexander Pope lästern konnte, der Lord habe das halbe Land mit imitierenden Narren gefüllt. Als ein solcher mag sich etwa der Earl of Westmoreland angesprochen gefunden haben, nachdem er bei Colen Campbell die bisher getreueste Kopie der Rotonda (mit allen vier Portici!) bestellt hatte: Mereworth Castle in Kent (1722).

Hingegen ist Chiswick House (1725), das Burlington zu seinem eigenen Plaisier selbst entwarf, die eigenwilligste aller Varianten geworden. Auch sie, wie das große Vorbild nicht zum Wohnen bestimmt, denn palladianische Häuser „were more for looking at than living in".

Warum gerade England?

Wie kommt es, dass das Ideal der mediterranen Villa in England überlebt hat, nicht jedoch im restlichen Europa? Ländliche Gesellschaft und Wirtschaft von der Elisabethanischen Zeit bis ins frühe 20. Jahrhundert gaben den Landhäusern in England eine größere kulturelle Bedeutung als irgendwo sonst. Die Macht der privilegierten Klassen wurzelte im Land, wenn auch oft unterstützt durch Unternehmungen in der Stadt, vornehmlich natürlich in London, dem Sitz von Regierung und Hof.

Und dann die in Mode gekommene „Grand Tour" nach Italien als Teil der aristokratischen Bildung förderte die englische Begeisterung für alles Klassische. Die jungen Gentlemen versorgten sich mit den dort erhältlichen Stichwerken als Vorlage für die Neugestaltung ihrer Familiensitze, die sie einmal erben würden. Die englische Oberschicht zeichnet sich ja gerade dadurch aus, dass sie bodenständig und weltläufig zugleich ist. „Das muß man den Engländern lassen", so schon Goethe, „daß sie von lange her das Gute zu schätzen wußten, und dass sie eine grandiose Art hatten, es zu verbreiten."

Palladio und die USA

Der Neopalladianismus erlebte eine zweite Blüte in den Vereinigten Staaten. Die enge Verbindung mit dem einstigen Mutterland, politisch wie kulturell, mag als Erklärung genügen. Die „Georgianische Ära", also die Regierungszeit der vier George aus dem Haus Hannover (1714 bis 1830) war eine außerordentliche reiche Periode in der Entwicklung der amerikanischen Architektur. Davon zeugen noch immer hunderte klassizistische Privathäuser.

Auch in den USA waren bestimmte Gentlemen-Architekten (wie Lord Burlington und sein Freund Henry, Lord Herbert, Earl of

Pembroke) Protagonisten: Staatsmänner wie George Washington (1732 bis 1799), erster Präsident der USA, der seinen Familiensitz „Mount Vernon“ palladianisch selbst umgestaltete (1775) oder herausragend Thomas Jefferson (1743 bis 1826), dritter Präsident. Seine Beschäftigung mit Palladio war so intensiv, dass er gleich zwei Bauten hinterließ, die von der Rotonda inspiriert waren, seine eigene Villa „Monticello“ (1769) und die Bibliothek der University of Virginia (1817), beide in Charlottesville.

Zum Schluß meines Traktats nun die Pointe: Im Sommer 1979 war ich in Charlottesville Gast der School of Architecture der University als Visiting Critic der Final Juries. Ausgerechnet am Standort einer Rotonda-Kopie traf ich den Eigentümer des Originals, der Echten: Graf Valmarana. Das Wunderwerk befindet sich seit 1912 im Familienbesitz, zu dem auch die Villa Valmarana ai Nani, ausgemalt von Tiepolo, und ein monumentaler Palazzo von Palladio im Stadtzentrum gehört. Er war Architekturprofessor an der Fakultät und teilte sein Leben zwischen USA und Italien, verheiratet mit einer Amerikanerin. Unterhalten haben wir uns auf Deutsch. So, das war’s.

WANDEL DES AUTHENTISCHEN

Erwien Wachter und Monica Hoffmann

Hermann Muthesius zitierte 1902 in seiner Schrift „Stilarchitektur und Baukunst“ William Morris Forderung nach dem Ende der stilorientierten Architekturentwicklung: „Ich hege die Hoffnung, dass gerade von den notwendigen und anspruchslosen Bauten die neue und echte Architektur, die wir erwarten, ausgehen wird, viel eher jedenfalls, als aus dem Experimentieren mit den mehr oder weniger anspruchsvollen Architekturstilen“. Ernst Bloch sieht in „Geist der Utopie“ 1918 die Wegbereitung einer neuen Architektur in einer neuen Gesellschaft: „Eben weil die Baukunst, weit mehr als die anderen bildenden Künste, eine soziale Schöpfung ist und bleibt, kann sie im spätkapitalistischen Hohlraum nicht blühen. Erst die Anfänge einer neuen Gesellschaft ermöglichen wieder echte Architektur, eine aus dem Kunstwollen konstruktiv und ornamental durchdrungene.“ Und schließlich noch Hans Hollein, der 1969 in „Alles ist Architektur“ manifestiert: „Eine echte Architektur unserer Zeit ist daher im Begriffe, sich sowohl als Medium neu zu definieren als auch den Bereich ihrer Mittel zu erweitern. Viele Bereiche außerhalb des Bauens greifen in die ‚Architektur’ ein, wie ihrerseits die Architektur und die

‚Architekten' weite Bereiche erfassen. Alle sind Architekten. Alles ist Architektur."

Drei Zitate, in denen von echter Architektur die Rede ist. Teils mag es für unsere Ohren pathetisch klingen, doch gemeinsam ist den Aussagen, dass sie nur durch eine neue gesellschaftliche Einbindung entstehen könne. Inzwischen ist viel Zeit vergangen und die Frage angebracht: Wie steht es heute mit dieser echten Architektur, Anfang des 21. Jahrhunderts?

In der breiten Öffentlichkeit zumindest wird die Szene beherrscht von einigen wenigen „Stararchitekten", gefragt von Städten und Weltkonzernen, um attraktiver zu werden und ihre Marken aufzuwerten. Ihre „Leuchttürme" erblühen auf dem Dünger begeisterter Förderer und erheben sich über die kleinen, eher unbeachteten „Bodendecker". Exzessiv geistern alle möglichen Architekturkreationen durch die globalisierte Welt und stoßen nicht selten an die Grenzen ihrer Glaubwürdigkeit. Gelegentlich besucht uns in diesem Zusammenhang ein Unbehagen ob dieses „Starkults", der ungebremst seine Blüten treibt: immer höher, immer teurer, immer auffallender auf der einen Seite – immer schneller kopiert auf der anderen Seite.

Von echter Architektur im oben genannten sozialen Sinn sind wir weit entfernt und stattdessen einer Variante des Begriffs verdächtig nah, in der das Echte sich eher auf die Person des Architekten und seiner Idee bezieht.

