

## Ein unlösbares Dilemma

Sie kennen vielleicht folgenden Textabschnitt von Adolf Loos, eines großen Architekturreneuerer, aus seinem Aufsatz „Architektur“. Er beschreibt die Identität einer über Jahrhunderte gewachsener Baukultur und den Augenblick des Einbruchs von Neuzeit, in dem ihre Zerstörung beginnt. *„Darf ich sie an die gestade eines bergsees führen? Der himmel ist blau, das wasser grün und alles liegt im tiefen frieden: Die berge und wolken spiegeln sich im see und die häuser und höfe tun es auch! Nicht wie von menschenhand gebaut stehen sie da. Wie aus gottes werkstatt hervorgegangen sind sie, gleich den bergen und bäumen, den wolken und dem blauen himmel. Und alles atmet schönheit und ruhe...*

*Da, was ist das! Ein mißton in diesem frieden. Wie ein gekreisch, das nicht notwendig ist. Mitten unter den häusern der bauern, die nicht von ihnen, sondern von gott gemacht wurden, steht eine villa. Das gebilde eines guten oder eines schlechten architekten? Ich weiß es nicht. Ich weiß nur, dass friede, ruhe, und schönheit dahin sind. ... Und ich frage daher: wie kommt es, dass ein jeder architekt, ob gut oder schlecht den see schändet?“<sup>1)</sup>*

Ist es nicht genau das, was viele Laien über moderne Architektur in historischer Umgebung (nicht nur am Neumarkt) sagen würden? Geht es hier um bloße Geschmacksfragen? Ich glaube es nicht. In jeder Kulturepoche und in jeder Architekturauffassung sind die Prämissen ihrer Entstehung sozusagen „genetisch“ enthalten. Die Aufgabe dieser Prämissen würde sie grundsätzlich verändern, sie zu einer anderen Epoche, zu einer anderen Auffassung machen.

Kann es sein, dass die störende Wirkung moderner Architektur an historischen Orten, in ihrem „genetischen Code“ enthalten ist, in ihrer Art zu denken, die sie nicht aufgeben kann, ohne sich selbst aufzugeben? Kann es sein, dass die Ablehnung der Moderne von Teilen der Öffentlichkeit eine unbeholfene Reaktion auf ein tatsächliches Problems ist? Und: ist es überhaupt ein architektonisches Problem, kann er mit den Mitteln von Architektur gelöst werden?

Eine der Grundprämissen der Moderne ist die der Diskontinuität, des Bruchs mit dem Vorausgegangenen. Aus der Sicht ihrer Begründer war der Bruch unvermeidbar. Die tradierten Gesetzmäßigkeiten historischer Architektur, haben für sie nicht nur ästhetisch, funktional, technisch und wirtschaftlich, sondern auch ideologisch Gültigkeit und Berechtigung verloren. Die traditionelle Formensprache hat die Fähigkeit der Repräsentation eingebüßt: zu stark war sie für die Generation unserer Großväter an die überkommenen und ungerechten Gesellschaftsordnungen gebunden.

Der Bruch mit der Vergangenheit war keine rein ästhetische Angelegenheit: er war zugleich der Aufbruch in eine Zukunft, die angesichts vorhandenen Ungerechtigkeit und Leidens nur besser werden konnte. Der Bruch war also kein Betriebsunfall, sondern die Voraussetzung für das Entstehen nicht nur einer neuen Architektur sondern einer besseren Welt. Diese Zielsetzung hat der Moderne, so wie den parallel verlaufenden, analogen politischen Entwicklungen moralische Überlegenheit verliehen, die bis heute nachwirkt und die sich in den „Genen“ dessen, was wir moderne Architekturhaltung nennen, festgesetzt hat.

