

DIETRICH BOSCHUNG UND JULIAN JACHMANN (HRSG.)

SELBSTENTWURF

Das Architektenhaus
von der Renaissance
bis zur Gegenwart



MORPHOMATA

Wenn der Künstler für sich selbst zum Thema wird, dann entstehen Werke von besonderer Komplexität, seien es Selbstporträts oder Architektenhäuser. In der langen Geschichte derartiger architektonischer Selbstentwürfe wurden sie als Manifest und künstlerisches Experiment verstanden, aber auch als soziales Instrument, urbanistischer Eingriff, religiöses Bekenntnis oder Werbebotschaft. Ohne die durch einen Bauherrn ausgeübten Zwänge muss der Architekt seine Vorstellungen von der Baukunst und vom Wohnen ebenso in idealtypischer Weise definieren wie die eigene gesellschaftliche und künstlerische Rolle. Sogar der Entwurfsprozess ist auf Grund des Fehlens einer expliziten Aufgabenstellung und der für diese Disziplin so charakteristischen Problemlösungen neu zu denken.

Das seit den kunsthistorischen Arbeiten der 1980er Jahre aufgespannte Forschungsfeld der Künstler- und Architektenhäuser wurde 2016 auf einer Tagung an der Stiftung Bibliothek Werner Oechslin in Einsiedeln neu erkundet, deren Beiträge nun das erste Mal in gedruckter Form vorliegen. Neben kunst- und architekturhistorischen Untersuchungen fanden auch Texte praktizierender Architekten in den Band Eingang. Der zeitliche Horizont reicht von den architektonischen Utopien des Renaissancearchitekten Filarete bis zu den neoliberalen Selbstentwürfen des Immobilienunternehmers und späteren amerikanischen Präsidenten Donald Trump.

BOSCHUNG, JACHMANN (HRSG.) –
SELBSTENTWURF



MORPHOMATA

HERAUSGEGEBEN VON GÜNTER BLAMBERGER
UND DIETRICH BOSCHUNG

BAND 38

HERAUSGEGEBEN VON DIETRICH BOSCHUNG
UND JULIAN JACHMANN

SELBSTENTWURF

Das Architektenhaus
von der Renaissance
bis zur Gegenwart

WILHELM FINK

GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium
für Bildung
und Forschung

unter dem Förderkennzeichen 01UK1505. Die Verantwortung für den Inhalt der Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte Daten sind im Internet über www.dnb.d-nb.de abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2018 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)
Internet: www.fink.de

Zeichnung Umschlag: Villa Olbrich, Mathildenhöhe Darmstadt, Darstellung auf Grundlage einer zeitgenössischen Illustration (Deutsche Bauzeitung Nr. 35 (1901), 220)

Gestaltung und Satz: Kathrin Roussel, Sichtvermerk

Printed in Germany

Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6281-7

INHALT

Vorwort	7
JULIAN JACHMANN	
Einleitung: Der Entwurf im Spiegel. Zur Einführung in die Problematik des architektonischen Selbstentwurfes	9
DAS ARCHITEKTENHAUS IM MEDIALEN UND KÜNSTLERISCHEN SPANNUNGSFELD	
BERTHOLD HUB	
Selbstporträt und Autobiographie: Filaretos Selbstentwurf als »Architekt« der Renaissance	41
THOMAS SCHAUERTE	
Die Brüder Asam als Architekten ihrer Memoria	95
CHRISTIANE KEIM	
Meisterhäuser – Musterwohnungen. Zur medialen Inszenierung von Architektenhäusern in den 1920er Jahren	117
JÖRG STABENOW	
Selbstporträt als Künstler – Zur Inszenierung von Künstler-Rollen in Architektenhäusern des 20. Jahrhunderts	143
JASPER CEPL	
»Lebensraum, Laboratorium, Weltvorstellung und Testfall zugleich« – Oswald Mathias Ungers und seine Häuser	165
SELBSTENTWÜRFE IM KONTEXT VON GESELLSCHAFT, POLITIK UND STADT	
MARTIN POZSGAI	
Das Haus des Hofarchitekten. Eine Spurensuche in Süddeutschland	187

MATTHIAS NOELL	
Zwischen Wohnung und Stadt. Aldo van Eyck und die Suche nach einer humanen und poetischen Architektur	209
CARSTEN RUHL	
The Art of the Deal. Architektur im Zeitalter neoliberaler Selbstentwürfe	233
THIERRY GREUB	
›Architektenhäuser‹? Peter Zumthors Wohnhäuser in Leis	263
DIE PRAXIS DES SELBSTENTWURFES	
LUKAS HUGGENBERGER	
Selbstentwurf oder Kontextbezug	291
CHRISTIAN INDERBITZIN	
Das Haus in den Bäumen. Ein Wohnhaus in Zürich-Hottingen	307
Autorinnen und Autoren	329
Tafeln	335

VORWORT

Das Konzept und die meisten Beiträge dieses Bandes gehen auf eine Tagung zurück, die das Internationale Kolleg Morphomata vom 3. bis 5. März 2016 durchgeführt hat. Es war ein besonderer Glücksfall, dass sie in der Stiftung Bibliothek Werner Oechslin in Einsiedeln stattfinden konnte. Denn zum einen boten der von Mario Botta entworfene Bau mit seiner programmatischen Ausstattung und die erlesenen Bestände der weltweit renommierten Forschungsbibliothek einen idealen Rahmen für inspirierte Gespräche und lebhaft Diskussionen. Und zum anderen wurde gleichzeitig in diesen Räumen eine von Julian Jachmann kuratierte Ausstellung zum Thema »Der Architekt im Porträt« gezeigt. Sie präsentierte aus den Beständen der Bibliothek Werner Oechslin eine Auswahl von Bildnissen vom 16. Jahrhundert bis in die Gegenwart, in denen sich die soziale Position und die professionellen Fähigkeiten der Architekten abbilden.¹ Mein besonderer Dank gilt daher Werner Oechslin, dem Direktor und Wissenschaftlichen Leiter der Stiftung, für sein Interesse an der Veranstaltung und für seine herzliche Gastfreundschaft, aber auch Laurent Stalder von der ETH Zürich, der unser Vorhaben finanziell und organisatorisch unterstützte.

Die Tagung und ihre Publikation sind eine zentrale Fallstudie für das Programm des Internationalen Kollegs Morphomata. Es untersucht in seiner zweiten Förderphase (2015–2021) Biographie und Porträt als Figurationen des Besonderen,² wobei *Porträt* in einem weiteren Sinne als umfassender

1 Das Begleitheft findet sich auf den Internetseiten der Stiftung Bibliothek Werner Oechslin: <http://www.bibliothek-oeschlin.ch/ausstellungen/architekten-portraits/begleitheft-zur-ausstellung-als-pdf/view> [8.1.2018].

2 Zum Ansatz des Internationalen Kollegs Morphomata: Blamberger, Günter / Boschung, Dietrich (Hrsg.): *Morphomata. Genese, Dynamik und Medialität kultureller Figurationen*. München 2011 bes. 11–109. – Boschung, Dietrich: *Werke und Wirkmacht. Morphomatische Reflexionen zu archäologischen Fallstudien*. Paderborn 2017.

visueller Ausdruck einer Persönlichkeit verstanden wird. In diesen Rahmen fügt sich der vorliegende Band auf eine höchst willkommene Weise ein. Denn für die zur eigenen Benutzung vorgesehenen Häuser müssen Architekten keine Einwände des Bauherren berücksichtigen, so dass sie ohne Kompromisse einzugehen eigene Vorstellungen von Bauen und Wohnen verwirklichen können. Ihr Werk vermag in diesen Fällen signifikante theoretischen Konzepte und Bezüge ebenso deutlich zu demonstrieren wie ihr spezifisches berufliches Können. Das selbst entworfene Haus spielt damit eine wichtige Rolle für die Selbstdarstellung des Architekten; Gestaltung und Nutzung der Räume veranschaulichen seine Architekturkonzepte ebenso wie seine Vorstellungen vom gesellschaftlichen Status und vom kulturellen Hintergrund seines Berufsstandes. Das geschieht etwa durch den Einbezug von Arbeitsräumen, Sammlungen, Bibliotheken, Musikzimmern, Sportanlagen, Gärten oder Empfangsräumen, die der Entwerfer auf eine eigene Weise gestaltet und nutzt, um sein intellektuelles und soziales Selbstverständnis zu artikulieren und durch seinen eigenen Lebensstil auszugestalten. Nicht nur als Schöpfer, sondern auch als Bewohner und Gastgeber kann der Architekt sein Werk erläutern und seine Deutung autoritativ festlegen, aber auch durch den täglichen Gebrauch inhaltlich aufladen. So sind diese Bauten Selbstporträts in einem besonderen Medium, in dem sich nur Architekten auszudrücken vermögen. Als gruppenspezifische Selbstbeschreibung ergänzen sie die von Malern, Zeichnern und Photographen gefertigten Bildnisse, die den Architekten und seine Profession in einer Außenperspektive wiedergeben.

Es ist offensichtlich, dass die Tagung und ihre Publikation nur von einem ausgewiesenen Architekturhistoriker konzipiert werden konnten. Julian Jachmann hat die Veranstaltung in Zusammenarbeit mit Morphomata geplant und ihre Durchführung organisiert; ebenso hat er die Publikation energisch vorangetrieben und umsichtig betreut. Für die freundschaftliche und überaus fruchtbare Zusammenarbeit bin ich ihm überaus dankbar.

Den Band gestaltete Kathrin Roussel; Thierry Greub half bei den Druckvorbereitungen. Auch ihnen danke ich herzlich.

Dietrich Boschung

JULIAN JACHMANN

DER ENTWURF IM SPIEGEL

Zur Einführung in die Problematik des architektonischen Selbstentwurfes

»When they first moved into the high-rise as its first tenants, they had both intended the apartment to be no more than a *piéd à terre*, conveniently close to Royal's work on the development project.«¹ – Wer mit den dystopischen Fantasien des 2009 verstorbenen New Wave-Autors J. G. Ballard vertraut ist, ahnt, dass es gerade der scheinbar so selbstverständliche Pragmatismus ist, der den Kern für eine Entfaltung vielschichtiger Narrationen und seelischer Abgründe in sich birgt. Auch in seinem 1975 publizierten Roman *High-Rise* sind die Motivationen für den Einzug des Architekten-Ehepaares Royal in das Penthouse eines Wohnblocks weit zweifelhafter als zunächst offenkundig. Ballard beschreibt das Gebäude recht präzise als Weiterentwicklung von Le Corbusiers Konzept der *Unité d'Habitation*, einer vertikalen Stadt mit Kindergarten, Einkaufsmöglichkeiten und Schwimmbädern. In diesem Fall ist für den Entwurf des nahe London gelegenen Hochhauses die fiktive Gestalt Anthony Royal verantwortlich. Die sukzessive klarer und existentieller werdende Identifikation des Architekten mit dem eigenen und von ihm bewohnten Entwurf zeigt dabei in idealtypischer Weise die konzeptionelle Dynamik auf, die eine Architektur als ›Selbstentwurf‹ entwickeln kann. In seiner Position in dem Domizil auf dem Dach des Gebäudes gleicht Royal dem »lord of the manor«², aber auch einem Kapitän oder dem Freud'schen Über-Ich, das die Verantwortung für die soziale Struktur des Gebäudes trägt und ihr Gewissen repräsentiert. Während die Entscheidung für diesen Wohnort

1 Ballard 2003, 80; zu Würdigung von Ballard für die Architekturgeschichte und die Forschungslage zu diesem Autor vgl. Deckers/Jachmann 2013.

2 Ballard 2003, 80.

zunächst als Teil des architektonischen Arbeitsprozesses verstanden werden soll, gewinnt sie schnell weitaus fragwürdigere Aspekte. Nach einem schweren Unfall wohnt Royal hier als Rekonvaleszent, während seine Entwürfe von Kollegen durch alternative Konzepte ersetzt werden, sodass die Wohnung, in der sich Zeichnungen stapeln, zum Museum oder Archiv nicht realisierter Ideen wird – und auch zu einer Alternative der um ihn herum entstehenden baulichen Strukturen. Während der Genesung entwickelt sich eine Art Resonanz zwischen dem Körper des Architekten und seiner Architektur. Jeden Einzug eines neuen Mieters empfindet Royal als Rückkehr von Gesundheit und Kraft – zumindest solange, bis es zu den ersten Fällen von Vandalismus kommt.

Zentrales Thema Ballards ist das Verhältnis von Architektur und sozialen Strukturen, das in der psychologischen Nahsicht untersucht wird. Die von Le Corbusier offen gelassene Frage, welche soziale Ordnung eine vertikale Stadt mit rund 1800 Einwohnern widerspiegeln oder auch entwickeln solle, beantwortet der britische Autor mit einer dystopischen Vision, in der sich zunächst Konflikte und krude soziale Hierarchien und schließlich rudimentäre Stammesstrukturen durchsetzen, getragen von immer offener ausgelebten ritualisierten Gewaltfantasien und sexuellen Perversionen bis hin zum Kannibalismus. Diese Prozesse empfindet der Architekt als Angriff auf seine Person und reagiert mit einer Verteidigung der Architektur und der inhärenten sozialen Stratigraphie – ganz wörtlich im Sinne eines Kampfes gegen den Aufstieg der Bewohner aus den preisgünstigeren, unten gelegenen Wohnungen in die elitären oberen Geschosse. Als das Gebäude sich mehr und mehr »moribund«³ zeigt, scheint es nur folgerichtig, dass Royal fast beiläufig von einem ebenso aggressiven wie selbstbewussten Bewohner der unteren Hochhausgeschosse getötet wird, »who would climb Everest equipped with nothing more than a sense of irritation that the mountain was larger than himself.«⁴

Bei aller infantilen Begeisterung für äußerst unmittelbare und grundlegende Formen einer emotionalen und körperlichen Aneignung und Umgestaltung der scheinbar hermetischen modernen Baukunst – dem irritierenden »monument to good taste«⁵ – wird in *High-Rise* eine bemerkenswerte Fülle an Aspekten und überraschenden Beobachtungen zusammengedacht. Und als einer dieser Aspekte kann das Problem des

3 Ballard 2003, 83.

4 Ballard 2003, 82.

5 Ballard 2003, 90.

Architektenhauses gelten: das Wohnen des Architekten in einem von ihm selbst gestalteten Haus und das damit verbundene Entwerfen für die eigenen Bedürfnisse und Ansprüche. So wird rasch offenkundig, dass auch ein Gebäude mit zahlreichen Wohnparteien mit seinem hier wohnenden Schöpfer identifiziert werden kann. Eine derartige Identifikation wird sogar in detaillierter Weise als Prozess geschildert, der unterschiedliche Formen annehmen kann und neben der sozialen Rolle des Architekten auch seine körperliche Verfasstheit einbezieht. Ähnlich den Mietshäusern im 19. Jahrhundert, in denen der Architekt nicht selten als idealtypischer gutbürgerlicher Bewohner in der Beletage residierte, ist Royal durch seine Position an der Spitze des Gebäudes ein integraler, jedoch besonders ausgezeichneter Teil einer baulichen und sozialen Struktur. Auch die Idee, dass der Architekt an diesem Ort Artefakte sammelt, die über sein eigenes Schaffen Auskunft geben, um eine Einheit von Wohn-, Arbeits- und Museumsräumen zu schaffen, findet sich mehrfach in der Geschichte der Architektenhäuser wieder, sei es gegen 1640 bei Joseph Furtenbach d. Ä. in Ulm, in den Jahren um 1800 bei John Soane in London oder 1958 bis 1990 bei Oswald Mathias Ungers in Köln. Stärke und Schwäche des eigenen Körpers werden in Korrespondenz zu Erfolg und Scheitern des architektonischen Konzeptes zum Moment der Selbstvergewisserung und Selbstmagazinierung – oder auch zum Selbstmord mit Hilfe der Architektur und ihrer meuternden Bewohner – so weigert sich Royal, auch dann auszuziehen, als er das Gebäude längst verloren und sich selbst unmittelbar bedroht weiß.

Von besonderer Tragweite ist Ballards Idee, die Identifikation des Architekten mit seinem Bauwerk in einer dynamischen gesellschaftlichen Struktur zu verorten. Wenn der Entwerfer im sozialreformerischen Duktus der Moderne für eine ideale Gesellschaft neuer Menschen plant und dann selbst in diese bauliche Struktur einzieht, wird er Teil der eigenen Utopie – wie diese umgekehrt einen festen Ort in seinen weltanschaulichen Vorstellungen und seinen urbanistischen Ordnungsformen markiert. Gehen auf diese Weise die wissenschaftliche Beherrschbarkeit eines scheinbar geschlossenen Systems und der technokratische Betrachterabstand verloren, definiert jede soziale Veränderung, jeder ungeplante und rücksichtslose Umgang mit dem eigenen Werk den Architekten neu – in seinem Selbstverständnis, in seiner Wahrnehmung durch Andere, aber in letzter Konsequenz auch in seiner körperlichen und seelischen Existenz.

DAS ARCHITEKTENHAUS IN DER KUNSTGESCHICHTE:
VOM ›HOFKÜNSTLER‹ ZUR ›PRIVATEN UTOPIE‹

Die bisherige Forschung zum Architektenhaus im Sinne eines vom Architekten selbst entworfenen und bewohnten Gebäudes⁶ spannt dieses Problemfeld auf, ist jedoch durch charakteristische Schwerpunkte gekennzeichnet, während andere Aspekte nur am Rande aufscheinen. Entsprechend der weitgehend fehlenden materiellen Überlieferung derartiger Objekte aus dem Mittelalter setzt auch die Forschung zum Architektenhaus erst bei der Frühen Neuzeit an. Da die Protagonisten in dieser Epoche oft mehrere bildende Künste praktizierten, ist dabei der Übergang zum Thema des Künstlerhauses fließend, welches etwa von Nikia Leopold, Christine Hoh-Slodczyk und Melanie Klier sowie im Rahmen von zwei jüngeren, von Jean Gribenski, Véronique Meyer und Solange Vernois beziehungsweise von Margot Brandlhuber und Michael Buhrs herausgegebenen Sammelbänden untersucht wurde.⁷ Diesem Themenfeld war zudem die 2015 von Thomas Schauerte und Andreas Tacke in Nürnberg veranstaltete Tagung »Bildende Künstler müssen wohnen wie Könige und Götter« – *Künstlerhäuser im Mittelalter und der Frühen Neuzeit* gewidmet.⁸ Ein bis heute nicht übertroffener Höhepunkt in der Beschäftigung mit dem Phänomen Architektenhaus war in den 1980er und 1990er Jahren erreicht; insbesondere Hans-Peter Schwarz, Jörg Stabenow und Eduard Hüttinger sind detaillierte Untersuchungen, bedeutende Sammelbände und ein umfassender Ausstellungskatalog zu verdanken.⁹ Letzterer bezieht sich auf eine 1989 gezeigte Schau im Deutschen Architekturmuseum Frankfurt, welche das Thema bis hin zu zeitgenössischen

6 Umgangssprachlich wird unter dem Begriff heute jedes von einem Architekten entworfene Wohnhaus verstanden, während im 19. Jahrhundert unter »Architektenhaus« eher Atelierbauten firmierten, sodass die Forschung zu dieser Epoche »Architektenwohnhaus« als Begriff für die Bauten bevorzugt, die in diesem Band als »Architektenhaus« bezeichnet werden sollen (vgl. zu dieser Definitionsfrage Reuter 2001, 12).

7 Leopold 1979; Klier 2006; Gribenski/Meyer/Vernois 2007; Brandlhuber/Buhrs 2013 (vgl. hier insbesondere den Beitrag von Hubertus Günther). Hoh-Slodczyk widmet sich dem 19. Jahrhundert (Hoh-Slodczyk 1985).

8 Vgl. Tacke/Schauerte 2016.

9 Hüttinger 1985; Schwarz 1989; Schwarz 1990; Stabenow 2000.

Beispielen verfolgte. Methodisch sind diese Arbeiten vornehmlich von sozialgeschichtlichen Ansätzen geprägt, große Bedeutung kommt der von Martin Warnke 1985 herausgearbeiteten Genese des nachmittelalterlichen Künstlerverständnisses zu, die sich im Spannungsfeld zwischen städtischen und höfischen Institutionen und Strukturen vollzog.¹⁰ In diesen Jahrzehnten entstand zudem die 2001 publizierte Dissertation von Brigitte Reuter zu Architektenhäusern in Deutschland, Österreich und der deutschsprachigen Schweiz von 1830 bis 1918.¹¹ Der Band zeichnet sich nicht nur durch die hohe Zahl an untersuchten Beispielen aus, sondern auch durch klare Urteile und wichtige Beobachtungen, die wiederum an sozialgeschichtlichen Modellen partizipieren, indem die Autorin die neue Rolle des Architekten in einer marktwirtschaftlich geprägten Situation in den Fokus rückt.

Das Architektenhaus wird in der kunsthistorischen Forschung als künstlerischer Ausdruck, weit mehr noch aber als Instrument verstanden, sich als Architekt und Künstler in einer sich wandelnden sozialen Umgebung zu verorten und zu behaupten. Bei der Lektüre der wichtigsten monographischen Werke überrascht, wie konstant sich diese Problematik durch die verschiedenen Epochen zieht. So inszenieren Architekten und Künstler in Renaissance und Barock mit ihrem Wohnhaus Gelehrsamkeit, eine Nähe zum Hof oder auch Emanzipierung von diesem, wenn etwa Egid Quirin Asam es vorzieht, sein Wohnhaus statt am Hof in der Stadt München einzurichten. Zudem existiert zu dieser Zeit eine wichtige Verbindung zum Thema des Städtebaus. Architektenhäuser wie der Palast von Nicodemus Tessin d. J. in Stockholm können als urbanistisches Scharnier zwischen Stadt und Residenz, oder auch als »urbanistischer Prototyp«¹² im Rahmen einer fürstlichen Stadterweiterungsmaßnahme verstanden werden. Auch im 19. Jahrhundert spielten die Architektenhäuser eine wichtige Rolle für die soziale und berufliche Situation der Architekten, wie Reuter herausarbeiten konnte. Die Autorin weist diesen Bauten eine Rolle als Muster für das bürgerliche Wohnen zu – ebenso stellt sich aber auch der Architekt über sein Haus als prototypischer Bauherr dar.¹³ Zudem konnten die Bauten zum Spekulationsobjekt, zum »Manifest der Kunst- und Berufsauffassung«¹⁴ oder »Inbegriff des

10 Warnke 1985.

11 Reuter 2001.

12 Schwarz 1990, 34.

13 Reuter 2001, 11.

14 Reuter 2001, 12 f.

Gesamtkunstwerkes«¹⁵ werden, indem an diesen Bauten das Zusammenspiel der Kunstgattungen beziehungsweise der kunstgewerblichen Produktion verdeutlicht wurde.

Die Bedeutung als Manifest, aber auch Experiment nahm in der Moderne zu – als prominente Beispiele gelten etwa das Direktorenhaus von Walter Gropius¹⁶ in Dessau und Häuser von Konstantin Stepanowitsch Melnikow, Alvar Aalto, Le Corbusier, Bruno Taut oder Erich Mendelsohn. Die Bauten sind nun nicht nur bewusst gesetzte Aussagen, sondern programmatische »Instrumente eines Diskurses«¹⁷, wie Stabenow bemerkt, und vielleicht sogar Waffen in polemisch geführten Debatten. So spricht Schwarz von »Demonstrationsbauten, die auf ein revolutionär gewandeltes Architekturverständnis aufmerksam machen wollten«¹⁸ und von einem »potentiellen Schrittmacher des architektonischen Fortschritts«¹⁹. Auch die Formulierung, die Matthias Noell in einer zentralen Untersuchung zum Haus des Malers, Theoretikers und Architekten Theo van Doesburg verwendete – das »Laboratorium der Moderne«²⁰ – ließe sich auf andere Inkunabeln der Moderne übertragen, etwa die Wohnbauten Frank Lloyd Wrights, in denen der Bau- und Hausherr geradezu manisch zahllose unterschiedliche Möblierungsvarianten durchgespielt haben soll.²¹

Im 19. und 20. Jahrhundert ist die Überlieferungslage dicht genug, um nach der Position des eigenen Wohnhauses in Vita und Œuvre des Architekten zu fragen. Stabenow kommt dabei zu dem Ergebnis, dass derartige Bauten meist recht früh entstanden: Sie dienten als Experimente zur Entwicklung und Kommunikation des eigenen Standpunktes, sobald die ökonomischen Grundlagen für eigene Bauvorhaben gelegt waren. Aber auch im 20. Jahrhundert blieb diese Architekturgattung rein fakultativ für Karriere und Werk und wurde daher nur für einen Teil der Architekten zum Thema.²² Umgekehrt sind von einigen Entwerfern wie Otto Wagner

15 Reuter 2001, 12, 275. Vgl. zur Problematik des Gesamtkunstwerkes in diesem Kontext: Brandlhuber/Buhrs 2013.

16 Kraft 1997.

17 Stabenow 2000, 16, 227.

18 Schwarz 1989, 152.

19 Schwarz 1989, 155.

20 Noell 2007; Noell 2011.

21 Kirsch 1996, 104–10. Vgl. Stabenow 2000, 13, 232. Vgl. zu den Experimenten von John Vanbrugh im 18. Jh.: Schwarz 1990, 100.

22 Stabenow 2000, 230. Nicht selten wurden auch zunächst Bauten für Verwandte und Freunde errichtet (Kirsch 1996, 188; Zabalbeascoa 1997, 9).

oder Ernst May regelrechte Serien von Häusern und Wohnungen für den eigenen Bedarf überliefert, die sich ebenso mit Bezug auf die Etappen der persönlichen Biographie wie auf die künstlerische Entwicklung deuten lassen. Der kämpferische, sozialreformerische Anspruch der klassischen Moderne verlor sich im Pluralismus der Architekturströmungen im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts, sodass Schwarz für die Häuser von Frank Owen Gehry, Michael Graves, Rob Krier oder Tadao Ando zwar weiterhin den programmatischen Anspruch betont, jedoch in treffender Weise eine paradoxe Charakterisierung als ›private Utopien‹ vornimmt – der revolutionäre Impetus richtet sich nun auf die Erfindungsleistung und das einzelne Objekt, statt ein allgemeinverbindliches Vorbild definieren zu sollen.²³ Eine weitere wichtige Facette des Architektenhauses, die vor allem im 19. bis 21. Jahrhundert große Relevanz besitzt, ist der Zusammenhang mit Ausstellungen, Konferenzen und Publikationen. So gewinnen die Häuser von Peter Behrens und Joseph Maria Olbrich auf der Darmstädter Mathildenhöhe »Exponat-Charakter«²⁴, da sie während der Ausstellungen der 1899 gegründeten Künstlerkolonie als Musterhauses präsentiert wurden – letzteres zielt auch den Titel dieses Bandes. Und zudem wurden die idealtypischen eigenen Wohnungen in werbewirksamer Weise in Zeitschriften abgedruckt.²⁵

Neben diesen Hauptentwicklungslinien zeichnet sich die Forschung zum Architektenhaus vornehmlich durch Einzeluntersuchungen zu prominenten Beispielen aus sowie durch reich bebilderte Kataloge von zeitgenössischen Exempeln – letztere überwiegend von und für Architekten verfasst. Einige Architektenhäuser erfuhren besondere Aufmerksamkeit; für die Frühe Neuzeit gilt dies für die Bauten der Maler-Architekten Federico Zuccari und Giorgio Vasari, zu denen sich Liana De Girolami Cheney äußerte, allerdings zurecht mit einem deutlichen Fokus auf dem ikonographischen Programm und eine auf die Malerei beziehungsweise die Theorie des *Disegno* bezogene Kunsttheorie.²⁶ Eine ikonographische Aussage mit ähnlicher argumentativer Stoßrichtung besitzt das Haus von Giulio Romano in Mantua, das unter anderem von Kurt W. Forster untersucht wurde, dem sehr pointierte Formulierungen zum Thema des Architektenhauses zu verdanken sind.²⁷ Besonderer Aufmerksamkeit

23 Schwarz 1989.

24 Stabenow 2000, 14 f., 232; Kirsch 1996, 191; Noell 2009; Noell 2011.

25 Reuter 2001.

26 De Girolami Cheney 2006.

27 Forster 1973; Forster 2009.

erfreut sich zudem das wesentlich spätere Haus von John Soane in London. Autoren wie Ilse Trechsel und Carsten Ruhl, der treffend auf die »retrospektive Inszenierung des Privaten im Öffentlichen« hinweist, untersuchten die enge Verflechtung von Karriere, Architektenideal, Ästhetik, Sammlungs- und Publikationstätigkeit, aber auch Pädagogik in Leben und Wohnhaus des englischen Architekten.²⁸ Weitere aufschlussreiche Darstellungen betreffen die Häusern von Max Bill (Eva Bechstein), Oswald Mathias Ungers (Jasper Cepl und Sabine Gierschner), den Gebrüdern Asam (Robert Stalla und – teils noch nicht gedruckt – Thomas Schauerte), Ernst May (Eckhard Herrel), Philip Johnson (Bryan Robertson) und Alvar Aalto (Juhani Pallasmaa).²⁹ Einen anderen Ansatz verfolgte Karin Kirsch, die einige derartige Bauten unter dem Aspekt des Japonismus untersuchte.³⁰ Von den zahlreichen katalogartigen Zusammenstellungen insbesondere neuerer Architektendomizile sind unter anderem die Arbeiten von Gennaro Postiglione, Enrique Yáñez, Miranda H. Newton und Matthew Weinreb, Mirjam Bleeker und Frank Visser, Anatxu Zabalbeascoa und Philippe Bataillon, Barbara Plumb, Robert Winkler, Jean-Claude Delorme erwähnenswert. Die aktuelle Relevanz des Themas belegt eindrücklich ein umfangreicher, erst 2016 von Gert Kähler und Hans Bunge herausgegebener Band, der die Architektenhäuser der Hamburger Protagonisten ab etwa 1900 vorstellt und analysiert.³¹

AUTOBIOGRAPHIE ODER SELBSTPORTRÄT?

Ein Weg, das Architektenhaus in umfassender Weise zum Thema der Forschung zu machen, ist jüngst unter dem Leitbegriff der Autobiographie beschritten worden. Salvatore Pisani und Elisabeth Oy-Marra gaben 2014 den Sammelband *Ein Haus wie Ich. Die gebaute Autobiographie in der Moderne* heraus, in dem sich die Beiträge einer Mainzer Tagung wiederfinden lassen. Die Herausgeber zitieren bereits im Titel den Literaten Curzio Malaparte und verdeutlichen auf diese Weise, dass eine Schnittstelle von Literatur und Architektur adressiert ist – genauer gesagt eine über die Autobiographie-Forschung thematisierte Verbindung von Baukunst und Subjektgeschichte. In dem Band finden sich

²⁸ Ruhl 2014, 131; Trechsel 1985.

²⁹ Herrel 2011.

³⁰ Kirsch 1996.

³¹ Kähler/Bunge 2016.

grundlegende Beiträge zum Thema Architektenhaus von Kurt W. Forster, Jörg Stabenow und Carsten Ruhl sowie eine Fülle von Formulierungen, die das Verhältnis des Bewohners oder Entwerfers zur Architektur konturieren. So ließe sich über eine mögliche Aufhebung der Subjekt-Objekt-Trennung nachdenken – die bereits J. G. Ballard so nachhaltig fasziniert hatte –, über die Metapher des Hauses als Kleid oder über seine Rolle als »Co-Autor« einer Biographie.³² Das Gebäude als Entwurfsprojekt, aber auch als Ort der eigenen Bibliothek oder Sammlung lässt sich als Selbstthematizierung, Selbstinventarisierung oder gar Selbstmagazinierung verstehen.³³ Der zentrale Begriff des Autobiographischen hilft dabei, wichtige Aspekte von Architektenhäusern klarer herauszuarbeiten und zu erläutern, etwa Spuren oder Einschreibungen an und in Bauten, Sammlungen³⁴ sowie das Phänomen sukzessive entstandener Reihen an Wohnbauten – etwa bei Wagner oder May –, die eine künstlerische oder architekturtheoretische Fortentwicklung implizieren könnten. Auf der anderen Seite besitzt das Architektenhaus aber auch zahlreiche dieser Theoriebildung zuwiderlaufende Gesichtspunkte. So ist der Entwurf zum Zeitpunkt seines Entstehens zunächst eine Momentaufnahme, ein Standpunkt oder eine Setzung und eben keine Narration, wie sie eine Biographie mit sich bringt. Das eingangs zitierte Beispiel aus der New Wave-Literatur verdeutlicht, dass sich im Gebäude zudem nicht nur die Gedanken und Konzepte seines Schöpfers finden, es steht vielmehr in einem nicht prognostizierbaren sozialen und räumlichen Kontext, der es ebenso prägt wie durchdringt. In dieser von Anfang an auch öffentlichen Situation müssen die künstlerische Position und die Persönlichkeit des Entwerfers zusammenfinden. Der Architekt legt das Raumprogramm auf seine eigenen Ansprüche hin an und offenbart sie in dieser Weise, etwa in der Konventionalität oder Fortschrittlichkeit des Raumprogramms, im Verhältnis von Wohn- und Arbeitsräumen oder dem Bezug zur Umgebung. Dies kann ein exemplarische Vergleich verdeutlichen: So sind sicherlich auch Bedürfnisse, mehr aber noch programmatische oder provokante Aussagen mit den unterschiedlichen Raumprogrammen in den Domizilen des amerikanischen Architekten Charles W. Moore und

32 Vorrede von Pisani und Oy-Marra in: Pisani/Oy-Marra 2014, für die Zitate vgl. 7 f.

33 Ebd.

34 Über viele Jahrzehnte arbeitete etwa John Soane gleichzeitig an seiner Sammlung und an ihrem architektonischen Ort in seinem Londoner Wohnhaus (Ruhl 2014).

des Schweizer Künstlers und Architekten Max Bill verbunden: Während letzterer mit einer direkten Verbindung von Atelier und Schlafzimmer dem spontanen Arbeiten zu jeder Tageszeit Raum geben möchte – oder zumindest diesen Eindruck erwecken will – so platziert der ebenso lebensfrohe wie ironische Moore in seinem berühmten *House Moore* in Orinda in der Mitte des großen, offenen Wohnraumes unter einem hieratisch anmutenden Baldachin gerade eine große Badewanne.³⁵ Diese Offenlegung oder Entwicklung der Persönlichkeit oder Individualität durch ein selbst gestaltetes Objekt findet vor einer gesellschaftlichen Folie statt, die gerade im Bereich der Architektur einen prägenden Einfluss ausübt. Bereits mit dem vorgetragenen Anspruchsniveau, der Größe und Lage des Baus, den Materialien und Baukosten ist notwendigerweise eine Aussage über die Definition der Architektenprofession und eine Verortung innerhalb der gesellschaftlichen Stratigraphie verbunden. Neben dieser unvermeidbaren öffentlichen Wahrnehmung, die in vielen Fällen bereits im Entwurfsprozess Berücksichtigung gefunden haben dürfte, wurden und werden die Architektenhäuser nicht selten durch Veröffentlichungen weiteren Rezipientenkreisen zugänglich gemacht.

Diese gleichzeitige Interdependenz- und Referentialitätsbeziehung zwischen der Person des Architekten auf der einen Seite und seinem Gehäuse auf der anderen findet sich im bildlichen Selbstporträt eines Künstlers wieder. In beiden Fällen werden Teile der Persönlichkeit offengelegt oder als Anspruch vorgetragen, in beiden Fällen werden dabei gleichzeitig die künstlerische Position, der eigene Stil, die eigene Definition von Malerei oder Architektur manifest gemacht und vielleicht auch experimentell weiterentwickelt. Es ist daher eine zentrale These dieser Publikation, dass sich die Theoriebildung im Bereich des Porträts für das Architektenhaus fruchtbar machen lässt. Dabei könnten sich sowohl Begrifflichkeiten der historischen Kunsttheorie als hilfreich erweisen, wie *Dissimulatio*, *Decorum* oder *Disegno*, als auch die aktuelle Terminologie, die beispielsweise von Kryptoporträts, Karikaturen oder Rollenbildern spricht und die Autorität, Wahrheit und Präsenzbehauptung des Porträts kritisch reflektiert.³⁶ In wieweit verbirgt beispielsweise ein architektonischer Entwurf im Sinne einer *Dissimulatio* die Schwierigkeiten, die mit Entwurf und Herstellung verbunden waren? Welche Strategien werden eingesetzt, um ein Architektenhaus mit seinem Entwerfer eindeutig und

³⁵ Zu Bill vgl. Bechstein 1985; zu Moore vgl. Littlejohn 1984.

³⁶ Calabrese 2006, 85.

wahrhaftig zu identifizieren? Lässt sich ein neogotisches Wohnhaus als eine Art Rollenporträt verstehen, indem hier Bauhüttenideale des Mittelalters reaktiviert und auf den Entwerfer bezogen werden sollen? Die Parallelen zwischen Architektur und Porträt manifestieren sich zudem in unmittelbaren Berührungspunkten im Laufe ihrer Geschichte. So sind für das 18. Jahrhundert Versuche nachzuweisen, die Konzepte der Physiognomik für die Baukunst fruchtbar zu machen; auch wurden Bauten und Porträts in ähnlicher Weise durch ikonographische Programme inhaltlich aufgeladen. Und nicht zuletzt diente die bildliche Darstellung eines Ateliers oder Arbeitsplatzes auch der Repräsentation der Künstler oder Architekten, insbesondere im späten 18. Jahrhundert.³⁷

Ein Blick auf das Selbstporträt bietet sich auch von daher an, als dieses Forschungsfeld in jüngerer Zeit durch zwei ambitionierte Arbeiten neu vermessen wurde. Bei diesen Publikationen handelt es sich um den Band *Die Geschichte des Selbstportraits* von Omar Calabrese, der 2006 gleichzeitig in deutscher Übersetzung und als *L'art de l'autoportrait* auf Französisch erschien, sowie den von Valeska von Rosen und Ulrich Pfisterer 2005 herausgegebenen Band *Der Künstler als Kunstwerk – Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*.³⁸ Geradere letztgenannter gibt ebenso einen Überblick über dieses Forschungsfeld, wie er sich durch eine Fülle pointierter Begriffsbildungen und Thesen auszeichnet, deren Fruchtbarkeit für den Bereich der Baukunst auszuloten ist. Pfisterer und von Rosen stellen dabei die durch die Jahrhunderte deutlich gewandelten Formen und Ziele vor, die ein Künstler verfolgen kann, wenn er sich durch ein »bevorzugtes Medium künstlerischer Selbstreflexion«³⁹ selbst zum Thema macht. Neben der Frage des Porträts stellt sich schnell diejenige des Individuums, die seit Jacob Burckhardt vielleicht etwas zu unmittelbar mit derjenigen der Porträtwürdigkeit einzelner Personen verbunden

37 Pfisterer / von Rosen 2005, 19–22.

38 Calabrese 2006; Pfisterer / von Rosen 2005; zum aktuellen Forschungsstand vgl. zudem Gördüren 2013; einen knappen historischen Überblick seit dem Altertum bietet Hall 2016; für eine einführende Quellenanthologie mit wichtigen methodologischen Überlegungen vgl. Preimesberger/Baader/Suthor 2003. Für eine Übertragung des Konzeptes des Selbstporträts in den Bereich der Architektur vgl. Noell 2013 sowie einzelne Beiträge in den beiden Bänden Nerdinger 2012. Zum Kontext der jüngeren Porträtforschung vgl. Köstler/Seidl 1998; Schweikhart 1998; Krems/Ruby 2016 (mit aktueller Bibliographie 18); Fleckner/Hensel 2016.

39 Pfisterer / von Rosen 2005, 12.

wurde. In dieser Beziehung ist ein historischer Wandel festzustellen, so etwa durch die Kategorien der Einfühlung und des inneren Wesens zur Zeit der Romantik oder später einer schöpferischen Individualität als Gradmesser von Modernität, aber auch »Selbstbildnisse ohne Bildnis«⁴⁰ ab etwa 1800 oder in Gestalt des Sonderfalls eines verweigerten Selbstporträts.⁴¹ Auch der strategische, bewusste Umgang mit dem entworfenen Selbstbildnis, der in der Forschung zum Architekten- und Künstlerhaus begegnet, wird hier unter den Formulierungen »performatives Arbeiten am Selbst«, »Selbststilisierung« oder »fashioning« angesprochen und differenziert.⁴² Aus diesem Grund wurde der Titel von Tagung und Publikation, der »Selbstentwurf«, den von Pfisterer und von Rosen vorgestellten Deutungen des Selbstporträts entnommen, zumal diese Terminologie über die Vorstellungen einer bloßen Selbstdarstellung sowie eines authentischen Selbstzeugnisses als unreflektierter Abdruck der künstlerischen oder persönlichen Auffassung weit hinausgeht, indem das Wohnhaus des Architekten auch zum Ort der Experimente, der Selbsthinterfragung, Selbsterfahrung und Selbstvergewisserung werden kann.⁴³ Von hoher Relevanz ist in diesem Kontext die These, dass sich die programmatische Selbstinszenierung dem Rezipienten »nicht vollständig erschließen darf«, also Momente der Ambivalenz und interpretativen Freiheit erhalten bleiben müssen. Diese Forderung deckt sich mit einer Formulierung in einer Publikation von 1785, die wie keine andere die Konzepte der Physiognomik auf die Architektur zu übertragen suchte. Der anonym gebliebene Autor analysierte Schattenrisse von Gebäuden wie menschliche Silhouetten, um auf den Charakter der Bewohner zu schließen. In diesen *Untersuchungen über den Charakter der Gebäude* wird jedoch explizit davor gewarnt, das Bauwerk in seiner Bestimmung und Raumdisposition vollständig transparent und lesbar zu gestalten, um den Betrachter nicht zu unterfordern: »Ein Feenschloss von Crystall de Roche würde uns schwerlich lange unterhalten.«⁴⁴

40 Pfisterer / von Rosen 2005, 19–22.

41 Calabrese 2006, 352.

42 Pfisterer / von Rosen 2005, 14. Vgl. Hall 2016, 271.

43 Pfisterer / von Rosen 2005, 15. Wie Hans-Peter Schwarz auf der Tagung in Einsiedeln zurecht bemerkte, könnte dieser Begriff auch als existentialistischer Terminus verstanden werden, während er im Rahmen dieser Forschungen eher im Sinne strategischer und gesellschaftlicher Erwägungen Verwendung fand.

44 Der Autor kritisiert hier explizit eine Abbildung der Raumdisposition an der Fassade; die Datierung der Schrift wird nicht einheitlich gehandhabt, nicht

In diesen methodischen Prämissen überschneiden sich die Forschungen zu Selbstporträt und zur Problematik der Biographie und den damit verbundenen Kategorien der Identität und Individualität. Wie Christian Moser und Jürgen Nelles verdeutlichen, dominiert auch in der Forschung zur Identität in der Kunst, Literatur und Philosophie die Vorstellung des Selbst als »künstliches Konstrukt«, bishin zu einer literarischen »Selbstfingierung«, während »essentialistische Konzepte des Selbst« – im Sinne von Selbstfindung oder Selbstverwirklichung – in der Wissenschaft kaum mehr Fürsprecher finden.⁴⁵ Dabei geht man nicht selten noch über Michel Foucaults Vorstellungen von den »techniques de soi« hinaus, indem man sich vom »Telos der Einheitlichkeit« verabschiedet und somit der vereinfachenden Vorstellung, jedem Menschen die Konstruktion von nur einem Selbst zutrauen oder zumuten zu können.⁴⁶ Wenn jedoch Moser und Nelles in diesem Zusammenhang auf die »Komplexität von Identitätskonstruktionen in einer postkolonialen, globalisierten und medialisierten Welt« hinweisen und die damit verbundene Möglichkeit »multipler Identitätskonstruktionen« wobei die Identität aus Bausteinen »nach Art eines bricolage« oder als »patchwork-Identität« entsteht⁴⁷, so stellt sich aus einer übergeordneten historischen Perspektive die Frage, ob es sich tatsächlich um ein primär postmodernes Phänomen handelt – nicht von ungefähr nimmt im selben Band die Person Montaignes eine wichtige Position ein. Tatsächlich waren nicht nur vormoderne Phasen wie das Konfessionelle Zeitalter durch eine Vielzahl an Brüchen und multiplen Anforderungen an Identitätskonstruktionen gekennzeichnet. Gerade Architekten mussten sich seit der Antike in einer Vielzahl von gesellschaftliche Kontexten bewegen und verorten, die jeweils sehr unterschiedliche Formen von Habitus und Kommunikation mit sich brachten; genannt seien exemplarisch höfische, ständische, militärische, kommunale, marktwirtschaftliche,

selten gilt zu Unrecht 1786 als erste Ausgabe (Untersuchung 1986, XII–XIII, 19; vgl. hier auch die Einleitung von Hanno-Walter Kruft).

⁴⁵ Vgl. die Einleitung von Christian Moser und Jürgen Nelles in dem Band: Moser/Nelles 2006, 7–19. Schon Vitruv stellt sich im ersten Jahrhundert vor Christus in seinem Architekturtraktat primär als Gelehrter und Architekt dar, während die in seinen Texten offenkundigen Kenntnisse weit eher auf eine Tätigkeit als Techniker und Militäringenieur schließen lassen – er praktiziert also eine Form der angesprochenen »Selbstfingierung« (Jachmann 2016).

⁴⁶ Ebd. 10–20.

⁴⁷ Ebd. 14–16.

akademische und administrative Hierarchien. Da sich in diesen Bereichen künstlerische, berufliche und private Existenz überlagerten – man denke an Heirat und mögliche Nachfolger – ist nicht nur von einer bloßen Maske oder Simulation auszugehen, sondern von internalisierten Vorstellungen, deren Schwerpunkte sich durch fluktuierende Verortungsprozesse verschieben konnten. Das Architektenhaus darf nicht nur als Momentaufnahme innerhalb derartiger Abläufe verstanden werden, sondern auch als Versuch, sie zu beeinflussen und ihnen eine wirkmächtige und dauerhafte Manifestation der eigenen Ansprüche entgegen zu setzen.

Exemplarisch können die Potentiale, die eine Übertragung von Fragen aus dem Bereich des Selbstporträts und der Identitätskonstruktionen in denjenigen der Architektur bieten, anhand einer der grundlegendsten Techniken verdeutlicht werden, die bei der Erstellung des Selbstbildes benötigt wurden: anhand des Spiegels. Vor Erfindung der Fotografie war er zur Erstellung eines Selbstporträts unumgänglich, brachte jedoch auch charakteristische Probleme mit sich, etwa die seitenverkehrte Darstellung, der direkte Blick aus dem Bild heraus oder die Haltung der Hände mit den Zeichenutensilien. Einige Künstler gingen mit den Implikationen dieser Technik sehr offensiv um, wie das berühmte, um 1524 entstandene Selbstporträt Parmigianinos nachdrücklich belegen kann. Der Maler zeigt auf der Bildfläche nicht nur den Vorgang des Zeichnens im Vordergrund, der gleichzeitig zum Blick in den Spiegel erfolgen muss, sondern er berücksichtigt auch die Verzerrungen, welche die Oberfläche der seit dem Mittelalter üblichen Konvexspiegel erzeugt und verwendete als Bildfläche eine konvexe Holztafel, die auf diese Weise sogar in der physischen Form des Werkes einen Spiegel imitiert. Die dadurch hervorgerufene Augentäuschung und Irritation lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf den Vorgang der Bilderzeugung und auf die Situation des zeichnenden Parmigianinos vor dem Spiegel, der in fiktionaler Weise reproduziert wird. Was bedeutet dieser Befund für die Architektur? Der Spiegel ist ein Instrument, Aspekte der eigenen Person auszuwählen – des Körpers, der Kleidung, des Habitus, des Handelns – und im Sinne eines künstlerischen Prozesses nutzbar zu machen. Müsste es demnach nicht ein analoges, wenn auch abstraktes Instrument für den Entwurf des eigenen Wohnhauses geben? Entwirft der Architekt für einen Bauherrn, so erhält er Vorgaben in Gestalt eines Bauprogramms, bei seinem eigenen Wohnhaus fehlen diese. Wie erkennt der Architekt, was für ihn angemessen, notwendig, hilfreich ist? Wie hält er seinen Bedürfnissen, Ambitionen, seiner gesellschaftlichen Rolle und psychischen Verfasstheit

einen Spiegel vor? Und wenn diese »Selbstbespiegelung«⁴⁸, wie sich Werner Oechslin und Rudolf Preimesberger ausdrücken, auch künstlerisch in Szene gesetzt und hinterfragt wird – kann das in Form eines Bauwerkes geschehen? Oder anders gefragt: Können der künstlerische Entstehungsprozess, das Produktionsszenario und die Selbstanalyse und Selbstwahrnehmung des Künstlers bzw. des Architekten Teil von Architektur werden?

Die Problematik des Spiegels führt schließlich auch zur Porträtkritik. Der antiken, etwa von Ovid und Pausanias überlieferten Erzählung nach verliebte sich der schöne Jüngling Narziss beim Blick in eine Wasseroberfläche in sein eigenes Spiegelbild.⁴⁹ Unfähig, sich von diesem Anblick loszureißen, wurde er schließlich in die gleichnamige Blume verwandelt. Es mag eine problematische Unterstellung sein, dass sich Architekten an ihren eigenen Wohnbauten berauschen und nicht mehr aus dem dädalischen Labyrinth der selbstentworfenen vier Wänden herausfinden.⁵⁰ Weit häufiger dürfte der umgekehrte Fall eintreten, dass die beim Bewohnen der eigenen Entwürfe im Alltag auftretenden Probleme wie in einem Spiegelbild auftauchen und zu neuen Lösungen anspornen. Wenn sich der Architekt die eigene Architektur zumutet, genießt er größere Freiheiten, ohne dabei die damit entstehenden Lasten Dritten aufzubürden – in angenehmem Kontrast zur Phase der architektonischen Moderne, als Arbeiter und schlechtbezahlte Angestellte mit kaum funktionsfähigen Experimenten zum minimalen Wohnen beglückt wurden. Wenn man jedoch grundsätzlich über die Risiken einer affirmativen Selbstdarstellung nachdenkt – die etwa durch die Dekonstruktion der Vorstellung vom kohärenten Ich seit der Psychoanalyse sowie die radikale Kritik an der Lesbarkeit des Gesichtes bei Gilles Deleuze und Félix Guattari offengelegt wurden – so muss auch die Gleichsetzung von Haus und Künstlerindividuum hinterfragt werden.⁵¹ Und genau diese Frage könnte beim Entwurf eines Architektenhaus gestellt und versuchsweise beantwortet werden, sei es vom Interpreten oder dem Entwerfer selbst.

48 Preimesberger spricht zudem von einer »Aporie jeder Selbstbeziehung«; Werner Oechslin stellt eine Verbindung zu Spiegelungen und Autoreferentialität her (Preimesberger/Baader/Suthor 2003, 30; Oechslin 1981, 557).

49 Preimesberger/Baader/Suthor 2003, 98–100; Calabrese 2006, 249, 269, 315, 334.

50 Derartige, unstrittig in der Architektur immer wieder auftretende »monomane« Tendenzen hat Werner Oechslin herausgearbeitet (Oechslin 1981, 557).

51 Deleuze/Guattari 2010 (erstmalig 1980).

Vorstellbar ist die bewusste Verweigerung des Individuellen oder eine Dekonstruktion von Architekturformen, die auf eine Gleichsetzung von Bewohner und Bauwerk zielen.

WUNDERKAMMER UND GROTTE - LISTE UND KALKÜL:
SELBSTENTWURF ALS SELBSTMAGAZINIERUNG

Der mittels der Porträttheorie geschärfte Blick lässt auch weniger offenkundige Architektenhäuser als Ballards Hochhaus-Dystopie zu einer wertvollen Quelle für das Konzept ›Selbstentwürfe‹ werden. Als Beispiel mag das bereits erwähnte Wohnhaus von Joseph Furtttenbach d. Ä. dienen.⁵² Dieser Architekt und Architekturtheoretiker war vornehmlich in der Reichsstadt Ulm tätig, wo er 1638–40 ein Wohnhaus für seine Familie gestaltete und dieses bereits 1641 in einem *Architectura privata* genannten Band publizierte – einem bescheidenen Teil seiner sehr umfangreichen Serie an Büchern zu diversen Aspekten der Architektur und des Ingenieurwesens. Furtttenbachs Leben und Tätigkeit wurde einerseits durch eine Ausbildung in Italien geprägt, wobei er insbesondere an Feuerwerk, Fortifikationen, Theaterbau und Grottenarchitektur interessiert war, andererseits erwies sich der soziale und professionelle Rahmen der süddeutschen Reichsstadt als entscheidend für sein Schaffen. In Ulm konnte er nicht nur zahlreiche öffentliche Gebäude und technische Einrichtungen entwerfen und umsetzen, sondern auch bis zum leitenden Baubeamten, Stadtrat und Offizier aufsteigen. Für diese Tätigkeiten und Ämtern waren technische, soziale und ökonomische Kompetenzen sowie eine fachliche Vielseitigkeit wichtiger als baukünstlerische oder gelehrte Ambitionen.

Seine auf 14 Tafeln, in schwerfälligen, deskriptiven Texten sowie über ausführliche Kalkulationen zur Flächenberechnung vorgestellte eigene Wohnarchitektur ist äußerst präzise auf diese fachlichen Schwerpunkte ausgerichtet. Sie erweist sich als sparsam und funktional, was Lichtführung und Beheizung angeht, während aktuelle Schmuckformen lediglich in Gestalt von gemalten Rahmen um Fenster und Türen auftreten. Weit wichtiger ist aber, dass Furtttenbach in den Bau eine umfangreiche Sammlung integriert, ganz ähnlich wie später Soane oder Ungers, und diese in großer Ausführlichkeit in seinem Buch würdigt. Diese Kunst- und

⁵² Zu Leben und Werk vgl. Stemshorn 1999; Greyerz/Furtttenbach 2013; Günther 2013.

Rüstkammer steht durch eine Verbindung von Naturwundern und menschlichen Leistungen in der Tradition fürstlicher Wunderkammern, verrät aber einen technischen und militärischen Fokus – so befanden sich hier zahlreiche Modelle von Bauwerken und technischen Einrichtungen und nicht zuletzt ein Porträt des sagenhaften Erfinders des Sprengstoffes, Berthold Schwarz. Neben den technischen Kompetenzen verweisen die in der *Architectura Privata* aufgelisteten Sammlungsgegenstände auch auf Furttensbachs Ausbildung in Italien sowie seine Publikationstätigkeit. In der Beschreibung der Sammlung erscheinen in aufdringlicher Regelmäßigkeit Hinweise auf seine anderen Bücher. Im sparsamen allegorischen Programm ist ein mehrfaches Auftreten der *Diligentia* augenfällig, die für seine Tätigkeit im städtischen Kontext tatsächlich von großer Bedeutung gewesen sein dürfte. Weit interessanter ist jedoch, dass Furttensbach diese Sammlung sehr offensiv als gesellschaftliches Instrument nutzte: Ein von ihm angelegtes Gästebuch belegt 1200, teils fürstliche Besucher.⁵³

Die Verzahnung von eigener Biographie, beruflichem und gesellschaftlichem Selbstverständnis sowie einem von ökonomischen Motivationen und einer Italienorientierung getragenen Architekturverständnis finden sich noch idealtypischer in der Darstellung von Garten und Grotte, die in der *Architectura Privata* neben der Sammlung den größten Raum einnimmt.⁵⁴ Sowohl die in der Grotte angebrachten Meerestiere wie die Bauform mit Kuppel stammen Furttensbach zufolge aus Italien, werden hier jedoch in eine kostensparende Holzbauweise übersetzt, zudem erläutert der Autor die Wasserführung bis ins kleinste technische Detail. Ja, mehr noch: Er stellt die ökonomisch und ständisch motivierte Frage, ob denn eine derartige, scheinbar aufwändige Lustarchitektur einem bürgerlichen Bauherrn überhaupt zu empfehlen sei. Furttensbach klärt dieses Problem mit teils merkwürdigen Argumenten. Verständlich scheint noch seine Angabe, ein weitgereister und gebildeter Bauherr könne auf diesen Raumtypus aus Gründen eines allgemeinen kulturellen Anspruchs nicht verzichten. Eher optimistisch wirkt hingegen seine Hoffnung, dass die »Contemplirung der Wunderwerck Gottes«, welche die Grotte ermöglicht, der »Unart deß überflüssigen Weintrinckens« entgegenwirken

53 Vgl. Anm. 46. Der Weg durch die Sammlung, in der unter anderem 140 Bücher, Globen, Modelle von Bauten und Maschinen, Instrumente, Karten, Gemälde, Narwal-Stoßzahn und Bezoar zu finden waren, wird auch ein Weg durch seine eigenen Bücher (Furttensbach 1641, 20–52).

54 Furttensbach 1641, 52–78.

könnte.⁵⁵ Die Begründungen erscheinen auch von daher als notwendig, als sich Furttenbach selbst als Pionier betrachtet, der die Grotte außerhalb der fürstlich-adeligen Kunstförderung verbreitet. Seine eigene, dem Adelsprädikat zum Trotz vornehmlich stadtbürgerliche Existenz wird in Verbindung mit seinem Wohnhaus zu einem Argument, einen hochrangigen Bautypus in einem neuen gesellschaftlichen Kontext einzuführen. Und nicht zuletzt wird dieser Vorgang durch einen Bescheidenheitstopos gerechtfertigt: Wenn es ihm mit seinen Mittel möglich gewesen sei, eine Grotte zu errichten, so gelte dies auch für die anderen, wohlhabenderen Einwohner Ulms.

Die Parallelen zu den anfangs erläuterten Charakteristika eines Architektenhauses als Selbstentwurf sind offenkundig: Wie später die Architekten des 19. Jahrhunderts, so stellt sich auch Furttenbach als idealtypischer Bauherr dar – die dadurch betonte soziale Stellung wird in diesem Fall eng an technische und künstlerische Kompetenzen angebunden. Auch der erwähnte familiäre Bezug des Architektenhauses findet sich in der *Architectura Privata* wieder, um den Garten seines Hauses kümmert sich demnach ein Bruder des Architekten, Abraham Furttenbach. Wie im Falle von Soane und Ungers – aber auch des fiktiven Opfers seiner eigenen Architektur, Anthony Royal – ist bei Furttenbach zudem eine enge Verflechtung von Biographie, Sammlung und Architektur festzustellen. Diese an Dritte gerichtete Selbstbespiegelung in Form eines Gebäudes als einer »Gedenkstätte für sich selbst«⁵⁶ besitzt bei Furttenbach einen geradezu tautologischen Charakter, der an das Schicksal von Narziss beim Blick in die Wasserfläche gemahnt: Die Verweise in der Publikation, der Architektur und der Sammlung auf Kompetenzen, Biographie und verschiedene Tätigkeitsfelder bestärken sich in auffälliger Weise gegenseitig, bilden ein geschlossenes Ganzes, das sich dem Besucher oder Leser wie ein allegorisch aufgeladenes Standesporträt darbietet.

Furttenbach setzte jedoch auch originelle Strategien ein. Auffällig ist der Konzeption seines Architektenhauses als Mikrokosmos, der von der Sammlung als Sinnbild der Welt auf den Garten, einen kleinen Theatersaal und die Grotte übertragen wird, die sämtlich als Modell für größere Anlagen dienen können und sollen. Diesen Pars-pro-toto-Gedanken verschränkt Furttenbach in der *Architectura Privata* mit dem Ordnungsmuster von Liste oder Inventar. Nicht nur die Inhalte des gebauten und

⁵⁵ Furttenbach 1641, 60.

⁵⁶ Günther 2013, 25.

gedruckten Selbstentwurfes verweisen demnach auf den städtischen Architekten, Organisator und Verwalter, auch die tautologisch in sich geschlossene Form mit ihren mathematischen und inventarisierenden Aspekten bringt das Selbstbild und die berufliche und soziale Rolle von Furttenbach zum Ausdruck – Selbstentwurf, Selbstbespiegelung und Selbstmagazinierung bilden eine auf den ersten Blick banale, in ihrer Konsequenz jedoch verblüffende Einheit.

VON DER LITERARISCHEN SELBSTDEFINITION
DES BAUMEISTERS BIS ZUR SIMULATION DES BAUHERRN -
HISTORISCHE FACETTEN DES ARCHITEKTENHAUSES

Mit Blick auf verschiedene Techniken einer künstlerischen und architektonischen Selbstthematisierung konnte das Architektenhaus in einem mehrfachen Spannungsverhältnis von teils paradoxen Interdependenzen verortet werden: Zwischen der entwerferischen Freiheit und den Zwängen der öffentlichen Wahrnehmung – zwischen einem Monument für die eigene Architekturauffassung und dem Spiegelmotiv einer kritischen Reflexion – zwischen einer biographischen Momentaufnahme und einem allgemeingültigen Ideal – zwischen einem wirkmächtigen Manifest und tastenden Experimenten – zwischen einer Architektur für das Wohnen und einer solchen für das Arbeiten, das Sammeln oder Magazinieren und somit einer Definition des Metiers des Architekten und der Manifestation verschiedener ständischer, sozialer oder privater Momente seiner Existenz. Statt in diesen Aspekten jedoch lediglich das Heterogene zu sehen, kann hinter ihnen ein entscheidender gemeinsamer Fluchtpunkt entdeckt werden: Die bewusste Setzung des Architekten, mit der das Entwerfen selbst Entworfen wird. Durch die selbstgewählte Aufgabe und die damit verbundenen Freiheiten macht der Protagonist nicht nur das Ergebnis für sich zum Thema – also das Architektenhaus – sondern auch den Weg dorthin, den Entwurfs- und Planungsprozess. Wenn etwa mit Hans Poelzig das Entwerfen ohne eine vorgegebene Aufgabenstellung als existentielle Schwierigkeit für den Architekten definiert wird, so muss umgekehrt bemerkt werden, dass Gestaltungs- und Problemlösungsprozesse gerade auf einer derart abstrakten konzeptionellen Ebene zu den Charakteristika der Architektur gehören.⁵⁷ Der Entscheidung über die

57 Vgl. den Beitrag von Christian Inderbitzin.

in einem Architektenhaus aufgegriffenen Themen und Funktionen sind nicht nur diese methodischen Grenzgänge implizit, sondern sie können auch als idealtypisch für die Baukunst insgesamt gelten, da der selbstbewusste und schöpferische Umgang mit der Aufgabenstellung bzw. den Wettbewerbsvorgaben – aber auch dem Grundstück, dem Budget und nicht zuletzt dem Auftraggeberinteresse – eine der Kernkompetenzen des Architekten darstellt. Durch das Wechselspiel von Problem und Lösung wird die Selbstreflexion, das Spiegelmotiv des Selbstporträts zum integralen Element des Entwurfsprozesses und somit das kontinuierliche Befragen, Verändern und Verwerfen nicht nur der Entwürfe, sondern auch der Aufgabenstellung und ihrer Interpretationen sowie der Rollen des Auftraggebers, welche der Entwerfer beim Architektenhaus selbst einnimmt. Und nicht zuletzt sind auch die Momente der Biographie, der Bezug der Architektur zu benachbarten Künsten und Disziplinen Teil dieser Definitionsarbeit, die sich auf dem Entwurf der eigenen sozialen, religiösen und fachlichen Existenz richtet. Auf diese Weise sind die dargelegten antipodischen Möglichkeiten beim Bau eines Architektenhaus nicht mehr als Widerspruch oder historische Kontingenz zu verstehen, sondern als Entscheidungen des Entwerfers, Architektur und Architekten zu definieren und sich selbst und den Zeitgenossen vor Augen zu stellen.

Innerhalb des auf einen zentralen Fluchtpunkt eigenständiger Positionen ausgerichteten vielpoligen Spannungsfeldes repräsentieren die elf Beiträge dieses Bandes pointierte Positionen. Sie sind überwiegend das Resultat von Vorträgen und Debatten auf einer Tagung, die vom 3. bis 5. März 2016 an der Stiftung Bibliothek Werner Oechslin in Einsiedeln stattfand. Die Veranstaltung wurde vom Internationalen Kolleg Morphomata – einem seit 2009 in Köln existierenden Käte Hamburger Kolleg, das sich seit 2015 dem Fokus *Biographie und Porträt als Figurationen des Besonderen* widmet – und dem Lehrstuhl Laurent Stalder am Institut gta der ETH Zürich gefördert. Sie zielte nicht nur auf die Schnittstelle von Porträtforschung, Architekturgeschichte und Architekturtheorie, sondern auch auf den Brückenschlag zwischen den historischen Disziplinen und der Gegenwart der Architekturpraxis, die durch drei Vorträge praktizierender Architekten thematisiert wurde. Die Vorträge von ECKHARD HERREL (*Moderne für den Selbstgebrauch. Die fünf Wohnhäuser Ernst Mays*), MARTIN RAUCH, (*Haus Rauch – ein Modell moderner Lehmarhitektur*), BRIGITTE REUTER (*Der Architekt und sein Haus. Eine Bauaufgabe des 19. Jahrhunderts zwischen freier Marktwirtschaft und künstlerischer Selbstverwirklichung*), HANS-PETER SCHWARZ (*«... non visse da pittore, ma da principe ...» – Künstler- und Architektenhäuser der frühen Neuzeit*) und

VALESKA VON ROSEN (Querüberlegungen: Künstlerische Standortbestimmungen im Selbstbildnis) konnten leider nicht in den Band aufgenommen werden, dafür beteiligten sich zusätzlich Thierry Greub und Carsten Ruhl mit Artikeln an der Publikation.

Mit dem ersten Thema wird die Problematik bis in das 15. Jahrhundert zurückverfolgt. BERTHOLD HUB widmet sich in seinem Beitrag einem fiktiven Architektenhaus, welches der als Filarete bekannte Bildhauer und Architekt Antonio di Pietro Averlino ein Onitooan Noliaver genanntes alter Ego errichten lässt. Literarischer Rahmen ist eine als Manuskript überlieferte frühe Architektur- und Stadtutopie *avant la lettre*, in welcher der planenden und gestaltenden Kraft des Baumeisters die entscheidende Rolle zukommen. Hub kann detailliert nachzeichnen, wie sich das Buch und das darin in prominenter Weise vorgestellte Architektenhaus aus dem Schicksal Filaretetes entwickelt; aus Rom ausgewiesen und in Mailand gescheitert, sucht er am Ende seines Lebens sein Andenken durch das literarische Denkmal für eine in hypertropher Weise idealisierte Darstellung des Architektenberufes zu retten. Hub gelingt es, diese Strategie an die Beobachtung von Karl Enekel anzuschließen, der zu Folge die ›literarischer Selbstdefinition‹ charakteristisch für den Humanismus gewesen sei. Noch konsequenter als bei Furttentbach werden dabei verschiedene Aspekte einer künstlerischen Thematisierung der eigenen Person verflochten: Im Buch, dessen Autor Filarete ist, tauchen ebenso Porträts von ihm auf wie ein Architektenhaus, das sowohl einen wichtigen Platz innerhalb der fiktiven Stadt einnimmt wie es ein Porträt des Architekten und ein umfassendes Bildprogramm trägt, und in diesem erscheint die Baukunst als Ursprung und Anführerin aller Künste. Als Scharnier zwischen Bildprogramm und Architektur, aber auch zwischen Architektenhaus und Stadt fungiert eine Darstellung der Tugend mit den Zügen Filaretetes, die am Haus des Architekten ebenso auftritt wie am Palast des Stadtherrn und dem Haus der Tugenden und Laster, einer allegorisch-didaktischen, gigantomanischen Struktur im Stadtzentrum. Das Architektenhaus ist in Filaretetes Stadt *Sforzinda* – und damit gleichzeitig in der Definition des idealen Architekten weit weniger ein Monument für künstlerisches oder experimentelles Entwerfen als ein Moment, sich innerhalb einer urbanen Textur und einem ständischen Gefüge äußerst selbstbewusst zu verorten. Die strategisch-instrumentelle Facette dieser Bauaufgabe tritt hier deutlich hervor und wird mit dem Literarischen verschränkt – der ›Selbstentwurf‹ zielt auf eine noch sehr hypothetische Herausbildung einer vitruvianischen Architekturprofession, wobei gerade das eigene Scheitern zum Ausgangspunkt dieses Prozesses wird.

Ähnlich vielfältig und weitreichend sind die Intentionen, die mit den Architektenhäusern der Brüder Asam verbunden waren, wie THOMAS SCHAUERTE in seinem Beitrag deutlich machen kann. In den Architekturen Egid Quirin Asams und Cosmas Damian Asams in München und Thalkirchen treffen wie bei Filarete mehrere künstlerische Gattungen aufeinander – neben Architektur nun Skulptur und Malerei – wie mehrere Momente einer Selbstdefinition im Sinne einer künstlerischen, ständischen, aber auch religiösen Rolle der Protagonisten. In den Bauten werden mal die Grablege und Memoria, mal die Betonung des Arbeitsortes und die Annäherung an die Ideale des Adels und der Geistlichkeit zu zentralen Themen. Dabei entwickeln die beiden Brüder komplementäre Ansätze, die auf ein religiöses, fast mönchisches Leben, sowie auf einen adeligen Habitus zielen, der in erstaunlicher Weise mit einem betonten Atelierraum und somit der Rolle als bildender Künstler verknüpft wird. Die Architektenhäuser erweisen sich jeweils als ein biographisches Element unter mehreren, die das Selbstverständnis der Bewohner zum Ausdruck bringen und wie bei Filarete und Furttenbach als Scharnier zwischen einer sozialen oder ständischen und der beruflichen bzw. künstlerischen Ebene wirken.

Den Bezug zur ›Herstellung medialer Wirklichkeiten‹ arbeitet CHRISTIANE KEIM heraus, deren Interesse sich auf Architektenhäuser der 1920er Jahre richtet. Anhand von Protagonisten wie Walter Gropius, Bruno Taut, Eileen Gray und Jean Badovici werden exemplarisch unterschiedliche Interdependenzverhältnisse zwischen gebautem und publizistischem Werk aufgezeigt, die individuelle Aneignungen des Themas Architektenhauses belegen: So ist Taut in den Bildern seines Hauses durch seinen Arbeitsplatz präsent, während Gray durch Spuren des Wohnens oder Bewohnens in ihrer Architektur in Erscheinung tritt. Gropius schließlich hebt in der Publikation seines Meister- bzw. Direktorenhauses seine Rolle als Entwerfer hervor und überlässt in den Bildern das Bewohnen des Hauses und das Bedienen der technischen Einrichtungen seiner Frau und einer Angestellten. Die Publizistik ist einmal mehr ein entscheidendes Moment, die Wahrnehmung eines Architektenhauses wesentlich zu steuern, wobei der Bezug des Selbstentwurfes zu seinem Bewohner ebenso bestätigt wie verdeckt oder hinterfragt werden kann.

Dass die Verschränkung der Tätigkeiten als Architekt und als Künstler nicht nur, wie von Hans-Peter Schwarz aufgezeigt, für die Frühe Neuzeit von großer Bedeutung war, belegt der Beitrag von JÖRG STABENOW, der anhand prominenter Vertreter der Moderne von Horta und Wagner über Le Corbusier, Gropius, Behrens und Mendelssohn bis hin zu Ungers und Domenig, aufzeigen kann, dass mit dem selbstentworfenen Wohn- und

Atelierhaus eine Nähe zu anderen Künsten gesucht oder auch inszeniert werden kann. Das Spektrum reicht dabei von dem Musikzimmer, das für Mendelssohn wichtig war, bis zu einem äußerst großzügigen Atelierraum, der Le Corbusier als architektonische Manifestation seiner Tätigkeit als Maler diente. Dass im letztgenannten Fall im Gebäude unter anderem eine Sammlung und eine Bibliothek untergebracht waren, lässt einmal mehr Kontinuitätslinien aufscheinen – ähnliches lässt sich vorher bei Furttenbach und später bei Ungers beobachten. Stabenow kommt zu dem Ergebnis, dass es gerade Architekten zu sein scheinen, die technisch besonders innovativ entwarfen, die sich umgekehrt durch konventionelle Mittel als Künstler darstellten. Die Ursachen für diese Rückversicherung könnte in einer intendierten Steigerung der entwerferischen Autorität zu suchen sein, möglicherweise aber auch in der Notwendigkeit, sich im Konkurrenzverhältnis zum Ingenieur zu behaupten, wobei Stabenow verschiedene Strategien im Umgang mit Architektur und Normativität herausarbeiten kann.

Das vielleicht idealtypischste Beispiel für das Thema Architektenhaus nach der Moderne stellt JASPER CEPL vor. Oswald Mathias Ungers entwarf und bewohnte sukzessive nicht nur drei sehr unterschiedliche Wohnhäuser nacheinander, sondern sorgte an diesen Orten auch für eine enge Verbindung von Wohnen, Entwurfstätigkeit und Forschung, indem er einen Bibliothekskubus für Sammlungsgegenstände, Literatur und historisches Schrifttum anfügte, der im Untergeschoss ein Archiv der eigenen Entwürfe birgt und somit analog zum Haus Furttenbachs als Beispiel für eine ›Selbstmagazinierung‹ verstanden werden könnte. Auf der anderen Seite dienten die Häuser auch als urbanistisches Statement in einer vorstädtischen Umgebung und als Laboratorium, um besonders kompromisslose Entwurfsideen umzusetzen. Cepl stützt sich bei der Deutung dieses komplexen Problemfeldes auf Ungers eigene Äußerungen, der das Wohnen im selbstentworfenen Haus nicht zuletzt als Herausforderung verstand. Der Bewohner sei der eigenen Architektur ausgeliefert, ihren Defiziten und Entwicklungspotentialen – der Selbstentwurf wird zur ›Selbsterfahrung‹.

MARTIN POZSGAI wirft den Blick gleich auf mehrere Architektenhäuser des 18. Jahrhunderts, wobei neben süddeutschen Beispielen auch das bekannte Palais von Nicodemus Tessin d.J. in Stockholm im Fokus steht. Es sind jedoch vornehmlich die bislang wenig bekannten Bauten von Donato Giuseppe Frisoni, Leopoldo Retti und Carl Philipp Christian von Gontard in Ludwigsburg, Bayreuth und Ansbach, die neue Aspekte des Architektenhauses erschließen. Trotz der oft problematischen Überlieferungslage wird klar, dass sich die Bauten eher durch eine prominente

Lage als durch eine auffällige und prachtvolle Gestalt ausgezeichneten. Und da über die Zuweisung der Grundstücke primär der jeweilige Stadt- und Landesherr entschied, wird eine wesentliche Facette des Hofarchitekten aufgerufen, durch die das Architektenhaus zu einem zentralen Teil eines städtebaulichen Entwurfes werden konnte.

Das Problem der Maßstäblichkeit wirft MATTHIAS NOELL in seinem Betrag zu den für sich selbst entworfenen und bewohnten Wohnungen von Aldo van Eyck auf. Die geringere Sichtbarkeit einer Wohnung im Vergleich zu einem Architektenhaus wird dabei gerade in Verbindung mit den urbanistischen und sozialutopischen Ambitionen des Architekten zu einer gestalterisch wie medial zu bewältigenden Aufgabe. In diesem Fall ist in besonderer Klarheit zu beobachten, wie diese Verfügung über den eigenen, wenn auch beschränkten Raum zu einem Ausgangspunkt am Anfang der Karriere wird, der als experimentelle Phase ein Ausloten von Möglichkeiten bedeutet, die bei van Eyck später in weit größerem Maßstab bauliche Form erhalten sollten.

Der Beitrag von CARSTEN RUHL stellt den Selbstentwurf in den Kontext des »neoliberalen[n] Subjektivitäts- und Souveränitätsregime[s]«, wie es in den Schriften von Ayn Rand monumentalisiert wurde und mit Donald Trump gegenwärtig seine idealtypische Ausprägung erfährt – und zwar in beiden Fällen mit unmittelbarem Bezug zum Architekten. Zudem deutet Ruhl diese Aspekte als Symptome einer allgemeineren Entwicklung. Ein entscheidender Schritt im Sinne einer »Radikalisierung« sei mit der Architekturbiennale in Venedig 1980 zu beobachten gewesen, auf der Architektenhäuser zum Exponat werden, das den Stil ihrer Entwerfer an der sogenannten *Strada Novissima* verkörpern sollten. Ruhl deutet diese Reihe historischer Schlaglichter im Sinne einer Verschiebung im Verhältnis von Kreativität und Subjektivität auf der einen Seite und ökonomischem Kapital auf der anderen, die sich ebenfalls im heute so akuten »Wettbewerb um mediale Aufmerksamkeit« manifestieren würde. Die Herangehensweise von Ruhl erweist sich somit als Komplement zu derjenigen von Cepl, indem hier statt der psychologischen und biographischen die soziologisch-ökonomische Maßstabsebene im Vordergrund steht, um Selbstentwürfe nach der Moderne zu deuten.

Ein besonders aktuelles und prominentes Beispiel behandelt THIERRY GREUB. Es ist der Pritzker-Preisträger Peter Zumthor, der sich in der Nähe eines seiner bekanntesten Werke, der Therme in Vals, in einem traditionellen Weiler in den Bergen mehrere Wohnbauten errichtete. Eklatant, wenn auch nicht ungewöhnlich für sein Werk, ist die Spannung zwischen der Sichtbarkeit der Bauten in ihrem Kontext auf der einen

Seite und dem sorgfältigen Einfügen in Gebirgslandschaft und Dorfstruktur auf der anderen, zwischen dem Aufgreifen lokaler Bautechniken, -typen und -materialien und ihrer Neuinterpretation in klaren, einfachen Formen. Aber auch biographische Aspekte spielten bei Entwurf und Nutzung eine wichtige Rolle: Während die persönlichen Wünsche und Vorstellungen von Annalisa Zumthor-Cuorad, der Frau des Architekten, bei der Konzeption der Wohnräume eine positive Rolle spielten, so kann für das Geschick der Bauten das Gegenteil gelten. Möglicherweise sind es Streitigkeiten mit dem Kanton über die Therme in Vals, die es mit sich brachten, dass die Zumthors nur noch in einem ihrer Leiser-Häuser wohnen und die anderen beiden an Touristen vermieten – das ostentativ umgenutzte Architektenhaus könnte also im Falle einer besonderen Prominenz des Erbauers auch zum politischen Instrument werden.

Wie auch während der Debatten auf der Tagung deutlich wurde, ist für praktizierende Architekten der Begriff des Selbstentwurfes in doppelter Weise ein Problem, ja eine Provokation. Erstens hinterfragt er im Sinne einer Strategie die Integrität und Intentionen des Entwerfers, dem jenseits einer künstlerischen oder weltanschaulichen Position auch Rhetorik oder ein Bemühen um die Vermittlung der eigenen Leistung unterstellt wird. Und zweitens wird mit der These einer größeren Freiheit beim Fehlen des Auftraggebers ein potentiell formalistischer Individualismus aufgerufen, welcher den planerisch-technischen Kompetenzen des heutigen Berufsbildes nicht entspricht. Umso anerkennenswerter ist es, dass sich zwei Architekten, jeweils stellvertretend für ein Architekturbüro aus drei Partnern, mit diesem Begriff auseinandergesetzt haben. Zahlreiche Aspekte der historischen Beispiele finden sich in dem Text von LUKAS HUGGENBERGER wieder, der hier für das Büro huggenbergerfries Architekten schreibt. So spielt das selbst entworfene und bewohnte Haus eine wichtige Rolle bei der künstlerischen, persönlichen und beruflichen Entwicklung, in diesem Fall der Fokus des Teams auf der Bauaufgabe Stadthaus. Während der Entwurfsprozess zunächst zu einer ›Euphorie‹ ob der Freiräume für Experimente führte, etwa mit der Anwendung ungewöhnlicher Baumaterialien, so erwies sich das Fehlen eines externen Bauherrn auch zu einem Problem, das erst in einer Teamarbeit bewältigt werden konnte. Die Position des Auftraggebers wurde von einem der Partner in einem Rollenspiel eingenommen, um das Wechselspiel von Auftraggeber und Entwerfer zu simulieren. Dieses Fehlen eines Gegenübers wird in dem Beitrag von CHRISTIAN INDERBITZIN – Edelaar Mosayebi Inderbitzin Architekten – weitergedacht. Wird Architektur als Problembewältigung definiert, wäre ein Architektenhaus gar keine solche, da sich das Problem nicht von der

Lösung unterscheiden ließe – oder positiv gewendet: Die Problemstellung selbst wird zur architektonischen Aufgabe.

LITERATUR

- Ballard 2003** Ballard, J. G.: High-Rise. London 2003 (Erstausgabe 1975).
- Bechstein 1985** Bechstein, Eva: Die Häuser von Max Bill in Zürich-Höngg und Zumikon. In: Hüttinger, Eduard (Hrsg.): Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart. Zürich 1985, 255–267.
- Bleeker/Visser 2012** Bleeker, Mirjam / Visser, Frank: Nederlandse architecten en hun huis (Dutch architects and their houses). Antwerpen 2012.
- Brandhuber/Buhrs 2013** Brandhuber, Margot Th. / Buhrs, Michael (Hrsg.): Im Tempel des Ich. Das Künstlerhaus als Gesamtkunstwerk. Europa und Amerika 1800–1948. Ostfildern 2013.
- Calabrese 2006** Calabrese, Omar: Die Geschichte des Selbstporträts. München 2006.
- Cepl 2007** Cepl, Jasper: Oswald Mathias Ungers: eine intellektuelle Biographie. Köln 2007.
- Deckers/Jachmann 2013** Deckers, Claudia / Jachmann, Julian: Ballard und Koolhaas – eine retroaktive Autopsie der Moderne. In: Jachmann, Julian / Lang, Astrid (Hrsg.): Aufmaß und Diskurs. Festschrift für Norbert Nußbaum. Berlin 2013, 318–340.
- De Girolami Cheney 2006** De Girolami Cheney, Liana: The homes of Giorgio Vasari. New York u. a. 2006.
- Deleuze/Guattari 2010** Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: Tausend Plateaus – Mille plateaux (Kapitalismus und Schizophrenie). Berlin 2010.
- Delorme 1996** Delorme, Jean-Claude: Architects' dream houses. New York 1996.
- Fleckner/Hensel 2016** Fleckner, Uwe / Hensel, Titia: Hermeneutik des Gesichts. Das Bildnis im Blick aktueller Forschung. Berlin/Boston 2016.
- Forster 1973** Forster, Kurt W.: The Casa Pippi. Giulio Romano's House in Mantua. In: *Architectura* 3 (1973), 104–130.
- Forster 2009** Forster, Kurt W.: The Autobiographical House: Around a Haunted Heart. In: Emmanuel Petit (Hrsg.): Philip Johnson. The constancy of change. New Haven 2009, 38–59.
- Furttenbach 1641** Furttenbach, Joseph: *Architectura Privata*: Das ist: Gründliche Beschreibung / Neben conterfetscher Vorstellung / inn was Form und Manier / ein gar Irregular, Burgerliches Wohn-Hauß: [...]. Augsburg 1641.
- Gierschner 2012** Gierschner, Sabina: Das Buch und sein Haus – der Bibliothekskubus von O. M. Ungers in Köln-Müngersdorf. In: *In situ* 4/1 (2012), 131–141.

- Gördüren 2013** Gördüren, Petra: Das Porträt nach dem Porträt. Positionen der Bildniskunst im späten 20. Jahrhundert. Berlin 2013.
- Greyerz/Furttenbach 2013** Furttenbach, Joseph / Greyerz, Kaspar von (Hrsg.): Lebenslauff 1652–1664. Köln 2013.
- Gribenski/Meyer/Vernois 2007** Gribenski, Jean / Meyer, Véronique / Vernois, Solange (Hrsg.): La maison de l'artiste : construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVIIe–XXe siècles). Rennes 2007.
- Günther 2013** Günther, Hubertus: Künstlerhäuser seit der Renaissance 1470–1800. In: Brandlhuber, Margot Th. / Buhrs, Michael (Hrsg.): Im Tempel des Ich. Das Künstlerhaus als Gesamtkunstwerk. Europa und Amerika 1800–1948. Ostfildern 2013, 16–29.
- Hall 2016** Hall, James: Das gemalte Ich. Die Geschichte des Selbstporträts. Darmstadt 2016.
- Herrel 2011** Herrel, Eckhard: Die fünf Wohnhäuser von Ernst May. In: Quiring, Claudia (u. a.): Ernst May 1886–1970 (anlässlich der Ausstellung Ernst May (1886–1970). Neue Städte auf Drei Kontinenten). München 2011, 118–129.
- Hoh-Slodczyk 1985** Hoh-Slodczyk, Christine: Das Haus des Künstlers im 19. Jh. München 1985.
- Hüttinger 1985** Hüttinger, Eduard (Hrsg.): Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart. Zürich 1985.
- Jachmann 2006** Jachmann, Julian: Die Architekturbücher des Walter Hermann Ryff. Vitruvrezeption im Kontext mathematischer Wissenschaften. Stuttgart 2006.
- Kähler/Bunge 2016** Kähler, Gert / Bunge, Hans (Hrsg.): Der Architekt als Bauherr. Hamburger Baumeister und ihr Wohnhaus. München/Hamburg 2016.
- Kirsch 1996** Kirsch, Karin: Die neue Wohnung und das alte Japan – Architekten planen für sich selbst: Edward William Godwin, Frank Lloyd Wright, Charles Rennie Mackintosh, Walter Gropius, Egon Eiermann, Toyo Ito. Stuttgart 1996.
- Klier 2006** Klier, Melanie: KünstlerHäuser. München 2006.
- Köstler/Seidl 1998** Köstler, Andreas / Seidl, Ernst: Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption. Köln u. a. 1998.
- Kraft 1997** Kraft, Sabine: Gropius baut privat. Seine Wohnhäuser in Dessau (1925/26) und Lincoln/Mass. (1938). Marburg 1997.
- Krems/Ruby 2016** Krems, Eva-Bettina / Ruby, Sigrid: Das Porträt als kulturelle Praxis (Transformationen des Visuellen 4). München/Berlin 2016.
- Leopold 1979** Leopold, Nikia S.: Artists' homes in sixteenth century Italy. Baltimore 1979.
- Littlejohn 1984** Littlejohn, David: The Life and Work of Charles W. Moore. New York 1984.
- Moser/Nelles 2006** Moser, Christian / Nelles, Jürgen: AutoBioFiktion. Konstruierte Identitäten in Kunst, Literatur und Philosophie. Bielefeld 2006.

Nerdinger 2012 Winfried Nerdinger (Hrsg.): Der Architekt – Geschichte und Gegenwart eines Berufsstandes. 2 Bde. München 2012.

Newton/Weinreb 1992 Newton, Miranda H. / Weinreb, Matthew: Architects' London houses. The homes of thirty architects since the 1930s. Oxford 1992.

Noell 2007 Noell, Matthias: La maison de Theo Van Doesburg à Meudon, laboratoire de la vie moderne. In: Gribenski, Jean / Meyer, Véronique / Vernois, Solange (Hrsg.): La maison de l'artiste : construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVIIe–XXe siècles). Rennes 2007, 105–113.

Noell 2009 Noell, Matthias: Das Haus und sein Buch. Moderne Buchgestaltung im Dienst der Architekturvermittlung. Basel 2009.

Noell 2011 Noell, Matthias: Im Laboratorium der Moderne. Das Atelierwohnhaus von Theo van Doesburg in Meudon – Architektur zwischen Abstraktion und Rhetorik. Zürich 2011.

Noell 2013 Noell, Matthias: »Ich aber bin entstellt von Ähnlichkeit mit allem, was hier um mich ist.« Das Motiv des architektonischen Selbstporträts in Literatur und Architektur. In: Beyer, Andreas / Simon, Ralf / Stierli, Martino (Hrsg.): Zwischen Architektur und literarischer Imagination. München 2013, 145–176.

