Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 78 (1991)
Heft: 4: Wände, Hülle = Parois, enveloppes = Walls, wrappings

Artikel: Intakte Konstruktion - intakter Körper
Autor: Georgiadis, Sokratis
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-59151

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

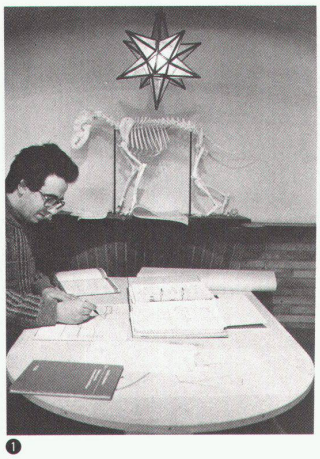
Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

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

Intakte Konstruktion – intakter Körper



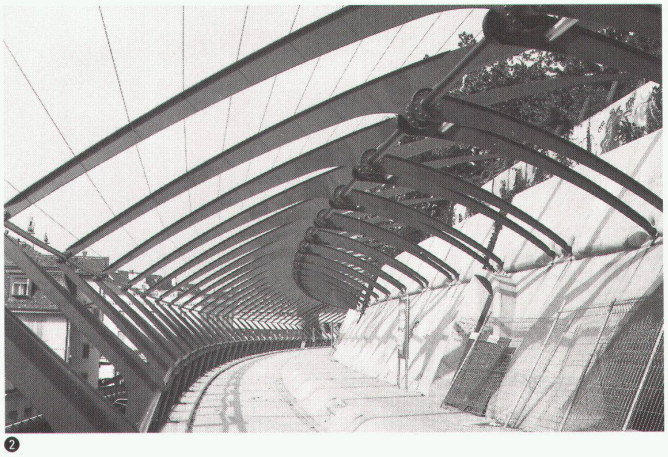
❶

Am Tisch der zeichnende Architekt, über ihm ein sternförmiger Kristall als Leuchtkörper, im Hintergrund, dicht an der Wand, ein Tierskelett. Unmissverständlich soll das Porträtfoto[1] Auskunft geben über Neigungen und Intentionen des Künstlers. Das Tier als Gegenstand architekturspezifischer Reflexion: eine Legitimation dafür ist leicht gefunden.

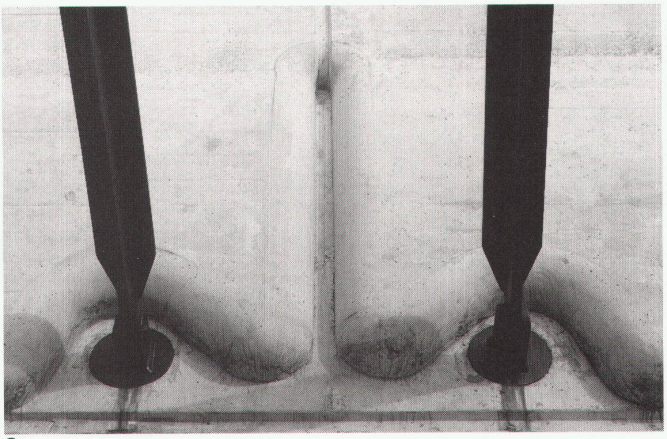
Schon bei Alberti gesellte sich zur idealtypischen Form des menschlichen Körpers diejenige des Tieres. Und im Anschluss an seine berühmte Definition über die architektonische Schönheit als gesetzmässige Übereinstimmung aller Teile[2] dehnte er die Palette der möglichen Vorbilder soweit aus, dass die gesamte Tierwelt darin ihren Platz fand: «Die Gestalt, Würde und Schönheit der Gebäude ist wie bei den Tieren aus den Teilen des Körpers zu bestimmen, wovon die Eigenschaft der Ebenmässigkeit ausgeht, gleich wie die Zahlen der Natur auf der Beziehung zwischen gleichen und ungleichen musikalischen Stimmen und Tönen beruhen».[3] Als Ingredienzen der Ebenmässigkeit, der «vielheitlichen Einheit» (Wölfflin) des humanistischen Schönheitsmusters wirkten dabei die Zahl, die Beziehung (oder Proportion) und die Anordnung (oder Symmetrie) zusammen. Zur Herstellung der Analogie von natürlicher Körperform und artifizieller Architekturform bedurfte es des Bindeglieds der Geometrie, die mit Filarete den Status der «reinen Anthropometrie»[4] erreichte.

