

a

archithese
schriftenreihe

Form und Wirkung

Der ambivalente Charakter
der Kreisform in der Architektur

Transzendenz oder Pragmatismus

Archaische Formen als Sinnbilder
für Kosmologie, Gemeinschaft
und soziale Gleichheit

Kreis-Geschichte(n)

Der Kreis in Städtebau, Bühnen-
und Sakralarchitektur

Wertewandel

Kugeln als Spiegel wechselnder
Weltbilder

Abweichungen

Momoyo Kajijima, Jan de Vylder und
François Charbonnet diskutieren über
starke und unpräzise Geometrien.

Kreis

Vermeintliche Einfachheit

Über den Umgang mit einer komplexen Welt

Der Kreis lädt – auch wenn er von jeder «Seite» gleich aussieht – zur Betrachtung aus verschiedenen Blickwinkeln ein. In diesem Essay wird er in fünf Kapiteln bezüglich seines kritischen Potenzials in der Architektur untersucht. Gerade im Angesicht der gegenwärtigen Vielfalt des architektonischen Ausdrucks und der sich immer schneller ablösenden Bilder ist die parallele Tendenz zur geometrischen Grundform von besonderem Interesse.

Autor: Stefan Wülser

Architektur und Geometrie

Die Nilschwemme war im antiken Ägypten Grundlage des Ackerbaus und erschwerte zugleich seine Organisation. Die nährstoffreichen Ablagerungen verwandelten den Talboden jährlich in ein undefiniertes Erdfeld. Eine reproduzierbare Parzellierung war wichtig, um den Wert der Ländereien sowie deren zu erwartenden Ertrag kalkulieren zu können. Gesellschaftliche Fragen und Herausforderungen über Besitz, Eigentum und Abgrenzung wurden zum Ursprung der Geometrie,¹ welche bis heute nicht nur dem Vermessen der physischen Welt dient, sondern auch Modell und Sprache ist, um Dinge fassbar zu machen. Unser Umgang mit Raum war und ist immer auch Ausdruck unseres Denkens und unserer Wertvorstellungen.

Die Verbindung von Architektur und Geometrie ist keine einfache, von festen Gesetzmässigkeiten geprägte; vielmehr handelt es sich um eine an Verliebtheit erinnernde vielschichtige Beziehung voller Wechselwirkungen. Architektur, so könnte man sagen, strebt dabei nach Transzendenz, möchte in einem grösseren Ganzen aufgehen. Beim Versuch, über das Funktionale hinauszuwachsen, begegnet die Architektur der Geometrie mit grosser Lust. Sie findet in ihren symbolischen und metaphorischen Implikationen Mittel zur euphorischen Überhöhung der Form und entwickelt so eine grosse gestalterische Kraft. Eine Architektur in der Krise findet wiederum Halt in den klassischen Ordnungen der Geometrie. Ihre Regeln werden zum sicheren Wert, zur Legitimation und zum Bezugspunkt, an dem sich die «Richtigkeit» der eigenen Form messen lässt. Architektur bedient sich desselben Vokabulars wie die Lehre der Geometrie: Beide arbeiten mit Figuren, Feldern und Raum. So geht aus der Anziehung auch eine Abhängigkeit hervor: Die komplexe Syntax des architektonischen Ausdrucks – wenn man Architektur denn als Sprache verstehen will – kommt nie ohne geometrischen Parameter aus.

Architektur hat sich im Lauf der Geschichte aber nicht nur die Begrifflichkeiten, sondern auch geometrische Strategien und ein geometrisches Repertoire angeeignet.² Dabei handelt es sich um mehr als nur abstrakte Werkzeuge; sie ermöglichen im Zusammenwirken beider Disziplinen das Markieren und Artikulieren von Differenz. Die aktuelle Tendenz zur Kreisfigur ist deshalb so interessant, weil der Kreis in vielerlei Hinsicht einen geometrischen Sonderfall darstellt. Er ist die Grundform, welche sich mit den wenigsten Parametern eindeutig bestimmen lässt: Lediglich Mittelpunkt und Radius sind notwendig. Während das Quadrat bei der Drehung um ein beliebiges Zentrum seine Fluchten und Bezüge ändert, nimmt der Kreis erst gar keine eindeutigen Beziehungen zu seiner Umgebung auf. Er weist in keine Richtung und lässt sich als «Punkt» im endlosen Raum oder als Symbol einer kosmischen Ordnung lesen. Seine architektonische Verwendung kann entweder – wie bei Mausoleen oder Zeltdächern – konstruktiv begründet sein oder – wie bei stempelartig in die Landschaft eingeschriebenen Burgen – aus machtsstrategischen Ansprüchen hervorgehen.