Auch wenn den Bauwerken die Aura fehlt, da Architekten im Gegensatz zu Malern und Bildhauern immer noch nicht selbst Hand anlegen an ihr Werk und sich die Frage stellt, wer in den Büros der Stararchitekten tatsächlich Hand an die Pläne legt, würde es sich dennoch ganz gut fügen: Ein echter Picasso! Ein echter Rodin! Eine echte Zaha Hadid! Denn Namen gelten inzwischen was in der globalisierten Architektur. Um als nicht berühmter Architekt auch ein Stück vom Erfolg abzukriegen, liegen Adaption und Bezugnahme nahe. Sicher sind sie seit jeher Grundlagen der Kunst und der Architektur. Doch wird das: wir können nicht nicht kopieren, zur Standardformel, die eher nach einer mutlosen, uninspirierten Nachahmer-Strategie klingt. Wer den Stil von Zaha Hadid imitiert, wird sicher ein paar Auftraggeber finden – aber nie eine eigene Handschrift entwickeln. Wird dieser Weg anhaltend erfolgreich sein können? Wahrscheinlich nicht. Das Problem einer kraftlosen Me-too-Strategie ist, dass sie zu Reproduktionen führt, die in der Wirtschaft, in der Kunst oder in der individuellen Lebensgestaltung nichts Besonderes schaffen. Aber das sei nur am Rande bemerkt.

Viel interessanter ist doch, dass nichts bleibt, wie es ist. Dinge ändern sich. Die Überbewertung der Stararchitekten, die Me-too-Strategien, der Wachstumswahn werden an ihre Grenzen stoßen und sich irgendwann

überlebt haben. Die aktuellen Auswüchse sind Zeichen dafür, dass der Höhepunkt ihres Erfolgs bereits überschritten ist. Wenn sich große Büros abstrakte Namen geben, wenn jüngste Vorschläge junger Architekten nicht mehr die große Form favorisieren, sondern die Idee des Netzwerks in gebaute Realität transformieren, in der nicht mehr zu erkennen ist, wo das eine Gebäude aufhört und das nächste beginnt, kündigt sich bereits ein anderer Diskurs an, wird möglicherweise einer innovativen Architektur im Sinne einer neuen sozialen Einbindung der Weg bereitet: bezogen auf den Ort, bezogen auf den Nutzer, Umwelt und Ressourcen schonend. Untereinander vernetzt ist alles Teil eines übergeordneten Lebensraums, in dem berühmte Namen keine Rolle mehr spielen und echte Architektur eine soziale Aufgabe erfüllt.

8

9

12

5

Architektur

Kunst

Fotografie

Grafikdesign

Design

Modernes Antiquariat

Buchhandlung L.Werner GmbH
80333 München
info@buchhandlung-werner.de
www.buchhandlung-werner.de

www.buchhandlung-werner.de

1

16

13

4

Kunst Fotografie Grafikdesign
Residenzstraße 18
kunst@buchhandlung-werner.de
Tel 089/2269 79, Fax 2289 167

Architektur
Türkenstraße 30
Tel 089/2805 448, Fax 2810 35

FUNDSTÜCKE ZUM THEMA

von Wilhelm Kücker

Eine Anekdote zur Sachertorte

„… Nach alledem wird man verstehen, daß ich das Haus Sacher in keinen höheren Tönen lobpreisen kann … Was hingegen die Sachertorte betrifft, so beharre ich auf meiner schon vor dem Gericht – oder, um gastronomischen Doppeldeutigkeiten vorzubeugen: vor dem Gerichtshof gemachten Aussage, daß die Original-Sachertorte zu Anna Sachers Lebzeiten in der Mitte nicht durchgeschnitten und nicht mit Marmelade gefüllt war; daß lediglich unter der Schokoladenglasur, um sie der Tortenmasse haltbar zu verschwistern, eine dünne Marmeladenschicht angebracht wurde; und daß die Torte in dieser originalen Form heute nicht von dem in andere Hände übergegangenen Hotel Sacher, sondern von der Konditorei Demel hergestellt wird, die das Rezept in den Dreißigerjahren von Eduard Sacher, dem letzten männlichen Sproß des Hauses, erworben hat.

Mit dieser Aussage bin ich im Lager der Verlierer. Denn das Oberlandesgericht hat jetzt als II. Instanz den seit vielen Jahren anhängigen Rechtsstreit zugunsten des Hotels entschieden und ihm das alleinige Recht zuerkannt, die Bezeichnung ‚Original-Sachertorte' und das schokoladene Rundsiegel zu verwenden, indessen Demel seine Sachertorte nur mit einem dreieckigen Siegel versehen und sie nur so bezeichnen darf, wie sie auf Grund eines längst zum Allgemeingut gewordenen Rezeptes von jedem Kochbuch bezeichnet wird, nämlich als ‚Sachertorte'.

Der harte Schlag des zweitinstanzlichen Urteils verliert allerdings an Härte und Eindeutigkeit, wenn man die Urteilsbegründung näher betrachtet. Sie greift bis ins vorige Jahrhundert zurück – nicht ganz so weit, wie sie eigentlich müßte, nicht bis zu jenen frühen Tagen, da der Kocheleve Franz Sacher die Torte erstmals auf die Tafel des Fürsten Metternich brachte, aber doch bis zu den Anfängen der legendenumwobenen Glanzzeit des Hauses unter dem Regime Anna Sachers (1892 bis 1930). Während der ersten und offenkundig längeren Phase dieser Glanzzeit wurde die Sachertorte weder durchgeschnitten noch mit Marmelade gefüllt. Der Wandel erfolgte – wie die Urteilsbegründung ausdrücklich und mit einer dem geschichtlichen Tatbestand angemessenen Würde feststellt – ‚im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts'. Und damit ist, wofern ‚original' soviel bedeutet wie ‚ursprünglich' (was es ursprünglich zweifellos tut), doch wohl erwiesen, daß die Original-Sachertorte heute von Demel hergestellt wird. Das heißt: es wäre erwiesen, wenn Sprache und Logik zum Erweis genügten, wenn nicht auch die andre, die marmeladengefüllte Sachertorte den vertrackten Anspruch besäße, ein originales Sacher-Erzeugnis zu sein.

Wie sie das wurde, wird ewig ungeklärt bleiben. Vielleicht geschah es wirklich erst gegen Ende jenes dehnbaren ‚zweiten Jahrzehnts', 1919 wohl gar, zu einer Zeit des allgemeinen Sitten- und son-

stigen Verfalls, von dem ja nicht nur das Haus Sacher betroffen wurde, sondern auch das wesentlich länger am hiesigen Platz etablierte Haus Habsburg. Vielleicht hat die alte Frau Sacher sich damals nicht mehr um diese Dinge gekümmert, und niemand andrer war da, den Verfallserscheinungen zu wehren und mit drohend erhobenem Kochlöffel ein ‚Principiis obsta!' zu donnern, als der Chef-Mehlspeiskoch eines Tages beim Abschmecken der Tortenmasse das Gesicht verzog, sich mit den Worten: ‚Heut is's aber bisserl trocken ausg'fallen!' an seinen Assistenten wandte und in einer plötzlichen Eingebung hinzufügte: ‚Wissen S' was? Schneiden S' es in der Mitte auf und geben S' eine Lage Marmelad' dazwischen!' Möglich wär's. Die Geschichte kennt Beispiele umwälzender Neuerungen, die auf ähnliche Art zustande kamen.