Indes liess sich diese Geometrie – wie aus den zahlreichen uns erhaltenen renaissancistischen vitruvianischen Figuren deutlich hervorgeht – nicht beliebig anwenden, sondern stellte an den (menschlichen) Körper gewisse Anforderungen, mitunter die frontale Haltung und die Ruhestellung. Spätestens an dieser Stelle gerät der ursprüngliche Legitimationsversuch ins Wanken. Denn das Tierskelett im Studio des Architekten ist nur seitlich zu sehen; an die Stelle der vertikalen Symmetrieachse tritt die horizontale Richtungsachse, an die Stelle von Ruhe Bewegung. Die Dominanz des Statisch-Idealischen wird von jener des räumlich und zeitlich Abhängigen, somit des Veränderbaren und Vergänglichen abgelöst.

Der Fall wäre erledigt, stünde dem Knochengerüst nicht das Oppositum in Form des Sternkristalls gegenüber, welcher auch Teil der Metaphorik des flüchtig beschriebenen Bildes ist und durch seine vollkommene Existenz ein Verlassen des humanistischen Rahmens erschwert. Doch nur scheinbar, denn in Wirklichkeit ist er nicht Constituens der vermuteten Dialektik, sondern bloss Reminiszenz. Er verweist



❷

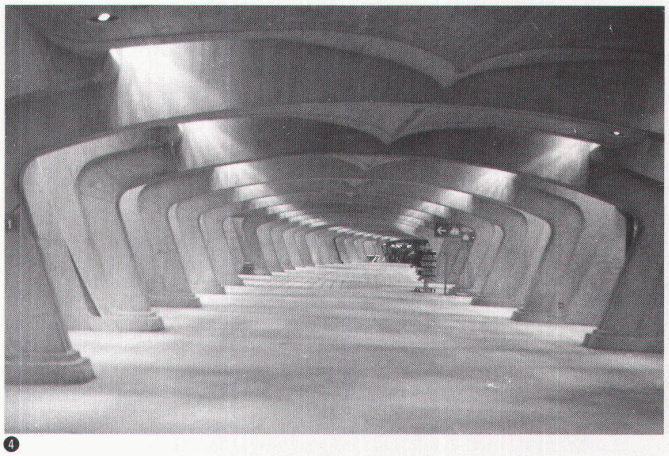


❸

auf frühere Interessen und Bemühungen:[5] im nicht sehr weit zurückliegenden «Damals» standen in der Tat einfache zweidimensionale Figuren und platonische Körper im Vordergrund, welche durch eine Reihe von Operationen transformiert wurden, ohne allerdings jemals etwas von ihrer geometrischen Regelmässigkeit einzubüssen. Bestenfalls ist also der Kristall Teil der Propädeutik, keineswegs aber die eigentliche Übung.