In der Architekturgeschichte tauchen viele Beispiele auf, bei denen sich ein spezifisches Verständnis von Raum anhand ihrer geometrischen Komposition diskutieren lässt. Die Wirkung von Andrea Palladios Villa Almerico Capra, bekannter unter dem Namen La Rotonda (1571), beruht auf der verblüffenden Rotation des sechssäuligen Portikus um das Zentrum der Villa. Während sich Palladio bei der Ausformulierung der Details an beliebte klassische Vorbilder hielt, erlaubte er sich beim Einsatz der Elemente wie auch bei der Konzeption der Grundrisse grosse Freiheiten. Die axiale innere Organisation steht im Widerspruch zur punktsymmetrischen Form des Baus. Die Vervielfachung des Portikus ist weder historisch noch funktional argumentierbar, doch als Ausdruck einer

Haltung sowie einer Auffassung des Ortes absolut folgerichtig: Ungleich dem antiken Tempel, dem die Gestalt des Portikus mit Dreiecksgiebel entlehnt ist, diente der Landsitz der Zerstreuung; sein Bauplatz war dadurch motiviert, die prachtvolle venetische Landschaft ringsum geniessen zu können. Palladios Auffassung des spezifischen Ortes wurde somit zur formgebenden Prämisse.³

A New Dark Age?

Die Aufklärung hat uns gelehrt, dass mehr Wissen zu besseren Entscheidungen führt. Jeder geschichtlichen Relativierung zum Trotz folgen wir auch heute noch diesem Prinzip. Informationen sind heute zwar scheinbar unbegrenzt verfügbar, doch sollten wir sie nicht a priori als Wissen verstehen; es fehlt ihnen an Kontextualisierung und uns oftmals an Erfahrung mit ihnen.⁴ Technologien durchdringen längst jeden Bereich unseres Alltags. Ich möchte mich hier auf James Bridle (*1980) beziehen, der unsere Realität in Relation zur technologischen Entwicklung stellt. Auch wenn uns heute mehr Informationen und Werkzeuge zur Verfügung stehen, scheinen wir doch den Anschluss zu verlieren.⁵ Die Komplexität der Gegenwart liegt in der Netzartigkeit, der Überlagerung und Durchdringung technologischer und sozialer Systeme. Menschen, Politik, Kultur und Technik sind zusehends miteinander verflochten und kaum mehr als Gesamtheit fassbar und erfahrbar. Auch wenn die sich stets wandelnden Technologien an allen grossen Herausforderungen unserer Zeit – vom Klimawandel bis zur Schere zwischen Arm und Reich – nicht bloss als Massnahme, sondern auch als Ursache teilhaben, vertrauen wir ihren Strukturen bei der Lösung von Problemen. Es scheint, als lebten wir in einer Welt, deren Sprache wir nicht wirklich zu sprechen vermögen. Damit ist nicht die Programmiersprache, sondern vielmehr die Metasprache der Netze, in denen wir uns bewegen, gemeint.

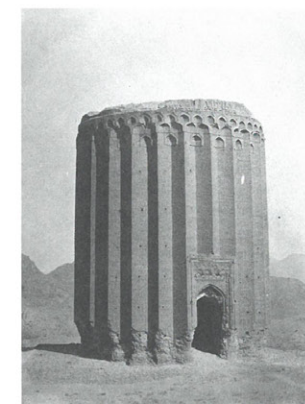
Es ist dann auch die Entwicklung der elektronischen Maschinen selbst, welche dies verdeutlicht. Der gemeinhin als erster Computer bezeichnete Grossrechner ENIAC füllte mit seinen Spulen und Relais 1946 eine komplette Etage des Ballistic Research Lab in Aberdeen. Bereits zwei Jahre später präsentierte IBM – die Firma, die sich im Rennen um die Markttauglichkeit der Maschinen später durchsetzen sollte – einen ähnlich leistungsstarken Rechner. Das unter dem Kürzel SSEC beworbene Gerät fand vollständig in den Wandregalen des firmeneigenen Showrooms an der Madison Avenue in Manhattan

Platz und wurde von einem minimalistisch designten Terminal in der Raummitte aus bedient. Die Prozesse, die unser Leben einfacher machen sollten, verschwanden just ab diesem Tag aus unserem Blickfeld. Die vordergründigen Bilder und die im Hintergrund laufenden Prozesse entfernen sich seither immer weiter voneinander.

Parallel zum Vormarsch der Technologien tauchte ein Symbol auf, das heute grosse Bedeutung hat: die Cloud. Sie markierte in den Konzeptzeichnungen der elektronischen Maschinen all diejenigen Prozesse, die ausserhalb der betrachteten Schaltung stattfinden. In der Cloud verschwindet alles, was es gerade nicht zu beachten oder erst zu einem späteren Zeitpunkt zu lösen gilt. Heute verschieben wir unsere Daten und ganze Programme in den virtuellen Raum, um an der Oberfläche Ordnung zu wahren. Es wird in unserem Alltag immer schwieriger, Ursache und Wirkung in ein nachvollziehbares Verhältnis zu setzen. Im Bezug auf das einleitende Bild der ägyptischen Landvermessung könnte man unser heutiges Lebensgefühl mit den eigenschaftslosen Arealen nach der Schwemme vergleichen. Wir müssen wieder lernen, in neuen, der Undurchschaubarkeit und der Netzartigkeit der Gegenwart gerecht werdenden Konzepten zu denken, um Kritik üben, Verantwortung übernehmen und gestaltend eingreifen zu können.

- 1 Jacques Derrida, *Edmund Husserl's Origin of Geometry*, New York 1962.
- 2 Peter Davidson / Donald L. Bates (Hg.), *Architecture After Geometry*, New York 1997, S. 7.
- 3 Peter Eisenman, *Palladio Virtuel*, New Haven 2015, S. 36–47. Byung-Chul Han, *Transparenzgesellschaft*, Berlin 2012.
- 4 James Bridle, *New Dark Age*, London 2018.
- 5 Cynthia Davidson (Hg.), *Eisenman/Krier. Two Ideologies*, New York 2004.

