

UmBau 18

Institut für Architekturtheorie TU Wien
Österreichische Gesellschaft für Architektur

Rudolf Schicker im Gespräch

**Ich kann nicht der Fahnenträger
der architektonischen Revolution sein**

Bernhard Görg im Gespräch

Im Zweifel setzt sich immer der pragmatische Ansatz durch

Mark Gilbert mit Walter M. Chramosta, Elke Krasny,
Wolfgang Niederwieser, Roland Ritter, Jan Tabor
talking it

Christian Wachter

**making it – a storefront discussion
of new viennese architecture**

Im Sog des Neuen The Call of the New

Wilfried Kühn

Tabula Rasa und dergleichen

SARS

Aktau – Schewtschenko

Charles Jencks

What is Critical Modernism?

Kari Jormakka, Dörte Kuhlmann

Differenzen und Wiederholungen

Bernhard Langer

Virtuelle Utopien

Kristian Faschingeder

Architekten ohne Architektur

Christa Kamleithner

Das Neue als politische Kategorie

Juli 2001

Von der funktionalistischen Stadt zur Stadt der Potenziale

Das Schütte-Stipendium, das die Österreichische Gesellschaft für Architektur alle drei Jahre vergibt, hat eine besondere Geschichte. Es wird zum Gedenken an den Architekten Wilhelm Schütte (1900–1968) vergeben, der bei Theodor Fischer in München studierte und 1925 von Ernst May nach Frankfurt am Main berufen wurde. Zusammen mit seiner Frau Margarete Schütte-Lihotzky folgte er Ernst May 1930 in die Sowjetunion, wo er bei der Projektierung der neuen Städte der Schwerindustrie für den Schulbau verantwortlich zeichnete.

Für die Ausschreibung zum Schütte-Stipendium 1999 wurde der Untertitel »Urbane Unschärfen« gewählt. Wir riefen zur Einreichung von Projekten auf, die sich mit Strategien eines zeitgenössischen Städtebaus jenseits des Funktionalismus auseinandersetzen: »Gesucht werden Strategien, die sich nicht primär am bekannten Bedarf orientieren, sondern räumliche Potenziale aufbauen. Die Gradationen zwischen öffentlich und privat sind neu einzustellen, Nischen der Nutzungsneutralität zu etablieren, das Wohnen als integraler Teil des Stadtganzen aufzufassen. Die Intelligenz solcher Planungen liegt in ihrer funktionalen Unschärfe, in einer langfristigen und umfassenden Betrachtung von Ökonomie, im Bekenntnis zur Unvorhersehbarkeit des Stadtlebens.«

Über 70 Projekte wurden für das Stipendium eingereicht. Kurzdarstellungen der 14 in die Endrunde gelangten finden sich unter <http://www.aneta.at/oegfa/stipendien>. Aus dieser Gruppe wurden für den Umbau zwei Beiträge ausgewählt. Wilfried Kühn setzt sich mit dem Begriff der »Tabula Rasa« als Paradigma des modernen Städtebaus von Le Corbusier über die Smithsons bis zu Oswald Mathias Ungers auseinander. Das Stipendium ging an die Gruppe SARS, die das langsam »Unschärf-Werden« der Konturen einer funktionalistisch geplanten Stadt erforschte. SARS berichten in ihrem Beitrag von den Ergebnissen ihrer Recherchen in Aktau, Kasachstan, der ehemaligen sowjetischen Uranstadt Schewtschenko.

Christian Kühn

Wilfried Kühn

Tabula Rasa und dergleichen

Warum muss der *Plan Voisin* am Ort des alten Paris verwirklicht werden? Im Gegensatz zu Modellen der suburbanen Erweiterung in der Tradition der *Garden City of Tomorrow* besteht Le Corbusier auf der Konfrontation mit dem gewachsenen Ort, auch und gerade um den Preis, diesen gewaltsam verändern zu müssen: »Betrachtet man den *Plan Voisin*, erkennt man im Westen und Südwesten die Anlagen Ludwigs XIV., Ludwigs XV., Napoleons: Invalides, Tuileries, La Concorde, Champ de Mars, Etoile. Man fühlt in ihnen die Schöpfungsthat, man spürt den Geist, der hier gebot und das Chaos bändigte. Die neue Geschäftscity erscheint neben ihnen nicht als etwas Wesensfremdes, sie erweckt den Eindruck, daß sie die Überlieferung fortsetzt und einer normalen Entwicklung folgt.«¹ Tabula Rasa ist hier kein imaginärer Neubeginn, sondern Fortsetzung einer Tradition, die in den großen Interventionen der vorangegangenen Jahrhunderte ihre Vorläufer erblickt – eine konservative städtebauliche Strategie, deren Ziel des Ortserhalts mit dem programmatischen Eliminieren von Teilen der Stadt erreicht werden soll.

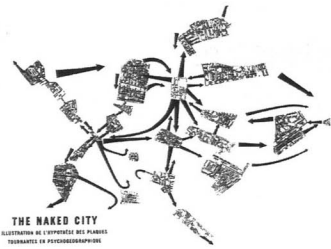
Entscheidend für diese Strategie ist der Begriff des Ortes, der nicht mit der Stadt in ihrer Gesamtheit identisch ist. Paris in den Augen Le Corbusiers: Eine Auswahl herausragender Gebäude und Stadträume, die ihrer Entstehungszeit entwachsen sind und zusammen eine beziehungsreiche Konstellation bilden, ein *analoges Paris*², in das sich die neuen Hochhäuser des *Plan Voisin* einfügen.

Tabula Rasa zeigt sich zuerst im Blick. Durch ein Modell selektiver Wahrnehmung wird die Stadt nach bestimmten Kriterien strukturell erfasst, als Zusammenhang begriffen und kartografiert. Le Corbusiers Projekt für den Dachgarten von Charles de Beistegui über den Champs Élysées (1929) exemplifiziert sein Wahrnehmungsmodell: Durch Mauern und verschiebbare Hecken wird das Panorama in Form einer visuellen Tabula Rasa fast vollständig eliminiert, um den Blick durch Rahmung gezielt auf jene ausgewählten Ereignisse wie den Tour Eiffel oder den Arc de Triomphe zu richten, die gemeinsam den *Esprit de Paris* ausmachen.³

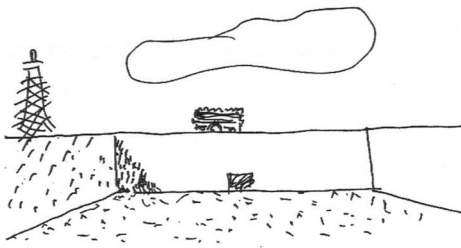
¹ Le Corbusier, *Städtebau* (Stuttgart: DVA 1979 [1929]), p. 237.

