

Szenische Architektur

Roland Günter

„Man sollte denken, die Baukunst arbeite allein für's Auge: allein sie arbeitet für einen Sinn der menschlichen Bewegung, der unter keinen anderen gebracht werden kann.“

Johann Wolfgang von Goethe

Gewöhnlich gehen wir davon aus, dass eine Menge von publizierten Texten und Fotografien sich mit der inneren Wahrheit der dargestellten Sache beschäftigt haben und wir ihrem Urteil trauen können. Dies mag die Absicht der Produzenten sein – aber ist das Vorhaben gelungen? Die Tatsache, dass Bauten im Foto wirklich vermittelt werden, muss man mit Fragezeichen versehen. Bauten sind dreidimensional – das Darstellungsmedium Fotografie kann zwar ein wenig davon auch in seiner Zweidimensionalität wiedergeben, und damit den Umständen und Möglichkeiten nach zufriedenstellend sein, aber die Dreidimensionalität des Objektes kommt dabei zu kurz – mit allem, was darin ausgedrückt wird. Oder: Es bildet sich eine Vorliebe, die ein altes gängiges Vorurteil festlegt, dass es nur um das Zweidimensionale geht. Damit macht es dies zu einem eigenen Wert. Zwar gibt es seit langer Zeit auch dreidimensionale Darstellungsmöglichkeiten, aber sie sind selbst mit den inzwischen vorhandenen digitalen Techniken meist unpraktisch und werden daher nur selten genutzt. Dies führte zu folgenreichen Verhaltensweisen. In den meisten Köpfen setzte sich die Verkürzung auf Zweidimensionalität naiv fest – als Normalität. Tatsächlich ist sie eine erheblich eingeschränkte Weise des Wahrnehmens, Verarbeitens und Beurteilens, die oft Wesentliches nicht erkennen kann.

Dies hat erheblichen Einfluss auf die Gestalten von Bauten. Und auf die Wahrnehmung. Sie folgt den Impulsen des Gelernten und folglich dem weithin Verbreiteten. Darin gibt es nur in Ausnahmen ein Interesse und einen Blick für Szenisches, das essentiell dreidimensional ist. Es dominiert die Vereinfachung

in die Fläche, wie sie in Abbildungen verbreitet ist. In ihr geht es im Wesentlichen um Statisches. Dessen ästhetische Möglichkeiten sind zwar oft gut entwickelt, zum Beispiel als Faszination von Ritualisierungen – aber dabei bleibt es – auch in Bereichen, wo es mehr Anforderungen geben müsste oder könnte, etwa in der Stadtplanung und auch in einzelnen Bauten, zum Beispiel im Pavillon von Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969) für die *Weltausstellung* 1929 in Barcelona, einem Meisterwerk räumlich-szenischer Architektur. Am ehesten ausgespielt ist Dreidimensionales seit jeher in der Landschaftsgestaltung. Prozessuales bleibt oft auf der Strecke. Vom genannten Werk von Mies kann man mit *einem* Foto nur so viel wiedergeben wie von einem Film mit einem Standbild. Man dürfte sich in solchen Fällen nicht auf ein Einzelbild beschränken. Meine Untersuchungen ergaben weiterhin, dass Bauten meist erheblich intensivere Wirkungen auf Menschen haben und nachhaltiger im Gedächtnis wirken, wenn sie mehr sind als eine komponierte Bild-Fläche: wenn es um eine Szenerie geht – und diese ist eigentlich immer dreidimensional – mehr oder weniger.