Turm von Tughrul, Ray im Iran, 1139 (© wikimedia commons)



Angesichts dieser Komplexität scheint es nur logisch, dass die Architektur der Postmoderne eine Vielzahl unterschiedlichster Positionen hervorgebracht hat. Peter Eisenman und Léon Krier führten ab 1977 eine jahrelange Debatte, die gerade wegen ihrer Klarheit in Bezug auf die Geometrie geeignet scheint, hier die Pole abzustecken.⁶ Krier argumentierte für Häuser, die an geometrische Grundformen erinnern und – von dunklen Konnotationen und Bedeutungsebenen der Vergangenheit befreit – zu einer geordneten und den menschlichen Massstäben angemessenen Alternative zur pluralistischen Realität arrangiert werden. Peter Eisenman hingegen suchte in geometrischen Transformationen, Verformungen sowie der Überlagerung und Rotation von Elementen eine neue Komplexität und Entfremdung, die seiner Auffassung von Gesellschaft entsprach. Beide nutzten also die Geometrie als Mittel, ihre Haltung in konkrete Entwürfe zu übersetzen. Trotz des Reichtums, der Tiefe und der inneren Konsistenz beider Positionen konnte es nie zum Abschluss der Debatte kommen; es gab weder richtig noch falsch.

Wenden wir uns unter diesen Vorzeichen dem Kreis zu, können wir in seiner scheinbaren Auf-sich-Bezogenheit großes Potenzial erkennen. Die Kreisform versteht sich als Zentrum des Raums, definiert einen Nullpunkt und begründet eine Lokalsymmetrie. Stellen wir uns dazu ein Einzugsgebiet vor, in dem sich alles auf den Kreis bezieht, so wird der Kreis zum Anker, der es uns erlaubt, in einem begrenzten, einfach zu handhabenden Radius zu denken und zu agieren. Er markiert, wie die Stecknadel auf der Landkarte des Eroberers, einen Anspruch an räumlicher Ausstrahlung, innerhalb welcher er das ordnende Zentrum darstellt. Dabei kann der Kreis sowohl der Fussabdruck eines Gebäudeteils als auch eines ganzen Bauwerks sein; er wirkt als Gefäss, grenzt Raum aus und ein. Als architektonisches Element vermag er Komplexität auszublenken, indem er diese in sein Inneres aufnimmt und zur grossen, ursprünglichen Form zusammenfasst, die bestimmt ist und ohne Vieldeutigkeit.⁷ In der Folge kann sich unser gestalterischer Fokus wie bei einem Massstabswechsel verschieben: Wir können das Verhältnis der Gefässe zueinander diskutieren. Der Kreis wird zum Instrument, um die undurchschaubaren Durchdringungen, Überlagerungen und Koexistenzen unserer Realität handhaben zu können.

Verantwortung und technische Objektivierung

Die Aufklärung hat nicht nur unseren Umgang mit Wissen geprägt, sondern auch unsere Vorstellung von Verantwortung. Die Verantwortung für schlechte Verkäufe eines Händlers oder die schlechte Ernte eines Landwirts liess sich der aufgeklärte Mensch nicht mehr durch Gott oder die Naturgötter erklären. Die Zunahme an Bewusstsein und Freiheit steigerte unsere Eigenverantwortung und tut dies bis heute.

Ich glaube, es darf nicht darum gehen, präzise Abläufe und Abhängigkeiten zu beschreiben, die sowieso nur in unzureichenden Vereinfachungen münden würden. Doch gewisse Denkweisen und Mechanismen haben sich in den letzten Jahrzehnten so rasant entwickelt, dass wir sie anhand eigener Erfahrung reflektieren können. Bei unserer täglichen Arbeit, bei der Kommunikation, beim Reisen und jeder Form der Recherche bewegen wir uns im oben diskutierten Raum der Technologien. Wenn wir heute dem Resultat einer Maschine mehr trauen als dem Rat eines Freundes oder unserer eigenen Erfahrung, sprechen Forscher von *Automation Bias*. Aus diesem – leider sehr funktionalen – Technologieverständnis ist eine Form des Denkens hervorgegangen, die wir vereinfacht als *Computational Thinking* bezeichnen können. Wir tendieren in wachsendem Masse dazu, gesellschaftliche, praktische oder auch räumliche Problemstellungen so zu betrachten, als liessen sie sich mathematisch lösen. *Computational Thinking* ist vor allem deshalb problematisch, weil wir nicht nur unsere Aufgaben durch die entsprechende Brille betrachten, sondern auch verlernen, Ziele und Ideen zu formulieren, die sich nicht mathematisch ausdrücken lassen.⁸

Das Projekt der Industrialisierung war auf ganzer Linie erfolgreich. Nur noch wenige Gegenstände, mit denen wir es in unserem Alltag zu tun haben, werden nicht industriell, nicht nach den Regeln einer effizienten, seriellen Produktion gefertigt. Der effektive Aufwand wird dabei in einfachen Kategorien formuliert und von Material- und Fertigungskosten sowie der gewünschten Qualität bestimmt. Da der Fehler zur Natur jedes industriellen Produkts gehört, ist Qualität nicht bloss eine Frage von zusätzlicher Funktionalität oder Anmut, sondern vor allem nach der erlaubten Fehlerhäufigkeit. So gehört es zum Wesen eines elektrischen Leiters, dass er irgendwann korrodiert. Es gehört zum Wesen eines Balkens, dass er irgendwann die ihm zugemutete Last nicht mehr trägt. Es gehört zum Wesen eines Flachdachs, dass es nur für eine gewisse Zeit dicht ist.⁹ Architektur wird heute als technisches Objekt diskutiert.

