

Roland Günter

Szenische Architektur

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

Gewöhnlich gehen wir davon aus, daß eine Menge von publizierten Texten und Fotografien sich mit der inneren Wahrheit der dargestellten Sache beschäftigt haben und wir ihrem Urteil trauen können. Dies mag die Absicht der Produzenten sein – aber ist das Vorhaben gelungen? Die Tatsache, daß Bauten im Foto wirklich vermittelt werden, muß man mit Fragezeichen versehen.

Bauten sind dreidimensional – das Darstellungsmedium Fotografie kann zwar ein wenig davon auch in seiner Zweidimensionalität wieder geben, und damit den Umständen und Möglichkeiten nach zufrieden sein, aber die Dreidimensionalität des Objektes kommt dabei zu kurz – mit allem, was darin ausgedrückt wird. Oder: Es bildet sich eine Vorliebe, die ein altes gängiges Vorurteil fest legt, daß es nur um das Zweidimensionale geht. Damit macht es dies zu einem eigenen Wert.

Zwar gibt es seit langer Zeit auch dreidimensionale Darstellungs-Möglichkeiten, aber sie sind selbst mit den inzwischen vorhandenen digitalen Fähigkeiten meist unpraktisch und werden daher nur selten genutzt.

Dies führte zu folgenreichen Verhaltens-Weisen. In den meisten Köpfen setzte sich die Verkürzung auf Zweidimensionalität naiv fest - als Normalität. Tatsächlich ist sie eine erheblich eingeschränkte Weise des Wahrnehmens, Verarbeitens und Beurteilens, die oft Wesentliches nicht erkennen kann.

Dies hat erheblichen Einfluß auf die Gestalten von Bauten. Und auf die Wahrnehmung. Sie folgt den Impulsen des Gelernten und folglich dem weithin Verbreiteten: darin gibt es nur in Ausnahmen ein Interesse und einen Blick für Szenisches, das essentiell dreidimensional ist. Es dominiert die Vereinfachung in die Fläche, wie sie in Abbildungen verbreitet ist. In ihr geht es im Wesentlichen um Statisches.

Dessen ästhetische Möglichkeiten sind zwar oft gut entwickelt z. B. als Faszination von Ritualisierungen – aber dabei bleibt es – auch in Bereichen, wo es mehr Anforderungen geben müßte oder könnte. Etwa in der Stadtplanung. Und auch in einzelnen Bauten. Z. B. im Pavillon von Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) für die Weltausstellung 1929 in Barcelona, einem Meisterwerk räumlich-szenischer Architektur. Am ehesten ausgespielt ist Dreidimensionales seit jeher in der Landschafts-Gestaltung.

Prozessuales bleibt oft auf die Strecke. Vom genannten Werk von Mies kann man mit *einem* Foto nur so viel wiedergeben wie aus einem Film ein Standbild. Man dürfte sich in solchen Fällen nicht auf ein Einzelbild beschränken.

Meine Untersuchungen ergaben weiterhin, daß Bauten meist erheblich intensivere Wirkungen auf Menschen und nachhaltiger im Gedächtnis wirken, wenn sie mehr sind als eine komponierte Bild-Fläche: wenn es um eine Szenerie geht – und diese ist eigentlich immer dreidimensional - mehr oder weniger.

Darstellungs-Weisen prägen die Verarbeitungs-Weisen der Menschen in der Gesellschaft. In den Darstellungen von Räumen zeigen die Autoren vom 15. bis tief ins 19. Jahrhundert meist Menschen. Komplexe Darstellungen bietet uns Georgius Agricola (1494-1555) in seinen Holzschnitten zum Bergbau (1556). Die Maler Giovanni Antonio Canal, genannt Canaletto (1697-1768) und Bernardo Belotto (1722-1780) zeigen in ihren Stadtansichten ein

szenenreiches Leben. Für Goethe war diese öffentliche Lebhaftigkeit der erste faszinierende Eindruck auf seiner „Italienischen Reise“ (1786). Ähnlich: die Fotos von Jacob Olie (1834-1905) in Amsterdam.

In solchen Darstellungen wird die Beziehung von Menschen zu ihrer sinnlich erfassbaren Umgebung deutlich. Allerlei unterschiedliche Verhaltensweisen lassen sich beobachten, genießen, studieren. Es entsteht menschliche Betroffenheit zwischen Betrachter und Bild.

