

BDA-Preis für
Architekturkritik 2015

Niklas Maak

Bund Deutscher Architekten

BDA

Inhalt

BDA-Preis für Architekturkritik 2015 Niklas Maak

Atmosphären Niklas Maak	4
Der BDA-Preis für Architekturkritik Heiner Farwick	8
Bau ohne Schatten Niklas Maak	9
Anschaulich, markant und bildhaft Die Begründung der Jury	14
Architekten: Auf die Barrikaden! Niklas Maak	15
Gegenwart und Zukunft der Architekturkritik Niklas Maak im Gespräch mit Benedikt Hotze und David Kasperek	20
Stadt der Untoten Niklas Maak	31
Maak oder die Liebe zur Architektur Karin Wilhelm	36
Ommetaphobia. Welt ohne Außen Niklas Maak	45
Über Niklas Maak	48
Impressum	

Das Licht.



Starbrick design by Olafur Eliasson
www.starbrick.info

www.zumtobel.com



ZUMTOBEL

Atmosphären

Was Architekten von Thomas Struths Stadtbildern lernen können

Von Niklas Maak

Ich öffne das Fenster: Man hat eine Vorstellung davon, was dieser Satz bedeutet; auch davon, wie es sich anfühlt, ein Fenster zu öffnen. Aber es ist ein Unterschied, ob man es in New York, Paris oder Düsseldorf tut; ob man sich leicht bückt und ein amerikanisches Fenster nach oben schiebt, ob man ein französisches, bodentiefe Flügelfenster in einem Haus aus dem 19. Jahrhundert öffnet und dabei automatisch die Arme ausbreitet, oder ob man sich, wie ein Ertrinkender an einen Ast, an den kalten, dünnen silbernen Bügelgriff eines Veluxfensters klammert und ihn nach unten reißt. Der Körper macht andere Bewegungen, die Hand berührt andere Materialien.

Und es ist ein Unterschied, ob durch das offene Fenster die Geräusche der Straße in den Raum dringen, während ein Vorhang den Raum vor Blicken schützt, oder die Stille eines Waldes; was ein Fenster ist, bestimmt nicht nur seine Form, sondern auch seine Materialien, die Körperbewegungen, die es

in Gang setzt, der Klang und die Gerüche, die es umgeben.

In der Architektur dominiert immer noch das Auge: Fassaden werden für das Auge gebaut, Fenster für Ausblicke und Belichtung gesetzt. Was fehlt, ist eine Ausbildung, die sich der Frage widmet, wie Architektur unmittelbar mit dem Körper erfahren wird: Wie weht der Wind durch diesen Raum? Wie riecht das Holz der Terrasse, wenn es im Nebel feucht oder in der Sonne warm wird? Wie fühlt sich ein Messinggriff bei Kälte, wie ein Plastikscharter an einem heißen Tag an? Man „befindet sich“. Dieser Satz, darauf weist Gernot Böhme hin, ist doppeldeutig: Er bedeutet, hier oder dort zu sein, und er bedeutet, sich so oder so zu fühlen. Aber welche Faktoren bestimmen dieses Befinden? Und muss man in einer Stadt wie Berlin, die die schneidend klare, vom Atlantik herüber wehende Luft, die manchmal in die Straßenschluchten von Manhattan strömt, nicht kennt, anders bauen als dort?

All das sind Fragen, die gern mit einem spöt-

tischen Lächeln als Fragen für hypersensible Innenarchitekten und Materialesoteriker abgetan werden. Dabei hängt die Wahrnehmung, ob eine Wohnung zu klein, zu kalt oder klaustrophobisch wirkt, oft genau von diesen Fragen ab, und letztendlich auch die architektonische Qualität eines Baus. Viele mit billigen Materialien gebaute Häuser bieten viele Quadratmeter für wenig Geld – und keine Ausstrahlung, keine Atmosphäre, die über ein ödes Gefühl fürs Praktische hinausgeht. Dass diese gebauten blutleeren Fadheiten dann von den ratlosen Bewohnern mit Lastwagenladungen von Vergemütlichungsmaterial, Bommellampen und Quasten und Gardinen und Kuschesofas und dreieckigen Designerscherezen nachbearbeitet werden, ist kein Wunder: Sie sollen die Atmosphäre bringen, die der pragmatischen Wohnbox fehlt.

Es wäre falsch – oder vergeblich –, einen Katalog „guter“ und „schlechter“ Atmosphären zu entwerfen; die individuellen Vorlieben sind zu unterschiedlich, die historischen Vorprägungen von Architekturwahrnehmung zu ver-

schieden, als dass man mit einer anthropologischen Gewissheit sagen könne, dieses lichte Glashaus sei für „den Menschen“ zu kalt und zu ungeborgen oder dieses Kugelhaus sei zu klaustrophobisch; der eine liebt es, in der Wüste oder auf der Dachterrasse unter offenem Himmel zu schlafen und kann allenfalls vier Glaswände um sich dulden – der andere fühlt sich dort verloren.

Sogar die Wahrnehmung eines Feuers im Kamin hängt von individuellen und historischen Faktoren ab. Lange dominierte etwa die Annahme, Rauch sei gesund: Noch 1577 erklärt ein Autor namens William Harrison, dass man in den Tagen des offenen Feuers, die in den großen Hallen britischer Burgen entzündet wurden, nie Kopfschmerzen hatte, berichtet Bill Bryson in seiner Studie „At home“. Und galt die Versammlung am Feuer lange als „archaischer“ Gemeinschaftsmoment, lehnen Architekten und Ingenieure wie Werner Sobek derartige angeblich anthropologisch verankerte Rituale als ökologisch unvertretbare Gefühlsduselei ab: Wo der eine

im Feuerschein Trost findet, sieht der andere nur unnötige CO₂-Emissionen, die ihm die Energiebilanz verhaseln. Schon deswegen kann eine Atmosphärenforschung in der Architektur keine überindividuellen Wahrheiten sichtbar machen. Aber doch, wie die unterschiedlichen Details der Dinge die Wahrnehmung ändern.

Der Fotograf Thomas Struth hat seit Jahrzehnten Städte fotografiert, und formal zeigen die Szenen oft etwas sehr Ähnliches: leere Straßen, geparkte Autos, die Stadt noch leer, in einem gleichsam ausgekuppelten Moment der Erwartung. Vergleicht man diese Bilder, sieht man deutlich, dass es etwas ganz anderes ist, ob man eingesackt in die Veloursitze eines Cadillac durch die Backsteinschluchten von New York oder mit dem metallisch röhrenden Renault 16 durch eine westdeutsche Seitenstraße mit ihren schwarz gewordenen Putzfassaden fährt, in denen der herübergewehte Dreck des Ruhrgebiets den Ruß der Bombennächte überlagert – der ein ganz anderer ist als der dunkle Schmutz in Italien und eine andere Dunkelheit hat als die schweren

Backsteinbauten von Manhattan. Die graubraunen, ruinösen Fassaden, die matten Farben von Ostberlin nahm man auch durch den Filter eines Geruchs wahr: Auch wenn man die Augen schloss, wusste man, dass man in Ostberlin war, der bläuliche Geruch tausender Zweitaktmotoren verriet es. Und als in Frankreich noch die Vorschrift galt, dass alle Autos mit gelben Frontscheinwerfern ausgestattet sein müssen, wirkten französische Nächte in Paris auf das ausländische Auge dunkler, wärmer und geheimnisvoller: Das Licht der Stadt war auf Moll gestimmt. 1993 erzwang eine EU-Norm die Ausrüstung aller Neuwagen mit weißen Scheinwerfern, seitdem ist das Licht in französischen Städten kälter geworden, nur manchmal, wenn ein alter Renault durch eine Seitenstraße fährt, kehrt für einen Moment die eine Stimmung zurück, die mit dem warmen Licht verlorenging, das auf die Häuser fiel, obwohl diese sich kein bisschen verändert hatten.

Quelle:

Kurzvortrag am PSI MoMA, 2. August 2013

Der BDA-Preis für Architekturkritik

Seit über 50 Jahren, genauer: seit 1963, vergibt der Bund Deutscher Architekten den BDA-Preis für Architekturkritik. Zu den Preisträgern zählten unter anderem Julius Posener, Manfred Sack, Wolfgang Pehnt und Peter Sloterdijk. Mit dem Preis wird „eine herausragende Leistung auf dem Gebiet der kritischen Auseinandersetzung zu Fragen des Planens und Bauens mit publizistischen Mitteln geehrt“, so heißt es in der Satzung. Der Architekturpreis des BDA steht in einer Reihe mit den beiden anderen Preisen, die der BDA-Bundesverband alternierend vergibt, nämlich dem „Großen BDA-Preis“ und dem BDA-Architekturpreis „Große Nike“. Bei diesen Preisen wurden zuletzt Axel Schultes für sein Lebenswerk und das Kunstmuseum Kolumba in Köln von Peter Zumthor gekürt.

Den BDA-Preis für Architekturkritik 2015 erhält der FAZ-Redakteur und Buchautor Niklas Maak. Der Preis ist mit 5.000 Euro dotiert.

Der 1972 in Hamburg geborene Maak studierte Kunstgeschichte, Philosophie und Architektur in Hamburg und Paris, promovierte 1998 zur Entwurfstheorie bei Le Corbusier und Paul Valéry und war unter anderem Gastprofessor an der Frankfurter Städelschule sowie in Basel, Berlin und New York.

Gegenwärtig lehrt er als *John T. Dunlop Lecturer of Housing and Urbanization* in Harvard. Nach einigen Jahren als Feuilletonredakteur und Streiflicht-Autor der Süddeutschen Zeitung kam er 2001 als Redakteur zum Feuilleton der Frankfurter Allgemeinen Zeitung. Dort leitet er zusammen mit Julia Voss das Kunstressort. Im Hanser-Verlag veröffentlichte er die Bücher „Der Architekt am Strand“, „Fahrtenbuch. Roman eines Autos“ und „Wohnkomplex“. Für seine Arbeit wurde er unter anderem mit dem *George F. Kennan Award* und dem Henri-Nannen-Preis ausgezeichnet.

In diesem Jahr freut sich der BDA, den Preis für Architekturkritik an Niklas Maak zu verleihen. Ich gratuliere dem Preisträger dazu sehr herzlich.

Heiner Farwick, Präsident des Bundes Deutscher Architekten BDA

Bau ohne Schatten

Rechter Winkel, rechter Weg: In Italien entdeckt man die faschistische Idealstadt Sabaudia wieder

Von Niklas Maak

Sie waren zu spät dran, als sie in Sabaudia ankamen, die Bars hatten geschlossen, auf der Piazza del Comune war kein Mensch zu sehen und keine Autos außer den Limousinen der Touristen, die etwas ratlos unter der Torre Comunale standen. „Alles zu hier!“ greinte einer und kletterte wieder neben den Terrakottatopf auf der Rückbank. Sabaudia sah aus wie eine verlassene Kulissenstadt, und man wusste nicht genau, ob die Häuser mit ihren leeren quadratischen Fensterlöchern nicht vielleicht doch nur Attrappen waren. Im Schaufenster des Fremdenverkehrsbüros hing ein Bild von Michael Schumacher und eins von Mussolini, ein grimmiger kurzbeiniger Mann, der mit geballten Fäusten in einem riesigen Sumpf steht. „Lass uns nach Latina fahren“, sagte das Mädchen am Steuer, „ich will was trinken.“

Latina ist nicht weit, eine versandete Retortenstadt, in der es wenig Arbeit und viele Diebstähle gibt. Auf dem Parkdeck des *Centro commerciale* geben ein paar Jungs mit herunterhängenden Beutelhosen ein Kon-

zert, traurige italienische Puff-Daddy-Klone, die davon träumen, wie es wäre, wenn hinter ihren trüben Betonsilos vielleicht die Bronx liegen würde statt des stinkenden Abwasserkanals von Latina. Siamo tutti amici del Rap e del Funk del Funk del Funk, brüllt einer ins Mikro, bis ihm die Rückkopplung der E-Gitarre das Wort abschneidet, del Rap e del fuuuuuuuuuuu. Es sind 34 Grad im Schatten, aber es gibt keinen Schatten in den Betonwüsten von Latina, es riecht nach Schweiß und Sonnenöl und dem blauen Dunst der Zweitaktermotoren.

Latina ist das Zentrum der Städte, die Mussolini Mitte der dreißiger Jahre aus den pontinischen Sümpfen stampfen ließ. In den vergangenen Jahrzehnten wurde die Provinz von den römischen Behörden vernachlässigt, die Arbeitslosigkeit stieg, die Städte verkamen. Wenn es einen Ort gab, wo sich niemand hin wünschte, dann war das Latina. Jetzt soll ein Restrukturierungsprogramm der Region helfen, und mittlerweile entdecken auch Denkmalschützer und Architekten die merkwürdigen Idealstädte des Lazio – besonders Sabaudia.

Für Mussolini war die Retortenstadt am Tyrrhenischen Meer ein propagandistischer Glücksfall. Der sumpfige Bauplatz galt als gefährliches Malariagebiet, dem nur mit einer großangelegten Trockenlegung beizukommen war. Mitten im fiebrigen Küstensumpf sollte Sabaudia vom Triumph des Bauens künden, und entsprechend fiel die Berichterstattung in den faschistischen Medien aus. „Wie ein Mythos kommender Zeiten steigt Sabaudia aus dem Wald und dem Meer auf, in einer Gegend, in der sich über Jahrtausende das Chaos und der Urzustand der Schöpfung gehalten haben. Hier ist die Atmosphäre des Kampfes noch lebendig. Was hier gebaut wurde, ist keine Vollendung, sondern ein Beginn.“, schrieb 1934 La Stampa. „Welch ein Anblick bot die Baustelle am Morgen, Männer und Tiere, Frauen und junge Bäume, ein Beben des Lebens wie in der Erde des Frühlings.“ Nichts war zu schwül, um die Stadt zum Sinnbild einer neuen Gesellschaft zu machen. Aus jedem Teil Italiens beorderte man 6.000 Arbeiter und Ingenieure in die pontinischen Sümpfe, nach nur 180 Tagen wurde 1934 die Retortenstadt für 30.000 Siedler vollendet.

Für die Zeitgenossen war Sabaudia Amerika: Eine Siedlung mitten im Nichts, der Big West der alten Welt, der Ort, an dem das Neue möglich war. „Die amerikanischen Städte“, schrieb La Stampa damals, „sind so geboren wie dereinst die griechischen und römischen Siedlungen, von Männern, die ihr Glück in der Ferne suchten, Städte gebaut auf den Willen der Gemeinschaft und die Hoffnung, mit Blick auf die Berge und das freie Meer.“ Sabaudia sei genau in diesem Geist errichtet, jubelten die Medien und waren plötzlich von einer unüblichen Amerikanophilie ergriffen.

Bei Null beginnen: Das war die obsessive Losung der Avantgardearchitekten Gino Cancellotti, Eugenio Montuori, Luigi Piccinato und Alfredo Scalpelli, die von Mussolini gegen konservative Zweifler durchgesetzt wurden. Ihre im Unterschied zu vielen faschistischen Repräsentationsbauten radikal modernen Wohnkuben lieferten die Matrix für das strahlende neue Leben, das hier Einzug halten sollte. Sabaudia war ein Ort ohne Spuren, ohne Geschichte. Anno XII ist in großen Lettern in die Fassade des Stadt-

hauses gemeißelt, der Beginn einer neuen Zeit, die von vergangenen Jahrtausenden nichts mehr wissen möchte. Nur das traditionelle Stadtpanorama – Marktplatz, Kirchturm und Rathaus – stellt dem Moloch der Großstädte das nostalgische Bild der gesunden, kleinen Stadt am Meer entgegen.

