



Wohn-Welten

Habitat in der globalisierten Moderne

Ralf Hennig

F Frank & Timme

Verlag für wissenschaftliche Literatur

Ralf Hennig Wohn-Welten

Ralf Hennig

Wohn-Welten

Habitat in der globalisierten Moderne

FFrank & Timme
Verlag für wissenschaftliche Literatur

Umschlagabbildung: Peter Fattinger, Veronika Orso, Michael Rieper u. a.:
add on (Wien, 2005) mit freundlicher Genehmigung von Peter Fattinger,
www.fattinger-orso.com

ISBN 978-3-7329-0181-4

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2015. Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechts-
gesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Systemen.

Herstellung durch Frank & Timme GmbH,
Wittelsbacherstraße 27a, 10707 Berlin.
Printed in Germany.
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

www.frank-timme.de

Das vorliegende Buch entspricht der gleichnamigen Dissertation,
die 2012 an der Fakultät Architektur der Bauhaus-Universität Weimar
als Promotionsschrift eingereicht und 2013 erfolgreich verteidigt wurde.

Disposition

Vorwort 007

Einleitung 009

TEIL I INTERIEUR

1. Das Haus als Medium 017

1.1. Im Inneren des Zirkelkastens 020

1.2. Abstandslosigkeit und Durchdringung 022

1.3. „An element of the outside and an aspect of innerness“ 024

1.4. Der „Pseudoraum“ 035

1.5. Formauflösung – Öffnung des konstruktiven Systems 037

1.6. Schlussfolgerung 039

Exkurs: Vom visuellen zum topologischen Raum 041

2. Medien im Haus 055

2.1. Different „views“ 055

2.2. Die Rückkehr der Arbeit 071

2.3. Individuum und Gemeinschaft 085

2.4. Schlussfolgerung 110

TEIL II EXTERIEUR

Exkurs: Licht – Raum ohne Wände 117

3. Die Stadt als Wohnung: Tokyo Homezooms 121

3.1. Paradoxien der Offenheit 123

3.2. Wohnen in der Stadt – Landmarks 125

3.3. Heimaten im Supermarkt? 127

3.4. Stadtlandschaften, Korrelationen der Dichte 130

3.5. Architektonische Reflexionen: Vorarbeiten und
theoretische Konzepte 131

3.6. Räumliche Verschränkung 135

3.7. Funktionale Verschränkung 137

3.8. Schlussfolgerung 139

4.	Zugvögel in der Wüste	143
4.1.	Der Ursprung des Daseins	149
4.2.	„Digitale Nomaden“	155
4.3.	Gewohnte Orte	169
4.4.	Moderne und Mobilität	179
4.5.	Vier Wohnungen und mehr	195
4.6.	Wo wohnt Udo Lindenberg?	217
4.7.	Elektronische Churingas	237
4.8.	Zugvögel in der Wüste	281
4.9.	Schlussfolgerung	323
	Ausblick	329
	Bibliographie	337
	Abbildungsnachweis	363

Vorwort

Die vorliegende Arbeit verdankt ihre Entstehung einem Zustand, den Peter Eisenman als konzeptlos bezeichnet. Wie er meint, haben wir gegenwärtig kein Konzept des Wohnens mehr, hören dennoch nicht auf, Wohnungen zu bauen und zu wohnen.¹

Und in der Tat, wonach ließe sich im zeitgenössischen Wohnungsbau denn auch noch richten? Die Auflösung der Großfamilie, ja tendenziell der Familie als solches, zeichnet verantwortlich für einen grundsätzlichen Wandel der das Wohnen elementar prägenden Strukturen. Die traditionelle Gleichung von Wohnen, Ort und Architektur wird hinfällig angesichts einer Sesshaftigkeit und Ortsbezug vollständig überholenden Mobilität. Zahlreiche „neue“ und „alte“ Medien mischen das für das Wohnen so wichtige Verhältnis von Öffentlichkeit und Privatheit nachhaltig auf und schaffen Wohnumgebungen, in denen sich die Grenzen beider nur noch schwer definieren lassen.

Eines wird hier ganz klar: Traditionelle Leitbilder des Wohnens geraten ins Wanken, und es wird deutlich, dass man so, wie bisher, nicht weiterbauen kann, wollte man die zeitgenössischen Veränderungen technologischer, sozialer und medialer Natur auch nur ansatzweise berücksichtigen. Und doch wird in der Masse – dies ist im Grunde die These Peter Eisenmans – blind weitergebaut, werden althergebrachte Entwurfsmethoden unreflektiert repetiert und das Wohnen, längst an seinem Nullpunkt angekommen,² in immer gleiche, doch längst nicht mehr passende Formen gegossen.

Hier setzt die Arbeit an, widmet sie sich doch Bauten, Projekten und theoretischen Positionen, die der gebauten Konzeptlosigkeit eine kritische Umwertung nahezu aller Wohnwerte entgegensetzen und eine Architektur vorstellen, die aus der Erstarrung, in die der Wohnungsbau geraten ist, hinausführt.

Zahlreichen Personen ist zu danken, die diese Arbeit unterstützend begleitet haben. Allen voran danke ich Prof. Gerd Zimmermann, meinem Doktorvater, aufs herzlichste für die nie versiegende Begeisterung an der Thematik, zahllose Kommentare und Ratschläge, das „Offenhalten“ des Themas, bis der richtige Weg gefunden war und die endlose Geduld, die die Entstehung der Arbeit begleitete, brauchte diese doch ihre Zeit. Ein herzlicher Dank geht an Prof. Joachim Krause und Prof. Bernhard Siegert, die sich als weitere Gutachter der Arbeit in besonderem Maße angenommen haben.

Für Kritik, Ermunterung und hilfreiche Hinweise danke ich Prof. Birgitt Zimmermann, Prof. Dirk Donath, Prof. Thomáš Valena, Prof. Joseph Vogl, Prof. Lorenz Engell, Prof. Frank Eckardt, Prof. Max Welch-Guerra, Prof. Hansjörg Tschom. Sehr dankbar bin ich für die Unterstützung dieser Arbeit durch ein Stipendium der Graduiertenförderung des Freistaates Thüringen.

¹ Vgl. Ruby 2001, S. 46-48.

² Vgl. Ruby 2001.

Danken möchte ich den Studenten der Fachhochschule Erfurt, die sich in Seminaren mit Ideen und Fragestellungen der vorliegenden Arbeit auseinandersetzen. Tausend Dank an meine Mutter Renate Hennig, Steffi Zander, Tilo Amhoff, Jens Wille, Matthias Schnell, Jakob Spriestersbach, Rico Schuberth, Karin Jaschke, Olaf Pfeifer, Matthias Gnädig, Katja Gremot, Agnes Tóth, Theres Rohde, Dimitris Charitos, Martin Rieser sowie den Mitgliedern des Wohnprojektes KH 11 für alle nur denkbaren Arten an Unterstützung. Ein abschließender und besonderer Dank geht an Horst Born und Thomas Marx sowie die Mitarbeiter des Verlags Frank & Timme, die einen nicht unerheblichen Anteil an der Realisierung der Publikation haben sowie an Peter Fattinger für die freundliche Bereitstellung der Umschlagabbildung. Danke!

Weimar, Juli 2015

Ralf Hennig

Einleitung

Im dritten Band *Schäume* seiner Sphären-Trilogie konfrontiert Peter Sloterdijk den Leser mit einer überraschenden Entdeckung: Hier beschreibt er den Londoner Kristallpalast nicht als das, was man herkömmlich mit ihm assoziiert, als das „Warenhaus der besonderen Art“ und den Ort der ersten Weltausstellung 1851.⁴ Vielmehr schildert er einen ganz anderen, ebenso neuen Haustypus, der durch das Bauen mit Stahl und Glas ermöglicht wurde: Das Treibhaus wird bei ihm zu einer Wohnung ganz eigener Art, die „die architektonische Möglichkeit aufgreift, einerseits den Forumeffekt nach innen zu ziehen und andererseits den Interieureffekt, also den Salon, nach außen zu stülpen [...]. Der Bürger will die Welt, den Kosmos, in seinen Salon hereinholen, er will gewissermaßen die dogmatische Form des Zimmers dem Universum aufprägen.“⁵ Für Sloterdijk beginnt hier eine Explikation häuslicher Geborgenheit auf den Weltmaßstab, eine Globalisierung des Wohnens.

Gleichsam kommt er, was die architektonischen Antworten unserer Zeit auf dieses Phänomen anbelangt, auf die Zelle des Apartments, die Einzimmerwohnung zurück. Die egosphärische Form der Zelle stellt dabei die Analogie zum Individualismus der modernen Gesellschaft dar. Als Einschaltung des Einzelnen⁶ ermöglicht sie – alternativ zur traditionellen Symbiose der Familienmitglieder – die Symbiose des alleinlebenden Individuums mit sich selbst und seiner unmittelbaren Umgebung. Trotz alledem entspricht die Zelle in ihrer Grundstruktur einem Ausschnitt von Welt, einer „privaten Weltblase“. Dieser Weltentwurf ist jedoch ausschließlich selbstbezogen. Medien fungieren dabei als Egotechniken, als mediale Träger einer Selbstergänzung, die ein ständiges Zurückkommen auf sich selbst erlauben.

