

# Die ewige Form?

Autor(en): **Kähler, Gert**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **84 (1997)**

Heft 7/8: **Zwischen medialer und wirklicher Präsenz = Entre présence  
médiatique et présence réelle = Between medial and real presence**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-63602>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Die ewige Form?

Auf dem Pyramidenstumpf überhöht, ein geometrisch präzise zugeschnittener Quader, scheinbar abgehoben vom Irdischen, quadratisch – mit allseitigen Symmetrien komponiert –, die Hamburger Kunsthalle ist im wesentlichen ein Zitat von Boullées Revolutionsarchitektur.

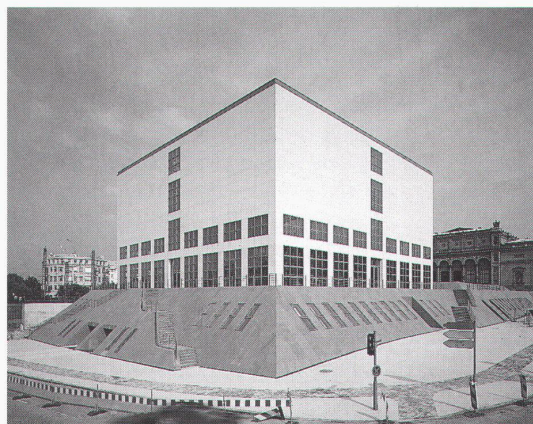
Die Hamburger Kunsthalle offenbart das Dilemma, das entsteht, wenn ein architekturhistorischer Fundus nicht vergegenwärtigt, wenn die ewige Gültigkeit von Zeichen und Bedeutungen behauptet wird. So hat die Konnotation von Monumentalität und absoluter Ordnung nicht nur etwas Zeitentrücktes – wenn der Unterschied von Geschichte und Gegenwart verneint wird, kann auch das Erhabene und Schrecklich-Grosse karikaturhafte Züge annehmen.

■ Juchée sur son tronc de pyramide, bloc géométrique taillé avec précision, ayant apparemment échappé à la terre, orthogonale, symétrique en tous sens, la «Kunsthalle» de Hambourg est surtout une citation de l'architecture révolutionnaire de Boullée.

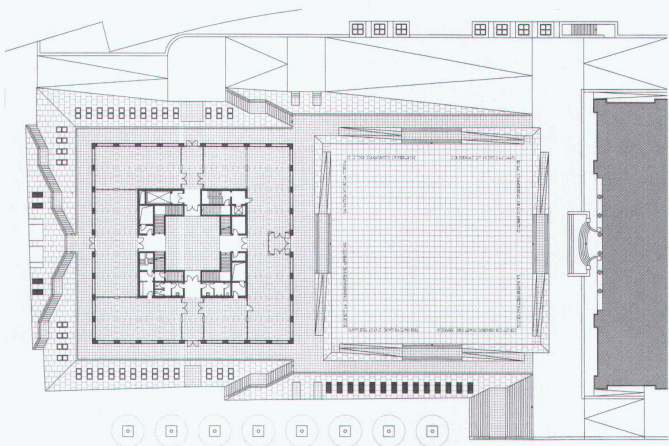
La Kunsthalle de Hambourg exprime le dilemme de l'élément architectural historique ne remémorant rien, de signes et de significations affirmés comme ayant une validité éternelle. La connotation du monumental et de l'absolu n'a pas seulement quelque chose d'intemporel, mais lorsque la différence entre l'historique et l'actuel est niée, le noble et le terriblement grand peut aussi prendre des traits caricaturaux.

■ Built on a pyramid stump, a geometrically precisely cut ashlar, square, and seemingly removed from the things of earth, symmetrically composed on all sides: the Hamburg "Kunsthalle" is basically a quotation from Boullée's Revolutionary Architecture.

The Kunsthalle is an illustration of the dilemma that arises when historical architectural resources are misrepresented, and when emphasis is laid on the supposedly eternal validity of signs and meanings. When this happens, the connotations of monumentality and absolute order take on a constrained, timeless quality. If the distinction between history and the present is disregarded, elevated, awe-inspiring architecture tends to assume the aspect of a caricature.