Jedenfalls muß sich die verwirrte Nachwelt damit abfinden, daß es zwei Original-Sachertorten gibt, eine ursprüngliche und eine spätere, eine aus dem 19. Jahrhundert und eine aus dem zweiten Jahrzehnt des 20., und daß – was bei Originalen nicht just die Regel ist – das spätere den Vorrang vor dem früheren hat, ja die Original-Existenz des früheren geradezu auslöscht.

Dies aber war es eigentlich, wogegen die Konditorei Demel zu Felde zog und, wie es heißt, noch weiter zu Felde ziehen wird, bis zum Obersten Gerichtshof. Ihr geht es, so dünkt mich, nicht um Wollust noch Gewinnst, sondern um eine historische Wahrheit, die mit der kulinarischen identisch ist. Denn die Konditorei Demel – das kann nicht nachdrücklich genug hervorgehoben werden – kämpft ja gar nicht darum, ihre Sachertorte als ‚original' zu bezeichnen. Sie wünscht nur, daß diese Bezeichnung auch der Sacherschen Sachertorte vorenthalten bleibe. Sie kämpft dagegen, daß von zwei Originalen gerade das spätergeborene als das einzige gelten soll. Sie will das Recht der Erstgeburt nicht um eine Marmeladenschicht verkauft sehen. Es ist ein klassischer Fall von l'art pour l'art, von marmelade pour marmelade. Es ist – und damit wird der scheinbare Anachronismus im höchsten Grade zeitgemäß – eine ideologische Auseinandersetzung. Geschäftlich ist weder die Firma Demel auf den Verkauf der Sachertorte noch die Firma Sacher auf die Verwendung des ‚Original'-Etiketts angewiesen. Die überwiegende, meist aus dem Ausland kommende Menge derer, die auf den Genuß von Sachertorte erpicht sind, halten die von Sacher erzeugte sowieso für das Original und suchen bei Demel sowieso etwas andres als Sachertorten.

Solange es bei Sacher noch den unvergleichlichen Tafelspitz gibt und bei Demel noch die unvergleichliche Crème du Jour, solange Sacher noch der Demel unter den Restaurants ist und Demel noch der Sacher unter den Konditoreien, solange wir froh sein dürfen, daß wir zwei solche Kerle haben, sollten sie einander nicht ein Etikett streitig machen, das entweder beiden gebührt oder keinem. Möge ihnen dieser Appell zu Herzen gehen. Er kommt aus denkbar objektivster Quelle. Er kommt von einem, dem die Sachertorte in

beiderlei Gestalt, mit Marmelade wie auch ohne sie, überhaupt nicht schmeckt."

Quelle: Torberg Friedrich, Sacher und Wider-Sacher. Umwegige Marginalien zum Wiener Tortenstreit. Aus: Torberg, Friedrich, Die Tante Jolesch oder Der Untergang des Abendlandes in Anekdoten, München: DTV, 1977

Eine Episode zu Schillers Schädel

„ … Zur Nachgeschichte der Freundschaft (von Goethe und Schiller, Anmerkung der Redaktion) gehört die bizarre Episode um Schillers Schädel, … Es handelte sich dabei allerdings um einen Schädel, der doch nicht der Schillersche war, wie wir inzwischen aufgrund einer DNA-Analyse wissen.

Schiller war am 11. Mai 1805 um Mitternacht auf dem Friedhof von Weimar beigesetzt worden im sogenannten Kassettengewölbe, einer Ruhestätte für die Angehörigen der höheren Stände, die kein Familiengrab besaßen. Einundzwanzig Jahre später benötigte man Raum im Gewölbe für neue Beisetzungen. Die Grabstätte wurde geöffnet. Bei dieser Gelegenheit sollten die Gebeine Schillers gesichert werden. Man durchwühlte am 15. März 1826 ein Chaos von Moder und Fäulnis, ohne Gewißheit zu erlangen, welches die Überreste Schillers seien. Weimars Bürgermeister Karl Leberecht Schwabe setzte auf eigene Faust mit Schillers Totenmaske als Orientierung die Suche fort und glaubte fündig geworden zu sein. Der größte Schädel, der mußte es sein! Da noch nicht entschieden war, was mit den übrigen Gebeinen geschehen sollte, behielt Schwabe den Schädel bei sich zu Hause. Von nun an war das Schillers Schädel.

Es war der Wunsch des Herzogs, daß der Schädel nunmehr seinen Platz in der Herzoglichen Bibliothek unter der berühmten Schillerbüste von Dannecker finden sollte. In einem feierlichen Akt wurde er am 17. September 1826 dorthin verbracht. Goethe war nicht zugegen, er fühlte sich, wie immer bei solchen Gelegenheiten, ‚angegriffen'. Die von ihm verfaßte kurze Ansprache hielt an seiner Stelle der Sohn August, der pflichtschuldig erklärte, daß Schillers Tod ‚einen Riß in das Leben meines Vaters brachte'.

Eine Woche später, am 24. September 1826, läßt sich Goethe den Schädel in sein Haus bringen und in seiner Bibliothek deponieren. Er bleibt dort fast ein Jahr. Am 29. August 1827 möchte König Ludwig von Bayern bei einem Besuch in Weimar den Schädel besehen, weshalb Goethe ihn schleunigst wieder in die herzogliche Bibliothek zurückschaffen läßt. Am 16. Dezember 1827 überführt man den Schädel (samt einigen Gebeinen) in die Fürstliche Begräbnisstätte.

Goethe hatte also ein Jahr lang Schillers Schädel (bzw. was er dafür hielt) in seiner unmittelbaren Nähe verwahrt. Er zeigte ihn nur wenigen Auserwählten. Wilhelm von Humboldt befand sich darunter,

der seiner Frau schreibt, Goethe habe bei dieser Gelegenheit von seinem eigenen Tode mit eindrucksvoller Ruhe und Gelassenheit gesprochen."

Quelle: Safranski, Rüdiger, Goethe & Schiller. Geschichte einer Freundschaft. München: Hanser Verlag, 2009

Und noch ein kleines Fundstück

„Echte Freunde habe ich nur ganz wenige und ich weiß auch, welche." Franz Beckenbauer

Quelle: Das Buch Franz. Botschaften eines Kaisers. München: Diederichs Verlag, 2011

IN EIGENER SACHE

Die BDA Informationen 4.11 befassen sich mit dem Thema „künstlich". Und wie immer freuen wir uns über Anregungen, über kurze und natürlich auch längere Beiträge unserer Leser.

Redaktionsschluss: 21. November 2011

Alte Keller in neuem Glanz

mit dem I-Bausystem®

Die beste Art schnell und preiswert feuchte Keller nutzbar zu machen. Aufgaben, die nur Fachleute gründlich und dauerhaft lösen können.

Feuchte Wände? Mauersäge? Trockenlegung? Hausschwamm?

Isar Bautenschutz GmbH
Reisingerstr. 10
85737 Ismaning
Tel. 089-96 20 04 09
Fax 089-96 20 04 11
bromm@isarbautenschutz.com
www.isarbautenschutz.de

Wir sind die Spezialisten für Mauertrockenlegung und Partnerbetrieb von Meisterring

DER OFFENE WETTBEWERB

Klaus Friedrich

Oft werden, sobald die Sprache auf den offenen Wettbewerb kommt, Ängste und Bedenken ins Feld geführt. Höhere Kosten, erhöhter Planungsaufwand, Unsicherheiten auf Seiten des Auslobers sind gegenüber beschränkten Verfahren die beliebten Themen. Die umfangreiche Vorleistung der Architekten wird dabei als Selbstverständlichkeit vorausgesetzt. Ebenso selbstverständlich sollte es sein, über den Aufwand zur Betreuung und Prüfung der eingereichten Entwürfe nicht als Almosen zu verhandeln.