Keines der hier vorgeschlagenen Modelle – weder das Welt-Haus noch das Single-Apartment mit Selbstpaarungsoption – findet sich in einer Wohnzeitschrift, einem Architektur-Magazin zum Thema Wohnen oder in Entwürfen und realisierten Projekten im Wohnungsbau wieder. Gleichzeitig sugge-

„Die Grundbedeutung ist natürlich die, die wir bisher allein ins Auge gefasst hatten, das Bewohnen eines Hauses. Von dieser her sind die andern Bedeutungen verstanden. Auch das andre Wohnen geschieht, ‚wie der Mensch sein Haus bewohnt‘. Aber umgekehrt muss auch dieses Bewohnen des Hauses dann rückwirkend von den andern, erweiterten und übertragenen Bedeutungen her verstanden werden.“³

Otto Friedrich Bollnow

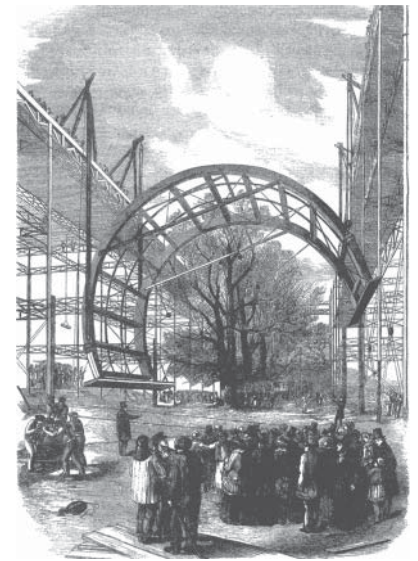


Abb. 1. Überbauung einer Ulme im Londoner Kristallpalast, 1851.



Abb. 2. Einschaltung des Einzelnen – Jeff Gompertz: Capsule Hotel (1999, 2001).

³ Bollnow 1990, S. 278-279.

⁴ Vgl. Sloterdijk 2004a, S. 338-356.

⁵ Sloterdijk 2004b, S. 17.

⁶ Vgl. Bachelard 2011.

rieren diese Beispiele, dass sich wesentliche Parameter in der Bestimmung des Begriffes Wohnen geändert haben müssen, um zu derart ins Extreme neigenden räumlich-architektonischen Schlussfolgerungen zu gelangen. Schlussfolgerungen, die noch dazu auf einen grundlegenden Widerspruch hinzuweisen scheinen: Was Sloterdijk in beiden Fällen als Einheit von Haus und Welt beschreibt, will so gar nicht zu dem passen, was Georg Wilhelm Friedrich Hegel als das unglückliche Bewusstsein bezeichnet hat⁷ und von Vilém Flusser so prägnant zusammengefasst wurde: „Man geht aus, um die Welt zu erfahren, und verliert sich dort drinnen. Und man kehrt heim, um sich wiederzufinden, und verliert dabei die Welt, die man erobern wollte.“⁸ Bei sich, also zu Hause zu sein, schließt demnach die Geborgenheit und Abgeschlossenheit der eigenen Wohnung ein, negiert jedoch gleichzeitig das Undifferenzierte und Offene der äußeren Welt. Haus und Welt erscheinen hier als zwei grundsätzlich unterschiedliche Aspekte, die sich diametral gegenüberstehen und gegenseitig ausschließen.



Abb. 3. Stephen G. Eick, Bell Laboratories: Internet traffic flows.



Abb. 4. Fahren, fahren, fahren – Mobilitätssteigerung in Akzelerationsschüben.

Diesen Widerspruch in den Argumentationslinien zu Haus und Welt könnte man getrost auf sich beruhen lassen (sie als philosophische Spitzfindigkeiten abtun und ungeachtet dessen so weiter wohnen wie bisher), würde Sloterdijk nicht jenen Begriff der Globalisierung ins Spiel bringen, der der Thematik eine ungewohnte und überraschende Aktualität verleiht. Verweist er doch damit auf einen Prozess, der allgemein als ein Prozess der Grenzüberschreitungen auf vielen Gebieten und Ebenen betrachtet werden kann und die Welt als Ganzes in den Mittelpunkt der Diskussionen rückt. Zum einen ist er durch eine zunehmende wirtschaftliche und technologische Durchdringung und unaufhaltsame mediale Vernetzung geprägt. Andererseits kann von einer Mobilitätssteigerung in Akzelerationsschüben gesprochen werden. Dynamisierung – nicht nur der Wirtschaft, sondern auch der Lebensstile, Flexibilisierung und eine zunehmende Bedeutung von Netzwerkstrukturen kennzeichnen den Beginn des 21. Jahrhunderts.

Diesen im Fluss befindlichen Globus vereint Sloterdijk mühelos mit dem Begriff des Wohnens, indem er scheinbar unvereinbare Gegensätze miteinander konfrontiert, ja geradezu miteinander vermengt. Die Geborgenheit der eigenen vier Wände wird bei ihm aufgebrochen zugunsten einer maximalen Öffnung des Prinzips der Privatheit. Medien fungieren bei ihm als identitätsstiftende Elemente und nicht, wie häufig unterstellt, als bedrohlicher Einbruch des Öffentlichen in das Private. Die vorliegende Arbeit geht in diesem Zusammenhang der Frage nach, inwieweit solcherlei gegensätzliche Positionen sich nicht, wie häufig angenommen, gegenseitig ausschließen, sondern wechselseitig bedingen, durchdringen und ergänzen – dies möglicherweise immer schon getan haben – und Wohnen in seiner Gänze erst entstehen lassen.

⁷ Vgl. Hegel 1986, S. 155-177.

⁸ Flusser 1997, S. 80.

Der Titel der Arbeit kann ganz in diesem Sinne einer wechselseitigen Verschränkung scheinbar gegensätzlicher Positionen gelesen werden, macht gleichsam Hoffnung auf ein „glückliches Bewusstsein“, das aller Architektur per se eingeschrieben ist, jedoch erst wieder freigelegt werden möchte. Gleichzeitig besitzt *Wohn-Welten* eine gewisse Doppeldeutigkeit, da sich darin ebenso eine Anspielung auf in diversen Medien zirkulierende Klischeebilder des Wohnens verbirgt, die im Wesentlichen keine Veränderungen seit Beginn des 20. Jahrhunderts erfahren haben, teilweise sogar auf Wertvorstellungen und Verhaltenspräferenzen einer vorindustriellen Zeit verweisen. Unser traditionelles Verständnis des Wohnens bezieht seinen Bedeutungsgehalt wie selbstverständlich aus dessen Zuordnung zum Privaten und damit – ganz dem lateinischen Ursprung, *privatus* von *privare*, *absondern*, folgend – einer Abgrenzung zum Öffentlichen. Dieser Grunddistinktion folgen zahlreiche weitere, und man kann zu der Annahme verleitet werden, Wohnen sei einzig eine Sache von Grenzziehungen. Grenzziehungen zwischen Innen und Außen, Gewohntem und Ungewohntem, Konstanten und Variablen, Individuum und Gemeinschaft, Wohnen und Arbeiten, Haus und Stadt, Ort und Nicht-Ort, Realität und Virtualität, um nur einige zu nennen.

Was hat Virtualität mit Wohnen zu tun? Sie ist zum nicht mehr wegzudenkenden Bestandteil privater Umgebungen geworden und stellt eine der Hintergrundfolien für die zunehmende Erosion dar, die – beginnend in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – das für das Wohnen so elementare Verhältnis von Öffentlichkeit und Privatheit erfährt. Der gesellschaftliche Wandel von der „Industrial Culture“ zur „Digital Culture“, sagen wir ruhig „Virtual Culture“, zeichnet verantwortlich für eine deutliche Transformation im Verhältnis Privathaus und Medien und führt mit der Infiltrierung des Öffentlichen im Privaten zu einem Stand, der die Grenzen zwischen beiden nur noch schwer definieren lässt. Zeichnet sich ein darauf basierender Paradigmenwechsel in architektonischem Entwurf und Praxis in den späten 1990er Jahren bereits ab, gelangt er im Zuge des aktuellen Strukturwandels der Gesellschaft zu seiner vollen Entfaltung. Unter den Einflüssen wirtschaftlicher und technologischer Durchdringung, medialer Vernetzung und der Dauerbeschleunigung einer expansiven Mobilität gerät der Blick frei auf eine Vielzahl von Dualismen, die sich im Laufe der letzten Jahrhunderte um das Konzept des Privathauses gruppiert haben und nun gleichsam ihre Eindeutigkeit verlieren. Ehemals klare Distinktionen weichen einer offenen, fließenden, hybriden Konzeption des Wohnens, um die es im Folgenden gehen soll.

Doch ist es zulässig von einem Wohnwandel zu sprechen, der jenseits einer bildhaften Oberflächlichkeit auch die Tiefenstruktur des Wohnens und entsprechend architektonischer Manifestationen erfasst (also nicht nur wechselnde Dekorationen, sondern auch räumliche Revolutionen einschließt)? Oder ist es nicht eher so, dass das menschliche Wohnen als eine Bastion

der Unveränderlichkeit verstanden werden kann, eben als Konstante, als das jeglichen Wandlungen zum Trotz auf ewig Fortbestehende? Gerd Selle legt uns das nahe. Das äußere Erscheinungsbild variiert, so meint er, das innere bleibt überraschend konstant.⁹ Auch oder *gerade* in Zeiten zunehmenden gesellschaftlichen Wandels scheint das Wohnen des Menschen eine Größe zu sein, die sich den Dynamiken der Zeit, seien es nun technologischer Fortschritt oder der Umbau sozialer Strukturen, in seinen wesentlichen Elementen beharrlich widersetzt. Vielmehr wird es meist als archaische Konstante mit feststehenden Werten begriffen und als solches beständig in architektonische Formen gegossen. Sicher gibt es grundlegende Bedürfnisse, wie beispielsweise den des Witterungsschutzes, denen im Wohnen nachgekommen wird und die die Behausung des Menschen in ihrer Ausformulierung dauerhaft bestimmen. Doch das *Wie* dieser Ausformulierung ist damit noch nicht definiert. Diese wandelt sich, teils *grundlegend* – das ist die These der Arbeit – entsprechend den auf sie einwirkenden kulturellen Rahmenbedingungen.