Erweiterung der Kunsthalle,  
Hamburg, 1986–1996  
Architekt: Oswald Mathias Ungers  
■ Extension de la Kunsthalle  
■ Extension to the Kunsthalle

Fotos: Stefan Müller, Berlin



Ein einfacher Baukörper auf quadratischem Grundriss, durch symmetrische, auf allen Seiten gleiche Fassaden betont, verkleidet mit weissem Naturstein, und davor ein Pyramidenstumpf mit gleich grosser Grundfläche als freier Platz: das ist der Erweiterungsbau der Hamburger Kunsthalle für die zeitgenössische Kunst.

Eine reine geometrische Komposition: Vier Kuben sind aneinandergesetzt, so dass sich in der Fassade ein Seitenverhältnis von eins zu zwei ergibt. In der Mitte wird im Grundriss ein fünftes Quadrat ausgeschnitten, das als «Haus im Haus» betont und durch eine Zwischenschicht mit zwei gegenläufigen Treppen von den Ausstellungsebenen getrennt wird. Auch diese Halle ist auf allen vier Seiten gleich gegliedert.

Die zwei Sockel, der, auf dem Kubus und Pyramide stehen, und der des Pyramidenstumpfes selbst, sind unter 45° abgeschrägt; die Höhe der Pyramide entspricht also der Höhe des Hauses – im Ergebnis entstehen ein «voller» und ein «leerer» Körper: die Masse des halben Kubus und die nur angedeutete Pyramide.

Ich habe an anderer Stelle diesen Bau kritisiert, nicht, weil ich ihn für «schlechte» Architektur halte, sondern weil ich seine architektonische Haltung für ein Museum der Gegenwartskunst nicht für richtig erachte: Der Bau ist abweisend, hermetisch nach aussen hin geschlossen, ein Sakralbau der Kunst – und aus diesem Grunde nicht «angemessen». Aber ich betone auch: Der Bau ist bemerkenswert über seinen eigentlichen Anlass hinaus.

Ungers hat sich nämlich mit dieser Komposition – wie er selbst sagt – auf die Architekturen des französischen Revolutionsarchitekten Etienne Louis Boullée bezogen. Warum aber orientiert sich ein heutiger Architekt an den Entwürfen eines obskuren, erst in diesem Jahrhundert ausgegrabenen Zeichners megalomane Bauten – ist das nur eine gelehrte Spielerei, ein eklektisches «Seht mal, was ich alles kann!» – oder hat der Weg über Boullée auch uns noch etwas zu vermitteln?

Auffällig ist, dass sich Ungers bisher eher an Karl Friedrich Schinkel orientiert hat, der rund vierzig Jahre, nachdem Boullée sein «Musäum» gezeichnet hatte, mit dem Neuen Museum in Berlin das erste grosse bürgerliche Museum schuf. Der Unterschied zwischen beiden Architekten ist aber grundsätzlicher Art. Denn Schinkel ging als Klassizist von Komposition und Proportion aus. Boullée hingegen war der Architekt der «reinen Formen», der geometrisch einfachen primären Körper: Pyramide, Kugel, Kubus. Diese Architektur der reinen Formen steht *für sich*: die Bauten stehen *für ein Absolutes*. Wenn also Ungers, sicherlich nicht zufällig oder aus einer Laune heraus, seine Bezugslinie verlagert, dann liegt dem offensichtlich das Bestreben nach einem bestimmten Ausdruck inne.

Aber die Alternative: hier Schinkel und die proportionsge-

zähmte Komposition, die sich innerhalb eines bestimmten Kanons bewegt, dort Boullée, der eine absolute Architektur zeichnet, stimmt nicht ganz; denn Schinkel wiederum bezieht sich auch auf Boullée, und zwar gerade in seinem Museumsentwurf. Der Grundriss des Neuen Museums reflektiert nämlich zwei Entwicklungslinien: Zum einen die (im Verständnis des Klassizismus naheliegende) Verbindung zum antiken Rom, zum anderen die – Schinkel nicht bewusste, weil ihm unbekannt – zu Boullée, wobei letztere vermittelt ist über dessen Schüler, Jean-Nicholas Durand, der an der Ecole Polytechnique in Paris eine rationale Architektur entwickelte: eine Architektur, die unabhängig vom Zweck des jeweiligen Gebäudes Regeln zur Verfügung stellte.

