

KONSTRUKTION ZWISCHEN FUNKTION UND FIKTION

Versteht man das Konstruieren in der Architektur nicht nur als funktionale Pflichterfüllung, so bilden *Landscape* und *Mindscape* zwangsläufig die Basis der Konstruktion. Die *Landscape* ist, wie im Kapitel «Material und Landschaft» dargestellt, eine mindestens vierdimensionale Unterlage, auf der die Architektur aufbauen muss, um einen baukulturellen Wert in Anspruch zu nehmen. Die *Landscape* bildet eine Unterlage, die sowohl robust wie flüchtig ist, die also sowohl Widerstand leistet als auch vermittelt. Sie ist physisch präsent, aber auch oft esoterisch eingehüllt, biodivers beladen und historisch wie baukulturell aufgeladen. Und doch bildet sie einen insofern festen Untergrund, als die Charakteristika objektiv sind, das heisst, aus dem Objekt *Landscape* abgeleitet. Auch ist *Landscape* durchaus in ihrem Ausmass beschränkt, auch wenn ihr die klaren Grenzen fehlen und viele Charakteristika übergreifen und ausschweifen. Sie hat also einen Kern, der örtlich gebunden ist, aber einen Rand, der unscharf ist, eine Art *Aura*.

Die *Mindscape* dient dem Autor im Prozess des Entwerfens als kreative wie reflexive Treiberin, als ein Art Wolke an Vermächtnissen. Dieser stellt daraus seine eigene Mischung zusammen. Die Vermächtnisse liefern die gestalterische Inspiration für die eigene Arbeit in der Vielschichtigkeit der *Landscape*. Sie werden aber auch zur Skala, zur reflexiven Messgrösse im Sinne der selbstkritischen Würdigung der entwerferischen Arbeit. Zu dieser *Mindscape* gehören neben den erwähnten fachlichen und biografischen Vermächtnissen auch die unterschiedlichen Wissens Ebenen: neben dem intellektuellen Wissen auch – und in gewisser Weise vor allem – das implizite Wissen.

Vor diesem Hintergrund muss der Konstruierende neben der Bewältigung funktionaler Bedingungen in der Lage sein, die Zugehörigkeit des Konstruktives zu einer landschaftlich eingebetteten Siedlung (als Niederlassung) zu vermitteln. Die Konstruktion muss es dem Betrachter erlauben, diese Zugehörigkeit nachvollziehen zu können.

Konstruktion verknüpft also die meist hochkomplexe Geisteswelt des Autors mit dem landschaftlichen Gemenge, um den Benutzer in diese *Landscape* einzubetten.



Stall, Morissen



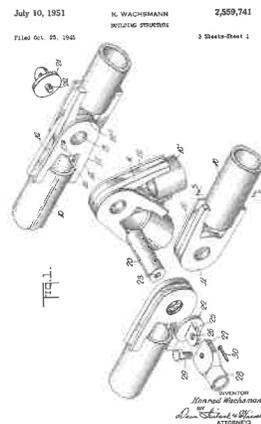
Peter Behrens,
AEG-Turbinenhalle, Berlin, 1909



Hans Döllgast, Alte Pinakothek
München, Restauration und
Umbau, 1952–1957

Knoten miteinander verknüpfen. Wachsmanns Knotenpunkte sind die radikalste Form der streng geometrisch und mechanisch bedingten Konstruktionsform, bei der die Stabelemente auf dieselben geometrischen Nullpunkte geführt werden und in deren Zusammentreffen idealerweise eine Gelenkwirkung hergestellt wird. So werden die Elemente nicht verknötet, also im aneinander Vorbeiführen verbunden, sondern finden in der Begegnung miteinander immer ihren Anfang und ihr Ende.¹⁹ Ironischerweise hat sich mit dem Knotenfokus aus dem Verbindungselement daher gleichermaßen – im selben Bauteil – ein Trennungselement herausgebildet, und in seiner Wirkungsweise und Bedeutung dominiert es diejenigen Teile, die an jenes heranreichen wollen.

Das generative Potenzial eines Systems bestimmt letztlich seine Leistungsfähigkeit, ein zentraler Massstab bei Wachsmann. Fallen viele der generativen Eigenschaften zusammen, kann sogar mehr entstehen, als im System angelegt ist; aus der «Synthese von Funktion, Mechanik, Material, Leistung» entstehen laut Wachsmann Qualitäten, «die weit über die Zweckbestimmung hinausgehen, dann hebt sich die Grenze zwischen Zweckwerk und Kunstwerk auf.» Kann diese generative und flexible Form eine solche Synthese herstellen, so ist sie hochgradig leistungsfähig, sie wäre sogar mehr: «Der Fahrradrahmen beweist, daß es selbst in der schnellen technischen Entwicklung, in der alles im Fluß ist und Vollkommenheit nur verstanden werden kann in Bezug auf die Leistung, die in dem Augenblick gefordert wird, so etwas gibt wie die anonyme, die permanent vollkommene Form.»²⁰ Im permanenten Prozess des Konstruierens, der dem Element eingeschrieben ist und durch die systemische Fuge vermittelt wird, ist jedes Gebäude auch immer nur ein Zustand, wie Wachsmann konstatiert. In seiner letzten Nuance wird die Fuge so zur Umrisslinie des Ephemeren. Zwischen den Teilen des industriellen Bauwerks ist sie die Entsprechung der anonymen Form des Systems; sie schafft die Basis und den Rahmen als stumme Linie eines endlosen Möglichkeitsraums einer sich stets von innen erneuernden Welt.