Die hieraus schlussfolgernde Grundintention der Arbeit ist es, zu untersuchen, welchen – insbesondere technologischen, sozialen und medialen – Einflüssen das Wohnen in der heutigen Zeit ausgesetzt ist und sich über eine Flexibilisierung der Lebensstile ändert. In letzter Konsequenz schließt das, wie sich zeigen wird, derart elementare Veränderungen in Begriff und Praxis des Wohnens ein, dass schlussendlich das Feld der Architektur gänzlich verlassen wird, da sie keine den neuen Wohnbedürfnissen auch nur ansatzweise entsprechenden Raumstrukturen zur Verfügung stellen kann. Die Potentiale, die sich hieraus für einen neu zu denkenden Wohnungsbau ergeben, sind nicht zu unterschätzen, zeigen sie doch die Bandbreite auf, innerhalb derer sich ein zukünftiger Wohnwandel vollziehen kann und sollte.

Die Dringlichkeit eines solchen Wandels wird nurmehr verstärkt durch die Tatsache, dass die Einflussgrößen, von denen hier die Rede ist, beginnen, ihre Wirkmächtigkeit zu verlieren. Die in den letzten Jahren postulierte Höher-Schneller-Weiter-Metaphorik hat ihre Grenzen, zeigt sich doch, dass auch ein Prozess der Globalisierung gleichsam die systemimmanente Komponente einer globalen Krise in sich trägt. Wachstums- und Beschleunigungsgrenzen scheinen erreicht und zwingen zu einer kritischen Bestandsaufnahme gesellschaftlicher Strukturen, nicht zuletzt auch technologischer Errungenschaften.

In diesem Zusammenhang wird vom Autor versucht, im Subtext der Faszination von Medien im Allgemeinen und Mobilität im Speziellen zu lesen, geht es doch in beiden Fällen um Techniken zur Überwindung von Raum und Zeit als zwei Seiten ein und derselben Medaille. Diese Faszination „erzählt“ uns etwas über uns selbst, über die menschliche Befindlichkeit und natürlich auch über Architektur. Ist diese doch selbst ein Medium, das durch die anderen, sogenannten *neuen* Medien zur Generierung neuer Raumkonzepte angeregt wird. Nicht verschweigen darf man jedoch, dass diese eben-

⁹ Selle 1993, S. 214.

so über das Potential verfügen, die der Architektur inhärenten vermittelnden Raumqualitäten zu übernehmen und ihr damit zu entziehen.

Angesichts der Krisensituation eines in vielerlei Hinsicht überdehnten gesellschaftlichen Systems liegt es nahe, einmal eine Weile innezuhalten, die wechselseitige Einflussnahme von Technik und Mensch, die seit der Erfindung des Faustkeils wirksam ist, zu reflektieren und sich am Ende vielleicht auf Elementares rückzubesinnen, dies auch und vor allem in Bezug auf eine Rückführung medialer, das heißt genuin verbindender Eigenschaften in architektonische Umgebungen. Sind in diesem Sinne Tür und Tor einmal offen, wird man am Ende vielleicht feststellen, dass Wohnen etwas ganz anderes ist, als man gelernt hat, und Orte schätzen lernen, die keine gewohnten sind und sich gerade deshalb umso besser bewohnen lassen.

Anhand unterschiedlicher Positionen aus Architektur- und Medientheorie, Philosophie, Anthropologie und Soziologie werden im Folgenden vorrangig Projekte und Bauten der jüngeren Vergangenheit und Gegenwart diskutiert, die sich auf kritische Art und Weise mit den aktuellen Transformationsprozessen der Gesellschaft auseinandersetzen und dies räumlich-architektonisch reflektieren. Ausgangspunkt ist hierbei ein Bild des Wohnens und dessen architektonischer Manifestationen, wie es sich zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts ausdifferenzierte und bis in die Gegenwart mit nur wenigen Abstrichen Gültigkeit für die Architekturproduktion behalten sollte.

Ausgehend von der eingangs erwähnten wechselseitigen Einflussnahme von Haus und Welt wurde in Anlehnung an Otto Friedrich Bollnow, der das menschliche Verhalten im Raum grundsätzlich im Spannungsfeld zwischen Enge und Weite (Höhle und freier Raum) situiert,¹⁰ eine Differenzierung der Arbeit in die zwei größeren Teilbereiche *Interieur* und *Exterieur* vorgenommen. Die Trennung ist jedoch nur äußerlicher Natur, wird in den jeweiligen Kapiteln doch in besonderem Maße auf die jeweils andere Komponente fokussiert und das Element hybrider Räumlichkeiten in den Mittelpunkt der Untersuchung gestellt. Im Weiteren geht es um eine zunehmende räumliche wie auch funktionale „Ausweitung“ des Konzeptes Wohnen, die sich in den vier Kapiteln der Arbeit niederschlägt:

1. Um den Einfluss insbesondere der Medien auf die Architektur besser und instrumentarisierter betrachten zu können, wird in einem ersten Schritt die Architektur als Medium selbst vorgestellt. Hierzu dienen vorrangig Bauten der klassischen modernen Architektur als frühe Vorläufer gegenwärtiger Entwicklungen.
2. Darauf aufbauend wird in einem zweiten Schritt das den zeitgenössischen Diskurs kennzeichnende Wechselverhältnis von Medien und Architektur thematisiert und im Rahmen eines Exkurses (*Vom visuellen zum topologischen Raum*) sowie des Kapitels 2 (*Medien im Haus*) abgehandelt.

¹⁰ Vgl. Bollnow, 1990, S. 88-90, 192-195, 229-230, 301-303.

3. Im Folgenden steht die Ausweitung des Konzeptes Wohnen auf den städtischen Raum im Vordergrund: allgemein anhand des Mediums Licht und sehr speziell anhand eines konkreten Fallbeispiels der Auslagerung von Wohnfunktionen in den urbanen Kontext der Stadt Tokio und deren Folgeerscheinungen in architektonischer Reflexion.
4. Klingt in Kapitel 3 das Thema *Moderne und Mobilität* schon an, wird es im 4. abschließenden Kapitel ausführlich anhand ausschließlich temporärer Wohnformen behandelt. Das Spektrum reicht hier von vermehrt zwischen Hotel- und Wohnungsbau changierenden Wohntypologien bis hin zu gänzlich neuen, auf medial vermittelter Kommunikation und Mobilität beruhenden dezentralen urbanen Strukturen.

Die in der Arbeit vorrangig behandelten zeitgenössischen Verschiebungen werden ergänzt durch punktuelle Verweise auf die Entwicklungsgeschichte des Wohnens, in denen auf ähnliche und somit vergleichbare Phänomene hingewiesen wird. Diese zeigen auf, dass gegenwärtige Transformationsprozesse und ihre Reflexionen innerhalb der Architekturproduktion auch ihre historischen Vorläufer haben. Intention ist hierbei, auf einen – großmaßstäblich betrachtet – permanenten Wandel des Konzeptes Wohnen und entsprechender architektonischer Ausdifferenzierungen hinzuweisen.

So unmöglich es ist, allgemeingültige und kontextunabhängige Aussagen über das Wohnen zu treffen, so lassen sich auch die hier vorgestellten Fallbeispiele nicht in jedem Fall verallgemeinern, sondern entfalten ihre Wirkungsmacht im jeweiligen regionalen Bezugsrahmen. Hier kann jedoch gezeigt werden, wie die technologischen, sozialen und medialen Auf- und Umbrüche gegenwärtiger Entwicklungen nachhaltigen Einfluss auf Wohnverhalten und Architektur ausüben. Ungeachtet dessen finden sich im Detail häufig Parallelen zu anderen kulturellen Zusammenhängen, sei es in der Gegenwart oder der Vergangenheit, die lohnenswerte Vergleiche zulassen.