Sabaudia ist eine Ordnungsvision: Im sumpfigen Chaos der Malariagebiete, die nur auf schlammigen Eselspfaden zu durchqueren waren, sollte es nichts als gerade Linien und Reinheit und leere weiße Räume geben. Wäre man je auf die Idee gekommen, die Chiricos Schattenwelten in Lebensgröße zu bauen: sie hätten ausgesehen wie Sabaudia. Nirgendwo spürt man den desinfektorischen Furor der Moderne so sehr wie hier. Die verworrenen Gassen von Rom, schrieb der französische Architekt Auguste Perret 1940 in seinem Werk „Mussolini Bâtisseur“, seien nur Abbild einer sozialen Krankheit, und Mussolini habe diese Krankheit zerschlagen mit seinen großen, großartigen Achsen. Auch in Sabaudia sollte der rechte Winkel die Menschen auf den rechten Weg bringen; die meist zwei- bis dreigeschossigen Häuser

stehen kühl und leer da wie gebaute Thesen, nachmittags fällt der Schatten der Sonne im 45-Grad-Winkel über die Fassaden, und alles sieht unwirklich aus, wie eine großartige, zwecklose Skulpturenwelt, in der es nur Licht und weiten Sandstrand, diesigen Himmel und leuchtende Formen gibt. Doch dem Traum von reinen neuen Welten haftet wie allem allzu Reinen etwas muffig Asketisches an. Aus Hygiene wird da schnell politische Ideologie, und das Projekt der Moderne, Licht, Luft und Glück in die modrigen Winkel der Altstädte und Dörfer zu bringen, schlägt auch bei den faschistischen Stadtplanungen um in den Wahn des Reinen.

Die Piazza hinter dem Palazzo del Comune ist später nach der Prinzessin Mafalda benannt worden. Mafalda di Savoia wurde in Buchenwald umgebracht, der Name sagt aber niemandem etwas in Sabaudia. Dafür steht vor dem Rathaus eine liebevoll gepflegte Mussolini-Gedenktafel. Er hatte nichts damit zu tun, sagen die Leute auf der Piazza. Er hat all das hier gemacht. Die großen Häuser. Die Piazza. Die schönen großen Straßen. Paolo Franchi hat 1939 das

ideale Leben in der Idealstadt gemalt: Die Frauen tragen lange Röcke, die Männer sind muskulös und spielen Akkordeon. Heute tragen die Mädchen in Sabaudia ‚Combat trousers‘, die Jungs sind dünn und rasen mit tiefergelegten Fiats durch die Gegend. An den strengen Fassaden bröckelt der Putz, und wenn sich im Sommer die Straßen füllen, wenn Plakate auf die reinen Wände geklebt und Elektroleitungen quer über die Fassaden genagelt werden, dann wirken die edlen Kuben plötzlich fade. Vom heroischen Aufbruch zeugt noch der verblasste Schriftzug *vincere* an einem Haus auf der Piazza del Comune, *vincere*, eine einsame Aufforderung in einer kahlen Geisterstadt. Es leben nicht mehr viele Menschen hier, die Fabriken wurden stillgelegt, die meisten Häuser in Ferienwohnungen für die römische Mittelschicht umgewandelt. Sabaudia lebt mittlerweile vom Tourismus. Auf den Balkons der Strandhotels aschen pensionierte Steuerberater in die Begonien, die verkohlte römische Bourgeoisie fällt auf gestreiften Sonnenliegen in einen agonischen Sommerschlaf, schlingernde Balkone verbreiten den faden Charme der fünfziger Jah-

re, und unten harkt einer den Strand, damit alles schön ordentlich ist. So muss es ausgesehen haben, als die ersten deutschen Wirtschaftswundertouristen über den Brenner fuhren, auf der Jagd nach dem sagenhaften Leben, von dem zu Hause Rudi Schuricke und die Spumante-Flaschen erzählten.

Manchmal rumpeln ein paar holländische Reisemobile über die Via Giulio Cesare und bleiben erschreckt in der geometrischen Einöde stehen; so hatten sie sich das nicht vorgestellt. Die hässlichen Betonhäuser. Die leeren Plätze. Schnell weiter, weg, irgendwohin, wo Italien noch nach Italien aussieht, zurück auf die Via Lungomare. Dort blockieren sie die römischen Limousinen, ‚porca miseria‘ brüllt einer, der nicht vorbeikommt, die Holländer gucken immer nur auf den Monte Circeo, das kennen sie nicht, die Holländer, in Holland gibt es ja keine Berge, zur Hölle mit den Holländern.

Später im Sommer, wenn die Touristen gegangen sind, wird es still in Sabaudia. Oft kommt Wind auf vom Meer, die Holzbohlen zum Strand sind noch warm, aber manch-

mal regnet es tagelang. Abends jagen die Absolventen der Marineschule mit ihren Wagen über die Via Carlo Alberto, man hört die Bässe der Stereoanlagen, Radio Energy, il tamtam della settimana, Madonna in den leeren Idealwelten des Faschismus; die Jungs drehen auf und geben kräftig Gas, um der Stille zu entkommen, und ein paar Momente später bleibt nur noch der Gumbiabrieb der Reifen in den Straßen der toten Stadt. Nur die Alten blieben hier. „Was für ein schöner Mann war er“, sagt Lucia. Draußen regnet es, aus den Betonarmierungen laufen rostige Spuren über den Putz. Was für ein schöner Mann. Lucia spricht von Mussolini, in der Küche hängt eine verblichene Aufnahme des Duce. Jahrzehntelang haben Sommersonne und Meeresluft den Farben zugesetzt, jetzt erahnt man nur noch die Konturen des Kinns, ein grimmiger hellgrauer Fleck auf einer vergilbten Fläche. Ein, zwei Sommer noch, dann wird er verschwunden sein.

Quelle:

*Süddeutsche Zeitung, 14.08.1999,
Ausgabe Deutschland, S. 13*

Die Begründung der Jury

Niklas Maak schreibt über Architektur und Kunst – als Redakteur der *FAZ* hauptsächlich in der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung*, aber auch als Buchautor. Zuletzt hervorgetreten ist er mit dem erfolgreichen und streitbaren Titel „Wohnkomplex – Warum wir andere Häuser brauchen“.

Maak hat einen eigenen, subjektiven, aber zugleich weit gefassten Blick auf die Dinge, die er nie nur auf die architektonische Ebene und die Verhältnisse in Deutschland bezieht, sondern immer in einen gesellschaftlichen und internationalen Rahmen stellt. Maak „baut“ seine Texte wie ein Architekt ein Haus. Dabei ist seine Sprache anschaulich, markant und bildhaft; ihm gelingen kühne, aber eingängige Sprachbilder, mit denen er manchmal fast polemisch, immer aber amüsant seine Argumentationen veranschaulicht. Er provoziert zu Widerstand und Revolte, treibt die Architektenschaft „auf die Barrikaden“ – gegen den gestalterischen Pfusch und die Alternativlosigkeit einer Bauindustrie, die Trostlosig-

keit statt Architektur produziert. Niklas Maak ist ein origineller Geist, der weit über die Architektenschaft hinaus sein Publikum erreicht, und dessen Texte in ihrer Bildhaftigkeit für die Vermittlung vieler Anliegen der Baukultur dienstbar sind, die sonst in trockenen Sachtexten wenig publikumswirksam dargestellt werden.

Heiner Farwick Präsident des BDA, Berlin/Ahaus,
Juryvorsitz

Andreas Denk, Chefredakteur „der architekt“, Bonn/
Berlin

Roman Hollenstein, *Neue Zürcher Zeitung*, Zürich,
Preisträger 2012

Brigitte Kochta, Architektin BDA, Berlin

Erwin Wachter, Architekt BDA, Seebuck / Chiemsee

Karin Wilhelm, Berlin

Architekten: Auf die Barrikaden!

Die Stadt: verödet. Die Vororte: ein Horror.

Wer ist schuld daran, dass unsere Häuser und Städte so trostlos sind?

Von Niklas Maak

Es ist nicht so einfach, sich über Architektur zu streiten. Immer, wenn einer kommt und ruft: Eure Städte sind eine Katastrophe! Eure Häuser elende Schrumpfformen der Idee des Hauses, eure Plätze unwirtlich, kommt ein anderer und sagt: Das ist eure Sicht – wir finden es schön. Was ist so grauenhaft an der Architektur der Städte und der Vororte, und warum? Gibt es eine Krise des Bauens, der Stadt, unserer Vorstellung vom Wohnen – und wenn ja, was ist der Grund dafür?

Diese Frage wurde bisher auf eine eher eigenartige Weise diskutiert. Da schreibt der Architekt Hans Kollhoff, ein „Schrägdach mit Giebel“ sei „im physiognomischen Vorteil gegenüber einem Flachdach“ – was ähnlich sinnvoll ist wie die Behauptung, ein Kopf mit Hut drauf sei im physiognomischen Vorteil gegenüber einem Seitenscheitel. Die Gegenseite sagt prompt nein, uns erscheint die Physiognomie der flachbedachten Villa Savoye wesentlich vorteilhafter, weil moderner. Und so sympathisch es ist, wenn jetzt auch die „Zeit“ gegen proportionslose Großkistenarchitekturen anreitet, so energisch werden andere diese Kisten als Teil einer modernen Ästhetik der Großstadt verteidigen – so fährt sich die

Diskussion im Sumpf schwer verallgemeinerbarer Geschmacksurteile fest.

Kollhoff versucht in seinem Essay „Gib mir Simse: Was ist zeitgemäßes Bauen“ einen Befreiungsschlag, in dem er argumentativ fast bis zum Menschenaffen zurückgeht und behauptet, es gäbe eine „anthropomorphe Konstante des Architektonischen“, eine überzeitlich lesbare „Tektonik“, die eine „unbewusste Kommunikation zwischen dem Menschen und seinen Artefakten“ herstelle. Damit wird gute Architektur biologistisch begründet – der „Mensch an sich“ wolle einfach Spitzdächer. Dass es individuelle historische Erfahrungen gibt, durch die sich Wohnvorstellungen ändern, ist nicht mehr vorgesehen. Von den neuen Archi-Essentialisten wird mit großer Geste vorgetragen, wenn man ein Kind bitte, ein Haus zu malen, male es eins mit Satteldach. Aber was passiert, wenn man ein Kind, das in einer Bauhausvilla aufwächst, bittet, ein Haus zu malen? Es malt, was es kennt: ein Flachdachhaus. Und nun?

Viel interessanter als die endlose formalideologische Debatte um eine dem Menschen an sich angemessene Form wäre es, sich damit abzufinden, dass es sowohl gute Flachdachhäuser als auch gute Spitzdachhäuser, gute Glashäuser und gute Steinhäuser gibt – und stattdessen nach den strukturellen ökonomischen Bedingungen zu fragen, die dazu führen, dass Städte und Vorstädte so ausse-

hen, wie sie aussehen: Welche Lobbys und Machtinteressen bilden sich in den Bauformen ab? Wie kommt es, dass neue Stadtviertel entstehen, für die nachher niemand verantwortlich sein will?

Das beste Beispiel fürs Desaster der Stadt liefert zurzeit Hamburg. Dort baut man am Zentrum der neuen Hafencity, dem sogenannten Überseequartier – einem neuen Viertel, in dem etwa 7000 Menschen arbeiten sollen. 800 Millionen Euro werden investiert, unter anderem in einen „Überseeboulevard“, der mit seinen Backsteinwandschluchten eher an den etymologischen Ursprung des Worts Boulevard im deutschen Kriegsvokabular, nämlich an ein Bollwerk, erinnert. Was ist hier passiert? Warum baut man in allerhöchster Wasserlage eine Fußgängerzone, wie man sie öder nicht hätte bauen können?

Die Antwort ist einfach: Weil man hier vor allem Büroflächen bauen wollte – und das mit dem Argument, eine durchmischte, kleinteilig parzellierte Wohnstadt mit erschwinglichen Wohnungen und wassernahen Gärten sei eine schöne Utopie, aber vollkommen realitätsfremd; hier brauche man Büros, damit sich das Ganze rechne. Aber die behauptete ökonomische Notwendigkeit war ein Irrtum: Denn während in Hamburg der Wohnraum knapp ist, steht rund eine Million Quadratmeter Bürofläche leer, allein in der Hafencity mittlerweile 36.000 Quadratmeter; bis Ende des Jahres sollen in Hamburg weitere

400.000 Quadratmeter Bürofläche auf den Markt kommen, und das Überangebot drückt die Preise.

Die Folgen sind vor allem ökonomisch desaströs: Dem Investor eines Geschäftskomplexes war, offenbar aus Angst, das Bild eines florierenden Wirtschaftsquartiers könne sonst zusammenbrechen, von der Stadt die Abnahme von 45.000 Quadratmetern zugesichert worden – nun steht die öffentliche Hand in der Pflicht. Nachdem er keinen anderen Abnehmer fand, muss die Stadt als Mieter einspringen. Zunächst wollte man das Bezirksamt Mitte in die Hafencity umsiedeln, was den Bezirkspolitikern zu teuer war – sie hätten mit einer Miete von fünfzehn Euro statt wie bisher acht Euro pro Quadratmeter den Mietmarkt der Hafencity subventionieren müssen. Jetzt soll die Wirtschaftsbehörde einziehen.

Es ist hier also nicht so, dass die globale Ökonomie der öffentlichen Hand Geld in die Kassen spült, das sie segensreich verwenden kann. Die öffentliche Hand alimentiert das Bild einer florierenden Ökonomie – um den Preis, dass der öffentliche Raum verödet. Das Überseequartier der Hafencity ist so etwas wie das Potemkinsche Dorf der globalen Ökonomie, eine Simulation von Urbanität, ein Stadtbild anstelle der Stadt. Es ist vor allem diese Unterordnung unter das angeblich unvermeidbare Diktat des Ökonomischen, die das Bild aktueller Städte prägt. Das sogenannte „Herz der Hafencity“

wurde früh an ein deutsch-niederländisches Konsortium verkauft, und die Versuche der Stadtplaner, dem Areal doch noch irgendwie Leben einzuhauchen, beschränken sich auf Urbanokosmetik: Architektur darf hier die anheimelnde Tarnkappe für die Formen liefern, die die ökonomischen Verwertungsinteressen angenommen haben. Man verpasste also den Bürokristen mit Backsteinfassaden ein nostalgisches Lokalkolorit, und weil am Hamburger immer die Sorge nagt, er könne zu bieder wirken, durften die Architekten ein paar sinnlose optische Turbulenzen einbauen. Erick van Egeraats Sumatrahaus sieht aus, als habe man einen rostigen Öltanker auseinandergeschweißt und als Fassadenschmuck recycelt. Dem ökonomischen Desaster wird mit der optischen Ruine ein Denkmal gesetzt, das Hafencity-Herz darf so aussehen wie das, was es sozial und städtebaulich ist: ein Trümmerhaufen.

Welche Idee von Gesellschaft und welche Prioritäten die Vermarkter des neuen Stadtviertels haben, illustriert nichts besser als die Website der Hafencity, auf der die neue Katharinenschule nicht als Ort humanistischer Bildung angepriesen wird, sondern als Kaderschmiede künftiger Wirtschaftsführer. „Die Schulkinder“, heißt es da, „genießen ihre Pause auf dem wohl höchsten Pausenhof der Stadt mit spektakulärem Panorama und lernen so eine wichtige unternehmerische Tugend: den Weitblick.“ Umso peinlicher, dass das Viertel alimentiert werden muss.

Die Misere der ökonomisierten Innenstädte setzt sich in der Vorstadt fort: Weil in der Stadt kein bezahlbarer Wohnraum für Familien zu finden ist, wandern diese in den Siedlungsbrei am Stadtrand ab. Die Vorortsiedlungen wachsen rasant, und was dort entsteht, hat mit Häusern nur noch die grobe Grundform gemein: verputzte Billigskisten mit Gucklöchern. Den Feuilletonisten und Architekten, die hier wütend mit der Faust fuchtelten und den fehlenden ästhetischen *Common Sense* einer in Scheinindividualitäten atomisierten Gesellschaft beklagen, wird gern vorgeworfen, dass sie den Leuten ja nur ihren Geschmack aufs Auge drücken wollten. Aber wie will man jemandem, der apricotfarbenen Dämmputz und Plastiksprossenfenster wirklich schöner als Holzkastenfenster und Mauerwerk findet, verbieten, so zu bauen?