Oechslin 1981 Oechslin, Werner: Architektur – Narzißmus? In: Der Architekt 12, 1981, 556–559.

Pallasmaa 2003 Pallasmaa, Juhani: Alvar Aalto. The Aalto house (Alvar Aalto architect, Bd. 6). Helsinki 2003.

Pfisterer/von Rosen 2005 Pfisterer, Ulrich / von Rosen, Valeska (Hrsg.): Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart 2005.

Pisani/Oy-Marra 2014 Pisani, Salvatore / Oy-Marra, Elisabeth (Hrsg.): Ein Haus wie ich. Die gebaute Autobiographie in der Moderne. Bielefeld 2014.

Plumb 1977 Plumb, Barbara: Wie Architekten wohnen. Tübingen 1977.

Postiglione 2004 Postiglione, Gennaro: Hundert Häuser für hundert europäische Architekten des zwanzigsten Jahrhunderts. Köln 2004.

Preimesberger/Baader/Suthor 2003 Preimesberger, Rudolf / Baader, Hannah / Suthor, Nicola (Hrsg.): Porträt. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren. Berlin 2003.

Reuter 2001 Reuter, Brigitte: Der Architekt und sein Haus. Architektenwohnhäuser in Deutschland, Österreich und der deutschen Schweiz von 1830 bis 1918. Weimar 2001.

Robertson 1972 Robertson, Bryan: Johnson House, New Canaan, Connecticut. Tokyo 1972.

Ruhl 2014 Ruhl, Carsten: Autobiographie und ästhetische Erfahrung. John Soanes Künstlerhaus in Lincoln's Inn Fields. In: Pisani, Salvatore / Oy-Marra, Elisabeth (Hrsg.): Ein Haus wie ich. Die gebaute Autobiographie in der Moderne. Bielefeld 2014, 129–156.

- Schauerte 2011** Schauerte, Thomas: Die »Asamkirche« St. Johann Nepomuk in München und die Memoria des Egid Quirin Asam. In: Münch, Birgit Ulrike / Herzog, Markwart / Tacke, Andreas (Hrsg.): Künstlergrabmäler. Genese, Typologie, Intention, Metamorphosen. Petersberg 2011, 185–203.
- Schwarz 1989** Schwarz, Hans-Peter (Hrsg.): Künstlerhäuser – eine Architekturgeschichte des Privaten. In Zusammenarbeit mit Heike Lauer und Jörg Stabenow. Ausstellungskatalog DAM Frankfurt. Braunschweig und Wiesbaden 1989.
- Schwarz 1990** Schwarz, Hans-Peter: Das Künstlerhaus. Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies. Braunschweig 1990.
- Schweikhart 1998** Schweikhart, Gunter: Autobiographie und Selbstporträt in der Renaissance. Köln 1998.
- Stabenow 2000** Stabenow, Jörg: Architekten wohnen: ihre Domizile im 20. Jahrhundert. Berlin 2000.
- Stalla 2009** Stalla, Robert: Cosmas Damian und Egid Quirin Asam – der Maler und Bildhauer als Architekt. In: Oechslin, Werner (Hrsg.): Architekt und/versus Baumeister, die Frage nach dem Metier. Zürich 2009, 178–188.
- Stemshorn 1999** Stemshorn, Max: Der Kunst-Garten. Gartenentwürfe von Joseph Furtenbach 1591–1667. Ulm 1999.
- Tacke/Schauerte 2016** Tacke, Andreas / Schauerte, Thomas (Hrsg.): »... wohnen wie Könige und Götter«. Künstlerhäuser in Mittelalter und Früher Neuzeit. Tagungsband Nürnberg 2015. Petersberg 2016 (im Druck).
- Trechsel 1985** Trechsel, Ilse: Das Soane-Haus in London. In: Hüttinger, Eduard (Hrsg.): Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart. Zürich 1985, 165–176.
- Untersuchung 1986** Anonym: Untersuchungen über den Charakter der Gebäude, Leipzig 1788 (Erstausgabe 1785). Nachdruck Nördlingen 1986.
- Warnke 1985** Warnke, Martin: Hof-Künstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. Köln 1985.
- Winkler 1955** Winkler, Robert: Das Haus des Architekten. Zürich 1955.
- Yáñez 1951** Yáñez, Enrique: 18 Residencias de arquitectos mexicanos. Mexico 1951.
- Zabalbeascoa 1996** Zabalbeascoa, Anatxu: The house of the architect. Barcelona 1996.
- Zabalbeascoa/Bataillon 1997** Zabalbeascoa, Anatxu / Bataillon, Philippe: Les architectes et leur atelier. Paris 1997.

DAS ARCHITEKTENHAUS IM MEDIALEN UND KÜNSTLERISCHEN SPANNUNGSFELD

BERTHOLD HUB

SELBSTPORTRÄT UND AUTOBIOGRAPHIE

Filaretos Selbstentwurf als »Architekt« der Renaissance

Aus dem Gesagten ergibt sich, dass es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche. Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch voneinander, dass sich der eine in Versen und der andere in Prosa mitteilt ...; sie unterscheiden sich vielmehr dadurch, dass der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte. Daher ist Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung; denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit.

Aristoteles, Poetik, 9, in der Übers. von Manfred Fuhrmann

Kein Künstler des 15. Jahrhunderts hat so viele Selbstbildnisse und Selbstzeugnisse hinterlassen wie der um 1400 in Florenz geborene Antonio di Pietro Averlino, der sich selbst »Filarete« nannte (von φίλ-ἀρετή, »Freund« oder »Liebhaber der Tugend«).¹ Seine Herkunft und frühe

¹ Vasari zählt Filarete zu den Mitarbeitern Lorenzo Ghibertis bei der Vollendung der zweiten Tür des Baptisteriums von Florenz; gemeint sein kann allerdings nur die erste, denn die Arbeiten an der sog. Paradiestür waren erst 1437 abgeschlossen, zu einem Zeitpunkt, zu welchem sich Filarete nachweislich

Tätigkeit liegen völlig im Dunkeln, doch als er um das Jahr 1433 von Papst Eugen IV. den Auftrag zur *Porta Argentea* von Sankt Peter erhielt, an welcher er bis 1445 arbeitete, trug er sich selbstbewusst gleich vier Mal inschriftlich in die bronzenen Reliefs ein und verewigte sich drei Mal sogar bildlich: Am unteren Rand des Panels mit der Darstellung des Martyriums Pauli brachte er – gut lesbar für den vor das Portal tretenden – ein Medaillon mit einer Selbstporträt-Büste im Profil an, umgeben von der Inschrift ANT[O]NIUS PETRI DE FLORENTIA FECIT MCCCCXLV; in die obere Rahmenleiste derselben Darstellung gravierte er OPVS ANTONII DE FLORENTIA; und in das Medaillon unterhalb der gegenüberliegenden Darstellung des Martyriums Petri trug er OPVS ANTONII ein. Das prominenteste Selbstporträt findet sich in der alle Darstellungen einfassenden monumentalen Rankenbordüre – unter die Porträts römischer Kaiser und Heroen gemischt (Abb. 1). An der Rückseite der linken Tür schließlich brachte Filarete eine Plakette an, auf welcher er sich mit seinen Gehilfen (ANTONIVS ET DISCIPVLI MEI) bei der Feier der Vollendung des Werkes darstellte (Abb. 2).²

Filarete identifizierte sich inschriftlich stolz als Schöpfer der Bronzetüren der Peterskirche auch auf zwei Werken, die er in den folgenden Jahren schuf: Am Prozessionskreuz des Doms von Bassano del Grappa (1449: OPVS ANTONII QVI ROME BASILICE SANTI PETRI PORTA EREAS FECIT EVGENIO IIII PONTIFICI HCO [=HOC?] FACTVM SVBANNO DOMINI MCCCCXLVIII) und auf der rätselhaften Plakette, heute in der Eremitage in Sankt Petersburg (1449–50/51?: L ANTONII AVER ROMULEAS PORTAS AEREAS FABRI INVENTIO), welche einen von Löwe und Stier flankierten Lorbeerbaum zeigt, in dessen Krone eine Biene sitzt.³

schon seit Längerem in Rom befand. Siehe Vasari 1971, 101 (*Vita di Lorenzo Ghiberti*); vgl. Ebd., 243–248 (*Vita d'Antonio Filarete e di Simone scultore*). Die beste und ausführlichste Erörterung von Leben und Werk Filaretets vor seinem Eintritt in die Dienste Francesco Sforzas 1451 bietet Glass 2011. Vgl. Lazzaroni/Muñoz 1908.

2 Glass 2011, 259–301 (Kap. 9: »Claiming Authorship and Status: Filarete's Self-Representations«); Glass 2012, 548–571; vgl. Woods-Marsden 1998, 78–84.

3 Zum Prozessionskreuz in Bassano s. beispielsweise Enrico Parlato, in: Cavallaro 1988, 130–131, Kat. 40. Zur Plakette in Petersburg zuletzt Pfisterer 2002, 271–280. Auch auf der Standplatte des »Commodus« weist sich Filarete als Autor der Bronzetüren von St. Peter aus; zit. unten Anm. 6.



1 Filarete, Porta Argentea, Sankt Peter, Rom, 1433–1445. Detail der linken Tür, Selbstporträt Filaretos, Bordüre am linken Rand, links des Panels mit der Darstellung der Reise der griechischen Delegation von Konstantinopel nach Venedig und ihres Empfanges durch Papst Eugen IV. in Ferrara



2 Filarete, Porta Argentea, Sankt Peter, Rom, 1433–1445. Detail der Rückseite der linken Tür, Plakette am unteren Rand: Filarete und seine Gehilfen feiern die Vollendung des Werkes, Detail: Selbstporträt, Inschrift: ANTONIVS ET DISCIPVLI MEI

Bei der Biene handelt es sich um die persönliche Devise Filaretos, welche von seinem »ingenium« spricht und mit welcher er weitere Werke »signierte«: Eine Porträtmedaille für seinen Humanisten-Freund Francesco Filelfo,⁴ eine bronzene Plakette mit der Darstellung der Muttergottes mit dem Christuskind und vier Engeln,⁵ sowie die 1465 datierte Inschrift auf der Standplatte der Reiterstatuette des »Commodus« bzw. Marc Aurel.⁶ Schließlich sind mehrere Illustrationen seines *Libro architetonico*, von dem gleich die Rede sein wird, von Bienen bevölkert, darunter ein doppeltes Autorenporträt als Incipit des ersten Buches, welches oben Filaretos Büste im Profil, darunter den Autor am Schreibpult bei der Abfassung seines *Libro* zeigt (z. B. Abb. 3).⁷

4 Hill 1930, Nr. 906; vgl. Beltramini 1996, 122.

5 Cannata 1989, 45–46, Abb. 15; oder Laura Orbicciani, in: Bernardini/Bussagli 2008, Bd. 2, 52 und 185, Kat. 46.

6 Filarete hielt, wie andere auch, das Reiterstandbild des Marc Aurel für eine Darstellung des Kaisers Commodus. Die Inschrift auf der Sockelplatte besteht aus zwei Teilen, die zu unterschiedlichen Zeiten angebracht wurden. Der erste Abschnitt bezeugt, dass Filarete die Statuette während seiner Arbeit an den Bronzetüren von Sankt Peter 1433–1445 angefertigt hatte: ANTONIVS AVERLINVS ARCHITECTVS HANC VT VULGO FERTVR COMMODI ANTONINI AVGVSTI AENEAM STAVAM SIMVLQVE EQVM IPSVM EFFINXIT EX EADEM EIVS STATVA QVAE NVNC SERVATVR APVD S IOHANNEM LATERANUM QVO TENPORE IVSSV EVGENII QVARTI FABRICATVS EST ROMAE AENEAS TEMPLI S PETRI (»Antonius Averlinus, Architekt, hat diese bronzene Statue des Kaisers Commodus Antoninus, wie ihn das Volk nennt, jener Statue nachgebildet, die nun bei S. Giovanni in Laterano bewahrt wird, zur Zeit, als auf Befehl des Papstes Eugen IV. die bronzene Tür von St. Peter hergestellt wurde.«). Der zweite, deutlich nachträglich eingravierte Teil der Inschrift, welcher die Darstellung einer Biene inkludiert, bezeugt, dass Filarete die Bronzestatuette (vielleicht gemeinsam mit seinem *Libro architetonico* und/oder der Selbstporträt-Medaille, worauf der Plural »Werke« hindeuten könnte) 1465 Piero de' Medici als Geschenk überreichte: QVAE QVIDEM IPSA DONO DAT PETRO MEDICI VIRO INNOCENTISSIMO OPTIMOQVE CIVI / ANNO A NATALI CHRISTIANO MCCCCXLV (»Diese Werke hier gibt er dem Piero de' Medici zum Geschenk, dem höchst rechtschaffenen Menschen und hervorragenden Bürger. / Im Jahre 1465 nach der Geburt Christi.«). Siehe Gramaccini 1985, 72–77; Schweikhart 1993, 372–375; Glass 2011, 395–408.

7 Von der während des 2. Weltkrieges zerstörten oder verschollenen Abschrift der Biblioteca Trivulziana in Mailand (Codex Trivulzianus 863) sind nur die Reproduktionen von vier historisierten Initialen bei Lazzaroni/Muñoz 1908,



3 Filarete, *Libro architettonico*, Liber I, Incipit, Initial e mit doppeltem Selbstporträt, sp. 15. Jh. Mailand, Biblioteca Trivulziana, Cod. 863, f. 1r, verschollen

An prominentester Stelle findet sich das Motiv der Biene auf der von Filarete um 1460 angefertigten Selbstporträt-Medaille angebracht (Abb. 4). Auf der Vorderseite sehen wir, in Profil nach rechts gedreht, den markanten Kopf des Filarete, den die Inschrift »Antonius Averlinus Architectus« nennt. In diese Inschrift sind zwischen die Buchstaben des Wortes »Architectus« drei Bienen gemischt. Auf der Rückseite sehen wir Filarete noch einmal dargestellt, wie er mit Hammer und Stemmeisen den Stamm eines Baumes öffnet, in welchem sich ein Bienenstock befindet, dessen Bienen heraus- oder um den Bienenstock herum schwärmen. Die Struktur im Hintergrund des Bienenschwarmes könnte darauf hindeuten, dass auch in den Ästen des Baumes ein Bienenstock hängt. Aus dem geöffneten Baum fließt jedenfalls ein Rinnsal den Stamm hinab, der sich am Fuß des Baumes zu einer Pfütze sammelt. Die emblematische Handlung lässt sich als »Eröffnung« eines neuen goldenen Zeitalters durch den »Architekten« Filarete entschlüsseln.⁸

Diese Inflation an Selbstporträts und selbstverherrlichenden Inschriften findet ihre Fortsetzung in Filaretés *Libro architetonico*, welches er zwischen 1460 und 1464 in Mailand verfasste. Die Schrift erzählt in der Form eines Dialoges des Autors mit seinem Arbeitgeber, dem Mailänder Herzog Francesco Sforza, und dessen Sohn Galeazzo Maria Sforza von der idealen Planung, Gründung und Errichtung einer nach ihrem fürstlichen Bauherrn »Sforzinda« benannten Stadt sowie einer mit dieser verbundenen Stadt am Meer. Dieser Bericht bildet die Rahmenhandlung der ersten 21 Bücher, denen drei weitere folgen, in welchen der Architekt

238–240, Abb. 113–116, erhalten. Vgl. Filarete 1890, 13–16. Nachdem alle vier Initialen Bienen enthalten, kann man sich fragen, ob nicht ursprünglich vielleicht alle Bücher-Incipit durch ihre Darstellung ausgezeichnet waren. Die Verwandtschaft der Motive dieser Initialen mit den Darstellungen und Ornamenten der Bordüren der Bronzetüren von Sankt Peter sowie die Bienen, von denen sie bevölkert werden, sprechen dafür, dass diese Illustrationen auf Filarete selbst zurückgehen. – Im Codex II.I.140 der Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (s. unten Anm. 10) finden sich Bienen auf dem Einband des »antiken« »Goldenen Buches« dargestellt, welches bei den Aushubarbeiten zu den Stadtmauern der Hafenstadt aufgefunden wird und das in der Folge mit Filaretés eigenem *Libro* identifiziert wird. *Libro architetonico*, XIV, f. 108v; Filarete 1972, Taf. 83. Diese Identifikation von Antike und Gegenwart wird nicht zuletzt dadurch hergestellt, dass die Darstellung auf dem Einband der antiken Offenbarungsschrift deutlich das Motiv der ersten Seite des Codex Trivulzianus (Abb. 3) aufnimmt. Vgl. Pfisterer 2002. **8** Dazu ausführlich Hub 2015.

das zuvor mehrmals gegebene Versprechen einlöst, den Prinzen in der Kunst des *Disegno* zu unterrichten. Ursprünglich hatte Filarete sein Werk Francesco Sforza gewidmet. Doch als er erkannte, dass er die Unterstützung des Herzogs (und seines Sohnes) endgültig verloren hatte, stellte er seiner Schrift im Frühjahr oder Sommer 1464 eine neue Widmung an Piero de' Medici voran und erweiterte sie um ein 25. Buch, in welchem die Taten und Werke der Familie Medici, insbesondere aber ihre Kunstverständigkeit und -patronage gepriesen werden. Filaret's Originale sind verloren gegangen, doch haben sich von beiden Varianten Abschriften des 15. Jahrhunderts erhalten, welche jeweils mit einem weiteren Selbstbildnis Filaret's eröffnet werden, die wohl zur ursprünglichen Ausstattung gehörten. Während – wie wir bereits gesehen haben – der Francesco Sforza gewidmete Codex mit einer historisierten Initialen beginnt, welche ein doppeltes Autorenporträt trägt (Abb. 3),⁹ schmückt die erste Seite des Piero de' Medici gewidmeten Codex eine Miniatur, welche Filarete auf der Baustelle zeigt, wie er zwei Arbeitern Anweisungen erteilt (Abb. 5).¹⁰

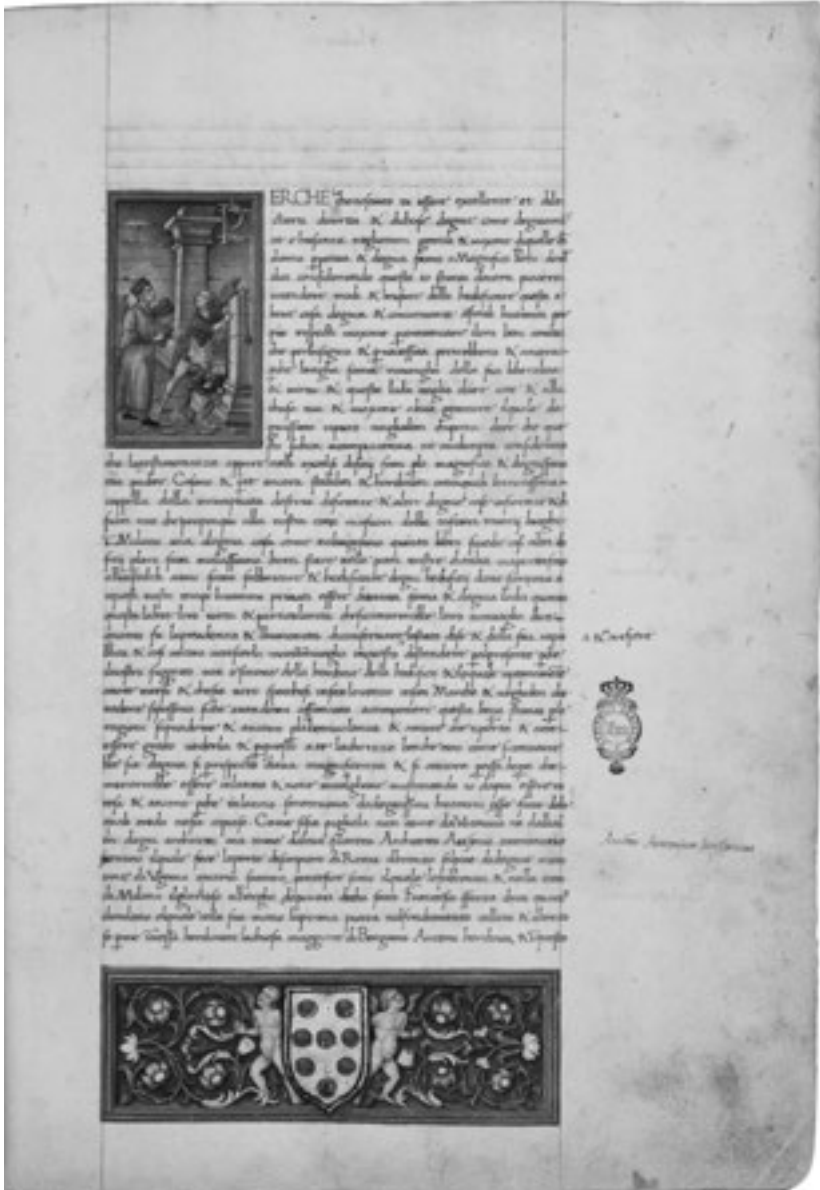
Eines der zentralen Themen der fiktiven Erzählung des *Libro architettonico* ist die Wertschätzung und Verehrung, welche dem »Architekten« aufgrund seiner herausragenden Tugend und seiner Verdienste um den Herzog und die Menschheit insgesamt gebühren. Und dazu zählt nicht zuletzt die umfangreiche Dokumentation seines Namens und seiner Werke für die Nachwelt: So wird bereits im Rahmen der Feierlichkeiten zur Gründung der Stadt »Sforzinda« ein mit dem Datum und den Namen des Stadtgründers, des regierenden Papstes sowie des Architekten beschrifteter Grundstein in die Fundamente der Stadtmauer gelegt. Auf diesen Stein wird ein marmorner Behälter gestellt, in den ein »Bronzenes Buch« (das *Libro architettonico*) gelegt wird, welches die großen Taten

⁹ S. oben Anm. 7.

¹⁰ Codex II.I.140 der Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Dass die Miniatur sich bereits im Original befand, bezeugt Vasari 1971, 247, der sie als Arbeit des mit Filarete befreundeten Jean Fouquet nennt. – Der mit insgesamt 215 Illustrationen versehene Codex ist die am besten und am vollständigsten erhaltene Abschrift und liegt allen modernen Übertragungen und Übersetzungen zugrunde. S. insbesondere die kritische italienische Ausgabe: Filarete 1972. Vgl. Filarete 1965 (Faksimile und englische Übers.) und Filarete 1890 (deutsche Teilübers.). Eine gute Einführung zu Filaret's *Libro architettonico* bietet Giordano 1998, 51–65. Der Autor arbeitet an einer Monographie zu Filaret's *Libro*, in welcher sich alle im Folgenden genannten Quellen ausführlich nachgewiesen und teilweise zitiert finden; Hub 2018.



4a/b Filarete, Selbstporträtmedaille, Bronze, 67 × 80 mm, um 1460. Avers: ANTONIVS AVERLINVS ARCHITECTVS. Revers: VT SOL AVGET APES SIC NOBIS COM(M)ODA PRINCEPS. London, Victoria & Albert Museum, no. 194–1866



5 Filarete, *Libro architettonico*, I, f. 1r: Dedikation an Piero de' Medici. Das 5 × 9 cm große Bildfeld, welches die Initialen umfasst, zeigt Filarete, der zwei Arbeitern Anweisungen zur Errichtung und Profilierung eines Pfeilers gibt. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 – vgl. Farbtafel 1

und Menschen der Zeit, vor allem aber Filaretos eigene Entwürfe und Theorien der Nachwelt überliefern soll.¹¹ Neben dem Buch werden in die Kiste gelegt »di piombo e di bronzo molte effigie d'uomini degni«, womit Medaillen des Stifters und seiner Familie gemeint sein dürften, aber auch an Filaretos eigene Selbstporträtmedaille gedacht sein könnte.¹²

Im Verlauf der weiteren Erzählung werden an den Türmen und Toren der Stadtmauer von »Sforzinda«, innen und außen, Inschriftentafeln angebracht, welche neben dem Namen des jeweiligen Turmes bzw. Tores (benannt nach den entsprechenden Winden bzw. den Mitgliedern der Familie Sforza sowie dem Architekten) das Jahr und die (wunderbar kurze) Dauer ihrer Erbauung sowie der Errichtung der Stadtmauer insgesamt, schließlich die (fantastisch große) Zahl der dabei tätigen Handwerker und Arbeiter dem Ein- wie dem Austretenden verkünden.¹³ Die Portikus des Hospitals von »Sforzinda« wird mit der Geschichte der Gründung und der Errichtung freskiert, während an der Fassade eine Inschriftentafel angebracht wird, die neben dem Datum der Gründung und dem Bauherrn auch Filarete nennt,¹⁴ ergänzt durch eine marmorne Stele vor dem Haupteingang, welche neben einer Darstellung des Herzogs beim Legen des Grundsteins auch ein Bildnis Filaretos trägt.¹⁵ Später werden auch am Aquädukt von »Sforzinda« und an einem drehbaren Turm Zeitpunkt der Errichtung sowie die Namen des Bauherrn und seines Architekten angebracht.¹⁶ Ähnliche Maßnahmen werden im Falle der neuen Stadt am Meer getroffen, an deren Brücke über dem Eingang zum Hafen eine Tafel mit dem Datum der Errichtung der Stadt und den Namen des verantwortlichen Bauherrn und seines Architekten angebracht werden. Als an der als Stadttor fungierenden Architektur auch die Standbilder des Herzogs und des Prinzen angebracht werden sollen, wird Filarete vom Bauherrn

11 *Libro architetonico*, IV, f. 25r; Filarete 1972, Bd. 1, 103.

12 *Libro architetonico*, IV, f. 25v; Filarete 1972, Bd. 1, 104.

13 *Libro architetonico*, V, f. 37r; Filarete 1972, Bd. 1, 145–146.

14 *Libro architetonico*, XI, f. 81v; Filarete 1972, Bd. 1, 308.

15 *Libro architetonico*, XI, f. 83v; Filarete 1972, Bd. 1, 322. Das Hospital von »Sforzinda« wird – wie Filarete mehrmals hervorhebt – nach dem Vorbild des von ihm entworfenen Ospedale Maggiore von Mailand errichtet. Die dort tatsächlich angebrachten Inschriftentafeln erwähnen Filarete jedoch mit keinem Wort; eine Stele ist nicht erhalten. Siehe Pirovano 1981, 97, Kat. 89 und 90; vgl. Filarete 1972, Bd. 1, 321, Anm. 1; und Welch 1995, 146.

16 Aquädukt: *Libro architetonico*, XX, f. 161v; Filarete 1972, Bd. 2, 600. Drehbarer Turm: *Libro architetonico*, XXI, f. 171v; Filarete 1972, Bd. 2, 633.

dazu aufgefordert, auch sein eigenes Porträt hinzuzufügen. Der Architekt mimt zunächst den Bescheidenen, doch der literarische Doppelgänger des Francesco Sforza besteht auf der gemeinsamen Ehrung.¹⁷

Wir haben es hier mit reiner Utopie zu tun. In der Realität war Filaretos Leben nach der Vollendung der Bronzetüren von Sankt Peter 1445 schief gelaufen. 1446 darf er noch in die von Eugen IV. wieder eingesetzte Bruderschaft des Ospedale di Santo Spirito in Sassia eintreten¹⁸ und erhält von einem der illustren Mitglieder, dem portugiesischen Kardinal Antonio Martinez de Chávez, den prestigeträchtigen Auftrag zu einem großen marmornen Wandgrab, welches im Querhaus von San Giovanni in Laterano hätte aufgestellt werden sollen.¹⁹ Doch 1448, ein Jahr nach dem Tod seines päpstlichen Mentors, wird Filarete des versuchten Reliquien-diebstahls beschuldigt, festgenommen und gefoltert.²⁰ Ende des Jahres 1448 oder Anfang des Jahres 1449 wird er zwar wieder freigelassen, aber aus Rom verbannt.²¹ Während das Grabmal von Isaia da Pisa vollendet wird, finden wir Filarete an verschiedenen Orten Norditaliens, wo er mit kleineren Bronze- und Goldschmiedearbeiten beschäftigt ist.²²

17 *Libro architettonico*, XIV, f. 109r–109v; Filarete 1972, Bd. 1, 414–415. – In der Realität, den erhaltenen Dokumenten des 15. Jahrhunderts, spielt der Architekt bzw. der Baumeister für gewöhnlich keine Rolle und nur in Ausnahmefällen wird er inschriftlich am Bau genannt. Filarete könnte jedoch die vermeintliche Namensinschrift Vitruvs am Theater von Verona als Vorbild vor Augen gestanden haben, von welcher er in *Libro architettonico*, XI, f. 88r (Filarete 1972, Bd. 1, 337) berichtet. Der Name »Vitruvius« (L[ucius] VITRUVIUS L[ucii] L[ibertus] CERDO / ARCHITECTUS) findet sich zweimal am Arco dei Gavi (errichtet nach dem Tod des Verfassers der *De architectura libri decem*, der also nicht gemeint sein kann). Bei Ciriaco d’Ancona, mit dem Filarete bekannt gewesen sein dürfte, findet sich m. W. erstmals die Ansicht vertreten, dass es sich beim Arco dei Gavi um eine Spolie des großen Amphitheaters handelt (Ciriaco d’Ancona 1742 (1969), 28). Für die auf Filarete folgende Zeit ist Vitruv ganz selbstverständlich nicht nur der Architekt des Theaters, sondern von veroneser Herkunft. Siehe Beltramini 2006, v. a. 139–141. Vgl. Beltramini 2009.

18 Siehe Glass 2011, 300–301; sowie Glass 2012, 567.

19 Kühlenthal 1976.

20 Auf diese Episode beziehen sich zwei kurze Stellen in Filaretos *Libro architettonico*, IV, f. 25r–25v (Filarete 1972, Bd. 1, 103–104) und XXV, f. 188r (Ebd., Bd. 2, 690–691).

21 Kühlenthal 1976, 35; Lazzaroni/Muñoz 1908, 146.

22 Glass 2011, 391–395.

Nach zwei Jahren der Wanderschaft, in welchen er offenbar keine feste Anstellung oder einen größeren Auftrag fand, zieht er im Laufe des Jahres 1451 schließlich nach Mailand, wo ihn der eben erst an die Macht gekommene Francesco Sforza an den prestigeträchtigsten Projekten der Stadt einsetzt: Zunächst arbeitet Filarete am Castello di Porta Giovia, dann wird er zum Dombaumeister berufen, schließlich entwirft und leitet er das Großprojekt des Ospedale Maggiore. Doch keines dieser Unternehmen war aus Filaretos Sicht von Erfolg gekrönt. Im Laufe der Ausführungen kommt es zu Spannungen und Auseinandersetzungen zwischen dem neuen Herzog und der alten Mailänder Nobilität einerseits und dem neuen ausländischen, florentinischen ›Architekten‹ und den lokalen Baumeistern und Handwerkern andererseits, sodass sich Filarete an keiner der drei Baustellen lange halten kann.

An der Baustelle des Castello di Porta Giovia (dem heutigen Castello Sforzesco) ist Filarete keineswegs – wie es die spätere Historiographie wollte – mit der Leitung der Arbeiten betruet, vielmehr ist er bis zuletzt lediglich als Bildhauer tätig und nur für einzelne, skulpturale Bauteile verantwortlich.²³ Im Dezember 1451 fertigt Filarete Zeichnungen für einen Fries mit einem regelmäßigen Rhythmus von Bukranien und Girlanden an und schlägt vor, den oberen Abschluss des zentralen Turmes in Marmor statt dem in der Lombardei üblichen Serizzo auszuführen. Der Widerstand gegen den Florentiner erwies sich jedoch als derart groß, dass auch die wiederholte Intervention des Herzogs zu seinen Gunsten nicht verhindern konnte, dass er sich weder mit dem Beharren auf der Verwendung von Marmor noch mit dem Vorschlag zur Nobilitierung der Stadtfassade durch Rückgriff auf ein römisches, kaiserzeitliches Motiv durchsetzen konnte. Mit verschiedenen Ausreden, wie die Unaufindbarkeit von Marmor, verschleppen die lombardischen Baumeister die Ausführungen so lange, bis der Herzog offenbar aufgibt. Winter 1452/1453 arbeitet Filarete jedenfalls nur noch an der marmornen Tor-einfassung und der Zugbrücke, doch auch dort werden ihm Materialien und Arbeiter vorenthalten, wie wir aus einem erhaltenen Beschwerdebrief Filaretos vom 25. Juni 1453 erfahren.²⁴ Kurz darauf dürfte er die Baustelle des Castello di Porta Giovia verlassen haben. Am 19. November 1454 wird jedenfalls nicht Filarete, sondern Bartolomeo Gadio di Cremona,

23 Für die Geschichte des Castello di Porta Giovia und ihre Dokumentation noch immer grundlegend: Beltrami 1894. Vgl. Lazzaroni/Muñoz 1987, 227–240; Welch 1995, 169–202; Boucheron 1998, 200–217.

24 Lazzaroni/Muñoz 1894, 142.

»familiaris nostri dilecti«, zum »Commissarium laboreriorum castri Porte Iovis Mediolani« ernannt.²⁵

Nicht besser erging es Filarete an der Baustelle des Doms.²⁶ Bereits am 24. Februar 1452 hatte Francesco Sforza in einem Brief an den Vikar und die Deputierten der Dombauhütte angeordnet, dass als Nachfolger des verstorbenen Dombaumeisters Giovanni degli Organi »Antonio da Firenze« und Giovanni Solari als »ingegneri della dicta fabrica« einzustellen seien.²⁷ Doch die Deputierten der Dombauhütte befolgen die Anordnungen des Herzogs nicht. Erst am 24. Juni 1452 erklären sie, den verstorbenen Dombaumeister durch den Mailänder Giovanni Solari zu ersetzen. Die Anstellung des Florentiners Filarete verschleppen sie hingegen erfolgreich um ein weiteres halbes Jahr.²⁸ Am 4. November 1452 findet sich der erste von drei Einträgen, die belegen, dass nach Filaretens Entwurf vom Zimmermann Giovanni da Marliano ein Holzmodell des *Tiburio* angefertigt wird.²⁹ Dieses offenbar gleich wieder verworfene Modell von Vierungsturm und Kuppel scheint das einzige Ergebnis der zweijährigen Tätigkeit Filaretens als einer von zwei *Capomaestri* der Dombauhütte gewesen zu sein. Am 5. Juli 1454 setzen die Deputierten, die bereits bei seiner Einstellung so großen Widerstand geleistet hatten, Filarete – aber nicht den Mailänder Giovanni Solari! – wieder vor die Tür, weil sie – so die lakonische Aktennotiz – für ihn keine Verwendung hätten;³⁰ und zwei Tage später wird dieser Beschluss noch einmal bestätigt, um hinzuzufügen, dass dem Florentiner Meister keine Bezahlung mehr zustünde.³¹ Es ist anzunehmen, dass Filarete Protest einlegte, und vielleicht ist es auf die Intervention des Herzogs zurückzuführen, dass seine Anstellung in der Versammlung der Deputierten der Dombauhütte am 7. Januar 1455 nochmals diskutiert wird. Doch der Antrag wird abgelehnt mit der erneut äußerst schlichten Begründung, dass Filarete »überflüssig« sei.³² Der Mailänder Giovanni Solari blieb hingegen bis 1469 *capomaestro* des Domes.

²⁵ Santoro 1948, 594; vgl. Beltrami 1894, 173–174.

²⁶ Lazzaroni/Muñoz 1908, 178–180; Grassi 1978, 201–207; Grassi 1982, 465–468; Patetta 1987, 38–40; Rossi 1981.

²⁷ Lazzaroni/Muñoz 1908, 178.

²⁸ Lazzaroni/Muñoz 1908, 179; vgl. Rossi 1981, 15; Malaguzzi Valeri 1906, 66.

²⁹ Rossi 1981, 15. Vgl. Lazzaroni/Muñoz 1908, 179.

³⁰ Lazzaroni/Muñoz 1908, 180.

³¹ Rossi 1981, 16.

³² Ebd.; vgl. Lazzaroni/Muñoz 1908, 180.

Auch im Falle des Ospedale Maggiore, der dritten Mailänder Großbaustelle, an der Filarete tätig wird, hat Francesco Sforza zunächst Schwierigkeiten seinen Florentiner »Ingenieur« durchzusetzen.³³ Februar 1457 fordert der Herzog die 24 Deputierten der Hospitalverwaltung auf, Filarete zum Leiter der Bauhütte zu bestimmen und ihm monatlich 12 Dukaten zu bezahlen.³⁴ Doch die Deputierten widersetzen sich dem herzoglichen Wunsch und entsenden eine Delegation, um Protest einzulegen; sie seien nicht in der Lage ein derart hohes Gehalt zu bezahlen.³⁵ Filarete, der offenbar das ganze Jahr über keinen Lohn erhält, beschwert sich beim Herzog, woraufhin dieser am 23. Dezember 1457 den Deputierten einen scharfen Verweis erteilt und befiehlt, Filarete unverzüglich zu bezahlen und gut zu behandeln.³⁶ Aber auch dieser Brief des Herzogs löst Filaretés Probleme keineswegs. Die Deputierten verweigern weiterhin die volle Bezahlung und betreiben die Anstellung eines lombardischen Baumeisters an seiner statt.³⁷ Erst am 29. Februar 1460, nach drei Jahren der Auseinandersetzung, wird dann endlich ein Vertrag unterzeichnet, der Filaretés frühere Leistungen, die Expertise, seine leitende Position und sein Recht auf (reduzierte) Bezahlung bestätigt.³⁸

Doch die Deputierten des Ospedale werden weiterhin eine regelmäßige Zahlung verschleppen und zurückhalten. Gleichzeitig setzten sie Filarete, der die Arbeiten eigentlich leiten sollte, andere »Ingenieure« an die Seite bzw. vor die Nase; insbesondere Mitglieder des lokalen Clans der Solari, die ihn – in der Person Giovanni Solaris – schon am Dombau erfolgreich vertrieben hatten. Diesmal ist es dessen Sohn Guiniforte Solari, der ihm zunächst als zweiter »ingegnere« an die Seite gestellt wird, jedoch bald die alleinige Regie übernimmt, bevor ihm – kurz nach Filaretés Kündigung am 16. August 1465 – auch offiziell die alleinige Leitung der Arbeiten übertragen wird.³⁹

33 Aus der reichen Literatur zum Ospedale Maggiore seien hervorgehoben: Grassi 1972; Pirovano 1981, 77–98; Leverotti 1981; Patetta 1987, 275–291; Welch 1995, 117–167, v. a. 145–157; Gorini 1996, 25–30; Boucheron 1998, 217–239; Peluso 2005.

34 Lazzaroni/Muñoz 1908, 195.

35 Gorini 1996, 28.

36 Lazzaroni/Muñoz 1908, 196.

37 Leverotti 1981, 97–98; Welch 1995, 154–155.

38 Lazzaroni/Muñoz 1908, 197–198; vgl. Franchini 1995, 35 und Anm. 121; Welch 1995, 153–154.

39 Lazzaroni/Muñoz 1908, 205–206; Malaguzzi Valeri 1906, 77–78.

Zu diesem Zeitpunkt hält sich schon lange niemand mehr an Filaretos ursprüngliche Entwürfe, ohne dass dieser etwas dagegen hätte unternehmen können. So waren am 26. Mai 1461 zwei der Deputierten beauftragt worden, sich mit einem »Ingenieur« zu beratschlagen, ob die Einwölbung des einzigen bisher errichtete Krankensaalarms weiter so ausgeführt werden soll, wie es der Entwurf Filaretos vorsieht. In der Folge wird eine Gruppe von fünf Baumeistern einberufen und um ihre Expertise zur Bedachung der Krankensäle gebeten.⁴⁰ Auf der Grundlage des Gutachtens, welches am 9. Juli 1461 vorliegt, wird einstimmig beschlossen, die Säle nach einem neuen Entwurf auszuführen, der offenbar von der einberufenen Kommission ausgearbeitet worden war. Diese Zeichnung wird dem Herzog vorgelegt, der sie bewilligt.⁴¹ Ab dem 14. Mai des folgenden Jahres 1462 muss Filarete mit ansehen, wie das von ihm errichtete Gewölbe eines der Flügel des rechten Kreuzes nach Begutachtung durch andere Baumeister und Ingenieure wieder abgerissen und mit einer einfacheren Decke ersetzt wird, nach deren Modell dann auch die anderen Flügel ausgeführt werden. Die Protokolle der Treffen der Deputierten dokumentieren, wie wenig Einfluss er auf eine solche Entscheidung hatte. Vom Herzog erhält er bei dieser Gelegenheit offenbar keinerlei Unterstützung mehr.

Wie aus den Quellen im Archiv des Ospedale hervorgeht, ist Filarete bereits 1461 gezwungen, sich durch einzelne Arbeiten finanziell über Wasser zu halten, um die er sich mit allen möglichen anderen Handwerkern im Verfahren der öffentlichen Ausschreibung bewerben muss. Er leistet Dienste in der Materialbeschaffung und liefert einzelne von ihm ausgearbeitete Bauteile wie Säulenbasen und -kapitelle, Archivolten, Fenster- und Türrahmen, Friesteile und andere dekorative Details, meist in Terracotta und im traditionellen lombardischen Stil, für die also nicht einmal sicher ist, dass er sie nach seinen eigenen Vorstellungen oder Entwürfen ausführen darf.⁴² Darüber hinaus werden seine Arbeiten stets einer Begutachtung durch andere Meister unterzogen, bevor seine Entlohnung bewilligt wird.⁴³ Aber auch diese Zahlungen werden verzögert, wie aus einem Brief Filaretos an den Herzog aus dem Jahre 1464 oder

⁴⁰ Welch 1995, 155–156; Gorini 1996, 29–30.

⁴¹ Biagetti 1937, 108–109. Vgl. Welch 1995, 155–156; und Gorini 1996, 29–30 und 53, Abb. 12.

⁴² Lazzaroni/Muñoz 1908, 198–202; Leverotti 1981, 98; Welch 1995, 157.

⁴³ Lazzaroni/Muñoz 1908, 199; vgl. Gorini 1996, 25–30.

1465 hervorgeht.⁴⁴ Das flehentlich-anklagende Schreiben bezeugt darüber hinaus, dass Filarete die Unterstützung und – falls er ihn überhaupt je genossen hat – den direkten Kontakt zum Herzog verloren hatte (»più e più volte ho fatto dire alla vostra eccellenza chio harei bisogno parlare«, »da poy che tempo non avete di darne udienza, son constretto a scrivere«). Eine Antwort ist nicht mehr überliefert.

Alt und müde, dem Herzog und seinem Geld vergeblich nachzulaufen, gibt Filarete am 16. August 1465 auf und verzichtet gegenüber den Deputierten der Hospitalverwaltung auf jedwede rückwirkende Lohnforderung.⁴⁵ Drei Monate später, am 8. November des Jahres 1465, wird sein Widersacher Guiniforte Solari zum alleinigen Vorsteher über alle mit dem Hospital verbundenen Arbeiten bestimmt.⁴⁶ Die Ernennung eines Mitgliedes der Mailänder Familie Solari zum Leiter der Baustelle anstelle des Florentiner Filarete stellt zweifelsohne einen Sieg derer dar, die sich von Beginn an gegen die Anstellung eines »forestiero« gestellt hatten.

Noch im selben Jahr, spätestens zu Beginn des folgenden Jahres, verließ Filarete Mailand und kehrte in seine Vaterstadt zurück. Ein Brief seines Freundes Francesco Filelfo vom 1. Februar 1466 an den Mailänder Botschafter in Florenz, Nicodemo Tranchedini, bezeugt, dass Filarete sich zu diesem Zeitpunkt in seiner Heimatstadt aufhielt.⁴⁷ Kurz darauf dürfte er verstorben sein; laut Vasari, indem er in einem römischen Weingarten (betrunken?) zu Tode stürzte.⁴⁸

Zusammenfassend kann man Filaretes Tätigkeit in Mailand nur als ein totales Scheitern bezeichnen. Auf der Baustelle des Castello wird er von den lombardischen Meistern erfolgreich marginalisiert. Von der Mailänder Dombauhütte wird er nach kurzer Zeit als »überflüssig« entlassen. Auf der Großbaustelle des Ospedale Maggiore wird er trotz der schließlichen Ernennung zum Leiter der Baustelle gleich wieder zum Handwerker degradiert, der sich mit Gelegenheitsarbeiten finanziell über Wasser halten und mit ansehen muss, wie sein Entwurf, sowohl die Architektur

44 Der Brief trägt kein Datum, doch sagt Filarete darin, dass er sich bereits 14 Jahre im Dienst des Francesco Sforza befinde. Lazzaroni/Muñoz 1908, 202–203; Welch 1995, 148; Ricklin 2011, 287–288.

45 Lazzaroni/Muñoz 1908, 204.

46 Lazzaroni/Muñoz 1908, 205–206; Malaguzzi Valeri 1906, 77–78.

47 Beltramini 1996, 125, Anm. 26.

48 Vasari 1971, 248. Diese Episode findet sich nur in der ersten Ausgabe der *Vite* 1550.

wie auch ihre Dekoration betreffend, radikal verändert wird, ohne dass er um seine Meinung gebeten wird und ohne dass er etwas dagegen unternehmen könnte. Bereits im Frühjahr 1462, als Francesco Sforza seine Unterschrift unter den Beschluss zum Abriss des von Filarete errichteten Gewölbes setzt, muss ihm klar geworden sein, dass er die Unterstützung des Herzogs endgültig verloren hatte. Im letzten erhaltenen Brief an den Herzog geht es deshalb auch nur noch um die ausstehende Bezahlung.

Frustriert und um sich den gebührenden Ruhm doch noch zu sichern, wandte sich Filarete der Literatur zu. Spätestens ab 1460, und bis 1464, widmet er sich intensiv der Abfassung seines monumentalen *Libro architettonico*, dem einzigen architektonischen Werk, das er je vollenden sollte. Wie wir gesehen haben, schreibt Filarete an seinem Text in Jahren veritabler persönlicher Krisen. Dabei sind mehrere Ereignisse als unmittelbare Auslöser für Filaretos Entschluss, in die Literatur zu flüchten, denkbar, etwa die Entscheidung im Frühjahr 1462, das von ihm errichtete Gewölbe wieder abzureißen. Mehrere interne Daten sprechen hingegen für einen Arbeitsbeginn im Jahr 1460. Zu diesem Zeitpunkt verstand Filarete vielleicht sein *Libro* noch als an den Herzog gerichteten Apell und Versuch, seine Unterstützung wieder zu gewinnen. Dann scheint er seine Hoffnungen auf dessen Sohn Galeazzo Maria Sforza gesetzt zu haben, der ab dem 6. Buch immer weiter in den Vordergrund tritt. Doch im Prozess des Schreibens gerät Filarete sein Text immer mehr zum Selbstzweck. Er erkennt im Schreiben – Filarete ist bereits über 60 Jahre alt und wird kurz nach der Fertigstellung tatsächlich versterben – die einzige ihm verbliebene Möglichkeit, doch noch jenen Ruhm einzufahren, welchen ihm die bittere Realität konsequent verweigert hat. Im tatsächlichen Baugewerbe gescheitert, erfindet sich Filarete neu als Intellektueller und Theoretiker, ja als Prophet einer kommenden Zeit, welche reif ist für einen Architekten seines Formates. Dabei nimmt er Rache an seinen Widersachern, denen er ihre Dummheit und Verstocktheit darlegt und die Superiorität seiner eigenen Kenntnisse und Ideen ungehindert ausbreitet. Und auch Francesco Sforza wird darüber belehrt, wie es hätte laufen können, wenn er ein wahrer Herzog gewesen wäre. Vor allem aber schreibt Filarete ein Plädoyer für die einzigartige Bedeutung des Architekten und seiner Architektur für die Renaissance von Mensch und Gesellschaft.

Filaretos Erzählung von der Gründung und Errichtung zweier idealer Städte wurde immer wieder als Utopie bezeichnet. Doch um eine Utopie im Sinne der späteren Gattungsdefinition handelt es sich nicht. Auf die

Utopisten des folgenden Jahrhunderts weist Filarete insofern voraus, als er nicht nur als Architekt der Stadt und ihrer Bauten, sondern auch als Baumeister eines tugendhaften Gemeinwesens auftritt. Aber die einzelnen innovativen Institutionen wie Grundschulen (für alle), Ausbildungsstätten (für alle Gewerbe) und Strafanstalten (ohne Todesstrafe) verdichten sich nicht zu einer umfassend neuen Gesellschaftsordnung. Filaretos *Libro architetonico* entwirft keine alternative Gesellschaft und schon gar nicht eine Gesellschaft von Gleichen. Die bestehende Stadt und die herrschende soziale Ordnung werden vielmehr weiter verfestigt, städtebaulich systematisiert und architektonisch monumentalisiert. Die Gründung einer neuen Stadt *ex nihilo* kann ja auch gar nicht auf die Finanzen und die Vollmachten eines absolutistischen Herrschers verzichten, dem zu Ehren die neue Hauptstadt nach antikem Vorbild – man denke etwa an Alexandrien oder Konstantinopel – »Sforzinda« genannt wird. Und wie die Alleinherrschaft des Herzogs, so wird auch die Unterteilung der untergebenen Gesellschaft in drei soziale Schichten (»qualità«) beibehalten, ja als Naturgesetz hingestellt.

Doch innerhalb dieses Rahmens erhalten alle am Bau der Stadt »Sforzinda« beteiligten Personen und ihre Verhältnisse zueinander völlig utopische Züge, mit welchen eine Gegenwelt zur bitteren Mailänder Realität gezeichnet wird. Wie wir nun wissen – Filarete muss in der Realität brieflich um Kontakt mit dem Herzog betteln –, gehört schon die gewählte literarische Gattung, ein freier Dialog zwischen dem Architekten und dem Fürsten und seinem Sohn, in das Feld der Utopie.⁴⁹ Ich möchte also am Begriff der Utopie für Filaretos *Libro architetonico* festhalten, aber nur in dem Sinne, dass der von Filarete beschriebene Architekt und sein Verhältnis zum Bauherrn sowie seine Rolle im Baubetrieb und in der Gesellschaft keinerlei Entsprechung in der Realität des Autors hatten und auch gar nicht hätten haben können. Francesco Finotto hat mit Blick auf Filaretos *Libro architetonico* deshalb zu Recht von einer »utopia del mestiere«, einem »non-luogo di un mestiere« gesprochen.⁵⁰

Francesco Sforza und Galeazzo Maria Sforza treten auf als aufmerksame, lernbegierige, leicht zu überzeugende, stets einsichtige und zustimmende Gesprächspartner, voller Lob für ihren allwissenden Architekten. Der Herzog sorgt sich stets um die pünktliche und reichliche Bezahlung seines Architekten, er überhäuft ihn darüber hinaus regelmäßig mit Geschenken, lädt ihn zum Dinner ein und geht mit ihm auf die Jagd,

49 Vgl. dazu Tönnemann 2004.

50 Finotto 1992, 130–132.

verkehrt mit ihm von Du zu Du wie mit Seinesgleichen; sie schließen Wetten ab und necken sich scherzend. Über die Ideen und Entwürfe (*fantasia*) seines Architekten ist Francesco Sforza stets begeistert und voller Dank, und er unterstützt bedingungslos ihre Verwirklichung. Der Herzog und sein Sohn lassen es sich auch nicht nehmen, den Architekten so oft wie möglich auf der Baustelle zu besuchen, um den wunderbaren Baufortschritt zu bestaunen, die Schönheit und Funktionalität der Bauten zu loben und sich alles von ihrem Architekten genau erläutern zu lassen; ja immer wieder sind sie in der Früh schon vor Filarete da und fragen ungeduldig, wo er denn bleibe.⁵¹ Francesco Sforza achtet, liebt und ehrt seinen Architekten.⁵² Und sein Sohn Galeazzo Maria verfolgt Filarete geradezu mit dem Wunsch, von ihm in den Geheimnissen guter Architektur unterrichtet zu werden.⁵³

Auf der Baustelle ist der »Architekt« der unangefochtene und von allen respektierte Leiter der Arbeiten.⁵⁴ Filarete ist zuständig für die Materialbeschaffung und die Organisation der Arbeiter und der Arbeitsschritte und sorgt so für einen reibungslosen und schnellen Baufortschritt. Und er ist nicht nur verantwortlich für die Auswahl der Handwerker und Arbeiter, sondern auch für die Wahl der Künstler, Maler, Mosaizisten, Goldschmiede und Bildhauer, welche die von ihm geschaffenen Werke nach seinen Anweisungen ausstatten.⁵⁵ Kurz, alle an der Realisierung des

51 S. beispielsweise *Libro architetonico*, V, f. 31r, und f. 33v; Filarete 1972, Bd. 1, 124 und 134. Dasselbe gilt dann für Filaretés Schüler Galeazzo Maria Sforza, der immer wieder verfrüht zum Unterricht erscheint. S. beispielsweise *Libro architetonico*, VII, f. 53r; Ebd., 204.

52 *Passim*. Als Forderung an den Bauherrn formuliert in *Libro architetonico*, II, f. 9v (Filarete 1972, Bd. 1, 46–47, im Anschluss an die Erzählung von der Ehre, die Alexander seinem Architekten Deinokrates widerfahren ließ); und in *Libro architetonico*, XV, f. 114 (Ebd., Bd. 2, 430–431, im Anschluss an eine erweiterte Darlegung des vitruvianischen Bildungsanspruchs an den Architekten).

53 Galeazzo Maria Sforza tritt ab dem 6. Buch immer mehr in den Vordergrund und erhält ab dem 7. Buch regelrechten Unterricht. Beachte *Libro architetonico*, VII, f. 46r–46v (Filarete 1972, Bd. 1, 179–180), wo Galeazzo Maria Sforza Filarete zunächst in der Werkstatt eines Zimmermanns überrascht und in der Folge mehrmals in der eigenen Werkstatt besucht, um ihm bei der Arbeit über die Schulter zu sehen.

54 S. beispielsweise *Libro architetonico*, II, f. 8r–8v (Filarete 1972, Bd. 1, 41–44); IV, f. 21v–24v (Ebd., 90–100); VIII, f. 62r–62v (Ebd., 239–241); etc.

55 Zwei Mal als Forderung formuliert in *Libro architetonico*, II, f. 8r (Filarete 1972, Bd. 1, 41–42). Vgl. v. a. VI, f. 44r–45v (Ebd., 169–173: Auswahl der Bildhauer);

Bauvorhabens beteiligten Personen sind ihm untergeordnet und haben ihm zu gehorchen und ihn zu ehren.⁵⁶ Und tatsächlich erweisen sich die Filarete unterstellten Künstler, Handwerker und Hilfsarbeiter als gehorsame und willige Vollstrecker seiner Anordnungen; ja, sie arbeiten sogar mit großer Freude und schufteten oft länger und leisten mehr als sie eigentlich müssten. Immer wieder betont Filarete, welch hohe Achtung und welch große »Liebe« sie ihm entgegenbrächten.⁵⁷

Auch der literarische Doppelgänger des Francesco Sforza verfügt über weitaus mehr Macht und Ansehen als in der Realität. Insbesondere verfügt er über unbegrenzte Mittel, die er seinem Architekten großzügig zur Verfügung stellt, sodass es diesem nie an Materialien oder Arbeitern mangelt und den Ausmaßen der Stadt und ihrer Gebäude keine Grenzen gesetzt sind, wie – neben den zahlreichen, teilweise gigantomanen Maßangaben – nicht zuletzt die Illustrationen eindrücklich vor Augen führen (s. beispielsweise Abb. 10). So sehen wir ein Heer von 12.000 Meister, 84.000 Arbeiter und 6.000 Aufseher, also insgesamt 102.000 Personen, von ihrem Architekten choreographiert, die im Umfang etwa 35 Kilometer messende Stadtmauer mit 300 Millionen Ziegeln in wenig mehr als einer Woche hochziehen.⁵⁸ Der Architekt garantiert durch gute Planung und strenge Führung den reibungslosen »Tanz« der Meister und Arbeiter, der Herzog sorgt durch reichliche und regelmäßige Bezahlung für die »Musik«.⁵⁹

IX, f. 65r–v (Ebd., 249–252: Auswahl der Mosaizisten und Goldschmiede zur Ausstattung der Kathedrale von »Sforzinda«); IX, f. 67r und 69r (Ebd., 257–259 und 265: Auswahl der Künstler für die Ausstattung der herzoglichen Residenz). Vgl. Hub 2016.

56 Als Forderung formuliert in *Libro architetonico*, II, f. 9v (Filarete 1972, Bd. 1, 47); und XV, 114r (Filarete 1972, Bd. 2, 430).

57 S. beispielsweise *Libro architetonico*, IV, f. 28r–28v (Filarete 1972, Bd. 1, 114); V, f. 31v (Ebd., 126); V, f. 32r–32v (Ebd., 128–129); IX, f. 64r–64v (Ebd., 251); etc.

58 In *Libro architetonico*, V, f. 27r (Filarete 1972, Bd. 1, 110) sind es 102.000 Arbeiter; in *Libro architetonico*, IV, f. 23v (Ebd., 97) 103.200 (»senza che molti altri che c'erano ancora aiutavano«). – Vgl. Herodot, *Historiae*, II, 124, wonach Einheiten von 100.000 Arbeiter im Schichtwechsel eine ägyptische Pyramide errichtet hätten, allerdings hätten sie dazu 30 Jahre benötigt. (Diese Stelle wird von Alberti in *De re aedificatoria*, VI, 6, aufgenommen).

59 *Libro architetonico*, IV, f. 23r–23v; Filarete 1972, Bd. 1, 95–96: Errichtung der Stadtmauern. – Filaretos in Mailand geführter Kampf um sein Gehalt führt in seinem literarischen Gegenentwurf zu einer wahren Obsession. Siehe etwa *Libro architetonico*, IV, f. 28r–v (Ebd., 114); V, f. 31r–v (Ebd., 135–136); X, f. 77v (Ebd.,

Natürlich wird auch der Architekt selbst pünktlich und angemessen bezahlt. Eine noch größere Bedeutung kommt in seinem Fall jedoch der öffentlichen Abstattung der geschuldeten Ehre zu. Im 5. Buch beispielsweise, am Ende gemeinsamen Speisens und Diskutierens, schließt der Herzog mit Filarete einer Wette darüber ab, ob nach dem Aushub des Stadtgrabens am nächsten Mittag bereits mit der Stadtmauer begonnen werden könne, und setzt dazu sein Gewand gegen eine Schüssel Kirschen. Der Herzog verliert natürlich und überlässt seinem Architekten – nach ein paar freundschaftlichen Neckereien – seine Kleidung. Am nächsten Tag, nach einem weiteren wunderbaren Fortschritt der Arbeiten, schenkt ihm der Herzog 100 Dukaten und verspricht ihm ein weiteres Gewand.⁶⁰ Filarete schließt den Passus mit der Bemerkung, dass Geschenke und Ehre die eigentliche Entlohnung für einen guten Architekten darstellen, denn erst sie würden den ihm geschuldeten Dank und die ihm geschuldete Wertschätzung auf Seiten des Auftraggebers zum Ausdruck bringen.⁶¹

Wir haben oben so viele Zeilen auf die Darstellung von Filaretos Leben und Werk verwendet, weil gar nicht genug betont werden kann, wie sehr Filaretos *Libro architetonico* in Widerspruch zur Mailänder Realität steht und deshalb keinesfalls für bare Münze genommen werden darf, wie das in der Vergangenheit öfters geschehen ist. So hat beispielsweise Martin Warnke in seinem grundlegenden Werk über den Hofkünstler geschrieben:

293); XIV, f. 103r (Ebd., 293); Etc. Bereits im 2. Buch (II, f. 9v; Ebd., 47) hatte Filarete den Herzog davor gewarnt, beim Bauen zu sparen, und beispielhaft von einem befreundeten Architekten erzählt, dessen ›Kind‹ missraten sei, weil man ihm das versprochene Gehalt willkürlich um ein Sechstel gekürzt hätte; wobei natürlich an Filaretos eigenes Gehalt beim Bau des Ospedale Maggiore in Mailand gedacht ist, welches um eben diesen Betrag reduziert worden war. Noch schlimmer für den Architekten bzw. noch gefährlicher für den Bau als die Kürzung des Gehaltes wäre jedoch die öffentliche Entehrung (gewesen).

60 Die Verbindung von 100 Dukaten und einem Gewand könnte ihr unmittelbares Vorbild im Verhalten Pius II. gegenüber dem »Architekten« der Kathedrale seiner Gründung Pienza, Bernardo Rossellino, haben, wie es der Papst in seinen 1462–1463 (in der dritten Person) verfassten *Commentarii*, IX, 25, selbst dokumentiert. Zum Motiv der Kleiderschenkung vgl. auch Vespasiano da Bisticci zu Cosimo de' Medici und Donatello; Vespasiano da Bisticci 1976, 194 (»Vita di Cosimo de' Medici«); vgl. Warnke 1996, 165.

61 *Libro architetonico*, V, f. 31v–32v, 32v; Filarete 1972, Bd. 1, 125–129, 129. Vgl. *Libro architetonico*, V, f. 34r–34v; Ebd., 136.

[...] Filarete [schwelgt] geradezu in der Machtvollkommenheit, welche die Stellung eines Hofarchitekten anbot. Sie beflügelte seine Phantasie zu gewaltigen städtebaulichen Projekten. Mit dem Städtebau konnte ein Florentiner Architekt nur an den Höfen in Berührung kommen. Mit wenig Berechtigung wird Filaretos Entwurf von ›Sforzinda‹ als ›Architekturutopie‹ bezeichnet, denn er hatte als realen Hintergrund die Erfahrung, dass am Hofe dem Architekten Vollmachten übertragen sein konnten, wie sie in Florenz nie denkbar gewesen wären. Auch Filaretos Traktat dürfte noch wesentlich von dem Bestreben motiviert sein, der Heimatstadt von den Möglichkeiten und dem Rang eines Hofarchitekten zu berichten, woraus sich auch gewisse übermütige, wenn nicht angeberische Züge des Traktates erklären. [...] sein Traktat belegt [...], dass sich Florentiner Künstlern mit einer Hofstellung ganz neue Bewusstseins Horizonte eröffneten.⁶²

Davon kann, wie wir gesehen haben, gar keine Rede sein. Vielmehr handelt es sich um einen im buchstäblichen Sinne utopischen Gegenentwurf, der die tatsächlichen Erfahrungen ins paradiesische Gegenteil verkehrt.

Überhaupt ist der Begriff des Hofkünstlers für die Mitte des 15. Jahrhunderts zu überdenken und für den Fall des Mailänder Hofes unter Francesco Sforza und Galeazzo Maria Sforza abzulehnen. Die in Mailand tätigen Künstler hatten im Allgemeinen keinen oder nur in seltenen Ausnahmefällen direkten Kontakt mit dem Herzog, der in der Regel nur über Mittelsmänner mit ihnen kommunizierte, vor allem über seinen ersten Sekretär Cicco Simonetta und über Bartolomeo Gadio, seit 1455 »commissarius« über alle herzoglichen Bauunternehmungen.⁶³ Auch der Titel eines *familiaris*, welcher für Filarete nicht, aber für andere Künstler seiner unmittelbaren Umgebung, beispielsweise für seinen Widersacher am Bau des Castello di Porta Giovia, Iacopo da Cortona, belegt ist,⁶⁴

⁶² Warnke 1996, 75.

⁶³ Covini 1998, 147. Vgl. Welch 1989.

⁶⁴ Lazzaroni/Muñoz 1908, 169; vgl. Beltrami 1894, 114; Welch 1995, 185. – Bartolomeo Gadio wird in seiner Ernennung zum Leiter der Arbeiten am Castello di Porta Giovia 1454 als »*familiaris nostri dilecti*« angesprochen (s. oben Anm. 25). Auch Filaretos Florentiner Konkurrent Benedetto Ferrini wird von Francesco Sforza als »*familiaris nostro*« bezeichnet; s. Verga Bandirali 1981, 49–102. – Zum Titel des *familiaris* im späteren Sinne eines ›Hofkünstlers‹ s. Warnke 1996, 142–148. Für Mailand vgl. Boucheron 1998, 336–337. Zum Status der Maler in Mailand unter Francesco Sforza und Galeazzo Maria Sforza, von

bedeutete keine besondere Nähe zum Herzog oder gar eine feste Anstellung und Unterkunft am Hof, sondern allein Privilegien wie Steuerfreiheit oder Suspension vom Kriegsdienst. Im September 1468 beispielsweise nutzte Pigello Portinari als Vertreter des Mediceer Bankhauses in Mailand seinen Einfluss dazu, Vincenzo Foppa, der als Maler in der von ihm gestifteten Kapelle an Sant'Eustorgio tätig war, den Titel eines *familiaris* zu verschaffen, damit er – so das entsprechende Dokument – für sechs Jahre von der Steuer befreit werde.⁶⁵ Bisweilen ist der Titel eines *familiaris* sogar ein reiner Ehrentitel, wie im Falle des 1443 bloß durchreisenden Ciriaco d'Ancona.⁶⁶

Ebensowenig gab es zur Mitte des 15. Jahrhundert den »Architekten«. Zwar war Filaretos Wechsel von der Skulptur zur Architektur kein ungewöhnlicher Vorgang; darin waren ihm hochrangige Künstler wie Arnolfo di Cambio, Filippo Brunelleschi, Lorenzo Ghiberti oder Michelozzo vorangegangen. Doch sein Auftreten als »Architekt« und der damit verbundene Anspruch einer von allen anderen am Bau Beteiligten abgehobenen Person, die das Projekt in allen seinen Aspekten entwirft und seine Ausführung alleinverantwortlich und unangefochten leitet, waren neu.

Wie wir gesehen haben, war Filarete im Laufe des Jahres 1451 zunächst als Bildhauer nach Mailand gekommen und am Castello di Porta Giovia zunächst auch nur als solcher tätig gewesen. Und trotzdem nennt er sich bereits zu diesem Zeitpunkt, erstmals in einem Brief vom 4. Oktober 1452, »Architettus«, eine Selbstbezeichnung, welche er in den folgenden Schreiben konsequent beibehalten wird.⁶⁷ Gegen Ende seines Lebens trug er sich auf seiner Selbstporträt-Medaille (Abb. 4) als »ANTONIVS AVERLINVS ARCHITECTVS« ein; ebenso auf der Standplatte der Bronzestatue des »Commodus« bzw. Marc Aurel.⁶⁸ In seinem *Libro architetonico* – welches er vielleicht gemeinsam mit der Medaille und der Statue 1465 Piero de Medici überreichte – nimmt Filarete den Titel eines »architetto« für sich nicht weniger als 73 Mal in Anspruch.

Von seinen Zeitgenossen jedoch wurde ihm der Titel eines »Architekten« ebenso konsequent verweigert. Abgesehen von seinem Freund

denen wohl keiner das Privileg einer festen Anstellung genoß, s. Welch 1995, 248–249.

⁶⁵ Ffoulkes/Maiocchi 1909, 295, App. II, A, Dok. 14; vgl. Welch 1995, 248–249.

⁶⁶ Maccabruni 2009, 31.

⁶⁷ Lazzaroni/Muñoz 1908, 169; vgl. Beltrami 1894, 114; Welch 1995, 185.

⁶⁸ S. oben Anm. 6.

Francesco Filelfo,⁶⁹ nennen sie ihn meist nur »magister« und »maestro«, manchmal auch »ingegnerius«, »inginiario« oder »inzignero«.⁷⁰ Sie verweigerten Filarete den Titel eines »Architekten« nicht nur aus grundsätzlicher Ablehnung gegenüber dem Ausländer oder aus persönlicher Antipathie, sondern auch aus dem schlichten Grund, dass die Baustellen des 15. Jahrhunderts im Allgemeinen und die lombardischen Baustellen im Besonderen keinen »Architekten« kannten.

Die Gründe für Filaretos Scheitern lassen sich nicht auf die ungünstigen politischen und institutionellen Umstände oder auf eine ästhetische Auseinandersetzung zwischen florentinischem Innovationsgeist und lombardischem Widerstand reduzieren. Hinzu trat der Konflikt zwischen den neuen Ansprüchen eines »Architekten« und den traditionellen, lokalen Arbeitsabläufen und Hierarchien. Die lombardischen Meister sahen sich zu Recht bedroht durch Filaretos Ansprüche auf intellektuelle und soziale Superiorität. Der Florentiner forderte eine Führungsrolle ein, für die auf den Mailänder Baustellen kein Platz war, abgesehen davon, dass der Herzog oder eine der Bauhüttenverwaltungen ihn dazu gar nicht mit der nötigen Autorität ausgestattet hatten. Filaretos Selbstporträt als »Architekt« war ein rein literarisches Konstrukt, das sich ausschließlich aus Vitruv (und Alberti) speiste und getragen war von dem Bestreben, sozial aufzusteigen, und dem Anspruch, eine Führerrolle im Projekt der Renaissance einzunehmen.

Sowohl die griechische etymologische Bedeutung des Wortes ἀρχιτέκτων als auch Vitruvs hoher Anspruch an den »architectus« waren im Laufe des Mittelalters weitgehend verloren gegangen, wo der Begriff nur selten

69 Filelfo widmet ein Epigramm seiner 1465 vollendeten Sammlung *De iocis et seriis* »Antonium Averlinum philaretum architectum.«. Siehe Beltrami 1996, 121. **70** S. die in Lazzaroni/Muñoz 1908 transkribierten Briefe und Dokumente. Vgl. Pfisterer 2002, 273–275. Die einzige Ausnahme stellt die Bestellsurkunde der Deputierten des Ospedale Maggiore vom 29. Februar 1460 dar, in welcher Filarete zum »Architectum fabricatorem directorem et ingenierium tanti operis« ernannt wird. S. oben Anm. 38. Doch erweist sich dieser Titel angesichts des unmittelbar darauffolgenden Umgangs mit Filarete als blanker Hohn. – Francesco Sforza nennt Filarete seinen »Ingenieur«, aber es ist nicht dokumentiert, dass er ihn zu irgendeinem Zeitpunkt urkundlich dazu ernannt hätte; im Gegensatz zu seinem Widersacher Giovanni Solari, der am 4. November 1450 ernannt wird zum »ingenierium nostrum super quibuscumque laboreriis nostris faciendis«, zit. in: Malaguzzi Valeri 1906, 64. Vgl. Boucheron 1998, 309–331 (*Un corps de l'Etat: les ingénieurs du prince*).

und gleichzeitig auf einen ganz heterogenen Personenkreis angewendet wird, von Gott als Architekt der Welt, über den Kirchengründer wie den das Fundament legenden Maurer (im Anlehnung an 1 Kor 3,10: »ut sapiens architectus fundamentum posui«), bis zu jedem beliebigen an der Baustelle tätigen Handwerker. Zwar wird bisweilen auch der die Entwürfe liefernde und die Baustelle beaufsichtigende Bauleiter als »architectus« bezeichnet, doch in den allermeisten Fällen kommt hier der Begriff des »capomaestro« (bzw. nördlich der Alpen der Begriff des »magister operis«) zur Anwendung.⁷¹ Der wichtigste Beitrag des Mittelalters bestand sicherlich darin, den Begriff des »Architekten« auf den Schöpfergott zu beziehen,⁷² was der Neuzeit die Möglichkeit der Inversion eröffnete, um umgekehrt dem irdischen Architekten göttliche Schöpferkraft zuzuschreiben.⁷³

Doch zunächst ändert sich an dem mittelalterlichen Befund wenig. Noch in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und zu Beginn des 16. Jahrhunderts findet sich der Begriff des »architectus« auf ganz verschiedene Kompetenzen und Tätigkeiten bezogen. Weiterhin konnten praktisch alle Personen, die mit dem Bauen zu tun hatten, »Architekt« genannt werden; vom Bauherrn, über den Leiter der Baustelle, bis hin zum Steinmetz; selbst Zulieferer von Baumaterial wurden bisweilen als »Architekt« bezeichnet.⁷⁴ Schließlich konnte der Begriff sogar auf Personen angewendet werden, die scheinbar gar keine Expertise in Fragen der Architektur aufzuweisen hatten: Maler, Goldschmiede, Kleriker, Politiker; es reichte, Mitglied eines Gremiums zu sein, das zusammengestellt worden war, um öffentliche Bauvorhaben zu begleiten und zu kontrollieren.⁷⁵ Für den Architekten im annähernd modernen Sinne hingegen überwiegt weiterhin der Begriff des »capomaestro«.⁷⁶

71 Zum mittelalterlichen »Architekten« noch immer grundlegend: Pevsner 1942.

72 Siehe u. a. Gaus 1974.

73 Zu diesem Aspekt bei Filarete selbst siehe Hub 2009. Vgl. beispielsweise Cesare Cesariano 1521 (1969), Liber Primus, f. 2v–3r (Kommentar zu Vitruv, *De architectura libri decem*, I, i, 1).

74 Hollingsworth 1984; Lingohr 2005; und Lingohr 2006.

75 S. v. a. Hollingsworth 1984, 390–395.

76 Die hier erwähnte zweifelhafte Bestellung Filaretos zum »Architectus« des Ospedale Maggiore von Mailand 1460 (s. oben Anm. 38), die Bezeichnung Bernardo Rossellinos als »Architekt« durch Papst Pius II. 1462–63 (s. oben Anm. 60) und Luciano Lauranas Berufungsurkunde von 1468 zum »architettore« Federico da Montefeltros (s. folgende Anm.) gehören zu den seltenen Ausnahmen der Zeit.

Umgekehrt konnte ein und dieselbe Person bei derselben Tätigkeit mit ganz verschiedenen Bezeichnungen bedacht werden. So nannte beispielsweise Federico da Montefeltro Luciano Laurana, als er ihn in seinem berühmten *Patente* 1468 zu seinem »Architekt« machte, »Ingegnero e Capo di tutti li maestri« bzw. »architettore e capo maestro«;⁷⁷ und schon 1467 arbeitete Laurana in Urbino als »nostro inzyniro«, »Ingegnero del Signore« und »architector«.⁷⁸ Und dennoch wird er in zahlreichen späteren Dokumenten weiterhin auch einfach »maestro« bzw. »magistro«, bisweilen sogar »muratore«, schließlich auch »mestre de artilleries« bzw. »mester dela artelleria« bezeichnet.⁷⁹

Kurz, der Begriff »architectus« stellt auch im 15. Jahrhundert noch keine eindeutige Berufsbezeichnung dar und schon gar nicht impliziert er eine Trennung von entwerfendem Architekten und ausführendem Baumeister oder Handwerker. Die Verselbständigung des (geistigen) Entwurfs zu einer anerkannten und honorierten Leistung spielt im 15. Jahrhundert noch kaum eine Rolle, wie es dann im 16. Jahrhundert der Fall sein wird. Mary Hollingsworth hat deshalb ganz zu Recht festgehalten, dass die scheinbar selbstverständliche (84-malige!) Verwendung des Begriffs

77 Federico da Montefeltro 1978; oder Lutz 1995, Anhang II, 215–216, Dok. 37. »Architector« wird er auch genannt in ebd., Anhang I, 180, Dok. 13 (16. Okt. 1472), sowie in der notariellen Bestätigung der Besitzrechte seiner Erben durch die herzogliche Verwaltung (4. Dez. 1482), ebd., 195–196, Dok. 21. In seinem Testament nennt sich Laurana selbst übrigens nur »magister«; ebd., 191–194, Dok. 20.

78 Lutz 1995, Anhang I, 174, Dok. 7 (20. Jan. 1466); Anhang II, 213, Dok. 34 (28. Nov. 1467); und 214, Dok. 35 (1. Dez. 1467). – Begriff und Berufsbild des »Ingenieurs« waren im 15. Jahrhundert ähnlich unbestimmt wie im Falle des »Architekten«. Die Differenz zum »capomaestro« lag meist darin, dass die Zuständigkeit des Letzteren an eine einzige Baustelle gebunden war und zur Anwesenheit verpflichtete, während der »Ingenieur« in Diensten des Fürsten stand, welcher ihn für verschiedene Aufgaben in seinem Herrschaftsbereich gleichzeitig einsetzte, vom Palast- über den Wasser- bis zum Festungs- und Maschinenbau. Vgl. vorläufig Goldthwaite 1980, 365–366. In diesem Sinne einer Besitzanzeige nennt auch Francesco Sforza Filarete »nostro Ingegnero«, auch wenn er ihn nicht – mit der Ausnahme des Castello di Porta Giovia – im Kanal- oder Festungsbau eingesetzt haben dürfte.

79 Lutz 1995, Anhang I, 179–180, Dok. 12 (24. Juli 1472 und 18. Sept. 1472): »mestre de artilleries« bzw. »mester dela artelleria«; 182, Dok. 15 (16. März 1476) und 183–184, Dok. 16 (24. Okt. 1476): »muratore«. Die bloße Bezeichnung als »magistro«, »maestro«, »mestre« u. ä. ist in den Dokumenten allgegenwärtig.

»architectus« und seine ausdrückliche Abgrenzung vom Baumeister und Handwerker in Albertis *De re aedificatoria* keine Entsprechung in der Realität hatte.⁸⁰

Dasselbe gilt natürlich auch für das etwa ein Jahrzehnt später verfasste *Libro architetonico*. Albertis und Filaretos architekturtheoretische Schriften wollen einen Beruf herbeischreiben, den es noch gar nicht gab. Ihre programmatische Verwendung des Begriffs »architectus« bzw. »architetto« konnte sich allein auf Vitruvs *De architectura libri decem* berufen, die einzige detailliertere Darlegung zu den Kompetenzen und Tätigkeitsbereichen eines »Architekten«. Zwar spiegelt Vitruvs Anforderungsprofil bekanntlich keinen allgemein verbreiteten *status quo* wider, sondern diene vielmehr der Aufwertung einer erst genauer zu definierenden Profession, doch von den ersten Architekturtheoretikern der Renaissance, Alberti und Filarete, die sich in derselben Situation befanden, wurde das antike Berufsbild freudig für bare Münze genommen, wenn auch mit unterschiedlichen Akzentuierungen.

In Filaretos *Libro architetonico* ist es nicht der Humanist, der die intellektuellen Aspekte des Bauens alleine an sich reißt, sondern der Bildhauer-Baumeister, welcher – umfassend, wissenschaftlich und praktisch, gebildet – für Erfindung und Entwurf ebenso wie für Bauplanung, -organisation und -ausführung verantwortlich ist. Doch seine Zuständigkeit erstreckt sich nicht nur auf die Funktionalität und Schönheit einzelner Architekturen oder Straßenzüge, sondern auch auf die Formung und Verbesserung von Mensch und Gesellschaft durch die allumfassende – architektonische, institutionelle, juristische, pädagogische – Gestaltung, Ausstattung und Organisation einer neuen Stadt.

Filaretos »Utopia del mestiere« gipfelt in einem repräsentativen Wohnhaus (Abb. 6 und 7), welches zu den Ehrerbietungen und den Geschenken gehört, die der literarische Doppelgänger des Francesco Sforza seinem Architekten zukommen lässt, und welches sich Filarete selbst in prominenter Lage und monumentalen Ausmaßen errichten darf.⁸¹

Wie wir aus verstreuten Quellen wissen, wurden zu Filaretos Zeit und auch in seinem näheren Umfeld Häuser von »Architekten« erworben und

⁸⁰ Hollingsworth 1984, 395–398. Vgl. Lücke 1975–1979, Bd. 1, 98–99.

⁸¹ *Libro architetonico*, XVIII–XIX, f. 150r–157r; Filarete 1972, Bd. 2, 557–586. Meines Wissens hat Filaretos Haus des Architekten bisher nähere Beachtung gefunden nur bei Woods-Marsden 1998, 83–84; Schwarz 1990, 12–13; und Hubert 2006, 52–54.

auch selbst errichtet, auch wenn wir in keinem einzigen Fall wissen, wie sie ausgestattet waren oder wie sie benutzt wurden. So erwirbt beispielsweise Filaretos Konkurrent Benedetto Ferrini zu einem unbekanntem Zeitpunkt ein Haus in Mailand, welches bei seinem Tod 1479 teilweise von seiner Familie bewohnt, teilweise vermietet war.⁸² Bartolomeo Gadio di Cremona, seit 1455 »commissarius« über alle herzoglichen Bauunternehmungen, erhält von Francesco Sforza 1463 ein Grundstück am Hauptplatz seiner Heimatstadt übereignet, um sich dort ein Haus zu errichten.⁸³ Um 1460 baut sich der im Dienst der Gonzaga stehende Luca Fancelli in Mantua ein eigenes Haus.⁸⁴ Und Luciano Laurana, »Architekt« des Federico da Montefeltro, erwirbt um 1470 in Urbino mehrere Häuser und Grundstücke in zentraler Lage.⁸⁵

Von Filarete erfahren wir nichts dergleichen. Wir wissen nicht, wo er in Mailand tatsächlich gewohnt hat. In seinem oben erwähnten, letzten Brief an den Herzog beklagt Filarete, dass er zu arm sei, um sich ein Haus oder einen Weingarten zu kaufen oder auch nur Geld zu Verwandten nach Florenz zu schicken.⁸⁶ Es scheint ausgeschlossen, dass ihm Francesco Sforza ein Haus zur Verfügung gestellt hat; und es ist ebenso unwahrscheinlich, dass er innerhalb des Hofes untergebracht war. Filarete wird sich wohl irgendwo eingemietet haben; angesichts seiner ständigen Geldnöte in eher bescheidenen Verhältnissen.

Der Grundriss des im *Libro architettonico* herbeigetäumten Hauses (Abb. 6) wird gebildet von einem in die Tiefe gestreckten Rechteck, wobei

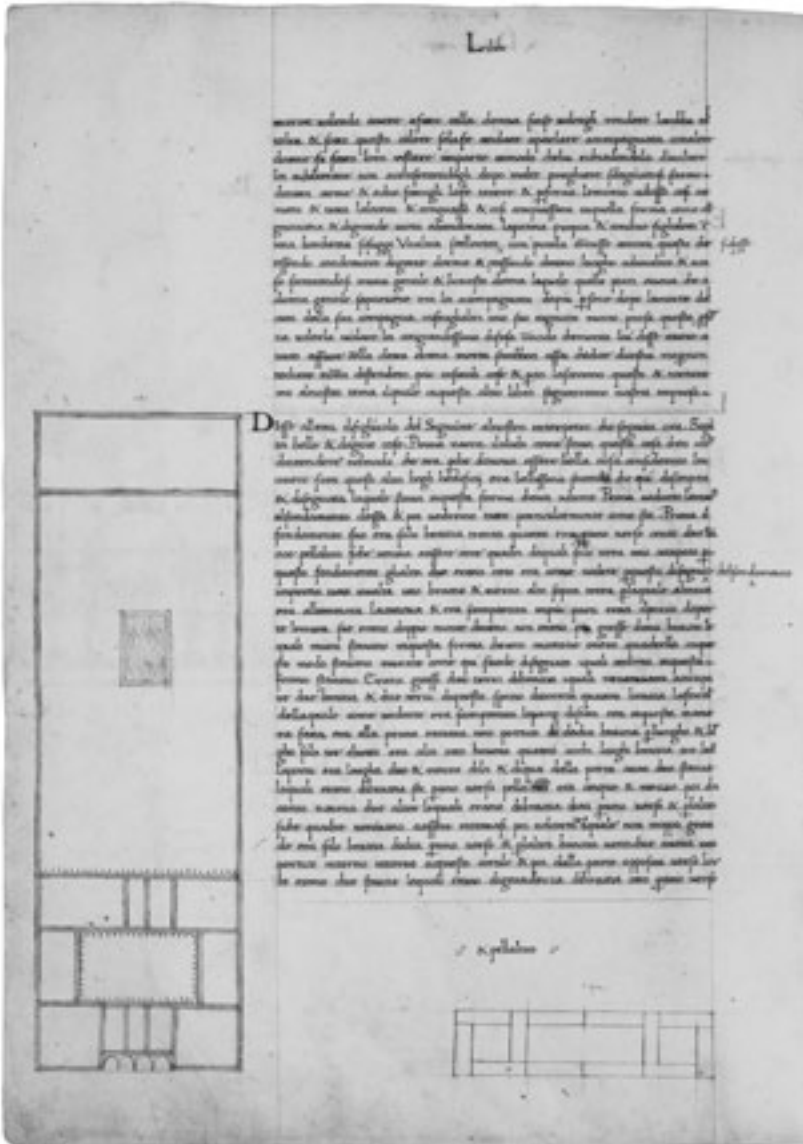
⁸² Verga Bandirali 1981, 96, Dok. 184.

⁸³ Visioli 2008, 251.

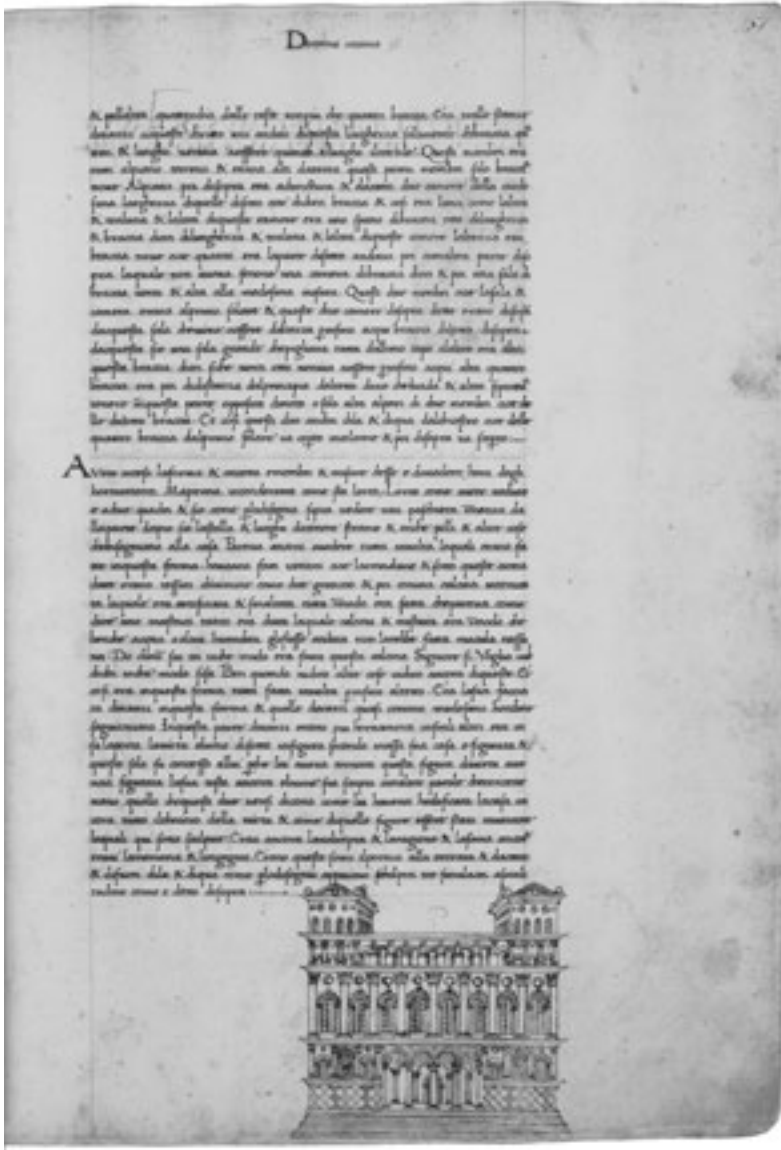
⁸⁴ Braghirolli 1876, 633–634, Dok. XV, und 637, Dok. XIX.