Im 19. Jahrhundert entwickelt sich ein völlig anderes Konzept. Heinrich Klotz (1935-1999) nennt es das „Reinlichkeitsideal der Wissenschaften.“ Leere Räume. Raum ohne Menschen. Reine Architektur. Als Abstractum. Absurd: Fotos der Spanischen Treppe in Rom ohne Menschen. Tatsächlich gehört ihre Szenerie zu den belebtesten Orten in Europa. Sichtbar wird der Verlust der menschlichen Bezüge. Solche Räume produzieren Emotionslosigkeit. Praxis und Wissenschaften haben Traditionen gebildet, die dann zur Orthodoxie wurden. Es ist schwer, davon wieder herunter zu kommen, einen frischen Blick zu gewinnen. Wissenschaften haben – in cartesianischer Tradition – die Komplexität ihrer Objekte und floglich auch von Räumen weit gehend reduziert. Dies hatte Auswirkungen auf das Planen und Gestalten.

Die Darstellungen zur Ruhr-Siedlung Eisenheim (Eisenheim, 1972) haben in den 1970er Jahren die uralten Fäden wieder ausgenommen: mit Fotografien, die Bezüge haben – zu Menschen und zu Milieus.

Mit einer Szenerie ist fast jeder Beobachter oder Benutzer mehr beschäftigt als mit einem Bild oder einer Fassade. Sie beschäftigt ihn praktisch – mit mehreren Sinnen.

Allerdings ist ein Bild oft eher begrifflich beschreibbar. In einem Zeitalter, wo Wissenschaft sich gern und oft mit Zwängen im cartesianischen Sinn einengt auf Eindeutigkeit, ist der Griff zum bequemen Nächstliegenden eher verbreitet als die Neigung, sich mit Komplexität und Ambivalenzen zu beschäftigen. So überwiegt meist das Statische gegenüber dem Prozesshaften.

Resumiert bedeutet dies: Das Medium Fotografie beherrscht in erheblichem Umfang die Wahrnehmungs-Weise. Dadurch kommt oft die Wirklichkeit zu kurz. Kritische Reflexions-Fähigkeit wird nur selten gelehrt und diskutiert. Man greift nach dem Einfachen, das sich zudem verbal- und bild-rhetorisch effizienter in Auftrags-Situationen zum Verkauf eignet.

Selten ist der zukunftsweisende Gedanke, daß man durch differenzierte und andere Denkweisen weite Bereiche der Baugeschichte anders verfassen müßte oder zumindest erweitern sollte. Aber Wissenschaft darf sich nicht bestimmen lassen von eingefahrenen Geleisen, von Bequemlichkeit und von der Zustimmung von Kollegen. Im Wesens-Kern verlangt Wissenschaft danach, selbst zu denken. Und auch radikal zu sein, wenn es der Sachverhalt nahe legt.

Kurz: Die Bau- und Kunstgeschichte sowie die Denkmalpflege thematisieren noch kaum das Szenische – sowohl in der Gestaltung von Räumen wie als Umfeld. Und in ihren Publikationen.

Nichts im normalen Leben ist völlig flach und eben. Eas immer als Fläche erscheint, ist eine künstlich gestaltete Form. Alle sichtbare Geometrie ist eine Erfindung. Dies spielte für die Architektur insgesamt und besonders für das Bauen im 20. Jahrhundert eine umfangreiche Rolle. Ihm liegt im Prinzip die Vorstellung einer Künstlichkeit zugrunde.

Die Künstlichkeit hat seit jeher viele Gestalter beschäftigt. Sie waren fasziniert von idealtypischen Figuren. In der vorindustriellen Welt war dies die Ausnahme, war es selten. Man konnte sich durch Künstlichkeit abheben. Künstliches erhielt viel Aufmerksamkeit. Und sein Besitz verschaffte Status.

Die menschliche Wahrnehmung wurde davon beeinflusst. Fast alle Architektur-Fotografien, die die Wahrnehmung im 20. Jahrhundert weit gehend vorformten, haben, ohne

sich dessen klar zu werden, haben von ihren Objekten und Räumen die hineingelegte Vorstellung oder sogar die explizite Idee, mehr oder weniger abstrakte Formen darzustellen. Auch wenn dies selten puristisch möglich ist, wird die Idee spürbar und oft sehr deutlich. Die Konzeption der „Abstrakten Kunst“ hat dies besonders gefördert.