Der Skandal liegt woanders – darin nämlich, dass die Lobbys des Schlüsselfertigen jede Wahlmöglichkeit und damit auch die Freiheit des Bauherrn zerstört haben. Kaum einer, der auf der grünen Wiese eine dieser deprimierenden Billigskisten errichtet, wird sagen: Ich finde die Villa Malcontenta überkandidelt und hässlich, ich habe mich bewusst für diese Plastikfenster und diese pseudoeleganten FSB-Türklinen entschieden. Die Wahrheit der Vorstadtmisere ist, dass niemand, der einen Beruf und Kinder hat, die Zeit und die Nerven hat, seinem Massivhausbauer zu widersprechen und selbst einen Tischler zu suchen, der ihm ein Gegenangebot zu den

vorgesehenen Plastikfenstern macht. Er weiß nicht, wo er die schönen Formen, die er anderswo sah, herbekommen soll. Der Lieferant der schlüsselfertigen Kiste wird es ihm nicht sagen – eine Bauindustrie, die an diesen in Rekordzeit hochgezogenen Kisten sehr gut verdient, hat überhaupt kein Interesse daran, Alternativen zu zeigen. Es ist falsch, den angeblich fehlenden Geschmack der Vorstadtbewohner zu beklagen; die Wahrheit ist, dass ihnen von Baulobbys alle Handlungsalternativen genommen wurden. Ein Ingenieur, dessen Massivhaus-Baufirma im Jahr sechzig Einfamilienhäuser auf die Wiese knallt, bekommt vom Putzer Provision, vom Plastikfensterhersteller Sonderpreise; will der Bauherr etwas anderes, macht das dem Ingenieur nicht nur mehr Arbeit, sondern schmälert auch seinen Gewinn. Daraus folgt, dass Tischlereien, die Fenster bauen, und andere traditionelle Gewerke vom Markt gedrängt werden; die ökonomische Verödung, die die Innenstädte zu Wüsten macht, findet ihr Pendant vor der Stadt in den mit Baumarktlametta und Rallyestreifen individualisierten Serienbauten, deren Aussehen die *pressure groups* der Bauindustrie bestimmen. Warum setzt sich im Einfamilienhausbau keine eigene, ansehnliche Form von Solardach durch; warum baut man Häuser wie vor 500 Jahren, um ihnen dann eine Photovoltaikanlage wie einen ramponierten Heckspoiler auf das Ziegeldach zu schrauben? Vielleicht auch, weil ein Breitenerfolg von überzeugenden Solardächern, die ohne Ziegel auskämen,

den Rückgang der Pressdachziegel von 881 Millionen im Jahr 2001 auf 631 Millionen im Jahr 2009 noch beschleunigen würde – daher die Lobbyarbeit der Ziegelindustrie für die Solarwolpertinger.

Und ist die angebliche energetische Ertüchtigung der Vorstädte nicht auch eine große Lüge der Dämmstoffindustrie, die gerade das Geschäft ihres Lebens macht? Wäre es nicht ökologischer, die Städte zu verdichten und die brachliegenden Flachdächer in Gärten umzuwandeln, so dass die Pendler in der Stadt bleiben könnten, anstatt mit ihren Großraumlimousinen in die Kiste vor der Stadt zu fahren? Und dabei zehnfach jene Energie zu verdieseln, die der klapperige Dämmputz einspart? Und das alles nur, um in einem Haus „im Grünen“ zu sein, was ja oft auch eine große Selbsttäuschung ist: Vom Garten des 500-Quadratmeter-Grundstücks bleiben, nachdem neben dem Haus noch zwei Autostellplätze, ein Schuppen für Fahrräder, Rasenmäher und Grill sowie eine Terrasse abgezogen werden mussten, oft fünfzig Quadratmeter Rasen übrig.

Warum ist nichts darüber zu erfahren, welche Baulobbys das Land so kaputtbauen? Weil der Ökonomisierung des Bauens die Entpolitisierung des Baudiskurses gegenübersteht. Es gibt keine sichtbare Diskussion über die Frage, auf was für Plätzen wir uns treffen wollen, was unsere Städte und Häuser bieten sollen, und wer das verhindert. Wo über Architektur

debattiert wird, geht es meistens um spektakuläre Einzelprojekte. Über die Vororte, die Stadtviertel wird viel zu wenig gestritten, und deswegen ist es auch kein Wunder, dass Nostalgie und Abschottung mittlerweile die beherrschenden Strategien sind, wenn es ums Wohnen geht.

Das vergangene Jahrzehnt war von einer kollektiven Flucht in die Privatsphäre geprägt und hat eine Bewusstseinsindustrie hervorgebracht, deren Ideal der auf dem Sofa immobilisierte Bürger ist. Die Zeitschrift „Zuhause wohnen“ empfahl vor kurzem „Schöne Dinge, die von innen und außen wärmen“, die Zeitschrift „Wohnen – Träume“ stellte auf acht Seiten „dekorative Quasten“ vor, und das Romance-Sonderheft von „Wohnen und Dekorieren“ veröffentlichte die „besten Ideen für eine romantische Wohlfühlwelt“. Blätterte man eins der Hefte auf, sah man: satinweiche Kissen. Sumpfweiße Sofas. Superdicke Gardinen, hinter denen die trostlose Bauwelt draußen verschwindet, und mit ihr der Blick für die Gründe dieses Elends.

Man müsste demonstrieren gehen gegen die Massivhausbauer und die Vorortplaner und die Quastenheinis, und auch die Architekten sollten endlich mal auf die Straße gehen, damit man sieht, dass es sie noch gibt, die Architekten, die Straße.

Quelle:

F.A.S., 27.11.2011, Feuilleton, S. 25

Gegenwart und Zukunft der Architekturkritik

Was ist für Sie Architekturkritik, Herr Maak?

Wir versuchen, möglichst vielen Menschen zu erklären, was wie und warum geplant und gebaut wird – und was nicht. Und wir versuchen, Einfluss zu nehmen, in dem wir Denkanstöße geben: Könnte man es auch so bauen? Warum soll ein Wohnviertel, ein Museum, eine Stadt so und nicht so aussehen? Wer entscheidet darüber, wer wird gehört, wer nicht? Architekturkritik ist in diesem Sinn zunächst einmal eine Art Transmissionsriemen zwischen großem Publikum und einer Fachwelt, die sich immer mehr spezialisiert und hermetisch wird. Natürlich geht es auch darum, zu diskutieren, ob ein Gebäude gelungen ist, sich über seine Erscheinung zu streiten, und darum, zu zeigen, was gerade gemacht wird und was denkbar ist in der Architektur. Aber Architekturkritik sollte mehr als das leisten: Sie sollte auch eine Form von kritischer politischer Ökonomie sein.

Was bedeutet das?

Das bedeutet vor allem, den Leserinnen und Lesern zu erklären, wie es überhaupt zu einem Gebäude kommt und welche Kräfte dabei wirken. Politische Ökonomie verhandelt ja die Frage, welche Akteure, Gruppen oder Interessenverbände wie und warum Einfluss auf Entscheidungsprozesse nehmen. Konkret für die Architekturkritik heißt das: Bevor wir über die sichtbare Architektur, über einzelne Gebäude sprechen, müssen wir die ökonomischen und politischen Kräfte kennen, die im Hintergrund wirken und die Form des Bauwerks oft viel entscheidender bestimmen als die formalen Entscheidungen des Architekten. Erst wenn wir wissen, was Architektur ermöglicht oder verhindert, kann Architekturkritik auch politisch wirken.

Ihre Kritik ist also weniger auf subjektive Kriterien gegründet, wie es andere Definitionen von Architekturkritik annehmen...

...die Bewertung eines Gebäudes ist ja am Ende notgedrungen immer subjektiv, wenn man davon ausgeht, dass es keine Kriterien für gute Architektur mehr gibt, auf die sich alle einigen können. Wo der eine Palladios Bauten als das Größte überhaupt feiert, mag der andere sagen, dass das doch nur hermetisch durchgehaltene *sectio aurea* und in seiner mathematischen Regelmäßigkeit langweilig sei – so wie Paul Valéry schreibt, dass ihn Fugen von Bach langweilen, weil er den nächsten Ton immer schon ahnt. Gegen solche Geschmacksurteile kann man nichts sagen; was gute Architektur ist, das muss von jeder Generation, in jeder Kultur immer wieder neu verhandelt werden.

Sie sprechen damit eines der Grundprobleme des architektonischen Diskurses an: Was ist denn eigentlich ‚gute Architektur‘?

Viele haben versucht, das ein für alle mal festzulegen, und viele rutschen dabei in einen letztlich ausweglosen anthropologisch spekulierenden Diskurs ab. Mit diesen Diskussionen, ob ‚der Mensch an sich‘ zum Beispiel nun eher ein Flachdach als Schutz braucht, das schon Herodot beschreibt, oder doch besser ein Spitzdach wie das von Laugiers ‚Urhütte‘, kommt man in meinen Augen nicht weiter. Hier

kann der Architekturkritiker dem Leser nur Angebote machen, die Dinge so oder so zu sehen – was auch immer ein Teil guter Architekturkritik ist: ein Angebot, die Welt des Bauens und Wohnens in einer bestimmten, vielleicht unerwarteten Weise zu betrachten. Zunächst muss aber dargelegt werden, was an objektiven Voraussetzungen dessen, was verhandelt wird, geklärt und benannt werden kann.

Können Sie dies konkretisieren?

Wenn man zum Beispiel als Leser nicht weiß, dass ein bestimmter Bauplatz einmal eine öffentliche Liegenschaft war, die zugunsten eines kurzfristigen Profits an private Investoren verschleudert wurde, kann man sich bestimmte Dinge nicht erklären, die danach dort passiert sind. Deshalb muss man als Kritiker zunächst erläutern, dass es hier eine makroökonomische Entscheidung hinter bestimmten architektonischen Formen gab – etwa den meistbietenden Verkauf staatlicher Liegenschaften. Wenn man diese Entscheidungen als Leser jedoch nicht kennt, kann man sich streiten, ob sich diese oder jene Fassade auf eine Idee von der alten europäischen Stadt bezieht oder nicht, und ob das gut ist oder eben nicht. Aber das führt zu nichts, wenn man nicht den ökonomischen Rahmen berücksichtigt. Man muss versuchen, beim komplexen Akt des Bauens zunächst alle objektivierbaren Eckdaten zu benennen. Und wie bei allen anderen Kunstkritiken auch, ist der Schluss, den man dann aus diesen Eckdaten zieht, das Angebot an die Leser, die Welt auf eine bestimmte Weise zu sehen und wahrzunehmen.

Ist also Architekturkritik ein Teilbereich der Kunstkritik? Und könnte man im nächsten Schritt folgern, dass Architektur Kunst ist?

Ich würde zumindest – gewissermaßen umgekehrt – sagen, dass die Kunstkritik viel von der Architekturkritik lernen kann. In der Kunstkritik gibt es oft noch weniger objektivierbare Fakten. Bei Kunstkritiken ist es ein Problem, dass einem als Leser sehr viel nicht erzählt wird. Zum Beispiel, warum uns eine Ausstellung überhaupt gezeigt wird. Dass große Galeristen und Sammler inzwischen einen erheblichen Einfluss auf das Programm öffentlicher Häuser haben, und dass hinter der Behauptung, dieses oder jenes Werk sei kulturell wertvoll und berühre uns alle, oft handfeste Vermarktungsinteressen stehen. Für das Grundverständnis der Frage, warum man etwas zu sehen bekommt oder warum etwas gebaut wird, ist immer die Frage interessant, was man stattdessen nicht zu sehen oder gebaut bekommt – und warum.

Dieses Benennen der – vor allem merkantilen – Voraussetzungen von Architektur hat Ihnen auch Kritik eingebracht. Unter anderem wurde Ihnen ein linksliberaler Grundton und das Vokabular der 68er vorgeworfen...

Das empfinde ich eher als Kompliment. Dieser Vorwurf kommt ja aus einer Ecke der Architekturkritik, die, anders etwa als die sogenannten Achtundsechziger, keine erkennbaren Spuren im Denken und

Bauen hinterlassen und sich vermutlich deswegen auf einen jammerigen Nihilismus zurückgezogen hat, der sich in schnell heruntergebrabbelten, weitgehend recherchefreien Glossen seine Bahn bricht. Glücklicherweise ist ja die deprimierende Phase der Architekturgeschichte vorbei, in der Architekten und auch einige Architekturjournalisten ihre Einfallslösung mit der Behauptung rechtfertigten, die Zeit der großen Entwürfe sei nun mal vorbei. Es gibt eine neue Architektur und mit ihr, ich denke da an etliche jüngere Kollegen, auch eine neue Form von Architekturkritik, die zeigt, dass das nicht so sein muss: die um die Qualität historischer Wohnformen weiß und gleichzeitig neuen Erfahrungen, Bedürfnissen und Ritualen neue Räume geben will. So wie es 1968 schon einmal versucht wurde.

Wenn man die Debatten von damals nachliest, ging es häufig um den Wert des Bodens und wem er gehört. Warum spielt Boden als Ausgangspunkt heute kaum noch eine Rolle, obwohl ständig über bezahlbares Wohnen gesprochen wird?

Weil es eine Entkopplung gab: der politische Diskurs auf der einen, und der architektonische Diskurs auf der anderen Seite. Und in diesem Entkopplungsvakuum der öffentlichen Wahrnehmung konnten die Bodenspekulanten ganz wunderbar ihr Unwesen treiben. In Berlin etwa war die Liegenschaftspolitik über Jahrzehnte so fatal, dass selbst Hans Stimmann mit seiner Idee, eine traditionelle Kleinteiligkeit der alten europäischen Stadt wiederaufleben zu lassen,

scheitern musste. Warum? Vor allem, weil er die Kontrolle über den Boden verloren – oder nie zugesprochen bekommen – hatte. Deswegen ist Berlin heute in Teilen ein Potemkinsches Dorf geworden. Der Wunsch, die alte europäische Stadt in ihrer Vieltteiligkeit wieder auferstehen zu lassen, war wegen der Machtverhältnisse bei der Bodenverteilung zum Scheitern verurteilt.

Zurück zur Architekturkritik...

Warum habe ich beim Anblick der Berliner Friedrichstraße ein so ein ungutes Gefühl? Es liegt gar nicht so sehr daran, dass die Häuser mit ihren Fassaden so aktenordnerhaft trostlos dastehen, sondern vielmehr daran, dass die heutigen Einwohnerzahlen der Friedrichstraße nichts mehr mit denen von 1920 gemein haben, mit dem Phänomen der Hyperkompression, einer massiven Verdichtung der Bewohnerzahl...

...was damals aber erhebliche Probleme mit sich brachte...

... ja, allerdings: Zwischen 1877 und 1920 hat sich die Einwohnerzahl von Berlin vervierfacht! Man muss das auch gar nicht romantisieren. Es hat zu extremen Problemen geführt – sozialer wie hygienischer Natur. Man erlaubte damals, dass das Zentrum – auch die Friedrichstraße – extrem überbevölkert wurde. Das Bild einer lebendigen Stadt, in der sich zahllose kleine Läden aneinanderreihen, lag auch daran, dass sich in einer Straße mindestens doppelt so viele Menschen ansiedelten wie vorgesehen, das Berlin der flimmernden Neonreklamen und der lebendigen intellektuellen Kaffeehauskultur war auch das Ergebnis dieser extrem dichten Wohnbesiedlung des Zentrums.

Aufgrund der Bodenbesitzverhältnisse ist dieser Bereich der Stadt nach 1989 aber ebenso extrem entleert worden, wenn wir von Wohnbevölkerung, von bezahlbarem neuen Wohnraum sprechen. Und diese Leere kann auch eine Architektur, die formal die Traufhöhen einhält und ans Bild der alten Stadt erinnern will, nicht wettmachen. Man hat politisch das zerstört, was man dann formal zurückbekommen wollte – nämlich die Idee der alten, hochverdichteten europäischen Stadt. Die Fadheit der Fassaden auf der Friedrichstraße ist nur ein nachgeordnetes Problem gegenüber dem grundlegenden strukturellen Problem, dass dieser Raum nicht sozial geöffnet, sondern geschlossen wurde, die Fassaden aber so taten, als würde man die alte Form der Friedrichstraße wieder auferstehen lassen.

Die Stadträume mögen – aus der Ferne betrachtet – formal an das Bild von damals erinnern. Nur was innerhalb dieser formalen Rekonstruktion passiert, ist etwas komplett anderes. Das ist fatal. Und dass das nicht laut genug benannt wurde, ist ebenso fatal. Man hätte sich 15 Jahre Stahl-und-Glas-vs.-Steinfassaden-Streit ersparen können...

Ist der Hang zum Fassadenstreit nicht oft das Problem, wenn über Architektur gesprochen wird?