Darstellungsweisen prägen die Verhaltensweisen der Menschen in der Gesellschaft. In den Darstellungen von Räumen zeigen die Autoren vom Fünfzehnten bis tief ins Neunzehnte Jahrhundert meist Menschen. Komplexe Darstellungen bietet uns Georgius Agricola (1494–1555) in seinen Holzschnitten zum Bergbau (1556). Die Maler Giovanni Antonio Canal, genannt Canaletto (1697–1768) und Bernardo Belotto (1722–1780) zeigen in ihren Stadtansichten ein szenenreiches Leben. Für Goethe war diese öffentliche Lebhaftigkeit der erste faszinierende Eindruck auf seiner *Italienischen Reise* (1786). Ähnlich: die Fotos von Jacob Olie (1834–1905) in Amsterdam. In solchen Darstellungen wird die Beziehung von Menschen zu ihrer sinnlich erfassbaren Umgebung deutlich. Allerlei unterschiedliche Verhaltensweisen lassen sich beobachten, genießen, studieren. Es entsteht menschliche Betroffenheit zwischen Betrachter und Bild. Im Neunzehnten Jahrhundert entwickelt sich ein völlig anderes Konzept. Heinrich Klotz (1935–1999) nennt es das „Reinlichkeitsideal der Wissenschaften.“ Leere Räume. Raum ohne Menschen. Reine Architektur. Als Abstractum. Absurd: Fotos der *Spanischen Treppe* in Rom ohne Menschen. Tatsächlich gehört ihre Szenerie zu den belebtesten Orten in Europa.

Sichtbar wird der Verlust der menschlichen Bezüge. Solche Räume produzieren Emotionslosigkeit. Praxis und Wissenschaften haben Traditionen gebildet, die dann zur Orthodoxie wurden. Es ist schwer, davon wieder herunter zu kommen, einen frischen Blick zu gewinnen. Wissenschaften haben – in cartesianischer Tradition – die Komplexität ihrer Objekte und folglich auch von Räumen weitgehend reduziert. Dies hatte Auswirkungen auf das Planen und Gestalten. Die Darstellungen zur Ruhr-Siedlung Eisenheim haben in den 1970er-Jahren die uralten Fäden wieder aufgenommen: mit Fotografien, die Bezüge haben – zu Menschen und zu Milieus.¹

Mit einer Szenerie ist fast jeder Beobachter oder Benutzer mehr beschäftigt als mit einem Bild oder einer Fassade. Sie beschäftigt ihn praktisch – mit mehreren Sinnen. Allerdings ist ein Bild oft eher begrifflich beschreibbar. In einem Zeitalter, in dem Wissenschaft sich gern und oft mit Zwängen im cartesianischen Sinn einengt auf Eindeutigkeit, ist der Griff zum bequemen Nächstliegenden eher verbreitet als die Neigung, sich mit Komplexität und Ambivalenzen zu beschäftigen. So überwiegt meist das Statische gegenüber dem Prozesshaften. Resümiert bedeutet dies: Das Medium Fotografie beherrscht in erheblichem Umfang die Wahrnehmungsweise. Dadurch kommt oft die Wirklichkeit zu kurz. Kritische Reflexionsfähigkeit wird nur selten gelehrt und diskutiert. Man greift nach dem Einfachen, das sich zudem verbal- und bild-rhetorisch effizienter in Auftragsituationen zum Verkauf eignet. Selten ist der zukunftsweisende Gedanke, dass man durch differenzierte und andere Denkweisen weite Bereiche der Baugeschichte anders verfassen müsste oder zumindest erweitern sollte. Aber Wissenschaft darf sich nicht bestimmen lassen von eingefahrenen Geleisen, von Bequemlichkeit und von der Zustimmung von Kollegen. Im Wesenskern verlangt Wissenschaft danach, selbst zu denken und auch radikal zu sein, wenn es der Sachverhalt nahe legt. Kurz: Die Bau- und Kunstgeschichte sowie die Denkmalpflege thematisieren in ihren Publikationen noch kaum das Szenische – sowohl in der Gestaltung von Räumen wie als Umfeld.