Das Wesen des Wettbewerbs setzt den freien Zugang der Teilnehmer am Verfahren voraus. Nur so sind die Bedingungen für alle gleich.

Nur so wird jungen und kleinen Bürostrukturen Chancengleichheit gewährt und das Wettbewerbswesen auch langfristig inhaltlich erneuert. In keiner anderen Berufssparte ist es geläufig, mit so hohem Zeit- und Arbeitseinsatz in Vorleistung zu treten ohne sichere Aussicht auf Ertrag. Auswahlverfahren bei beschränkten Verfahren, die im Vorfeld mittels bürokratischer und quantitativer Kriterien den Wettbewerb vor dem Wettbewerb veranstalten, stehen der Qualität im Wege. Das Qualifikationsverfahren zum Wettbewerb für das DFB Fußballmuseum in Dortmund ist ein Paradebeispiel für die Auswüchse.

Höchstes Engagement im Wettstreit um Qualität erfordert Transparenz und freie Verfahren.

Der BDA hat sich jüngst in einem Positionspapier – hervorgegangen aus einer Initiative seines Arbeitskreises junger Architektinnen und Architekten (AKJAA) – zum offenen Wettbewerb bekannt und dies auf seiner Homepage veröffentlicht. Es bleibt zu hoffen, dass die Zahl der Unterstützer wächst.

SIEBEN FRAGEN AN

CORNELIUS TAFEL

1. Warum haben Sie Architektur studiert?
Ursprünglich wollte ich Bauforscher werden und dafür lernen, wie man ein Haus baut. Ich bin dann beim Planen und Bauen geblieben und habe es nicht bereut.

2. Welches Vorbild haben Sie?
Unter den großen Architekten bewundere ich viele; Vorbild ist mir keiner.

3. Was war Ihre größte Niederlage?
Niederlagen sind Alltag im Berufsleben eines Architekten.

4. Was war Ihr größter Erfolg?
Die größte Breitenwirkung hatte wohl der mit

Winfried Nerdinger verfasste Architekturführer Deutschland.

5. Was wäre Ihr Traumprojekt?
Da habe ich keine Präferenzen; ich wäre aber gerne selbst einmal Bauherr.

6. Inwiefern haben sich Ihre Vorstellungen erfüllt?
Architektur aus den unterschiedlichsten Perspektiven erleben zu können, zeichnend, bauend, analysierend, lehrend: diese Vorstellungen haben sich erfüllt.

7. Was erwarten Sie sich vom BDA?
Sand im Getriebe eines routinierten Planungs- und Baubetriebs zu sein.

ALPHATON®

MOEDING ZIEGELFASSADE

Die **Moeding ALPHATON®-Ziegelfassade**, der Maßstab für Wirtschaftlichkeit und Wohnqualität,

das Fassaden-System der Zukunft.

-vorgehängt, hinterlüftet, wärmegedämmt-

Moeding Keramikfassaden GmbH
Ludwig-Girnghuber-Straße 1
84163 Marklkofen
Germany

Telefon +49 (0) 87 32 / 24 60 0
Telefax +49 (0) 87 32 / 24 66 9

www.moeding.de

STIFTUNG DES BDA BAYERN

Ulrich Karl Pfannschmidt

In der Abschiedsrede zur Mitgliederversammlung der Stiftung des BDA am 9. Oktober 2002 stellte der damalige Vorsitzende Herbert Kochta eine verbreitete Unkenntnis von Aufgaben und Tätigkeit der Stiftung fest. Wer als Architekt glaube, nicht nur den Auftrag, der gerade ansteht, so perfekt wie nur möglich ausführen zu müssen, sondern auch über den eigenen Tellerrand hinausblickend eine Verpflichtung für die Gesamtheit alles Gebauten, alles Gestalteten fühle, der solle eigentlich in der Stiftung des BDA tätig werden. Denn die Stiftung sei es, die als gemeinnützig anerkannte Einrichtung weit über standespolitische, organisatorische und interne BDA-Aufgaben hinaus sich an die Öffentlichkeit wende

und Gestaltungsfragen an diejenigen heranzutragen versuche, die sie zu genehmigen oder zu finanzieren haben.

Der vollständige Name des Vereins „Stiftung des Bundes Deutscher Architekten BDA in Bayern – Forum neuer Architektur“ drückt das ebenso klar aus, wie es die Satzung im Einzelnen bestimmt: Zweck des Vereins ist die Förderung und Präsentation qualifizierter Architektur als Ausdruck von Zeit, Kunst und Kultur. Er will bestehende Defizite abbauen durch ein vielfältiges und aktuelles Veranstaltungsprogramm, bestehend aus Vorträgen, Werkstattberichten, Diskussionen, Seminaren, Ausstellungen, unterstützt durch Veröffentlichungen in den Medien. Die Veranstaltungen sollen so vorbereitet werden, dass sie für eine breitere Öffentlichkeit von Interesse sind. Mit den Aktivitäten möchte der Verein langfristig die öffentliche Beachtung von Architektur der Gegenwart als wichtigen Teil der Umweltgestaltung fördern.

Dies in Erinnerung zu rufen, ist notwendig, weil sich an der weitgehenden Unkenntnis seit damals im Grunde nicht viel geändert hat, was man durchaus in dem Zusammenhang sehen kann, dass Interesse, Mitwirkung und Solidarität der BDA-Mitglieder an der Arbeit des BDA generell erheblich steigerungsfähig sind. Das Ansehen des BDA in der Öffentlichkeit hängt aber nicht zuletzt von seinem öffentlichen Auftritt und dem Wirken seiner Mitglieder in die Gesellschaft ab. Man sollte annehmen, dass Veranstaltungen des BDA auch von den Mitgliedern getragen werden. Leider sind solche, an denen kaum Mitglieder anzutreffen sind, nicht die Ausnahme.

Der Zweck der Stiftung des BDA hat sich nicht geändert. Die Aufgabe, für qualifizierte Architektur in der Öffentlichkeit zu werben, ist nicht erledigt. Es scheint im Gegenteil notwendiger denn je, über Fragen des Bauens zu diskutieren, je spektakulärer die so genannten Stararchitekten die Geister verwirren. Geändert hat sich die Welt um uns, neue Herausforderungen haben sich entwickelt.

Während der BDA vor Jahrzehnten ziemlich einsam um bessere Architektur rang, findet man heute ein breites Spektrum an konkurrierenden Angeboten. Neben der Bayerischen Architektenkammer stehen andere Organisationen bereit, Informationen zu liefern. Netz-Werke an vielen Orten suchen die Aufmerksamkeit interessierter Bürger. Architektouren und Ausstellungen erreichen die ländlichen Räume. Der demografische Wandel fordert passende Lösungen für eine buntere und ältere Bevölkerung. Und manchmal geht es auch nur noch um geordneten Rückzug. Eine zunehmende Regionalisierung ist deutlich festzustellen. In dem geänderten Umfeld muss die Stiftung einen Weg finden, sich zu artikulieren und erkennbar zu behaupten.