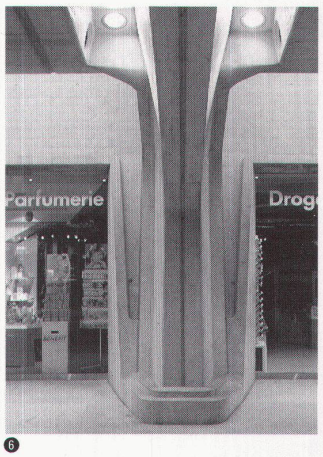
Diese knüpft nämlich vollumfänglich an die Unmittelbarkeit des organischen Vorbildes an, mithin an seine Fähigkeit, ein «Hier» und ein «Jetzt» zu erzeugen und zwingt zu einem weiteren historischen Exkurs. Das Chronometer muss also nun mal wieder zurückgestellt werden, um jene Momente anzuzeigen, an denen der starre Körper der Renaissance wachgerüttelt, dessen abstrakte Geometrie als Fiktion erkannt wurde. Es handelte sich nicht um eine augenblickliche Läuterung, sondern um einen langwierigen Prozess. An dessen Ausgangspunkt stand die Lostrennung der Proportionslehre von der Domäne des Absoluten, deren Verlegung in die gemässigtere Zone des «relativ Schönen». Eingeleitet wurde dadurch eine umfassende Kehrtwendung, die schliesslich zur grundsätzlichen Umdeutung des Verhältnisses zwischen natürlichem und architektonischem Körper führte und dadurch zu einer neuen Auffassung des Anthropo-/Zoomorphismus in der Baukunst. Der erstere hörte nunmehr auf, nur Manifestation universalistischer Ordnungsprinzipien zu sein und erhielt expressive Eigenschaften, wurde zum Erzeuger seelischer Affekte und somit auch selbst beseelt.

«La face du lion, celle du tygre & du léopard sont composées d'un assemblage de traits qui les rendent terribles, & portent l'épouvante dans les âmes les plus fermes…: un seul trait les caractérise.», schrieb der Architekt Nicolas le Camus de Mézières und berief sich dabei auf Charles le Brun, den ersten Maler von Ludwig XIV, der «nous a prouvé la vérité de ce principe en nous donnant son caractère des passions; il a exprimé les différentes affections de l'âme, & rendu par une seule ligne la joie, la tristesse, la colère, la fureur, la commisération, &c.»[6] Entsprechend reinterpretierte Lecamus den architektonischen Körper: die Grundsätze der Harmonie und Proportion und der gegenseitigen Beziehungen der Teile gerieten nun in Abhängigkeit von den seelischen Empfindungen, gleichsam als notwendige Bedingung des Fortschritts dieser Kunst. Von der eigenen Entdeckung selbst verunsichert, bemühte Lecamus zwar im letzten Augenblick noch einmal das Theorem von der Unveränderlichkeit der Geschmacksregeln, sein Grundgedanke zeigt



❹

❺



❻

❶
Santiago Calatrava in seinem Studio (aus: Santiago Calatrava, Il folle volo, Electa, Milano, 1987)

❷–❿
Alle Abbildungen stammen vom Verfasser; sie illustrieren Details, die Santiago Calatrava im Rahmen der Neubauten für den Bahnhof Stadelhofen entworfen hat.

aber, dass die Aufmerksamkeit schon in irreversibler Weise umgelenkt war auf die neue, beide Körper umspannende und mit geschmacklichen Allgemeingültigkeiten oder auch nur Konsensbildungen unvereinbare Dominante: den Charakter.

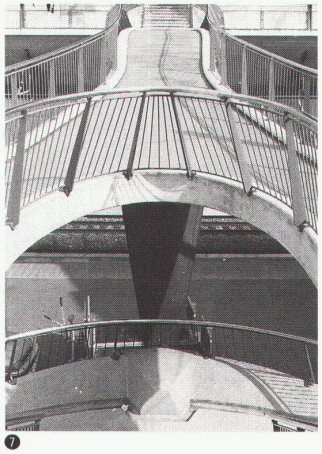
Allgemeine Ordnungsschemata, idealisierte Typen machten der individuellen Eigenart Platz. «Die bildende Natur hasset Abstrakta.» – schrieb Herder in seiner um 1778 erschienenen «Plastik» – «Die bildende Kunst, die ihr nacheifert, muss es auch tun... Sie bildet nicht Abstrakta, sondern Personen: jetzt die Person in dem Charakter und den Charakter in jedem Gliede und in Ort und Stellung, als ob sie nur den Zauberstab berührt und lebend in Stein gesenkt hätte.» Wollte die Architektur auf der figürlichen Ebene ihre Beziehung mit dem natürlichen Körper aufrechterhalten, musste sie in letzter Instanz auf die durch das Abstraktum Geometrie vermittelte Analogie verzichten. Nicht die Anwendung gemeinsamer Strukturgesetze, sondern dem irreduziblen individuellen Charakter Rechnung tragende formale Kongruenzen wären die Konsequenz.

