

Im Spannungsfeld zwischen Kunst und Architektur

**Das Archiv Kunst Architektur im
Kunsthaus Bregenz**

Diplomarbeit

Eingereicht von

Marion Ruth Gruber

9618273

25. Jänner 2003

Betreut durch

Univ. Prof. Dr. Paul Naredi-Rainer

am

Institut für Kunstgeschichte

Universität Innsbruck

Inhaltsverzeichnis

1	Vorwort und Erläuterungen	1
1.1	Themenbeschreibung	4
1.2	Methodik	5
2	aka - Archiv Kunst Architektur:	
	Sammlung und Archiv	7
2.1	Arbeiten von Künstlern	8
2.2	Arbeiten von Architekten	9
3	Theoretischer Input	11
3.1	Kubismus	15
3.2	Futurismus	17
3.2.1	Antonio Sant'Elia und futuristische Architektur	21
3.3	Konstruktivismus	26
3.3.1	Wladimir Tatlin	26
3.3.2	Naum Gabo und Antoine Pevsner	31
3.4	Suprematismus	34
3.4.1	Kasimir Malewitsch	34
3.4.2	El Lissitzky	40

3.5	De Stijl	42
3.5.1	Skulptur und Architektur	47
3.5.2	Piet Mondrian und der Weg zur Abstraktion	53
4	Praktischer Output	56
4.1	Künstler als Architekt	57
4.1.1	Donald Judd	57
4.1.2	Franz Erhard Walther	65
4.2	ArchitekturSkulptur und SkulpturArchitektur	74
4.2.1	Per Kirkeby	80
4.2.2	Erwin Heerich	93
4.3	Architekt als Künstler	103
4.3.1	Frank O. Gehry	103
4.4	Kooperation von Künstler und Architekt	111
4.4.1	Frank O. Gehry und Claes Oldenburg mit Coosje van Bruggen	111
5	Schlusswort	118
	Literaturverzeichnis	120
	Abbildungsverzeichnis	130
	Danksagung	133
	Lebenslauf	134

Für meine Eltern.

Kapitel 1

Vorwort und Erläuterungen



Abbildung 1.1: KUB Ansicht vom Bodensee

Nähert man sich Bregenz von der Seeseite her, fällt neben der Seebühne des Bregenzer Festspielhauses, dem Landestheater und dem Postgebäude ein würfelförmiger Bau im Stadtbild der Vorarlberger Landeshauptstadt besonders auf. Durch seine Milchglasfassade steht das Gebäude im besonderen Kontrast zur umgebenden Baustruktur. Gleichzeitig erscheint dieses Gebäude wie eine Illusion, wie Nebel, der sich jeden Augenblick aufzulösen scheint.

Dieser an ein monumentales und transzendentes Kunstwerk erinnernde Kubus ist das KUB, das Ausstellungsgebäude der Vorarlberger Landesgalerie für zeitgenössische Kunst. KUB ist das Akronym des Kunsthauses Bregenz und kein durch den gleichzeitig spektakulären und nüchternen Bau bedingter Beiname. Neben dem qualitativ hochwertigen Ausstellungsbetrieb ist es jedoch nicht zuletzt diese Architektur, die zur internationalen Etablierung des KUB beigetragen hat.

François Morellet betonte die Bedeutung der Museumsarchitektur in seinem Brief zum Thema *Räume der Kunst* vom 14. Februar 1997 folgendermaßen:

„...Damit es [ein neues Museum] allgemein bekannt wird, braucht es eine geniale Architektur, ausgeführt von Bildhauer-Architekten. In solchen Museen zielt alles darauf ab, die Kunstwerke in Vergessenheit geraten zu lassen oder ihre Präsentation zu vereiteln: schräge oder gekrümmte Räume, Mauern aus unverputztem Beton, Marmor oder Glas, oder statt der Mauer ‚schwebende Paneele‘, usw ...“¹

François Morellet spricht damit ein Problem an, das sich auch zu Beginn der Ausstellungstätigkeit des Kunsthauses Bregenz zu bestätigen schien: Die dominante Architektur erschwerte vielen Künstlern die Inszenierung ihrer Werke. Inzwischen wird die Architektur aber als Herausforderung für die ausgestellte Kunst wahrgenommen. Die ausstellenden Künstler nutzen die Architektur als Kontrast oder Verstärker für ihre Kunst und arbeiten *mit* dem Haus. Dabei verwischen sie regelmäßig die Grenzen zwischen Kunstwerk und Bauwerk, sie definieren so das Museum neu. Das von Peter Zumthor geplante KUB ist als ein Bau aufzufassen, „der die Kunst in der radikalsten Form ernst nimmt, indem er sich selbst ihren Gesetzen unterwirft“². Weder ein Blick aus den Ausstellungsgeschossen auf die Landschaft, noch die Möglichkeit eines Blickes

1 Morellet, François; *Museum Konkreter Kunst, 1997 / Museum of Concrete Art, 1997*; In: Köb, Edelbert und Adolph Stiller (Hrsg.); *Räume der Kunst / Space of Art*, Verlag Anton Pustet, Salzburg; 1998. mit Beiträgen von Georg Baselitz u. a.; Anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Ausstellungszentrum der Wiener Städtischen Allgemeinen Versicherung in Wien, Schottenring 30. Ausstellungsdauer: 7.10. - 13.10.1998 (Architektur im Ringturm II), S. 46f

2 Achleitner, Friedrich; *Die Konditionierung der Wahrnehmung oder Das Kunsthaus Bregenz als Architektur der Kunst*, In: Kunsthaus Bregenz, archiv kunst architektur und Edelbert Köb (Hrsg.); *Peter Zumthor. Kunsthaus Bregenz*, Hatje Verlag; Werkdokumente; Ostfildern/Ruit; 2. Auflage. Ausgabe; 1999, S. 49

von einer Dachterrasse auf den See, machen das Gebäude zu einer touristischen Attraktion.³ Die Architektur nimmt „die Funktion des Museums, Kunstwerke zu bewahren, zum Anlaß [...], deren Eigengesetze auf sich selbst zu übertragen“⁴. Klaus Jan Philipp entsprechend, ist das Kunsthaus Bregenz ein „Meta-Ausstellungsstück“⁵. Deshalb wird im KUB auf eine besondere Weise das Spannungsfeld zwischen Kunst und Architektur deutlich.

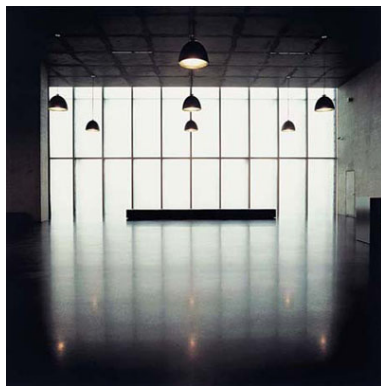


Abbildung 1.2: KUB Foyer

Anfangs faszinierte mich die Architektur des Kunsthauses. Es wirkte auf mich wie eine architektonische Skulptur – wie ein Kunstwerk. Als Kunstvermittlerin und Archivassistentin bin ich seit 1999 im KUB tätig. Durch meine Arbeit im Fotoarchiv wurde ich das erste Mal auf die Sammlung *Archiv Kunst Architektur* (kurz *aka*) aufmerksam. Die entscheidende Grundlage für meine Diplomarbeit war ein Praktikum im *aka* im Sommer 2000.

Diese Studiensammlung ist eine Dokumentation von Werken im Spannungsfeld von bildender Kunst und Architektur. Sie befasst sich mit der Thematik Kunst *und* Architektur. Die Sammlung beinhaltet Arbeiten von Künstlern und Architekten. Hier fand ich genau das, was mich begeisterte und interessierte. Es handelt sich um ein Gebiet, in dem die Grenzen zwischen Kunst und Architektur unscharf werden und sich sogar verwischen. Deshalb stellten sich mir einige Fragen, mit denen ich mich im Folgenden befassen werde:

3 Vgl. ebenda

4 Bredekamp, Horst; *Museen als Avantgarde*; Zitiert aus: Philipp, Klaus Jan; *ArchitekturSkulptur. Die Geschichte einer fruchtbaren Beziehung*; Deutsche Verlags-Anstalt; Stuttgart München; 2002, S. 116

5 Philipp, Klaus Jan; *ArchitekturSkulptur. Die Geschichte einer fruchtbaren Beziehung*; Deutsche Verlags-Anstalt; Stuttgart München; 2002, S. 116

Wie berühren sich Kunst und Architektur?

Wie beeinflussen sie sich gegenseitig?

Wie und wann werden die Trennungslinien unscharf und verwischen sich?

Sind Künstler Architekten und Architekten Künstler?

Wie beziehen sich Künstler und Architektur zueinander?

Arbeiten Künstler und Architekten zusammen? Wenn ja, wie äußert sich diese Zusammenarbeit?

1.1 Themenbeschreibung

Ausgangspunkt meiner Betrachtung sind die einzelnen Disziplinen Malerei, Bildhauerei und Architektur. Die Architektur wird häufig von den anderen beiden Disziplinen getrennt betrachtet, weil die Resultate einer anders gelagerten kulturellen Funktionalität zugerechnet werden.⁶ Trotzdem kann von der Antike bis zur Gegenwart ein kontinuierlicher, gegenseitiger Einfluss der unterschiedlichen Disziplinen festgestellt werden. Dieses Kontinuum fließt in meine Betrachtungen ein, obwohl mein besonderes Augenmerk dem 20. Jahrhundert gilt. In Kapitel 3 werde ich im Zusammenhang mit den allgemeinen Entwicklungen der Kunst- und Architekturgeschichte genauer auf diese Verbindung eingehen.

Mein besonderes Interesse gilt der Persönlichkeit der *kreativ Tätigen* – also Künstlern und Architekten – und deren Umgang und Auseinandersetzung mit *Raum*. Diese Auseinandersetzung im Werk von Künstlern und Architekten findet im Kontext des *aka* statt. Die von mir in Kapitel 4 behandelten Persönlichkeiten sind im Forschungs- und Sammlungsschwerpunkt des *Archiv Kunst Archi-*

⁶ Vgl. Naredi-Rainer, Paul von; *Architektur und Harmonie*; DuMont; Köln; 6. Ausgabe; 1999. Zugl.: Graz; Univ.; Habil.-Schr.; 1982, S. 8

tektur vertreten. Trotz dieser Einschränkung bleibt die Komplexität des Themas erhalten, da die vielfältigen und differenten Aspekte des Spannungsfeldes zwischen Kunst und Architektur bei einzelnen *kreativ Tätigen* in unterschiedlichen Ausprägungen auftreten. Diese Ausprägungen werde ich anhand von vier Dimensionen erläutern:

- Künstler als Architekt
- ArchitekturSkulptur und SkulpturArchitektur
- Architekt als Künstler
- Kooperation von Künstlern und Architekten

1.2 Methodik

Im Zuge meiner Auseinandersetzung mit diesem Thema eröffnete sich mir ein sehr umfangreiches und schwieriges Feld. Schwierig deshalb, weil die Historizität des Themas für jeden behandelten Aspekt aus einer anderen Perspektive betrachtet werden muss. Umfangreich, weil sich dieser historische Hintergrund in den Arbeiten der von mir betrachteten Künstlern und Architekten auf sehr unterschiedliche Art äußert. Eine Einschränkung des Themas war daher unvermeidbar. Die von mir gewählten *kreativ Tätigen* sind durch Arbeiten, Modelle oder Skizzen im *Archiv Kunst Architektur* des KUB vertreten.

Wegen der Komplexität des Themas gliedert sich meine Arbeit zwangsläufig in zwei zentrale Teile: Dem *theoretischen Input* (Kapitel 3) und dem *praktischen Output* (Kapitel 4).

Im *theoretischen Input* werde ich das Kontinuum des gegenseitigen Einflusses der künstlerischen Disziplinen seit dem Mittelalter bis heute umreißen. Mein besonderes Augenmerk gilt dem 20.

Jahrhundert. Speziell die Konzepte und Modelle, die sich mit dem spezifischen Verhältnis von Kunst und Architektur befassen, werden in diesem theoretischen Teil fokussiert.

Im *praktischen Output* werde ich ausgewählte Vertreter bzw. deren Werke aus der Sammlung des *aka* im Hinblick auf meine Fragestellungen exemplarisch behandeln. Dabei werden Zusammenhänge und Bezüge mit den zuvor besprochenen Manifesten und Programmen des 20. Jahrhunderts sowie den Künstlern und Architekten herausgearbeitet. Im Gegensatz zu den vom KUB herausgegebenen *Werkdokumenten*⁷ bearbeite ich nicht in einer isolierten Betrachtung einzelne Kunstwerke oder Bauten. In dieser Arbeit steht der biographische Bezug im Gesamtwerk des jeweiligen Architekten oder Künstlers sowie die Einordnung innerhalb der theoretisch herausgearbeiteten Kontexte im Vordergrund.

⁷ Kunsthaus Bregenz; o.T.; WWW Seite; September 2002;
<http://www.kunsthaus-bregenz.at/html/dwelcome.html>

Kapitel 2

aka - Archiv Kunst

Architektur:

Sammlung und Archiv

Das Kunsthaus Bregenz führt verschiedene Sammlungen und Archive mit unterschiedlichen Themenschwerpunkten. Eine dieser Sammlungen ist das *Archiv Kunst Architektur*. Beim *aka* handelt es sich um eine Studiensammlung, deren ständige Präsentation im musealen Bereich des KUB derzeit nicht geplant ist. „Die Sammlung *aka* ist eine Dokumentation von Werken im Spannungsfeld von bildender Kunst und Architektur.“¹ Sie besteht aus Originalen, Modellen, Plänen und Entwürfen sowie der Bild- und Textdokumentation. Da diese Objekte bisher nur in beschränktem Maße im Interesse von Sammlungen oder des Kunsthandels lagen, ist die Bewahrung vor dem Verlust und deren Dokumentation Ziel dieser Sammlung. Dabei wird der Schwerpunkt des *aka* durch Arbeiten internationaler zeitgenössischer Künstler und Architekten gebildet. Bei einem Teil der archivierten Objekte handelt es sich

1 Kunsthaus Bregenz; o.T.; WWW Seite; September 2002;
<http://www.kunsthaus-bregenz.at/html/dwelcome.html>

um unrealisierte oder unpublizierte Arbeiten.²

Obwohl für das aka bereits seit einigen Jahren die Sammlung vorangetrieben wird, ist sie bis heute noch im Stadium des Aufbaus. Die meisten Objekte des aka sind nur archivarisch erfasst, aber zum Teil nicht umfassend dokumentiert. Es ist geplant, eine vollständige Dokumentation der Sammlungsobjekte der jeweilig *kreativ Tätigen* in das Archiv zu integrieren, damit eine umfassende Basis für die wissenschaftliche Forschung geschaffen werden kann. Derzeit wird die Reihe *Werkdokumente* vom KUB herausgegeben, in der primär Einzelobjekte behandelt werden.³ Eine übergreifende Arbeit, die mehrere Objekte, Künstler oder Architekten der Sammlung erfasst, steht noch aus. In dieser Hinsicht kann meine Arbeit als Versuch verstanden werden, Teile der Sammlung in einen theoretischen Zusammenhang zu stellen.

Die Sammlung ist in zwei grundsätzliche Richtungen gegliedert, künstlerische Arbeiten und architektonische Arbeiten. Diese Unterteilung kann auf die disziplinäre Trennung der bildenden Künste und der Architektur zurückgeführt werden. Innerhalb dieser Kategorisierung sind einzelne Themenbereiche differenzierbar. Des Weiteren ist geplant, in der Sammlung Design sowie *Kunst im öffentlichen Raum* stärker zu berücksichtigen.⁴

2.1 Arbeiten von Künstlern

Für das aka sind die Künstler von besonderem Interesse, welche sich mit Architektur und der Thematisierung von *Raum* auseinandersetzen. Zu diesen zählen unter anderen Max Bill, Donald Judd, Franz Erhard Walther, Erwin Heerich, Walter Pichler, Corne-

2 Vgl. ebenda

3 Vgl. ebenda

4 Vgl. ebenda

lius Kolig, Fred Sandback, Daniel Buren, James Turrell, Gerwald Rockenschaub, Mario Merz und Robert Morris.⁵

Die einzelnen Arbeiten sind nach folgenden Themenschwerpunkten kategorisiert:

- Architektonische Arbeiten wie Atelier-, Museum-, Sakralbauten etc.
- Architektonische Arbeiten als Bestandteil eines Gesamtkunstwerkes
- Archetypen
- Architektonische Skulpturen
- Land Art
- Thematisierung des Raumes
- Thematisierung von historischen, philosophischen, sozialen und psychologischen Aspekten von Architektur

2.2 Arbeiten von Architekten

Aus der Konzeption des aka heraus ist bereits erkennbar, dass gerade Architekten bzw. Architektengruppen speziell gesammelt werden, die den bildenden Künsten nahestehen.

Innerhalb der Sammlung wird folgendermaßen differenziert:

- Programmatische Projekte und Bauten
- Utopische und phantastische Architektur
- Ideale Projekte und Bauten

5 Vgl. ebenda

Diesen Kategorisierungen werden unter anderen folgende Architekten zugeordnet, die dem Sammlungs- bzw. Forschungsschwerpunkt entsprechen: Frank O. Gehry, Coop Himmelb(l)au, Raimund Abraham, Daniel Libeskind und Hans Hollein.

Kapitel 3

Theoretischer Input

Das Spannungsfeld zwischen den bildenden Künsten (Malerei und Bildhauerei) und der Architektur, wie es sich heute darstellt, ist ohne eine historische Betrachtung kaum erschließbar. Obwohl das Verhältnis zwischen den Disziplinen bis in die Antike zurückreicht, werde ich mich erst auf die Zeit ab dem Mittelalter beziehen. Dort nahmen die Entwicklungen, die entscheidend die zeitgenössischen Stile und Strömungen beeinflussten, ihren Ausgang.

Im Mittelalter waren diese Disziplinen von einander getrennt und einander untergeordnet. Malerei und Skulptur dienten der Verschönerung und Schmückung – sie standen im Dienste der Architektur. Die Künstler arbeiteten anonym oder als Mitglied einer Zunft. Namentlich bekannt waren vor allem Architekten und Bauherrn. Das änderte sich im Zeitalter der Renaissance. Die bildenden Künste, Malerei und Bildhauerei, emanzipierten sich, und die Künstler wurden mit Namen genannt. Giorgio Vasari, Vater der Kunstgeschichte, verfasste 1550 die *Künstlerviten*¹, die ers-

1 Vgl. Vasari, Giorgio; *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567*; Band I-VI (in 8 Bänden); o.A.; Worms; 1988. Übersetzt von Ludwig Schorn und Ernst Förster
Sowie Vasari, Giorgio; *Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten*; Manesse Verlag; Zürich; 1974. Übers. aus dem Ital. von Trude

te Künstlerbiographie.

Aus der Triebkraft des florentinischen Temperamentes entstand durch die Entdeckung der Perspektive eine neue Raumkonzeption. Diese brach mit der mittelalterlichen Auffassung und führte zu einer völligen Umwälzung der Raumerfahrung im 15. Jahrhundert. Der moderne Begriff des Individualismus fand durch die Entdeckung der Perspektive sein künstlerisches Äquivalent. Sie war Ausdruck einer ganzen Zeit.²

Dieses neue Prinzip wurde vom toskanischen Renaissancemaler Masaccio (1401– um 1428) erstmals angewandt. Die Architekten zögerten noch, sich auf die neue Erfindung einzulassen, was deren Schwerfälligkeit aufzeigt.

Der Idee eines *Gesamtkunstwerkes* entsprechend, fanden die Künste im Barock wieder zu einander und vereinten sich – Synergieeffekte konnten entstehen. Florian Matzner zufolge, wurde die Welt durch die Vorstellung vom barocken Gesamtkunstwerk in eine neue Ordnung gebracht. Das veränderte die Raumerfahrung ähnlich umfassend, wie die Entwicklung der Zentralperspektive während der Renaissance.³

Im Spätbarock waren die Renaissanceformen nur „primitive Elemente der architektonischen Komposition“⁴. Die von spätbarocken Architekten geschaffenen Innenräume sind durch eine „untrenn-

Fein unter Heranziehung der dt. Ausg. von L. Schorn und E. Förster, Anm. von W. Rotzler u. E. Deér, Nachw. von R. Steiner

2 Vgl. Giedion, Siegfried; *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*; Birkhäuser Verlag; Basel, Boston, Berlin; 2000, S. 50

3 Vgl. Matzner, Florian (Hrsg.); *Public Art. Kunst im öffentlichen Raum*; Hatje Canz Verlag; Ostfildern-Ruit; 2001. Anlässlich des 60. Geburtstages von Klaus Bußmann; Schriftenreihe der Akademie der Bildenden Künste München, S. 13

4 Vgl. Giedion, Siegfried; *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*; Birkhäuser Verlag; Basel, Boston, Berlin; 2000, S. 91

bare Einheit von zwei gewöhnlich getrennten Interessensphären“⁵ gekennzeichnet: Es sind „Produkte rein mathematischer Überlegungen von sehr komplexer Ordnung und völlig visionäre oder mystisch imaginative Schöpfungen“⁶.

Der italienische Baumeister und Architekt Francesco Borromini (1599–1676) „hat als erster dem barocken Bauwerk jene Kompliziertheit der Raumverschränkung und -durchdringung“⁷ gegeben. Dies präsentiert sich in „elastischen und lebendig bewegten Kurvaturen des Grundrisses“⁸. Borrominis große Erfindung war die Modellierung der Wand. Hier zeigt sich deutlich die typisch gewellte Bewegung des Barock: Es entstand eine wellenförmige Fläche.⁹ Die „ausgehöhlten Nischen und den Zusammenklang von kontrapunktischen Elementen [in der] Betonung von Vor- und Zurückgehen der Wand“¹⁰ verstärken diesen Eindruck. Der so modellierte Raum wird durch das Anschwellen und Zurückweichen markant. Das Licht unterstützt dabei, das plastische Gewoge zu erzeugen.

Um die Bewegung fortzusetzen, schnitt Borromini aus dem vollendeten Kreis einer Kuppel Teile heraus, als wäre sie flexibel. Auf seine Zeitgenossen muss das einen unerwarteten Eindruck hinterlassen haben, da bis zu jener Zeit alle Kuppeln rund oder oval waren. Durch diese Modellierung des Raumes, scheint die Bewegung, den gesamten Bau ohne Unterbrechung zu durchfließen. Dem Problem der Auflösung der Grenze zwischen Außen und Innen kommt der Baumeister dadurch nahe, da in seinen Gebäuden die Bewegung jeden Teil des Innenraumes bis hinauf in die obers-

5 Ebenda

6 Ebenda

7 Jahn, Johannes; *Wörterbuch der Kunst*; Alfred Kröner Verlag; Stuttgart; 1995. begr. von Joh. Jahn, fortgef. von Wolfgang Haubenreißer, S. 104

8 Ebenda

9 Vgl. Giedion, Siegfried; *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*; Birkhäuser Verlag; Basel, Boston, Berlin; 2000, S. 92

10 Ebenda

te Spirale der Laterne durchdringt.¹¹



Abbildung 3.1: F. Borromini; San Ivo della Sapienza; Rom; 1642–1660

Im 19. Jahrhundert wurde die im Barock geforderte und vollzogene Vereinigung der Künste wieder gelöst, das zu einer neuerlichen Trennung von Architektur, Malerei und Skulptur führte. Man war der strickten Überzeugung, dass diese „künstlerischen Medien“¹² nicht miteinander vereinbar seien und plädierte für ihre Autonomie.

Trotz der disziplinären Trennung ähnelten sich die Themen, mit denen sich die *kreativ Tätigen* beschäftigten. Als Beispiel für die nun vollzogene vollkommene Durchdringung von Innen- und Außenraum ist der über 300 Meter hohe *Eiffelturm* (1889) vom Ingenieur Gustave Eiffel (1832–1923) zu nennen.¹³ Gustav Adolf Platz bezeichnete diese Meisterleistung der Technik als „einen Triumph des technischen Geistes über die Materie [. . .], noch ehe [. . .] das Wunder des Fluges vollbracht war“¹⁴. Der Eiffelturm

11 Vgl. ebenda, S. 97

12 Matzner, Florian (Hrsg.); *Public Art. Kunst im öffentlichen Raum*; Hatje Canz Verlag; Ostfildern-Ruit; 2001. Anlässlich des 60. Geburtstages von Klaus Bußmann; Schriftenreihe der Akademie der Bildenden Künste München, S. 13

13 Vgl. Giedion, Siegfried; *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*; Birkhäuser Verlag; Basel, Boston, Berlin; 2000, S. 97
Sowie: Platz, Gustav Adolf; *Die Baukunst der neuesten Zeit*, Gebr. Mann Verlag; Berlin; 2000. Herausgegeben von Ulrich Conrads und Helmut Geisert, S. 21

14 Platz, Gustav Adolf; *Die Baukunst der neuesten Zeit*, Gebr. Mann Verlag; Berlin; 2000. Herausgegeben von Ulrich Conrads und Helmut Geisert,

machte die neue Großstadt für Auge und Geist fassbar¹⁵ und löste die Grenze zwischen Innen- und Außenraum auf.

Damit sich die Zusammenhänge zum Praxisteil besser nachvollziehen lassen, möchte ich im Folgenden intensiver auf die Entwicklungen des beginnenden 20. Jahrhunderts eingehen. Anhand von Manifesten und Programmen, die sich spezifisch mit Kunst und Architektur befassen, werde ich aufzeigen, in wie weit Künstler und Architekten miteinander in Verbindung standen, wo es Vorreiter, Schnittpunkte, Gemeinsamkeiten oder Beeinflussungen gab.

3.1 Kubismus

Während im 19. Jahrhundert noch die nach der Tradition der Renaissance geltenden Maßstäbe in Kunst und Architektur angewandt wurden, brachen die avantgardistischen Künstler und Architekten des 20. Jahrhunderts mit der Vergangenheit.

Schon gegen Ende des 19. Jahrhunderts zeigt sich ein Wandel in der Bildhauerei. Dieser Wandel ist gekennzeichnet durch eine Veränderung der Plastik. In der Modellierung der Oberfläche – wie beispielsweise bei Auguste Rodin – drückt sich diese Veränderung zuerst äußerlich aus¹⁶, um dann „im Kubismus und Konstruktivismus zur Erforschung der inneren Strukturierung des Volumens

S. 21

Sowie: Giedion, Siegfried; *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*; Birkhäuser Verlag; Basel, Boston, Berlin; 2000, S. 195–203

15 Vgl. Platz, Gustav Adolf; *Die Baukunst der neuesten Zeit*, Gebr. Mann Verlag; Berlin; 2000. Herausgegeben von Ulrich Conrads und Helmut Geisert, S. 21

16 Vgl. Müller, Ute; *Zwischen Skulptur und Architektur. Eine Untersuchung zur architektonischen Skulptur im 20. Jahrhundert*; Shaker Verlag; Aachen; 1998. Berichte aus der Kunstgeschichte. Zugl.: Aachen; Techn. Hochsch.; Diss.; 1995, S. 34

zu gelangen“¹⁷. Mit dem Einzug des Kubismus in die Bildhauerei setzt 1912 „ein Wendepunkt innerhalb der Entwicklung der modernen Plastik“¹⁸ ein.

„Man darf die Dinge nicht nur abbilden wollen. Man muß in sie eindringen, man muß selbst zum Ding werden. [...] Es genügt nicht, sichtbar zu machen, was man malt. – Man muß es auch greifbar machen.“

George Braque¹⁹



Abbildung 3.2: P. Picasso; Fanny Tellier (Mädchen mit Mandoline); 1910

Der Maler und Bildhauer Pablo Picasso (1881–1973) modellierte in seinen Bildern, Collagen und bildhauerischen Werken nicht mehr ein Volumen, er schuf durch Flächen Raum.²⁰ Der Betrachter musste nicht um das Kunstwerk – beispielsweise eine Skulptur – herumgehen, um es als körperhafte Gestalt wahrzunehmen. Ihm wurde diese auch in der zweidimensionalen Darstellung, als Bild oder Collage dreidimensional präsentiert.

Die vorherrschenden Themen waren in der Bildhauerei wie in der Malerei Gegenstände aus dem täglichen Leben. Es wurden jedoch neue Materialien verwendet, wobei der Künstler durch diese und deren Kom-

17 Ebenda, S. 35

18 Ebenda

19 Mosaik. Texte zum Verständnis unserer Zeit, ihrer Gestalten und Probleme; Nr. 5; Kunst im Umbruch. Stimmen zur modernen Malerei und Architektur; Verlag Moritz Diesterweg; Frankfurt a. Main, Berlin, Bonn; o. J.; S. 16

20 Müller, Ute; *Zwischen Skulptur und Architektur. Eine Untersuchung zur architektonischen Skulptur im 20. Jahrhundert*; Shaker Verlag; Aachen; 1998. Berichte aus der Kunstgeschichte. Zugl.: Aachen; Techn. Hochsch.; Diss.; 1995, S. 35

bination neue Realitätsebenen erreichte.²¹ Inneres wie Äußeres wurden thematisiert und zur Darstellung gebracht.

Die kubistische Architektur versuchte, die von Braque und Picasso formulierten, kubistischen Prinzipien zu übertragen.

3.2 Futurismus

In Italien herrschte zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Zeit der Ruhe. Die Futuristen stellten sich jedoch gegen diese und schämten sich dafür, dass Italien²² „Zufluchtsort für jene geworden war, die vor den Forderungen und Realitäten ihrer Zeit flüchteten“²³. Die Kunst solle aus den „dämmrigen Höhlen der Museen“²⁴ herauskommen, „sich im Licht des modernen Denkens und Fühlens“²⁵ behaupten und sich in der „authentischen Sprache des Augenblicks“²⁶ ausdrücken.

Das futuristische Manifest

1909 wurde das futuristische Manifest²⁷ von Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) im Pariser *Figaro* veröffentlicht. Dieses Manifest ist eine „provozierende Kampfansage an die Geschichte und

21 Vgl. ebenda

22 Vgl. Giedion, Siegfried; *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*; Birkhäuser Verlag; Basel, Boston, Berlin; 2000, S. 284

23 Ebenda

24 Ebenda

25 Ebenda

26 Ebenda

27 Marinetti, Filippo Tommaso; *Manifest des Futurismus*; In: Harrison, Charles und Wood, Paul (Hrsg.); *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstler-schriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*; Band I; Verlag Gerd Hatje; Ostfildern-Ruit; 1998. Für die dt. Ausg. erg. von Sebastian Zeidler, S. 183–187

ein rauschendes Bekenntnis zu einer absolut gesetzten Technik.“²⁸ Angesichts der voll entwickelten Industriegesellschaft wollten die Futuristen eine Synthese zwischen technischen Formen, Material und der neuen Befindlichkeit der Menschen in der aufkommenden Massengesellschaft schaffen. Diese neue futuristisch-technische Weltansicht stand im Widerspruch zur traditionellen Gesellschaft. Die Futuristen waren antimuseal, antiakademisch, antilogisch und antisentimental. Die Futuristen priesen die „Liebe zur Gefahr“²⁹, den Hochmut, die „Schönheit der Geschwindigkeit“³⁰, die Aggression und den Krieg als „einzige Hygiene der Menschheit“³¹. Sie rühmten „den Militarismus, Patriotismus, die Vernichtungstat der Anarchisten“³² und die „Verachtung des Weibes“³³. Die Futuristen forderten die Zerstörung der Museen, der Bibliotheken und der Akademien jeder Art³⁴ und wollten „gegen den Moralismus, den Feminismus und gegen jede Feigheit kämpfen, die auf Zweckmäßigkeit und Eigennutz beruht“³⁵. Sie lobten „die großen Menschenmengen“³⁶ und besangen die moderne Industrie und Technik. Marinetti richtete sich gegen jede Form von Tradition. Kein Bereich der Kunst und des Lebens blieb von den Futuristen verschont.