Die Tradition des Bruchs, hat sich im Laufe der Zeit verselbstständigt: das unbedingte Streben nach einer, sich durch den Bruch mit dem Vergangenen bzw. dem Bestehenden, manifestierenden Originalität ist immer weniger durch das Anliegen hervorgerufen, etwas zu verbessern. Vielmehr wird sie forciert durch die Verwandlung von Bauwerken in industrielle Verbrauchsgüter: Originalität und Neuheit gehören zu den wichtigsten Mittel des Marketings, der Erzeugung öffentlicher Aufmerksamkeit und neuer Bedürfnisse. Der Originalitätszwang, geheiligt durch die inzwischen mehr als ein Jahrhundert alten Ideale der Erneuerung, ist zu einer allgemeinen Norm geworden. So hat sich die im Ursprung der architektonischen Moderne enthaltene Rebellion gegen die bestehenden Verhältnisse und ihr Wille nach Veränderung in den genauen Gegenteil verwandelt: die Bestätigung herrschender Verhältnisse und ein Zeichen des Konformismus: *„Die vorsätzliche und systematische Originalität ist die zeitgenössische Uniform der Mittelmäßigkeit“<sup>2)</sup>*, so sieht es der kolumbianische Schriftsteller Nicolás Gómez Dávila.

Fast unmerklich haben sich also die Paradigmen der Moderne verändert. Die Absage an utopische Leitbilder, die wechselseitige Steigerung eines pragmatischen Opportunismus in der Politik, der organisierten Verantwortungslosigkeit des Wirtschaftslebens, des Sensationsbedürfnisses der Medien

und der vollständigen Konsumausrichtung der Gesellschaft haben die Moderne zum Komplizen all jener Kräfte gemacht, die ihren ursprünglichen Zielen entgegenwirken.

Die Widersprüchlichkeit der Auswirkungen moderner Architektur und ihres Weltbildes bedingt Widersprüchlichkeit ihrer öffentlichen Wahrnehmung, die Brüchigkeit des modernen Lebensgefühls und seiner Leitbilder. Vor diesem Hintergrund sind die Unterscheidung zwischen dem vermeintlich fortschrittlichen, in die Zukunft orientierten 'modernen' und dem vermeintlich rückständigen, in die Vergangenheit gerichteten 'traditionellen' Denken sowie die damit verbundenen Qualitätsurteile obsolet geworden. Sowohl die Begeisterung für die Moderne als auch ihre Ablehnung, sowohl die Nostalgie für die Vergangenheit, als auch das, was Colin Rowe 'Nostalgie für die Zukunft' genannt hat, sind authentische Lebensgefühle der modernen Gesellschaft, die permanent zwischen dem Bedürfnis zu bewahren und dem Zwang zu zerstören hin und her schwankt und zu erkennen beginnt, dass Beides gleichzeitig nicht möglich zu sein wird. Jedes architektonische Denken, das diese Ambivalenz nicht in ihre Entwurfsstrategien einbezieht, kann dem Lebensgefühl heutiger Zeit nicht entsprechen.

Die Sehnsucht nach dem Alten ist also keinesfalls nur ein Ausdruck von Nostalgie, einer spießbürgerlichen Angst von dem Unbekannten und Unbequemen. Sie ist der Ausdruck einer Suche nach Identität, nach gemeinsamen Werten und Inhalten, nach einer allgemein verständlichen architektonischen Sprache.

Die Ablehnung von Geschichte und Formensprachen, die sich über Jahrhunderte entwickelt und legitimiert haben, führte zu einem Zustand der Sprachlosigkeit. Das selbstbezogene minimalistische Architekturobjekt, ist nichts anderes die Weigerung etwas mitzuteilen, eine sich selbst aufgelegte Begrenzung auf die Erforschung rein architektonischer Fragestellungen, die uns als Architekten zu begeistern vermag, die Laien aber mit eisigem Schweigen konfrontiert. Ein solches Projekt ist die konsequenteste Antwort auf die Unmöglichkeit zu repräsentieren. Wenn es nichts Gemeinsames zu vermitteln gibt, bzw. wenn sich das Gemeinsame in einem belanglosen Minimalkonsens aufgelöst hat, bleibt die gebaute, sich im öffentlichen Raum manifestierende Vergangenheit das Einzige, dem alle Bedeutung beimessen können. Dass es nur einen kleinen Schritt bedeutet, zu versuchen, den Konsens durch eine Kopie der Vergangenheit herzustellen, welche die widersprüchliche Wirklichkeit durch eine auf ersten Blick widerspruchslöse Illusion ersetzt, liegt an der Hand.