Sehr oft. Weil es auch viel einfacher und unterhaltbarer ist, sich über Fassaden zu streiten, als über die komplexen Vorgänge hinter diesen Fassaden – die

bautechnischen Fragen, oder eben die den Boden betreffenden ökonomischen Fragen. Eine Fassadenkritik schreibt man in fünf Minuten. Das ist vielleicht amüsant zu lesen, aber was hinter der Fassade passiert, ist sehr viel interessanter. Es ist vielleicht eine Gefahr beim Reden über Architektur, dass immer nur das besprochen wird, was man sieht. Wenn man die Vorhangfassade wegklopft, sieht man die interessanteren Dinge.

Sie haben vorhin das Fehlen einer ‚großen Idee‘ in der Architektur angesprochen. Sehen Sie derzeit eine solch ‚große Idee‘, ein zentrales Thema?

Absolut. Ich glaube, wir können heute voller Überzeugung allen Architekturstudenten sagen: Ihr habt alles richtig gemacht, es kommen großartige Zeiten auf euch zu. Schon die Zahlen sprechen dafür. Es gibt Studien – zum Beispiel von der UNESCO und der Deutsche Bank Research –, die besagen, dass bis 2030 rund eine Milliarde Wohneinheiten gebaut werden müssten, um alle Menschen aufzufangen, die weltweit in die Ballungsräume drängen. Man kann diese Studien in Details anzweifeln, aber egal, ob es nun um 700 Millionen oder über eine Milliarde Wohneinheiten werden – es ist eine apokalyptische Menge. Und niemand weiß, wie diese Wohneinheiten aussehen müssen, nur eins ist klar: Die Typologien, die wir kennen – egal ob Haus, Hochhaus oder Clustersiedlung – können es nicht sein, weil es um Gebäude für Menschen gehen wird, die, wenn überhaupt, nur über ein sehr geringes Einkommen verfügen werden. Es ist eine unglaubliche Aufgabe, damit umzugehen: für Architekten, Planer und Politiker.

Und daran knüpft sich die große Frage, die über Jahrzehnte vernachlässigt wurde: Wie gehen wir mit Massenwohnungsbau, mit dem Thema ‚housing‘ um, und in welchen Wohnformen bringt man all diese Menschen unter? Das ist in meinen Augen die große Frage der Architektur des 21. Jahrhunderts. Nach den gescheiterten Experimenten der 1970er Jahre hatte man sowohl auf Seiten der Politik wie auch auf Architektenseite die Finger vom sozialen Wohnungsbau gelassen – und weil es, weder vom Staat noch von Privaten, Aufträge für soziale Wohnungsbauprojekte in diesem Maßstab gibt, beschäftigt sich kaum einer damit. Architekten sind ja oft eher reaktive Wesen, die erst loslegen, wenn ein Auftrag in Sicht ist, nicht allein schon dann, wenn ein Problem erkennbar wird, auf das auch architektonische, urbanistische Antworten gefunden werden müssen.

Es ist aber wichtig in diesem Zusammenhang, auf die Notwendigkeit und Möglichkeit einer ‚Selbstermächtigung‘ der Architekten hinzuweisen; sie sollten nicht warten, bis staatliche Institutionen oder ein solventer Großunternehmer auf sie zukommen, sondern selbst die Initiative ergreifen. Es braucht eine ganz andere öffentliche Debatte über dieses Thema. Es braucht Architekten, die allgemeinverständliche Bilder für das Problem des Massenwohnungsbaus schaffen – und zeigen, dass gerade junge Büros längst neue Konzepte für Wohntypologien entwickelt haben. Es wäre großartig, wenn Architekten viel selbstbewusster mit diesen oft phantastischen, überzeugenden Ideen an Politiker und Kommunen herantreten und dort, wo

ihnen Bauobbys und Bürokraten im Weg stehen, die Realisierung ihrer besseren Ideen auch öffentlichkeitswirksam einfordern würden.

Auf kleiner Ebene gibt es das bereits...

Ja stimmt, im *micro scale*. Architekten suchen sich Kleinstinvestoren zusammen und bauen zum Beispiel Wohngruppenhäuser. Das ist eine Form von Selbstermächtigung, das sind tatsächlich oft vielversprechende Projekte. Wir müssen aus diesem seltsamen Schisma herauskommen, dass es auf der einen Seite ‚Architektur‘ gibt und auf der anderen Seite ‚housing‘ – und dass das eine nichts mit dem anderen zu tun hätte. Wenn man zum Beispiel in der englischen Wikipedia nach ‚housing‘ sucht, dann kommt dort das Wort ‚Architektur‘ gar nicht vor, sondern es geht nur um Unterbringung von Menschen. Und Architektur wird als Kunstform definiert, als Produktion von Skulpturen, die man eventuell begehen und benutzen kann – kein Wort dort vom Wohnen.

Welche Fragen müssen Architekten bei diesem Thema stellen?

Viele der Begriffe, mit denen Architekten – und Kritiker – den Gegenstand ihres Schaffens beschreiben, halten einer genauen Betrachtung nicht stand. Wir glauben zu wissen, was „privat“ ist und wo man sich im „öffentlichen Raum“ befindet. Aber: Was passiert denn genau, wenn jemand von seinem Bett aus einen ganzen Tag lang über das Internet Dinge ver-

kauft, arbeitet, mit Freunden und Geschäftspartnern skyppt, sich in sozialen Netzwerken tummelt – und dann abends in einer ruhigen Seitenstraße Luft holen geht, um einen klaren Kopf zu bekommen: Geht er dann aus dem privaten Raum in einen öffentlichen – oder ist es nicht eher anders herum? Wo ist denn da der private Raum, und wo der öffentliche?

Schon bei solchen Beispielen kollabiert unsere Vorstellung davon, dass wir wüssten, was mit bestimmten Begriffen gemeint ist. Architekten müssen über die Axiomatik ihrer Begriffe nachdenken. Können Räume sowohl öffentlich als auch privat sein? Die Voraussetzung für neue Typologien ist es, die Begriffe, mit denen man Architektur nicht nur beschreibt, sondern auch vorstellt, zu überdenken. Was heißt es im „öffentlichen Raum“ zu sein, was ist überhaupt eine ‚Wohninheit‘ – und entspricht die damit gemeinte Zelle mit Flur, Küche, Bad, Wohn- und Schlafzimmer überhaupt noch unseren Lebensformen? Für wen bauen wir? Für junge Familien, wie es sich die Politik auf die Fahnen schreibt?

Das klingt gut – aber dann hören wir von Elisabeth Merk [Stadtbaurätin der Stadt München, Anm. d. Red.] von einer auch für mich überraschenden Statistik, nach der im Innenstadtbereich Münchens die Zahl der Familien bei gerade mal 14 Prozent liegt. Alle anderen leben anders organisiert. Wenn 86 Prozent der Menschen in diesem Bereich der Stadt anders leben, ist es Zynismus zu sagen, diese 86 Prozent kommen dann eben in kleineren Single-Einheiten unter. Man muss diesen Menschen doch andere Wohnformen anbieten als nur verkleinerte Einfamilienzellen.

Gibt es weitere Fragestellungen?

Na, ganz viele! Wir kennen keine befriedigende Antwort auf die Frage, wie wir, sagen wir, acht Achtzigjährige unterbringen, die nicht ins Altenheim, sondern zusammen leben wollen. Genauso wenig gibt es eine Bauform, in der zum Beispiel drei befreundete Familien oder drei Alleinerziehende und ein schwules Paar zusammen leben könnten, wenn sie wollten. Sie können mit Glück eine Altbauwohnung finden, sich da einnisten und noch drei Toiletten nachrüsten. Dann geht es vielleicht irgendwie. Aber: Keine Initiative hat bisher ein herausragendes Referenzmodell für solche Fälle hervorgebracht – und das liegt nicht daran, dass es den Bedarf nicht gibt. Wenn wir sagen, dass ‚gute Architektur‘ immer auch eine Ermutigung zu einem besseren Leben sein muss, sollte man sich auch solchen Fragen widmen.

Warum kommen diese Fragen zwangsläufig auf uns zu?

Sie werden auf uns zukommen, weil die Menschen in anderen Wohnformen leben werden *müssen*. Allein aus ökonomischen Gründen werden große Teile der Bevölkerung das bekannte Modell – Einfamilienhaus oder Vierzimmerwohnung – irgendwann nicht mehr fortführen können. Wir müssen überlegen, wie wir damit umgehen. Das muss nicht im Sinne einer reinen Desaster-Vermeidung stattfinden; die Reduktion von Wohnflächen und Ressourcen fürs Bauen kann ja, einige Beispiele zeigen das, sogar eine Steigerung der Lebensqualität mit sich bringen.

Sie benennen in Ihrem Buch ‚Der Wohnkomplex‘ vor allem japanische Beispiele...

...unter anderen, ja, weil in Japan zu sehen ist, wie unter extremen ökonomischen und räumlichen Zwängen Formen entstehen, die auf eine sehr elegante Weise Wohnqualitäten radikalisieren: Das Geborgene wird in diesen Bauten noch geborgener, das ohnehin Öffentliche wird noch öffentlicher gemacht. Das heißt, die Verkleinerung der Grundfläche ist hier kein Verlust an Qualität, im Gegenteil: In Japan kann man beobachten, wie durch die Reduktion der Fläche Atmosphären und Qualitäten von Räumen gesteigert werden. Die ökonomisch notwendige Schrumpfung ist also eher eine Befreiung von unnötigem Ballast, die man nicht beweinen muss.

Solche Experimente hat es in der Vergangenheit bereits in Europa oder auch der Sowjetunion gegeben. Warum also sollten diese Experimente, die wir heute anstreben müssten, zu besseren Ergebnissen führen?

Es ist unlauter, gescheiterte Formen, die aus einer aggressiven und totalitären Top-down-Haltung kamen wie die von oben verordneten Wohnprojekte des Sozialismus und des Kommunismus, gleichzusetzen mit den Kollektivwohnversuchen, die heute eher aus umgekehrter Richtung kommen. Wenn Menschen heutzutage in einer Bottom-up-

Bewegung ihre eigenen Bedürfnisse in Architektur übersetzen, dann sollte man das nicht mit von oben verordneten Kollektivhaus-Formaten des Frühkommunismus gleichsetzen. Das Problem an den gescheiterten Projekten – zu denen man sicher auch einige Kollektivhaus-Projekte zählen kann – ist doch ihre ideologische Überformung, der Versuch, den ‚neuen Menschen‘ mit Gewalt durchzusetzen, statt ihm emotionale Rückzugsinseln zu geben: eine Kochnische trotz Kollektivküche, ein eigenes Bad...

Ein Grund für das Scheitern vieler WGs ist die Tatsache, dass sich dort acht Menschen eine Toilette teilen mussten. Wenn man die falschen Elemente wegsparnt und den Menschen zu viel aufzwingt, wird es problematisch. Es geht doch darum, mit neuen Typologien im Wortsinn Möglichkeitsräume zu schaffen, die den Nutzern Freiheiten zur eigenen Entscheidung lassen, wie sie leben wollen: als klassische Kleinfamilie oder als Kommune, als ungestörter Single oder als Freundeskreis. Diesen Bedürfnissen einer sich demographisch massiv ändernden Gesellschaft mit massiv veränderten sozialen Ritualen und Bedürfnissen Raum zu bieten, ist die wirkliche architektonische Kunst.

Zwischen den genannten Top-down- und Bottom-up-Strategien stehen irgendwo die Architekten. Machen Planer es sich heute zu einfach, wenn sie sich darauf berufen, selbst keine Entscheidungshoheit zu besitzen und deswegen wenig Eigeninitiative zeigen?

Ich glaube, es gibt bei Architekten einen ‚Philip-Marlowe-Komplex‘ (*lacht*). Viele warten wie der berühmte Detektiv im Büro, bis irgendwann die Tür auffliegt, jemand hereinkommt und sagt: ‚Finden Sie Mabel!‘ und dann erst legt er los. Die Idee, dass der Architekt rein reaktiv auf Kundenwünsche eingeht, ist eine tragische moderne Fehleinschätzung des eigenen Berufs und der eigenen Möglichkeiten. Dazu gehört auch die Angst vieler Architekten, selbst an die Öffentlichkeit zu treten.

Diese Angst ist teilweise begründet, wenn man weiß, wie einige der Architekten, die öffentlich agieren, belächelt werden...

Das stimmt. Viele dieser Architekten, die öffentlich gegen Vergabeverfahren und Ausschreibungen oder öffentliche Bauten und baupolitische Entscheidungen protestieren, werden in der Fachöffentlichkeit als Nervensägen wahrgenommen. Das ist schade, denn man würde sich eigentlich wünschen, dass mehr Architekten beispielsweise in Redaktionen anrufen und mit eigenen Konzepten zu öffentlichen Projekten Stellung beziehen. Zahlreiche Architekten igeln sich zu oft in dieser Privatdetektiv-Passivität ein und schweigen vornehm. Dabei könnten von ihnen die interessantesten Vorschläge kommen, der leidenschaftlichste Streit entfacht werden.

In diesem Fall wirkt der Transmissionsriemen, den die Architekturkritik darstellt, in die Richtung der Architekten?

Unbedingt. Dieser Riemen bringt auch Fragen aus der Politik in die Architekturwelt. Die Diskussion um die ‚soziale Stadt‘ etwa ist darauf angewiesen, dass jemand kommt und sagt: Durch eine ganz einfache politische Stellschraube könnte man im Zusammenspiel von Architektur und Politik schlagartig enorm viel sozialen Wohnraum schaffen.

Nämlich wie?

Nehmen sie nur den in Berlin kursierenden Vorschlag, Besitzern von Gebäuden zu erlauben, ein Stockwerk aufzusatteln, wenn dafür eine Etage im bestehenden Haus im Mietpreis bei 6,70 Euro pro Quadratmeter gedeckelt wird. Das ist für jeden Hausbesitzer ein attraktives Modell, weil er mit einem Penthouse im aufgestockten Bereich Gewinn machen würde. Gleichzeitig schafft es tausende von Quadratmetern an bezahlbarem Wohnraum – und sorgt nebenbei für die gewünschte soziale Durchmischung. All das hängt an der einen politischen Entscheidung, etwa der, in bestimmten Gegenden die Traufhöhe von beispielsweise 22 auf 26 Meter anzuheben. Wenn man das als Teilaspekt der städtischen Nachverdichtung begreift, ist es umso bedauerlicher, dass die IBA in Berlin ersatzlos gestrichen wurde. Anhand einer solchen IBA hätte man all diese Strategien und Hintergründe noch einmal ganz grundsätzlich abhandeln können.

Müssten Architekten dafür ihre eigene Rolle neu definieren?

Wenn man in die Slums von Buenos Aires fährt, findet man dort Architekten wie das Team A77, die genau das schon getan haben. Sie verstehen die Aufgabe des Architekten nicht als die desjenigen, der ein Objekt bis zum Richtfest begleitet, noch einmal zur Einweihung kommt und dann weg ist, sondern als die einer Person, die in diesen Vierteln tatsächlich über längere Zeiträume präsent ist. Da können die Menschen den Architekten leicht ansprechen, wenn sie nach zwei Jahren einen Raum umbauen und dafür seinen Rat in Anspruch nehmen wollen. Jemand, der im Quartier sitzt, wie ein Berater, und dort auch bleibt, der zunächst nur einen Rahmen baut – und das Füllen dieses Rahmen entscheidet sich erst im Laufe der nächsten Jahre: Das ist eine Neudefinition des Architektenberufs, die man dort beobachten kann, eher prozessorientiert und weniger objektorientiert. Der Architekt kann also jemand sein, der mit Leuten vor Ort Prozesse begleitet und beratende Funktion hat. Die Frage ist nur: Wer bezahlt das?

Apropos: In Zeiten des Internets haben sich auch einige Grundvoraussetzungen des Journalismus geändert. Sie sind als angestellter Redakteur einer überregionalen Zeitung in

einer gesonderten Position. Wo glauben Sie, wird Architekturkritik in Zukunft stattfinden und wer wird sie finanzieren?