Konrad Wachsmann, «node, building structure», 1945

19

Zur Transformation des
Verständnisses des Stabwerks vgl.
Rinke 2016, S. 144.

20

Wachsmann 1962, S. 25.

KONSTRUKTION ALS VERMITTLERIN VON ATMOSPHERÄN

«So gesehen sind Atmosphären etwas, was das menschliche In-der-Welt-Sein im Ganzen bestimmt, also seine Beziehung zu Umgebungen, zu anderen Menschen, zu Dingen und Kunstwerken.»²¹

Im engeren Sinne des Bauens lässt sich Konstruktion als Kombinatorik atmosphärisch wirkender Teile umschreiben. Fügen heisst in der Architektur vor allem, Durchdringungen zu erzeugen. Wenn nun Architektur das Schaffen von Atmosphären ist, dann bedeutet dies, dass die Konstruktion etwas Verbindendes ist. Sie verbindet innere und äussere Atmosphären. Im Zuge der räumlichen Durchdringung – das sind sowohl Öffnungen im Sinne von Fenster und Tür wie auch konstruktive Verbindungen von Werkteilen – geschieht die Vermittlung von Atmosphären. Konstruktion ist damit eine Vermittlerin von Atmosphären, mit ihr werden atmosphärische Abläufe akzentuiert. Die Erscheinung der Architektur entsteht durch die Verarbeitung und das Fügen von Materialien mit sich selbst oder mit anderen Materialien. Das gebaute Konstrukt erhält dadurch spürbare Tiefe, es wird porös. Es ist diese Porosität, die die atmosphärische Wirkung der Architektur und damit deren Qualität steuert.

IN DAS OFFENE TRETEN – DURCHDRINGUNG UND FREIHEIT IM SPÄTWERK VON SIGURD LEWERENTZ

Johannes Käferstein

«Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt»²²

Sigurd Lewerentz (1885–1975) stellte in seinen späten Entwürfen eigene Regeln auf, deren Konsequenzen und Probleme er wiederum lösen musste. So entstanden Detaillösungen, die ohne innere konstruktive Gesetzgebung und unbestechliche eigene Disziplin nicht zu entwerfen sind. An der Kirche St.-Petri in Klippan (1962–1966) bestimmen drei Festlegungen die zutiefst bewegende Erscheinung des Baus. Zum einen musste ausnahmslos Backstein als Baumaterial für alle Wände, Böden, Decken und Oberlichter verwendet werden. Diese Regel beinhaltete auch die innere feste Ausstattung, etwa die Kanzel und den Altar.

21

Böhme 2006, S. 114.

22

Wittgenstein 1922, Satz 5.6.



Werner Düttmann in Zusammenarbeit mit Sabine Schumann, Akademie der Künste (Westansicht), Berlin, 1960



Sigurd Lewerentz, Kirche St. Petri, Klippan, atmende Wand, 1962–1966

Zweitens sollte nur handelsüblicher Backstein verbaut werden. Und die dritte und wahrscheinlich rigoroseste Regel von fast spirituellem Charakter bestimmte, dass kein einziger Backstein geschnitten werden durfte – er also nur in seinem vollen Ausmass verwendet werden durfte. Es sind diese drei kompromisslos eingehaltenen Gebote, die den wortkargen und stillen Architekten Sigurd Lewerentz das Material, wie ein Maler, in eine stoffliche Tiefenschwingung versetzen lässt. Die in sehr trockenem, mit gemahlenem Schiefer angereichertem Mörtel versetzten Backsteine versinken förmlich in der Wand. Es sind die Fugen, die die Härte der Anweisungen von Lewerentz in sich aufnehmen und in einer zärtlichen Umarmung den Kirchenbau zum Leben erwecken. Die Wände atmen und erlauben dem Licht, durch die spärlich gesetzten Öffnungen osmotisch in das innere Dunkel des Oratoriums zu sickern. Aus einem konstruktiven Paradoxon heraus sublimieren sich in der Kirche St. Petri Materialität und Konstruktion auf die Ebene des reinen Gefühls und der spirituellen Metapher.