Und wieder muss ich sagen: auch das ist nicht so einfach, wie es auf den ersten Blick erscheint: hier Rom, dort das aufgeklärte, rationalistische Paris Napoleons. Denn das Schinkelsche Museum bezieht sich ja nicht auf die römische imperiale Architektur der Foren und Kaiserbauten, sondern auf den einzigen Bau, der das Gegenteil einer aus Proportionsregeln hergeleiteten Architektur ist: auf das Pantheon, Kaiser Hadrians Kugelbau aus dem Jahre 120 nach Christus, gebildet aus der reinen Form der in die Kuppel einzuschreibenden Kugel. Schinkel nennt das Zentrum seines Museums gar ein «Pantheon», und folgerichtig wird dort auch nicht etwas ausgestellt – die Mitte bleibt leer, und der Rand ist bestückt mit den Grössen des Geistes, nicht mit den für die anderen Teile des Baus vorgesehenen Ausstellungsstücken: «Endlich auch kann die Anlage eines so mächtigen Gebäudes (...) eines würdigen Mittelpunktes nicht entbehren, der das Heiligtum sein muss, in dem das Kostbarste bewahrt wird»<sup>1</sup>...

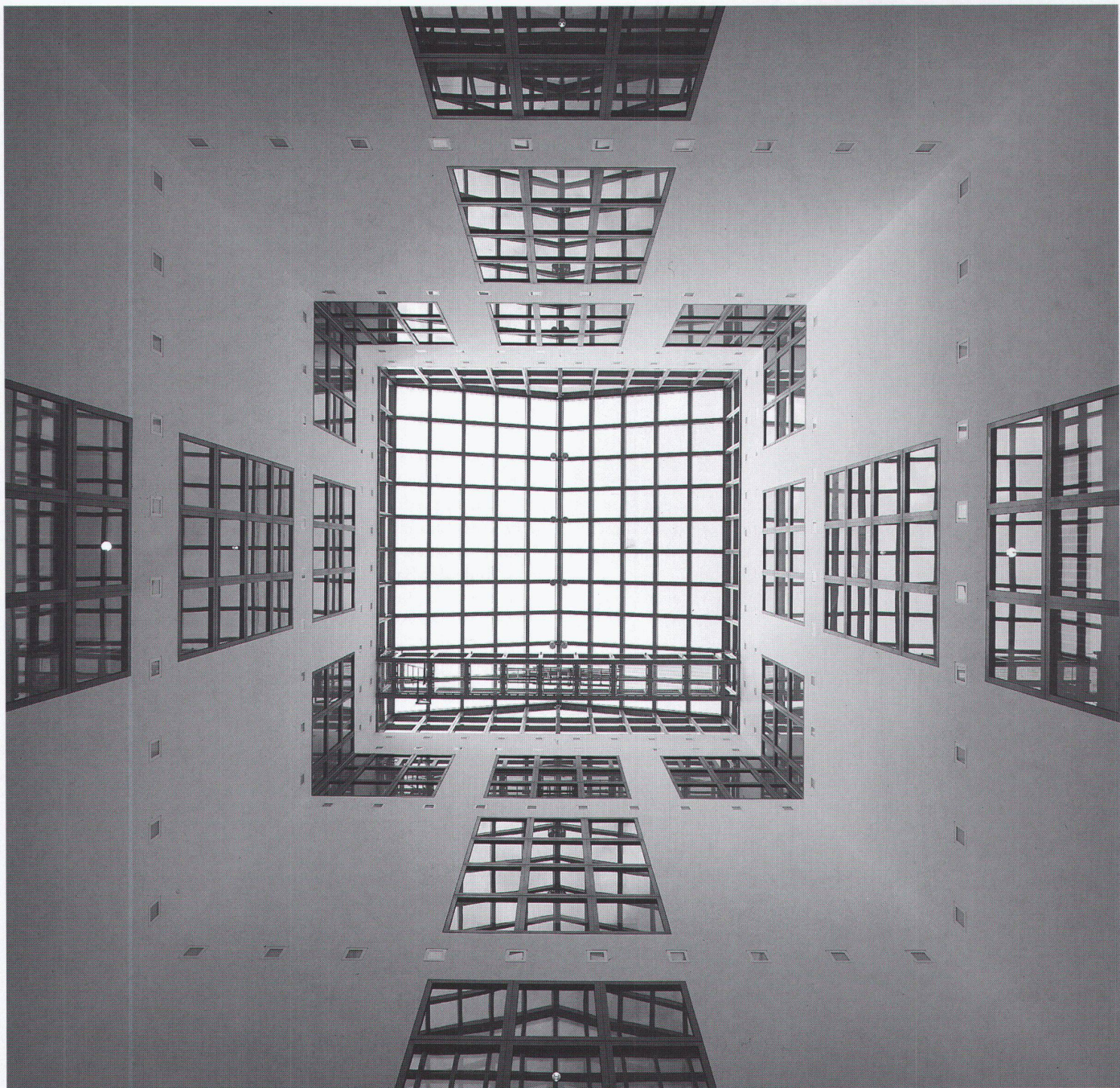
Nun gibt es ja noch einen zeitgenössischen Bau, der sich explizit auf das Neue Museum Schinkels bezieht – nämlich James Stirlings Erweiterungsbau der Staatsgalerie in Stuttgart aus dem Jahre 1984. Stirling aber bezieht sich nicht nur auf Schinkel, sondern auch noch (wie ich in einem früheren Aufsatz gezeigt habe)<sup>2</sup> sehr deutlich auf das Parlamentsgebäude des indischen Bundesstaates Pandschab in Chandigarh von Le Corbusier aus dem Jahre 1965.