Teil I **INTERIEUR**

1. Das Haus als Medium

Rem Koolhaas' MAISON À BORDEAUX (Floirac, 1998) ist weithin bekannt als ein Gebäude, dessen Raumprogramm und Funktionsschemata aus den besonderen Umständen, die die Planungen für das Haus begleiteten, schlussfolgerten. Nach einem Unfall an den Rollstuhl gefesselt, veränderten sich die Ansprüche des Bauherrn an sein zukünftiges Haus wesentlich. Die Einfachheit, die er sich einstmals hierfür wünschte, wich einer Komplexität, die seiner eigenen Einschränkung entsprechen sollte. Die Lösung hierfür fand Koolhaas in einem eigens hierfür konzipierten Raum. Ein zentrales offenes Volumen, welches über die gesamte Gebäudehöhe reicht, erlaubt einer hydraulischen Plattform eine stufenlose und kontinuierliche Bewegung zwischen den drei Stockwerken des Gebäudes. Der Bauherr kann so ungehindert die Ebenen wechseln. Die Geschossebenen werden hierbei durch drei übereinandergeschichtete „Häuser“ gebildet, die unterschiedliche Grade an Privatheit kennzeichnen. Die privateren Zonen werden dabei auch baulich entsprechend ausformuliert: Küche, Essbereich und Fernsehzimmer befinden sich in einer Reihe von höhlenartigen Räumen, die für das private Familienleben förmlich aus dem Hügel herausgemeißelt wurden. Die Individualräume für Eltern und Kinder, also Schlafräume und Bäder, sind auf der obersten Ebene untergebracht, die von massiven Sichtbetonwänden umschlossen sind, die nur über wenige, kleine Öffnungen verfügen. Die Ebene zwischen diesen beiden eher introvertierten Baukörpern zeichnet hingegen eine ganz andere Qualität aus. Koolhaas hebt die Bedeutung gerade dieses Geschosses hervor, wenn er sagt: „The most important house was almost invisible, sandwiched in between: a room of glass – half inside, half outside – for living.“¹² Terence Riley geht in seiner Analyse des Gebäudes so weit, dieses Geschoss als eine öffentliche Zone zu beschreiben.¹³ Und die Technik, die eingesetzt wird, um auch die letzten Vorstellungen von einem Innenraum zu beseitigen, scheint ihm dabei recht zu geben: Vollverglaste Wände grenzen an eine Terrasse, über die der Betonkubus des

„The way we think about architecture is organized by the way we think about the relationships between inside and outside, private and public. With modernity there is a shift in these relationships, a displacement of the traditional sense of an inside, an enclosed space, established in clear opposition to an outside. All boundaries are now shifting. This shifting becomes manifest everywhere: in the city, of course, but also in all the technologies that define the space of the city: the railroad, newspapers, photography, electricity, advertisements, reinforced concrete, glass, the telephone, film, radio, ... war. Each can be understood as a mechanism that disrupts the older boundaries between inside and outside, public and private, night and day, depth and surface, here and there, street and interior, and so on.“¹¹

Beatriz Colomina



Abb. 5. Rem Koolhaas: MAISON À BORDEAUX (Floirac, 1998).

¹¹ Colomina 1996, S. 12.

¹² Koolhaas zit. nach Riley 1999a, S. 92.

¹³ Vgl. Riley 1999a, S. 21.

Obergeschosses schwebt. Die geschosshohen Glaselemente lassen sich mittels Elektromotoren bewegen und strukturieren so den Raum neu. Was bisher mittels der Fassadenelemente noch zum Innenraum gerechnet werden konnte, ist nun endgültig Außenraum.

Die bewegliche Plattform ermöglicht dem Bauherrn nicht nur, sich ungehindert zwischen diesen drei programmatisch sehr unterschiedlichen Ebenen des Gebäudes zu bewegen. Vielmehr verleiht sie einen ungewohnt fließenden Übergang zwischen öffentlichen und privaten Ebenen des Gebäudes, eine Verschränkung von Innen und Außen, öffentlich und privat. Indem das Haus solcherlei Polaritäten miteinander verknüpft, sie in Beziehung zueinander setzt, kann es nach Fritz Heider als ein „Dazwischen“, also als Medium, begriffen werden, das zwischen unterschiedlichen Elementen vermittelt.¹⁴

Diese Transzendierung einer Grenze durch ein Gebäude ist nicht unähnlich dem, was Marialuisa Palumbo in ihrem Essay *In Medien wohnen* als Netzwerkarchitektur beschreibt. Hierin geht sie der Tiefenstruktur der neuen Art von Netzen nach, die sie in erster Linie in der Präsenz und Verbreitung des Internets und den verbreiteten Informationstechnologien sieht. Drei Grundmerkmale dieser neuen Medien arbeitet sie dabei heraus: *Erstens* zeichnen sie sich durch eine Mischarchitektur aus. Sie sind durch eine reale Infrastruktur gekennzeichnet, aus der eine virtuelle Erweiterung hervorgeht. *Zweitens* handelt es sich hierbei um eine Architektur als Schnittstelle, die als aktives Organisationsinstrument von Eingabe und Ausgabe geprägt ist. Und *drittens* geht es hierum „um eine Architektur gegenseitiger Verbindungen, das heißt um ein Raumsystem, das nicht hauptsächlich darauf abzielt, Inhalt statisch zu lagern, sondern als System des Austauschs zu funktionieren, der Verbindung zwischen hier und dort, zwischen individuell und kollektiv innerhalb eines in alle Richtungen vernetzten Systems, das Distanz, Frontalansicht und eindimensionale Ausrichtung des prospektiven Rasters umstößt.“¹⁵ Gleichzeitig fragt sie angesichts der Wirkungsmacht der neuen Medien nach neuen, virtuellen Erweiterungen der Architektur, fragt nach möglichen neuen Eigenschaften von Mauern und Wänden als Schnittstellen und einer neuen dynamischen und interaktiven Fähigkeit, die den umschließenden und statischen Dimensionen des Gebauten hinzugefügt werden bzw. diese ersetzen können.

Und sie liefert uns auch gleich die Antwort: Als Beispiel dient ihr bezeichnenderweise eben Koolhaas' Villa bei Bordeaux. In ihrer Interpretation sieht sie das Gebäude als eher metaphorische Umsetzung der Intention zur Findung einer Form, die gebauten Raum mit dem Informationsraum verbindet und Architektur als neuartige Infrastruktur vorstellt. Und auch hier ist es wieder die bewegliche Plattform, die die Ursache einer neuen Sichtweise auf



Abb. 6, 7. MAISON À BORDEAUX, Mittelgeschoss mit beweglicher Plattform und Schnitt.

¹⁴ Vgl. Heider 2005.

¹⁵ Palumbo 2002, S. 88.

Architektur darstellt. Diese zieht quer durch die drei Ebenen des Gebäudes, verbindet diese miteinander. Dabei schafft sie Zugang zu diversen (materiellen) Informationen, die in einem transparenten, über alle drei Stockwerke verlaufendem Regal lagern. „Bücher, Kunstobjekte und Wein stehen für den virtuellen Raum, auf den eine solche Plattform oder Suchmaschine zugreifen kann.“¹⁶ Das Haus kann als ein technologisches Instrument gesehen werden, „das uns Zugang zum Virtuellen, aber auch und vor allem Zugang zum Virtuellen aus dem Wirklichen heraus verschafft.“¹⁷ Der statischen Dimension des Gebauten wird eine neue, dynamische und interaktive Fähigkeit der Architektur gegenübergestellt.

Die MAISON À BORDEAUX erscheint uns hier also in zweierlei Gestalt: Einerseits selbst als Medium fungierend, andererseits – wenngleich noch einer konzeptuellen und metaphorischen Ebene verhaftet – wird auf die Stimulierung neuer Raumkonzepte durch neue Techniken hingewiesen, die tradierten Vorstellungen entgegenstehen. Damit markiert das Haus einen wichtigen gesellschaftlichen Übergang, der allgemein für zahlreiche Bedeutungsverschiebungen steht, wie die „von der Realität zur Virtualität, von der Industrie- zur Informationsgesellschaft, von der analogen zur digitalen Kultur, von der klassischen zur Techno-Ästhetik usw.“¹⁸ Der hierauf aufbauende Diskurs thematisiert explizit die Allianzen, die die Architektur mit den digitalen Medien eingeht, wie etwa die Repräsentation der Architektur in den Medien sowie die zahlreichen Korrelationen zwischen Architektur und Medien.¹⁹ Und gerade diese Diskussion ist es doch, die erst das Interesse auf den medialen Charakter der Architektur selbst lenkt.

Das alles ist nicht gänzlich neu. Blickt man rund 90 Jahre zurück, wird man feststellen, dass die klassische moderne Architektur als ein früherer Vorläufer gegenwärtiger Entwicklungen gesehen werden kann. Mit Beginn der 1920er Jahre entstehen Bauten und Projekte, die nicht nur Funktion und Wirkungsweise der damals neuen Medien, wie beispielsweise Fotografie und Film, ausloteten, sondern vielmehr die vermittelnden Eigenschaften der Architektur selbst in den Mittelpunkt des Diskurses rückten. Und eben jene mediale Eigenschaft der Architektur, das Verhältnis von Innen und Außen, öffentlich und privat zu bestimmen, ist es, die hier weiterführend untersucht werden soll. Die Grenzziehung zwischen diesen beiden Zuständen, die für Architektur im Allgemeinen und das Wohnen im Besonderen so selbstverständlich erscheint, wird nicht nur im aktuellen Diskurs zur zeitgenössischen Architektur in Frage gestellt. Bereits die klassische Moderne sieht sich mit zunehmenden Grenzverschiebungen im Verhältnis dieser Dualismen konfrontiert. Umgekehrt sensibilisiert die hieraus schlussfolgernde intensive



Abb. 8. MAISON À BORDEAUX, Bücher, Kunstobjekte und Wein im alle Geschossebenen verbindenden Regal.

¹⁶ A. a. O., S. 89.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Weber, 1996, S. 132.

¹⁹ Vgl. Zimmermann 2003, S. 10-11.

Auseinandersetzung mit den medialen Eigenschaften der Architektur in besonderem Maße für die aktuellen Debatten zum Wechselverhältnis von Medien, Architektur und urbanem Raum.