² Bruno Reichlin, »L'Esprit de Paris«, in: *Casabella*, no. 531/532 (Milano, 1987), p. 54f.

³ *ibid.*, p. 52ff.



Guy Debord, *The Naked City* (Psychogéographie), 1956



Le Corbusier, Skizze Dachgarten Charles de Beistegui, Paris, 1929

Diesem projektiven Blick auf die Stadt ist die um 1955 entwickelte situationistische Technik der *dérive* direkt verwandt. In der Wahrnehmung Guy Debords zeigt sich Paris als wechselnde Konstellation ausgewählter Stadtfragmente in Form einer atmosphärischen *Psychogéographie*. Daraus folgt eine Kartografierung, die nicht Abbild der Stadt ist, sondern deren Interpretation. Wahrnehmung und Entwurf der Stadt zeigen sich hier als unauflöslicher Zusammenhang, der in der individuellen Erfahrung sein Zentrum hat.

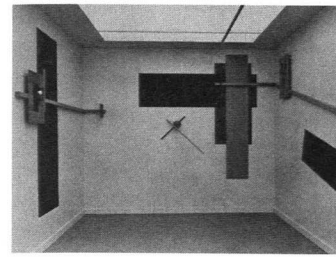
⁴ El Lissitzky, »Prounen Raum, Große Berliner Kunstausstellung 1923«, in: Hans Richter (Ed.), *G 1* (Berlin, 1923).

⁵ Theo van Doesburg bemerkt 1924 über Kieslers Ausstellung: »I was completely taken by surprise when I faced the completely new form of demonstration at the International Theatre Exposition of New Theatre Technique at Vienna. (...) In contrast to previous exhibitions in which art objects were hung next to one another without relation, in this method of demonstration the closest relations between the different works were established by their arrangement in space.«; zit. n. Cynthia Goodman, »The Art of Revolutionary Display Techniques«, in: Lisa Phillips (Ed.), *Friedrich Kiesler* (New York: Whitney Museum of American Art 1989), p. 57.

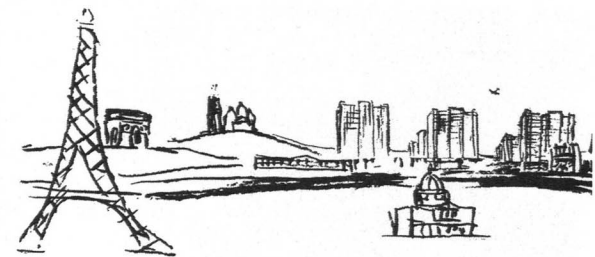
Ausstellung

»Raum: Das, was man nicht durch das Schlüsselloch ansieht, nicht durch die offene Tür. Raum ist nicht nur für die Augen da, ist kein Bild; man will darin leben.«⁴

El Lissitzky formuliert 1923 manifestartig die konstruktivistische Raumauffassung anlässlich der Verwirklichung seines *Prounen Raums* auf der *Großen Berliner Kunstausstellung*. Statt die Ausstellungswände als passive Träger von Bildern zu begreifen, thematisiert Lissitzky das Zusammenwirken aller sechs räumlichen Begrenzungsflächen auf den sich bewegenden Besucher. Diese Form *demonstrativer* Ausstellung ist als allgemeines Raummodell konzipiert und wird von Friedrich Kiesler für die dokumentarische Präsentation bei der *Internationalen Ausstellung neuer Theatertechniken* in Wien 1924 adaptiert. Das hier installierte *Leger- und Trägersystem* besteht aus horizontalen und vertikalen lackierten Holzplatten, die durch Latten orthogonal miteinander verbunden und so im Raum verteilt sind, dass die Exponate nicht mehr unabhängig voneinander, sondern in wechselseitiger Beziehung erlebt werden.⁵ Den allgemeinen Modellcharakter dieses Systems verdeutlicht dessen leicht veränderte Wiederkehr auf der *Exposition Internationale des Arts Décoratifs* 1925 in Paris als *Raumstadt*, die Kiesler im gleichen Jahr in *De*



El Lissitzky, Prounen Raum in der Großen Berliner Kunstausstellung, 1923



Le Corbusier, Skizze Plan Voisin, 1929

⁶ Le Corbusier, »Pavillon de l'Esprit Nouveau«, Paris 1925, in: Le Corbusier, *Œuvre complète*, vol. 1 (Zürich: Artemis, 1964), p. 105.

⁷ Kenneth Frampton, »New Brutalism and the Welfare State: 1949–59«, in: A. V., *Modern Dreams* (Cambridge/Massachusetts London: The MIT Press, 1988), p. 48.

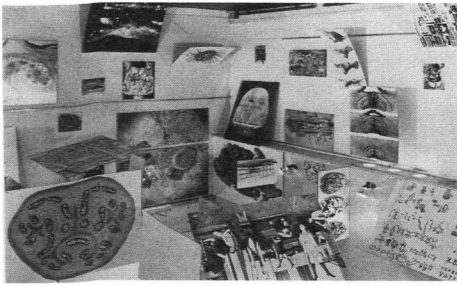
Stijl zusammen mit einem Manifest zum Städtebau unter dem Titel *Vitalbau-Raumstadt-Funktionelle-Architektur* veröffentlicht.

Auch Le Corbusier dient die Pariser Kunsthandwerksausstellung nur als Vorwand, um ein begehbare Raummodell im Maßstab der Stadt zu schaffen: Der *Pavillon de l'Esprit Nouveau*, unspezifisch mit Standardmöbeln wie Thonetsesseln eingerichtet, ist als Ausschnitt aus dem *Immeubles-Villas*-Projekt das Muster einer Etagenwohnung fünfzehn Meter über dem Erdboden.⁶ Der Besucher betritt damit nicht nur eine Wohnung, sondern befindet sich mitten im Modell des *Plan Voisin*, dessen Parklandschaft durch die Beziehung des zentralen Loggia-Gartens zum umliegenden Park simuliert wird. Le Corbusier stellt hier seine Stadtvorstellung als räumlich wahrnehmbares Modell aus – im Nebenraum des Pavillons erscheint der *Plan Voisin* zusätzlich als gemaltes Diorama, auf dem die *Immeubles-Villas* zusammen mit den Hochhäusern der Geschäftsstadt und den herausragenden Pariser Gebäuden als *analoges Paris* in einem landschaftlichen Gefüge erscheinen: Die gesamte Stadt wird zur Ausstellungskonstellation.