28 Kruft, Hanno-Walter; *Geschichte der Architekturtheorien. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Verlag C. H. Beck; München; 1995. Studienausgabe, S. 466

29 Marinetti, Filippo Tommaso; *Manifest des Futurismus*; In: Harrison, Charles und Wood, Paul (Hrsg.); *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*; Band I; Verlag Gerd Hatje; Ostfildern-Ruit; 1998. Für die dt. Ausg. erg. von Sebastian Zeidler, S. 185

30 Ebenda

31 Ebenda

32 Ebenda

33 Ebenda

34 Vgl. ebenda, S. 186

35 Ebenda

36 Ebenda

Der Futurismus zeigt ausgesprochen faschistische Züge. Allerdings ist die radikale Opposition zur Gesellschaft für den Futurismus kennzeichnender, als die Formulierungen zum Aufbau eines neuen Staates.

„Wir sollten vom zentralen Kern eines Objektes, das sich selbst schaffen will, ausgehen [...] um jene neue Form zu entdecken, die das Objekt unsichtbar mit dem Unendlichen der sichtbaren Plastizität und mit der Unendlichkeit der inneren Plastizität verbindet.“³⁷

Im Futurismus stand die Bewegungskomponente im Vordergrund. Die Bewegung ist Ausdruck „der Dynamik einer vom Maschinenzeitalter geprägten Gegenstandswelt“³⁸. Die Verherrlichung der Maschine war eine extreme Reaktion auf das „noch herrschende Primat stereotyper Formgebilde einer statisch-anthropozentrischen Wirklichkeitsvorstellung“³⁹. Die Maschine – ein mechanisch bewegter Gegenstand – war zur neuen maßstabbildenden Größe geworden.⁴⁰

Umberto Boccioni

Futuristische Malerei, Plastik und Architektur basieren auf der Darstellung von Bewegung und ihrer Korrelate: Durchdringung und Simultanität. Dementsprechend ist die erste Simultandarstellung der inneren und äußeren Ansicht eines Gegenstandes die von Umberto Boccioni (1882-1916) geschaffene Arbeit *Entwicklung einer Flasche im Raum* (1912). Der Maler und Bildhauer stellte ein

37 Giedion, Siegfried; *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*; Birkhäuser Verlag; Basel, Boston, Berlin; 2000, S. 285

38 Sting, Helmuth; *Der Kubismus und seine Einwirkung auf die Wegbereiter der Modernen Architektur*; Dissertation; Fakultät für Bauwesen der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen; Aachen; 1965, S. 68

39 Ebenda, S. 70

40 Vgl. ebenda

„aus dem Bildzusammenhang isoliertes Objekt“⁴¹ in einer Bewegung dar. „Durch die Auflösung der Umrißzeichnung und dem Aufbrechen des Volumens wird ein Dialog von innerer und äußerer Form, raumaufnehmender und hinausgreifender Elemente ermöglicht. Die dynamische Entwicklung der Durchdringung von Körper und Umraum wird in eine tektonische Schichtung der verschiedenen Anblicke überführt.“⁴²

Im Gegensatz zur Malerei blieben die Werke in der Bildhauerei noch gegenständlich. Während es der Malerei leichter fällt, sich vollständig vom Bildinhalt zu lösen, unterliegt die Skulptur noch dem Zwang, ein Gegenstand zu sein.

„Nur durch die Reduzierung des Objektes auf seine Synthese, seine Form, kann Plastik abstrakt sein. Dies hat zur Folge, daß die ‚Struktur/Tektonik‘ an die Stelle des ‚Wesens‘ einer Gestalt tritt.“

Ute Müller⁴³

Umberto Boccioni hat die Ziele des Futurismus am klarsten beschrieben⁴⁴ und zählt zu den wichtigsten Bildhauern und Mitgliedern des Futurismus.⁴⁵

41 Müller, Ute; *Zwischen Skulptur und Architektur. Eine Untersuchung zur architektonischen Skulptur im 20. Jahrhundert*, Shaker Verlag; Aachen; 1998. Berichte aus der Kunstgeschichte. Zugl.: Aachen; Techn. Hochsch.; Diss.; 1995, S. 31

42 Ebenda, S. 36

43 Ebenda

44 Vgl. Boccioni, Umberto und andere; *Die futuristische Malerei: Technisches Manifest*; In: Conrads, Ulrich (Hrsg.); *Programme und Manifeste zur Architektur im 20. Jahrhundert*, Birkhäuser Verlag; Reihe: *Bauwelt Fundamente*, Nummer 1; Basel; 2001, S. 188ff

45 Vgl. Trier, Eduard; *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*, Gebr. Mann Verlag; Berlin; 1999, S. 32ff

3.2.1 Antonio Sant'Elia und futuristische Architektur

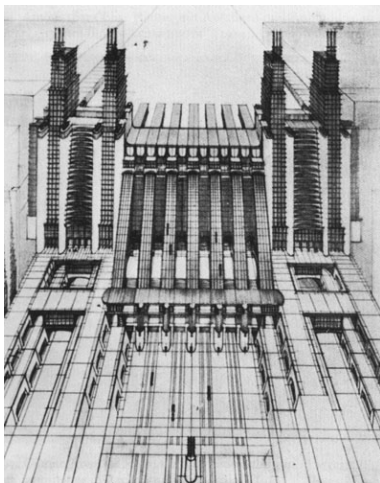


Abbildung 3.3: A. Sant'Elia; Zentralbahnhof der „Cittá Nuova“; 1914

Während Italien in der europäischen Kunst mit dem Futurismus wieder eine führende Rolle übernahm, gelang die architektonische Umsetzung erst spät. Dies geschah durch wenige Manifeste und Projekte, die jedoch kaum in eine reale Bautätigkeit übergingen.⁴⁶ Die erste Stellungnahme zu einer futuristischen Architektur führt Hanno-Walter Kruft auf den Maler Enrico Prampolini zurück.⁴⁷ In diesem Anfang 1914 entandenen Manifest wird eine „Architektur als Ausdruck futuristischen Lebensgefühl gefordert“⁴⁸ und ist von „Dynamik, Energie, Licht und Luft“⁴⁹ bestimmt.

Die einzigen Kriterien, die Prampolini formuliert, sind „[r]äumliche Abstraktheit und ständiges Wachstum“⁵⁰.

Im selben Jahr stellen zwei junge Architekten, Antonio Sant'Elia (1888–1916) und Mario Chiattone, in Mailand Zeichnungen und Pläne zu einer *Neuen Stadt* aus. Diese gezeichneten Entwürfe Sant'Elias, dem Mitbegründer der *Gruppo Nuove Tendenze* (1912), zeigen Bauten für die *Città Nuova*, welche Kraftwerken und Fördertürmen gleichen. Sie kündeten vom neuen Maschinenzeitalter,

46 Vgl. Kruft, Hanno-Walter; *Geschichte der Architekturtheorien. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Verlag C. H. Beck; München; 1995. Studienausgabe, S. 466

47 Vgl. ebenda, S. 467

48 Ebenda

49 Ebenda

50 Ebenda

das mit allen althergebrachten urbanen Vorstellungen bricht.⁵¹ Im Katalog zur Ausstellung fordert Sant'Elia im Namen des modernen Lebensgefühls in einem unbetitelten Essay: „[...] die grundsätzliche Abkehr von allen überkommenen Traditionen“⁵². Die im Vorwort des Kataloges geäußerten radikalen Gedanken des Architekten werden vom Wortführer der italienischen Futuristen – Marinetti – sofort in ein Manifest der futuristischen Architektur⁵³ umgedeutet und im Juli 1914 als solches veröffentlicht.

In diesem Manifest artikulieren die Futuristen, dass es seit dem 18. Jahrhundert keine Architektur mehr gegeben habe. Was als moderne Architektur bezeichnet werde, sei ein Gemisch aus den verschiedensten Stilelementen, mit dem „das Skelett der modernen Bauten maskiert“⁵⁴ werde. Durch die „karnevalistischen Dekorationen“⁵⁵ wurde die Schönheit von Zement und Stahl entweiht, die weder durch konstruktive Notwendigkeiten, noch durch den Geschmack zu rechtfertigen sind. Sie entstammen entweder dem alten Ägypten, Indien und Byzanz⁵⁶ oder aber aus der „erstaunli-

51 Vgl. Neumeyer, Fritz; *Quellentexte zur Architekturtheorie*; Prestel Verlag; München, Berlin, London, New York; 2002. Unter Mitarbeit von Jasper Cepl, S. 360

52 Ebenda

53 Vgl. Neumeyer, Fritz; *Quellentexte zur Architekturtheorie*; Prestel Verlag; München, Berlin, London, New York; 2002. Unter Mitarbeit von Jasper Cepl, S. 361–366

Sowie Sant'Elia, Antonio und Fillipo Tomaso Marinetti; *Futuristische Architektur*; In: Conrads, Ulrich (Hrsg.); *Programme und Manifeste zur Architektur im 20. Jahrhundert*; Birkhäuser Verlag; Reihe: *Bauwelt Fundamente*, Nummer 1; Basel; 2001, S. 30–35

54 Sant'Elia, Antonio und Fillipo Tomaso Marinetti; *Futuristische Architektur*; In: Conrads, Ulrich (Hrsg.); *Programme und Manifeste zur Architektur im 20. Jahrhundert*; Birkhäuser Verlag; Reihe: *Bauwelt Fundamente*, Nummer 1; Basel; 2001, S. 30

55 Ebenda

56 Vgl. ebenda

chen Blüte des Schwachsinn und der Unfähigkeit“⁵⁷.

Beim Problem der futuristischen Architektur handelt es sich nicht – so die Futuristen – um die lineare Umgestaltung. Es geht vielmehr darum, „das futuristische Haus nach einem gesunden Plan zu errichten und dabei alle Quellen der Wissenschaft und der Technik zu nutzen“⁵⁸. Das Haus sollte „alle Forderungen unserer Sitte und unseres Geistes genauestens“⁵⁹ erfüllen und „alles Groteske, Plumpe und uns Fremde“⁶⁰ ablehnen. Es müssen „neue Formen, neue Linien, eine neue Harmonie der Profile und des Volumens, kurz, eine Architektur“⁶¹ bestimmt werden, die „ganz und gar auf den besonderen Bedingungen des modernen Lebens“⁶² beruht und dem „Verhältnis für die Existenz und den ästhetischen Wert, der von uns empfunden wird“⁶³ entspricht.

Die Futuristen sind der Meinung, dass eine solche Architektur keinem Gesetz historischer Kontinuität unterworfen sein kann. Die Architektur muss daher so neu wie die Geisteshaltung sein.

Obwohl die Architektur den allgemeinen Charakter unverändert bewahren konnte, entwickelte sich die Baukunst im Laufe der Zeit und ging von einem Stil zum anderen über. Den Futuristen zufolge, sind neue Baumaterialien, wissenschaftliche Errungenschaften, neue Möglichkeiten und dergleichen nicht mit der Tradition vereinbar.⁶⁴

Ein Neuanfang der Architektur ist für die Futuristen unumgänglich.⁶⁵ Demzufolge musste ebenso auf Veränderungen hingeführt

57 Ebenda

58 Ebenda, S. 31

59 Ebenda

60 Ebenda

61 Ebenda

62 Ebenda

63 Ebenda

64 Vgl. ebenda

65 Vgl. ebenda, S. 32

werden, wie auf ein neues Schönheitsideal. Dieser neue Geschmack orientierte sich „am Leichten und Praktischen, am Vergänglichen und Raschen“⁶⁶. Die Futuristen sind „die Menschen der großen Hotels, der Bahnhöfe, der ungeheuren Straßen, der riesigen Häfen, der Markthallen, der erleuchteten Bogengänge, des Wiederaufbaus und der Sanierung“⁶⁷.

Sie fordern die Erfindung und Erbauung der futuristischen Stadt. Diese „muß einer großen, lärmenden Werft gleichen und in allen ihren Teilen flink, beweglich [und] dynamisch sein“⁶⁸. In dieser Stadt muss es Häuser geben, die als riesige Maschine konzipiert sind, ohne Malerei und ohne Verzierung. Alles Dekorative muss verschwinden.⁶⁹ Der dekorative Wert hängt allein von der „ursprünglichen Anordnung des Rohmaterials“⁷⁰ ab, das „unverfälscht oder lebhaft gefärbt“⁷¹ ist. Das futuristische Haus muss „reich allein durch die Schönheit seiner Linien und Formen“⁷² sein, jedoch „außerordentlich ‚häßlich‘ durch seine mechanische Einfachheit“⁷³. Es „soll sich über dem Geheul eines lärmenden Abgrundes erheben . . .“⁷⁴.

Die futuristische Architektur wird als „Architektur der Berechnung,

66 Vgl. ebenda

67 Ebenda

68 Ebenda, S. 33

69 Vgl. Loos, Adolf; *Ornament und Verbrechen*; In: Conrads, Ulrich (Hrsg.); *Programme und Manifeste zur Architektur im 20. Jahrhundert*, Birkhäuser Verlag; Reihe: *Bauwelt Fundamente*, Nummer 1; Basel; 2001, S. 15ff

70 Sant'Elia, Antonio und Filippo Tomaso Marinetti; *Futuristische Architektur*; In: Conrads, Ulrich (Hrsg.); *Programme und Manifeste zur Architektur im 20. Jahrhundert*, Birkhäuser Verlag; Reihe: *Bauwelt Fundamente*, Nummer 1; Basel; 2001, S. 34

71 Ebenda

72 Ebenda, S. 33

73 Ebenda

74 Ebenda

der verwegenen Kühnheit und der Einfachheit“⁷⁵ bezeichnet. Sie besteht aus Eisenbeton, Eisen, Glas, Karton oder Textilfaser, welche „die höchste Elastizität und Leichtigkeit ermöglichen“⁷⁶. Diese Architektur gleicht – wie mir scheint – der heutigen Architektur sehr. Holz, Stein oder Ziegel wurden bislang noch nicht vollständig verdrängt. Vielerorts wird wieder auf natürliche Baustoffe, wie Holz, zurückgegriffen, jedoch haben die erstgenannten ihren Platz in der Architektur fixiert. Die Architektur ist heute, wie damals erklärt, „keine schale Kombination von Zweckmäßigkeit und Nützlichkeit“⁷⁷. Sie ist eine Kunst, eine Synthese und Ausdruck.⁷⁸

Desweiteren erklären die Futuristen, „*daß schräge und elliptische Linien naturgemäß dynamisch sind, daß ihre emotionale Wirkung tausendmal größer ist als die vertikaler und horizontaler Linien und daß keine dynamische Architektur ohne sie existieren kann*“⁷⁹.

Unter Architektur ist „*die Fähigkeit zu verstehen [. . .], Umwelt und Menschen frei und kühn in Übereinstimmung zu bringen – das heißt, die Welt der Dinge zu einem genauen Abbild der geistigen Welt zu machen*“⁸⁰.

Die futuristische Architektur wird *verbraucht* und ist vergänglich. Jede Generation wird sich deshalb ihre eigene Stadt bauen müssen.⁸¹

Diese radikalen Gedanken stellen „einen gewaltsamen Bruch [. . .] mit der Kontinuität des im Menschen verwurzelten Wirklichkeitsbildes“⁸² dar. Dies geschieht nicht zuletzt deshalb, weil die Futuristen

75 Ebenda, S. 34

76 Ebenda

77 Ebenda

78 Vgl. ebenda

79 Ebenda

80 Ebenda

81 Vgl. ebenda

82 Sting, Helmuth; *Der Kubismus und seine Einwirkung auf die Wegbereiter der Modernen Architektur*, Dissertation; Fakultät für Bauwesen der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen; Aachen; 1965,

auf Erscheinungsformen zurückgehen, „die von ihrer Bedeutung her nur als ein Teil und von ihrem Wesen her nur mittelbar einen Bezug zum Menschen herstellen können“⁸³. Sie sind somit innerhalb dieser Größenordnungen „nur in den Entwicklungsprozeß der Raumdarstellung eingegangen – in erster Linie in die Konzeptionen neuer Stadtgebilde. Als Ganzheit bleiben sie jedoch Utopie“⁸⁴.

3.3 Konstruktivismus

Im Konstruktivismus erreicht die architektonische Skulptur zu Beginn des 20. Jahrhunderts ihren Durchbruch.⁸⁵

„Die zentralen künstlerischen Prinzipien, die für die Etablierung des neuen Segments der Skulptur verantwortlich sind, bestehen einerseits in der Auflösung der traditionellen Kunstgattungen bzw. deren synthetischer Verschmelzung, andererseits in einer in die Gegenstandslosigkeit mündenden Reduktion der Form und einer daraus folgenden neuen Kombination der Teile.“

Markus Stegmann⁸⁶

3.3.1 Wladimir Tatlin

Das erste *Abstrakte Werk* der Bildhauerei ist vom „Vater des Konstruktivismus“⁸⁷ Wladimir Tatlin (1885–1953). Mit seinem Wandrelief *Eck-Konterrelief* (1915) hält die Abstraktion Einzug in die Plas-

S. 70

83 Ebenda

84 Ebenda

85 Vgl. Stegmann, Markus; *Architektonische Skulptur im 20. Jahrhundert. Historische Aspekte und Werkstrukturen*; Wasmuth Verlag; Tübingen, Berlin; 1995. Zugl.: Univ., Diss., Basel, 1993, S. 191

86 Ebenda

87 Trier, Eduard; *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*; Gebr. Mann Verlag; Berlin; 1999, S. 35

tik. „Das Kunstwerk erhält seine Bedeutung allein aus seiner Materialität und dynamischen Verbindung zum Umraum und dient der Veranschaulichung abstrakter, mithin wahrer Wertesysteme, auf die sich die zukünftige Gesellschaft gründen soll.“⁸⁸ Die von Wladimir Tatlin geschaffenen Konterreliefs gelten als erste künstlerische Umsetzung dieser Forderungen. Sie sind scheinbar freischwebende „Relief-Skulpturen“, die „auf vielfältige Weise in den realen Raum“⁸⁹ eingreifen und ihn umschließen.

„Die Konterreliefs lassen sich [...] als Modelle zukünftiger Gesellschaftsstrukturen wie auch architektonischer Situationen deuten.“

Ute Müller⁹⁰

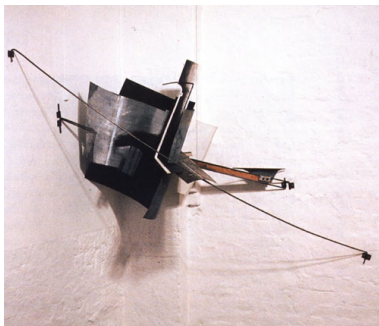


Abbildung 3.4: W. Tatlin;
Eck-Konterrelief; 1915

Diese abstrakten Zeichen gehen über die Gattungsgrenzen hinaus. Traditionelle bildhauerische Werkstoffe werden abgelehnt, wobei moderne Materialien wie Eisen, Zink und Aluminium zur Verarbeitung kommen.

In der Verwendung neuer Werkstoffe für Architektur und Plastik zeigt sich die Befreiung vom Zwang des Abbildens, der Wandel in der Raumvorstellung und die neue Auffassung vom Bildgegenstand.⁹¹ Dadurch ist die Entstehung abstrakter Skulptur bzw. Plastik möglich, wobei sich diese den Erscheinungsformen moderner Architektur annä-

88 Müller, Ute; *Zwischen Skulptur und Architektur. Eine Untersuchung zur architektonischen Skulptur im 20. Jahrhundert*; Shaker Verlag; Aachen; 1998. Berichte aus der Kunstgeschichte. Zugl.: Aachen; Techn. Hochsch.; Diss.; 1995, S. 37

89 Ebenda

90 Ebenda

91 Vgl. ebenda

hert. Wladimir Tatlin hatte mit seinen Konterreliefs den Konstruktivismus eingeführt und damit „den architektonischen Raum zum integralen Bestandteil der Skulptur gemacht“⁹².

Monument für die III. Internationale

Nach 1918 entwickelten Künstler, auf Anregung Lenins, Denkmäler für „die Helden der Weltrevolution“⁹³. Eines, dieser unter dem Motto *Monumentalpropaganda* entstandenen Denkmäler, war auch das von Tatlin geplante *Monument der III. Internationalen* (1919–1920).



Abbildung 3.5: W. Tatlin; Monument für die III. Internationale; 1919–1920

Mit der Formel: Malerei + Ingenieurwissenschaft - Architektur = Materialkonstruktion ($a + c - o = k$) formulierte Tatlin seine Konzeption des Konstruktivismus. Neben der Kunst bezog er auch die Architektur und das Gebrauchsdesign unter dem Begriff *Materielle Kultur* mit ein.⁹⁴ Daraus ergab sich „ein umfassendes Konzept zur »Gestaltung der gegenständlichen Umwelt als einheitliches Ganzes«“⁹⁵.

Wladimir Tatlin war ein Vertreter der Produktivisten. Diese lehnten die traditionelle Kunstauffassung ab und verherrlichten die Technik. Obwohl Tatlin ihr radikales Programm unterschrieb, war er nicht „für eine Aufhebung der Kunst und ihrer Ersetzung durch die Technik“⁹⁶. In den von Tat-

92 Ebenda, S. 41

93 Ebenda

94 Vgl. ebenda, S. 42

95 Ebenda

lin formulierten Prinzipien wird deutlich, dass für ihn der Konstruktivismus immer eine *Künstlerische Richtung* blieb.⁹⁷

Tatlin strebte eine umfassenden Synthese von Architektur, Bildhauerei und Malerei an, „um die revolutionären Erneuerungen in alle gesellschaftlichen Bereiche zu übertragen“⁹⁸. Eine „Vereinigung künstlerischer und utilitärer Formen“⁹⁹ sollte ermöglicht werden und zur Integration von Kunst und Technik führen.

„Das Verhältnis von Architektur und Skulptur sowie von Kunst und Technik findet eine fundamentale Neuinterpretation. Die Kunst wird aus ihrer rein ästhetischen Ebene entlassen und für eine nützlichkeitsorientierte Bestimmung verpflichtet.“

Markus Stegmann¹⁰⁰

Dies kommt am wirkungsvollsten durch eine vertikale Konzeption mit einfachen geometrischen Raumformen zum Ausdruck. Dieses Prinzip wurde für das *Monument der III. Internationalen* umgesetzt. Der Monumentalbau zeigt nach außen eine einheitliche monolithische Form.¹⁰¹

Die, in seinen Konterreliefs entwickelten, formalen Gestaltungsprinzipien zog Tatlin für sein Monument heran. Durch dessen Entwurf wurde dem Künstler die Zusammenfassung und die Verwirklichung seiner Grundsätze möglich.

„Er vereinte die Prinzipien des Konstruktivismus mit denen der Produktivisten durch seine Formensprache und seinen

96 Ebenda

97 Vgl. ebenda

98 Ebenda

99 Ebenda

100 Stegmann, Markus; *Architektonische Skulptur im 20. Jahrhundert. Historische Aspekte und Werkstrukturen*; Wasmuth Verlag; Tübingen, Berlin; 1995. Zugl.: Univ., Diss., Basel, 1993, S. 191

101 Vgl. Müller, Ute; *Zwischen Skulptur und Architektur. Eine Untersuchung zur architektonischen Skulptur im 20. Jahrhundert*; Shaker Verlag; Aachen; 1998. Berichte aus der Kunstgeschichte. Zugl.: Aachen; Techn. Hochsch.; Diss.; 1995, S. 42

sozialen Idealismus. Es wurde ein Kunstwerk mit funktioneller Nutzung und weitreichender symbolischer Bedeutung.“

Markus Stegmann¹⁰²

Das Monument zeigt sich als offene, gerüstartige und spiralförmige Raumkonzeption. Es sollte mit einer Höhe von 400 Metern den Eiffelturm überragen und das höchste Bauwerk der Welt werden.¹⁰³ Vergleichbar mit dem Eiffelturm wird der Übergang von Innen- und Außenraum Realität.¹⁰⁴ Diese, im 20. Jahrhundert erscheinenden Projekte, sind vom selben Geist getragen wie jene Francesco Borrominis. Tatlin verwendet wie Borromini die Spiralförmigkeit, mit der ihr „innewohnenden Bewegung“¹⁰⁵. Er greift die Marx'sche Idee auf, nach der die Spirale das „Symbol für das utopische Bestreben des Kommunismus nach seiner weltweiten Verbreitung und für die in ihm steckende technische Fortschrittlichkeit“¹⁰⁶ ist.

Die Materialien mussten zeitgenössisch und modern sein. Das Monument sollte aus Metall für das Gerüst und Glas für die Raumkonzeption bestehen. Zudem musste es Informations- und Propagandazwecken entsprechen (Rundfunkstation, Telefonamt, Filmleinwand und Projektionsstation). Auch technische Anlagen, wie eine Klimaanlage und Fahrstühle, sollten eingebaut werden.¹⁰⁷

Das *Monument für die III. Internationale* ist eine Skulptur mit Funktion und zeigt eine praktische, „auf dem neuesten Stand der Tech-

102 Ebenda

103 Vgl. ebenda, S. 43

104 Vgl. Eiffelturm

105 Giedion, Siegfried; *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*; Birkhäuser Verlag; Basel, Boston, Berlin; 2000, S. 97

106 Müller, Ute; *Zwischen Skulptur und Architektur. Eine Untersuchung zur architektonischen Skulptur im 20. Jahrhundert*; Shaker Verlag; Aachen; 1998. Berichte aus der Kunstgeschichte. Zugl.: Aachen; Techn. Hochsch.; Diss.; 1995, S. 44

107 Vgl. ebenda, S. 43

nik basierende Nutzungsmöglichkeit“¹⁰⁸. Die ungewöhnliche Raumkonstruktion und das doppelte Spiralgewinde, zeigen eine enorme Dynamik. Diese Dynamik lässt unterschiedliche Deutungen zu und weist einen symbolischen Charakter auf.¹⁰⁹

Obwohl die künstlerische Entwicklung von Wladimir Tatlin im Zeichen der Überwindung von Gattungsgrenzen stand, äußerte er sich nicht öffentlich zu seinem Monument. Die inhaltliche Interpretation über „Das Denkmal der III. Internationalen“¹¹⁰ übernahm Nicolaj Punin.¹¹¹

3.3.2 Naum Gabo und Antoine Pevsner

1920 verfassten die Bildhauer und Brüder Naum Gabo (1890–1977) und Antoine Pevsner (1886–1962) in Moskau das „Realistische Manifest“. Mit diesem Manifest fixierten sie die Grundprinzipien des Konstruktivismus und beeinflussten das russische Bauen nach dem ersten Weltkrieg. Auf dem Futurismus basierend formulierten sie unter der Einflussnahme des Kubismus und Suprematismus sowie der russisch-byzantinischen Kunst ihr Manifest.¹¹²

Die beiden Autoren fassen Konstruktionen im Raum als Plastik und nicht als Architektur auf. Dabei spielen haptische und optische Reize, die sich aus dem Zusammenfügen verschiedenartiger, vor-

108 Ebenda, S. 45

109 Vgl. ebenda, S. 44

110 Punin, Nikolaj; *Das Denkmal der III. Internationale*; In: Harrison, Charles und Wood, Paul (Hrsg.); *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstler-schriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*; Band I; Verlag Gerd Hatje; Ostfildern-Ruit; 1998. Für die dt. Ausg. erg. von Sebastian Zeidler, S. 332ff

111 Vgl. Krufft, Hanno-Walter; *Geschichte der Architekturtheorien. Von der Antike bis zur Gegenwart*; Verlag C. H. Beck; München; 1995. Studienausgabe, S. 483

112 Vgl. Trier, Eduard; *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*; Gebr. Mann Verlag; Berlin; 1999, S. 37

wiegend industriell gefertigter, Materialien in diesen räumlichen Konstruktionen ergeben.¹¹³

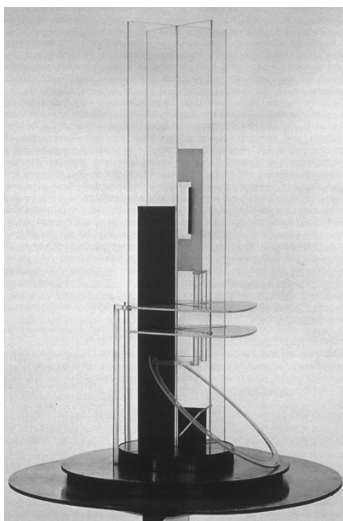


Abbildung 3.6: N. Gabo und A. Pevsner; Säule; 1923

Gabo und Pevsner waren der Überzeugung, „daß die von ihnen geschaffenen Konstruktionen, die in der Methode mehr den Ingenieurwerken als überlieferten Skulpturen glichen[,] eine »neue Realität« darstellten“¹¹⁴. Zudem stand das *Realistische Manifest* im starken Kontrast zur offiziellen Kunstauffassung oder zu der Anti-Kunst-Propaganda der „Produktivisten“, da diese versuchten, konstruktivistische Arbeit und Ideologie zu vereinen.¹¹⁵

Die wichtigste Idee des *Realistischen Manifestes* war „die Feststellung, daß die Kunst einen absoluten, unabhängigen Wert habe und in jeder Gesellschaftsordnung, sei sie kapitalistisch, sozialistisch oder kommunistisch, ihre Funktion erfüllen könne“¹¹⁶. Neben der Vorstellung einer „friedlichen Koexistenz der Kunst mit konträren Gesellschaftssystemen“¹¹⁷ betonte Naum Gabo „die Formelemente von Raum und Zeit als Grundlage der konstruktiven Kunst“¹¹⁸. Somit ist das

113 Vgl. Gabo, Naum und Antoine Pevsner; *Grundprinzipien des Konstruktivismus (Auszug)*; In: Conrads, Ulrich (Hrsg.); *Programme und Manifeste zur Architektur im 20. Jahrhundert*, Birkhäuser Verlag; Reihe: *Bauwelt Fundamente*, Nummer 1; Basel; 2001, S. 53

114 Trier, Eduard; *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*, Gebr. Mann Verlag; Berlin; 1999, S. 37

115 Vgl. ebenda

116 Ebenda, S. 39

117 Ebenda

118 Ebenda

Realistische Manifest als universelles Konzept zu verstehen, welches in diesem Sinn auch das neue Kunstverständnis von Kasimier Malewitsch aufgriff.

In der Einleitung zum Fünf-Punkte-Programm¹¹⁹ von Gabo und Pevsner wird „mit den Kunstbewegungen Futurismus und Kubismus abgerechnet“¹²⁰ und die „reale Gesetze des Lebens« zur Grundlage der Kunst erklärt“¹²¹.

Daraus wurden folgende Konsequenzen gezogen:

„1. Wir lehnen den geschlossenen körperlichen Umfang als plastischen Ausdruck für die Gestaltung des Raumes ab. Wir behaupten, daß man den Raum nur von innen nach außen in seine Tiefe, nicht von außen nach innen durch sein Volumen gestalten kann. Denn was ist der absolute Raum anders als eine einzige zusammenhängende und unbegrenzte Tiefe?

2. Wir lehnen die geschlossene Masse als ausschließliches Element für den Aufbau plastischer und architektonischer Körper im Raume ab. Wir stellen dagegen die Forderung, plastische Körper stereometrisch zu gestalten.