Während das Neue in der Euphorie der Nachkriegszeit positiv konnotiert war, sind wir ihm gegenüber heute viel kritischer. Unsere persönliche Erfahrung mit den industriellen Gütern ist schliesslich auch geprägt vom Auftreten technischen Versagens. Die kleinen Ausfälle wie auch die Bilder katastrophalen Versagens gehören zur kollektiven Wahrnehmung der säkularisierten Welt. Die zu verhindernden Fehler sowie die Wahl der Systeme, welche sie verhindern sollen, wirken sich dabei wechselseitig aufeinander aus.¹⁰ Dieses Bewusstsein fliesst in jegliche Formfindung ein. Das Verständnis von Architektur als technisches Objekt bringt dabei eine laufend wachsende Sammlung von Normen und Regeln, geschriebenen Gesetzen und unausgesprochenen Aprioris hervor. Es gilt, alle zu potenziellen Beeinträchtigungen oder zum Versagen der Systeme führenden Ereignisse zu antizipieren: Vom Jahrhunderthochwasser oder dem Brand über den Schattenschwurf und den Mietausfall bis zur allfälligen späteren Umnutzung. Nicht nur technische Grundsätze manifestieren sich auf diese Weise. Bald fanden auch individuelle Präferenzen der Besteller, der Auftraggeber oder der Kritiker Einzug in die Anforderungskataloge. Das Zerlegen der architektonischen Form in ihre nachvollzieh- und argumentierbaren Kriterien bewährte sich als Mittel zur Qualitätssicherung. Es bewertet Entscheide und macht sie nachvollziehbar; es hilft den Architekturschaffenden, nichts falsch zu machen – doch es fördert keinerlei Exzellenz. Verloren gehen all diejenigen Dinge, die sich nicht kategorisieren lassen; die nuancierten Feinheiten oder, ganz allgemein, die kulturelle Bedeutung der Gestalt.

von links nach rechts

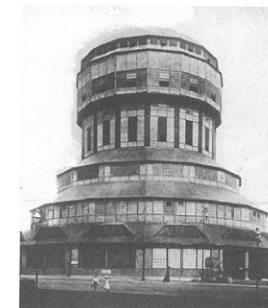
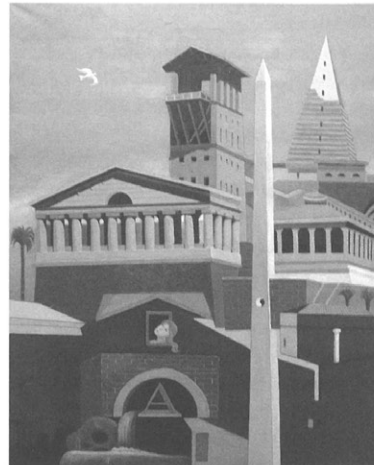
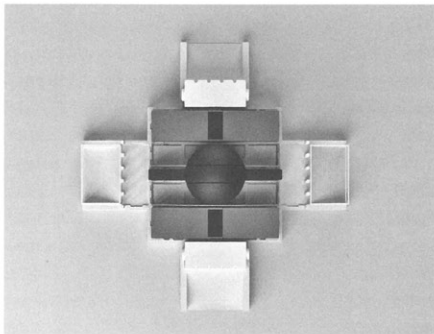
Andrea Palladio, Modell der Villa Americo Capra Valmarana, auch genannt Villa Rotonda, 1592, Modell angefertigt für Peter Eisenmans Ausstellung *Palladio Virtuel*, Yale, 2015

Hans-Jürgen Müller / Milan Kunc, *Atlantis*, nach dem Entwurf von Léon Krier, Gemälde, 1988 (© Hans-Jürgen und Helga Müller)

Peter Eisenman, House III, 1971 (Foto: Dick Frank)

Hans Poelzig, städtischer Ausstellungs- und Wasserturm, Posen, 1911

OMA, Taipei Performing Arts Center, Rendering, 2012–2019 (© OMA / ArtefactualyLab)



6 Vgl.: Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York 1966, S. 25.

7 Bridle, wie Fussnote 4.

8 Laurent Stalder, «What Happens to Architecture?», in: Florian Hertweck (Hg.), *Positions on Emancipation*, Zürich 2017, S. 214–230.