1.1. Im Inneren des Zirkelkastens

Architektur als Medium zwischen Innen und Außen, Konstante und Variable, öffentlich und privat betrachten zu wollen, noch dazu im Kontext des Wohnens, scheint eigentlich ein heikles Unterfangen zu sein, wenn nicht gar zum Scheitern verurteilt. Ist es doch gerade die trennende Funktion der Hauswand, die nicht nur als tragendes, sondern vielmehr begrenzendes und schützendes Element dem Begriff der Privatheit als Pendant zum öffentlichen Raum überhaupt erst einen Sinn zu geben scheint. So blieb die Wand, diese bauliche Grenzziehung, über Jahrhunderte trotz sich immer wieder wandelnder Konstruktionsmethoden in eben diesen Grundeigenschaften konstant. „Sowohl Baumaterialien als auch Konventionen verbanden eine Sicherheit des Ortes und die Gewährung von Trockenheit und Wärme wie selbstverständlich mit der Gestaltung eines abgeschlossenen Binnenraumes, dessen Beziehung zur Außenwelt allein durch punktuelle, kanonisierte Öffnungen in Gestalt der Tür und des Fensters aufrechterhalten wurde.“²⁰ Dies wird umso deutlicher in den Worten Walter Benjamins, der den sich immer weiter ausdifferenzierenden Begriff der Privatheit und dessen räumlich-architektonische Entsprechungen im Gehäusecharakter der Wohnung des 19. Jahrhunderts ausfindig macht und dabei auf die Urform des Wohnens – dem „Abbild des Aufenthalts des Menschen im Mutterschoße“²¹ – hinweist. „Die Urform allen Wohnens ist das Dasein nicht im Haus sondern im Gehäuse. Dieses trägt den Abdruck seines Bewohners. Wohnung wird im extremsten Falle zum Gehäuse. Das neunzehnte Jahrhundert war wie kein anderes wohnsüchtig. Es begriff die Wohnung als Futteral des Menschen und bettete ihn mit all seinem Zubehör so tief in sie ein, dass man ans Innere eines Zirkelkastens denken könnte, wo das Instrument mit allen Ersatzteilen in tiefe, meistens violette Sammelhöhlen gebettet, daliegt.“²² Bildhaft deutlich wird dies im Befund der Kunsthistorikerin Michelle Facos bezüglich Lilla Hyttinä, dem Familiensitz des schwedischen Künstlers Carl Larsson zum Ausgang des 19. Jahrhunderts. Dieser hielt in einer Serie von Aquarellen die Interieurs seiner Wohnräume fest. 1899 wurden sie gemeinsam als *Ein Heim* publiziert. Im Bild *Gemütliche Ecke* aus dieser Serie wird die damalige Auffassung vom Heim besonders deutlich und findet eine ergänzende Illustration in den Worten Larssons: „Here I experienced that unspeakably sweet feeling



Abb. 9. Carl Larsson: Gemütliche Ecke (1894).

²⁰ Vetter 2000, S. 17.

²¹ Benjamin 1991, S. 291.

²² A. a. O., S. 291-292.

of seclusion from the noise of the world.²³

Dies gipfelt in einer Übersteigerung des Privaten zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Terence Riley setzt dies in seinem Einleitungstext zum Katalog der Ausstellung *The Un-Private House* in Bezug zu einer entsprechenden architektonischen Artikulation: Frank Lloyd Wrights Projekt A HOME IN A PRAIRIE TOWN (1900) dient ihm hier emblematisch für die Ausprägung und Wertigkeit des Privaten in der damaligen Zeit. Wrights Konzept sollte absolute Privatheit in Bezug auf den öffentlichen Raum gewährleisten. Verschiedene architektonische Elemente führen zu einer entsprechenden räumlichen Ausprägung: Das Haus selbst springt von der Grundstücksgrenze zurück, Mauer und Beete dienen als Schwelle zwischen Straße und Zugang zum Haus. Der Eingang des Hauses ist zurückgesetzt und findet durch niedrige Dachtraufen eine weitere Abschirmung. Die straßenseitigen Fenster sind klein und liegen hoch, dicht unter der Dachtraufe, sodass ein direkter Kontakt zwischen Innen und Außen verhindert wird.²⁴

Diese Beharrung auf tradierten Wohnvorstellungen wird umso deutlicher, nimmt man zur Kenntnis, dass durch neue Baustoffe, wie Eisen und Stahl, bereits ein halbes Jahrhundert vor Wrights Projekt vollkommen neuartige Qualitäten des architektonischen Raumes möglich gewesen sind. Paxtons Kristallpalast wie auch diverse Fabrikanlagen aus dieser Zeit legen hierfür ein beredtes Zeugnis ab. Dennoch blieb die ursprüngliche Geschlossenheit für das Wohnhaus – von wenigen Ausnahmen abgesehen – signifikant, „die bauliche Öffnung überstieg keinesfalls die Maße bereits in französischen Rokoko-Schlösschen erreichter Befensterung.“²⁵

So ist es nicht verwunderlich, dass nicht die neuen Techniken an sich, sondern ein gewandelter gesellschaftlicher Hintergrund verantwortlich zeichnete für das Programm eines „anderen Hauses“ als Überwindung der üblichen Wohnsituation, die durch Baumasse und soziale Konventionen einengte. In der Folge entwickelte sich die klassische moderne Architektur zu Beginn der 1920er Jahre als baulich-räumliche Widerspiegelung einer Zeit der Loslösung von alten Herrschaftsstrukturen und einer immer größeren Durchsetzung technischer und wirtschaftsdominanter Grundsätze. Die „Befindlichkeit des Menschen in der Zeit“ stand in einem bisher nicht gekannten Maße im Mittelpunkt der Diskussion. Die alte retrospektive Wertordnung war zerbrochen, wich einer dynamischen Zukunftsorientierung.²⁶ In seinem Vortrag *Der Konflikt der modernen Kultur* verweist Georg Simmel auf die besonderen ideellen Umstände derartiger gesellschaftlicher Umwälzungen, wenn er meint, dass „hinter jedem Umsturz das ganze feste neue Ideal [stand]: die Befreiung des Individuums, das Vernünftigerwerden des Lebens,



Abb. 10. Frank Lloyd Wright: A HOME IN A PRAIRIE TOWN (Projekt, 1900).

²³ Zit. nach Facos 1996, S. 81-91.

²⁴ Vgl. Riley 1999a, S. 14.

²⁵ Vetter 2000, S. 17.

²⁶ Vgl. a. a. O., S. 11.

der sichere Fortschritt der Menschheit zu Glück und Vollkommenheit.“²⁷

Der kulturellen Aufbruchstimmung des „neuen Bauens“ vorgreifend, skizziert er damit einen neuen gesellschaftlichen Gesamtzusammenhang, der geradezu die Entwicklung neuer Strukturen und Sprachformen herausforderte. „Das Vakuum, in welches der Mensch durch die politischen Umwälzungen in Europa oder das allgemein maßgeblicher werdende Primat funktionaler Logik geriet, bot einen einzigartigen Freiraum zur Gestaltung neuartiger Lebensmodi, erzwang gleichsam visionäre Konzepte. Ebenso forderten und ermöglichten neue Materialien, neue Funktionen und neue Medien eine ihnen gemäße neue Ästhetik.“²⁸ Bezeichnenderweise gelang es in besonderem Maße gerade denjenigen Architekten, die sich den neuen Möglichkeiten und Anforderungen entsprechend mehr als Ingenieure denn als Baumeister im traditionellen Sinne verstanden, am ehesten, eine notwendige Distanz zu althergebrachten Wohngebräuchen und Lebensentwürfen zu entwickeln und visionäre Konzepte zu generieren.²⁹

1.2. Abstandslosigkeit und Durchdringung

Dies wird umso verständlicher, bedenkt man, dass die Architekten doch ihre Anregungen den Technikern und Ingenieuren der neuen Entwicklungen zu verdanken hatten. Dass technische Neuerungen räumlich-architektonische Folgen haben, ist nicht neu. Marshall McLuhan zeigt uns dies anschaulich anhand der Entwicklungsgeschichte unterschiedlicher Transportsysteme und deren nachhaltigen Einfluss auf architektonische Umgebungen.³⁰ So ließen beispielsweise in amerikanischen Städten erst Pferdeomnibusse und Straßenbahn Siedlungen entstehen, die in beträchtlicher Entfernung der Arbeitsstätten lagen. Die Eisenbahn hingegen spielte eine nicht unwesentliche Rolle in der Entwicklung von Vororten. Die Häuser wurden dabei so angelegt, dass die Bahnstation in fußläufiger Entfernung lag. Eine entsprechende Form und Konzentration des Vorortes wurde durch die Lage der Geschäfte und Hotels in der Nähe der Eisenbahnstation bestimmt.³¹

Doch auch auf einer anderen Ebene macht sich der Einfluss dieser in ihrer Zeit neuen Technik bemerkbar – und hier wird der mediale Charakter aller Transportmittel unmittelbar verständlich: Beatriz Colomina weist auf den häufigen Irrglauben hin, die mit der Eisenbahn entstehenden Bahnhöfe

²⁷ Simmel zit. nach ebd.

²⁸ Ebd.

²⁹ Vgl. a. a. O., S. 17.