Collage

In *Parallel of Life and Art*, einer 1953 am Institute of Contemporary Art in London eröffneten Ausstellung Nigel Hendersons, Eduardo Paolozzis sowie Alison und Peter Smithsons, erscheint die »Welt als verwüstete Landschaft«.⁷ Reproduktionen unterschiedlicher Herkunft, Thematik und Größe sind ohne eindeutige und direkte Beziehungen decken- und wandnah im Raum angeordnet.

Mikroskopvergrößerungen, Ruinen, aber auch abstrakte Muster und Bilder deformierter Figuren sind unter den Darstellungen, die zusammen einen assoziativen Katalog von Bildreferenzen und Formanalogien bilden.



Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi, Alison & Peter Smithson, Parallel of Life and Art, Ausstellungsfoto, 1953

⁸ vid. Friedrich Kiesler, »Manifeste du Corréalisme«, in: *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 2. Sonderdruck (Paris, 1949).

Die Verwandtschaft mit Friedrich Kieslers *correalistischen*⁸ Ausstellungen, vor allem der 1942 für Peggy Guggenheim realisierten *Art of This Century Gallery* in New York, bei der die Bilder rahmenlos frei im Raum verteilt wurden, und der Pariser Surrealismusausstellung 1947 in der Galerie Maeght, kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass in *Parallel of Life and Art* eine grundsätzliche Änderung eingetreten ist. Das verwendete Material hat, für sich genommen, keinen künstlerischen Wert, ist aber auch nicht dokumentarisch-didaktisch wie zum Beispiel die äußerlich ähnlich scheinende Ausstellung *Architettura, misura dell'uomo* von Ernesto N. Rogers zwei Jahre zuvor in der IX. Mailänder Triennale. Der Besucher findet sich in einer begehbaren dreidimensionalen Collage wieder, deren einzelne Bestandteile in ihrem Eigenwert hinter den subjektiv wechselnden und auch zufälligen Bildzusammenhängen zurücktreten.

Hierin wird ein Strukturprinzip erkennbar, das für die Arbeit der Independent Group⁹ bestimmend ist: Das Ausreißen, Sammeln und Collagieren von Seiten aus Zeitschriften. »Zeitschriften waren ein unglaubliches Mittel, um das eigene Denken dem Zufall auszusetzen, Zeitschriften waren wie Collagen.«¹⁰ Eduardo Paolozzi macht bereits in den Nachkriegsjahren seine ersten *Bunk*-Collagen aus Ausrissen amerikanischer Zeitschriftenwerbung und zeigt diese in einem Epidiaskopvortrag 1952 als fast unkommentierte, filmartige Bildfolge. An Le Corbusiers Gegenüberstellung gegensätzlicher Bildmotive wie Maschinen und Gebäude in *Vers une architecture* (1922) anknüpfend, verwenden die Smithsons in ihren Artikelveröffentlichungen der fünfziger Jahre ebenfalls heterogene Bilder: Fotos anonymer Architektur, amerikanische Produktwerbung und Nigel Hendersons Fotos spielender Kinder in Londoner Arbeiterbezirken erscheinen nebeneinander. »Traditionell sind

⁹ Der Londoner Independent Group, einer losen Vereinigung junger Künstler, Bildhauer, Architekten und Kritiker, gehören Anfang der fünfziger Jahre neben den Smithsons, Henderson und Paolozzi auch Richard Hamilton, James Stirling, Reynier Banham, Lawrence Alloway und andere an.

¹⁰ William Turnbull, »Notes from a conversation«, 23. Februar 1983, in: *The Independent Group* (Cambridge/Massachusetts London: The MIT Press, 1990), p. 21.

¹¹ Alison & Peter Smithson, »But Today We Collect Ads«, in: A. V., *Modern Dreams* (Cambridge/Massachusetts London: The MIT Press, 1988), p. 52ff.

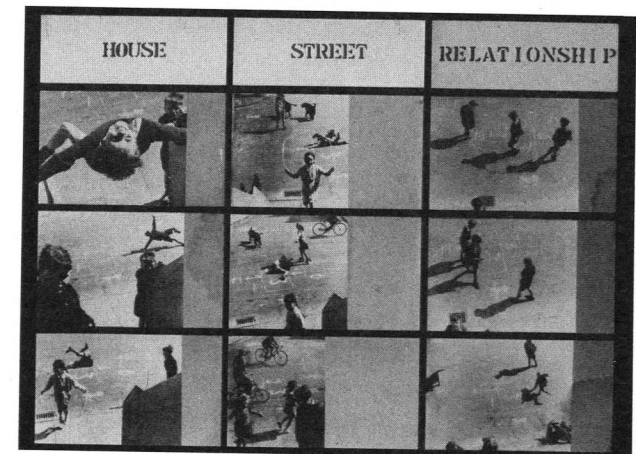
¹² »Gropius wrote a book on grain silos, Le Corbusier one on aeroplanes, And Charlotte Perriand brought a new object to the office every morning: But today we collect ads.«, *ibid.*, p. 53.

¹³ vid. Beatriz Colomina »Friends of the Future. A Conversation with Peter Smithson«, in: *October*, no. 94 (Cambridge/Massachusetts, 2000), p. 7f.

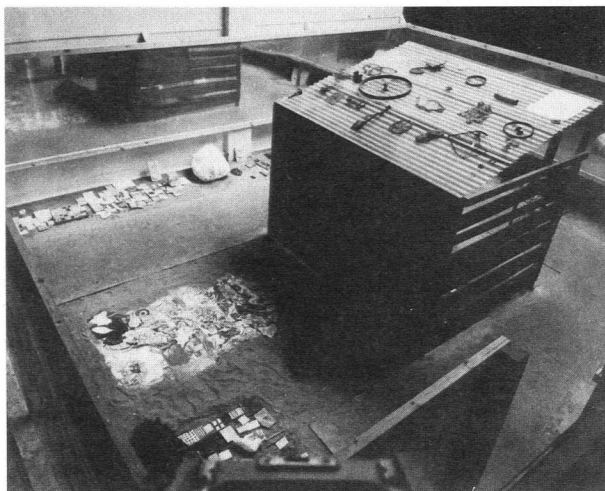
¹⁴ Alison & Peter Smithson, »Patterns of Association and Identity«, in: Alison & Peter Smithson, *Urban Structuring* (London: Studio Vista, 1967), p. 10 (Übers. d. Verf.).

die Fine Arts von der Vitalität der Popular Arts abhängig«, beginnen die Smithsons 1956 ihren Artikel *But Today We Collect Ads*¹¹, in dem sie Komplexität und Kraft der Werfbildsprache als Messlatte für eine zeitgenössische Entwurfsauffassung propagieren. Werbung erscheint hier als kraftvollster Ausdruck der Popular Arts im Nachkriegseuropa und erhält damit die Bedeutung, die Automobile oder Flugzeuge für Le Corbusier Anfang der zwanziger Jahre hatten.¹²