Die hängt zusammen mit der Entwicklung der Technik. Aus diesem industriegeschichtlichen Prozeß entstanden im 19. Jahrhundert heftige wechselseitige Impulse. Der wichtigste Pionier dafür war Peter Behrens (1868-1940)x. Man kann den Eindruck haben, daß diese Künstlichkeit alle Industriellen Produktionen durchsetzt. Nach einem Jahrhundert Industrie-Epoche erscheint dies heute als Normalität.

Die Arbeit, um aus dem unregelmäßigen Zustand der Dinge zu einem Idealzustand der Glätte zu gelangen begann schon vor langer Zeit. Diese Tätigkeit versuchte unter anderem, in der Welt vor allem den Erdboden im Haus und später auch in der Umgebung durch Pflasterung und Asphaltierung eben zu machen. Denn dies erscheint funktional bequem und ästhetisch elegant.

Hinzu kam als Verstärkung, daß die Glätte in der Industrie-Epoche Voraussetzung für viele technische Vorgänge war. Vor allem hat der Wunsch dies gefördert, viele Abläufe immer schneller zu machen.

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

Die Anthropologie des normalen Lebens ist geprägt von der Unregelmäßigkeit des Aussehens von Menschen, Tieren, Pflanzen und Bäumen – ja der ganzen Landschaft. Kein Mensch sieht wie der andere aus. Charakteristiken sind meist individuelle Ausprägungen. Ohne sie könnten wir kaum etwas unterscheiden.

Die Bedeutung der Anthropologie wurde in der Industrie-Epoche aus den oben genannten Gründen lange Zeit dermaßen unterschätzt, daß es kaum mehr einen Gedanken daran gab. Aber: die anthropologische Dimension ist fast nie konsequent ausschaltbar. Sie kann häufig sogar bewusst gesucht werden – als künstlerisches Mittel und vor allem in künstlerischen Phantasien.

Die Unregelmäßigkeit beginnt beim Menschen – und dies sehr deutlich. Der Mensch ist, wie er sich auch anstrengt, darüber hinweg zu kommen, fundamental auch ein animalisches Wesen.

Wolfgang Schivelbusch hat einen wichtigen Aspekt dessen untersucht: die Weisen der Bewegung. Er stellt die animalische und die mechanische Bewegung einander gegenüber. „Das Tier bewegt sich nicht gleichmäßig und kontinuierlich vorwärts, sondern auf unregelmäßig humpelnde Weise. Wobei sich der Körper bei jeder wechselseitigen Bewegung der Glieder anhebt und zurückfällt. . . . Auch wenn wir selber gehen oder laufen, bewegen wir uns nicht regelmäßig vorwärts. Jeder Schritt hebt unseren Körper an und läßt ihn zurückfallen . . . eine Maschine kennt derartige Beschränkungen nicht; die Lokomotive fährt gleichmäßig schnell auf den Schienen. . . . Bewegung zu Lande folgt den natürlichen Unebenheiten der Landschaft und ist eingebunden in die physische Leistungsfähigkeit des Zugtieres.“ (Schivelbusch, 1979 14/15). Die Ambition der Industrialisierung zielt auf die Beseitigung von Störfaktoren. Dabei wird ein erheblicher Teil der sinnlichen Faktoren ausgeschaltet.

Die organische Natur aber spricht alle Sinne an. So sehr die Industrialisierung sich bemüht, es bleibt meist ein Rest an Sinnlichkeit. Lediglich die Digitalisierung kann dies noch weiter beseitigen.

Selbst in der größten Anstrengung, die zu möglichst purer Abstraktion gelangen möchte, bleibt immer eine Paradoxie erkennbar: Abstraktes existiert stets in Bezug zum Konkreten. Dadurch wird es überhaupt bemerkbar. Dies liegt fundamental daran, daß der Mensch, wenn er wahr nimmt, seine organische Natur nie vollständig ablegen kann.