³⁰ McLuhan bezeichnet Medien als Ausweitungen der Sinnesorgane des Menschen. In diesem Verständnis behandelt er neben Telefon, Radio und Fernsehen auch alle anderen Einrichtungen, die der Überwindung von Entfernungen dienen, wie beispielsweise Straßen und Nachrichtenwege, Rad, Fahrrad, Auto und Flugzeug, als Medien. (vgl. McLuhan 1968)

³¹ Vgl. a. a. O., S. 197.

würden die Rolle der alten Stadttore übernehmen bzw. diese ersetzen. Doch was sie stattdessen tatsächlich tun, ist die Idee der Grenze zu verdrängen. Nicht nur, dass sie die Stadtgrenzen ignorieren, sie negieren die Stadt als solche, Stadt als Ort, als räumlich-bauliche Ansammlung. Die Eisenbahn, die nur Abfahrts- und Ankunftszeiten kennt, also punktuelle zeitliche Zuordnungen, verwandelt ebenso die Städte in Punkte (anstelle räumlicher Ausdehnungen). Diese Punkte sind nun wiederum verbunden mit dem diagrammatischen Eisenbahnnetzwerk, welches jetzt das Territorium darstellt. Diese Vorstellung von Raum hat nach Colomina nichts gemeinsam mit der Vorstellung eines durch Grenzen definierten umbauten Raumes. Innerhalb dieses Raumes gelten nur Punkte und Richtungen, nicht die Leere des Raumes und das, was sie umgibt. Somit geht es hier um einen Raum, der nicht von Grenzen, sondern von Beziehungen geprägt ist.³²

Diese Beziehungshaftigkeit, die einerseits die Negation des Ortes, andererseits ein neues Näheverständnis einschließt, wird bildhaft deutlich in den Worten Heinrich Heines, der klar erkennt, was mit der Entwicklung der Eisenbahn verbunden ist: „Welche Veränderungen müssen jetzt eintreten in unsrer Anschauungsweise und in unseren Vorstellungen! Sogar die Elementar-begriffe von Zeit und Raum sind schwankend geworden. Durch die Eisenbahnen wird der Raum getötet, und es bleibt uns nur noch die Zeit übrig ... In vierthalf Stunden reist man jetzt nach Orléans, in ebensoviel Stunden nach Rouen. Was wird das erst geben, wenn die Linien nach Belgien und Deutschland ausgeführt und mit den dortigen Bahnen verbunden sein werden! Mir ist, als kämen die Berge und Wälder aller Länder auf Paris angerückt. Ich rieche schon den Duft der deutschen Linden; vor meiner Tür brandet die Nordsee.“³³ Gleichsam Schrecken und Faszination den neuen, durch die Eisenbahn geschaffenen Bedingungen gegenüber ist in diesen Worten zu lesen. Hier zeigt sich, wie irritierend es ist, wenn das überlieferte Raum-Zeit-Bewusstsein ins Schwanken gerät. Und doch scheint ein optimistisch-euphorischer Grundton die Anschauungen Heines zu prägen, wenn er bereits Berge und Wälder aller Länder in Paris sieht und selbst den deutschen Lindenduft genüsslich in Paris einatmet, also eine unmittelbare Nähe mit dem Medium Eisenbahn in Verbindung bringt.

Martin Heidegger sieht die Sache wohl vom anderen Ende des Schienenstrangs, wenn er sich besorgt über die neuen Medien äußert, die die traditionellen nicht nur ergänzen, sondern darüber hinaus für eine neue *Distanz* von Ereignissen und Dingen sorgen. In *Sein und Zeit* präzisiert er seine Gedanken über die Überwindung der Entfertheit bezüglich des Rundfunks folgendermaßen: „Alle Arten der Steigerung der Geschwindigkeit, die wir heute mehr oder minder gezwungen mitmachen, drängen auf Überwindung der Entfertheit. Mit dem ‚Rundfunk‘ zum Beispiel vollzieht das Dasein heute



Abb. 11. Grand Central Station, New York.

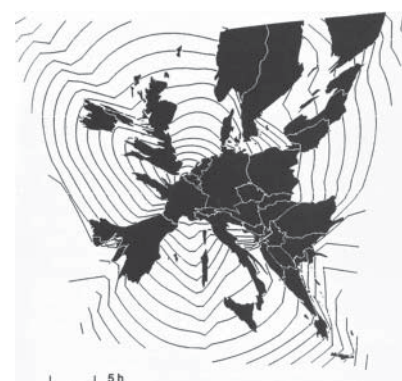


Abb. 12. Das Schrumpfen räumlicher Entfernungen: Zeitkarte für Eisenbahnfahrten von Lille (2010).

³² Vgl. Colomina 1996, S. 47-50.

³³ Zit. nach Schivelbusch 1995, S. 38-39.

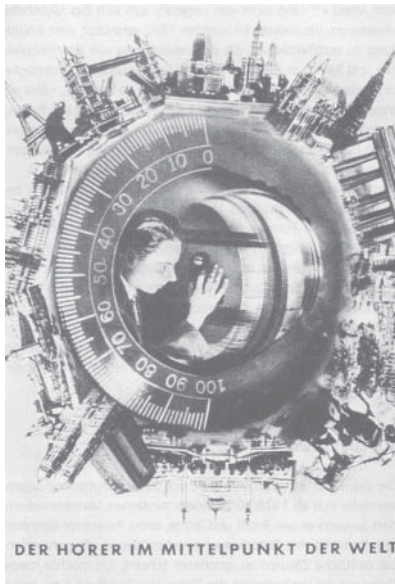


Abb. 13. Fotocollage aus der Broschüre *Rundfunk - Ein Handbuch*, herausgegeben von der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft (1930).

eine ihrem Daseinssinn noch nicht übersichtbare Ent-fernung der ‚Welt‘ auf dem Wege einer Erweiterung und Zerstörung der alltäglichen Umwelt.“³⁴ Die entstandene Veränderung in der Distanz von Ereignissen und Dingen wird in seiner Einleitung zu den Bremer Vorträgen des Jahres 1949 noch deutlicher: „Was ist dieses Gleichförmige, worin alles weder fern noch nahe, gleichsam ohne Abstand ist? Alles wird in das gleichförmig Abstandlose zusammengeschwemmt. Wie? Ist das Zusammenrücken in das Abstandlose nicht noch unheimlicher als ein Auseinanderplatzen von allem?“³⁵ Ist es jedoch nicht *gerade* das „Auseinanderplatzen von allem“, das eben jene Beziehunghaftigkeit der Dinge zueinander häufig erst offenbart? Den entstandenen Abstand zu überbrücken und zwischen den Elementen zu vermitteln, uns also „hinweist auf Anderes“,³⁶ ist die Aufgabe der Medien.

So ist es nur eine logische Konsequenz, das ebendieser vermittelnde Charakter der Medien, der auch vor der häuslichen Privatsphäre, wie Heidegger deutlich erkennt, keinen Halt macht, nun auch seine bauliche Umsetzung findet. Längst vorhandene neue Baumaterialien wie auch Konstruktions-techniken werden jetzt genutzt, um den neuen Umständen Rechnung zu tragen. Die zunehmende Infiltrierung des Öffentlichen im Privaten lässt das Haus „sich öffnen“ und dokumentiert seine Einbindung in einen nun größeren Zusammenhang. Siegfried Giedion macht dies deutlich, wenn er in seiner 1929 erscheinenden Schrift *Befreites Wohnen* sagt: „Es ist nur eine selbstverständliche Folge, dass dieses *geöffnete* Haus auch eine Widerspiegelung des heutigen seelischen Zustandes bedeutet: Es gibt keine isolierten Angelegenheiten mehr. Die Dinge durchdringen sich.“³⁷

1.3. „An element of the outside and an aspect of innerness“

Der Medienbegriff ist für die private Sphäre nicht so neu, wie uns durch Heidegger suggeriert wird. Vielmehr scheint die Einführung des Rundfunks in den 20er Jahren des vergangenen Jahrhunderts nur einen Prozess zu stärken, der als „natürliche Faszination für die Außenwelt“³⁸ immer schon das Private gekennzeichnet hat. „The presence of books, maps, and works of art tempered the inward-looking nature of the private house. In the nineteenth century, a study or library – a room devoted to books, newspapers, magazines, and journals – was not uncommon in an upper-middle-class home.“³⁹ Doch beschränkte sich der Gebrauch dieser Medien noch ausschließlich auf sehr spezielle Räume, wie eben die Bibliothek oder das Studierzimmer. Da-

³⁴ Heidegger 1983, S. 105.

³⁵ Heidegger 1994, S. 4.

³⁶ Heider 2005, S. 26.

³⁷ Giedion 1985, S. 8.

³⁸ Riley 1999a, S. 11 (deutsche Übersetzung nach Riley 1999b, S. 95).

³⁹ Ebd.

rüber hinaus handelte es sich in jedem Falle dieser Medien, seien es nun Landkarten oder Kunstwerke, Bücher oder Zeitungen, um einzelne, von der Architektur *losgelöste* (also für die Gestaltung des architektonischen Raumes nicht relevante) Objekte, mittels derer der imaginierte Blick nach außen ermöglicht wurde.

Und doch ist es ein einzelnes Objekt, nämlich der Spiegel, der einen ersten subtilen Hinweis auf den sich vollziehenden Wandel in den Beziehungen Innen - Außen sowie die Relativität dieser Dualismen gibt. Und er steht dabei nicht für sich, sondern agiert in Zusammenhang mit einem architektonischen Element, nicht zuletzt *dem* architektonischen Element der Vermittlung zwischen Privatsphäre und Öffentlichkeit, dem Fenster.⁴⁰ Der Spiegel hängt im Wien des Jahres 1938 in der Berggasse 19 am Fenster des Arbeitszimmers Sigmund Freuds. In der Theorie Freuds symbolisiert der Spiegel die Psyche. So ist das Spiegelbild gleichzeitig ein Selbstbildnis, welches – verursacht durch die Position des Spiegels in der gleichen Ebene wie das Fenster – auf die äußere Welt projiziert wird. Zielsicher platziert Freud seinen Spiegel auf der Grenze, die das Innen vom Außen trennt und untergräbt dadurch ihren Status als trennende Markierung. Colomina schreibt hierzu: „The frontier is no longer a limit that separates, excludes, dissociates, a Cartesian limit; rather it is a figure, a convention, its aim is to permit a relation that has to be defined continuously. It is what Franco Rella would call a ‚shadow line‘.“⁴¹ Dass jegliche Dualismen in einer wechselseitigen Abhängigkeit bestehen, einander bedingen, das eine vom anderen abhängt bzw. aus diesem hervorgeht, zeigt auch Freuds Bemerkung zu Bewusstsein und Unbewusstem: So nimmt er an, „dass jeder seelische Vorgang [...] zuerst in einem unbewussten Stadium oder Phase existiert und erst aus diesem in die bewusste Phase übergeht, etwa wie ein photographisches Bild zuerst ein Negativ ist und dann durch den Positivprozess zum Bild wird.“⁴² Deutlich zeigt sich hier, dass Fotografie wie auch das Unbewusste ein neues räumliches Modell voraussetzen, in dem Innen und Außen nicht mehr als klar getrennte Einheiten auftreten. Die Figur des Beobachters im Inneren, den Jonathan Crary als „privatized subject confined in a quasi domestic space, cut off from a public exterior world“⁴³ beschreibt, löst sich auf. An seine Stelle tritt ein Modell, in dem die Unterschiede zwischen Innen und Außen, Subjekt und Objekt unwiderrufflich verschwimmen.