Nichts im normalen Leben ist völlig flach und eben. Was immer als Fläche erscheint, ist eine künstlich gestaltete Form. Alle sichtbare Geometrie ist eine Erfindung. Dies spielte für die Architektur insgesamt und besonders für das

Bauen im Zwanzigsten Jahrhundert eine bestimmende Rolle. Ihm liegt im Prinzip die Vorstellung einer Künstlichkeit zugrunde. Die Künstlichkeit hat seit jeher viele Gestalter beschäftigt. Sie waren fasziniert von idealtypischen Figuren. In der vorindustriellen Welt war dies die seltene Ausnahme. Man konnte sich durch Künstlichkeit abheben. Künstliches erhielt viel Aufmerksamkeit. Und sein Besitz verschaffte Status. Die menschliche Wahrnehmung wurde davon beeinflusst. Fast alle Architekturfotografien, die die Wahrnehmung im Zwanzigsten Jahrhundert weitgehend vorformten, haben, ohne sich dessen klar zu werden, von ihren Objekten und Räumen die hineingelegte Vorstellung oder sogar die explizite Idee, mehr oder weniger abstrakte Formen darzustellen. Auch wenn dies selten puristisch möglich ist, wird die Idee spürbar und oft sehr deutlich. Die Konzeption der *Abstrakten Kunst* hat dies besonders gefördert. Dies hängt zusammen mit der Entwicklung der Technik. Aus diesem industriegeschichtlichen Prozess entstanden im Neunzehnten Jahrhundert heftige wechselseitige Impulse. Der wichtigste Pionier dafür war Peter Behrens (1868–1940). Man kann den Eindruck haben, dass diese Künstlichkeit alle industriellen Produktionen durchsetzt. Nach einem Jahrhundert Industrieepoche erscheint dies heute als Normalität.

Die Arbeit, aus dem unregelmäßigen Zustand der Dinge zu einem Idealzustand der Glätte zu gelangen, begann schon vor langer Zeit. Diese Tätigkeit versuchte unter anderem, den Erdboden im Haus und später auch in der Umgebung durch Pflasterung und Asphaltierung eben zu machen. Denn dies erscheint funktional bequem und ästhetisch elegant. Hinzu kam als Verstärkung, dass die Glätte in der Industrieepoche Voraussetzung für viele technische Vorgänge war. Vor allem hat der Wunsch, viele Abläufe immer schneller zu machen, dies gefördert.

Doch ganz so weit, dass alles glatt gemacht werden kann, kam es nicht, und kann es wohl nicht kommen. Denn weil von Natur aus, also anthropologisch, nichts glatt ist, ist und bleibt diese Welt doch weitgehend uneben. Unebenheit eröffnet für Gestalter auch viele Möglichkeiten. Ich möchte mich hier mit diesem Bereich beschäftigen, weil er nach wie vor zu den Fundamenten des Gestaltens gehört und auch in Zukunft faszinierende Potenziale besitzt. Es gibt nämlich nicht nur Künstlichkeit, sondern auch darunter, dazwischen und