3. Wir lehnen die dekorative Farbe als malerisches Element im plastischen Bauen ab. Wir stellen die Forderung, das konkrete Material als ein malerisches Element zu verwenden.

4. Wir lehnen die dekorative Linie ab. Wir fordern von jeder Linie im Kunstwerk, daß sie lediglich zur Präzisierung der inneren Kraft-Richtungen im darzustellenden Körper dient.

5. Wir begnügen uns nicht mehr mit den statischen Formelementen in der bildenden Kunst. Wir verlangen die Einbeziehung der Zeit als neues Element und behaupten, daß die reale Bewegung in der bildenden Kunst verwendet werden muß, um nicht nur illusorisch die Anwendung kinetischer Rhythmen zu ermöglichen.“¹²²

119 Ebenda, S. 39f

120 Ebenda, S. 39

121 Ebenda

122 Gabo, Naum und Antoine Pevsner; *Grundprinzipien des Konstruktivismus (Auszug)*; In: Conrads, Ulrich (Hrsg.); *Programme und Manifeste zur Architektur im 20. Jahrhundert*; Birkhäuser Verlag; Reihe: *Bauwelt Fundamente*, Nummer 1; Basel; 2001, S. 53

Naum Gabo und Antoine Pevsner wählten für ihre Werke moderne Materialien – wie Glas und Plexiglas – und entsagen somit der Tradition. Mittels transparentem Volumen wollten sie eine neue Form der Raumvisualisierung erlangen.

3.4 Suprematismus

3.4.1 Kasimir Malewitsch

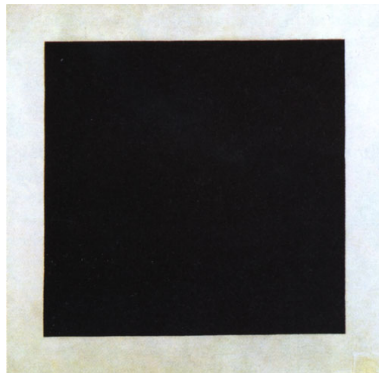


Abbildung 3.7: K. Malewitsch; Schwarzes Quadrat auf weißem Grund; 1913

Vor dem Hintergrund des Kubofuturismus war in Russland der künstlerische Aufbruch in besonders konsequenter Weise von der Idee des Gesamtkunstwerks¹²³ bestimmt. Die futuristische Oper *Sieg über die Sonne* (1913) war das „erste bedeutende Dokument eines solchen synästhetischen Zusammenwirkens der Künste“¹²⁴. Für diese Oper wirkte Kasimir Malewitsch (1878–1935) als Maler mit.

El Lissitzky zufolge, riskierte Malewitsch durch das Werk *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund* (1913) sein „Verderben“. Er gestaltete eine Form, die zu allem, was Lissitzky und seine Genossen als Bild, als Malerei, als Kunst begriffen, im Kontrast stand.¹²⁵

¹²³ Vgl. dazu die Idee eines Gesamtkunstwerks im Barock.

¹²⁴ Kruft, Hanno-Walter; *Geschichte der Architekturtheorien. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Verlag C. H. Beck; München; 1995. Studienausgabe, S. 482

¹²⁵ Vgl. Lissitzky, El; *Proun und Wolkenbügel. Schriften, Briefe, Dokumente*; VEB Verlag der Kunst; Dresden; 1977, S. 25

„Wenn behauptet wurde, daß die Jahrhunderte ihre Malerei bis zum Quadrat geführt habe, auf daß sie hier untergehe, so sagen wir: wenn die Platte des Quadrates den engen Kanal der malerischen Kultur verschlossen hat, so dient ihre Rückseite als mächtiges Fundament für das räumliche Wachstum der realen Welt. [...] Das Quadrat und der Kreis haben bei ihrer Spaltung den Suprematismus geboren.“

El Lissitzky¹²⁶

Kasimir Malewitsch selbst war der Überzeugung, dass er durch dieses Werk den Nullpunkt in der Kunst erreicht hatte. Von einer abnehmenden Reihe der Form in der Malerei kommend, begann nun wieder eine ansteigende Reihe – allerdings jenseits der Malerei.¹²⁷ Für Malewitsch markierte das *suprematistische Quadrat* entsprechend einen „Wendepunkt zwischen dem Alten und dem Neuen“¹²⁸. Er reduzierte „das abstrakte System der traditionellen Wirklichkeitsvorstellung auf die einfachste Formel ihrer geometrischen Ursprungsgrößen“¹²⁹. Es entstand „Schwarzes Quadrat auf weißem Grund“, die „nackte, ungerahmte Ikone seiner Zeit“¹³⁰.

Durch die allmähliche Reduktion des komplizierten perspektivischen Systems der „gewohnten abstrahierten Raumvorstellung“¹³¹, kommt es schlussendlich zum Zusammenschrumpfen auf die „einfache Multiplikation der geometrischen Horizontal- und Vertikalkomponente (und auf die primäre Nichtfarbe Schwarz auf weißem Grund)“¹³².

126 Ebenda

127 Vgl. ebenda

128 Sting, Helmuth; *Der Kubismus und seine Einwirkung auf die Wegbereiter der Modernen Architektur*, Dissertation; Fakultät für Bauwesen der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen; Aachen; 1965, S. 70

129 Ebenda

130 Ebenda

131 Ebenda, S. 71

132 Ebenda

Kasimir Malewitsch stellt demonstrativ „sein Paradigma der abstrahierten *statischen* Raumvorstellung“¹³³ gleichzeitig an das Ende des Alten und an den Beginn des Neuen.¹³⁴

Architektona

Durch Kasimir Malewitsch wurde die Gattungsgrenze zwischen Architektur und Skulptur extrem beansprucht. Er versuchte, „die Gestaltungsmittel der Malerei auf die Dimension des Raumes zu übertragen“¹³⁵ und gestaltete Objekte, die eine eigenwillige „Synthese einer utopischen Architekturvision mit einer experimentellen Erprobung autonomer Skulptur“¹³⁶ darstellen.

Die während der zwanziger Jahre entstandenen *suprematistischen Architekturmodelle* bezeichnete er als *Architektona*. Diese bestehen aus übereinander gelagerten stereometrischen Kuben verschiedener Volumen oder „türmen sich zu architekturähnlichen Gebilden auf“¹³⁷. Klaus Jan Philipp schreibt, dass sich die architektonische Dimension aus einem oder mehreren Hauptkörpern ergibt, denen kleinere Kuben angegliedert sind, wobei die vertikalen Gebilde wie Hochhausentwürfe erscheinen.¹³⁸ Obwohl sie Assoziationen an „architektonische und städtebauliche Modelle“¹³⁹ wecken, sind sie nicht der Architektur zuzuordnen, da sie „als

133 Ebenda

134 Vgl. ebenda

135 Kruft, Hanno-Walter; *Geschichte der Architekturtheorien. Von der Antike bis zur Gegenwart*; Verlag C. H. Beck; München; 1995. Studienausgabe, S. 482

136 Stegmann, Markus; *Architektonische Skulptur im 20. Jahrhundert. Historische Aspekte und Werkstrukturen*; Wasmuth Verlag; Tübingen, Berlin; 1995. Zugl.: Univ., Diss., Basel, 1993, S. 192

137 Philipp, Klaus Jan; *ArchitekturSkulptur. Die Geschichte einer fruchtbaren Beziehung*; Deutsche Verlags-Anstalt; Stuttgart München; 2002, S. 99

138 Vgl. ebenda

139 Ebenda, S. 100

zweckfreie Kunstwerke konzipiert¹⁴⁰ sind. Heute würde man sie als ArchitekturSkulptur bezeichnen.

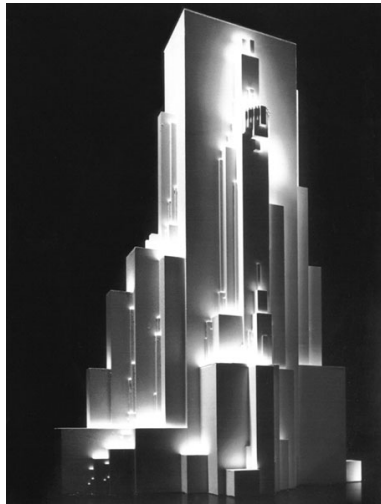


Abbildung 3.8: K. Malewitsch; Gota 2-A. Architektona; 1923–1927

War nun die Zeit gekommen, an dem sich auch in der Architektur ein Wendepunkt abzeichnete? Während „die Maler zum gegenstandslosen Wesen der Malerei vorgedrungen“¹⁴¹ sind, stehen nun „die Architekten vor der Frage nach einer gleichsam gegenstandslosen, zweckfreien Architektur“¹⁴². Malewitsch unterscheidet begrifflich zwischen „der zweckfreien absoluten Architektonik und der zweckgebundenen Architektur“¹⁴³, da diese der körperliche Ausdruck des Zweckes ist. Baudenkmäler aus früheren Epochen, welche vom ursprünglichen Zweck mittlerweile be-

freit seien, sind als *reine Form* aufzufassen. Architektur ist im Grunde eine Kunstform – also Architektonik. Malewitsch war der Auffassung, dass jede Zweckerfüllung, Nützlichkeit, Sachlichkeit und jeder Gebrauch die *reine Form* – die Kunst – verhindert.¹⁴⁴ Deshalb ist die suprematistische Architektur „der Beginn einer neuen klassischen Baukunst, deren Schönheit vollendet und unwandelbar sei“¹⁴⁵.

Markus Stegmann bezeichnet Malewitschs *Architektona* als *Brückenschlag* zwischen „der zuvor in seiner Malerei formulierten Au-

140 Ebenda

141 Ebenda

142 Ebenda

143 Ebenda

144 Vgl. ebenda

145 Ebenda

tonomie der Kunst und einer gewissen, aus deren formalästhetischen Gestaltungsprinzipien abgeleiteten Funktionalisierungstendenz“¹⁴⁶. Die *Architektona* zeigen keine bautechnischen Details und erreichen auch kein produktionsreifes Stadium, welches die Realisierung als Bau ermöglichen würde. Somit handelt es sich bei den *Architektona* nicht um Architekturmodelle. Sie lassen sich als Experimente zur Klärung der Frage verstehen, „ob die neugewonnenen autonomen Gestaltungsprinzipien der Kunst für funktionale Aufgaben der neuen russischen Gesellschaft herangezogen werden könnten“¹⁴⁷. Es kann dabei angenommen werden, dass Malewitsch „in dieser Frage keine konkreten Ergebnisse erzielte bzw. erzielen wollte“¹⁴⁸. Dennoch sind Malewitschs Arbeiten innerhalb der architektonischen Skulptur als Meilensteine der historischen Entwicklung, vergleichbar mit Tatlins *Monument für die III. Internationale*.¹⁴⁹

Suprematistisches Manifest

Kasimir Malewitsch verdeutlicht durch seine *Architektona* ein neues Konzept für die Architektur, welches er im 1924 veröffentlichten „Suprematistischen Manifest“¹⁵⁰ formuliert:

„Die Kunst der Gegenwart, und insbesondere die Malerei, hat auf der ganzen Front gesiegt. Das Bewußtsein hat die Fläche

146 Stegmann, Markus; *Architektonische Skulptur im 20. Jahrhundert. Historische Aspekte und Werkstrukturen*; Wasmuth Verlag; Tübingen, Berlin; 1995. Zugl.: Univ., Diss., Basel, 1993, S. 192

147 Ebenda

148 Ebenda

149 Vgl. ebenda, S. 193

150 Malewitsch, Kasimir; *Suprematistisches Manifest Unowis (Auszug)*; In: Conrads, Ulrich (Hrsg.); *Programme und Manifeste zur Architektur im 20. Jahrhundert*, Birkhäuser Verlag; Reihe: *Bauwelt Fundamente*, Nummer 1; Basel; 2001, S. 82f

**überwunden und ist zur Kunst räumlicher Gestaltung vorge-
stoßen.“**

Kasimir Malewitsch¹⁵¹

Für Malewitsch ist die Malerei „durch das räumliche Bewusstsein [...] zur konstruktiven Gestaltung entwickelt worden“¹⁵². Der Suprematismus als „ungegenständliche Weltanschauung“¹⁵³ aufgefasst, fordert eine *Beseitigung der Vergangenheit* und ein „unaufhaltsames Vorwärtsdrängen auf dem neuen Wege“¹⁵⁴. Er erteilt dem Gestern eine Absage und fordert die „Entrümpelung des Bewußtseins“¹⁵⁵. Das Leben müsse vom Gerümpel der Vergangenheit, vom parasitären Eklektizismus gereinigt werden, um „zu seiner normalen Entfaltung gebracht werden“¹⁵⁶ zu können.

„Die neuen Behausungen der Menschen liegen im Weltraum. Die Erde wird für sie zu einer Zwischenstation, und dementsprechend müssen Flugplätze angelegt werden, die sich den Aeroplanen anpassen, also ohne säulenartige Architektur.“

Kasimir Malewitsch¹⁵⁷

Das Zeitalter des *Aeroplans* und des *Automobils* hatte für Malewitsch begonnen. Neue Behausungen müssen für die Menschen errichtet werden, welche dem Leben „im Weltraum als auch auf der Erde den Aeroplanen angepaßt“¹⁵⁸ sein müssen. „Ein so beschaffenes Haus wird sich auch morgen bewähren.“¹⁵⁹ Die Suprematisten schlagen daher die gegenstandslosen, schwebende Planeten als Grundlage für die zukünftigen Städte und Behausungen

151 Ebenda, S. 82

152 Ebenda

153 Ebenda

154 Ebenda

155 Ebenda

156 Ebenda

157 Ebenda, S. 83

158 Ebenda

159 Ebenda

der Menschen vor.¹⁶⁰

Wie die Futuristen sind auch die Suprematisten der Meinung, dass es eine neue Architektur geben muss, die dem *Heute* entspricht. Malewitsch konstatiert jedoch, dass für die Neue Kunst noch keine Verbraucher existieren.¹⁶¹

„Der Suprematismus verlegt den Schwerpunkt seines Wirkens an die Front der Architektur und ruft alle revolutionären Architekten auf, sich ihm anzuschließen.“

Kasimir Malewitsch¹⁶²

3.4.2 El Lissitzky

„Architektur ist die Kunst zu bauen.

Die Kunst ist das Ideal des Handwerks.

Das Produkt jedes Handwerks ist etwas Greifbares – ein Gegenstand.

Das Produkt der Kunst ist ein höherer Gegenstand, ein Gegenstand, der in sich ein Ideal birgt, das heißt etwas, das noch außer der Hülle existiert.

Der Mensch ist ein Werk der Kunst.

Die Kunst ist das Leben.“

El Lissitzky, 30.8.1911¹⁶³

160 Vgl. Malewitsch, Kasimir; *Suprematistisches Manifest Unowis (Auszug)*; In: Conrads, Ulrich (Hrsg.); *Programme und Manifeste zur Architektur im 20. Jahrhundert*, Birkhäuser Verlag; Reihe: *Bauwelt Fundamente*, Nummer 1; Basel; 2001, S. 83

Sowie Krufft, Hanno-Walter; *Geschichte der Architekturtheorien. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Verlag C. H. Beck; München; 1995. Studienausgabe, S. 482

161 Vgl. Krufft, Hanno-Walter; *Geschichte der Architekturtheorien. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Verlag C. H. Beck; München; 1995. Studienausgabe, S. 482

162 Malewitsch, Kasimir; *Suprematistisches Manifest Unowis (Auszug)*; In: Conrads, Ulrich (Hrsg.); *Programme und Manifeste zur Architektur im 20. Jahrhundert*, Birkhäuser Verlag; Reihe: *Bauwelt Fundamente*, Nummer 1; Basel; 2001, S. 83

163 Lissitzky, El; *Proun und Wolkenbügel. Schriften, Briefe, Dokumente*; VEB Verlag der Kunst; Dresden; 1977, S. 13

Kasimir Malewitsch bildete mit dem Suprematismus den gedanklichen und künstlerische Ausgangspunkt für den russischen Konstruktivismus, der jedoch zu „völlig anderen Schlussfolgerungen“¹⁶⁴ kam. El Lissitzky (1890–1941) darf als wichtiges Bindeglied zwischen Konstruktivismus und Suprematismus angesehen werden. Während Malewitsch der formalen Ausdrucksweise verpflichtet war, zielte Lissitzky auf die gesellschaftliche Ebene ab.¹⁶⁵

El Lissitzkys malerisches Hauptwerk ist *Proun*; zu den architektonischen Hauptwerken zählen die *Rednertribüne* und der *Wolkenbügel*.

„Proun habe ich als Umsteigestation von der Malerei zur Architektur geschaffen. Das Staffeleibild hat seinen Lebensgang als Kunstwerk abgeschlossen, und alle schöpferischen Energien, die hier ihren Ausgang hatten, müssen ein neues Kunstwerk (nicht Staffeleibild) schaffen. Alles plastische Schaffen realisiert sich in und um die Architektur.

Diese Architektur ist mein Ziel.“

El Lissitzky¹⁶⁶

El Lissitzky versuchte mit der Formel des *Proun*, die konventionellen Formen von Bild, Skulptur und Architektur zu überwinden. Die Produktionsformen der Kunst werden durch *Proun* verändert, da sie „Umsteigestationen von Material zu Architektur“¹⁶⁷ sind. „[A]uf dem kommunistischen Fundament aus Stahlbeton soll eine

164 Kruft, Hanno-Walter; *Geschichte der Architekturtheorien. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Verlag C. H. Beck; München; 1995. Studienausgabe, S. 483

165 Vgl. Conrads, Ulrich (Hrsg.); *Programme und Manifeste zur Architektur im 20. Jahrhundert*, Birkhäuser Verlag; Reihe: *Bauwelt Fundamente*, Nummer 1; Basel; 2001, S. 112

166 Lissitzky, El; *Proun und Wolkenbügel. Schriften, Briefe, Dokumente*; VEB Verlag der Kunst; Dresden; 1977, S. 193

167 Kruft, Hanno-Walter; *Geschichte der Architekturtheorien. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Verlag C. H. Beck; München; 1995. Studienausgabe, S. 483

einheitliche Weltstadt für alle Menschen der Erde errichtet werden.“¹⁶⁸

Seine Architekturideen fanden im so genannten *Wolkenbügel* ihre Umsetzung. Diese gemeinsam mit dem Niederländer Mart Stam konzipierten Hochhausprojekte setzten einen neuen Maßstab für den Städtebau in Moskau. Hanno-Walter Kruft schreibt, dass diese jeweils auf drei Stützen ruhenden Horizontalbauten, „ein Maximum an Nutzfläche bei einem Minimum an Stützfläche erreichen“¹⁶⁹. Hierfür projiziert der ausgebildete Architekt „technisch unrealistische Stahlkonstruktionen“¹⁷⁰.

El Lissitzky trug mit großer Wahrscheinlichkeit die konstruktivistischen Ideen von 1920 nach Deutschland, wo er diese auch bekannt machte.¹⁷¹ Er gründete in Berlin 1922 eine konstruktivistische Internationale, der auch Theo van Doesburg angehörte. Dadurch erhielt auch die niederländische De Stijl-Bewegung die neuen Impulse.¹⁷²

3.5 De Stijl

"Durch die Einheit der neuen Ästhetik können Baukunst und Malerei eine Kunst formen und ineinander aufgehen."

Piet Mondrian¹⁷³

168 Ebenda

169 Ebenda

170 Ebenda

171 Vgl. Conrads, Ulrich (Hrsg.); *Programme und Manifeste zur Architektur im 20. Jahrhundert*, Birkhäuser Verlag; Reihe: *Bauwelt Fundamente*, Nummer 1; Basel; 2001, S. 112

172 Repp, Barbro; *Konstruktivismus (Architektur)*; Webseite; August 2002; <http://encarta.msn.de>

173 Mondrian, Piet; Zitiert in: Müller, Ute; *Zwischen Skulptur und Architektur. Eine Untersuchung zur architektonischen Skulptur im 20. Jahrhundert*, Shaker Verlag; Aachen; 1998. Berichte aus der Kunstgeschichte. Zugl.: Aachen; Techn. Hochsch.; Diss.; 1995, S. 74

Der Maler, Architekt und Theoretiker Theo van Doesburg (1883–1931) gründete 1917 gemeinsam mit dem Maler Piet Mondrian (1872–1944), dem Architekten Jacobus Johannes Pieter Oud (1890–1963) und anderen die De Stijl-Bewegung. Dieser schlossen sich bald auch andere *kreativ Tätige* an, wie der Bildhauer Georges Vantongerloo (1886–1965) und der Möbeltischler und Architekt Gerrit Thomas Rietveld (1888–1964). Es war der Zusammenschluss von Kreativen verschiedener Disziplinen, wie Maler, Architekten und Bildhauer. Die dadurch entstandenen Werke können als experimentelle Versuche gelten, die Gattung(grenz)en aufzubrechen und „neu miteinander zu verschmelzen“¹⁷⁴. Diese Entwicklung steht im engen Bezug zum russischen Konstruktivismus¹⁷⁵.

Das Zusammenwirken der Künste bezog sich in erster Linie auf die Malerei und Architektur. Da der theoretische und praktische Input hauptsächlich vom Maler Mondrian und vom Maler-Architekten van Doesburg kam, spielte die Bildhauerei nur eine untergeordnete Rolle.¹⁷⁶ Für meine Betrachtungen sind die damals entstandenen skulpturalen bzw. plastischen Werke trotzdem wichtig, um die Entstehung von architektonischer Skulptur, wie Architekturmodelle, zu thematisieren, da sie keine *reinen* Skulpturen sind.

174 Stegmann, Markus; *Architektonische Skulptur im 20. Jahrhundert. Historische Aspekte und Werkstrukturen* ; Wasmuth Verlag; Tübingen, Berlin; 1995. Zugl.: Univ., Diss., Basel, 1993, S. 190

175 Vgl. ebenda

176 Vgl. Müller, Ute; *Zwischen Skulptur und Architektur. Eine Untersuchung zur architektonischen Skulptur im 20. Jahrhundert* ; Shaker Verlag; Aachen; 1998. Berichte aus der Kunstgeschichte. Zugl.: Aachen; Techn. Hochsch.; Diss.; 1995, S. 74f

Zeitschrift *De Stijl* und das De Stijl-Manifest

1917 erschien die erste Ausgabe der Zeitschrift *De Stijl*, die bis 1931 herausgegeben wurde und anfangs stark durch Mondrians Neoplastizismus geprägt war. In den ersten Jahrgängen von *De Stijl* stand durch Mondrians Einfluss die Malerei im Mittelpunkt des theoretischen Interesses. Nach der Verlegung der Zeitschrift an das Bauhaus Weimar verringerte sich die Einflussnahme des Malers zugunsten eines stärkeren geistigen Austausches mit anderen Künstlern.¹⁷⁷

Die Zeitschrift war Sprachrohr für das *neue Gestalten* und Ort der theoretischen Fixierung der künstlerischen Absichten der De Stijl-Mitglieder, welche die *reine Kunst* anstrebten.¹⁷⁸ Diese *Neue Gestaltung* wird von Mondrian als *Neo-Plastizismus* formuliert, dessen theoretische Grundlage die antroposophischen und theosophischen Ideen von M. H. J. Schoenmaekers und die Schriften Spinozas sind.¹⁷⁹ Ziel des *Neoplastizismus* ist die Entwicklung eines neuen Schönheitsbewusstseins, welches sich auf dem Universellen und der absoluten Harmonie begründet.¹⁸⁰ Als Ausdrucksform dient das von allen abbildhaften, subjektiven und individuellen Zügen befreite Kunstwerk, da es „nur in der reinen Gegenstandslosigkeit seine Aufgabe erfüllen“¹⁸¹ kann. Das Kunstwerk fungiert als Vermittler einer zukünftigen idealen Welt, in der Kunstwerke keinerlei Notwendigkeit mehr haben und abgeschafft

177 Vgl. Thomas, Karin; *Bis heute. Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*; DuMont; Köln; 1998, S. 143

178 Vgl. ebenda

179 Vgl. Müller, Ute; *Zwischen Skulptur und Architektur. Eine Untersuchung zur architektonischen Skulptur im 20. Jahrhundert*; Shaker Verlag; Aachen; 1998. Berichte aus der Kunstgeschichte. Zugl.: Aachen; Techn. Hochsch.; Diss.; 1995, S. 73

180 Vgl. ebenda

181 Ebenda

werden.¹⁸²

Theo van Doesburg definiert für den Künstler zwei Aufgaben: Erstens muss er das rein visuelle Kunstwerk schaffen. Zweitens muss er die Öffentlichkeit für die Schönheit rein visueller Kunst aufnahmefähig machen. Die Grundlage seines Handelns ist kein individuelles Gefühl, sondern ein allgemein gültiges.¹⁸³ Die Architektur stellt den künstlerischen „Gesamtausdruck unseres Lebens“¹⁸⁴ dar und nimmt in diesem Sinne eine führende Rolle innerhalb einer kollektiven Kunst ein. Besonders mit dieser Auffassung entspricht die De Stijl-Bewegung den Ideen der russischen Konstruktivisten.¹⁸⁵

De Stijl-Künstler proklamieren „die konstruktiv-klare, geometrische Funktionalität einer modernen Kunst in der technisierten Gesellschaft“¹⁸⁶. Dabei ist das zentrale plastische Element die Fläche, durch die der dreidimensionale Raum definiert wird.¹⁸⁷ De Stijl fordert die „vollkommene Abstraktion“¹⁸⁸ zur „Ausschaltung der sinnlichen Wirklichkeit“¹⁸⁹. Dazu werden die stilistischen Grundelemente auf gerade Linien, rechte Winkel, die Primärfarben Rot, Gelb und Blau sowie die Nicht-Farben Schwarz und Weiß reduziert.¹⁹⁰ Die Kunst des De Stijl ist der modernistischen Idee der

182 Vgl. ebenda

183 Vgl. ebenda, S. 73f

184 Ebenda, S. 74

185 Vgl. ebenda

186 Thomas, Karin; *Bis heute. Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*; DuMont; Köln; 1998, S. 143

187 Vgl. Giedion, Siegfried; *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*; Birkhäuser Verlag; Basel, Boston, Berlin; 2000, S. 282

188 Krufft, Hanno-Walter; *Geschichte der Architekturtheorien. Von der Antike bis zur Gegenwart*; Verlag C. H. Beck; München; 1995. Studienausgabe, S. 437

189 Ebenda

190 Vgl. Müller, Ute; *Zwischen Skulptur und Architektur. Eine Untersuchung zur architektonischen Skulptur im 20. Jahrhundert*; Shaker Verlag; Aachen;

Naturwissenschaften verpflichtet, das heißt der Befreiung von Subjektivität, Gefühl und Natur.¹⁹¹ Dabei steht die Architektur im Brennpunkt der De Stijl-Diskussion und „wird zu einem Feld angewandter bildender Kunst“¹⁹².

Im November 1918 wurde das erste De Stijl-Manifest¹⁹³ veröffentlicht und leitete gleichzeitig den zweiten Jahrgang der gleichnamigen Zeitschrift ein.¹⁹⁴ Im Folgenden erschienen weitere Manifeste und Schriften.

In dem ersten Manifest wird der gültige Stil eines *neuen Zeitbewusstseins* propagiert. Dieser soll das *Individuelle* verdrängen und es durch das *Universelle* ersetzen. Die *Naturform* soll aufgehoben werden, da sie dem reinen Kunstausdruck im Wege steht. De Stijl hat sich zur Aufgabe gemacht, „die neue Lebensauffassung in ein reines Licht zu stellen“¹⁹⁵.

1998. Berichte aus der Kunstgeschichte. Zugl.: Aachen; Techn. Hochsch.; Diss.; 1995, S. 77

191 Vgl. Krufft, Hanno-Walter; *Geschichte der Architekturtheorien. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Verlag C. H. Beck; München; 1995. Studienausgabe, S. 437

192 Ebenda

193 o.A.A. ; *De Stijl. Manifest I*; In: Conrads, Ulrich (Hrsg.); *Programme und Manifeste zur Architektur im 20. Jahrhundert*, Birkhäuser Verlag; Reihe: *Bauwelt Fundamente*, Nummer 1; Basel; 2001, S. 36f

194 Vgl. Conrads, Ulrich (Hrsg.); *Programme und Manifeste zur Architektur im 20. Jahrhundert*, Birkhäuser Verlag; Reihe: *Bauwelt Fundamente*, Nummer 1; Basel; 2001, S. 36

195 o.A.A. ; *De Stijl. Manifest I*; In: Conrads, Ulrich (Hrsg.); *Programme und Manifeste zur Architektur im 20. Jahrhundert*, Birkhäuser Verlag; Reihe: *Bauwelt Fundamente*, Nummer 1; Basel; 2001, S. 37

3.5.1 Skulptur und Architektur

Basierend auf den „Überlegungen einer Synthese bzw. Verschmelzung der bildenden Künste und der Architektur“¹⁹⁶, initiiert Theo van Doesburg den Begriff der „architektonischen Plastik“¹⁹⁷. In diesem Zusammenhang entstanden mehrere dreidimensionale Arbeiten des Maler-Architekten. Seine Theorien finden in Wandgestaltungen und Architekturentwürfen hauptsächlich ihre Anwendung. Seine skulpturalen Arbeiten bleiben jedoch im Stadium des Experimentes.¹⁹⁸

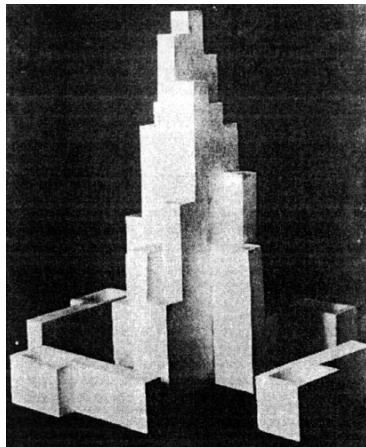


Abbildung 3.9: T. van Doesburg; Leeuwarden Monument; 1917–1918

Theo van Doesburg fertigte bereits 1917–1918 das, im Kontext der architektonischen Skulptur stehende *Leeuwarden Monument* an. Der architektonische Charakter dieses Werkes ist deutlich erkennbar, obwohl es als Monument, also Skulptur, konzipiert wurde.¹⁹⁹ Das verschollene Modell des Monuments ist ein Experiment zur vorsichtigen Erprobung und „Erschließung bisher kaum bekannter Randzonen zwischen den traditionellen Kunstgattungen“²⁰⁰. Hier kann eine formale Verbindung zu Malewitschs *Architektona* hergestellt werden.²⁰¹

196 Stegmann, Markus; *Architektonische Skulptur im 20. Jahrhundert. Historische Aspekte und Werkstrukturen*; Wasmuth Verlag; Tübingen, Berlin; 1995. Zugl.: Univ., Diss., Basel, 1993, S. 93

197 Ebenda

198 Vgl. ebenda

199 Vgl. ebenda

200 Ebenda, S. 95

201 Vgl. S. 36ff

Ein weiterer Aspekt dieser Überlegungen ist die Nähe von Architekturmodell und architektonischer Skulptur. Bereits „das Hinzufügen oder Weglassen kleiner Details genügt, um [eine] Arbeit in die eine oder andere Richtung zu steuern“²⁰². Das wird besonders in den Arbeiten von George Vantongerloo deutlich,²⁰³ da hier „eine verblüffende Ambivalenz von autonomer Kunst und Funktionalität in Erscheinung“²⁰⁴ tritt. Dadurch wird die Durchlässigkeit zu Nachbargattungen der architektonischen Skulptur sowie ihre beachtliche Wandlungsfähigkeit deutlich.²⁰⁵

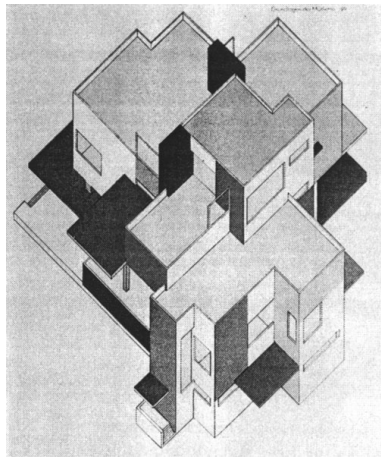


Abbildung 3.10: T. van Doesburg und C. van Eesteren; Maison Particulière; Entwurf; 1923

Anfang bis Mitte der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts entstanden aus der Zusammenarbeit von Theo van Doesburg und Cornelis van Eesteren (1897–1988) Werke, die offensichtlich die Synthese von Architektur und Skulptur anstreben, wobei eine gattungsspezifische Zuordnung dieser Arbeiten nicht ohne weiteres möglich ist.²⁰⁶ Diese Werke markieren eine Übergangszone von „autonomer Skulptur, experimentellem Architekturmodell, tectonischer und architektonischer Skulptur“²⁰⁷.