Natürlich ist es ein Privileg, in einer Zeitung zu arbeiten, die es sich leisten kann, unabhängig zu sein. Immer mehr Kolleginnen und Kollegen sind darauf angewiesen, auch einmal gegen Bezahlung ein Vorwort in der Publikation eines Architekten zu schreiben und dergleichen mehr; da kann es natürlich zu Interessenkonflikten kommen. Ich finde es aber unangemessen, wenn Kollegen aus Positionen heraus, die mit meiner vergleichbar sind, freie Kritiker, bei denen es ums Überleben geht, wegen dieser Brotjobs – gewissermaßen aus dem bequemen Redaktionsstuhl heraus – maßregeln. Jeder muss wissen, wann und wodurch er korrumpierbar wird – manche freie Kollegen haben Einladungen zu teuren Pressereisen angenommen und hinterher einen wunderbar präzisen, mutigen Verriss geschrieben.

Die große Frage ist doch generell: Wie kann man die Unabhängigkeit der Kritik retten? Was mich froh stimmt, sind viele Internet-Aktivistinnen und Architektur-Blogger, die in einer Art von ökonomischer Selbstaufopferung reisen, recherchieren und über Architektur schreiben: teilweise sehr aggressiv und polemisch, teilweise wunderbar unabhängig. Neben den vielbeklagten unqualifizierten Äußerungen, die es im Internet natürlich auch gibt, sehe ich dort eine neue Subkultur, die sich der Fragen widmet, wem

der Boden gehört, auf dem wir bauen, wie wir eigentlich wohnen wollen – und wer das aufgrund welcher Interessen verhindert. Ich glaube auch, dass unabhängiger, furcht- und kompromissloser Journalismus auch im Internet die Chance hat, kommerziell erfolgreich zu sein. Zum Beispiel durch *pay-per-content*-Modelle. Es gibt durchaus Menschen, die eine Website abonnieren würden, bei der man das Gefühl hat, dass da nicht nur den Pressemitteilungen der Immobiliengesellschaften nachgeschrieben wird. Gerade im Internet findet derzeit ein Prozess der Sortierung statt, der vergleichbar ist mit dem der Presselandschaft in der frühen Bundesrepublik, in der es sehr viele Magazine und Zeitungen gab, ehe es sich herauskristallisierte, welche die überregionalen Medien sind, denen man als Leser sein Vertrauen schenkt. In spätestens zehn Jahren werden wir wissen, wo wir im Netz am besten über Architektur informiert werden.

Wird sich die Diskussion in Zukunft eher auf das Web verlagern?

Web und Print werden sich ergänzen. Genauso, wie man nicht sagen kann, dass das Kino das Theater ersetzt hätte. Es passiert derzeit einfach sehr vieles im Online-Bereich, und wir sind im Moment in einer Phase, in der sich herausbildet, wer Meinungsführerschaft hat. So wie man 1952 noch nicht absehen konnte, dass es heute auf *Zeit* und *Spiegel*, *SZ* und *FAZ* herauslaufen würde.

Was ist ein ausschlaggebendes Moment, wenn Sie sich entscheiden, über ein bestimmtes Projekt zu schreiben, wann ist etwas ‚kritikwürdig‘?

Oft ist es ganz simpel die Bitte des Ressorts, „doch mal etwas über diesen Gehry da in Paris zu schreiben, über den alle reden.“ Das ist dann spannend und gut, dass man es macht. Im Idealfall ist es der Moment, in dem man meint, ein Phänomen zu sehen oder zu erahnen, das dadurch, dass es da ist, nicht folgenlos bleiben wird. Zu vermuten, da passiert etwas, das ist so neuartig oder so anders, dass es nicht folgenlos bleiben wird.

In der Art, wie sich ‚Architektur‘ vom ‚bloßen Bauen‘ unterscheidet?

Ich mag diese Unterscheidung nicht, schon weil vielen geholfen wäre, wenn sie nicht versuchen würden, „Architektur“ mit großem Designer-A zu machen – aber es gibt Architekturen, nach denen Dinge nicht mehr so sein werden wie vor ihnen, im guten wie im schlechten, und die sind natürlich besonders interessant für die Kritik.

Wie wichtig ist bei der öffentlichen Vermittlung all dieser Anliegen eine polemische, sarkastische oder ironische Sprache?

Was meinen denn diese Begriffe in diesem Zusammenhang? Polemik wird ja oft assoziiert mit ‚unsachlich‘ oder ‚unangemessen‘, ‚übertrieben‘...

...gemeint sind Überspitzungen, die in unserer schnellen und lauten Welt Werkzeuge sind, um überhaupt die nötige Aufmerksamkeit auf ein wichtiges Thema zu lenken...

...aber ‚Polemik‘ war ja einmal ein positiver Begriff, der nichts anderes meinte als ‚Streitkunst‘, als, im Sinne der klassischen Eristik, Fähigkeit, ein Argument, eine Beobachtung schlagartig klar zu machen. Ähnlich übrigens wie die Satire. Lessing und Heine waren in diesem Sinn Polemiker. Bei der Beschreibung von Architektur finde ich es naheliegend, auf die oft offensichtliche Absurdität, auch Komik bestimmter Formen hinzuweisen. Gerade auf einem solchen Feld, das kompliziert und für viele undurchsichtig ist, auf dem verborgene ideologische oder kommerzielle Interessen eine Rolle spielen, kann Sprache in diesem Sinne gar nicht polemisch genug sein. Klar zu benennen, wo von wem andere Entscheidungen hätten getroffen werden können, wer wo welchen Fehler gemacht hat, schafft erst wieder eine Diskussionsgrundlage. Polemik ist dort ein aufklärerisches Mittel, um planerische Fehlentscheidungen aus dem diffusen Nebel der Unzuständigkeit zu heben. Und natürlich hat der Kritiker die Pflicht, Dinge sehr klar – und gegebenenfalls auch zugespitzt – zu benennen.

Braucht es in der allgemeinen Diskussion noch mehr Satire oder Ironie, um bestimmte Dinge stärker zu pointieren?

Ja, und Klarheit. Der Analyse und der Sprache. Als Gegenpol zur Sprache der Wettbewerbsprosa und vieler Fachmagazine, die ja das Kunststück schafft, gleichzeitig blumig und technokratisch zu sein. Das ganze Gerede von ‚geschickt in den urbanen Kontext integrierter Architektur‘, die ‚zum Verweilen einlädt‘ oder ‚innen und außen amalgamiert‘ deutet ja darauf hin, dass das Reden über Architektur nicht an einer Sprachlosigkeit leidet, sondern an einer Übereloquenz. Immer geht es darum, ‚Grenzen zwischen Innen und Außen einzureißen‘ und sich ‚geschickt in den urbanen Kontext einzuschreiben‘, aber niemand fragt, wer daran Interesse hat, es so zu sehen, und wie Architektur dann aussieht und warum... Und da kann die Sprache der Architekturkritik gar nicht klar, scharf, mutig und präzise und meinetwegen auch, im Heineschen Sinn des Worts: nicht polemisch genug sein.

Das Gespräch mit Niklas Maak führten Benedikt Hotze und David Kasperek.

Stadt der Untoten

Über die Zukunft der Innenstadt

Von Niklas Maak

Was passiert mit unseren Städten? In Berlin und anderswo werden staatliche Liegenschaften meistbietend verhöckert, gleichzeitig entsteht eine Luxuswohnanlage nach der anderen. Ist das die Rückkehr der bürgerlichen Wohnkultur – oder die Zombifikation der Stadt?

Auf Youtube ist zurzeit ein Werbefilm zu sehen, in dem ein unrasierter Mann mit hoher Stimme zur Bevölkerung Berlins spricht. Der Mann ist, seinem Akzent nach, Franzose, und das, was er sagt, die Art, wie er aus seiner Lederjacke herausgrinst – alles spricht dafür, dass es sich bei dem Mann um den Bösewicht eines neuen Bond-Films handelt. Die Bevölkerung werde überrascht sein, sagt dieser Mann; er spreche hier für die Organisation „Yoo“, was allein ja schon wie die Negation von 007, mit einem stilisierten Martiniglas statt einer Sieben am Ende, aussieht.

Wenn in Bond-Filmen so einer auftritt, dann ist mindestens die Welt bedroht, und eine Stadt wie Berlin wird es nicht mehr lange geben. Und so ist es auch – selbst wenn der Mann, der da spricht, nur der Designer Philippe Starck ist, der mit seinen Einfällen bisher vor allem die Welt der Stühle und der funktionsfähigen Zitronenpressen bedroht hat, das allerdings sehr erfolgreich. Für Berlin hat er

mit der Peach Property Group das Immobilienprojekt „Yoo“ entwickelt: Direkt an der Spree, neben dem Berliner Ensemble, wird gerade ein zehngeschossiges Haus gebaut, dessen Form aussieht wie die verrutschte Ladung eines Containerfrachters, und in diesem Haus gibt es, für einen Quadratmeterpreis von durchschnittlich 8.700 Euro, 95 Wohnungen zu kaufen – mit Spa, Indoor Pool und anderen Dingen, die man in Berlin bisher nicht so häufig fand. Möbel muss man keine mitbringen, denn die Wohnungen sind auf Wunsch eingerichtet; fürs Interieur gilt die Drohung, die Philippe Starck im Video ausspricht: „Nothing is normal, everything is a creation.“ Nichts ist normal, alles ist eine Erfindung, und zwar eine aus den Zentralkammern der Gestaltungseinfallhöhle: Teller befinden sich nicht dort, wo man sie braucht, nämlich auf dem Tisch, sondern sie hängen senkrecht an den roten Wänden. Der Kronleuchter sieht aus, als sei er von einem wütenden Biber mit einem Schwanz voller Mörtel angefertigt worden, in der Mitte des Raums steht eine Schubkarre, die als Sessel dient. Selbst gutmütige Surrealisten hätten jeden, der so etwas verzapft, wegen Rufschädigung angezeigt.

Wir alle, sagt Starck, seien Teil einer kulturellen Familie, die sich in vier stilistische Untergruppen aufteilen lasse, welche gleichzeitig den vier Stilkategorien für die Ein-

richtung eines Apartments im „Yoo“-Haus entsprechen, zwischen denen zu wählen ist, nämlich: „Classic“, „Minimal“, „Nature“ und „Culture“. „Your wife will love it“, sagt Starck (offenbar richtet sich der Werbefilm ausschließlich an Männer). „Wer sich für den Culture Style entscheidet“, erläutert die Peach Property Group in einem Dossier, „genießt den Luxus. Er oder sie könnte beispielsweise ein Sammler sein.“ Die Leute vom Theater am Schiffbauerdamm und die Künstler, die hier bis vor kurzem wohnten und den Platz manchmal für Performances und manchmal für ein Picknick nutzten, werden sich die Augen reiben: Wo eben noch Kultur war, ist jetzt Culture. Kunst spielt eine wichtige Rolle bei den neuen Immobilienprojekten, denn niemand, der sich in Berlin für mehr als zwei Millionen Euro eine Wohnung kauft, möchte hören, dass die Nachbarschaft aus zwanzig Villen und vierzehn Wachhunden besteht, die im Vorgarten an den Rhododendron pinkeln, sondern er möchte teilhaben am sogenannten brodelnden kulturellen Leben, das man Berlins Mitte nachsagt. Diese Mitte, erläutert der Verkaufsprospekt von „Yoo“, sei bevölkert von „selbtsicheren Erfolgsmenschen und jugendlichen Kunststars im Wartestand“ – die, so das implizite Versprechen, der „Yoo“-Bewohner vielleicht sogar aus ebendiesem Wartestand befreien könnte: Es winkt mit Kauf einer der überbeuerten Wohnungen eine Zu-

kunft als beliebter Gönner, als Sammler, ein aufregendes Leben in der Boheme.

Einige kluge Leute haben zu Recht darauf aufmerksam gemacht, dass Gentrifikation auch positive Seiten hat und dass es in Berlin eine unsympathische und populistische Aggression gegen alles gibt, was die verbummelte Schlurfigkeit der Stadt gefährdet, einen Hass auf alles, was nach Geld und Stil aussieht – zwei Phänomene, ohne die die schönste Kunstwelt auf Dauer nicht auskommt, wenn man keine staatsfinanzierte und staatlich kontrollierte Kunst als Ziel vor Augen hat. Und natürlich ist es kindisch, ein kunstfreudiges Bürgertum als feindliche Macht anzusehen.

Nur ist es noch die Frage, ob die neuen Wohnanlagen, die massenhaft in den Innenstädten wachsen, architektonische Vorboten der ersehnten Rückkehr eines aufgeklärten, weltoffenen Bürgertums sind, oder leider eher das, was sich Leute unter Stil vorstellen, die keinen haben – und nicht einsehen wollen, dass Stil mit bei Starck zugekauftem Style so wenig zu tun hat wie Kultur mit Culture und Klassik mit Classic, sondern eher etwas mit weiterreichenden Selbstentwürfen und Lebenserfahrungen.

Dieses Missverständnis ist aber symptomatisch für die Entwicklung der Innenstädte: Die

neuen Bauprojekte verdrängen nicht einfach nach guter alter Gentrifizierungsart das Einfache und Provisorische durch ein wohlhabendes bürgerliches Leben. Sie zombifizieren die Stadt: Sie lassen das, was sie verdrängten – die Ateliers, die kleinen Kunsträume, das Improvisierte, Provisorische – als wertsteigerndes, belebendes Bild wiederauferstehen. Die neue Stadt baut als Fiktion nach, was sie soeben verdrängte: Der Künstler soll dem Quartier das Aroma urbaner Widerständigkeit geben, Kultur kommt als Untoter im Gewand der Culture zurück, um den Bewohner über die Sterilität hinwegzutäuschen, die mit ihm Einzug hielt.

Auch das andere große Immobilienprojekt in Berlin, die 85 Millionen Euro teuren „Kronprinzengärten“ an der Friedrichswerderschen Kirche, setzt auf die Strahlkraft der Kunst: Unter den geplanten Bauten ist neben dreißig Luxuswohnungen auch ein Galeriehaus, „ein ‚Kunsthau‘ mit Deckenhöhen bis 4,80 Meter“ vorgesehen. Trotzdem wird man das Gefühl nicht los, dass das hier auch nur Investorenkisten sind, bei denen die Architekten wie hektische Patissiers noch ein bisschen Sahnecreme um die drögen Tortenböden geschmiert haben.

Die neuen Gebäude drängeln sich mit dem Selbstbewusstsein eines betrunkenen Knei-

pengängers bis auf fünf Meter an ihre Nachbarin, Schinkels berühmte Kirche, heran, in der während der Bauarbeiten der Putz von der Decke krachte. Aus Sicherheitsgründen, teilte die Stiftung Preußischer Kulturbesitz mit, habe man während der Bauarbeiten nebenan sämtliche Skulpturen aus der Kirche auslagern müssen – was seine eigene metaphorische Logik hatte: Wo Culture kommt, muss Kultur einpacken. Ungefähr auf Höhe des Kirchendachs wird es in den „Kronprinzengärten“ einen Roof-Pool geben, so dass unten entlangwandernde Mitarbeiter des Auswärtigen Amtes, wenn sie nass werden, nicht davon ausgehen müssen, dass es regnet, und wenn es knallt, muss das nicht heißen, dass einer vom Dach aufs Ministerium schießt, sondern nur, dass er keinen Champagner entkorken kann.

Auch für die „Kronprinzengärten“ gibt es einen Werbefilm: Man sieht, wie eine junge Frau mit cremefarbenem Jäckchen shoppen geht, einen wolfsartig grinsenden Mann zum Mittagessen trifft und dann in die „Kronprinzengärten“ wandert, vor denen im Werbefilm sinnloserweise eine Kutsche vor der Tür steht – so, als habe die junge Frau eine Affäre mit dem soeben aufgetauten Alexander von Humboldt. Am Ende des Films verschwindet sie hinter cremefarbenen Wandbespannungen in einem Leben, das wie ein

begehrter Latte macchiato aussieht und sehr wenig mit dem Lebensstil zu tun hat, für den in Berlin etwa das großbürgerliche Haus in der Bleibtreustraße 15 steht, in dem bis 1933 der Kunsthändler Alfred Flechtheim wohnte.