Der gesellschaftliche Prozess der Aufklärung und damit der Beginn der Moderne vollzog sich über einen Zeitraum von rund 150 Jahren, von etwa 1670 bis 1820, und wurde, selbstverständlich, auch in der Architektur reflektiert: Die Gesellschaft, der Mensch wurde «seiner selbst bewusst»: der Kantsche «Auszug des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit». In einem wahrlich revolutionären, nämlich umwälzenden Prozess wurde das Weltbild auf die Füße gestellt. Insofern hatte die Revolutionsarchitektur eines Boullée oder Ledoux einen sehr zutreffenden Namen, obwohl die genannten mit der politischen Revolution nichts anfangen konnten. Aber ihre Architekturen leisteten

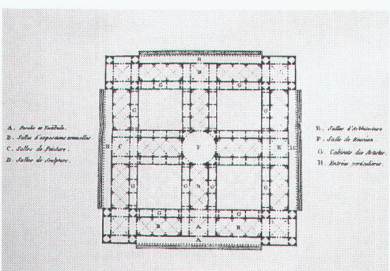
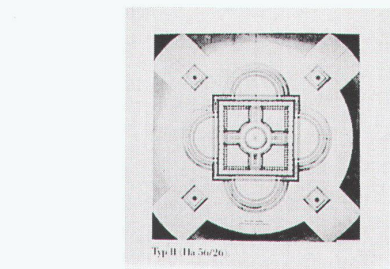
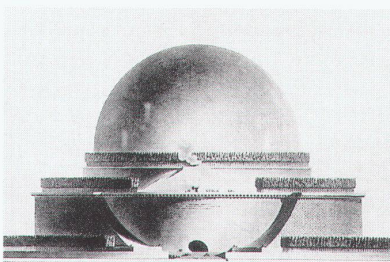
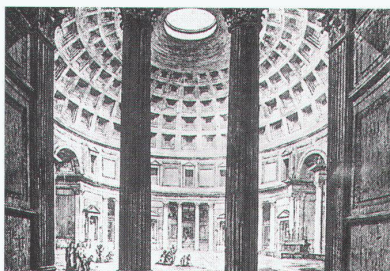
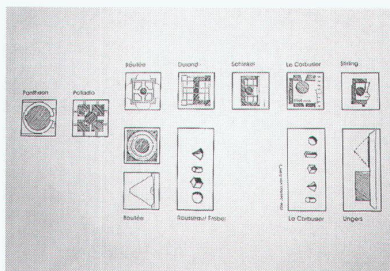
<sup>1</sup> Schinkel zum Gutachten des Herrn Hofrath Hirt. Zitiert nach: Bauakademie der DDR (Hrsg.): Karl Friedrich Schinkel (Katalog). Berlin 1982, S. 97

<sup>2</sup> Kähler, G.: Aufklärung und frühes Leid. 1830 – 1930 – 1980. In: Bauwelt 13/87, S. 482









etwas anderes: sie brachten die geistige Revolution auf den architektonischen Begriff.