Das Interesse an dieser Bildsprache ist jedoch nicht mimetisch. Während andere Mitglieder der Independent Group wie Paolozzi und vor allem Richard Hamilton eine direkte und ironische Verwertung der Werbesprache entwickeln, suchen die Smithsons nach einem indirekten und analogen Ausdruck.¹³ Sie thematisieren die kommunikativen Strukturen menschlicher Gemeinschaften, die auch in den Straßen-Fotos Hendersons Ausdruck finden. In der veränderten CIAM-Grille, die die Smithsons 1953 in Aix-en-Provence mit den Überschriften *House-Street-Relationship* zeigen, belegen diese Bilder einen großen Teil. Wie in der Werbung sehen sie auch in Hendersons Fotografien kein direktes Vorbild. Vielmehr ist es ein Modell ihrer städtebaulichen Recherche: »Das Straßenleben in diesen Bildern ist ein Überbleibsel aus einer früheren Kultur. Aber wir haben noch kein Äquivalent dafür in der heutigen Zeit entdeckt. Alles was wir wissen, ist, daß die Straße durch das Auto ihren bisherigen Wert eingebüßt hat. Jedes Revival ist Historismus. In der ungehemmten Organisation der Kinderspiele sehen wir ein gültiges Muster und dieses ist Zeichen einer freieren Art der Organisation.«¹⁴



Alison & Peter Smithson, CIAM-Grille Aix-en-Provence, Ausschnitt, 1953



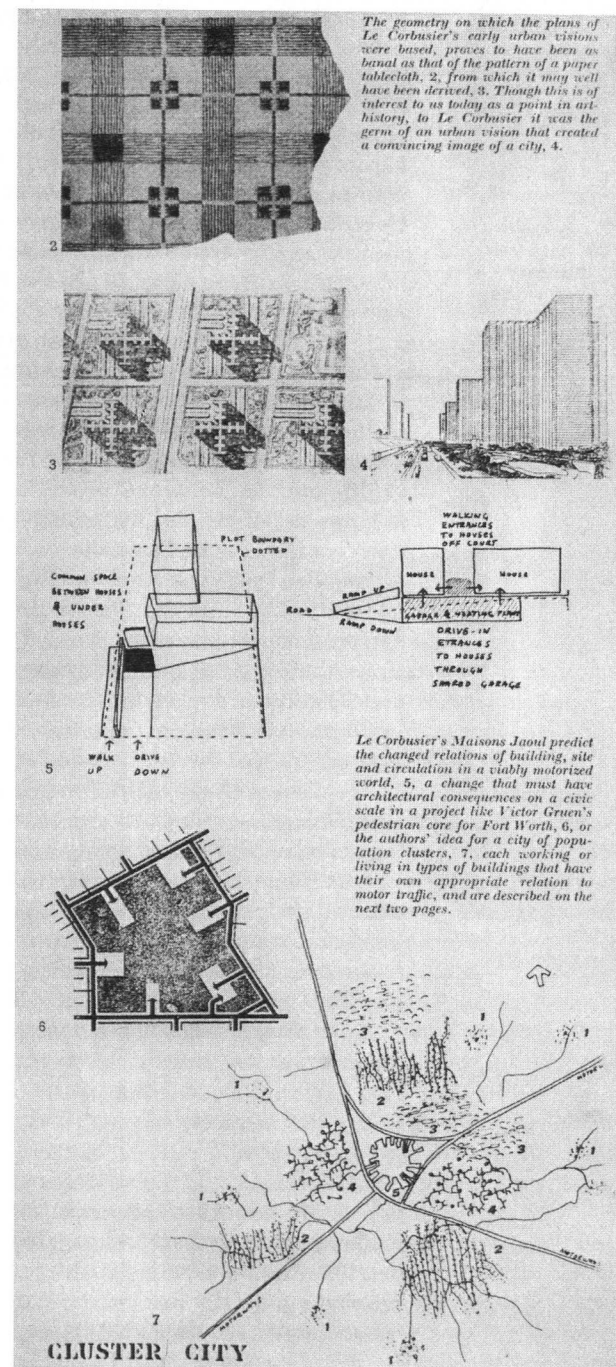
Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi, Alison & Peter Smithson,
»Patio and Pavilion«, Ausstellungsfoto, 1956

Environment

Ein matt spiegelnder Aluminiumzaun definiert einen rechteckigen Raum, in dessen Mitte ein kleiner roher Holzschuppen steht. Entlang der Begrenzungswände und vor dem Schuppen ist der Boden mit Sand und einer großen Zahl von Steinen und Gipsobjekten bedeckt. An einer Stelle wird auf dem Boden eine große Fotocollage sichtbar, eine zweite ist an der Rückwand des Schuppens angebracht. Daneben und auf dem transluzenten Welldach sind nutzlos gewordene Metallgegenstände wie alte Fahrradfelgen locker verteilt. Die Ausstellung *Patio and Pavilion* 1956 in der Londoner Whitechapel Art Gallery ist wiederum eine Rauminstallation von Henderson, Paolozzi und den Smithsons,¹⁵ doch dieses Mal findet die Zusammenarbeit in anderer Weise als zuvor statt. Während die beiden Architekten den Raum eingrenzen und den kleinen Bau errichten, sind es die Künstler, die erst anschließend intervenieren und die Objekte im Raum anordnen.

Es fällt ins Auge, dass die Positionierung des »Pavillons« im »Patio« typologisch widersprüchlich ist und auch die paradoxe Bezeichnung des eingezäunten Feldes als Patio und des Schuppens als Pavillon wirft Fragen auf. Neben der Erinnerung an Le Corbusiers Ausstellung 1925 scheint vor allem die gemeinschaftliche und in der Gruppenarbeit selbst reflektierte kommu-

¹⁵ »Patio and Pavilion« ist ein Ausstellungsbeitrag zur Gruppenausstellung *This is Tomorrow*, die vom Institute of Contemporary Art organisiert wurde.



The geometry on which the plans of Le Corbusier's early urban visions were based, proves to have been as banal as that of the pattern of a paper tablecloth, 2, from which it may well have been derived, 3. Though this is of interest to us today as a point in art-history, to Le Corbusier it was the germ of an urban vision that created a convincing image of a city, 4.

Le Corbusier's *Maisons Jaoul* predict the changed relations of building, site and circulation in a cubily motorized world, 5, a change that must have architectural consequences on a civic scale in a project like Victor Gruen's pedestrian core for Fort Worth, 6, or the authors' idea for a city of population clusters, 7, each working or living in types of buildings that have their own appropriate relation to motor traffic, and are described on the next two pages.