⁸⁵ Lutz 1995, 174–176, Anhang I, Dok. 9 und 10. – Das erste erhaltene Haus eines Architekten ist m. W. das seit 1490 von Biagio Rossetti für sich in Ferrara errichtete Haus. Siehe Zevi 1960, 42–47 und Abb. 102–113. Filaretos Entwurf annähernd Vergleichbares findet sich jedoch erst im 16. Jahrhundert, in den Häusern von Raffael und Giulio Romano. S. beispielsweise Wirth 1985, 57–68. Vgl. auch Anderson 1974. – Erstaunlicherweise widmet keines der folgenden Architekturtraktate – trotz fortschreitender Differenzierung der Gebäudetypologien – einem »Haus des Architekten« einen eigenen Abschnitt. Wenn überhaupt an eines gedacht ist, dann wurde es unter die »case d'artisti« bzw. »case degli artefici« subsumiert. S. beispielsweise Francesco di Giorgio Martini 1967, Bd. 2, 343 und Taf. 192; und Sebastiano Serlio, Libro VI: *Delle abitazioni di tutti li gradi degli omini*, in: Serlio 1994, 50–51 und Taf. 3, 119–123 und Taf. 45–46. Vgl. Ackerman/Rosenfeld 1989, 21–31.

⁸⁶ S. oben Anm. 44.



6 Filarete, *Libro architettonico*, XVIII, f. 150v: Grundriss des Haus des Architekten (und Schema des Steinverbundes). Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140



7 Filarete, *Libro architetonico*, XVIII, f. 151r: Haus des Architekten, perspektivische Ansicht. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 – vgl. Farbtafel 2

das eigentliche Haus nur das erste von drei Quadraten einnimmt; dahinter befindet sich ein größerer Hof mit einem Fischbecken, im hinteren Bereich schließlich verschiedene Nutzbauten wie Stallungen oder Hühnerställe. Durch die angegebenen Abmessungen der Grundstücksfläche von 34×102 *braccia* lässt sich das Haus des Architekten mit der an anderer Stelle vorgenommen Gebäudetypologie für die drei »Stände« von »Sforzinda« vergleichen. Mit seinem Seitenverhältnis von 1:3 entspricht es der »korinthischen Qualität« des Hauses für den Kaufmann, welches jedoch mit 50×150 *braccia* größer bemessen ist.⁸⁷ Das Haus des Architekten ist auch kleiner als das Haus des Patriziers, das seiner »dorischen Qualität« entsprechend ein Seitenverhältnis von 1:2 aufweist und 100×200 *braccia* misst (sowohl im Grundriss als auch – nur dem Text zufolge und nur bei Inklusion der Türme – im Aufriss, Abb. 8);⁸⁸ aber es ist größer als das nicht abgebildete Haus der Handwerker (wozu wohl auch die Maler und Bildhauer zu rechnen sind), welches, im »ionischen« Verhältnis von 3:5, 30×50 *braccia* umfasst.⁸⁹

87 *Libro architetonico*, XII, f. 84r–85r, Abb. des Grundrisses auf f. 85v, der Ansicht auf f. 86r; Filarete 1972, Bd. 1, 323–326 und Taf. 63–64. Dass Häuser gemäß der *qualità* ihrer Bestimmung und ihrer Bewohner auszustatten sind, ist ein immer wieder kehrendes Thema des *Libro architetonico*. S. beispielsweise *Libro architetonico*, II, f. 10r (Ebd., 59–60); II, f. 17r (Ebd., 74–75); VII, f. 48v–49r (Ebd., 189–190), u. ö. Die Einteilung in »dorische«, »korinthische« und »ionische« *qualità* bzw. Maßverhältnisse entspricht der Einteilung der Säulen in *Libro architetonico*, I, f. 3r (Ebd., 16–18) und VIII, f. 54v–57r, abgebildet auf f. 57v (Ebd., 211–219 und Taf. 32). Filaretets Einteilung der Säulen folgt nicht der Form ihrer Kapitelle, sondern erfolgt nach Größe und Schmuckreichtum, weshalb seine »dorische« Säule (die erste, die von Adam abstammt, der noch nach dem Ebenbild Gottes geschaffen worden war) unserer bzw. Vitruvs »korinthischer« Säule entspricht. Zu Filaretets Decorumslehre ausführlich Hub 2016. Vgl. Onians 1973; und Onians 1988, 158–170.

88 *Libro architetonico*, XI, f. 84r–85r, Abbildung des Grundrisses auf f. 84r; Filarete 1972, Bd. 1, 327–330 und Taf. 61. Nur im Falle des Patrizierhauses gibt Filarete auch die Höhe an, nämlich 100 *braccia*, womit auch für den Aufriss die »dorische« Qualität eingehalten ist, die auch im Portal (4×8 *braccia*) und allen weiteren Maueröffnungen Verwendung finden soll.

89 *Libro architetonico*, XII, f. 86r–86v; Filarete 1972, Bd. 1, 330–331. Es folgt noch das Haus des armen Mannes (»per un povero uomo«), *Libro architetonico*, XII, f. 86v (Ebd., 331), dessen Grundriss 10 oder 12 *braccia* im Quadrat einnehmen soll, ansonsten aber keiner Gestaltung durch den Architekten würdig ist (»egli farà come potrà, pure che possa stare al coperto«).



10 Filarete, *Libro architettonico*, XIII, f. 99r: Grundriss und Ansicht eines der Bergkastelle des Francesco Sforza. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140

Von den Abmessungen her nimmt sich das Haus des Architekten also eher bescheiden aus. Umso reicher ist jedoch sein »Ornament« (Abb. 7). Während das Haus des Patriziers (Abb. 8) nur ein paar Säulchen an der Loggia der Türme aufweist, wird das Haus des Architekten in allen drei Stockwerken von Arkadenöffnungen und Säulenordnungen ausgezeichnet. In dieser Hinsicht steht es dem Palast des Fürsten (Abb. 9) oder seinen Kastellen (beispielsweise Abb. 10)⁹⁰ deutlich näher. Die größten Gemeinsamkeiten bestehen jedoch zu dem »palazzo in uno luogo pantanoso e acquatico« (Abb. 11), hinter welchem – zumindest als Anlass – Filaretes unausgeführtes Projekt für einen herzoglichen Palast in Venedig stehen dürfte.⁹¹

Zur Architektur der Fassade verlautet Filaretes Text gar nichts. Der Autor verweist lediglich auf die Zeichnung (Abb. 7) und bemerkt, dass die Seitenfassaden ähnlich gestaltet seien.⁹² In ihrer Illustration nimmt die Frontfassade jedenfalls annähernd ein Quadrat ein, woraus man auf eine ähnliche Abmessung wie im Fall des Grundrisses, d. h. 34×34 *braccia*, schließen kann. Wir haben es also mit einem annähernd kubischen Baukörper zu tun, zu welchem an den Ecken Turmaufbauten hinzutreten.

Die Fassade, welche wie bei einem Tempel auf einem dreistufigen Podest steht, gliedert sich in drei Stockwerke. Die Mitte des Erdgeschosses ist durch eine breite, vierjochige und aus Arkaden gebildete Eingangsloggia aufgebrochen. Die gerade Zahl der Joche führt zu dem seltsamen Umstand, dass die mittlere der fünf Säulen im Zentrum und daher vor der dahinter, an der Rückseite der Loggia, sichtbaren Eingangstür zu stehen kommt. Seitlich des Eingangsbereiches ist das Erdgeschoss in der unteren Hälfte durch eine Rustica in Form eines *opus reticulatum* ausgezeichnet, darüber sehen wir jeweils drei von kleineren Säulen oder Pilastern gebildete Joche, deren jeweils mittleres Joch in voller Höhe eine Nische mit einer Statue einnimmt, während die diese Nische flankierenden Joche jeweils von einem Arkadenfenster und darüber einem Tondo besetzt oder von einem Okulus geöffnet sind. Alle Säulen oder Pilaster des Erdgeschosses scheinen korinthische Kapitelle zu tragen, auch wenn das in der kleinen Zeichnung nicht zweifelsfrei zu erkennen ist. Das zweite Geschoss, das Piano Nobile,

⁹⁰ Bei der Illustration handelt es sich um Grundriss und Ansicht eines der auf f. 97r abgebildeten Bergkastelle. Ähnlich das Kastells des Fürsten in »Sforzinda«, *Libro architetonico*, VI, f. 41v; Filarete 1972, Taf. 20.

⁹¹ *Libro architetonico*, XXI, f. 169v–171r; Filarete 1972, Bd. 2, 626–631. Vgl. Schofield/Ceriani Sebregondi 2006–2007, v. a. 19–33.

⁹² *Libro architetonico*, XVIII, f. 151r; Filarete 1972, Bd. 2, 561.

ist nur geringfügig höher als das Erdgeschoss, aber durch eine regelmäßige Säulen- oder Pilastertravée korinthischer oder kompositischer Ordnung (bzw. »dorischer« Ordnung in Filaretes Terminologie), welche die gesamte Höhe des Geschosses einnimmt und hohe, am Bogen verzierte Arkadenfenster mit darüber liegenden großen Tondi oder Okuli einschließt, effektiv monumentalisiert. Das dritte, oberste Geschoss variiert die Motive des Erdgeschosses und zwingt sie dabei in eine gedrungene Gestalt, die an ein Aquädukt erinnert und im Verhältnis zum Hauptgeschoss wie eine Attika wirkt. Dem derart gegliederten Baukörper ist an den Ecken schließlich jeweils ein einstöckiger, nach allen Seiten giebelbekrönter Turm aufgesetzt, der durch die zahlreichen Maueröffnungen in Form von Rundbogen und Okuli als Belvedere zu fungieren scheint. Ich habe absichtlich nicht von Säulenordnungen gesprochen, denn dazu fehlt in allen drei Geschossen das Gebälk; die einzelnen Stockwerke werden nach oben hin allein durch ein kräftiges Karniesgesims abgeschlossen. Abgesehen von den Außenkanten und der Mittelsäule von Erd- und Hauptgeschoss gibt es auffallender Weise – wie in den meisten Illustrationen des *Libro architetonico* – keinerlei vertikale Übereinstimmungen zwischen den Achsen der einzelnen Stockwerke, und auch die Türme sitzen ganz unvermittelt auf dem Kranzgesims.

Das Haus des Architekten stellt ein Pasticcio verschiedener Motive dar, welche sich in zahlreichen anderen Illustrationen des *Libro architetonico* wiederfinden, die aber auch bezeichnende Bezüge zu existierenden, zeitgenössischen Architekturen herstellen. Das Hauptmotiv, eine von Säulen oder Pilastern flankierte Reihe von Rundbogenfenster mit jeweils einem darüber stehendem Okulus oder Tondo, hier zum ersten Mal für eine Palastfassade in eine Travéenfolge gebracht, lässt Brunelleschis Palazzo di Parte Guelfa sowie (für die Travéenfolge) die Innengliederung der Pazzi-Kapelle als Vorbilder erkennen,⁹³ während die Arkaden der Eingangsloggia mit den Tondi in den Zwickeln auf Brunelleschis Ospedale degli Innocenti verweisen, welches Filarete bereits für den Bau des Ospedale Maggiore in Mailand adaptiert hatte.⁹⁴ Das Motiv des *opus*

93 Vgl. *Libro architetonico*, f. 58v, 83v, 99r, 120r, 122r, 140r, 160r, 161r, 162v; Filarete 1972, Taf. 33, 60, 77, 90, 103, 120–122. Im 12. Buch (*Libro architetonico*, XII, f. 87r; Filarete 1972, Bd. 1, 334 und Taf. 65) wird das Motiv in der Rekonstruktion der Fassade des Zirkus des Maxentius verwendet und damit als antik nobilitiert.

94 Vgl. *Libro architetonico*, f. 88v, 94v, 99r, 108r, 119v, 122r, 130v, 140r, 162v, 169v; Filarete 1972, Taf. 67, 71, 77, 82, 89, 93, 97, 103, 122, 124 (Abb. 11). Zum Ospedale Maggiore s. oben Anm. 33.

reticulatum wiederum ist sicherlich dem kurz zuvor errichteten Palazzo Rucellai des Alberti entnommen, wo es sich ebenfalls in der Sockelzone findet.⁹⁵ Die Eingangsloggia hingegen verweist auf den venezianischen Portego der repräsentativen Paläste am Canale Grande, wie beispielsweise der Ca' d'Oro oder des Palazzo Corner Loredan (vgl. Abb. 11). Die aufgesetzten Türme schließlich, keineswegs ein Anachronismus zur Mitte des 15. Jahrhunderts, indizieren römische Kardinalspaläste wie den Palazzo Venezia oder den Palazzo Capranica.⁹⁶

Neben der repräsentativen Gestaltung des Architektenhauses ist auch dessen Lage innerhalb des Gefüges der Stadt »Sforzinda« von Bedeutung. Auch sie verweist auf das hohe Ansehen, das der Architekt in der von Filarete neu entworfenen Gesellschaft genießt. Denn zunächst erklärt der Autor, dass diejenigen Gewerbe, die eine hohe gesellschaftliche Bedeutung haben, ihre Häuser in der Nähe des ideellen Zentrums der Stadt, dem »Teatro della Virtù« (bestehend aus »Casa del Vizio e della Virtù«, dem »Tempio della Virtù«, einem Zirkus und Werkstätten für die Ausbildung von Handwerkern), errichten dürfen, während weniger bedeutende Gewerbe mit zunehmender räumlicher Entfernung davon anzusiedeln seien. Sodann wird das Haus des Architekten an die Spitze dieser Hierarchie gehoben, insofern dieses als einziges in unmittelbarer Nachbarschaft zum »Haus der Tugend« errichtet werden darf, welches als zentrale Bildungsstätte und eine Art Tugendmaschine die Aufgabe und Funktionsweise der vom Architekten konzipierten Stadt insgesamt sprechend verkörpert.⁹⁷

95 Albertis Palazzo Rucellai wird von Filarete ausdrücklich gepriesen als Beispiel einer zeitgenössischen *all'antica* Architektur in *Libro architetonico*, VIII, f. 59r; Filarete 1972, Bd. 1, 227–228.

96 Vgl. *Libro architetonico*, f. 58v, 66r, 83v, 84v, 88v, 94v, 161r, 162v, 169v; Filarete 1972, Taf. 33, 42, 60, 62, 67, 71, 121, 122, 124 (Abb. 11). Auch dieses Motiv erhält in der Rekonstruktion der Fassade des Zirkus des Maxentius (*Libro architetonico*, XII, f. 87r–87v, f. 87r; Filarete 1972, Bd. 1, 334–336, Taf. 65) eine antike Legitimation. Zu den Türmen der römischen Kardinalspaläste (wie dem vatikanischen Palast und dem Senatorenpalast) s. von Moos 1974, 69–82 und 91–94; Schelbert 2007, v. a. 220–222; zum Palazzo Venezia insbesondere Casanova 1992, 37–58.

97 *Libro*, XVIII, f. 150r; Filarete 1972, Bd. 2, 557. Zur viel beachteten »Casa del Vizio e della Virtù«, deren Beschreibung beinahe das gesamte 18. Buch umfasst (*Libro architetonico*, XVIII, f. 142v–150r; Ebd., 531–557), s. v. a. Hubert 2006; und Ricklin 2011.

Und während die Zunfthäuser der anderen Gewerbe nur durch ein Bildnis des Erfinders oder des ersten bekannten Vertreters der jeweiligen *ars* bezeichnet sind, erhält der Architekt die Erlaubnis, sein eigenes Bildnis über dem Portal seines Wohnhauses (von einem Zunfthaus der Architekten ist nirgendwo die Rede) anzubringen und mit Inschriften zu versehen, die von seinen wichtigsten Werken und Erfindungen zeugen. Bei letzteren geht es zunächst um ikonographische Inventionen, die im vorangegangenen Verlauf des *Libro* in Wort und Bild präsentiert worden waren.⁹⁸ An erster und prominentester Stelle steht jedoch jene Allegorie der Tugend, mit welcher der Architekt im vorangegangenen Buch das Haus der Tugend bekrönt hatte (Abb. 12 und 13). Sie wird ebenfalls über dem Eingangsportal, gleich neben dem Porträt Filarettes, angebracht.⁹⁹

Bei der auf der Spitze der »Casa della Virtù« angebrachten Personifikation der Tugend (Abb. 13) handelt es sich um eine männliche Gestalt in Rüstung, die zwischen zwei Bergen steht und sich an einer Dattelpalme und einem Lorbeer festhält.¹⁰⁰ Darüber schwebt als Folge der *virtus* die Allegorie der *fama* in Gestalt eines geflügelten Genius. Er ist von ebenfalls geflügelten Augen, Mündern und Ohren umgeben, die nach Vergils *Aeneis* als Sinnbilder der schnellen Verbreitung von Ruhm gelten.¹⁰¹ Während die nicht dargestellte Allegorie des Lasters dem Text zufolge auf einem

98 *Libro architetonico*, XIX, f. 151r; Filarete 1972, Bd. 2, 562. Vgl. *Libro architetonico*, IX, 69v (Filarete 1972, Bd. 1, 266 und Taf. 44: *Volontà* und *Ragione*); *Libro architetonico*, XIV, f. 108v (Ebd., 411 und Taf. 83, Abb. 14: *Fama*); *Libro architetonico*, XVIII, f. 143r (Filarete 1972, Bd. 2, 533 und Taf. 106: *Memoria* und *Ingegno*).

99 *Libro architetonico*, XVIII, f. 151r; Filarete 1972, Bd. 2, 561. In der Darstellung des Architektenhauses (Abb. 7) ist keine der genannten Darstellungen zu erkennen. Und umgekehrt können die laut Illustration in den beiden seitlich Nischen angebrachten Statuen mit keiner der im Text erwähnten Motive identifiziert werden.

100 *Libro architetonico*, XVIII, f. 142v–143r; Filarete 1972, Bd. 2, 532–534. Filarettes Tugendallegorie wird nur an dieser Stelle illustriert, doch gemeinsam mit der Allegorie des Lasters – neben der hier besprochenen Anbringung am Haus des Architekten – noch zwei weitere Male erwähnt bzw. beschrieben. Siehe *Libro architetonico*, IV, f. 25r; Filarete 1972, Bd. 1, 103: als Dekoration des Einbandes des »bronzenen Buches«, das Filarete bei den Zeremonien zur Grundsteinlegung der Stadt »Sforzinda« in die Fundamente der Stadtmauer legt; und *Libro architetonico*, IX, f. 68v–69r; Ebd., 264: als Dekoration der Portikus vor dem Eingang zum Herzogspalastes.

101 Vergil, *Aeneis*, IV, 174–185.

unsicheren Rad mit sieben Speichen (Sinnbild der sieben Laster) steht, die siebenfach Schmutz ausspeien, sodass am Fuße des Rades sich eine Pfütze aus Schmutz bildet, in der sich Schweine suhlen; so steht die Allegorie der Tugend auf einem Diamanten als Sinnbild der Beständigkeit, unter welchem sich Honig ergießt, um den sich Bienen tummeln.

Der Kopf der Virtus ist kahl und durch einen Strahlenkranz ausgezeichnet. Daraus hat man geschlossen, Filarete habe hier gleichzeitig den Sonnengott Apoll darstellen wollen, der auf dem Parnass wohnt, als Anführer der Musen, die zusammen mit dem Diamanten den Sockel der Allegorie bilden (was nur in der Gesamtansicht des Hauses der Tugenden und Laster zu sehen ist, Abb. 12).¹⁰² Letztlich sei hier Filaretos Bauherr Francesco Sforza in einer komplexen Virtus-Apollo-Sol-Gestalt verherrlicht.¹⁰³ Tatsächlich ist auffallend, dass Filarete dem Gesicht der Tugendallegorie keine idealisierten, sondern sehr individuelle Züge verliehen hat, die deshalb wohl zu Recht als eine identifizierbare Physiognomie zu interpretieren sind. Aber diese Züge haben nichts mit denen des Francesco Sforza gemein. Vergleicht man sie jedoch mit Filaretos zahlreichen Selbstporträts, beispielsweise mit der Vorderseite seiner Selbstporträt-Medaille (Abb. 4; vgl. Abb. 1, 2, 3 und 5), so fällt auf, dass Filaretos Gesicht stets durch hagere Gesichtszüge, eine schmale Nase, dünne Lippen, durch einen glatt rasierten Bart und kurz geschorenes Haar charakterisiert ist. Ich stimme Hans Hubert zu, dass wir es bei der Personifikation der Tugend mit einem weiteren Selbstporträt des ausgesprochen selbstbildnisfreudigen Filarete zu tun haben.¹⁰⁴ Nachdem ein Abbild dieser Tugendallegorie am Haus des Architekten direkt neben Filaretos Porträt angebracht wird, wäre dieser Zusammenhang bzw. diese Identifikation von Architekt und Personifikation der Tugend allen Bewohnern von »Sforzinda« unmissverständlich vor Augen gestanden.

Filaretos doppeltes Selbstporträt an der Fassade über dem Eingang bildet den Auftakt bzw. den Kulminationspunkt eines gigantischen Bildprogramms, das umso reicher wird, je weiter der Besucher in das Innere des Hauses vordringt. Zwar macht der Autor zahlreiche Angaben über die Maße der Innenräume, doch lassen sich diese nicht mit der Illustration

102 Eine zweite Gesamtansicht – ein partieller Schnitt durch das »Haus der Tugend« (ohne dem sich im Sockel befindlichen »Haus des Lasters«) findet sich auf f. 144r; Filarete 1972, Bd. 2, Taf. 108.

103 Coen 1997, 288–289.

104 Hubert 2006, 51.



13 Filarete, *Libro architettonico*, XVIII, f. 143r: Allegorie der Tugend. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140 – vgl. Farbtafel 3

des Grundrisses des Erdgeschosses (Abb. 6) in Einklang bringen, der obendrein korrupt zu sein scheint, insofern die dreifache Eingangsloggia mit dem zweifachen hinteren Durchgang zum Garten nicht in einer Achse liegt. Wir erfahren jedenfalls nichts über die innere Disposition der Räume des Gebäudes und ihre Funktionen. Wo wohnt der Architekt, wo arbeitet er? Gibt es einen Empfangsraum, ein Studiolo, eine Bibliothek, eine Werkstatt usf.? Keine dieser Fragen wird beantwortet. Dafür erfahren wir umso mehr über die malerische Ausstattung und ihre Ikonographien.

Zur Darstellung kommt eine Art ›Teatro della Memoria‹, eine umfassende Enzyklopädie der kulturellen Entwicklung der menschlichen Gesellschaft. Noch an der Fassade werden alle diejenigen dargestellt, die sich in der »Wissenschaft« der Architektur verdient gemacht haben.¹⁰⁵ »Dentro alla entrata«, womit die Eingangsloggia gemeint sein dürfte (Abb. 7), werden zunächst »die Erfinder vieler Künste« (»gli inventori di molte arti«) dargestellt, »alle jene, die sich in der Architektur, in der Bildhauerei und in der Figurenmalerei, oder in einer anderen Kunst ausgezeichnet haben; alle waren sie abgebildet, und ihre Namen unter ihr Bildnis geschrieben. Und die ersten Erfinder hielten großteils auch in den Händen gemalt das Werk, das sie geschaffen hatten [...]«. ¹⁰⁶ Aber nicht nur Künstler, wie beispielsweise Phidias, werden als Heroen der Menschheitsentwicklung aufgeführt; in der Folge (ohne dass der jeweilige Anbringungsort genannt wird, aber es kann sich nur um die Innenräume handeln) werden annähernd 300 »inventori e trovatori di cose utili« aus Geschichte und Mythologie, die Erfinder oder Entdecker aller erdenklichen kulturellen Errungenschaften des Menschen auf zwölf Folioseiten ausgebreitet.¹⁰⁷

Filaretes Quellen sind vor allem Plinius, Vitruv, Alberti, Vergil und die Bibel, aber noch vieles andere mehr, und ohne dass sich in der Zusammenstellung genaue Übereinstimmungen feststellen ließen. Eine weitere Vorlage lieferten sicherlich die *Uomini famosi*- und Weltzeitalter-Zyklen des 14. und der ersten Hälfte des 15. Jahrhundert, insbesondere das um 1432 entstandene ikonographische Programm des Palastes des Kardinal Giordano Orsini in Rom, das Filarete anlässlich der malerischen Ausstattung des Hofes der herzoglichen Residenz von »Sforzinda« ausdrücklich als Vorbild erwähnt.¹⁰⁸ Aber auch das Bildprogramm des

¹⁰⁵ *Libro architetonico*, XVIII, f. 150r; Filarete 1972, Bd. 2, 557.

¹⁰⁶ *Libro architetonico*, f. 151v; Filarete 1972, Bd. 2, 562. Meine Übers.

¹⁰⁷ *Libro architetonico*, XIX, f. 151v–157r; Filarete 1972, Bd. 2, 563–586.

¹⁰⁸ *Libro architetonico*, IX, f. 68r–68v, f. 68r; Filarete 1972, Bd. 1, 261–263, 261.

Architektenhauses weist zahlreiche, mindestens 25 ikonographische Übereinstimmungen mit jenem der römischen Kardinalsresidenz auf, wie beispielsweise die Darstellung des »Jubal« als Erfinder der Musik und »Tubalcaim« als Erfinder der Metallbearbeitung (Abb. 14).¹⁰⁹

Filaretos Erfinderkatalog geht jedoch über alles bisher Bekannte weit hinaus. Weder die antiken noch die frühchristlichen Heuremata-kataloge (wie beispielsweise der des Plinius oder jener des Klemens von Alexandrien)¹¹⁰ noch die humanistischen Kataloge (die sich meist auf die »Erfinder« der sieben freien Künste beschränken, wie beispielsweise die um 1440 in Mailand verfassten *Convivia mediolanensia* des Francesco Filelfo, welche Pier Candido Decembrios *De septem liberalium artium inventoribus* folgen) bieten vergleichbares.¹¹¹ Man kann mit Robert Dohme die Liste als »geschmacklose Häufung von Lesefrüchten aller Art« bezeichnen,¹¹² man kann aber auch umgekehrt, in Filaretos Flut an Informationen ein beeindruckendes Zeugnis der Leseleistung und des Reproduktionsvermögens eines Künstlers niederer Herkunft zur Mitte des 15. Jahrhunderts sehen, das alle Theorien über die Unbelesenheit der Künstler der Frührenaissance in Frage stellt.

Doch, wozu das alles? Das gigantische Heer an Kulturbringern aller Art dient Filarete meines Erachtens nicht nur dazu, seine Gelehrsamkeit unter Beweis zu stellen oder den Leser zu unterhalten. Es handelt sich jedenfalls keineswegs um eine absichtslos-sinnlose Anhäufung unverdauten mittelalterlich-enzyklopädischen Wissens, wie eine Anmerkung der Herausgeber des *Libro* nahelegt.¹¹³ Eher erinnert Filaretos Bildprogramm an die *orbis picti* und die didaktischen Ausstattungen der Erziehungshäuser in den literarischen Utopien der folgenden Jahrhunderte, wie

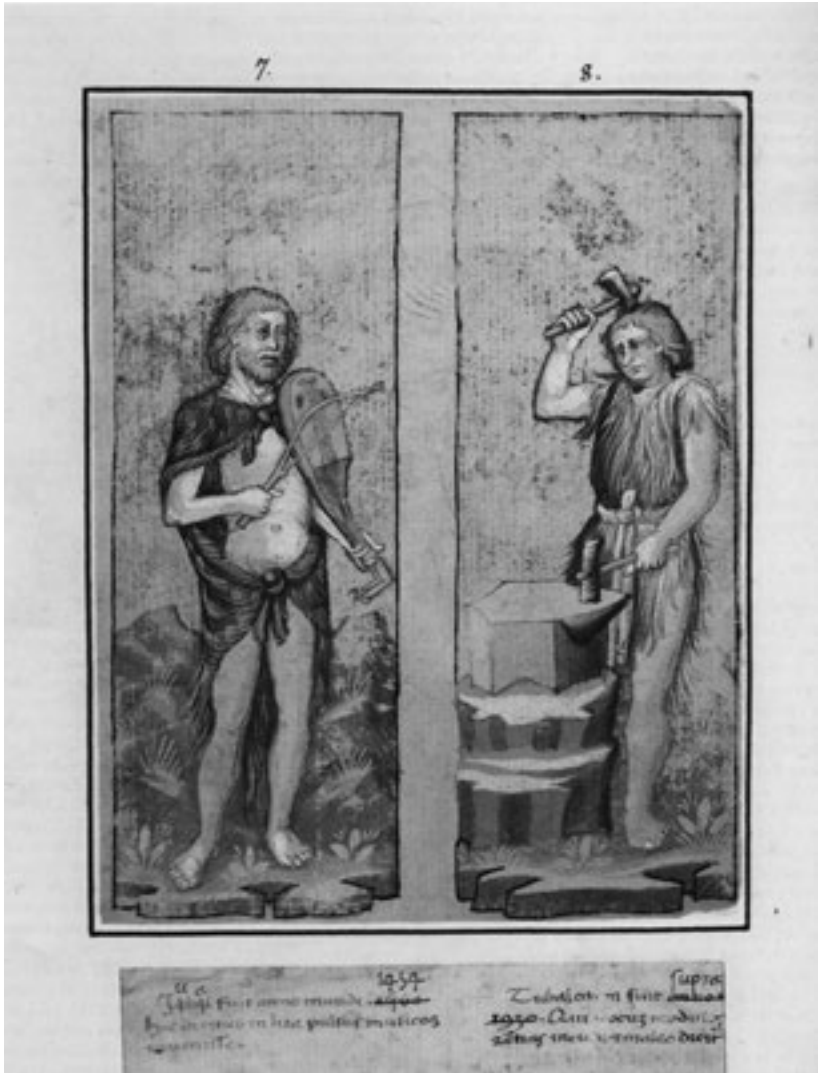
109 *Libro architetonico*, XIX, f. 153v; Filarete 1972, Bd. 2, 572–573. Der Palast des Kardinals Orsini wurde bereits Ende des 15. Jahrhundert zerstört, doch haben sich Teile des Bildprogramms als Kopien in mehreren Manuskripten erhalten. S. v. a. Amberger 2003, v. a. 19–24 (vgl. 75–77), 80–123 und Abb. 71–146. – Die beiden hier erwähnten Ausstattungsprogramme – die des Hauses des Architekten und das der fürstlichen Residenz von »Sforzinda« – stehen stellvertretend für einen allgemeinen Zug des *Libro architetonico*, in welchem die Stadt als *orbis pictus* und Tugendmaschine konzipiert ist, die den Menschen durch ständige und allseitige Belehrung durch ins Bild gesetzte Exempla zur Tugend leiten soll.

110 Plinius, *Naturalis historia*, VII, 191–215; Clemens von Alexandrien, *Stromata*, I, 16, 74–76. Siehe Thraede 1962a; und Thraede 1962b.

111 Gionta 2005; Ditt 1931, 48–51.

112 Dohme 1880, 233.

113 Filarete 1972, Bd. 2, 563, Anm. 1.



14 Weltchronik, Florenz, 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Nr. 7: »Jabal fuit anno mundi 1560, hic dicitur in lira pulsus musicos invenisse.« Nr. 8: »Tubalcaym fuit annorum 1930, Qui [.] ocum modulos zentias [?] incude et maleo dicitur.«

Kaspar Stiblins *Commentariolus de Eudaemonensium Republica* (1555) oder Tommaso Campanellas *Civitas Solis* (1602–03/1623).¹¹⁴

Doch sogleich ist ein entscheidender Unterschied festzuhalten: Während in den literarischen Utopien, wie bereits in Platons Staat, dem Künstler überhaupt keine Rolle im Aufbau der neuen Gesellschaft zugestanden wird, ist Filaretos ›Teatro della Memoria‹ ganz auf den Künstler und vor allem auf den Architekten ausgerichtet. Dieser ist nicht nur der Anführer der Künstler, sein Werk ist die notwendige Voraussetzung für *alle* kulturellen Errungenschaften des Menschen und ihrer Gesellschaft. Denn der Architekt und sein Werk, die Architektur, werden nicht einfach beliebig unter die »inventori e trovatori« und ihre »cose utili« gemischt, vielmehr führen sie diese an; sie stehen ausdrücklich an erster Stelle einer chronologischen Ordnung (der auch der Rezeptionsweg des Besuchers des Hauses entspricht).¹¹⁵ Damit ist ausgesprochen, was Filarete mit anderen Mitteln auch andernorts in seinem *Libro architetonico* proklamiert: Die Architektur bzw. der Architekt als *conditio sine qua non* der kulturellen Entwicklung des Menschen; als Grundlage und Motor seiner Renaissance.

Filaretos Haus des Architekten gleicht einer herrschaftlichen Residenz, errichtet in unmittelbarer Nähe zum symbolischen Zentrum der Stadt. Ihr ikonographisches Programm kündigt vom Ruhm und der Stellung des Architekten innerhalb der Künste und der Gesellschaft. Während über dem Eingang ein Porträt des »Tugendfreundes« Filarete sowie eine

114 Zu Filaretos *Libro architetonico* im Kontext der literarischen Utopien, allerdings ohne Berücksichtigung des Bildprogramms, s. Rahmsdorf 1999. Hans-Peter Schwarz hat als Vorläufer der Künstlerhäuser insgesamt auf Poggio Bracciolinis literarische Fiktion eines bebilderten Gelehrtenhauses verwiesen. In dem Ende der 1430er Jahre verfassten Dialog *De nobilitate* tritt Lorenzo il Magnifico für den erzieherischen, aber auch repräsentativen Wert einer Art Ahnengallerie von antiken Philosophen und Geschichtsschreiber für den Humanisten der Gegenwart ein. Siehe Schwarz 1990, 7–8. Aber auch hier überwiegen die Unterschiede gegenüber den Gemeinsamkeiten. Siehe Poggio Bracciolini 2002.

115 *Libro architetonico*, XIX, f. 151v; Filarete 1972, Bd. 2, 562–563: »[...] prima se erano architetti, e anche secondo erano stati più antichi, così seguitavano. Ma e' primi di tutti questi erano due e' quali edificarono el Laberinto d'Egitto, el nome de' quali l'uno aveva nome Menedotus, l'altro aveva nome Velnaron.« Zu der Frage, wieso ausgerechnet das ägyptische Labyrinth das erste Werk der Menschheit ist, s. Hub 2011.

Allegorie der Tugend angebracht ist, welche die Züge des Architekten trägt, sind die Wände mit Personifikationen der Erfinder der verschiedenen Künste ausgestattet, die den Architekten als den allerersten Erfinder und die Architektur als die Voraussetzung der Entwicklung aller anderen Künste und damit der Menschheit überhaupt präsentiert. Wie der Text klar macht, der vom Aussehen der Architektur wenig, dafür umso mehr vom Bildprogramm spricht, ist nicht so sehr das Haus selbst ein Modell für nachfolgende Architekten, sondern der darin verkörperte Anspruch auf *die* Führerrolle innerhalb des Projektes der ›Renaissance‹.

Dies gilt für zahlreiche weitere, ›utopische‹ Entwürfe des Filarete (z. B. Abb. 10 und 12) und ist ein Zug des *Libro architetonico* insgesamt, welches demonstrieren soll, wozu der »Architekt« der ›Renaissance‹ im Stande gewesen wäre, wenn man ihn unterstützt und mit den nötigen Mitteln ausgestattet hätte, und welche Ehre ihm deshalb gebührt hätte. Doch gleichzeitig will er mit diesem sehr persönlichen Gegen-Selbstentwurf zu den bitteren Erfahrungen in Mailand zugleich auch einen neuen Berufsstand, den »Architekten« entwerfen, der nicht nur vollumfänglich zuständig ist für die Schönheit und Funktionalität der Architektur, sondern auch für die Formung und Verbesserung von Mensch und Gesellschaft.

Karl Enenkel hat in seinem monumentalen Werk zur »Erfindung des Menschen« in der »Autobiographik des frühneuzeitlichen Humanismus« als »autobiographischen Stimulus« die »Situation eines intellektuellen Umbruchs« ausgemacht, in welcher ein »gesteigertes Selbstwertgefühl« und das »Selbstbild des heroischen Kulturbringers« sich verbinden mit dem »Bewusstsein mangelnder Akzeptanz« und der »unfesten, variablen und zum Teil prekären materiellen und sozialen Einbettung«. Die Humanisten der Renaissance mussten sich ihre gesellschaftliche Akzeptanz und hohe Stellung durch »literarische Selbstdefinition« erst »erzwingen«. »Dabei (er)fanden sie ... die Formen und Modalitäten, in denen diese Art des Schreibens über den Menschen [die Autobiographie] überhaupt stattfinden konnte. In ihren Neuansätzen spielt das aktionistische Erschaffen die Hauptrolle. Bei diesem Schaffensprozess geht es niemals um unproblematisches, einfaches ›Beschreiben‹ oder ›Abbilden‹. Der Mensch stellt in diesem Sinn niemals ein festes Objekt dar, das man nur dokumentarisch festlegen, sozusagen ›fotografieren‹ könne. Er ist im Gegenteil ein höchst unsicherer Gegenstand, der nicht a priori vorhanden ist. Er wird erst durch die Literatur konstituiert.«¹¹⁶

Der Künstler Antonio di Pietro Averlino, der sich selbst »Filarete« nannte, muss zu Enenkels Katalog von Autoren hinzugefügt werden als einer der ersten Renaissance-Humanisten, der in formal wie inhaltlich höchst innovativer Art und Weise in Bild und Schrift, in Selbstporträt und Autobiographie, zugleich an einem Entwurf seiner selbst und an einem Entwurf eines neuen Berufsstandes arbeitete.

LITERATUR

- Ackerman/Rosenfeld 1989** Ackerman, James S. / Rosenfeld, Myra Nan: Social Stratification in Renaissance Urban Planning. In: Zimmermann, Susan / Weissman, Ronald F. E. (Hrsg.): Urban Life in the Renaissance. Newark 1989, 21–49.
- Amberger 2003** Amberger, Annelies: Giordano Orsinis Uomini famosi in Rom. Helden der Weltgeschichte im Frühhumanismus. München 2003.
- Anderson 1974** Anderson, Jaynie: The »Casa Longobarda« in Asolo: A Sixteenth-Century Architect's House. In: The Burlington Magazine 116 (1974), 296–303.
- Beltrami 1894** Beltrami, Luca: Il Castello di Porta Giovia sotto il dominio dei Viconti e degli Sforza, 1368–1535. Mailand 1894.
- Beltramini 2006** Beltramini, Guido: Mantegna e la firma di Vitruvio. In: Marinelli, Sergio / Marini, Paola (Hrsg.): Mantegna e le Arti a Verona 1450–1500. Ausstellungskatalog Palazzo della Gran Guardia Verona. Venedig 2006, 139–147.
- Beltramini 2009** Beltramini, Guido: Architetture firmate nel Rinascimento Italiano. In: Beltramini, Guido / Burns, Howard (Hrsg.): L'architetto: ruolo, volto, mito. Venedig 2009, 49–66.
- Beltramini 1996** Beltramini, Maria: Francesco Filelfo e il Filarete: nuovi contributi alla storia dell'amicizia fra il letterato e l'architetto nella Milano Sforzesca. In: Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, ser. IV, 1–2 (1996), 119–125.
- Bernardini/Bussagli 2008** Bernardini, Maria Grazia / Bussagli, Marco: Il '400 a Roma: la rinascita delle arti da Donatello a Perugino, 2 Bde. Ausstellungskatalog Museo del Corso della Fondazione Roma. Rom 2008.
- Biagetti 1937** Biagetti, Vincenzina: L'Ospedale Maggiore a Milano. Mailand 1937.
- Boucheron 1998** Boucheron, Patrick: Le pouvoir de bâtir: urbanisme et politique édiltaire à Milan (XIVe–XVe siècles). Rom 1998.
- Braghirolli 1876** Braghirolli, Wilhelmo: Luca Fancelli. In: Archivio Storico Lombardo 3 (1876), 610–638.
- Brown 1981** Brown, Beverly Louise: The Patronage and Building History of the Tribuna of SS. Annunziata in Florence: A Reappraisal in Light of

New Documentation. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 25 (1981), 59–146.

Cannata 1989 Cannata, Pietro: *Le Placchette del Filarete*. In: Luchs, Alison (Hrsg.): *Italian Plaquettes*. Washington 1989, 35–53.

Casanova 1992 Casanova, Maria Letizia: *Palazzo Venezia*. Rom 1992.

Cavallaro 1988 Cavallaro, Anna u. a. (Hrsg.): *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini: l'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*. Ausstellungskatalog Musei Capitolini Rom. Mailand 1988.

Cesare Cesariano 1521 (1969) Cesariano, Cesare: *Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura libri dece traducti de latino in vulgare, affigurati, commentati*. Como 1521 (Nachdr. Hildesheim 1969).

Ciriaco d'Ancona 1742 (1969) Kyriaci Anconitani itinerarium nunc primum ex ms. cod. in lucem erutum ex bibl. illus. clarissimique Baronis Philippi Stosch ..., hrsg. von Lorenzo Mehus. Florenz 1742 (Nachdr. Bologna 1969).

Coen 1997 Coen, Paolo: *L'Allegoria della Virtù* di Antonio Averlino, detto il Filarete. In: Rossi, Sergio / Valeri, Stefano (Hrsg.): *Le due Rome del Quattrocento: Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del'400 romano*. Rom 1997, 283–295.

Covini 1998 Covini, Maria Nadia: *L'esercito del Duca: organizzazione militare e istituzioni al tempo degli Sforza (1450–1480)*. Rom 1998.

Ditt 1931 Ditt, Ernst: *Pier Candido Decembrio*. Contributo alla storia dell'Umanesimo Italiano. In: *Memorie del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere* 24 (1931), 21–106.

Dohme 1880 Dohme, Robert: *Filarete's Traktat von der Architektur*. In: *Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen* 1 (1880), 225–242.

Enenkel 2008 Enenkel, Karl A. E.: *Die Erfindung des Menschen. Die Autobiographik des frühneuzeitlichen Humanismus von Petrarca bis Lipsius*. Berlin 2008.

Federico da Montefeltro 1978 Federico da Montefeltro, *Patente* a Luciano Laurana. In: Bruschi, Arnaldo u. a. (Hrsg.): *Scritti rinascimentali di architettura*. Mailand 1978, 19–22.

Ffoulkes/Maiocchi 1909 Ffoulkes, Constance Jocelyn / Maiocchi, Rodolfo: *Vincenzo Foppa of Brescia, Founder of the Lombard School: His Life and Work*. London 1909.

Filarete 1890 Antonio Averlino Filarete's *Tractat über die Baukunst nebst seinen Büchern von der Zeichenkunst und den Bauten der Medici*, hrsg. von Wolfgang von Oettingen. Wien 1890.

Filarete 1965 *Filarete's Treatise on Architecture: Being the Treatise by Antonio di Piero Averlino, Known as Filarete*, 2 Bde. (Bd. 1: Faksimile, Bd. 2: Translation), hrsg. und übers. von John R. Spencer. New Haven und London 1965.

Filarete 1972 Antonio Averlino detto il Filarete: *Trattato di Architettura*, hrsg. von Anna Maria Finoli und Liliana Grassi, 2 Bde. Mailand 1972.

Finotto 1992 Finotto, Francesco: *La città chiusa. Storia delle teorie urbanistiche dal Medioevo al Settecento*. Venedig 1992.

- Francesco di Giorgio Martini 1967** Francesco di Giorgio Martini: Trattati di Architettura ingegneria e arte militare, 2 Bde., hrsg. von Corrado Maltese. Mailand 1967.
- Franchini 1995** Franchini, Lucio: Introduzione. In: Franchini, Lucio (Hrsg.): Ospedali lombardi del Quattrocento: fondazione, trasformazioni, restauri. Como 1995, 11–72.
- Gaus 1974** Gaus, Joachim: Weltbaumeister und Architekt. Zur Ikonographie des mittelalterlichen Baumeisterbildes und seine Wirkungsgeschichte. In: Binding, Günther (Hrsg.): Beiträge über Bauführung und Baufinanzierung im Mittelalter. Köln 1974, 38–67.
- Gionta 2005** Gionta, Daniela: Per i *Convivia mediolanensia* di Francesco Filelfo. Rom 2005.
- Giordano 1998** Giordano, Luisa: On Filarete's *Libro architettonico*. In: Hart, Vaughan / Hicks, Peter (Hrsg.): Paper Palaces: The Rise of the Renaissance Architectural Treatise. New Haven und London 1998, 51–65.
- Glass 2011** Glass, Robert: Filarete at the Papal Court: Sculpture, Ceremony, and the Antique in Early Renaissance Rome. Diss. Princeton University 2011.
- Glass 2012** Glass, Robert: Filarete's *Hilaritas*: Claiming Authorship and Status on the Doors of St. Peter's. In: The Art Bulletin 94 (2012), 548–571.
- Goldthwaite 1980** Goldthwaite, Richard A.: The Building of Renaissance Florence: An Economic and Social History. Baltimore und London 1980.
- Gorini 1996** Gorini, Raffaella: Gli ospedali lombardi del XV secolo. Documenti per la loro storia. In: Giordano, Luisa (Hrsg.): Processi accumulativi, forme e funzioni: saggi sull'architettura lombarda del Quattrocento. Florenz 1996, 11–59.
- Gramaccini 1985** Gramaccini, Norberto: Die Umwertung der Antike. Zur Rezeption des Marc Aurel in Mittelalter und Renaissance. In: Blume, Dieter / Beck, Herbert (Hrsg.): Natur und Antike in der Renaissance. Ausstellungskatalog Liebieghaus – Museum alter Plastik Frankfurt am Main. Frankfurt am Main 1985, 51–83.
- Grassi 1972** Grassi, Liliana: Lo »Spedale di Poveri« del Filarete: la sede dell'Università degli Studi di Milano, storia e restauro. Mailand 1972.
- Grassi 1978** Grassi, Liliana: Gli Sforza e l'architettura del Ducato. In: Gli Sforza a Milano. Mailand 1978, 183–262.
- Grassi 1982** Grassi, Liliana: Note sull'architettura del Ducato Sforzesco. In: Gli Sforza a Milano e in Lombardia e i loro rapporti con gli stati italiani ed europei (1450–1535). Convegno internazionale, Milano, 18–21 maggio 1981. Mailand 1982, 449–512.
- Hill 1930** Hill, George Francis: A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini, 2 Bde. London 1930.
- Hollingsworth 1984** Hollingsworth, Mary: The Architect in Fifteenth-Century Florence. In: Art History 7, 4 (1984), 385–410.
- Hub 2009** Hub, Berthold: La planimetria di *Sforzinda*: un'interpretazione. In: Ders. (Hrsg.): Architettura e Umanesimo. Nuovi studi su Filarete (Arte Lombarda 155,1). Mailand 2009, 81–96.

- Hub 2011** Hub, Berthold: Filarete and the East: The Renaissance of a *prisca architectura*. In: The Journal of the Society of Architectural Historians 70,1 (2011), 18–37.
- Hub 2015** – Hub, Berthold: Filarete's Self-Portrait Medal of c. 1460: Promoting the Architect of the Renaissance. In: The Medal (The British Museum) 66 (2015), 50–60.
- Hub 2016** Hub, Berthold: *Qualità* und *sconformità*: Der Architekt Filarete über seine Maler- und Bildhauerkollegen. In: Wolf, Gerhard (Hrsg.): Kunstgeschichten. Parlare dell'Arte nel Trecento. Berlin und München 2016 (im Druck).
- Hub 2018** Hub, Berthold: Filarete: Der Architekt der Renaissance als Demiurg und Pädagoge. Wien 2018 (in Vorbereitung).
- Hubert 2006** Hubert, Hans W.: Filarete – der Architekt als Tugendfreund. In: Poeschke, Joachim / Weigel, Thomas / Kusch-Arnhold, Britta (Hrsg.): Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance. Münster 2006, 31–54.
- Kühlenthal 1976** Kühlenthal, Michael: Zwei Grabmäler des früheren Quattrocento in Rom. Kardinal Martinez de Chiavez und Papst Eugen IV. In: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 16 (1976), 17–56.
- Lazzaroni/Muñoz 1908** Lazzaroni, Michele / Muñoz, Antonio: Filarete, scultore e architetto del secolo XV. Rom 1908.
- Leverotti 1981** Leverotti, Franca: Recherche sulle origini dell'Ospedale Maggiore di Milano. In: Archivio Storico Lombardo 107 (1981), 77–113.
- Lingohr 2005** Lingohr, Michael: »Architectus« – Überlegungen zu einem vor- und frühneuzeitlichen Berufsbild. In: *architectura* 35 (2005), 47–68.
- Lingohr 2006** Lingohr, Michael: Architectus – Ein Virtus-Begriff der Frühen Neuzeit. In: Poeschke, Joachim / Weigel, Thomas / Kusch-Arnhold, Britta (Hrsg.): Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance. Münster 2006, 13–30.
- Lücke 1975–1979** Lücke, Hans-Karl: Alberti Index (Leon Battista Alberti, De re aedificatoria, Florenz 1485), 3 Bde. München 1975–1979.
- Lutz 1995** Lutz, Werner: Luciano Laurana und der Herzogspalast von Urbino. Weimar 1995.
- Maccabruni 2009** Maccabruni, Claudia: Cultura Antiquaria alla Corte dei Visconti. In: Bollettino della Società Pavese di Storia Patria 109 (2009), 11–35.
- Malaguzzi Valeri 1906** Malaguzzi Valeri, Francesco: I Solari architetti e scultori lombardi del XV secolo. In: Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 1 (1906), 61–168.
- Onians 1973** Onians, John: Filarete and the »qualità«: Architectural and Social. In: *Arte Lombarda* 38/39 (1973), 116–128.
- Onians 1988** Onians, John: Bearers of Meaning: The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance. Princeton 1988.
- Patetta 1987** Patetta, Luciano: L'architettura del Quattrocento a Milano. Mailand 1987.

- Peluso 2005** Peluso, Rosella: Il ›modello‹ scomparso: nuovi riscontri dalle fonti sul progetto dell'Ospedale Maggiore di Milano. In: Rossari, Augusto / Scotti, Aurora (Hrsg.): *Aspetti dell'abitare e del costruire a Roma e in Lombardia tra XV e XIX secolo*. Mailand 2005, 263–277.
- Pevsner 1942** Pevsner, Nikolaus: The Term »Architect« in the Middle Ages. In: *Speculum* 17 (1942), 549–562.
- Pfisterer 2002** Pfisterer, Ulrich: Ingenium und Invention bei Filarete. In: Klein, Bruno / Wolter von dem Knesebeck, Harald (Hrsg.): *Nobilis arte manus*. Festschrift für Antje Middeldorf Kosegarten. Dresden und Kassel 2002, 265–289.
- Pirovano 1981** Pirovano, Carlo (Hrsg.): *La Ca' Granda: cinque secoli di storia e d'arte dell'Ospedale Maggiore di Milano*, Ausstellungskatalog Palazzo Reale Mailand. Mailand 1981.
- Poggio Bracciolini 2002** Poggio Bracciolini: *De vera nobilitate*, hrsg. von Davide Canfora. Rom 2002.
- Rahmsdorf 1999** Rahmsdorf, Sabine: *Stadt und Architektur in der literarischen Utopie der frühen Neuzeit*. Heidelberg 1999.
- Ricklin 2011** Ricklin, Thomas: Antonio Averlinos *fantasia*. In: Bergdolt, Klaus / Pfister, Manfred (Hrsg.): *Dialoge zwischen Wissenschaft, Kunst und Literatur in der Renaissance*. Wiesbaden 2011, 287–326.
- Rossi 1981** Rossi, Marco: I contributi del Filarete e dei Solari alla ricerca di una soluzione per il tiburio del Duomo di Milano. In: *Arte Lombarda* 60 (1981), 15–23.
- Santoro 1948** Santoro, Caterina: *Gli uffici del dominio sforzesco (1450–1500)*. Mailand 1948.
- Schelbert 2007** Schelbert, Georg: *Der Palast von SS. Apostoli und die Cardinalsresidenzen des 15. Jahrhunderts in Rom*. Norderstedt 2007.
- Schofield/Ceriani Sebregondi 2006–2007** Schofield, Richard / Ceriani Sebregondi, Giulia: Bartolomeo Bon, Filarete e le case di Francesco Sforza a Venezia. In: *Annali di architettura* 18–19 (2006–2007), 9–51.
- Schwarz 1990** Schwarz, Hans-Peter: *Das Künstlerhaus. Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies*. Köln 1990.
- Schweikhart 1993** Schweikhart, Günther: Piero de' Medici, Alberti und Filarete. In: Beyer, Andreas / Ames-Lewis, Francis (Hrsg.): *Piero de' Medici »il Gottoso« (1416–1469)*. Berlin 1993, 369–385.
- Serlio 1994** Serlio, Sebastiano: *Architettura civile: Libro sesto settimo e ottavo nei manoscritti di Monaco e Vienna*, hrsg. von Francesco Paolo Fiore. Mailand 1994.
- Thraede 1962a** Thraede, Klaus: Art. Erfinder II (geistesgeschichtlich). In: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. 5. Stuttgart 1962, Sp. 1191–1278.
- Thraede 1962b** Thraede, Klaus: Das Lob des Erfinders. Bemerkungen zur Analyse der Heuremata-Kataloge. In: *Rheinisches Museum für Philologie* N. F. 105 (1962), 158–186.

- Tönnesmann 2004** Tönnesmann, Andreas: Filarete im Dialog: Der Architekt, der Fürst und die Macht. In: Guthmüller, Bodo / Müller, Wolfgang G. (Hrsg.): Dialog und Gesprächskultur in der Renaissance. Wiesbaden 2004, 153–163.
- Vasari 1971** Vasari, Giorgio: Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori. Nelle redazioni del 1550 e 1568. 6 Bde., hrsg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi. Bd. 3. Florenz 1971.
- Verga Bandirali 1981** Verga Bandirali, Maria: Documenti per Benedetto Ferrini ingegnere ducale forzesco (1453–1479). In: *Arte Lombarda* 60 (1981), 49–102.
- Vespasiano da Bisticci 1976** Vespasiano da Bisticci: Le Vite, 2 Bde., hrsg. von Aulo Greco. Bd. 2. Florenz 1976.
- Visioli 2008** Visioli, Monica: L'architettura. In: Chittolini, Giorgio (Hrsg.): Storia di Cremona. Bd. 6: Il Quattrocento. Azzano San Paolo 2008, 246–299.
- von Moos 1974** von Moos, Stanislaus: Turm und Bollwerk. Beiträge zu einer politischen Ikonographie der italienischen Renaissancearchitektur. Zürich 1974.
- Warnke 1996** Warnke, Martin: Hofkünstler: Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. Köln 1996.
- Welch 1989** Welch, Evelyn S.: The Process of Sforza Patronage. In: *Renaissance Studies* 3 (1989), 370–386.
- Welch 1995** Welch, Evelyn S.: Art and Authority in Renaissance Milan. New Haven und London 1995.
- Wirth 1985** Wirth, Lieselotte: Die Häuser von Raffael in Rom und von Giulio Romano in Rom und Mantua. In: Hüttinger, Eduard (Hrsg.): Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart. Zürich 1985.
- Woods-Marsden 1998** Woods-Marsden, Joanna: Renaissance Self-Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist. New Haven und London 1998.
- Zevi 1960** Zevi, Bruno: Biagio Rossetti: Architetto ferrarese. Il primo urbanista moderno europeo. Turin 1960.

ABBILDUNGSNACHWEISE

- 1** Foto © Musei Vaticani, Archivio Fotografico, Città del Vaticano.
- 2** Foto © Robert Glass. Mit freundlicher Genehmigung der Fabbrica di San Pietro in Vaticano.
- 3** Aus: Lazzaroni, Michele / Muñoz, Antonio: Filarete, scultore e architetto del secolo XV. Rom 1908, 238, Abb. 113.
- 4** Foto © V&A Images / Victoria and Albert Museum, London.
- 5–13, Taf. 1–3** © Mit freundlicher Genehmigung des Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- 14** Aus: Sotheby's London, Auktionskatalog vom 6. Juli 2000, lot 23, S. 86.

THOMAS SCHAUERTE

DIE BRÜDER ASAM ALS ARCHITEKTEN IHRER MEMORIA

Als Egid Quirin Asam am 29. Mai 1750 der Tod ereilte, war er in Mannheim mit den Deckenfresken und Stuckaturen für die Jesuitenkirche beschäftigt. Innerhalb der Mauern der kurpfälzischen Residenzstadt wurde der berühmte Bildhauer, Stuckateur, Maler und Architekt auch beigesetzt, doch ist sein Grab seit Langem verschollen. Diese biographische Tatsache wäre kunsthistorisch an sich belanglos, wenn dadurch nicht jene Grablege unterhalb von Asams Privatkirche St. Johann Nepomuk in München ungenutzt geblieben wäre, die er sich seit 1733 mit unvergleichlicher Konsequenz und Hingabe selbst bereitet hatte. So dürfte diese Beisetzung fern der Heimat wohl auch der Hauptgrund dafür sein, dass trotz allem Forschungsinteresse, das der ›Asamkirche‹ als einem der markantesten Kirchenbauten des Spätbarock entgegengebracht wurde, diesem zentralen Aspekt seiner Ikonographie erst in jüngerer Zeit nachgegangen wurde.¹ Das ist umso erstaunlicher, als sich die geplante, doch nur ein einziges Mal in diesem Sinne genutzte Familiengruft² als geräumige, heute jedoch unzugängliche Unterkirche unter dem Boden von St. Johann Nepomuk im wesentlichen unverändert erhalten hat. Ihre ikonographische Sinnmitte wiederum bildet eine Heiliggrab-Anlage mit eigenem Altar unter dem Chorbereich.

Unmittelbar angrenzend hatte sich Egid Quirin zuvor sein Wohnhaus errichtet (Abb. 1): 1730 gelang ihm der Erwerb zweier spätmittelalterlicher Häuser in der Sendlinger Straße, die er durchgreifend umbaute und zu

¹ Vgl. dazu Schauerte 2011.

² Die Schwester Maria Salome, verh. Bornschlegel, wurde hier am 24. Juni 1740 beigesetzt, vgl. Liedke 1986, 99. Die Verschlussplatte ihres Nischengrabes muss als verschollen gelten.



1 Egid Quirin Asam: Privathaus, Kirche St. Johann Nepomuk und
Priesterhaus, 1730–1746. München, Sendlinger Straße – vgl. Farbtafel 4

einem einzigen Gebäude zusammenfasste³. Er selbst bezog darin das dritte Obergeschoss, und nachdem ihm 1733 der Kauf des Nachbargrundstücks gelungen war, wurde dort umgehend mit den Fundamenten für die Kirche und unmittelbar nebenan mit dem Bau eines Priesterhauses begonnen. Das führte zu der ungewöhnlichen Situation, dass der Architekt zugleich auch der Bauherr der Kirche war und sogar noch direkt auf der Baustelle wohnte.

An der Fassade dieses Hauses entwickelte Asam nun ein anspruchsvolles allegorisches Programm zur künstlerischen Fama und Memoria, das bislang eher sporadisches Interesse gefunden hat⁴. Da dies vor kurzem schon andernorts besprochen wurde⁵, seien die wesentlichen Aspekte hier nur knapp wiedergegeben. Wichtig ist dabei der Grundgedanke, dass hier der Lebensweg der beiden Brüder allegorisiert und idealisiert wird. Demzufolge ist die Abfolge der einzelnen Szenen, ausgehend vom Portal, von unten nach oben im Sinne eines Aufstiegs zu lesen. Unter dem Schutz von Fortuna, Apoll und Minerva wird hier die ganzheitliche und universale Ausbildung des Künstlers von Kindesbeinen an thematisiert. Ein besonderer Akzent liegt dabei auf der Wahl der richtigen künstlerischen Vorbilder, wobei sich der kleine Zeichner zwischen der regellosen Naturnachahmung – verkörpert durch Faune und Satyrn – und der klassischen Antike entscheiden muss (Abb. 2). Sie verkörpert sich in der Statue des Ganymed, die ihm von den Personifikationen der Malerei und der götterähnlichen *Roma victrix* gewiesen wird. Dabei klingt auch das Motiv des Paragone unmissverständlich an, weil hier die Malerei auf eine Skulptur als Vorbild verweist, zugleich aber auch die universale Begabung der Asam-Brüder anklingen lässt, die ja beide in den drei Disziplinen Architektur, Malerei und Skulptur gleichermaßen brillierten. Sogar der Verweis auf eine äsopische Fabel findet sich in Gestalt des Wolfs, der den Kettenhund zunächst um sein gepflegtes Äußeres beneidet, dann aber doch wegen seiner verlorenen Freiheit verachtet und damit auf die Wahl zwischen bequemer Knechtschaft und der ungleich mühevolleren, aber edleren Freiheit verweist, vor die sich auch der junge Künstler irgendwann gestellt sieht. Darüber vervollständigt der Pegasus die Musenwelt, über der bekrönend Apoll als Beschirmer aller Schönen Künste erscheint. Doch

3 Bemerkenswerterweise verzichtete Asam für diese hervorragende Innenstadtlage sogar auf den ihm 1729 gewährten kurfürstlichen Hofschutz, weil er im Zuge dessen die Auflage erhalten hatte, sich im abgelegenen Nymphenburg anzusiedeln, vgl. Halm 1896, 5.

4 Woeckel 1952; Lotz 1985; zuletzt Heisig 2013.

5 Vgl. demnächst: Schauerte 2016.



2 Egid Quirin Asam: Der Zeichner zwischen Natur und antikem Formenkanon. Detail der Fassade des Wohnhauses, ca. 1734/35, Stuck



3 Pietro Testa: »Altro diletto ch' imparar non trovo«, ca. 1644. Radierung, 38,5 × 51,6 cm. London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv.-Nr. V,10.149

bleibt das Feld keineswegs ausschließlich der antiken Götterwelt überlassen, sondern es wird ihr Wirken in den Dienst von christlicher Religion und Kirche gestellt, verkörpert in den Reliefs am dreigeschossigen Erker über dem Portal: Maria erscheint als Apokalyptisches Weib und wird darüber vom Christus-Monogramm überstrahlt, dem ikonographischen Höhepunkt der Hausfassade, womit ihr Programm gewissermaßen christologisch einhegt wird. Darauf wird noch zurückzukommen sein.

Aber so persönlich dies alles auf Egid Quirin und Cosmas Damian Asam gemünzt zu sein scheint, ist doch auch mit der gebotenen Knappheit daran zu erinnern, dass wesentliche ikonographische Impulse für die Fassade von einer Reihe großformatiger Radierungen des brillanten römischen Graphikers und Malers Pietro Testa (1611–50) ausgegangen sind. Fast wie eine bildliche Kunsttheorie bringt Testa hier Grundfragen des künstlerischen Werdens und seiner theoretischen und intellektuellen Voraussetzungen eingängig zur Sprache. Dies mag pars pro toto der Blick auf die Radierung mit dem Titel *Altro diletto ch'imparrar non trovo* (etwa: Ich finde keine andere Erfüllung als im Lernen) zeigen (Abb. 3)⁶: Neben dem antiquarischen Habitus der Szenerie um die Minerva-Büste ist es vor allem das Motiv des jungen Mannes in der Entscheidung zwischen der Nachahmung roher Naturhaftigkeit, verkörpert durch Satyrn und Nymphen, und der Hinwendung zur klassischen Antike. Hier wie am Asam-Haus ist es jeweils die ambivalente Körperhaltung, die den Moment des Zweifels greifbar werden lassen, zugleich aber auch den glücklichen Ausgang dieses Entscheidungsprozesses vorwegnehmen. Auch einige weitere Blätter der Folge nehmen motivisch und inhaltlich Bildelemente des Münchner Fassadenprogramms vorweg, so dass eine Rezeption durch Egid Quirin Asam wahrscheinlich wird⁷.

THALKIRCHEN: LANDSITZ UND KAPELLE COSMAS DAMIAN ASAMS⁸

Das Bauensemble in der Münchner Innenstadt besitzt ein ländliches Pendant, das sich Egid Quirins Bruder Cosmas Damian (1686–1739) geschaffen hat (Abb. 4). Beide waren am 19. September 1724 im hohen Rang von Kammerdienern in fürstbischöflich-freisingsische Hofdienste

⁶ Fusconi/Canevari 2014, Kat.-Nr. V.4 (S. Albl).

⁷ Vgl. Schauerte 2016.

⁸ Vgl. Mois 1958; Bogner 1982; Dünninger 1991.



4 Cosmas Damian Asam: Wohn- und Atelierhaus (sog. ›Asam-Schlössl‹) in München-Thalkirchen, 1724–1730 – vgl. Farbtafel 5

übernommen worden, und bereits am dritten März des Jahres hatte der Ältere einen kleinen Landsitz in Thalkirchen mit Edelmansfreiheit vor den Toren Münchens von dem kurfürstlichen Hofkammerrat Johann Adrian von Kray erworben⁹. Er behielt zwar seine Wohnung im mütterlich ererbten Haus in der Hinteren Schwabinger Gasse 39, der heutigen Theatinerstraße, baute aber zugleich das schlichte Gutshaus durchgreifend um und versah es an Vorder- und Rückfront mit einem Zwerchhaus, das beide Seiten risalitartig akzentuierte und dem Bau nun tatsächlich einen schlossartigen Charakter verlieh. Dies war aber zugleich eine echte

⁹ Dünninger 1991, 77. Es sei daran erinnert, dass Asam mit seinem Landsitz habituell Carlo Maratti, dem Präsidenten der Accademia di San Luca in Rom, gefolgt sein könnte; dieser hatte sich in seinen späteren Jahren auf sein Anwesen in Genzano di Roma zurückgezogen, dessen Landhaus er selbst entworfen hatte. Es ist immerhin denkbar, dass Asam auf seinen Sieg beim Concorso der Akademie von 1713 hin einmal die Ehre zuteil wurde, den Meister dort aufzusuchen.

bauliche Notwendigkeit, da sich dahinter ein großes, über zwei Geschosse reichendes Atelier befindet. Ebenso wie die Malereien an der Fassade wurde es nach schwersten Kriegsschäden wiederhergestellt und birgt heute den Festsaal einer im Erdgeschoss betriebenen Gastwirtschaft.¹⁰

Ein wichtiges Glied in dieser Kette privater Asambauten fehlt freilich noch, und wie die Gruft unter der Münchner Nepomuks-Kirche ist es bislang in der Asam-Forschung eher unterrepräsentiert. Dabei handelt es sich um die Kapelle, die Cosmas Damian Asam südöstlich vor seinem ›Gschlössl‹ hatte errichten lassen (Abb. 5). Im Zuge der Säkularisation gegen 1808 abgerissen, vervollständigt erst sie die beiden baulichen Ensembles der Künstler-Brüder im Sinne einer architektonischen Memoria. Bedeutsam für ihre Entstehung ist eine der wenigen erhaltenen und entsprechend bekannten Zeichnungen von Egid Quirin Asam. Sie ist 1725 datiert und stellt ein Kirchengebäude mit Heilig-Geist-Patrozinium dar – die aufgeschnittene Simultanansicht einer raffiniert und kostbar gestalteten Rundkapelle, in deren Zentrum der Doppelaltar eine plastische Pfingstszene zeigt. Mit gutem Grund wurde sie von Jakob Mois als Entwurf für Thalkirchen benannt; beantragt hatte sie tatsächlich auch Egid Quirin¹¹, doch gebaut wurde sie in dieser Form niemals.¹² Was stattdessen durch Cosmas Damian Asam zur Ausführung kam und nun zu besprechen ist, führt auf direktem Wege nach Einsiedeln. Hier waren die Brüder Asam von 1724 bis 1726 mit Stuckierung und Ausmalung der berühmten Wallfahrtskirche beschäftigt¹³, und von hier auch nahm Cosmas Damian Asam den entscheidenden Impuls für seinen geplanten Kirchenbau mit: Er sollte nämlich nicht mehr dem Heiligen Geist, sondern der Madonna von Einsiedeln gewidmet sein und verhalf dem Anwesen in Asams eigener Diktion zu dem Namen ›Asamisch-Maria-Einsiedel-Thal‹. Begonnen hat Cosmas Damian den Bau im Frühjahr 1730, seine Weihe fand noch im Oktober statt.

10 Bis zur Zerstörung des Anwesens am 22. November 1944 (Bogner 1982, 285) hatten noch zwei weitere Künstler Haus und Atelier genutzt, das seit 1927 Eigentum der Stadt München war: bis zu seinem Tod 1929 der Maler Ludwig Adam Kunz (vgl. Zils 1928, 111 f.) und von 1930 bis 1944 der bedeutende Münchner Spätimpressionist Richard Pietzsch (vgl. Pietzsch 2014, 13, 71–83). Beiden Künstlern verdanken sich gemalte und gezeichnete Außen- und Innenansichten von großem dokumentarischen Wert.

11 Dünninger 1991, 80.

12 Kamm 1988, 64.

13 Vgl. Bushart/Rupprecht 1986, 237–241; Oechslin/Buschow Oechslin, 398–441. Abb. der Kupferstiche von Johann Jacob Thurneysen ebd., Nr. 365–371.



5 Georg von Dillis: Asam-Schloss in Thalkirchen mit Blick auf die Westfassade der Kapelle St. Maria Einsiedeln, gegen 1800, lavierte Bleistiftzeichnung, 21,0 × 17,3 cm. Münchner Stadtmuseum, Sammlung Graphik/Gemälde, Inv.-Nr. G-Z-3072

Für das Äußere der Kapelle ist eine um 1800 entstandene Federzeichnung von Johann Georg von Dillis die einzige aussagekräftige Quelle¹⁴. Sie zeigt einen einfachen, zweiachsigen Saalbau mit östlichem Glockentürmchen und offenem Portalvorbau – so ziemlich das Gegenteil also vom prunkvollen Entwurf des Bruders. Dass er freilich derartig schlicht ausfiel, ist auch vom Einsiedler Vorbild her nur schwer erklärbar, denn der Schweizer Urbau, in dem vielleicht noch ein frühmittelalterlicher Kern steckt, wurde 1615 mit einer aufwendigen, stark plastischen Marmorfassade nach dem Entwurf Santino Solaris versehen. Kapelle und Fassade haben auch ihrerseits Impulse ausgesendet (Abb. 6)¹⁵: 1709 errichtete Markgräfin Franziska Sibylla Augusta von Baden-Baden, die in ihrem Leben nicht weniger als achtmal nach dem schweizerischen Wallfahrtsort gepilgert war, bei Schloss Schlackenwert in Böhmen eine Kopie der Einsiedler Kapelle, nachdem ihr Sohn infolge der Wallfahrten zur Madonna von Einsiedeln die Sprache erlangte. Sie ließ diesen Bau in ihrer Residenz Rastatt 1715 sogar noch ein weiteres Mal wiederholen, auch hier mit Blick auf das Einsiedler Original mit einem gewissen Genauigkeitsanspruch, vermutlich auf der Basis der um 1681 zu datierenden Stichfolge Thurneysens mit Fassade, Wandabwicklung und Innenansichten¹⁶. Vergleicht man damit nun die Thalkirchener Kapelle, dann ist es bemerkenswert, wie wenig sich die Brüder Asam an das Vorbild

14 Stadtmuseum München, Inv.-Nr. G-Z-3072.

15 Angesichts der gezielten Verbreitung des Gnadenbilds durch Kupferstiche, die bekanntlich bereits mit den drei Stichen des Meisters ES beginnen und seit 1664 durch die klostereigene Druckerei verbreitet wurden (vgl. Oechslin/Buschow Oechslin 2003, 86–96), lassen sich in Deutschland, Österreich und der Schweiz zahlreiche Kopien des Gnadenbilds selbst nachweisen; doch Wiederholungen des gesamten Kapellenbaus sind – mit Ausnahme der drei hier erwähnten Beispiele – offenbar eher selten bzw. bedürfen einer gezielteren Suche.

16 Heute Ostrov nad Ohří in Tschechien, vgl. Stopfel 2014, 128–131. Das Kloster Lichtenthal in Baden-Baden besitzt als Stiftung der Markgräfin Maria Magdalena von Öttingen-Balden bereits seit 1678 eine Kapelle zu Ehren der Einsiedler Madonna, war jedoch niemals als architektonische Kopie gedacht, vgl. ebd., 202 f. An dieser Stelle sei auch darauf hingewiesen, dass die Markgräfin die Asam-Brüder 1732/33 für die Ausgestaltung der Schlosskapelle St. Johann Nepomuk ihres Altersruhesitzes in Ettlingen heranzog, vgl. Bushart/Rupprecht 1986, 251–254. Ob hier die beiderseitige Vorliebe für diese beiden besonderen Patrozinien eine Rolle spielte, bliebe zu untersuchen.



6 Johann Jakob Thurneysen: Ansicht der Marmorfassade Santino Solaris der Gnadencapelle in der Klosterkirche Maria Einsiedeln von 1615. Kupferstich, um 1681, Graphische Sammlung der Zentralbibliothek Zürich

gehalten haben, obwohl sie doch das Gewölbe darüber in monatelanger Arbeit ausgemalt und stuckiert hatten. Denn neben der Schlichtheit der Fassade ist es nicht zuletzt das Glockentürmchen, das ohne Äquivalent beim Vorbild bleibt.

Die Ursache dafür liegt womöglich in der Tatsache, dass die Einsiedler Gnadencapelle bei dem mittelalterlichen Wasserschloss Teising, keine neunzig Kilometer östlich von München, schon hundert Jahre zuvor eine weitere Heimstatt gefunden hatte, die sich seit ihrer Stiftung 1626 im Kern unverändert erhalten hat (Abb. 7). Da die kleine Wallfahrt mit der Säkularisation beinahe eingegangen ist, aber auch wegen ihrer – noch heute – abgeschiedenen Lage und der relativen künstlerischen und architektonischen Anspruchslosigkeit gibt es zu dem reizvollen Ensemble offenbar

keine Forschungsliteratur¹⁷. Was darüber in Erfahrung zu bringen ist, beruht im wesentlichen auf den zeitgenössischen Publikationen des ehrgeizigen jungen Teisinger Benefiziaten Joseph Weinberger. Demnach hatte der einstige Schlossherr, Nicasius Otto Heinrich Magensreiter zu und auf Teising, mit seiner Frau eine Reise nach Zürich unternommen, wo letztere auf den Tod erkrankte. Mitten im »Kötzerland«, wie Weinberger betont, verlobte sich Magensreiter für die Heilung seiner Frau der Madonna von Einsiedeln, worauf diese sofort genas. Mit ausdrücklicher Erlaubnis des Abtes Augustin I. Hofmann händigte man dem bayerischen Adligen Pläne und ein – wie auch immer geartetes – »Modell« der Kapelle aus, mit deren Hilfe er dann nach glücklich erfolgter Heimkehr das Teisinger



7 Michael Wening: Wallfahrtskapelle Maria Einsiedel von 1626 bei Schloss Teising, 1723. Kupferstich, 23,5 × 33,5 cm (Privatbesitz)

¹⁷ Bezold/Riehl/Hager 1905, 2289, die mit ihrer Einschätzung der Kapelle als »ohne architektonische Bedeutung« die weitere Auseinandersetzung mit ihr weitgehend unterbunden haben dürften; so erwähnt etwa Steiner 1986 Teising überhaupt nicht, obwohl dort auch viele kleinere Gnadenorte der Umgebung behandelt werden; vgl. zuletzt Dehio 2006, 1259.



8 Teising, Wallfahrtskapelle Maria Einsiedel von 1626.
Innenansicht nach Osten

Votiv- und Gnadenkirchlein errichten ließ, das er mit einer Benefiziatenstelle und einer Gruft für sich und seine Familie versah.¹⁸ Sinnmitte dieser Stiftung bildet bis heute eine Kopie der Einsiedler Madonna, die offensichtlich im Laufe des 19. Jahrhunderts – allerdings ohne Rücksicht auf das schwarzgesichtige Original – neu gefasst wurde.

Orientiert man sich an dem schlichten Kupferstich Michael Wenings von 1723¹⁹ und vergleicht ihn mit der gestochenen Einsiedler Ansicht Thurneysens von 1681, dann konnte man – unbeschadet einiger Abweichungen wie dem Turm – in Teising das Vorbild noch im ursprünglichen Zustand sehen.

Gegen 1760 aber gab es infolge des Aufblühens der Wallfahrt einige Veränderungen: So wurde auf der Westseite ein einfacher, zweigeschossiger Querbau angefügt, der über eine Orgelempore den Zugang zu einem kleinen Herrenstand ermöglicht. Die ursprüngliche, schlichte Fassade

¹⁸ Weinberger 1720, 19–23.

¹⁹ Weinberger 1727.

blieb aber trotz des Anbaus weitgehend original erhalten. Weiterhin hat man vermutlich ebenfalls zu dieser Zeit die Strebepfeiler an den Außenwänden abgeschlagen und durch aufgemalte Lisenen ersetzt. Der Innenraum blieb dagegen offenbar unverändert – wenn man von der Tatsache absieht, dass die Altarnische mit dem Gnadenbild einen Baldachin und ein Antependium aus teilvergoldeter Silbertreiarbeit erhielt (Abb. 8)²⁰.

Was dieses unscheinbare Kirchlein mit Blick auf das Thalkirchener Asam-Anwesen so interessant macht, ist nicht nur die Tatsache, dass hier das Ensemble aus Schloss und freistehender Kapelle mit Glockenturm vorgebildet ist; vielmehr gibt es – trotz einiger Abweichungen wie dem deutlich vereinfachten, gotisierenden Gewölbe – vermutlich einen recht guten Eindruck vom einstigen Innenraum seines Einsiedler Vorbilds, das mehrfach und grundlegend überformt wurde²¹.

Doch noch mehr dürfte ins Gewicht fallen, dass die Teisinger Marienwallfahrt im Jahre 1726 – also ungefähr zeitgleich mit dem Ende der Asamschen Arbeiten für Einsiedeln – mit einer großen Festoktav ihr einhundertjähriges Bestehen feierte, das der umtriebige Joseph Weinberger, der es nachmals bis zum Eichstätter Domprediger bringen sollte²², im darauffolgenden Jahr in einer Art Werbeschrift publizierte. Am 21. September 1726 wurde die Oktav durch Abt Gregor II. vom nahen Benediktinerstift St. Veit mit einer Vesper eröffnet. Bei wundersam aus- und anschließend sofort wieder einsetzendem Regenwetter gab es nun acht Tage hindurch täglich einen festlichen Predigtgottesdienst, wozu immer neue Wallfahrer aus süddeutschen und österreichischen Gemeinden gepilgert kamen. Zu diesem Zweck hatte man angesichts des winzigen Kapellenraums Altar und Predigtstuhl davor im Freien aufgebaut²³. Selbst wenn hier Wort und Bild von frommer Übertreibung zeugen mögen, scheint es doch ein großes und gelungenes Fest gewesen zu sein, das weit in die Bistümer Freising, Augsburg und Salzburg hinausstrahlte. Offenbar war der Erfolg auch so groß, dass 1750/60 die Notwendigkeit, aber auch die erforderlichen Einkünfte gegeben waren, um die Anlage gründlich zu renovieren, zu verschönern und um den Westbau zu erweitern.

20 Das qualitätvolle, wohl ebenfalls um 1755 entstandene Relief mit der Verkündigung könnte die Suche nach einem der bekannteren süddeutschen Meister lohnen.

21 Oechslin/Buschow Oechslin 2003, 86–96.

22 Weinberger 1777, wo er sich auf dem Titelblatt als »gewesenen Dommprediger zu Eichstädt« bezeichnet.

23 Ders. 1727, 3 f.

Dass aber nun all dies, unweit von München, den beiden großen Verehrern der Einsiedler Madonna entgangen sein sollte, ist wenig wahrscheinlich, zumal Egid Quirin Asam bereits 1728 einen ersten Entwurf für den Hochaltar der seinerzeit berühmten Marienwallfahrt Dorfen liefern sollte, die etwa auf halbem Wege zwischen München und Teising liegt²⁴. Manches deutet also darauf hin, dass – unbeschadet der allfälligen Unschärfen beim Thema ›Architekturkopie‹ – Außen- und Innenbau der Thalkirchener Marienkapelle in etwa dem heutigen Erscheinungsbild in Teising und zugleich dem ehemaligen in Einsiedeln mit zumindest hinreichender Deutlichkeit entsprochen haben dürften.

DIE GEBaute MEMORIA DER ASAM-BRÜDER

Erst nach diesem Exkurs lässt sich ein einigermaßen klares Bild von dem architektonischen Gesamtensemble entwerfen, das die Brüder Asam im Laufe ihres Lebens für sich realisiert hatten. Es setzt sich aus nicht weniger als sechs baulichen Einheiten zusammen: auf Seiten Egid Quirins aus seinem Wohnhaus, der Johann-Nepomuk-Kirche samt Familiengruft und dem Haus für die Priesterstiftung in der Sendlinger Straße; bei Cosmas Damian hingegen sind es das Stadthaus in der Schwabinger Gasse sowie das Schloß und die Kapelle in Thalkirchen.

Fragt man nun abschließend, wo in den beiden Hausfassaden denn nun eigentlich das Thema Architektur konkret greifbar wird, dann fällt die Bilanz auf den ersten Blick eher dürftig aus: Am Haus Egid Quirins findet sich an der unteren Erkerbrüstung ein Relief, das die wichtigsten Tätigkeiten der Asam-Brüder wiedergibt: Links malt ein Putto eine Frauengestalt mit einer Vase, während gegenüber sein Pendant mit Zirkel und Richtscheit tatsächlich als Architekt hantiert (Abb. 9). Gemäß der Hauptprofession des Bauherrn bildet aber doch die Bildhauerei im Bogenscheitel das Zentrum, die interessanterweise an der antiken *corona muralis* der geflügelten Frauenbüste arbeitet. So wird man diese als Personifikation der Stadt München deuten dürfen²⁵, an deren Verschönerung Egid Quirin und sein Bruder mit diesem Fassadenprogramm und dem ehrgeizigen Kirchenbau-Projekt, aber auch mit Werken wie Berg am Laim, St. Anna im Lehel oder der Dreifaltigkeitskirche ja tatsächlich maßgeblich mitgewirkt hatten.

²⁴ Nestler 1994, 35 f., weist den Entwurf eindeutig Egid Quirin Asam zu; vgl. dagegen Bushart/Rupprecht 1986, 57 f., 334;

²⁵ Woeckel 1952, 39.



9 Egid Quirin Asam: Fassade des Wohnhauses, Einfassung des Portals, ca. 1734/35, Stuck

Demgegenüber scheint die allegorische Sichtbarkeit der Architektur am Schloß in Thalkirchen sogar gegen Null zu gehen: Trotz des antiquarischen Habitus der Wandmalereien bieten sie offenbar keine Anspielung auf die Baumeister, Mathematiker oder Geometriker des Altertums. Dennoch ließe sich eine indirekte Präsenz der Baukunst durchaus postulieren, wenn man etwa die Partie zur Rechten des Atelierfensters an der Vorderfront einmal isoliert betrachtet (Abb. 10): Zu sehen ist die malerische Umsetzung einer der berühmtesten Antiken Roms im 18. Jahrhundert, des ›Borghesischen Fechters‹, der an dieser Stelle nicht nur an den glanzvollen Aufenthalt Asams an der Accademia di San Luca erinnert, wo er 1713 mit einer Zeichnung den ersten Preis der 1. Klasse erlangte, sondern natürlich ebenso das Motiv des Paragone heraufbeschwört, das bereits im Ganymed am Münchner Asam-Haus angeklungen ist. In Thalkirchen scheint es sich allerdings nicht auf die Skulptur zu beschränken, denn den gleichen Realitätsgrad wie die antike Statue kann ja auch die umgebende Architektur beanspruchen. Hier also wird einem real existenten Gebäude eine gemalte, weitaus aufwendigere, antikisierende Architektur vorgeblendet. In Verschränkung mit dem beinahe schon überdeutlich vorgetragenen, klassischen Paragone-Motiv wird dieses hier anscheinend auch auf die



10 Cosmas Damian Asam: Wandmalerei mit dem borghesischen Fechter am sog. ›Asam-Schlössl‹ in München-Thalkirchen, 1724–1730. Südfassade (Nachempfindung nach Kriegszerstörung) – vgl. Farbtafel 6

Baukunst ausgedehnt und soll den Maler als Baumeister und als Schöpfer aufwendiger Scheinarchitekturen, zugleich wohl auch als mühelosen Wanderer zwischen den beiden Professionen kennzeichnen.

Doch anders als diese Detailbeobachtungen legt die Gesamtschau der Gebäude vielleicht auch noch eine höherwertige Semantik nahe. Sie beruht zunächst auf der Tatsache, dass nur einer der beiden Brüder, Cosmas Damian nämlich, eine Familie gegründet hat. Egid Quirin hingegen blieb unvermählt, was bei seiner offenbar großen persönlichen Frömmigkeit seinem Leben einen beinahe schon mönchischen Anstrich verleiht. Dies aber führt unweigerlich zu der Frage, ob das Ensemble in der Sendlinger Straße nicht letzten Endes genau dies abbildet: Fast wie ein Kloster en miniature mutet das Nebeneinander der durch mehrere Öffnungen engstens mit der Kirche verbundenen Atelier-Wohnung des Stifters an, woran sich unmittelbar noch das Priesterhaus konventartig anschloss. Der Blick aus Asams Privat-Oratorium etwa bot ihm nicht nur die immerwährende Möglichkeit zur Teilnahme am gottesdienstlichen Leben und die latente Gegenwart der eigenen Grablege, sondern auch die Erinnerung an den bereits 1739 verstorbenen Bruder in Gestalt des ovalen Grisaille-Bildnisses über dem rechtsseitigen Sakristeizugang.

Folgt man dieser Überlegung, dann wirkt das architektonische Selbstbild des Cosmas Damian Asam fast wie ein komplementärer Gegenentwurf: Zum von der Mutter ererbten Stadthaus in München kam 1724 das Anwesen in Thalkirchen als eine Art Sommerfrische, mit dem sich nicht nur eine Edelmanssfreiheit verband, sondern das durch den großzügigen Atelier-Einbau schon bald die bis heute volkstümliche Benennung ›Schlössl‹ bekam. Auch hier rundete 1730 der Bau der Kapelle das Anwesen ab und verlieh ihm das Ansehen eines kleinen Adelsitzes²⁶.

Dabei bietet eine direkte Gegenüberstellung der beiden Privatkirchen sogar noch weiteren konzeptuellen Aufschluss: Konsequenterweise reihte sich Egid Quirin Asam mit dem Bau der Nepomukskirche 1733 in die große Welle der Verehrung ein, die den erst 1729 kanonisierten böhmischen Heiligen quasi unverzüglich zum Schutzpatron Bayerns und des kurfürstlichen Hauses hatte werden lassen²⁷. Doch auch Cosmas Damian durfte mit dem aus Einsiedeln in die bayerische Heimat transferierten Kult auf

26 Den emanzipatorischen Anspruch des zunehmend anspruchsvoller gestalteten Künstlerhauses betont generell Schwarz 1989, 18 f., 52. Dabei geht er auf das Asam-Haus aber nur cursorisch, auf das »Schlössl« Cosmas Damians überhaupt nicht ein.

27 Pörnbacher 1993, 70–72.

außerordentliche Gnadenwirkungen hoffen, war doch die Markgräfin von Baden hierin 1709 und 1715 vorausgegangen, während kurz vor dem Baubeginn in Thalkirchen unweit davon das Jubiläum der Wallfahrt zur Einsiedler Madonna im nahen Teising glanzvoll begangen werden konnte und alsbald großen Zulauf nach sich zog. Damit bekommt die Wahl der beiden Patrozinien das Ansehen einer planvollen Heils-Strategie. Nicht zuletzt damit näherten sich beide Brüder nach dem Verständnis ihrer Zeit habituell den Idealvorstellungen vom menschlichen Erdendasein an: dem der Geistlichkeit und dem des Adels.