Der Glaube man könnte dieses Problem durch qualitätsvolle Architektur lösen, ist eine Illusion. Der Mangel an gemeinsam geteilten, für die Gesellschaft als Ganzes geltenden Inhalten, kann durch künstlerische Großtaten übertüncht werden, dauerhaft ist er durch persönliche Aussagen nicht zu ersetzen.

*„Der Geschichte ihrer Künste entrissen, bleibt von den Kunstwerken nicht viel übrig.“*<sup>3)</sup> schrieb der tschechische Schriftsteller Milan Kundera. Ohne den gemeinsamen Kontext der Geschichte ihrer Kunst würden Kunstwerke zu zusammenhangslosen Objekten, ohne ästhetischen Wert, unvergleichbar und irrelevant; *„wenn der ästhetische Wert nicht existiert;“* so schreibt er weiter, *„ist die Geschichte der Kunst nur ein unermessliches Depot mit Werken, deren chronologische Abfolge keinerlei Sinn hat. Und umgekehrt: nur im Kontext der historischen Entwicklung einer Kunst ist der ästhetische Wert einer Kunst wahrnehmbar.“*<sup>4)</sup> Nur im Kontext der Geschichte ihrer Künste erlangen Kunstwerke eine von werkfremden Kriterien unabhängige Bedeutung.

Diese Geschichte ist nicht in Büchern versammelt. Sie ist konkret vorhanden, sie ist der eigentliche Kontext jeder Entwurfsarbeit: dieser Kontext ist immer die überlieferte, bestehende Welt.

Das jeweilige Verständnis von Geschichte wird zwangsläufig nicht nur die Bewertung des eigenen Standpunktes sondern auch die des baulichen Kontextes: der Stadt, der Landschaft, einzelner Bauwerke, bestimmen. Eine Geschichtsauffassung, die ihre Beziehung zur Vergangenheit als die des Bruchs, als eine Unterbrechung der Kontinuität, definiert hat, wird in ihrem Umgang mit dem baulichen Kontext, der immer in der Vergangenheit entstanden ist, den Bruch als die Entwurfsvoraussetzung postulieren müssen.

Auf diese Art geht die Verbindlichkeit und der Zusammenhang des uns gegebenen, vorhandenen Kontextes verloren. Er wird nicht zur Manifestation von Kontinuität, sondern von Heterogenität, von nahen und fernen Vergangenheiten, von Objekten und Einzelereignissen die sich untereinander fremd bleiben müssen. Wenn der Bruch mit dem Kontext zur Entwurfsvoraussetzung geworden ist, werden Bauwerke fast zwangsläufig genau zu jenen, zusammenhanglosen Ereignissen, von denen Milan Kundera sprach.

Gibt es eine Schnittstelle historischer und moderner Architektur, eine Schnittstelle die sowohl Bewahrung als auch Erneuerung erlauben würde?

Ihre gemeinsame Matrix können nur ortsspezifische Typologie und Materialität sein, die strukturelle und formale historische Grundmuster thematisieren, die aber weder an einen bestimmten formalen Kanon, noch an ein bestimmtes Programm gebunden sind.