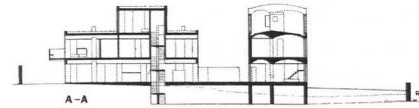
Alison & Peter Smithson,
Cluster City, 1957

nikative Struktur von Interesse. In einem 1955 veröffentlichten Artikel über marokkanische Siedlungen beschreiben die Smithsons deren Anlage um den Patio und erkennen darin das Modell einer maximalen Aneignungsmöglichkeit durch die Bewohner: »Wir versuchen, einen Rahmen zu schaffen, in dem der Mensch wieder Herr seines Hauses sein kann. In Marokko hat man es zu einem Prinzip des ›Habitat‹ gemacht, daß jedermann freie Hand haben soll, sich einzurichten.«¹⁶ Einen solchen Rahmen stellen die Architekten in der Ausstellung her, welche den Künstlern die Rolle eines den Bau vollendenden Bewohners gibt. Ähnlich wie in Le Corbusiers Pavillon 1925 wird das Wohnen als maßstabsübergreifendes Problem des Städtebaus begriffen und in einem Ausstellungs-Environment modellhaft dargestellt.

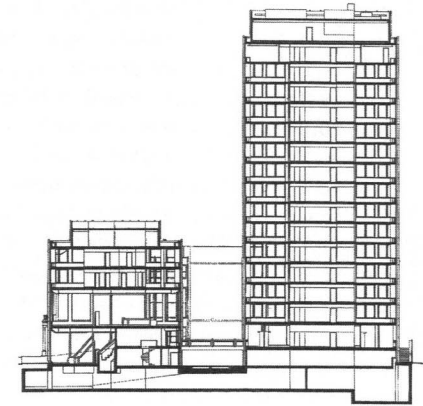
Das von den Smithsons zu dieser Zeit entwickelte Stadtmodell entsteht in direkter Auseinandersetzung mit dem *Plan Voisin*. In ihrem im November 1957 in *The Architectural Review* veröffentlichten Artikel »Cluster City: a new shape for the community« stellen sie die Entstehung ihres Stadtmodells aus der Konfrontation mit Le Corbusier als Bildergeschichte dar. Am Anfang das Foto einer karierten Papiertischdecke, dann ein Luftbild der Hochhäuser des *Plan Voisin*, daneben Le Corbusiers Perspektivzeichnung des landschaftlichen Stadtplans, darunter skizzenhaft von den Smithsons gezeichnet Axonometrie und Schnitt des soeben in Paris realisierten *Maison Jaoul* Le Corbusiers, dann der Grundriss von Victor Gruens Fußgängerzentrum für Fort Worth, abschließend die Handzeichnung der *Cluster City*. »Le Corbusiers Traum einer Ville Radieuse war von einer Geometrie vernichtender Banalität getragen. Heute erregen diese Pläne uns so wenig wie das Muster auf dem Tischtuch im Vieux Paris, wo sie vielleicht entstanden sind ... Dennoch war der Traum durchaus real und ist heute noch anwendbar...«¹⁷ Den entscheidenden transformativen Aspekt entdecken die Autoren im *Maison Jaoul*. Wie die ausführliche Beschriftung ihrer Skizzen beweist, geht es den Smithsons hier um eine allgemeine Konzeptualisierung des konkreten Fallbeispiels: Eingebunden in die große Infrastruktur, besitzt das *Maison Jaoul* eine Rampe in die halbeingegrabene Autogarage sowie eine zweite zum erhöhten Vor- und Zwischenraum, der, obwohl Freiraum, in der Zeichnung dunkel schraffiert ist und deutlich den Mittelpunkt bildet. Dieser Zwischenraum, der durch das geteilte Wohngebäude von zwei Volumen präzise gefasst und in Eingangs- und Terrassenraum geteilt wird, unterscheidet sich deutlich vom Schematismus der Freiräume im *Plan Voisin*. In Verbindung mit der Einbindung in die Infrastruktur scheint hier für die Smithsons der Ansatz zu einer Konkretion des *Patio and Pavilion*-Konzeptes im Maßstab der Stadt zu liegen.

¹⁶ Alison & Peter Smithson, zit. n. Reyner Banham, *Brutalismus in der Architektur* (Stuttgart: Karl Krämer Verlag, 1966), p. 48.

¹⁷ Alison & Peter Smithson, »Cluster City«, zit. n. Reyner Banham (1966), p. 73.



Le Corbusier, *Maison Jaoul*, Schnitt, 1952–56



Alison & Peter Smithson, *Economist Cluster*, Schnitt, 1959–64

Cluster

»Der Cluster ist eine fest verbundene, verflochtene, häufig bewegliche Anhäufung, jedoch eine Anhäufung mit einer ausgeprägten Struktur. Hiermit kommt man vielleicht einer Beschreibung des neuen Ideals in Architektur und Stadtplanung am nächsten.«¹⁸

In *Cluster City* begegnen wir einer solchen Gruppierung in verschiedenen Maßstäben. Eine zentrumsfreie, ungerichtete Anordnung von Gebäudegruppen, die einen örtlichen Zusammenhang bestimmen, bildet eine Stadtlandschaft, die von einer Infrastruktur territorialen Maßstabs netzartig durchzogen wird. Innerhalb der Gebäudegruppen entstehen auf kleineren, auch sehr kleinen Maßstabsebenen Strukturen, die jeweils von den Freiräumen her definiert sind. Der auch von Friedrich Kiesler für seine Konstellationen mehrerer zueinander gehörender Bilder verwendete Begriff des Clusters bezeichnet ein Ordnungsbild, das in einer spezifischen Situation jeweils andere konkrete Ausformungen erhalten kann.¹⁹ Bemerkenswert ist der ideelle und auch provisorische Charakter des Begriffs, der historisch befrachtete Worte wie Haus, Straße, Dorf oder Stadt ersetzen soll, bis neue Typen gefunden werden.²⁰

Analog zur Konkretisierung des *Plan Voisin* im alten Paris entwickeln die Smithsons *Cluster City* spezifisch in den *London Roads Studies*, die sie 1959 auf dem informellen CIAM-Treffen in Otterlo zeigen. Ein großmaßstäbliches Stadtautobahnnetz wird in die bestehende Stadt hineingeschnitten und teilt diese in

¹⁸ *ibid.*

¹⁹ Friedrich Kiesler, »Note on Correalism«, in: *15 Americans* (New York: MoMA, 1952), zit. n. Dieter Bogner, *Friedrich Kiesler* (Wien: Löcker Verlag, 1988), p. 141.

²⁰ Alison & Peter Smithson, »Cluster«, in: Alison & Peter Smithson, *Urban Structuring* (London: Studio Vista, 1967), p. 33.