Blickt man aus dieser Perspektive noch einmal auf die Fassade des Hauses in der Sendlinger Straße, dann bleibt noch ein wichtiges Detail zu ergänzen: die beiden von Egid Quirin selbst geschaffenen Portalflügel, die sich seit 1943 im Freisinger Diözesanmuseum befinden und zwei lebensgroße Engelsfiguren mit komplexer Ikonographie zeigen (Abb. 11)²⁸: Rechts entwindet der Erzengel und Münchner Stadtpatron Michael dem Tod die Sense, während sein Gegenüber, der Erzengel Gabriel, ein Baumkreuz hält, um das sich eine Schlange windet. Gemeinsam mit dem Apfel, der ihm von einem Knaben gereicht wird, erinnert er zugleich an die Erbsünde am Paradiesesbaum und an die Errichtung der »Ehernen Schlange«, den klassischen Antitypus des Kreuzesopfers Christi. Darüber hinaus verweist Gabriel, der seine ikonographisch bedeutsamste Rolle bei der Verkündigung an Maria spielt, auf die Gottesmutter als Patronin des Kurfürstentums Bayern im allgemeinen und der Brüder Asam im besonderen. Und wie die beiden Erzengel häufig gemeinsam als Wächterfiguren im Portalbereich von Kirchen auftreten, so begleiten sie auch am Asam-Haus den Eintretenden, indem sie ihn zugleich an Erbsünde, Tod und Auferstehung erinnern. Dabei dürfte es Egid Quirin Asam bewusst gewesen sein, dass sie diese Rolle ganz besonders auch im Augenblick der Überführung seines Leichnams in die benachbarte Gruft spielen würden, wozu es bekanntlich nicht kam.

So versagt zwar ausgerechnet der ikonographische Höhepunkt der beiden Asamschen Bauensembles, weil die Familiengruft keinen der Brüder birgt. Dennoch bleibt die Grablege, die spätestens bei der Grundsteinlegung der Asam-Kirche 1733 gedanklich ausgereift gewesen sein muss, als ein entscheidendes *Movens* dieser memorialen Topographie klar erkennbar. Gemeinsam mit den beiden Kirchenbauten zu Ehren des hl. Johannes von

²⁸ Vgl. dazu ausführlich Schauerte 2016.



11 Egid Quirin Asam: Türflügel des Wohnhauses, nach 1733, Eichenholz, zusammen 292 × 230 cm. Freising, Diözesanmuseum, Inv.-Nr. L 8408 (Leihgabe der Priesterhausstiftung St. Johann Nepomuk, München)

Nepomuk und der Maria von Einsiedeln sowie den Fassadenprogrammen der Häuser in München und Thalkirchen erzählt sie von den grandiosen Möglichkeiten des universal gebildeten Künstlers und Architekten, der neben der handwerklichen auch seine geistige Ausbildung ernst genommen hat; der sich bei aller künstlerischen Freiheit doch immer wieder an der antiken Überlieferung orientierte; der mit seiner quasi-ständischen Selbstinszenierung zur Nobilitierung seines Berufsstandes beigetragen hat; und der sich als frommer Christ dabei stets auch der Endlichkeit seines Lebens und der Überzeitlichkeit seines Schaffens bewusst war.

LITERATUR

- Bezold/Riehl/Hager 1905** Bezold, Gustav von / Riehl, Berthold / Hager, Georg (Bearb.): Bezirksämter Mühldorf, Altötting, Laufen, Berchtesgaden (Die Kunstdenkmäler von Bayern 1: Die Kunstdenkmale des Regierungsbezirkes Oberbayern). München 1905.
- Bogner 1982** Bogner, Josef: Thalkirchen und Maria Einsiedel. In: Oberbayerisches Archiv 107 (1982), 235–288.
- Bushart/Rupprecht 1986** Bushart, Bruno / Rupprecht, Bernhard (Hrsg.): Cosmas Damian Asam 1686–1739. Leben und Werk. Ausstellungskatalog Museen der Stadt Regensburg 1986. München 1986.
- Dehio 2006** Dehio, Georg (Hrsg.): München und Oberbayern (Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Bayern 4), bearb. von Ernst Götz u. a. München 2006.
- Dünninger 1991** Dünninger, Renate: Maria Einsiedel. Erinnerung an Cosmas Damian Asam und die große Schweizer Wallfahrt. In: Hoppe, Bernhard M. (Hrsg.): Maria Thalkirchen. Geschichte einer Münchner Pfarrei und Wallfahrtsstätte. München 1991, 77–89.
- Fusconi/Canevari 2014** Fusconi, Giulia / Canevari, Angiola (Hrsg.): Pietro Testa e la nemica fortuna. Un artista filosofo (1612–1650) tra Lucca e Roma. Ausstellungskatalog Istituto Nazionale per la Grafica Rom 2014. Rom 2014.
- Halm 1896** Halm, Philipp Maria: Die Künstlerfamilie der Asam. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Süddeutschlands im 17. und 18. Jahrhundert. München 1896.
- Heisig 2013** Heisig, Alexander: München – Asamhaus. Wohn- und Wirkungsstätte von Egid Quirin Asam (Faltblatt, hrsg. von der Erzdiözese München und Freising). München 2013.
- Hubatschek 1981** Hubatschek, Josef: Alt-Schlackenwerth. Zur 650-jährigen Wiederkehr der Stadterhebung 1331/1981. Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft Stadt Schlackenwerth e. V. Rastatt 1981.

Kamm 1988 Kamm, Thomas: Egid Quirin Asam – die Zeichnung einer Rundkapelle (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München 27). München 1988.

Liedke 1986 Liedke, Volker: Zur Genealogie der Künstlerfamilie Asam. In: Bushart, Bruno / Rupprecht, Bernhard (Hrsg.): Cosmas Damian Asam 1686–1739. Leben und Werk. Ausstellungskatalog Museen der Stadt Regensburg 1986. München 1986, 93–100.

Lotz 1985 Lotz, Constance: Das Asamhaus in München, in: Hüttinger, Eduard (Hrsg.): Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart. Zürich 1985, 153–163.

Mois 1958 Mois, Jakob: Das Asamisch-Maria-Einsiedel-Thal. Ein Kapitel Künstlerfrömmigkeit der Barockzeit. In: Der Zwiebelturm. Monatsschrift für das bayerische Volk und seine Freunde, 13 (1958), 189–194, 218–223.

Nestler 1994 Nestler, Iris: Die Wallfahrtskirche Maria Dorfen. Dorfen 1994.

Oechslin/Buschow Oechslin 2003 Oechslin, Werner / Buschow Oechslin, Anja: Der Bezirk Einsiedeln (Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz. Neue Ausgabe Bd. 3, 1–2). 2 Bde., Bern 2003, hier Bd. 1: Das Benediktinerkloster Einsiedeln.

Pörnbacher 1993 Pörnbacher, Johannes: Johannes von Nepomuk als Landespatron Bayerns. In: Baumstark, Reinhold / Herzogenberg, Johanna von / Volk, Peter (Hrsg.): Johannes von Nepomuk. 1393–1993, Ausstellungskatalog Bayerisches Nationalmuseum München / Kloster Strahov, Prag 1993. Passau 1993, 70–79.

Pietzsch 2014 Richard Pietzsch 1872–1960. Gemälde. Landschaften – Stadtbilder – Stilleben, München 2014.

Schauerte 2011 Schauerte, Thomas: Die »Asamkirche« St. Johann Nepomuk in München und die Memoria des Egid Quirin Asam. In: Münch, Birgit Ulrike / Marquard Herzog / Andreas Tacke (Hrsg.): Künstlergräber. Genese – Typologie – Intention – Metamorphosen. Petersberg 2011, 185–203.

Schauerte 2016 Schauerte, Thomas: Ein Künstlerleben. Egid Quirin Asams Fassade seines Münchner Wohnhauses. In: Tacke, Andreas / Schauerte, Thomas (Hrsg.): »... wohnen wie Könige und Götter«. Künstlerhäuser in Mittelalter und Früher Neuzeit. Tagungsband Nürnberg 2015, Petersberg 2016 (im Druck).

Schwarz 1989 Schwarz, Hans-Peter (Hrsg.): Künstlerhäuser. Eine Architekturgeschichte des Privaten. Ausstellungskatalog Deutsches Architekturmuseum Frankfurt a. M. 1989. Braunschweig 1989.

Steiner 1986 Steiner, Peter: Gnadenstätten im Erdinger Land. (Gnadenstätten im Erzbistum München und Freising 3). Ausstellungskatalog Diözesanmuseum Freising 1986. München–Zürich 1986.

Stopfel 2014 Stopfel, Wolfgang: Dreihundert Jahre Kapelle Maria Einsiedeln. In: Fieg, Oliver (Hrsg.): Der Friede von Rastatt – »... dass aller Krieg eine Thorheit sey.« Aspekte der Lokal- und Regionalgeschichte im Spanischen Erbfolgekrieg in der Markgrafschaft Baden-Baden. Ausstellungskatalog

Stadtmuseum Rastatt 2014/15. Regensburg 2014, 125–140 (und Katalogteil 198–204).

Weinberger 1720 Weinberger, Joseph: Decimae [...] etwelcher sonderbar denck- und merkwürdiger Gnaden, und Wohlthaten [...] in der sogenannten Maria Einsidl-Capellen zu Teising [...]. Landshut 1720.

Weinberger 1727 Weinberger, Joseph: Teisingerisches Erstes Marianisches Jubel-Jahr: in zwölf Haupt-Emblematen nach der Teisinger Geschichte auf die zwölf Monats-Zeichen zutreffend [...]. Landshut 1727.

Weinberger 1777 Weinberger, Joseph: Lobrede auf den seligen Bernard, Markgrafen von Baden [...]. Freiburg i. B. 1777.

Woeckel 1952 Woeckel, Gerhard: Die Ikonographie des Fassadenschmucks am Münchner Asamhaus, in: *Schönere Heimat* 41 (1952), 38–42.

Zils 1928 Thieme/Becker: *Künstlerlexikon* 22, s. v. Kunz, Adam, S. 111 f. (Zils, W.).

ABBILDUNGSNACHWEISE

1-2, 4, 7-10, Taf. 4-6 Verf.

3 The Trustees of the British Museum, London.

5 Münchner Stadtmuseum.

6 Oechslin/Buschow Oechslin 2003, 398–441. Abb. der Kupferstiche von Johann Jacob Thurneysen ebd., Nr. 365.

11 Freising, Diözesanmuseum (mit Genehmigung der Priesterhausstiftung St. Johann Nepomuk, München).

CHRISTIANE KEIM

MEISTERHÄUSER - MUSTERWOHNUNGEN

Zur medialen Inszenierung von Architektenhäusern in den 1920er Jahren

I

Im Jahr 1901 erschien in der Begleitpublikation zur Ausstellung *Ein Dokument deutscher Kunst* auf der Darmstädter Mathildenhöhe ein Beitrag über das Haus von Peter Behrens. Der Autor Kurt Breysig feiert Behrens darin als hervorragenden Vertreter einer neuen Kunstrichtung, deren Grundsätze gerade im eigenen Wohnhaus auf »beredteste« Weise zum Ausdruck kämen¹. Unter den zahlreichen Abbildungen des Artikels befinden sich auch mehrere Fotografien des Baus. Auf einer dieser Aufnahmen ist Behrens' kleine Tochter auf der Veranda zu sehen, auf einer anderen seine Ehefrau, Lilly Behrens, vor dem Flügel im Musikzimmer (Abb. 1). Dass Künstler und Architekten sich selbst oder ihre Familien im Medium der Fotografie in ihren Wohnhäusern der Öffentlichkeit zeigten, war in der Zeit um 1900 keineswegs ungewöhnlich: So wurden, um nur zwei Beispiele zu nennen, fotografische Porträts von Franz von Stuck in seiner Villa an der Münchner Prinzregentenstraße oder von Henry van de Velde im Haus Bloemenwerf in Brüssel-Uccle produziert und veröffentlicht. Die Bilder vom Leben im Haus Behrens – und insofern unterscheiden sie sich von der Situation bei Stuck oder van de Velde –, führen allerdings einen Wohngebrauch vor, der in der Realität nie stattgefunden hat. Peter Behrens und seine Angehörigen waren zwischen 1899 und 1903 zwar

¹ Breysig 1901, 329–392. Der Artikel von Breysig erschien wenig später auch in der Zeitschrift ›Deutsche Kunst und Dekoration‹, Bd. 9, 1901–1902, 133–194.



1 Frau Lilly Behrens im Musikzimmer von Haus Behrens

mit Wohnsitz in Darmstadt gemeldet, die Familie lebte dort aber stets in Mietwohnungen. Das zur Gruppe der Ausstellungsbauten gehörende Haus auf der Mathildenhöhe ließen sie ungenutzt.

Susanne Deicher nennt die visuelle Inszenierung des Wohnens im Haus Behrens eine imaginäre Praxis, die den vorgesehenen idealen Gebrauch der künstlerisch gestalteten Räume als tatsächlich vollzogenen vor Augen stellen sollte.² Anstatt reale Verhältnisse zu dokumentieren, konstruieren die Aufnahmen eine allein auf den Bildern existierende Wirklichkeit.

Die Herstellung von medialen Wirklichkeiten als Teil eines Diskurses, der um Architekten, Architektenhäuser und das Wohnen als Idee und soziale Praxis geführt wird und in die Frage nach dem Selbstverständnis der Planer im Spiegel des eigenen Domizils mündet, ist Thema dieses Beitrages. Welche Rolle spielen mediale Repräsentationen von Architektenhäusern für das ›Self-fashioning‹ als Akt der Imageformung?³ Wie wird Wohnen verstanden? Was wird vom Wohnen gezeigt? Und: Wer tritt als Bewohner auf?

² Deicher 1999, 108–114.

³ Vgl. Pfisterer / von Rosen 2005, 14.

In seiner Bedeutung als gesellschaftlicher Schauplatz, so hat die kulturwissenschaftliche Wohnforschung festgestellt, war und ist das Gebiet des Wohnens grundsätzlich medial organisiert.⁴ Die Rede über das Wohnen wie sie in theoretischen Schriften zu Architektur und Design und ebenso in der populären Ratgeberliteratur Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts geführt wurde, verfolgte neben dem professionellen Meinungs austausch mehrheitlich ein gezieltes Vermittlungsinteresse. Die Aufmerksamkeit von RezipientInnen aus einem breiter angelegten Publikumskreis wurde dabei besonders auf modellhafte Anordnungen und Bildvergleiche gelenkt. Auf diese Weise sollten die AdressatInnen der Schriften lernen, Prinzipien eines ›richtigen‹ Wohnens vom ›falschen‹ Gebrauch zu unterscheiden und ihr Handeln danach auszurichten.

Wohnen und Wohnhandeln ist mit der Moderne zu einem gesamtgesellschaftlichen, Objekte und Subjekte in Beziehung setzenden, weitreichenden Zeigesystem geworden, das medial in bildlichen, räumlichen wie textlichen Formaten des Zu-Sehen-Gebens Wohnwissen realisiert.⁵

Dieses Zeigesystem musste beim Künstler- oder Architektenhaus eine umso deutlichere Ausprägung erhalten, als hier programmatische Standpunkte und lebenspraktische Erwägungen aufeinandertrafen. Bei der Gestaltung des eigenen Wohnhauses war nicht nur mit einem vermehrten Engagement der Planer zu rechnen, da diese auch Bewohner der Räume waren; das Architektenhaus gab zudem, so wäre zu vermuten, auf exponierte Weise den Maßstab für das Funktionieren und die Kompatibilität der Konzepte ab.

Die Architektenhäuser, die im Folgenden hinsichtlich ihrer Repräsentanz in den Medien näher betrachtet werden, sind etwa 20 Jahre nach dem Haus Behrens im Kontext des Funktionalismus oder des *Neuen Bauens* entstanden. Für die Architekten der 1920er Jahre war der Wohnungsbau privilegiertes Feld für die Erprobung neuer Ideen in der Architektur. Die Rigorosität, mit der die Protagonisten der Avantgarde den Bruch mit den ästhetischen Grundsätzen der Vergangenheit propagierten, legte den Einsatz von Medien, die angesichts des zu erwartenden Widerstandes Überzeugungsarbeit zu leisten vermochten, nahe.

⁴ Zu aktuellen Positionen auf dem Gebiet der Wohnforschung vgl. Nierhaus/Nierhaus 2014.

⁵ Nierhaus/Nierhaus 2014, 23.

Schon zuvor wurden in Büchern und Zeitschriften »andauernd Reden übers Domizil geführt«⁶, die, wie im Beitrag über das Haus Behrens, auf das Potenzial einer bildhaften Vermittlung zurückgriffen. Für die Vertreter einer technikaffinen Moderne rückte nun allerdings die Fotografie immer mehr in den Mittelpunkt, ein weiteres Interesse galt dem noch neuen Medium des Films.

II

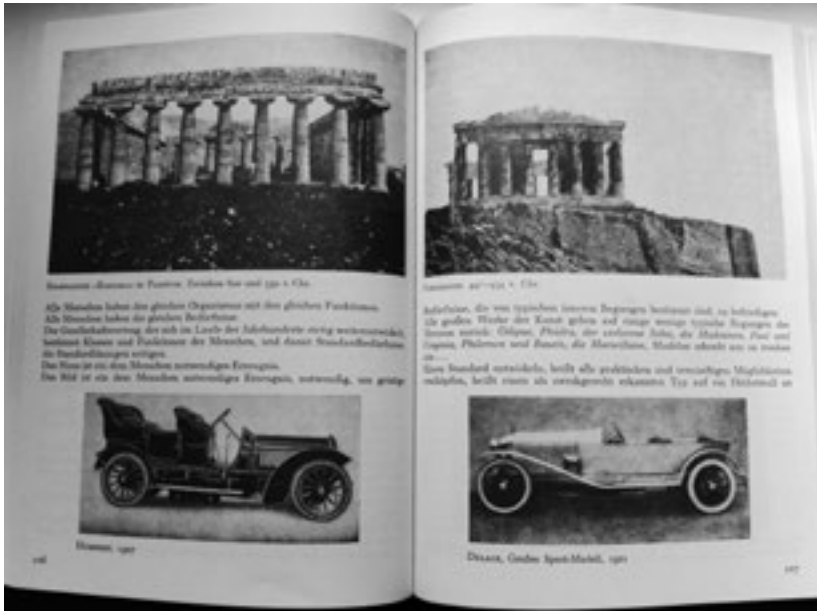
Viele Avantgarde-Architekten haben aktiv Medienarbeit betrieben. Als Vorbild galt ihnen oftmals der (West-)Schweizer Künstler und Architekt Charles-Édouard Jeanneret, seit 1920 unter dem selbstgewählten Namen Le Corbusier bekannt. Le Corbusier hat das Potenzial, das Fotografie und Film für die intendierte Lesart seiner Projekte boten, konsequent genutzt.

Obwohl der Architekt selbst schon früh mit der Foto- und in den 1930er Jahren auch mit der Filmkamera experimentierte, versicherte er sich bei den Aufnahmen für seine Publikationen meist der Dienste professioneller Architekturfotografen.⁷ Nicht ohne jedoch die Ergebnisse der Zusammenarbeit einer genauen Kontrolle zu unterziehen und ihm ungeeignet erscheinende Bilder auszusortieren. Deutlicher noch ist die Handschrift Le Corbusiers bei Zeitschriftenartikeln zu seinen Projekten und bei seinen Programmschriften, Mitte der 1920er Jahre immerhin schon fünf an der Zahl, zu erkennen. Für das Layout entwickelte er eine einfallsreiche Choreografie, die auf der Korrespondenz zwischen Text und Bild basierte. Entscheidend waren hier nicht nur die jeweiligen Zuordnungen von Textpassagen und Abbildungen, sondern ebenso die Heterogenität des Bildmaterials. Le Corbusier griff dafür auf eine vielfältige Sammlung von Darstellungen zurück, die er so unterschiedlichen Ressourcen wie Werbebroschüren, Verkaufskatalogen, (kunst-)historischen Bildbänden oder technischen Lehrbüchern entnahm.⁸ So stehen etwa in der 1923 erschienenen Schrift *Vers une architecture* Aufnahmen von Automobilen neben denen antiker Tempel (Abb. 2). Le Corbusier nutzte die Technik der Fotomontage, er beschnitt oder retuschierte die Bilder; die Quellen der Bildvorlagen gab er entweder gar nicht oder nur unvollständig an. Aus dem vorgefundenen Kontext herausgelöst und

6 Ebd.

7 Herschdorfer/Umsstätter 2012, 20.

8 De Smet 2012, 57.



2 Le Corbusier, Ausblick auf eine neue Architektur, 1922, Seiten 106 und 107

durch Bearbeitung verändert werden Bilder und Texte zu Bausteinen einer visuell organisierten Seitengestaltung, die eine neuartige Rezeptionserfahrung vermittelte. Das Reklameblatt für *Vers une Architecture* informiert über die dahinterstehende Absicht:

Diese fantastischen Abbildungen führen neben dem Text ein Parallelggespräch von großer Intensität. Diese neue Konzeption des Buchs durch die deutliche und aufschlussreiche Sprache der Abbildungen ermöglicht es dem Autor, schwache Beschreibungen zu vermeiden. Die Fakten werden dem Leser schlagartig durch die Kraft der Bilder klar.⁹

Durch diese Angaben zur intendierten Rezeption stellt Le Corbusier den Bezug zur modernen Zeit her, in der seiner Auffassung gemäß Dinge unterschiedlicher Herkunft das tägliche Leben bestimmten und die Erfahrung der Gleichzeitigkeit die Wahrnehmung prägte. Für Le Corbusier

⁹ Werbematerial des Verlags Editons Crès & Cie, 1923, zit. nach de Smet 2012, 56.

bildete die moderne Welterfahrung die Grundlage seiner Entwurfskonzepte; die heterogenen Bilderwelten, die er in der Zusammenstellung von Artikeln und Büchern aufeinandertreffen lässt, hatte er zuvor aktiv angeeignet und künstlerisch verwertet. Er trennt das Autoren-Ich vom Leser-Wir. Sollte den LeserInnen zu schlagartigen Erkenntnissen verholfen werden, dann fiel es der Autorposition zu, diese Wirkungseffekte hervorzurufen. Der darin begründeten Exponiertheit des Autor-Ichs entspricht die Einzigartigkeit des Künstler-Ichs. Le Corbusier definiert das Künstler-Sein über die Fähigkeit zum Sehen, genauer zu einem Sehen, wie es nur dem Künstler zu eigen ist. Dafür war nicht nur ein im Sinne moderner Welterfahrung ›richtiges‹ Sehen ausschlaggebend, denn diese Kompetenz konnten und sollten ja auch RezipientInnen erwerben. Beim Künstler war das Sehen allein Auslöser aufeinanderfolgenden Reaktionen, die den Schaffensprozess bedingen und begleiten: »Dieses ist der Schlüssel«, stiftet er den Zusammenhang von Sehen und künstlerischem Entwurf, »zu schauen / erkennen / sehen / sich etwas vorstellen / erfinden, erschaffen«.¹⁰

Die Person Le Corbusier ist verschiedentlich auf Fotografien, allein oder im Kreis von Mitarbeitern oder Freunden vergegenwärtigt, Aufnahmen des Architekten in seinen Wohnungen sind jedoch selten.¹¹ Dagegen ist er in dem mehrteiligen Film *L'Architecture d'aujourd'hui*, den der Regisseur Pierre Chenal in seinem Auftrag 1929 drehte, u. a. in der Darstellung der Villa Stein in Garches zu sehen. Er fährt im Wagen vor und absolviert die obligatorische ›promenade‹, den Gang durch das Haus bis hinauf zum Dachgarten.¹² Le Corbusier übernimmt hier eine Doppelrolle: zum einen mimt er den idealen Rezipienten der Architektur, von ihm als ›homme type‹ der modernen Zeit diskursiv verortet, zum anderen zeigt er sich als Architekt des Hauses, der künstlerische Autorschaft und damit einen geistigen Besitzanspruch reklamiert. Das Be-Wohnen des Hauses ist, soweit es ihn selbst betrifft, als geistiger Akt des In-Besitz-Nehmens über das Sehen/Erkennen/Erfinden vorgestellt. Die Rolle der Wohnenden im Sinne sozialer Praxis übernehmen im Film gezeigte Frauen und Kinder, die sich auf der Terrasse des Hauses aufhalten. Le Corbusier geht auf seiner ›promenade‹ blicklos an ihnen vorbei.

10 Le Corbusier 1960, 54.

11 Spechtenhauser 2012, 212 f.

12 Zur Bedeutung des Films bei Le Corbusier vgl. Weihsmann 1995, 59–82.

III

So eigenständig sich Le Corbusier bei seiner Indienstnahme der Medien verhielt, so nachhaltig war der Einfluss seines Engagements auf die Vertreter einer internationalen Avantgarde, die miteinander in Verbindung standen und unter anderem auch Veröffentlichungen austauschten. Vielen von ihnen, darunter vor allem den Protagonisten des Bauhauses, galt die Medienarbeit des Pariser Kollegen als wegweisend.

Für das Bauhaus leitete sich der hohe Stellenwert medialer Repräsentanz aus der notorisch prekären Situation der Schule ab. Seit seiner Gründung 1919 in Weimar hatte die Institution eine engagierte Öffentlichkeitsarbeit betrieben, um sich als Schaltstelle der Debatten über avantgardistische Positionen in Kunst, Design und Architektur zu positionieren und damit ihre Existenz zu sichern.¹³ Zu den Maßnahmen, die nach der Übersiedlung ins anhaltinische Dessau noch intensiviert wurden, gehörten neben ständigen Kontakten zur regionalen und überregionalen Presse die Ausbildung einer *Corporate Identity* auf der Grundlage visueller Parameter. Sämtliche Schriftsachen der Institution, vom Briefpapier über Werbeprospekte und Plakate bis hin zu den Buchveröffentlichungen waren von einer vereinheitlichenden typografischen Gestaltung sowie von spezifischen Bild-Text-Relationen geprägt. Der 1923 berufene László Moholy-Nagy setzte auf diesem Gebiet maßgebliche Akzente.¹⁴ Moholy-Nagys Einfluss beschränkte sich dabei nicht allein auf die Entwicklung innovativer fototechnisch-typografischer Verfahren wie Typofoto (Synthese aus Typografie und Fotografie), Fototext (Fotografie als Text) oder Fotoplastik (Bild-Text-Montage)¹⁵; der Formmeister der Metallwerkstatt schuf auch die theoretische Grundlage für diese Techniken. Ausgehend von der Bedeutung des Visuellen als Ausdruck sozialen Fortschritts betrachtete Moholy-Nagy Fotografie und Typografie als wirkungsmächtige Mittel objektiver Informations- und Wissensvermittlung, die auf »zeitbedingte[n] Wahrnehmungsweisen« reagierte.¹⁶ Der Maßstab, der an die Objektivität angesetzt wurde, richtete sich dabei nicht nach äußeren Kriterien, er blieb vielmehr stets an die Intentionen

¹³ Vgl. Etzold 2009.

¹⁴ Müller 1994.

¹⁵ Ebd., 61–68.

¹⁶ Ebd., 78.

der Mitteilung, mithin an die ästhetischen und erzieherischen Ziele des Bauhauses gebunden.¹⁷

Eines der ehrgeizigsten Projekte der Zusammenarbeit des Bauhausdirektors Walter Gropius mit László Moholy-Nagy waren die Bauhausbücher. Ursprünglich auf die große Anzahl von 50 Bänden hin geplant, sollte die Publikationsreihe Zeugnis ablegen von der transdisziplinären Reichweite der Bauhausideen und gleichzeitig die Erfolgsbilanz der Institution ziehen.¹⁸ Erschienen sind schließlich 14 von Walter Gropius herausgegebene Bände. Eines der letzten Bücher der Reihe mit dem Titel *bauhausbauten dessau*, das 1930 erschien, widmete sich den am neuen Standort der Schule konzipierten Bauten (Abb. 3). Im Buch wird den Projekten ein unterschiedlicher Stellenwert zugewiesen. So nimmt die Darstellung der sogenannten Meisterhäuser etwa zwei Drittel des Umfangs ein, in dieser Sparte wiederum erfährt das Haus von Walter Gropius die ausführlichste Würdigung. Fotografien, die Moholy-Nagys Ehefrau Lucia Moholy aufgenommen hatte, dominieren die Buchseiten. Ähnlich wie bei Le Corbusier wurden die Fotos vor Drucklegung bearbeitet; im Auftrag von Gropius hat die Fotografin einzelne Aufnahmen retuschiert.¹⁹ Darüber hinaus sorgen Kameraperspektive und das Anschneiden der Bildränder dafür, die Ansichten von ihren räumlichen Kontexten zu isolieren; bei Aufnahmen der Möbel ruft das Verfahren des Freistellens vor neutralem Hintergrund einen vergleichbaren Effekt hervor (Abb. 4). Signifikant ist auch hier vor allem das Bilder, Bildlegenden und Textpassagen verbindende Layout. Durch den Wechsel der Formate und Schrifttypen, die Kombination von Bild- und Textelementen und die unterschiedlichen grafischen Auszeichnungen entsteht eine differenzierte Struktur, die visuell, mittels simultanem Sehen oder besser: synthetisierendem Zusammensehen erfasst werden muss. Die Fotografien und das Layout machen das Buch zum Bauhausbuch und damit die darin gezeigten Bauten zur Bauhausarchitektur (Abb. 5).

»bauen bedeutet gestalten von lebensvorgängen« schreibt Walter Gropius am Anfang der Textpassagen, die das Wohnen als eine Reihe von Funktionsabläufen und die neue Wohnarchitektur als Reaktion auf sich verändernde Gesellschafts- und Familienverhältnisse definieren.²⁰ Auf den Fotografien erscheinen die Außen- und Innenräume des Hauses

¹⁷ Ebd.

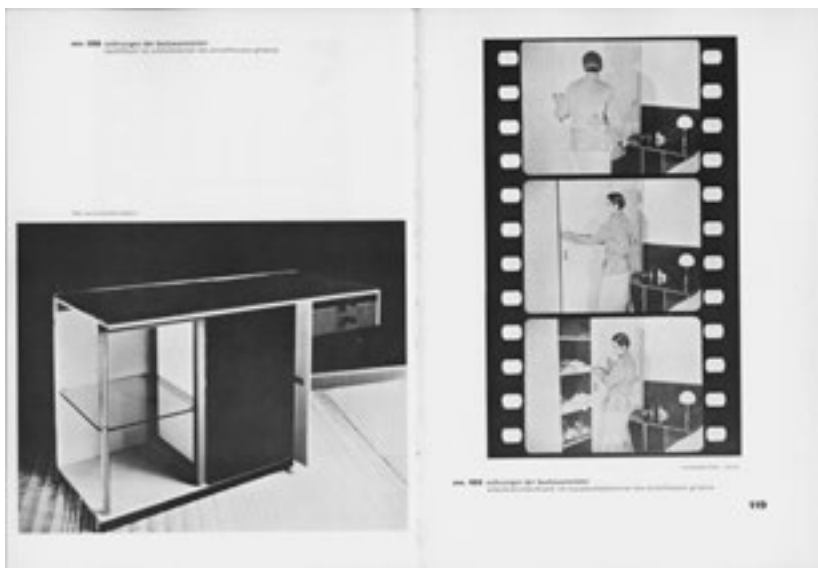
¹⁸ Vgl. Brüning 2009.

¹⁹ Eckstein 1994, 29.

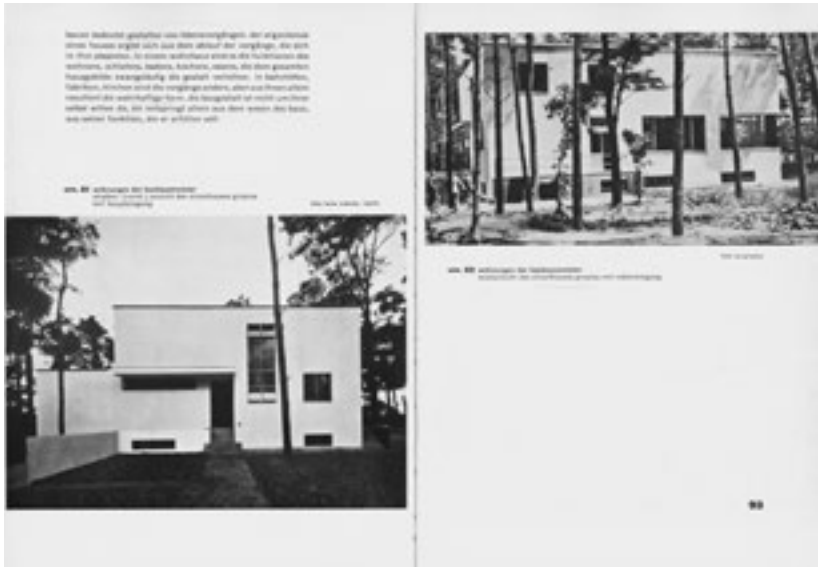
²⁰ Gropius 1974, 92 und 100.



3 Walter Gropius, bauhausbauten dessau, Cover



4 Walter Gropius, bauhausbauten dessau, Seiten 118 und 119



5 Walter Gropius, bauhausbauten dessau, Seiten 92 und 93



6 Walter Gropius, bauhausbauten dessau, Seiten 124 und 125

menschenleer. Gleichwohl sind Bewohner, präziser: Bewohnerinnen im Buch abgebildet. Neben den Fotografien enthält die Darstellung von Haus Gropius kinematografische Streifen, die mehrere Frauen, darunter Walter Gropius' Ehefrau Ise Gropius und die Hausangestellte zeigen (Abb. 6). Die Frauen gehen mit den in den Bauhauswerkstätten entworfenen und gefertigten Einrichtungsgegenständen um, demonstrieren deren vielseitige Handhabung. Die intermedial eingesetzten Filmbilder sind einer Kulturfilmreihe mit dem Titel *Wie wohnen wir gesund und wirtschaftlich?* entnommen.²¹ Die Reihe setzt sich aus drei aufeinander aufbauenden Kurzfilmen zusammen: Nach der Darstellung des Wohnraummangels im ersten Teil (*Wohnungsnot*) folgt eine repräsentative Auswahl von Einzel- und Siedlungshäusern, die Grundprinzipien moderner Architektur demonstrieren (*Das neue Wohnhaus*); den Abschluss der Reihe bildet das »Gropius-Haus als Endpunkt und ultimative Antwort auf die Frage im Filmtitel.«²² Der Film bindet das Vorführen der Räume in einen narrativen Rahmen ein. So erkennt man zu Beginn Walter Gropius bei Verlassen des Hauses; danach empfängt Ise Gropius ihre Schwester Ellen Frank und deren Freundin Schifra Offsejewa in der Wohnung zu einer geselligen Runde. Der Umgang mit dem Mobiliar wirkt in diesem narrativen Kontext wie spielerisch in den Austausch der Frauen integriert. In der Reproduktion der Filmstreifen für das Buch werden die narrativen Elemente getilgt. Die ›Handlung‹ beschränkt sich nun auf das Vorführen der Funktionsmöbel als Garanten für das Funktionieren des modernen Lebens im ›Neuen Haus‹. Der Bauhausdirektor, der Verantwortung für das ästhetische Programm von Architektur und Dingen übernimmt, bleibt im Buch außerhalb der fotografischen beziehungsweise kinematografischen Repräsentation. Sein Name als Ausweis eines Autoritätsanspruchs ist dagegen beinahe ubiquitär vertreten: Er erscheint auf dem Einband und Schutzumschlag, auf dem Vorsatzblatt und schließlich am Anfang der einzelnen Kapitel als Architekt der Bauten. Für Gropius war Wohnen Teil der von ihm initiierten Bauhausidee, mit der die »Lebensvorgänge« neu geordnet werden sollten. Dass die bildhafte Vermittlung dieser Zielvorgaben im Meisterhaus den weiblichen Protagonisten zugewiesen

21 Die Filmreihe wurde von Gropius in Verbindung mit dem Filmausschuss für Bau- und Siedlungswesen unter Leitung von Richard Paulick realisiert. Die Humboldt-Film GmbH übernahm Produktion und Verleih. Die Reihe existiert in drei verschiedenen Fassungen, nur die zweite Fassung ist überliefert. Dazu ausführlicher Goergen 2012, 114–122.

22 Goergen 2012, 114.

wird, ist sicherlich zum einen der Bewahrungskraft traditioneller Vorstellungen von der geschlechterdifferenten Zuständigkeit für die Wohndinge geschuldet. In der visuellen Repräsentation des Bauhausbuches ist das Auftreten der Frauen aber gleichzeitig nachdrücklicher Verweis auf das Zeitgemäße der propagierten Ziele: Die im Habitus der ›Neue Frau‹ auftretenden Personen fungieren – im Sinne von Moholy-Nagys Privilegierung des Visuellen – als Zeichen im System ›optischer Relationen‹, das die »Eindeutigkeit des Wirklichen« garantiert.²³

IV

Auch Bruno Taut, über lange Jahre Kollege und Mitstreiter von Gropius, war sich wohl bewusst, welch entscheidende Bedeutung das mediale Zeigen der neuen Architekturformen auf die Vermittlung der dahinterstehenden Ideen hatte. Im Jahr 1924 verfasste er ein schon bald darauf vielgefragtes Buch: *Die Neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin*.²⁴ Wenige Jahre später, im April 1927, schob Taut eine weitere Publikation zum Thema Wohnen nach, die als eine Art Fortsetzung des Vorgängers gelten kann. Es handele sich nun, erläutert er dazu, »nicht mehr um bloße theoretische Forderungen, sondern um die Durchführung dieser Grundsätze an einem praktischen Beispiel.«²⁵ Die Wahl fiel auf das eigene, gerade fertiggestellte und frisch bezogene Haus. Im Buch findet sich dazu freilich nirgendwo ein Hinweis. Bereits im Titel *Ein Wohnhaus*, darauf hat Jörg Stabenow hingewiesen, löschte Taut absichtsvoll den autobiografischen Bezug und betonte stattdessen die Allgemeingültigkeit und Übertragbarkeit des propagierten Programmes.²⁶

23 Müller 1994, Zitat, 74.

Tatsächlich war der aktive Anteil von Frauen, insbesondere Lucia Moholys und Ise Gropius' auch an der medialen Vermittlung der Bauhausidee sehr beachtlich. Lucia Moholys Fotografien schufen nichts weniger als die Ikone Bauhausarchitektur, Ise Gropius nahm Einfluss auf alle Veröffentlichungen des Bauhauses und auch auf die Produktion des Filmes, u. a. indem sie sich intensiv, wenn auch letztlich ohne Erfolg, mit der Humboldt-Film GmbH über passende Zwischentitel für den Abschnitt zum Haus Gropius auseinandersetzte. Vgl. Goergen 2012, 118.

24 Taut 1924.

25 Taut 1995, 31.

26 Stabenow 2014, 188.

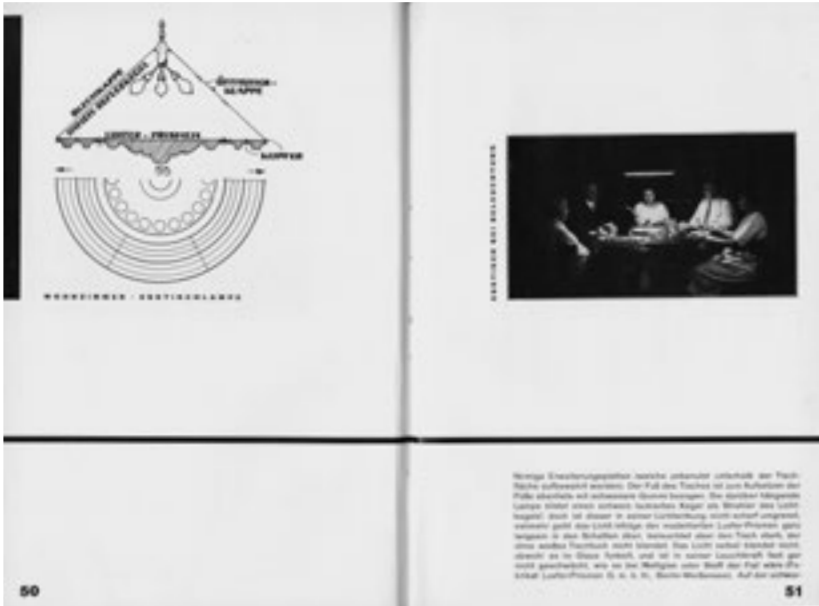
Der systematische Aufbau des Buches umfasst dreizehn Abschnitte: Von grundsätzlichen Bemerkungen über den Zusammenhang Mensch/Wohnen/Wohnhaus beginnend, über die detailgenaue Vorstellung der Funktionen und Einrichtungen des Hauses im Kernteil, bis hin zur Abrundung mit einem abschließenden Exkurs zu weiteren Beispielen der »neuen Baukunst«. Ein auf den abschließenden Seiten eingefügtes Register und eine ausklappbare Farbstreifentafel ergänzen den Band.

Anders als im Bauhausbuch stehen hier Bilder und Text in einem ausgewogenen Verhältnis zueinander, wodurch eine kleinteilige, collageartige Struktur entsteht, zusammengesetzt aus Fotoreproduktionen verschiedenster Formate (von Briefmarkengröße bis halbseitig), Zeichnungen (Konstruktionsskizzen, Ansichten, Isometrien) und dem Fließtext. Für die Typografie hat Taut den Textgestalter Johannes Molzahn engagiert, mit dem er bereits bei der Stadtplanung von *Neu-Magdeburg* zusammengearbeitet hatte.²⁷ Typografie und Layout übernehmen ordnende Funktion. Grafische Auszeichnungen – verspringende schwarze Linien und Balken sowie gesperrte, in Versalien gesetzte Bildlegenden – dienen der Differenzierung der verschiedenen Gestaltungselemente und ziehen leitfadentartige Schneisen durch die multimedial argumentierenden Ausführungen (Abb. 7).

Während im Bauhausbuch in wenigen satzartigen Textpassagen Grundsätze der neuen Architektur vermittelt werden, entschied sich Taut für die erzählerisch wie didaktisch ausgerichtete Sprechweise traditioneller Autor-Instanz. Die Rede richtet sich hier konkreter als im Bauhausbuch auf das Wohnen, wobei das Haus als eine Art Blaupause eingesetzt wird, die als Vorbild dienen, nicht aber sklavisch nachgeahmt werden soll. »Nicht genauso«, wohl aber »in genau derselben Art«, lautet die Devise.²⁸ Taut verwirft die vermeintliche Thesenhaftigkeit des Moderne-Diskurses, die sich ihm als normative Ästhetik darstellt. Sein Votum gilt dem Haus als funktionierendem Organismus, bei dem Schönheit Folgeerscheinung des Praktischen sein soll. Die Aufgabe, dieses Praktische und damit gleichzeitig Schöne zu demonstrieren, übernehmen in erster Linie die Abbildungen. Die Mannigfaltigkeit und Dichte des Bildmaterials beziehen die Rezipienten einerseits besonders intensiv mit ein, durch die lehrbuchartige Struktur und den erzieherischen Ton wird andererseits eine Distanz zwischen Autor und Publikum hergestellt. Ein Wohnhaus, so Roland Jaeger in einem instruktiven Nachwort zum Reprint des Buches, müsse nicht nur

²⁷ Rössler 2016.

²⁸ Taut 1995, 10.



7 Bruno Taut, Ein Wohnhaus, Seiten 50 und 51



8 Bruno Taut, Ein Wohnhaus, Seiten 56 und 57

als »Konzentrat von Tauts Architekturauffassung«²⁹ gelten, sondern könne ebenso als Gebrauchsanweisung verstanden werden.³⁰ Dann allerdings müsste der Gebrauch auch vorgeführt werden. Wird auf den Buchseiten der Wohngebrauch gezeigt? Wenn ja, wer wird als Wohnende/r gezeigt?

»Wie die Räume ohne Menschen aussehen, ist gleichgültig. Wichtig ist nur, wie die Menschen darin aussehen«, konstatiert Taut im ersten Teil des Buches.³¹ So begegnen die BetrachterInnen auf den Aufnahmen der Außen- und Innenräume der Figur eines kleinen Mädchens. In Küche, Spül- und Abwaschraum sowie am Essplatz vor der Durchreiche sind gleich eine Reihe von Personen, durchgängig weiblichen Geschlechts, zu sehen (Abb. 8). Die Fotografien, schreibt Roland Jaeger diese Personen identifizierend, zeigten die Räume »auch in ihrer Nutzung durch Tauts Familienmitglieder«.³² Der Autor Taut enthält sich dieser Information. Er tritt auf keiner der Fotografien ins Bild. Dennoch gibt er sich im Buch zu erkennen. Nicht nur, indem sein Name auf den beiden Vorsatzblättern genannt wird, an diese schließt sich – als einzige Farbabbildung im Buch – eine Aufnahme der Schreibtischecke im Schlafräum an, die als Büro genutzt wurde (Abb. 9). Obwohl der Stuhl vor dem Arbeitstisch leer bleibt, verweist doch die Funktion dieses Raumteiles auf Taut. Bei genauerer Betrachtung ist nämlich zu erkennen, dass die Ausstattung des Arbeitsplatzes mit Papier und Stiften eher auf eine schreibende Tätigkeit deutet, während man die für den architektonischen Entwurf benötigten Utensilien, Reißbrett oder Reißschiene, vermisst. Tauts Platz, hier mehr als Autor und Wohn-Erzieher denn als Architekt, ist ein exzentrischer: Das Bild wird *vor* dem Text in Anbindung an das Titelblatt eingesetzt, *dieser* Raum liegt also in der Logik des Buchaufbaus außerhalb der Wohnung.³³ Autorennamen, Werktitel und Produktionsort bilden auf diese Weise einen kraftvollen Auftakt, der Taut, insbesondere in der ihm wichtigen Rolle als Wohnerzieher in den Fokus zu rücken weiß. Das Wohnen als Praxis wird, wie im Bauhausbuch, zur Sache der Frauen, die hier in einem traditionelleren Verständnis als Versorgerinnen eines noch wenig technisch aufgerüsteten Haushaltes ins Bild gesetzt sind.

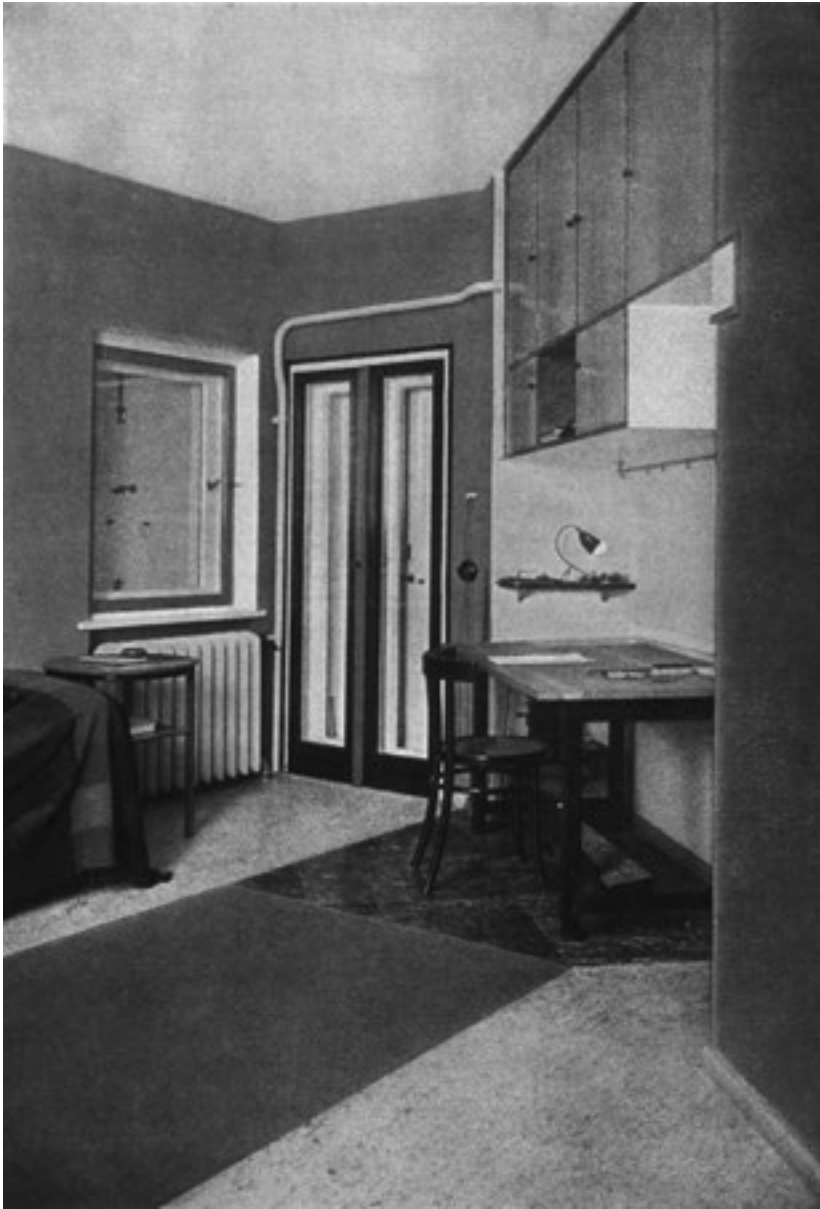
29 Jaeger 1995, 119.

30 Ebd., 129.

31 Taut 1995, 33.

32 Jaeger 1995, 134.

33 Die Raumecke im Schlafzimmer ist noch auf zwei weiteren Fotografien im Buch dargestellt. Auf einer dieser Abbildungen nimmt Tauts Assistent Franz Hillinger den Platz vor dem Schreibtisch ein.



9 Bruno Taut, Ein Wohnhaus, Frontispiz – vgl. Farbtafel 7

V

1929, zwei Jahre nach dem Erscheinen von Tauts *Ein Wohnhaus*, brachte die französische Architekturzeitschrift *L'Architecture vivante* ein Sonderheft heraus, das ebenfalls einem gerade fertiggestellten Architektenhaus gewidmet war. *E1027: Maison en bord de mer*. Jean Badovici, Mitherausgeber und Chefredakteur der Zeitschrift und seine Lebensgefährtin, die Designerin Eileen Gray haben das Haus in Roquebrune am südfranzösischen Cap Martin konzipiert und von 1929 bis zum Auszug Grays um 1934 gemeinsam bewohnt. Der Bau wird in einem ausführlichen Text, begleitet von zahlreichen Rissen, Konstruktionszeichnungen und Fotografien vorgestellt (Abb. 10). Die »Description« erläutert die Grundrissdisposition, stellt den Raumplan vor und informiert über technische Einrichtungen, vor allem aber macht sie die LeserInnen mit den Grundgedanken, die der Gestaltung vorausgingen, vertraut. Diese verraten einen kritischen Standort gegenüber den Prinzipien der Avantgarde. Deren Vertreter, wird gleich in den ersten Sätzen moniert, interessierten



10 Eileen Gray und Jean Badovici, E 1027 in Roquebrune

sich allzu sehr für die ästhetischen Qualitäten der Architektur und vernachlässigten darüber die Wünsche der BewohnerInnen nach einem bequemen und intimen Rückzugsort. Die Theorie lege Prinzipien eines ›richtigen‹ Wohnens deterministisch fest, ja stülpe sie den zukünftigen BewohnerInnen regelrecht über anstatt Entwurfsentscheidungen von den jeweiligen Ansprüchen ihrer Klientel ausgehend zu treffen.

La chose construite a plus d'importance que la manière dont on la construit, et le procédé est subordonné au plan, non le plan au procédé. Il ne s'agit pas de construire seulement de beaux ensembles de lignes, mais avant tout, des habitations pour hommes.³⁴

Anschaulich gemacht wird diese umgekehrte Prioritätensetzung durch eine ins Einzelne gehende Beschreibung des Hauses als Testobjekt. Bestandteil des Heftes ist außerdem ein kurzer, als Gedankenaustausch angelegter Text. *De L'Éclectisme au Doute (Vom Eklektizismus zum Zweifel)* konzediert die Zeitgenossenschaft der Architekten, beklagt aber mit Entschiedenheit »cette froide intellectuelle« (»diese intellektuelle Kälte«)³⁵, die von den Appellen für Standardisierung und Rationalisierung ausgehe. Die Technik, so die Forderung, dürfe auf keinen Fall zum Selbstzweck werden, sie müsse vielmehr als ein Instrument verstanden werden, das den Menschen zugutekomme.³⁶

Die Vielzahl der von Eileen Gray angefertigten Fotografien nehmen die RezipientInnen mit auf einen Rundgang durch das Haus. Dabei wechseln immer wieder Format und Perspektive der Aufnahmen: Einmal werden die Räume in der Totalen gezeigt, dann wieder richten sie sich auf Raumausschnitte oder blenden Großaufnahmen des Mobiliars ein. Werden die Einrichtungsgegenstände im Bauhausbuch freigestellt und damit als standardisierte Typen unabhängig von ihrer konkreten Verwendung sinnfällig gemacht, so bleibt hier der räumliche Zusammenhang sorgsam bewahrt. Durch Abfolge und Verschränkung der Aufnahmen entsteht eine Verdichtung der visuellen Argumentation, die durch den vervielfachenden Einsatz von Spiegel und Reflektoren noch potenziert wird.

Noch ein anderes Moment unterscheidet die visuelle Repräsentation von E 1027 von den Zeigemodi, wie sie in den Büchern von Gropius oder Taut verwendet werden. Die Fotografien bieten einen großzügigen Einblick in die Räume des Hauses, keine der Aufnahmen nimmt jedoch die

³⁴ L'Architecture vivante 1929, 23.

³⁵ L'Architecture vivante 1929, 17.

³⁶ Ebd., 20.

BewohnerInnen in den Blick. Für Christina Threuter, die sich ausführlich mit Grays Fotografien auseinandergesetzt hat³⁷, hat diese Feststellung allerdings nur bei oberflächlicher Betrachtung Bestand. Durch das Arrangement der architektonischen und gestalterischen Elemente in einem »beziehungsreichen Set von Zeichen«³⁸, so ihre These, werde das Haus auf den Bildern als psychisch belebter (Innen-)Raum wahrnehmbar. Indem Gray die Kamera auf die Binnengliederung der Räume und die Ästhetik der Materialien richte, zeige sie das Haus als bergende Hülle, der eine körperliche Präsenz einbeschrieben sei. Diese imaginäre Anwesenheit werde von den BetrachterInnen im kulturellen Wissen über die Verbindung von Weiblichkeit und Innenraum auf die Person von Gray übertragen, Gray auf diese Weise als Bewohnerin wahrgenommen.

Die Illusion der der Fotografie zeitlich vorangegangenen körperlichen Präsenz der Bewohnerin wird – physisch und psychisch – von den Rezipienten an die Person Grays durch die Übertragung auf (...) ihren weiblichen Körper und damit an die Repräsentationsformen des Weiblichen gebunden.³⁹

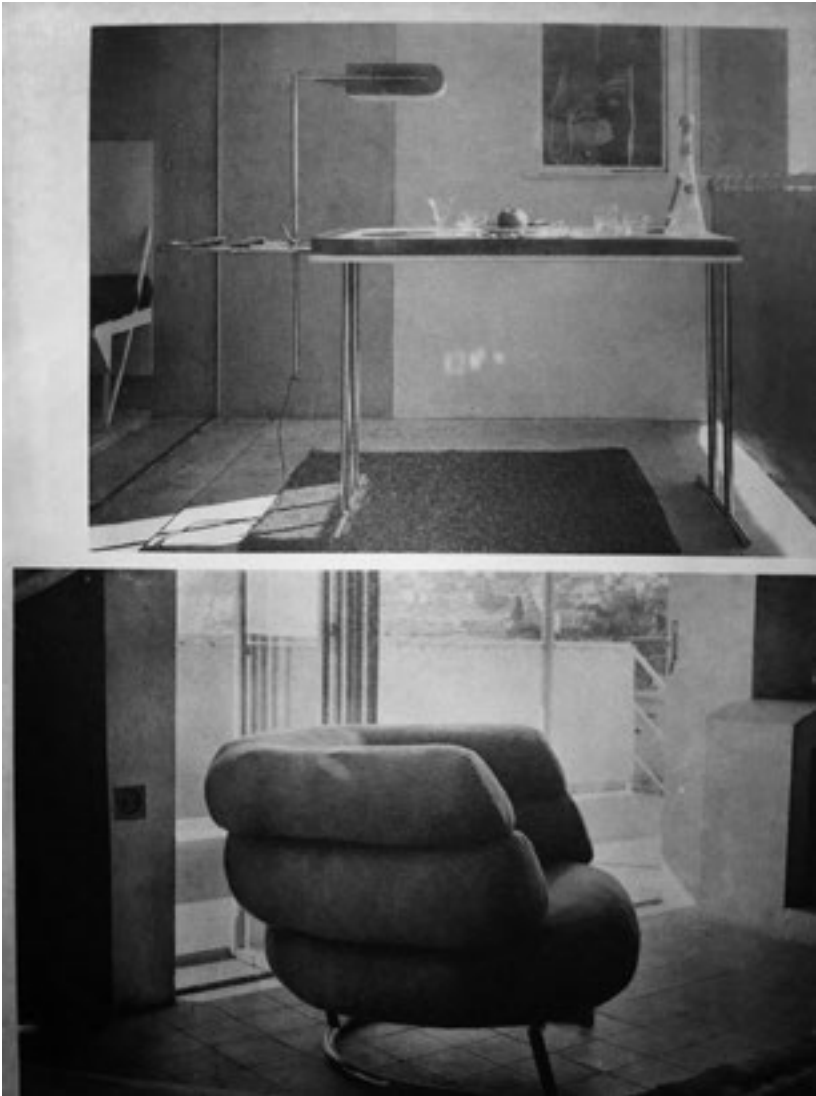
Für Threuters Thesen zur Zuschreibung des Hauses an Gray mittels der Fotografie spricht einiges. Nicht zuletzt deswegen, weil sie nachvollziehbar machen, wie Gray sich über den Weg der fotografischen Inszenierung bemüht, Wohngebrauch und Körperlichkeit als Maßgaben des Entwurfs sichtbar werden zu lassen (Abb. 11). Allerdings finden sich im Sonderheft deutliche Hinweise darauf, dass in dieser Darstellung geschlechtliche Zuweisungen gerade vermieden werden sollten. Der erläuternde Text zum Haus kennzeichnet den zukünftigen Bewohner als »un homme aimant le travail, les sports et aimant à recevoir ses amis« (»ein Mann/Mensch, der die Arbeit, den Sport und das Einladen von Freunden liebt«).⁴⁰ Eine solche Charakterisierung entspricht der Lebensweise, die sowohl Eileen Gray wie Jean Badovici bevorzugten. Das gesamte bildliche Material, ob Grafik, Planzeichnung oder Fotografie nennt in der Legende beide Namen: »Eileen Gray et Jean Badovici, Arch.«, der Dialog in *L'Éclectisme au Doute* ist ebenfalls von Gray und Badovici unterzeichnet. Einer der Biographen Eileen Grays, Peter Adam, hat in der englischen Übertragung

37 Threuter 2002.

38 Ebd., 303.

39 Ebd., 304.

40 *L'Architecture vivante* 1929, 28.



11 Eileen Gray und Jean Badovici, E 1027 in Roquebrune, Innenräume

dieses Textes Kürzel hinzugefügt, die den am Gespräch Beteiligten Redepositionen zuweist (G für Gray, B für Badovici).⁴¹ Durch diese eigenmächtige Maßnahme wird die Verantwortung für die Kritik an der ›kalten‹ Vernunftmäßigkeit der Avantgarde und das Votum für Intimität und Gefühl im Wohnen Eileen Gray zugewiesen. Damit erscheint Gray zwar als Hauptakteurin, die Zuweisung widerspricht aber den Absichten, die Gray und Badovici durch die Inanspruchnahme einer gemeinsamen Autorschaft von Entwurf und medialer Repräsentation des Hauses verfolgten. Möglicherweise beruhten die in Text und Bild vorgetragenen kritischen Einwände gegenüber dem Funktionalismus auf einer Differenz, die weder aus den verschiedenen Anteilen von Gray und Badovici am architektonischen Konzept noch aus einer mit der Geschlechterdifferenz zu begründenden Nähe des Weiblichen zum Häuslichen herrühren. Gabriele Diana Grawe hat in einem Aufsatz auf die Unterschiede zwischen der französischen und der deutschen Avantgarde am Bauhaus im Bereich von Kunsthandwerk und Wohnen hingewiesen. »Dem französischen Individualismus und der Betonung erstklassiger Handwerkskunst entgegengesetzt«, schreibt Grawe, »suchte das Bauhaus den Künstler-Handwerker in den Dienst einer neuen Gesellschaft zu stellen.«⁴² In Frankreich sei das Thema Wohnreform immer mit Blick auf einzelne Objekte oder Gattungen diskutiert worden, in Deutschland habe man dagegen die Vereinheitlichung aller Künste und Gestaltungsprinzipien betrieben und dadurch »Paradigmen des modernen Lebens [geschaffen], deren gesellschaftliche Relevanz in Frankreich auf starke Kritik stieß.«⁴³ Der Standort der Zeitschrift *L'Architecture vivante* erscheint in dieser Kontroverse zumindest uneindeutig. Badovici, so stellen Simon Texier und Christian Freigang fest, dokumentierte die Entwicklung innerhalb Deutschlands in den Heften der Zeitschrift, eine besondere Aufmerksamkeit wurden ihnen gleichwohl nicht zuteil.⁴⁴ Der Versuch Le Corbusiers, ab 1927 mehr Einfluss auf Inhalte und Gestaltung der Zeitschrift zu nehmen und dadurch sowohl dem Bauhaus zu größerer Bekanntheit zu verhelfen als auch das Layout nach den eigenen Prämissen zu verändern, scheint

41 Adam, 2009, 108–110. In einer Fußnote erklärt Adam dazu lapidar: »The identifications ›G‹ and ›B‹ have been added.« (ebd. 108). In der Monographie von Caroline Constant wird die englische Übersetzung ohne diesen Zusatz verwendet. Constant 2000, 238–245.

42 Grawe 2002, 122.

43 Ebd., 123.

44 Texier/Freigang 2002, 366 f.

kein langfristiger Erfolg beschieden gewesen zu sein.⁴⁵ Bei der Auswahl der in den Heften vorgestellten Projekte blieb Badovici dem Prinzip einer breiten Streuung treu, im Layout richtete er sich überwiegend nach bewährten Mustern: »[...] la revue de Badovici adopte, par sa représentation typographique, une allure tout à fait classique [...]«⁴⁶

VI

Im Vorwort ihrer Publikation *Der Künstler als Kunstwerk* verweisen Ulrich Pfisterer und Valeska von Rosen auf das breite Spektrum von Formen, in denen eine künstlerische »Ich-Bekundung« zum Ausdruck gelangen könne: Neben dem Selbstporträt in der Malerei, dem sich das Buch in der Hauptsache widmet, müssten auch Grabmäler, Ausstattungen oder »Künstlerhäuser mit programmatischen Ausstattungen« zu den Manifestationen eines Selbst-Entwurfs gerechnet werden.⁴⁷ Nun erscheint die Spannweite zwischen der Selbstdarstellung in der Malerei und der Imagekonstruktion durch das Künstlerhaus als einem vielschichtigen, verschiedene Funktionen, Ansprüche und Entwurfsentscheidungen vereinenden Objekt so groß, dass sich nur mit Mühe ein geeigneter Vergleichsmaßstab finden lässt. Dieser Abstand verringert sich allerdings, wenn man die auf eine bildhafte Wirkung abzielenden Darstellungen der Häuser in den visuellen beziehungsweise den Printmedien betrachtet. Auf den Fotografien, in den Filmen, und mehr noch auf den Bild und Text miteinander in Verbindung setzenden Buch- oder Zeitschriftenseiten sehen nicht nur die neuen Häuser so aus, wie sie aussehen sollten; auch deren ArchitektInnen zeigen sich in den Erscheinungsformen, in denen sie gesehen werden wollten.⁴⁸ Der vorliegende Text beschäftigt sich mit der Medienrepräsentanz recht gut bekannter Architektenhäuser der 1920er Jahre. In einem nächsten Schritt müssten die Erkenntnisse anhand weiterer Beispiele aus diesem Zeitraum überprüft werden. Dazu gälte es, eine größere Anzahl von Büchern und vor allem die Jahrgänge einschlägiger Periodika des Avantgarde-Diskurses zu analysieren. Interessant wäre dabei vor allem, nach der Definition und der Bedeutung des Wohnens zu fragen. Wie und mit wem wird Wohnen auf den Bildmaterialien inszeniert, wie

⁴⁵ Ebd., 369.

⁴⁶ Ebd., 366.

⁴⁷ Pfisterer / von Rosen 2005, 14.

⁴⁸ Ebd., 15.

wird mit den Bildern und in den Texten über das Wohnen gesprochen? Und, gerade im Zusammenhang mit der Frage nach den Architektenhaus als Selbstentwurf bedeutsam: Ist das Wohnen als ein vermeintlich privates überhaupt mit den Anforderungen an eine zur Außenrepräsentation gedachten Imagekonstruktion vereinbar? Oder: Wie kann ein Wohnen konstruiert werden, dass diesen Anforderungen gerecht zu werden vermag?

LITERATUR

- Adam 2009** Adam, Peter: Eileen Gray. Her Life and Work. London 2009.
- L'Architecture vivante 1929** L'Architecture vivante. Zeitschrift hrsg. von Jean Badovici u. a., Paris, Hiver (Nr. 4), 7. Jg., 1929.
- Breysig 1901** Breysig, Kurt: Das Haus Peter Behrens. Versuch über Kunst und Leben. In: Koch, Alexander / Fuchs, Georg (Hrsg.): Grossherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Künstler-Kolonie [ein Dokument deutscher Kunst]. Darmstadt 1901, 329–392.
- Brüning 2009** Brüning, Ute: Bauhausbücher. Grafische Systeme – synthetisierende Grafik. In: Rössler, Patrick: bauhauskommunikation. Innovative Strategien im Umgang mit Medien, interner und externer Öffentlichkeit. Berlin 2009, 281–296.
- Constant 2000** Caroline Constant: Eileen Gray. London 2000.
- Deicher 1999** Deicher, Susanne: Imaginäre Praxis. Ideologie und Form in Peter Behrens' unbewohntem Haus auf der Darmstädter Mathildenhöhe. In: Tietenberg, Annette (Hrsg.): Das Kunstwerk als Geschichtsdokument: Festschrift für Hans-Ernst Mittag. München 1999, 100–128.
- De Smet 2012** de Smet, Catherine: »Drucker, Aufgepasst! Die in die Seite eingepassten Fotografien«. In: Herschdorfer, Nathalie / Umstätter, Lada (Hrsg.): Le Corbusier und die Macht der Fotografie. München 2012, 56–79.
- Eckstein 1994** Eckstein, Kerstin: Inszenierung einer Utopie: Zur Selbstdarstellung des Bauhauses in den zwanziger Jahren. In: Haus, Andreas (Hrsg.): Bauhausideen. Bibliographie und Beiträge zur Rezeption des Bauhausgedankens. Berlin 1994, 15–29.
- Etzold 2009** Etzold, Marc: Walter Gropius als Kommunikator. Netzwerke und Initiativen. In: Rössler, Patrick (Hrsg.): bauhaus-kommunikation. Innovative Strategien im Umgang mit Medien, interner und externer Öffentlichkeit. Berlin 2009.
- Gisbertz 2000** Gisbertz, Olaf: Bruno Taut und Johannes Göderitz in Magdeburg. Berlin 2000.
- Goergen 2012** Goergen, Jeanpaul: »Wirklich alles wurde unseren wünschen entsprechend gemacht« Das Bauhaus in Dessau im Film der zwanziger Jahre. In: Tode, Thomas (Hrsg.): Bauhaus und Film. Wien 2012.

Grawe 2002 Grawe, Gabriele Diana: Unité et Diversité. Ein imaginärer Dialog zwischen Eileen Gray und Marcel Breuer über Innenräume. In: Ewig, Isabelle / Gaetgens, Thomas W. / Noell, Matthias (Hg.): Das Bauhaus und Frankreich. Le Bauhaus et la France. Berlin 2002, 117–143.

Gropius 1974 Gropius, Walter: Bauhausbauten Dessau. Neue Bauhausbücher. Mainz 1974.

Herschdorfer/Umstätter 2012 Herschdorfer, Nathalie / Umstätter, Lada: Einleitung. Die Herstellung des Bildes. In: Dies. (Hrsg.): Le Corbusier und die Macht der Fotografie. Berlin/München 2012, 15–23.

Kinross 1995 Kinross, Robin: Das Bauhaus im Kontext der Neuen Typographie. In: Brüning, Ute (Hrsg.): Das A und O des Bauhauses. Bauhauswerbung: Schriftbilder, Drucksachen, Ausstellungsdesign. Leipzig 1995, 9–14.

Le Corbusier 1960 Le Corbusier: My work. London 1960.

Müller 1994 Müller, Claudia: Typofoto. Wege der Typografie. Zur Foto-Text-Montage bei Laszlo Moholy-Nagy. Berlin 1994.

Nierhaus/Nierhaus 2014 Nierhaus, Irene / Nierhaus, Andreas: Schau_Plätze des Wohnwissens. In: Dies.: Wohnen zeigen. Modelle und Akteure des Wohnens in Architektur und visueller Kultur. Bielefeld 2014, 9–35.

Pfisterer/von Rosen 2005 Pfisterer, Ulrich / von Rosen, Valeska: Vorwort. In: Dies.: Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart 2005, 11–23.

Rössler 2016 Rössler, Patrick: Universal-Kommunikation. Global gedacht, regional gemacht. Zur Diffusion der neuen, funktionalen Typografie. In: Herren, Claudia: Moderne Typen, Fantasten und Erfinder. Große Pläne! Zur Angewandten Moderne in Sachsen-Anhalt 1919–1933. Bielefeld 2016, 142–167.

Spechtenhauser 2012 Spechtenhauser, Klaus: Zwischen Schnappschuss und Inszenierung: Le Corbusier im Bild. In: Herschdorfer/Umstätter, 189–221.

Stabenow 2014 Stabenow, Jörg: Das Buch zum Haus. Publierte Architektendomizile der Moderne. In: Pisani, Salvatore / Oy-Marra, Elisabeth (Hg.): Ein Haus wie ich. Die gebaute Monographie in der Moderne. Bielefeld 2014, 181–202.

Taut 1924 Taut, Bruno: Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin. Leipzig 1924.

Taut 1995 Taut, Bruno: Ein Wohnhaus / Bruno Taut. Mit einem Nachw. Zur Neuausg. Von Roland Jaeger. Neuausg. Berlin 1995.

Texier/Freigang 2002 Texier, Simon / Freigang, Christian: Jean Badovici et »L'Architecture vivante«. In: Ewig, Isabelle / Gaetgens, Thomas W. / Noell, Matthias (Hg.): Das Bauhaus und Frankreich. Le Bauhaus et la France. Berlin 2002, 365–376.

Threuter 2002 Threuter, Christina: Die Authentizität des Privaten. Die virtuellen Räume des Wohnhauses E.1027 von Eileen Gray. In: Nierhaus, Irene / Konecny, Felicitas (Hrsg.): räumen. Baupläne zwischen Raum, Virtualität, Geschlecht und Architektur. Wien 2002, 293–313.

Weihsmann 1995 Weihsmann, Helmut: Cinetecture. Film, Architektur. Moderne. Wien 1995.

ABBILDUNGSNACHWEISE

- 1** http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd_1901_1902/0176.
- 2** aus: Le Corbusier, 1922, *Ausblick auf eine Architektur* (Bauwelt Fundamente, Bd. 2). Braunschweig: Vieweg 1982.
- 3** Gropius, Walter: *bauhausbauten dessau*, München 1930.
- 4-6** aus: Gropius, Walter: *Bauhausbauten Dessau* (Neue Bauhausbücher, hrsg. v. Hans W. Winkler). Mainz: Florian Kupferberg Verlag 1974, S. 92 f., 118 f., 124 f.
- 7-9, Taf. 7** aus: Taut, Bruno: *Ein Wohnhaus / Bruno Taut*. Mit einem Nachw. zur Neuausg. von Roland Jaeger. Neuausg. Berlin Gebr. Mann, 1995, Frontispiz, S. 50 f., 56 f.
- 10, 11** aus: *L'Architecture vivante*, 7. Jg., Hiver MCMXXIX, Tafel 33, 39.

JÖRG STABENOW

SELBSTPORTRÄT ALS KÜNSTLER

Zur Inszenierung von Künstler-Rollen in Architektenhäusern des 20. Jahrhunderts

Seit Vasari hat sich die Kunstgeschichte daran gewöhnt, Architekten als Künstler zu betrachten. Und es gibt gute Gründe, die dafür sprechen, dass das Künstlerische tatsächlich einen relevanten Teil des Architektenberufs ausmacht. Aber man muss betonen: Es handelt sich um einen Anteil, und welches Gewicht dieser Anteil im konkreten Fall hat, ist Gegenstand der Selbstdefinition, des Selbstverständnisses und demnach auch der Selbstdarstellung von Architekten.¹ Wenn also Architekten sich in ihren Häusern als Künstler präsentieren, dann ist das keineswegs eine Selbstverständlichkeit, sondern Element einer spezifischen Rolleninszenierung, die als solche ernst genommen werden will.

ARCHITEKTEN MIT ATELIER

Im Folgenden sollen einige prominente Architektenhäuser des 20. Jahrhunderts daraufhin befragt werden, wie jeweils die Hausherren die Rolle des Künstlers für sich in Anspruch nehmen.² Das Interesse richtet sich somit auf die Schnittstelle zwischen Künstlerhaus und Architektenhaus. Dasjenige Attribut, das ein Haus als Künstlerhaus erkennbar macht, ist spätestens seit dem Ende des 19. Jahrhunderts das Atelier.³ Das Atelier des Malers ist ein Raum, der spezifischen Anforderungen genügen muss,

1 Zum ›Kunstproblem‹ der Architektur übergreifend Philipp 2012.

2 Der Beitrag knüpft an eine bereits in Stabenow 2000 verfolgte Fragestellung an. Vgl. dort besonders 16 f. u. 235.

3 Ein zeitgenössisches Profil der Bauaufgabe zeichnet Schmitt 1901, 34–71.

und die wichtigste ist ein hoher Lichtbedarf, der vorzugsweise durch ein großes, nach Norden ausgerichtetes Fenster befriedigt wird. Durch das Fenster macht der Atelierraum auch nach außen hin auf sich aufmerksam – je nach Lage wird er so zum künstlerspezifischen Fassadenelement. Besonders in der Kunstmetropole Paris erreichten die Ateliers der Künstler im ausgehenden 19. Jahrhundert eine geradezu stadtbildprägende Präsenz (Abb. 1).⁴

Das Atelier ist aber ein Element, das auch dem Architekten zur Verfügung steht. Ein prominentes Beispiel ist das Wohnhaus mit angeschlossenem Bürogebäude, das Victor Horta 1898–1901 in Brüssel für sich errichtete (Abb. 2).⁵ Als Vertreter eines dezidiert künstlerischen Berufsverständnisses zeigt Horta sich zunächst in der Qualität und Raffinesse der ornamentalen Formfindungen, durch die er die Fassade seines Hauses akzentuiert. Statt eines historisierenden Ornaments verwendet er die freien Schmuckformen des Art Nouveau, die vor den glatten Steinflächen der Gebäudefront zusätzliche Prägnanz gewinnen. Ein zweites, noch deutlicheres Element, mit dem der Hausherr sich als Künstler ins Bild setzt, ist das große Fenster im zweiten Stockwerk des Bürogebäudes. Eigentlich kann man hier nicht mehr von einem Einzelfenster sprechen, denn die Fassade ist über einer niedrigen Brüstung auf ihrer ganzen Breite in Glas aufgelöst. Im Kontext der Gesamtfassade liest man aber die Glasfläche als Atelierfenster, und dieses Fenster ist eine Zeigeform – der Hausherr verweist damit auf seine Identität als Künstler. Dies gilt unabhängig von der tatsächlichen Nutzung des Raums, der als Arbeitssaal für die angestellten Zeichner des Büros diente.⁶ Durch das Atelierfenster wird das dem Wohnhaus angegliederte Architekturbüro semantisch mit dem Atelier eines Malers kurzgeschlossen und dadurch die Ausübung des Architektenberufs als künstlerische Tätigkeit charakterisiert. Und da Wohnhaus und Bürogebäude eine Einheit bilden, betrifft diese Aussage die gesamte Person des Hausherrn.

Ein Atelier ganz anderer Art richtete sich 1899 der Wiener Architekt Otto Wagner in seiner damals bereits zehn Jahre alten ersten Villa ein

⁴ Über das Wohnen der Künstler in Paris Chaslin 1984; Delorme 1987; Milner 1988. Vgl. Stabenow 2000, 80–84.

⁵ Zum Haus Horta Borsi/Portoghesi 1990, 79 f. u. 220–237; Aubry 2001.

⁶ Hortas eigenes Arbeitszimmer befand sich in einem rückwärtigen Raum des ersten Obergeschosses und war von der Straße aus nicht sichtbar (Aubry 2001, 58). Zur Nutzung des Hauses vgl. auch die bezeichneten Schnitte und Grundrisse in Dernie/Carew-Cox 1995, 150 f.



1 Wohnhaus mit Maleratelier, Paris, aus:
Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, Habitations
modernes, Teil 1, Paris 1875



2 Victor Horta, Wohn- und Bürohaus des
Architekten, Brüssel-Saint Gilles, 1898–1901,
Fassadenansicht



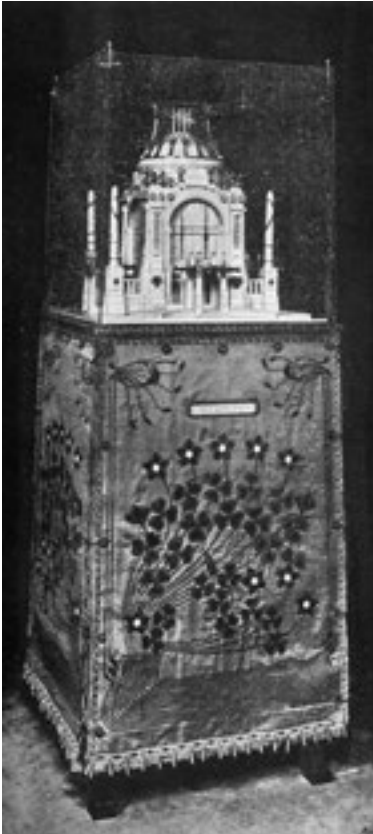
3 Otto Wagner, Erste Villa Wagner, Wien-Hütteldorf, Atelieranbau, 1899, Innenansicht

(Abb. 3).⁷ Bei diesem Raum kommt es nicht so sehr auf die Konnotation des Außenbaus, sondern vor allem auf die Innenwirkung an. Der zentrale Baukörper der Neorenaissance-Villa wird seitlich durch zwei ursprünglich offene Pergolen begleitet, und in der linken Pergola installierte Wagner einen Atelierraum, der nicht seiner praktischen Arbeit, sondern vor allem Repräsentationszwecken diene.⁸ Der Raum ist charakterisiert durch das Dekorationsmotiv reliefierter Weihrauchschalen, deren golden gefasster Rauch in schwingenden Linien zur Decke steigt. Die von Adolf Böhm gestalteten farbigen Glasfenster fügen sich zum Panorama einer Herbstlandschaft. Dem Herbstlaubornament des Glasbilds passte sich die Dekoration der beweglichen Ausstattung motivisch an.

⁷ Über Wagners Atelier Asenbaum/Zettl 1984, 182–189; Stabenow 2000, 24 f.

⁸ Wagner bezeichnete den Raum auch als ›Archiv‹. Größere Arbeitsräume standen ihm und seinen Mitarbeitern an der Akademie der bildenden Künste und in seinem Privatbüro zur Verfügung. Vgl. hierzu Kolb 1989, Teil 1, 223.

Das ikonographische Zentrum des Raums bildete eine Glassturzvitrine, die das Modell für die Eingangshalle aus Wagners 1898 entstandenem Projekt einer Kunstakademie ausstellte (Abb. 4).⁹ Wagner präsentierte hier eine alte Lieblingsidee, die Vision eines der Kunst gewidmeten Tempelbaus. In dem Modell verdichtet sich die ideelle Bestimmung des



4 Vitrine mit einem Modell der Eingangshalle aus Otto Wagners Projekt für einen Neubau der Akademie der bildenden Künste, 1898, ehemals ausgestellt im Atelier der ersten Villa Wagner

⁹ Graf 1985, 306–321. Ideeller Vorläufer des Projekts war die Planung ›Artibus‹ von 1880; ebd., 34–39.

Atelierraums: das Bauen, verstanden als ein künstlerischer Tempeldienst. Gold, Weihrauch und die Künstlichkeit des getönten Lichts bildeten einen quasi-sakralen Rahmen für die Arbeit des Architekten. Es ist ein priesterliches Künstlertum, das Wagner mit architektonischen Mitteln beschwört.

Otto Wagner hatte sich bereits Ende der 1880er Jahre vom historischen Stilpluralismus distanziert und stattdessen einen »Zukunftsstil« in Aussicht genommen, der ein »Nutz-Stil« sein sollte, durchdrungen vom »krassesten Realismus«. ¹⁰ In seiner 1896 erschienenen Programmschrift *Moderne Architektur* beschrieb er den Weg zu einem neuen Stil als bewusst künstlerische Aneignung der modernen Bautechnik. ¹¹ Folglich verstand er es als Aufgabe des Künstlers und nicht des Ingenieurs, die den neuen Baustoffen und Konstruktionsmethoden angemessenen Formen zu schaffen. Wagner propagierte also einerseits eine Architektur, die sich ganz von praktischen Erfordernissen herleitete. Andererseits stilisierte er die Baukunst zum »höchsten Ausdruck des menschlichen, an das Göttliche streifenden Könnens«. ¹² In diese zweigleisige Argumentation ist auch sein Repräsentationsatelier eingebunden. In einer Zeit, in der ihn mit den Bauten der Wiener Stadtbahn vorwiegend technische Großaufgaben beschäftigten, erhielt offenbar die Darstellung seiner Künstler-Rolle besonderes Gewicht. Einer Tendenz zur Versachlichung in den Stadtbahn-Entwürfen stellte er die Sakralisierung der Berufspraxis in dem Atelierraum gegenüber.

In Otto Wagner durchaus vergleichbarer Weise war auch Le Corbusier ein Architekt, der das Bauen an die Bedingungen der modernen Industrieproduktion anpassen wollte, zugleich aber immer wieder den künstlerischen Anspruch seiner Tätigkeit hervorhob. ¹³ Zum Ausweis und Attribut seines Künstlertums wurde ihm die malerische Arbeit. Im Malen nahm er Abstand von der Zweckgebundenheit des Bauens und bezeichnete den künstlerischen Horizont seiner Entwurfspraxis. Als er sich 1934 in einem von ihm selbst entworfenen Etagenwohnhaus an der Rue Nungesser-et-Coli 24 eine Dachwohnung einrichtete, reservierte er den prominentesten Raum als Atelier (Abb. 5). ¹⁴

10 Wagner 1889; zit. nach Graf 1985, 72 u. 73.

11 Wagner 1896.

12 Ebd.; zit. nach Graf 1985, 266.

13 Über Le Corbusiers Identität als Künstler Moos 1968, 54–74 u. 337–347; ders. 1980; Green 1987a.

14 Das Etagenwohnhaus ist publiziert in Boesiger 1935, 144–153. Über Le Corbusiers Wohnung Green 1987b; Sbriglio 1996; Stabenow 2000, 111–128.



5 Le Corbusier, Wohnung des Architekten, Paris 16e, 1931–34,
Innenansicht, Atelier

Für das Konzept des Wohnens auf der Dachebene eines Etagenwohnhauses greift Le Corbusier auf zwei Quellen zurück. Die eine ist Auguste Perret, der bereits 1904 als erster und für längere Zeit einziger Architekt für sich selbst eine Dachwohnung entworfen hatte. In dem von der Firma Perret ausgeführten Etagenwohnhaus in der Rue Franklin 25bis bezog er das oberste Stockwerk mit vorgelagerter Terrasse selbst.¹⁵ Allerdings nutzte Perret die Drei-Zimmer-Wohnung lediglich als Ausweichquartier.

Le Corbusiers zweite Quelle ist die in Paris verbreitete Wohnform des Malers in der Mansarde (Abb. 6).¹⁶ Im städtischen Etagenwohnhaus sanken üblicherweise Mietpreis und Sozialprestige mit steigender Stockwerkszahl – zumindest galt das bis zur Erfindung des Fahrstuhls. Für den Maler wurde die mit der Dachwohnung verbundene soziale Deklassierung ausgeglichen durch die bessere Belichtung, die die erhöhte Position gewährleistete. Das Atelierfenster wertete die Mansarde zur besonderen Künstler-Wohnlage auf und setzte damit die innere Hierarchie des bürgerlichen Mietshauses

¹⁵ Über das Etagenwohnhaus Perret 1986. Zu Perrets Wohnung Bressani 1990; Stabenow 2000, 99–104.

¹⁶ Vgl. Milner 1988, 110 sowie Abb. 124, 220, 250 u. 265; Stabenow 2000, 84.



6 Etagenwohnhaus mit Atelierfenster in der Mansarde,
Rue de Courcelles 181, Paris 17^e, Ansicht

außer Kraft. Man kann also sagen, die Ateliers der Künstler ›bekrönten‹ das bürgerliche Wohngebäude. Wenn Le Corbusier in der siebten und achten Etage der Rue Nungesser-et-Coli 24 sein eigenes Dachappartement installierte, dann aktualisierte er damit einerseits das Vorbild Perrets und eignete sich andererseits die klassische Wohnform der Pariser Künstler an.

Die Analogie zum Wohnen der Künstler konkretisierte Le Corbusier dadurch, dass er einen beträchtlichen Teil der Wohnung als Maleratelier nutzte, wo er die Mehrzahl seiner Vormittage an der Staffelei verbracht haben will. Le Corbusiers Atelier blickt nach Osten und erhält sein Licht

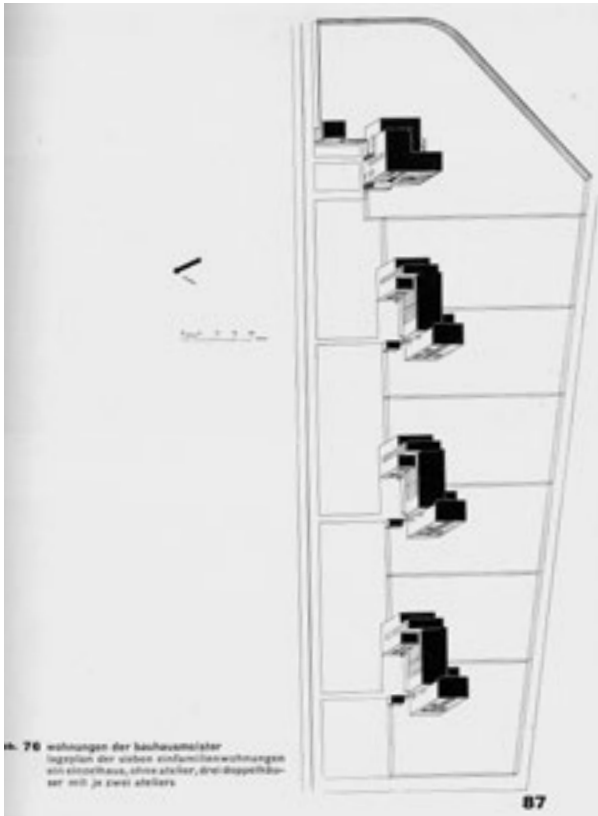
durch ein geschosshohes Fensterband aus mattem, d. h. undurchsichtigem Glas. Es ging hier also in erster Linie nicht um den Ausblick, sondern um eine der malerischen Arbeit zuträgliche Belichtung. In diesem introvertierten Atelierraum konzentrierte Le Corbusier die Ausdrucksmittel seiner aktuellen Architektursprache: die massive Natursteinwand der Flankenmauer, die mit der vollverglasten Straßenfront scharf kontrastiert, den doppelten Betonpfeiler in der Form eines kippenden ›V‹ und die Tonnenwölbung der Decken, die er hier zum ersten Mal verwendete. Indem er die Elemente seines Bauens vergegenwärtigte, kennzeichnete er den Raum als das Maleratelier eines Architekten.