Zur größten Herausforderung der nächsten Jahrzehnte entwickeln sich die Klimaziele der Bundesregierung und der Europäischen Union. Was sich vielleicht am Neubau noch technisch und finanziell realisieren lässt,

erweist sich zunehmend am Baubestand der Ortskerne als ebenso zerstörerisch wie seinerzeit die Versuche, die Städte autogerecht umzubauen. Hier geht es um nicht weniger als die Baukultur des Landes. Sie gerät in die Fänge von Bauphysikern, Industrie und Handwerk, die – ideologisch unterfüttert – vor keiner Entstellung zurückschrecken. An den Architekten ist die Frage gerichtet, ob er sich ergibt und willfährig an der Vernichtung beteiligt oder mutig und entschieden den Primat der Architektur verteidigt. Wie auch immer die Antwort lauten wird, wer sich nicht beteiligt, wird untergehen. Hier kann die Stiftung wertvolle Beiträge leisten. Sie kann als unabhängige Stimme auch Meinungen äußern, die anderen aus institutionellem Grund versagt sind. Die Diskussion der Probleme ist ebenso wichtig wie die Suche nach tragfähigen Lösungen. Die Arbeit des BDA muss notwendigerweise politischer werden, die Stiftung kann ihren Beitrag dazu leisten.

Gegründet am 17. November 1989, vollendet die Stiftung in einigen Tagen das 22. Jahr ihres Bestehens. Ich sehe mit Freude auf die neun Jahre zurück, in denen ich das Glück hatte, ihr Vorsitzender zu sein. Mit der Unterstützung des Vorstands, anfangs noch mit der Hilfe von Heinz Geisel, später der von Frau Ricci, ist es gelungen, interessante Projekte zu entwickeln, die dem BDA Aufmerksamkeit und Anerkennung eingebracht haben.

Am 5. Juli 2011 ist Hannes Rößler zum neuen Präsidenten gewählt worden. Auf ihn warten neue Aufgaben. Er verdient die Unterstützung aller Mitglieder des BDA.

ORIGINAL SCHWEIZ

Anne Steinberger

Am 23. Juni 2011 startet eine dreitägige Exkursion nach Graubünden, veranstaltet vom Kreisverband Augsburg-Schwaben. Das Programm ist beabsichtigt entspannt, erster Halt: Vnà, das dezentrale Hotel im Südosten der Schweiz. Hier sieht alles echt aus: zunächst die Landschaft, atemberaubend unberührt – wenn bereits hier von Zersiedelung gesprochen wird, kann man nur lachen – die Häuser, das Alte, das Neue, die Menschen, die Sprache, die Namen der Häuser. Karin Sander, ortskundige Denkmalpflegerin in Graubünden führt uns freundlich durch den Ort. Erklärt werden uns Prinzip und Struktur einer zentralen Vermittlungsstelle in der Piz Tschütta, dem Haupthaus mit Wirtsstube und im Stadel eingebauten Gästezimmern (Architekten Furrer und Rösch), sowie verschiedenen Unterkünften über den Ort verteilt unter den Dächern der ansässigen Bauern. Ob es funktioniert? Die Touristen kommen, doch nach Wachstum sieht der Ort nicht aus. Alle Eingriffe sind äußerst behutsam, Veränderungen sind zumeist nur innen sichtbar, ein (Holz-) Haus im Haus, in der Scheune, handwerklich und atmosphärisch auf dem Punkt – es bleibt die Frage, wo im täglichen Gebrauch genügend Licht herein-

kommen soll. Der Ausblick scheint hier überflüssig, er ist im Freien unbegrenzt verfügbar.

Auf der weiteren Fahrt Stopp bei einem kleinen Bahnhofsgebäude in Lavin, dessen wintergartengroßer Wartebereich mit einfachsten Mitteln zur Café-Bar umgenutzt werden kann – Barbetrieb leider gerade geschlossen. Die Jugendherberge in Scuol (ARGE Sursass), schöne Details, gute Materialien, exklusive Duschen, gehobener Standard, alles da und dennoch: der Klotz dominiert seine Umgebung, er ist zu groß. Uns fehlt etwas, Atmosphäre, etwas Feines, die Idee hinter dem Ganzen.

Weiter nach St. Moritz, vorbei am Hotel Castell, Zuoz. Spontan wird dies unser erstes Ziel am folgenden Tag, mittlerweile sonnig und kühl. Ruedi Bechtler, Besitzer seit 1997, verwandelte das noble alte Gemäuer in ein Kunsthotel. Der Geschäftsführer des Hotels führt uns persönlich durch die verschachtelte Anlage, vorbei an Kunstwerken und Designstücken, scheinbar lapidar im Haus verteilt, bei jeder Entdeckung freuen wir uns, lauter echte Exponate, vieles unerwartet in diesem Kontext. Die Zimmer unterschiedlich, teils von Ben van Berkel jugendlich-bunt, teils von Hans-Jörg Ruch edel-reduziert gestaltet. Und nun Tempo: Die Rote Bar von Pipilotti Rist und Gabriele Hächler verbreitet vormittags bereits eine traumbildnerische Abendstimmung, vom Hamam sehen wir nur den Zugang, aber es geht noch weiter, der Steg zur Außensauna, Holzlatten und Bassin von Tadashi Kawamata – was so simpel aussieht, bewirkt sofort höchste Entspannung, Bergidylle, Aussicht, Ruhe, Ausatmen – hier wollen wir bleiben… Gäbe es nicht noch den mystischen Ort: Das Lichthaus von James Turrell auf der anderen Seite – monolithischer Kegel, wir sitzen drin, betrachten den heiligen Berg, der Ausschnitt im Kegel folgt seinem Umriss und über uns sehen wir die Erde vom Weltall aus, Wolken als Kontinente.

Auch die angegliederte Apartmentanlage Chesa Chastlatsch von UN-Studio, oberhalb des Hotels: Zugänglich ist es nicht, wir nähern uns an, hätten natürlich gern einen Blick in die Apartments geworfen. Es wirkt diskret, unbewohnt. Topographisch gedacht folgt die auffällige Fassade den Höhenlinien oberhalb des Kunsthotels. Privatwohnungen sollen die notwendig gewordene Erneuerung des Kunsthotels finanzieren, andersherum können die Apartmentinhaber den Hotelservice nutzen – ein Experiment als Gesamtkonzept.