Das Werk Claude-Nicholas Ledoux' zeigt, dass diese Fragestellung nicht bloss hypothetischen Charakter hat, in ihm werden zugleich die Grenzen sichtbar, die dem Architekten von einer klassizistisch geschulten Ästhetik auferlegt wurden. Das Streben nach Kongruenz konnte also nur intensiviert werden, und dies ereignete sich tatsächlich mit der Erweckung der Gotik, des Anderen der Klassik, durch die Romantik.[7] Nicht die Nachahmung der idealisierten Natur (im Sinne Winckelmanns) wurde als primäres Anliegen der gotischen Architektur erkannt, sondern die «blosse Nachbildung der Naturfülle»[8], ihr «Hier» und «Jetzt» in aller Unmittelbarkeit, Vielfalt und Unregelmässigkeit. Der nachbildende Organikbegriff der Romantik setzte sich ab vom strukturellen – sich an den Zweck der Festigkeit und Bequemlichkeit orientierenden – Organikbegriff des orthodoxen Klassizismus. Daher war bei den Romantikern die Aufmerksamkeit nicht auf den konstruktiven Aspekt der Gotik gerichtet, sondern vorrangig auf das nur Sichtbare ihrer Bauwerke, zumal deren Ornamentik. Paradigmatisch für diese Einstellung sind die Ausführungen A. W. Schlegels, der das Tektonische in der Baukunst als deren mechanischen Teil deutete und ihn mit dem Geometrischen gleichsetzte, um dann die «freie Ausschmückung» als «Organisches» zu bezeichnen.[9]

Nicht nur wegen des Tierskeletts auf dem Porträtfoto rückt uns diese Diskussion wieder in die Nähe des Architekten, sondern vor allem wegen seiner Bauwerke. Denn Nachbildungen sind diese allemal. Deren Zoomorphismus ist eingeschrieben im natürlichen oder erträumt natürlichen Kontext, wobei dieses Bezugsfeld gleichsam die Grenzen für die mannigfaltigen Umbildungen des Nachgebildeten definiert. Die daraus entstehenden Morphome sind körperliche Individualitäten, das nachbildende Moment erfasst sie als Ganzes, geht also nicht – wie es bei A.W. Schlegel noch tat – im Ornament auf, sondern bemächtigt sich auch des Bereichs des Tektonischen. Höchstens an den Nahtstellen, den Gelenken, den Junkturen zwischen den sie zusammensetzenden Gliedern, ist ein gewisser Hang zum Ornamentalen zu vermerken. Die Geometrie gehorcht nicht abstrakten Regeln, sondern ist – genauso wie das Tektonische – der Individualität des Organischen unterstellt.

An dieser Stelle werden wir mit einem Paradoxon konfrontiert, das der Aufklärung bedarf. Der Architekt bezeichnet sich nämlich selbst als «Architekt-Ingenieur», wobei dieser Anspruch einerseits durch ein Zweitstudium des Bauingenieurwesens legitimiert wird, aber vor allem durch die Extravaganz der gebotenen konstruktiven Lösungen. Die Personalunion «Architekt-Ingenieur» impliziert eine gleichgewichtige Allianz von «Mechanik» und naturnachbildender Architektur.