Im Atelier versammelte Le Corbusier auch seine ›collection particulière‹ aus ungewöhnlich geformten Naturobjekten.¹⁷ In ihnen beschwor er die Poesie des Unregelmäßigen, die er für seine Arbeit fruchtbar machen wollte. Diese Gegenstände finden sich als sogenannte ›objets à réaction poétique‹ auch in seinen malerischen Werken wieder. Das wichtigste ›objet à réaction poétique‹ gehört jedoch zum festen Inventar des Atelierraums: Die nackte Steinwand, die Le Corbusier als Brandmauer des Nachbarhauses am Bauplatz bereits vorfand, bildete den alltäglichen Hintergrund für seine Bilder; sie diente ihm als Inspirationsquelle und Projektionsfläche. Darüber hinaus befand sich in einem straßenseitigen Annex des Atelierraums die Bibliothek des Architekten; hier entstanden neben Zeichnungen und Bildern auch Aufsätze und Bücher. Das Atelier bot somit nicht nur einen Rahmen für die Arbeit des Malers Le Corbusier, sondern auch für die des Schriftstellers und Theoretikers, also für alle Bereiche, die nicht direkt in den Planungsprozess involviert waren.

Die eigentliche architektonische Praxis hatte dagegen im Privatatelier des Architekten keinen Platz. Dem Beruf des Architekten widmete er sich nachmittags in seinem Büro in der Rue de Sèvres 35.¹⁸ Grundlage der Selbstinszenierung Le Corbusiers war eine strikte Trennung zwischen Privatsphäre und professioneller Aktivität. Deshalb geht es – im Unterschied zum Repräsentationsatelier des Architekten Wagner – im Atelier Le Corbusier nur indirekt um Architektur. Bei der Konstruktion seiner Künstler-Rolle stützt sich Le Corbusier nicht auf seine architektonische Arbeit, sondern auf seine zweite Identität als Maler. Bevor er das Bauen als eine Kunst praktiziert, erklärt er sich selbst kraft seiner malerischen Expertise zum Künstler.

17 Die Ausstattung der Wohnung beschreiben Doisneau/Petit 1988, 47–63.

18 Zur Arbeit in der Rue de Sèvres Michels 1989.



7 Walter Gropius, Direktorenwohnhaus und Meisterhäuser am Bauhaus Dessau, 1925–26, axonometrische Darstellung der Gesamtanlage

Die beiden Rollen, die Le Corbusier sozusagen in Personalunion vereinigt, verteilen sich am Bauhaus Dessau auf verschiedene Schultern. Das Wohnhaus des Bauhausdirektors Walter Gropius ist kein individuelles Domizil, sondern Teil einer kleinen, 1925–26 zusammen mit dem Schulgebäude verwirklichten Siedlung für die am Bauhaus lehrenden Meister (Abb. 7).¹⁹ Gropius entwarf die Häuser der Siedlung, besonders aber sein

¹⁹ Die Dessauer Wohnanlage ist ausführlich dokumentiert in Gropius 1930, 84–151. Über das Direktorenhaus und die Meisterhäuser Nerdinger 1985, 76–81; Jaeggi 1994, 176–180; Kraft 1997, 18–38 u. 64–68; Stabenow 2000, 133–157; Lupfer/Sigel 2000.

eigenes Wohnhaus, als Vorführobjekte eines neuen Wohnens. Er demonstrierte in ihnen eine Baukunst, »die dem lebendigen Leben dient«.²⁰ Der künstlerische Anteil des Bauens scheint dabei in dessen Zweckdienlichkeit aufzugehen. Die Baugestalt kann nicht mehr getrennt von der Brauchbarkeit des Hauses wahrgenommen werden, denn »sie entspringt allein aus dem Wesen des Baus, aus seiner Funktion, die er erfüllen soll«.²¹

Trotz dieser zweckbetonten Argumentation ließ jedoch Gropius erkennen, dass er seine Arbeit als eine künstlerische begriff. Den Demonstrationscharakter seines Hauses verstärkte er mit Hilfe ästhetischer Maßnahmen. Die Straßenseite ist lesbar als eine abstrakte Flächenkomposition in Analogie zu den zweidimensionalen Kompositionen der zeitgenössischen malerischen Avantgarden (Abb. 8). Es ist die formale Innovation, in der sich die Reform der Lebenspraxis und der Durchbruch zu einer funktionalen Gestaltung ankündigen. Die Form behauptet dabei durchaus einen gewissen Eigenwert, der sich im Sinne einer künstlerischen Positionsbestimmung beurteilen lässt.



8 Walter Gropius, Direktorenwohnhaus am Bauhaus Dessau, 1925–26, Ansicht, Straßenseite

²⁰ Gropius 1930, 7.

²¹ Ebd., 92.

Dass er seine Rolle als eine künstlerische verstand, demonstrierte Gropius aber vor allem durch die Siedlungsgemeinschaft mit den Bauhauskünstlern. Das Haus des Architekten fügt sich ein in einen Verband moderner Künstlerhäuser. In diesem Verband aus Doppelhäusern besetzt es als einziges Einzelhaus eine privilegierte Position. Gropius bekräftigt damit die Führungsrolle der Architektur gegenüber den Schwesterkünsten, die Teil des Bauhaus-Programms war. Die Beziehung zwischen Einzelhaus und Doppelhäusern lässt sich aber auch in umgekehrter Richtung lesen. Das Architektenhaus, das selbst keine künstlerischen Merkmale aufweist, partizipiert an der eindeutigen Charakterisierung der Meisterhäuser, die durch große Atelierfenster auf den Beruf ihrer Bewohner aufmerksam machen. Im Kontext der Künstlersiedlung gewinnt auch das Haus des Direktors ein klares Profil als Künstlerhaus.

SCHAUPLATZ MUSIKZIMMER

In den bisher herangezogenen Fällen war es in erster Linie der Atelierraum, in dem sich der Künstlerstatus der Bewohner manifestierte. Es gibt aber noch einen weiteren Ort im Raumprogramm des bürgerlichen Wohnhauses, der sich für die Inszenierung von Künstler-Rollen anbietet, und zwar das sogenannte ›Musikzimmer‹. Das ist ein Begriff, der einen Raum für kulturelle Sondernutzungen erwarten lässt, häufig aber lediglich den profanen Wortsinn des Wohnzimmers mit bildungsbürgerlichem Glanz versehen möchte.²² Im 1901 errichteten Haus von Peter Behrens auf der Darmstädter Mathildenhöhe bildet das Musikzimmer den ikonographischen Schwerpunkt des Raumprogramms (Abb. 9).²³ Eine tiefe, in Blau und Gold gehaltene Farbigekeit und das Pathos der Strahlenornamentik tauchen den Raum in eine sakrale Atmosphäre. In einer Marmornische präsentiert Behrens sein Gemälde ›Ein Traum‹ als Verehrungsbild der

22 In der bürgerlichen Villa des 19. Jahrhunderts war das Musikzimmer einer von mehreren Funktionsräumen, durch die der Salon als zentraler Repräsentationsraum flankiert werden konnte. Fehlte ein Musikzimmer, konnte der Salon dessen Aufgaben – und besonders das Klavier als wichtigstes Ausstattungsstück – mit übernehmen. Vgl. Brönnner 1987, 57. Beispiele für mögliche Dispositionen auch in Siebel 1999, 108 sowie Abb. 39, 40 u. 43.

23 Zum Haus Behrens Buddensieg 1980; Norberg-Schulz 1980; Hoh-Slodczyk 1985, 115–121. Behrens hat sein Darmstädter Haus nie bewohnt; vgl. Deicher 1999, 110–112.



9 Peter Behrens, Wohnhaus des Malers und Architekten, Darmstadt, 1900–01, Innenansicht, Musikzimmer

hier zelebrierten Kunstreligion. Die Musik, verkörpert in dem gleichfalls von Behrens entworfenen Flügel, vertritt den kosmischen Anspruch der mit dem Hausbau erstrebten künstlerischen Erneuerung. Durch die leitmotivisch verwendeten Dekorationselemente des Adlers und des Kristalls verweist Behrens auf Nietzsche und parallelisiert seine Künstlerrolle mit dem Priestertum des Religionsstifters Zarathustra.²⁴ Das ist eine überspannte Stilisierung des künstlerischen Selbstverständnisses, wie sie bereits im Atelier Otto Wagners begegnet war, die aber bei Behrens das ganze Wohnhaus erfasst.

Ähnlich wie Peter Behrens macht dreißig Jahre später der Architekt Erich Mendelsohn das Musikzimmer zum Schauplatz seiner Selbstinszenierung als Künstler. Mit dem Bau seines 1930 bezogenen Hauses im Berliner Westend wendet sich Mendelsohn gegen die Verschmelzung von Kunst und Funktion, die Walter Gropius propagierte.²⁵ Gegenüber zeitgenössischen Tendenzen einer Funktionalisierung des Bauens behauptet Mendelsohn die Autonomie der Kunst als einer von Fragen des

²⁴ Buddensieg 1980, 39 f.

²⁵ Ausführliche zeitgenössische Publikation des Hauses in Mendelsohn 1932. Über das Haus Mendelsohn Heinze-Greenberg 1998; Stabenow 2000, 159–183.



10 Erich Mendelsohn, Wohnhaus des Architekten, Berlin-Westend, 1928–30, Innenansicht, Musikzimmer

Zwecks losgelösten Kategorie.²⁶ Gegen eine Doktrin, die das technische Funktionieren eines Gebäudes als Thema des architektonischen Entwurfs empfahl, grenzt er sich ausdrücklich ab. In seinem Haus manifestiert er diese Haltung unter anderem dadurch, dass er alle Geräte und Installationen aus dem Blickfeld der Bewohner verbannt.

Den behaupteten Vorrang der Kunst gegenüber den technisch-funktionalen Aspekten des Bauens bekräftigt Mendelsohn durch die Rolle, die er bei der Einrichtung seines Hauses Kunstwerken zuweist. Die Haupträume des Erdgeschosses beherbergten malerische und plastische Arbeiten von Lyonel Feininger, Amédée Ozenfant und Ewald Mataré, die Mendelsohn zum Teil eigens in Auftrag gab, und die er eng in das architektonische Beziehungsgefüge des Hauses integrierte. So verband in der Halle ein großformatiges Gemälde Ozenfants ›Symbole aller Künste‹ – so Mendelsohns Inhaltsangabe – zu einem Stillleben.

Das Zusammenspiel der Künste fand seinen Höhepunkt im Musikzimmer (Abb. 10). Dort kam es zu einer inszenierten Begegnung zwischen

26 Die hier skizzierte Position erhält programmatische Schärfe durch den Einleitungstext von Amédée Ozenfant in Mendelsohn 1932, o.P.

Musik und Architektur. Durch einen Flügel, durch ein Stilleben mit Musikinstrumenten von Ozenfant und durch die Konzerte, zu denen Mendelsohn einlud, war die Musik stets in dem Raum gegenwärtig. Für Mendelsohn, der beim Entwerfen Schallplatten hörte, war Musik nicht einfach ein Inspirationsquell, sie verkörperte geradezu das Moment der künstlerischen Inspiration in seiner Arbeit. Indem er die in Zweck und Materie verhaftete Baukunst eng auf die Musik als immaterielle Tonkunst bezog, unterstrich er den jenseits des Zweckmäßigen liegenden Anspruch des Bauens. Dabei geht es zunächst einmal um die grundsätzliche Darstellung einer anti-funktionalistischen Architekturauffassung. Die architekturbezogene Aussage verweist jedoch zugleich auf die Person des Hausherrn selbst, der diese Auffassung lebt und verkörpert. Die programmatische Botschaft umschließt somit auch ein Rollenbild des Architekten.

Bei der Konstruktion seines Rollenbilds nimmt Erich Mendelsohn – wie Walter Gropius, wenn auch mit ganz anderen Mitteln – die Schwesterkünste in den Dienst. Erst durch den unterstützenden Beitrag von Malerei, Plastik und im Fall Mendelsohns auch der Musik wird der Künstler im Architekten sichtbar. Es bedarf der Inszenierung eines gattungsübergreifenden Gesamtkunstwerks, um den künstlerischen Anspruch der Architektur zur Geltung zu bringen.

MANIFESTATIONEN DER FORM

An dieser Stelle lässt sich fragen, ob es auch Architekten gibt, die ihr Rollenverständnis als Künstler aus eigener Kraft, d. h. mit den Mitteln der architektonischen Form thematisieren. Und man kann weiter nach Architekten fragen, die ihre Künstler-Rolle nicht in der Gestaltung einzelner Räume – ob Atelier oder Musikzimmer –, sondern im Gesamtentwurf ihrer Häuser zum Ausdruck bringen. Eine positive Antwort auf beide Fragen gibt der Kölner Architekt Oswald Mathias Ungers in seinem 1958–59 ausgeführten Wohnhaus in Köln-Müngersdorf.²⁷

In ähnlicher Stoßrichtung wie Erich Mendelsohn, allerdings in einer gewandelten historischen Situation, formuliert Ungers seinen architektonischen Standpunkt in Opposition zum Funktionalismus der Nachkriegsmoderne. Angesichts der Vorherrschaft funktionaler Diskurse besteht er

27 Zum Haus Ungers Klotz 1985, 15 u. 56–59; Stabenow 2000, 189–202; Cepl 2007, 47–56. Vgl. auch den Beitrag von Jasper Cepl in diesem Band, insbesondere Abb. 2.

auf der Autonomie des Künstlerischen in der Architektur. Im Bau seines Wohnhauses artikuliert Ungers diesen Gedanken durch die plastische Konfiguration des Außenbaus. Als Kopfbau einer straßenbegleitenden Zeile besetzt das Haus ein Eckgrundstück, das die dreidimensionale Entfaltung des Baukörpers begünstigt. Scheinbar losgelöst von der Logik des Grundrisses, präsentiert sich das Gebäude nicht als ›Haus‹, sondern als autonomes plastisches Gebilde. Frei aufragende Mauerzungen, vielfältige Vor- und Rücksprünge, Balkone, Erker und Nischen lassen den Bau als abstrakte Skulptur wahrnehmen, deren Gestalt sich nur bei allseitiger Betrachtung erschließt. Die ausgreifende Plastizität des Bauwerks verschränkt sich mit dem Umraum und dehnt sich über ummauerte Hof- und Gartenkompartimente auf das gesamte Grundstück aus.

In seinem vier Jahre nach dem Bau des Hauses veröffentlichten, jedoch bereits Ende November 1960 zusammen mit Reinhard Gieselmann verfassten Manifest ›Zu einer neuen Architektur‹ liefert Ungers eine nachträgliche Präzisierung der in dem Hausbau formulierten Position.²⁸ Ein zentraler Passus des Texts lautet: »Architektur ist partielle Schöpfung. Jeder schöpferische Vorgang aber ist Kunst.« Der Text enthält auch deutliche Hinweise auf die formalen Kategorien, an denen sich eine solche, als Kunst verstandene Architektur orientiert. Die Rede ist vom »Erlebnis des Körperhaften und Räumlichen«, von »Asymmetrie«, »Dynamik« und »Überraschung«. Im Rückblick lesen sich diese Begriffe als Lektüeranweisung zur Formensprache des Architektenhauses. Ungers' Haus will verblüffen und als Kunstwerk wahrgenommen werden. Durch überraschende formale Lösungen verweist es auf das anti-funktionalistische Architekturverständnis und auf die künstlerische Individualität seines Urhebers.

Als individualistisches Formbekenntnis gehört das Haus Ungers unter den Architektenhäusern der zweiten Jahrhunderthälfte eher zu den gemäßigten Vertretern.²⁹ Um das Spektrum des Möglichen abzustecken, soll hier zuletzt noch eine jüngere Position herangezogen werden. Den am weitesten vorgeschobenen Standpunkt eines architektonischen Individualismus besetzt der österreichische Architekt Günther Domenig mit seinem ›Steinhaus‹ in Steindorf am Ossiacher See (Abb. 11).³⁰ Dieser

28 Gieselmann/Ungers 1963; Conrads 1964, 158 f. Vgl. Cepl 2007, 68–75.

29 Zeitgenössische Vergleichsbeispiele bieten etwa die eigenen Häuser des Mexikaners Juan O’Gorman (1953–56) und des Amerikaners Herb Greene (1961) oder die Wohnung des Italieners Carlo Mollino (1959–66).

30 Über das Steinhaus Boeckl 2005, 11–13 u. 255–257; Rudhof 2010, 80–84.



11 Günther Domenig, ›Steinhaus‹, Wohnhaus des Architekten, Steindorf am Ossiacher See, 1986–2008

1986 begonnene und 2008 eröffnete Bau sprengt eigentlich den Rahmen der Gattung ›Architektenhaus‹. Man kann darin zwar auch wohnen, aber die Wohnnutzung ist eingebunden in die übergeordnete Funktion einer Ausstellungs- und Veranstaltungsstätte mit dem Schwerpunkt Architektur. Die spitzwinklig zersplitternde Form des Gebäudes widerspricht allem, was man sich gemeinhin unter einem ›Haus‹ vorstellt. Domenig formuliert sein Architektenhaus als extremen baukünstlerischen Sonderfall mit deutlichen autobiographischen Bezügen. In den Worten seines Interpreten Carl Pruscha verkörpert der Bau »die innere Suche seines Erbauers nach dem eigenen Selbst in der Gestalt seiner Architektur«.³¹ Die individualistische Äußerung behält dabei keinen privaten Charakter, sondern wird zur öffentlichen Bekundung: Schon während des Bauverlaufs ließ Domenig Videos über sein Haus drehen und schickte Zeichnungen und Modelle auf Kunstaussstellungen. Man wird im 20. Jahrhundert wenige Architektenhäuser finden, die den Erwartungen an ein ›Selbstporträt‹ in derart umfassender Weise gerecht werden wie dieses.

31 Domenig 1988, 12.

Die Künstler-Rolle des Porträtierten manifestiert sich im Steinhaus in der ausschließlichen Konzentration auf die Form und in der Zurückweisung aller Konventionen.

›Selbstporträt als Künstler‹ ist dieser Beitrag überschrieben, wobei mitgemeint ist, dass das Potenzial der Häuser, ein Porträt ihrer Bewohner zu zeichnen, nur eine von mehreren Wirkungsmöglichkeiten bildet, und dass die in den gezeigten Häusern thematisierte Künstler-Rolle nur einer von mehreren Bedeutungsaspekten ist – in den meisten Fällen nicht einmal der wichtigste. Zudem sind es offensichtlich ganz unterschiedliche Konstellationen und Zeitstellungen, in denen diese Porträts entstanden. Erkennbar wird aber nicht nur die Diversität der Fälle, sondern auch eine gewisse Konstanz der Themen und Topoi. Wenn man das Feld überblickt, dann sieht man zunächst zwei grundsätzliche Optionen, nämlich einerseits die Thematisierung der Künstler-Rolle über Elemente des Raumprogramms – das Atelier, das Musikzimmer –, und andererseits über die architektonische Gesamtform des Hauses. Zweitens begegnet man Architekten, die sich bei der Darstellung und Fundierung ihrer Künstler-Rollen von den freien Künsten unterstützen lassen, und man trifft auf Berufsvertreter, die versuchen, ihren Status als Künstler allein aus den Mitteln der Architektur heraus zu entwickeln und zu begründen. Und drittens finden sich Architekten, die die Inszenierung ihrer Künstler-Rolle mit der Suche nach gültigen architektonischen Normen parallelisieren, und es finden sich solche, die ihren künstlerischen Anspruch gegen alle gültigen Normen definieren – das ist der Fall, den Günther Domenigs Steinhaus exemplifiziert.

Unter den hier versammelten Selbstporträts bildet der Fall Domenig jedoch eine Ausnahme. Wie es scheint, waren es gerade die Vertreter einer normbewussten, an technischen und funktionalen Parametern orientierten Innovation, die es als notwendig empfanden, ihre Künstler-Identität hervorzuheben. Mögliche Gründe können abschließend nur thesenhaft formuliert werden.

Zum einen bedurften Architekten wie Victor Horta oder Otto Wagner, um den propagierten Stilwandel durchzusetzen, einer höheren Legitimation. Nur im Namen einer übergeordneten, künstlerischen Wahrheit waren sie in der Lage, die Last der Tradition abzuschütteln und neue architektonische Handlungsmöglichkeiten zu erschließen. Mit Hilfe der Künstler-Rolle konnten sie ihre Autorität als Neuerer und Pioniere festigen.

Zum anderen – das könnte ein zweites Motiv gewesen sein – standen Architekten in Konkurrenz zur Berufsgruppe der Ingenieure. Das Gewicht, das Wagner, aber auch Le Corbusier oder Gropius bei der Suche nach einer neuen Architektur den Gesetzen der Technik zumaßen, implizierte eine Aufwertung des Ingenieurs als Sachwalters eben dieser Gesetze. Zugleich bekräftigten die Architekten durch ihre pointierte Selbstinszenierung als Künstler den Anspruch auf eine Vorrangstellung und wahrten Distanz gegenüber dem Ingenieurberuf.

Später wiederum war es dann zunehmend die Opposition zum Funktionalismus, die eine Akzentuierung der Künstler-Rolle motivierte. Mendelsohn, Ungers und in radikaler Form Domenig wenden sich gegen einen als dominant empfundenen Zweckrationalismus. Bei ihnen ist der Aspekt des Künstlerischen nicht mehr nur Begleiterscheinung, sondern er wird selbst zum zentralen Inhalt der architektonischen Botschaft.

LITERATUR

Asenbaum/Zettl 1984 Asenbaum, Paul / Zettl, Reiner: Katalog. In: Asenbaum, Paul / Haiko, Peter / Lachmayer, Herbert / Zettl, Reiner: Otto Wagner. Möbel und Innenräume. Salzburg 1984, 115–303.

Aubry 2001 Aubry, Françoise: Le Musée Horta. Saint-Gilles, Bruxelles. Gent/Amsterdam 2001.

Boeckl 2005 Boeckl, Matthias (Hrsg.): Günther Domenig. Recent work. Wien / New York 2005.

Boesiger 1935 Boesiger, Willy (Hrsg.): Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre complète. Bd. II: 1929–1934. Zürich 1935.

Borsi/Portoghesi 1990 Borsi, Franco / Portoghesi, Paolo: Victor Horta. Brüssel 1990.

Bressani 1990 Bressani, Martin: The Spectacle of the City of Paris from 25 bis rue Franklin. In: Assemblage 12 (1990), 84–107.

Brönnert 1987 Brönnert, Wolfgang: Die bürgerliche Villa in Deutschland 1830–1890. Düsseldorf 1987.

Buddensieg 1980 Buddensieg, Tilmann: Das Wohnhaus als Kultbau. Zum Darmstädter Haus von Behrens. In: Schuster, Peter-Klaus (Hrsg.): Peter Behrens und Nürnberg. Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. München 1980, 37–47.

Cepl 2007 Cepl, Jasper: Oswald Mathias Ungers. Eine intellektuelle Biographie. Köln 2007.

Chaslin 1984 Chaslin, François: De l'architecture de l'atelier. In: Feuilles 7 (1984), 19–29.

- Conrads 1964** Conrads, Ulrich (Hrsg.): Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main / Berlin 1964.
- Deicher 1999** Deicher, Susanne: Imaginäre Praxis, Ideologie und Form in Peter Behrens' unbewohntem Haus auf der Darmstädter Mathildenhöhe. In: Tietenberg, Annette (Hrsg.): Das Kunstwerk als Geschichtsdokument. Festschrift für Hans-Ernst Mittag, München 1999, 100–128.
- Delorme 1987** Delorme, Jean-Claude: Les villas d'artistes à Paris. Paris 1987.
- Dernie/Carew-Cox 1995** Dernie, David / Carew-Cox, Alastair: Victor Horta. London 1995.
- Doisneau/Petit 1988** Doisneau, Robert / Petit, Jean: Bonjour Monsieur Le Corbusier. O. O. [Zürich] 1988.
- Domenig 1988** Günther Domenig. Das Steinhaus. Ausstellungskatalog Österreichisches Museum für Angewandte Kunst Wien 1988.
- Gieselmann/Ungers 1963** Gieselmann, Reinhard / Ungers, Oswald Mathias: Zu einer neuen Architektur. In: Der Monat 15/174 (1963), 96.
- Graf 1985** Graf, Otto Antonia: Otto Wagner. Das Werk des Architekten. Wien 1985.
- Green 1987a** Green, Christopher: The architect as artist. In: Le Corbusier 1987, 110–118.
- Green 1987b** Green, Christopher: The architect as artist at home. Porte Molitor apartments, 24 rue Nungesser-et-Coli. In: Le Corbusier 1987, 127–129.
- Gropius 1930** Gropius, Walter: Bauhausbauten Dessau. München 1930.
- Heinze-Greenberg 1998** Heinze-Greenberg, Ita: Das Haus Am Rupenhorn in Berlin von Erich Mendelsohn. In: Hölz, Christoph (Hrsg.): Freiräume. Häuser, die Geschichte machten. 1920 bis 1940. München 1998, 74–93.
- Hoh-Slodczyk 1985** Hoh-Slodczyk, Christine: Das Haus des Künstlers im 19. Jahrhundert. München 1985.
- Jaeggi 1994** Jaeggi, Annemarie: Adolf Meyer. Der zweite Mann. Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius. Berlin 1994.
- Klotz 1985** Klotz, Heinrich (Hrsg.): O. M. Ungers 1951–1984. Bauten und Projekte. Braunschweig / Wiesbaden 1985.
- Kolb 1989** Kolb, Günter: Otto Wagner und die Wiener Stadtbahn. München 1989.
- Kraft 1997** Kraft, Sabine: Gropius baut privat. Seine Wohnhäuser in Dessau (1925/26) und Lincoln/Massachusetts (1938). Marburg 1997.
- Le Corbusier 1987** Le Corbusier. Architect of the Century. Ausstellungskatalog Hayward Gallery London 1987.
- Lupfer/Sigel 2000** Lupfer, Gilbert / Sigel, Paul: »bauen bedeutet gestalten von lebensvorgängen«. Die Meisterhäuser in Dessau. In: Michels, Norbert (Hrsg.), Architektur und Kunst. Das Meisterhaus Kandinsky-Klee in Dessau. Leipzig 2000, 9–30.
- Mendelsohn 1932** Mendelsohn, Erich: Neues Haus – neue Welt. Berlin 1932.
- Michels 1989** Michels, Karen: Der Sinn der Unordnung. Arbeitsformen im Atelier Le Corbusier. Braunschweig 1989.

- Milner 1988** Milner, John: *The Studios of Paris. The Capital of Art in the Late Nineteenth Century*. London / New Haven 1988.
- Moos 1968** Moos, Stanislaus von: *Le Corbusier. Elemente einer Synthese*. Frauenfeld 1968.
- Moos 1980** Moos, Stanislaus von: *Le Corbusier as Painter*. In: *Oppositions* (Winter/Frühling 1980), 88–107.
- Nerdinger 1985** Nerdinger, Winfried: *Walter Gropius*. Ausstellungskatalog Bauhaus-Archiv Berlin 1985.
- Norberg-Schulz 1980** Norberg-Schulz, Christian: *Casa Behrens Darmstadt*. Rom 1980.
- Perret 1986** Perret, Auguste: *25bis rue Franklin*. Rassegna 28 (1986).
- Philipp 2012** Philipp, Klaus Jan: *Euphorie und Ernüchterung – Architektur und Kunst*. In: Nerdinger, Winfried (Hrsg.): *Der Architekt. Geschichte und Gegenwart eines Berufsstandes*. Ausstellungskatalog Architekturmuseum der TU München. München / London / New York 2012, 549–557.
- Rudhof 2010** Rudhof, Bettina: *Bauen wie im Traum*. Detmold 2010.
- Sbriglio 1996** Sbriglio, Jacques: *Immeuble 24 N. C. et appartement Le Corbusier*. Basel 1996.
- Schmitt 1901** Schmitt, Eduard: *Künstlerateliers*. In: *Handbuch der Architektur*. Teil IV, Halb-Band 6, Heft 3. Stuttgart 1901, 4–86.
- Siebel 1999** Siebel, Ernst: *Der großbürgerliche Salon 1850–1918. Geselligkeit und Wohnkultur*. Berlin 1999.
- Stabenow 2000** Stabenow, Jörg: *Architekten wohnen. Ihre Domizile im 20. Jahrhundert*. Berlin 2000.
- Wagner 1889** Wagner, Otto: *Einleitung [1889]*. In: ders.: *Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke*. Bd. I. Wien 1890.
- Wagner 1896** Wagner, Otto: *Moderne Architektur*. Wien 1896.

ABBILDUNGSNACHWEISE

- 1 *Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel: Habitations modernes*. Teil 1. Paris 1875, Taf. 42.
- 2 *Lieb, Stefanie: Was ist Jugendstil? Eine Analyse der Jugendstilarchitektur 1890–1910*. Darmstadt 2000, 109.
- 3 *Asenbaum, Paul / Haiko, Peter / Lachmayer, Herbert / Zettl, Reiner: Otto Wagner. Möbel und Innenräume*. Salzburg 1984, 185.
- 4 *Wagner, Otto: Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke*. Bd. 3. Wien 1906.
- 5 *Architecture d'aujourd'hui* 5 (1934).
- 6 *Archiv des Autors*.
- 7 *Gropius, Walter: Bauhausbauten Dessau*. München 1930, 87.
- 8 *Droste, Magdalena: Bauhaus*. Köln 1991, 127.

9 Die Kunst 6 (1902), 9.

10 Mendelsohn, Erich: Neues Haus – neue Welt. Berlin 1932.

11 Wikimedia Commons (Foto Hans Peter Schaefer).

JASPER CEPL

»LEBENSRAUM, LABORATORIUM, WELTVORSTELLUNG UND TESTFALL ZUGLEICH« Oswald Mathias Ungers und seine Häuser

I. UNGERS' SELBSTBEKENNTNISSE

Hat Ungers sich in seinen Häusern selbst entworfen? Gute Frage. Sicher sind sie Ausdruck seiner Künstlerpersönlichkeit, aber stellen sie ihn deshalb auch in irgendeiner Form dar? Und kann es das überhaupt geben, das Architektenhaus als »Selbstentwurf«? Oder überhaupt den Entwurf eines Hauses als Entwurf eines Selbst, und sei es das eines anderen? Dass man zumindest versuchen kann, im Bauen Persönlichkeit zum Ausdruck zu bringen, sei nicht bestritten. Man denke an diese ganzen »Ein Haus für ...«-Entwürfe, bei denen Berühmtheiten Bauten auf den Leib geschneidert werden. Das Haus, das Adolf Loos für Josephine Baker entworfen hat, ist davon wohl das bekannteste. Aber auch bei diesen Entwürfen anderer wird der Bewohner nur indirekt »porträtiert«, nämlich vermittelt über den Lebensraum, der ihm entsprechen würde. Sollte sich der Architekt nun zum Ziel setzen, sich einen »Selbstentwurf« zu bauen, dann kann auch er das nur auf diesem Umweg.

Eine gewisse Lust daran, sich selbst darzustellen, oder besser: in Szene zu setzen, kann man Ungers nicht absprechen; etwa wenn er seine Architektur mit Serlios »scena tragica« identifiziert,¹ oder wenn er einige

¹ Vgl. Ungers 1987, 434: In einem Versuch zu erläutern, wie sein Alfred-Wegener-Institut für Polar- und Meeresforschung (1980–84) sich mit den in nächster Nähe liegenden Bauten von Gottfried Böhm und Hans Scharoun zu einem städtischen Ensemble verbindet, ordnet er seinen Bau Serlios »scena tragica« zu. (In Böhms Fachhochschule (1979–85) erblickt er Serlios »scena comica« und in Scharouns Deutschem Schiffahrtsmuseum (1970–75) die »scena satirica«).



1 Oswald Mathias Ungers in seinem »Haus ohne Eigenschaften« (1994–96). Entnommen der Erstveröffentlichung von Ungers' »Aphorismen zum Häuserbauen« in *Lotus International* 1996

Jahre später gar für sich in Anspruch nimmt, dass er ein »Tragiker« der Architektur sei (Abb. 1), und dazu erklärt: »Ich will nicht, dass mein Haus mich amüsiert, ich will in einer Atmosphäre der Reinheit und Klarheit leben, mit einer Note des Tragischen.«² Und doch fragt sich, ob Ungers sich in seinem Haus selbst dargestellt, oder eher die eigene Weltsicht in ihm gerahmt finden will.

Es greift zu kurz, diese Wohnbauten als Repräsentation, Selbstporträt oder Autobiographie zu verstehen. Schließlich hat das Bauwerk doch existenziellere Bedeutung als das Kunstwerk. Das zeigt sich schon in dem Zitat, das diesem Text den Titel gibt. Es stammt aus einem Bericht, in dem Ungers 1999 auf den Bau der eigenen Häuser zurückblickt: den *Aphorismen zum Häuserbauen*. In ihnen erklärt Ungers, was seine Häuser ihm bedeuten. Der Titel deutet bereits an, was man von diesen Ausführungen zu erwarten hat: Karl Kraus hat einmal treffend bemerkt, der

2 Ungers 1993, 20 f.: »I am an architectural tragedian. I don't want my house to amuse me, I want to live in an atmosphere of purity and clarity, with a note of the tragic.«

Aphorismus decke sich nie mit der Wahrheit, er sei entweder eine halbe oder anderthalb. Ungers' Bemerkungen (die im Übrigen nicht einmal durchweg aphoristisch gehalten sind) stellen das unter Beweis. Die Hälfte von dem, was er sagt, sind Halbwahrheiten. Doch an manchen Stellen verdichtet sich die Wahrheit, wie sie das wohl nur im Aphorismus kann. Manche Aussage ist pure Selbstdarstellung, ist Angabe; in anderen zeigt sich Ungers' künstlerisches Ich so deutlich wie kaum irgendwo sonst.

Seine Ausführungen beginnen mit dem bemerkenswerten Geständnis: »Eigentlich habe ich immer nur für mich selbst gebaut.«³ Aber schon das ist nur die halbe Wahrheit. Treffender wäre es – auch wenn Ungers selbst nicht so weit geht, es derart zuzuspitzen – wenn da stünde: Ich habe für die anderen nur gebaut, damit ich es mir leisten kann, für mich zu bauen. Ungers sagt das nicht so, aber wenn man sieht, wie sehr die eigenen Häuser in ihrer Bedeutung aus dem übrigen Werk herausragen, trifft es schon zu. Sie sind besser durchgearbeitet als das allermeiste von dem, was er sonst gemacht hat. Dass ein Architekt von Ungers' Format in seinem Spätwerk, also in der Zeit, als er sich am intensivsten dem eigenen Hausbau widmet, für seine Bauherren auch viel ›Stangenware‹ abliefern lässt, lässt sich vielleicht auch nur aus dieser, von ihm selbst so genannten »Bausucht«⁴ erklären. – Aber was es ihn kostet, diese zu befriedigen, ist nicht Ungers' Thema. Ihm geht es darum, seinen inneren Antrieb verständlich zu machen.

Ungers fährt fort und setzt erläuternd hinzu, es falle ihm schwer, »etwas anderes als Architektur zu denken«, darum sei »das eigene Bauen kein Luxus, sondern eine Lebensnotwendigkeit«.⁵ Sein »ganzes Denken« kreise »immer nur um Raum, Körper, Proportion, Maß und Zahl«. Und so kommt er zu der Aufzählung, die im Titel steht: »Das Haus ist Lebensraum, Laboratorium, Weltvorstellung und Testfall zugleich.« Ungers gibt keine weitere Erläuterung für seine Wortwahl, lässt uns also im Unklaren, wie der Zusammenhang dieser Begriffe zu verstehen ist, und was sie im Einzelnen bedeuten sollen. Doch in dieser Aufzählung eine durchdachte Folge zu vermuten, hieße ohnehin, mehr Sinn in sie hineinzulesen, als in ihr steckt. Gleichwohl ist in ihr die Bedeutung, die das Haus für Ungers hat, zumindest grob umrissen. Aber: Ist da von einem Selbstentwurf die Rede? Wohl am ehesten, wenn Ungers von der »Weltvorstellung« spricht, die im Haus zum Ausdruck komme. Bei genauerer Betrachtung zeigt

3 Ungers 1999, 6.

4 Ungers 1999, 49.

5 Ungers 1999, 6.

sich aber auch, dass gerade in diesem Wort mehr steckt: Bei der eigenen »Vorstellung« von »Welt« geht es doch darum, wie sich das Selbst in die Welt stellt, nicht wie es sich selbst sieht.⁶ Doch auch in den Beschreibungen als Lebensraum, Laboratorium und Testfall kommt zum Ausdruck, dass das Haus mehr ist als eine wie auch immer geartete Spiegelung irgendeines Künstler-Ichs.

Und wie sich im Folgenden zeigt, ist das Haus auch alles andere als ein einfacher Weg, sich mit sich selbst auseinanderzusetzen. Denn anstatt die Begriffe zu erläutern, stellt Ungers, etwas unvermittelt, im direkten Anschluss die rhetorische Frage: »Warum sollte ein Architekt drei Häuser für sich bauen, wenn es schon schwierig genug ist, in *einem* eigenen Haus zu wohnen?«⁷ Und bringt sogleich die Einwände vor: Nichts sei »quälender und beanspruchender«. Man sei »ständig Entscheidungen ausgesetzt«, die »irreversibel« seien. Und er setzt noch hinzu, »um nicht zu sehr von sich abhängig zu sein«⁸, solle man sich eigentlich nie ein eigenes Haus bauen. Damit warnt er wohl davor, sich selbst zu nahe zu kommen – zumal, wenn man um die eigenen Grenzen weiß: »Täglich mit der Architektur umzugehen, die man entworfen hat, ist ein niemals endender Prozeß der Umplanung. Eine ständige Belastung: Was hätte ich anders machen können, sollen oder müssen?«⁹

Doch er hält auch fest, die »Erfahrung der Tatsachen« sei »durch nichts zu ersetzen«, man müsse sie »anerkennen und damit leben«. Für Ungers scheint es da keine Wahl zu geben: Das eigene Haus muss sein. Das wird deutlich, wenn er im Folgenden weiter umkreist, was es ihm bedeutet. Er bietet dazu mehrere, teils ganz ähnliche Wendungen an. Ungers erklärt, ein Haus sei »ein Stück Lebenswelt, ein kleines Universum, in dem man sein Leben verbringt.«¹⁰ Und weiter heißt es, das Haus sei »ein Abbild der Idee von Welt, von Leben, von Existenz«, und gleich im anschließenden Satz fügt er hinzu, es sei »ein existentielles Weltstück.«¹¹ Ungers sucht also wieder und wieder nach Ausdruck für seine Vorstellung vom Haus als Verdichtung des Seins in der Welt. Und angesichts dieser für Ungers typischen Unentschiedenheit in der Formulierung wundert es nicht, dass es für ihn nicht bei einem Haus geblieben ist. Auch da kann

6 Vgl. dazu Cepl 2007, passim.

7 Ungers 1999, 6.

8 Ebd.

9 Ungers 1999, 6 f.

10 Ungers 1999, 7.

11 Ungers 1999, 8.

es keine letztgültige Antwort geben, sondern nur ein bisweilen exzessives Umkreisen gleichbleibender, sich allenfalls weiter klärender Themen.

Ungers gesteht dann auch in seinen *Aphorismen*, er fühle sich »fast schon wie ein Geworfener«, dessen »zwanghafter Baueifer« einer »Droge« gleichkomme.¹² Er relativiert jedoch sogleich, das Bauen habe für ihn aber nichts »Zwanghaftes«, sondern eher etwas »Experimentelles«. Beim »Für-sich-selber-Bauen«, so Ungers weiter, würden »bestimmte Versuchsanordnungen getestet«.¹³ So erklärt sich *auch*, dass er sich nicht nur eines, sondern gleich drei Häuser gebaut hat. Sie zeugen von seiner Sucht zu bauen, aber auch von seiner Suche; sie stecken seinen Weg ab.

II. UNGERS' HÄUSER: SELBSTENTWÜRFE?

Sein erstes Haus baut sich Ungers schon früh: Ende der 1950er Jahre, da ist er knapp über dreißig. Es befindet sich im Kölner Stadtteil Müngersdorf, im Anschluss an eine Gruppe von Reihenhäusern, an die es sich anfügt, die es aber auch überstrahlt (Abb. 2).¹⁴ Das Haus gleicht einem Manifest, in das Ungers alles hineinlegt, was er zu sagen hat und zu können meint – wobei ihm die Ideen, die darin stecken, wohl erst im Nachlauf völlig klar werden. Doch dies weiter auseinanderzusetzen, ist hier nicht der Platz, zumal das Haus bereits andernorts ausführlich dokumentiert ist. Es mag hier genügen, danach zu fragen, inwiefern es etwas Selbstbildnishaftes hat – oder auch nicht.

Als das Haus 1960 in der *Bauwelt* erstmals veröffentlicht wird, stellt Ungers in seinen Erläuterungen jedenfalls etwas anderes heraus, nämlich wie sein Haus die Bindungen aufnimmt, die ihm der Ort und die Nachbarbebauung auferlegen – aber nicht, um sich bloß einzufügen, sondern um aus dem Zufall heraus Zusammenhang zu stiften. Er spricht von einem Bau, »der die akzentlose Umgebung – Giebelhäuser, Erker, Gesimse, Staffelungen, zufällige Grundstücksschnitte – in eine akzentuierte, in sich gegründete Ordnung überführt.«¹⁵ Die Verwendung der Formen erklärt sich somit nicht nur aus dem Wunsch, sich selbst darzustellen und zum Ausdruck zu bringen, sondern auch aus dem Bedürfnis, sich in Beziehung

12 Ungers 1999, 49.

13 Ebd.

14 Das Haus ist ausführlich dokumentiert. Zuletzt in Pehnt 2016 (mit weiteren Literaturangaben).

15 Ungers 1960, 213.



2 Oswald Mathias Ungers, Haus Ungers, Köln, Belvederestraße, 1958–59



3 Oswald Mathias Ungers im Arbeitszimmer seines Kölner Hauses.
Der Raum öffnet sich zu einem geschlossenen Hof

zu seiner Umwelt zu setzen. Für das Verständnis des Architektenhauses als künstlerische Aussage ist eben dies von entscheidender Bedeutung.

Zwar betont Ungers dann, dass ihn die Umgebung dazu gezwungen habe, die Räume nach innen zu orientieren,¹⁶ aber auch darin spiegelt sich wider, dass es nicht um das Bild des Selbst geht, sondern um dessen Sein im Raum: Auch wenn wir weiter ins Innere gehen (Abb. 3), oder – wie Ungers das in seinem letzten Haus (Abb. 4) halten wird – den Ort



4 Oswald Mathias Ungers, Haus Ungers III, das »Haus ohne Eigenschaften«, Köln, Kämpchensweg, 1994–96. Dazu Ungers in seinen »Aphorismen zum Häuserbauen«: »Das Haus steht auf einem Plateau, einer Insel gleich, in einem hortus conclusus, begrenzt von einer drei Meter hohen Eibenhecke. Der hortus conclusus – der ›Paradiesgarten‹ – bildet den primären Naturraum, in dem sich das Haus als reines Kunstobjekt darstellt.« (Ungers 1999, 29) – Zum Ort, obwohl inmitten der Stadt, sucht Ungers keinen Bezug

16 Vgl. Ungers 1960, 213: »Die Lage des Grundstücks und die Dichte der anschließenden Bebauung verboten es, die Wohnräume nach draußen in Beziehung zu setzen. Die Planung konzentrierte sich daher auf die Ausschaltung des Außenraums zugunsten räumlicher Kompositionen im Inneren.«

geradezu ausblenden, bleibt es doch dabei: dass sich der Architekt seinen Raum schafft, sich also nicht selbst darstellt, sondern vielmehr seinen Lebensraum nach seiner Vorstellung umgestaltet. Dazu unternimmt Ungers mehrere Versuche; dieser ist nur der Anfang.

Was Ungers in seinen Häusern zu *künstlerischem* Ausdruck bringen will, soll hier nicht behandelt werden (denn das ist schon geschehen, und so erübrigt es sich). Von Interesse ist nur, was Ungers grundsätzlich zu seinen Häusern sagt, und wie sie sein Leben beeinflussen. Für letzteres ist gerade das erste Haus bedeutsam, denn es erregt seinerzeit großes Aufsehen.¹⁷ Und es erfüllt so seinen Zweck: Es macht den Architekten bekannt, und trägt damit wesentlich zu Ungers' weiterem Erfolg bei. Dieser wiederum führt dazu, dass er das Haus hinter sich lassen muss: Ungers zieht 1963 nach Berlin, wo er eine Professur an der Technischen Universität angenommen hat. Er kauft im Berliner Westend ein Haus, das der Architekt und Möbelgestalter Eduard Pfeiffer Anfang der 1920er Jahre für den Silberschmied Emil Lettré entworfen hatte (Abb. 5).¹⁸ Angesichts der vielen Häuser, die Ungers sich insgesamt baut, darf man fragen: Warum baut er sich jetzt keines? Sicher lässt sich das nicht sagen, aber es mag daran liegen, dass ihm Zeit und Kraft dazu fehlen, aber wohl auch daran, dass er dabei ist umzudenken und wohl nicht einmal sicher gewesen wäre, was für ein Haus er sich hätte bauen sollen. Bemerkenswert ist allerdings, dass das Haus, das er sich kauft, in seiner einfachen, ausgesucht proportionierten Form Ungers' eigene Entwicklung anbahnt. Und man muss fast sagen: Zum Glück hat sich Ungers kein Haus gebaut, denn die Zeit in Berlin ist bald vorbei. 1969 geht er nach Ithaca, New York, um seine Arbeit in der Lehre an der Cornell University fortzusetzen.¹⁹ Dort erwirbt er ein Haus im Vorort Cayuga Heights (627 Highland Road). Ungers verfügt zu diesem Zeitpunkt sicher weder über die Mittel, noch über die Absicht, ein Haus zu bauen. Es wäre ihm auch nicht ohne weiteres möglich gewesen, da er weder wusste, wie vor Ort gebaut wurde, noch eine Zulassung als Architekt besaß (zumindest anfangs nicht). Zudem durchlebt Ungers nach dem Scheitern seiner – mit der ausdrücklichen »Forderung« nach der »Stadt als Kunstwerk«²⁰ untermauerten – Wohnbaukonzepte eine schwere Krise, die seine gesamte künstlerische Arbeit in Frage stellt.²¹

17 Vgl. dazu Cepl 2007, 47–121.

18 Literaturhinweise in Cepl 2007, 541, Anm. 3.

19 Vgl. dazu Cepl 2012.

20 Vgl. Ungers 1963. Dazu auch Cepl 2007, 141–145.

21 Dazu Cepl 2007, insbesondere 243–248.

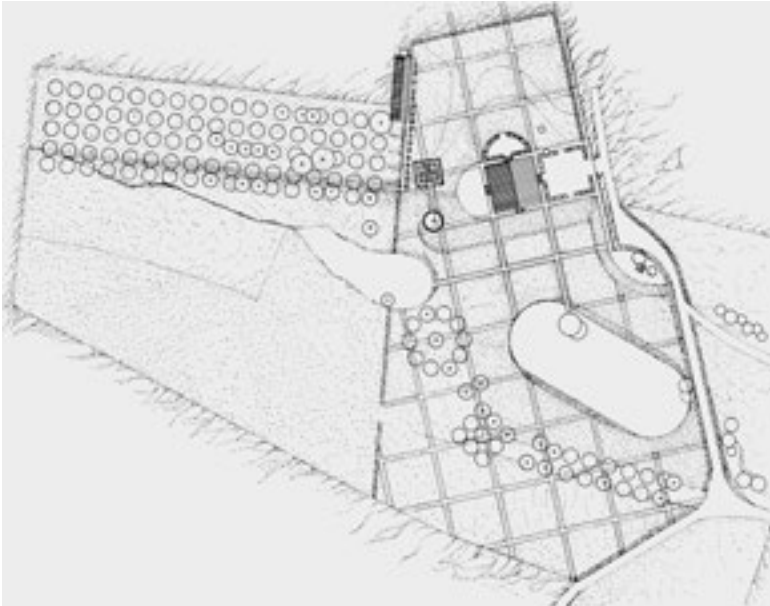


5 Eduard Pfeiffer, Haus Emil Lettré, Berlin, Rüsternallee, 1922–23.
 Ungers erwirbt das Haus 1963. Er wohnt und arbeitet hier während seiner Berliner Jahre

An eigene, selbst entworfene Häuser ist erst wieder zu denken, nachdem er, Mitte der 1970er Jahre, nach Deutschland zurückgekehrt ist und wieder begonnen hat zu bauen – und das mit großem Erfolg. In den 1980ern Jahren fährt Ungers die Ernte ein, die er seinem Rückzug in die Lehre zu verdanken hat. Nach dem Gewinn mehrerer großer Wettbewerbe in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre nähert sich eine Reihe öffentlicher Bauten der Fertigstellung. Hinzu kommen Aufträge im Wohnungsbau und für die Frankfurter Messe. Ungers ist finanziell und entwerferisch gerüstet, wieder für sich zu bauen. Und es gibt Handlungsbedarf dazu: Der Raum im eigenen Haus wird knapp, denn das Büro beansprucht immer mehr Platz. Nach seiner Rückkehr aus den USA hatte er die Einliegerwohnung im Erdgeschoss zum Büro umgenutzt, aber das reicht nun nicht aus. Zeitweilig muss Ungers, der auch in Frankfurt und Karlsruhe Büros unterhält, auch im Nachbarhaus Räume anmieten, um seine Leute unterzubringen. Ungers braucht mehr Raum für sich.



6 Oswald Mathias Ungers, Haus Glashütte, Utscheid, 1986–88



7 Oswald Mathias Ungers, Haus Glashütte, Utscheid, 1986–88, Lageplan

Zunächst baut er sich 1986–88 ein Landhaus (Abb. 6). Er schafft sich damit einen Ort, an den er sich zurückziehen kann, und der ihn auch in die Gegend seiner Kindheit zurückkehren lässt. Das Haus liegt in der Eifel, in der Nähe von Luxemburg, gut 40 Kilometer nördlich von Trier (aufgewachsen ist Ungers in Kaisersesch, etwa 100 km östlich). An Stelle zweier, zu einer alten – dem Ort auch den Namen gebenden – Glashütte gehörenden Vorgängerbauten (an denen Ungers sich richten muss, um in der ansonsten un bebauten Landschaft überhaupt bauen zu dürfen), errichtet Ungers eine stattliche Villa, die in ihr eigenes, weites Tal eingelassen ist.

In seinen *Aphorismen zum Häuserbauen* betont Ungers den Gegensatz von Natur und Menschenwerk: Hier stehe »der puristische Bau in der puren Natur«²². Was natürlich auch nicht ganz stimmt, weil doch das Tal, in dem sich das Haus befindet, mit Hilfe des Gartenarchitekten Bernhard Korte durchgestaltet wurde (Abb. 7). Aber dieses Widerspiel ist doch, worum es Ungers geht: »Zwei Welten, gegensätzlich, aber komplementär. Die natürliche Welt und der kunstvoll gefertigte Bau.«²³ Nun ist dieses Interesse an der übersteigerten Zurschaustellung derartiger Konzepte sicher ein persönliches Thema, aber eben eines, das sich auch in anderen Bauten zeigt, nicht nur in diesem eigenen. Aber das eigene Haus bietet Gelegenheit, für sich selbst etwas auszuprobieren, was er anderen nicht hätte zumuten können. Die künstlerischen Themen, die ihn umtreiben, kann er, wo er sein eigener Bauherr ist, in aller Strenge herausarbeiten. Nicht um sich selbst zu entwerfen, muss Ungers für sich bauen, sondern weil er sich den eigenen Themen nur dann ungestört widmen kann, wenn er keine Rücksicht nehmen muss. Auch die übrigen Bauten, die sich Ungers in der Folge errichtet, sind, meine ich, so zu verstehen.

1989–90 erweitert er sein Haus um einen Bibliotheks-Anbau (Abb. 8), der in den ersten Entwürfen noch eine Wohnetage enthalten sollte, was sich aber wohl auf dem beengten Grundstück nicht machen ließ.²⁴ »Die Auflösung der Form in morphologischen Schichten oder die Verdichtung der Realität zur Idealform«²⁵, so lautet hier eine der Beschreibungen, mit denen Ungers sein Konzept erklärt (Abb. 9).²⁶ Um zu erläutern, was der Bau für seine Werkentwicklung bedeutet, verweist er unter anderem auf Malewitsch, dessen Durchbruch zur Gegenstandslosigkeit er für sich

22 Ungers 1999, 50.

23 Ungers 1999, 54.

24 Vgl. dazu auch Cepl 2003.

25 Ungers 1999, 21.

26 Vgl. dazu auch Cepl 2008a.



8 Oswald Mathias Ungers, Bibliotheksanbau Kubus-Haus, Köln, Quadrather Straße, 1989–90. Hier vom Altbau aus gesehen

nachvollzieht, wenn er dazu bekennt: »Was das schwarze Quadrat in der Malerei war, ist für mich der schwarze Kubus in meiner Architektur«²⁷ In der Tat wird die Frage nach einer Architektur auf dem Nullpunkt dann in seinem letzten Haus zum alles bestimmenden Thema, zur fixen Idee.

Denn schließlich folgt noch ein neues Wohnhaus unweit seines alten Hauses, das ihm nicht nur zu eng geworden ist, sondern wohl auch, mit der zunehmenden Klärung der eigenen Architekturauffassung, nicht mehr den Raum zur Verfügung stellt, den er zum Leben braucht. In diesem letzten Haus (Abb. 1 und 4) wagt Ungers am meisten. Es ist der Testfall, von dem er spricht, das Experiment, das eine neue Fragestellung prüft: »Gesucht war eine gegenstandslose Architektur, der Raum an sich, das Haus ohne Eigenschaften, bestimmt lediglich von der Geometrie und den Proportionen, abhängig vom Regelwerk der Zahlen und Verhältnisse.«²⁸ Das hört sich nicht so an, als sehe Ungers dieses Haus als Ausdruck

²⁷ Ungers 1999, 16.

²⁸ Ungers 1999, 39.



9 Oswald Mathias Ungers, Bibliotheksanbau Kubus-Haus, Köln, Quadrather Straße, 1989–90, Bibliothek – vgl. Farbtafel 8

seiner selbst, eher möchte man meinen, er mache sich – wenn man das in Anlehnung an die (auch Ungers wohl bekannte) Idee von den »Voluntary Prisoners of Architecture«²⁹ so sagen darf – zum »freiwilligen Gefangenen«

29 Vgl. Koolhaas et al. [1972].

einer Architektur, der er sich selbst unterwirft. Man könnte sagen, dass seine Reise durch deren Welt hier ihren Abschluss findet. Das klingt zumindest an, wenn Ungers, nicht ohne Pathos, resümiert: »Am Ende einer langen, wechselvollen Geschichte – inhaltsbeladen und voller Sinnbilder und Metaphern – steht die geometrisch gesäuberte Kiste.«³⁰

Dies nur als Melancholie eines alten Mannes abzutun, wäre aber auch nicht recht, denn aus seinen Erläuterungen spricht doch auch eine ungeheure Lust, sich neuen Räumen auszusetzen, um das Leben darin aufs Neue zu erfahren. Etwas kokett fragt sich Ungers selbst: »Wird man in einem solchen Haus wohnen können?« Die Antwort, die folgt, lässt das offen: Seine Frau und er seien »dabei, es zu erfahren«. Ungers weiß selbst, dass diese Auskehr alles Häuslichen ihren Preis hat: »Wohnlich im allgemeinen Sinne« könne man das Haus »kaum nennen«, es werde, so Ungers weiter, »nicht leicht sein, hier den banalen Alltag zu leben«. Aber dazu ist er bereit: »Die Zwänge werden wir aushalten müssen.« Es scheint, als empfinde er sogar eine gewisse Lust dabei, wenn er noch angibt, dass er dieses gegenstandlose Haus, dieses Wohnen im Kunstwerk, auch werde »erleiden müssen«, und zur Begründung fügt er hinzu, das sei »Teil einer Architektur, die auch und gerade um ihrer selbst willen existiert.«³¹

Wenn einer so von seinen Häusern spricht, stellt sich doch die Frage: Was ist daran »Selbstentwurf«? Geht es um Selbstdarstellung? Oder geht es vielmehr um *Selbsterfahrung*? Ein sich vergewisserndes Selbst-Formen schwingt wohl mit, wenn Ungers für sich selber baut. Aber es geht um mehr als das; es geht auch darum, sich selbst auf die Probe zu stellen, in die eigene Architektur geworfen zu sein, und sie zu erleben.

III. DAS ARCHITEKTENHAUS ALS SELBSTERFAHRUNG

Das zu erhellen, bedarf weiterer Erläuterung – dessen, was es mit dem Haus *als Kunstwerk* auf sich hat, und wie es sich von den Hervorbringungen anderer Künste unterscheidet. Offensichtlich ist zunächst, dass es andere Künstler mit dem ›Selbstentwurf‹ leichter haben. Für den Maler, zum Beispiel, ist es einfach, sich selbst zum Inhalt seiner Kunst zu machen. Schon der Bildhauer hat es schwerer. Der Architekt aber wird sich kaum in vergleichbarer Weise in seinem Schaffen spiegeln können.

³⁰ Ungers 1999, 39.

³¹ Ungers 1999, 39 f.

Das liegt nicht nur am Aufwand, den es bedeutet, ein Haus zu bauen. Der ist natürlich beträchtlich, und oft fehlen dem Architekten die Mittel, das Haus, das er gerne hätte, auch zu bauen. Das Wissen darum, wie ein gutes Haus zu sein hätte, verbietet es dann, sich selbst eins zu errichten. Dafür sind die Ansprüche zu hoch. Man denke nur an Edwin Lutyens und das »little white house«, das er seiner Frau »verspricht«, das er ihr aber nie gebaut hat. Es bleibt ein Traumhaus. Gebaut hat Lutyens solche Häuser nur für andere. Verwirklicht hat er seine Vorstellungen vom »little white house« wohl noch am ehesten im Landsitz Marshcourt, den er für einen Geschäftsmann entwirft. Ein solches Haus für sich selbst zu bauen, bleibt Lutyens verwehrt.³²

Hinzu kommt für den Architekten auch, dass es nicht gerade einfacher wird, etwas zu entwerfen, wenn da keiner ist, der einem Grenzen setzt, indem er vorgibt, was er möchte. Man könnte sagen, dass es geradezu widernatürlich ist, dass der Architekt allein für sein Werk einstehen soll. Erinnert sei nur an Filarete, der in seinem Traktat schreibt, dass bei der »Zeugung« des Hauses der Architekt die Mutter, der Bauherr der Vater sei. Beide Rollen in sich zu vereinigen, ist naturgemäß schwer.

Das ist das eine, das schöpferische Problem. Vielleicht hat es aber auch einen weiteren guten Grund, dass viele Architekten sich kein eigenes Haus bauen, auch wenn sie es sich leisten könnten. Denn noch etwas scheint von Bedeutung: Es macht einen Unterschied, ob man ein Kunstwerk *von sich* macht, oder eines *für sich*. Das Haus, das sich der Architekt entwirft, ist doch vor allem letzteres. Er baut es für sich, um darin zu wohnen. Das aber heißt, dass der Architekt mit seinem Haus leben muss. Hat der Künstler sich zum Gegenstand seiner Kunst gemacht, verpflichtet ihn das zu nichts. Er kann sein Kunstwerk behalten oder auch weggeben; das ist einerlei. Das Werk, in dem er sich festgehalten hat, steht für sich. Man könnte auch sagen: Im Selbstbildnis gibt der Künstler etwas von sich preis, und er wird etwas los. Der Architekt kann sein Haus nicht loslassen, und es lässt ihn nicht los. Er hat sein Haus gebaut, um darin zu bleiben. Zwar kann auch er sich von seinem Werk trennen, aber das hieße doch, ein Scheitern einzugestehen. Also muss das Haus auch seinen Alltag aushalten, nicht nur seine Momente der Einkehr, in der er als Künstler bei sich sein kann. Und das macht es nicht gerade einfacher, denn sein Haus entlässt ihn ja nie aus der Beschäftigung mit der eigenen Kunst. Und es fordert so eine Aufmerksamkeit, die andauernd aufzubringen schwerfällt.

32 Hätte es die Weltkriege nicht gegeben, wäre es vielleicht anders gekommen.

Das hat auch damit zu tun, wie Architektur als Kunst wahrgenommen wird: Denn um das Haus als Kunstwerk zu erfahren, muss der Betrachter die üblicherweise beiläufige Wahrnehmung seiner Umwelt hinter sich lassen und sich willentlich, bewusst in den Raum hineinversetzen und ihn als »ästhetische Wirklichkeit« auffassen (ich beziehe mich hier, ohne darauf im Detail weiter eingehen zu wollen, auf Dagobert Frey und seinen Versuch einer »Wesensbestimmung der Architektur«³³). Doch das will man ja nicht immerzu. Das eigene Haus drängt seinem Schöpfer diese Sichtweise aber auf, es lässt es kaum zu, einfach hingenommen zu werden. Das Architektenhaus macht es seinem Schöpfer schwer, sich achtlos darin zu bewegen. Das fällt in einem Haus, das man nicht selbst als Kunstwerk – oder zumindest als Paradebeispiel des eigenen Könnens, als Ausweis der eigenen gestalterischen Leistungsfähigkeit – geschaffen hat, doch wesentlich leichter.

Und dann wird man im eigenen Haus auch noch immerzu auf die eigenen schöpferischen Unzulänglichkeiten gestoßen. Ungers beschreibt genau das, wenn er zugibt, wie sehr ihm das Leben im eigenen Haus auch zu schaffen gemacht hat: »Ich habe lange Zeit gelitten in meinem ersten Haus, jeden Tag, jeden Morgen nach dem Aufstehen. Jede Ecke, jedes Detail hat mich jahrelang bedroht, verfolgt und mir keine Ruhe gelassen. Immer wieder, tausendmal habe ich das Haus theoretisch umgezeichnet, habe darüber gegrübelt, was man anders, besser hätte machen können. Ich konnte kaum Ruhe und inneren Frieden in dem Haus finden. Manchmal fühlte ich mich bedroht und wollte raus, manchmal war ich glücklich und begeistert vom Ambiente und fühlte mich geborgen.«³⁴ Schenkt man diesen Worten Glauben, dann ist es zumindest keine allein erbauliche Erfahrung, im eigenen Haus zu wohnen. In diesem Sinne kann Ungers Werk nur dann als Selbstentwurf verstanden werden, wenn ein solcher einen Selbstzweifel erlaubt, ja provoziert.

NACHBEMERKUNG

Es sind wohl nicht gerade wenige Architekten, die diese Erfahrung lieber gar nicht erst machen wollen. Jedenfalls ist bemerkenswert, dass viele nicht im eigenen Haus wohnen, und das ganz unabhängig davon, ob sie es sich leisten könnten oder nicht.

³³ Vgl. Frey 1925.

³⁴ Ungers 1999, 12–14.

Heutzutage mag man darin ein Zeichen von Unaufrichtigkeit sehen und diese Tatsache so erklären wie in den 1980er Jahren Léon Krier, der in einem Artikel mit dem anklagenden Titel »Vertus privées et vices publics« – Private Tugenden und öffentliche Laster – zeigt, dass die Architekten, die seinerzeit in Londons Architekturszene den Ton angeben, selbst ganz traditionell wohnen (Abb. 10). Er kommt zu dem Schluss:

»Es ist bemerkenswert festzustellen, mit welch gutem Geschmack und welcher Zurückhaltung sich die berserkerhaftesten Erneuerer unter den Architekten ihren Wohnsitz und Arbeitsplatz aussuchen. In ihrem Wahn verwüsten sie Städte und Landschaften, doch die einzigen Spuren von Industrie, die sie in ihre ›Privatsphäre‹ einlassen (weniger als Nutz- oder Kunst-Objekte, denn als Zeichen einer ideologischen Verbundenheit) sind jene lächerlichen ›Sitzfallen‹ von Breuer, Mies, Le Corbusier, Rietveld etc.«³⁵

So beginnt Léon Kriers Angriff auf einen Berufsstand, der sich die Architektur, die er hervorbringt, selber lieber nicht antut. In weiteren Artikeln, die ebenfalls in der Zeitschrift *Archives de l'Architecture Moderne* erscheinen, führt er auch die Heroen der Berliner und Luxemburger Architekten-Szene vor – mit ihren schönen Villen und Altbau-Wohnungen, und den weit weniger wohnlichen Bauten, die sie für andere entwerfen.³⁶

In seiner Abrechnung mit den Berliner Architekten erinnert Krier auch daran, wie sich Ungers (zu der Zeit, als er in Berlin lehrte) »von einem reizenden kleinen Haus im eleganten Berliner Westend aus« (dem erwähnten Haus Lettré), in »wahnwitzige Vorfertigungsprojekte« gestürzt habe.³⁷ Und in der Tat ist Ungers zu keiner Zeit so weit von sich selbst entfernt wie zu dieser, in der er nicht im eigenen Haus gewohnt hat. Denn im Übrigen kann man nicht sagen, dass er sich vor seiner eigenen Architektur versteckt hätte. Im Gegenteil. Es gibt kaum einen anderen Architekten, der sich dem eigenen Schaffen je derart ausgesetzt, ja ausgeliefert hätte.

35 Krier 1980a, 7: »Il est remarquable de constater avec quel bon goût et avec quelle retenue les architectes les plus sauvagement innovateurs choisissent leur résidence et leur lieu de travail. Ils ravagent villes et campagnes de leurs délires, alors que les seuls vestiges industriels qu'ils admettent dans leur ›privacy‹ (plutôt comme symbole d'une adhérence idéologique qu'objets utiles ou beaux) sont ces ridicules ›pièges à s'asseoir‹ inventés par Breuer, Mies, le Corbusier, Rietveld, etc ...« Übersetzung JC. Mit Dank an Léon Krier für seine Verbesserungsvorschläge.

36 Vgl. Krier 1980b und Krier 1981b.

37 Krier 1981a, 84.



10 »Vertus privées et vices publics« – eine Seite aus Léon Kriers Abrechnung mit der Londoner Architektenschaft. Krier zeigt hier, wo Peter Cook, Norman Foster, Richard Rogers, sowie Alison und Peter Smithson seinerzeit wohnen, und was sie selbst an Architekturen hervorbringen

LITERATUR

- Cepl 2012** Cepl, Jasper: Oswald Mathias Ungers und seine Schule. In: Philipp, Klaus Jan / Renz, Kerstin (Hrsg.): Architekturschulen. Programm – Pragmatik – Propaganda. Tübingen und Berlin 2012, 233–249.
- Cepl 2008a** Cepl, Jasper: Das Haus im Haus, die Puppe in der Puppe – und die Entwurfsidee in der Entwurfsidee? In: Winkelmann, Arne (Hrsg.): Das »Haus im Haus«. Zur Wirkungsgeschichte einer Entwurfsidee. Heidelberg 2008, 13–34.
- Cepl 2008b** Cepl, Jasper: Eine Vorstellung von der Stadt als »Kunstwerk«: Über Oswald Mathias Ungers und seine Wege zu räumlicher Ordnung. In: Jöchner, Cornelia (Hrsg.): Räume der Stadt. Perspektiven einer kunstgeschichtlichen Raumforschung. Berlin 2008, 221–240.
- Cepl 2007** Cepl, Jasper: Oswald Mathias Ungers. Eine intellektuelle Biographie. Köln 2007.
- Cepl 2003** Cepl, Jasper: Der zweite Blick: Kubus-Haus (Bibliothek) in Köln. In: Deutsches Architektenblatt 35/12 (2003), 17.
- Frey 1925** Frey, Dagobert: Wesensbestimmung der Architektur. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 19 (1925), 64–77 (Wieder veröffentlicht in: Frey, Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie. Wien 1946).
- Koolhaas et al. [1972]** Koolhaas, Rem und Elia Zenghelis, mit Madelon Vriesendorp und Zoe Zenghelis, Exodus, or: The Voluntary Prisoners of Architecture. In: Schaik, Martin van / Máčel, Otakar (Hrsg.): Exit Utopia: Architectural Provocations 1956–76. München 2005, 236–253. (Projekt 1972. Zuerst in Casabella 378, 1973).
- Krier 1981a** Krier, Léon: Berlin: Öffentliches Laster und Private Tugend (Vices publics et vertus privées). In: Arch+57/58 (Juli 1981), 84–85.
- Krier 1981b** Krier, Léon: Vices publics et vertus privées: Luxembourg: Mir wölle bleiwen, wät mir sin. Nous voulons rester, ce que nous sommes (maxime nationale luxembourgeoise). In: Archives de l'Architecture Moderne 20 (1981), 41–50.
- Krier 1980a** Krier, Léon: Vertus privées et vices publics. In: Archives de l'Architecture Moderne 18 (1980), 7–12.
- Krier 1980b** Krier, Léon: Berlin: Öffentliches Laster und Private Tugend (Vices publics et vertus privées). In: Archives de l'Architecture Moderne 19 (1980), 83–87.
- Pehnt 2016** Pehnt, Wolfgang: Oswald Mathias Ungers. Haus Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf. Stuttgart und London 2016.
- Ungers 1999** Ungers, Oswald Mathias: Aphorismen zum Häuserbauen. Braunschweig und Wiesbaden 1999 [Zuerst in italienischer und englischer Übersetzung in: Lotus International 90 (1996), 6–17].

Ungers 1993 Ungers, Oswald Mathias, im Gespräch mit Vanni Pasca: La radicalità della geometria | Radical Geometry. In: Interni Annual. Ufficio 1993/94, 3 (September 1993), 18–23.

Ungers 1987 Ungers, Oswald Mathias: Die Komplexität der Architektur. In: Der Architekt (September 1987), 430–435.

Ungers 1963 Ungers, Oswald Mathias: Zum Projekt »Neue Stadt« in Köln. In: Werk, 50/7 (Juli 1963), 281–283 – auch unter dem Titel »Stadt als Kunstwerk«. In: Conrads, Ulrich u. a. / (Hrsg.): Hommage à Werner Hebebrand, Essen 1964, 19–21.

Ungers 1960 Ungers, Oswald Mathias: Eigenes Wohnhaus in Köln-Müngersdorf. In: Bauwelt 51/8 (1960), 213–215.

ABBILDUNGSNACHWEISE

1 Lotus International 90 (1996), 6.

2 Ungers Archiv für Architekturwissenschaft, Köln (Aufnahme: Friedrich Bernstein).

3 Ungers Archiv für Architekturwissenschaft, Köln (Aufnahme: Walter Ehmann).

4 Ungers Archiv für Architekturwissenschaft, Köln (Aufnahme: Stefan Müller).

5 Deutsche Kunst und Dekoration 61 (Oktober 1927 – März 1928), 368.

6–9, Taf. 8 Ungers Archiv für Architekturwissenschaft, Köln.

10 Archives de l'Architecture Moderne, 18 (1980), 9.

SELBSTENTWÜRFE IM KONTEXT VON GESELLSCHAFT, POLITIK UND STADT

MARTIN POZSGAI

DAS HAUS DES HOFARCHITEKTEN

Eine Spurensuche in Süddeutschland

Wie und wo bauten sich Architekten mit Dienstverhältnissen zu einem Hof ihr eigenes Haus? Wie gestalteten sie diese Gebäude, die als Beweis ihres Könnens stehen konnten? Diese Fragestellungen sollen im nachfolgenden kurzen Beitrag im Mittelpunkt der Betrachtung stehen. Dabei wird der Fokus bewusst auf Behausungen weniger bekannter Architekten vor allem aus Süddeutschland gelegt. Denn dürftige schriftliche und bildliche Quellen und fehlende Entwürfe führten bislang zu mangelndem Forschungsinteresse, und Fachliteratur zu diesen Häusern findet sich kaum.

I. DONATO GIUSEPPE FRISONI

Am Beginn der Beschäftigung mit den Häusern von Hofarchitekten steht das Anwesen von Donato Giuseppe Frisoni in der heutigen Schorndorfer Straße 25 in Ludwigsburg (Abb. 1).¹ Das Haus gibt sich eigentümlich schlicht, zeigt sich ohne schmückendes Beiwerk als Putzbau, der ehemals aus zwei Geschossen mit einem Mansarddach bestand. Sein heutiges Aussehen ist Ergebnis mehrfacher Veränderung: 1885 erhöhte man das Gebäude um ein Stockwerk², und vor 1900 wurde in die ehemalige Hofeinfahrt, die noch heute durch die rahmenden Rustikapilaster im Fassadenverbund herausgehoben wird, ein Ladenlokal für eine Seilerei

1 Mit Neben- und Ökonomieflügel. Das Haus wurde im Rahmen von Untersuchungen über Leben und Werk Frisonis, die die Grundlage für eine geplante monographische Publikation durch den Verfasser bilden, studiert. In der Literatur wurde es nur selten besprochen: Weiß 1914, 29; Stroebel 1918, 44 f.; Deiseroth u. a. 2004, 179.

2 Hofseitig blieb die Mansarde erhalten.



1 Das Haus des württembergischen Hofarchitekten Donato Giuseppe Frisoni in Ludwigsburg

eingebaut. 1997/98 legte man den Hauseingang in diesen Bereich, und gleichzeitig wurde das ehemalige Hauptportal, das heute ebenfalls noch durch seine Rahmengliederung erkennbar ist, zugemauert.³

Frisoni hatte das Gebäude für sich als Wohnhaus mit später gleichfalls umgebauten Neben- und Ökonomiefügel errichtet. Mit Dekret vom 27. September 1720 hatte Herzog Eberhard Ludwig von Württemberg, der Gründer von Schloss und Stadt Ludwigsburg, die Genehmigung unter Übereignung des Grundstücks erteilt. 1722 soll es fertiggestellt gewesen sein.⁴ Mit dem Hausbau wurde Frisoni zugleich Bürger von Ludwigsburg. Leider gibt es keine einzige historische Ansicht aus dem 18. Jahrhundert, die uns den damaligen Zustand des Gebäudes überliefern würde.

3 Das Hauptportal war erstaunlicherweise in der äußersten rechten Achse der Fassade situiert.

4 Die Datierung folgt Bidlingmaier 2004, 27 und Bidlingmaier 2009, 66 (Dekret 1720 und Seelenregister von Mai 1723, wonach im Haus Nr. 104 »Herr Donato Frysony« mit seiner Ehefrau und den Kindern Josepha und Paul sowie der Lakai Martin mit Frau und Tochter sowie der Aufwartungsbube Johann Patistae wohnten.

Angeblich war es zu Frisonis Zeit prachtvoll eingerichtet, doch im Inneren ist keine wandfeste Dekoration überliefert. Unabhängig von späteren Veränderungen gibt es sich nach außen hin keineswegs als *Künstlerhaus*, als Demonstrationsobjekt für Fähigkeiten und Kompetenzen, zu erkennen.

Dabei gab es für Frisoni allen Grund, sein Können zu zeigen, hatte er doch erst wenige Jahre zuvor eine erstaunliche Karriere als Architekt gemacht. 1708 war er als Stuckator aus Prag nach Ludwigsburg gekommen und als solcher arbeitete er in den vielen Zimmern und Sälen der neu entstehenden Teile des Schlosses. Sein Talent fürs Zeichnen eröffnete ihm nach dem Tod des bisherigen Baudirektors Johann Friedrich Nette zu Anfang des Jahres 1715 die Gelegenheit, Entwürfe für eine Erweiterung des Schlosses vorlegen zu dürfen. Wenige Monate später befahl Herzog Eberhard Ludwig, Frisoni »pro Architecto zu declariren, und diesen in solcher qualität in bestellung an- und aufzunehmen«.⁵ Bereits im September 1717 wurde er zum Landbaudirektor befördert, am 10. September 1721 erhielt er »das Praedicat und den Character eines Majors« und 1726 wurde er zum Obristleutnant und zugleich zum Oberlandbaudirektor ernannt.⁶ Diese Karriere wurde von seiner Hauptaufgabe begleitet, dem Herzog von Württemberg ein komplett neues Corps de logis in Erweiterung des alten Ludwigsburger Schlosses zu bauen. Bereits in den ersten Jahren legte Frisoni größten Wert auf die Bezeichnung Architekt. So ließ er beispielsweise die Medaille zur Grundsteinlegung der nach seinen Entwürfen zu bauenden Schlosskapelle mit der Inschrift »Donat Josef Frisoni de Laino Comensis Architectus« prägen (Abb. 2).⁷

Bei seiner Berufung zum Schlossarchitekten wurden ihm gleichzeitig die Stadtplanung sowie die Aufsicht über den Bau der Stadt übertragen. Kurz nach Antritt des Amtes legte er einen »Stadt-Riß« vor, der vom Herzog sogleich genehmigt wurde (Abb. 3).⁸ Zwischen die unregelmäßige und

5 Hauptstaatsarchiv Stuttgart (nachfolgend abgekürzt als: HStAS), A 372 Bü. 1 (10. Juni 1716).

6 HStAS, A 248 Bü. 2222 (24. November 1717); A 6 Bü. 90 (10. September 1721); A 6 Bü. 91 (4. Februar 1726).

7 Frisonis Herkunftsort Laino lag in der Diözese Como. Zur Medaille vgl. Esbach 1991, Bd. 2, BQ 4.

8 Stroebel 1918, 6–9. Der 1918 noch erhaltene Stadtriss, der von Eberhard Ludwig unterschrieben worden war, ist nur in der hier abgebildeten Umzeichnung überliefert.



2 Medaille zur Grundsteinlegung der Schlosskapelle in Ludwigsburg

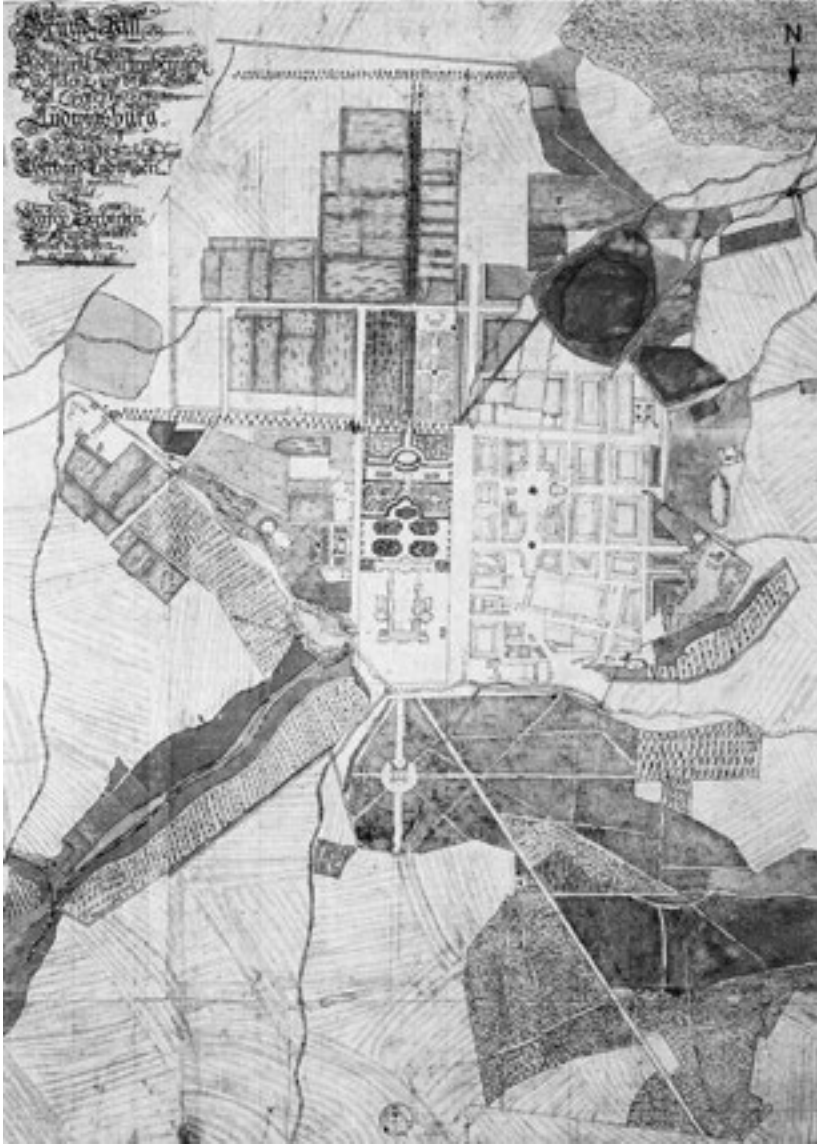
vielgliedrige provisorische Bebauung der Nette-Zeit im Norden und der wohl ebenfalls schon von Nette festgelegten Querachse im Süden legte Frisoni ein gleichmäßig strukturiertes Straßennetz mit Randbebauung. In seiner Konzeption sah Frisoni die Hauptachse nahe dem Schloss für die größeren Häuser des Adels vor, während die Kanzleien und Verwaltungsgebäude am Marktplatz und zum Teil in der Querachse, der heutigen Wilhelmstraße, angelegt werden sollten. Für die Ansiedlung der Bürger und Handwerker standen die kleineren Straßen dazwischen zur Verfügung. Auf der dem Schloss gegenüber liegenden, östlichen Seite konnte wegen des abschüssigen Geländes nicht gebaut werden. Lediglich entlang der Haupt- und der Querachse (der heutigen Mömpelgardstraße) bestand noch die Möglichkeit, einige Adelspalais und Häuser des gehobenen Bürgertums zu errichten. Der Ausbau dieser beiden Straßenzüge östlich des Schlosses fand – unter Bepflanzung mit Bäumen – ab 1720 unter Frisonis Leitung statt.

Und just in diesem Bereich baute sich Frisoni nun sein Haus (Abb. 4). Es besitzt eine gleichsam exponentielle Lage: gegenüber der Stadt, an der



3 Stadtplan Ludwigsburg 1726, von Johann Christian David Leger nach D. G. Frisoni, Nachzeichnung nach dem verschollenen Original (Ausschnitt)

Einmündung zur Mömpelgardstraße mit ihren Adelspalais. Von hier aus konnte der Architekt alles überblicken: aus seinen Fenstern schaute er nicht nur auf den herrschaftlichen Garten und zur Stadt hinüber, sondern auch auf sein Hauptwerk, das Residenzschloss (und dessen Baustelle). Da jedoch auch umgekehrt sein Haus aus den Zimmern des Schlosses, von der Stadt und vom Schlossgarten her gesehen werden konnte, wirkt die nahezu schlichte Gestaltung wie ein Bescheidenheitsgestus. Das Aussehen all dieser Gebäude in der Umgebung ging auf sein Wirken und Planen als Baudirektor zurück. Möglicherweise waren sie für ihn



4 Stadtplan Ludwigsburg, Dezember 1735, von Marcus Gerhard –
vgl. Farbtafel 9

genügend Ausweis seines Könnens als Architekt, das er daher am eigenen Haus nicht mehr zu demonstrieren brauchte.

II. NICODEMUS TESSIN

Während die Lage von Frisonis Haus im Stadtgefüge kein Zufall sein kann, überrascht es, dass der Architekt italienischer Herkunft kein Künstlerhaus wie zahlreiche berühmte Vorgängerkollegen seines Heimatlandes – etwa Antonio da Sangallo in Florenz, Baldassare Peruzzi in Siena, Raffael und Bernini in Rom – hinterlassen hat. So stellte die Forschung über die Entwicklung in Italien fest: »Im Rückgriff auf humanistische Konzepte zum Wohnen des Gelehrten bildeten im 16. Jahrhundert italienische Künstler im höfischen Umfeld zusammenhängende, vor allem ikonographische Programme aus, mit denen sie einen höheren gesellschaftlichen Rang für sich einforderten. Nicht architektonische Konstanten, sondern Elemente der Ausstattung und die durch sie vermittelten sozialen Ambitionen bestimmten die Eigenart des Künstlerhauses.«⁹ Vielleicht war Frisonis finanzielle Potenz nicht ausreichend, vielleicht waren Prunk und Repräsentation der Hofchargen im württembergischen Pietismus aber auch unstatthaft und unangemessen. Blickt man in eines der wenigen protestantischen Königreiche der Zeit, so wird man dort ein prominentes Gegenbeispiel finden. In Schweden, damals eine einflussreiche Großmacht, mit der der württembergische Herzog über seine Mutter und seine Frau direkt verwandt war, hatte sich Nicodemus Tessin d. J. ab 1692 in der Stockholmer Altstadt direkt gegenüber dem Schloss ein eigenes Haus gebaut.¹⁰ Die siebenachsige dreieinhalbgeschossige Platzfassade ist ebenerdig rustiziert und bleibt, bis auf das von Atlanthermen flankierte Hauptportal mit Balkon, auf dessen Brüstung zwei Putti die Profession des Hausherrn symbolisieren, ohne plastischen Schmuck (Abb. 5). Sobald man sich aber auf das Hauptportal zubewegt, öffnet sich die Mittelachse in die Weite des Gartens. Bei den eigentlichen Gartengebäuden entfaltet sich die Architektur, die von Tessin wirkungsvoll in Szene gesetzt wurde. Rustika, Pilastergliederung und Säulen fangen den Blick des Betrachters ein, der in der hohen

⁹ Schwarz/Lauer/Stabenow 1989, 78.

¹⁰ Josephson 1930/31, Bd. 2, 175–180. – Schwarz 1990, 235–238, Kat. 45. – Haslingen 2002.



5 Das Haus des schwedischen Hofarchitekten Nicodemus Tessin d.J. in Stockholm, Hauptportal



6 Das Haus des schwedischen Hofarchitekten Nicodemus Tessin d.J. in Stockholm, Blick in den Garten

Nische über der Exedra, welche durch einen perspektivischen Trick als tiefe Säulenhalle erscheint, kulminiert (Abb. 6).

Über seinen eigentlichen Wohnräumen richtete sich Tessin, der eine ähnlich steile Hofkarriere wie Frisoni einschlug, im zweiten Obergeschoss ein Paradeappartement ein, bestehend aus Vorzimmer, Saal, Schlafzimmer (Abb. 7) und zwei Kabinetten entlang einer Enfilade. Mit der Ausgestaltung dieser Räume beschäftigte er die französischen Künstler, die für den Neubau des Stockholmer Schlosses nach Schweden engagiert worden waren, denn für die Innenausstattung favorisierte Tessin moderne französische Konzepte. So malte Jacques de Meaux die Plafonds sehr qualitativvoll nach Entwürfen des ebenfalls in Stockholm arbeitenden Bildhauers René



7 Das Haus des schwedischen Hofarchitekten Nicodemus Tessin d. J. in Stockholm, Schlafzimmer – vgl. Farbtafel 10

Chauveau aus. Die Malerei im Saal war im August 1699 fertiggestellt. Im Mittelbild zeigt sich Apollo mit den Musen, während in den Ecken unter monumentalen Baldachinnischen zahlreiche Künstlerfiguren wie beispielsweise Bramante, Michelangelo und Carracci zu Seiten der



8 Deckenentwurf von René Chauveau für den Saal im Haus des schwedischen Hofarchitekten Nicodemus Tessin d. J. in Stockholm – vgl. Farbtafel 11

Allegorien der schönen Künste und Wissenschaften lagern (Abb. 8). In diesem Saalfresko gipfelt die künstlerische Standortbestimmung Tessins mit absichtsvoll zur Schau gestelltem Bildungshorizont, zumal er das ikonographische Programm selbst entworfen und niedergeschrieben hatte.