²¹ »The only comparable experience in existing cities is where waterways bring big ships into the city itself. The only buildings which seem appropriate to this scale are those dealing with traffic handling and storage«, vid. Alison & Peter Smithson, »London Roads Study«, in: Oscar Newman, *Ciám '59 in Otterlo* (Stuttgart: Karl Krämer Verlag, 1961), p. 74.

²² *ibid.*, p. 75f (Übers. d. Verf.).

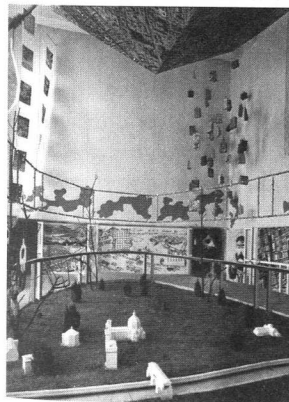
Inseln. Durch Variation der Engmaschigkeit des Netzes ist die Bebauungs- und Nutzungsdichte der erschlossenen Stadtteile zu beeinflussen. Die zentralistische Dichte-Pyramide der bestehenden Stadt weicht einer hierarchiefreien Verteilung dichter und weniger dichter Gebiete. Das Verkehrskonzept erweist sich in erster Linie als ein neuer Maßstab, der es erlauben soll, die Stadt in territorialer Dimension zu strukturieren und auch Gebäudetypologien dieser Größenordnung zu entwickeln.²¹ Le Corbusiers Stadt als Ausstellung und das Wahrnehmungsmodell Debords kehren hier wieder: »Situations (in der Stadt wie) historische Denkmäler oder Grünflächen sind durch allgemeine Übereinkunft als unveränderlich anzusehen ... Durch die Führung der Straßen ist es möglich, diese historischen Fixpunkte mit neuen Fixpunkten zu verbinden. Wenn Sie zum Beispiel in London über die Themse fahren, dann ergibt sich dieses Moment einer Verbindung zweier Fixpunkte: Sie sehen die Houses of Parliament und gleich danach den St. James Park. So betrachtet, befinden Sie sich vorübergehend in einem anderen, nämlich einem mentalen System.«²²

Von Ernesto N. Rogers für die unübersehbare Gewalt gegenüber den historisch gewachsenen Strukturen heftig kritisiert, kann Smithson in Otterlo außer dem Gesamtkonzept nur einen skizzenhaften Schnitt vorweisen, um die Konkretisierung in der Gebäudeentwicklung zu zeigen. Hier wird andeutungsweise erkennbar, wie erhöhte Fußgängerplattformen zwischen den Gebäudekörpern auch einen kleineren Maßstab räumlich formen. Doch gleich im Anschluss an das Otterlo-Treffen entsteht zwischen 1959 und 1964 mit der Realisierung des *Economist Cluster* in London eine signifikante Konkretisierung, die als Antwort der Smithsons auf das *Maison Jaoul* gelten kann und ein Modell der *Cluster City* ist. Wie das Pariser Vorbild entwickelt das *Economist* zur Grundstücksparzelle ein Spannungsverhältnis, dessen dominante Kraft die leere Mitte ist. Die Volumen, ein bestehendes und drei neue Gebäude, folgen nicht der umliegenden Blockrandstruktur, sondern besetzen nur die Blockecken und bilden durch ihre ungerichteten Fassaden keine Vorder- und Hinterseite aus. Grundriss, Schnitt, Gebäudehöhe und Maßstab in Bezug auf die Umgebung sind in jeder Gebäudeeinheit unterschiedlich definiert. Dadurch ist die Gebäudekonstellation autonome Insel in der Stadt aber auch Teil eines örtlich begrenzten Kontextes. Der erhöhte Freiraum, von dem wie im Falle des Pariser Vorbilds Gebäudeerschließung und Garagendeckung erfolgen, wird durch die Gebäude trotz seiner Offenheit zum Stadtraum präzise gefasst. Weder Innenhof noch Straße, erweist sich dieser individuell vielfältig erfahrbare Stadtraum als generatives Element des Clusters.

²³ Oswald M. Ungers, Rem Koolhaas, Peter Riemann, Hans Kollhoff, Arthur Ovaska, »Cities within the City«, in: *Lotus*, no. 19 (Mailand, 1978), p. 82.

²⁴ Rem Koolhaas, zit. n. Patrice Goulet, Nikolaus Kuhnert, »Die erschreckende Schönheit des 20. Jahrhunderts«, in: *Arch*, no. 86 (Aachen, 1986), p. 35f.

Alison & Peter Smithson, Triennale di Milano, Ausstellungsfoto, 1968



Archipel

1977 erarbeitet Oswald Mathias Ungers bei einem Sommerseminar der Cornell University in Berlin zusammen mit seinen Assistenten Hans Kollhoff und Rem Koolhaas das Stadtmodell *Die Stadt in der Stadt. Berlin das grüne Stadtarchipel*.²³ Durch die Mauer besitzt West-Berlin eine stabile Gesamtform, die nur durch Eingriffe in den Bestand zu verändern ist. Die rückläufige Bevölkerungszahl ist Anlass der Forderung, die Bebauung durch gezielten Abbau strukturell schwacher Stadtteile signifikant zu reduzieren: »Wir sagten: nicht Re- sondern Dekonstruktion ist das Entscheidende für Berlin. Alle Gebiete, die nur als Fragmente existieren, radierten wir aus...«²⁴ Indem die abnehmende Dichte an einigen Punkten konzentriert wird, löst sich der kontinuierliche Bebauungszusammenhang auf und es bilden sich inselartige Enklaven. Erhaltenswert sind diese Gebiete aufgrund ihrer jeweils besonderen morphologischen Charakteristik, gleich welcher Art oder historischen Zugehörigkeit.