daneben das, was wir mit dem Stichwort Anthropologie des Menschen andeuten können. Die Anthropologie des normalen Lebens ist geprägt von der Unregelmäßigkeit des Aussehens von Menschen, Tieren und Pflanzen – ja der ganzen Landschaft. Kein Mensch sieht wie der andere aus. Charakteristiken sind meist individuelle Ausprägungen. Ohne sie könnten wir kaum etwas unterscheiden. Die Bedeutung der Anthropologie wurde in der Industrie-epoche aus den oben genannten Gründen lange Zeit dermaßen unterschätzt, dass es kaum mehr einen Gedanken daran gab. Aber: die anthropologische Dimension ist fast nie konsequent ausschaltbar. Sie kann häufig sogar bewusst gesucht werden – als künstlerisches Mittel und vor allem in künstlerischen Fantasien. Die Unregelmäßigkeit beginnt beim Menschen – und dies sehr deutlich. Der Mensch ist, wie sehr er sich auch anstrengt darüber hinwegzukommen, fundamental auch ein animalisches Wesen. Wolfgang Schivelbusch hat einen wichtigen Aspekt dessen untersucht: die Weisen der Bewegung. Er stellt die animalische und die mechanische Bewegung einander gegenüber. „Das Tier bewegt sich nicht gleichmäßig und kontinuierlich vorwärts, sondern auf unregelmäßig humpelnde Weise. Wobei sich der Körper bei jeder wechselseitigen Bewegung der Glieder anhebt und zurückfällt. [...] Auch wenn wir selber gehen oder laufen, bewegen wir uns nicht regelmäßig vorwärts. Jeder Schritt hebt unseren Körper an und läßt ihn zurückfallen. [...] eine Maschine kennt derartige Beschränkungen nicht; die Lokomotive fährt gleichmäßig schnell auf den Schienen. [...] Bewegung zu Lande folgt den natürlichen Unebenheiten der Landschaft und ist eingebunden in die physische Leistungsfähigkeit des Zugtieres.“² Die Ambition der Industrialisierung zielt auf die Beseitigung von Störfaktoren. Dabei wird ein erheblicher Teil der sinnlichen Faktoren ausgeschaltet. Die organische Natur aber spricht alle Sinne an. So sehr die Industrialisierung sich bemüht, es bleibt meist ein Rest an Sinnlichkeit. Lediglich die Digitalisierung kann dies noch weiter beseitigen. Selbst in der größten Anstrengung, die zu möglichst purer Abstraktion gelangen möchte, bleibt immer eine Paradoxie erkennbar: Abstraktes existiert stets in Bezug zum Konkreten. Dadurch wird es überhaupt bemerkbar. Dies liegt fundamental daran, dass der Mensch, wenn er wahrnimmt, seine organische Natur nie vollständig ablegen kann.

Bauten von Hans Scharoun (1895–1972), zum Beispiel die *Scharounschule Marl* (1960), galten lange Zeit als exotisch. Es schien schwierig zu sein, sie zu verstehen. Ich denke, man kann sie erst in Kenntnis der anthropologischen Dimension begreifen. Ihre Wände sind oft nicht lotrecht, die Fußböden nicht eben und die Decken scheinen sich zum Emporfliegen bereit zu machen. Dadurch empfinden wir Räume als wankelnd. Sie wirken als ob sie aus Wolken von sanfter Atemluft aufgeblasen wären. Normal ist, dass jeder Mensch auf Schritt und Tritt wankelnd steht und sich wankelnd bewegt. Er muss einen Gleichgewichtssinn entwickeln, um aufrecht stehen zu können. Dies heißt: Er muss balancieren. Der Gleichgewichtssinn befähigt ihn, sich in unterschiedlichen Räumen und zwischen vielen Dingen zum Beispiel zwischen Möbeln gefahrlos bewegen zu können. Mühsam hat der Mensch diese Balance gelernt, und er muss immer wieder sich der Mühe unterziehen, sie zu trainieren, vom Aufstehen bis zum Zu-Bett-Gehen. Vor allem in fortgeschrittenen Jahrzehnten. Dies aktiviert den Menschen. In Räumen von Scharoun bewegen sich Menschen anders als in straffen Geometrien, die disziplinieren und ihn in der einen oder anderen Weise beherrschen und ihn beherrscht leiten wollen. Die wolkenhaften Atemräume besitzen keine solche Bestimmtheit, vielmehr geben sie ein Gefühl von Freiheit, sie lassen eher eine selbstbestimmte Bewegungsweise des Menschen zu. Dies war von Scharoun – in der Zeit nach dem NS-Regime, als das gesellschaftliche Leben sich auf neue Grundlagen stellen und an anderen Zielen orientieren sollte – durchaus politisch gemeint. In diesen Räumen kann man seinen natürlichen, kamelhaften Gang, den wir anthropologisch besitzen, realisieren. Und dem Gefühl des Atems folgen. Räume in einer solchen Weise zu gestalten, erforderte Mut, vor allem im Bereich der Architektur, in dem seit langer Zeit erhebliche orthodoxe Festlegungen dominierten. Zudem ist dieser Bereich hochgradig den Anforderungen bequemer Vermarktung unterworfen. So blieben in einem riesigen Terrain die Abweichenden die Außenseiter: Hans Scharoun und sein Freund Hugo Häring (1882–1958, *Gut Garkau* 1925) sowie einige weitere Autoren, unter anderem Gestalter mit anthroposophischen Impulsen wie Rudolf Steiner (1861–1925, *Goetheanum Dornach* 1913). Aber sie gehören keineswegs in eine Außenseiter-Kategorie. Es mag paradox erscheinen – sie arbeiteten im Kern dessen,