Bauten von Hans Scharoun (1893-1972), z. B. die Scharoun-Schule (1960) in Marl, galten lange Zeit als exotisch. Es schien schwierig zu sein, sie zu verstehen. Ich denke, man kann sie erst in Kenntnis der anthropologischen Dimension begreifen.

Ihre Wände sind oft nicht lotrecht, die Fußböden nicht eben und die Decken scheinen sich zum Empor-Fliegen bereit zu machen. Dadurch empfinden wir Räume als wankelnd. Sie wirken als ob sie aus Wolken von sanfter Atem-Luft aufgeblasen wären.

Normal ist, daß jeder Mensch auf Schritt und Tritt wankelnd steht und sich wankelnd bewegt. Er muß einen Gleichgewichts-Sinn entwickeln, um aufrecht stehen zu können. Dies heißt: Er muß balancieren. Der Gleichgewichts-Sinn befähigt ihn, sich in unterschiedlichen Räumen und zwischen vielen Dingen zum Beispiel zwischen Möbeln gefahrlos bewegen zu können. Mühsam hat der Mensch diese Balance gelernt, und er muß immer wieder sich der Mühe unterziehen, sie zu trainieren, vom Aufstehen bis zum Zu-Bett-Gehen. Vor allem in fortgeschrittenen Jahrzehnten. Dies aktiviert den Menschen.

In Räumen von Scharoun bewegen sich Menschen anders als in straffen Geometrien, die disziplinieren und ihn in der einen oder anderen Weise beherrschen und ihn beherrscht leiten wollen.

Die wolkenhaften Atem-Räume besitzen keine solche Bestimmtheit, vielmehr geben sie ein Gefühl von Freiheit, sie lassen eher eine selbstbestimmte Bewegungsweise des Menschen zu. Dies war von Scharoun durchaus politisch gemeint: In der Zeit nach dem NS-Regime, als das gesellschaftliche Leben sich auf andere Grundlagen stellen und an anderen Zielen orientieren sollte. In diesen Räumen kann man seinen natürlichen, kamelhaften Gang, den wir anthropologisch besitzen, realisieren. Und dem Gefühl des Atems folgen.

Räume in einer solchen Weise zu gestalten, erforderte Mut: in einem Bereich, der als Architektur seit langer Zeit definiert wird mit erheblichen orthodoxen Festlegungen. Zudem ist dieser Bereich hochgradig den Anforderungen bequemer Vermarktung unterworfen. So blieben in einem riesigen Terrain die Abweichenden die Außenseiter: Hans Scharoun und sein Freund Hugo Häring (1882-1958; Gut Garkau 1923) sowie einige weitere Autoren, u. a. Gestalter mit anthroposophischen Impulsen (Rudolf Steiner; 1861-1925; Dornach 1913).

Aber sie gehören keineswegs in eine Außenseiter-Kategorie. Es mag paradox erscheinen – sie arbeiteten im Kern dessen, was das Bauen bewegen müsste: nämlich nicht nur in minimalistischer Technokratie, als Schutz vor dem Wetter und als Komfort, sondern sie wollten weit darüber hinaus intensive Bezüge zur Menschlichkeit gestalten und erlebbar machen. Ich nenne sie daher Avantgarde: es sind die Vorausgehenden – die Pioniere zu sozialkulturellen Reformen. Von ihnen gehen weit reichende Innovationen aus.

Die anthropologische Dimension ist sowohl von Kunsthistorikern wie von Architekten und weiteren Planern im 20. Jahrhundert bagatellisiert worden. Ihre Sicht ist nicht etwa antiquiert, wie es manche Leute annehmen, die sich im Computer eingegraben haben, sondern sie wird mit dem menschlichen Leben aufgrund dessen unaufgebbarer Strukturen auch in aller Zukunft elementar bleiben.

Zu diesem Thema noch einige skizzenhafte Hinweise.

In der Anthropologie geht es um grundsätzliche Befindlichkeiten von Menschen. Ein Beispiel: Kein Mensch ist mit der Künstlichkeit eines Fliegers auf die Welt gekommen – er wird erst mit einem langen Training zu einem Flieger.