Weiter. Nachdem wir in Samedan durch den Garten einer Wohnüberbauung von Lazzarini Architekten gestapft sind und, begleitet von Felix Huber, der uns kenntnisreich mit dem Gebäude vertraut macht, die Farbabstufungen des Stampfbetons ebenso wie die Kantenausbildung und Dachabdichtung – alle Details halt – bewundern, teilen wir uns auf. Nach einem Snack zieht ein Teil von uns zum Personalhaus des Spitals Oberengadin, ebenfalls Lazzarini Architekten, auf der Suche nach modernen Sgraffitos an der Außenfassade, die subtil die Bergkulisse widerspiegeln (Künstler:

Gregori Bezzola) und farbig durchfluteter Treppenräume, während die anderen sich in Miller & Marantas Wellnessbad unmittelbar im Dorfkern hochbaden. Fein in die kleinteilige Umgebung eingefügt und rückseitig an die Barockkirche Samedans anschließend liegt der maßstäbliche Bau vor uns; die kachelumrandeten Fenster kündigen bereits das zu erwartende Badeerlebnis an. Wir werden nicht enttäuscht: Farben, Lichteinfälle, Ausblicke und Raumstaffelung sind raffiniert über vier Ebenen gefügt und führen uns bis hinaus auf die (uneinsichtige) Poolterrasse. Ganz anders als Zumthor in Vals, und die Ruhezonen könnten bequemer sein, aber: wir liegen im Wasser in der Sonne und können wahlweise den Berg betrachten oder über den Ort schauen – wunderbar Schweiz.

Dann das Besucherzentrum Zernez, Valerio Olgiati. Einmal abgesehen vom Inhalt oder der städtebaulichen Geste, dem Standort-Unort zwischen Parkplatz, Sportanlage und Schnellimbiss. Nur das Raumgefüge betrachtend, das sich von außen nicht annähernd erahnen lässt: zwei barock über eine Doppeltreppe miteinander verschränkte Quader, über die wir durch die Räume mäandern, hier hoch, drüben wieder runter, eine ausgesprochen gelungene Besucherführung. Die Materialität pur und fein, Sichtbeton, Messing, mit großem Aufwand verarbeitet. Fühlt sich echt an.

Wieder zurück in St. Moritz noch die Wohnüberbauung von Pablo Horváth, eine Anlage mit zwei Gesichtern, vorn zur Strasse eine differenzierte Fassade mit Zitaten aus der Bündner Tradition, breite weiße Faschen und biegt man ums Eck: Balkone, Fenster, klassisch und strenger, lärchenschindelverkleidet; gibt eine warme, ruhige Stimmung in dem großzügigen Wohnhof. Daneben in Fertigstellung, ebenfalls von Horváth, das Mehrfamilienhaus Hans Jörg Buff. Ein multigonaler Steinturm mit tiefen Fensterleibungen, steht im Ort und doch mitten in der Wiese. Wir schlendern zurück zum Bus.

Anschließend zieht es die einen bergaufwärts, den Fosterblob Chesa Futura aus der Nähe zu betrachten. Ein Wohnufo, ebenfalls lärchenschindelverkleidet, elegant verwittert, das durch die Häuser schimmert. Klingelschild Norman Foster. Die anderen decken sich derweil in kurortgemäßer Bergluft mit Nusstorte bei Hanselmann und Tabak in allen Variationen ein. Das lockere Programm bewährt sich, wir genießen gemeinsame Abendessen, angeregte Gespräche, die Gruppe durchmischt sich langsam: Augsburg. Kempten. Eichstätt. Neu-Ulm. Nürnberg. München.

Letzter Tag, heiß, mittlerweile ist der Sommer angekommen; Chur steht noch auf dem Programm. Und wieder Pablo Horváth, diesmal persönlich, führt uns durch seinen Mediathek-Anbau an Obrists Pädagogische Hochschule. In Sichtbeton wie diese entwickelt er hier wiederum eine völlig andere Architektur aus dem Ort und dem Vorhandenen, er baut einfach weiter. Dies ist kein verpflanzbares Solitär, sondern organisch und nachvollziehbar dem Kontext

verbunden. Kontroverse Diskussionen, auch beim Mittagessen, Horváth begleitet uns durch Chur, spontan laden wir ihn zu einem Werkbericht ein. Spontan und unprätentiös sagt er zu.

Noch einmal Olgiati, eine etwas große Geste, der Eingang zum Grossratsgebäude. Dann ganz anders: Jüngling und Hagmanns Erweiterung Kantonalbank Graubünden. Die aufwendige Oberflächenbearbeitung des Sichtbetons, um ein flächiges, florales Muster zu erzeugen sticht ins Auge – handwerklich wiederum beeindruckend die Präzision und diese textile Wirkung. Hinsichtlich Arkaden, Geschosshöhen, Fensterproportionen und Dachausformung wird der bestehende Nachbarbau aufgenommen und fortgeführt. Die Rückseite auch hier ganz anders, wobei nicht rückseitig, sondern dem anderen Charakter des wunderbaren, von Guido Hager gestalteten Fontanaparks Rechnung tragend – eine Orangerie, deren Sonnenschutz an filigrane Schilfrollos aus anderen Zeiten erinnert: Oase im Ort.

Aber jetzt kommt noch ein echtes Highlight – Hochlicht sozusagen – was auch stimmt, denn eben das Licht ist ganz besonders in Walter Förderers Heiligkreuzkirche von 1969, und kommt vor allem von oben. Ein Klassiker, Ziel jeder Engadin-Exkursion seit Fertigstellung. Ein räumlich enorm vielfältiges Gebilde, eine Skulptur, der sägeraue Sichtbeton rundgestreichelt von Scharen pilgernder ArchitektInnen. Immer noch großartig. Und völlig gegensätzlich dazu zum Abschluss das Sporthotel Cube in Savognin von Baumschlager Eberle. Entmaterialisierter Glaskubus in den Alpen, für den Fun-Tag mit Club-Abend, farblich passend zur Klientel, „young, active and outgoing“, extrovertiert. Etwas empfindlich sieht es aus, als könnte es gleich schmelzen.

Rückblickend kommt mir vor, wir hätten vor allem ungewohnte Konzepte und Kombinationen gesehen – kurz gesagt gelungene Adaptionen. Durch Weiterbauen – Umbau oder Neubau – bleibt eine identitätserhaltende Kontinuität gewahrt. Der Ort wird attraktiver, die Anwohner, Eigentümer, Nutzer sind eingebunden, auf Sensibilität und Qualität wird höchster Wert gelegt. Dafür wird langwierige Überzeugungsarbeit innerhalb der partizipatorischen Strukturen geleistet (das tun wir auch) und Geld investiert (offensichtlich mehr als bei uns). Oft ist dabei etwas Echtes entstanden – ein alltagsbestimmender Gewinn.

Auch wenn dies nicht das Wünsche-Heft ist, wünschen wir uns alle weitere spannende Fahrten, weiterhin so engagierte Organisatoren, ArchitektInnen, die dies im Ehrenamt ermöglichen. Besonderer Dank an Wilhelm Josef Huber, Hans Engel und Roman Adrianowytsch. Ohne das persönliche Erleben geht’s nicht, tut Geist und Seele und der Gemeinschaft gut. Wann geht’s weiter?

Berufshaftpflicht-versicherung für

· Architekten
· Ingenieure
· Generalplaner
· Sachverständige
· Projektsteuerer

Infos unter:

ass cura

Architekten- und Ingenieur
Assecuranzmakler GmbH

Maurer / Dotzauer / Truchseß
Keltenring 7
82041 Oberhaching

T 089.64 27 57-0
F 089.64 27 57-79
info@asscura.de
www.asscura.de

Fachmakler des Bund Deutscher Architekten in Bayern

ECHT OSLO

Günter Meyer

Bei Sonnenschein ist sie eine blendende Aussichtsterrasse – im Schnee eine sublime Scholle im Eis: Die Oper in Oslo (Arch. Snøhetta). Ein Tempel für die Musen aus mediterranem Marmor, dem man noch dazu aufs Dach steigen kann: im Sommer flanierend, im Winter auf eigene Gefahr. Ein Stück vom Mittelmeer an der Nordmeerküste – echt?!