9 Daniela Fabricius, *Calculation and Risk. The Rational Turn in West German Architecture 1965–1985*, Princeton 2017.

10 Andreas Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten*, Berlin 2017, S. 7–25.

Aus dieser Perspektive werden vor allem die äusseren, allgemeinen Anforderungen vermessen. Haben wir den Kreis vorhin betreffend seiner ordnenden Wirkung betrachtet, möchte ich nun seine Beziehungsarmut vertiefen. Während sich Linien und Vielecke in direkte Beziehung zu ihrer Umgebung setzen, verweigert die Kreisform dies. Der Kreis sucht nicht die Kontextualität, sondern Allgemeingültigkeit. Haben wir uns erst einmal für den Kreis entschieden, können wir nicht mehr darüber diskutieren, ob und wo etwas erweitert wird; ob er ein wenig nach Westen gedreht werden soll oder ob seine Kanten und Fluchten die richtigen Beziehungen eingehen. Wenn es unter der steten Evaluation aller Kriterien immer schwieriger wird, die starke Form oder den starken Ausdruck zu finden, so steht uns die absolute Qualität des Kreises bei. Sie ist nicht verrückt- und nicht diskutierbar, zwingt uns und alle anderen am Prozess Beteiligten zur Konsequenz.

Singularität und Komfort

Wir Architekten sehen uns mit einer paradoxen, aber produktiven Situation konfrontiert. Während die technische Objektivierung beim Versuch, alles Neue zu vermessen und zu typisieren, eher bremsend wirkt, kann die Kulturindustrie nicht genug vom Neuen bekommen. Die Spätmoderne sucht das Massgeschneiderte, das Besondere; sie ist nicht am Allgemeinen, sondern am Einzigartigen interessiert. Während die industrielle Moderne die Rationalisierung radikalisierte und in der Produktionslogik des Allgemeinen gestalterisches Potenzial fand, wenden wir uns der Singularität zu.¹¹ Bis heute

ist die Produktionslogik des Allgemeinen prägend bei der Herstellung von Gütern. Die Mechanismen sind dabei jedoch keine starken, gestaltenden Faktoren mehr, sondern wirken im Hintergrund. Die serielle Fertigung wird zur Infrastruktur kulturell konnotierter Güter, welche nach aussen eine affektive Anziehungskraft ausüben wollen. Die Fertigung definiert, reguliert und normiert den Prozess – doch gefragt ist das einzigartige und authentische Bild.

Spätestens seit der Moderne verstehen wir den Prozess des Entwerfens als Suche nach dem Neuen. Diese Suche kann formal, rational oder strukturell begründet sein, doch sie definiert sich in der Regel über ihr Verhältnis zum Vorherigen.¹² Die Postmoderne stellte ihre Abgrenzung von der Moderne schon rein namentlich vor den eigenen Inhalt. Die stete Suche nach dem neuen Inhalt wird zur Suche nach neuen Bedingungen. Habe ich zuvor die Normierung und Regulierung der Fabrikation als Konsequenz unserer gesteigerten Eigenverantwortlichkeit herangezogen, so möchte ich doch auch argumentieren, dass sich bei aller Normierung und Regulierung am Ende niemand mehr verantwortlich fühlt. Wenn Peter Märkli unsere Unfähigkeit im Umgang mit der Heftigkeit einer nackten Mauer beklagt¹³ und Rem Koolhaas den Sieg des Komforts über die Herausforderung feststellt,¹⁴ glaube ich darin ein breites Bewusstsein für die schwindende Lust an starken Raumempfindungen zu erkennen. Wir haben aufgehört, die Reibungsflächen in gleicher Weise zu schätzen wie das reibungslose Funktionieren. Wir haben verlernt, der Idee ebenso zu vertrauen wie dem Beispiel.

In einer Gesellschaft der Singularitäten vermessen wir nicht mehr die Welt, sondern die individuellen Leidenschaften und Bedürfnisse. Diese buhlen, begünstigt vom umfassenden Konsum unserer Zeit und der Kulturalisierung des Sozialen,¹⁵ um unsere Aufmerksamkeit und drängen sich in unser Bewusstsein. Das vordergründig Besondere ist dabei bloss Ausdruck einer Vielfalt. Wenn alles einzigartig sein will, ist eben nichts mehr wirklich einzigartig. Beim Versuch, dem Individuellen Ausdruck zu verleihen, spielt jeder nach den allgemeinen Regeln. So kommt es, wie wir in Rem Koolhaas' und Zoe Zenghelis' *City of the Captive Globe Project* exemplarisch erkennen können, dass sich die Dinge in ihr Gegenteil verkehren. Die individuellen Architekturen einer offenen Planung – hier von Koolhaas' und Zenghelis' Ikonen inspiriert und im typischen Manhattan-Grid angeordnet – werden zur kritischen Einheit.¹⁶ Die Kugel dient als gemeinsamer Bezugspunkt der Differenz: wir und die anderen.