Das Berlin der zwanziger Jahre, das auf alten Fotos als glitzerndes, funkelndes Dickicht aus Kaffeehäusern, Neonreklamen, Ampeln, Trambahnen, Fuhrwerken, Pelzmänteln, Autos, Hüten, Elektrizität, Hektik, Liebe und Zigarrenqualm erscheint, war das Ergebnis einer irrwitzigen Kompression. 1877 wurde Berlin Millionenstadt, bis 1905 verdoppelte sich die Einwohnerzahl, 1920 war man bei vier Millionen Einwohnern, Berlin war nach London und New York die drittgrößte Stadt der Welt. Emigranten strömten nach Berlin und überfüllten die Stadt, und diese Überfülle war ihr Reichtum: In der Friedrichstraße und dort, wo heute „Yoo“ und die „Kronprinzengärten“ gebaut werden, wohnten dreimal so viel Menschen, wie eigentlich geplant war. Diese Massen, die ins Zentrum strömten, brachten ein Durch- und Übereinander der sozialen Schichten und kulturellen Rituale mit, eine chaotische Verdichtung, die das Gegenteil der Bebauung innerstädtischer Leerflächen mit gepflegthochpreisigem Zombifikations-Urbanismus war. Natürlich gab es im Berlin der zwanziger Jahre noble Wohnbauten. Aber gleich

daneben, dahinter, unter dem Dach, lebten – wenn man dem Architekten Philip Johnson glauben darf, der dieses Berlin noch selbst erlebte und kurz vor seinem Tod die verschwundene Turbulenz der Stadt beklagte – Menschen mit deutlich weniger Geld, die Bars und Läden eröffneten, in denen sich die sozialen Schichten durchmischten.

Diese Durchmischung sucht man in den neuen Wohnarealen vergeblich; aber vielleicht wollen die Planer der neuen Städte auch gar nicht zum Ideal der wilden, übervollen Stadt zurück. Vielleicht ist das Ideal nicht das bürgerliche, sondern das feudale, kleinstädtisch-vormoderne Berlin, das sich mit der alten Kutsche im Werbefilm der – auch nicht zufällig so genannten – „Kronprinzengärten“ seinen Weg bahnt. Vielsagend war die Art und Weise, auf die der Berliner Liegenschaftsfonds ein großes städtisches Grundstück in der Nähe des Schlossgartens im Bieterverfahren anpries: als „Grundstück für die Entwicklung von hochwertigem Wohnen“ unter dem Titel „Wohnen wie Sophie Charlotte“, die preußische Königin.

Wegen genau dieser staatlichen Liegenschaftspolitik, bei der das höchste Gebot angenommen wird, werden die Flächen, auf denen auch preisgünstige Wohnungen gebaut werden können, mit jedem Verkauf kleiner.

Erst seit kurzem gibt es in Berlin Versuche, städtische Liegenschaften nicht mehr nur zum Höchstgebot zu verkaufen, sondern auch zu schauen, welche sozialen Folgekosten die kurzfristige Verhökerung für die Stadt als soziales Konstrukt hat. Trotzdem soll das Areal der Alten Münze im Klosterviertel, wo bisher temporäre Veranstaltungen stattfanden, zu möglichst viel Geld gemacht werden. Das Gelände, auf dem ein Designmuseum und Ateliers für junge Entwerfer hätten entstehen sollen, wurde nach einigem Hin und Her im Bieterverfahren neu ausgeschrieben, unter Nutzungsart steht nun „Büro, Verwaltung, Hotel, Freizeit“. So droht die Stadt ein ödes Gebräu aus Entertainment und Tourismus, diffuser Feudalisierungssehnsucht und zugekauftem Geschmack zu werden.

Philippe Starck, schreibt der Presstexter von „Yoo Berlin“ in einem Anfall von surrealistischem Sprach- und Wahrheitsfuror, setze „modern neben klassisch, Satire neben Leidenschaft und Gestalt neben Form, um außergewöhnliche Wohnenerlebnisse zu schaffen“.

Vielleicht sind die neuen Innenstädte genau das: eine Satire. Ein großer Witz. Aber halt auch ein sehr schlechter.

Quelle:

F.A.S., 02.12.2012, Feuilleton, S. 25

Maak oder die Liebe zur Architektur

Entgegen aller Gepflogenheiten werde ich meine Lobrede auf Niklas Maak nicht damit beginnen, die Argumente zu präsentieren, die dazu geführt haben, den diesjährigen Preis für Architekturkritik des BDA an den Journalisten der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* und Autor Niklas Maak zu vergeben. Ich werde also an dieser Stelle nicht aus dem Nähkästchen plaudern und mitteilen, was nach Meinung der Jurymitglieder Maak aus der Reihe der vorgeschlagenen Kandidatinnen und Kandidaten heraushob und warum es letztlich dann doch so leicht war, ihn zu wählen. All das erzähle ich an dieser Stelle also nicht, auch nicht, dass die Jurymitglieder vom „originellen Geist“ dieses Kritikers hoch angetan waren, dass uns sein „eigener, subjektiver, aber zugleich weit gefasster Blick“ beeindruckt hat und natürlich seine Sprache, die „anschaulich, markant und bildhaft“ ist. Nein, mit diesen Feinheiten der Entscheidungsfindung soll diese Laudatio nicht beginnen, auch nicht mit dem Hinweis, dass dieser gebildete, begeisterungsfähige Zeitgenosse mit der Liebe zur französischen Kultur aufruft „zu Widerstand und Revolte und die Architekten auf die Barrikaden“ treibt. Auch darauf werde ich an dieser Stelle nicht eingehen, ebenso wenig werde ich Maaks Erzählung über den Mann mit dem Rasensprenger aufgreifen, der so freundlich lachend vor seinem Einfamilienhaus irgendwo im Niedersächsischen stand und seiner tragischen Leidenschaft für das kleinfamiliäre Wohnprojekt im Grünen jüngst zum Opfer fiel – und damit Maak die Chance bot, seine Bilanz mit dem verfehlten Lebensentwurf heutiger Fertig-Hausbauer in ein Buch zu fassen, das derzeit alle elektrisiert.

Ich spreche von der Textsammlung, der Niklas Maak den vielsagenden und tiefenpsychologisch doppeldeutigen Titel „Wohnkomplex“ gegeben und mit dem Untertitel „Warum wir andere Häuser brauchen“ zur Kritik an der Architekturproduktion unserer Tage angehoben hat. Diese Textsammlung, mit manifestariger Verve verfasst und im Tenor zuweilen tatsächlich aufstachelnd, wird uns erst später wieder begegnen – vorerst darf sie auf der Seitenbühne Platz nehmen.

Beginnen möchte ich nämlich mit einem anderen Buch, das uns ein wenig mehr über den Architekturkritiker Niklas Maak und seine Prägungen verrät als es seine pronocierten Kritiken über die Architektur und den Zustand unserer Städte tun, die wir à jour in den Tages- oder Wochenzeitungen lesen können.

Und so werde ich meine Lobrede als Annäherung an den Preisträger in drei kurzen Kapiteln vortragen: „Maak oder die Liebe zur Literatur“, „Maak oder die Liebe zum Strandgut“ und schließlich: „Maak oder die Liebe zur Architektur“.

Maak oder die Liebe zur Literatur

Ich möchte unsere Blicke zuerst auf jene Begabung Maaks lenken, die uns auf höchst unterhaltsame Weise in die Höhen und Tiefen unserer komplex-komplizierten Welt seit den 1970er Jahren geführt hat. Ich spreche von seinem 2014 veröffentlichten Buch „Fahrtbuch – Roman eines Autos“, das uns in Form der fiktiven Erzählung in jenes Jahrzehnt entführt, in dem Niklas Maak in Hamburg geboren wurde. Dieser Roman wirkt insofern schillernd, als er uns zunächst vorgaukelt, eine Erzählung über die Welt aus der Perspektive eines Autos zu sein und das auch in gewisser Weise ist, aber dabei zu einer literarischen

Komposition wird, die allezeit vom Leitthema Maaks durchwirkt ist: vom Wohnen! Bevor ich versuche, die Schichtungen dieses Autoromans abzutragen, die uns seine Leidenschaft für das kritische Nach-Denken über die historische Weltverwobenheit der Architektur und der in ihr beheimateten Menschen im Feld der literarischen Erfindung präsentieren, darf eine persönliche Kränkung, die ich darin las, nicht unerwähnt bleiben.

Sie findet sich in eben diesem Autoroman über einen Mercedes 350 SL, Baujahr 1971, und aktiviert bei der Laudatorin jenen illustren Hass-Liebe-Konflikt zwischen Hansestädtern, der schon lange währt und heute seltener durch kaufmännische Gerissenheit denn durch mehr oder weniger sportlich ausgetragene Kämpfe in Fußballstadien ausgetragen wird. Ich meine eben jene gepflegte Feindschaft zwischen Bremern und Hamburgern, die es mir als in Bremen Aufgewachsener eigentlich verunmöglicht, den Hamburger Maak zu rühmen. Diese inkriminierte Passage muss ich zitieren, damit mein Echauffement zu verstehen ist. In diesem Roman, der uns mit dem Schicksal höchst unterschiedlicher Figuren innerhalb eines Zeitraums konfrontiert, der ungefähr Maaks Lebenszeit umfasst, gibt es eine Episode, in der diese einst herrliche, inzwischen über zwanzig Jahre alte Sportwagen endlich einem Hamburger namens Henning John Berkenkamp gehört. Dieser Spross einer vermögenden Hamburger Familie hat nämlich, sicher nicht unüblich, das neue Nummernschild des Autos personalisiert und das folgende Kennzeichen beantragt – und bewilligt bekommen: HH-HB 236. Nach dieser Eröffnung lesen wir: „Berkenkamp war zunächst von diesem Nummernschild angetan gewesen, bis ihm

einfiel, dass HB nicht nur die Abkürzung für Henning Berkenkamp, sondern auch für Hansestadt Bremen war, und wenn es eine Stadt gab, die John Berkenkamp [d. i. der Vater, K. W.] nicht mochte, dann war das Bremen. Der inzwischen in die Jahre gekommene John Berkenkamp hatte die ärgerlichsten Monate seines Lebens bei einer Frau verbracht, die in Bremen wohnte, in einem Ortsteil namens Schwachhausen“ – man muss wissen, dass das der feinste Stadtteil Bremens ist – und weiter: „Um nach Schwachhausen zu kommen, musste man durch eine Straße fahren, die allen Ernstes ‚Am Schwarzen Meer‘ hieß, obwohl sie an überhaupt keinem Meer lag, sondern zwischen dem Zentralkrankenhaus und dem Weserstadion, so etwas war typisch für Bremen....“

Na also: Ein Hansestädter spricht über die andere Hansestadt als Stadt der Bauernfängerei, der Anmaßung und Übertreibung schon in der Namensgebung ihrer Straßen! Wie erst steht's dann mit den Leuten dort? Und doch, es ist beschwichtigend, lieber Niklas Maak, wie präzise Sie die topografisch angelegte Ortsbeschreibung in die Erzählung eingewoben haben und damit die Sozialcharakterologie eines Stadtteils aufleben lassen, die mich zur wissenden, amüsierten Leserin machte. Dabei, und diese Frage kann ich mir denn doch nicht verkneifen, frage ich mich, ob Niklas Maak diese Kenntnis nicht doch durch ein verlorenes Match des HSV gegen Werder Bremen zu verdanken hat, als er, um mit dem Auto nach Hamburg zurück zu fahren, über Schwachhausen zur Autobahn fuhr, die seit 1936 unsere beiden Hansestädte verbindet... Wie dem auch sei, versöhnen konnte ich mich mit dem Hamburger Maak natürlich schnell, denn auch Hamburg bleibt in diesem Prosastück nicht völlig ungeschoren.

Doch zurück zu den Schichtungen dieses Buches: Maaks Autoroman ist ein geschickt konstruiertes Stück Episodenliteratur, das uns nicht nur durch vierzig Jahre bundesdeutscher und gesamtdeutscher Träume, Hoffnungen, Wirrnisse und Enttäuschungen leitet, sondern auch die Zeichensysteme dieser Träume so authentisch präsentiert, dass man zuweilen den Eindruck hat, hier habe eine geradezu filmisch dokumentarische Sicht die Feder geführt. Nicht nur die Ortsbeschreibungen, die Landschaften und Städte, auch die entsprechenden Figuren in ihrem Wohnumfeld, mit ihren Accessoires und Alltagsutensilien wie Zigarettenmarken – solange man im vergangenen Jahrhundert eben lustvoll qualmte – bis hin zur bevorzugten Zahnpasta sind historisch so authentisch anwesend, dass jene Ordnung der Dinge, in der sich die soziale Distinktionskraft anschaulich bündelt, zu einem Gesellschaftspanorama der Bonner oder Berliner Republik aufweitet.

Wiewohl wir mit dem Altwerden eines Automobils und seinem verunfallten Ende dem Glanz und dem im Altern begründeten Elend eines am Überfluss müde und unglücklich gewordenen, desillusionierten Klein- und Großbürgertums begegnen, treffen wir dabei doch immer auch auf die Sehnsüchte und Träume von Menschen, die in den Städten und ihren peripheren Randzonen zwischen Glück und Unglück beheimatet sind. Spätestens im Narrativ der modernen Einsamkeitszonen mit ihren scheinbar eigenwilligen Großsprecheinzelhäusern auf kleinen umzäunten Gartengrundstücken hören wir im Schriftsteller Maak den Architekturkritiker und stoßen auf die theoretischen Subtexte, die in seinen Episoden nachklingen.

Leute meines Alters mögen darin die kritischen Töne der „Minima Moralia“ vernehmen, jene „Reflexionen aus dem beschädigten Leben“ des Philosophen Theodor W. Adorno, die 1951 veröffentlicht wurden und worin Adorno, diese Leitfigur der Kritischen Theorie, zuweilen aphoristisch von der Unmöglichkeit geschrieben hatte, ein richtiges Leben im falschen führen zu können. Kurz nach dem Krieg und der Rückkehr aus dem amerikanischen Exil war Adorno vom Zweifel beschlichen, ob nach der Shoa ein neues Leben als „Verantwortung fürs Wohnen“ möglich wäre.

Andere werden sich bei der Lektüre an die jüngeren französischen Autoren erinnert fühlen, die mit Pierre Bourdieu die Kategorisierungslehre der Kapitalien in ökonomische, kulturelle und soziale Kapitalien kennengelernt haben und deren soziale Differenzierungsmotorik in klassen- und schichtenspezifisch organisierten Habitusformeln.

So führt uns die Geschichte des einstigen Luxuscabrios Mercedes 350 SL hin zum schrottreifen, später in Marokko ausgeweideten Blechkadaver und mitten hinein in den Alltag von Menschen unseres Kulturkreises, deren Leben und Lebensstile sich im Zustand eines Autos spiegeln. In Maaks Roman lernen wir auf unterhaltsame und doch ernüchternde Weise die Struktur einer Gesellschaft kennen, die ihre Akteure in Wohnumfeldern platziert, die zwischen abgeschoteteten Villenvororten und vorstädtischer Einfamilien-

reihenendhausidylle vom guten Leben träumen. Die Labilität dieser Träume kulminieren im Bild eines alternden, verfallenden Autos, das als „wirtschaftlicher Totalschaden“ den sozialpolitischen Totalschaden einer ganzen Gesellschaft ankündigt.

Maak oder die Liebe zum Strandgut

Mit der Perspektive auf Pierre Bourdieu kommen wir dem biografischen Mosaik des Niklas Maak tatsächlich auf die Spur, denn für die Standpunkte des Architekturkritikers Maak sind es die Pariser Studienjahre gewesen, die seinen Blick geschärft und den Theoriehorizont erweitert haben. Bourdieu war in den 1990er Jahren der viel gerühmte Kopf der sozialanthropologisch ausgerichteten französischen Soziologie. Zum Ende der 1970er Jahre hatte Bourdieu mit dem Buch „La distinction. Critique sociale du jugement“ international Aufsehen erregt. Seine umfangreiche, auf empirischen Untersuchungen basierende Studie erschien dann 1982 auf Deutsch unter dem Titel „Die feinen Unterschiede“ und spielte im Untertitel auf die 1790 veröffentlichte „Kritik der Urteilskraft“ des in Königsberg denkenden Immanuel Kant an. Niklas Maak dürfte Bourdieus Hauptwerk vermutlich während seines Kunstgeschichtsstudiums an der Hamburger Universität bei Martin Warnke kennengelernt haben, denn Warnke gehörte – wie im übrigen auch der Gründer des Deutschen Architekturmuseums in Frankfurt am Main, Heinrich Klotz – zu jenen jungen Wilden, die im Umfeld der 1968er-Studentenbewegung Umstrukturierungen der bundesdeutschen Universitäten zur Grundsatzkritik an der positivistisch orientierten Kunstgeschichtsschreibung forderten. Damit begründeten sie jene Historiografie der Künste, die sich methodisch als politische Ikonografie etablierte.