Vieles wurde in der Vergangenheit angespült. Man hat die Originalität der Ideen bewundert, aber auch festgestellt, dass Masse relativiert und Distanz reduziert. Was nach der Abkühlung übrig bleibt, könnte Bestand haben.
Von Dogmen hält man wenig. Menschen sich selbst genug sein zu lassen, ist Teil nordischer

Lebensqualität. Dazu gehört auch eine zurückhaltende Bewertung von gesellschaftlichem Status, wie Geschlecht, Verdienst, Alter, Position. Das mittlere Einkommen ist hoch, ebenso die Preise – aber es reicht gut zum Leben. Die berühmten Ölmilliarden sind im Ausland angelegt. Das ist klug, denn nur im Verhältnis zur Realwirtschaft kann Geld echte Werte abbilden, und für eine halbe Billion Euro ist die norwegische Wirtschaft zu klein.

Die Attentate vom 22. Juli waren ein schwerer Schlag gegen die offene Gesellschaft. Die Menschen waren schockiert, dass einer aus den eigenen Reihen so handeln konnte. Doch suchen sie nicht nach Schuldigen, sondern setzen sich verstärkt für eine demokratische und multikulturelle Gesellschaft ein. Das ist ehrgeizig bei 25 Prozent Neu-Norwegern in Oslo, die ihre eigene Identität leben. Es ist ein zu ergründendes Geheimnis, warum diese sich trotzdem als Norweger fühlen. Frauen mit Hijab (Kopftuch) sitzen selbstverständlich in einem Vortrag zu „Reinheitsideologien in komplexen Gesellschaften“ und diskutieren mit – in akzentfreiem „østlandsk bokmål“ (Norwegisch).

In ihrem Programm zur Kommunalwahl schlägt die sozialdemokratische Arbeiterpartei eine stärkere Durchmischung der Wohnquartiere vor: Wohnblöcke in Einzelhaussiedlungen und Einfamilienhäuser in Trabantenstädten. Neulich, bei einem Vortrag von Noam Chomsky erzählte eine Frau neben mir, dass sie wieder studiere: die Kinder seien aus dem Haus, der Mann sei viel unterwegs, der Hund sei gestorben. Sie wohnt in einer guten Gegend. Ich frage, was sie vom Vorhaben der Arbeiterpartei halte. Sie schaut mich verständnislos an und fragt zurück: „Was ist da besonders daran, ein Zuhause ist ein Zuhause!“

CANALE GRANDE TRANSALPINO

Erwien Wachter

Die Verbindung zum Mittelmeer reizt seit jeher in geheimnisvoller Weise die Bewohner nördlich des Alpenhauptkamms, insbesondere auch Architekten und Ingenieure. Wir wissen beispielsweise um Herman Soergel und seiner Vision des Atlantropa-Projekts zur Absenkung des Mittelmeers, das ihm bei seinen Zeitgenossen das Markenzeichen „Weltbaumeister“ einbrachte, „der mit Meeren und Erdteilen umgeht, als wären es Teiche und Sandhaufen”. Aber bereits 1902 löste der Schweizer Ingenieur Pietro Caminada – 1862 in Vrin im Kanton Graubünden geboren – Begeisterungsstürme mit einem Projekt aus, das mit einem Wasserweg über die Alpen die Nordsee mit dem Mittelmeer verbinden sollte.

Zwar hatten zuvor schon die Römer und später auch Leonardo da Vinci Methoden erforscht, mit denen man Wasser auch gegen die Schwerkraft gezielt an jeden gewünschten Ort fließen lassen konnte. Caminadas Pläne wollten mehr: Lastschiffe sollten gegenläufig in einem Kanal über die Alpen schwimmen, der über den 2113 Meter hohen Splügenpass von der Nordsee zum Bodensee und weiter über Mailand bis Genua führen sollte. Das

Projekt geriet allerdings bei aller Faszination wieder in Vergessenheit. Heute, etwa hundert Jahre später wird wieder um eine Wasserstraße diskutiert, dieses Mal geht es um den AlpenKanal-Tunnel, der die Flüsse Inn und Etsch unter dem Alpenhauptkamm hindurch von Hall in Tirol nach Gargazon in Südtirol zur Donau-Tirol-Adria-Passage verbinden soll. Bei einer Verwirklichung würde sich Caminadas Vision wenigstens in abgeschwächter Form und gewiss auch zum Wohle der Gebirgslandschaft erfüllen. Jedenfalls würde dieses Vorhaben zusammen mit dem Donau-Oder-Kanal alle Meere Europas durch Binnenwasserstraßen verbinden (siehe auch „mare“ Nr. 84/11).

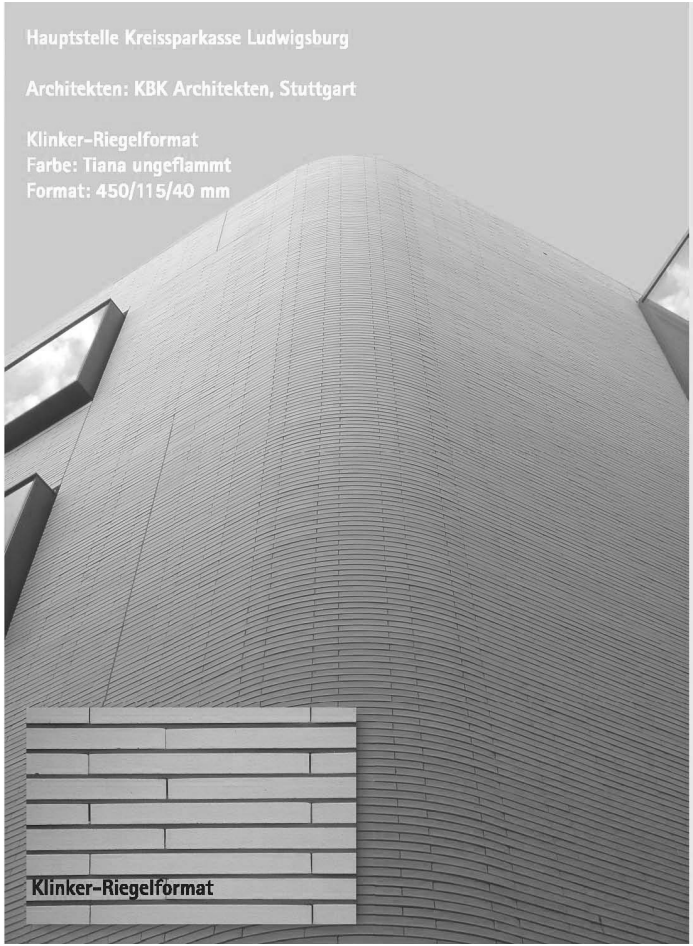
AUF DER SUCHE NACH DEM TYPISCH RUSSISCHEN