Am eindrucksvollsten zeigt das der Newton-Kenotaph von Boullée: eine gewaltige Kugel, in der unten Newtons Sarkophag steht, über dem sich der nächtliche Sternenhimmel wölbt. Dieser Weltenbau – nichts anderes ist es ja – ist nun aber (und darin liegt das revolutionäre Element) nicht einem Gott geweiht wie noch das Pantheon, sondern einem Menschen, der zum Gott erhoben wird: «Erhabener Geist! Grossangelegtes und tiefsinniges Genie! Göttliches Wesen! Newton!»<sup>3</sup>, so ruft der Architekt das Genie an. Newton, so der Architekturhistoriker Adolf Max Vogt, habe «– in den Augen von Boullées Generation – der Welt die Botschaft des Wissens vermittelt, so wie Christus die Botschaft der Liebe vermittelt hatte. Newton wird zum neuen Messias»<sup>4</sup> – was für ein Anspruch, was für eine Umwälzung!

Das Museum im Sinne des 19. Jahrhunderts, das die Vergangenheit bewahrt, um sich zu vergewissern, dass man auch eine Zukunft hat, gab es zur Zeit Boullées noch nicht; der Begriff bildete sich erst langsam heraus. Aber Boullée hat auch ein sogenanntes «Musäum» entworfen, eine Art «Walhalla» als Ruhmestempel grosser Männer; einen Ort als «Monument der öffentlichen Dankbarkeit»: einen quadratischen Bau mit auf allen Seiten vorgelagerten halbrunden Säulenhallen, die innen eine Halbkugel als zentralen Raum – eben ein Pantheon – umschliessen.

Der Schüler Boullées, Durand, zeichnet das «Musäum» um im Geiste postrevolutionärer Rationalität und frühkapitalistischer Ökonomie: Die Kuppel wird kleiner im Verhältnis zur Nutzfläche, die halbrunden Säulenhallen werden als zu teuer eingespart. Und Schinkel, der die Lehrbücher Durands kannte, formuliert das Schema für die spezifische städtebauliche Situation im Zentrum Berlins um. Aber sein Grundriss geht ebenfalls und immer noch vom Kuppelbau im Zentrum aus.

Was hier ausgestellt wird, ist der ideale Raum, der ein geistiges Prinzip abbildet: Der Weltenbau als Ort zur Bewahrung der Geschichte des Menschen, der sich als handelndes, selbstverantwortliches Wesen sieht. Das aber hatte Folgen. Das Bewusstsein seiner selbst als Handelnder, als Schöpfer implizierte, dass auch die Formen der Architektur menschengemacht waren – und damit subjektiv veränderbar. Das Bauen verlor seine Verbindlichkeit,

<sup>3</sup> A.M. Vogt: Boullées Newton-Denkmal. Basel/Stuttgart 1969, S. 292  
<sup>4</sup> a.a.O., S. 373

**Vom Pantheon zur Kunsthalle**  
**(Umzeichnung: G.K.)**

- Du Panthéon à la Kunsthalle (dessin: G.K.)
- From the Pantheon to the Kunsthalle (drawing: G.K.)

**Pantheon, Rom, ca. 120–127 n.Chr.**

- Panthéon, Rome, ca. 120–127 apr. J.-C.
- The Pantheon, Rome, approx. 120–127

**Etienne Louis Boullée:**

**Newton-Kenotaph, um 1784**

- Newton-Kenotaph, vers 1784
- Newton-Kenotaph, around 1784

**Etienne Louis Boullée:**

**Musäum, Grundriss, 1783**

- Musäum (musée), plan, 1783
- Musäum (museum), ground plan, 1783

**Jean-Nicolas-Louis Durand:**

**Museum, Grundriss, 1805**

- Musée, plan, 1805
- Museum, ground plan, 1805

Fotos: Gert Kähler, Hamburg



seine Konvention, die es für die neuen Materialien ohnehin nicht gab.