Während der jahrelangen Zusammenarbeit mit Architekten entwickel-

202 Stegmann, Markus; *Architektonische Skulptur im 20. Jahrhundert. Historische Aspekte und Werkstrukturen*; Wasmuth Verlag; Tübingen, Berlin; 1995. Zugl.: Univ., Diss., Basel, 1993, S. 97

203 Vgl. ebenda

204 Ebenda

205 Vgl. ebenda, S. 95

206 Vgl. ebenda, S. 95f

207 Ebenda, S. 96

te van Doesburg mit van Eesteren die Prinzipien der De Stijl-Architektur, die in drei Modellen und mehreren Entwurfszeichnungen zum Ausdruck kam. Diese wurden anlässlich der De Stijl-Ausstellung in Paris 1923, angefertigt und dort ausgestellt.²⁰⁸

In einem 17-Punkte-Programm fasste van Doesburg die „Grundsätze der neuzeitlichen (gestaltenden) Architektur“²⁰⁹ zusammen: Daraus geht hervor, dass sich das Bauegefüge „in seine zwei- (und ein-) dimensionale Bestandteile“²¹⁰ auflöst. Die freigewordenen Aufbauelemente, wie Linien und Flächen, „werden in ein neues Beziehungssystem eingeordnet“²¹¹. Theo van Doesburg nennt dies *Kontra-Konstruktion* und meint damit das vom Kubismus übernommene „rhythmische Gestaltungsprinzip neoplastizistischer Prägung“²¹². Dadurch ist die „dualistische Trennung von Innen und Außen [...] aufgehoben“²¹³ und ein neues Raumkontinuum in Form einer Durchdringung beider Sphären entsteht.²¹⁴ Das Fenster als solches hat keine Existenz mehr und bleibt nur „der (imaginär) entstofflichte Übergang von »geborgenem Umraum« und Allraum“²¹⁵. Es gibt kein Vorne, Hinten, Links und Rechts mehr, wenn möglich wird sogar „das Oben und Unten gleichwertig ge-

208 Vgl. Müller, Ute; *Zwischen Skulptur und Architektur. Eine Untersuchung zur architektonischen Skulptur im 20. Jahrhundert*; Shaker Verlag; Aachen; 1998. Berichte aus der Kunstgeschichte. Zugl.: Aachen; Techn. Hochsch.; Diss.; 1995, S. 76

209 van Doesburg, Theo; Die neue Architektur und ihre Folgen; veröffentlicht in Wasmuths Monatshefte für Baukunst; Jahrgang 1952; Heft 12; S. 503ff

210 Sting, Helmuth; *Der Kubismus und seine Einwirkung auf die Wegbereiter der Modernen Architektur*; Dissertation; Fakultät für Bauwesen der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen; Aachen; 1965, S. 110

211 Ebenda

212 Ebenda

213 Ebenda, S. 111

214 Vgl. ebenda

215 Ebenda

macht“²¹⁶ – nichts dominiert. Das Möbelstück wird zum ambulanten architektonischen Aufbauelement²¹⁷, das „nun gleichermaßen einen strukturellen räumlichen Ort“²¹⁸ bildet und mit der Innenarchitektur organisch zusammenhängt.²¹⁹ Entstofflichte Farbe und Licht werden „als elementare Gestaltungsfaktoren in das Bauwerk einbezogen“²²⁰.



Abbildung 3.11: G. Rietveld; Haus Schröder; 1924

Die Architektur des De Stijl setzt sich aus einer Konstruktion ineinandergreifender Wandflächen zusammen.²²¹ Sie zielt, mittels „Öffnung des Raumkörpers durch elementare Strukturen“²²², auf eine nach Klarheit und Präzision strebende Wirkung. Farbflächen werden „unabhängig von den realen Wandflächen gesetzt“²²³, wobei sie diese nur teilweise bedecken oder mehrere Wände übereck verbinden. Sie erzeugen einen leben-

216 van Doesburg; Zitiert in: Sting, Helmuth; *Der Kubismus und seine Einwirkung auf die Wegbereiter der Modernen Architektur*, Dissertation; Fakultät für Bauwesen der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen; Aachen; 1965, S. 111

217 Vgl. Sting, Helmuth; *Der Kubismus und seine Einwirkung auf die Wegbereiter der Modernen Architektur*, Dissertation; Fakultät für Bauwesen der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen; Aachen; 1965, S. 111

218 Ebenda

219 Vgl. ebenda, S. 112

220 Ebenda

221 Vgl. Müller, Ute; *Zwischen Skulptur und Architektur. Eine Untersuchung zur architektonischen Skulptur im 20. Jahrhundert*; Shaker Verlag; Aachen; 1998. Berichte aus der Kunstgeschichte. Zugl.: Aachen; Techn. Hochsch.; Diss.; 1995, S. 77

222 Ebenda

223 Ebenda

digen Raum und stellen ein Gleichgewicht aller Bauteile her.²²⁴ Die geschlossene äußere Form der Architektur wird dahingehend verändert, dass die Innenraumanordnung die äußere Gestalt bestimmt. Dadurch ist eine dominante Fassade nicht mehr möglich, sondern „eine gleichwertige Ansicht aller Seiten“²²⁵ – von Innen wie von Außen – erzielt. Die „traditionelle Trennung von Architekturraum und Umraum“²²⁶ wird dadurch erschwert.²²⁷ Durch die „rhythmische Gliederung der Fassade“²²⁸ kommt das Bewegungsmoment als die Vierte Dimension in den Baukörper.²²⁹ So vermittelt das Bauwerk einen schwebenden Eindruck.²³⁰ Die Architektur „erscheint einerseits durch ihre Flächigkeit zweidimensional und in Kombination mit ihrer Farbgestaltung wie ein Bild, andererseits verbindet sie sich über die Bewegungskomponente mit dem Umraum und erlangt universelle Dimension“²³¹.

Das von Gerrit Rietveld entworfene *Haus Schröder* (1924) in Utrecht, verdeutlicht die Umsetzung dieses Programmes am deutlichsten.²³² Es erfüllt neben den theoretischen Vorzeichen des *Neoplastizismus* auch die Vision Ludwig Hilberseimers:

„... das Verlangen nach Räumen einer neuen Architektur, die keine Dekoration mehr nötig hat; einer Architektur, wo die

224 Vgl. ebenda

225 Ebenda

226 Ebenda

227 Vgl. dazu: Auflösung von Außen- und Innenraum (Eiffel, Tatlin)

228 Müller, Ute; *Zwischen Skulptur und Architektur. Eine Untersuchung zur architektonischen Skulptur im 20. Jahrhundert*, Shaker Verlag; Aachen; 1998. Berichte aus der Kunstgeschichte. Zugl.: Aachen; Techn. Hochsch.; Diss.; 1995, S. 78

229 Vgl. ebenda

230 Vgl. ebenda

231 Ebenda

232 Kruft, Hanno-Walter; *Geschichte der Architekturtheorien. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Verlag C. H. Beck; München; 1995. Studienausgabe, S. 438

Wände nicht nur eine raumtrennende und abschließende, sondern auch eine raumbildende Funktion haben . . . “

Ludwig Hilberseimer²³³

Diese Raumdifferenzierung wollte Ludwig Hilberseimer 1924 „durch den Aufbau von Wänden, Fenstern, Türen und Möbeln zu einer organischen Einheit erreichen“²³⁴. Das „endgültige Ziel einer solchen neuen Architektur, die sich Hilberseimer durch Material- und Farbkontraste belebt denkt“²³⁵, wäre schließlich „der völlige Verzicht auf jede weitere Wand- oder Raumdekoration“²³⁶. Während die Wand „zuerst von den dekorativen Auswüchsen des 19. Jahrhunderts befreit werden“²³⁷ musste, wurde sie nun konstituierendes Element des Volumens.²³⁸ Dementsprechend hat das von Rietveld entworfene *Haus Schröder* einen starken skulpturalen Charakter und stellt die Quintessenz eines Gesamtkunstwerks dar.

Obwohl die Architektur in der De Stijl-Doktrin eine besondere Rolle spielte, trennten sich einige Architekten von der Gruppe, wie beispielsweise J. J. Oud.²³⁹

233 Hilberseimer, Ludwig; Zitiert in Philipp, Klaus Jan; *ArchitekturSkulptur. Die Geschichte einer fruchtbaren Beziehung*; Deutsche Verlags-Anstalt; Stuttgart München; 2002, S. 86

234 Philipp, Klaus Jan; *ArchitekturSkulptur. Die Geschichte einer fruchtbaren Beziehung*; Deutsche Verlags-Anstalt; Stuttgart München; 2002, S. 86

235 Ebenda

236 Ebenda

237 Giedion, Siegfried; *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*; Birkhäuser Verlag; Basel, Boston, Berlin; 2000, S. 31

238 Ebenda

239 Vgl. Kruff, Hanno-Walter; *Geschichte der Architekturtheorien. Von der Antike bis zur Gegenwart*; Verlag C. H. Beck; München; 1995. Studienausgabe, S. 439

3.5.2 Piet Mondrian und der Weg zur Abstraktion

„Ich bemühte mich lange Zeit, diejenigen Besonderheiten von Form und Naturfarbe zu entdecken, welche subjektive Gefühlszustände erwecken und die reine Realität trüben. Hinter den wechselnden natürlichen Formen liegt die unveränderliche reine Realität. Man muß also die natürlichen Formen auf reine unveränderliche Verhältnisse zurückführen und die natürlichen Farben auf die Primärfarben reduzieren. Das Ziel ist nicht, andere bestimmte Formen und Farben mit all ihren Einschränkungen zu schaffen, sondern im Interesse einer größeren Einheit auf ihre Aufhebung hin zu arbeiten.“

Piet Mondrian²⁴⁰

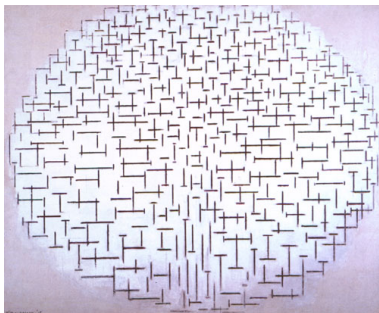


Abbildung 3.12: P. Mondrian; Komposition Nr. 10 (Pier und Meer); 1915

Piet Mondrian war einer der Pioniere der abstrakten Malerei. Ursprünglich vom Impressionismus und Symbolismus beeinflusst, wandte er sich später dem Kubismus zu, den er bis zur extremen Vereinfachung in seinen *Plus/Minus-Bilder* abstrahierte.²⁴¹ Von Anfang an verfolgte Mondrian eine individuelle Mal- und Gestaltungsweise. In der Farbgebung und dem klaren Bildaufbau war er den Kubisten jedoch verpflichtet.

Im Gegensatz zu diesen, verwendete Mondrian für seine Sujets organische Strukturformen wie beispielsweise Bäume oder das Meer.²⁴² „In seinem Bemühen um eine »wahre Vision der Wirklichkeit«²⁴³, blendete er nach und nach

240 zitiert aus: Honour, Hugh und John Fleming; *Weltgeschichte der Kunst*; Prestel Verlag; München; 1992, S. 582

241 Vgl. Read, Herbert (Hrsg.); *DuMont's Künstlerlexikon. Von der Antike bis zur Gegenwart*; DuMont; Köln; 1997, S. 445

242 Vgl. Honour, Hugh und John Fleming; *Weltgeschichte der Kunst*; Prestel Verlag; München; 1992, S. 582

243 Jaffé, Hans L. C.; *Piet Mondrian*; DuMont; Köln; 1971, S. 15

alles Zufällige aus seinem Werk aus.²⁴⁴

Ab 1913/1914 malte Piet Mondrian verstärkt abstrakt, um sich 1917 dann völlig vom wahrnehmbaren Gegenstand zu lösen.²⁴⁵ Waren die Kubisten dem realen Objekt und seinem Verhältnis zur Umwelt verbunden, verfolgte Mondrian die Idee der *reinen Kunst*, im Sinne einer objektivierten Ästhetik. Er war der Meinung, dass dieses Ziel nur durch die fortwährende Reduktion der grafischen Elemente erreicht werden könnte.²⁴⁶ Daher beschränkt sich Mondrian in seinen Werken konform zum De Stijl-Manifest auf die horizontale und vertikale Linie, die Primärfarben Rot, Gelb und Blau sowie die Nichtfarben Weiß und Schwarz.²⁴⁷

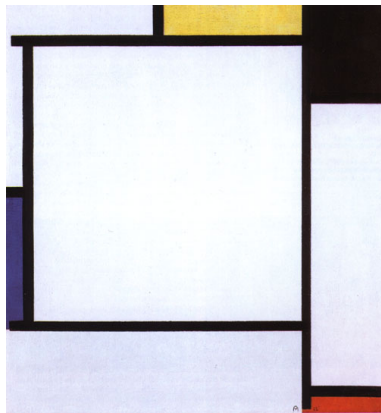


Abbildung 3.13: P. Mondrian; Komposition 2; 1922

Mondrians *Neoplastizismus* stellt ein neues Raumkonzept dar: Es thematisiert Farbe, Fläche, Rythmus und Unendlichkeit sowie deren Wirkung im Raum. Die Aufgabe des Künstlers ist die Gestaltung des Raumes mit Hilfe sehr einfacher Kompositionsgesetze²⁴⁸, so dass „die universelle Harmonie, die letzte Wahrheit hinter den sichtbaren Erscheinungen deutlich“²⁴⁹ wird.

Die individuelle Perspektive ist in diesem Kontext etwas Zufälliges, das die Größe der Natur verbirgt. Auf Mondrians Weg zur *reinen Kunst* ist sie daher hinderlich, was dazu führte, dass sie aus seinen Wer-

244 Vgl. ebenda

245 Vgl. ebenda, S. 38

246 Vgl. ebenda, S. 15f

247 Vgl. ebenda, S. 16

248 Vgl. ebenda, S. 10

249 Honour, Hugh und John Fleming; *Weltgeschichte der Kunst*, Prestel Verlag; München; 1992, S. 600

ken verschwand.

Für Piet Mondrian war das radikale Konzept des *Neoplastizismus* so fundamental, dass es 1925 zum Bruch mit der De Stijl-Gruppe kam: Seiner Meinung war Theo van Doesburg den universellen „Grundsätzen der »neuen Gestaltung« untreu geworden“²⁵⁰.

250 Jaffé, Hans L. C.; *Piet Mondrian*; DuMont; Köln; 1971, S. 8

Kapitel 4

Praktischer Output

In diesem Kapitel werde ich die Arbeiten ausgewählter Künstler und Architekten besprechen, die einen Bezug zum *Archiv Kunst Architektur* des Kunsthouses Bregenz haben. Die einen sind mit Skizzen, Entwürfen, Zeichnungen oder Modellen in der Sammlung vertreten (Donald Judd, Erwin Heerich, Franz Erhard Walter, Per Kirkeby), andere bilden einen Forschungsschwerpunkt des *aka* (Frank O. Gehry, Claes Oldenburg). Ich habe im Folgenden versucht die Künstler zu kategorisieren, wobei mir bewusst ist, dass diese Kategorisierung nicht absolut sein kann. Wie sich bereits im theoretischen Input abzeichnete, sind die Grenzen der Disziplinen Malerei, Plastik und Architektur nicht statisch. Es ist auch auffallend, dass sich zeitgenössische Künstler und Architekten keiner spezifischen Gruppe zuordnen lassen, ihr Handlungsfeld lässt sich nicht mehr strikt eingrenzen. In Anbetracht meiner Arbeit und deren Fragestellung zeigt sich, dass die gewählte Vorgehensweise ein funktionierendes Instrument ist, um die für mich wichtigen Aspekte herausarbeiten zu können.

Aus der von mir vorgenommenen Kategorisierung ergibt sich folgende Gliederung:

- Künstler als Architekt: Hier habe ich Donald Judd, und Franz

Erhard Walther zugeordnet.

- Architektonische Skulptur (ArchitekturSkulptur) und skulpturale Architektur (SkulpturArchitektur): Als Beispiel für architektonische Skulptur wählte ich Per Kirkeby und für skulpturale Architektur Erwin Heerich.
- Architekt als Künstler: Frank O. Gehry deckt in meiner Arbeit diesen Bereich ab.
- Kooperation von Künstler und Architekt: Dies zeige ich am Beispiel der Zusammenarbeit von Claes Oldenburg und Frank O. Gehry.

4.1 Künstler als Architekt

4.1.1 Donald Judd

Der Hauptvertreter der Minimal Art¹ und wohl einer der einflussreichsten amerikanischen Künstler des 20. Jahrhunderts² – Donald Judd – wurde 1928 in Excelsior Springs, Missouri, geboren. Er absolvierte mehrere Studien, wie beispielsweise ein Kunststudium an der Arts Students League und ein Kunstgeschichtestudium an der Columbia University, New York. Zudem war er Kunstkritiker für Kunstmagazine, Kunsttheoretiker und Lehrer. 1994 verstarb der Künstler und Architekt in New York.³

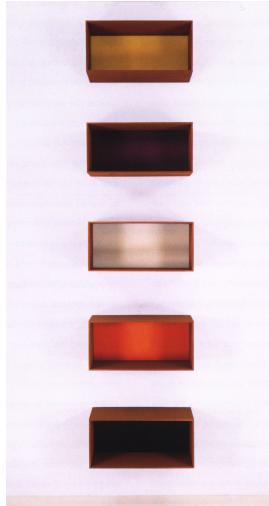
1 Erläuterungen zur Minimal Art in: Thomas, Karin; *Bis heute. Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*; DuMont; Köln; 1998, S. 13f

2 Vgl. Egler, Dietmar (Hrsg.); *Donald Judd. Farbe*; Hatje Cantz Verlag; Ostfildern-Ruit; 2000. Anlässlich der Ausstellung im Sprengel Museum Hannover vom 16. Januar bis 30. April 2000 und im Kunsthaus Bregenz vom 13. Mai bis 2. Juli 2000, S. 7

3 Vgl. Kunsthaus Bregenz; o.T.; WWW Seite; September 2002; http://www.kunsthhaus-bregenz.at/html/bio_judd.htm

„... Mein Denken kommt aus der Malerei, wenngleich ich auch nicht male.“

Donald Judd⁴



Donald Judds Frühwerk zeichnet sich durch Malerei aus, beeinflusst durch den abstrakten Expressionismus. Über Relief und verschiedene Drucktechniken, wie Monotypien und Holzschnitte, kam er zur Objektkunst. Seine Kastenensembles bezeichnete er als »Specific Objects«⁵. Für diese verwendete er industriell vorgefertigte Materialien wie Stahl, Holz, Aluminium und Plexiglas. Seine Arbeiten zeichnen sich durch ein reduziertes Formenvokabular aus. Dabei sind Farbe, Form und Material für ihn sehr wichtig.⁶

Abbildung 4.1: D. Mit dreidimensionalen Objekten wird Donald Judd; Ohne Titel; 1992
Judd hauptsächlich assoziiert. Sie haben sich aus der Malerei heraus entwickelt, obwohl das auf den ersten Blick nicht immer

4 Trier, Eduard; *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*; Gebr. Mann Verlag; Berlin; 1999, S. 290

5 Vgl. Meyer, Franz; »Specific object«, *Minimal Art und Donald Judd*; In: Poetter, Jochen (Hrsg.): *Donald Judd*. Edition Cantz; Stuttgart, Bad Cannstatt; 1989. Katalog zur Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden vom 27.8. bis 15.10. 1989, S. 51–64

sowie Judd, Donald; *Spezifische Objekte*; In: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): *Minimal Art. Eine Kritische Retrospektive*; Nummer 134 Reihe: *Fundus Bücher*. Verlag der Kunst; Dresden, Basel; 1995. mit Texten von Carl Andre u. a., S. 59–73

6 Vgl. Schellmann, Jörg und Mariette Josephus Jitta (Hrsg.); *Donald Judd. Prints and Works in Editions 1951-1994*; Edition Schellmann; München, New York; 2. Ausgabe; 1996

Sowie Egler, Dietmar (Hrsg.); *Donald Judd. Farbe*; Hatje Cantz Verlag; Ostfildern-Ruit; 2000. Anlässlich der Ausstellung im Sprengel Museum Hannover vom 16. Januar bis 30. April 2000 und im Kunsthaus Bregenz vom 13. Mai bis 2. Juli 2000

erkennbar ist. Donald Judd hat Raum und Skulptur neu definiert und sich damit von allen traditionellen Werkvorstellungen befreit. Dies war ein bedeutender Schritt und ein radikaler Bruch mit der traditionellen Kunst.

Die serielle Gliederung einzelner Elemente durch Material, Form und Farbe bilden gemeinsam die zentralen Merkmale dieses künstlerischen Ansatzes. Diese Eigenschaften hat der Künstler in seinen theoretischen Reflexionen über sein Werk besonders betont.

„Donald Judd war ein Bildhauer, der seine Arbeiten in Relation zur Architektur setzte, sich ein Territorium für die Realisierung eines ganzheitlichen Lebensentwurfs absteckte und die gedanklichen Prinzipien der Kunst auf den Bereich des Bauens anwendete.“⁷



Abbildung 4.2: D. Judd; Couch, Bett; Douglas-Tanne

Donald Judds Architektur und Möbelentwürfe zählen zu den weniger bekannten Bereichen seiner Arbeit, obwohl sich diese über 20 Jahre erstreckte. Es gibt viele hunderte Entwürfe, die der Öffentlichkeit unbekannt blieben und nicht realisiert wurden. Für ihn war die offensichtlich formale Verwandtschaft zur Skulptur durch die Gebrauchsfunktion von Architektur und Möbel ein wichtiger Gegenpol. Judd wies mehrfach auf den Unterschied zwischen

Architektur und Kunst hin, da Architektur eine Gebrauchsfunktion habe und Kunst frei davon ist.⁸

7 Kunsthaus Bregenz, archiv kunst architektur; *Projekt Donald Judd*. Aus dem Handapparat zur Ausstellung im Kunsthaus Bregenz vom 13. Mai bis 2. Juli 2000; o.A.J.

8 Stockebrand, Marianne; *Vorwort*; In: Judd, Donald; *Architektur*; Westfälischer Kunstverein; Münster; 1989. Publikation anlässlich der Ausstellung vom 16. April bis 4. Juni 1989, S. 7

Als Möbeldesigner entwarf er eine Serie lackierter Aluminium-, Holzmöbel und ein von ihm entwickeltes System für Sessel, Tische und Regale aus Sperrholz. „Judds Vorschläge zum Sitzen, Liegen, Stehen und Arbeiten entsprechen den strengen Forderungen nach ästhetischer Verknappung und der Präzisierung des Gegenstandes aus seiner Form und dem Material heraus.“⁹

„Donald Judds Architektur ist ein Einzelfall. Methode und Absichten sind mit nichts anderem zu vergleichen.“

Marianne Stockebrand¹⁰

Hauptsächlich renovierte Donald Judd bestehende Gebäude, die er für das Wohnen, Arbeiten und Installieren von Kunst brauchbar machte. Es war für ihn ein „Akt der Reinigung“¹¹, um die Räume und das Gebäude in reiner Form zu erhalten.

Sein erstes Projekt war ein Haus in der Spring Street, New York, das Donald Judd 1968 erwarb.¹² Der Umbau erstreckte sich über mehrere Jahre. Er wollte für „das Miteinander von Leben und Kunst die richtigen Bedingungen“¹³ schaffen.

Größere Komplexe in Marfa, Texas kamen in den 70er Jahren hinzu.¹⁴ Die Umgestaltung des ehemaligen Militärforts an der Gren-

9 Kunsthaus Bregenz, archiv kunst architektur; *Projekt Donald Judd*. Aus dem Handapparat zur Ausstellung im Kunsthaus Bregenz vom 13. Mai bis 2. Juli 2000; o.A.J.

10 Stockebrand, Marianne; *Vorwort*, In: Judd, Donald; *Architektur*, Westfälischer Kunstverein; Münster; 1989. Publikation anlässlich der Ausstellung vom 16. April bis 4. Juni 1989, S. 5

11 Ebenda

12 Vgl. Judd, Donald; *Architektur*, Westfälischer Kunstverein; Münster; 1989. Publikation anlässlich der Ausstellung vom 16. April bis 4. Juni 1989, S. 12–21

13 Stockebrand, Marianne; *Vorwort*, In: Judd, Donald; *Architektur*, Westfälischer Kunstverein; Münster; 1989. Publikation anlässlich der Ausstellung vom 16. April bis 4. Juni 1989, S. 5

14 Vgl. Judd, Donald; *Architektur*, Westfälischer Kunstverein; Münster; 1989. Publikation anlässlich der Ausstellung vom 16. April bis 4. Juni 1989, S. 64ff

ze zu Mexiko „veranschaulicht einerseits die Positionen Donald Judds als Architekt und Inszenator des eigenen Werks, demonstriert aber darüber hinaus exemplarisch den radikalen Autonomieanspruch, den der Künstler für sich als Person hatte.“¹⁵

Durch verschiedene Veränderungen (axiale Ausrichtung der Fenster und Türen sowie deren Anordnung, Erneuerungen von Fußböden und Decken, farbigem Anstrich, das Einfassen des Areals durch Mauern und die Bepflanzung) vollführte er entscheidende Schritte, die aus *Allerweltshäusern* Architektur machten.¹⁶

„Das Ergebnis ist stets von bestechender Einfachheit; es gibt keine Schnörkel, keine Kompliziertheiten oder optischen Verwirrungen, statt dessen Übersichtlichkeit, Helligkeit, Ruhe und vor allem Raum.“

Marianne Stockebrand¹⁷

Donald Judds Prämisse war, „eine Grenze zwischen Innen und Außen zu ziehen, den Raum selbst ansonsten aber weitgehend unangetastet zu lassen.“¹⁸ Diese Grenze beschränkt nicht nur das architektonische Volumen, sondern hebt gleichzeitig das Objekt von der Umgebung ab. Anders als beim konstruktivistischen Konzept oder den Prinzipien des De Stijl, wird die Auflösung eines Vo-

Sowie Köb, Edelbert und Adolph Stiller (Hrsg.); *Räume der Kunst / Space of Art*; Verlag Anton Pustet; Salzburg; 1998. mit Beiträgen von Georg Baselitz u. a.; Anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Ausstellungszentrum der Wiener Städtischen Allgemeinen Versicherung in Wien, Schottenring 30. Ausstellungsdauer: 7.10. - 13.10.1998 (Architektur im Ringturm II), S. 38f

15 Kunsthaus Bregenz, archiv kunst architektur; *Projekt Donald Judd*. Aus dem Handapparat zur Ausstellung im Kunsthaus Bregenz vom 13. Mai bis 2. Juli 2000; o.A.J.

16 Stockebrand, Marianne; *Vorwort*, In: Judd, Donald; *Architektur*, Westfälischer Kunstverein; Münster; 1989. Publikation anlässlich der Ausstellung vom 16. April bis 4. Juni 1989, S. 5

17 Ebenda

18 Ebenda, S. 6

lumens in seiner Umgebung von Judd nicht angestrebt. Ihm geht es vielmehr um die Betonung der Differenz¹⁹.



Abbildung 4.3: D. Judd; Betongebäude; 1980

Beziehung von Architektur, Möbel und Kunst. Trotz der sich wiederholenden Grundmuster sind die unterschiedlichen Elemente eindeutig voneinander getrennt.²³

Die „kompromissloseste Version von Judds Architektur“²⁰ sind seine *Beton-Gebäude* in der Sierra Chinati.²¹ Diese ersten von ihm vollständig neu errichteten Bauten „basieren auf wenigen Grundeinheiten, welche Maße, Proportion und Anordnung bestimmen und sich vom Detail bis zum Gesamtplan durchziehen“²². Diese Wiederholung mündet in einer engen

Entwurf für das Sammlungsgebäude des aka des Kunsthauses Bregenz

Donald Judd schätzte die programmatische Ausrichtung des Kunsthauses Bregenz. Es entstanden gemeinsame Projekte, die aufgrund seines Todes nicht mehr realisiert werden konnten. 1992 entwarf Donald Judd ein Gebäude für die Sammlung des *Archiv*

19 Vgl. Luhmann, Niklas; *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Band 1; Suhrkamp; Frankfurt a.M.; 1989, S. 60ff

20 Stockebrand, Marianne; *Vorwort*; In: Judd, Donald; *Architektur*; Westfälischer Kunstverein; Münster; 1989. Publikation anlässlich der Ausstellung vom 16. April bis 4. Juni 1989, S. 6

21 Vgl. Judd, Donald; *Architektur*; Westfälischer Kunstverein; Münster; 1989. Publikation anlässlich der Ausstellung vom 16. April bis 4. Juni 1989, S. 86–89

22 Stockebrand, Marianne; *Vorwort*; In: Judd, Donald; *Architektur*; Westfälischer Kunstverein; Münster; 1989. Publikation anlässlich der Ausstellung vom 16. April bis 4. Juni 1989, S. 6

23 Vgl. ebenda, S. 7

Kunst Architektur in Bregenz – ein Archiv- und Bibliotheksgebäude. Zu diesem sind 11 Objekte im aka – ein Modell, vier Projektstudien und 6 Entwürfe der einzelnen Stockwerke und Ansichten. Der Entwurf des Sammlungsgebäudes entstand noch in der Zeit der Planungsphase des KUB, welches vom Schweizer Architekten Peter Zumthor geplant und 1997 fertiggestellt wurde.