III. LEOPOLDO RETTI

Das Stockholmer Haus steht in auffallendem Kontrast zu dem nüchternen Gebäude im Württembergischen. Da Frisoni dort mit Leopoldo Retti einen Schüler hatte, der während seiner Ausbildung in der herzoglichen Bauverwaltung lange Jahre in Ludwigsburg lebte und ebenfalls von Eberhard Ludwig gefördert wurde, sei der vergleichende Blick auf dessen Häuser gelenkt. Der äußerst erfolgreiche Retti stammte wie Frisoni aus Laino und war dessen Neffe. Ab 1731 war er an den Höfen von Brandenburg-Ansbach, Baden-Durlach und erneut im Herzogtum Württemberg jeweils mit der Errichtung von Residenzschlössern betraut.¹¹

Das erste von ihm gebaute eigene Haus wurde in Ansbach erst vor wenigen Jahrzehnten als seines identifiziert.¹² Es steht in der Altstadt nahe der später ebenfalls nach Rettis Entwurf gebauten Synagoge und wurde ab 1734 errichtet. Das heute ziemlich verbaute Anwesen war ein zweigeschossiger Bau mit Mansarddach und rustizierten Ecklisenen, der später erhöht worden ist. Die einfachen Gliederungselemente sind dieselben wie an Frisonis Haus in Ludwigsburg. Im heutigen 1. Obergeschoss finden sich immerhin noch bauzeitliche Raumstrukturen, unter anderem ein zugemauerter Alkovenbogen sowie eine stuckierte Feldergliederung an den Wänden.

Wesentlich mehr instrumentalisiert erscheint die Fassade an Rettis zweitem Haus (Abb. 9).¹³ Am 19. November 1743 schenkte Markgraf Carl Wilhelm Friedrich von Brandenburg-Ansbach seinem Hofarchitekten einen Bauplatz in der Järgergasse, wo ein Teil des Adels und weitere Honoratioren ihre Behausungen hatten. 1744 begann Retti mit den Vorbereitungen zum Bau des Hauses. Das Material wurde ihm vom Markgrafen teilweise gratis überlassen. Wegen Rettis langen und häufigen Aufenthalten in Stuttgart, wo er das neue Residenzschloss errichtete, verzögerte sich die Fertigstellung des Gebäudes allerdings bis 1749. Als Retti dann neben Stuttgart auch noch den Neubau des Karlsruher Schlosses begutachten und

11 Scholl 1930.

12 Braun 1956, 481.

13 Scholl 1930, 43, 51, 57, 59, 82 f. – Braun 1956, 481.



9 Das zweite Haus des brandenburg-ansbachischen Hofarchitekten Leopoldo Retti in Ansbach



10 Das zweite Haus des brandenburg-ansbachischen Hofarchitekten Leopoldo Retti in Ansbach, Mittelrisalit

überwachen sollte, beschloss er, das inzwischen unter Dach gekommene, aber von ihm noch nicht bezogene Wohnhaus an den Obervogt von Ansbach, Freiherr von Seckendorf, zu verkaufen. Bestandteil des Vertrages war, dass Retti die Einrichtung unter Berücksichtigung der Bedürfnisse des Käufers vollenden sollte.

Die Straßenfassade zählt elf Achsen, deren mittlere drei als Risalit schwach vorgezogen und durch einen Dachaufbau betont sind. Die Ecken sind durch rustizierte Lisenen betont, und die Wandflächen durch Putzfelder gegliedert. Plastischer Schmuck beschränkt sich auf die Wappenkartusche am Portal und die Stuckbekrönungen der mittleren Obergeschossfenster (Abb. 10). Die Gartenseite, an der ein Mittelrisalit mit einem Saal im Obergeschoss deutlicher vorspringt, ist einfacher gehalten. Im Inneren sind aus der Zeit um 1750 im Obergeschoss noch einige Räume mit kostspieliger Innendekoration zu finden, darunter zwei Räume in straßenseitiger Enfilade mit reichem Dekor aus Ranken und Rocailles (Abb. 11).



11 Das zweite Haus des brandenburg-ansbachischen Hofarchitekten Leopoldo Retti in Ansbach, Räume im Obergeschoss

IV. CARL PHILIPP CHRISTIAN VON GONTARD

Während das erste Haus Rettis in seiner Einfachheit mit der zurückhaltenden Gliederung des Ludwigsburger Anwesen Frisonis korrespondiert, scheint das zweite Haus sowohl in Lage als in Gestaltung auf eine gestiegene Reputation Rettis im markgräflichen Dienst hinzuweisen. Es könnte aber auch sein, dass der Ausstattung von Wohnräumen im Laufe des 18. Jahrhunderts an deutschen Höfen an sich mehr Aufmerksamkeit geschenkt wurde. So ist in der Residenzstadt einer weiteren fränkischen Hohenzollernlinie, der Markgrafschaft Brandenburg-Bayreuth, das Haus des Hofarchitekten Carl Philipp Christian von Gontard, der insbesondere Wilhelmine von Bayreuth diente, mit aufwendiger Innenausstattung erhalten.¹⁴ Und es war wieder der Dienstherr, der Markgraf, der seinem Architekten einen Bauplatz schenkte, und zwar direkt neben der Kirche des Alten Schlosses Bayreuth. Sowohl das 1759 bis 1761 errichtete Gebäude als auch die Innendekoration wurden nach Gontards Entwürfen ausgeführt. Zwar weist die siebenachsige und dreigeschossige Fassade der Haupteingangsseite kaum Gliederung auf (Abb. 12), aber Gontard setzte an der Gartenseite am Mittelrisalit ionische Kolossalpilaster ein, die eine gebänderte Fassade überfangen. Der Risalit wird weiter durch eine dekorative Auszeichnung der Obergeschossfenster und das aufsitzende Zwerchhaus betont.

Im Inneren ist die bauzeitliche wandfeste Dekoration gut erhalten. Im Saal an der Gartenseite finden sich symmetrische Stuckfelder an den Wänden, die von Blütenranken umspielt werden (Abb. 13). Das Deckenbild präsentiert – wie schon in Stockholm – Apollo mit seiner Lyra als Musenfürst, und in den Eckkartuschen des Plafonds werden die vier Jahreszeiten durch Putti personifiziert. Im anschließenden Raum besitzen die Kartuschen Attribute der Musik, Malerei, der Mathematik und der Baukunst. Die Kartusche der Baukunst zeigt eine Reliefbüste, die als ein stilisiertes Porträt Gontards verstanden wird. Winkelmaß, Zirkel und Steinwerkzeuge sind ihr beigegeben.

¹⁴ Fick 2000, 29–34 und 146–148, Kat. Nr. 12.



12 Das Haus des brandenburg-bayreuthischen Hofarchitekten Carl Philipp Christian von Gontard in Bayreuth, Eingangsseite



13 Das Haus des brandenburg-bayreuthischen Hofarchitekten Carl Philipp Christian von Gontard in Bayreuth, Saal



14 Das Haus des brandenburg-preußischen Hofarchitekten Georg Christian Unger am Gendarmenmarkt in Berlin

V. GEORG CHRISTIAN UNGER

Nach dem Tod der Markgräfin Wilhelmine rief König Friedrich von Preußen Carl Philipp Christian von Gontard von Bayreuth nach Berlin. Dort baute er unter anderem das Militärwaisenhaus in Potsdam und die Türme des Deutschen und Französischen Domes am Gendarmenmarkt in Berlin und hatte Georg Christian Unger als Schüler bei sich. Dessen Haus sei abschließend erwähnt.¹⁵ Es ist ein stattliches Palais an der Nordseite des Gendarmenmarkts (Abb. 14). Im ersten Obergeschoss weist es einen breiten Balkon auf, der gestalterisch mit der Dachplastik über den zentralen Achsen korrespondiert. Die Lage des Hauses, dessen Hauptfassade dem Portikus des Französischen Doms direkt gegenüber liegt, ist sicherlich kein Zufall. Es wurde 1781/82 recht zügig errichtet, vermutlich auch, weil der königlich-preußische Baukomtor, seit 1788 das Königliche Oberhofbauamt, in das gleiche Haus einzog. Hier liegt der seltene Fall vor,

15 Demps 1987, 214–219. – Wendland 2002, 19.

dass es in einem Architektenhaus nicht nur Arbeitsräume zur Ausübung des eigenen Berufs¹⁶ gibt, sondern dass sogar die offizielle Bauverwaltung des Königs in das Privathaus eines Architekten eingezogen ist.

VI. FAZIT

Trotz aller Bedacht, die aufgrund der unzureichenden Quellenlage und des weitgehenden Fehlens bauzeitlicher Pläne der Architektenhäuser in der Interpretation walten muss, lassen sich doch einige Schlussfolgerungen anstellen. Insgesamt ist festzustellen, dass im Vergleich zur Außengestaltung die Lage der besprochenen Anwesen und ihre Innenausstattung besonders herausgehoben erscheinen. Der Bezug zum Städtebau, zu den Hauptbauten und vor allem zur Residenz ist auffallend. In Anbetracht der Tatsache, dass die Hofarchitekten von ihren Fürsten oft das Baumaterial und sogar den Bauplatz als Geschenk überlassen erhielten, lag die Entscheidung über die Grundstücksauswahl letztlich beim Fürsten. Gleichwohl ist ein Vorschlagsrecht der Architekten nicht unwahrscheinlich, im Falle von Frisoni sogar anzunehmen. Umgekehrt war dem Fürsten sichtlich daran gelegen, seinen Baumeister an prominenter Stelle unterzubringen, seiner Repräsentation zuzuordnen.

Obwohl der heute überlieferte Zustand der Anwesen also nur selten eine künstlerische Standortbestimmung – oder besser: Selbstvergewisserung – ihrer Urheber mittels Bildprogrammen oder ähnlichem rekonstruieren zulässt, wird doch in den meisten Beispielen die Verortung in den kulturellen und sozialen (Rang-)Gefügen der Residenzen erkennbar. Und auch, wenn Arbeitsräume, die eine wichtige Rolle im Architektenhaus spielen müssten, nur in seltenen Fällen wirklich nachweisbar sind, visualisieren Lage und Gestalt der Behausungen die hohe Reputation ihrer Bewohner in eindrucklicher Weise.

16 Ein weiteres bekanntes Beispiel ist das Haus von Balthasar Neumann in der Kapuzinergasse 2 in Würzburg, für das ein vom Architekten gezeichneter Grundriss aus dem Jahr 1722 unter anderem eine Papierpresse für die Pläne anzeigt. Vgl. Satzinger 2016, 208 f. mit Abb. 4.

LITERATUR

- Bidlingmaier 2004** Bidlingmaier, Rolf: Italienische Künstler und Kunsthandwerker am Ludwigsburger Schloss. Herkunft, Verwandtschaftsbeziehungen, Werke. In: Ludwigsburger Geschichtsblätter 58 (2004), 13–44.
- Bidlingmaier 2009** Bidlingmaier, Rolf: Kaufleute, Handwerker und Künstler. Die soziale und geographische Herkunft der ersten Ludwigsburger Einwohner. In: Ludwigsburger Geschichtsblätter 63 (2009), 55–67.
- Braun 1956** Braun, Heinz: Ansbacher Spätbarock. In: Jahrbuch für fränkische Landesforschung 16 (1956), 455–491.
- Deiseroth u. a. 2004** Deiseroth, Wolf u. a.: Denkmaltopographie Baden-Württemberg. Stadt Ludwigsburg. Stuttgart 2004.
- Demps 1987** Demps, Laurenz: Der Gensd'armen-Markt. Gesicht und Geschichte eines Berliner Platzes. Berlin 1987.
- Esbach 1991** Esbach, Ute: Die Ludwigsburger Schloßkapelle. Eine evangelische Hofkirche des Barock. Studien zu ihrer Gestalt und Rekonstruktion ihres theologischen Programms, 3 Bde. Worms 1991.
- Fick 2000** Fick, Astrid: Potsdam-Berlin-Bayreuth. Carl Philipp Christian von Gontard (1731–1791) und seine bürgerlichen Wohnhäuser, Immediatbauten und Stadtpalais. Petersberg 2000.
- Haslingen 2002** Haslingen, Birgitta von: Tessinska palatset under 300 år. Privatbostad, Överståthållareboställe, Landshövdingeresidens. Stockholm 2002.
- Josephson 1930/31** Josephson, Ragnar: Nicodemus Tessin d. Y. Tiden – Mannen – Verket, 2 Bde. Stockholm 1930/31.
- Satzinger 2016** Satzinger, Georg: Balthasar Neumann und seine Wohnhäuser in Würzburg. In: Insitu. Zeitschrift für Architekturgeschichte 8 (2016), 205–222.
- Scholl 1930** Scholl, Fritz: Leopoldo Retti. Markgräflisch-ansbachscher Baudirektor, herzoglich-württembergischer Oberbaudirektor. Ansbach 1930.
- Schwarz/Lauer/Stabenow 1989** Schwarz, Hans-Peter / Lauer, Heike / Stabenow, Jörg: Künstlerhäuser. Eine Architekturgeschichte des Privaten. Braunschweig 1989.
- Schwarz 1990** Schwarz, Hans-Peter: Das Künstlerhaus. Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies. Braunschweig 1990.
- Sting 2000** Sting, Albert: Geschichte der Stadt Ludwigsburg, Bd. 1: Von der Vorgeschichte bis zum Jahr 1816. Ludwigsburg 2000.
- Stroebel 1918** Stroebel, Hermann: Ludwigsburg. Die Stadt Eberhard Ludwigs. Ludwigsburg 1918.
- Weiß 1914** Weiß, Karl: Schloß Ludwigsburg. Stuttgart 1914.
- Wendland 2002** Wendland, Christian: Georg Christian Unger. Baumeister Friedrichs des Großen in Potsdam und Berlin. Potsdam 2002.

ABBILDUNGSNACHWEISE

- 1** Foto Martin Pozsgai.
- 2** Schloss Ludwigsburg. Geschichte einer barocken Residenz. Tübingen 2004, 32.
- 3** nach Stroebel 1918, Beilage (Ausschnitt).
- 4, Taf. 9** nach Sting 2000, 640.
- 5-8, Taf. 10, 11** nach Haslingen 2002, 44, 53, 62, 79.
- 9-11** Foto Martin Pozsgai.
- 12-13** nach Fick 2000, 29, 30.
- 14** nach Wendland 2002, 21.

MATTHIAS NOELL

ZWISCHEN WOHNUNG UND STADT

Aldo van Eyck und die Suche nach einer humanen und poetischen Architektur¹

Neben dem primären Zweck des Wohnens und Arbeitens dienen Häuser und Wohnungen, die Architekten für sich selbst planen, auch der Erprobung der eigenen Entwurfsparameter – und damit letztlich der Selbstvergewisserung. Als Präzisierungen des individuellen künstlerischen Denkens und Handelns sind sie gleichzeitig Aussagen zur eigenen gesellschaftlichen Stellung und Aufgabe und richten sich über unterschiedliche Individuen – Freunde, Kollegen oder potenzielle Auftraggeber – an die Gesellschaft. Während Häuser diesen Anspruch am sichtbaren und bestimmbaren plastischen Objekt kundtun, sind Lage und Ausdehnung von Wohnungen selten präzise zu lokalisieren. Der individuelle, private Ort tritt hier im Regelfall hinter der Typologie des Gebäudes zurück, auch wenn dieses von den Architekten selbst errichtet wurde, und auch wenn eine herausgehobene Position für das eigene Wohnen gewählt wurde – wie man dies bei Auguste Perret, Le Corbusier oder Hans Scharoun beobachten kann.

Wohnungseinrichtungen gehen aber besonders in bereits bestehenden Bauten mit auftretenden Zwängen einher; hier stößt der Selbstentwurf an die Grenzen einer vorgegebenen Welt – der Architekt muss sich in diesem Kontext verorten und einrichten.² Mit den Eingriffen müssen

1 Der vorliegende Text geht auf einen Vortrag an der UdK Berlin (2015) zurück.

2 Der Begriff »Selbstentwurf« bedeutet hier, ein Bild von sich und der eigenen Lebensform zu entwerfen, aber auch seine Beziehung zur Gesellschaft und zur Welt zu definieren. Ein Selbstentwurf trägt daher individuelle Züge, die in Herleitung oder Abgrenzung zur Gesellschaft entstehen, aber auch auf diese rückübertragen werden können.

vorgefundene Struktur und Substanz durch Beseitigung oder Anpassung negiert oder homogenisiert, oder aber die Differenz durch Kontrastierung hervorgehoben werden. So wenige Einrichtungen und Eingriffe in die eigenen Wohnungen von Architekten und Künstlern im Gegensatz zu Arbeiten an ihren Häusern auch dokumentiert oder publiziert sind, sie sind in ihrer Disposition, den Abschlüssen und Übergängen der Räume, dem Einsatz von Mobiliar, den angesammelten persönlichen Gegenständen, Farbe und Textilien nicht selten von entwerferischer Poetik und Lakonik geprägt, die durch die Beschränktheit der Möglichkeiten und die meist als vorübergehend eingeschätzte Wohnsituation hervorgerufen werden – die Wohnung des Bildhauers Hermann Rosa wäre hier ein treffendes Beispiel.³

VOM WOHNRAUM IN DIE STADT

Drei Wohnungseinrichtungen standen am Anfang der beruflichen Tätigkeit [del.] Aldo van Eycks – die Einrichtung seiner eigenen Wohnung in der Zürcher Frohburgstrasse, ein Auftrag zur Umgestaltung eines Turmzimmers in derselben Stadt sowie die eigene Wohnung in Amsterdam. So ungewöhnlich die Eingriffe auch waren, sie wären wohl eher ein Fall für eine spezialisierte Geschichte der Raumausstattung, der Szenographie oder des Wohnens, enthielten sie nicht wesentliche konzeptuelle und formale Teile seiner späteren Bauten und Projekte bis hin zum Städtebau und zur sozialen Utopie. Mit diesen Raumgestaltungen entwarf van Eyck nicht nur private Interieurs, sondern kleine architektonische Manifeste sowie sich selbst und seine Rolle als Architekt.

Im Jahr 1944 – Aldo van Eyck hatte sein Studium der Architektur an der ETH Zürich gerade absolviert – erhielt der junge Niederländer seinen ersten Auftrag. Es galt, ein eher ungünstig geschnittenes Turmzimmer einer Villa am Zürichberg zu einem *studiolo* umzugestalten. Das Haus war 1926 von Friedrich Hess, 1925 bis 1957 Professor für architektonisches und konstruktives Entwerfen an der ETH Zürich und auch Lehrer von Aldo van Eyck, für van Eycks Auftraggeber, den Hochschulprofessor und Direktor der Zürcher Medizinischen Poliklinik Wilhelm Löffler (1887–1972) gebaut worden.⁴ Das etwa 25 qm große, quadratische Zimmer zeichnete sich durch ein dreiseitig umlaufendes Fensterband sowie ein Zeltdach

³ Vgl. die Fotos in Bruhin 2008.

⁴ Vgl. Arbeitsraum 1948. Schilder-Bär 2002, 312–313.

mit sichtbarem Gebälk aus. Die vierte Wand nahm die einzige Tür in das Zimmer sowie einen recht klobigen Kamin auf. Diese Disposition war denkbar ungeeignet für den Wunsch des Bauherrn, Gemälde aus seiner Kunstsammlung in diesem Raum zu zeigen. Van Eycks Eingriff war verstörend einfach (Abb. 1–2). Er hängte an Stahlseilen zwei weiß gestrichene, gegeneinander versetzte Wände als Bildträger vor eine der Fensterseiten, zwei weitere als horizontalen Deckenabschluss unter das Spitzdach. Ein ebenfalls an Stahlseilen hängendes, von beiden Seiten benutzbares Regal verdeckte die Eingangswand und den Kamin, der zusammen mit den Wänden und einem bestehenden Buchregal in einer Nische einheitlich hellgrau gestrichen wurde. Das Aufhängen und konstruktive Verspannen von Mobiliar hatte van Eyck schon ein Jahr zuvor mit einer Garderobe in seiner Zürcher Wohnung erprobt: ein schlichtes Holzbrett mit sieben Schraubhaken, das er durch ein Seil an vier Punkten in der Decke verankerte.⁵ Sämtliche Bestandteile der neuen Raumschicht



1 Aldo van Eyck, Turmzimmer für Wilhelm Löffler, Zürich, 1944
(Foto: Jakob Bräm)

5 Zur Zürcher Wohnung vgl. Ligtelijn 1999, 34.



2 Aldo van Eyck, Turmzimmer für Wilhelm Löffler, Zürich, 1944
(Foto: Jakob Bräm)

waren rechtwinklig aufeinander bezogen, jedoch im Raum um etwa 5° gedreht, sodass die neue Einrichtung sich von der alten distanzierte und einen Raum im Raum bildete. Die bandartigen Fenster erhielten einen durchlaufenden dunklen Vorhang an einer dünnen Schiene. Den von einer Stahlrohrkonsole gehaltenen kleinen Schreibtisch montierte er schwenkbar an die umlaufenden Heizungsrohre und gesellte ihm als einziges altes Möbel eine Schweizer Stabell mit geschnitzter Rückenlehne zur Seite. Ein niedriges Daybed aus hell lackiertem Holz trägt eine in grobes Tuch geschlagene Matratze, der Beistelltisch zeigt eine ungewöhnliche Kombination aus einem kreuzförmigen Flachstahl-Unterbau mit darauf liegendem Drahtglas. Beide Möbel gingen auf Prototypen für die eigene Wohnungseinrichtung in Zürich ein Jahr zuvor zurück.⁶ Zwei Tierfelle, eines dunkel, eines hell, lagen auf dem Parkettboden und verwiesen wie auch der zerlegbare Insel-Sessel von Fritz Lobeck und die sogenannte Indilampe von Hin Bredendieck und Sigfried Giedion bei aller Präzision der Raumkomposition auf das Thema eines als mobil inszenierten modernen Wohnens. Auf höchst eigenständige Weise kombinierte van Eyck in dem Turmzimmer die textile Leichtigkeit und ephemere Reversibilität von Karl Friedrich Schinkels Zeltzimmer in Charlottenhof mit der elementaren, »reisefertigen« Strenge von Hannes Meyers coop-Interieur aus dem Baujahrgang der Villa Löffler. Zudem aber erinnert Vieles in diesem und den später eingerichteten eigenen Zimmern – einzelne Möbel, aber auch die Art ihrer Zusammenstellung – an den Umgang Max Bills mit Einrichtungsgegenständen in dessen eigenem Atelierwohnhaus in Zürich-Höngg.⁷

Die fotografische Inszenierung durch den Fotografen Jakob Bräm, ein ehemaliger Schüler von Hans Finsler, vermittelt das Entwurfskonzept bestens.⁸ Schon mit seinem ersten Auftrag muss van Eyck die Bedeutung visueller Darstellung von Architektur bewusst geworden sein. Bücher, Gegenstände und Kunst sind bedacht im Raum verteilt, ein Stück zurückgeschobener Vorhang legt ein geöffnetes Fenster frei und vermittelt so die beiden »Ausrichtungen« des Zimmers: Ausblick in die Welt und

6 Vgl. hierzu auch Gerrit Rietvelds Verwendung von Drahtglas in seinen Sideboards seit 1932.

7 Van Eyck wird Max Bill in seinen Zürcher Jahren, in denen er nicht zuletzt über Carola Giedion-Welcker zahlreiche internationale und Schweizer Künstler kennenlernte, vermutlich mehrfach begegnet sein. Vgl. Rüegg 1997.

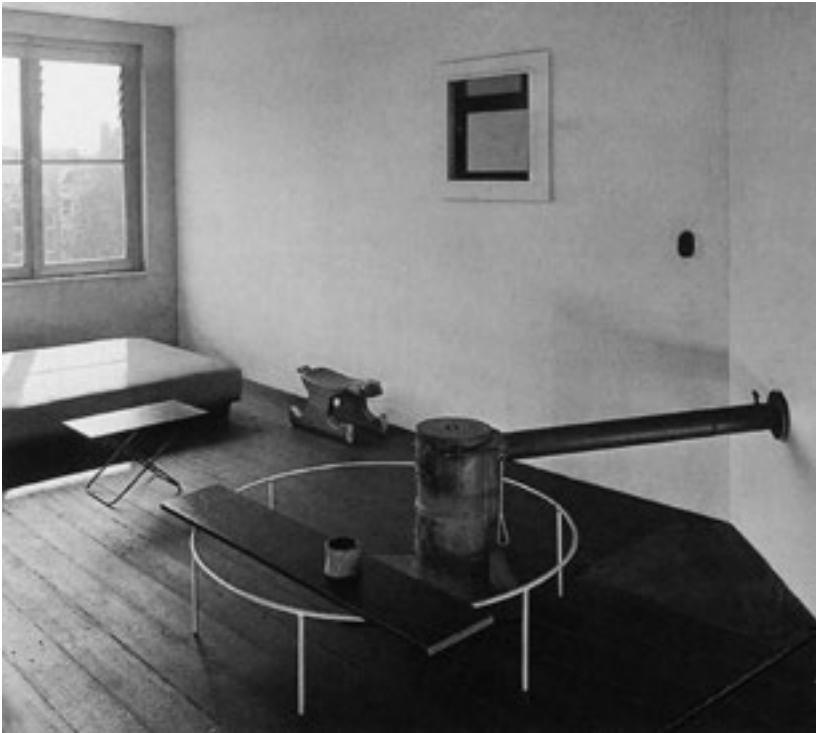
8 Die Zusammenarbeit ist nicht weiter dokumentiert. Insgesamt gibt es bei den Fotografien des architektonischen Werks von van Eyck noch Forschungsbedarf, gerade auch seine eigene fotografische Arbeit betreffend.

Konzentration auf das Innere, ein Gegensatzpaar, das van Eyck Zeit seines Lebens begleiten sollte. Einige zu identifizierende Bücher weisen auf ein Interesse am »Primitiven« hin. Sichtbar positioniert sind unter anderem das Werk *L'art primitif en Suisse* von Lucien Mazenod aus dem Jahr 1942 sowie Bücher über den autodidaktischen, sogenannten »naiven« Maler Henri Rousseau und den Surrealisten André Masson, alles klare Antipoden zum geometrisch konzipierten Raum. Zudem sehen wir vorgeschichtliche oder frühmittelalterliche Artefakte und Granitsteine im Regal positioniert. Neben ihrer möglichen Daseinsbegründung aus archäologischen und naturwissenschaftlichen Sammlungsaspekten muss man auch hier unwillkürlich an die Vorliebe der Surrealisten und französischen Avantgarde der Zwischenkriegszeit denken, die sich mit dem Fundstück als Inspirationsquelle beschäftigten. Paul Valérys berühmte Textstelle über ein durch das Meer an den Strand gespültes Fundobjekt aus »Eupalinos, oder: Der Architekt« mag bei einem solchen Arrangement ebenfalls Pate gestanden haben, und auch Carola Giedion-Welckers Konfrontationen von prähistorischer und moderner Kunst sind nicht weit entfernt. Aldo van Eycks Interesse für moderne und »primitive«, also außereuropäische, indigene Kunst geht nicht zuletzt auf diese besondere Zürcher Konstellation zurück. Auffallend ist in diesem Zusammenhang zudem die Hängung eines der Gemälde an einem Drahtseil vor dem Regal. Es erscheint somit als integraler Bestandteil des artifiziellen Arrangements von Naturalien, Kunstwerken unterschiedlichster Herkunft und Büchern, die von diesen Themen handeln. Die »nomadische« Einrichtung spielte also nicht nur auf die Ebene des Reisens und der modernen Mobilität an, sondern auch auf das nicht-sesshafte Wohnen indigener Kulturen.

Kurze Zeit später ging es erneut um eine Neuausrichtung bestehender Räume auf Grundlage einer geometrischen Ordnung, und wieder wählte Aldo van Eyck die Möbel, um im architektonischen Rahmen das »Wohnen« als soziale Handlung sichtbar zu machen. Dieses Mal jedoch richtete er die Wohnung für sich und seine Frau Hannie van Roojen in der Amsterdamer Binnenkant 32 ein, die sie 1948 bezogen – die Räume sind uns durch eine beeindruckende fotografische Serie von Jan Versnel überliefert (Abb. 3–6). Der Architekt hatte gerade eine Stelle im Amt für Stadtentwicklung unter Cornelis van Eesteren angetreten, und war bald schon für ein Projekt zur Einrichtung städtischer Kinderspielplätze verantwortlich.⁹ Erneut ist ein nahezu pragmatischer Zugriff auf die

⁹ Lefaiivre / de Roode 2002.

primären Themen des Wohnens zu bemerken, ein Großteil der Möbel wurde selbst entworfen, alle aber erscheinen als archetypische Produkte in äußerster formaler und konstruktiver Reduktion: das Bett, das bereits in der Zürcher Wohnung gestanden hatte, eine der Löfflerschen ähnelnde Tagesliege, ein Tisch, ein Regal, ein höhenverstellbarer Dreibeinhocker, ein Drahtkorb sowie ein Holzhocker aus der damaligen niederländischen Kolonie Surinam, aus der ein Teil der Familie mütterlicherseits stammte, sowie zwei Kistenmöbel für das Kinderzimmer. Ein Beistelltisch wurde aus einem Fold-Campinghocker und einem daraufliegenden Brett geschaffen, zwei Klemmleuchten aus dem Fotobedarf und eine Scherenleuchte für eine Werkstatt spendeten künstliches Licht, zwei weitere Möbel übernahmen bewegliche raumbildende Funktionen: Ein Buchregal trennte Wohn- von Kinderzimmer und beinhaltete eine Schiebetür, ein freistehender Sekretär mit herunterklappbarer Tischplatte unterteilte



3 Aldo van Eyck, eigene Wohnung, Amsterdam, 1946, Wohnzimmer mit Ofen, Bett, Hocker aus Surinam und Gemälde von Theo van Doesburg (Foto: Jan Versnel)



4 Aldo van Eyck, eigene Wohnung, Amsterdam, 1946, Wohnzimmer mit Ofen, Hocker aus Surinam, Kunstwerken von Piet Mondrian und Paul Klee und Sekretär (Foto: Jan Versnel)



5 Aldo van Eyck, eigene Wohnung, Amsterdam, 1946, Arbeitszimmer mit Tisch, Tagesliege und Skulptur (Foto: Jan Versnel)



6 Aldo van Eyck, eigene Wohnung, Amsterdam, 1946, Kinderzimmer mit
Bettnische, Kisten und Gemälde von Karel Appel (Foto: Jan Versnel)

den Flur – zusammen mit zwei Vorhängen zur Abtrennung der beiden angrenzenden Räume in weiß und dunkelgrau. Letzterer diente zudem als Fond für die – wie die Gardinenstangen – an Drahtseilen aufgehängte Lithografie *Mittelalterliche Stadt* von Paul Klee.¹⁰ Die äußerste Reduktion auf wenige Elemente und Möbel mit entweder runder oder rechteckiger Form, deren genau bestimmte Ordnung im Raum sowie eine gleichermaßen reduzierte Farbigkeit von Schwarz, Weiß und Grau ließen Platz für ebenso sparsam gehängte Kunstwerke: Van Eycks besaßen eine stetig wachsende Kunstsammlung. Auf den Fotos der Wohnung sind zwei Werke der Künstlergruppe De Stijl zu sehen: eine *Komposition mit Farbfeldern* von Piet Mondrian aus dem Jahr 1917 und diagonal gegenüber die *Kontra-Komposition X* von Theo van Doesburg aus dem Jahr 1924 – beide thematisieren das asymmetrische und harmonische Miteinander von Farbflächen und deren gleichzeitige Begrenzung durch den entweder weißen oder schwarzen Zwischenraum.¹¹ Einige »primitive«, unter anderem afrikanische und südamerikanische Kunstwerke und Objekte standen im Regal, neben dem Zeichentisch hing ein weiterer Gegenstand aus der Sammlung, offensichtlich ein Kopf, vielleicht eine Maske. Über dem Kinderbett und den auf dem Bettrand sitzenden Stofftieren und Puppen hing ein Bild von Karel Appel aus der Künstlergruppe CoBrA. CoBrA konstituierte sich aus einer gemeinsamen Affinität zum spontanen Kreativitätsprozess und ließ sich darin von naiver und primitiver Kunst, aber genauso von Kinderzeichnungen sowie den Surrealisten inspirieren. Wie ihre französischen Kollegen um die Surrealisten und den *Art brut* sowie die britische *Independent Group* um die beiden Smithsons interessierten sie sich zudem für die entstehende Sozial- und Straßenfotografie. 1949 sollte Aldo van Eyck die erste große Gruppenausstellung von CoBrA im Amsterdamer Stedelijk Museum gestalten und hier ein ungewohntes Arrangement der Kunst erproben, das wiederum zahlreiche Analogien zu seiner Wohnung aufweist.

In dieser fallen zwei zueinander weisende diagonal angeschrägte Raumecken für die Kaminzüge ins Auge, zwischen denen im Flurbereich

10 In der Ausstellung Thomas Demand in der Neuen Nationalgalerie in Berlin zeigten Caruso St. John 2009 eine vergleichbare Hängung von Bildern vor Textilien.

11 Aldo van Eyck hatte Nelly van Doesburg, die Witwe des Künstlers noch in seiner Zürcher Zeit kennengelernt und war auch des Öfteren in beider Atelierwohnhaus in Meudon zu Gast. Die *Kontra-Komposition X* erhielt er 1944 als Geschenk.

zwei Wandschränke Platz fanden. An einer dieser Schrägen stand das zentrale Objekt der Wohnung: der runde eiserne Ofen. Weit in das Wohnzimmer vorgerückt, war er mit einem niedrigen, kreisförmigen Metallgeländer umschlossen, auf dem wiederum ein Holzbrett als Sitzgelegenheit auflag – auf der Fotografie sieht man darauf zudem ein handwerklich gefertigtes, keramisches Trinkgefäß stehen. Eine kleine abstrakte Komposition im Raum, voller Symbolik und Poesie. Van Eyck scheute sich nicht, seine Konnotationen, die er mit dieser geometrischen Urform verband, zu benennen: Mysterium, Gemeinschaft, Zentrum, Horizont sind die von ihm hierfür verwendeten Begriffe. An die Strahlkraft dieser räumlichen und dinglichen Symbolik und ihre Bedeutung für das Werk des Architekten erinnerte sich später auch Peter Smithson, sein Weggefährte aus dem Team 10, als er die gesamte Wohnung auf die Situation des Ofens reduzierte.¹² Auf dem Brett saß eines Tages der Leiter des Städtischen Waisenhauses Frans van Meurs und erläuterte dem Architekten seinen Bauauftrag eines neu zu errichtenden Gebäudes für »seine« Kinder, die Waisen.¹³

VON DER STADT ZUM HAUS

Das Konzept der privaten Wohnung als zeichenhafter, aber überaus realer und funktionaler Rahmen für den Entwurf und die Praxis des sozialen Raums fand seinen Widerhall und seine Erweiterung in den über 700 Spielplätzen, die zwischen 1947 und 1978 in Baulücken, auf Restflächen und Stadtbrachen nach den Entwürfen van Eycks realisiert wurden (Abb. 7–8). Aus den häufig kleinen »Injektionen« wuchs allmählich ein »Geflecht öffentlicher Orte« zusammen, »an denen nicht nur Kinder zusammenkommen, sondern auch Eltern und ältere Menschen«.¹⁴

Wiederkehrende Elemente der Spielplätze waren der mal runde, mal rechteckige Sandkasten mit seinen Einstiegshilfen und die umgebenden Sitzbänke für die Eltern. Die unterschiedlichen Nutzungsbereiche wurden durch verschiedenfarbige Bodenbeläge oder deren unterschiedliches Material voneinander abgegrenzt. In der parkartigen Platzanlage der 1916–19 von Herman Walenkamp gebauten Wohnsiedlung De Zaanhof verwendete van Eyck für den Bodenbelag weiße Betonplatten, die er als

¹² Ligtelijn 1999, 20.

¹³ Ebd., 54.

¹⁴ Ebd., 68. Van Eyck 1959, 34–37, 36.



7 Aldo van Eyck, Spielplatz in Amsterdam (De Zaanhof), 1950
(Foto: Wim Brusse)



8 Aldo van Eyck, Spielplatz in Amsterdam (Nieuwmarkt), 1968
(Foto: unbekannt)

vier unterschiedlich große, zueinander in einem harmonischen Verhältnis stehende Rechtecke verlegen ließ (Abb. 7). Für die Zwischenräume wurden die vorgefundenen roten Ziegel verwendet, sodass die Flächen wie in den Bestand eingesetzt oder aufgemalt erschienen. In das große quadratische Feld wurde der Sandkasten eingepasst, auf dessen kreisrundem Mauerrand sich Kinder und Erwachsene setzen konnten.¹⁵ Die drei anderen Felder hatten ein je eigenes Spielthema: Ein dreiarmliges Drehkreuz, sieben runde Sitz- und Springsteine aus Beton, drei bügelartige Spielstangen. Zur Straße schirmten drei Bänke für die erwachsene Begleitung den Spielplatz ab. Schon in der Umgestaltung der beiden Wohnungen hatte Aldo van Eyck sein großes architektonisches Thema in der Ausbildung von Zwischenräumen gefunden, die die einzelnen Formen und Flächen in spannungsvolle, aber ausgewogene Beziehungen zueinander setzten – den Bildern Mondrians und van Doesburgs [del.] vergleichbar. Der Spielplatz im Zaanhof – wie auch die genannten Innenraumgestaltungen – ähnelt der Kompositionsweise vieler Gemälde Mondrians oder van Doesburgs nicht nur formal, sondern vor allem in der dialektischen Gegenüberstellung sowie dem Ausgleich von Gegensätzen, die Aldo van Eyck »Doppel-« oder »Zwillingsphänomene« nannte, und mit denen er Mondrians »Gleichgewichtsbeziehungen« in die Realität der Stadt holte: Individuum-Kollektiv, Teil-Ganzes, Einheit-Vielheit, Innen-Außen, offen-geschlossen.¹⁶ Mondrians kunstästhetische »Beziehungen« verschmolz van Eyck dabei mit Martin Bubers sozialphilosophischer »Begegnung« – nachweislich las und verarbeitete van Eyck die Texte des Philosophen, in denen jener das »Reich des Zwischen« als »jenseits des Subjektiven, diesseits des Objektiven« und »alles wirkliche Leben« als »Begegnung« beschrieben hatte.¹⁷ Fast sämtliche Bestandteile der Spielplätze waren statische Objekte – runde Tritt- und Sitzsteine, zu Halbtonnen, Halbkugeln oder Kegeln geformte Klettergerüste aus Aluminium –, zu denen die Kinder selbst Bewegung in Form von »Klettern, Schaukeln, Kriechen, Hüpfen, Strecken, Hängen, Balancieren und Purzelbaumschlagen« hinzufügen konnten. Der eigentliche Reiz der Anlagen entstand damit aus der ästhetischen Anordnung reduzierter Elemente in Kombination mit der Benutzung durch die Kinder, denn laut van Eyck

15 Vgl. zum Zaanhof u. a. Van Eyck 1959, 43; Lefavivre / de Roode 2002, 70.

16 Aldo van Eyck, Amsterdam/Niederland, in: Newman 1961, 26–35, 33–34; Mondrian 1917–1918, 65.

17 Buber 1982, 164–165 u. Buber 1984, 15. Zu van Eyck vgl. seinen Text in Newman 1961, 34. Vgl. Mondrian 1917–1918, 67.



9 Aldo van Eyck, Waisenhaus, Amsterdam, Aufenthaltsraum mit spielendem Kind, 1955–60 (Foto: Violette Cornelius)

sei »eine Stadt ohne die besonderen Bewegungen von Kindern [...] ein bösesartiges Paradox.«¹⁸

Die Arbeit an den Spielplätzen fand 1955 ihre konsequente Erweiterung im Auftrag zum Bau des Waisenhauses (Abb. 9–11). Der Komplex aus Häusern, Gängen und Plätzen ist schwer anders in Worte zu fassen, als mit einer Analogiebildung Leon Battista Albertis, die van Eyck selbst mehrfach aufgegriffen hatte: »Ein Haus wie eine kleine Stadt. Eine kleine

¹⁸ Ligtelijn 1999, 68.



10 Aldo van Eyck, Waisenhaus, Amsterdam, Außenraum, 1955–60
(Foto: unbekannt, Violette Cornelius?)

Stadt wie ein großes Haus«.¹⁹ Das auf einem Quadratraster aufbauende Gebäude für bis zu 125 Kinder besteht im Grundsatz aus drei verschiedenen Elementen. Zwei Kerngruppen werden aus zwei diagonalen Reihen von jeweils vier ein- und zweigeschossigen, überkuppelten Gebäuden gebildet, die die Zimmer der Kinder enthalten. Ein zweigeschossiger Riegel umfasst als Großelement der Anlage Verwaltungs- und Personalräume

19 Vgl. u. a. van Eyck 1962a, 16 und van Eyck 1962b, 155. Vgl. auch dieselbe Analogie etwa 30 Jahre zuvor bei Frank 1931. Vgl. hierzu Czech/Hackenschmidt 2016, 16.



11 Aldo van Eyck, Waisenhaus, Amsterdam, Gang mit diagonaler Abschrägung, 1955–60 (Foto: unbekannt, Aldo van Eyck?)

sowie die Bibliothek. Zwischen diesen Gebäuden erstreckt sich ein komplexes orthogonales Gang-, Raum- und Platzsystem als eine Art geometrisch definiertes Geflecht, das neben der Erschließungsstraße auch Aufenthalts-, Spiel- oder Essräume sowie die Krankenstation aufnimmt. Dieses Raumsystem wiederum ist aus einem einzigen Modul zusammengesetzt, einer pavillonartigen, quadratischen Zelle, deren Grundtyp aus vier betonierten Rundstützen, einem horizontalen, durchbrochenen Gebälk sowie einer überwölbenden Flachkuppel besteht. Das harte Raster brechen großzügige Verglasungen, Materialwechsel, Terrassen und Innenhöfe, Außenspielräume und ein regelrechter Stadtplatz, sodass ein komplexes Spiel aus Aus- und Durchblicken entlang der Gänge und durch die Gebäude in den Außenraum den inneren Raumeindruck prägt.

Die Aufsicht des Ensembles, die vermutlich P. H. Goede fotografierte, ähnelt am ehesten einer iranischen Altstadt oder Karawanserei, wie sie auch von Bernard Rudofsky in »Architecture without architects« gezeigt wurden. Die gleichermaßen polyzentrische Struktur des Waisenhauses offenbart sich jedoch als ein stärker geometrisches System sich aneinander reihender quadratischer und rechteckiger Formen, unterbrochen von kreisförmig angeordneten Lichtöffnungen und Spielflächen – »patterns« und »cluster« auch im Sinne eines architektonischen Strukturalismus, der sich in der Arbeit des Team 10 manifestierte.

Die Aufenthaltsräume für die unterschiedlichen Altersgruppen weisen zahlreiche Gestaltungsdetails auf, die aus der eingehenden Beschäftigung van Eycks mit den Bedürfnissen der Kinder und Jugendlichen resultierten – und damit sowohl auf die Spielplätze als auch in das private Kinderzimmer zurückweisen. Vielfältige Variationen des Kreises prägen als Leitmotiv die Schwellen (ein Begriff, den die Smithsons in die Debatte einbrachten) zwischen Innen und Außen, betonen zeichenhaft die Zwischenräume und Übergangsbereiche – schon auf dem von van Eyck mit organisierten 10. CIAM-Kongress in Dubrovnik hatte er seine Spielplätze mit dem symbolisch aufgeladenen Satz vorgestellt: »the playground as core and extension of the doorstep.«²⁰ Neben der architektonischen Geometrie des quadratischen Moduls werden die Kreise bei van Eyck mit Bewegung und Gemeinschaft assoziiert, sie zeigen große Offenheit gegenüber einer spielerischen Nutzung und Aneignung. Nicht zuletzt zeigt sich hier sein Versuch, den Menschen und seine Bewegungen mit einem geometrischen Idealbild der Architektur zu vereinen – der vitruvianische Mensch wird gewissermaßen zum Ausgangs- und Zielpunkt des architektonischen Entwurfs, das Individuum erhält jedoch zugleich jegliche Freiheit, sich in ihm zu bewegen, ihn sich anzueignen. Die zahlreichen Fotografien von spielenden Kindern – darunter jene von Violette Cornelius und Louis van Paridon, aber auch von van Eyck selbst – inszenieren diese Wechselwirkung von architektonischem Raum und agierendem Mensch.

Die abstrakten Strukturen von Wohnung, Spielplatz und Waisenhaus verweisen aufeinander, Kommunikation und individuelle Tätigkeit treten als Hauptanliegen van Eycks trotz aller Maßstabssprünge im Vergleich deutlich zu Tage. Er sucht ein passendes räumliches Gegenüber für Individuum und Gemeinschaft und verwendet hierfür eine Vielzahl an Variationen einfachster Grundthemen: Der Sitzkreis um den Ofen, die

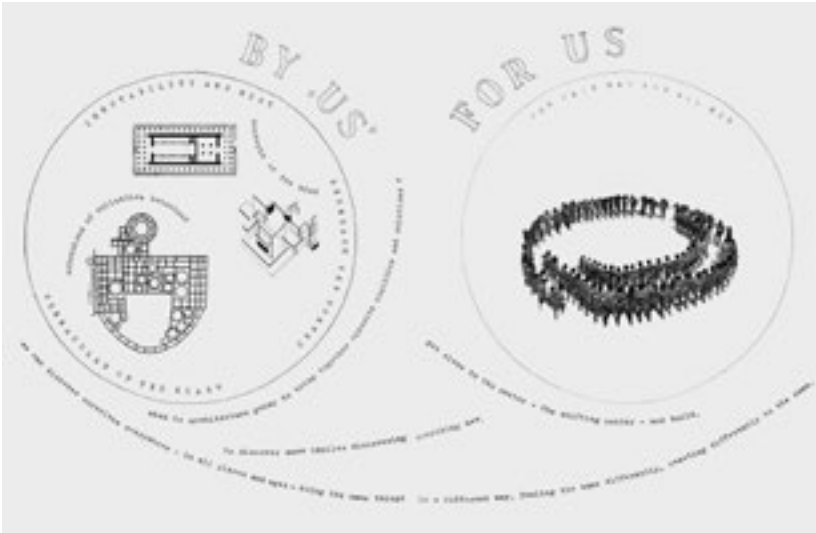
²⁰ Vgl. Risselada 2005.

runden Einfassungen der Spielplätze, die eingetieften runden Bereiche im Waisenhaus sowie die ebenfalls auf Kreisbasis angelegten Becken und Spielbereiche des Außenraums machen dieses Vorgehen deutlich. Zudem kehrt eine Störung der Amsterdamer Wohnung im Waisenhaus zurück, die man beide auch als ein Pendant zur Verwinkelung des Zürcher Raumeinbaus bezeichnen könnte: Die diagonal geführten Wände der Kaminzüge in der eigenen Wohnung wiederholen sich nicht nur im Bodenbelag des Spielplatzes an der Saffierstraat (1950), sondern auch im zentralen, gläsernen Erschließungsgang des Waisenhauses mit seiner ansonsten orthogonalen Struktur. An seinen drei rechtwinklig abknickenden Stellen wurden dem Gang schräge Aufweitungen eingezogen, die innerhalb der strengen, rechtwinkligen Modularisierung auf eine dynamische Komponente verweisen, auf einen Ausgleich zwischen Bewegung und Raster – und zurück auf eine Diskussion um die Rolle der Diagonalen zwischen van Doesburg und Mondrian in den zwanziger Jahren.

VON DER STÄDTEBAUTHEORIE IN DIE GESELLSCHAFT

Es ist das Interesse an der sozialen Dimension von Architektur und Städtebau, das Aldo van Eyck in Verbindung mit den CIAM brachte – Kontakte, die er bereits in Zürich knüpfen konnte. Auf dem Kongress in Otterlo schließlich, wo man stärker als zuvor das Verhältnis zwischen Architektur und Geschichte und auch soziologische Zusammenhänge thematisierte, präsentierte van Eyck erstmals ein architekturtheoretisches Diagramm, das als Zusammenfassung aller seiner Gedanken und Projekte gelten kann, die sogenannten »Otterlo-Kreise«.²¹ Das 1962 noch einmal überarbeitete und deutlich präziserte Bild-Manifest mit dem Titel *BY »US«, FOR US* (Abb. 12) forderte, die gegenläufigen architektonischen Konzepte der klassischen Harmonie, der modernen Relativität und der gewachsenen, durch soziales Verhalten entstandenen Räume zu vereinen. »Unveränderlichkeit und Ruhe« sowie »Veränderung und Bewegung« sah er als intellektuelle Konzepte an – »concepts of the mind« –, in »the vernacular of the heart« drücke Architektur hingegen kollektives menschliches Verhalten aus. Van Eyck illustrierte die drei Konzepte mit dem Grundriss des Parthenon, kontrastiert von der modernen raumzeitlichen, also relativen und dynamischen Architekturauffassung, die er mit einer Zeichnung von Theo van

²¹ Vgl. Newman 1961, 26.



12 Aldo van Eyck, Otterlo-Kreise, 1959, Überarbeitung von 1962

Doesburg visualisierte.²² Mit seinem »vernacular of the heart« stellte Van Eyck dem Konzept des »heart of the city« der CIAM, das er wohl als tote Planungsmetapher bewertet haben muss, einen lebendigen und humanen Organismus gegenüber. Für diesen dritten Bereich steht der Grundriss des Pueblo del Arroyo in New Mexico, der nun, in der neuen Version der Kreise, die Fotografie eines Hauses aus der algerischen Stadt Aoulef von van Eycks Reisen 1951 und 1952 ersetzt. Die nordamerikanische Gebäudegruppe war in zwei Ausgrabungskampagnen freigelegt und dokumentiert worden und wurde 1959 erstmals publiziert, im Jahr des Otterlo-Kongresses. Er selbst reiste 1961–62 zu den Pueblos, publizierte seinen Bericht und die eigenen Fotos in einem Artikel, und verwertete das neu gewonnene Wissen für die Otterlo-Kreise.²³ Van Eycks außer-europäische Inspirationen, die sich sowohl als Artefakte in seiner Wohnung wiederfinden als auch als Bildvorrat in sein Architekturdenken Eingang fanden, wurden also maßgeblich durch seine Reisen beeinflusst. Mit dem »vernacular« griff van Eyck zudem einen Begriff auf, der erst kurz zuvor in Abgrenzung zu einer als zu akademisch verstandenen Architektur breitere Anwendung gefunden

22 Vgl. Giedion 1965, 121.

23 Vivian 1959. Die Zeichnungen erhielt van Eyck von dem Archäologen Charlie R. Steens vor Ort, vgl. van Eyck 1962c.

hatte. Die Kunsthistorikerin Sibyl Moholy-Nagy hatte ihn in ihrem 1957 erschienenen Buch *Native Genius in Anonymous Architecture* verwendet und damit für seine Verbreitung im architekturtheoretischen Diskurs gesorgt. Architektur entstehe wie die Sprache aus der Gemeinschaft: »Indigenous buildings speak the vernacular of the people.«²⁴ Moholy-Nagy wie auch Bernard Rudofsky interessierten sich für das Spontane, Lebensnahe, auch »Natürliche« dieser Bauten und Gebäudekonglomerate. Van Eyck wollte jedoch einen Schritt weiter gehen als die Apologeten des »vernacular«, und die Gegensätzlichkeiten miteinander vereinen: »When is architecture going to bring together opposite qualities and solutions?«, fragt er in den Kreisen. Die Zusammenführung visualisiert van Eyck mit dem zweiten Kreis, der einen Tanz der Kayapo-Indios im brasilianischen Amazonasgebiet zeigt, die als fotografische Abbildung aus dem Leben den diagrammatischen Zeichnungen gegenübergestellt wird, jedoch wie diese freigestellt und somit dekontextualisiert ist.

Die kreisförmige Bewegung der Tänzer lässt Raum entstehen; der Architekt muss die strukturellen Ähnlichkeiten über zeitliche, räumliche und kulturelle Unterschiede hinweg erkennen und in Architektur übersetzen können, will er nicht Gefahr laufen, sich vom Menschen zu entfernen: »Architecture is a constant rediscovering of constant human proportions translated into space. Man is always and everywhere essentially the same. He has the same mental equipment though he uses it differently according to his cultural or social background, according to the particular life pattern of which he happens to be a part. Modern architecture has been harping continually on what is different in our time to such an extent even that it has lost touch with what is not different, with what is always essentially the same.«²⁵

ARCHITEKTUR UND SELBSTENTWURF

Und so ähneln sich schließlich die Orte Aldo van Eycks, die des Wohnens, die der spielenden Kinder und die der tanzenden indigenen Bevölkerung im Amazonas – denn es ging ihm um die Wiederentdeckung der Beziehungen zwischen sozialen und gebauten Strukturen.²⁶ Die Otterlo-Kreise

²⁴ Moholy-Nagy 1957, 11, vgl. u. a. auch 14.

²⁵ Aldo van Eyck zum Waisenhaus, in: Newman 1961, 27.

²⁶ Vgl. den Namen der Arbeitsgruppe für die Gestaltung soziologischer und visueller Zusammenhänge.

spiegeln daher auch die Rolle der Architekten, die für die menschliche Gemeinschaft, zu der sie selbst gehört, zu entwerfen und zu bauen haben. In der typografischen Auszeichnung des »Us« von BY »US«, FOR US könnte man daher auch einen erneuten Anschluss an Theo van Doesburg und Piet Mondrian vermuten, die das »Aufhören der Trennung von Künstler und Mensch« propagiert hatten.²⁷

Vor diesem »Wir« von Architekten und Gesellschaft steht jedoch die Definition eines »Ich«. Aldo van Eyck ging mit Martin Buber von der Bildung von Beziehungen aus, zu Personen und zur dinglichen, auch architektonischen Umwelt. Erst das jeweilige dialogische Gegenüber, die Interaktion und die Abgrenzung zu diesem, bewirke die Entstehung des Individuums und seiner emotionalen Beziehungen zur Umwelt. In der eigenen Wohnung als kleinster und individuellster Einheit der gebauten Umwelt dient das architektonische »Es« als ein Gegenüber auch im Sinne Le Corbusiers, der die Brandwand in seinem Pariser Atelier einmal »ami de tous les jours« und »une espèce d'adversaire« nannte.²⁸ Man geht in der Interpretation der Architekturtheorie van Eycks sicher nicht zu weit, wenn man in der Ermöglichung dieser grundlegenden Beziehungen sein Hauptziel erkennt. In seinen Wohnungseinrichtungen entwarf, arrangierte und erprobte Aldo van Eyck Beziehungsszenarien und entwickelte so eine architektonische Grammatik, die der eigenen Positionierung diene, nicht allein in einem gestalterischen, sondern darüber hinaus auch in einem dialogischen Sinn. Umgebungsentwurf wird hier tatsächlich zum Selbstentwurf – nicht nur des Gestalters.

LITERATUR

Arbeitsraum 1948 Anonym: Arbeitsraum von Prof. Dr. W. L. Zürich. In: *Bauen + Wohnen* (Schweizer Ausgabe). 2 (1948), 52–53.

Avermaete 2010 Avermaete, Tom: CIAM, Team X, and the Rediscovery of African Settlements. Between Dogon and Bidonville. In: Lejeune, Jean-Francois / Sabatino, Michelangelo (Hrsg.): *Modern Architecture and the Mediterranean. Vernacular Dialogues and contested identities*. Oxon 2010, 251–264.

Boesiger 1972 Boesiger, Willy: *Le Corbusier*. Zürich 1972.

²⁷ Manifest De Stijl 1922.

²⁸ Boesiger 1972, 66.

Bruhin 2008 Bruhin, Martin (Hrsg.): Hermann Rosa – Skulpturales Bauen. Sulgen 2008.

Buber 1982 Buber, Martin: Das Problem des Menschen. Heidelberg 1982.

Buber 1984 Martin, Buber: Das Dialogische Prinzip. Ich und Du. Heidelberg 1984.

Czech/Hackenschmidt 2016 Czech, Hermann / Hackenschmidt, Sebastian: Josef Frank: Against Design. In: Dies. / Thun-Hohenstein, Christoph (Hrsg.): Josef Frank: Against Design. Das anti-formalistische Werk des Architekten. Ausstellungskatalog MAK, Wien. Basel 2016, 14–27.

De Stijl 1922 Schöpferische Forderungen von De Stijl. In: De Stijl, 5/4 (1922), 62. Deutsche Übersetzung in: Bächler, Hagen / Letsch, Herbert (Hrsg.): De Stijl. Schriften und Manifeste zu einem theoretischen Konzept ästhetischer Umweltgestaltung. Leipzig u. Weimar 1984, 55.

Frank 1931 Frank, Josef: Das Haus als Weg und Platz. In: Der Baumeister. 29/8 (1931), 316–321.

Giedion 1965 Giedion, Sigfried: Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition [1941]. Ravensburg 1965.

Guarneri 2010 Guarneri, Andrea Bocco: Bernard Rudofsky and the Sublimation of the Vernacular. In: Lejeune, Jean-Francois / Sabatino, Michelangelo (Hrsg.): Modern Architecture and the Mediterranean. Vernacular Dialogues and contested identities. Oxon 2010, 231–250.

Jaschke 2011 Jaschke, Karin: Aldo van Eyck and the ›Dogon image‹. In: Buckley, Craig / Rhee, Pollyanna (Hrsg.): Architects' journeys: building, traveling, thinking. London u. New York 2011, 72–103.

Ledermann/Trachsel 1959 Ledermann, Alfred / Trachsel, Alfred (Hrsg.): Spielplatz und Gemeinschaftszentrum. Stuttgart 1959.

Lefavre/de Roode 2002 Lefavre, Liane / de Roode, Ingeborg (Hrsg.): Aldo van Eyck. The playgrounds and the city. Ausstellungskatalog Stedelijk Museum, Amsterdam. Rotterdam 2002.

Lefavre/Tsonis 1999 Lefavre, Liane / Tsonis, Alexander: Aldo van Eyck. Humanist Rebel. Inbetweening in a postwar world. Rotterdam 1999.

Ligtelijn 1999 Ligtelijn, Vincent: Aldo van Eyck. Werke. Mit einem Vorwort von Joseph Rykwert. Basel 1999.

Lüchinger 1999 Arnulf Lüchinger: Architekt einer humanen und poetischen Baukunst. Aldo van Eyck zum Gedenken. In: Schweizer Ingenieur und Architekt. 117/7 (1999), 4–7.

McCarter 2015 McCarter, Robert: Aldo van Eyck. New Haven u. London 2015.

Moholy-Nagy 1957 Moholy-Nagy, Sibyl: Native genius in anonymous architecture. New York 1957.

Mondrian 1917–1918 Mondrian, Piet: Die neue Gestaltung in der Malerei. In: De Stijl. 1 (1917/18) (mehrere Folgen). Deutsche Übersetzung in: De Stijl. Schriften und Manifeste zu einem theoretischen Konzept ästhetischer Umweltgestaltung. Hrsg. von Hagen Bächler und Herbert Letsch. Leipzig u. Weimar 1984, 62–147.

- Newman 1961** Newman, Oscar (Hrsg.): CIAM 59 in Otterlo. Arbeitsgruppe für die Gestaltung soziologischer und visueller Zusammenhänge. Stuttgart 1961. Bd. 1: Dokumente der Modernen Architektur 1.
- Noell 2009** Noell, Matthias: Das Haus und sein Buch. Moderne Buchgestaltung im Dienst der Architekturvermittlung. Basel 2009 (= Standpunkte Dokumente 1).
- Noell 2011** Noell, Matthias: Im Laboratorium der Moderne. Das Atelierwohnhaus von Theo van Doesburg – Architektur zwischen Abstraktion und Rhetorik. Zürich 2011.
- Noell 2013** Noell, Matthias: »Ich aber bin entstellt von Ähnlichkeit mit allem, was hier um mich ist.« Das Motiv des architektonischen Selbstporträts in Literatur und Architektur. In: Zwischen Architektur und literarischer Imagination. Hrsg. von Andreas Beyer, Ralf Simon u. Martino Stierli. München 2013, S. 145–176.
- Risselada 2005** Risselada, Max (Hrsg.): Team 10 1953–1981. In search of a utopia of the present. Rotterdam 2005.
- Rüegg 1997** Rüegg, Arthur (Hrsg.): Das Atelierhaus Max Bill 1932/33. Ein Wohn- und Atelierhaus in Zürich-Höngg von Max Bill und Robert Winkler. Heiden 1997.
- Salomonson 1951** Salomonson, Hein: Bij het interieur van Aldo van Eyck. In: Goed Wonen. Maandblad Voor Goede Woninginrichting. 4/2 (1951), 25–27.
- Schilder-Bär 2002** Schilder-Bär, Lotte: Zimmerumbau, Zürich, 1946. Aldo van Eyck. In: Rüegg, Arthur (Hrsg.): Schweizer Möbel und Interieurs im 20. Jahrhundert. Basel 2002, 312–313.
- Strauven 1996** Strauven, Francis: Aldo van Eyck's Orphanage. A modern monument. Rotterdam 1996.
- Strauven 1998** Strauven, Francis: Aldo van Eyck. The shape of relativity. Amsterdam 1998.
- Teyssot 2011** Teyssot, Georges: Aldo Van Eyck and the rise of an ethnographic paradigm in the 1960s. In: Joelho. Revista de Cultura arquitectónica. 2 (April 2011) <<http://hdl.handle.net/10316.2/37393>> (14.9.2016).
- van Eyck 1959** van Eyck, Aldo: Kind und Stadt. In: Ledermann/Trachsel 1959, 38–47.
- van Eyck 1962a** van Eyck, Aldo: Kinderhaus in Amsterdam. Architekt Aldo van Eyck, Amsterdam. In: Das Werk. 49 (1962), 16–21.
- van Eyck 1962b** van Eyck, Aldo: Place and occasion. In: Progressive Architecture. 43 (September 1962), 155–160.
- van Eyck 1962c** van Eyck, Aldo: The Pueblos. In: Forum voor Architectuur en darmee verbonden Kunsten. 3 (August 1962). Abgedruckt in van Eyck 2008, Bd. 2, 351–370.
- van Eyck 2008** van Eyck, Aldo: Writings. 2 Bde. Amsterdam 2008.
- Vivian 1959** Vivian, R. Gordon: The Hubbard Site and Other Tri-Wall Structures in New Mexico and Colorado. Washington 1959. Bd. 5: Archeological Research Series.

ABBILDUNGSNACHWEISE

- 1, 3-6, 8, 11-12** Ligtelijn 1999, 52-55, 70, 93, 12-13.
2 Bauen + Wohnen (Schweizer Ausgabe), 2 (1948), 53.
7 Ledermann/Trchsel 1959, 47.
9, 10 Das Werk. 49 (1962), 16-21.

CARSTEN RUHL

THE ART OF THE DEAL

Architektur im Zeitalter neoliberaler Selbstentwürfe

Ein geschäftsmäßig gekleideter junger Mann steht leicht nach vorn gebeugt in seinem holzvertäfelten Büro (Abb. 1). Er schaut geradewegs in die Kamera und stützt sich dabei mit beiden Daumen auf der marmornen Tischplatte vor ihm auf. Ring-, Mittel-, und Zeigefinger hingegen sind abgespreizt und justieren einen dem Betrachter zugewandten Bildrahmen, der die ganze Breite der Tischplatte einnimmt. Darin liegen zwei Architekturbilder, auf denen vielgeschossige, kubische Baublöcke mit gleichmäßigen Rasterfassaden zu sehen sind. Um welche Gebäude es sich dabei handeln könnte, oder ob ein und dasselbe Gebäude lediglich aus verschiedenen Perspektiven aufgenommen wurde, ist auf den ersten Blick schwer zu erraten. Überhaupt stellt sich die Frage, welche Bedeutung der Bildrahmen auf dem Tisch für den Portraitierten hat und in welcher Beziehung er zu den darin zu sehenden Bauten steht. Fest steht indessen, dass die ungewöhnliche Zurschaustellung der Bilder eine Geste der Entschlossenheit sein soll. Man ahnt, dass dies nichts Gutes für den Rahmen auf dem Tisch bedeuten könnte. Denn im Hintergrund der Szenerie befindet sich ein zweites Bild an der Wand. Es könnte an die Stelle des zuvor abgehängten Rahmens auf dem Tisch getreten sein. Auch hierbei handelt es sich um ein Architekturbild. An Stelle monolithisch wirkender Steinfassaden tritt hier allerdings eine Skyline aus gläsernen Türmen, die wie ein vertikales Fensterband in der holzvertäfelten Wand des Büros wirkt.

Die Fotografie wurde 1980 aufgenommen und zeigt – wie dem Bildtitel zu entnehmen ist – Donald Trump mit einem *rendering* seines Trump Towers, während es sich bei den Bildern im Rahmen um Ansichten legendärer New Yorker Geschäftshäuser handelt. Genauer sehen wir auf



1 Donald Trump vor einer Darstellung des Trump Tower – vgl. Farbtafel 12

der linken Seite eine Zeichnung, die das 1907 erbaute Geschäftshaus des traditionsreichen Bekleidungsgeschäfts Bonwit Teller an der Fifth Avenue zeigt. Auf der rechten Seite hingegen findet sich eine Fotografie, auf der ein weiteres Geschäftshaus des Unternehmens zu sehen ist, das 1929 ebenfalls an der Fifth Avenue entstanden war. Die Befürchtung, dass sich der entschlossene Blick Trumps nicht auf einen harmlosen Bildwechsel an der gediegenen Wand seines Büros beschränken könnte, wird damit zur Gewissheit. Denn die Präsentation der Bilder hat einen unmittelbaren Bezug zur Realität. Sie steht symbolisch für den vielleicht wichtigsten Deal in der Karriere des Unternehmers. Sie steht aber auch für einen schonungslosen Akt der Zerstörung. Denn der projektierte Tower an der Wand ist nicht nur als Bild an die Stelle des jüngeren Bonwit Teller Building getreten. Auch als Bauwerk wird er es ersetzen. Die Fotografie inszeniert damit jenen Moment, da das Neue bereits über das Alte triumphiert, aber noch nicht realisiert ist. Die Botschaft ist klar: Donald Trump tritt uns als schonungsloser Ikonoklast entgegen vor dem das einstmals prestigeträchtige Geschäftshaus wie eine auf dem Marmortisch aufgebahrte Leiche liegt. Damit wird eine Geste zur Schau gestellt, der prinzipiell nichts heilig ist. Nicht genug, dass das Schicksal des historischen Gebäudes besiegelt ist. Der noch unversehrte Bildkörper wird präsentiert, als handle es sich dabei um erlegtes Wild. Er dient als Trophäe einer erfolgreich abgeschlossenen Jagd. Eine bildrhetorische Hybris, die nach Erklärungen verlangt und die sich, so die These, nicht so einfach als Anmaßung eines jungen Geschäftsmannes abtun lässt.

A SPARKLING JEWEL I

Donald Trump erwarb das Bonwit Teller Building im Alter von 32 Jahren für zehn Millionen Dollar. Bei dem 1929 erbauten Gebäude handelte es sich um ein zwölfgeschossiges Geschäftshaus an der Fifth Avenue zwischen 56. und 57. Straße (Abb. 2). Es geht zurück auf einen Entwurf des Architekturbüros Warren & Wetmore – damals aber noch nicht für Bonwit Teller, sondern für Stewart & Company. Die Architekten hatten bereits durch monumentale Projekte wie das Grand Central Terminal (1913) auf sich aufmerksam gemacht.¹ Mit dem Auftrag von Stewart & Company betraten sie allerdings Neuland. Erstmals realisierten sie ein Geschäftshaus

¹ Vgl. hierzu: Stern/Gilmartin/Massengale 1983, 36–40.



2 Stewart & Company, Ansicht 1930

October 26, 1929

THOROUGHLY AND LITERALLY INDIVIDUAL


In building. In idea. In methods. In fashion. Stewart, the shop of many little individual shops.

The modern woman loves shopping in little individual shops. She loves the feeling, the atmosphere which surrounds her there.

Stewart has created many such shops. Not by partitions. Not by walls. But in the architectural idea itself.

By endowing each shop with its own fashion personality, Stewart has achieved serenity, intimacy, distinction. The perfect background for the modern woman.

Stewart, literally individual, with a completely modern fashion concept. Individuality!



STEWART
FIFTH AVENUE
AT FIFTY-SEVENTH STREET

3 Stewart & Company, in der Vogue Oktober 1929

in besonders guter Lage. Entsprechend kostbar präsentierte sich das aufwendig gestaltete Eingangsportal an der Fifth Avenue. Während das Gebäude insgesamt von einem monumentalen Purismus geprägt war, fand sich hier eine reich verzierte Art Deco-Fassade aus Platin, Bronze, Aluminium, orange-gelber Fayence und aus gefärbtem Glas, das nachts illuminiert wurde. In der Kalksteinfassade darüber war der Name des Unternehmens eingemeißelt. Im gediegenen Inneren wartete das Gebäude mit weiteren Besonderheiten und Extravaganzen auf. Die Räume waren ausgeschmückt mit Fresken, dekorativen Gemälden sowie Einbauten aus edlen Hölzern wie Seidenholz, Nussbaum, Walnuss, Kirsche, Rosenholz, Eiche, Mahagoni, Ebenholz und persischer Eiche. Insgesamt entstand damit ein völlig neuer Geschäftshaustypus, der sich vielleicht mit heutigen *concept stores* vergleichen ließe. An die Stelle eines großen Verkaufsraums mit einzelnen Abteilungen traten intim wirkende Räume, in denen die Verkaufsobjekte Teil der Innenarchitektur wurden. Entsprechend adelte *The American Architect* das soeben fertig gestellte Geschäftshaus als »a sparkling jewel in keeping with the character of the store.«²

Wie sehr Stewart & Company das neue glanzvolle Architekturjuwel als wichtigen Bestandteil seiner Corporate Identity verstand, wird in einer aufwendigen Werbekampagne für die Zeitschrift *Vogue* im Oktober 1929 deutlich.³ Das firmeneigene Schmuckkästchen steht hier für Distinguiertheit, Individualität und Modernität (Abb. 3) und damit für eine möglichst große Konvergenz von moderner Architektur und Markenidentität. Ein Großteil der Kritiker stimmte dieser Selbsteinschätzung weitestgehend zu. Allgemein wird in den zahlreichen Beschreibungen des Bauwerks betont, dass mit ihm ein neues Architekturbewusstsein in die amerikanische Gesellschaft Einzug gehalten habe. Von einem klassischen Beispiel metropolitaner Architektur war schon 1929 die Rede⁴ und noch in den achtziger Jahren galt das mittlerweile zerstörte Bauwerk als frühe Ikone des »Modern Classical Style.«⁵ Dabei zeugen die positiven Bewertungen des Gebäudes nicht selten davon, wie unkritisch die funktionalistische Ästhetik Europas übernommen wurde. Dies gilt insbesondere in Fragen des Ornaments. Denn in dem Maße, wie das Geschäftshaus für seinen kubischen Purismus gelobt wurde, kritisierte man die wenigen noch verbliebenen Ornamente

² Zit. n. Gray 2014, 11.

³ *Vogue*, October 26, 1929, 47.

⁴ Storey 1929, 14–15.

⁵ Ebd., 319.

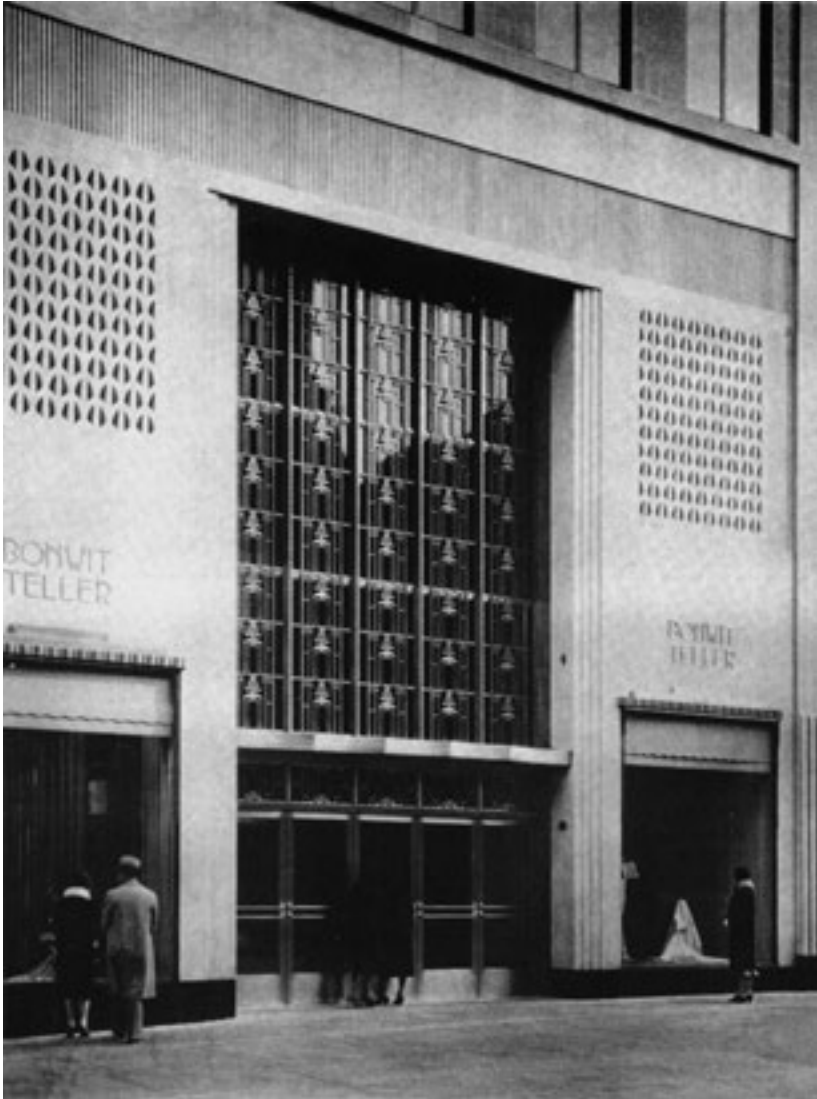
als architektonische Fehlgriffe.⁶ Jenes partielle Unbehagen bezog sich im Wesentlichen auf die beiden Reliefs an der Hauptfassade, die ironischerweise zwei unbekleidete weibliche Körper zeigten. Gemeint war aber auch die ornamentale Gestaltung des Eingangsportals an der Fifth Avenue, das sich in seiner Raffinesse kontrastreich von der ansonsten wuchtigen Fassade des monumentalen Baukörpers abhob.

Dass die solvente Kundschaft ausblieb, war allerdings nicht architektonischen Defiziten zu verdanken, sondern dem Zusammenbruch des amerikanischen Aktienmarktes nur zwei Wochen nach Fertigstellung des Gebäudes. So wechselte das Geschäftshaus bereits zwei Jahre später seinen Besitzer. Nach Umbauarbeiten durch den renommierten New Yorker Architekten Ely Jacques Kahn eröffnete Bonwit Teller an der prestigeträchtigen Fifth Avenue eine weitere Dependence neben bereits existierenden Stores in Southampton, Bar Harbor und Palm Beach.⁷ Die Veränderungen Kahns waren weitreichend. Im Innern traten an die Stelle gediegener Materialien lichte und sachlich wirkende Verkaufsräume während das Eingangportal an der Fifth Avenue auf abstrakt-geometrische Großornamente reduziert wurde (Abb. 4). Die beschriebene Transformation des Gebäudes entsprach einer Neuorientierung der amerikanischen Architektur Ende der zwanziger Jahre. Die Beaux-Arts-Schule galt angesichts der neuesten Entwicklungen in Europa nicht länger als zeitgemäßes Vorbild. Der junge amerikanische Architekturhistoriker Henry-Russel Hitchcock rief 1929 eine neue anti-traditionalistische und antiregionalistische Architektur in den USA aus, die sich an der europäischen Avantgarde zu orientieren hatte.⁸ Nur zwei Jahre nach der Übernahme des Hauses durch Bonwit Teller präsentierte die Ausstellung *Modern Architecture* im Museum of Modern Art einen entsprechenden Kanon. Von einigen wenigen Beispielen abgesehen, bestand dieser aus einer kleinen Auswahl europäischer Architekten, für die Russel-Hitchcock ebenso wie seine Mitkuratoren Alfred Barr und Philip Johnson eine besondere Vorliebe hatten.

⁶ Der Architekturhistoriker Henry-Russell Hitchcock pries in *Arts Magazine* (1929) den weitestgehenden Verzicht auf Ornamente und hatte offensichtlich wenig übrig für die beiden Reliefs oberhalb der Hauptfassade. Vgl. Gray 2014.

⁷ Zum Gesamtwerk des Architekten Siehe folgende Monographie: Stern/Stuart 2006.

⁸ Zu den historischen Kontexten der MoMA-Ausstellung sowie zur Bedeutung von Hitchcock in diesem Zusammenhang siehe Matthews 1994, 43–59, hier 44.



4 Bonwit Teller Department Store, Eingang, 1930

Die Entwürfe Ely Jacques Kahns fanden sich ebenso wenig unter den Exponaten wie das Werk anderer wichtiger Architekten der amerikanischen Moderne. Aus heutiger Perspektive ist das einigermaßen merkwürdig. Kahn realisierte mit seinem Büro allein zwischen 1919 und 1931, also in der Zeit des großen Baubooms, 43 Projekte in der Stadt und prägte damit maßgeblich die Skyline New Yorks. Allerdings war er keineswegs ein dogmatischer Verfechter der europäischen Moderne wie die Kuratoren der MoMA-Ausstellung. Projekte wie das 1931 vollendete Squibb Building nur drei Blocks vom Bonwit Teller Building entfernt, ließen sich ebenso wenig in das Panorama des neuen Stils einordnen wie die Werke von Architekten, die bereits vor 1922 wegweisende Bauten realisieren konnten. Hinzu kam, dass Kahn seine Verbundenheit mit der Beaux-Arts-Schule offen zur Schau trug, wie eine in der Architekturgeschichte wohl beispiellose Performance zeigt (Abb. 5). Anlässlich des 1931 stattfindenden Balls der Society of Beaux-Arts Architects im Astor schlüpfte Kahn gemeinsam mit anderen Architekten in aufwendige Kostüme. Genauer gesagt streiften sich die Architekten textile Modelle ihrer eigenen Bauten über und betonten so äußerst ironisch die Identität ihres Körpers mit dem ihres realisierten Entwurfes. Subjekt und Objekt



5 »The Skyline of New York« Society of Beaux-Arts Architects Ball 1931

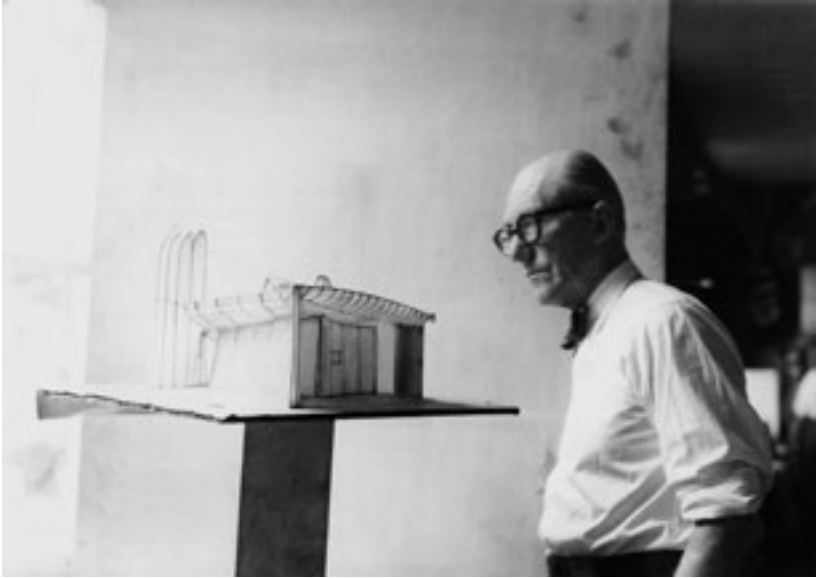
verschmolzen hier zu einer travestieartigen Figur, in der die Unterscheidung zwischen dem Architekten, seinem Entwurf und dessen medialer Repräsentation aufgehoben schien.

ARCHITEKTUR ALS SELBSTENTWURF

Was sich hier auf den ersten Blick wie ein historistischer Kostümball darstellen mag ist vor allem eine unfreiwillige Persiflage auf das Verständnis des modernen Architekten als alleiniger Autor seiner Werke. In einem Akt exzessiver Mimesis gerät der Architekt sprichwörtlich zum alleinigen Träger seines Werks, während das Werk den Architekten verkörpert. Es ist das Modell, das als metamorphotische Verwandlung seines Schöpfers zu einem architektonischen Objekt erscheint. Kahn betont entsprechend, dass er das Squibb Building für diese Performance ausgewählt habe, weil es seinem ursprünglichen Entwurf näher stünde als jedes andere Gebäude, das der Architekt bis zu diesem Zeitpunkt realisieren konnte.⁹ Dies sagt einiges über den Stellenwert des Bauwerks im Gesamtwerk des Architekten aus, ist aber auch aufschlussreich für die Bedeutung, die das Modell für die Architektur hat. Als objekthafte Miniatur des realen Baukörpers ist es nicht nur das Werk selbst in all seiner Körperlichkeit. Es vermag auch die große planerische Distanz zwischen Entwurf und Ausführung, zwischen dem Körper des Architekten und dem Körper seiner Architektur durch die Vorstellung einer direkten Übertragung zu eliminieren. Man könnte von einem kontaktmagischen Verhältnis sprechen, bei dem die architektonische Form als unverzerrter Ausdruck des Architekten erscheint, während der Architekt das Modell als Teil seines Selbst betrachtet. Der Individualismus des Architekten spiegelt sich gewissermaßen in seinem Modell, mit dem er eine intime und geheimnisvolle Wechselbeziehung eingeht. Die zärtliche Zuwendung des Architekten kommt daher immer einer Selbstberührung und Selbstbetrachtung gleich, der ein magisches Moment innewohnt. Sie ist Ausdruck eines radikalen Individualismus, der spätestens im 20. Jahrhundert eine eigene Ikonographie ausgebildet hat (Abb. 6).

Während derartige Konzepte noch vom romantischen Geniekult des 19. Jahrhunderts durchdrungen waren, verkörperte der Architekt in modernen Gesellschaftstheorien schon längst den Typus des un-

⁹ Stern/Stuart 2006, 157.



6 Le Corbusier mit einem Studienmodel aus Papier
(Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp)

ternehmerischen Individualisten. Das filmisch-literarische Manifest hierzu lieferte King Vidors Film *The Fountainhead* aus dem Jahr 1949.¹⁰ Das Drehbuch stammt von Ayn Rand und basiert auf einem Roman, den sie bereits während der dreißiger Jahre verfasst hatte. Rand war einige Jahre zuvor in die USA ausgewandert, nachdem sie im post-revolutionären Russland die Herrschaft der Masse fürchten gelernt hatte. Ihr umfangreicher Roman stellt eine komplexe Verbindung aus selbst durchlittenen Traumata, literarischem Nihilismus sowie einer programmatischen Verteidigung des Individualismus dar.¹¹ Ein stets wiederkehrendes Thema ist der Kampf gegen Mittelmäßigkeit sowie gegen jeden Ansatz kommunistischen Denkens in der amerikanischen Gesellschaft. Dies galt neben der New Deal-Politik Roosevelts insbesondere für den öffentlichen Wohnungsbau, den sie mit sozialistischer Gesinnung und Gleichmacherei gleichsetzte. Im Mittelpunkt der in *The Fountainhead* erzählten Geschichte steht der Architekt Howard Roark.

¹⁰ Albrecht 1989, 167–173.

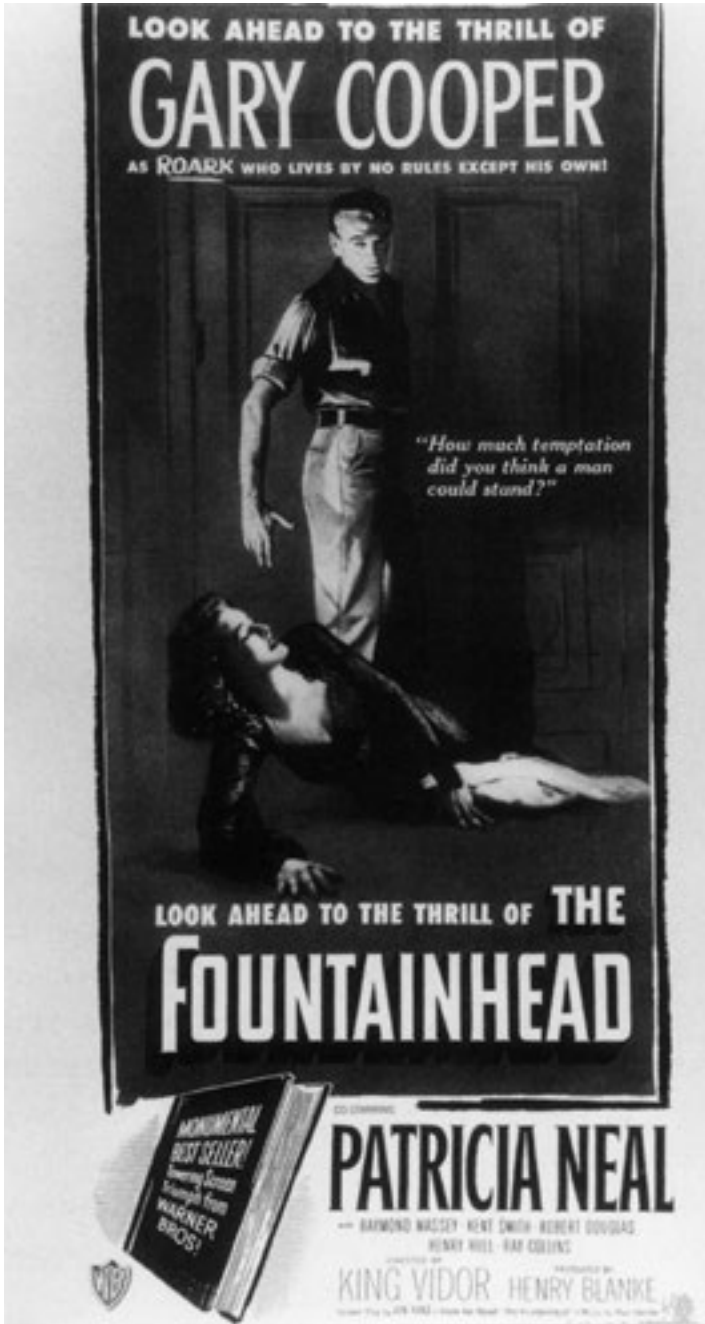
¹¹ Schleier 2002, 310–331.