was das Bauen bewegen müsste: nämlich nicht nur in minimalistischer Technik, als Schutz vor dem Wetter und als Komfort, sondern sie wollten weit darüber hinaus intensive Bezüge zur Menschlichkeit gestalten und erlebbar machen. Ich nenne sie daher Avantgarde: es sind die Vorausgehenden – die Pioniere zu sozialkulturellen Reformen. Von ihnen gehen weitreichende Innovationen aus. Die anthropologische Dimension ist sowohl von Kunsthistorikern wie von Architekten und weiteren Planern im Zwanzigsten Jahrhundert bagatellisiert worden. Ihre Sicht ist nicht etwa antiquiert, wie es manche Leute annehmen, die sich im Computer eingegraben haben, sondern sie wird mit dem menschlichen Leben aufgrund dessen unaufgebarbarer Strukturen auch in aller Zukunft elementar bleiben.

Zu diesem Thema noch einige skizzenhafte Hinweise. In der Anthropologie geht es um grundsätzliche Befindlichkeiten von Menschen. Ein Beispiel: Kein Mensch ist mit der Künstlichkeit eines Fliegers auf die Welt gekommen – er wird erst mit einem langen Training zu einem Flieger. Zur Anthropologie gehört eine Reihe von Stichworten: Körperlichkeit, Fantasie, Traum, Landschaft, Szenerie, Sinne. Darin gibt es vieles, was intensiv körperlich und sinnlich erfahrbar ist – mit beiden Beinen, mit Mühe und mit Lust. Und es gibt Gedanken, die oft im Zusammenhang mit solchen Erfahrungen assoziiert werden – also vieles in der Fantasie. Man hat davon gesprochen, dass es „vor dem [inneren] geistigen Auge“ entsteht, manche Leute sagen auch „virtuell“ dazu. Es sind unterschiedliche Worte für ungefähr dasselbe.

Das wohl Bedeutendste an Szenerie ist die Inszenierung einer Treppe in Rom: 20 Meter Höhe, 54 Meter Breite und ein Weg von 80 Meter Länge – dies alles auf Stufen, Podesten, kleinen Plätzen – eine umfangreiche Bühne. Auf der *Spanischen Treppe* führen viele einzelne Szenen in die Höhe – oder herab. Die Struktur ist platzartig. Selbst die Stufen: Jede ist so breit, dass mehrere Leute darauf ihren mediterranen Mittagsschlaf halten können. In seiner Ausdehnung ist das Bauwerk eine szenische Landschaft. Ich kenne keinen Ort, der mehr und unterschiedlichere Aufenthaltsqualitäten besitzt. Oft halten sich Menschen hier viele Stunden auf. Obwohl die Treppe beim ersten Anschauen einen schnellen und bequemen Weg von unten auf die Höhe des Hügels verspricht, dominiert der Aufenthalt. Ein Paradox der Baukunst. Dies diente in