Allzuleicht wird die sein Werk rezipierende Kritik dazu verführt, in die Leistungen des Architekten die lang ersehnte Synthese von Architektur und Konstruktion hineinzulesen. Reproduziert wird somit der auf der (allerdings tatsächlich geschehenen) Ausdifferenzierung der beiden Disziplinen basierende modernistische Mythos von der fortschrittlichen Konstruktion und der rückständigen Architektur, wobei als dessen letzter Akt der Ausgleich gedacht wird. Dieses Schema erweist sich jedoch in unserem Fall schnell als unbrauchbar: Eine im Sinne des Zeitgeistes die Gleichstellung anstrebende Architektur müsste sich konsequenterweise an die Leitbilder der verfügbaren Spitzentechnologien anlehnen und zwar nicht nur hinsichtlich der Arbeitsmethodik, sondern auch und vor allem im Hinblick auf das Arbeitsprodukt. Würden die ganz auf die optischen und haptischen Qualitäten bedachten Kreaturen des Architekten die realen Herausforderungen der aktuellen Technologie wahrnehmen, müssten sie sich gleichzeitig für eine radikale Abmagerungskur entscheiden, deren Ziel die partielle oder vollständige Eliminierung ihres körperlichen Daseins wäre. Genau das scheinen sie aber vermeiden zu wollen. Entsprechend werden die technischen Mittel eingesetzt. Der Nachdruck, der auf die Perfektion der konstruktiven Lösungen gelegt wird, kann also nicht darüber hinwegtäuschen, dass die



7

8

benutzten Techniken ihren konventionellen Charakter letzten Endes nicht verlieren. Die erhoffte Synthese bleibt aus.

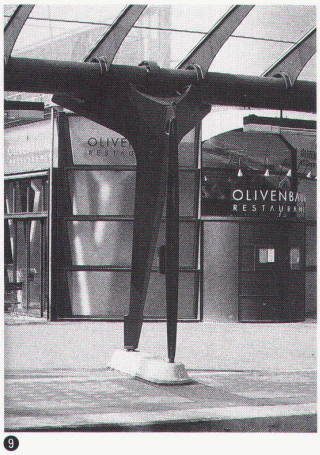
Um so offenkundiger wird die dienliche Funktion der «Mechanik», welche nicht etwa die strukturelle Logik des Bauwerks zu explizieren hat, sondern ganz – und im Sinne der Romantiker – der Erzeugung des Nachbildes, des Körpers, untergeordnet ist. Und doch gibt es zur romantischen Auffassung einen wesentlichen Unterschied. Die «blosse Nachbildung der Naturfülle» setzte man damals eindeutig vom klassizistischen Schönheitsideal ab. Man akzeptierte die «ab-sichtliche Hässlichkeit», das Ungeheure und Unermessliche, und dem Gestaltenreichtum wurden keine Grenzen und Regeln gesetzt. In der Unregelmässigkeit erblickte man vielmehr die Quelle der «wunderbaren Fantasie», wohingegen die Geometrie als blosse Überlieferung aus klassischen Zeiten betrachtet wurde, nicht als Erzeugerin normativer Schönheit.

Trotzdem bedeutete dies alles keinen Verzicht auf Schönheit, auch keine Absage an das Ideal. «Die gotische Baukunst hat eine Bedeutung» – schrieb Friedrich Schlegel – «und zwar die höchste; und wenn die Malerei sich meistens nur mit schwachen, unbestimmten, missverständlichen, entfernten Andeutungen des Göttlichen begnügen muss, so kann die Baukunst dagegen, so gedacht und so angewandt, das Unendliche gleichsam unmittelbar darstellen und vergegenwärtigen, durch die blosse Nachbildung der Naturfülle…». Und an anderer Stelle: «Das Wesentliche aber ist die göttliche Bedeutung, welche allein die Schönheit zur Schönheit und das Ideal zum Ideal macht. Was man ohne diese Beziehung von Schönheit und Ideal redet, ist nur ein Geschwätz ohne Inhalt und blosses Nachsprechen philosophischer Denkformeln…».[10] An diesem empfindlichen Faden hing die Begründung der durch die Unregelmässigkeit erzeugten Schönheit. Das unmittelbare Nachbild konnte nur legitimiert werden durch seine Abhängigkeit von einer übergeordneten synthetischen Idee. Anderseits würde der Abbruch dieser Beziehung – so könnte man den Gedankengang fortsetzen – den euphonischen Widerhall des Unendlichen in ein kakophones Stimmengewirr verwandeln.