Anhand der folgenden Beispiele soll aufgezeigt werden, wie die Beziehung

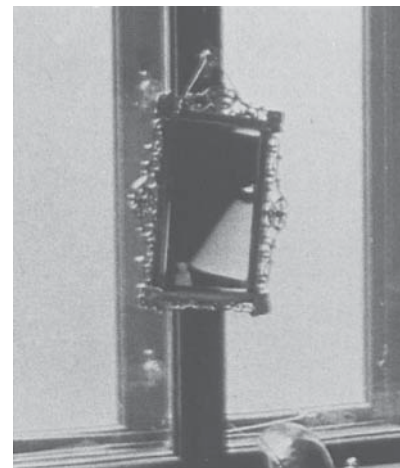


Abb. 14. Arbeitszimmer Sigmund Freuds, Berggasse 19, Wien. Spiegel am Fenster in der Nähe des Arbeitstisches.

⁴⁰ Etymologisch geht das Wort *window* auf die Verbindung der Wörter *wind* und *eye* zurück. Georges Teyssot bemerkt zu diesem Sachverhalt treffend, dass das Wort somit „an element of the outside and an aspect of innerness“ kombiniert. Das Fenster als verbindendes Element zwischen Innen und Außen, als Schnittstelle beider, könnte also nicht treffender bezeichnet werden. (vgl. Colomina 1996, S. 378)

⁴¹ A. a. O., S. 80.

⁴² Freud 1999, S. 305.

⁴³ Crary zit. nach Colomina 1996, S. 82.

von Stadt, Haus und Landschaft durch eine zunehmende Verschränkung der Bereiche von Innen und Außen eine gänzlich neue Dimension erfährt. Architektur wird hier als ein vorrangig visuelles Medium betrachtet. Drei Bauten bzw. Entwürfe Le Corbusiers zeigen dabei eine Entwicklung hin von einem durch architektonische Elemente streng kontrollierten, ausschnitthaften und stark begrenzenden Blickgeschehen über die bloße Rahmung des Blicks bis hin zur Immersion des architektonischen Raumes in der Landschaft, einer bewussten visuellen Verschränkung von Haus und Umgebung. Im Anschluss werden anhand dreier Projekte Mies van der Rohes die Grenzen einer derartigen „Enträumlichung der Architektur“ beleuchtet.

Der kontrollierte Blick

Die gezielte Kontrolle und Begrenzung des Blicks ist symptomatisch für die Wohnung, die Le Corbusier für Charles de Beistegui in den Jahren 1929-31 realisierte. Le Corbusier lotet hier auf experimentelle Weise die Situiertheit des Apartments im urbanen Kontext sowie das Verhältnis von Haus und Stadt aus. Eine derartige Verschränkung unterschiedlicher Raumsituationen deutet sich im Übergang zur klassischen Moderne bereits an. Adolf Loos beispielsweise integriert gerahmte Blicke und eben auch den Spiegel als Element einer räumlichen Irritation in die Gestaltung seiner Interieurs. Die Betonung einer Beziehung unterschiedlicher räumlicher Situationen zueinander beschränkt sich dabei jedoch auf den Innenraum und verbleibt innerhalb der Grenzen des Gebäudes.⁴⁴ Demgegenüber wendet sich das gestalterische Konzept der *WOHNUNG FÜR CHARLES DE BEISTEGUI* (Paris, 1929-31) offensiv der Stadt zu. Dabei ist es die Anwesenheit der Medien, die dem Haus eine neue Bedeutung gibt und das Verhältnis zur Stadt grundlegend verändert. Bezeichnenderweise handelt es sich hierbei aus der Sichtweise Le Corbusiers nicht um einen „Einbruch des Öffentlichen“ im Privaten, sondern vielmehr umgekehrt um Techniken als dem Gebäude innewohnende neue Eigenschaft, die eine ebenso neue Qualität der Vermittlung nach außen ermöglicht. Der Blick aus dem Fenster erhält unzählige neue Lesarten und führt dabei weit über das tatsächlich Sichtbare hinaus: „The [...] gaze leads far away. [...] The skyscrapers concentrate everything in themselves: machines for abolishing time and space, telephones, cables, radios.“⁴⁵

Medien definiert Heider immer als ein Mittleres, als etwas, das sich zwischen anderen Dingen befindet. In diesem Sinne sind sie für ihn allzu oft störende Elemente in ihrer Fähigkeit, die Wahrnehmung von Objekten einzuschränken, wie beispielsweise das Fensterglas, durch welches „die Zuordnungen der Lichtwellen zu den Dingen gestört“⁴⁶ werden. Diese prägnante Eigenschaft des Zwischen-den-Dingen-Seins der Medien lotet Le Corbusier



Abb. 15. Durchblick und Spiegelung – Adolf Loos: HAUS RUFERT, Blick von der Halle ins Speisezimmer (um 1930).



Abb. 16. Le Corbusier: *WOHNUNG FÜR CHARLES DE BEISTEGUI* (Paris, 1929-31).

⁴⁴ Vgl. a. a. O., insbesondere Kap. *Interior*, S. 233-282.

⁴⁵ Le Corbusier zit. nach Colomina 1996, S. 306.

⁴⁶ Heider 2005, S. 70.

auf eindrucksvolle Weise im Beistegui-Apartment anhand der Blickbeziehungen zwischen Haus und Stadt aus. So „verbaut“ er in vielen Fällen erst den Blick und bedient sich dann der vermittelnden Eigenschaft der Medien, um ihn wieder herzustellen und in unterschiedlichen Variationen eine Beziehung zwischen Haus und Stadt entstehen zu lassen. Beispielsweise ist vom Standort des Apartments eine vollständige Panoramasicht über die Stadt möglich. An keiner Stelle der Wohnung lässt Le Corbusier diesen Blick jedoch zu. Nur mittels eines Periskops, also wieder eines vermittelnden Elementes, ist das Panorama der Stadt zu sehen. (Das Bild der Stadt wird dabei auf einen Glastisch projiziert.) Das Medium – die Technik – wird hier zum Kontrollmechanismus, der den Blick lenkt, leitet und begrenzt. Manfredo Tafuri schreibt hierzu: „The distance interposed between the Penthouse and the Parisian panorama is secured by a technological device, the periscope. An ‚innocent‘ reunification between the fragment and the whole is no longer possible; the intervention of artifice is a necessity.“⁴⁷

Hieraus schlussfolgert auch die strenge Kontrolle, die Le Corbusier sämtlichen weiteren Ausblicken, die das Apartment ermöglicht, unterzieht. Besonders auffällig am Konzept der Wohnung ist dabei die eigenwillige Interpretation der sinnstiftenden Merkmale der Elektrizität. Auf Wunsch des Bauherrn wurde auf elektrisches Licht innerhalb des Apartments vollständig verzichtet. Beistegui schreibt hierzu erklärend: „The candle has recovered all its rights because it is the only one which gives a *living* light.“⁴⁸ Doch das Apartment ist trotz dieser Sentimentalität alles andere als die Urhütte, die sich jeglichen technischen Neuerungen verweigert. Tatsächlich wurden 4000 Meter Kabel benötigt, um die Installationen der technischen Einrichtungen des Apartments ermöglichen zu können. Die Technik selbst verbleibt dabei im Verborgenen. Anstelle der üblichen Ausleuchtung des Apartments werden mittels ihrer die Türen bedient, Filmprojektionen ermöglicht sowie Wände und Hecken bewegt. Die hieraus entstehenden neuen Technologien bedienen sich traditioneller architektonischer Elemente, um Innen und Außen auf unterschiedlichste Weise in Bezug zu setzen.