Gegenüber den Monumenten und Anlagen in Le Corbusiers *Esprit de Paris* werden von Ungers auch größere Stadtfragmente in ihrer flächigen Morphologie sowie Gebäude ohne monumentales Pathos als Identitäten betrachtet. Damit schließt er an seinen Entwurf von 1962 für den *Grünzug Süd* in Köln an, in dem fünf sehr unterschiedlich charakterisierte Stadtgebiete gleichzeitig in ihrer jeweils vorgefundenen räumlichen Identität verstärkt und durch einen ebenfalls heterogenen Parkraum miteinander zu einer übergeordneten Form verbunden werden. Nach einem Typenkatalog wird für das Berliner Archipel ebenfalls ein »System modifizierter Natur« entwickelt, um die

Oswald M. Ungers, *Die Stadt in der Stadt*, 1977



²⁵ »Dieses Nichts kann ohne Probleme die Elemente aufnehmen, die das Leben im 20. Jahrhundert interessant machen ... Und am Ende interessiert mich die Leere viel mehr als die Architektur. Das Grüne Stadtarchipel-Projekt wurde für mich das absolute Modell der europäischen Metropole«, Rem Koolhaas (1986), p. 36; vid. Rem Koolhaas, »Urbanisme: Imaginer le néant«, in: *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no. 238 (Paris, 1985), p. 38. In verschiedenen Projekten des OMA wird dieses Thema weiterentwickelt. Explizit auch in der grafischen Nähe zum Entwurf der »Stadt in der Stadt« von 1977 ist der OMA-Wettbewerbsbeitrag für »Paris La Défense« 1991, später von Rem Koolhaas unter dem Titel »Tabula Rasa Revisited« publiziert, in: *S, M, L, XL* (Rotterdam: 010 Publishers, 1995), p. 1090ff.

²⁶ Oswald M. Ungers, »The Architecture of Collective Memory«, Hans Kollhoff, »City of Places«, in: Oswald M. Ungers, Hans Kollhoff, Arthur Ovaska, *The Urban Garden* (Köln: Studio Press for Architecture, 1978).

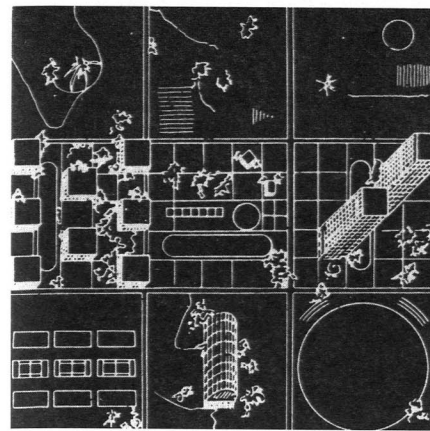
²⁷ Oswald M. Ungers, »Entwerfen und Denken in Vorstellungen, Metaphern und Analogien«, in: Oswald M. Ungers, *Morphologie City Metaphors* (Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 1982), p. 12.

Inselzwischenräume schrittweise in Form einer künstlichen Landschaft zu renaturieren. In diesem Grünraum liegen neben der großen Infrastruktur solche Einrichtungen, die nicht räumlich, sondern durch ihre automobilen Erschließung definiert sind: Supermärkte, Drive-Ins, Mobile-Home-Parks, Einfamilienhaus-siedlungen nach Hilberseimers Chicago-Planung, Themen- und Erlebnisparks. Während Koolhaas gerade diese architekturfreie formlose Leere im Sinne eines *Konzeptuellen Nevada* als neu-gewonnene Freiheit des Stadtarchipels betrachtet,²⁵ sehen Ungers und Kollhoff im Archipel die Analogie der Havellandschaft Wilhelm IV., die als *Landschaft der Erinnerung* ein formal bestimmtes Verhältnis von architektonischem Ereignis und künstlicher Natur darstellt.²⁶ Hierin findet sich eine Verwandtschaft mit dem Ausstellungsbeitrag der Smithsons für die Mailänder Triennale Giancarlo De Carlos 1968, in dem ein ideelles Florenz ausgestellt ist, dessen isolierte Monumente als reine weiße Körper in einer großen grünen Gartenlandschaft stehen, während der Besucher sich in einem mit ephemeren Mitteln geschmückten Raum um diese Fixpunkte bewegt. Natur erscheint hier nicht unberührt, sondern als zurückeroberter, künstlicher Stadtfreiraum, der wie in der *Patio and Pavilion*-Ausstellung angedeutet, neue Wahrnehmungen und Rituale der Bewohner ermöglicht. Die grundsätzliche Smithson'sche Trennung zwischen urbanen Fixpunkten und den variablen Elementen der Umwelt findet im Stadtarchipel Ungers eine thematische Entsprechung.

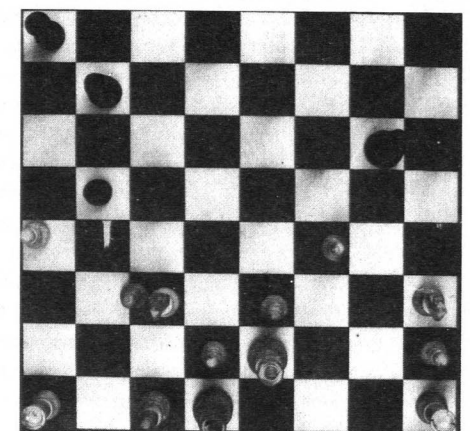
Modell

»Als Le Corbusier ein Gebäude mit einer Maschine verglich, sah er eine Analogie, die vorher niemand gesehen hatte.«²⁷

In der Ausstellung *MAN transFORMS* 1976 im Cooper-Hewitt-Museum zeigt Ungers auf Einladung Hans Holleins den Beitrag *City Metaphors*. Wie an einer unendlich erscheinenden Straße stellt er auf beiden Seitenwänden des langen Ausstellungs-raumes jeweils Stadtpläne und Bilder von natürlichen Organismen beziehungsweise Maschinen gegenüber. Kriterium für die Zuordnung ist die formale Analogie. Das von Ungers verfolgte morphologische Entwurfskonzept erhält in *City Metaphors* einen parallelen Ausdruck im Auswählen, Anordnen und Interpretieren bestehender Bilder, deren Bedeutung nicht im Bild an sich, sondern in der Gegenüberstellung von Wirklichkeitsbild (Stadtgrundriss) und Wirklichkeitsvorstellung (analoges Bild) liegt. »Entwerfen hat zwei Realitätsebenen: die geplante und die ungeplante, zufällige, überraschende, nicht vorher gewußte. Die erste definiert und interpretiert die Aufgabe generell; die andere



Oswald M. Ungers, *City Metaphors*, 1976



²⁸ Oswald M. Ungers, »Designing and Thinking in Images, Metaphors and Analogies«, in: »MAN transFORMS«, Ausstellungskatalog (New York: Cooper Hewitt Museum, Smithsonian Institution, 1976), pp. 98–113, zit. n. Oswald M. Ungers, »Thesen zum Entwerfen als morphologischer Prozess«, in: François Burkhardt (Ed.), *5 Architekten zeichnen für Berlin* (Berlin: Archibook Verlag, 1979), p. 97.