Was ja, im Nachhinein betrachtet, auch folgerichtig war: In einer sich zunehmend differenzierenden Gesellschaft, in einer wirtschaftlichen Umwälzung nie gekannter Dynamik, in einer neuen Stadt, in einem durch die Eisenbahn veränderten Land – wie kann es da einen verbindlichen Stil geben?

Die Architekten der Moderne der zwanziger Jahre (wie schon die der Stilkunst um 1890) suchten die Erneuerung aus dieser Sackgasse in einem «Zurück zu den einfachen Dingen»: ein Barcelona-pavillon von Mies van der Rohe ist eine Etüde über Sockel, Dach, Stütze und Raum. Aber sie waren immer noch in der Suche nach dem einen Stil befangen – die Architekten der Moderne versuchten, der Gesellschaft Richtung und Ziel zu geben. Wie beim Bau einer Villa Rotonda oder eines Pantheons wurde ein Ideal aufgerichtet – die Villa Savoye als «Villa suburbana» und Projektion einer idealen Gesellschaft, die durch die Maschine befreit sein sollte.

Es waren Architekturen, die – wie die Maschine – keinen Ort hatten, keinen Bezug zum Boden, zur Natur, und die das Funktionieren mit Hilfe der Maschine zeichenhaft darstellten als «Maschinenästhetik» – tatsächlich aber, bei aller Faszination durch diese grosse Utopie, blieb die Idee von der «weissen Maschine», von der heilsbringenden Technik, eine unerfüllte Vision, wie sich spätestens mit der Weltwirtschaftskrise 1929 gezeigt hatte: sechs Millionen Arbeitslose oder Arbeits«freie»? «*Der wahre Arbeitstag der Zivilisation*»<sup>5</sup> mit elf Stunden Freizeit hatte sich angesichts der wirtschaftlichen Realität als Katastrophe herausgestellt, der technische Fortschritt stellte sich immer weniger als gesellschaftlicher Fortschritt heraus.

Welche Lösung aber bleibt dann? Diejenige, die Le Corbusier wählt, ist die «Architektur der verzweifelten Hoffnung». Adolf Max Vogt hat in seinem im vergangenen Jahr erschienenen Buch «Le Corbusier, der edle Wilde» auf frühe Prägungen hingewiesen, die diesen Weg verständlicher machen. In einem weitgespannten Bogen, einer Ellipse mit zwei Brennpunkten, zeigt er folgendes: Zum einen ist es der Kindergarten Fröbelscher Prägung, in dem Le Corbusier (oder damals noch Charles-Edouard Jeanneret) erzogen wird und in dem die reinen, geometrischen Formen von Kugel, Würfel und Pyramide als Spielklötze zur ästhetischen Selbsterzie-

hung genutzt werden. Hinzu kommt die Erkenntnis vom Aussehen der «Urhütten» durch die Funde prähistorischer Pfahlbauten. Beides geht in die Architektur einer Moderne ein, die sich neu begründen muss, nein: die Le Corbusier neu begründen muss, mit dem Sendungsbewusstsein dessen, der die Wahrheit erkannt hat.

Den edlen Wilden aber, einen Topos der Aufklärung, findet Le Corbusier in Indien, im Bau der Provinzhauptstadt Chandigarh. Im wichtigsten Bau des Regierungsviertels, dem Parlament, greift er dabei tatsächlich das Schema des Schinkelschen Museums aus U-förmigem Bürotrakt, Rotunde und einseitiger Vorhalle mit dem Zugang auf!<sup>6</sup> Was Schinkel in architektonische Form gebracht hatte: die Unsterblichkeit des Menschen durch die Bewahrung seiner Geschichte, das wird von Le Corbusier in freier Form – die Loslösung von der Achsialität! – interpretiert und in der Suche nach dem Wahren, Unverbildeten in der Dritten Welt gefunden – in deren demokratischstem Bau. Und im archaischen Material des «béton brut»! In einer tragischen, weil vergeblichen Anstrengung sucht Le Corbusier das neue Paradies in der Dritten Welt.