vielerlei Weise dem ganzen Stadtviertel – ja der Stadt. Der Architekt Francesco de Sanctis (1693–1740) schuf eine szenische Anlage (1721–1726), die bewusst öffentlich sein sollte – und tatsächlich ein Höchstmaß an Öffentlichkeit zustande bringt. Die Anziehungskraft erfolgt sowohl durch Statik, das heißt durch breite Stufen und zwischengeschaltete Plattformen wie durch den Gegensatz zur Statik, durch Bewegung. Es gibt unterschiedliche Abläufe, aus denen man wählen kann und die nahelegen, ja verlocken, sie nacheinander auszuprobieren. Dies hält die Menschen vom bloßen Durchgehen ab (wie nebenan auf einer weiteren Treppe von einem anderen Entwerfer) und führt fast immer zu der einen oder anderen Beschäftigung, die sie auf der Treppe festhält. Es arbeitet gegen die Ursprungsentention, ein Durchgang zu sein. Der Gegensatz erzeugt Spannung. Jeder Benutzer wird interessant beschäftigt: Es gibt viele Richtungen und Richtungswechsel – man steht vor einer Wahl: dorthin oder dorthin? Spannende Ambivalenzen. Mehrere Dramaturgien der szenischen Folgen. Diese Gestaltung lenkt und prägt Verhalten – man kann Veränderungsprozesse beobachten. Oben beginnen Menschen ungelenkt und kommen nach wenigen Schritten in fließende Bewegungen und Rhythmen – wie durch Musik, die dem Tänzer den Auftritt und die Choreografie nahelegt. Treppe als Bühne. Mit einer Weise der Aneignung, die beste städtische Tradition weiterführt, sich mit höfischer Parkbildung anreicherte und dies mit einer spielerischen Mentalität durchsetzte. Nicht für gemessen schreitende Honoratioren, sondern für jedermann, auch für Straßenjungen, gratis. Diese Bühne ist bewusst völlig in die Verfügung der Bevölkerung gegeben. Ein vielfältiger Handlungsraum. Jeder kann selbst zum Akteur werden. Sehen und gesehen werden, die Treppe als Interaktionsfeld. Ein Höchstmaß an wechselseitiger Erlebbarkeit. Der einzelne erfährt sich als Individuum und zugleich als Anteil am Ganzen. Anregung war eine Anlage der Arbeitswelt: der *Porto di Ripetta*. Beim Entladen der kleinen Flussschiffe transportierten die Träger über Treppen ihre Lasten zum hoch liegenden Kamm des Ufers, über viele Podeste für Pausen in der schweren Arbeit. Leider ist diese Gestaltung nicht erhalten, aber durch eine Abbildung gut überliefert. Zur *Spanischen Treppe* gibt es eine Forschung, die ihrer Vielschichtigkeit auf den Grund geht. Die daraus entstandene Publikation machte unter anderem eine seltene

Untersuchung: Sie beschreibt wie die Treppe von den Leuten rezipiert, das heißt verarbeitet wurde.³ Dieses Buch hatte eine Wirkung, von der Autoren nur träumen können: der Architekt Niklaus Fritschi (Düsseldorf) gestaltete mit diesen Impulsen – nach eigener Aussage – das Rhein-Ufer der Stadt Düsseldorf als eine lange, umfangreiche, vielgestaltige Szenerie.⁴ Ebenso nahm der Architekt Peter Busmann (Köln) das Buch als Anregung zu seinem Entwurf für den Abhang zwischen Dom und Rhein-Ufer in Köln. Diese Szenerien kann man auch heute lesen als Herausforderung zur Weiterentwicklung des Szenischen. Roland Günter und Janne Günter arbeiten an einem Buch mit dem Titel *Szenische Architektur*. Es stellt eine Vielzahl von Elementen vor und lässt sich so auch zum Entwerfen nutzen. Viele Beispiele stammen aus Städten wie Amsterdam, Anghiari und Berlin sowie Siedlungen in der Region Ruhr.