Zur Anthropologie gehört eine Reihe von Stichworten: Körperlichkeit. Phantasie. Traum. Landschaft. Szenerie. Sinne. Darin gibt es vieles, was intensiv körperlich und sinnlich erfahrbar ist, - mit beiden Beinen, mit Mühe und mit Lust. Und es gibt Gedanken, die oft im Zusammenhang mit solchen Erfahrungen assoziiert werden – also vieles in der Phantasie. Man hat davon gesprochen, daß es „vor dem [inneren] geistigen Auge“ entsteht. Manche Leute sagen auch „virtuell“ dazu. Es sind unterschiedliche Worte für ungefähr dasselbe.

Das wohl Bedeutendste an Szenerie ist die Inszenierung einer Treppe in Rom: 20 m in die Höhe, 54 m in der Breite und ein Weg von 80 m Länge – dies alles auf Stufen, Podesten, kleinen Plätzen - eine umfangreichste Bühne. Auf der „Spanischen Treppe“ führen viele einzelne Szenen in die Höhe – oder herab. Die Struktur ist platzartig. Selbst die Stufen. Jede ist so breit, daß manche Leute darauf ihren mediterranen Mittags-Schlaf halten können. In ihrer Ausdehnung ist das Bauwerk eine szenische Landschaft.

Ich kenne keinen Ort, der mehr und unterschiedlichere Aufenthalts-Qualitäten besitzt. Oft halten sich Menschen hier viele Stunden auf. Obwohl die Treppe beim ersten Anschauen einen schnellen und bequemen Weg von unten auf die Höhe des Hügels verspricht, dominiert der Aufenthalt. Ein Paradox der Bau-Kunst.

Dies diente in vielerlei Weise dem ganzen Stadt-Viertel - je der Stadt. Der Architekt Francesco de Sanctis (1693-1740) schuf eine szenische Anlage (1721/1726), die bewusst öffentlich sein sollte – und tatsächlich ein Höchstmaß an Öffentlichkeit zustande bringt.

Die Anziehungskraft erfolgt sowohl durch Statik, d. h. durch breite Stufen und zwischengeschaltete Plattformen wie durch den Gegensatz zur Statik: durch Bewegung. Es gibt unterschiedliche Abläufe, aus denen man wählen kann und die nahe legen, ja verlocken, sie nacheinander auszuprobieren. Dies hält die Menschen vom bloßen Durchgehen ab (wie nebenan auf einer weiteren Treppe von einem anderen Entwerfer) und führt fast immer zu der einen oder anderen Beschäftigung, die sie auf der Treppe fest hält. Es arbeitet gegen die Ursprungs-Intention, ein Durchgang zu sein. Der Gegensatz erzeugt Spannung, Jeder Benutzer wird interessant beschäftigt: Es gibt viele Richtungen. Richtungs-Wechsel - man steht vor einer Wahl: dorthin oder dorthin? Spannende Ambivalenzen. Mehrere Dramaturgien der szenischen Folgen. Diese Gestaltung lenkt und prägt Verhalten – man kann Veräberungs-Prozesse beobachten. Oben beginnen Menschen ungelent und kommen nach wenigen Schritten in fließende Bewegungen und Rhythmen - wie durch Musik, die dem Tänzer den Auftritt und die Choreographie nahe legt.

Treppe als Bühne. Mit einer Weise der Aneignung, die beste städtische Tradition weiter führt, sich mit höfischer Parkbildung anreicherte und dies mit einer spielerischen Mentalität durchsetzte. Nicht für gemessen schreitende Honoratioren, sondern für jedermann, auch für Straßen-Jungen. Gratis. Diese Bühne ist bewusst völlig in die Verfügung der Bevölkerung gegeben. Ein vielfältiger Handlungs-Raum. Jeder kann selbst zum Akteur werden. Sehen und gesehen werden. Treppe als Interaktions-Feld. Ein Höchstmaß an wechselseitiger Erlebbarkeit. Der einzelne erfährt sich als Individuum und zugleich seinen Anteil am Ganzen.

Anregung war eine Anlage der Arbeits-Welt: der Porto di Ripetta. Beim Entladen der kleinen Fluß-Schiffe transportierten die Träger über Treppen ihre Lasten zum hoch liegenden Kamm des Ufers. Mit vielen Podesten für Pausen in der schweren Arbeit, Leider ist diese Gestaltung nicht erhalten, aber durch eine Abbildung gut überliefert.