Die Existenz archetypischer Themen und typologischer Grundmuster ist die Grundlage für die Überzeitlichkeit nicht nur von Architektur, sondern jeglicher Kunst. Es sind Prinzipien, die zwar in jeder Epoche und jedem Werk der Architektur anders und immer neu verkörpert werden, die aber eine zeitlose Grundlage aller Architektur darstellen. Ohne diese gemeinsame Grundlage würden uns Bauwerke vergangener Zeiten und fremden Kulturen wie unbekannte Werkzeuge erscheinen müssen, deren Sinn wir nicht verstehen, weil dieser sich nur durch irgendeinen uns nicht bekannten Zweck erschließen könnte. Sie „... sind keinen wechselnden Moden und Meinungen unterworfen, schon gar nicht willkürlich zu erfinden, sondern sind ... a priori in uns vorhanden.“<sup>5)</sup> Wo Kontinuität unmöglich geworden ist, kann nur Überzeitlichkeit eine gemeinsame Grundlage historischer und moderner Architektur bilden.

Wir können hinter zeitbedingter Form eines Kunst- bzw. Bauwerks immer, wie es Octavio Paz formuliert hat, „eine Vergangenheit, die stets heute zu sein vermag,“ erkennen, „( ... ) eine schwebende Wirklichkeit, immer bereit sich zu verkörpern, sich neu zu ereignen.“<sup>6)</sup> Diese schwebende Wirklichkeit und nicht die Dauerhaftigkeit von Materialien garantiert das Überdauern von Architektur. Sie macht den Unterschied zwischen einem Werk der Architektur, das bestehen wird und einem Designgegenstand, der sich im zeitbedingten, kurzweiligen Verbrauch bzw. in einem möglicherweise perfekt inszenierten Ereignis auflöst, aus.

Auf ersten Blick scheint es, der Typus des Dresdner Stadthauses könnte am Neumarkt das strukturelle Grundmuster sein, bei dem sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft treffen können. In ihm könnte sich die „Vergangenheit sich neu verkörpern, neu ereignen“.

Leider ist dies rein akademischer Standpunkt. Die reale Stadtbaupolitik funktioniert anders.

Wenn sie zulässt, dass sich am Neumarkt Programme niederlassen, die nach ganz anderen Regeln funktionieren, Nutzungen die ganz andere Größen verlangen, wenn sie erlaubt Parzellen zusammenzulegen, wenn man bei Gutachterverfahren Projekte aussucht (so haben wir es selbst erlebt), die aus einem mittelalterlichen Quartier ein zusammenhängendes Bauwerk machen, mit einer einheitlichen Grundrissstruktur, welcher in Teilbereichen, dort wo es geht, moderne und dort wo es verlangt wird, historische Fassaden vorgeblendet werden, braucht man über Typologie des Stadthauses nicht zu sprechen.

Der französische Anthropologe Marc Auge hat sein wunderbares Buch über die Anthropologie moderner Gesellschaften „Orte und Nicht – Orte“ genannt. Er schreibt von dem „anthropologischen Ort“, an dem das Leben als Einheit von Natur, Kultur und Religion stattfindet (von nichts anderem schrieb Adolf Loos im erwähnten Textausschnitt), und den „Nicht – Orten“: Orten des Flüchtigen, des Transits, der Durchreise, Orten, die nicht gelebt, sondern nur erlebt, nur gesehen werden, Orten, die im Vorbeigehen konsumiert werden.

Marc Auge schreibt: „So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder relational, noch historisch bezeichnen lässt, einen Nicht – Ort.“ Und er setzt fort: „Unsere Hypothese lautet nun, dass die „Übermoderne“ Nicht – Orte produziert (...) registriert, klassifiziert und zu „Orten der Erinnerung“ erhoben, nehmen die alten Orte darin einen festumschriebenen Platz ein.“<sup>7)</sup>

Es ist die Eigenart von Nicht – Orten, dass sie sich auf ein Postkartenbild, eine Reisebeschreibung, ein Werbespruch reduzieren lassen. Mehr noch: die Reduzierung eines Ortes auf seine Beschreibung, auf ein Bild schafft eine merkwürdige Distanz zwischen der Stadt bzw. Landschaft und dem Reisenden, der sie besucht und der auf einem Ort, so wie er wirklich ist, oder war, nie ankommen wird. „Der Raum eines Reisenden wäre also der Archetypus des Nicht – Ortes“<sup>8)</sup>, schreibt Marc Auge.