Der Mensch ist ein immens komplexes Wesen. Dies wird am deutlichsten und am besten aufgenommen und gestaltet in Englischen Gärten. Die Landschaft, die im Achtzehnten Jahrhundert als Landschaftspark oder als Englischer Garten entstand, erfuhr 1779–1785 eine großartige Theorie von Christian Cay Lorenz Hirschfeld, publiziert in seinem fünfbändigen Buch *Theorie der Gartenkunst*.⁵ Hirschfeld skizziert die Wirkungen ihrer Elemente und Zusammenstellungen, das heißt ihrer Kompositionen auf den Menschen: Es ist eine komplexe Psychologie. Die Szenerie besitzt eine spannungsreiche Inszenierung des Wechsels von Kunstvollem und ausdrücklich dargestelltem Natürlichen mit vielem Crescendo und Decrescendo. Und von unterschiedlichen äußeren Stimmungen, die man entstehen lassen kann und die dann innere Stimmungen hervorbringen, durch unterschiedliche Arten von Bäumen, Kompositionen, farbigen Erscheinungen.

Schon früh entsteht der Gedanke, Gärten und Parks szenisch zu entwickeln und, in einer zweiten Schicht, mit skulptierten Figuren zu besetzen, die explizite Bedeutungen haben und als ein Geflecht, das heißt als eine Ikonologie Weltanschauungen verbreiten. In Italien, Frankreich, Deutschland. Die Auftraggeber entwickelten darin ein Programm ihrer Repräsentation. Es lag nahe, dies zur Steigerung der Wirkungen mit dem Blick zum Theater zu tun. Dadurch wurden viele Szenerien immer mehr Theater. In Dessau realisierten Fürst Franz von Anhalt (Regierungszeit 1758–1812) und der Architekt

Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorf (1736–1800) die Gestaltung und Theorie eines kompletten und außerordentlich aufgeklärt entwickelten Staates: das „Gartenreich“ mit dem *Wörlitzer Landschafts-Park*.⁶ Friedrich Ludwig von Sckells (1750–1823) Denkschrift über den *Englischen Garten in München* vom 6. März 1807 beschreibt den Weg der Gedanken eines berühmten Planers. Auszüge: Es soll „der eingeschlossene traurige Hofgarten geöffnet, und der außen gelegene Königliche große Garten der Natur hereingezogen“ werden. Dies soll in einer zweiten Ebene intensiviert werden, „wo sich Griechische Tempel, Monumente, Monumente im höheren Stil der Baukunst zeigen sollten“ – „Dann aber kann ein großes Bild sich vor dem Königlichen Palaste aufstellen, es kann in der Gegend im Vordergrund eine starke Anhöhe zeigen, [...] und den lieblichen Abhang bilden. Auf dieser Höhe würde sich ein Griechischer Tempel, der alten Tugend geweiht, erheben, den die schönsten Bäume überschatten und tausende der mannbaren Jugend beleben würden, während der majestätische Wald Hirschanger mit seinen Auen und Bächen die reizende Ferne schließen dürfte.“ – Es geht darum, Wirkungen „entdecken [zu] lassen, die Verwunderung erregen. Im letzteren Fall wird die schöne Erfindung des Hains angewendet, welche die Grenzen der Phantasie überlässt, sie nach Gefallen zu bestimmen.“⁷

In manchen Industriebauten, bei denen man extreme Rationalität annehmen muss, kommt es – ungewollt, aber tatsächlich – durch die Komplexität der Konstruktionen, Objekte und Leitungen zu einer Relativierung der eigentlich gemeinten Abstraktion: ein Hochofen-Werk wie im *Landschaftspark Duisburg Nord* hat – obwohl es völlig funktional konstruiert ist – auch den Charakter eines Labyrinths. Es ist eine Landschaft von tausend technischen Dingen – Stäben, Gerüsten, Szenen in vielen Ebenen. Von solcher Szenerie lebt auch der *Gasometer Oberhausen* (1928, heute eine riesige Ausstellungshalle) und die *Zeche Zollverein* in Essen (1928, heute teilweise Museum). Es war nicht beabsichtigt, aber die Gebäude besitzen eine theaterhafte Struktur. Dies wurde in den 1970er-Jahren entdeckt und formuliert – in Wert gesetzt. Dies trug zur Attraktivität bei und half, diese komplexen Gebilde als Baudenkmäler zu erhalten. In Kupferstichen formulierte Giovanni Battista Piranesi (1720–1778), der dem Theater verbunden war, seine Raumfantasien – „Carceri“