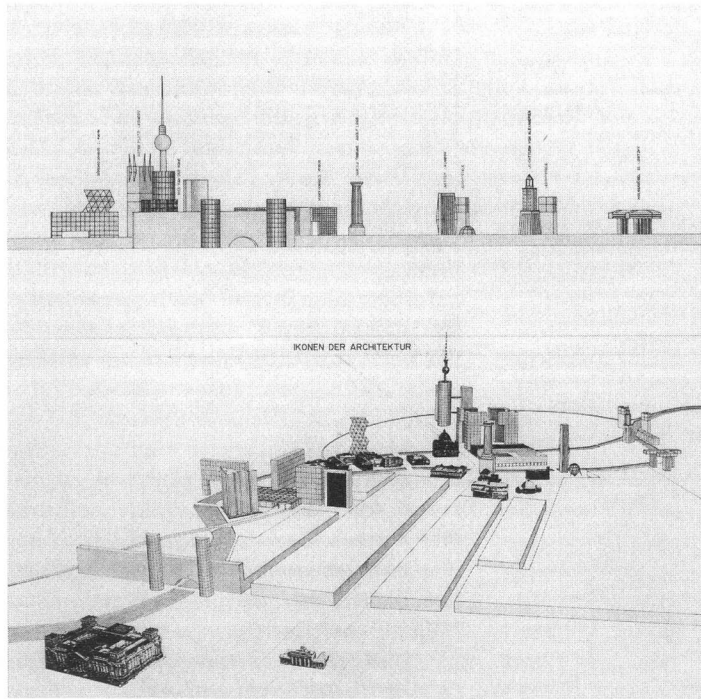
arbeitet mit architektonischen Mustern und Regeln und Strategien und bringt die besondere Lösung hervor.«²⁸

Insofern ist bereits der analytische Selektionsprozess erhaltenswerter Stadtgebiete im Modell der *Stadt in der Stadt* projektiv: Nicht allein das Vorgefundene, sondern auch das Vorge-stellte innerhalb einer morphologischen Analogie begründet die Auswahl. Die Südliche Friedrichstadt beispielsweise wird aufgrund ihres tatsächlich fragmentierten Zustands anhand des landschaftlichen Stadtgrundrisses von Karlsruhe interpretiert, das heißt von Anbeginn nicht nur vor der Folie ihres Vorkriegs-zustandes als geschlossene Blockstadt gelesen, sondern gleich-zeitig ideell als offene Gartenanlage. Die am Ort vorgefundene freistehenden Blockreste werden nicht unbedingt zu einem Block vervollständigt, sondern als potentielle Solitäre in einer neuen Konstellation verschiedener Einzelgebäude in einem Park interpretiert. Der hier vorgeschlagene strategische Umgang mit dem Kontext arbeitet im Gegensatz zur *Kritischen Rekonstruk-tion*, die während der Internationalen Bauausstellung Berlin 1984 am gleichen Ort eine reine Blockrandbebauung realisiert, ausdrücklich mit den spezifischen und auch widersprüchlichen Qualitäten des Ortes und vor allem mit dem Potential des freien Zwischenraums.

Mit seinem Beitrag für die Ausstellung *Berlin Morgen* 1990 im Deutschen Architekturmuseum nimmt Ungers das 1977 entwickelte Stadtreduktionsmodell wieder auf und wendet es nun auf die gesamte Stadt an. Zusätzlich zu den morphologischen Analogien von 1977 wird jetzt mit den *Ikonen der Architektur* eine unmittelbare Modellebene retroaktiver Architektur eingeführt:

Mies van der Rohe's Glashochhaus an der Friedrichstraße oder die Verwirklichung von Adolf Loos' Hochhausentwurf in Form einer dorischen Säule am Ende der Straße Unter den Linden werden neben verschiedenen Entwürfen Le Corbusiers, Leonidovs, Frank Lloyd Wrights und anderer als Modelle neuer Bebauungen vorgeschlagen.

Ungers *Berliner Stadtarchipel* tritt wie Le Corbusiers *Esprit de Paris* und das *Londoner Cluster* der Smithsons als abstrakte transformatorische Konstellation hervor, in der Architektur und urbaner Freiraum in einer direkten landschaftlich bestimmten Beziehung stehen. Das einzelne räumliche Ereignis besitzt seinen Ausgangspunkt nicht in einem Masterplan – was die heterogenen Orte verbindet, ist ein Modell individueller Wahrnehmung.



Oswald M. Ungers,
Berlin Morgen, 1991

SARS

Aktau – Schewtschenko

... und diese Stadt, das war eine großartige Idee. Nichts gab es hier am Anfang, es war eine einzige Wüste

¹ Thema der Ausschreibung zum Wilhelm-Schütte-Stipendium 1999, das von der Gruppe SARS gewonnen wurde.

Die im Begriff der »Urbanen Unschärfen«¹ enthaltene Kritik am Funktionalismus weckte unser Interesse an dessen Prototypen. Aktau in Kasachstan, eine ehemals geschlossene Stadt, sowohl der Grundlagen ihrer Planung als auch des Großteils ihrer ursprünglichen Bewohnerinnen und Bewohner beraubt, erschien uns als eine Versuchsanordnung unter Laborbedingungen zur Beobachtung und Analyse von Änderungsprozessen, in deren Folge neue Nutzungen zu veränderten Konfigurationen im städtischen Raum führen.

Das Interesse an funktionalen Zusammenhängen in der Stadt bildete eine Konstante im Arbeitsprozess. Dessen zentraler Teil war die Reise, die sich im Einzelnen in Verbindung mit Personen, bestimmten infrastrukturellen Möglichkeiten und geographisch-klimatischen Bedingungen artikulierte. Die andere Konstante war die interdisziplinäre Zusammensetzung des Forschungsteams und dessen unterschiedliche Sichtweisen aus den Bereichen Soziologie, Kunst, Architektur und Städtebau. Sie waren der Ausgangspunkt für die Entwicklung dieses kaleidoskopischen Textes, der sich wieder über die vorhandene Struktur von Aktau legen lässt.

Wenn der ursprüngliche Plan verloren gegangen ist

Es ging um die Realisierung eines Traumes: Alle Hoffnungen und Visionen, die sich mit der Beherrschung der Kerntechnologie verbanden, sollten in einer idealen Stadtgründung zum Ausdruck kommen. Schewtschenko wurde ein Symbol für das sowjetische Gesellschaftsmodell nach der Ära Stalins. Die Gründung dieser funktionalistischen Industriestadt stand in der Tradition des modernen Städtebaus. Selten wurde im 20. Jahrhundert eine solche Kohärenz zwischen Idee, Plan und Ausführung in einer Stadt erreicht. Die hohe Abstraktion der Stadtanlage, die üppige Vegetation und die intensive Pflege des Stadtbildes kontrastierten mit der sie umgebenden kargen Steppenlandschaft.

Die Stadt, benannt nach dem ukrainischen Nationaldichter Taras Schewtschenko, der in einem nahegelegenen zaristischen