In diesem Umkreis haben die Schriften Bourdieus an deutschen Universitäten und in Studentenkreisen der Kunstgeschichte, Soziologie und Philosophie, kurz in den Geisteswissenschaften eine große und nachhaltige Rolle gespielt. Bourdieu 1974 auf Deutsch publizierte Schrift „Zur Soziologie der symbolischen Formen“ gehörte zu meiner Doktorandenzeit bereits zur Standardlektüre, wenn man über die gesellschaftspolitischen Implikationen der bildenden Künste und vor allem der Baukunst arbeitete. In diesem Buch der beginnenden siebziger Jahre hatte der französische Soziologe in der Auseinandersetzung mit Schriften des exilierten Kunsthistorikers Erwin Panofsky ein Modell weitergedacht, das Panofsky im Begriff der „mental habits“ als ein Ausdruckssystem fasste, das lehrte, die Kompositionsverfahren und Bedeutungen von Kunstwerken und Artefakten als „kulturelle Symbole“, als Ausdruck der Kultur einer Nation, einer Epoche oder einer bestimmten Klasse“ aufzufassen. (Panofsky hatte seine Thesen am Stilrepertoire der gotischen Kathedrale und ihren analogen Formen unter anderem im Buchdruck entwickelt). Bourdieu hat Panofskys Habitusmodell später in seinen soziologischen Untersuchungen zur „kulturellen Produktion“ und des „Geschmacks“ ungemein verfeinert und in den heute gewiss schon gängigen erkenntnisleitenden Begriffen des „Habitus“ und des „Lebensstils“ aufgefächert.

Im Umfeld dieser französischen Wissenschaftsgeschichte, in der die Namen Michel Foucault, Gaston Bachelard, Roland Barthes, Jean Baudrillard und schließlich Jacques Derrida prägend wurden, konzen-

trierte sich Maak im Dissertationsprojekt bei Martin Warnke an der Universität Hamburg schließlich auf jenen Architekten der Moderne, der seiner Städtebau-theorien und seines architektonischen Purismus wegen inzwischen in Verruf geraten und im Postmoder-nediskurs zum *master of the evil* stilisiert worden war. Während Maak für die Doktorarbeit über Le Corbusier die „Fondation Le Corbusier“ in Paris besuchte, wurde er im Rahmen seiner Philosophiestudien in Seminaren Derridas an der renommierten „Ecole des Hautes Etudes en Sience Sociales“ in Paris um 1996/97 dazu ermuntert, seine Studien im Sinne eines fundamental kritischen Wissenschaftsverständnisses zu betreiben. Derrida hat es später als eine Denkform bezeichnet, deren „dekonstruktive Aufgabe“ darin bestehe, „... um ihre eigene Geschichte zu wissen und sie diszi-plinübergreifend zu betreiben.“ Tatsächlich hat sich diese wissenschaftliche Ausrichtung in Maaks Studien über den Architekten Le Corbusier insofern nieder-geschlagen, als er es unternahm, die im Umfeld der Postmodernekritik einäugig gewordenen Blicke der Corbusierforschung zu korrigieren.

Mit Architekturhistorikern wie Charles Jencks und vielen seiner Adepten war Le Corbusier zum ge-schmähten Meisterarchitekten degradiert worden, zum Propagandisten der städtebaulichen Tabula-Rasa-Moderne, der als autoritär manipulativ agierender CIAM-Funktionalist und Selbstdarsteller mit Vorlieben für das Vichy-Regime und Anbiederungen an die totalitären europäischen Herrscher der 1930er Jahre vollkommen zu ignorieren war. Maak hat diese Les-

art des Architekten Le Corbusier als ausgefuchstem Selbstdarsteller und Opportunist nicht übergangen. Was er aber auch tat war, das Programm der wissen-schaftsgeschichtlichen Selbstbefragung in Hinblick auf die Corbusier-Forschung anzuwenden. Sie hatte Le Corbusiers Konzeption moderner Architektur, die er im Begriff der Poesie immer wieder theoretisch zu illustrieren versucht hatte, gar nicht mehr in ihrer Relevanz für das Projekt einer Architektur als Kunst wahrgenommen. Offensichtlich aber zeigten Gebäu-de wie die 1955 vollendete Kapelle in Ronchamp Raumformen und Ausdruckswerte, die die dogma-tische Modernekritik diesem Erfinder des Hauses als Wohnmaschine mit dem Hang zur Mythisierung der Automobile und Flugzeuge vollkommen abgespro-chen hatte.

Kehren wir zur Aufklärung dieses Problems zur Le-Corbusier-Studie Maaks zurück. Von den vielen Aspekten, die in dieser Untersuchung eine Rolle spielen, seien hier kurz jene betrachtet, die uns den intellektuellen, den literarischen, den ästhetisch prä-genden Hintergrund des Architekturkritikers und des inzwischen als Hochschullehrer arbeitenden Niklas Maak verdeutlichen.

Eines der Kapitel seines Buches über Le Corbusier be-ginnt mit der kurzen prägnanten Frage: „Was macht der Architekt am Strand?“ Dieser Ansatz hat dann der veröffentlichten Dissertation den Titel „Der Architekt am Strand“ gegeben. Was wir als Antworten auf diese Frage lesen, präsentiert uns zunächst einen Architekten als Sommerfrischler, der das Meer liebt, gerne badet und auf seinen Strandspaziergängen mit neugieriger Leidenschaft die angespülten Relikte des Meeres sammelt, fotografiert und in ihren Strukturen

später zeichnerisch interpretiert. Wir lernen, wie Le Corbusier aus Fundstücken wie Steinen, Muscheln, Schnecken oder Knochen mathematische Strukturen und Gesetze rekonstruiert und damit die in den unmittelbaren Nachkriegsjahren gepflegte Lesart seiner Architekturproduktion befördert, ein „gesellschaftsferner, visionärer Formsucher im Grenzbereich von Natur und Kultur zu sein, der nicht mehr die Mathematik, die Maß- und Proportionsregelsysteme ins Zentrum seiner Architekturtheorie, sondern diese „Objets a récréation poétique“ an deren Stelle setzt. Le Corbusier inszenierte sich also, so Maaks Folgerung, als Schöpfer, der die natürlichen Fundstücke zur Entfaltung seiner künstlerischen und räumlichen Phantasie unmittelbar nutzte und Raumkonzeptionen wie die Ronchamp-Kapelle auf der Grundlage solcher Naturvorbilder entwickelte. Der Architekt am Strand zeigt sich uns seit der Mitte des 20. Jahrhunderts als ein Baukünstler, der auf diese Weise zu den grundsätzlichen Fragen nach dem Verhältnis von Natur und Kunst und den mimetischen Qualitäten der Architektur zurückkehrte.

Damit wurden Positionen der ästhetischen Theorie wieder virulent, die den Diskurs zur Ästhetik seit Kant von Zeit zu Zeit beschäftigt haben. In der „Kritik der Urteilskraft“ hatte Kant geschrieben: „An einem Produkte der schönen Kunst, muss man sich bewusst werden, dass es Kunst sei, und nicht Natur; aber doch muss die Zweckmäßigkeit in der Form desselben von

allem Zwange willkürlicher Regeln so frei scheinen, als ob es ein Produkt der bloßen Natur sei.“ Dieses „als ob“ der Kunst hat Le Corbusier im Begriff des „Objet a récréation poétique“ zum Inspirationsmodell der künstlerischen Imagination erklärt. Das Fundstück der Natur ist somit der Auslöser seiner Gestaltungsideen, die das Artefakt nicht als Abbild, Surrogat oder Kopie animieren, sondern als Produkt eigener Prägung und Kreativität erst entstehen lassen. Wie sich dieser Akt der Formentwicklung allmählich, das Material in Form bringend, herausbildet, wie sich also das Geheimnis der kreativen Imagination materialisiert, hat Le Corbusier, unser „Architekt am Strand“, dem Geheimnis einer Seeschnecke entlockt. Schon in seinem Städtebaubuch von 1925 findet sich zur Einführung des 12. Kapitels das Röntgenbild eines solchen Schneckenhauses, das Le Corbusier, wie Tim Benton berichtete, im holländischen Magazin „Wendingen“ gesehen und das ihm die unsichtbare geometrische Struktur dieser Naturform im „Bild vollendeter Harmonie“ offengelegt hatte.

Maak wird in seiner Analyse der Architektur Le Corbusiers nachweisen, dass Le Corbusier seit den 1930er Jahren die Studien der Schriften des Dichters und Schriftstellers Paul Valéry nutzte, um diese naturbezogene Entwurfsmethodik intellektuell zu fundieren. Nicht nur die durch Rainer Maria Rilke übersetzte Fassung des 1921 in der Manier eines platonischen Dialogs verfasste Prosa „Eupalinos oder der Architekt“ gehörte zur Lektüre Le Corbusiers, es war vor allem Valérys 1937 veröffentlichter Essay „Der Mensch und die Muschel“, der ihn intensiv beschäftigt hat. In diesem Meisterstück der sprachphilosophischen Prosa,

das uns Valéry – in Ansehung der Gehäusestruktur einer Muschel – als Selbstbeschreibung der sich allmählich verfertigen Erkenntnis beim Beschreiben einer Schneckenform offeriert, begegnen wir jenen geometrischen Figuren aus „Schraubenwindungen, Spiralen und Entwicklungen gewinkelter Verbindungen im Raum“, die im analog angelegten Kunst-Raumgefüge der spiralförmig geometrisierten Architektur Le Corbusiers zu finden sind – und nicht nur bei ihm.

Einige der im Strandgut entdeckten Raumfiguren haben, wie die Spirale, schon zu Beginn der 1920er Jahre zum bevorzugten Repertoire der modernen Architektur gehört. Wir finden sie als Bild einer zukunftsreichen Menschheit bei den russischen Konstruktivisten, und auch der Bauhauslehrer Laszlo Moholy-Nagy liebte diese Figur und schrieb sie seinen kinetisch-konstruktiven Systementwürfen ein. Le Corbusier befand sich in der Wahl der Helix also in guter Gesellschaft mit der europäischen Architektenavantgarde. Und auch sein am Naturvorbild orientiertes Entwurfskonzept ist ja kein Einzelfall geblieben. Der diesjährige, viel zu spät geehrte Pritzker-Preisträger Frei Otto hat seine brillanten, leichten Konstruktionen ebenfalls an Vorbildern natürlicher Konstruktionen wie beispielsweise Spinnennetzen geschult. Schon 1959 hat Frei Otto angesichts der „wachsenden Menschheit“ von der Notwendigkeit eines „anpassungsfähigen Bauens“ gesprochen, ein Gedanke, der 1931 von dem Berliner Stadtbaurat Martin Wagner im Konzept des „Wachsenden Hauses“ angestoßen

worden ist. Nun, wenn Frei Otto davon träumte, Gebäude zu entmaterialisieren, so konnte er in dieser Hinsicht nicht auf die ungeteilte Zustimmung des Architekten der kompakten, haptisch orientierten Architektur der Ronchamp-Kapelle rechnen. Auch Ottos Vision, ein Haus zu entwickeln, das nach Bedarf „wachsen und schrumpfen“ sollte, und das vom „Menschen lediglich Steuerimpulse empfängt“, hätte Le Corbusier vielleicht skeptisch beurteilt. Worin sich diese beiden Architekten allerdings in gewisser Weise trafen, war die Idee von der Minimierung. Denn was Frei Otto im „entmaterialisierten Haus“ als Materialminimierung vor Augen hatte, entspricht Le Corbusiers Idee zur Minimierung der Räume zum Wohnen. Sein kleines Ferienhaus „Le Cabanon“ in Roquebrune-Cap-Martin entsprach ja diesem Muster – und es ist dieses Konzept des kompakten Raumes, in dem alles, was der Architekt zum Leben brauchte, minimiert und ohne außenarchitektonische Selbstdarstellungsansprüche organisiert wurde, von dem Maak unzweifelhaft begeistert ist. So dürfen wir diese Entwurfshaltung Le Corbusiers als Grundsatz auffassen, der die Urteile des Architekturkritikers Maak über die Architektur des Wohnens leitet.

Damit nähern wir uns nun endlich jenem Kapitel, das ich unter den Titel gestellt habe:

Maak oder die Liebe zur Architektur

Jetzt sei dezidiert vom Architekturkritiker Niklas Maak und seiner Position zur Entwurfshaltung der Architekten die Rede. Nun kann auch sein Buch zum „Wohnkomplex“ langsam aus der Seitenbühne durch die Gasse kommend die Hauptbühne betreten. Denn hier begegnen wir in verschiedenen, kleineren oder längeren Abhandlungen dem Kritiker als Architekturliebhaber. Niklas Maak, der sich vielfach mit den Facetten des Wohnens in unserer Gesellschaft befasst hat, fordert in seinem Buch derweil eine „neue Wissenschaft der Habitologie“, die, wie er schreibt, „eine politische Ökonomie der Architektur, der Macht- und Interessensstrukturen“ sein müsste. Wieder vernehmen wir eine kapitalismuskritische Sprache, die ihre Prägung im Umfeld der französischen Soziologie und Philosophie erhalten hat. Entsprechend lässt uns der Architekturkritiker Maak im „Wohnkomplex“ auf seine Weise jener „misère du monde“ des Pierre Bourdieu begegnen, die der französische Gesellschaftskritiker des neoliberalen Lebensstils 1998 in der Aufsatzsammlung „Der Einzige und sein Eigenheim“ als missratenen Traum des Kleinbürgers vom eigenen Häuschen am Rande der großen Städte diagnostizierte. Und nun erkennen wir auch den „Mann mit dem duschkopffartigen Endstück eines Gartenschlauchs in der Hand“ als Akteur dieser verfehlten Wunschökonomie, dem der herrschende Fetischcharakter des Wohnens zum Verhängnis wurde, weil er sich im Weichbild Hannovers die Idylle eines backsteinernen Einfamilienhauses mit Krüppelwalm-dach leisten mochte, das er sich allem Anschein nach aus eigener Tasche nicht leisten konnte. Jetzt erinnert

man sich an den Autoroman, worin die Geschichten von Menschen beschrieben werden, die am Stadtrand der großen Städte, in sogenannten Speckgürteln, ein vielleicht glückliches, aber langweiliges Leben führen – mit der Tendenz zum Scheitern.

Was uns der Schriftsteller Maak im halbfictionalen Gewand eines Romans präsentiert, wird in den Texten des Architekturkritikers zur Realanalyse eines Gesellschaftsmodells, das die poetischen, authentischen Qualitäten der Architektur nicht mehr schützt.