Es handelt sich um eine fiktive Figur, die allerdings auf sehr gründlichen Charakterstudien basiert. Eigens für ihren Roman absolvierte Rand ein sechsmonatiges Praktikum im Büro Ely Jacques Kahns, nahm Kontakt mit Frank Lloyd Wright auf und beschäftigte sich mit weiteren schillernden Architektenpersönlichkeiten wie Louis Sullivan und Daniel Burnham.¹² Die damit verbundene Bandbreite architektonischer Haltungen findet ihre Entsprechung in den zahlreichen stereotypen Portraits und überzeichneten Charakteren des Romans. Sie unterscheiden sich im Wesentlichen dadurch, dass sie zwei unterschiedlichen Spezies zugeordnet werden können. Auf der einen Seite stehen die gedankenlosen Eklektizisten und Nachahmer. Auf der anderen Seite promethische Übermenschen wie der im Film von Gary Cooper dargestellte Architekt Howard Roark. Er verkörpert den freien Mann, der jederzeit tun kann, was er aus tiefster Überzeugung für das Richtige hält. Dabei stehen streng genommen weder bestimmte Ideen noch sozialutopische Programme oder etwa architektonische Überzeugungen im Zentrum der Handlung. Das wichtigste Motiv ist die Durchsetzungsfähigkeit des Protagonisten gegenüber jeder Form der Fremdbestimmung und des Kollektivismus. Die Karriere Howard Roarks gerät damit zu einem Feldzug gegen sozialstaatliche Reglementierung und Mittelmäßigkeit. Dessen Rücksichtslosigkeit macht weder vor dem Ansehen der eigenen Person noch vor terroristischen Handlungen halt. So sprengt Roark ein Wohnhochhaus, das er selbst zuvor als *ghost designer* entworfen hatte und das nicht im Einklang mit seinen Überzeugungen gestanden hatte. In der späteren Gerichtsverhandlung muss er sich dafür rechtfertigen, kann allerdings dank seines kompromisslosen Beharrens das Verfahren für sich entscheiden. Seine Verteidigungsrede zielt allerdings auf mehr als dies ab. Sie ist ein Manifest des radikalen Egoismus wie ihn Rand als treibende Kraft einer funktionierenden Gesellschaft zugrunde legt: »The first right on earth is the right of the ego. Man's first duty is to himself. His moral law is never to place his prime goal within the persons of others. His moral obligation is to do what he wishes, provided his wish does not depend primarily upon other men.«¹³

Die berühmte Filmszene mit Roarks Hochhausmodell steht daher nicht nur für die funktionalistische Ästhetik der neuen Architektur (Abb. 7–8). Das Modell unterstreicht vielmehr den unbeugsamen Charakter

¹² Wildhagen 2015, 106.

¹³ Rand 1944, 740.



7 »Lobby card« für The Fountainhead von 1949



8 Howard Roark mit Modell für das Hochhausprojekt der Mannhatten Bank.
Film still aus *The Fountainhead* 1949

des Architekten, der sich aus tiefster Überzeugung weigert, Kompromisse einzugehen. Es ist daher unmöglich zu sagen, wer hier eigentlich wen nachahmt. Ist das Modell das architektonische Alter Ego des Architekten oder ähnelt sich der Architekt seiner von ihm selbst geschaffenen Kreatur an, deren Lebensrecht er so vehement verteidigt noch bevor sie Realität geworden ist. Beiden gemeinsam ist jedenfalls, dass sie sich über jeden möglichen Zweifel hinwegsetzen. Howard Roark erscheint als hochgewachsener Mann mit tadelloser Körperhaltung, dessen Willensstärke sich im festen Blick sowie in der gebieterischen Geste manifestiert. Das gigantische Modell hingegen spiegelt Roarks offenkundige moralische und intellektuelle Überlegenheit, indem es auf jeden städtebaulichen Kontext verzichtet. Es ist wie sein Schöpfer Produkt innerer Gewissheiten. Konventionen, Vorschriften, Regeln, Kompromisse und Rücksichtnahmen hingegen sind eine Sache für den Durchschnittsmenschen. Beide, Architekt und Architektur, erscheinen daher inmitten der New Yorker Skyline als strahlende Heroen, die nicht mit normalen Maßstäben gemessen werden können. Entsprechend negiert Roarks Filmmodell alle Konventionen des New Yorker Hochhauses und damit seine wichtigsten Entstehungsbedingungen. Zugleich aber wirkt seine Architektur eigentümlich blass. Anstelle eines blockfüllenden Turms mit Sockelgeschossen und den üblichen *setbacks*, tritt nun eine gleichmäßig durchrasterte Scheibe, die auf vier Pfeilern ruht und zudem viel zu schmal wirkt. Ein weit auskragendes Dach trennt die niedrige Pfeilerzone von der gläsernen Fassade darüber. Der Architekt hingegen ist dem Modell zugewandt und zugleich abwesend. Obwohl seine linke Hand auf dem Dach der Pfeilerzone ruht, schweift sein Blick in die Ferne: Die Vision ist körperlich erfahrbare, harrt aber noch ihrer tatsächlichen Materialisierung.

NEW INTELLECTUALS

Für unseren Zusammenhang interessant ist die Tatsache, dass Architekt und Architektur hier in einem Maße miteinander identifiziert werden, dass eigentlich kein Platz mehr für den Auftraggeber, Unternehmer, Financier oder andere Personen ist, die normalerweise für die Durchführung derartiger Vorhaben notwendig sind. Der Architektenunternehmer à la Rand ist all dies in Personalunion und hat die volle Kontrolle sowohl über sein Ich als auch über das Abbild seines Ichs im Medium der Architektur. Er ist die Personifikation eines radikalen Individualismus, der wiederum Teil eines gesellschaftlichen Gesamtentwurfs ist. Denn

Rand geht es in ihrer Romanvorlage nicht um die Architektur an sich. Im Mittelpunkt steht vielmehr ein Gesellschaftsmodell, das in Individualismus, Egoismus und Rationalismus die treibenden Kräfte eines funktionierenden Staatsgebildes sieht. In ihrem später erschienenen Roman *Atlas Shrugged* (1957) beginnt der gesellschaftliche Niedergang entsprechend mit den sozialstaatlichen Beschränkungen der persönlichen Entfaltungsfreiheit.¹⁴ Diese meint allerdings nicht allein intellektuelle oder künstlerische Selbstverwirklichung. Rands Erlöserfigur ist zugleich visionärer Intellektueller und handlungsorientierter Geschäftsmann. Dessen Freiheitsdrang zeigt sich im Kampf gegen die staatliche Regulierung des Marktes sowie gegen die sozialstaatliche Egalisierung des Subjekts. Am Ende dieses dystopischen Kollektivzwangs – der Staat ist bereits so gut wie zerstört – erscheint die Erlöserfigur in Gestalt des Unternehmers John Galt. Gemeinsam mit anderen Industriellen baut er den Staat wieder auf. Die gesellschaftliche Utopie des freien Marktes wird zur Realität.

Es muss hier nicht weiter betont werden, dass sich die Figur des Architekten im besonderen Maße dazu eignete, die libertäre Staatsideologie Rands zu verkörpern. Der Beruf des modernen Architekten steht wie kein anderer für die Verbindung intellektueller, künstlerischer und unternehmerischer Eigenschaften und entspricht damit vollkommen Rands Vorstellung einer neuen kreativen Elite, die sie als *New Intellectuals* charakterisierte. Wie sehr Rand damit das Gesellschaftsverständnis vieler Republikaner in den USA prägte zeigt nicht nur die Tatsache, dass sich ihre Bücher bis heute einer ungebrochenen Popularität erfreuen – dies gilt insbesondere in Zeiten wirtschaftlicher Krisen und ihrer Korrektur durch eine größere staatliche Kontrolle. Vielmehr lassen sich Rands Romane als literarisch-philosophisches Pendant zum Entwurf des unternehmerischen Selbst in den ökonomischen Theorien des 20. Jahrhunderts lesen.¹⁵ Dies trifft insbesondere für die Grundannahme zu, alle Lebensbereiche seien immer schon aus der Perspektive ökonomischer Rationalität zu betrachten. Altruismus gilt entsprechend als widernatürliches Verhalten, das letztlich der gesamten Gesellschaft schade. In letzter Konsequenz führe es nicht zu mehr Gerechtigkeit, sondern zur diktatorischen Unterdrückung derjenigen Individuen, die es qua ihrer intellektuellen Überlegenheit allein vermögen, neue Wege zu beschreiten. Der Grund allen gesellschaftlichen Übels sei

¹⁴ Wildhagen 2015, 134–157.

¹⁵ Vgl. Bröckling 2007. Ich danke Tobias Chriske für den Hinweis auf diese Studie.

daher nicht im Egoismus zu suchen, wie mit Blick auf die Tyrannen und Diktatoren der Gegenwart immer gern behauptet würde. Regime sind für Rand vielmehr Produkt einer ideologischen Verbannung des Egoismus zugunsten kollektiver Abhängigkeiten und willkürlicher Repressalien.¹⁶ Ebenso werden kulturell vermittelte Werte als Behinderung des eigenen Entfaltungspotentials aufgefasst. Der Unternehmer gilt in der Idealvorstellung als willensstarker Egoist, schöpferischer Zerstörer, Innovator und in letzter Konsequenz gar als Held der Moderne.¹⁷ Gemessen werden die Taten des neuen Intellektuellen allein an den Maßstäben, die er sich selbst auferlegt. Welchen Schaden ein so verstandener Individualismus für die Gesellschaft bedeuten kann, haben allerdings nicht nur die Wirtschaftskrisen der vergangenen Jahre gezeigt. In soziologischen Studien wird darüber hinaus darauf hingewiesen, in welchem Maße das Bild des kreativen Unternehmers das Subjektverständnis seit den achtziger Jahren zu prägen begann. Vereinfacht ließe sich sagen, dass die Handlungsmuster des neuen Unternehmers, wie sie Rand und mit ihr zahlreiche Ökonomen des 20. Jahrhunderts emphatisch beschworen, zum Imperativ der menschlichen Existenz überhaupt geworden waren. Das Ideal des *homo oeconomicus* führte seitdem zu einem regelrechten Subjektivierungsregime. Dessen Primat unternehmerischer Kreativität erklärte die kontinuierliche Ausrichtung am Markt zum entscheidenden Ziel biographischer Vervollkommnung: »Zwischen dem Streben nach Selbstverwirklichung und dem nach wirtschaftlichem Erfolg klaffte nicht länger ein unversöhnlicher Gegensatz, beide verstärkten sich vielmehr wechselseitig.«¹⁸

DELIRIOUS NEW YORK

Nur ein Jahr bevor Donald Trump das Bonwit Teller Building erworben hatte, veröffentlichte Rem Koolhaas, wie Rand zunächst Journalist und Schriftsteller, sein Antimanifest *Delirious New York*.¹⁹ Darin findet sich

16 »But men were taught to regard second-handers – tyrants, emperors, dictators – as exponents of egotism. By this fraud they were made to destroy the ego, themselves and others. The purpose of the fraud was to destroy the creators.« Rand 1944, 741.

17 Ebd., 115–116.

18 Bröckling 2007, 52.

19 Koolhaas 1994. Zu Rem Koolhaas siehe auch die folgende aktuelle Monographie: Böck 2015.

die bereits erwähnte Fotografie mit den kostümierten Architekten von 1931 wieder. Das Bild steht stellvertretend für alles, was Koolhaas unter *Manhattanism* versteht. Im Gegensatz zum doktrinären Funktionalismus der europäischen Moderne, so Koolhaas, zeige sich darin die karnevalleske Indifferenz der New Yorker Hochhausarchitektur. Ihre »Fantastic Technology«²⁰ sei ein in die Vertikale gestapeltes Dreamland, das die simultane Verrichtung unterschiedlicher Funktionen ermöglicht. Das Hochhaus wird damit zu einer Stadt in der Stadt, während seine Fassade jede Auskunft über die Vorgänge in seinem Inneren verweigert. Als Automonument kündige es jedes symbolische Abhängigkeitsverhältnis zu seinem Inneren auf und eigne sich gerade hierdurch hervorragend als Projektionsfläche jedweden Sinns. Koolhaas vergleicht diese bewusste Entkopplung von Hülle und Kern mit Verfahren der Psychochirurgie, wie sie seit dem späten 19. Jahrhundert zur Heilung psychischer Krankheiten entwickelt worden waren.²¹ Konkret nimmt er Bezug auf die Operationsmethode der Lobotomie. Ihr liegt die These zugrunde, dass sich psychische Erkrankungen durch operative Eingriffe am Frontalhirn heilen ließen, ohne dass damit die intellektuellen Fähigkeiten des Hirns beeinträchtigt werden würden.²² Dabei dürfte es für Koolhaas' Analogiebildung keine unerhebliche Rolle gespielt haben, dass diese problematische Methode insbesondere in den USA großen Anklang fand. Allein im Jahr 1949 wurden dort schätzungsweise 5074 Operationen dieser Art durchgeführt. Und obwohl der Erfolg lobotomischer Eingriffe empirisch niemals nachgewiesen werden konnte, tourten Neurologen wie der Amerikaner Walter Freeman jahrelang im Wohnmobil von Klinik zu Klinik um die dortigen Ärzte und Psychologen von dieser Heilungsmethode zu überzeugen.²³ Die Lobotomie steht damit stellvertretend für den naiven Glauben an eine zum Selbstzweck gewordene Wissenschaft, die der irrationalen Hybris des operativ Machbaren verfallen war. Der Manhattanismus ist für Koolhaas also keineswegs nur ein architektonisches oder urbanistisches Phänomen. Vielmehr zeigt sich darin die psychopathologische Grunddisposition der

20 Ebd., 87.

21 »In the deliberate discrepancy between container and contained New York's makers discover an area of unprecedented freedom. They exploit and formalize it in the architectural equivalent of a lobotomy – the surgical severance of the connection between the frontal lobes and the rest of the brain to relieve some mental disorders by disconnecting thought processes from emotions.« Ebd., 100.

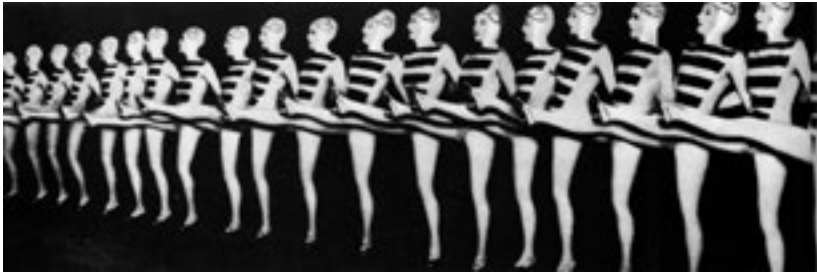
22 Bangen 1992, 63–67.

23 Ebd., 65.

Moderne, die vom Verlust des eigenen Willens, der Phantasie sowie des Bewusstseins geprägt ist. Den Hochhäusern ähnlich, ist das Subjekt nicht mehr in der Lage, einen sinnvollen Zusammenhang zwischen Form und Inhalt, Hülle und Kern herzustellen. Dies gelte insbesondere, seitdem sich die Basis des *Manhattanism*, die Substitution der Natur durch den Raster der Stadt, in das Unterbewusstsein der Gesellschaft unauslöschbar eingepägt hatte und damit zur zweiten Natur geworden war. Entsprechend ist die urbane Entwicklung New Yorks von einem ständigen Entstehen und Vergehen geprägt. Das Neue entstehe durch das Verschlingen des Alten, verzehre es wie ein Kannibale und nehme so etwas von seiner Kraft in sich auf.²⁴ Aus der Perspektive dieses Verständnisses erscheint die Bewahrung des Bestehenden als Behinderung der evolutionären Dynamik Manhattans. Es herrscht ein gnadenloser Pragmatismus, dessen Motor ein nie still stehender Überbietungswettbewerb ist. Das Machbare wird zum Primat sinnentleerter Monumente, die Koolhaas gleichsam als Brutkästen (incubators) einer neuen Spezies versteht. In ihnen wachsen Menschen heran, die auf der *scala architecturae* Manhattans nach Selbstoptimierung streben: »Bastions of the antinatural, Skyscrapers ... announce the imminent segregation of mankind into two tribes: one of Metropolitanites – literally selfmade – who used the full potential of the apparatus of Modernity to reach unique levels of perfection, the second simply the remainder of the traditional human race.«²⁵ Das Habitat dieses *homo oeconomicus* und Hedonisten erster Güte ist das *condominium* des *residential hotels* mitsamt seinen übereinander gestapelten Kunstwelten. Öffentlichkeit wird darin zu einem introvertierten und komplexen System aus simultanen Funktionen, die keinerlei Beziehung mehr zum Außenraum haben und deren Bewohner homogenisiert sind. Koolhaas' Buch handelt damit im Kern vom kollektiven Rausch der postindustriellen Gesellschaft Manhattans und ihrer in die Vertikale getriebenen Traumwelten. Mit dem Rockefeller Center erfahre diese Kultur des illusionären Glanzes, des Deliriums und grenzenlosen Hedonismus ihren vorläufigen Höhepunkt. Das Spektakel und die Techniken, die es ermöglichen, sind hier bereits der Inhalt, während Tänzerinnen wie austauschbare Objekte einer sinnentleerten Choreographie folgen (Abb. 9). Was sich also bei Rand als ökonomisch-pragmatische Rationalität liest, wird bei Koolhaas zu einem aberwitzigen und irrationalen Spektakel, das sich weitestgehend

24 Koolhaas 1994, 137–138.

25 Ebd., 158.



9 »Essence of the Rockettes' performance: plotless theatrical energy« aus: Rem Koolhaas, *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, Rotterdam 1994

verselbstständigt hat und dessen Existenzberechtigung schon längst nicht mehr in Frage gestellt wird. Der Hinweis auf die ökonomisch-pragmatische Rationalität dient hier allenfalls noch dazu, die Schizophrenie des Wolkenkratzers, dem Monument ohne Eigenschaften, den Anschein einer sachlichen Legitimation zu verleihen. Vor diesem Hintergrund ist es nur konsequent, wenn die neuen Automonumente auch keinen benennbaren Schöpfer mehr haben. Denn es sei das Wesen Manhattans, »that all its architecture is by committee and that the committee is Manhattan's inhabitants themselves.«²⁶

A SPARKLING JEWEL II

Dass Donald Trump den zeitgenössischen Betrachter so unverhohlen in der Pose des Siegers anschaut, entbehrt also nicht einer gewissen Konsequenz. In einer Gesellschaft, aus deren Subjekten marktformige Akteure geworden sein sollen und ein vormalig als pathologisch eingestuftes Narzissmus Normalität zu sein scheint, hält sich die Empörung über den unverblümt zur Schau getragenen Hedonismus der neuen *creative class* und ihrer Architektur in Grenzen. Im Gegenteil, *furor oeconomicus* und »Do Your Thing«-Mentalität werden gleichsam zur Kunst erklärt. Wenn Bücher wie Trumps *The Art of the Deal* derart erfolgreich sind, dass sie bis heute mehrere Auflagen erlebt haben, Ratgeber zur Lebenszeitoptimierung, unternehmerischem Handeln sowie zur Karriereplanung eine

²⁶ Ebd., 178.

bis dahin ungekannte Popularität erfahren, gibt es, dies gilt zumindest für die Agenten eines ungezügelten Kapitalismus, kein Subjekt mehr, das außerhalb der von Rand beschriebenen ökonomischen Rationalität steht. Der Selbstentwurf des neoliberalen Subjekts im gläsernen Inkubator des Automonuments wird damit zum gesellschaftlichen Imperativ. Es entbehrt daher nicht einer gewissen Logik, wenn auch im Falle Trumps die physiognomische Ähnlichkeit zwischen ihm und der Architektur seines Towers besonders hervorgehoben wird. Noch im August 2015 sieht die Zeitschrift *Town and Country* im Trump Tower die wichtigste Errungenschaft des Geschäftsmannes. Das Gebäude sei gewissermaßen bis in die blonden Haarspitzen hinein eine Verkörperung seines Schöpfers: »tall, tapered, very contemporary in its taste, blond in its general coloration: [...]«. ²⁷

Die Architektur wird damit zu einem mythologischen Naturgebilde, dessen hedonistischer Glanz eher Bewunderung als Zweifel hervorruft. Dies galt bereits für Trumps Geschäftsgebaren als er das architektonische Juwel an der Fifth Avenue abreißen und die Reliefs der Fassade, die er eigentlich dem Metropolitan Museum of Art versprochen hatte, zerstören ließ. Der vereinzelt Kritik entgegnete Trump, die Reliefs seien ohne jeden künstlerischen Wert, sodass die Kosten für deren Erhaltung nicht zu rechtfertigen gewesen seien. Es regte sich auch kaum öffentlicher Unmut, als herauskam, dass das Gebäude im Wesentlichen von illegalen polnischen Bautrupps unter arbeitsschutzrechtlich fragwürdigen Bedingungen errichtet worden war. Und selbst als öffentlich wurde, dass Trump bei diesem wichtigen Deal mit *Fat Tony*, dem Paten einer der prominentesten Mafia-Familien New Yorks, zusammengearbeitet hatte, regte sich vergleichsweise wenig Kritik. ²⁸ Spätestens als der Trump Tower im Oktober 1983 feierlich in Anwesenheit des New Yorker Bürgermeisters Ed Kucha eröffnet wurde, schienen die unschönen Details seiner Entstehung vergessen. Anstelle des Bonwit Teller Building war nun ein gigantischer Lobotomiekristall aus 68 Stockwerken getreten, dessen eigentlicher Schöpfer, der New Yorker Architekt Der Scutt, weitestgehend in Vergessenheit geraten war. Die zeitgenössische Architekturkritik war durchaus begeistert. Dies gilt zumindest in Bezug auf den Entwurf des Architekten, dessen spätere Ausführung offensichtlich stark hiervon abwich. ²⁹ So pries Ada Louise Huxtable das Projekt als »New York blockbuster of superior

²⁷ Masello 2015.

²⁸ Vgl. Johnston 2016, 41.

²⁹ Menking 2016.

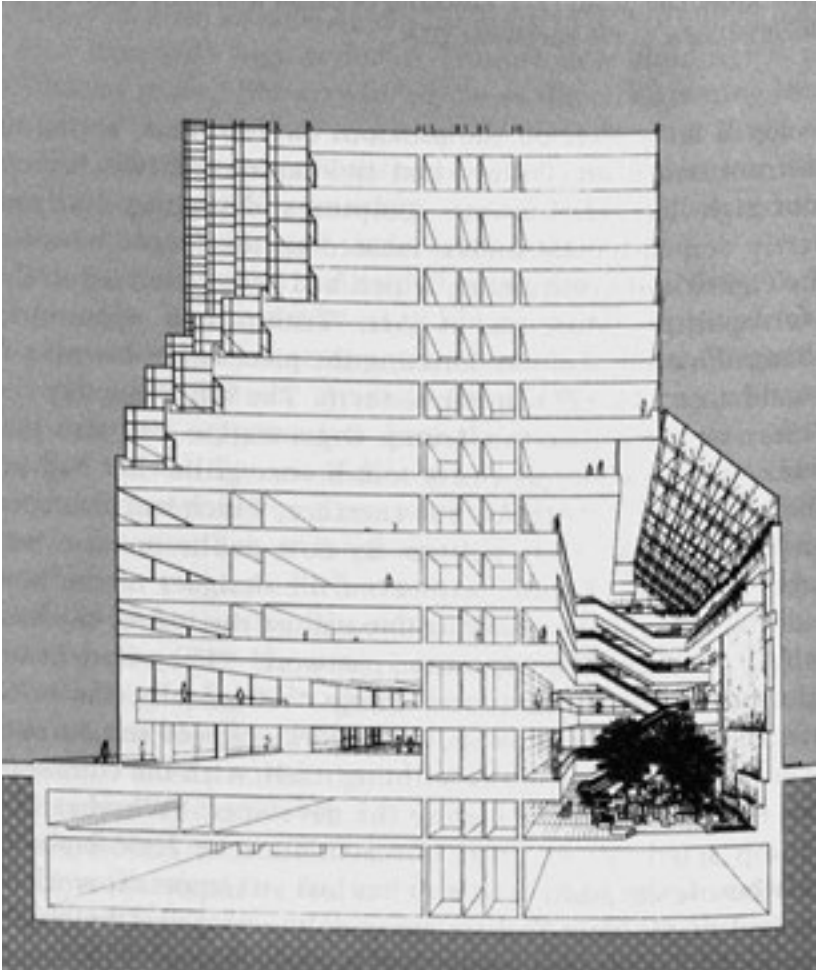
design,«³⁰ während Paul Goldberger in Aussicht stellte, das Atrium des Trump Towers »may well be the most pleasant interior public space to be completed in New York in some years.«³¹

Tatsächlich geizt der Tower nicht mit öffentlichkeitswirksamen Glanzeffekten. Durch das Portal an der Fifth Avenue mit dem monumentalen Schriftzug *Trump Tower*, vorbei an den uniformierten *doormen*, betritt man ein siebenstöckiges Atrium aus rosafarbenem Breccia Pernice Marmor, Glas, polierter Bronze, gefärbtem Glas, Oberlichtern, gigantischen Wasserfällen und Aufzügen aus poliertem Messing. Der so erzeugte Glamour lässt das Atrium größer wirken als es tatsächlich ist. Flankiert wird es von hochpreisigen Shops und Restaurants. Darüber geschichtet sind dreizehn Büroetagen sowie 38 Stockwerke für luxuriöse Eigentumswohnungen. Eine privilegierte Lage haben die dreizehn Eckbüros sowie die kaskadenartigen Privatterrassen, die einen unverstellten Blick auf die Fifth Avenue und den Central Park erlauben. Da der Grundriss des Towers oberhalb des Atriums die Form eines Sägeblattes hat (Abb. 10), bieten die meisten Apartments gleich mehrere Ausblicke auf die New Yorker Skyline. Trump selbst reservierte sich bekanntlich das vielfach publizierte Penthouse seines Towers. Der legendäre Promi-Designer Angelo Donghia staffierte es mit einer grotesken Fülle an Pseudo-Rokoko-Details aus, die Trump selbst an Versailles denken ließen, die wohl aber eher an die zahlreichen »römischen« Paläste in den Monumentalfilmen Hollywoods oder an die Casino-Architektur von Las Vegas erinnern. Ähnlich den römischen Filmkaisern verzichtet Trump auf jede Bescheidenheitsgeste und inszeniert sich stattdessen als strahlender Herrscher über sein Imperium. Spätestens seit der Wahl Trumps zum 45. Präsidenten der USA wird angesichts einer derartig ungeniert vorgetragenen Dekadenz von einer Rückkehr des Souveränitätsprinzips gesprochen.³² Der neue Souverän verhöhne jede Form der Gleichmacherei, verzichte systematisch auf *political correctness* und sei von einer uneingeschränkten Autorität

30 Huxtable 1979, 25. Wenige Jahre später revidierte Huxtable ihre ursprünglich positive Bewertung des projektierten Towers: »The ›care lavished on its design‹ at that time, by the architect, Der Scutt (then of Swanke, Hayden & Connell), has, alas, been betrayed in execution by a glass ›skin‹ of such dull and ordinary appearance that what could have been ›a dramatically handsome structure‹ has turned out to be a monumentally undistinguished one.« Huxtable 1984.

31 Goldberger 1983.

32 Drápal/Hentschel/Krasmann 2016.



10 Trump Tower, Nordost-Ecke der Kreuzung Fifth Avenue und East Fifty-sixth Street

in der Machtentfaltung geprägt. Vor allem aber verstehe er das Amt des Präsidenten nun ganz sprichwörtlich als Regierungsgeschäft: Er ist nicht mehr erster Diener des Staates, sondern dessen erster Unternehmer. Dabei ist Trump das Kunststück gelungen, die Reste sozialstaatlicher Errungenschaften als willkürliche Bevormundungen einer etablierten Elite erscheinen zu lassen, der er selbst angehört. Erfolg wird entsprechend als Errungenschaft des unablässig kämpfenden Subjekts verkauft, das

sich von den gleichmacherischen Tendenzen der modernen Gesellschaft nicht unterkriegen lasse. Damit dokumentiert bereits die Fotografie von 1980 nicht allein den Stolz eines jungen *real estate developers*, der einige Jahrzehnte später Präsident der USA werden sollte. Typische Vertreter dieser globalisierten Branche, die seit den achtziger Jahren die Architektur der Städte prägen, gebe es tatsächlich viele. Und vermutlich ist Donald Trump noch nicht einmal der skrupelloseste unter ihnen. Irritierend an diesem Bild ist vielmehr der Umstand, dass uns darin die »glanzvolle« Lobotomie des neoliberalen Subjektivierungsregimes so ungeniert und wenig smart entgegentritt. Entsprechend kapriziert sich die Kritik am Trump-Tower bis auf wenige Ausnahmen auf ästhetische Fragen und stellt damit umso mehr ihre Ohnmacht zur Schau.

GALLERY OF ARCHITECTURAL SELF-PORTRAITS

Es lässt sich nicht übersehen, dass jene Architektur infamer Selbstdarstellung zu einem Zeitpunkt auftrat, da die Architektur vor einer entscheidenden Kehrtwende stand. Den sozialutopischen Exzessen der Moderne, gegen die auch Rand anwetterte, sollte ein neuer Individualismus entgegengesetzt werden. Die Unterschiede zu Rands Regime der *New Intellectuals* könnten indes nicht größer sein. Wo Rand ausgerechnet im modernen Architekten die ideale Verkörperung unternehmerischen Eigensinns sah, galt er dem Architekturdiskurs der 70er und 80er Jahre als Inbegriff eben jenes Kollektivismus, der für die Krise der Architektur verantwortlich zu machen war. Es ist daher nicht Rands Primat ökonomischer Rationalität, das den architektonischen Subjektbegriff des späten 20. Jahrhunderts auszeichnet. Eher ließe sich von einer neoliberalen Neubestimmung des Geniekultes sprechen. Hierfür symptomatisch ist der paradoxe Versuch, die Relevanz der Architektur wiederzuerlangen, indem sie sich gegenüber der Gesellschaft als autonome ästhetische Sphäre abzugrenzen sucht. Aufschlussreich in dieser Hinsicht ist bereits die erste Architekturbiennale in Venedig (1980).³³ Die eigens zur Ausstellung hergestellte Strada Novissima (Abb. 11) hatte im Wesentlichen die Funktion einer »gallery of architectural self-portraits.«³⁴ Präsentiert wurden allerdings keine fotografischen Aufnahmen der beteiligten Architekten, sondern temporäre Architektenhäuser. Deren

³³ Borsano, 1980.

³⁴ Ebd., 12.



11 Strada Novissima in der Ausstellung »The Presence of the Past«, der ersten Architekturausstellung der Biennale di Venezia, 1980. Von vorne nach hinten: Fassaden von Josef Paul Kleihues, Hans Hollein, Massimo Scolari und Allan Greenberg

Fassaden dienten ausschließlich dazu, die spezifische Bildsprache ihres Entwerfers derart zum Ausdruck zu bringen, dass sie Züge eines individuellen Portraits annahmen. Die Tradition des Architektenhauses erfuhr so in zweifacher Hinsicht eine Radikalisierung. Erstens, zeigte sich darin mehr denn je der Versuch, die Identität von Architekt und Architektur zu behaupten. Zweitens, wurde mit der Transformation des Architektenhauses zum Exponat öffentlich, was zuvor in die intime Ordnung des Privaten eingebettet war. Dabei ist diese Verkehrung des Privaten ins Öffentliche keinesfalls allein durch eine Wiederentdeckung des poetischen Potentials in der Architektur erklärbar. Mindestens ebenso bedeutsam für diese

Form des öffentlichkeitswirksamen Selbstentwurfs ist die keineswegs neue Erkenntnis, dass sich Architektur von bloßem Bauen durch den Grad der medialen Aufmerksamkeit unterscheidet, die ihr zuteil wird. Dass sich dieses Phänomen komplementär zum Subjektivierungsregime des Neoliberalismus verhält, liegt auf der Hand. In einer Gesellschaft, die in Kreativität primär ökonomisches Kapital sieht, wird veröffentlichte Subjektivität zur wichtigsten Währung im Wettbewerb um mediale Aufmerksamkeit.³⁵ Diese ökonomische Gleichung gilt im besonderen Maße auch für die Architektur und ihre medialen Strategien.³⁶ In den großen weltweit agierenden Architekturkonzernen sind Kreativmanagement und Stararchitektenkult keine Gegensätze mehr, sondern bedingen sich einander. Niemand hat dies wohl besser begriffen als Rem Koolhaas.³⁷ Äußerst scharfsinnig hat er aus seiner wissenschaftlichen Beschäftigung mit Manhattan die richtigen Schlüsse für die Praxis gezogen und gilt seitdem als einer der einflussreichsten Architekten. Allerdings kann bei allem Lob für die Stimmigkeit der Analyse und die Konsequenz ihrer Operationalisierung eines kaum verborgen bleiben: Die Architektur eignet sich seit ihrer behaupteten Neuerfindung in der Postmoderne hervorragend dazu, das neoliberale Subjektivitäts- und Souveränitätsregime in eine unhintergehbare Naturgegebenheit zu verwandeln, die sich jeder Kritik entzieht.

LITERATUR

Albrecht 1989 Albrecht, Donald: *Designing Dreams. Modern Architecture in the Movies*. New York 1986; dt.: *Architektur im Film. Die Moderne als große Illusion*. Basel/Boston/Berlin 1989.

Bangen 1992 Bangen, Hans C.: *Geschichte der medikamentösen Therapie der Schizophrenie*. Berlin 1992.

35 Zuweilen wird darin sogar etwas einseitig die einzige Motivation des sogenannten Dekonstruktivismus in der Architektur gesehen. Vgl. Franck 2005.

36 Vgl. hierzu Nicolai 2012, 151–167.

37 Wie das Werk des Office for Metropolitan Architecture (OMA) zeigt, beherrscht Rem Koolhaas diesen Spagat zwischen Architektenprominenz und ökonomisch orientiertem Teamplayer perfekt. Aufschlussreich in diesem Zusammenhang ist Maximilian Kürtens Masterarbeit »Architektur ist mehr. Die Strategie hinter der Marke Rem Koolhaas«, die am 18. März 2016 bei der Johannes Gutenberg-Universität Mainz eingereicht wurde.

- Böck 2015** Böck, Ingrid: Six Canonical Projects by Rem Koolhaas. Essays on the History of Ideas. Berlin 2015.
- Borsano 1980** Borsano, Gabriella (Hrsg.): The Presence of the Past. First International Exhibition of Architecture, the Corderia of the Arsenale, la Biennale di Venezia. London 1980.
- Bröckling 2007** Bröckling, Ulrich: Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform. Frankfurt am Main 2007.
- Drápal/Hentschel/Krasmann 2016** Drápal, Vojta / Hentschel, Christine / Krasmann, Susanne: Nackte Macht. Donald Trump und die Rückkehr der Souveränität. In: Soziopolis: ›<http://www.sociopolis.de/beobachten/politik/artikel/nackte-macht/>‹ (03.01.17).
- Franck 2005** Franck, Georg: Mentaler Kapitalismus. Eine politische Ökonomie des Geistes. München/Wien 2005.
- Goldberg 1983** Goldberger, Paul: Architecture: Atrium of Trump Tower is a Pleasant Surprise. In: The New York Times, April 4, 1983, ›<http://www.nytimes.com/1983/04/04/arts/architecture-atrimum-of-trump-tower-is-a-pleasant-surprise.html>‹ (20.03.2017).
- Gray 2014** Gray, Christopher: The Store that slipped through the Cracks. Fifth Avenue Bonwit Teller: Opulence Lost. In: The New York Times, 3. Oktober, 2014.
- Huxtable 1979** Huxtable, Ada Louise: New York blockbuster of superior design. In: The New York Times, July 1, 1979.
- Huxtable 1984** Huxtable, Ada Louise: Donald Trump's Tower. In: New York Times Magazine, May 6, 1984, ›<http://www.nytimes.com/1984/05/06/magazine/l-donald-trump-s-tower-170724.html>‹ (20.03.2017.)
- Johnston 2016** Johnston, David Cay: The Making of Donald Trump. Brooklyn/London 2016.
- Koolhaas 1994** Koolhaas, Rem: Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan. Rotterdam 1994.
- Kürtens 2016** Kürtens, Maximilian: Architektur ist mehr. Die Strategie hinter der Marke Rem Koolhaas. Masterarbeit eingereicht am 18. März 2016 an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz.
- Masello 2015** Masello, Robert: The Trump Card, In: Town & Country, August 3, 2015, ›<http://www.townandcountrymag.com/society/money-and-power/a3478/the-trump-card/>‹ (22.11.2016).
- Matthews 1994** Matthews, Henry: The Promotion of Modern Architecture by the Museum of Modern Art in the 30s. In: Journal of Design History 7/1 (1994), 43-59.
- Menking 2016** Menking, William: How Donald Trump transformed New York without any regard for design quality. In: The Architect's Newspaper, June 15, 2016, ›<https://archpaper.com/2016/06/donald-trump-architecture/>‹ (31.07.2017).
- Nicolai 2012** Nicolai, Bernd: Diskursformen gegenwärtiger Architekturforschung. Wissenschaftsmetaphern als Bildstrategien bei Rem Koolhaas /

OMA und Herzog & de Meuron. In: von der Heiden, Anne / Zschocke, Nina (Hrsg.): *Autorität des Wissens. Kunst- und Wissenschaftsgeschichte im Dialog*. Zürich 2012, 151–166.

Rand 1944 Rand, Ayn: *The Fountainhead*. Indianapolis / New York 1944.

Schleier 2002 Schleier, Merrill: Ayn Rand and King Vidor's Film »The Fountainhead«: Architectural Modernism, the Gendered Body, and Political Ideology. In: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 61/3 (2002), 310–331.

Stern/Stuart 2006 Stern, Jewel / Stuart John A.: *Ely Jacques Kahn, Architect. Beaux-Arts to Modernism in New York*. New York 2006.

Stern/Gilmartin/Massengale 1983 Stern, Robert A. M. / Gilmartin, Gregory / Massengale, John Montague: *New York 1900. Metropolitan Architecture and Urbanism 1890–1915*. New York 1983.

Storey 1929 Storey, Walter Rendell: *The Decorative Arts in Our New Shops. Some Store Interiors Furnish Us with Striking Examples of a Trend in the Busy World of Business*. In: *New York Times Magazine*, 3. November 1929; zit. n. Stern, Robert A. M. / Gilmartin, Gregory / Mellins, Thomas: *New York 1930. Architecture and Urbanism Between the Two World Wars*, New York 1987, 319.

Vogue *Vogue*, October 26, 1929.

Wildhagen 2015 Wildhagen, Christian: *Ayn Rand: Eine systematische Rekonstruktion ihres Denkens*. Diss., München 2015.

ABBILDUNGSNACHWEISE

1, Taf. 12 NYC 1980, Ted Horowitz, gettyimages.

2 Robert A. M. Stern: *New York 1930. Architecture and urbanism between the two world wars*. New York 1987, 316.

3 *Vogue*, 26. October 1929, 47.

4 Jewel Stern u. John A. Stuart: *Ely Jacques Kahn, Architect. Beaux-Arts to Modernism in New York*. New York 2006, 166.

5 Jewel Stern u. John A. Stuart: *Ely Jacques Kahn, Architect. Beaux-Arts to Modernism in New York*. New York 2006, 158.

6 Cohen, Jean-Louis und Tim Benton. Übers. aus dem Engl. von Ingrid Hacker-Klier: *Le Corbusier le Grand: 1887–1965*. Berlin 2008, 562.

7 Lobby card for *The Fountainhead*, from a 1949 Warner Brothers publicity packet. *The Fountainhead* © 1949 Turner Entertainment Co. An AOL Time Warner Company. All Rights Reserved, aus: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Volume 61, Number 3 / September 2002, 318.

8 *The Fountainhead* © 1949 Turner Entertainment Co. Alle Rechte vorbehalten, aus: *Ausst.kat. Filmarchitektur. Von Metropolis bis Blade Runner*, Frankfurt am Main (Deutsches Architekturmuseum). München 1996, 131.

9 Rem Koolhaas, *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*. Rotterdam 1994, 216.

10 Der Scutt, 1983. Section perspective. DSA, aus: Robert A. M. Stern: *New York 2000: architecture and urbanism between the Bicentennial and the Millennium*. New York 2006, 550.

11 Carsten Ruhl u. Chris Dähne (Hg.): *Architektur ausstellen. Zur mobilen Anordnung des Immobilien*. Berlin 2015, 107.

THIERRY GREUB

›ARCHITEKTENHÄUSER‹?

Peter Zumthors Wohnhäuser in Leis

*Als Ort implizieren die Architektenhäuser [...] immer zwei Aspekte:
sie sind Werk und biographisches Zeugnis ihrer Urheber zugleich.*
Gennaro Postiglione¹

I

»[I]ch (mache), hoffe ich, immer das Gleiche, etwas, was mit mir zu tun hat, mit der Aufgabe, dem Ort und mit meiner Art und Weise die Dinge anzuschauen.«² Diese programmatische Aussage Peter Zumthors, die die Autonomie seiner Baupraxis ebenso unterstreicht wie die Eigenständigkeit seiner Baukunst, benennt neben der Auseinandersetzung mit der konkreten Bauaufgabe und dem Eingehen auf den Ortskontext einen dritten Parameter seiner Architektur: den persönlichen Bezug. Jedes seiner Gebäude habe, so der Architekt, »etwas« mit ihm selbst »zu tun«. Denn, so Zumthor an anderer Stelle: »Ein guter Architekt schaut, was er selber gern hätte.«³ Auf die Frage, ob er demnach »auch immer für sich selbst baue«, entgegnet Zumthor, er wolle in jedem seiner Bauten »jede Türklinke kennen«⁴.

1 Postiglione 2008, 9. – Ich danke den Herausgebern für die Möglichkeit der Publikation und Julian Jachmann sehr herzlich für wertvolle Hinweise; zudem Peter Zumthor und Marina Frick vom Atelier Peter Zumthor & Partner für die Erteilung der Bildrechte und die Zurverfügungstellung des Grundrisses.

2 Haepke 2013, 254 (in einem Interview mit Cordula Rau von 2008).

3 Hoffmann 2016.

4 Rauterberg 2008, 157.

Was bedeutet eine solche Haltung nun für ein Gebäude, das ein Architekt für sich selbst errichtet? Das ›Architektenhaus‹⁵ wird gemeinhin als jener Ort gesehen, an dem der Architekt, als sein eigener Bauherr, die Grundprinzipien seiner architektonischen Gestaltung individuell und zugleich programmatisch entfalten kann, ohne auf die Wünsche eines Auftraggebers Rücksicht nehmen zu müssen.⁶ Der Zusammenfall von Nutzer und Entwerfer ermöglicht ihm, so Adriano Cornoldi, die Vermittlung eines »neuen Lebensstils« und bietet ihm, als eine Art privates ›Versuchslabor«, zugleich die »einmalige« Gelegenheit für ein technologisches Experiment«⁷. Aufgrunddessen gilt das ›Architektenhaus‹ als »die architektonische Entsprechung eines Selbstportraits«⁸. Im Fall des Wohnkomplexes in Leis oberhalb von Vals im Schweizerischen Kanton Graubünden, den Peter Zumthor für seine Frau Annalisa Zumthor-Cuorad und sich selbst errichtet hat, liegen zudem mit einem eigenen Vortrag und Selbstbeschreibungen des Architekten textliche Autoreflexionen über den Bau vor.⁹

II

Bei den drei Wohnhäusern auf Leis handelt es sich um Bauwerke eines der renommiertesten Architekten der Gegenwart. 1943 in Basel geboren, absolvierte Zumthor ab 1958 seine erste Ausbildung als Möbelschreiner in der Werkstatt seines Vaters.¹⁰ Anschließend studierte er 1963 Innenarchitektur und Design an der Schule für Gestaltung in Basel sowie 1966 Architektur und Industrial Design am Pratt Institute in New York. Von 1968 an war Zumthor für zehn Jahre Denkmalpfleger, Bauberater sowie Siedlungsinventarisator an der Kantonalen Denkmalpflege des Kantons Graubünden in Chur, wo er sich unter anderem dafür einsetzte, die historische Bausubstanz alpiner Seitentäler, wie etwa der Val Lumnezia, zu erhalten.¹¹ 1978 folgte ein Lehrauftrag an der Universität Zürich; 1988

5 Vgl. die Einleitung in diesem Band mit weiterführender Literatur.

6 Vgl. Zumthor 2010, 50.

7 Cornoldi 2001, zit. n. Postiglione 2008, 9.

8 So der Jugendstil-Architekt Ernesto Basile (1857–1932), vgl. Pirrone 1976, zit. n. Postiglione 2008, 39.

9 Vgl. generell zu Zumthors ›Autorisierung‹ der Bauten Greub 2015.

10 Vgl. dazu Zumthor 2008.

11 Vgl. Seifert-Uherkovich/Dosch 1998, bes. 190 und 194, sowie die frühen Texte von Peter Zumthor, bes. Zumthor 1976 und Zumthor 1984.

war Peter Zumthor Gastprofessor am Southern California Institute of Architecture in Santa Monica, Los Angeles, 1989 an der Technischen Universität in München, 1999 an der Graduate School of Design der Harvard University und von 1996 bis 2008 Professor an der Accademia di Architettura der Università della Svizzera italiana.

Der zuvor bereits mit zahlreichen Preisen Ausgezeichnete – so 1992 mit dem Internationalen Architekturpreis für Neues Bauen in den Alpen, 1998 dem Mies van der Rohe Award for European Architecture und 2008 dem Preis für Architektur des Deutschen Architekturmuseums – erhielt 2008 und 2009 die beiden ›Nobel-Preise‹ der Architektur: den internationalen Kunst- und Kulturpreis Praemium Imperiale des japanischen Kaiserhauses sowie den Pritzker-Preis für sein Lebenswerk. 2012 folgten die Royal Gold Medal des Royal Institute of British Architects und 2017 der Große BDA-Preis.

Zu Zumthors realisierten Hauptwerken zählen das Doppelhaus Râth in Haldenstein (1983), die Schutzbauten für eine Ausgrabung mit römischen Funden in Chur (1986), die Kapelle Sogn Benedetg oberhalb von Sumvitg (1988), die Therme Vals (1996) – das erste Bauwerk der Schweiz, das nur zwei Jahre nach seiner Eröffnung unter Denkmalschutz gestellt wurde (vgl. Abb. 7) –, das Kunsthaus Bregenz (1997) sowie 2007 die Feldkapelle Bruder Klaus in Mechernich-Wachendorf in der Eifel südwestlich von Köln und das Kunstmuseum des Erzbistums Köln, das sogenannte Kolumba, für das er 2011 den Architekturpreis NRW und 2013 die Große Nike des Bundes Deutscher Architekten erhielt. In die Jahre 1993 bis 2004 fällt das Ringen um die letztendlich gescheiterte Realisierung des Dokumentationszentrums Topographie des Terrors in Berlin.¹² 2002 stellte Zumthor das Wohnhaus Luzi in Jenaz (im Graubündner Prättigau) fertig (vgl. Abb. 3). 2011 erhielt er den renommierten Auftrag, seine Version eines Pavillons für die Serpentine Gallery in Kensington Gardens in London zu gestalten. Im selben Jahr wurde sein Steilneset Memorial for the Victims of the Witch Trials in der Finnmark in Vardø errichtet, 2013 folgte das Werkraumhaus Bregenzerwald im Vorarlberger Andelsbuch sowie 2016 das Zinkminenmuseum Allmannajuvet, Sauda (in Westnorwegen). Zurzeit befindet sich das Chivelstone House in Devon in Südwestengland (›The Secular Retreat‹) im Bau.¹³ In Planung steht unter

¹² 1993 gewann Zumthor den 1. Preis im Wettbewerb, Ende 2004 wurden die seit 1997 realisierten Teile vom Land Berlin wieder abgerissen.

¹³ Vgl. zum aktuellen Stand <http://www.living-architecture.co.uk/the-houses/a-secuar-retreat/overview/> (24. März 2017).

anderem ein Ersatzneubau für das Kalifornische Los Angeles County Museum of Art, LACMA¹⁴, das ›Haus für einen Kunstverlag‹ in Göttingen¹⁵ und der Erweiterungsbau der Fondation Beyeler¹⁶ in Riehen/Basel.

Peter Zumthors Architektur gilt als eigenwillig und querstehend zu den dominierenden Trends in der zeitgenössischen Architekturlandschaft. Das zentrale Referenzsystem seiner architektonischen Entwurfspraxis, das er in eigenen Baubeschreibungen, Interviews und theoretischen Äußerungen immer wieder anspricht, bilden, wie eingangs angesprochen, neben einem persönlichen Bezug zur Bauaufgabe die Bedeutung des Gebrauchsanspruchs und ein sorgfältiges Eingehen auf die spezifischen Eigenheiten des Bauortes: Was, so Zumthor, seine Bauten »gemeinsam haben, ist mein Wunsch und Glaube, dass der Zweck eines Hauses und der Ort, an dem das Haus zu stehen kommen soll, die architektonische Form fast wie von selbst hervorbringen, wenn ich diese beiden Aspekte der Bauaufgabe nur sorgfältig genug studiere und in Beziehung zueinander setze.«¹⁷ Zumthors Eingehen auf die lokalen Gegebenheiten impliziert nicht nur den Rückgriff auf ortsspezifische Baumaterialien und Handwerkstraditionen, sondern inkludiert grundsätzlich auch lokale Bedeutungszusammenhänge, wie etwa Vorgängerbauten oder historische und sogar hagiographische Bezüge¹⁸ – Zumthor bezeichnet dies als die »sinnliche Verankerung des Bauwerks an seinem Ort, das spezifische Gewicht des Lokalen«¹⁹. Bei der konkreten Nutzung steht für Zumthor die Wirkweise von Architektur auf den menschlichen Körper im Vordergrund: »De[n] Vorrat an persönlichen und kollektiven Erfahrungen des Wohnens, die Erfahrungen des Sichaufhaltens an Orten und in Räumen, die wir in unseren Körpern gespeichert haben, betrachte ich als Nährboden und Ausgangspunkt meiner Arbeit.«²⁰ Der Baukörper soll

14 Vgl. den Stand vom August 2016: <http://www.archdaily.com/792781/new-renderings-released-of-peter-zumthors-lacma-design> (24. März 2017).

15 Vgl. direkt unter <http://www.littlesteidl.de/> (31. März 2017) oder etwa Brake-meier 2016.

16 Vgl. die Medienmitteilung vom 15. September 2016 unter: <https://www.fondationbeyeler.ch/presse/seiten/atelier-peter-zumthor-partner-erhaelt-den-auftrag-fuer-den-erweiterungsbau-der-fondation-beyeler/> (24. März 2017); aktuelle Informationen unter: <https://www.fondationbeyeler.ch/museum/erweiterungsbau/> (31. März 2017).

17 Durisch 2014, Bd. 1, 11.

18 Vgl. Greub 2011.

19 Zumthor 2010, 42.

20 Zumthor 1998, 7–8.

zuallererst den Menschen beherbergen, ihm einen Lebensraum bieten in sinnlich erlebbaren Stimmungsräumen, deren komplexe Lichtregie die Tageszeiten in ihrer Wandelbarkeit spürbar macht und in denen neben dem Schatten auch die Leere eine wesentliche Wahrnehmungsqualität darstellt. Dazu kommt, neben dem Perfektionismus des Handwerklichen, ein von Zumthor rigoros vertretener hoher Stellenwert der konkreten materiell-taktilen Präsenz und der unmittelbaren sinnlichen Erfahrbarkeit des Baustoffes. Die hohe Konzentration auf die jeweiligen haptischen Qualitäten der unterschiedlichen Baumaterialien (die oft eigens für den entsprechenden Bauauftrag entwickelt werden) erreicht der Architekt durch den Verzicht auf jegliche Form von scheinarchitektonischen Oberflächen, wie Verkleidungen oder Furnieren, und die Bevorzugung natürlicher Baumaterialien wie Stein oder Holz.

Zumthors Bauten schaffen einen Architekturraum, der bewusst mit der Einbeziehung der körperlichen Präsenz des Menschen im architektonischen Umraum rechnet, und für diesen nicht nur über das Visuelle erfahrbar sein will, sondern auch andere Sinneswahrnehmungen wie das Haptische, die Stille, Licht oder Kälte anspricht. Die daraus resultierende Wirkungsintensität, die atmosphärische Verdichtung und die wahrnehmungsintensivierenden Qualitäten seiner Architektur werden deshalb häufig in Kategorien des Kontemplativen, ja sogar Sakralen charakterisiert.²¹ Zumthor selbst meint dazu: »Ich glaube an die spirituellen Werte in der Kunst und habe selbst erfahren, dass Kunstwerke die Transzendenz befördern können.«²²

Im Ergebnis ist jedes Bauwerk von Zumthor eine Arbeit an der Neudefinition der gestellten Bauaufgabe, die stets über eine tiefgründige ›Rückführung‹ auf deren Grundlagen erfolgt, sich aber durch die Art der baukünstlerischen Anverwandlung und transformierenden Überformung von formal-typologischen Vorbildern weitgehend löst.²³

Die von Zumthor bis zur typologischen Eigenständigkeit hinein programmatisch postulierte Autonomie seiner Bauten²⁴ bekräftigt der Basler mit seinem fünfbändigen, 2014 von Thomas Durisch herausgegebenen

21 Vgl. bes. Haepke 2013, 248 ff.; gegen diesen Begriff und Zumthors Architektur wendet sich stark polemisierend Wegerhoff 2016.

22 Rauterberg 2008, 154.

23 So hätte etwa die Topographie des Terrors in Berlin (1993–2004) nichts weniger als eine radikale, möglichst ›neutrale‹ Neudefinition des Bautyps Denkmal dargestellt.

24 Vgl. Lampugnani 1998, 420 (Artikel: Martin Tschanz).

Werkverzeichnis *Peter Zumthor, Bauten und Projekte 1985–2013*²⁵. Es blendet das ›Frühwerk‹ der Zeit von 1968 bis 1984 vollkommen aus und setzt erst mit seinem Ateliergebäude in Haldenstein bei Chur 1985 ein,²⁶ da laut Zumthor die frühen Bauten noch einen von Fremdeinflüssen abhängigen Architekten gezeigt hätten: »Sie stammen aus einer Zeit, in der ich anfänglich eher spielerisch und unbekümmert, später mehr und mehr unter dem Einfluss von Vorbildern arbeitete. Erst Mitte der 1980er Jahre habe ich mich vom Einfluss von Vorbildern gelöst: Ich wurde frei und fing an, auf meine Weise Häuser zu entwerfen.«²⁷ Seitdem, so Zumthor entschieden, »baue ich nur, was ich bauen will«²⁸.

Diese Feststellung ist keinesfalls im Sinne einer Beliebigkeit der Baupraxis zu missverstehen. Sie bezieht sich sehr konkret auf Zumthors eingangs beschriebenen Wunsch, in jedem seiner Bauten jedes noch so kleine Detail kennen zu wollen: »Ich habe ein Büro mit 14 Leuten und nicht mit 40 oder 140 – und das wird auch immer so bleiben, weil ich so arbeiten will, wie ich will. Weil ich in jedem Haus jede Türklinke kennen möchte. Ich bin nicht wie der Behnisch, der mir vor zehn Jahren gesagt hat, dass er bei der Ausführung seiner Entwürfe nur noch das Dach und die Fassade anschaut und der Rest von seinen talentierten jungen Architekten erledigt wird. Das ist eine Haltung, die respektiere ich, so arbeiten ja die meisten meiner Kollegen. Ich aber nicht.«²⁹

Die von Zumthor eingeforderte und in allen seinen seit 1988 realisierten Bauten, wie etwa der Kapelle Sogn Benedetg, dem Kunsthaus Bregenz, der Therme Vals, dem Kölner Kolumba und der Feldkapelle Bruder Klaus bei Mechernich auch konsequent durchgesetzte weitestgehende künstlerische Autonomie stellt eine der Grundkonstituenten der Bauaufgabe ›Architektenhaus‹ dar: »Ich bin ein leidenschaftlicher Erfinder und Bauer von guten Häusern. Ein stimmiges Bauwerk, bei dem alles passt, nicht nur die Fassade, dafür nehme ich auch viel in Kauf: nicht reich zu werden, schwierig zu sein für Bauherren. Ich gebe auch nichts aus der Hand, bevor ich nicht das Gefühl habe, es stimme. Das ist mehr die Arbeitsweise und Denkart von jemandem, der ein Streichquartett oder ein Buch schreibt.

25 Durisch 2014; vgl. dazu die Rezension von Greub 2015.

26 Die 26 Projekte, von denen immerhin 16 realisiert wurden, werden lediglich im Anhang des letzten Bandes kommentarlos aufgelistet, vgl. Durisch 2014, Bd. 5, 155–167.

27 Ebd., Bd. 1, 9.

28 Rauterberg 2008, 151.

29 Ebd., 157.

Der Autor bestimmt, wann das Werk fertig ist, nicht der Verlag. Man kann sicher sagen, dass ich ein ausgeprägter Autoren-Architekt bin und deshalb ungeeignet für Leute, die denken, Architektur sei eine Dienstleistung. [...] Aber in dieser Hinsicht bin ich nicht bereit, Kompromisse einzugehen.«³⁰ Wie situieren sich die Leiser Architektenhäuser im Kontext einer solchen, als »Autoren-Architektur«³¹ begriffenen Architekturauffassung? Eine Frage, die sich zuspitzt, wenn der Architekt zu einem späteren Zeitpunkt zwei seiner für ihn selbst entworfenen Häuser aus der eigenen Benutzung entlässt und an zahlungskräftige Feriengäste vermietet.

III

2006–2008 entwarf Zumthor gemeinsam mit seiner Frau Annalisa Zumthor-Cuorad das Leiser ›Oberhus‹ und das ›Unterhus‹, deren Ausführung erfolgte 2008–2009; vier Jahre später, Ende 2013, kam das ›Türmlihus‹ dazu, dessen Projektierung die Jahre 2010–2012 beansprucht hatte. Die Entstehungszeit der beiden ersten Häuser liegt zeitlich zwischen dem internationalen Durchbruch Zumthors mit der Therme Vals und dem Kunsthaus Bregenz 1996/1997 und der Fertigstellung des Kolumba Kunstmuseums in Köln 2007. Es handelt sich somit um Werke eines bereits arrivierten Architekten.

Auf einer sonnigen Bergterrasse am Südhang des Valsertals, rund 250 Meter über dem Dorf Vals, liegt der Weiler Leis auf rund 1'525 m Seehöhe. Etwa 20 Personen leben hier ganzjährig, die Bergwiesen werden von zwei Bauernfamilien bewirtschaftet.³² Am oberen Ende der Ansammlung von knapp 20, in traditionellem Walser-Stil errichteten Häusern und Heuschobern, die sich um die St. Jakob-Kapelle aus dem frühen 17. Jahrhundert gruppieren, liegt das Oberhus, darunter, etwas nach Osten versetzt, das Unterhus und daran anschließend, auf gleicher Höhe wie das Oberhus, das Türmlihus (Abb. 1).³³ Zur Linken des Ensembles reihen sich ein Walserhaus, rechts einige neuerbaute Häuser in die ›hintere Reihe‹ der Bebauung auf dieser Hangkuppe ein, die nach vorne zu von einigen traditionellen Walserhäusern abgeschlossen wird, die sich um die weiß getünchte Kapelle und eine Gastwirtschaft gruppieren. Obwohl in den

30 Scheindorfer/Perregaux 2003.

31 Ebd.

32 Vgl. Homepage ›Zumthor Ferienhäuser‹ (unter ›Leis‹).

33 Vgl. den Grundrissplan in Durisch 2014, Bd. 4, 146–147.

alten Baubestand eingebunden, ebenfalls steinplattengedeckt und aus Holz erbaut, setzten sich Zumthors Neubauten klar vom alpenländischen Baustil der traditionellen geduckten Walserhäuser mit ihrer unbehandelt gebliebenen, von Wind und Sonne schwarz verfärbten Außenhaut und der markanten, unregelmäßigen Steindeckung mit Valser Quarzit ab: mit ihrer überragenden Höhe und dem noch hellen Holz sind sie deutlich im Dorfbild zu erkennen (Abb. 2).

Errichtet wurden die Häuser in der für die Graubündner Bergarchitektur traditionellen sogenannten Strickbauweise, der einzigen, die die Bauvorschriften des geschützten Weilers zuließen.³⁴ Zumthor schreibt in seinem Kommentar in *Peter Zumthor, Bauten und Projekte 1985–2013* dazu: »In den siebziger Jahren kam ich mit den Bündner Bauernhäusern aus Holz in Berührung. Ich hatte deren Konstruktion und typologische Entwicklung über die Jahrhunderte in meiner Zeit als Architekt bei der Denkmalpflege Graubünden studiert und hielt sie für einen auslaufenden Bautyp.«³⁵ Der Anbau des Graubündner Einzelhofes Haus Gugalun in Versam im Safiental 1990–1994 führte Zumthor zu einer ersten Auseinandersetzung mit der jahrhundertealten Bautechnik, bei der horizontal aufeinander geschichtete Vierkantbalken an den Ecken ›verstrickt‹ werden. Allerdings ersetzte Zumthor für den neuen Hausteil die massive Holz- durch eine Ständerkonstruktion mit wärmegeprägten Hohlkastenelementen, wobei er die ›Nahtstelle‹ zwischen »Alt und Neu« bewusst sichtbar beließ.³⁶ Mit dem 1997–2002 entstandenen Haus Luzi (Abb. 3) kehrte Zumthor zur traditionellen massiven Konstruktionsweise des Strickbaus zurück und arbeitete nun nicht mehr lediglich mit verschalenden Holzbrettern, sondern mit massiven Holzbalken, um so die klimatischen Vorteile des Holzes (warm bei Kälte und kühlend bei Hitze) nutzen zu können.³⁷ Das Verziehen des Holzes führt jedoch dazu, dass »Treppen, Türen oder Fenster so konstruiert sein (müssen), dass sie keinen Schaden nehmen, wenn die Wände des Gebäudes beim Austrocknen an Höhe verlieren. In den ersten Jahren sind das etwa drei Zentimeter pro Stockwerk.«³⁸ Da die vertikalen Konstruktionselemente am stärksten arbeiten, erlaubt diese Bauweise keine großen Fensterfronten, weshalb sich bei den traditionellen Walserhäusern

³⁴ Vgl. Beetschen 2013.

³⁵ Durisch 2014, Bd. 4, 123.

³⁶ Vgl. ebd., Bd. 2, 7–21, Zitat von 9.

³⁷ Vgl. ebd., 123–143.

³⁸ Ebd., 133.



1 Peter Zumthor: Leiser Häuser, Gesamtansicht (Oberhus und Unterhus 2006–2009; Türmlihus 2010–2013), Leis, oberhalb von Vals, Graubünden, Schweiz; Photo Ralph Feiner – vgl. Farbtafel 13a



2 Leis, Dorfbild von Südwesten; Photo Ralph Feiner – vgl. Farbtafel 13b



3 Peter Zumthor: Haus Luzi, Jenaz, Prättigau, Graubünden (1997–2002);
Photo Ralph Feiner

die charakteristischen Fensterzeilen aus mehreren aneinandergereihten kleinen Fenstern finden. »Das konstruktive System eines Blockbaus [...] beruht im Prinzip auf vier baumlangen, aus Balken aufgeschichteten Wänden, die man zu einer rechteckigen Raumeinheit, zu einer steifen ›Holzschachtel‹ zusammenfügt. Schneidet man allzu grosse Öffnungen in die Wandflächen der Schachtel, verlieren die angeschnittenen Balken an Halt«³⁹.

Zumthors bautechnische Lösung war es, als Ausgleich »kleine ›Stricktürme‹ mit kleinen Wandöffnungen als tragende Hohl Pfeiler frei nebeneinander [zu] stellen, mit Deckenplatten untereinander [zu] verbinden und die Räume zwischen den Türmen gross [zu] machen und [zu] verglasen.«⁴⁰ Die vier pfeilerartigen Ecktürme sowie ein Mittel-›Pfeiler‹ in der Raummitte – die als Nebenräume und je individuelle Treppenzugänge

39 Ebd.

40 Ebd., 134.

genutzt werden – halten gleichsam das Gebäude stabil und erlauben es, die Bereiche dazwischen – die die Wohn- und Schlafräume aufnehmen – großzügig auf die Umgebung hin zu öffnen, sodass »[d]er Grundriss des Hauses den Blick in die Landschaft mit vier Landschaftsbildern für vier Wohnsituationen auf allen drei Geschossen (zelebriert).«⁴¹

In den Leiser Häusern perfektionierte Zumthor die Blockbauweise des Hauses Luzi weiter. Waren es dort noch die statisch fix angeordneten »fünf Holztürme und vier Zwischenräume, die den Aufbau des Hauses bestimmen«⁴², so sind sieben Jahre später »die tragenden Raumzellen, die rechteckigen Schachteln aus Holz, die für die von uns entwickelte Blockbauweise charakteristisch sind, beim Oberhus von Stockwerk zu Stockwerk in verschiedenen Formaten und wechselnder Anordnung übereinandergeschachtelt.«⁴³ Am Grundriss ist zu erkennen (Abb. 4), dass die Leiser Häuser auf den nun individueller und dynamischer gestalteten Typus des ›Vier-Türme-Strickbaus‹ zurückgehen, was in der Außenansicht durch die ›scheuklappenähnlich‹ vorkragenden Stöße der Außenwände an den Hausecken erkaufte wird (Abb. 5).

Das Leiser Oberhus besteht aus drei Stockwerken, im Obergeschoss befinden sich im mäandrierenden Hauptraum Küche, Ess-, Wohn- und Arbeitsraum, daneben das Schlafzimmer, während in den das Gebäude tragenden Nebenräumen die Bäder, Abstellräume und der Windfang liegen. Sämtliche Räume sind holzsichtig, schlicht und funktional. In vorkragenden Erkern sind die mit geschosshohen Panoramafenstern verglasten Wohn- und Schlafräume untergebracht. Diese erlauben einen überwältigenden Blick in die Valser Natur, ja man meint gleichsam sich mitten in der Landschaft zu befinden, wie in einer »Loge«⁴⁴, die Fenster erstrecken sich buchstäblich durch den Wohnraum hindurch (Abb. 6). Peter Zumthor verwirklichte hier noch entschiedener, was er anlässlich des Hauses Luzi äußerte: »Alle Räume sind wie im Kino und alle vier Ausblicke sind wunderschön. Da stört einfach nichts. Das ist selten. Das ist wie Cinemascope.«⁴⁵

41 Ebd.

42 Ebd., Bd. 4, 123.

43 Ebd.

44 Ebd., 124; vgl. die Abbildung einer Alpwiese ebd., 122.

45 Fabach 2006. – Vgl. zum Thema ›Licht, Natur und Architektur‹ Zumthors Text ›Das Licht in der Landschaft‹, 2004, in Zumthor 2010, 89–93, der in der Vorstellung gipfelt, »in der Landschaft zu wohnen« (ebd., 92).



4 Peter Zumthor: Leiser Häuser, Oberhus, Grundriss; Courtesy of Atelier Peter Zumthor & Partner



5 Fensterfront Unterhus von außen, Südseite; Photo Ralph Feiner –
vgl. Farbtafel 14a



6 Fensterfront Unterhus von innen, Blick nach Süden; Photo Ralph Feiner –
vgl. Farbtafel 14b

IV

In seinem Aufsatz *Die Leiserhäuser*⁴⁶ von 2009 schildert Peter Zumthor weitere Details zur Inspiration und baulichen Entstehung des Ober- und Unterhauses. Die Anregung dazu kam von seiner Frau Annalisa. Der Aufsatz beginnt programmatisch mit den Sätzen: »Annalisa hatte schon immer davon geträumt, in einem Holzhaus zu wohnen. [...] Es war klar, dass sie ein sehr persönliches Gefühl der Geborgenheit beschrieb. Sie dachte an Räume aus Holz [...]. Sprach sie vom Geruch des Arvenholzes, vom Prasseln des Feuers im Stubenofen, von der besonderen Wärme des Holzes? Ich weiß es nicht mehr, aber geblieben ist mir der Eindruck, dass das Haus, das sie beschrieb, immer diese besondere Ausstrahlung hatte, die nur Häuser aufweisen, die aus massivem Holz gebaut sind und nicht aus Brettern, Leisten, Balken, Sperrhölzern oder Furnieren.«⁴⁷

Der Aufsatz schildert im Folgenden auf sehr technische Weise die konkrete Realisierung des ›Traumes dieses sehr persönlichen Gefühls von Geborgenheit‹. Zumthor beschreibt die horizontale Aufeinander-schichtung der massiven, elf Zentimeter breiten, zwanzig Zentimeter hohen und bis zu sechs Meter langen Tannenbalken in den Ecken durch Schwalbenschwanzverbindungen bzw. Fingerzinken. Da sämtliche Bauteile zuvor von »digitalen Handlungsanweisungen für den computergesteuerten Abbundautomaten«⁴⁸ millimetergenau in einer Werkhalle in die richtige Form gebracht worden waren, scheint sich das Haus wie magisch, gleichsam ohne Zutun des Architekten, von selbst zusammengefügt zu haben – »Bauen hiess zusammensetzen.«⁴⁹

Die Massivität und Kantigkeit der hohen Leiser Holzkuben, denen im Inneren die konstruktive und strukturelle Klarheit der unbehandelten Holzwände, -decken und -böden antworten, scheint mit ihrer modernen Architektursprache auf den ersten Blick nicht gerade ein Gefühl von Geborgenheit zu vermitteln. Im Gegensatz zum diffusen Halbdunkel der traditionellen Walserhäuser präsentieren sich die Zumthor-Bauten lichtdurchflutet, die in raumhohen, wandbreiten Glasmembranen auf das Valsertal geöffneten

⁴⁶ Zumthor 2009.

⁴⁷ Ebd., 103; vergleichbare Ideen trieben Peter Zumthor bereits 1996 um, vgl. Zumthor 2010, 56.

⁴⁸ Zumthor 2009, 106.

⁴⁹ Ebd., 105.

Wände scheinen das Gefühl des Ausgesetztseins an die umgebende Gebirgslandschaft noch zusätzlich zu verstärken. Auch hat Zumthor die übliche Raumaufteilung des walscherischen Haustyps größtenteils aufgegeben: den traditionellen Hauptraum – Ess- und Wohnstube sowie die Kammer – nehmen in den Leiser Häusern Funktionsareale ein: »Nebenräume, Treppen, Vorratskammern, Toiletten oder Bäder«⁵⁰. Hatte sich Zumthors Frau nicht ein Haus gewünscht, in dem sie sich geborgen fühlen konnte?

»Die Wurzeln unseres Architekturverständnisses«, schreibt Zumthor in einem seiner Texte zur Architektur, »liegen in unserer Biographie.«⁵¹ Und er beschreibt ein autobiographisches Kindheitserlebnis – das erste, noch unreflektierte Wahrnehmen von Architektur –, das für die spätere Erkenntnis der Bedeutung der »Präsenz der Dinge«⁵² ebenso prägend war, wie für sein Verständnis von Geborgenheit. Ein solcher Ort seien für ihn der Garten und das Haus seiner Tante gewesen: »Ich erinnere mich an das Geräusch der Kieselsteine unter meinen Füßen, an den milden Glanz des gewachsenen Eichenholzes im Treppenhaus, höre die schwere Haustür hinter mir ins Schloss fallen, laufe den düsteren Gang entlang und betrete die Küche, den einzigen wirklich hellen Raum im Haus. [...] Alles in dieser Küche war so, wie herkömmliche Küchen eben sind. Es gab nichts Besonderes an ihr. Aber vielleicht ist sie, gerade weil sie auf diese natürliche Weise einfach Küche war, in meiner Erinnerung so sehr als Inbild einer Küche präsent. Die Atmosphäre dieses Raumes hat sich für immer mit meiner Vorstellung von einer Küche verbunden. [...] Noch glaube ich, die Türklinke, jenes Stück Metall, geformt wie der Rücken eines Löffels, in der Hand zu verspüren.«⁵³ Geborgenheit, so Zumthor, entsteht nicht dank eines »grob-schlächtigen, rustikalen Alpenstil[s]«⁵⁴ oder der »Heimeligkeit« der modernen Chalet-Architektur mit ihrer Kombination aus modernem Holz-Design und traditionellem »Hütten-Feeling«. Geborgenheit ist vielmehr Dingen inhärent, sobald diese nicht mehr nur rein funktional gesehen werden, sondern Assoziationen und Emotionen wecken. Geborgenheit entfaltet sich in Gegenständen, die eine Geschichte haben, einen Namen, einen persönlichen Bezug. Das von Annalisa Zumthor-Cuorad »erträumte« »Gefühl der Geborgenheit« vermittelt sich dem Menschen im Rauminneren der Leiser Häuser dank

50 Ebd.

51 Zumthor 2010, 65.

52 Ebd., 8.

53 Ebd., 7–8.

54 Durisch 2014, Bd. 3, 23.

der in ihnen sichtbar gemachten Leere, über den Duft der Holzwände oder deren koloristische Wandlungsfähigkeit je nach Lichteinfall. Vor allem aber über das stetige Umfängenwerden von Natur, das die radikale Entgrenzung der Häuser auf den Außenraum möglich macht. Die umgebende Landschaft⁵⁵ wird Teil des Innenraums, fließt in den Raum hinein und gleichsam durch den Raum hindurch. Die Räume ›reagieren‹ auf die wechselnden Witterungsverhältnisse und verorten den Bewohner immer wieder aufs Neue in der Natur. »Man bewegt sich durch die Häuser von Aussicht zu Aussicht. Die Präsenz des Holzes ist überall spürbar, intim und nahe am Körper, ein mildes, seidig glänzendes Strahlen der Hölzer im Licht.«⁵⁶ Zumthors Leiser Häuser werden so, mit den Worten des Architekten, zur Verwirklichung der »Präsenz eines zeitgenössischen architektonischen Objektes, das noch nie so gebaut wurde, dessen Wurzeln aber doch so tief in die Geschichte der Bauformen zurückreichen, dass das neue Objekt in all seiner Fremdheit Erinnerungen weckt, die mir wertvoller erscheinen als jedes direkte Zitat einer alten Form.«⁵⁷

V

Seit Dezember 2012 vermieten die Zumthors das Unterhus und das Türmlihus, während Zumthors Frau weiterhin das Oberhus bewohnt.⁵⁸ Eine Homepage unter dem Titel: »Zumthor Ferienhäuser. Licht, Luft, Ruhe, Landschaft. Ferien in den Holzhäusern von Annalisa und Peter Zumthor in Leis, Vals«⁵⁹ informiert sachlich über die Konditionen. Die beiden Domizile bieten Platz für bis zu fünf respektive vier Personen auf jeweils drei Etagen, das Unterhus in viereinhalb Zimmern auf 150 Quadratmetern, das Türmlihus mit dreieinhalb Zimmern auf 128 Quadratmetern. Im Unterhus liegt, ähnlich wie im Oberhus, der Wohnraum mit Ofen, Küche und Arbeitsraum im obersten Stock. Im mittleren Stockwerk finden sich neben zwei Kleiderkammern und der Toilette zwei Schlafzimmer mit einem Duschaum. Das Eingangsgeschoss umfasst ein geräumiges Entrée mit Garderobe und

⁵⁵ Vgl. Zumthor 2010, 89–93.

⁵⁶ Zumthor 2009, 108.

⁵⁷ Zumthor 1989, 30.

⁵⁸ Vgl. Homepage ›Zumthor Ferienhäuser‹: »Die beiden freistehenden Ferienhäuser sind exklusiv möbliert und stehen für die Gäste zur alleinigen Benutzung bereit. [...] Wir freuen uns, die Holzhäuser und Leis mit vielen Gästen zu teilen.«

⁵⁹ Ebd.

Schuhbank, Gästetoilette und Wirtschaftsraum. Ähnlich ist das Türmlihus konzipiert: In der obersten Wohntage, die auf eine Sonnenterrasse hinausführt, sind Küche, Essbereich sowie Wohnbereich mit Cheminéeofen und einem Lese- und Arbeitsbereich angeordnet. Neben dem Schlafzimmer nimmt das mittlere Stockwerk eine Sauna auf. Im Erdgeschoss befinden sich weitere Schlafgelegenheiten, ein Dushraum und die Toilette.⁶⁰ »Die Häuser sind exklusiv eingerichtet und hochwertig ausgestattet: Designermöbel und -lampen, Badezimmer aus Teakholz, Küchen mit Zubehör vom Steamer bis hin zum Raclettegerät.«⁶¹ Der Mietpreis beträgt je nach Saison zwischen rund 2'200 bis 4'800 CHF pro Woche.⁶²

Man kann vermuten, dass die Entscheidung, das Unterhus Ende 2012 und das Türmlihus Ende 2013 an zahlende Gäste zu vermieten, direkt mit einem Volksentscheid zusammenhängt, der in der gesamten Schweiz Wellen schlug. Mit 287 zu 219 Stimmen entschied sich die Bevölkerung von Vals am 9. März 2012 in einer Gemeindeversammlung in der Frage um die weitere Zukunft der Therme Vals gegen die Investoren-Partei des Architekten und für diejenige eines Churer Immobilien-Milliardärs und Eigentümers der Valser Steinbruchfirma (aus dem Zumthors Therme zu guten Teilen gebaut wurde), »gegen den eine Reihe von Untersuchungsverfahren laufen«⁶³. Die Neue Zürcher Zeitung titelte: »Vals bricht mit dem Architekten Peter Zumthor«⁶⁴. Zumthor, dem Erbauer der Therme Vals (1996) und seiner Frau, der langjährigen Direktorin der Therme, wurden die weitere Leitung und Betreuung des Baus (darunter auch die dringend notwendige Sanierung sowie die Neuerrichtung des an die Therme anschließenden Hotels) entzogen. Die Bezeichnung ›Felsen-therme Vals‹ wurde zu ›7132 Therme Vals‹, nach der 7132 AG des neuen Besitzers, abgeändert.⁶⁵ Der siegreiche Investor hatte den Valsern eine Mehrzweckhalle versprochen und seither mit megalomanischen Projekten wie einem 381 Meter hohen Hotelurm von Pritzker-Preisträger Thom Mayne und dessen Büro Morphosis aus Los Angeles, »einem Wolkenkratzer für Helikopter-Gäste«⁶⁶ (Neue Zürcher Zeitung), von sich reden

⁶⁰ Vgl. ebd. (unter ›Das Unterhus‹ und ›Das Türmlihus‹).

⁶¹ Unter <https://www.urlaubsarchitektur.de/de/zumthor/> (25. März 2017); vgl. auch Kietzmann 2013.

⁶² Homepage ›Zumthor Ferienhäuser‹ (Stand: 2017/2018).

⁶³ Krummenacher 2012.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ 7132 ist die Postleitzahl von Vals.

⁶⁶ Scruzzi 2015.

gemacht. Den Höhepunkt der Umgestaltung von Vals zum definitiven ›Architektur-Mekka‹ würde ein stelenbesetzter Landschafts-Freizeitpark von Stararchitekt Tadao Andō bilden,⁶⁷ der im Winter mit Schlittschuhen befahrbar sein soll.⁶⁸

Dieser Versuch einer, so Philipp Ursprung mit Blick auf den in Vals geplanten höchsten Hotelurm Europas, »Kolonisierung des Gebiets mit genau jener architektonischen Sprache, welche weltweit für die urbane Segregation steht«⁶⁹, widerspricht nicht nur der von Zumthor vertretenen nachhaltigen Tourismusform grundsätzlich. Eine solche »Architektur des Spektakels«⁷⁰ steht auch den Grundprinzipien seiner Architekturauffassung in eklatanter Weise entgegen, laut denen die Gestalt des Baus nicht im luftleeren Raum, sondern aus dem konkreten Ort und der konkreten Funktion erwächst. Tadao Andō hat seinen Entwurf gänzlich ohne lokale Ortskenntnis geschaffen. Zumthor meint dazu lakonisch: »Seine frühen Arbeiten achte ich sehr. Dass er in Vals eine Arbeit abliefert, ohne je dort gewesen zu sein, enttäuscht mich ausserordentlich.«⁷¹

VI

Die von Peter Zumthor für ihn selbst und seine Frau gebauten Leiser Häuser bilden, so der Architekt, das »Ende [...] [einer] kleinen Forschungsarbeit zum Thema Bauen mit Holzbalken.«⁷² Sie stellen in bautechnischer Hinsicht die vom Ortsbezug vorgegebene Weiterführung einer bereits früher im Haus Gugalun und dem Haus Luzi erfolgten Auseinandersetzung mit Material und Technik dar, wobei Zumthor die traditionelle Konstruktionsweise unter modernen technischen Voraussetzungen trotz anfänglicher Abwehrhaltung wieder aufnimmt, sie jedoch durch die radikale technische Erneuerung reinterpretiert: »Ich begann, das Bauen mit Holz vom Material und der Konstruktion her neu zu denken, und schon bald wurden meine Gedanken frei.«⁷³ Wie bei allen seinen Bauten bildet auch hier der lokale Kontext den Ausgangspunkt für das Entwurfskonzept. Die als

⁶⁷ Vgl. Jankovsky 2014.

⁶⁸ Vgl. Zumthors Reaktion in Muscionico/Daum 2014.

⁶⁹ Ursprung 2015.

⁷⁰ So Gert Kaehler in Kaehler 2002.

⁷¹ Muscionico/Daum 2014.

⁷² Durisch 2014, Bd. 4, 123.

⁷³ Ebd.

Massivholzbau in Graubündner Strickbauweise in Kombination mit grauem Steinplattendach konzipierten Gebäude binden sich durch die lokalen Baumaterialien in das historische Ortsbild und die umgebende Landschaft ein, erteilen aber als trutzige Holzkuben mit ihrer extrem individualisierten, reduzierten Formensprache der alpinen Urlaubsarchitektur ebenso eine klare Absage wie einer äußerlichen Inszenierung von Gemütlichkeit.

Zumthors Leiser Häuser nehmen den mit einem ›Architektenhaus‹ verbundenen Sonderstatus nicht in Anspruch: Sie dienen weder als ›programmatischer‹ Vermittler seiner Baukunstprinzipien, noch stehen sie für eine punktuelle richtungsweisende Autonomisierung der baukünstlerischen Artikulation und sind als solche kein »Manifest der Kunst- und Berufsauffassung«⁷⁴ ihres Entwerfers. Vielmehr schreiben sie sich konsequent in den Kontext seines Architekturschaffens seit der Mitte der 1980-er Jahre ein, und damit in ein Gestaltungskonzept, das, so Zumthor, auf »die ureigensten Dinge [vertraut], die Architektur ausmachen: Material, Konstruktion, Tragen und Getragenwerden, Erde und Himmel, und Vertrauen in Räume, die wirkliche Räume sein dürfen; Räume, zu deren raumbildender Umhüllung und raumprägender Stofflichkeit, zu deren Hohlform, deren Leere, Licht, Luft, Geruch, Aufnahmefähigkeit und Resonanzfähigkeit man Sorge trägt«⁷⁵. So gesehen sind, *mutatis mutandis*, alle Zumthor-Bauten ›Architektenhäuser‹ und insofern stellt, um das im Motto genannte Zitat von Gennaro Postiglione zu paraphrasieren, jedes Zumthor-Gebäude ein biographisches Zeugnis seines Urhebers dar.

Für die Rezeption dieses ›biographischen Zeugnisses‹ ist jedoch die Tatsache, dass zwei der Häuser vom Architekten mittlerweile aus der eigenen Benutzung entlassen und zur Vermietung freigegeben wurden, von großer Bedeutung. Mit der entgeltlichen Zurverfügungstellung an finanzkräftige Urlaubsgäste, für die das zeitweilige Wohnen darin auch ein Statussymbol darstellt,⁷⁶ hörten das Unterhus und das Türmlihus auf, als Architektenhäuser ›privilegierte Orte des Privaten‹⁷⁷ zu sein.

74 Reuter 2001, 12; vgl. zum Thema ›Das Bauernhaus als Vorbild‹ ebd., 194–232 und zum Architektenwohnhaus als Rückzugsort »fernab vom Bürohaus [...] als privater Ort der Erholung des kreativen Individuums im Kreise seiner Familie und seiner Freunde«, ebd., 251.

75 Zumthor 2010, 33.

76 Vgl. etwa BauNetz 2014: »[...] bis zu vier Personen können es sich im Türmlihaus gemütlich machen und den Alpen-Luxus zwischen Kamin, Sauna und Zumthor-Möbeln genießen. Für Fans.«

77 Postiglione 2008, 12.

Vermarktet als Inbegriff des luxuriösen ›Alpine-lodging‹ inmitten eines pittoresken Bergkulissenidylls (Stichwort: »Urlaub bei den Zumthors«⁷⁸) wurden sie zu Imageträgern eines Stararchitekten.⁷⁹ Gerade aufgrund ihres Status' als Architektenhaus sind diese beiden Häuser nicht nur zu einer Pilgerstätte für Architektur-Fans geworden, sie leisten als solche auch ungewollt einer Reihe von Epigonenbauten Vorschub,⁸⁰ die verstärkt in die ortstypische Identität des zuvor unbekanntes Valser Weilers eingreifen. Mittlerweile schreiben sich Zumthors Leiser Häuser dem alpinen Architektur-Tourismus ebenso ein wie die Therme Vals (Abb. 7) seit ihrer Neuübernahme, die von Zumthor als »soziales Projekt, das er zusammen mit seiner Frau und der Gemeinde erfolgreich betrieben habe«⁸¹, gebaut worden war. Es bleibt die Frage, ob Peter Zumthor, dessen Architektur einer publikumsorientierten Inszenierung programmatisch die ortsgebundene Authentizität entgegenstellt, diese Entwicklung insofern beförderte, als er die Vermietungsmöglichkeit seiner beiden ›Architektenhäuser‹ von vornherein in deren Planung mit einbezog oder ob diese erst aus dem Volksentscheid der Valser resultierte.

Auch wenn die Leiser Häuser – so die These des Aufsatzes – die Baukunstprinzipien Peter Zumthors nicht programmatischer als seine anderen Bauten vermitteln, da alle seine Bauten als ›Autoren-Architektur‹ einen ähnlich hohen Grad an baukünstlerischer Autonomie erreichen, lassen sich an ihnen doch wesentliche Charakteristika der Bauaufgabe ›Architektenhaus‹ festmachen. Dies zwar nicht im Sinne eines ›gebauten Manifestes‹ der klassischen Moderne, das mit einem innovativen Wohnkonzept gegen die politisch-kulturelle Realität ankämpft, wohl aber – wenn die Vermietung zweier von drei der Leiser-Häuser tatsächlich auf den Volksentscheid vom März 2012 zurückzuführen ist – als klares Statement des Protestes gegen die Entscheidung der Valser, und mithin als strategische ›Waffe‹ im Kampf gegen eine künftig geplante

⁷⁸ Herzog 2012.

⁷⁹ Vgl. zur Bedeutung des Brandings bei Peter Zumthor: Bracklow 2003, 148.

⁸⁰ So wohnten etwa die Modedesignerin Ruth Kramer und der Marketingexperte Thomas Schacht (sie betreiben in Vals die Pension ›Brücke 49‹) zunächst zur Miete in einem der Zumthor-Häuser, bevor sie sich entschlossen, in Leis auf den letzten bebaubaren Parzellen von der Architektin Simona Pribeagu Schmid zwei eigene Ferienhäuser zur Vermietung bauen zu lassen, vgl. Beetschen 2013. – Vgl. zur Vermietung von Architektenhäusern im 19. Jahrhundert Reuter 2001, 13.

⁸¹ Bisculm 2017.