Türen, Wände und Hecken werden in dieser Konzeption als traditionelle architektonische Objekte zur Rahmung verwendet, die jedoch eine dynamische, bewegliche ist. Anstelle einer immer gleich begrenzten Aussicht und dem somit entstehenden immer gleichen Bild der Stadt werden hier an genau definierten Punkten „bewegliche Blicke“ auf vier Wahrzeichen der Stadt inszeniert: den Arc de Triomphe, den Eiffelturm, Sacré-Coeur und Notre-Dame. Der tiefere Sinn der Bewegung wird besonders anschaulich anhand der Hecken auf den unterschiedlichen Ebenen der Dachterrasse. So ist beispielsweise die erste Ebene nahezu vollständig umgeben von Heckenwänden. Nur an einer ausgewählten Stelle bietet sich ein Blick auf Notre-Dame,

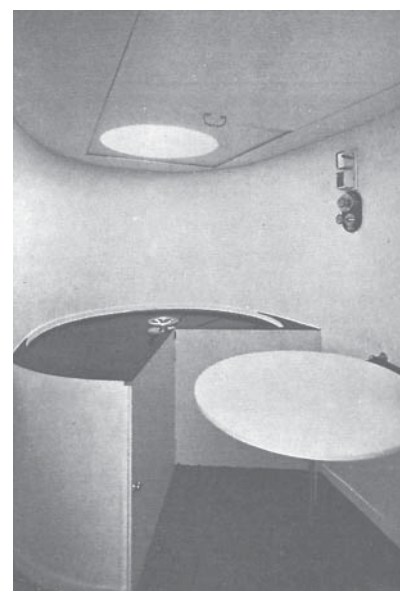


Abb. 17, 18. WOHNUNG FÜR CHARLES DE BEISTEGUI, Terrasse mit Periskop und Glastisch für Filmprojektionen.



Abb. 19. WOHNUNG FÜR CHARLES DE BEISTEGUI, zweite und dritte Terrassenebene mit beweglichen Heckenwänden.

⁴⁷ Zit. nach Colomina 1996, S. 303-306.

⁴⁸ Zit. nach a. a. O., S. 297.

isoliert vom Rest der Stadt. Betätigt man jedoch einen elektrischen Schalter, gleitet der grüne Zaun langsam zur Seite und enthüllt ganz Paris. In ähnlicher Weise wird mit dem Blick auf den anderen Terrassenebenen gearbeitet, wenn die Aussicht auf Paris in jeweils unterschiedlichen Positionen gerahmt, also begrenzt und durch Bewegung der Hecken graduell freigegeben wird.

Weniger dynamisch, jedoch in der Intention ebenso dem Ausschnitt-haften verschrieben, werden die Innenräume des Apartments mit der Stadt in Beziehung gesetzt. Der Salon verfügt über zwei Panoramafenster: eines nach Süden, den Eiffelturm zeigend, das andere, nach Osten, ermöglicht den Blick auf Notre-Dame. Die Hälfte des Südfensters lässt sich elektrisch öffnen und schafft so eine direkte Verbindung zur großen Terrasse, hinter deren gestutzten Bäumen der Arc de Triomphe ins Blickfeld rückt. Immer wieder ist es die Inszenierung und gezielte Kontrolle des Blicks, die Le Corbusier hier mittels unterschiedlichster „reframing devices“⁴⁴⁹ thematisiert.

Einen eigenwilligen Höhepunkt erlangt diese Faszination des Versteckens und Enthüllens, das Ausloten der medialen Eigenschaften der Architektur, im *chambre à ciel ouvert*, welches sich auf der obersten Terrassenebene befindet. Dessen hohe Mauern erlauben nur die Sicht auf Fragmente der Stadt: Die Spitzen von Arc de Triomphe, Eiffelturm und Sacré-Coeur. Für den Betrachter ist dies umso irritierender, befindet er sich doch auch hier – ähnlich wie auf den anderen Terrassenebenen – in einem Außenraum, der eine ungehinderte Sicht auf die Stadtsilhouette erwarten lassen könnte.



Abb. 20. WOHNUNG FÜR CHARLES DE BEISTEGUI, *chambre à ciel ouvert*.

Rahmung des Blicks

Im Falle des Apartments für Beistegui begreift Le Corbusier das Medium als ein Dazwischen und macht es in dieser Eigenschaft auch deutlich sichtbar, wenn er mittels Hecken, Wänden und Türen Blicke beständig manipuliert und kontrollierend eingreift oder – wie im Falle des Periskops – den Blick überhaupt erst ermöglicht. Diese Materialität des Mediums nimmt er gleichsam zurück in dem Entwurf für die *PETITE MAISON* (Projekt, 1954). Hier ist es nicht mehr vordergründig die Wirkungsweise des Mediums, die er auslotet, sondern die Botschaft selbst, in diesem Falle der Blick auf den Genfer See. Dieser Blick ist dabei nicht nur der Architektur zugehöriges notwendiges Beiwerk. Er bestimmt maßgeblich den ganzen Entwurf, besteht sogar vor dem Entwurf, vor dem ersten Strich. Vielmehr ist er der Ausgangspunkt des Entwurfs: „The house is drawn with a picture already in mind. The house is drawn as a frame for that picture.“⁴⁵⁰ Die Bedeutung der Architektur als Medium verbleibt hier in der bloßen Rahmung des Blicks, einer Rahmung, die ihm überhaupt erst eine eigene Bedeutung gibt oder, wie es Colomina ausdrückt, einen Unterschied entstehen lässt zwischen *Sehen* und bloßem

⁴⁹ A. a. O., S. 303.

⁵⁰ A. a. O., S. 315.

Schauen.⁵¹

Die Bedeutung des Blicks wird in einer Zeichnung Le Corbusiers zu dem Projekt sehr deutlich: Natürlich ist es der Mensch, für den das Haus gebaut wird. Er steht als kleine Figur am Rande des Bildes. Doch das den Entwurf im Wesentlichen bestimmende Organ ist das Auge, das unabhängig von der Figur und übergroß auf den See blickt. Die Zeichnung des Hauses liegt dabei nicht zufällig zwischen Auge und See. Das Haus repräsentiert das, was zwischen Auge und dem Wahrgenommenen liegt: das Haus als „Wahrnehmungsmaschine“.⁵² Die Figur selbst spielt im Verhältnis zum Blick nur eine untergeordnete Rolle, wird zum bloßen Accessoire.

Die zweite Zeichnung zeigt nicht, wie ihr Titel erwarten ließe, den Lageplan des Hauses im herkömmlichen Sinne, also die Lage des Gebäudes in seinem unmittelbaren Kontext. Selbst die Küstenlinie, die in dem anderen Bild noch zu sehen ist, tritt hier nicht mehr in Erscheinung. Vielmehr zeigt die Zeichnung den Grundriss des Hauses und im Verhältnis dazu die Ansicht des Sees und der dahinter befindlichen Berge. Also den Grundriss und den dazugehörigen Blick. Der Lageplan wird also nicht im Wesentlichen wie üblich durch eine horizontale Ebene und entsprechende Darstellung bestimmt, sondern generiert sich vielmehr als vertikale Ebene des Blickes, in diesem Fall der Aussicht auf den See: „The ‚site‘ is a vertical plane, that of vision. The site is first and foremost a sight.“⁵³

Immersion

Aus dem Grundriss der PETITTE MAISON ist zu erkennen, dass Le Corbusier hier gezielt Ausschnitte der „überwältigenden Naturlandschaft“ inszeniert und somit die Landschaft zähmt. Die Bedeutung des Rahmens und die Zählung der Landschaft durch gewählte Bildausschnitte prägen maßgeblich den Entwurf, der durch nur partielle Öffnungen gekennzeichnet ist. „The view must be blocked by walls that are only pierced at certain strategic points and there permit an unhindered view.“⁵⁴ Ganz im Gegensatz dazu steht die MAISON DES HOMMES (Projekt, 1942). Vordergründig handelt es sich hier zwar um ein nahezu identisches Szenario, der architektonischen Rahmung einer Landschaft, in diesem Fall des Panoramas von Rio de Janeiro. Doch geht Le Corbusier hier eindeutig einen Schritt weiter, wenn er sagt: „Your room is installed before the site. The whole sea-landscape enters your room.“⁵⁵ Einerseits wird zwar der Raum, ähnlich wie in der PETITTE MAISON, gegenüber der Landschaft errichtet. Doch der zweite Satz scheint diesen hiermit implizierten Abstand zwischen architektonischem Raum und umgebender Landschaft bereits zu negieren: „The whole sea-landscape enters your room.“

⁵¹ Vgl. ebd.

⁵² Zimmermann 2003, S. 11.

⁵³ Colomina 1996, S. 318.

⁵⁴ Zit. nach a. a. O., S. 315.

⁵⁵ Zit. nach Colomina 1996, S. 319.

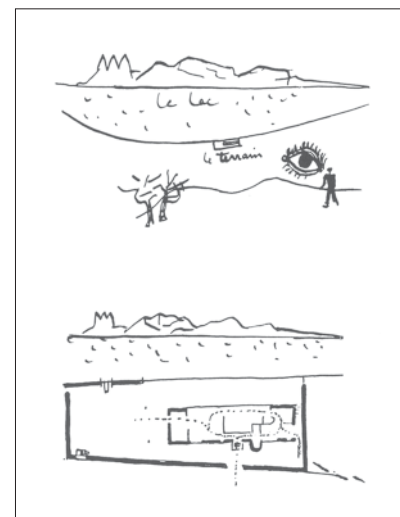


Abb. 21. Le Corbusier: UNE PETITTE MAISON (Projekt, 1954).

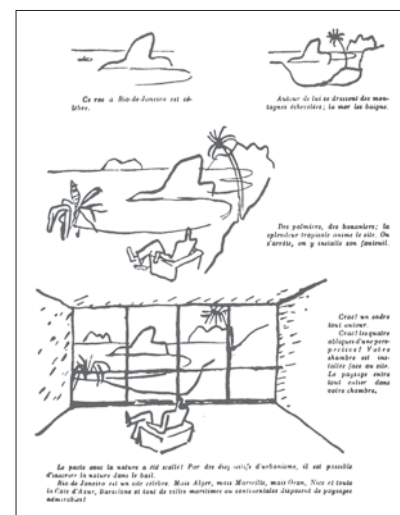


Abb. 22. Le Corbusier: LA MAISON DES HOMMES (Projekt, 1942).