Stellen wir uns vor, das Dorf, von dem Adolf Loos sprach, steht heute noch. Vielleicht blieben ihm weitere Zerstörungen erspart. Etwas sehr Wesentliches hat sich seitdem verändert. Das Dorf wurde

zum Architekturdenkmal erhoben und auch die Villa, möglicherweise war sie von Otto Wagner erbaut, steht unter Denkmalschutz. Nebenan wurde ein Parkplatz errichtet, auf dem tagsüber Busse von Überseetouristen ausgeladen werden, die sich das „Alte Europa“ anschauen wollen. Die Bauern sind in die Stadt gezogen, sie kommen zurück nur um Kindern zu zeigen, wie sie früher gelebt haben. In den Häusern wird regionale Küche serviert und Souvenirs verkauft. Ohne etwas abzureissen, ja mit der festen Überzeugung Geschichte zu bewahren, hat man sie erfolgreich beseitigt.

Der Prozess der Verwandlung von der Arbeits- in die Freizeitgesellschaft, in dem wir uns befinden, ist ein Prozess der Verwandlung von *Orten* in *Nicht – Orte*. Dass für *Nicht – Orte* anstatt Vergangenheit, nur das Jetzt, nur das Bild, die Oberfläche, eine photographierbare Kulisse zählen, liegt in der Logik ihrer Beschaffenheit. Die Herrschaft der Oberfläche und die Diktatur der Ökonomie sind die heutigen Architekturereignisse bestimmenden Bedingungen.

Es mag sein, dass viele gegenwärtige Projekte, die eine einfache, nach wirtschaftlichen und funktionalen Kriterien entwickelte innere Struktur des Gebäudes mit einer spektakulären Hülle verpacken, mit Recht als Meisterstücke moderner Architektur angesehen werden. Sie werden weltweit nachgeahmt und zwar nicht mit dem Ziel eines weitsichtigen Städtebaus, sondern dem Ziel eines aggressiven Marketings.

Sie sind, als weltbekannte Werbebilder, die den Besuchern genau das bieten, was sie erwartet, was sie bereits in Medien gesehen haben, das Ergebnis genau jener Entwicklungen, die zu dem Wiederaufbau des Neumarktes und seinem, gemessen an eigener Zielsetzung, erstaunlichem Erfolg geführt haben. Wenn man in Dubai eine Shopping Mall als mittelalterliche italienische Stadt bauen kann, kann man erst recht am Dresdner Neumarkt eine Shopping Mall als barockes Quartier errichten.

Am Neumarkt schien sich einmal die Gesamtheit der Stadt Dresden, seiner Kultur und seiner Geschichte zu manifestieren. Es gäbe kaum ein besseres Beispiel dafür, was wir im oben genannten Zusammenhang ein Ort nennen können. Das Problem des Neumarktes ist nicht der Nachbau historischer Architektur. Architektonisch gesehen ist sein Problem, dass dieser Nachbau, wenn man sich für ihn entschieden hat, nicht konsequent betrieben wurde. Sein eigentliches Problem ist es aber nicht architektonischer Art. Es liegt darin, dass er mit Dresden, außer einer Postkartenrealität, nichts zu tun hat. Daran würde weder eine noch genauere historische Kopie, noch eine „moderne“ Verpackung der Gebäude etwas ändern.