Der Kreis kann in diesem Zusammenhang als Symbol des Individuellen fungieren – wobei wir differenzieren müssen: Er kann dem Einzelnen das Gefühl geben, Teil der Gemeinschaft zu sein, seine Sonderstellung in der Gemeinschaft hervorheben oder der Idee der Gemeinschaft Ausdruck verleihen. Lassen Sie mich ein paar Beispiele nennen: Während der Kreis bei Kisho Kurokawas Nakagin Capsule Tower (1972) mit seinen Bullaugenfenstern jedem Bewohner eine bescheidene Präsenz nach aussen gibt, suchte Frank Lloyd Wright bei seinen kreisförmigen Country Houses eher eine Steigerung der Bedeutung des Individuums. Aldo Rossi und Carlo Aymonino richteten die Entwürfe ihrer Wohnhäuser im identitätslosen Mailänder Vorort Gallarate an einem prototypischen Amphitheater aus und markierten so das halböffentliche Zentrum ihrer Siedlung. Und schon Etienne-Louis

Boullées Revolutionsarchitektur nutzte die Kreis- respektive Kugelform, um sich gegen den Feudalismus und auf die Seite der Bürger zu stellen. Er suchte – besonders in seinen Entwürfen für eine fiktive Metropole – eine Möglichkeit des Ausdrucks für den aufgeklärten bürgerlichen Anspruch. In den kargen, geometrischen Körpern fand er einen Weg, die bestehende Ordnung zu hinterfragen und den Ballast des Absolutismus abzuwerfen. Weder Adel noch Klerus sollten die öffentlichen Häuser seiner Idealstadt prägen, sondern die Monumente des städtischen Lebens: Theater und Bibliotheken. Der Kreis markiert Ansprüche und widersetzt sich einer Architektur des lauen Behagens.¹⁷

Autonomie und Askese

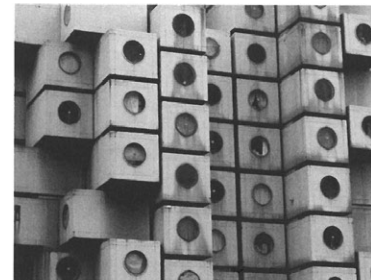
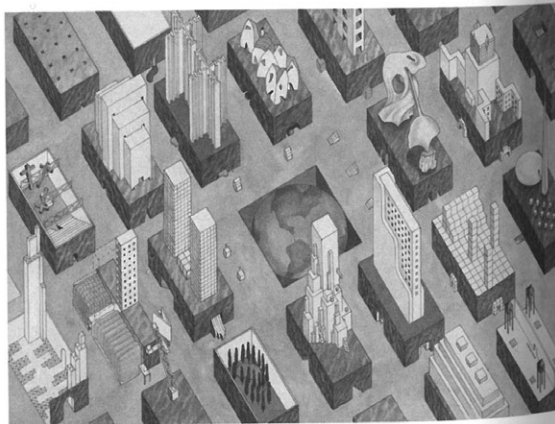
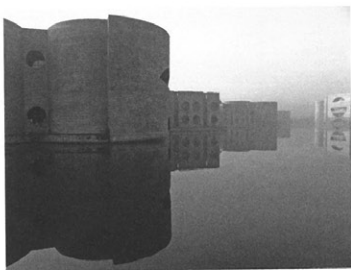
Walter Benjamins prototypisch moderner Asket, der destruktive Charakter, «kennt nur eine Parole: Platz schaffen; nur eine Tätigkeit: räumen».¹⁸ Er verspricht den Freiheitsgewinn und die Rückerlangung der eigenen Handlungsfähigkeit durch Ablehnung allen lähmenden Ballasts. Das altgriechische Verb *askein* beschrieb ein konsequentes Training seiner selbst und schloss darin die körperliche Ertüchtigung wie auch das Meistern von Fertigungstechniken ein. Das Konzept der Askese wurde vor allem durch die Lebensweise von Mönchen bekannt, bedingt aber keinerlei Spiritualität. Hannes Meyers Co-Op-Raum visualisiert ein dezidiert weltliches Konzept der Askese, indem er neben Bett, Tisch und Klappstuhl ein Grammophon in die eigenschaftslose Raumzelle stellte.¹⁹ Eine einfache Verschiebung mit enormer Kraft: Das Grammophon impliziert den selbstgewählten Luxus des Rückzugs; die Zelle ist bei Hannes Meyer kein klösterliches Schlafgemach mehr, sondern Individualraum einer Mietwohnung. Doch die Askese hat nicht die Aufgabe des Potenzials der Architektur zum Ziel; sie will nicht lauter eigenschaftslose Räume. Im Gegenteil: Askese ist keine Reaktion und kein Stil. Wir müssten diese eher als Genügsamkeit oder Minimalismus bezeichnen. Das Konzept der Askese beschreibt eine Haltung, die erst durch unser Aktivwerden, durch unsere Handlungen zum Ausdruck gebracht wird. Wir könnten sie als Versuch verstehen, selbst zu bestimmen, was unseren Komfort definiert.

von links nach rechts

Louis Kahn, Nationalversammlung Bangladeshs, Dhaka, 1982
(Foto: Jatiyo Sangsan Bhanban © wikimedia commons)

Rem Koolhaas, *The City of Captive Globe Project*, New York, 1972
(© OMA / ArtefactoryLab)

Kisho Kurokawa, Nakagin Capsule Tower, Tokio, 1972
(© wikimedia commons)



11 Stadler, wie Fussnote 8.

12 Ursula von Arx, «Es geht immer nur um Schönheit. Interview mit Peter Märkli», in: *Das Magazin* 28/2004, S. 30–37.

13 Rem Koolhaas, *Lecture. Workspace. Challenge vs. Comfort*, Cannes 2013.

14 Reckwitz, wie Fussnote 10.

15 Nikolaus von Kues, «Coincidentia Oppositorum», in: ders., *De Docta ignorantia*, Kues 1440.

16 Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, Wien 1930, S. 25.