Zur Spanischen Treppe gibt es eine Forschung, die ihrer Vielschichtigkeit auf den Grund geht. Die daraus entstandene Publikation (Günter/Reinink/Günter, 1978) machte unter Anderem eine seltene Untersuchung: Sie beschreibt auch wie die Treppe von den Leuten rezipiert d. h. verarbeitet wurde.

Dieses Buch hatte eine Wirkung, von der Autoren nur träumen können: der Architekt Niklaus Fritschi (Düsseldorf) gestaltete mit diesen Impulsen - nach eigener Aussage – das Rhein-Ufer der Stadt Düsseldorf als eine lange, umfangreiche, vielgestaltige Szenerie (Günter, 1998)). Ebenso nahm der Architekt Peter Busmann (Köln) das Buch als Anregung zu seinem Entwurf für den Abhang zwischen Dom und Rhein-Ufer in Köln.

Diese Szenerien kann man auch heute lesen als Herausforderung zur Weiterentwicklung des Szenischen. Roland Günter und Janne Günter arbeiten an einem Buch mit dem Titel „Szenische Architektur.“ Es stellt eine Vielzahl von Elementen dar. Es läßt sich auch zum Entwerfen nutzen. Viele Beispiele stammen aus Städten wie Amsterdam, Anghiari, Berlin, Siedlungen in der Region Ruhr.

Der Mensch ist ein immens komplexes Wesen. Dies wird am deutlichsten und am besten aufgenommen und gestaltet in englischen Gärten. Die Landschaft, die im 18. Jahrhundert als Landschaftspark oder als englischer Garten entstand, erfuhr 1779/1785 eine großartige Theorie von Christian Cay Hirschfeld, publiziert in seinem fünfbändigen Buch „Theorie der Gartenkunst.“ (Hirschfeld, 1779/1785) Hirschfeld skizziert die Wirkungen ihrer Element und Zusammenstellungen d. h. ihrer Kompositionen auf den Menschen: es ist eine komplexe Psychologie. Die Szenerie besitzt eine spannungsreiche Inszenierung des Wechsels von Kunstvollem und ausdrücklich dargestelltem Natürlichem mit vielem Crescendo und Decrescendo. Und von unterschiedlichen äußeren Stimmungen, die man entstehen lassen kann und die dann innere Stimmungen hervorbringen: durch unterschiedliche Arten von Bäumen, Kompositionen, farbigen Erscheinungen.

Schon früh entsteht der Gedanke, Gärten und Parks szenisch zu entwickeln. Und in einer zweiten Schicht mit skulptierten Figuren zu besetzen, die explizite Bedeutungen haben und als ein Geflecht, d. h. als eine Ikonologie Weltanschauungen verbreiten. In Italien. In Frankreich. In Deutschland. Die Auftraggeber entwickelten darin ein Programm ihrer Repräsentation.

Es lag nahe, dies zur Steigerung der Wirkungen mit dem Blick zum Theater zu tun. Dadurch wurden viele Szenerien immer mehr Theater.

In Dessau realisierten Fürst Franz von Anhalt (regierte 1758-1812) und der Architekt Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorf (1736-1800) die Gestaltung und Theorie eines kompletten und außerordentlich aufgeklärt entwickelten Staates: das „Gartenreich“ mit dem Wörlitzer Landschafts-Park. (Günter, 1998)

Friedrich Ludwig von Sckell (1750-1823), Denkschrift über den Englischen Garten in München (6. März 1807), beschreibt den Weg der Gedanken eines berühmten Planers. Auszüge: Es soll „der eingeschlossene traurige Hofgarten geöffnet, und der außen gelegene Königliche große Garten der Natur hereingezogen . . .“ werden. Dies soll in einer zweiten Ebene intensiviert werden: „wo sich Griechische Tempel, Monumente, Monumente im höheren Stil der Baukunst zeigen sollten . . .“ – „Dann aber kann ein großes Bild sich vor dem Königlichen Palaste aufstellen, es kann in der Gegend im Vordergrund eine starke Anhöhe zeigen, . . . und den lieblichen Abhang bilden. Auf dieser Höhe würde sich ein Griechischer Tempel, der alten Tugend geweiht, erheben, den die schönsten Bäume überschatten und tausende der mannbaren Jugend beleben würden, während der majestätische Wald Hirschanger mit seinen Auen und Bächen die reizende Ferne schließen dürfte. . .“ – Es geht darum, Wirkungen „entdecken [zu] lassen , , , die Verwunderung erregen. Im letzteren Fall wird die schöne Erfindung des Hains angewendet, welche die Grenzen der Phantasie überläßt, sie nach Gefallen zu bestimmen.“ (Rose, 1931)