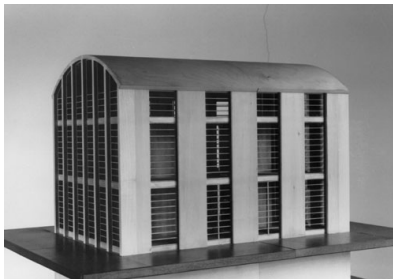


Abbildung 4.4: D. Judd; Sammlungsgebäude; Modell; 1992

Die „einfache und kraftvolle Architektur“²⁴ des Sammlungsgebäudes erfüllt alle geforderten Funktionen (Archiv, Verwaltung, Bibliothek und Vortragshalle) und ist wie Judds Skulpturen „mit größter Klarheit aus Konstruktion, Material, Proportion entwickelt“²⁵. Donald Judds Entwurf zeichnet sich durch Stringenz und Einfachheit aus, wobei es „den architektonischen Raum für den Zweck des Hauses“²⁶ darstellt: „Do-

kumentation und Sammlung von künstlerischen Arbeiten im Spannungsfeld von Kunst und Architektur.“²⁷ Der Preisträger der Stankowski Stiftung, 1993²⁸ – Donald Judd – „bezog das Objekt klar auf die umgebende Architektur. So wurden Kunst und Raum zu

24 Krempel, Ulrich und Edelbert Köb; o.T.; In: Egler, Dietmar (Hrsg.); *Donald Judd. Farbe*; Hatje Cantz Verlag; Ostfildern-Ruit; 2000. Anlässlich der Ausstellung im Sprengel Museum Hannover vom 16. Januar bis 30. April 2000 und im Kunsthaus Bregenz vom 13. Mai bis 2. Juli 2000, S. 8

25 Ebenda

26 Kunsthaus Bregenz; o.T.; WWW Seite; September 2002; http://www.kunsthau-bregenz.at/html/bio_judd.htm

27 Ebenda

28 Dieser Preis wird für besondere Verdienste um die Verknüpfung und Zusammenführung von Kunst, Architektur und Design bzw. der Bereiche freier und angewandter Gestaltung verliehen.

einer klar durchdachten und gestalteten Ganzheit verbunden.“²⁹

„Diese Qualität ‚Ganzheit‘, sie stellt eine komplizierte Angelegenheit dar, rührt von bestimmten Materialien, bestimmten Anordnungen und Proportionen von Dingen.“

Donald Judd³⁰

In Zusammenarbeit mit dem Schweizer Architekten Adrian Jollens hat Donald Judd dieses Projekt bis ins Detail geplant und im Modell 1:25 (von Johannes Stattmann) überprüft. Kurz vor seinem Tod konnte noch gemeinsam ein Ort gefunden werden, an dem das Sammlungsgebäude errichtet werden sollte und der seinen Vorstellungen entsprach.³¹ „In einer von der Stadt Bregenz in Auftrag gegebenen Bebauungsstudie für das Seeufer wurde er im Abstand von ca. 500 Metern vom Kunsthaus beim Bootshafen festgelegt.“³² Auch Judd's Erben haben einer Realisierung ihrerseits zugestimmt.³³

Das Gebäude ist die Dokumentations- und Forschungsstelle für Arbeiten im Spannungsfeld von Kunst und Architektur und zeichnet sich durch einen Baukörper mit der Bemaßung 9,45 x 9,25 x 13,50 Meter (Höhe x Breite x Länge) aus. Die Materialien sind Sichtbeton, Stahl und Glas, und die Gesamtfläche beläuft sich auf 455 m². Im Untergeschoss befindet sich das Archiv für Bilddokumentation, Zeichnungen, Pläne und Modelle; im Erdgeschoss die Verwaltung; im 1. Obergeschoss die Fachbibliothek und im 2. Obergeschoss ein Vortrags- und Ausstellungsraum.³⁴

29 Kunsthaus Bregenz; o.T.; WWW Seite; September 2002; http://www.kunsthaus-bregenz.at/html/bio_judd.htm

30 Kunstverein St. Gallen (Hrsg.); *Donald Judd*; Kunstverein St. Gallen; St.Gallen; 1990. Katalog, S. 40

31 Vgl. Kunsthaus Bregenz, archiv kunst architektur; *Projekt Donald Judd*. Aus dem Handapparat zur Ausstellung im Kunsthaus Bregenz vom 13. Mai bis 2. Juli 2000; o.A.J.

32 Ebenda

33 Vgl. ebenda

34 Ebenda

Donald Judd machte diesen durchgearbeiteten Entwurf dem Kunsthaus Bregenz zum Geschenk. Obwohl die Konzeption des Kunstbaues den inhaltlichen Schwerpunkt der Sammlung nach außen betonen würde, konnte dieser noch nicht verwirklicht werden.

4.1.2 Franz Erhard Walther

„Das, was wir Werke nennen, sollte in Handlungen entstehen ...Körper, Zeit, Raum, Ort, Sprache, Geschichte, Erinnerung waren zu Materialien geworden, mit denen das Werk verwirklicht wird.“

Franz Erhard Walther³⁵

Das Werk des 1939 geborenen deutschen Zeichners und Installationskünstlers³⁶ Franz Erhard Walther zeichnet sich durch eine komplexe Synthese von Prozess, Materialien, Ort, Zeit, Raum und Betrachter aus. In seiner Arbeit veranschaulicht er „seine Idee des *Erweiterten Werkbegriffs*, der die Handlung des Betrachters als Bedingung des Werks ansieht.“³⁷

„Das Objekt wird zum »Werksatz«, der Betrachter zum Benutzer. Erst die im Umgang erlebte, gelebte Erfahrung konstruiert das Werk.“³⁸

35 Kunstmuseum Bonn; *Franz Erhard Walther. Mit dem Körper formen*; WWW Seite; August 2002; <http://www.bonn.de/kunstmuseum/ausstellungen/walther/walther.htm>; Ausstellung im Kunstmuseum Bonn vom 21. April bis 21. Juli 2002

36 Vgl. Kunstverein Hannover (Hrsg.); *Franz Erhard Walther. ich bin die Skulptur. Handlungsstücke und Zeichnungen 1957-1994*; Kunstverein Hannover; Hannover; 1998. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Kunstverein Hannover vom 14. März bis 26. April 1998

37 Hessisches Landesmuseum Darmstadt; *Der Kopf zeichnet – Die Hand denkt*; WWW Seite; August 2002; <http://www.darmstadt.gmd.de/Museum/-HLMD/ausstellungen/walther.html>; Ausstellung im Hessischen Landesmuseum Darmstadt vom 25. April 1999 - 27. Juni 1999

38 Schneckenburger, Manfredl; *Skulpturen und Objekte*; In: Walther, Ingo F. (Hrsg.): *Kunst des 20. Jahrhunderts*; Seiten 403–575 . Benedikt Taschen Verlag; Köln; 2000, S. 553

Im 1. Werksatz von 1963–1969 findet die erste Umsetzung seines der Prozessdemonstrationen verschriebenen Konzeptes statt. Er umfasst 58 verschiedene Objekte, welche von Walther entworfen und von seiner Frau genäht wurden. Die aus vorwiegend textilen Materialien bestehenden Objekte³⁹ dienen als „Arbeitsmaterial zur Auflösung von Grunderfahrungen“⁴⁰. Franz Erhard Walthers Objekte sind „»Handlungsanweisung«, in der das Körpergefühl, »dieses In-Sich-Sein« zum »inneren Erfahrungsraum für Ruhe« wird“⁴¹. Der Betrachter liefert „durch das Handeln mit den Werkstücken selbst einen individuellen Beitrag zur Entstehung des Werks“⁴² und nutzt dabei das Werk als Instrument. Ute Müller zufolge, spricht Walther schon zur Zeit des ersten Werksatzes von *Plastik als Handlungsraum*.⁴³

„Skulptural – architektonisch: Das Körperhafte der menschlichen Figur wird betont. Körper und Handlung werden plastisch definiert und herausgestellt, das Handelnde bewegt sich in baulich-räumlichen Verhältnissen und nimmt Bezug darauf. Raumbezogen – personenbezogen: Die Elemente und ihr Aufbau sind unmittelbar auf den gegebenen Raum bezogen. Die Handlung darin folgt diesem Sachverhalt[,] die Handlung

39 Stoffbücher, Säcke, Taschen, Hüllen, Bahnen u.a.

40 Thomas, Karin; *Bis heute. Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*; DuMont; Köln; 1998, S. 347

41 Schneckenburger, Manfred; *Skulpturen und Objekte*; In: Walther, Ingo F. (Hrsg.): *Kunst des 20. Jahrhunderts*; Seiten 403–575 . Benedikt Taschen Verlag; Köln; 2000, S. 553

42 Hessisches Landesmuseum Darmstadt; *Der Kopf zeichnet – Die Hand denkt*; WWW Seite; August 2002; <http://www.darmstadt.gmd.de/Museum/HLMD/ausstellungen/walther.html>; Ausstellung im Hessischen Landesmuseum Darmstadt vom 25. April 1999 - 27. Juni 1999

43 Vgl. Müller, Ute; *Zwischen Skulptur und Architektur. Eine Untersuchung zur architektonischen Skulptur im 20. Jahrhundert*; Shaker Verlag; Aachen; 1998. Berichte aus der Kunstgeschichte. Zugl.: Aachen; Techn. Hochsch.; Diss.; 1995, S. 190

mit den Elementen verlangt eine direkte Beziehung zu den anderen Beteiligten.“

Franz Erhard Walther⁴⁴



Abbildung 4.5: F. E. Walther; Drei Räume; 1973

Nach einem mehrjährigen Aufenthalt in den USA⁴⁵ fand sein Werk in den 70er Jahren eine direkte Verbindung zur Architektur. Franz Erhard Walther kombinierte Raumelemente zu Handlungsformen, welche zeit-, körper- und raumbezogen waren.⁴⁶ Der zugehörige 2. Werksatz beginnt 1969 mit sogenannten *Schreitstücken* und *Stand-Schreitstücken*. Diese großen begehbaren Metallobjekte mit offener Benutzung erweitern die Erfahrungswelt des Benutzers um die Dimension von Raum, Zeit, und Bewegung.⁴⁷ „Handlung wird zum künstlerischen Material der Werkbestimmung, Zusammenhänge werden erst im Prozeß erfahren, der

44 Walther, Franz Erhard; 1977; nach: Müller, Ute; *Zwischen Skulptur und Architektur. Eine Untersuchung zur architektonischen Skulptur im 20. Jahrhundert*; Shaker Verlag; Aachen; 1998. Berichte aus der Kunstgeschichte. Zugl.: Aachen; Techn. Hochsch.; Diss.; 1995, S. 190

45 1969/70 führte Franz Erhard Walther im Museum of Modern Art in New York seinen 1. Werksatz erstmal umfassend vor.

46 Vgl. Müller, Ute; *Zwischen Skulptur und Architektur. Eine Untersuchung zur architektonischen Skulptur im 20. Jahrhundert*; Shaker Verlag; Aachen; 1998. Berichte aus der Kunstgeschichte. Zugl.: Aachen; Techn. Hochsch.; Diss.; 1995, S. 190

47 Vgl. Abschnitt 3.2

Raum wird erst beim Durchschreiten wahrnehmbar.“⁴⁸

Für Franz Erhard Walther ist raumbezogene Kunst immer auch personenbezogen. Das skulpturale Werk entsteht durch die Verbindung aller Elemente im Raum und muss erhandelt werden. Das Kunstwerk wird so zum Werkzeug für die individuelle Raumerfahrung.⁴⁹ Der Künstler inszeniert in seiner Arbeit die Modellsituation einer Raumerfahrung und instrumentalisiert somit die Skulptur. Der Handlungsablauf wird weitgehend vorgeschrieben, da alle Vorgaben genau festgelegt sind. Zur Vervollständigung trägt allein das Agieren des Betrachters bei. Dieser kann, bedingt durch mehrere Ein- und Austrittsmöglichkeiten eines Werkes, den Weg durch dieses selbst wählen. Dabei sind mögliche Begegnungen mit anderen Besuchern und deren Reaktionen nicht ausgeschlossen.⁵⁰ In einer solchen „isolierten Raumsituation werden Entscheidungsabläufe konzentriert wahrgenommen, mit der Konsequenz der Bewußtmachung, nach welchen Verhaltensmustern auf bestimmte Gegebenheiten reagiert wird.“⁵¹ Dies trifft auf Walthers gesamtes Werk zu und kann bezeichnend dafür gelten.

Seit 1979 stellt Franz Erhard Walter farbige Wandformationen aus neutralen und starkfarbigen Baumwollstoffen her, womit er „die plastisch-skulpturale Kraft spezifischer Farben erprobt“⁵².

48 Müller, Ute; *Zwischen Skulptur und Architektur. Eine Untersuchung zur architektonischen Skulptur im 20. Jahrhundert*; Shaker Verlag; Aachen; 1998. Berichte aus der Kunstgeschichte. Zugl.: Aachen; Techn. Hochsch.; Diss.; 1995, S. 190

49 Vgl. ebenda

50 Vgl. ebenda

51 Ebenda, S. 191

52 Read, Herbert (Hrsg.); *DuMont's Künstlerlexikon. Von der Antike bis zur Gegenwart*; DuMont; Köln; 1997, S. 669

Kunsthalle Ritter



Abbildung 4.6: F. E. Walther; Kunsthalle Ritter; Klagenfurt; 1989-1992

position zu den von Künstlern vielfach kritisierten Bedingungen der Präsentation von Gegenwartskunst zu formulieren.⁵³ Da Walther in seiner Arbeit aktive Beziehungen zwischen Kunstwerk (oder Künstler) und Betrachter herstellen will und ihm diese auch sehr wichtig sind, kam dieses Projekt seinem künstlerischen Schaffen sehr entgegen.⁵⁴

„Die kubisch spröde Ästhetik des Gebäudes überzeugt durch eine selbstverständliche Würde und Monumentalität, die ein klares Bekenntnis zur Moderne ablegt.“⁵⁵

Der Planungszeitraum des Projektes erstreckte sich von 1989 bis 1991, danach folgte die Bauphase von Mai 1991 bis zur Eröffnung im August 1992.⁵⁶ In der ersten Bauphase wurde der vom Hamburger Architekten Reinhold Mahncke in Zusammenarbeit mit dem

53 Köb, Edelbert und Adolph Stiller (Hrsg.); *Räume der Kunst / Space of Art*, Verlag Anton Pustet; Salzburg; 1998. mit Beiträgen von Georg Baselitz u. a.; Anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Ausstellungszentrum der Wiener Städtischen Allgemeinen Versicherung in Wien, Schottenring 30. Ausstellungsdauer: 7.10. - 13.10.1998 (Architektur im Ringturm II), S. 58

54 Vgl. ebenda

55 Ebenda

56 Vgl. ebenda

Architekturbüro Domenig aus Graz umgesetzte Teil ausgeführt. Der nun vorhandene Bau ist nur ein Viertel des gesamten Gebäudekomplexes. Da Druckerei und Verlag in Konkurs gegangen sind, ist die stufenweise Realisierung sehr unwahrscheinlich geworden. Das bestehende Gebäude wurde von der Kärntner Landesgalerie übernommen, wobei die weitere Verwendung des Baus als Kunsthalle bis 2000 noch in Frage stand.⁵⁷



Abbildung 4.7: F. E. Walther; Kunsthalle Ritter; Modell; 1992

wird.

Sein erster Entwurf war eine Kopf-Leib-Glieder-Figuration. Verlag und Druckerei waren in einem versenkten Sockelbereich untergebracht. Es war ein größeres Projekt, welches der Künstler in der Folge sehr reduzierte.⁵⁹ Die Integration eines Ausstellungsraums in ein Gebäude mit mehreren Funktionen stellte sich als besondere Erschwernis dar.

Franz Erhard Walther fertigte für den Entwurf der Kunsthalle Ritter ein umfangreiches Konvolut von Zeichnungen an. Es zeigt „die intensive Auseinandersetzung des Künstlers mit der komplexen Aufgabenstellung“⁵⁸. Im Archiv Kunst Architektur befinden sich Originalblätter des Entwurfs und ein Original-Architekturmodell, wodurch die Entwicklung der Entstehung des Gebäudes nachvollziehbar wird.

57 Bregenz, Kunsthaus und Edelbert Köb (Hrsg.); *Museumsarchitektur. Texte und Projekte von Künstlern*; Verlag Buchhandlung Walther König; Köln; 2000, S. 111

58 Kunsthaus Bregenz, archiv kunst architektur und Edelbert Köb (Hrsg.); *Franz Erhard Walther. Kunsthalle Ritter*; Hatje Verlag; Werkdokumente; Stuttgart; 1996, S. 7

59 Vgl. ebenda, S. 7ff

Das Ergebnis weitreichender Überlegungen war eine 3-teilige Lösung. Das Architekturmodell von 1992 ergibt beim Zusammenführen der drei Teile einen großen geschlossenen Baukörper. Dieser Quader zeigt an der Oberseite und an den beiden Schmalseiten Vertiefungen. Sie lockern den monolithen Körper auf und lassen ihn als mehrteiligen Komplex erkennen. Der linke Teil des Ensembles wurde in der Kunsthalle zur Ausführung gebracht.

„wenn wir die Herkunft der Formen nicht sehen können, kann die Gestalt nicht aufgehen. die Erinnerung dem Erlebnis gegenüber. der Bau hat eine Haut, der Bau hat einen Kern. die körperliche Umschreibung belebt den Bau. da man Zeit nicht formen kann ... was im Körper vorhanden ist. ein Verhältnis zur Umgebung muß bestehen. feste Orte sind eine Frage des Bewußtseins. alles wird in Bewegung gehalten. Orte innen. Orte außen. im Material genaue Umschreibung der Form. Argumentation der Form.

der Erinnerungsraum dem Erlebnisraum gegenüber. der Bau braucht einen Kern. Zeitform. Ort für Kunst. keine Überforderung. im Verhältnis zur Umgebung. fester Ort. bewegliche Orte. Innen. Außen. Formgeste“

Franz Erhard Walther⁶⁰

Franz Erhard Walther hat seine Entwürfe mit programmatischen Texten beschriftet. Das oben angeführte Zitat befindet sich auf einem Originalblatt.⁶¹ In einem Statement anlässlich des Symposium *Räume für Kunst – Europäische Museumsarchitektur der Gegenwart* betont Walther, dass Räume für Kunst nicht nur physisch umbaute Räume sind. Den Begriff *Ort für Kunst* zieht er *Ausstellungsraum* vor: Ein solcher *Ort* bedarf einer Definition, die beim *Ausstellungsraum* implizit vorweggenommen wird. „Orte sind »Sockel« für Kunst: Raumproportionen, Material, Licht und die Model-

60 Transkripiert vom Originalblatt des Entwurfes der Kunsthalle Ritter aus dem aka.

61 Im Werkdokument F. E. Walthers sind weitere Abbildungen mit dazugehörigen Transkriptionen abgedruckt. Vgl. Kunsthaus Bregenz, archiv kunst architektur und Edelbert Köb (Hrsg.); *Franz Erhard Walther. Kunsthalle Ritter*, Hatje Verlag; Werkdokumente; Stuttgart; 1996, S. 12–29

lierung. Dies gilt auch für konzeptuelle Entwürfe, die eine Verstofflichung nicht brauchen. Es wird dann der Ort ein Erinnerungsraum, der er für die mit traditionellen Mitteln gemachten Werke immer ist.“⁶²

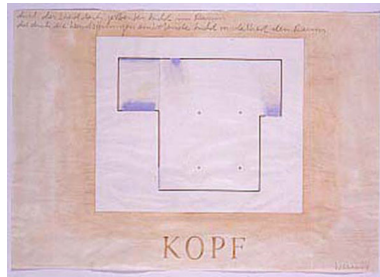


Abbildung 4.8: F. E. Walther; Kunsthalle Ritter; Zeichnung; 1992

Franz Erhard Walther ist bei der Planung der Kunsthalle von der „Perspektive der Erweiterbarkeit“⁶³ ausgegangen. Die entstandene Form ist für ihn „die beste Synthese von Segmenthaftigkeit [...] und abgeschlossener Gestalthaftigkeit“⁶⁴. Die Kunsthalle ist der „Kopf des Ganzen“⁶⁵. „Die Gestaltung der Verwaltungs- und Produktionsräume hatten sich [...] nach den Notwendigkeiten“⁶⁶ der Druckerei und des Bau-

herrn zu richten.

„Balance. die Architektur darf nicht die Kunst dominieren, noch diese sich der Architektur unterwerfen. der Bau braucht ein unverwechselbares Gesicht. die Ruhe des Raumes. die Ruhe der Zeit. in der Begegnung mit dem Baukörper muß die innere Ruhe auch äußerlich sichtbar sein. gegenüber. Dialog zwischen Innen und Außen. der Körper verbindet die Räume. Ort.“

Franz Erhard Walther⁶⁷

62 Bregenz, Kunsthaus und Edelbert Köb (Hrsg.); *Museumsarchitektur. Texte und Projekte von Künstlern*; Verlag Buchhandlung Walther König; Köln; 2000, S. 112

63 Walther, Franz Erhard; *Erlebnis- oder Erfahrungsraum*; In: Kunsthaus Bregenz, archiv kunst architektur und Edelbert Köb (Hrsg.); *Franz Erhard Walther. Kunsthalle Ritter*; Hatje Verlag; Werkdokumente; Stuttgart; 1996, S. 31

64 Ebenda

65 Ebenda, S. 32

66 Ebenda

67 Transkripiert vom Originalblatt des Entwurfes der Kunsthalle Ritter aus dem aka.

Franz Erhard Walther ging von einer dienenden Funktion der Architektur aus. Beim Entwerfen dachte er immer daran, dass die Räume für das „gesamte Spektrum der Kunstgeschichte“⁶⁸ funktionieren sollten. Dementsprechend hat er in seinem Bau „der gewünschten Zeitlosigkeit bis ins Detail Rechnung getragen und [. . .] die gesamten Materialien so gewählt, daß sie keinen aufdringlichen Eigenwert haben.“⁶⁹ Das architektonisch Besondere dieses Baus entsteht aus dem „Wechselspiel von Geschlossenheit und Offenheit“⁷⁰. Ein weiterer Planungsaspekt war die Lichtführung. Neben Höhe, Breite und Tiefe war für die Schaffung der Räumlichkeiten auch das Wechselspiel zwischen Hell und Dunkel wichtig. Obwohl der Künstler Informationen über Bodenbeschaffenheit, ortsübliches Baumaterial, Klimabedingungen und die von Himmelsrichtungen abhängigen Lichtverhältnisse einholte, reagierte er nicht auf die in der Umgebung bestehenden Gebäude. Im Gegensatz dazu setzte er sich intensiv mit der dort befindlichen Landschaftssituation auseinander und wählte dementsprechend die Form der Architektur.

„Ohne diese landschaftliche Gegebenheit hätte ich jedenfalls ganz sicher nicht mit den sehr markanten Fenstern, besser: Wandeinschnitten gearbeitet, die immer wieder einen Blick nach draußen öffnen. Wäre der nicht reizvoll, hätte ich der Kunsthalle geschlossene Wandflächen gegeben.“

Franz Erhard Walther⁷¹

Das Gebäude erhielt 1992 den österreichischen Bauherrenpreis. Im Archiv Kunst Architektur befinden sich das dreiteilige Architekturmodell und eine Schenkung 1995 mit 30 Entwurfszeichnungen der Kunsthalle Ritter von Franz Erhard Walther.

68 Walther, Franz Erhard; *Erlebnis- oder Erfahrungsraum*; In: Kunsthau Brengenz, archiv kunst architektur und Edelbert Köb (Hrsg.); *Franz Erhard Walther. Kunsthalle Ritter*; Hatje Verlag; Werkdokumente; Stuttgart; 1996, S. 33

69 Ebenda

70 Ebenda, S. 34

71 Ebenda, S. 35

4.2 ArchitekturSkulptur und SkulpturArchitektur

In der aktuellen Skulptur- und Architekturszene sind deutlich jene Tendenzen erkennbar, die jenseits der Gattungsgrenzen neue Bereiche für bildende Kunst und Architektur öffnen: Architektonische Skulptur und Skulpturale Architektur.⁷² Die Vermischung der skulpturalen und architektonischen Bereiche ist das Bestreben von Künstlern und Architekten des 20. Jahrhunderts, was zu einer „Dimensionerweiterung der Skulptur“⁷³ führt.

„Beide Künste, Plastik und Architektur haben wesentliche Eigenschaften gemeinsam: sie bilden Körper und Räume.“

Eduard Trier⁷⁴

Wie meinem Theorieteil bereits entnommen werden konnte, ist das beginnende 20. Jahrhundert für diese Entwicklung äußerst bedeutsam. Obwohl sich Architektur und Skulptur auf die Kernfragen ihres jeweiligen Gebietes konzentrierten und ihre Autonomie festigten, näherten sie sich in „bisher unbekanntem Bereich“ einander an⁷⁵. Beispielsweise sind Kasimir Malewitschs *Architektona*⁷⁶ keine reinen Architekturmodelle, sondern Übergangsformen zwischen Skulptur und Architektur. Malewitsch war der Auffassung, dass Architektur im Grunde eine Kunstform – Architek-

72 Vgl. Philipp, Klaus Jan; *ArchitekturSkulptur. Die Geschichte einer fruchtbaren Beziehung*; Deutsche Verlags-Anstalt; Stuttgart München; 2002, S. 9

73 Müller, Ute; *Zwischen Skulptur und Architektur. Eine Untersuchung zur architektonischen Skulptur im 20. Jahrhundert*; Shaker Verlag; Aachen; 1998. Berichte aus der Kunstgeschichte. Zugl.: Aachen; Techn. Hochsch.; Diss.; 1995, S. 272

74 Trier, Eduard; *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*; Gebr. Mann Verlag; Berlin; 1999, S. 297

75 Philipp, Klaus Jan; *ArchitekturSkulptur. Die Geschichte einer fruchtbaren Beziehung*; Deutsche Verlags-Anstalt; Stuttgart München; 2002, S. 9

76 Vgl. Abschnitt 3.4.1

tonik – ist. Denkmäler der Baukunst, die schon lange von ihrem ursprünglichen Zweck befreit sind oder diesem nicht mehr dienen, werden von ihm als *reine Form* bezeichnet. „Jede Zweckerfüllung, Nützlichkeit und Sachlichkeit, jeder Gebrauch, würde die reine Form, die Kunst [...] verhindern.“⁷⁷ Die *suprematistische Architektur* ist somit „der Beginn einer neuen klassischen Baukunst, deren Schönheit vollendet und unwandelbar“⁷⁸ ist.

Die Grundlagen für die Entwicklung der modernen Architektur wie der abstrakten Skulptur waren wechselseitige Emanzipation, Separation und Integration.⁷⁹ Seit Ende des 19. Jahrhunderts zeigt sich in der Entwicklung der Skulptur eine zunehmende Konzentration auf „reine Ausdrucksmittel der plastischen Sphäre“⁸⁰. Die Skulptur ist durch die Gestaltung im und durch den Raum charakterisiert. Dadurch kommt sie in engen Kontakt mit dem „Kernproblem der Architektur“⁸¹ und löst sich von ihrer traditionellen Rolle sowie ihrer „geistigen Funktion“⁸². Diese Nähe zur Architektur ist dadurch gekennzeichnet, dass die moderne Skulptur frei von „Illusion, Imitation und literarischen Belastungen“⁸³ ist. Sie geht eine „selbständige plastische Realität ein“⁸⁴ und besinnt sich – wie die

77 Philipp, Klaus Jan; *ArchitekturSkulptur. Die Geschichte einer fruchtbaren Beziehung*; Deutsche Verlags-Anstalt; Stuttgart München; 2002, S. 100

78 Philipp, Klaus Jan; *ArchitekturSkulptur. Die Geschichte einer fruchtbaren Beziehung*; Deutsche Verlags-Anstalt; Stuttgart München; 2002, S. 100
Hier setzt beispielsweise auch Per Kirkeby mit seinen Backsteinskulpturen an, welche als ArchitekturSkulptur zu bezeichnen sind. Dieser im Folgenden von mir besprochene Künstler, der sich in den 60er Jahren intensiv mit Kasimir Malewitsch beschäftigte, zieht später selbst die Parallelen: Seine Backsteinskulpturen sind auch ‚Architektonik‘.

79 Vgl. Philipp, Klaus Jan; *ArchitekturSkulptur. Die Geschichte einer fruchtbaren Beziehung*; Deutsche Verlags-Anstalt; Stuttgart München; 2002, S. 11

80 Ebenda

81 Vgl. ebenda

82 Vgl. ebenda

83 Vgl. ebenda

84 Vgl. ebenda

Architektur – auf die Kernfrage des eigenen Faches.⁸⁵

ArchitekturSkulptur

Die Bildhauer suchten immer wieder die Nähe zur Architektur oder bezeichneten ihr Werk als *architekturgleich*. Constantin Brancusi (1876–1957) Werke haben beispielsweise architektonische Ausmaße, der Bezug zur Architektur liegt jedoch auf einer Metaebene. Klaus Jan Philipp schreibt, dass diese Metaebene „das Architektonische, das Tektonische meint und nicht Architektur im Sinne eines funktionierenden Bauwerks“⁸⁶.

Ein weiterer Aspekt, der die Skulptur mit der Architektur verbindet, ist der Bewegungsaspekt. Die Kubisten stellten dreidimensionale Objekte zweidimensional dar. Der Betrachter musste nicht mehr um das Kunstwerk herumgehen, um es als räumliche Darstellung zu erfassen. Die Futuristen holten die Bewegung als Bestandteil der Darstellung in ihr Werk. Damit hielt die Dynamik Einzug in die Kunst. In der Folge kam es zu einer differenzierten Behandlung des Themas *Bewegung*. Die Entwicklung der Skulptur wurde durch den zweiten Weltkrieg weitgehend unterbrochen. Erst durch die Wahrnehmungstheorie erlangte die Skulptur in den 70er Jahren wieder neue Anstöße. Diese Theorie besagt, dass „ein Objekt in seiner Ganzheit nicht allein visuell wahrgenommen wird“⁸⁷. Neben den physikalischen Eigenschaften gehören „auch die durch Bewegung des Wahrnehmenden hervorgerufenen Empfindungen zu einer kompletten Vorstellung des Objektes“⁸⁸. Ein Gegenstand

85 Vgl. ebenda

86 Vgl. ebenda, S. 12

87 Müller, Ute; *Zwischen Skulptur und Architektur. Eine Untersuchung zur architektonischen Skulptur im 20. Jahrhundert*; Shaker Verlag; Aachen; 1998. Berichte aus der Kunstgeschichte. Zugl.: Aachen; Techn. Hochsch.; Diss.; 1995, S. 187

88 Ebenda

wird erst durch die Summe aller Sinnesreize erfasst.

Es bedarf der Aktivität des Betrachters, um ein solches Objekt zu erfassen. Der Rezipient wird nun gefordert, aktiv teilzunehmen und das Kunstwerk zu erforschen. Er wird nicht mehr, wie in traditioneller Weise, vom Kunstwerk *bedient*. Der Betrachter ist ein Teil des Kunstwerks, indem er sich damit auseinandersetzt. Dabei stehen des Rezipienten Selbsterkenntnis sowie „die Aufdeckung verschütteter Grunderlebnisse wie Schutz, Angst, Unsicherheit“⁸⁹ im Vordergrund.⁹⁰

Um dem Betrachter die Möglichkeit zu geben, Teil der Skulptur zu werden, muss sie materielle, dimensionelle wie strukturelle Veränderungen erfahren. „Konzept, Standort, Material und Benutzer“⁹¹ konstituieren das skulpturale Werk. Die begehbare Skulptur hält Einzug in das künstlerische Schaffen und kann der Architekturskulptur zugeordnet werden. Sie hat architektonische Merkmale, wie Maßstab, Material und ist an einen Standort gebunden.⁹² Obwohl eine Architekturskulptur betreten werden kann, entspricht in keiner Weise der Funktionalität von Architektur. Sie befriedigt weder „das elementare Bedürfnis nach Schutz und Geborgenheit“⁹³, noch bildet sie „eine Grundvoraussetzung menschlicher Lebensgemeinschaft“⁹⁴.