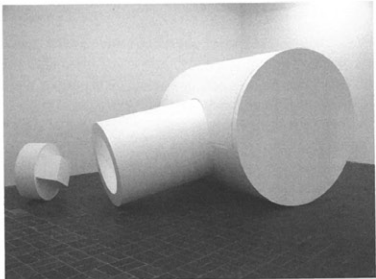
17 Walter Benjamin, *Denkbilder*, Berlin 1994, S. 396 und 397.

18 Hannes Meyer, Wanderausstellung «das Prinzip Co-Op», ab 1926.

19 Pier Vittorio Aureli, *Less is Enough*, Moskau 2013.

Vereinfacht ausgedrückt, vermisst die Askese nicht die äusseren Umstände, sondern die inneren Bedingungen. Eine asketische Architektur stellt die Eigengesetzlichkeit ihrer Elemente in den Vordergrund. Was in der Auseinandersetzung als unwichtig taxiert wird, spielt nicht die Nebenrolle, sondern gar keine Rolle. Alle äusseren Welten werden in die Welt der Architektur überführt, haben Einfluss auf die Haltung, die dem Entwurf zugrunde liegt, und nicht auf den Entwurf selbst. Eine asketische Architektur strebt kein bekanntes Bild an, sondern innere Konsistenz, Reduktion und eine erhöhte Konzentration auf das Wesentliche. Die Askese wird zur Selbstermächtigung, bringt eine produktive Freiheit und Autonomie mit sich. Die Autonomie hat indes nichts mit Beziehungslosigkeit oder gar Willkür zu tun; sie ist kein Versuch, sich aus der Verantwortung zu stehlen. Im Gegenteil: Die Autonomie ist, im eigentlichen Wortsinn, eine dezidiert politische Haltung; sie lehnt die äussere Bestimmtheit ab, um Dinge zum Ausdruck bringen zu können.²⁰

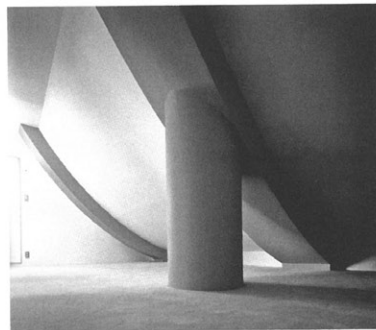
Wir sollten die Askese auch nicht mit Austerität verwechseln. Diese entspringt einer utilitaristischen Auffassung von Architektur und verzichtet mit Kalkül, ignoriert äussere Einflüsse und Zusammenhänge, wenn der Aufwand – ganz im Sinne der technischen Objektivierung – es nicht wert zu sein scheint oder sich nicht rechnet. Eine utilitaristische Architektur bedient wenige, klar umrissene Bedürfnisse und unterliegt der Gefahr, zu eindimensionalen und blutleeren Resultaten zu führen. Sie vermag nicht der «unübersehbaren Vielfalt und allen Widersprüchlichkeiten, wie sie zum Wesen der Kunst und allen realen Erfahrungen gehört, gerecht zu werden».²¹ Die Askese hingegen entledigt sich ihrem Rechenschaftszwang; sie will im Verzicht nicht die Effizienz oder den Wert steigern, sondern sieht den Wert im Verzicht selbst. Die Askese steht nicht für die Beschränkung auf wenige Themen, sondern für den Fokus auf wenige, starke Elemente, die den Themen in ihrer Gesamtheit gerecht werden.



Wenn wir den Kreis also als Möglichkeit einer asketischen Architektur diskutieren, sollten wir auf seine formale Reduktion wie auch darüber hinaus blicken. In der Einfachheit der Form werden Dinge sichtbar, die sonst untergehen. Unsere Wahrnehmung muss sich nicht mit der Komplexität der Form abmühen, sondern kann sich auf die bisweilen poetischen Feinheiten und die Vielschichtigkeit, auf die Schönheit der Dinge selbst konzentrieren. Auf einer nackten, gekrümmten Wand entfalten sowohl Material wie auftreffendes Licht ihre volle Wirkung. Die geometrische Grundform hat – dies haben wir ganz am Anfang diskutiert – eine Nähe zum Wesen der Architektur; es haftet ihr ein gewisser von jeglichem Zwang zur Legitimation befreiter Wahrheitsanspruch an. Der Kreis ist dabei auch Symbol eines Widerstands, wendet sich vom Unwesentlichen ab und versucht der Architektur den Fokus auf ihre ureigenen Aufgaben zu ermöglichen. So kann eine eigenschaftsreiche Architektur entstehen, die Bedeutung zu tragen und neue Beziehungen aufzunehmen vermag. Wir können Architektur nur dann als dialektischen Partner der gebauten Umwelt diskutieren, wenn ihr Ausdruck nicht aus ihren äusseren, der Umwelt entstammenden Bedingungen resultiert.

Everything was Forever, Until it was No More.