7 Peter Zumthor: Therme Vals, Außenansicht (1990–1996);
Photo Hélène Binet

zerstörerische Baukultur. Mit der Reinterpretation einer traditionellen lokalen Bauweise findet sich der experimentelle Charakter des Architektenhauses angesprochen, mit Zumthors Verständnis von ›Gemütlichkeit‹ der autobiographische Bezug. Die enge Einbeziehung der Ehefrau in die Entwurfsgestaltung der Leiser Wohnh user⁸² erfüllt ein weiteres Kriterium des Typus des Architektenhauses. Darüber hinaus akzentuierten die Leiser Häuser – auch wenn sie heute hauptsächlich Zumthors Frau Annalisa als Wohnort dienen – aufgrund ihrer exponierten Lage und prominenten Erscheinung inmitten eines traditionellen, abgeschiedenen Weilers die Präsenz des Architekten vor Ort⁸³ und verstärkten damit, so

⁸² Dies trifft aber auch auf frühere Bauten Zumthors zu, da Annalisa Zumthor-Cuorad seit 2001 bei 21 Projekten mitgewirkt hat, vgl. Durisch 2014, Bd. 5, 163–167 (unter ›Mitarbeit‹).

⁸³ Zumthors Atelier liegt in Haldenstein bei Chur im Rheintal, rund 50 Kilometer Fahrweg von Vals entfernt, und ist somit der Näher zum Dorf deutlicher entzogen.

ist zu vermuten, in der Wahrnehmung der lokalen Valser Bevölkerung deren Perzeption als Peter Zumthors ›Architektenhäuser‹.

LITERATUR

BauNetz 2014 Alpen-Luxus. Ferienhaus von Peter Zumthors in Vals. In: BauNetz, 16. April 2014, online unter: http://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen-Ferienhaus_von_Peter_Zumthor_in_Vals_3532067.html (1. August 2017).

Beetschen 2013 Beetschen, Mirko: Leis gestrickt auf Stockbeton, o. J. (2013?), online unter: http://www.designlines.de/projekte/Leis-gestrickt-auf-Stockbeton_10972071.html (25. März 2017).

Bisculm 2017 Bisculm, Stefan: Zumthor: ›Turmbau zu Vals als Kabarett‹. In: Südostschweiz, 12. Mai 2017, online unter: <https://www.suedostschweiz.ch/wirtschaft/2017-05-12/zumthor-turmbau-zu-vals-als-kabarett> (2. August 2017).

Bracklow 2003 Bracklow, Anne: Markenarchitektur in der Konsumwelt. Branding zur Distinktion (Univ. Diss. Tübingen 2003). Wiesbaden 2004.

Brakemeier 2016 Brakemeier, Michael: Ein Dach aus Backsteinen. Stararchitekt Peter Zumthor stellt sein ›Haus für einen Kunstverlag‹ vor. In: Göttinger Tageblatt, 10. März 2016, online unter: <http://www.goettinger-tageblatt.de/Goettingen/Uebersicht/Ein-Dach-aus-Backsteinen> (31. März 2017).

Cornoldi 2001 Cornoldi, Adriano: Le case degli architetti, Diskussionspapier auf der internationalen Konferenz ›One Hundred Houses for One Hundred European Architects of the 20th Century‹, Oktober 2001, Triennale Mailand, o. S.

Durisch 2014 Peter Zumthor, Bauten und Projekte 1985–2013, hg. von Thomas Durisch, Zürich 2014 (fünf Bände im Schubert).

Fabach 2006 Fabach, Robert: Sieben Bilder zur Ökonomie der Aufmerksamkeit oder wie sich Ort und Welt gegenseitig nähren. Zum Haus Liliane und Valentin Luzi von Peter Zumthor, 12. Mai 2006, erschienen in: Architektur Aktuell 318, Sept. 2006, 110 ff., online unter: <http://www.ausfahrten.com/ausfahrten/stand21.htm> (2. August 2017).

Greub 2011 Greub, Thierry: Zumthors Zitate – Architekturzitate am Beispiel von Peter Zumthors Bruder-Klaus Kapelle bei Wachendorf. In: Kreativität des Findens. Figurationen des Zitats, hg. von Martin Roussel (Morphomata, Bd. 2). München 2011, 295–329; online unter: <http://kups.ub.uni-koeln.de/7603/>.

Greub 2015 Greub, Thierry: Die Essenz der Dinge bauen: Peter Zumthors Werke im autoritativen Überblick [Rezension von: Peter Zumthor, Bauten

und Projekte 1985–2013, hg. von Thomas Durisch, Zürich 2014, 5 Bde]. In: *Kunstchronik* 68/6, Juni 2015, 322–327.

Haepke 2013 Haepke, Nadine: Sakrale Inszenierungen in der zeitgenössischen Architektur: John Pawson – Peter Kulka – Peter Zumthor (Architekturen, 20). Bielefeld 2013.

Herzog 2012 Herzog, Andres: Urlaub bei Zumthors. In: *Hochparterre*, 12. Dezember 2012, online unter: <http://www.hochparterre.ch/nachrichten/architektur/blog/post/detail/urlaub-bei-zumthors/1355304146/> (1. August 2017).

Heß 2013 Heß, Regine: Emotionen am Werk: Peter Zumthor, Daniel Libeskind, Lars Spuybroek und die historische Architekturpsychologie (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, 12). Berlin 2013.

Hoffmann 2016 Hoffmann, Sophie Charlotte: Vom Bauen in den Bergen–Dokureihe, Arte–Dokumentationsreihe: Vom Bauen in den Bergen. In: *Bau-Meister. Das Architekturmagazin*. Online unter: <https://www.baumeister.de/vom-bauen-in-den-bergen-dokureihe> (25. Juni 2017).

Homepage »Zumthor Ferienhäuser« Zumthor Ferienhäuser. Licht, Luft, Ruhe, Landschaft. Ferien in den Holzhäusern von Annalisa und Peter Zumthor in Leis, Vals, online unter: <https://zumthorferienhaeuser.ch/> (Stand: 24. März 2017).

Jankovsky 2014 Jankovsky, Peter: Neue Projekte der Thermalbad-Besitzer. Die Valser Visionen. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 2. September 2014, online unter: <https://www.nzz.ch/schweiz/die-valser-visionen-1.18375801> (25. März 2014).

Kaehler 2002 Kaehler, Gert: Warnung vor einer Architektur des Spektakels: Sie nutzt sich rasch ab und dient nur den Interessen der Stadtvermarkter. In: *DIE ZEIT*, 21. November 2002, 44; online: URL: http://www.zeit.de/2002/48/Warnung_vor_einer_Architektur_des_Spektakels_Sie_nutzt (1. August 2017).

Kietzmann 2013 Kietzmann, Norman: Urlaub bei den Zumthors, 2013, online unter: http://www.designlines.de/projekte/Ferien-bei-den-Zumthors_10321529.html (25. März 2017).

Krummenacher 2012 Krummenacher, Jörg: Vals bricht mit dem Architekten Peter Zumthor. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 10. März 2012, online unter: <https://www.nzz.ch/vals-bricht-mit-dem-architekten-peter-zumthor-1.15636092> (25. März 2017).

Lampugnani 1998 Lampugnani, Vittorio Magnago: *Hatje Lexikon der Architektur des 20. Jahrhunderts*, vollst. überarb. Neuauflage. Ostfildern-Ruit 1998.

Muscionico/Daum 2014 Muscionico, Daniele / Daum, Matthias: »Das meiste ist keine Architektur« [Interview mit Peter Zumthor]. In: *Die Zeit*, Nr. 24, 20. November 2014, online unter: <http://www.zeit.de/2014/48/architektur-peter-zumthor> (25. März 2017).

Pirrone 1976 Pirrone, Gianni (Hrsg.): *Studi e schizzi di Ernesto Basile*. Palermo 1976.

Postiglione 2008 Postiglione, Gennaro: Ein gutes Haus ist ein Haus, in dem man gut wohnen kann. In: Ders. (Hrsg.): 100 Häuser für 100 Architekten. Hong Kong u. a. 2008, 8–12.

Rauterberg 2008 Rauterberg, Hanno: Worauf wir bauen. Begegnungen mit Architekten. München 2008.

Reuter 2001 Reuter, Brigitte: Der Architekt und sein Haus. Architektenwohnhäuser in Deutschland, Österreich und der deutschen Schweiz von 1830 bis 1918. Weimar 2001.

Scheindorfer/Perregaux 2003 Scheindorfer, Andreas / Perregaux, Jacqueline: Peter Zumthor: Ich bin ein ausgeprägter Autoren-Architekt, (Interview mit Peter Zumthor). In: Credit-Suisse e-Magazin, 20.10.2003, URL: <http://www.moneycab.com/2003/10/31/peter-zumthor-ich-bin-ein-ausgepraegter-autoren-architekt/> (1. August 2017).

Scruzzi 2015 Scruzzi, Davide: Hotelurm in Vals. Ein Wolkenkratzer für Helikopter-Gäste. In: Neue Zürcher Zeitung, 25. März 2015, online unter: <https://www.nzz.ch/schweiz/ein-wolkenkratzer-fuer-helikopter-gaeste-1.18509853> (25. März 2017).

Seifert-Uherkovich/Dosch 1998 Seifert-Uherkovich, Ludmila / Dosch, Leza: Kunstführer durch Graubünden, Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte. Zürich 2008.

Solt 2006 Solt, Judit: Atmosphären. Peter Zumthor: Wohn- und Atelierhaus, Haldenstein GR. In: Archithese 36, Nr. 1 (2006), 32–37, online unter: <http://www.nextroom.at/building.php?id=28392> (27. März 2017).

Ursprung 2015 Ursprung, Philip: ›Das ist ein Schlag ins Gesicht‹. Philip Ursprung, Professor für Kunst- und Architekturgeschichte an der ETH Zürich, hält die Idee, in Vals den höchsten Turm Europas zu bauen, für grotesk. In: Tages-Anzeiger, 25. März. 2015, URL: <http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/architektur/Das-ist-ein-Schlag-ins-Gesicht/story/29262133> (1. August 2017).

Wegerhoff 2016 Wegerhoff, Erik: ›Neue Sinnlichkeit‹. Post-aufklärerische Tendenzen in der zeitgenössischen Architektur. In: kritische berichte 2 (2016), 86–99.

Zumthor 1976 Zumthor, Peter: Vrin, Lugnez. Siedlungsinventar Graubünden, unter Mitarbeit von Johanna Strübin Rindlisbacher et al., Kantonale Denkmalpflege Graubünden. Chur 1976.

Zumthor 1984 Zumthor, Peter: Siedlungs-Inventarisierung in Graubünden. Aufgabenstellung und Methode des Bündner Siedlungsinventares, mit Inventar Castasegna, Kantonale Denkmalpflege Graubünden. Bern 1984.

Zumthor 1989 Zumthor, Peter: Die Verwandtschaft der Formen. In: Werk, Bauen+Wohnen 4 (1989), 24–31 (mit Plänen und Photographien von Hans Danuser, Zürich).

Zumthor 1998 Zumthor, Peter: Peter Zumthor Häuser. 1979–1997. Baden/Schweiz 1998.

Zumthor 2006 Zumthor, Peter: Atmosphären. Architektonische Umgebungen – Die Dinge um mich herum. Basel 2006.

Zumthor 2008 Zumthor, Peter: »In der Lehre«, Neue Zürcher Zeitung, Nr. 68, 22./23. März 2008, S. B2 (Literatur und Kunst), online unter: <https://www.nzz.ch/in-der-lehre-1.693068> (24. März 2017).

Zumthor 2009 Zumthor, Peter: Die Leiserhäuser. In: Zumthor 2010, 103–108.

Zumthor 2010 Zumthor, Peter: Architektur Denken, 3., erweiterte Auflage. Basel 2010 (1998).

ABBILDUNGSNACHWEISE

1–3, 5–6, Taf. 13a/b u. 14a/b © Ralph Feiner, Malans.

4 © Atelier Peter Zumthor & Partner.

7 © Hélène Binet, London.

DIE PRAXIS DES SELBSTENTWURFES

LUKAS HUGGENBERGER

SELBSTENTWURF ODER KONTEXTBEZUG

Als junges und ambitioniertes Architekturbüro erhielten wir 2004 die Möglichkeit, ein Grundstück mitten im aufstrebenden Quartier Wiedikon um den Idaplatz zu erwerben und in Eigenregie zu entwickeln. In unserer Funktion als Grundeigentümer, Entwickler, Bauherr, Architekt und Bewohner haben wir die Entstehung und den Gebrauch des Stadthauses an der Zurlindenstrasse in Zürich geprägt. Mit diesem Gebäude konnten wir unsere architektonische Haltung materialisieren und umsetzen, ohne die Anforderungen einer Bauherrschaft erfüllen zu müssen. Zugleich bot sich die Gelegenheit, uns als Architekten zu präsentieren und uns allfälligen Bauherren zu empfehlen. Das Vorhaben hat sich als erfolgreich erwiesen; Um- und Ersatzneubauten von Stadthäusern in Zürich haben sich seither zu einem Schwerpunkt unserer Arbeit entwickelt. Das Stadthaus an der Zurlindenstrasse war also eine Standortbestimmung als Architekten analog des Selbstbildnisses von Malern, wie sie von Valeska von Rosen¹ beschrieben wird und erfüllt in dem Sinne alle Kriterien eines Selbstentwurfes.

Trotzdem haben wir dieses Projekt nie als Selbstentwurf verstanden. Der Begriff des Selbstentwurfes suggeriert die losgelöste Entwicklung eines aus sich selber schöpfenden ›genialen‹ Geistes, wie er in der Person des Howard Roark in *The Fountainhead*² beschrieben wird. Dieser Traum des modernen Architekten, welcher nichts zu genügen hat außer den eigenen Ansprüchen und sich so im wörtlichen Sinne selbst entwerfen kann, zeigt sich zum Beispiel beim Glass House³, welches Philipp Johnson für

1 Valeska von Rosen: Querüberlegungen: Künstlerische Standortbestimmung im Selbstbildnis. Vortrag am Kolloquium Selbstentwurf. Einsiedeln 4. März 2016.

2 Ein 1943 erstmals in den USA veröffentlichter Roman von Ayn Rand (vgl. Rand 1943).

3 Philipp Johnson erbaute sein Glass House 1949 in New Canaan, Connecticut.

sich selber erbaut hat. Als architektonisches Statement, das sich sowohl dem Kontext wie auch funktionalen und wirtschaftlichen Bedingungen entzieht, repräsentiert das Glass House den Geist des Architekten als Erbauer und Bewohner exemplarisch und unverwechselbar. Die Fotografie von Annie Leibovitz aus dem Jahre 2000 (Abb. 1) mit Philipp Johnson unterstreicht dieses Bild des Selbstentwurfes. Alleine und in dem auf ihn maßgeschneiderten Gebäude steht der Architekt am Endpunkt seines Schaffens und blickt in Gedanken versunken zurück auf die Karriere, welche wesentlich von diesem Gebäude beeinflusst wurde.



1 Philip Johnson, Glass House, New Canaan, Connecticut, 2000, Fotografie Annie Leibovitz

Als Architektenteam interessiert uns im Gegensatz dazu ein integratives Architekturverständnis. Wir sehen Architektur als ein Narrativ, welches von und durch die Vielfalt der Beziehungen zum räumlichen, sozialen und historischen Kontext lebt. Dies ist schon durch die verschiedenen Interessen und Charaktere in unserem Team gegeben. Das Porträt der Geschäftsleitung anlässlich des Projektstartes des Limmat Towers in Dietikon zeigt dies exemplarisch (Abb. 2). Als Team nahe zusammenstehend, haben wir doch alle einen anderen Fokus im Blick.

Die Entwicklung eines Projektes entsteht aus einer dialogischen Beziehung zwischen den Anforderungen der Bauherrschaft, den Bedingungen des Ortes und der Haltung der Architekten. Diese Dreiecksbeziehung



2 Portrait huggenbergerfries, von links nach rechts: L. Huggenberger, E. Fries, A. Berger, Fotografie Stéfanie Gyga, Zürich

Klient – Kontext – Architekt muss mit jedem Projekt neu ausgehandelt werden und erfordert immer wieder neue Lösungen.

Dies interessiert uns als entwerfende Architekten. Die Architektur wird so zum Werkzeug für Entdeckungen und neue Geschichten. Dies trifft nicht nur auf Stadthäuser zu, sondern ist bei allen unseren Projekten die Triebfeder unserer Tätigkeit. Angefangen bei kleinen Aufgaben wie der Neugestaltung der Tramwarte am Paradeplatz, über Aufgaben im öffentlichen Raum wie der Fußgängerbrücke im Gleisbogenpark in Zürich-West, bis zu größeren städtebaulichen Projekten wie dem Bau-
feld E im Limmatfeld in Dietikon mit dem Limmat Tower, interessiert uns die Frage nach der kontextuellen Einbettung. In der Befragung der Aufgabenstellung kann je nach Konstellation einer der drei Pole in

dieser Beziehung wichtiger werden oder an Bedeutung einbüßen. In den verschiedenen Projekten unseres Büros für Um- oder Neubauten von Stadthäusern zeigt sich dies in unterschiedlicher Ausprägung.

Beim Stadthaus Weststrasse in Zürich treten die Bedürfnisse und der kulturelle Kontext der Bauherrschaft in den Vordergrund. Die Bauherrin wollte auf dem Grundstück, in unmittelbarer Nähe zur Synagoge, Wohnungen für ein jüdisch-orthodoxes Klientel verwirklichen. Im äußeren Erscheinungsbild des Gebäudes zeigt sich dies vorab in zwei Elementen: Zum einen in der Materialisierung der Fassade in hellem Kalkstein, welche Assoziationen zu Städten in Israel weckt (Abb. 3). Dies war ein ausdrücklicher Wunsch der Bauherrschaft. Zum anderen sind die Balkone der Wohnungen frei in der Fassade verteilt. So erfüllen sie die Anforderung, dass während des Laubhüttenfestes die Sukka unter freiem Himmel errichtet werden muss. Auch in der räumlichen Struktur ist der Einfluss der Bauherrschaft sichtbar. Neben den Küchen, welche sich – mit getrennter Fleisch- und Milchküche sowie einer separaten Pessachküche – nach orthodoxen Regeln richten, zeigt sich dies vor allem in den Grundrissen. Die jüdisch-orthodoxen Haushalte sind häufig Mehrgenerationen-haushalte. Zudem werden sie meist von überdurchschnittlich vielen Personen bewohnt. Das Grundrissssystem ermöglicht mit geringem Aufwand den Einbau von zusätzlichen Zimmern. So kann aus einer großzügigen Dreieinhalb-Zimmer-Wohnung eine kompakte Fünfeinhalb-Zimmer-Wohnung werden.

Der Umbau eines gründerzeitlichen Stadthauses an der Bertastrasse in Zürich ist demgegenüber vorab durch den Kontext geprägt. Der große durchgrünte Park, welcher an das Grundstück grenzt, hat das Projekt geformt. Der gründerzeitliche Grundriss mit einer Halle und darum angeordneten Zimmern wurde zu einem fließenden Raumkontinuum umgestaltet, welches die Räume diagonal durch das Haus verbindet und in einem großzügigen Außenraum auf den Park endet. Die neue Wohnküche schiebt sich als vollständig verglaste Körper aus dem Gebäude. Mit großformatigen Schiebefenstern kann sie im Sommer komplett geöffnet werden und wird so Teil des Grünraumes (Abb. 4).

In der Konzeption des Stadthauses an der Waffenplatzstrasse in Zürich dagegen stand am Anfang des Entwurfes die Idee, den komplexen und dichten räumlichen Verhältnisse des Grundstückes mit einem Raumplan zu begegnen. In dem Sinne war bei diesem Projekt die Haltung des Architekten dominant in der genannten Dreiecksbeziehung. Das Gebäude ist Teil eines aufgelösten Blocks mit engen, teilweise durchgrünten Zwischenräumen. Ein System von Geschosswohnungen und



3 hbf, Stadthaus Weststrasse, Straßenansicht
Fotografie Beat Bühler, Zürich



4 hbf, Stadthaus Bertastrasse, Durchsicht durch Wohnung
Fotografie Beat Bühler, Zürich



5 hbf, Stadthaus Waffenplatzstrasse, Durchsicht Hof
Fotografie Beat Bühler, Zürich

Duplexwohnungen reagiert auf die Durchsichten und Ausblickssituationen der Umgebung (Abb. 5). Sie sind um einen zentralen Erschließungskern organisiert. Geschosswohnungen unterschiedlicher Größe sind auf die Straße ausgerichtet. Zum Hof hin sind die Duplexwohnungen mit den doppelgeschossigen Wohnräumen angeordnet. Diese Kombination aus Stadtwohnungen und gestapelten Einfamilienhäusern ergibt ein komplexes dreidimensionales Puzzle, welches sich in die urbane Situation einschreibt.

Trotz der Dominanz einer der drei Pole waren in allen diesen Projekten die anderen Faktoren präsent und wichtig für die Entwicklung. So hatten beim Stadthaus Weststrasse die verspringende Baulinie in der Mitte des Gebäudes und die Abstandsvorschriften zu den benachbarten Grundstücken einen wesentlichen Einfluss auf den Charakter des Gebäudes. Auch beim Umbau an der Bertastrasse in Zürich war der Kontext nicht der alleinige Treiber der Konzeption. Der Umstand, dass die Bauherrschaft in einem Hausverein organisiert ist, in welchem alle Mieter Mitspracherecht bei der Projektentwicklung hatten, spielte für den Entwurf eine wichtige Rolle. An der Waffenplatzstrasse war schließlich mitentscheidend, dass die Bauherrschaft, welche schon seit zwei Generationen an diesem Ort wohnte, den Neubau mit den Mietwohnungen finanzieren wollte. Diese Konstellation und die wirtschaftlichen Rahmenbedingungen haben die Entscheidung für die gewählte Konzeption wesentlich beeinflusst.

Das Wohnhaus an der Zurlindenstrasse geht sowohl städtebaulich wie architektonisch vielfältige Beziehungen mit der Umgebung ein. Die Entwicklung entstand nicht aus der Absicht, ein architektonisches Statement für den Eigenbedarf zu errichten, sondern aus der Möglichkeit, einen Auftrag zu generieren und aus unserem Interesse am städtischen Kontext des gründerzeitlichen Wohnquartiers. Am Anfang stand eine Verkettung von verschiedenen Zufällen, welche uns ermöglichten, das Grundstück nahe dem Idaplatz in Zürich-Wiedikon zu erwerben und darauf ein Projekt zu entwickeln.

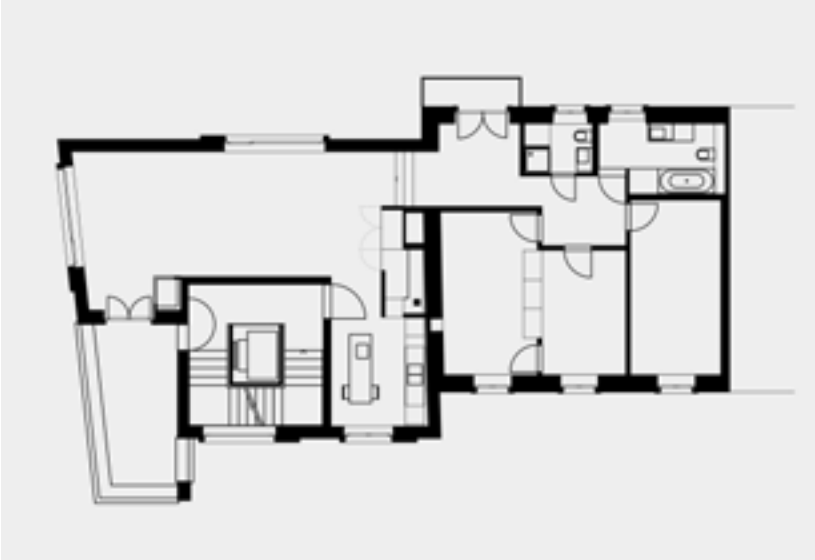
Das Gebäude ist Teil eines Blockrandes, welcher als Anomalie im städtebaulichen System mit zwei Zeilen abgeschlossen wird. Hofseitig besteht das Haus aus der Hälfte eines bestehenden Doppelhauses. Zur Straße hin wurde der Bestand mit einem turmartigen Anbau ergänzt (Abb. 6). In der Struktur des Bestandes sind die Schlafräume untergebracht. Der straßenseitige Anbau nimmt die Wohnräume und die neue Erschließung auf (Abb. 7). Diese Zweiteilung des Grundrisses zeigt sich auch in der räumlichen Konstellation mit dem kleinteiligen privaten



6 hbf, Stadthaus Zurlindenstrasse, Straßenansicht
Fotografie Beat Bühler, Zürich – vgl. Farbtafel 15



7 hbf, Stadthaus Zurlindenstrasse, Durchsicht durch Wohnung
Fotografie Daniel Gerber, Zürich



8 hbf, Stadthaus Zurlindenstrasse, Grundriss 2.OG
Plan hbf Architekten AG

Bereich und dem geräumigen Wohnbereich mit großen Fenstern und Raumhöhe (Abb. 8).

Die Voraussetzung für dieses architektonische Konzept wurde durch eine Kombination von wirtschaftlichen und baugesetzlichen Faktoren geschaffen. Durch die finanziellen Möglichkeiten, welche wir als junges Architekturbüro hatten, waren wir auf eine maximale Ausnutzung des Grundstückes angewiesen. Da das bestehende Hofgebäude nach heutigem Baugesetz zonenwidrig ist, haben wir das bestehende Gebäude in das Konzept integriert. So konnten wir die Fläche einer zusätzlichen Wohnung gewinnen, welche die Landkosten mitträgt.

Um die baugesetzliche Bestandsgarantie zu konsumieren, musste die Struktur des Hofgebäudes in den wesentlichen Teilen beibehalten werden. Aus diesem Umstand entstand die Idee, ein turmartiges Gebäude an die Straße zu setzen. Die folgenden gestalterischen Entscheidungen leiten sich aus dieser Konzeption ab. Die Fassadenbekleidung in glasierter, profilierter Keramik betont die Vertikale des Volumens (Abb. 9, 10). Die feine Kannelierung wird als althergebrachtes Mittel verwendet, die aufstrebende Wirkung des Baukörpers zu stärken. Durch die vielfältigen Lichtreflexe auf der bewegten Oberfläche wandelt sich das Gebäude mit



9 hbf, Stadthaus Zurlindenstrasse, Fassadenrelief
Fotografie Beat Bühler, Zürich



10 hbf, Stadthaus Zurlindenstrasse, Eingangshalle
 Fotografie Beat Bühler, Zürich

den Licht- und Wetterbedingungen. Vorbild für diese Fassadenbekleidung war das Gebäude von Luigi Caccia Dominioni am Corso Europa⁴ in Mailand, welches wir auf einer Studienreise zum Thema keramische Fassaden besucht haben. Mit den Referenzen von Gio Ponti und Luigi Caccia Dominioni findet ein weiterer Strang der Narration Niederschlag im Stadthaus Zurlindenstrasse: Das Bedürfnis nach Urbanisierung und einem großstädtischeren Ausdruck, wie man ihn in Wohnhäusern des Novecento in Mailand findet.⁵ Die entworfene keramische Fliese wurde speziell für das Stadthaus Zurlindenstrasse gefertigt. Die hinterlüftete, vorgehängte Fassadenkonstruktion ist äußerst robust. Die Schwachstelle des Systems liegt in der Klebekante der Fliesen auf die Trägerplatte. Um dieses Bauteil zu schützen treten die Fenstergewände stark aus der Fassade. Aus der assoziativen Verwandtschaft der Fassade zu Bambusstengeln haben wir das Blattmuster des Geländers entwickelt. Bambus wurde im Hof als Sichtschutz zur Terrasse gepflanzt und prägt als augenzwinkernder Verweis auf die Fassade die Stimmung in der großzügigen Eingangshalle. Figur und Grund sind bei dem ornamentalen Abschluss des Baukörpers das identische Muster, wie man dies aus den Grafiken von

⁴ Das Gebäude am Corso Europa 11/13 realisierte Luigi Caccia Dominioni 1966.

⁵ Schindler 2006.

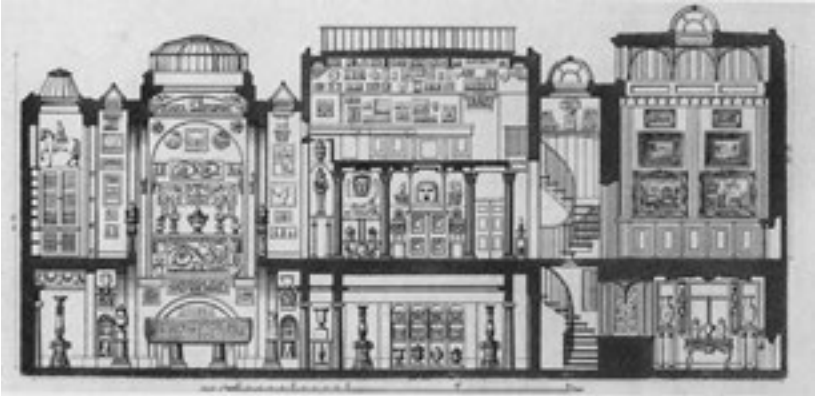
M. C. Escher kennt. Dies stärkt die Verzahnung des Gebäudes mit dem Himmel welche durch den Glanz der keramischen Außenhaut entsteht.

Das Narrativ des Stadthauses Zurlindenstrasse gleicht den Konzeptionen der anderen Stadthäuser, welche wir realisiert haben. Der große Unterschied ist die Absenz der Bauherrschaft in der Dreieckskonstellation. Für uns als Architekten hat sich dies sowohl als Chance als auch als Problem erwiesen. Zu den Chancen gehören die Möglichkeiten, die wir in der Entwicklung der architektonischen Sprache hatten, ohne dass wir eine Bauherrschaft von der Tauglichkeit überzeugen mussten. Dies spielte vorab bei der Fassade eine große Rolle. Die Bauindustrie trat in der Zeit mit neuen Produkten auf den Markt, um normgerechte keramische Fassaden zu ermöglichen. Bis dahin war dies in der Schweiz unüblich. Einige Projekte waren davor an der technischen Ausführung oder dem Widerstand der Bauherrschaft gescheitert. Als planende Architekten konnten wir diese Risiken deutlich besser einschätzen. Zu den Problemen gehörte aber das Fehlen des kreativen Widerstandes, der durch die Zusammenarbeit zwischen Bauherrschaft und Architekten entsteht. Euphorisch gestartet, haben wir im Zuge der Projektentwicklung erkannt, dass die Gefahr der Betriebsblindheit der Planer durchaus vorhanden ist. Wir haben für den weiteren Projektverlauf die Position des Klienten mit internen Rollenspielen ersetzt. Diese Art der Zusammenarbeit gehört seither zum festen Arbeitsablauf in unserem Büro um unsere Aufmerksamkeit für die Bedürfnisse der Bauherrschaft und die Gefahren einseitiger Euphorie zu schärfen.

Das Stadthaus Zurlindenstrasse ist nach dieser Betrachtung wohl doch als Selbstentwurf zu bezeichnen. Wenn auch der Selbstentwurf in einem vielschichtigen System an Zusammenhängen und Erzählungen eingebunden ist. Der Umstand aber, dass wir als Entwickler, Bauherr, Architekt und Bewohner den gesamten Entwurfsprozess begleiten konnten, ermöglichte uns ein ungewohnt hohes Maß an Einfluss auf die Entstehung dieses Gebäudes.

Trotz aller Entscheidungsautonomie interessierte uns bei dieser Arbeit doch vorab das Verhältnis des Hauses zum Kontext. Selbstentwurf heißt so nicht autonomes Entwerfen, sondern vielmehr Zusammenhänge herstellen und Weiterschreiben einer Geschichte. Diese Haltung ist eher zu vergleichen mit der Arbeit von Sir John Soane am Lincoln's Inn Fields⁶ in London (Abb. 11). Zum Thema Selbstentwurf ist dies eines der

⁶ Sir John Soane erbaute Lincoln's Inn Fields 12–14 in London zwischen 1794 und 1824.



11 Sir John Soane Lincoln's Inn Fields 12–14, London, Querschnitt,
Sir John Soane's Museum London

vielschichtigsten und komplexesten Beispiele. Die austarierte Balance zwischen Ausdruck individueller, äußerst spezifischer Bedürfnisse und der beinahe unsichtbaren Einordnung in die Häuserzeile macht dieses Gebäude zu einem unserer liebsten Referenzen.

Der absolute Anspruch des Begriffes Selbstentwurf wird mit einer solchen Haltung hinterfragt. Was an einem Ort zu einer Zeit als Selbstentwurf funktioniert, kann sich bei einer neuen Aufgabe weiterentwickeln oder auch fundamental verändern. Dies zeigt sich auch bei Philip Johnson, welcher sich auf seinem Anwesen in New Canaan an die fünf Male selbst entworfen hat. In gleicher Weise wird sich dies auch in unseren nächsten Projekten niederschlagen. Insbesondere in den Projekten, welche wir mit unserer im Anschluss an den Bau des Stadthauses Zurlindenstrasse gegründeten Entwicklungsabteilung realisieren. Den Selbstentwurf sehen wir bei diesen Projekten als angewandte Forschung, um architektonische oder technische Fragestellungen voranzutreiben und so den kulturellen Auftrag an uns als entwerfende Architekten zu erfüllen.

LITERATUR

Burg 1992 Burg, Annegret: Stadtarchitektur Mailand 1920–1940. Die Bewegung des Novecento Milanese um Giovanni Muzio und Giuseppe de Finetti. Basel 1992.

Cassidy-Geiger 2016 Cassidy-Geiger, Maureen: The Philip Johnson Glass House. New York 2016.

Rand 1943 Rand, Ayn: The Fountainhead. Indianapolis 1943.

Schindler 2006 Schindler, Anna: Glitzernder Gruss aus Mailand. In: Sonntags-Zeitung (Tamedia, Zürich), 9. April 2006.

Schober 2016 Schober, Tom: huggenbergerfries. Alter Ego (Schriftenreihe De aedibus 61). Luzern 2016.

ABBILDUNGSNACHWEISE

1 Sharon DeLano (Hg.): Annie Leibovitz at Work. München 2008, S. 159.

2 Stéfanie Gygax, Zürich.

3-6, 9-10, Taf. 15 huggenbergerfries Architekten AG, Fotografie Beat Bühler, Zürich.

7 huggenbergerfries Architekten AG, Fotografie Daniel Gerber, Zürich.

8 Plan huggenbergerfries Architekten AG.

11 huggenbergerfries Architekten AG, John Soane's Museum London.

CHRISTIAN INDERBITZIN

DAS HAUS IN DEN BÄUMEN

Ein Wohnhaus in Zürich-Hottingen

Das kürzlich fertiggestellte Wohnhaus in Zürich-Hottingen ist kein Selbstentwurf im Sinne der Umschreibung dieses Buches. Die Betrachtung des Hauses in diesem Kontext hat aber interessante Fragen aufgeworfen, etwa, ob nicht in gewisser Weise jeder Entwurf ein Selbstentwurf ist. Denn als Architekten und Autoren sind wir immer und mit jedem Projekt intellektuell und biografisch verbunden. Oder gegenteilig: Sind Häuser, die sich Architekten selber bauen, überhaupt der Disziplin Architektur zuzuschreiben? Anders als Kunst entsteht Architektur immer unter dem Einfluss äußerer Bedingungen, die für Architektur konstituierend sind, im Falle von Architektenhäusern aber mindestens teilweise ausgeklammert bleiben. Dieser Essay geht neben der Beschreibung des Wohnhauses in Zürich-Hottingen einigen dieser Fragen nach.

Das Projekt für ein Wohnhaus an der Steinwiesstrasse ging 2010 aus einem Wettbewerb unter zehn Architekturbüros hervor und wurde 2015 fertiggestellt und bezogen.¹ Auftraggeberin war eine Versicherungsgesellschaft, die das Projekt als Anlageobjekt mit Mietwohnungen realisierte. Das Wohnhaus ist Teil eines Ensembles, das zwei weitere Bauten umfasst: Eine denkmalgeschützte Villa an der Irisstrasse, die es der Wohnnutzung zurückzuführen galt sowie ein zweiter, kleinerer Neubau an der

1 Wohnbauten Steinwies-/Irisstrasse, Zürich-Hottingen, Standort: Steinwiesstrasse 63, Pestalozzistrasse 62, Irisstrasse 10, 8032 Zürich, Bauherrschaft: Metzger-Versicherungen Genossenschaft, Zürich, Projektwettbewerb mit Präqualifikation, 2011, 1. Preis, Planung und Ausführung: 2011–2015, Mitarbeit Wettbewerb: Ron Edelaar, Elli Mosayebi, Christian Inderbitzin, Jonathan Roider, Michael Reiterer, Lukas Prestele – Mitarbeit Ausführung: Ron Edelaar, Elli Mosayebi, Christian Inderbitzin – Projektleitung: Theres Hollenstein – Landschaftsarchitekt: Ganz Landschaftsarchitekten BSLA, Zürich.



1 Ensemble mit Wohnhaus, bestehender Villa und kleinem Neubau

Pestalozzistrasse (Abb. 1). Beide Bauten waren ebenfalls Bestandteil der Wettbewerbsaufgabe. Das Wohnhaus bietet sechzehn Geschosswohnungen mit zwei bis vier Zimmern, die Villa umfasst drei mittelgroße Wohnungen und der kleine Neubau zwei Maisonettewohnungen.

Zürich-Hottingen ist ein altes, bürgerlich geprägtes Wohnquartier am Fuß des Zürichbergs. Die Erscheinungsform der weitgehend offenen Bebauung wird als sehr homogen wahrgenommen. Die Homogenität des Quartiers ist allerdings weniger einer einheitlichen Bebauungsstruktur geschuldet, als vielmehr der Qualität der Freiräume: Prägend sind die Straßenräume, die Gärten und ein alter, präserter Baumbestand. Die Bauten umfassen neben einzelnen, freistehenden Villen mehrheitlich solitäre, straßenständige Mehrfamilienhäuser aber auch Fragmente von geschlossenen Bebauungen sowie großmaßstäbliche öffentliche Bauten. Unmittelbar angrenzend an den Perimeter befindet sich das Kinderspital, in der weiteren Nachbarschaft liegt die bekannte Kantonsschule Rämibühl, ein Bau des Aalto-Schülers Eduard Neuenschwander aus den Jahren 1960–1970 (Abb. 2).

Vor dem Hintergrund des beschriebenen Kontextes lag es nahe, das Projekt einer bekannten typologischen und stilistischen Zuordnung zu entziehen. Zumindest betrifft diese Absicht das Wohnhaus, also den



2 Situationsplan Wohnbauten Steinwies-/Irisstrasse, Zürich-Hottingen, 2011–2015

größeren der beiden Neubauten, wie gleich zu zeigen ist. Ausschlaggebend für diese städtebauliche Idee war aber auch der Umstand, dass auf dem Grundstück zwei unterschiedlich große Neubauten auf einen Altbau treffen, was die Etablierung eines übergreifenden Themas schwierig erscheinen ließ. Es war einerseits nicht vorstellbar, die Neubauten architektonisch dem Altbau anzulehnen, andererseits hätte eine verbindende Architektursprache für die beiden Neubauten zu einer irritierenden Rahmung des Altbaus geführt. Der Entwurf ging deshalb von drei verschiedenen Gebäuden aus, die in ihrer Unterschiedlichkeit ein collageartiges Abbild der zuvor beschriebenen Stadtstruktur zeigen. Zusammen bilden sie ein Ensemble, in dem die drei Häuser zueinander *sprechen* sowie einen je eigenen Kontextbezug aufbauen.

Im Fall der bestehenden Villa mit Sichtbacksteinfassade und Mansardendach war dieser Kontextbezug direkt gegeben. In Hottingen und Umgebung finden sich zahlreiche ähnliche Bauten, die Villa repräsentiert einen bekannten Typus. Hier ging es um die Rückführung von einer Büro- zu einer Wohnnutzung und eine denkmalgerechte, sanfte Sanierung. Der kleine Neubau bezieht sich ebenfalls auf einen im Quartier verankerten Typus, nämlich das früh- oder protomodernere Versuchshaus. Bekanntestes Beispiel hierfür sind die Doldertalhäuser, die der Historiker Sigfried Giedion durch die Architekten Marcel Breuer sowie Alfred und Emil Roth Mitte der 1930er Jahre im Villengarten seiner Eltern am Zürichberg erbauen ließ. Weitere Bauten, unter anderem von Ernst Gisel, haben eine Genealogie entstehen lassen, sodass sie heute ein selbstverständlicher Teil der Stadt am Zürichberg sind. Durch den Rückgriff auf diese historische Referenz entzieht sich der kleine Neubau einer explizit entwerferischen Intention, verneint architektonische Gemeinsamkeiten mit dem Wohnhaus und tritt in ein ähnliches Verhältnis zur Villa wie eben jene Häuser im Doldertal zum Altbau: Ein Atelierhaus im Garten einer Villa. Der Entwurf operiert mit dem Vokabular des Neuen Bauens: dem Skelettbau, dem Bandfenster, weißem Putz und dem Dachgarten. Die Wohnräume entwickeln sich um einen Kern und werden entlang der Bandfenster-Fassade zirkulär erschlossen.

Anders war die Ausgangslage und Intention beim großen Neubau, dem Wohnhaus an der Steinwiesstrasse. Hier bestand die Absicht wie auch der äußere Anlass darin, einen eigenständigen Typus zu schaffen, der den Ort neu prägt. Wichtigste Voraussetzung dafür bildete der alte, geschützte Baumbestand, welcher die drei Straßenseiten durchgehend säumt (Abb. 3). Er verunmöglichte die Besetzung einer Straßenflucht, gleichzeitig erschien auch eine Setzung in der Parkmitte falsch, da diese

jeweils den Villen vorbehalten ist. So war weder eine Bezugnahme auf die Villen noch auf die stereometrisch einfachen, klassisch aufgebauten und straßenständigen Mehrfamilienhäuser der Umgebung denkbar.



3 Platten-/Steinwiesstrasse in Zürich-Hottingen mit dem geschützten Baumbestand und dem zu ersetzenden Bestandsbau



4 Basalt, Tschechien



5 Charles-Louis Clérissseau: Architectural Fantasy, um 1760

Bei der Entwicklung des neuen Typus sollte der Baumbestand zu einem bestimmenden Teil der Architektur werden. Dazu wurden im Entwurfsprozess zunächst Analysen außerhalb des architektonischen Kanons unternommen. Das Interesse bei der Formsuche zielte auf Naturformen und Ruinen, jener architektonischen Form, die den Naturformen am nächsten steht. Es wurden unter anderem Fotografien von Gesteinsbildungen, im speziellen Basaltformationen herangezogen und auf ihre Strukturmerkmale hin untersucht: Basaltformationen sind vertikal gerichtete Strukturen aus dicht aneinander stehenden, unterschiedlich langen



6 Eduard Neuenchwander: Kantonsschule Rämibühl, Zürich (1960–1970)

Gesteinssäulen mit meist hexagonaler Querschnittsgeometrie (Abb. 4). Die geometrische Reinheit erzeugt einen beinahe architektonischen Ausdruck und die Vertikalität solcher Strukturen schien in Bezug auf die kräftigen Stämme des Baumbestands interessant. Zudem sind solche Formationen hinsichtlich der Ausformulierung des Attikageschosses (welches die gesetzliche Regelbauweise zwingend vorsieht) vielversprechend: Man ist versucht, dieses Geschoss nicht als Dachgeschoss abzusetzen, sondern in den Gebäudekörper einzubinden. Die Ausbildung der Attika sollte darum als ein erosives Moment einer Gesamtform in Erscheinung treten, womit auch die imaginierte Nähe zur Ruine angesprochen ist. Selbstredend ist hier von einem strukturellen und nicht formalen Gehalt der Ruine die Rede (Abb. 5).² Schließlich spielten auch Bauten aus der jüngeren Architekturgeschichte wie die bereits erwähnte, nahe gelegene Kantonsschule Rämibühl eine Rolle. Deren Verortung in einer nordischen Architekturauffassung eines Alvar Aalto respektive ihre Distanz zu einer klassisch-rationalistischen Tradition der Moderne besitzt eine formale und inhaltliche Nähe zu Phänomenen der Natur (Abb. 6).

² Die Bedeutung der Ruine im Zusammenhang mit dem Begriff der *Offenen Form* für den Entwurf wurde ausführlich im Text »Modell und Bild« beschrieben (Inderbitzin 2011).



7 Volumenstudien zum Wohnhaus aus dem Wettbewerb

Die kompositorische Arbeit am Volumen vollzog sich in einem tastenden Prozess – einer schrittweisen Annäherung an die finale Form über unzählige Arbeitsmodelle (Abb. 7). In der plastischen Gestalt kamen die aus den Bildstudien gewonnenen Strukturmerkmale zum Tragen. Man könnte diese Arbeitsweise auch als *malerisch* bezeichnen, indem das Gebäude nicht maßlich konstruiert, sondern gewissermaßen mit dem weichen Stift in suchenden Bewegungen nach und nach umrissen wurde. Handwerklich findet diese Bewegung ihre Entsprechung also in der Skizze. Eine große Herausforderung bestand denn auch in der Übertragung der Skizzen in eine Computerzeichnung, da der Plan der malerischen Komposition eigentlich widerspricht (Abb. 8). Wölfflin schreibt bezogen auf den »malerischen Stil« des Barock: »Den unmittelbarsten Ausdruck der künstlerischen Intention findet man in den Skizzen. [] Der zeichnerische Stil [der Renaissance] bedient sich der Feder oder des harten Stiftes, der malerische gebraucht die Kohle, den weichen Röthel oder gar den breiten Tuschpinsel. Dort ist Alles Linie, Alles begrenzt und scharf umrissen, der Hauptausdruck liegt im Kontour; hier Massen, breit, schwimmend, die Kontour nur flüchtig angedeutet, mit unsicheren, wiederholten Strichen oder ganz fehlend.«³ Der Verweis auf das Malerische betrifft aber nicht nur die Methodik, sondern vielmehr auch das inhaltliche Moment des Entwurfs, wie mit Bezug auf die Raumbildung im Innern gezeigt werden soll. Das Interesse am Malerischen geht auf eine andauernde Beschäftigung mit der Ideengeschichte des englischen *Picturesque* zurück.⁴

Der Baukörper weist in seiner gebauten Form sowohl eine geometrische Regelhaftigkeit wie auch Gestaltcharakteristiken auf, gleichzeitig ist er entschieden gestaltlos und amorph. Seine Form ist offen und kann von keinem Standpunkt aus als Ganzes oder eben Gestalthaftes erfasst werden. Die Vertikalität der Fassadengliederung lässt die mächtigen Baumstämme zu einem Teil der Architektur werden und verankert umgekehrt das Haus im Garten (Abb. 9). Dazu trägt auch die Materialisierung der Fassaden bei. Die glasierte Keramik weist eine interessante Ambivalenz im Ausdruck auf. So erinnert das Blätterkleid aus dunkelgrüner Keramik einmal an das bewegte Laub der Bäume, gleichzeitig ist diese Art der Bekleidung abstrakt und materialbetont und kontrapunktiert durch die sich mit der Tageszeit ändernden Reflexionen und Farbnuancen die relative

3 Wölfflin 1986 (1888), 29.

4 Mosayebi/Inderbitzin 2008.



8 Übersetzung von Skizzen in den Grundrissplan, Wettbewerb



9 Bäume als bestimmender Teil der Architektur, Skizze aus dem Wettbewerb



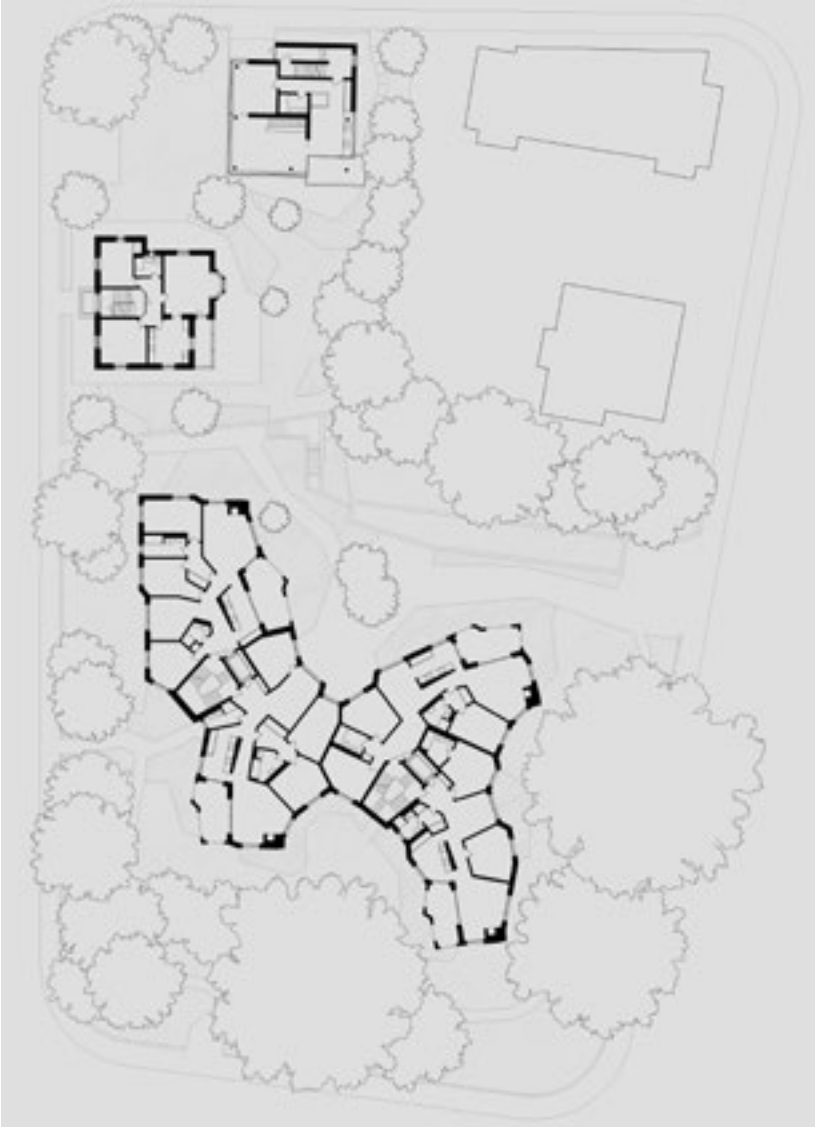
10 Wohnhaus Steinwiesstrasse, Zürich-Hottingen, 2011–2015 – vgl. Farbtafel 16

Massigkeit und Schwere des Baukörpers (Abb. 10). Die vertikale Gliederung des Außenbaus bindet aber auch das als solches nicht erkennbare Attikageschoss in das Volumen ein, was durch das Fehlen einer durchgehenden Traufe verstärkt wird und den Eindruck der beschriebenen Erosionsform erzeugt. Möglich wurde die Brechung einer durchlaufenden Traufe durch die individuelle Höhensetzung jeder Wohnung und deren direkte Lifterschließung.

Der Baukörper verspannt sich mehrdimensional im Grundstück, bewegt sich stellenweise nahe an die Bäume heran, tritt dann wieder weiter zurück und umgreift kleinere und größere Raumtaschen. In den Straßenräumen zeigen sich einzig die schmalen Stirnseiten, welche hier durch die plastische Auszeichnung der Kamine verankert werden. Das Haus erzeugt von keiner Seite klassische Repräsentationsräume. So befindet sich auch der Eingang in einer Kehle in der Tiefe des Grundstücks und ist über einen *gardenesquen* Zugang nur für die Bewohner und Ausgewählte auffindbar und das Vordach wie auch die Eingangstüre sind bezogen auf die Gebäudegröße klein und informell ausgebildet. Den diskreten Charakter dieses Wohnortes schreibt die mit dunklem Anstrich, Kalksteinboden und gedämpftem Licht materialisierte Halle im Innern fort.

Das gedankliche Modell der Gesteinsformation war (natürlich nebst anderen Inhalten) auch bei der Grundrissentwicklung präsent und sorgte im Entwurfsprozess für eine Kohärenz zwischen Städtebau, architektonischem Ausdruck und Grundriss. Die Wohnungsgrundrisse folgen analog der Gestaltung des Baukörpers einer weichen, situativ bestimmten geometrischen Grammatik. Eine der wenigen, zwingenden Regeln bestand im Ausschluss spitzer Winkel, was in den Zimmergrundrissen mindestens fünf Raumkanten bedingt. Auch in den Grundrissplänen waren zahlreiche Arbeitsschritte des Überzeichnens notwendig, um sich der finalen Form anzunähern (Abb. 11), die aber auch wiederum nur eine mögliche Kondition beschreibt, wie bereits die erste Projektüberarbeitung nach dem Wettbewerb zeigte.

Typologisch verbinden sich im Grundriss die Themen der *Figur* und der *Kammer*. Die offene Raumfigur mit Wohn-, Ess- und Kochbereich kann als Auflösung einer Kabinettstruktur verstanden werden, die sich als gemeinschaftlicher Wohnraum von den zellulären Raumkammern der individuellen Zimmer unterscheidet. In der fließenden Raumfigur des Wohnens ist ein Wegthema angelegt, das eine Bewegung von Innen nach Außen beschreibt. Mit dem *Innen* ist der Eintritt aus dem Lift in die Wohnung gemeint, wo ein frei verlaufender Weg beginnt, der in den außenliegenden Wohnräumen seinen Abschluss findet. Fluchtpunkt



11 Grundriss Regelgeschoss Wohnbauten Steinwies-/Irisstrasse, Zürich-Hottingen, 2011–2015



12 Wohnhaus Steinwiesstrasse, Kamin als Fluchtpunkt der Bewegung

dieser Bewegung ist der stirnseitig angeordnete Kamin (Abb. 12). Die in feinem Grau gestrichen Wände dienen der Bewegungsführung, weiten enge Stellen in seitliche Raumtaschen auf, geben Verzweigungen frei und öffnen oder schließen Blicke ins Innere der Wohnung und ins Äußere des Gartens (Abb. 13). Zwei unterschiedliche Türtypen regeln im weiteren die Raumübergänge und -bezüge.⁵ Die Raumbildung kann wie bereits angedeutet mit der Anlage eines malerisch komponierten Landschaftsgartens verglichen werden, der auch nur in der Bewegung erlebt werden

⁵ Die Bedeutung und Funktion der beiden Türtypen wurde ausführlich im Text »La porte, une échelle de l'habitat« beschrieben (Mosayebi/Inderbitzin 2016).



13 Wohnhaus Steinwiesstrasse, Bewegungsführende Wandabwicklungen

kann. Die Bewegung setzt sich dabei aus einer Serie von bildartigen Szenen zusammen, vergleichbar mit den Raumbildern, die durch die Wandschalen in den Wohnungen gefasst werden (Abb. 14). Die Analogie bezeugt aber auch, dass nicht primär funktionale Notwendigkeiten oder bestimmte Effizienzüberlegungen die Innenräume bestimmen, sondern die Vorstellung eines Bewohners als lust- und mußevollen Flaneur.⁶

Wie in der Überschrift bereits vermerkt, ist das Wohnhaus in Zürich-Hottingen kein Selbstentwurf im Sinne der Umschreibung dieses Buches.

6 Martin Steinmann bezieht sich in seinem Text »Der Ort als Idee« zudem auf Josef Frank und dessen wichtigen Aufsatz »Das Haus als Weg und Platz« von 1931 (Steinmann 2016).



14 Wohnhaus Steinwiesstrasse, Raumfiguren und -kammern

Wir haben das Projekt über einen regulären Wettbewerb akquiriert und dann mit einer institutionellen Bauherrschaft realisiert. Aufgrund der Situation, dass wir Entwerfer und nun als eine von sechzehn Mietparteien auch Bewohner des Hauses sind, setzen wir uns offenbar gleichwohl der Frage aus, ob von einem Selbstentwurf gesprochen werden kann. Marcel Meili hat für das Verhältnis von Kritiker und Architekt einmal die Metapher vom Ornithologen und dem Vogel verwendet.⁷ Der hier

⁷ Die Metapher verwendete Marcel Meili im Rahmen seines Vortrags »The Hidden Dimension: The Americanization of Work« anlässlich der SAH/EAHN/ETHZKonferenz »Transfer and Metamorphosis: Architectural Modernity between Europe and the Americas 1870–1970« am 26. Juni 2008 an der ETH Zürich.

zur Diskussion stehende Selbstentwurf stellt in dieser Perspektive einen seltenen, womöglich sogar exotischen Fall dar. Das Interesse richtet sich dabei nämlich nicht einfach nur auf den Architekten als Entwerfer von Bauwerken, sondern auch auf seine Persönlichkeit, die er als Autor und Bewohner in seinem Wohnhaus auszudrücken versucht. Solche Bauten werden daher als Manifest einer persönlichen Vision betrachtet. In der Ausschreibung zum Kolloquium hieß es dazu: »In dem vom Architekten für sich selbst entworfenen und gestalteten Wohnhaus verdichten sich in einzigartiger Komplexität Aspekte des künstlerischen Schaffens, eines oft ostentativen Selbstbezuges und der Verortung in kulturellen und sozialen Gefügen.« Und weiter: »Gleichzeitig spielen sie eine wichtige Rolle für die Selbstdarstellung des Architekten und müssen seine Architekturkonzepte ebenso vollkommen transportieren wie seine Vorstellungen von der sozialen und kulturellen Rolle des Baumeisters []«. Hierbei drängt sich für mich eine erste Frage auf: Warum erfolgt eine solche Zuschreibung vorrangig dann, wenn der Architekt das Haus für sich entwirft und selbst bewohnt?

Dem Architekten wird unterstellt, dass er sich mit einem Bauherrn entwerferisch anders verhält oder verhalten muss, als wenn er für sich, also ohne Auftraggeber baut. Das im Auftrag realisierte Bauwerk wird – plakativ formuliert – hinsichtlich dem künstlerischen Wert als weniger ausdrucksstark angesehen als ein Haus, welches der Architekt für sich selbst erstellt. Es wird implizit auch gesagt, dass eine Auftraggeberschaft den Architekten in seinen entwerferischen Freiheiten und Ausdrucksmöglichkeiten einschränkt und umgekehrt das im Eigenauftrag realisierte Haus eher über das Potential des Experiments und der Selbstdarstellung verfügt. Diese Sichtweise ist aus der Perspektive des Architekten aber vielleicht auch historisch betrachtet in Frage zu stellen.

Greift man – zufällig – das Werk von Le Corbusier heraus und vergleicht die Projekte, welche er für sich selbst gebaut hat, mit wichtigen Bauten, die im Auftrag entstanden sind, dann kann man behaupten, dass seine architektonischen und städtebaulichen Visionen in den Auftragswerken viel expliziter und deutlicher formuliert wurden, als in den Häusern, die er für sich selbst baute. In seinen Entwürfen für das *Cabanon* in Roquebrune-Cap-Martin wie auch für das städtische Wohnhaus an der Rue Nungesser et Coli in Paris schuf Le Corbusier sehr individuelle und persönliche Bauten für den Eigengebrauch und ohne Anspruch auf Verallgemeinerbarkeit. Das Wohnhaus in Paris fügt sich in die bestehende Blockrandstadt ein und leugnet dadurch geradezu Corbusiers städtebaulichen Visionen für die französische Metropole (etwa den *Plan Voisin*). Das

Cabanon stellt einen persönlichen Rückzugsort dar und verneint in seiner äußeren Erscheinung und Materialisierung die Autorenschaft eines Architekten. Es gebiert sich vielmehr als spontan entstandener, gut versteckter Annex an das bestehende Strandrestaurant. Umgekehrt verdichten sich in einem Projekt wie der *Unité d'habitation* in Marseille Corbusiers architektonische Überzeugungen und Prinzipien (etwa die berühmten *Cinq points de l'architecture moderne*) zu einer rhetorischen Schlagkraft, die dazu führte, dass bereits zur Zeit der Fertigstellung fast in jeder europäischen Stadt Epigonen mit analogen Projekten beschäftigt waren. Der Umstand der Auftragsarbeit hat also Le Corbusier nicht beschränkt, sondern bot vielmehr Anlass, in diesem Bauwerk verallgemeinerbare Grundsätze seiner Vision in aller Deutlichkeit manifest zu machen.

Wie geschrieben ist dieses Werk zufällig herausgegriffen und man findet selbstverständlich gute Gegenbeispiele. Zu erwähnen wären beispielsweise die Häuser von O. M. Ungers, die am Kolloquium in Einsiedeln besprochen wurden. Es bleibt aber die Frage, ob sich die Auftragsarbeit vielleicht nicht sogar besser als der Selbstentwurf eignet, um architektonische und gesellschaftliche Überzeugungen zum Ausdruck zu bringen? Anders als beim eigenen Haus ist der Architekt beim Auftragswerk nicht mit seinen individuellen und deshalb schwierig verallgemeinerbaren Vorlieben belastet, sodass dieses womöglich besser einer programmatischen Manifestation dient.

Vor dem Hintergrund dieser These kann man nun auch die Frage stellen, ob in gewisser Weise nicht jeder Entwurf ein Selbstentwurf ist. Als Architekten sind wir nämlich keine Dienstleister, sondern Autoren und damit unabhängig von der Auftraggeberschaft mit jedem Projekt intellektuell und biografisch verbunden. In unseren Entwürfen gehen wir immer von unseren eigenen Erfahrungen, Interessen, Vorlieben und Träumen aus und jedes Projekt ist Ausdruck unserer aktuellen Auffassung von Architektur und von deren städtebaulicher und sozialer Bedeutung. Wir besitzen das starke Bedürfnis, uns in jedem unserer Bauten wiederzufinden und entwerfen deshalb mit oder ohne Bauherrschaft gewissermaßen immer für uns selbst. In der Funktion des Autors sind wir als Person und mit unserer Weltanschauung immer im Entwurf verhaftet, sodass eine Trennung von Architektur und Entwerfer gar nicht möglich scheint. In diesem Sinne hat die Kategorie Selbstentwurf womöglich sogar eine tautologische Dimension: Weil ein Entwurf immer an einen Autor gebunden und damit persönliche Ausdrucksform ist, wird das Präfix ›Selbst‹ redundant. Der Begriff Selbstentwurf war mir daher auch bislang nicht bekannt.

Auch bezüglich der eben aufgestellten These ist ein Blick auf historische Beispiele interessant. So gelangt man etwa bei der Betrachtung der Wohninterieurs von Carlo Mollino durchaus zur Überzeugung, dass auch in seinem Fall jeder Entwurf ein Selbstentwurf ist. Die Wohnungsumbauten, die Mollino im Auftrag realisiert hat, unterscheiden sich von seiner eigenen Wohnung in keiner Weise, manche kommen womöglich wie bei Le Corbusier dem eigenen Ideal sogar noch näher. Mollino hat denn auch vorrangig die Interieurs seiner Auftraggeber als Kulisse für seine Passion der Erotikfotografie verwendet. In gleicher Weise erzählen die Mehrzahl der Projekte ohne Wohnnutzung von Mollinos Vorlieben für den Autorensport, den Reitsport, das Fliegen oder Skifahren und sind damit gewissermaßen die gebaute Form seiner Biografie. Sie alle hätten im Eigenauftrag entstehen können respektive ist eine Unterscheidung zwischen Auftragsarbeit und Selbstentwurf für das Verständnis seines Werks irrelevant.

Ich habe behauptet, dass potentiell jeder Entwurf ein Selbstentwurf ist, weil wir keine Dienstleister, sondern Autoren sind. Dennoch arbeitet man als Architekt – anders als der Künstler – nicht frei von äußeren Bedingungen, etwa den städtebaulichen Kontext, den Auftraggeber, Gesetze, Normen, Materialien, Produktionsformen und einen Markt. Schließlich dient Architektur immer einem bestimmten Zweck. Für die Konstituierung und das Wesen der Architektur sind diese äußeren Bedingungen sowie der Zweckcharakter genuin und bedingend. Mit der zugrundeliegenden Umschreibung des Selbstentwurfs werden zentrale Aspekte dieser Bedingtheit von Architektur ausgeschlossen, namentlich der Bauherr oder der Markt. Man könnte nun soweit gehen und umgekehrt fragen, ob Häuser, die Architekten für sich selbst bauen, überhaupt der Disziplin Architektur zugeschrieben werden können oder zumindest im Übergangsbereich zur Kunst zu verorten wären, weil eben wesentliche, die Architektur konstituierende Bedingungen ausgeklammert bleiben. Selbstverständlich ist eine solche Behauptung letztlich nicht haltbar, wenn man entsprechende Beispiele – ungeachtet ihrer Entstehungsumstände – anschaut. Dennoch scheint mir auch dieser extreme Betrachtungswinkel für das Verständnis und die Bedeutung von Architektenhäusern hilfreich. Ich stelle mir die Frage: Was würden wir ohne Bauherr, Bauprogramm und finanzielle Beschränkungen anders machen?

Über all diesen spekulativen Betrachtungen steht die abschließende Frage, welchen Erkenntnisgewinn man sich aus dem Studium von Architektenhäusern verspricht. Mit Sicherheit gibt es darauf keine einfache Antwort, sondern man müsste eine Vielzahl von Antworten finden, die

zumindest die epochenspezifischen Eigenheiten berücksichtigen. So hat das individualistische Architektenhaus in der Moderne mit ihrer ausgeprägten, auf eine Allgemeinverbindlichkeit drängenden Programmatik vermutlich weniger Bedeutung als heute, wo der Selbstentwurf dem Architekten unter Umständen willkommenes Medium ist, sich in einer pluralistischen Welt zu positionieren. So jedenfalls lässt sich auch die Aussage von Hans Poelzig aus dem Jahr 1919 bezüglich eines Zusammenwirkens von Architekt und Bauherrn verstehen: »Kein Künstler kann etwas wirklich Lebensfähiges schaffen, ohne die Resonanz, ja erst durch den gemeinsamen Zusammenklang beider Faktoren kann ein richtiger Bau entstehen [] es gibt keine schlimmere Weisung an den Architekten als machen zu können, was er wolle.«⁸ Möglicherweise liegt der Erkenntnisgewinn denn auch weniger im Wissen über die Architektenhäuser selbst, als vielmehr darin, dass es die Sicht auf die reguläre architektonische Produktion, also jene mit Auftraggeberschaft, klärt. Das im Kolloquium wiederholt diskutierte *Capriccio* und somit der sprunghafte, spielerische und überraschende Ausbruch aus gesellschaftlichen und künstlerischen Konventionen erlaubt es, den Blick auf das Alltägliche zu schärfen. Damit wäre viel gewonnen.

LITERATUR

- Inderbitzin 2011** Inderbitzin, Christian: Modell und Bild. In: trans 19, ETH Zürich (2011), 86–91.
- Mosayebi/Inderbitzin 2008** Mosayebi, Elli / Inderbitzin, Christian: The Pictu-resque – Synthese im Bildhaften. Zürich 2008.
- Mosayebi/Inderbitzin 2016** Mosayebi, Elli / Inderbitzin, Christian: La porte, une échelle de l'habitat. In: matières 13 (2016), 86–97.
- Posener 1970** Posner, Julius (Hrsg.): Hans Poelzig. Gesammelte Schriften und Werke (Schriftenreihe der Akademie der Künste 6). Berlin 1970.
- Reuter 2001** Reuter, Brigitte: Der Architekt und sein Haus. Architektenwohn-häuser in Deutschland, Österreich und der deutschen Schweiz von 1830 bis 1918. Weimar 2001.
- Steinmann 2016** Steinmann, Martin: Der Ort als Idee. In: werk, bauen + woh-nen 6 (2016), 24–31.
- Wölfflin 1986 (1888)** Wölfflin, Heinrich: Renaissance und Barock. Basel 1986 (1888).

⁸ Posener 1970, 100. Siehe dazu auch Reuter 2001, 286.

ABBILDUNGSNACHWEISE

1, 10, 12-14, Taf. 16 Roland Bernath, Zürich.

2, 3, 7, 8, 9, 11 Edelaar Mosayebi Inderbitzin Architekten.

4 Wikimedia Commons, Fotograf unbekannt, <<https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Basalt-tschechien.jpg>> (13. Januar 2017).

5 Charles-Louis Clérisseau, The State Hermitage Museum, Sankt Petersburg.

6 Archiv Eduard Neuenschwander, Gockhausen, Fotograf unbekannt; aus: Moll, Claudia / Simon, Axel: Eduard Neuenschwander Architekt und Umweltgestalter. Zürich 2009, 90.

AUTORINNEN UND AUTOREN

DIETRICH BOSCHUNG (Klassische Archäologie), Professor für Klassische Archäologie an der Universität zu Köln, Direktor des Internationalen Kollegs Morphomata. Zuletzt erschienen: zus. mit F. Queyrel (Hrsg.), Bilder der Macht. Das griechische Porträt und seine Verwendung in der antiken Welt, Morphomata 34 (Paderborn 2017); Werke und Wirkmacht. Morphomatische Reflexionen zu archäologischen Fallstudien, Morphomata 36 (München 2017).

JASPER CEPL (Architektur, Architekturtheorie), Professor für Architekturtheorie und Director der DIA School of Architecture an der Hochschule Anhalt in Dessau. Zum Thema erschienen: zus. mit A. Lepik u. a., O. M. Ungers: Kosmos der Architektur (Ostfildern 2006); Oswald Mathias Ungers – eine intellektuelle Biographie (Köln 2007); Oswald Mathias Ungers und seine Schule, in: K. J. Philipp und K. Renz (Hrsg.), Architekturschulen: Programm, Pragmatik, Propaganda (Tübingen 2012).

THIERRY GREUB (Kunstgeschichte), wissenschaftlicher Mitarbeiter am Internationalen Kolleg Morphomata, Köln. Zuletzt erschienen: Das ungezähmte Bild. Texte zu Cy Twombly (Paderborn 2017); zus. mit M. Roussel (Hrsg.), Figurationen des Porträts, Morphomata 35 (Paderborn 2018); Cy Twombly: Image, Text, Paratext, Morphomata 37 (Paderborn 2018).

BERTHOLD HUB (Kunstgeschichte), Gastprofessor für Kunstgeschichte der Neuzeit an der Universität Zürich und Assistent und Lehrbeauftragter an der ETH Zürich. Zum Thema erscheint demnächst: Filarete: Der Architekt der Renaissance als Demiug und Pädagoge (Wien 2018).

LUKAS HUGGENBERGER (Architekt ETH SIA BSA), Mitinhaber huggenbergerfries Architekten Zürich, Dozent für Architektur und Areal an der BFH, Burgdorf CH; Studium an der ETH Zürich und der Columbia University NY. Letzte Werke: Limmat Tower, Dietikon (2015); Wohnhaus Solaris, Zürich (2017).

CHRISTIAN INDERBITZIN (Architekt ETH SIA BSA), nach dem Studium an der ETH Zürich arbeitete er für kurze Zeit bei Meili, Peter Architekten in Zürich. 2005 erfolgte zusammen mit Elli Mosayebi und Ron Edelaar die Gründung des eigenen Architekturbüros in Zürich. Daneben arbeitete er bis 2015 als wissenschaftlicher Assistent am ETH Studio Basel, Institut Stadt der Gegenwart; Lehrtätigkeiten an der Technischen Universität Graz, der École polytechnique fédérale in Lausanne und an der ETH Zürich.

JULIAN JACHMANN (Kunstgeschichte), Professor für Kunstgeschichte an der Universität Regensburg. Zuletzt erschienen: *Von Serlio bis Ledoux. »Differenz und Wiederholung«* in seriellen Publikationen zur französischen Wohn- und Residenzarchitektur (Köln 2016); *»Caractère – égalité – anatomie«* – die Aneignung architektonischer Achsensysteme bei Durand und Dubut, in: M. Melters und C. Wagner (Hrsg.), *Die Quadratur des Raumes* (Berlin 2017), 159–183.

CHRISTIANE KEIM (Kunstwissenschaft), Universitätslektorin an der Universität Bremen und Assoziierte Wissenschaftlerin am Mariann Steegmann Institut. Kunst & Gender Bremen. Zuletzt erschienen: *»Betten und Matratzen an die Sonne«*. *Die Neue Wohnung und der Normalisierungs- und Sexualisierungsdiskurs in der Weimarer Republik*, in: I. Nierhaus und K. Heinz (Hrsg.), *Matratze/Matrize. Möblierung von Subjekt und Gesellschaft. Konzepte in Kunst und Architektur* (Bielefeld 2016), 205–221.

MATTHIAS NOELL (Architekturgeschichte und Architekturtheorie), Professor für Architekturgeschichte und Architekturtheorie an der Universität der Künste Berlin. Zum Thema erschienen: *Im Laboratorium der Moderne. Das Atelierwohnhaus von Theo van Doesburg in Meudon – Architektur zwischen Abstraktion und Rhetorik* (Zürich 2011); *Das Haus und sein Buch. Moderne Buchgestaltung im Dienst der Architekturvermittlung* (Basel 2009); *»Ich aber bin entstellt von Ähnlichkeit mit allem, was hier um mich ist.«* *Das Motiv des architektonischen Selbstporträts in Literatur und Architektur*, in: A. Beyer u. a. (Hrsg.): *Zwischen Architektur und literarischer Imagination* (München 2013), 145–176.

MARTIN POZSGAI (Kunstgeschichte), Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Fachbereich Architektur der Technischen Universität Darmstadt. Zuletzt erschienen: *Germain Boffrand und Joseph Effner. Studien zur*

Architekturausbildung um 1700 am Beispiel der Innendekoration (Berlin 2012); Hautelisseurs der Pariser Gobelin-Manufaktur in München. Die Zeit des Kurfürsten Max Emanuel von Bayern, in: J. Fachbach, M. Müller und A. Tacke (Hrsg.): Hofkünstler und Hofhandwerker in deutschsprachigen Residenzstädten der Vormoderne (Petersberg 2017), 157–176; zus. mit T. Büchi und W. Oechslin, Architekturtheorie im deutschsprachigen Kulturraum 1486–1648 (Basel, im Druck).

CARSTEN RUHL (Kunstgeschichte), Professor für Architekturgeschichte an der Goethe-Universität Frankfurt, Sprecher des Center for Critical Studies in Architecture (CCSA). Zuletzt erschienen: Architekturen des Unbestimmten. Auratische Räume und mediale Projektionen, in: A. Minta und F. Schmitz (Hrsg.), Auratische Räume der Moderne, in: Kritische Berichte 2 (2016), 22–34.

THOMAS SCHAUERTE (Kunstgeschichte), Leiter Albrecht-Dürer-Haus, Stadtmuseum und Kunstsammlungen bei den Museen der Stadt Nürnberg. Zuletzt erschienen: Neuer Geist und neuer Glaube. Albrecht Dürer als Zeitzeuge der Reformation (Petersberg 2017); zum Thema: Die »Asamkirche« St. Johann Nepomuk in München und die Memoria des Egid Quirin Asam, in: B. U. Münch, M. Herzog und A. Tacke (Hrsg.), Künstlergräber. Genese – Typologie – Intention – Metamorphosen (Petersberg 2011).

JÖRG STABENOW (Kunstgeschichte), Professor für Kunstgeschichte an der Philipps-Universität Marburg. Zum Thema erschienen: zus. mit H. P. Schwarz und H. Lauer, Künstlerhäuser. Eine Architekturgeschichte des Privaten (Braunschweig/Wiesbaden 1989); Architekten wohnen. Ihre Domizile im 20. Jahrhundert (Berlin 2000); Das Buch zum Haus. Publierte Architektendomizile der Moderne, in: E. Oy-Marra und S. Pisani, Ein Haus wie Ich. Die gebaute Autobiographie in der Moderne (Bielefeld 2014), 181–202.

Bislang in der Morphomata-Reihe erschienen:

- 1 Günter Blamberger, Dietrich Boschung (Hrsg.), *Morphomata. Kulturelle Figurationen: Genese, Dynamik, Medialität*, 2011. ISBN 978-3-7705-5148-4.
- 2 Martin Roussel (Hrsg.), *Kreativität des Findens. Figurationen des Zitats*, 2012. ISBN 978-3-7705-5305-1.
- 3 Jan Broch, Jörn Lang (Hrsg.), *Literatur der Archäologie. Materialität und Rhetorik im 18. und 19. Jahrhundert*, 2012. ISBN 978-3-7705-5347-1.
- 4 Dietrich Boschung, Corinna Wessels-Mevissen (Eds.), *Figurations of Time in Asia*, 2012. ISBN 978-3-7705-5447-8.
- 5 Dietrich Boschung, Thierry Greub, Jürgen Hammerstaedt (Hrsg.), *Geographische Kenntnisse und ihre konkreten Ausformungen*, 2012. ISBN 978-3-7705-5448-5.
- 6 Dietrich Boschung, Julian Jachmann (Hrsg.), *Diagrammatik der Architektur*, 2013. ISBN 978-3-7705-5520-8.
- 7 Thierry Greub (Hrsg.), *Das Bild der Jahreszeiten im Wandel der Kulturen und Zeiten*, 2013. ISBN 978-3-7705-5527-7.
- 8 Guo Yi, Sasa Josifovic, Asuman Lätzer-Lasar (Eds.), *Metaphysical Foundation of Knowledge and Ethics in Chinese and European Philosophy*, 2014. ISBN 978-3-7705-5537-6.
- 9 Wilhelm Voßkamp, Günter Blamberger, Martin Roussel (Hrsg.), *Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart*, 2013. ISBN 978-3-7705-5554-3.
- 10 Dietrich Boschung, Sebastian Dohe (Hrsg.), *Meisterwerk als Autorität. Zur Wirkmacht kultureller Figurationen*, 2013. ISBN 978-3-7705-5528-4.
- 11 Stefan Niklas, Martin Roussel (Hrsg.), *Formen der Artikulation. Philosophische Beiträge zu einem kulturwissenschaftlichen Grundbegriff*, 2013. ISBN 978-3-7705-5608-3.
- 12 Ryōsuke Ōhashi, Martin Roussel (Hrsg.), *Buchstaben der Welt – Welt der Buchstaben*, 2014. ISBN 978-3-7705-5609-0.
- 13 Thierry Greub (Hrsg.), *Cy Twombly. Bild, Text, Paratext*, 2014. ISBN 978-3-7705-5610-6.
- 14 Günter Blamberger, Sebastian Goth (Hrsg.), *Ökonomie des Opfers. Literatur im Zeichen des Suizids*, 2014. ISBN 978-3-7705-5611-3.
- 15 Sabine Meine, Günter Blamberger, Björn Moll, Klaus Bergdolt (Hrsg.), *Auf schwankendem Grund. Schwindel, Dekadenz und Tod im Venedig der Moderne*, 2014. ISBN 978-3-7705-5612-0.
- 16 Larissa Förster (Ed.), *Transforming Knowledge Orders: Museums, Collections and Exhibitions*, 2014. ISBN 978-3-7705-5613-7.

- 17 Sonja A.J. Neef, Henry Sussman, Dietrich Boschung (Eds.), *Astroculture. Figurations of Cosmology in Media and Arts*, 2014. ISBN 978-3-7705-5617-5.
- 18 Günter Blamberger, Sidonie Kellerer, Tanja Klemm, Jan Söffner (Hrsg.), *Sind alle Denker traurig? Fallstudien zum melancholischen Grund des Schöpferischen in Asien und Europa*, 2015. ISBN 978-3-7705-5724-0.
- 19 Dietrich Boschung, Ludwig Jäger (Hrsg.), *Formkonstanz und Bedeutungswandel*, 2014. ISBN 978-3-7705-5710-3.
- 20 Dietrich Boschung, Jan N. Bremmer (Eds.), *The Materiality of Magic*, 2015. ISBN 978-3-7705-5725-7.
- 21 Georgi Kapriev, Martin Roussel, Ivan Tchalakov (Eds.), *Le Sujet de l'Acteur: An Anthropological Outlook on Actor-Network Theory*, 2014. ISBN 978-3-7705-5726-4.
- 22 Dietrich Boschung, Alfred Schäfer (Hrsg.), *Römische Götterbilder der mittleren und späten Kaiserzeit*, 2015. ISBN 978-3-7705-5727-1.
- 23 Dietrich Boschung, Alan Shapiro, Frank Wascheck (Eds.), *Bodies in Transition. Dissolving the Boundaries of Embodied Knowledge*, 2015. ISBN 978-3-7705-5808-7.
- 24 Dietrich Boschung, Christiane Vorster (Hrsg.), *Leibhafte Kunst. Statuen und kulturelle Identität*, 2015. ISBN 978-3-7705-5809-4.
- 25 Eva-Maria Hochkirchen, Gerardo Scheige, Jan Söffner (Hrsg.), *Stimmungen des Todes und ihre Bestimmung. Ein Experiment*, 2015. ISBN 978-3-7705-5810-0.
- 26 Dietrich Boschung, Marcel Danner, Christine Radtki (Hrsg.), *Politische Fragmentierung und kulturelle Kohärenz der Spätantike*, 2015. ISBN 978-3-7705-5811-7.
- 27 Ingo Breuer, Sebastian Goth, Björn Moll, Martin Roussel (Hrsg.), *Die Sieben Todsünden*, 2015. ISBN 978-3-7705-5816-2.
- 28 Eva Youkhana, Larissa Förster, (Eds.), *GraffitiCity. Visual practices and contestations in urban space*, 2015. ISBN 978-3-7705-5909-1.
- 29 Dietrich Boschung, Jürgen Hammerstaedt (Hrsg.), *Das Charisma des Herrschers*, 2015. ISBN 978-3-7705-5910-7.
- 30 Dietrich Boschung (Hrsg.), *Archäologie als Kunst. Archäologische Objekte und Verfahren in der bildenden Kunst des 18. Jh.s und der Gegenwart*, 2015. ISBN 978-3-7705-5950-3.
- 31 Dietrich Boschung, Patric Kreuz, Tobias Kienlin (Eds.), *Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts*, 2015. ISBN 978-3-7705-5953-4.
- 32 Dietrich Boschung, Alexandra Busch, Miguel John Versluys (Eds.), *Reinventing 'The invention of tradition'? Indigenous Pasts and the Roman Present*, 2015. ISBN 978-3-7705-5929-5.

- 33 Michael Squire, Johannes Wienand (Eds.), *Morphogrammata / The Lettered Art of Optatian. Figuring Cultural Transformations in the Age of Constantine*, 2017. ISBN 978-3-7705-5809-4.
- 34 Dietrich Boschung, François Queyrel (Hrsg.), *Bilder der Macht. Das griechische Porträt und seine Verwendung in der antiken Welt*, 2017. ISBN 978-3-7705-6126-1.
- 35 Thierry Greub, Martin Roussel (Hrsg.), *Figurationen des Porträts*, 2017. ISBN 978-3-7705-6223-7.
- 36 Dietrich Boschung (Hrsg.), *Werke und Wirkmacht. Morphomatische Reflexionen zu archäologischen Fallstudien*, 2017. ISBN 978-3-7705-6282-4.
- 37 Thierry Greub (Ed.), *Cy Twombly: Image, Text, Paratext*, 2018. ISBN 978-3-7705-6283-1.
- 39 Michael Squire, Paul Kottman (Eds.), *The Art of Hegel's Aesthetics. Hegelian Philosophy and the Perspectives of Art History*, 2018. ISBN 978-3-7705-6285-5.

TAFELN



1 Filarete, *Libro architettonico*, I, f. 1r: Dedikation an Piero de' Medici. Das 5×9 cm große Bildfeld, welches die Initiale umfasst, zeigt Filarete, der zwei Arbeitern Anweisungen zur Errichtung und Profilierung eines Pfeilers gibt. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. III.140

fanta inuolta p̄ infino altero. Era la sua faccia
 & quelle decanti quasi comme medesimo hordino
 nanzì erano più hornamenti infini altri era in
 to in figura secondo messa sua casa e figurata &
 se lui auena trouata questa figura di uirtu auer
 ra el nome suo scripto con altre parole de contene
 rsi dicono come lui ha uena hodi ficata la casa an
 tu & come di quelle figure essere stato in uentore
 ancora la uirtu & la ragione & la fama anco
 erano queste sono il portico alla entrata & da cantu
 plodisegno appaiono scolpiti tre simulacri a simi



2 Filarete, *Libro architettonico*, XVIII, f. 151r: Haus des Architekten, perspektivische Ansicht. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140



3 Filarete, *Libro architettonico*, XVIII, f. 143r: Allegorie der Tugend.
Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. II.I.140



4 Egid Quirin Asam: Privathaus, Kirche St. Johann Nepomuk und Priesterhaus, 1730–1746. München, Sendlinger Straße



5 Cosmas Damian Asam: Wohn- und Atelierhaus (sog. ›Asam-Schlössl‹) in München-Thalkirchen, 1724–1730



6 Cosmas Damian Asam: Wandmalerei mit dem borghesische Fechter am sog. ›Asam-Schlössl‹ in München-Thalkirchen, 1724–1730. Südfassade (Nachempfindung nach Kriegszerstörung)



7 Bruno Taut, Ein Wohnhaus, Frontispiz



8 Oswald Mathias Ungers, Bibliotheksanbau Kubus-Haus, Köln, Quadrather Straße, 1989–90, Bibliothek



9 Stadtplan Ludwigsburg, Dezember 1735, von Marcus Gerhard



10 Das Haus des schwedischen Hofarchitekten Nicodemus Tessin d.J. in Stockholm, Schlafzimmer



11 Deckenentwurf von René Chauveau für den Saal im Haus des schwedischen Hofarchitekten Nicodemus Tessin d. J. in Stockholm



12 Donald Trump vor einer Darstellung des Trump Tower



13a Peter Zumthor: Leiser Häuser, Gesamtansicht (Oberhus und Unterhus 2006–2009; Türmlihus 2010–2013), Leis, oberhalb von Vals, Graubünden, Schweiz; Photo Ralph Feiner



13b Leis, Dorfbild von Südwesten; Photo Ralph Feiner



14a Fensterfront Unterhus von Außen, Südseite; Photo Ralph Feiner



14b Fensterfront Unterhus von Innen, Blick nach Süden; Photo Ralph Feiner



15 hbf, Stadthaus Zurlindenstrasse, Straßenansicht
Fotografie Beat Bühler, Zürich



16 Wohnhaus Steinwiesstrasse, Zürich-Hottingen, 2011–2015

Die *Morphomata*-Reihe wird herausgegeben von Günter Blamberger und Dietrich Boschung.

Das **Internationale Kolleg Morphomata**: Genese, Dynamik und Medialität kultureller Figurationen wird vom Bundesministerium für Bildung und Forschung im Rahmen der Initiative ›Freiraum für die Geisteswissenschaften‹ als eines der *Käte Hamburger Kollegs* gefördert. Jährlich bis zu 10 Fellows aus aller Welt forschen gemeinsam mit Kölner Wissenschaftlern zu Fragen kulturellen Wandels. Im Dialog mit internationalen Wissenschaftlern gibt das Kolleg geisteswissenschaftlicher Forschung einen neuen Ort – ein Denklabor, in dem unterschiedliche disziplinäre und kulturelle Perspektiven verhandelt werden.

www.morphomata.uni-koeln.de

Dietrich Boschung (Klassische Archäologie), Professor an der Universität zu Köln, Direktor des Internationalen Kollegs Morphomata. Zuletzt erschienen: *Werke und Wirkmacht. Morphomatische Reflexionen zu archäologischen Fallstudien*. Morphomata 36, Paderborn 2017. – Zusammen mit François Queyrel: *Bilder der Macht. Das griechische Porträt und seine Verwendung in der antiken Welt*. Morphomata 34, Paderborn 2017.

Julian Jachmann (Kunstgeschichte), Professor für Kunstgeschichte mit dem Schwerpunkt Architekturgeschichte an der Universität Regensburg. Zuletzt erschienen: *Von Serlio bis Ledoux, ›Differenz und Wiederholung‹ in seriellen Publikationen zur französischen Wohn- und Residenzarchitektur*, Köln 2016.



WILHELM FINK

ISBN 978-3-7705-6281-7



9 783770 562817