Das Neue Museum in Berlin und das Parlament in Chandigarh markieren also zwei Positionen der «Architektur der Aufklärung»: die eine bestimmt den selbstbewussten Abschluss nach einer Zeit revolutionärer Veränderungen, die andere setzt seit dem Scheitern der Idee der Aufklärung (der «Moderne») eine neue, verzweifelte Hoffnung auf die Dritte Welt, indem sie ihr das architektonische Symbol der Aufklärung bringt.

Zurück zu Ungers Museumsbau: Was hatte Boullée, auf den sich Ungers ausdrücklich bezieht, gemacht? Er hatte zum einen nach dem Vorbild ägyptischer Pyramiden oder des römischen Pantheons die reinen Körper der Geometrie als reine Architektur verwendet (was Ungers ebenfalls tut), zum anderen aber – anders als bei den Vorbildern – die Geometrie ins Gigantische gesteigert; das tatsächliche Pantheon hätte im Vorgarten des Newton-Kenotaphs Platz. Diese ins Nicht-mehr-Mögliche gesteigerte Grösse folgt (ich riskiere eine Vermutung) aus der Schwierigkeit, am Beginn der Aufklärung das Monumentale zu bauen. Mit dem Verlust der nicht hinterfragbaren Welt ging der der Selbstverständlichkeit des architektonischen Monuments einher.

Boullée will das Sakrale, oder allgemeiner, das Erhabene durch Grösse erzeugen, die, wie er sagt, «über die menschlichen Kräfte

<sup>5</sup> Le Corbusier: *When the Cathedrals Were White*. New York 1947, S. 177

<sup>6</sup> Soweit ich sehe, hat der englische Architekturhistoriker William Curtis die Verwandtschaft beider Bauten als erster festgestellt, ohne aber daraus weitergehende Schlüsse zu ziehen.



geht und unfassbar wird». Das Unfassbare aber wird nicht mehr in einem Glaubensakt erlebt, sondern in der Natur: «Wenn man uns einen Menschen malt, mitten auf hoher See, nur Himmel und Wasser um sich, so ist dieses Schauspiel für uns wahrlich dasjenige der Unendlichkeit. (...) Wenn der Mensch so in der Unendlichkeit dahintreibt, in einem Abgrund unermesslicher Weite, wird er tief erschüttert durch das aussergewöhnliche Schauspiel eines nicht fassbaren Raumes.»<sup>7</sup>

An dem Satz ist zweierlei bemerkenswert. Zum einen geht es nicht um das tatsächliche Erleben, sondern um ein (durch Malerei) vermitteltes: die dramatisierte Natur schafft erst das eigentliche Gefühl des Erhabenen. Und das andere: Der «nicht fassbare Raum» ist das Ziel des Architekten, der ein Monument schaffen will. Das Nicht-Fassbare wird gerade durch die einfachen geometrischen Körper mit ihren mehrfachen Symmetrieachsen erzeugt, die (wie es Adolf Max Vogt nennt) der «gleitenden Skala» gehorchen und, wie die Kugel, auf einen Punkt reduziert, aber eben auch ins Unendliche vergrössert werden können.<sup>8</sup>

Ungers nun lässt mit seiner bewusst gesuchten Beziehung zu Boullée das Erhabene zu. In der Duplizität von zwei Baukörpern, einem vorhandenen vollen und einem nur angedeuteten «leeren»,