Als Schüler Schinkels war Sigurd Lewerentz in seinen frühen Jahren ein Meister des skandinavischen Neo-Klassizismus, der eine Abkehr von der historisierenden Nationalromantik bedeutete und sich schliesslich als Schritt in die Moderne erweisen sollte. Die Rückbesinnung auf den dorischen Stil Griechenlands als den wahren Ursprung des Bauens war für die Architektur Skandinaviens zwischen 1910 und 1930 prägend. «Eine eloquente Passage in Heideggers *«Der Ursprung des Kunstwerks»* beschreibt, wie ein griechischer Tempel das Material nicht zum Verschwinden, sondern zum allerersten Mal zum Vorschein bringt. So auch in Klippan: Ziegel war nie mehr Ziegel, Stahl nie mehr Stahl, Glas nie mehr Glas, Holz nie mehr Holz. Dieser Hinwendung zum Wesentlichen des Materials wohnt eine Art Respekt inne, der seine eigene Moral hat. Ethik und Technik werden eins. Es ist daher nicht verwunderlich, dass die Sprache der klassischen Formen für Lewerentz nicht mehr tragfähig war. Denn diese Sprache war aus einer Ordnung des Bauens geboren worden, vom Holz übertragen, ihre letzte und wesentliche Verfeinerung im Stein findend.»²³

Lewerentz konnte sich in dem Moment über die Frage des Stils hinwegsetzen, in dem er der Sprache des Materials folgte. Seine späte Baukunst birgt das tiefe Geheimnis einer zeitlosen Durchdringung von Material, Raum und Bedeutung. Ludwig Wittgenstein wies auf die Grenzen der Sprache und damit auf das Unaussprechliche hin: «Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische.»²⁴



Sigurd Lewerentz, Kirche St. Petri, Klippan, geneigte Kandelaber, Traufen und Fallrohre, 1962–1966

23
Wilson 1997, S. 45–46.
Übersetzung J.K.

24
Wittgenstein 1922, Satz 6.522.

Die Erkenntnis der Wehrlosigkeit gegenüber dem Unaussprechlichen ermöglicht es, alles hinter sich zu lassen und in der Tiefe des Moments das Wesentliche zu erkennen. Es ist der Moment des *myein* (altgriechisch), in dem wir Mund und Augen schliessen, da nichts mehr erklärt werden kann.

Nachdem Lewerentz die Kirche St. Petri in ihrer ganzen Blösse und Körperlichkeit aus nur einem einzigen Stein erbaut hatte, fügte er ihr in einer zarten Geste profane Bauteile aus Stahl und Blech hinzu, die in ihrer Ausstrahlung Menschlichkeit in sich tragen. In demütiger Haltung stehen schwarze Kandelaber – ein Paar – nebeneinander, die sich auf Schulterhöhe leicht nach vorne beugen. Die runden weissen Leuchtkörper strahlen die Ruhe eines in sich gekehrten Gesichts aus. An der Backsteinwand im Hintergrund lehnen, eng beisammen, durch die Länge eines Steins getrennt, zwei Fallrohre. Diese stützen zwei übereinander liegende Regentraufen. Die obere Traufe misst die halbe Länge der Fassade, die untere deren ganze Länge. Zwei offenen Händen gleich nehmen sie das Dachwasser auf und führen es in das Erdreich.

Sigurd Lewerentz' Suche nach einem architektonischen Ausdruck zeugt von einem tiefen Verständnis für die Notwendigkeit, die Grenzen seiner Welt in die Ursprünglichkeit des Materials zu ziehen. Damit öffnet er einen Raum, in dem man dem Unaussprechlichen nur zuhören muss.

DIE BEDEUTUNG VON STRUKTUR UND GESTALT IM WERK VON AUGUSTE PERRET

Stefan Kunz

Unsere Gebäude haben viel zu leisten. Es gilt die Bedürfnisse der Nutzenden bezüglich Funktionalität und Komfort möglichst gut zu bedienen, sozialen, ökologischen und ökonomischen Ansprüchen zu genügen und sich gleichzeitig qualitativ in das ortsbauliche Gefüge einzuordnen. Da nur selten alle Anforderungen gleichermaßen adressierbar sind, entsteht eine Gewichtung, die unsere gebaute Umwelt wesentlich beeinflusst. So spiegeln sich die Wertvorstellungen, Bedürfnisse und Sehnsüchte einer Gesellschaft im Gesicht ihrer Bauwerke, Siedlungen sowie Landschaften – und diese wiederum beeinflussen unsere Wahrnehmungen und Handlungen im Alltag. Diese Wechselwirkung deutet darauf hin, dass der Erscheinung unserer Gebäude eine gewisse Bedeutung zukommt, da sie das Selbstbild einer Gesellschaft massgeblich mitprägen.



Mund und Augen sind geschlossen, der Kopf leicht nach vorne geneigt. Hermann Rode, *Birgitta von Schweden*, 15. Jahrhundert