Maaks Kritik hat den Fetisch des Einfamilienhauses vor dem Hintergrund der seit Jahren andauernden Prozesse der Suburbanisierung seziert und analysiert, wie eine völlig durchökonomisierte Bauindustrie dabei „Trostlosigkeit statt Architektur produziert“. Maak hat die Folgen dieser bauindustriell belieferten und gelenkten Randwanderung des Wohnens als ein Raumvernichtungsprogramm charakterisiert, das auf die Zukunft gesehen katastrophale Auswirkungen im Weltmaßstab haben wird. Schließlich ist die Vortexistenz à la longue nicht nur für Vater-Mutter-zwei-Kinder-Konstellationen zu teuer, sondern auch landschaftsvernichtend, zudem mit dem Anwachsen des Individualverkehrs ökologisch untragbar und im Kleinfamilienverband gesellschaftlich überholt. Als Alternativen präsentiert uns der Architekturkritiker experimentelle Entwürfe japanischer Architekten, die im Sinne des Le Corbusierschen Minimierungsmodells

neue, um Höfe gruppierte Zellenstrukturen planen, wie sie einst Moshe Safdie oder Archigram angeregt haben. Dass Niklas Maak dabei an Modelle der Wohn- und Lebensgemeinschaften meiner Jugendjahre anknüpfen mag, trifft ja auf eine gewisse Genugtuung. Aber auch die Wohngemeinschaftsideen von einst waren schon von Wohnidealen geprägt, die mit der Bauhüttenbewegung der Moderne entstanden waren. Und wie alles, was sich in Zukunft als tragfähig erweisen soll, brauchen auch neue Lebensmodelle jenseits der Kleinfamilienidyllen eine gewisse mentale Disposition der Menschen, die sie motivieren, Lebensstilprogramme freiwillig zu verändern. Nun, man muss Maaks Wohnideal nicht unbedingt teilen – allemal ist es ein großes intellektuelles Vergnügen, seine Texte und Zeitungsartikel als Herausforderungen der Zukunft und ihrer Lösungsmöglichkeiten im Denken des „als ob“ zu lesen: als ob es möglich wäre, eine neue Wohnarchitektur als Baukunst schon in der Architekturkritik prospektiv zu entwerfen. Dabei treffen wir in seinen Artikeln auf den Denk- und Sprachakrobaten, der uns das Lesen zur Lust werden lässt. Es sind die eigenwilligen Wortkonstruktionen, Komposita wie „Wiedervereinigungslächeln“ oder adjektivische Bereicherungen wie die Rede vom „wirtschaftlichen Lächeln“, die die Leserin immer vergnüglich zum

Weiterlesen animieren. Es ist die Metaphernfülle, mit der Entwürfe oder Gebäude einiger unserer Stararchitekten gleichsam lustvoll vernichtet werden, wenn wir sie als „Schmelzscheiblettenarchitektur“ charakterisiert finden. Es ist diese Wortschöpfungsphantasie, der genaue Blick auf die Dinge, Maaks Fähigkeit, die Phänomene, die wir Architektur nennen, in den Kontext ihrer künstlerischen und materiellen Produktion zu stellen, die von einem blitzgescheiten Journalisten künden, dessen mutige Texte zu jenen „ungenierten Personen“ werden, die es nach Roland Barthes schaffen, dem (Über-)„Vater Politik ihren Hintern“ zu zeigen. Nicht anmaßend, sondern knapp und prägnant das Missratene und das Gelungene im Kontext der politökonomischen Verhältnisse zu beschreiben, gehört zu den herausragenden Eigenschaften dieses Architekturkritikers, der mit allen theoretischen Wassern gewaschen ist. Glücklicherweise die Zeitung, die solch kluge Köpfe hinter sich weiß – und glücklich ein Bund Deutscher Architekten des Jahres 2015, der einen solchen Begleiter an seiner Seite ehrt.

Ommetaphobia. Welt ohne Außen

Über die Architektur der Bewusstseinskonzerne Apple und Facebook

„Du warst schon hier bevor Du eintrittst und wenn Du hinaustrittst, wirst Du nicht wissen dass Du bleibst“, Denis Diderot

Von Niklas Maak

Im 20. Jahrhundert war das sichtbarste Symbol ökonomischer Macht das Hochhaus. Walter P. Chrysler, Unternehmer und Besitzer des drittgrößten Autoherstellers Amerikas, setzte sich 1930 mit einem Gebäude mitten in Manhattan ein Denkmal, das wie ein wildes Ausrufezeichen aus den Straßenschluchten herausragte und als deutliche Warnung an Konkurrenten und Zweifler zu verstehen war: Mit mehr als 319 Metern war das Chrysler Building bei seiner Fertigstellung das höchste Haus der Welt. Heute sehen diese gebauten Symbole anders aus. Die großen Hochbauprojekte dieser Tage, Londons „The Shard“ und das New Yorker „One World Trade Center“, wirken eher wie tragische Abschiede von einem Bautypus. „The Shard“, entworfen von Renzo Piano, ist nicht atemberaubend hoch (sogar kürzer als das Chrysler Building) und formal eher ent-

täuschend: Der Bau sieht mal aus, als habe eine Pyramide beschlossen, sich ins Gitterkleid des Eiffelturms zu winden, mal so, als reckte ein ohnmächtig gewordener britischer Riesenstorch seinen Schnabel in den grauen Londoner Himmel. Das New Yorker „One World Trade Center“ mit seiner verdrehten Form und seinem rund sechzig Meter hohen, glasbemäntelten Betonsockel, ist eine Architektur des Traumas; alles an seiner Form zeugt von Angst vor Attacken.

Die neuen architektonischen Symbole der Macht entstehen in Kalifornien – und sie sehen anders aus, wenn man von „aussehen“ überhaupt sprechen kann. Für den Apple-Konzern baut Norman Foster im kalifornischen Cupertino auf einem zweihunderttausend Quadratmeter großen Gelände einen gigantischen gläsernen Donut, einen nur viergeschossigen ringförmigen Bau, in dem zwölftausend Menschen arbeiten sollen, so viele, wie in einer Kleinstadt leben. In der leeren Mitte der Anlage soll ein künstlicher Dschungel entstehen, von der Straße wird der in einem großen Park gelegene Bau

kaum zu erkennen sein. Angesichts der Größe des Baus kann man kaum noch von einem Bauwerk sprechen; so, wie in der Antike der größte minoische Palast von Knossos mit einer Grundfläche von 24.000 Quadratmetern eigentlich eher eine kleine Stadt war, ist das, was Apple baut, eher mit urbanistischen als mit architektonischen Begriffen zu fassen. Hier wird eine Welt gebaut, die man den ganzen Tag nicht verlassen muss und kann, eine abgeschlossene Sphäre.

Währenddessen hat Frank O. Gehry für den keine halbe Autostunde von Cupertino entfernt liegenden Facebook-Konzern einen ebenfalls gigantischen Erweiterungsbau entworfen: In Menlo Park, nicht weit von der San Francisco Bay entfernt, soll ein eingeschossiger Büroriegel mit fast vierzigtausend Quadratmeter Grundfläche entstehen – das größte Großraumbüro der Welt, wie Facebook-Gründer Mark Zuckerberg erklärt. Das Dach des Riesenraums wird eine Landschaft sein, ein Park mit Bäumen, von außen, so Zuckerberg, werde man denken, man schaue auf eine Landschaft. Auch da-

runter, im Großraumbüro, wird aufgrund der schierigen Größe des Baus der Eindruck einer künstlichen Landschaft entstehen, in der die kabinenartigen Räume, in die man sich zu Besprechungen zurückziehen kann, wie kleine Dörfer in einer Prärie voller friedlich grasender Schreibtische stehen. Die mächtigsten Konzerne der Welt produzieren keine Türme mehr, sondern Arbeitslandschaften, dem starken Form-Statement des Turms folgen *weak form buildings*: Gebäude, die bewusst formlos sind. Was bedeutet das? Beide Bauten werden in Amerika errichtet, wo die Landschaft eine eigene Symbolgeschichte hat. Die amerikanische Mythologie des 19. Jahrhunderts war vom Treck der Pioniere nach Westen geprägt, ihr Narrativ war die horizontale Expansion: der Bau der Eisenbahn, die Eroberung der Landschaft. Mit Beginn des 20. Jahrhunderts folgte dieser horizontalen Expansion das Abenteuer der Vertikale: Das Amerika des frühen 20. Jahrhunderts hat den Wolkenkratzer erfunden, der amerikanische Held des 20. Jahrhunderts, der Cowboy der Vertikale, war der Astronaut. Mit Apple und Facebook kommt eine Pionier-

Ästhetik zurück: Angestellte wandern durch Gärten, Parks und Urwälder, es ist, als wolle man die Ankunft der Pioniere des 19. Jahrhunderts in den unberührten Wäldern der Westküste nachstellen.

Sieht man Apple und Facebook als kommerzielle Bewusstseinsmaschinen, die unser Denken und Handeln kontrollieren, analysieren und steuern, dann kann man in der Unsichtbarmachung ihrer Konzernzentralen auch eine schöne ideologische Pointe erkennen: Facebook kommt uns als freundliche Naturgewalt entgegen, als, wie Roland Barthes es einmal schrieb, „Verwandlung von Geschichte in Natur“. Das soziale Netzwerk wird natürlicher Teil unseres Ökosystems, die Macht und ihre Betriebssysteme verschwinden unter der Erde; so, wie sich in frühen James-Bond-Filmen die Zentrale des Schurken unter einem Felsen befindet, tarnt sich die Macht als Natur, die Arbeit dort als Spiel.

Was von Datenschützern als finsterer, informationsfressender Superkrake imaginiert wird, wirft sich selbst das heiterste Kinder-

gartenkostüm um: Die Leute hier in ihrer netten Landschaft, so eine Botschaft, wollen doch nur spielen. Der New Yorker Architekturkritiker William Hanley sprach von einem „corporate Kindergarden“ angesichts der Skateboard-Pisten und Computerspiel-ecken, mit denen Facebook in Menlo Park die Arbeitswelt für junge Unternehmer und Programmierer attraktiv machen will. So gesehen ist die heiter bis infantil schwingende Architektur vielleicht auch ein Äquivalent zum Typus des harmlos kindlichen Hacker-Whistleblower-Superprogrammierernerds, dessen Edward-Snowden-hafte, milchig-freundliche Physiognomie im krassen Kontrast zu den globalen Verheerungen seiner Taten steht: Entwurf eines Hauses für das reizende böse Monsterkind, das vom Kinderzimmer aus die Welt umprogrammiert und in Grund und Boden hackt.

Man kann die neue Facebook-Zentrale ebenso wie Apples gläsernes Raumschiff mitsamt seinem darin eingeschlossenen Paradiesgarten auch klaustrophobisch finden. Beide erfinden Welten, in denen es kein Außen mehr

gibt: Gegen das Pathos des Weitblicks in die Welt, den das Hochhaus in der Chefetage bietet, setzen sie Immersion: Man geht hinaus (Apple) oder hinauf (Facebook) in den Garten und gleichzeitig weiter hinein in die künstliche Welt. Die neuen Gärten der Großkonzerne haben auch etwas von der, wie der Literaturwissenschaftler Robert Pogue Harrison es nennt, „perverse Schönheit“ der Gärten von Versailles, die die Machtelite ihrer Zeit unter anderem mit einem nachgebauten Bauerndorf und einem dschungelhaften Abenteuerwald erfreuten, in dem eine heitere Variante vorzivilisatorischen Lebens nachgespielt wurde.

Die Konzerne gehen mit ihren Zentralen bewusst ins Grüne, sie erfinden eine *second nature*, eine Arbeitslandschaft an Stelle der Stadt. Was bedeutet die Ästhetik des Verschwindens, die Ästhetik der *weak form*, die vor allem die neue Facebook-Zentrale auszeichnet, aber auch den Apple-Bau, dessen Form und Ausmaße vom Straßenniveau aus nicht zu erkennen sind? Kurz vor seinem neuen Verwaltungsraumschiff stellte Apple

die sogenannte „iCloud“ vor: Informationen werden extern, in einer virtuellen sogenannten „Wolke“, gespeichert, aus der man sie auf jedes Apple-Gerät abrufen kann. Dieses virtuelle Machtzentrum „Wolke“ zu nennen, war fast schon ein Akt religiöser Aufladung, die den technischen Vorgang wie eine Naturgewalt erscheinen lässt.

Die Wolke, die Erinnerungen an den Menschen sendet wie Zeus seine Blitze, ist vielleicht das eindringlichste Symbol eines Jahrzehnts der Unsichtbarkeit, das 2001 begann – in dem Jahr, in dem mit dem Anschlag auf die Türme des World Trade Center ein Alldruck ständig gegenwärtiger, aber unsichtbarer Gefahr auftrat. Der Terror des Unsichtbaren fand eine Parallele in den Finanzmärkten, an denen sich scheinbar sichere materielle Werte als Fiktionen entpuppten; schließlich beendete in Fukushima die unsichtbar wirkende Strahlung den Glauben ans Atom. In dieser Zeit durchgehend bedrohlicher unsichtbarer Phänomene wurde der Apple-Konzern mit dem Versprechen positiver Dematerialisierung zum teuersten Konzern der Welt: Das

iPhone ersetzt Plattenschrank, Plattenspieler, Landkarte, Navigationssystem, Telefonbuch, Kalender, Telefon, Kamera – Gegenstände mit einem Gesamtgewicht von mehreren hundert Kilogramm verschwanden aus dem Alltagsleben.

Mit der „iCloud“ lieferte die Firma das Signet zur Entmaterialisierung des Wahrnehmbaren: was das Hochhaus war, Symbol einer Epoche und gleichzeitig Sitz realer Macht, ist jetzt die Wolke. Die Ästhetik der Unsichtbarkeit, die die neuen kalifornischen Konzernzentralen auszeichnet, könnte auch ein Reflex dieser Entwicklungen sein. Als autonome Welten ersetzen sie die Stadt draußen mit heiteren Simulacren: Auch hier wird es „Plätze“, „Cafés“, das ganze Mobiliar alter Städte geben, nur dass der Zugang streng kontrolliert wird: Auch diese Welten sind Spielarten eines neuen Versailles.

Quelle:

Beitrag für den Katalog zur Architekturbiennale in Venedig, Juni 2014

Niklas Maak

Dr. Niklas Maak (*1972) studierte Kunstgeschichte, Philosophie und Architektur in Hamburg und Paris, promovierte 1998 zur Entwurfstheorie bei Le Corbusier und Paul Valéry. Nach einigen Jahren als Feuilletonredakteur und Streiflicht-Autor der *Süddeutschen Zeitung* kam er 2001 als Redakteur zum Feuilleton der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*. Dort leitet er heute zusammen mit Julia Voss das Kunstressort. Er unterrichtete Architekturgeschichte und -theorie unter anderem als Gastprofessor an der Frankfurter Städelschule sowie in Basel, Berlin und New York. Gegenwärtig lehrt er als *John T. Dunlop Lecturer of Housing and Urbanization* in Harvard. Im Hanser Verlag veröffentlichte er die Bücher „Der Architekt am Strand“ (2010), „Fahrtenbuch. Roman eines Autos“ (2011) sowie „Wohnkomplex. Warum wir neue Häuser brauchen“ (2014). Für seine Arbeit wurde er unter anderem mit dem *George F. Kennan Award* und dem Henri-Nannen-Preis ausgezeichnet (Foto: FAZ).



Impressum

BDA-Preis für Architekturkritik 2015 **Niklas Maak**

Diese Festschrift erscheint anlässlich der Verleihung des BDA-Preises für Architekturkritik an Niklas Maak in Berlin im Juli 2015.

Herausgeber

Bund Deutscher Architekten BDA
Köpenicker Straße 48/49
10179 Berlin
www.bda-bund.de

Konzept

David Kasperek, Benedikt Hotze und Andreas Denk

Redaktion

Alice Sárosi

Satz und Layout

David Kasperek

Auflage

1.000

Druck

Heider Druck GmbH, Bergisch Gladbach

Berlin 2015

Die Texte von Niklas Maak erscheinen mit freundlicher Genehmigung des Autors, der Süddeutschen Zeitung und der Frankfurter Allgemeinen Zeitung.

Autoren

Prof. em. Dr. phil. Karin Wilhelm MA studierte Kunstgeschichte, Soziologie, Philosophie in Hamburg, Heidelberg, München, Berlin und Marburg. 1981 wurde sie mit ihrer Dissertation (Walter Gropius – Industriearchitekt) bei Prof. Heinrich Klotz in Marburg promoviert. Nach verschiedenen Lehrtätigkeiten war sie von 1991 bis 2001 Ordinaria für Kunst- und Architekturgeschichte im Fachbereich Architektur an der Technischen Universität Graz und von 2001 bis 2012 Professorin für Geschichte und Theorie der Architektur und Stadt an der TU Braunschweig.

Dipl.-Ing. Benedikt Hotze (*1964) studierte in Braunschweig und Lausanne Architektur, war 22 Jahre lang Redakteur bei *Bauwelt* und *BauNetz* und hat in Bochum und Cottbus Architekturvermittlung gelehrt. Er ist Referent für Presse und Kommunikation des BDA. Benedikt Hotze lebt und arbeitet in Berlin.

Dipl.-Ing. David Kasperek (*1981) studierte Architektur in Köln. Er war Mitarbeiter an der Kölner Kunsthochschule für Medien und als Gründungspartner des Gestaltungsbüros *friedwurm: Gestaltung und Kommunikation* als freier Autor, Grafiker und Journalist tätig. Nach einem Volontariat in der Redaktion von *der architekt* ist er dort seit 2008 als Redakteur beschäftigt. David Kasperek lebt und arbeitet in Berlin.