Die wundersame Auferstehung Dresdner Neumarktes als eines *Nicht – Ortes*, als einer Shoppingmall mit Restaurant- und Hotelanschluß, deren Mitte nicht von einem Denkmal, sondern von einem Tiefgaragenausgang markiert wird, die als historische Kulisse bestaunt und konsumiert wird, ist ein Ergebnis der Globalisierung und nicht Dresdner Provinzialismus. Seine Nostalgie wurde hier bloß instrumentalisiert. Der Wiederaufbau des Neumarktes ist, so gesehen, ein wahrlich modernes, gar ein futuristisches Projekt. Ein Projekt, das uns aufzeigt - ob es uns gefällt oder nicht - wo die Architekturereignisse der Öffentlichkeit liegen und wohin sich die Entwicklung der Architektur bewegt. Diese Entwicklung durch bessere, substantielle Architektur erfolgreich zu bekämpfen, erscheint mir genauso vergeblich, wie mit Austausch von Glühbirnen den Klimawandel besiegen zu wollen.

- 1) Adolf Loos: Architektur in: Trotzdem, 1988 Georg Prachner Verlag Wien, S 90
- 2) Nicolás Gómez Dávila: Das Leben ist die Guillotine der Wahrheiten, Eichborn Verlag, Frankfurt/M 2006, S 91
- 3) Milan Kundera: Der Vorhang, 2005 Carl Hanser Verlag München Wien, S 223
- 4) Milan Kundera: Der Vorhang, 2005 Carl Hanser Verlag München Wien, S 13
- 5) Jan Piper: „Die große Erzählung, in Baumeister 12/2006, S 92
- 6) Octavio Paz: Der Bogen und die Leier, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1983, S 76 - 77
- 7) Marc Auge: Orte und Nicht-Orte, S. Fischer Verlag, Frankfurt / M, 1994, S 92
- 8) Marc Auge: Orte und Nicht-Orte, S. Fischer Verlag, Frankfurt / M, 1994, S 103

## Thesen

I.

Es ist nicht richtig, dass die Bebauung des Neumarkts unmodern sei. Im Gegenteil: das heutige Erscheinungsbild des Neumarkts ist ein direkter Ausdruck unserer Zeit - so wie sie ist und nicht so, wie sie Architekten haben möchten.

II.

Das, was wir, mit allen dazugehörigen moralischen Ansprüchen, moderne Architektur nennen, ist am Neumarkt zum Opfer jener gesellschaftlicher Entwicklungen geworden, die sie geholfen hat in Gang zu setzen und die sich der Moderne in anderen Situationen bedienen.

III.

Moderne Architektursprache, die auf der Ablehnung des historischen Formenkanons basiert, wird dort, wo der Widerspruch nicht angebracht ist, den sie bewusst sucht und in ihr Selbstverständnis integriert hat, immer störend wirken müssen. Das Problem ist nicht lösbar, weil wir über keine andere authentische Sprache verfügen.

IV.

Wo Kontinuität unmöglich geworden ist, könnte nur das Überzeitliche eine gemeinsame Grundlage historischer und moderner Architektur bilden. Das Überzeitliche manifestiert sich in archetypischen Themen und Grundmustern, die einzelnen durch die Zeit ihrer Entstehung bedingten Bauwerken zu Grunde liegen.

V.

Die Typologie und Charakter neuer Programme und Nutzungen stehen in einem fundamentalen Widerspruch zu historischer Typologie und Parzellierung, sie machen ihre Anwendung unmöglich und verwandeln, sofern man sie nicht direkt zum Ausdruck bringen will, Architektur zu bloßer Verpackung.

VI.

Das heutige Erscheinungsbild des Neumarkts ist das Ergebnis globaler wirtschaftlicher und kultureller Entwicklungen, die durch Architektur nicht umzukehren sind.

VII.

Um den Neumarkt ist es geschehen. Eine etwas andere Melange vorgeblendeter Fassaden wird sein Charakter nicht wesentlich ändern können. Eine radikal moderne Architektur am Neumarkt würde sein heutiges Erscheinungsbild zerstören, sein Dasein als ein „Nicht – Ort“ jedoch nicht ändern können.