Der Unterschied zwischen skulpturaler Architektur und architektonischer Skulptur zeigt sich durch ihre Funktionalität: Die SkulpturArchitektur hat eine architektonische Funktion, die Architektur-

89 Ebenda

90 Vgl. Franz Erhard Walther; Abschnitt 4.1.2

91 Müller, Ute; *Zwischen Skulptur und Architektur. Eine Untersuchung zur architektonischen Skulptur im 20. Jahrhundert*; Shaker Verlag; Aachen; 1998. Berichte aus der Kunstgeschichte. Zugl.: Aachen; Techn. Hochsch.; Diss.; 1995, S. 187

92 Vgl. Per Kirkeby, Abschnitt 4.2.1; Donald Judd, Abschnitt 4.1.1

93 Naredi-Rainer, Paul von; *Architektur und Harmonie*; DuMont; Köln; 6. Ausgabe; 1999. Zugl.: Graz; Univ.; Habil.-Schr.; 1982, S. 8

94 Ebenda

Skulptur nicht.

SkulpturArchitektur

1919–1920 schuf Erich Mendelsohn (1887–1953) mit seinem Einsteinturm in Potsdam eine sich der Skulptur annähernde Architektur, die in ihren bewegten Formen von der traditionellen Architektur abweicht.⁹⁵



Abbildung 4.9: Le Corbusier; Wallfahrtskirche; Ronchamp; 1950

In den 50er Jahre waren plastische Tendenzen in mehreren Bauwerken auszumachen, so in Le Corbusiers (1887–1965) Wallfahrtskirche in Ronchamp (1955) sowie das Opernhaus von Jørn Utzon (geb. 1918) in Sidney (1957).

Trotz ihres eindeutig skulpturalen Charakters ist die Wallfahrtskirche in Ronchamp eine funktionierende Architektur.⁹⁶ Die „vielfältige Ausschöpfung der starken plastischen Möglichkeiten“⁹⁷ des verwendeten Stahlbetons unterstützte den Architekten in seiner künstlerischen Kreativität. Die neuen „ungewöhnlich freien Formen“⁹⁸ stehen auch im harten Kontrast zu der traditionellen Formensprache der Gebäude. In diesem Bauwerk kommt die skulpturale Wirkung innen wie außen voll zur Geltung.

95 Vgl. Virilio, Paul; *Das irreale Monument*, Merve Verlag; Berlin; 1992

96 Philipp, Klaus Jan; *ArchitekturSkulptur. Die Geschichte einer fruchtbaren Beziehung*; Deutsche Verlags-Anstalt; Stuttgart München; 2002, S. 12

97 Pahl, Jürgen; *Architekturtheorien des 20. Jahrhunderts. Zeit - Räume*; Prestel-Verlag; München, London, New York; 1999, S. 139

98 Ebenda, S. 141

In den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts verängstigte viele Architekten die Feststellung:

„Die Architektur nähert sich der Plastik und die Plastik nähert sich der Architektur.“

Siegfried Giedion⁹⁹

Seit dieser Zeit hat sich ein Spannungsfeld zwischen Kunst und Architektur eröffnet. Die entstandenen Objekte, seien es Skulpturen oder Bauwerke, sind keinem der Bereiche Kunst oder Architektur exakt zuzuordnen.



Abbildung 4.10: F. Wotruba; Heiliggeistkirche bei Wien; 1967-1976

Die Heiliggeistkirche stellt durch ihren kubischen Aufbau die Architektur eines Bildhauers dar. Sie „zieht den Raum durch die Spalten zwischen ihren massigen, überwiegend aufrecht stehenden Betonblöcken in das Innere, verdichtet ihn zum Ereignis, um ihn durch eben dieselben Spalten wieder an die Außenwelt zurückzugeben“¹⁰¹.

Ein Beispiel für von Künstlern entworfene SkulpturArchitektur ist die Heiliggeistkirche vom österreichischen Bildhauer Fritz Wotruba (1907–1975). Diese Kirche wurde vom Künstler gemeinsam mit Fritz G. Mayr in einem Außenbezirk von Wien zwischen 1974 und 1976 errichtet. Damit konnte sich der Bildhauer kurz vor seinem Tod den Wunsch erfüllen, „ein Stück Architektur gleichsam als eine be-

99 Giedion, Siegfried; *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*; Birkhäuser Verlag; Basel, Boston, Berlin; 2000, S. 29

100 Pahl, Jürgen; *Architekturtheorien des 20. Jahrhunderts. Zeit - Räume*; Prestel-Verlag; München, London, New York; 1999, S. 149

101 Ebenda

4.2.1 Per Kirkeby

„Das dänische Baumaterial ist der Backstein, wir besitzen kein anderes natürliches Material: Die Feldsteine der Moränen sind von den Erbauern der mittelalterlichen Dorfkirchen aufgebraucht worden, deshalb ist heute nur noch der Lehm der Moränen übrig.“¹⁰²

Per Kirkeby wurde 1938 in Kopenhagen geboren. Schon als Kind beeindruckten ihn die Backsteinbauten seiner Umgebung – vor allem die Grundtvigs-Kirche, die 1921–1940 in Kopenhagen erbaut wurde. Er studierte Geologie und Paläontologie. Während seiner Tätigkeit als Geologe unternahm er mehrere Expeditionen nach Grönland, Zentralasien und Mittelamerika. In den folgenden Jahren machte Per Kirkeby auch Reisen, u. a. nach Mexiko, Griechenland und in die Türkei. Seine Reiseerlebnisse nahmen großen Einfluss auf sein künstlerisches Schaffen. Stilelemente untergegangener Kulturen, wie die der Mayas oder der Ägypter, zeigen sich immer wieder in seinen Arbeiten. Aber auch Persönlichkeiten wie der deutsche Architekt und Maler Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) oder der niederländische Architekt und Architekturtheoretiker Hendrik Petrus Berlage (1856–1934) zählen zu seinen Vorbildern.

Per Kirkebys Werk zeichnet sich durch seine Vielfältigkeit aus. Neben der Malerei, Zeichnung, Grafik, Skulptur und Architektur beschäftigte er sich auch mit Geologie, Ethnologie, Literatur und dem Filmemachen.¹⁰³ Seine Reiseerlebnisse setzte er in ersten Bildzyklen in Mischtechnik um. Ab 1977 wandte er sich der Ölmalerei zu.

102 Gachnang, Johannes; *Zum Schluss wird Stein auf Stein gelegt*; In: Bregenz, Kunsthaus und Edelbert Köb (Hrsg.); *Per Kirkeby. Backsteinskulptur und Architektur. Werkverzeichnis*; Verlag der Buchhandlung Walther König; Köln; 1997, S. 16

103 Vgl. Sagmeister, Rudolf; o.T.; In: Bregenz, Kunsthaus und Edelbert Köb (Hrsg.); *Per Kirkeby. Backsteinskulptur und Architektur. Werkverzeichnis*; Verlag der Buchhandlung Walther König; Köln; 1997, S. 4

Seine Ölmalerei zeichnet sich durch eine neoexpressionistische Malweise aus. Allerdings hebt sich Kirkeby von der *reinen Malerei* ohne Figuration¹⁰⁴ ab. Das wird deshalb deutlich, da er durch die Malerei über die Zeichnung zur Skulptur kommt. Die Vorgehensweise Kirkebys ist dadurch gekennzeichnet, dass „er bereits in allerersten Anfängen seine Entscheidungen stets als Maler trifft und [...] nicht als Bildhauer“¹⁰⁵. Kirkebys Skulpturen entwickeln sich parallel zum malerischen Werk.

In dieser Arbeit möchte ich das Hauptaugenmerk auf Per Kirkebys Backsteinskulpturen legen, da in diesen *Bauten* das Spannungsfeld zwischen Kunst und Architektur auf eine besondere Art deutlich wird. Anhand der Künstlerentwicklung und dem Bestand des *Archiv Kunst Architektur* möchte ich einen Einblick in sein skulpturales Schaffen ermöglichen. Sein malerisches Werk sowie die vom Künstler geschaffenen Skulpturen in Gasbetonsteinen und Bronze werden von mir nicht explizit behandelt.

„Die jugendliche Problematik rein-unrein, wie sie mich während meiner jungen Jahre plagte. Entweder war etwas reine Form, oder reine Stofflichkeit, Größen ohne Assoziationen. Unrein dagegen war beschwert und belastet durch unklare Erinnerungen und sich in historische Tiefen verlierende Assoziationen.

Einen Backstein betrachtete ich als beiden Sphären zugehörig, sowohl der reinen wie der unreinen. Eine elementare Form, wohl auch mit historisch belasteten Assoziationen behaftet, aber auf eine relativ angenehme, sozusagen echte Art. Farbe, Licht, Stofflichkeit, alles stimmte mit dem historischen Baumaterial überein, doch das war eine »wirkliche« Assoziation und keine »symbolisierende«.

104 Kunsthaus Bregenz; o.T.; WWW Seite; September 2002;
http://www.kunsthaus-bregenz.at/html/bio_kirkeby.htm

105 Gachnang, Johannes; *Zum Schluss wird Stein auf Stein gelegt*; In: Bregenz, Kunsthaus und Edelbert Köb (Hrsg.); *Per Kirkeby. Backsteinskulptur und Architektur. Werkverzeichnis*; Verlag der Buchhandlung Walther König; Köln; 1997, S. 12

Mit Backsteinen ließen sich konstruktiv gesehen tragbare und interessante Strukturen bauen, wenn man nur gewisse, ganz bestimmte und festgelegte Regeln befolgte. Es war ein System.

Hier bekam ich eine Möglichkeit – so dachte ich damals in jungen Jahren – das lästige Schisma zwischen rein und unrein zu überwinden oder miteinander zu verbinden. Ein erster Schritt auf dem visionären Weg. ...“

Per Kirkeby¹⁰⁶

Per Kirkebys erste Backsteinskulptur war 1965 in der Kopenhagener Holbergsgade, einer Kellerraumgalerie, zu sehen. Zwei temporäre Skulpturen ohne Mörtel waren ganz im Sinne der Minimal Art gestaltet. Diese Installation war nur Skulptur – ohne jegliche Funktion oder Nutzen und vergleichbar mit Arbeiten der amerikanischen Minimalisten, wie beispielsweise Carl Andre.

Anfang der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts kommt der funktionale Aspekt in Kirkebys Werk: Ab dieser Zeit gestaltete er Skulpturen, die eine spezielle Funktion haben. Entweder sind sie Spielhaus für Kinder, Räucherofen für Fische¹⁰⁷ oder Ausstellungsinstallationen für seine Malerei.¹⁰⁸

1973 setzt der Künstler in Ikast auf Jütland, Dänemark, an einen Fußgängerweg durch eine größere Einfamilienhaussiedlung, ein

106 Kirkeby, Per; *Handbuch. Texte zur Architektur und Kunst*. Berlin, Berlin; 1993, S. 48

107 Vgl. Bregenz, Kunsthau und Edelbert Köb (Hrsg.); *Per Kirkeby. Backsteinskulptur und Architektur. Werkverzeichnis*; Verlag der Buchhandlung Walther König; Köln; 1997, S. 66

108 Vgl. Gachnang, Johannes; *Zum Schluss wird Stein auf Stein gelegt*; In: Bregenz, Kunsthau und Edelbert Köb (Hrsg.); *Per Kirkeby. Backsteinskulptur und Architektur. Werkverzeichnis*; Verlag der Buchhandlung Walther König; Köln; 1997, S. 13

Sowie Bregenz, Kunsthau und Edelbert Köb (Hrsg.); *Per Kirkeby. Backsteinskulptur und Architektur. Werkverzeichnis*; Verlag der Buchhandlung Walther König; Köln; 1997, S. 68ff

„fremdartiges Backsteinhaus“¹⁰⁹. Das als Spielhaus für Kinder konzipierte *Huset / Das Haus* bietet für diese, Katzen und Hunde Unterschlupf. „Es ist ein Haus verborgener Träume und Phantasmen.“¹¹⁰ Die Ornamentik des *Hauses* erinnert an traditionelle dänische Architektur, wobei die Baugliederung an die Auseinandersetzung mit archaischen Formen und der Maya-Kultur erinnert.¹¹¹

„Kirkebys Backsteinarbeiten liefern einen wichtigen Beitrag zur aktuellen Skulptur- und Architekturdiskussion. Gleichzeitig sind sie ein Schlüssel zu seinem Malerischen Schaffen.“¹¹²



Abbildung 4.11: P. Kirkeby; *Huset (Das Haus)*; Ikast; 1973

Per Kirkeby entsagte nie seiner Liebe zur Malerei. Er integrierte in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre bei verschiedenen Gelegenheiten Backsteinskulpturen funktional in den Kontext einer Ausstellung: Die Backsteinskulpturen wirkten wie Rahmungen für seine Malerei. Wenn der Betrachter das Ensemble von Malerei und Skulptur ansah, war es für ihn nicht klar, ob der Backsteinrahmen die Malerei trägt oder umgekehrt. Dadurch konnte Kirkeby die damals virulent gewordene Frage nach Präsentation und Repräsentation auf seine Weise stellen. Nach der Ausstellung wurden die Skulp-

Per Kirkeby entsagte nie seiner Liebe zur Malerei. Er integrierte in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre bei verschiedenen Gelegenheiten Backsteinskulpturen funktional in den Kontext einer Ausstellung: Die Backsteinskulpturen wirkten wie Rahmungen für seine Malerei. Wenn der Betrachter das Ensemble von Malerei und Skulptur ansah, war es für ihn nicht klar, ob der Backsteinrahmen die Malerei trägt oder umgekehrt. Dadurch konnte Kirkeby die damals virulent gewordene Frage nach Präsentation und Repräsentation auf seine Weise stellen. Nach der Ausstellung wurden die Skulp-

109 Gachnang, Johannes; *Zum Schluss wird Stein auf Stein gelegt*; In: Bregenz, Kunsthaus und Edelbert Köb (Hrsg.); *Per Kirkeby. Backsteinskulptur und Architektur. Werkverzeichnis*; Verlag der Buchhandlung Walther König; Köln; 1997, S. 12

110 Ebenda

111 Vgl. Bregenz, Kunsthaus und Edelbert Köb (Hrsg.); *Per Kirkeby. Backsteinskulptur und Architektur. Werkverzeichnis*; Verlag der Buchhandlung Walther König; Köln; 1997, S. 64

112 Ebenda, S. 4

turen wieder abgebaut.¹¹³

Ab 1976 zeichnet sich sein Schaffen durch historisierende Aspekte aus: Das *Ruinenhafte* erobert Kirkebys Werk. Archaisch anmutende Objekte erinnern an Ruinen historisch bedeutender Orte (Mayas, Ägypten). Seine Skulpturen scheinen ‚versunkene‘ Bauwerke längst vergangener Tage widerzuspiegeln. Dieser historisierende Aspekt zeigt sich schon in der Gestaltung des *Huset*, entwickelte sich aber weiter und findet bis heute seine Umsetzung.



Abbildung 4.12: P. Kirkeby; Skulptur für die dokumenta 7; Kassel; 1982

Der *Dokumenta-Bau*¹¹⁴ (1982) stellt ein Schlüsselwerk dar. Diese Backsteinskulptur wurde anlässlich der documenta 7 im Kassler Karlssaue-Park errichtet. Mit dieser Skulptur kommt noch ein wichtiger Aspekt in Kirkebys Werk: Das Monument. Die Backsteinskulptur, die zugleich aber auch architektonische Züge aufweist, erhebt sich über einem rechteckigen Grundriss. Die Fassade ist an der Schmalseite völlig geschlossen und schmucklos, an der Längsseite durch Pfeiler und Nischen gegliedert. Es entsteht der Eindruck eines zweigeschossigen Baus, der durch ein Satteldach abgeschlossen ist. Ein Eintreten in das Innere ist jedoch nicht

¹¹³ Vgl. Gachnang, Johannes; *Zum Schluss wird Stein auf Stein gelegt*, In: Bregenz, Kunsthaus und Edelbert Köb (Hrsg.); *Per Kirkeby. Backsteinskulptur und Architektur. Werkverzeichnis*; Verlag der Buchhandlung Walter König; Köln; 1997, S. 13

¹¹⁴ Bregenz, Kunsthaus und Edelbert Köb (Hrsg.); *Per Kirkeby. Backsteinskulptur und Architektur. Werkverzeichnis*; Verlag der Buchhandlung Walter König; Köln; 1997, S. 82f

möglich, da keine Öffnung vorhanden ist. Konnten die Kinder das *Huset* noch betreten, bleibt hier dem Betrachter das Betreten verwehrt. Obwohl die Skulptur architektonische Merkmale trägt, fehlt ihr die Funktionalität *echter* Architektur.

Diese Skulptur soll von Transformator-Häuschen beeinflusst worden sein, die Kirkeby beeindruckten. 1986 wurde sie durch die Stadt Kassel abgebrochen, was internationale Proteste hervorrief.

Der Aspekt der Monumentalität greift Per Kirkeby 1984 in einer temporären Skulptur anlässlich der Ausstellung neuer deutscher Kunst in Düsseldorf wieder auf.¹¹⁵ Seine frühen Monumente haben eine monolithisch, kristalline Struktur.

„Es waren richtige Monolithen, rätselhaft, geschlossen und doch ganz natürlich. Und jetzt zeigte sich der große Vorteil der Backsteine: ihre ruhige und einleuchtende Anonymität. Mit Backsteinen ließen sich monolithische Monumente bauen, die nicht aufdringlich persönlich, »privat« waren, sondern die ruhig ihre Herausforderung geltend machten, und das umso stärker als es ganz selbstverständlich aussah.

Diese Natürlichkeit und diese Anonymität waren ein absolut notwendiger Schritt, um in die Nähe jenes Kunstwerks zu gelangen, das sich zu einer allumfassenden Vorstellung ausbauen ließ. ...“

Per Kirkeby¹¹⁶

Neben den ruinenartigen sind die monumentalen Skulpturen kennzeichnend für Kirkebys Werk. Der Künstler kombiniert auch beide Formen für Projekte, sodass Ensembles entstehen, welche beides beinhalten: Monumentales/Monolithisches und Ruinenhaftes. Als Beispiel dafür ist die zweiteilige Arbeit auf dem Hindenburgplatz in Münster (1986) zu nennen.¹¹⁷ Eine Kombination des Mo-

¹¹⁵ Vgl. ebenda, S. 84f

¹¹⁶ Kirkeby, Per; *Handbuch. Texte zur Architektur und Kunst*. Berlin, Berlin; 1993, S. 48

¹¹⁷ Vgl. Bregenz, Kunsthaus und Edelbert Köb (Hrsg.); *Per Kirkeby. Backsteinsculptur und Architektur. Werkverzeichnis*; Verlag der Buchhandlung Walther König; Köln; 1997, S. 116f

numentalen und Ruinenhaften, zeigt sich auch durch das *Monument für Niels Bohr* in Kopenhagen (1988).¹¹⁸ Diese Zwitterbauten sind verstärkt Ende der 80er Jahre in Kirkebys Schaffen zu finden. In dieser Zeit ist auch eine Entwicklung seiner Backsteinarbeiten von der Skulptur zur Architektur zu beobachten. Per Kirkeby fasst „das Verhältnis der beiden Gattungen als ein transitives auf; vergleichbar mit Peter Eisenmans Formulierung vom »Dazwischen«“¹¹⁹. Per Kirkeby schreibt:

„Früher habe ich Werke gebaut, die aussahen wie Gebäude – Häuser, in die man jedoch nicht hineingehen konnte. Es waren monolithische, sehr grosse Skulpturen. Die neuen sehen nicht aus wie Häuser. Es sind neue, klobige Formen – von aussen betrachtet. Es ist aber eingeplant, dass man in sie hineingeht. Und wieder hinaus. Sie sind zum Hindurchgehen gedacht.“

Per Kirkeby¹²⁰

Für diese neuen Skulpturen nimmt der Künstler den Funktionsspekt wieder auf – es entstehen begehbare Skulpturen. Sie nähern sich der Architektur, da beide – Skulptur und Architektur – das Spiel zwischen Volumen und Hohlraum zum Inhalt haben.¹²¹

„... Das Werk, das sowohl da ist als auch nicht da ist. Um das man nicht herumgehen muß, weil man hineingehen kann. Das massiv aussieht und doch transparent ist. Das aussieht wie ein Gebäude und doch keines ist, und weder aussieht wie eine vergrößerte Skulptur, noch unwohl das Gewicht von einem Bein auf das andere verlagert. Weil es völlig da ist, was es ist und diese Frage erst gar nicht stellt. Vielleicht aber andere

118 Vgl. ebenda, S. 132f

119 Philipp, Klaus Jan; *ArchitekturSkulptur. Die Geschichte einer fruchtbaren Beziehung*; Deutsche Verlags-Anstalt; Stuttgart München; 2002, S. 117f

120 aus: Philipp, Klaus Jan; *ArchitekturSkulptur. Die Geschichte einer fruchtbaren Beziehung*; Deutsche Verlags-Anstalt; Stuttgart München; 2002, S. 118

121 Vgl. Gachnang, Johannes; *Zum Schluss wird Stein auf Stein gelegt*; In: Bregenz, Kunsthaus und Edelbert Köb (Hrsg.); *Per Kirkeby. Backsteinskulptur und Architektur. Werkverzeichnis*; Verlag der Buchhandlung Walter König; Köln; 1997, S. 18

Fragen. Nach dem ausgemessenen Universum. Nach der Beständigkeit der Mauern, der Flüchtigkeit von Häusern. Fragen über menschliche Klugheit, die befreit ist von intellektuellen Lastern.

Über Versteckspielen und darüber, eine Mauer zum Ballspielen zu haben.“

Per Kirkeby¹²²

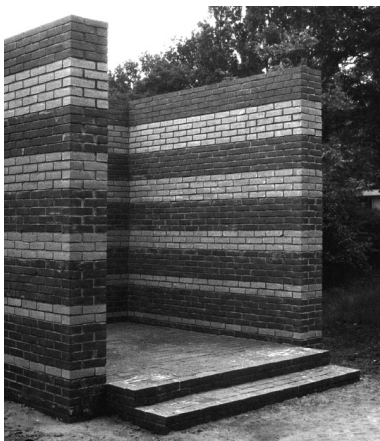


Abbildung 4.13: P. Kirkeby; Temporäre Skulptur (Zeitlos); Berlin; 1988

Die erste begehbare Skulptur ist wiederum temporär und wurde anlässlich der Gruppenausstellung *Zeitlos* im Park des Hamburger Bahnhofs in Berlin 1988 errichtet¹²³. Auffallend an dieser Skulptur ist jedoch, dass Kirkeby seinen ausschließlich roten Backsteinen untreu wurde und auch gelbe, zur Gliederung der Wand, verwendete.

Die begehbare Skulptur in Arnheim-Otterlo (1988) vermittelt von außen den Eindruck einer Architektur. Kirkeby „stellt dem geschlossenen Entwurf das Argument der Transparenz entgegen. Die entworfene, monolithische Form öffnet sich und lässt sich durchdringen. Ihren eigentlichen Sinn erhält die Skulptur spürbar erst dann, wenn man sie durchschreitet und das entwor-

122 Kirkeby, Per; *Handbuch. Texte zur Architektur und Kunst*. Berlin, Berlin; 1993, S. 48

123 Vgl. Bregenz, Kunsthaus und Edelbert Köb (Hrsg.); *Per Kirkeby. Backsteinskulptur und Architektur. Werkverzeichnis*; Verlag der Buchhandlung Walther König; Köln; 1997, S. 134f

fene Ganze aus dem Innern heraus erfährt.“¹²⁴ Dementsprechend ist für die Rezeption des Kunstwerks durch den Betrachter die eigene Raum-Körper-Erfahrung sehr wichtig.¹²⁵

Die Zuordnung von Kirkebys Backsteinbauten zur Architektur oder Skulptur ist problematisch.¹²⁶ Markus Stegmann wählt architektonische Skulptur, „da skulpturale und architektonische Merkmale miteinander verschmolzen sind. Die Verflechtung der beiden Gattungen bewirkt eine Erweiterung der skulpturalen Bestandteile um architektonische Assoziationsfelder und der architektonischen um skulpturale.“¹²⁷ Deutlich wird das durch das Entstehen einer „Wechselbeziehung von Vollendung und Fragment, da die Arbeiten in rein skulpturaler Hinsicht vollendet, in architektonischem Sinne fragmentarisch erscheinen.“¹²⁸, wie Stegmann betont.

Per Kirkebys Entwicklung (künstlerisch wie architektonisch) ist stets durch Neuerungen sowie Wiederverwendung schon vergangener Motive gekennzeichnet. Er nimmt Zitate aus seinen älteren Arbeiten auf und setzt sie auf seine Art und Weise in neuen Objekten um. Mitte der 90er Jahre des 20. Jahrhunderts ändert Kirkeby seinen Status. Er überwindet die von ihm selbst bezeichnete

124 Vgl. Gachnang, Johannes; *Zum Schluss wird Stein auf Stein gelegt*, In: Bregenz, Kunsthaus und Edelbert Köb (Hrsg.); *Per Kirkeby. Backsteinskulptur und Architektur. Werkverzeichnis*; Verlag der Buchhandlung Walther König; Köln; 1997, S. 18

125 Vgl. Franz Erhard Walther: *Das Kunstwerk als Handlungsraum* in Abschnitt 4.1.2

126 Vgl. Stegmann, Markus; *Architektonische Skulptur im 20. Jahrhundert. Historische Aspekte und Werkstrukturen*; Wasmuth Verlag; Tübingen, Berlin; 1995. Zugl.: Univ., Diss., Basel, 1993, S. 144

127 Ebenda

128 Ebenda, S. 145

sinnlose Skulptur, und versucht in *Bauten* weiterzudenken.¹²⁹ Seine Backsteinskulpturen werden überdimensional groß und wirken wie Architektur.

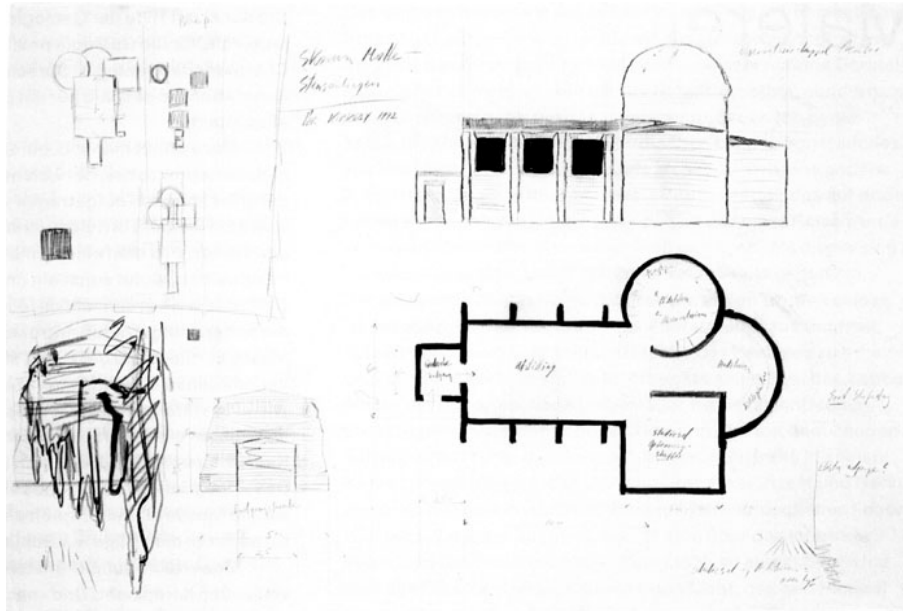


Abbildung 4.14: P. Kirkeby; Skärums Mølle-Stensamlings; Vemb; Zeichnung; 1992

Ab 1994 entwirft Per Kirkeby Architektur – das *Steinhaus* von 1995 in Vemb/Dänemark ist dafür als Beispiel zu nennen. Es ist ein Ausstellungs- und Archivraum für die Steinsammlung des Amateurgeologen Carlo Möller am Folkeuniversitetscenteret Skärums Mølle und erinnert durch seine Form an einen Sakralbau. Vor allem der Grundriss des Gebäudes lässt Assoziationen mit Kirchenbauten zu, welche sich durch ein Langhaus, Querhaus, Chor und eine Vorhalle auszeichnen. Auch die Baugliederung, wie Strebe-pfeiler, Fensteröffnungen und turmartigen Baukörper, lässt diesen Schluss zu. Der rechteckige Raum (Langhaus) ist für die Präsen-

129 Vgl. Gachnang, Johannes; *Zum Schluss wird Stein auf Stein gelegt*; In: Bregenz, Kunsthaus und Edelbert Köb (Hrsg.); *Per Kirkeby. Backsteinskulptur und Architektur. Werkverzeichnis*; Verlag der Buchhandlung Walter König; Köln; 1997, S. 18

tation der Sammlung, der quadratische Raum (Querhaus rechts) für Studien- und Archivzwecke, der halbkreisförmige Raum (Chor) für das Auditorium und der runde Raum (Turm) für ein Observatorium sowie für die Ausstellung von Edelsteinen. Per Kirkebys Vorstellungen entsprechend sollte die Einrichtung den Raum nicht belasten und das Ensemble von Ausstellungsort und Ausstellungsgegenständen einen ‚reinen‘ und harmonischen Eindruck vermitteln.¹³⁰



Abbildung 4.15: P. Kirkeby; Ferienhaus; Laesö; Zeichnung; 1994/95

Echte Architektur schuf Kirkeby 1994/95 in Dänemark auf der Insel Laesö. Für seinen Freund Arne Fremmich und Dorte Mette Jensen plante er ein Ferienhaus. Der Grundriss dieses Gebäudes geht von einem Neunerquadrat aus, wie viele seiner Skulpturen auch. Um einen rechteckigen Raum ist an jeder Ecke ein weiterer rechteckiger Raum angefügt. Daraus ergeben sich vier unterschiedlich große Terrassen, die durch davorbefindliche Pfeilerreihen von der Landschaft abgegrenzt sind. Dadurch verlängert sich die Gebäude-

kante und der Eindruck eines geschlossenen Baukörpers wird vermittelt. Rhythmus und Sensibilität im Umgang mit Raumgestaltung zeichnen dieses Gebäude aus. „Der zentrale Wohnraum ist höher als die Seitenräume und besitzt eine zusätzliche Fensterreihe [...] und ein offenes Satteldach.“¹³¹ Die vier Nebenräume – Küche, Schlafzimmer, Gästezimmer sowie Wasch- und Heizraum – haben ein Pultdach, das zur Mittelachse hin aufsteigt. Die Zie-

¹³⁰ Bregenz, Kunsthaus und Edelbert Köb (Hrsg.); *Per Kirkeby. Backsteinskulptur und Architektur. Werkverzeichnis*; Verlag der Buchhandlung Walter König; Köln; 1997, S. 224ff

¹³¹ Ebenda, S. 207

gelsteinfassade ist weiß, die Ziegelstruktur ist jedoch gut sichtbar. Das Haus war ursprünglich größer geplant, wurde jedoch auf Bauherrenwunsch maßstäblich verkleinert.

In den folgenden Jahren entstanden noch weitere Architekturvürfe sowie Skulpturen, die teilweise realisiert wurden. Per Kirkeby war und ist auch auf der Raketenstation (Museumsinsel Hombroich) tätig.¹³²

„Die Ziegelsteinskulpturen [...] bieten die Anonymität des Kunstwerks als eine Größe dar, die nicht zu übersehen ist. Anonymität ist eine paradoxe Größe eines jeden überlegenen Kunstwerks.“¹³³

Von Dezember 1997 bis Februar 1998 war Per Kirkeby eine Einzelausstellung im Kunsthaus Bregenz gewidmet.¹³⁴ Alle ausgestellten Zeichnungen stammen aus der Schenkung Per Kirkebys an das Kunsthaus, dem sich dieser sehr verbunden fühlt. Im Dezember 1995 übergab er dem KUB 181 zum Teil großformatige Grafiken, die sich nun im aka befinden. Alle ausgestellten Zeichnungen stammten aus dieser Schenkung. Sie stellen auch die Grundlage für die Erstellung des Werkverzeichnisses¹³⁵ von 1997 dar. Viele von mir besprochenen Objekte sind in der Sammlung des aka vertreten.