In manchen Industrie-Bauten, bei denen man extreme Rationalität annehmen muß, kommt es – ungewollt, aber tatsächlich – durch die Komplexität der Konstruktionen, Objekte und Leitungen zu einer Relativierung der eigentlich gemeinten Abstraktion: ein Hochofen-Werk wie im Landschaftspark Duisburg Nord hat – obwohl es völlig funktional konstruiert ist – auch den Charakter eines Labyrinth. Es ist eine Landschaft von tausend technischen Dingen – Stäben, Gerüsten, Szenen in vielen Ebenen.

Von solcher Szenerie lebt auch der Gasometer (1928) in Oberhausen (heute eine riesige Ausstellungs-Halle) und die Zeche Zollverein (1928) in Essen (heute teilweise Museum).

Es war nicht beabsichtigt, aber die Gebäude besitzen eine theaterhafte Struktur. Dies wurde in den 1970er Jahren entdeckt und formuliert – in Wert gesetzt. Dies trug zur Attraktivität bei und half, diese komplexen Gebilde als Bau-Denkmäler zu erhalten.

In Kupferstichen formulierte Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), der übrigens dem Theater verbunden war, seine phantastischen Raum-Phantasien – „Carceri“ genannt (1745-1750) – Erfahrungen von Träumen und Alpträumen. Darin wird viel Elementares herausgefordert: Oben und Unten, Kreuz und Quer. Perspektive wird angesetzt, Räume als Folgen, und harsch abgebrochen. Viele Industrie-Räume lassen sich ähnlich erfahren.

Solche Beispiele und Überlegungen halfen der Industrie-Kultur seit den 1970er Jahren in der gesellschaftliche Öffentlichkeit, der dieser Bereich bis dahin völlig fremd erschien, sich praktisch und theoretisch zu legitimieren. Sie trugen vor allem in der Diskussion zur Erhaltung bzw. Denkmalpflege entscheidend bei zum Überleben und zur kulturellen Nutzung.

Literatur;

Projektgruppe Eisenheim, Rettet Eisenheim. Bielefeld 1972.

Roland Günter/Wessel Reinink/Janne Günter, Rom – Spanische Treppe. Hamburg 1978.

Roland Günter, Architekturfotografie in gesellschaftlichem Zusammenhang. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft. Band 20. Marburg 1981, S. 123/137. Zur Integration und Desintegration von Menschen in Fotografien von architektonischen Räumen.

Roland Günter, Fotografie als Waffe. Zur Geschichte und Ästhetik der Sozialfotografie. Reinbek 1982 (vollständige Überarbeitung und Erweiterung der Publikation von 1977).

Roland Günter, Architektur als Bühne. In: Eduard Führ (Hg.), Worin noch niemand war: Heimat. Eine Auseinandersetzung mit einem strapazierten Begriff. Historisch – philosophisch – architektonisch. Wiesbaden-Berlin 1985, S. 75/83.

Roland Günter, Deutscher Städtebau-Preis 1998. Düsseldorfs Rhein-Ufer. In: Basler Magazin Nr. 43/7, 1998, 12/13 (zum Architekten Niklaus Fritschi).

Roland Günter, Hexenkessel. Halle 1998, 279/385 (das „Gartenreich“ um Dessau-Wörlitz).

Jakob Hallbaum, Der Landschaftsgarten, seine Entstehung und seine Einführung in Deutschland durch Friedrich Ludwig von Sckell. 1927. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/digit/hallbaum> 1927.

C. C. Hirschfeld, Theorie der Gartenkunst. Fünf Bände. Leipzig 1779/1785.

Heinrich Klotz, Über das Abbilden von Bauwerken. In: Architectura I. 1971. S. 11/14.

Hans Rose, Eine unveröffentlichte Denkschrift Friedrich Ludwig von Sckells über den Englischen Garten in München. München 1931.

Wolfgang Schivelbusch, Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert. München/Wien 1970; Frankfurt am Main 2000.