Der Kakophonie (D. Libeskind) kann man aber nun die Bauwerke unseres Architekten kaum bezichtigen, obwohl man vergeblich nach der sie tragenden synthetischen Idee sucht. Ihre körperliche Existenz ist weder «fragmentiert noch verzerrt, auseinandergerissen oder verstümmelt bis zur Unkenntlichkeit».[11] Sie mögen zwar auf den Betrachter oft unheimlich, manchmal bedrohlich oder gar erdrückend wirken, als Körper sind sie jedoch intakt. Auch als Körper sind sie also konventionell. Anderseits legt die Profanität der Zwecke, denen sie dienen, der beliebige Einsatz der Sprachmittel bei ihrer Gestaltung, das Fehlen der von Schlegel geforderten «Bedeutung» Zeugnis von ihrem «endlichen» Charakter ab. Erneut eine Aporie also, die sich jedoch beheben lässt, wenn man den Spielraum einer konsumorientierten Architektur nicht auf den vulgären Neohistorismus begrenzt, wenn man mit anderen Worten bereit ist, ein weniger braves, etwas exzessives architektonisches Wochenenderlebnis zuzulassen. Eine kleine Ausschreitung kann nicht schaden; am Montag ist ohnehin «business as usual».

Sokratis Georgiadis

1 Pierluigi Nicolin. Santiago Calatrava. Il folle volo. Quaderni di Lotus. Milano 1987. S. 8.
2 Leon Battista Alberti. Zehn Bücher über die Baukunst. Ins Deutsche übertragen, eingeleitet und mit Anmerkungen und Zeichnungen versehen durch Max Theuer. Darmstadt 1988 (1912). S. 293.
3 A.a.O., S. 489.
4 Hanno-Walter Kruft. Geschichte der Architekturtheorie. München 1986 (1985). S. 57.
5 Santiago Calatrava Valls. Zur Faltbarkeit von Fachwerken. Diss. ETH Zürich 1981.
6 Nicolas Le Camus de Mézières. Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations. 1780. Reprint: Genève 1972. S. 3f.
In deutscher Übersetzung lauten die Zitate: «Die Ansicht eines Löwen, Tygers und Leoparden von vorn, ist aus einer Menge von Zügen zusammengesetzt, die diese Thiere schrecklich machen, und auch den entschlossensten Seelen Furcht einjagen…; ein einziger Zug charakterisirt sie alle.» «… uns die Wahrheit dieses Grundsatzes bewiesen (hat) durch seinen Ausdruck der Leidenschaften, indem er durch eine einzige Linie die Freude, die Traurigkeit, den Zorn, die Wuth, das Mitleiden usw. ausdrückte.»
Übernommen aus: Gottfried Huth (Hrsg.). Allgemeines Magazin für bürgerliche Baukunst. Ersten Bandes erster Theil. Weimar 1789. S. 102.
7 «Die Erweckung der Gotik in der deutschen Kunst des späten 18. Jahrhunderts» lautet der Titel einer von Alfred Neumeyer verfassten Studie in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 49 (1928), S. 75–123 und 159–185.
8 F. Schlegel. Briefe auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz und einen Teil von Frankreich (1805 und 1823). In: Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst. Herausgegeben und eingeleitet von Hans Eichner. IV. Band der Kritischen Friedrich-Schlegel-Ausgabe. München, Paderborn, Wien 1959. S. 174.
9 A.W. Schlegel. Kritische Schriften und Briefe. II: Die Kunstlehre. Herausgegeben von Edgar Lohner. Stuttgart 1963. S. 144.
10 F. Schlegel. A.a.O. S. 174 und 203.
11 Anthony Vidler. The Building in Pain. The Body and Architecture in Post-Modern Culture. In: AA files, No 19, spring 1990. S. 3–10.



9

10