genannt (1745–1750) – Erfahrungen von Träumen und Alpträumen. Darin wird viel Elementares herausgefordert: Oben und Unten, Kreuz und Quer. Perspektive wird angesetzt, Räume als Folgen, und harsch abgebrochen. Viele Industrieräume lassen sich ähnlich erfahren. Solche Beispiele und Überlegungen halfen der Industriekultur seit den 1970er-Jahren in der gesellschaftlichen Öffentlichkeit, der dieser Bereich bis dahin völlig fremd erschien, sich praktisch und theoretisch zu legitimieren. Sie trugen vor allem in der Diskussion zur Erhaltung beziehungsweise Denkmalpflege entscheidend bei zum Überleben und zur kulturellen Nutzung.

Bibliografie

- Fachhochschule Bielefeld. Projektgruppe Eisenheim (1972): *Rettet Eisenheim. Eisenheim 1844–1972 – Gegen die Zerstörung der ältesten Arbeitersiedlung des Ruhrgebietes*. Zweite Auflage. Berlin: Verlag für das Studium der Arbeiterbewegung.
- Günter, Roland, Wessel Reinink und Janne Günter (1978): *Rom – Spanische Treppe. Architektur – Erfahrungen – Lebensformen*. Hamburg: VSA: Verlag.
- Günter, Roland (1981): „Architekturfotografie in gesellschaftlichem Zusammenhang“. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft. Zur Integration und Desintegration von Menschen in Fotografien von architektonischen Räumen*. Band 20. Marburg: Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Philipps-Universität Marburg, S. 123–137.
- , (1985a): *Fotografie als Waffe. Zur Geschichte und Ästhetik der Sozialfotografie*. Reinbek: Rowohlt Verlag.
- , (1985b): „Architektur als Bühne“. In: Eduard Führ (Hrsg.): *Worin noch niemand war: Heimat. Eine Auseinandersetzung mit einem strapazierten Begriff. Historisch – philosophisch – architektonisch*. Wiesbaden und Berlin: Bauverlag, S. 75–83.
- , (1998a): „Deutscher Städtebau-Preis 1998. Düsseldorf Rhein-Ufer“. In: *Basler Magazin*. 43. Jahrgang 43, Nummer 7, S. 12–13.
- , (1998b): *Hexenkessel. Ein Reisebuch zu Sachsen-Anhalt*. Halle: Mitteldeutscher Verlag, S. 279–385.
- Hallbaum, Jakob (1927): *Der Landschaftsgarten, seine Entstehung und seine Einführung in Deutschland durch Friedrich Ludwig von Sckell. 1750–1823*. München: Hugo Schmidt Verlag.
- Hirschfeld, Christian Cay Lorenz (1779–1785): *Theorie der Gartenkunst*. Fünf Bände. Leipzig: M. G. Weidmanns Erben und Reich.
- Klotz, Heinrich (1971): „Über das Abbilden von Bauwerken“. In: *Architectura*. 1. Jahrgang, Nummer 1, S. 11–14.
- Rose, Hans (1931): *Eine unveröffentlichte Denkschrift Friedrich Ludwig von Sckells über den Englischen Garten in München*. München.
- Schivelbusch, Wolfgang (2000): *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert* [1977]. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Fachhochschule Bielefeld. Projektgruppe Eisenheim 1972.
- 2 Schivelbusch 2000 [1977], S. 14–15.
- 3 Vgl. Günter, Reinink und Günter 1978.
- 4 Vgl. Günter 1998a.
- 5 Vgl. Hirschfeld 1779–1785.
- 6 Vgl. Günter 1998b.
- 7 Rose 1931.