Monica Hoffmann

Wer mehr wissen möchte über Russland, über die Menschen in diesem unendlich großen und weiten Land, über die russische Seele, dem sei das Buch „Nataschas Tanz. Eine Kulturgeschichte Russlands“ von Orlando Figes empfohlen, der in London Geschichte lehrt. Keine trockene historische Abhandlung, sondern eine Interpretation der russischen Kultur, spannend und lebendig geschrieben. Figes kreist immer wieder um die eine zentrale Frage, was das eigentlich Russische sei. Neben dem Wirken berühmter Adelsfamilien, wie den Scheremetjews, Romanows oder Wolkonskis, analysiert er vorwiegend Werke und Tagebücher berühmter russischer Schriftsteller, Komponisten, Maler, Filmemacher. Um nur einige zu nennen: Karamsin, Puschkin, Gogol, Tolstoi, Turgenjew, Dostojewski, Tschechow, Repin, Tschaikowsky, Diaghilew, Strawinsky, Prokofjew, Schostakowitsch, Chagall, Kandinsky, Mandelstam, Achmatowa, Nabokov, Pasternak, Eisenstein. Figes: „Der übergreifende Gegenstand all dieser Werke war Russland – sein Wesen, seine Geschichte, seine Sitten und Gebräuche, seine geistige Substanz und sein Schicksal. Auf außergewöhnliche und für Russland eigentümliche Weise richtete sich die künstlerische Energie des Landes fast ausschließlich auf das Bemühen, den Gedanken der eigenen Nationalität zu begreifen.“ Als außerordentlicher Kenner der russischen Geschichte webt er ein komplexes Netz vielfältigster Kräfte und Einflüsse, die von einer spannungsvollen russischen Kultur zeugen. So ist beispielsweise das Altrussische von asiatischen und westlichen Strömungen beeinflusst, mythische Momente existieren neben dem russisch-orthodoxen Glauben, moderne Tendenzen lösen immer wieder Rückbesinnungen auf bäuerliche Traditionen ab.

Figes beginnt seine Kulturgeschichte mit der Gründung von Sankt Petersburg und der versuchten Europäisierung des Landes Anfang des 18. Jahrhunderts, sie reicht bis hinein in die sowjetische Zeit und bindet das russische Leben in der Emigration ein. Es werden so manche Themen angesprochen, die bisher unbekannt waren und solche, die bis heute relevant sind in Russland. Deswegen ist es auch ein aktuelles Buch, das jedem an Zeitgeschichte Interessierten aufschlussreiche Erkenntnisse liefert und das bei allergrößtem Lesevergnügen.

Figes, Orlando, Nataschas Tanz. Eine Kulturgeschichte Russlands. Berlin: Bloomsbury Verlag, 2011.



GIMA
Qualität aus Ton

Individuell auf Ihr Bauvorhaben abgestimmt, bieten wir Ihnen aus dem **GIMA-Fassadensortiment:**

- **Klinker / Vormauerziegel**
- **Klinker-Riegelformate**
- **EURO-Modul Klinker**
- **Altbaierische Handschlagziegel**
- **Terrakotta-Fassaden**

in vielen Farben, Formaten und Oberflächen.

Girnghuber GmbH
Ludwig-Girnghuber-Straße 1
84163 Marklkofen
Telefon +49 (0) 87 32 / 24 0
Telefax +49 (0) 87 32 / 24 20 0

www.gima-ziegel.de

ERWIN HUTTNER – SCHON 80

Hans Engel

Man wird es kaum glauben, hat er doch kaum ein graues Haar, und sein leidenschaftlicher Einsatz für den BDA und für die Bayerische Architektenkammer scheint ungebrochen.

Es begann 1988, als er sich zusammen mit einer kleinen Gruppe für eine Neuorientierung der BDA-Arbeit im Kreisverband Augsburg-Schwaben einsetzte und sogleich zum Vorsitzenden gewählt wurde. Damit begann auch sein Engagement im Landesverband und für den Bundesverband. Seine Vorschläge für den neuen Standort Berlin nach der Wende sind inzwischen BDA-Heimat geworden. Hört man seinen Namen hört, denkt man an Treffpunkt Architektur, nachdrücklich, Struktur, Vorbild.

NOTIZ

Der **DAI Literaturpreis** wird in diesem Jahr der Architekturkritikerin und Journalistin **Ira Mazzoni** verliehen. Die freie Autorin veröffentlicht u.a. in der ZEIT, der Süddeutschen Zeitung, aber auch in Fachzeitschriften wie der Deutschen Bauzeitung (db) und gelegentlich sogar in den BDA Informationen. Wir gratulieren.

Der **Bundesgerichtshof (BGH)** hat entschieden, dass Baugenehmigungsbehörden in Genehmigungsverfahren verpflichtet sind, das gemeindliche Einvernehmen zu erteilen, wenn dieses rechtswidrig versagt wurde. Das **Einvernehmen der Gemeinde** darf nur aus planungsrechtlichen Gründen nach näherer Vorgabe von § 36 Baugesetzbuch (BauGB) verweigert werden. In Bayern regelt Art. 67 BayBO die Ersetzbarkeit des gemeindlichen

Einvernehmens. Hintergrund waren haftungsrechtliche Erwägungen, nach denen nicht allein der Freistaat Bayern als Rechtsträger der Landratsämter, sondern auch die betroffenen Gemeinden für den Schaden des Bauherrn aufkommen. Dem hat der Bundesgerichtshof nun eine Absage erteilt (Urteil vom 16. September 2010 – III ZR 29/10).

IMPRESSUM

Herausgegeben vom Arbeitskreis für Presse und Information im Landesverband Bayern des BDA

Die BDA-Informationen erscheinen in unregelmäßiger Folge viermal im Jahr und können im Jahresabonnement für EUR 16,00 incl. Porto beim Arbeitskreis für Presse und Informationen, Geschäftsstelle des BDA-Landesverbandes Bayern, Türkenstraße 34, 80333 München, Telefon 089-186061 bezogen werden.

Redaktion:
Dipl.-Ing. Klaus Friedrich, Dipl.-Ing. Michael Gebhard, Dipl.-Päd. Monica Hoffmann, Prof. Dr.-Ing. Wilhelm Kücker, Dr.-Ing. Cornelius Tafel, Dipl.-Ing. Erwien Wachter

Autoren:
Wolfgang Bachmann, Autor und Herausgeber des Baumeister, München; Dipl.-Ing. Hans Engel, Augsburg; Dipl.-Ing. Ulrich Pfannschmidt, Gerbrunn; Dipl.-Ing. Günter Meyer, München und Oslo; Dipl.-Ing. Anne Steinberger, München

Verantwortlich für dieses Heft: Dipl.-Ing. Erwien Wachter

Die vom Autor vertretene Auffassung ist nicht unbedingt mit der des Herausgebers identisch.

Layout: Sabine Seidl
Textredaktion und Gestaltung: Monica Hoffmann
Druck: Ortmaier Druck GmbH, Frontenhausen

Einsendungen werden an den Arbeitskreis für Presse und Information erbeten als Word-Datei per E-Mail an sekretariat@bda-bayern.de, per Fax an 089-184148 oder per Post an den BDA Bayern, Türkenstraße 34, 80333 München.

BUND DEUTSCHER ARCHITEKTEN
LANDESVERBAND BAYERN