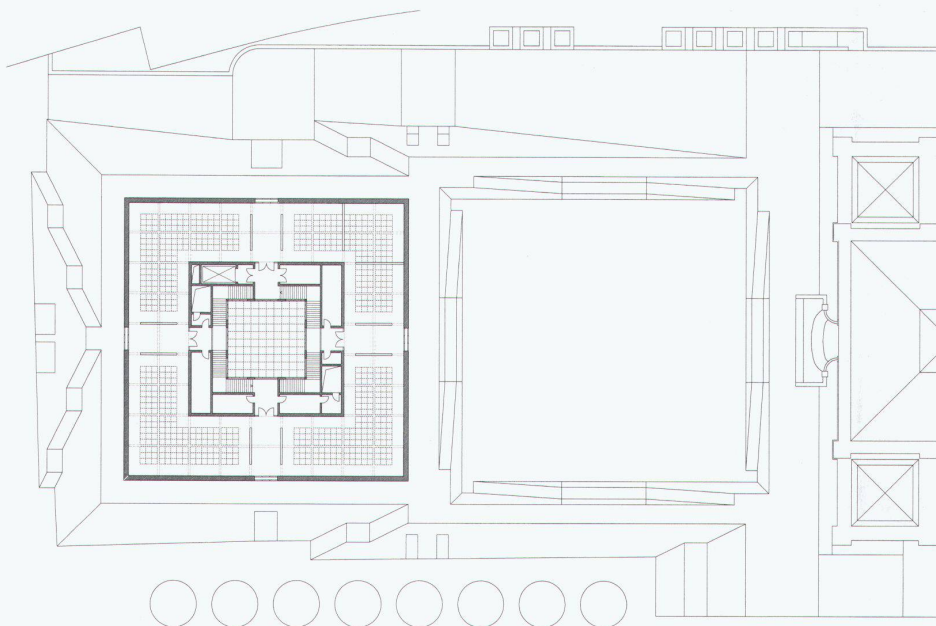
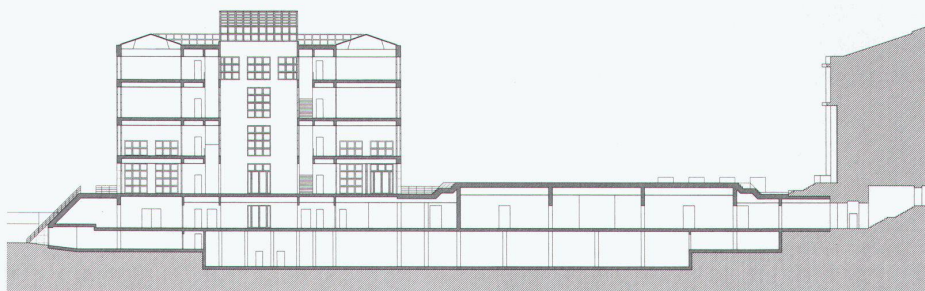
in den reinen Geometrien von Kubus und Pyramide, findet er die Formel, die ihm heute Monumentalität möglich macht: eine Monumentalität, die in der klassischen Moderne des 20. Jahrhunderts verloren schien, die er wiederfindet im Rückgriff auf den eigentlichen Beginn dieser Moderne, auf die Zeit der Aufklärung, der «Revolutionsarchitektur», die die Loslösung von der Vergangenheit im Namen trägt. Das Erhabene, die Summe von Schönheit und schrecklicher Grösse, kehrt mit diesem Bau in die Architektur zurück und wird wieder gesellschaftsfähig.<sup>9</sup> Der Mensch, der auf diesem Platz steht, wird an Urformen, an Archaisches erinnert; das «Ur-Haus», das Le Corbusier in den Westschweizer Pfahlbauten und den reinen Formen Fröbelscher Bauklötze gefunden hatte, wird bei Ungers zur reinen Geometrie. Beide suchen die absolute Aussage, beide suchen die Urhütte – und beide ignorieren, dass diese Urhütte von Menschen bewohnt war, die sie aus ihren Zwecken entwickelt hatten – die Villa Savoye war nicht zu bewohnen, die Kunsthalle wendet sich hochmütig gegen die Menschen, die doch eigentlich an die Gegenwartskunst herangeführt werden sollten. Das zählt nicht, wenn es um das Absolute geht.

Andererseits: Wer bekommt schon die Chance, seine «Urhütte» zu bauen? G.K.

7 E.L. Boullée: Architektur. a.a.O., S. 75

8 A.M. Vogt: Mit Dekonstruktion gegen Dekonstruktion. In: G. Kähler (Hrsg.): Dekonstruktion? Dekonstruktivismus? Aufbruch ins Chaos oder neues Bild der Welt? Braunschweig/Wiesbaden, S. 60

9 Ein Gedanke, der von Adolf Max Vogt bereits formuliert wurde, siehe: A.M. Vogt: Der weisse Kubus und der «seltsam überanstrengte» Platz. In: Hamburgische Architektenkammer (Hrsg.): Jahrbuch Architektur in Hamburg 1997. Hamburg 1997



Erweiterung der Kunsthalle, Hamburg, 1986–1996  
 ■ Extension de la Kunsthalle  
 ■ Extension to the Kunsthalle

Foto: Stefan Müller, Berlin