132 Vgl. Kapitel 3 und Erwin Heerich; Raketenstation auf Seite 99.

133 Stegmann, Markus; *Architektonische Skulptur im 20. Jahrhundert. Historische Aspekte und Werkstrukturen*; Wasmuth Verlag; Tübingen, Berlin; 1995. Zugl.: Univ., Diss., Basel, 1993, S. 144

134 Vgl. Kunsthaus Bregenz und Edelbert Köb (Hrsg.); *Per Kirkeby. Malerei, Skulptur, Zeichnung*; Kunsthaus Bregenz; Bregenz; 1997. Katalog zur Ausstellung vom 6.12.1997-15.02.1998 im Kunsthaus Bregenz

135 Vgl. Bregenz, Kunsthaus und Edelbert Köb (Hrsg.); *Per Kirkeby. Backsteinskulptur und Architektur. Werkverzeichnis*; Verlag der Buchhandlung Walther König; Köln; 1997

Lesepavillon für Eremiten – Entwurf für Bregenz

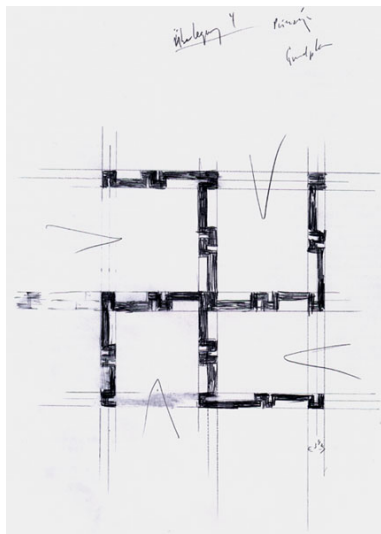


Abbildung 4.16: P. Kirkeby;
Lesepavillon für Bregenz;
Zeichnung; 1993

Ein wichtiger Bestandteil des Konzeptes der Verwirklichung und Planung des Kunsthauses Bregenz war die Errichtung von Freilichtskulpturen im Stadtraum Bregenz. Bereits 1993 wurde mit Per Kirkeby für ein solches Projekt Kontakt aufgenommen. Er sollte eine Backsteinskulptur für den Park der Vorarlberger Landesbibliothek entwerfen. Dies tat der Künstler nach eingehendem Studium der historischen und topografischen Situation und ein *Lesepavillon für Eremiten* entstand. Dieser zeigt einen Kreuzgrundriss, an dessen Enden Mauerteile rechtwinkelig angefügt sind. Sie

bilden vier geschützte Bereiche, die im Sommer als Leseplätze genutzt werden können. „Die Wände sind teilweise durchbrochen“¹³⁶ und ergeben spannende Durchblicke, Licht- und Schattenspiele sowie Sitzflächen in den Nischen. Die Maße betragen ca. 2,9 x 8,5 x 8,5 Meter (Höhe x Breite x Länge), und das Material ist roter Backsteinziegel.

Warum wählt der Künstler für diese Backsteinskulptur einen Grundriss, der ein umgekehrtes Hakenkreuz erkennen lässt? Zum einen ergab sich dieser aus künstlerischen, formalen und funktionellen Gründen. Aber der für mich viel wichtigere Grund ist, dass Per Kirkeby sehr subtil auf die Geschichte der Vorarlberger Landesbibliothek eingeht. Das Gebäude, in dem sich diese heute befindet, war einst das St. Gallusstift, welches durch die Nationalso-

¹³⁶ Ebenda, S. 6

zialisten im Jänner 1941 aufgehoben und geschlossen wurde. Da dieser formale Bezug zur Vergangenheit nicht unmittelbar erkennbar ist, stellt die Skulptur ein „behutsames Mahnmal an die geschichtlichen Vorgänge“¹³⁷ dar. Die Landesbibliothek bietet genau den richtigen Ort für eine solche Meditationsmauer, weil sie geistiges Zentrum, Ort der Erinnerung und des Nachdenkens ist. Das Kunstwerk sollte seinen Platz auf einer kleinen Anhöhe gegenüber der Bibliothek finden. Die vor der Landesbibliothek befindliche Wiesenmulde und der Park bleiben frei. Für denjenigen, der den Weg zur Backsteinskulptur aufnimmt, ergibt sich somit eine „stille Zwiesprache zwischen Backsteinskulptur, Architektur, Geschichte und Gegenwart“¹³⁸.

Aufgrund ihres Grundrisses wurde die Backsteinskulptur nicht realisiert. Das Buchenholzmodell von 1994, Entwürfe und Pläne von Per Kirkeby sind Bestandteil der Sammlung des aka.

4.2.2 Erwin Heerich

„Nach dem Studium der Plastik und Skulptur richtete sich mein Interesse auf die Form des architektonischen Gestaltens, das in der Plastik neben dem mimetischen Prinzip von einer autonomen Raumbildung bestimmt wird. Meine plastischen und zeichnerischen Studien galten von da ab einer Intensivierung der Fläche, die in der Weiterführung den Raum aufbaut. Der Prozeß der Wandlung von der Fläche zum Raum vermittelt wesentliche Einsichten in die Verhältnisse von Maß, Proportion und Materialität. Von dieser Position aus entwickelt sich der entscheidende Weg im morphologischen Denken, das meine plastische Arbeit begleitet.

Das plastische Element in der Architektur der Gegenwart erscheint mir weitgehend verkümmert, vertrieben vom Primat der Technik. Die Skulptur hat ihrer Autonomie entsagt und folgt gedanklichen, inhaltlichen Themen.

137 Sagmeister, Rudolf; *Schreiben vom 10.09.1996 an den Landesrat Dr. Hans-Peter Bischof, Landhaus Bregenz*. Aus dem Schriftenverkehr des aka; September 1996

138 Ebenda

**Der architektonische Gestaltbegriff ist für mich der wesentliche Faktor zum Ausdruck dreidimensionaler Wirklichkeit.
Erwin Heerich¹³⁹**

Der 1922 in Kassel geborene Bildhauer – Erwin Heerich – begann seine künstlerische Arbeit mit ersten Zeichnungen in isometrischer Darstellung und ersten Kartonplastiken und Grafiken. Über große Arbeiten in Stahl, Holz, Stein und Kunststoff kam der Mataré-Schüler zur skulpturalen Architektur. Die Grundelemente seiner Arbeit sind die „Berechenbarkeit der formalen Mittel“¹⁴⁰ und die „exakt nachmessbare Umsetzung von der Konstruktionszeichnung zum räumlich-stereometrischen Gebilde“¹⁴¹. „Mehr noch als die Künstler des Konstruktivismus und De Stijl löste er sich vollständig von Beziehungen zu visuellen und emotionalen Gegebenheiten“¹⁴². Erwin Heerich lässt „reine, ursprüngliche Form“¹⁴³ bestehen.

„Das Überflüssige ist dem Werk fremd. Bildnerische Gestaltung ist reduziert auf ihren Kern.“¹⁴⁴

139 Heerich, Erwin; *Skulptur und der architektonische Raum*; Verlag Buchhandlung Walther König; Köln; 1998, S. 5

140 Bruckgraber, Iris und andere; *Kunst des 20. Jahrhundert. Museum Ludwig Köln*; Benedikt Taschen; Köln; 1996, S. 272

141 Ebenda

142 Ebenda

143 Ebenda

144 Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof (Hrsg.); *Kunst + Design. Erwin Heerich. Plastische Modelle für Architektur und Skulptur. Preisträger der Stankowski-Stiftung 1995*; Richter-Verlag; Düsseldorf; 1995. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof; 29. April bis 13. August 1995, Neues Museum Weserburg Bremen; 8. Dezember 1995 bis 4. Februar 1996, Museum Wiesbaden; 18. Februar bis 14. April 1996, Städtische Galerie Göppingen; 28. April bis 2. Juni 1996, Vorwort ohne Seitenangabe

Sein Werk zeichnet sich durch eine ungewöhnliche Ökonomie aus.¹⁴⁵ Die Zeichnung, das Diagramm ist die Grundlage bildnerischer Arbeit. Auf hunderten zeichnerischer Blätter Erwin Heerichs sind „wie in einer Keimzelle alle weiteren bildnerischen Möglichkeiten enthalten, die Entfaltung des Entwurfs zur Skulptur ebenso wie diejenige zur Architektur und zum Gebrauchsgegenstand.“¹⁴⁶ Diese Zeichnungen sind im umfassenden Sinne *disegno*, Idee und Konzept.



Abbildung 4.17: E. Heerich; Monument; 1989

Erwin Heerichs Werk fand in der Epoche der Minimal Art und der Konzeptkunst seine erste internationale Anerkennung. Dies ist bezeichnend für sein Schaffen.¹⁴⁷ Jedoch anders als die Künstler der Minimal Art „sucht Heerich, mit seinen mathematischen Körpern neue, auf logischen Gesetzmäßigkeiten und Ordnungsprinzipien begründete Formen der Komposition zu entdecken.“¹⁴⁸ Parallelen dazu sind in der Konkreten Kunst zu finden.

Heerichs Gestaltungselemente sind Kubus, Quader, Pyramide, Kugel, Zylinder sowie Teile und Kombinationen aus denselben. Das von ihm verwendete Material hat nur „veranschaulichende Funktion“¹⁴⁹ und spiegelt somit die anonyme Objektivität seiner Werke. Bei der Umsetzung seiner Objekte geht Erwin Heerich nicht von einer festen Masse, sondern

145 Vgl. ebenda, Vorwort

146 Ebenda, Vorwort ohne Seitenangabe

147 Vgl. ebenda

148 Bruckgraber, Iris und andere; *Kunst des 20. Jahrhundert. Museum Ludwig Köln*; Benedikt Taschen; Köln; 1996, S. 272

149 Ebenda, S. 273

vom entwickelbaren Plan, aus.¹⁵⁰ Die Dauer seines Vorhabens liegt nicht im Bereich des Gemachten. Sie liegt im Bereich des Gedachten. Für Erwin Heerich ist die Plastik eine „Manifestation des plastischen Denkens“¹⁵¹.

Einhergehend mit dieser Entwicklung vollzieht sich ein „Wandel zur Monumentalität“¹⁵² und eine „Reduzierung der formalen Gestaltungsmittel, Aspekte, die in besonderem Maß in seinen architektonischen Außenplastiken zum Ausdruck kommen.“¹⁵³

Heerichs Werk zeigt einen hohen künstlerischen Anspruch. Die Arbeiten des Kunstpreisträgers der Stankowski-Stiftung 1995 wahren das Ideal der Einheit von freier und angewandter Kunst.¹⁵⁴ Das Grundverständnis von Heerich verengt sich nie zur Ideologie. Erwin Heerichs Bauten sind Architektur und Skulptur zugleich.

Museumsinsel Hombroich

Seit 1976 gab es gemeinsame Überlegungen vom Immobilienmakler und Kunstmäzen Karl-Heinrich Müller und dem Künstler Erwin Heerich, in der Natur, für Müllers Sammlung Ausstellungsräume zu errichten. Damals wurde auch über die Form der Architektur des Museums diskutiert, das ursprünglich kleiner geplant war. Man entschied sich für eine skulpturale Architektur in Pa-

150 Vgl. ebenda, S. 272f

151 Ebenda, S. 273

152 Ebenda

153 Ebenda

154 Vgl. Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof (Hrsg.); *Kunst + Design. Erwin Heerich. Plastische Modelle für Architektur und Skulptur. Preisträger der Stankowski-Stiftung 1995*; Richter-Verlag; Düsseldorf; 1995. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof; 29. April bis 13. August 1995, Neues Museum Weserburg Bremen; 8. Dezember 1995 bis 4. Februar 1996, Museum Wiesbaden; 18. Februar bis 14. April 1996, Städtische Galerie Göppingen; 28. April bis 2. Juni 1996, Vorwort ohne Seitenangabe

villonform. Das erste Projekt entstand auf einem Gelände neben dem Nordpark in Düsseldorf.



Abbildung 4.18: E. Heerich; Turm; Museumsinsel Hombroich; 1990

1982 erwarb Karl-Heinrich Müller die ersten Inselgrundstücke an der Erft und ein neues Programm für den Bau der Pavillons auf der *Insel* wurde entwickelt. Zwischen 1982 und 1994 wurden nahe der Stadt Neuss am Niederrhein in Nordrhein-Westfalen elf Heerich-Gebäude errichtet. Für Anatol Herzfeld wurde eine Scheune nach seinen Vorstellungen zu seinem Atelier ausgebaut und zwei historische Gebäude restauriert sowie eine zweite Scheune in einen

Konzertsaal umgewandelt. Die Eröffnung fand 1987 statt. Im selben Jahr bezog Erwin Heerich sein Atelier auf der Museumsinsel Hombroich.¹⁵⁵

Das Areal sollte Zufluchtsort für Freunde von Kunst und Natur werden. Im Projekt *Kunst parallel zur Natur* will der engagierte Kunstsammler seine Ideen umsetzen.¹⁵⁶ Die jüngsten Entwicklungen stellen das Gelingen dieses Vorhabens jedoch in Frage.

Die Museumsinsel Hombroich stellt als Werk eines Künstlers einen Sonderfall aktueller Museumsarchitektur dar. Sie ist mit ihren Bauten keinen stilistischen Tendenzen des Bauens verpflichtet und will sich auch nicht „durch technische Innovationen und materielle Ex-

155 Stiftung Hombroich; o.T.; WWW Seite; Dezember 2002; http://www.inselhombroich.de/presse_time.htm

156 Vgl. Bregenz, Kunsthaus und Edelbert Köb (Hrsg.); *Museumsarchitektur. Texte und Projekte von Künstlern*; Verlag Buchhandlung Walther König; Köln; 2000, S. 43

perimente hervorheben“¹⁵⁷. Die gewählte Pavillonform zeigt „einfachste geometrische Formen, die durch ihr Zusammenspiel von Licht und Raum überzeugen.“¹⁵⁸

„Diese Pavillons sind gleichermaßen Räume für Kunst sowie begehbare, konkrete Skulpturen, deren Formfindungsprinzipien meist einfachen Regeln folgen, die aber durch konsequente Reduktion in materialer und proportionaler Hinsicht große Ausdruckskraft erlangen.“¹⁵⁹

Da an eine Planung eines großen, zusammenhängenden Baukörpers für die Kunstsammlung Müller, durch die gegebenen Landschaftsverhältnissen, nicht zu denken war, fiel die Wahl auf die Pavillonbauweise. Sie entspricht der Idee, eine auf Skulpturen beruhende Architektur zu verwirklichen. Die einzelnen Baukörper können unabhängig voneinander bestehen und im landschaftlichen Zusammenhang abwechslungsreich auftreten.¹⁶⁰

Die Anlage besteht aus: Eingangsgebäude, Turm, Labyrinth, Cafeteria, Galerie, Anatol's Haus, Vitrine, Orangerie, Gästehaus, Wohnhaus, Scheune, Tadeusz-Pavillon, Große Galerie, Schnecke und Graubner Atelier.¹⁶¹ Sie ist ein architektonisches Werk, „das sich im Umsetzen skulpturaler Entwürfe in Gebäude formuliert und eine eigene Werkentwicklung aufweist, die über die bildhauerischen

157 Ebenda

158 Vgl. ebenda

159 Zschokke, Walter; *Und es fing ganz harmlos an*; WWW Seite; Juni 2002; <http://db.nextroom.at/tx/512.html>

160 Vgl. Kastner, Joachim Peter; *Architektur in Hombroich*; In: Kunsthau Bregenz, archiv kunst architektur und Edelbert Köb (Hrsg.); *Erwin Heerich. Museumsinsel Hombroich*; Hatje Verlag; Werkdokumente; Stuttgart; 1996, S. 15f

161 Vgl. Kunsthau Bregenz, archiv kunst architektur und Edelbert Köb (Hrsg.); *Erwin Heerich. Museumsinsel Hombroich*; Hatje Verlag; Werkdokumente; Stuttgart; 1996, S. 7

Möglichkeiten weit hinausgeht.“¹⁶²

„Heerichs Bauten sind aus Skulpturen entwickelte autonome Gebäude, deren konsequente Geometrie ein reiches räumliches Kräftespiel entfaltet und einen spannungsvollen Dialog mit Kunstwerken vieler Epochen und Kulturräume ermöglicht. Diese Bauten sind genauso Räume für Kunst wie begehbare, konkrete Skulpturen, deren formale Prinzipien einfachen Regeln folgen, die Ausdruckskraft aus der konsequenten materialen und proportionalen Reduktion beziehen. Die Mauern aus wiederverwendeten Ziegeln sind im Inneren weiß und glatt verputzt. Die Dachkonstruktion besteht aus verzinktem Stahl, Holz und Stegplatten. Es sind einfache Raumkonzeptionen, die in ihrer Verdichtung starke Wirkung erlangen.“¹⁶³ Technik befindet sich nur dort, wo sie dringend benötigt wird.

Klarheit, Objektivität, Zweckmäßigkeit und Charakter zeichnen Heerichs Skulpturarchitektur aus – wie sein künstlerisches Schaffen.

Raketenstation

1994 erwarb Karl-Heinrich Müller die ca. einen Kilometer entfernte ehemalige Raketenstation der NATO. Diese bot für Künstler und Architekten eine besondere Herausforderung. Vorhandene Baulichkeiten, Unterkünfte, Hangars und Kommandobüros wurden renoviert und umgenutzt. Es entstanden Ateliers, Wohngebäude,

¹⁶² Kastner, Joachim Peter; *Architektur in Hombroich*; In: Kunsthaus Bregenz, archiv kunst architektur und Edelbert Köb (Hrsg.); *Erwin Heerich. Museumsinsel Hombroich*; Hatje Verlag; Werkdokumente; Stuttgart; 1996, S. 29

¹⁶³ Bregenz, Kunsthaus und Edelbert Köb (Hrsg.); *Museumsarchitektur. Texte und Projekte von Künstlern*; Verlag Buchhandlung Walther König; Köln; 2000, S. 43

Werkstätten und eine Veranstaltungshalle. Ein „Kulturlabor“¹⁶⁴ sollte entstehen.

Architekten und Künstler erarbeiteten Projekte, die dem neuen Zweck entsprachen. Alvaro Siza schuf einen Entwurf für ein biophysikalisches Institut, dieses befindet sich noch im Planungsstadium. Zwischen 1995–2000 wurden von Erwin Heerich ein Bürogebäude für das Internationale Institut für Biophysik IIB, ein Seminargebäude und das Offene Kloster sowie das Fontana-Haus realisiert. Die Herrmannsdorfer Landwerkstätten von Erwin Heerich befinden sich noch in Planung.¹⁶⁵ Ein von Oliver Kruse und Katsuhito Nishikawa entworfenes Gästehaus für alleinstehende Menschen – das *one-man house* – wurde ebenfalls realisiert. Ein Ausstellungsgebäude für klassisch-moderne Kunst der Jahrhundertwende wurde von Tadao Ando projektiert, und Raimund Abraham entwarf ein Haus für Musiker, in dem sich ein Musikstudio sowie Übungs- und Wohnräume für Musiker und Komponisten befinden. Beide Gebäude sind noch im Stadium der Planung. Auf dem Gelände befinden sich auch begehbare Skulpturen von Heinz Baumüller und Katsuhito Nishikawa. Eduardo Chillidas Skulptur ist noch Projekt. Desweiteren befinden sich noch verschiedene Ateliergebäude, ein Labor des Internationalen Instituts für Biophysik IIB (Planung), Dietmar Hofmanns Lehmhaus sowie die Morris-Louis-Halle für Veranstaltungen auf der Raketenstation.¹⁶⁶

164 Zschokke, Walter; *Und es fing ganz harmlos an*; WWW Seite; Juni 2002; <http://db.nextroom.at/tx/512.html>

165 Vgl. Stiftung Hombroich; o.T.; WWW Seite; Dezember 2002; http://www.inselhombroich.de/presse_time.htm
Sowie Stiftung Hombroich; *Lageplan*; WWW Seite; Dezember 2002; http://www.inselhombroich.de/station_plan.htm

166 Vgl. Stiftung Hombroich; *Lageplan*; WWW Seite; Dezember 2002; http://www.inselhombroich.de/station_plan.htm

„Die neuinterpretierte Raketenstation soll zu einem Begegnungs-, Arbeits-, und Forschungszentrum von Künstlern verschiedener Disziplinen werden.“

Walter Zschokke¹⁶⁷

Auch Per Kirkeby entwarf 1999 einen Bahnhof und 8 weitere Institutsgebäude und Pavillons für die Raketenstation. Im Juli 2000 wurde die Bushaltestelle nach seinen Plänen fertiggestellt. Ebenfalls im Jahr 2000 wurden auch das Gebäude für das Literatur- und Kunstinstitut Hombroich sowie der Bau für ein Institut oder für Atelierräume, nach Entwürfen von Per Kirkeby, begonnen. 2001 wurden drei kleine Ausstellungspavillons auf dem Kirkebyfeld, nach Entwürfen des Künstlers, errichtet. Der Bau eines Musikfilmdokumentationszentrums und einer Bahnstation, ebenfalls auf dem Kirkebyfeld gelegen, sollte 2001 durchgeführt werden.¹⁶⁸

Fontana Pavillon

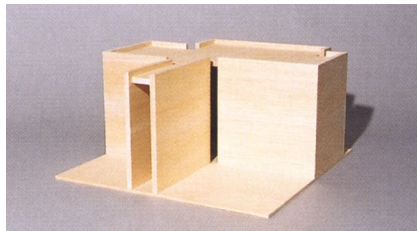


Abbildung 4.19: E. Heerich; Fontana Pavillon; Modell; 1997/98

Das von Erwin Heerich 1997/98 entworfene Gebäude zur Unterbringung eines Reliefs von Lucio Fontana wurde 2000 eröffnet. Das Modell, vier Zeichnungen und zwei Architekturpläne des Fontana-Hauses befinden sich im *Archiv Kunst Architektur*. Die Zeichnungen und Architekturpläne sind Schenkungen Erwin Heerichs an das Kunsthaus Bregenz für die Sammlung des aka.

Das ursprünglich für die Museumsinsel Hombroich geplante Ge-

167 Zschokke, Walter; *Und es fing ganz harmlos an*; WWW Seite; Juni 2002; <http://db.nextroom.at/tx/512.html>

168 Vgl. Stiftung Hombroich; o.T.; WWW Seite; Dezember 2002; http://www.inselhombroich.de/presse_time.htm

bäude¹⁶⁹ zeigt einen unregelmäßigen Kreuzgrundriss. Die Wandflächen sind, bis auf schmale Lichtschlitze in den inneren Ecken, geschlossen. Dieser Bau ähnelt, mit seiner roten Ziegelsteinfassade und dem geraden Gebäudeabschluss, eher einer großen begehbaren Skulptur, vergleichbar mit Kirkebys Backsteinbauten. Er hat jedoch eine Funktion: Er präsentiert das Lucio-Fontana-Relief und dient als Meditationshalle.¹⁷⁰ Um dieses großformatige Keramikrelief betrachten zu können, begibt sich der Besucher durch den schmalen Eingangsbereich, welcher den Blick auf das Kunstwerk eröffnet und als „Übergang vom Umraum zum Innenraum“¹⁷¹ dient. Die Konzentration bezieht sich auf ein einzelnes Kunstwerk und dient der meditativen Vertiefung.¹⁷² Den Worten Walter Zschokkes entsprechend wird ein Erfahrungsraum geschaffen, der dem Besucher ein „spielerisches Erforschen von Räumen, Raumstimmungen, Licht, Enge und Weite, aber auch der Wirkung von Kunstwerken im und mit dem Raum ermöglicht.“¹⁷³

169 Vgl. Köb, Edelbert und Adolph Stiller (Hrsg.); *Räume der Kunst / Space of Art*; Verlag Anton Pustet; Salzburg; 1998. mit Beiträgen von Georg Baselitz u. a.; Anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Ausstellungszentrum der Wiener Städtischen Allgemeinen Versicherung in Wien, Schottenring 30. Ausstellungsdauer: 7.10. - 13.10.1998 (Architektur im Ringturm II), S. 30

170 Vgl. Stiftung Hombroich; o.T.; WWW Seite; Dezember 2002; http://www.inselhombroich.de/presse_time.htm

171 Zschokke, Walter; *Und es fing ganz harmlos an*; WWW Seite; Juni 2002; <http://db.nextroom.at/tx/512.html>

172 Vgl. Köb, Edelbert und Adolph Stiller (Hrsg.); *Räume der Kunst / Space of Art*; Verlag Anton Pustet; Salzburg; 1998. mit Beiträgen von Georg Baselitz u. a.; Anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Ausstellungszentrum der Wiener Städtischen Allgemeinen Versicherung in Wien, Schottenring 30. Ausstellungsdauer: 7.10. - 13.10.1998 (Architektur im Ringturm II), S. 30

173 Zschokke, Walter; *Und es fing ganz harmlos an*; WWW Seite; Juni 2002; <http://db.nextroom.at/tx/512.html>

4.3 Architekt als Künstler

4.3.1 Frank O. Gehry

„Da der Zweck des Künstlerdaseins darin besteht, etwas zu schaffen, das ohne Kunst nicht entstehen könnte, lag die Erfüllung von Gehrys Wunsch, er selbst zu sein, in einem Leben als Künstler.“

Kurt W. Forster¹⁷⁴

Frank O. Gehry (geb. 1929) hatte seit seiner Kindheit immer eine starke Beziehung bzw. Bindung zur Kunst. Schon als Kind ging er mit seiner Mutter ins Museum, um Kunst anzuschauen, und im College begann er Kunstgeschichte zu studieren. An der University of Southern California hatte Gehry ein Kunststudium begonnen und belegte einen Keramikkurs.¹⁷⁵ Er kam von der Kunstgeschichte über die Kunst zur Architektur – und das formte sein Werk, sein Schaffen. Seit Beginn seiner architektonischen Laufbahn verbindet ihn seine ausgeprägte Fähigkeit des skulpturalen Denkens mit zahlreichen Künstlern und Kulturschaffenden der New Yorker Szene. Es sind seit den sechziger Jahren zahlreiche Beziehungen und Freundschaften entstanden, die bis heute andauern.¹⁷⁶

Als Student versuchte Gehry Architekten und Künstler an der Schule zusammenzubringen. Obwohl sich die Abteilungen für Ar-

174 Forster, Kurt W.; *Der Architekt, der unter die Künstler fiel*; In: Bechtler, Cristina und Kunsthaus Bregenz (Hrsg.); *Frank O. Gehry / Kurt W. Forster*; Cantz Verlag; Ostfildern-Ruit; 1999. Kunst und Architektur im Gespräch, S. 14

175 Vgl. Bechtler, Cristina; *Gespräch zwischen Frank O. Gehry und Kurt W. Forster mit Cristina Bechtler. Santa Monica, Kalifornien, 24. August 1997*; In: Bechtler, Cristina und Kunsthaus Bregenz (Hrsg.); *Frank O. Gehry / Kurt W. Forster*; Cantz Verlag; Ostfildern-Ruit; 1999. Kunst und Architektur im Gespräch, S. 53

176 Vgl. Bechtler, Cristina und Kunsthaus Bregenz (Hrsg.); *Frank O. Gehry / Kurt W. Forster*; Cantz Verlag; Ostfildern-Ruit; 1999. Kunst und Architektur im Gespräch, S. 8

chitektur und Kunst im selben Universitätsgebäude befanden, redeten die Institutsmitglieder nie miteinander. Sein Versuch, diese beiden einander näher zu bringen scheiterte.¹⁷⁷ Frank O. Gehry spürte zu jener Zeit, dass er zum Fachbereich der Architektur gehörte, und er beendete die Atelierkunst.

Aus den damals außerhalb der Universität entstandenen Beziehungen zu Künstlern erwuchs eine vielfältige Zusammenarbeit beispielsweise mit Richard Serra, Claes Oldenburg oder Frank Stella. Diese Zusammenarbeit bringt die „ursprünglich intendierte Synergie zwischen Kunst und Architektur auf einzigartige Weise zum Ausdruck“¹⁷⁸. Im folgenden werde ich in meiner Arbeit noch auf die Zusammenarbeit von Architekt und Künstler eingehen, im speziellen die Kooperation von Frank O. Gehry und Claes Oldenburg.¹⁷⁹

War die Freundschaft mit Künstlern bestimmend für Gehrys Entwicklung als Architekt, zeigt sich auch eine starke Beeinflussung der Kunst, auf die Suche nach seiner eigenen Persönlichkeit. Kurt W. Forster sagt, dass Frank O. Gehry in dem Moment, als er die Gesellschaft von Künstlern suchte, in einem von ihm gewählten Revier mit diesen zu wetteifern begann.¹⁸⁰

177 Vgl. ebenda, S. 8 und S. 55

178 Bechtler, Cristina und Kunsthaus Bregenz (Hrsg.); *Frank O. Gehry / Kurt W. Forster*, Cantz Verlag; Ostfildern-Ruit; 1999. Kunst und Architektur im Gespräch, S. 8

Zur Beeinflussung durch Künstlern vgl. Hines, Thomas S.; *Heavy Metal. Frank O. Gehrys Ausbildung*; In: Center, Walker Art (Hrsg.); *Frank Gehry und seine Architektur*, Wiese Verlag; Basel; 1989. Anlässlich einer Ausstellung der Hauptwerke von 1964-1986, S. 19

179 Vgl. Abschnitt 4.4

180 Vgl. Forster, Kurt W.; *Der Architekt, der unter die Künstler fiel*; In: Bechtler, Cristina und Kunsthaus Bregenz (Hrsg.); *Frank O. Gehry / Kurt W. Forster*, Cantz Verlag; Ostfildern-Ruit; 1999. Kunst und Architektur im Gespräch, S. 15

„Er wollte nicht wirklich ein Künstler unter Künstlern sein, sondern ein Künstler auf dem Gebiet der Architektur.“

Kurt W. Forster¹⁸¹

Frank O. Gehry kann sich als Architekt nicht den Zwängen seines Berufes entziehen, aber als Künstler kann er versuchen, die Spielregeln zu ändern. Er pflegt die Architektur als Kunst zu betrachten und neigt dazu, die „Kunst innerhalb der Architektur zu sehen und nicht als etwas Hinzugefügtes oder Untergeordnetes“¹⁸². Mit dem Guggenheim Museum in Bilbao gelang es Gehry einen Bau zu schaffen, dessen verschieden gestaltete Räume den Künstlern als Ausstellungsort dienen. Die Künstler konnten, in dem von beispiellos „sinnlichem Vergnügen“¹⁸³ zeugenden Bauwerk, ihre eigenen Einbauten vornehmen.¹⁸⁴

Gehrys Architektur ist nicht einfach einzuordnen. „Sein Werk existiert außerhalb der Einengung gebrauchsfertiger Kategorien.“¹⁸⁵

„Mein Architekturansatz ist anderer Art. Ich suche nach den Werken von Künstlern, und verwende dann die Kunst als Mittel zur Inspiration. Ich versuche, mich und die anderen Mitglieder meiner Firma von der Bürde der Kultur zu befreien, und suche nach neuen Wegen, einem neuen Werkansatz. Ich möchte offen bleiben. Es gibt dabei keine Regeln, kein richtig oder falsch. Ich bin sowieso unsicher, was nun hässlich, was hübsch ist.“

Frank O. Gehry¹⁸⁶

181 Ebenda

182 Ebenda

183 Ebenda

184 Vgl. ebenda

185 Haag Bletter, Rosemarie; *Frank Gehrys Raumkonstruktionen*; In: Center, Walker Art (Hrsg.); *Frank Gehry und seine Architektur*, Wiese Verlag; Basel; 1989. Anlässlich einer Ausstellung der Hauptwerke von 1964-1986, S. 25

186 Frank O. Gehry, 1976, zitiert aus: Haag Bletter, Rosemarie; *Frank Gehrys Raumkonstruktionen*; In: Center, Walker Art (Hrsg.); *Frank Gehry und seine Architektur*, Wiese Verlag; Basel; 1989. Anlässlich einer Ausstellung der Hauptwerke von 1964-1986, S. 25

Die enge Freundschaft zu Malern und Bildhauern und „furchtlose Bewunderung“¹⁸⁷ deren Arbeit, veranlassten manchen Beobachter zur Annahme, dass sich Gehry „tief in seinem Innern mehr als Künstler denn als Architekt“¹⁸⁸ versteht. Mildred Friedman ist jedoch der Auffassung, dass Gehry dies verneint und mit seinen Gebäuden belegt, welche „echt architektonisches Gedankengut“¹⁸⁹ ausdrücken. „Seine intensive Beschäftigung mit Raum, Struktur und Licht, und mit den psychologischen wie praktischen Bedürfnissen seiner Kunden, spiegeln rein architektonische Interessen. Dennoch durchziehen Analogien zur Malerei und Bildhauerei sein Werk.“¹⁹⁰

Für den Entwurf des *Winton Guest House* lies sich Frank O. Gehry von der Kunst inspirieren, wie ich im Folgenden noch erläutern werde. Er agierte beim Entwerfen wie ein Künstler und komponierte das Bauwerk aus einzelnen Formen. Durch eine Vielzahl von Studienmodellen testete Gehry verschiedene Lösungen, bis er schlussendlich zum fertigen Entwurf kam. Dieser Bau kann ebenso dem Kapitel SkulpturArchitektur zugeordnet werden. Mir geht es jedoch mehr um die Tatsache, dass Frank O. Gehry als Architekt eine SkulpturArchitektur schafft, die meines Erachtens auch ein *Kunstwerk mit Funktion* darstellt und den Entstehungsprozess eines Werkes widerspiegelt, welches eher dem eines Kunstwerks entspricht.