Alexei Yurchak prägte den Begriff der Hypernormalisation.²² Er beschreibt damit das Lebensgefühl einer Gesellschaft, die ihre Dysfunktionalitäten erkennt, aber ignoriert; fortfährt, als ob da nichts wäre, was sie ins Stocken bringt, weil alle Alternativen zum gegebenen System undenkbar scheinen. Wir leben heute in einer Zeit, welche die Identitäten und Bedingungen jeder Partikulargruppe ausdifferenziert und sauber vermisst. An die Stelle leidenschaftlicher Entscheidungen, die den Raum der Erfahrung öffnen würden, tritt eine erschöpfende und entwertende Dynamik des permanenten Abwägens und andauernden Abgleichens von potenziell austauschbaren Optionen.²³ Was bei diesem politischen Formalismus auf der



Strecke bleibt, ist der Blick nach vorne. Wenn heute die Bilder vordergründig neuer Architekturen immer schneller an uns vorüberziehen, sehe ich darin eher expressionistische Tendenzen als den Willen zum Fortschritt. Was früher von grossem subversiven Potenzial war, wird heute zum Kreativitätssimulator: Die neuen Bilder sind nur noch neuartig, bestätigen jedoch die laufenden Mechanismen.

Architektur ist dabei vermutlich diejenige Ausdrucksform der Kultur, die uns am konstantesten umgibt. Silke Steets beschreibt ein einfaches und überzeugendes soziologisches Modell:²⁴ Sie erläutert, wie wir durch das Bauen Werte externalisieren, wie sie als physisch existierendes Gebäude objektiviert und somit zur Wahrheit werden und wie sie im Gebrauch und in ihrer täglichen Präsenz wieder auf unsere Wertvorstellungen Einfluss nehmen. Die Dinge verändern sich und Architektur steht in einem Verhältnis zu ihnen. Wir können den Kreis sowohl als naiven, unbeschwert modischen Formalismus wie auch als Symptom eines tiefgreifenden Strukturwandels diskutieren. Der Kreis bezieht sich sowohl auf den Kosmos wie auch auf die unmittelbare, angewandte Konstruktion. Er hat eine absolute, autonome Kraft und ist letzten Endes doch bloss eine von vielen Möglichkeiten, Dinge zum Ausdruck zu bringen und ihnen eine Bedeutung zu geben. In der unvoreingenommenen Zuwendung zu diesen sich ergänzenden, überlagernden, teils widersprechenden und schwer fassbaren Dingen liegt das Potenzial einer eigenschaftsreichen Architektur. Alison und Peter Smithson beschrieben – vielleicht bloss zufälligerweise am Beispiel des kreisförmigen Shakespeare-Theaters –, wie gerade diejenige Architektur, die spezifisch und beziehungsreich ist, auch die Veränderungen ihrer Nutzung überdauert.²⁵

Und so können wir – um den Kreis zu schliessen – nochmals auf La Rotonda blicken. Die ideale Villa fand dank Andrea Palladios Hinwendung zur Umgebung einen neuen Grundriss. Die vordergründige Richtungslosigkeit, die flexibel nutzbaren

Räume mit lateralen Verbindungen sowie die zentrale, überhohe Haupthalle hatten eine derartige räumliche Stärke, dass die Villa beinahe universelle Gültigkeit erlangte. Was aus Andrea Palladios Erfahrungen mit früheren Bauten – er erprobte ähnliche Raumkonfigurationen unter anderem schon in der Villa Trissino (1553) – und der Auseinandersetzung mit den spezifischen Eigenheiten des Ortes und der Aufgabe entstand, begründete einen fortan zur Verfügung stehenden Typus. So zitierte Vincenzo Scamozzi bereits wenige Jahre nach der Fertigstellung von La Rotonda in seiner Villa Pisani, genannt «La Rocca» (1578), erstmals den palladianischen Grundriss. Scamozzi schätzte die architektonischen Qualitäten seines Vorbilds, verwarf jedoch bereits in seinem ersten Entwurf die Richtungslosigkeit, die zu dessen Entstehung geführt hatte. Andrea Palladios Arbeit hatte dennoch das Neue geschaffen – sie hat etwas in Bewegung gebracht. ■

20 Venturi, wie Fussnote 6.

21 Alexei Yurchak, *Everything was Forever, Until it was No More. The Last Soviet Generation*, Princeton 2005, S. 282–298.

22 Marcus Quent, *Kan-Formismen*, Berlin 2018, S. 15–20.

23 Silke Steets, *Der sinnhafte Aufbau der gebauten Welt*, Berlin 2015, S. 7–16.

24 Alison und Peter Smithson, *Italienische Gedanken*, Braunschweig 1996, S. 74–79.

Stefan Wülser studierte Architektur an der Fachhochschule Luzern und vertiefte sein Interesse für Mathematik, die Gesellschaft und ihre Muster unter anderem an der AA in London. Er war Assistent bei Winy Maas an der ETH Zürich, der TU Delft sowie an der FHNW in Basel, wo er seit 2017 als Dozent lehrt. Der Schwerpunkt seiner Tätigkeit gilt den Wechselwirkungen von Architektur und gebauter Umwelt, welche er sowohl in der theoretischen Auseinandersetzung als auch in der Planung und Realisierung von Projekten mit seinem Büro in Zürich bearbeitet.

von links nach rechts

Absalon, *Cellules No. 5*, 1991

(© wikimedia commons)

Kazuo Shinohara, Haus unter einer Hochspannungsleitung, Tokio, 1981

OFFICE Kersten Geers David Van Severen, Solo House, Matarraña, 2017 (Foto: Bas Princen)