Winton Guest House

„Frank Gehrys intuitive Antwort auf ökonomische, ökologische und soziale Erfordernisse ist ebenso bemerkenswert wie

187 Friedman, Mildred; *Fast Foot*; In: Center, Walker Art (Hrsg.); *Frank Gehry und seine Architektur*, Wiese Verlag; Basel; 1989. Anlässlich einer Ausstellung der Hauptwerke von 1964-1986, S. 87

188 Ebenda

189 Ebenda

190 Ebenda

sein konstruktives Gespür.“
Robert Rauschenberg¹⁹¹



Abbildung 4.20: F. O. Gehry;
Winton Guest House; Wayzata;
1987

Frank O. Gehry erhielt den Auftrag, für ein Gästehaus bzw. Geräteschuppen zum von Philip Johnson entworfenen Haupthaus in Wayzata, Minnesota. Das von seinem Mentor Anfang der 50er Jahre des 20. Jahrhunderts geplante Haus „liegt am oberen Ende des Terrains, das langsam gegen den Lake Minnetonka abfällt.“¹⁹² Das nun von Gehry entworfene *Winton Guest House* (1982–1987) sollte zum

einen kostengünstig sein und zum anderen die ikonenhafte Überlegenheit des Johnson-Baus nicht unterlaufen.¹⁹³ Zudem sollte das Gebäude dem ausgeprägten Engagement der Wintons für moderne Kunst entsprechen. Da die Kunstsammler ein Gästehaus brauchten, wollten sie einen von Philip Johnson geplanten Zubau. Philip Johnson lehnte aber ab. Die Befürchtung, ein zusätzliches Gebäude in einem anderen Stil würde den Charakter der Anlage stören, war berechtigt. Frank O. Gehry wusste um diese Befürch-

191 Bechtler, Cristina und Kunsthaus Bregenz (Hrsg.); *Frank O. Gehry / Kurt W. Forster*, Cantz Verlag; Ostfildern-Ruit; 1999. Kunst und Architektur im Gespräch, S. 23

192 Gehry, Frank O.; o.T.; In: Center, Walker Art (Hrsg.); *Frank Gehry und seine Architektur*, Wiese Verlag; Basel; 1989. Anlässlich einer Ausstellung der Hauptwerke von 1964-1986, S. 202

193 Vgl. Bechtler, Cristina; *Gespräch zwischen Frank O. Gehry und Kurt W. Forster mit Cristina Bechtler. Santa Monica, Kalifornien, 24. August 1997*; In: Bechtler, Cristina und Kunsthaus Bregenz (Hrsg.); *Frank O. Gehry / Kurt W. Forster*, Cantz Verlag; Ostfildern-Ruit; 1999. Kunst und Architektur im Gespräch, S. 23

tung und wollte sich deshalb vom Johnson-Bau fernhalten.¹⁹⁴

„Ich wollte Onkel Phils Baby nicht stören.“

Frank O. Gehry¹⁹⁵

Frank O. Gehry orientierte sich auf die gegenüber des Johnson-Baus liegende Seite des Grundstücks. Auf der andere Seite der Hecke, die sich nun zwischen den Bauten befand, konnte eine separate Zone geschaffen werden, auf der er für die Verwirklichung seines Projektes Platz fand. Letztlich musste die Hecke jedoch entfernt werden, da sie den Johnson-Bau vom Gehry-Bau getrennt hätte.¹⁹⁶

Nach der Ortsbestimmung fertigte der Architekt mehrere Entwürfe an, welche den Auftraggebern aber nicht gefielen. Während einem ausgedehnten Besuch bei den Wintons wurde Frank O. Gehry klar, dass der Neubau wie ein Kunstwerk aussehen musste.¹⁹⁷

„Die einzelnen Teile wurden als dichter Komplex entworfen, wie ein Stilleben, ein Morandi beispielsweise.“

Frank O. Gehry¹⁹⁸

194 Vgl. Gehry, Frank O.; o.T.; In: Center, Walker Art (Hrsg.); *Frank Gehry und seine Architektur*, Wiese Verlag; Basel; 1989. Anlässlich einer Ausstellung der Hauptwerke von 1964-1986, S. 203

195 Ebenda

196 Vgl. Center, Walker Art (Hrsg.); *Frank Gehry und seine Architektur*, Wiese Verlag; Basel; 1989. Anlässlich einer Ausstellung der Hauptwerke von 1964-1986, Abbildungen auf S. 202ff; Anhand dieser Abbildungen kann auch stufenweise die Entwicklung des Entwurfes nachvollzogen werden.

197 Vgl. Bechtler, Cristina; *Gespräch zwischen Frank O. Gehry und Kurt W. Forster mit Cristina Bechtler. Santa Monica, Kalifornien, 24. August 1997*; In: Bechtler, Cristina und Kunsthaus Bregenz (Hrsg.); *Frank O. Gehry / Kurt W. Forster*, Cantz Verlag; Ostfildern-Ruit; 1999. Kunst und Architektur im Gespräch, S. 23

198 Gehry, Frank O.; o.T.; In: Center, Walker Art (Hrsg.); *Frank Gehry und seine Architektur*, Wiese Verlag; Basel; 1989. Anlässlich einer Ausstellung der Hauptwerke von 1964-1986, S. 206

Stück für Stück ordnete der Kunstliebhaber und Künstler – Gehry – verschiedene Formen in Beziehungen zueinander an. Es sind sehr einfache Formen, da jedes Teil seinen Objektcharakter beibehalten musste. Der Bau durfte kein fortlaufendes Gebilde sein.¹⁹⁹ Gehrys Auftraggeber waren begeistert.

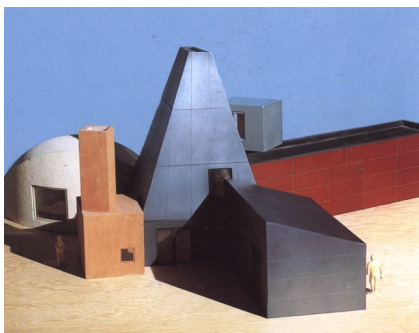


Abbildung 4.21: F. O. Gehry; Winton Guest House; Wayzata; Modell; 1987

Das für Gehry wirklich Wichtige an diesem Bau war „die Idee der Spalten zwischen den Gebäuden“²⁰⁰ Durch keilförmige Spalten sollten „die Teile der reinen Formen“²⁰¹ voneinander differenziert werden. Gerade dieser Spaltung sollte verdeutlichen, dass die einzelnen Bauformen „eigentlich ganze Formen“²⁰² sind. Jedoch die Vorstellung, dass Schnee und Eis in die Spalten eindringen könnten, führte zur Annahme, dass sich daraus

Probleme ergeben.²⁰³ Ein kompliziertes und ausgefeiltes System, um das Wasser abfließen zu lassen, wurde entwickelt. Große Modelle zeigten aber, dass dieses komplizierte System völlig unnötig war.²⁰⁴

199 Vgl. Bechtler, Cristina; *Gespräch zwischen Frank O. Gehry und Kurt W. Forster mit Cristina Bechtler. Santa Monica, Kalifornien, 24. August 1997*; In: Bechtler, Cristina und Kunsthaus Bregenz (Hrsg.); *Frank O. Gehry / Kurt W. Forster*; Cantz Verlag; Ostfildern-Ruit; 1999. Kunst und Architektur im Gespräch, S. 21ff

200 Gehry, Frank O.; o.T.; In: Center, Walker Art (Hrsg.); *Frank Gehry und seine Architektur*; Wiese Verlag; Basel; 1989. Anlässlich einer Ausstellung der Hauptwerke von 1964-1986, S. 206

201 Ebenda

202 Ebenda

203 Vgl. ebenda

204 Vgl. ebenda, S. 207

„Frank verkörpert einen Bruch mit der gesamten zeitgenössischen Architektur. Seine Architektur entsteht nicht aus einer alten Ordnung. Er ist der erste, der wirklich mit der Konvention des rechten Winkels bricht.“

Richard Serra²⁰⁵

Die nun entstandene „bildhauerische Lösung“²⁰⁶ war als „große, im Freien stehende Skulptur“²⁰⁷ zu verstehen. Frank O. Gehrys Worten entsprechend wirkt das *Winton Guest House*, wenn man es vom Haus Philip Johnsons erblickt, weniger wie ein Gebäude, sondern wie eine große Skulptur.

Bei diesem Auftrag hatte er die Gelegenheit einige der Baukörper höher zu planen. So plante er einen zentral liegenden Wohnraum als turmähnliches Gebilde, das eigentlich sehr klein ist.²⁰⁸ Die anderen Baukörper sind in einem Kreuzgrundriss um den Mittelteil angeordnet. Eine spätere Erweiterung sollte noch möglich sein.

Für die Oberflächengestaltung des *Winton Guest Houses* verwendete Frank O. Gehry verbleites Kupfer, Stein und finnisches Sperrholz. Letztgenanntes ist nach seiner eigenen Aussage eines seiner Lieblingsmaterialien. Für den offenen Kamin wurden Ziegel verwendet.²⁰⁹

Die Wintons sowie Frank O. Gehry wollten ein Gebäude, das ein bisschen Humor ausstrahlt, zugleich auch geheimnisvoll und phantasievoll wirkt. Die Enkelkinder der Wintons sollten sich immer an *Grossmutter's Haus* erinnern.²¹⁰

205 nach: Bechtler, Cristina und Kunsthaus Bregenz (Hrsg.); *Frank O. Gehry / Kurt W. Forster*, Cantz Verlag; Ostfildern-Ruit; 1999. Kunst und Architektur im Gespräch, S. 29

206 Gehry, Frank O.; o.T.; In: Center, Walker Art (Hrsg.); *Frank Gehry und seine Architektur*, Wiese Verlag; Basel; 1989. Anlässlich einer Ausstellung der Hauptwerke von 1964-1986, S. 206

207 Ebenda, S. 205

208 Vgl. ebenda

209 Vgl. ebenda, S. 206

210 Vgl. ebenda, S. 207

4.4 Kooperation von Künstler und Architekt

4.4.1 Frank O. Gehry und Claes Oldenburg mit Coosje van Bruggen

Im vorigen Kapitel sprach ich über Frank O. Gehrys Beziehung zur Kunst. An dieser Stelle möchte ich auf die seit langem bestehende Zusammenarbeit mit Künstlern und anderen Architekten eingehen. Im speziellen soll die Zusammenarbeit mit Claes Oldenburg Thema sein.

Gehrys Erfahrungen, welche „von denen eines typischen Architekten stark abweichen“²¹¹, haben seine Arbeit gänzlich in eine andere Richtung gelenkt, wie andere amerikanische Architekten. Sein Werk überschneidet sich immer wieder mit dem anderer Künstler und Architekten.²¹² Selten wird der Punkt erreicht, „an dem sich eine intuitive Übereinstimmung zwischen Künstler und Architekt einstellt“²¹³ und tatsächlich etwas daraus entsteht.

„Wir haben es also mit einem Prozeß zu tun, bei dem einer die schöpferische Phantasie des jeweils anderen befruchtet. Keiner stand irgend jemandem im Wege.“

Frank O. Gehry²¹⁴

Diese engagierte Zusammenarbeit zwischen Künstler und Architekt ist im allgemeinen eher eine Ausnahmeerscheinung. Kritik

211 Forster, Kurt W.; *Der Architekt, der unter die Künstler fiel*; In: Bechtler, Cristina und Kunsthaus Bregenz (Hrsg.); *Frank O. Gehry / Kurt W. Forster*; Cantz Verlag; Ostfildern-Ruit; 1999. Kunst und Architektur im Gespräch, S. 17

212 Vgl. ebenda

213 Bechtler, Cristina und Kunsthaus Bregenz (Hrsg.); *Frank O. Gehry / Kurt W. Forster*; Cantz Verlag; Ostfildern-Ruit; 1999. Kunst und Architektur im Gespräch, S. 85

214 Ebenda, S. 84

von Seiten der Künstlerschaft wurden von Frank O. Gehry toleriert sowie er ihre Gönnerhaftigkeit und ihren Neid duldete. Im Gegensatz zu anderen Architekten, die sich von Künstlern verunsichert fühlen, welche die *Grenzen* ihrer Disziplin überschreiten und in den Bereich der Architektur *eindringen*, sucht Gehry diese Begegnungen. Auch er respektiert die *Grenzen* der Architektur nicht und verlangt auch nicht von anderen die Grenzen ihres Faches zu respektieren. Kritiker aus den 70er und 80er Jahre des 20. Jahrhunderts bezeichneten Gehry gerne als *Gesetzesbrecher*. Er brach aber nur die Regeln, welche „nicht seiner eigenen Ordnung der Dinge angehörten.“²¹⁵ Frank O. Gehry folgte seinen eigenen Regeln. Diese hatte er „im Laufe eines erfahrungsreichen Lebens geschmiedet“²¹⁶.

Die sich durch die Zusammenarbeit von Architekt und Künstler ergebenden Konflikte scheut Frank O. Gehry nicht.²¹⁷

Auch die Künstler interessierten sich für Gehrys Schaffen. Viele besuchten ihn in seinem Haus in Santa Monica. Es schien, als übe dieser Bau eine magische Anziehungskraft auf die amerikanische Künstlerschaft aus. Es interessierte die Künstler sehr, was Gehry tat und diesen wiederum interessierte es, was die Künstler taten. Deshalb leistete er auch den Einladungen in die Ateliers der Künstler Folge. Durch Vivienne Kauffmann lernte Frank O. Gehry den amerikanischen Künstler Claes Thure Oldenburg (geb. 1929) kennen. Der gebürtiger Schwede bat ihn, für ein Projekt aus Platzgründen in Gehrys Büro arbeiten zu dürfen, das ihm Gehry auch erlaubte.

215 Hines, Thomas S.; *Heavy Metal. Frank O. Gehrys Ausbildung*; In: Center, Walker Art (Hrsg.); *Frank Gehry und seine Architektur*; Wiese Verlag; Basel; 1989. Anlässlich einer Ausstellung der Hauptwerke von 1964-1986, S. 21

216 Ebenda

217 Vgl. Abschnitt 4.4

Claes Oldenburgs Werk zeichnet sich durch einen ironischen Umgang, „sowohl mit den traditionellen Eigenschaften von Skulpturen als auch mit der alltäglichen Warenwelt“²¹⁸ aus. Mit dieser Vorgehensweise wurde er zum herausragenden *Bildhauer* der *Pop Art*. Kennzeichnend für die Kunstrichtung der *Pop Art* ist die Reproduktion der Realität auf eine sehr ironische Weise und mit einem „leicht irritierten Gleichmut“²¹⁹. Der Künstler war zum Entertainer geworden. Claes Oldenburg stellte übergroße Abbilder von Gebrauchsgegenständen her. Mitte der sechziger Jahre führte er diese sogar widersinnig in weichem textilem Material aus. Seine holländische Frau Coosje van Bruggen half ihm dabei.²²⁰

Coosje van Bruggen erzählt im Essay: Sprünge ins Unbekannte²²¹ von der wachsenden Freundschaft und Zusammenarbeit zwischen Frank O. Gehry und Claes Oldenburg. Beide Familien besuchten sich in ihrem Zuhause und erinnerten sich während angeregter Gespräche an *beinahe* stattgefundene Zusammenarbeit. Gehry zählte in den frühen 80er Jahren bereits zu den wenigen Architekten, die für ihr kreatives Verständnis für Kunst bekannt waren. Zur damaligen Zeit wäre aber eine Zusammenarbeit kaum denkbar gewesen, da einer der beiden – Architekt oder Künstler – mit seiner Arbeit auf der Strecke geblieben und untergegangen wäre. Eine Basis musste geschaffen werden, damit ein Ausgleich zwischen Kunst und Architektur existierte. Bevor dies nicht geschah, war keiner der beiden wirklich an einem gemeinsamen Projekt interessiert.

218 Vgl. Feist, Peter H.; *Figur und Objekt. Plastik im 20. Jahrhundert. Eine Einführung und 200 Biographien*; E. A. Seemann Verlag; Leipzig; 1996, S. 177

219 Vgl. ebenda

220 Vgl. ebenda

221 Vgl. Bruggen, Coosje van; *Sprünge ins Unbekannte*; In: Center, Walker Art (Hrsg.); *Frank Gehry und seine Architektur*, Wiese Verlag; Basel; 1989. Anlässlich einer Ausstellung der Hauptwerke von 1964-1986, S. 122ff

Durch die Entwicklung großdimensionierter Objekte im Freien (seit 1976) wurden Oldenburg und van Bruggen mit Problemen konfrontiert, „denen sich auch ein Architekt gegenüber sah“²²². Im Gegensatz zur herkömmlichen Entwicklung einer Skulptur bedarf es für ein großdimensioniertes Objekt mehr, als nur eine dreidimensionale Skizze und ein Modell aus Karton oder Stoff. Das Entwerfen entspricht dem eines Architekten, der für ein Gebäude auch Modelle anfertigt und sie bis zum endgültigen Design verändert, manchmal auch verwirft. Dieses Vorgehen erfordert aber Berechnungen, beispielsweise von Bauingenieuren, und ein architekturpezifisches Grundwissen. Auch der Künstler muss dem Rechnung tragen und manche Aufgaben fachkundigen Personen übergeben. Der einzige Unterschied zwischen der überdimensionalen Skulptur und der Architektur ist der, dass die Skulptur nicht bewohnt wird. So ist auch die Bewohnbarkeit primäres Hindernis Kunst in Architektur umzuwandeln.²²³

„Gehry reagierte seinerseits immer positiv auf das Vokabular von Künstlern. Er empfindet das Hin und Her von Informationen unter den verschiedenen Disziplinen wie Wissenschaft, Kunst und Architektur als Anregung.“

Coosje van Bruggen²²⁴

Erst als sich beide auf dem gleichen Stand in ihrer Entwicklung befanden, mit den selben Problemen zu kämpfen hatten, jedoch jeder auf seine eigene Art und Weise, war die Basis für eine fruchtbare Zusammenarbeit von Architekt *und* Künstler geschaffen. Als deren Beispiel bespreche ich im Folgenden das Bürogebäude für die Werbeagentur Chiat/Day/Mojo in Venice.

222 Ebenda, S. 124

223 Vgl. ebenda, S. 124f

224 Ebenda, S. 125

Bürogebäude für die Werbeagentur Chiat/Day/Mojo



Abbildung 4.22: Chiat-Day-Mojo-Gebäude; Venice; 1989–1991

Die Werbeagentur Chiat/Day/Mojo in Venice suchte ein Gebäude, welches auf Kunst und Umwelt Bezug nahm und in dem ihre Angestellten gut arbeiten konnten. Der zukünftige Standort war schwierig. Für den Entwurf des Bürogebäudes (1975/1989–1991) in Venice arbeitete Frank O. Gehry an der Idee einer dreiteiligen Fassade.

Der anfängliche Entwurf zeigte drei auf die Main Street blickende Elemente. Der erste Teil war eine gebogene, bootsähnliche Form. In der Mitte befand sich ein kreuzformähnliches Gebilde aus Ziegelsteinen. Die dritte Form war eine Abstrahierung von Bauformen – Säulen. Er hatte also einen Teil als ‚Schiff‘ und einen anderen als ‚Bäume‘ entworfen, aber der dazwischenliegende Teil fehlte noch. So blieb eine Lücke. Als sich Gehry mit seinem Klienten Jay Chiat traf, fragte dieser, wann er den Mittelteil fertig stellen werde. Frank O. Gehry antwortete ihm, dass er sich das Beste für den Schluss aufheben werde. Chiat erklärte ihm seine Vorstellungen und Gehry griff intuitiv zu Oldenburgs rotem Fernglas, welches auf Gehrys Schreibtisch stand und stellte es in die Mitte. Das war perfekt!²²⁵

„Ein paar Jahre zuvor hatten Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen und ich in Venedig, Italien, mit einer Binokularform gearbeitet. Sie war aus einer früheren Idee von Claes entstanden, der einen hohen Binokular-Turm draussen in der Lagune haben wollte. Ich hatte noch die Maquette für den Binokular-Turm bei mir auf dem Pult, und stieß sie vor die zentrale

²²⁵ Vgl. Gehry, Frank O.; o.T.; In: Center, Walker Art (Hrsg.); *Frank Gehry und seine Architektur*, Wiese Verlag; Basel; 1989. Anlässlich einer Ausstellung der Hauptwerke von 1964-1986, S. 152

**Form, als ich Jay Chiat die bildhauerischen Eigenschaften beschrieb, die das Zentrum brauchte. Es funktionierte.,,
Frank O. Gehry²²⁶**

Auch dem Auftraggeber gefiel dieser „eine Art surrealistischer Akt von automatischem Design“²²⁷. Claes Oldenburg und dessen Frau Coosje van Bruggen kamen, um sich den neuen Entwurf anzusehen und „hatten bei der Idee ein gutes Gefühl“²²⁸. Das Modell wurde überarbeitet, „um die Binokular-Form in das Eingangsgebäude einzufügen, und sie in einen funktional verwendbaren Raum zu verwandeln“²²⁹.



Abbildung 4.23: Chiat-Day-Mojo-Gebäude; Venice; 1989–1991

Die neuerliche Zusammenarbeit führte den Prozess weiter. Es gab jedoch auch Schwierigkeiten: Claes Oldenburg war Künstler und musste nun Architektur entwerfen. Er hatte keine Erfahrung mit dem Errichten von Gebäuden und beispielsweise große Probleme mit der Verwendung von Fenstern. Aber auch für Gehry war es gar nicht einfach, denn er war Architekt und musste nun eine Skulptur anfertigen und in den Bau integrieren. Beide bewegten sich auf

unbekanntem Terrain!

226 Ebenda, S. 153

227 Vgl. Bechtler, Cristina und Kunsthaus Bregenz (Hrsg.); *Frank O. Gehry / Kurt W. Forster*, Cantz Verlag; Ostfildern-Ruit; 1999. Kunst und Architektur im Gespräch, S. 72

228 Gehry, Frank O.; o.T.; In: Center, Walker Art (Hrsg.); *Frank Gehry und seine Architektur*, Wiese Verlag; Basel; 1989. Anlässlich einer Ausstellung der Hauptwerke von 1964-1986, S. 153

229 Ebenda

Natürlich war Frank O. Gehry von Anfang an klar, dass er dem Künstler die Hauptrolle dieses Baus überlassen werde – überlassen müsse. Das tat er auch! Er selbst bezeichnet es sogar als das *Fernglasgebäude*.²³⁰

230 Vgl. Bechtler, Cristina; *Gespräch zwischen Frank O. Gehry und Kurt W. Forster mit Cristina Bechtler. Santa Monica, Kalifornien, 24. August 1997*; In: Bechtler, Cristina und Kunsthaus Bregenz (Hrsg.); *Frank O. Gehry / Kurt W. Forster*, Cantz Verlag; Ostfildern-Ruit; 1999. Kunst und Architektur im Gespräch, S. 70f

Kapitel 5

Schlusswort

Die Architektur entwickelte sich von der ersten der bildenden Künste¹ zum gleichwertigen Partner von Malerei und Bildhauerei. Das Verhältnis zwischen Malerei, Bildhauerei und Architektur emanzipierte sich seit dem Mittelalter. Durch meinen *theoretischen Input* habe ich einen Raster über das Thema: *Im Spannungsfeld zwischen Kunst und Architektur. Das Archiv Kunst Architektur im Kunsthaus Bregenz* gelegt, das die Entwicklung bis heute grob und stichpunktartig aufzeigt.

Während im Mittelalter eine hierarchische Trennung der Disziplinen ohne Individualismus bestand, zeigt sich eine radikale Veränderung mit der Entwicklung eines neuen Raumkonzepts in der Renaissance. In dieser Zeit prägt sich der Individualismus stark aus. Die bildenden Künste emanzipierten sich bei gleichzeitigem Erhalt ihrer Trennung. Im Barock stand die *Idee des Gesamtkunstwerks* im Mittelpunkt und ein Zusammenschluss der Disziplinen vollzog sich. Im 19. Jahrhundert wurde die strikte Trennung von bildender Kunst und Architektur gefordert und für eine Autonomie der einzelnen Disziplinen plädiert. Das änderte sich Anfang des 20. Jahrhunderts. Die Gattungsgrenzen wurden aufgeweicht und die

1 Vgl. Naredi-Rainer, Paul von; *Architektur und Harmonie*; DuMont; Köln; 6. Ausgabe; 1999. Zugl.: Graz; Univ.; Habil.-Schr.; 1982, S. 8

Betonung der stilistischen Merkmale fand in den verschiedenen *Ismen* ihren Ausdruck. Ende der 20er/Anfang der 30er Jahre kam zu einer stärkeren Ausprägung des Individualismus, der bis *heute* dominant ist. Die Theorien des beginnenden 20. Jahrhunderts sind Realität geworden und in die Praxis übergegangen.

Der besondere Bezug auf den Beginn des 20. Jahrhunderts war für diese Arbeit bedeutend, da meines Erachtens in dieser Zeit der Grundstein für die Entwicklung der zeitgenössischen Kunst gelegt wurde.

Wie meine Ausführungen zeigen, sind sich bildende Kunst und Architektur ähnlich. Vor allem Skulptur und Architektur befassen sich mit dem selben Thema – *Raum* und *Raumwahrnehmung*. Beide Disziplinen, bildende Kunst und Architektur, haben dabei ihre besonderen stilistischen und konzeptuellen Eigenheiten entwickelt. Wie sich aus dem *praktischen Output* erkennen lässt, wird der jeweilige Schwerpunkt im Schaffen allein vom *kreativ Tätigen* selbst bestimmt. Eine exakte Zuordnung zu Architektur oder bildender Kunst ist nunmehr über das Selbstverständnis des *kreativ Tätigen* möglich.

Die stichprobenartige Behandlung einzelner Künstler und Architekten aus dem Bestand des *Archiv Kunst Architektur* spiegelt die jüngsten Entwicklungen in diesem Themenbereich. Der von mir vorgestellte Querschnitt aus der Sammlung wurde so gewählt, dass die gesamte Bandbreite des Sammlungs- und Forschungsschwerpunkts des *aka* erfasst wird. Der besondere Wert dieser Sammlung liegt in der Möglichkeit, die verschiedenen zeitgenössischen Erscheinungen im Spannungsfeld zwischen Kunst und Architektur gegenüberzustellen und zu analysieren.

Literaturverzeichnis

Achleitner, Friedrich; *Die Konditionierung der Wahrnehmung oder Das Kunsthaus Bregenz als Architektur der Kunst*, In: Kunsthaus Bregenz, archiv kunst architektur und Edelbert Köb (Hrsg.); *Peter Zumthor. Kunsthaus Bregenz*; Hatje Verlag; Werkdokumente; Ostfildern/Ruit; 2. Auflage. Ausgabe; 1999.

Bruckgraber, Iris und andere; *Kunst des 20. Jahrhundert. Museum Ludwig Köln*; Benedikt Taschen; Köln; 1996.

Boccioni, Umberto und andere; *Die futuristische Malerei: Technisches Manifest*, In: Conrads, Ulrich (Hrsg.); *Programme und Manifeste zur Architektur im 20. Jahrhundert*, Birkhäuser Verlag; Reihe: *Bauwelt Fundamente*, Nummer 1; Basel; 2001.

Bechtler, Cristina; *Gespräch zwischen Frank O. Gehry und Kurt W. Forster mit Cristina Bechtler. Santa Monica, Kalifornien, 24. August 1997*; In: Bechtler, Cristina und Kunsthaus Bregenz (Hrsg.); *Frank O. Gehry / Kurt W. Forster*, Cantz Verlag; Ostfildern-Ruit; 1999. Kunst und Architektur im Gespräch.

Bregenz, Kunsthaus und Edelbert Köb (Hrsg.); *Per Kirkeby. Backsteinskulptur und Architektur. Werkverzeichnis*; Verlag der Buchhandlung Walther König; Köln; 1997.

Bechtler, Cristina und Kunsthaus Bregenz (Hrsg.); *Frank O. Gehry / Kurt W. Forster*, Cantz Verlag; Ostfildern-Ruit; 1999. Kunst und Architektur im Gespräch.

Bregenz, Kunsthaus und Edelbert Köb (Hrsg.); *Museumsarchitektur. Texte und Projekte von Künstlern*; Verlag Buchhandlung Walther König; Köln; 2000.

Center, Walker Art (Hrsg.); *Frank Gehry und seine Architektur*; Wiese Verlag; Basel; 1989. Anlässlich einer Ausstellung der Hauptwerke von 1964-1986.

Conrads, Ulrich (Hrsg.); *Programme und Manifeste zur Architektur im 20. Jahrhundert*; Birkhäuser Verlag; Reihe: *Bauwelt Fundamente*, Nummer 1; Basel; 2001.

o.A.A. ; *De Stijl. Manifest I*; In: Conrads, Ulrich (Hrsg.); *Programme und Manifeste zur Architektur im 20. Jahrhundert*; Birkhäuser Verlag; Reihe: *Bauwelt Fundamente*, Nummer 1; Basel; 2001.

Egler, Dietmar (Hrsg.); *Donald Judd. Farbe*; Hatje Cantz Verlag; Ostfildern-Ruit; 2000. Anlässlich der Ausstellung im Sprengel Museum Hannover vom 16. Januar bis 30. April 2000 und im Kunsthaus Bregenz vom 13. Mai bis 2. Juli 2000.

Feist, Peter H.; *Figur und Objekt. Plastik im 20. Jahrhundert. Eine Einführung und 200 Biographien*; E. A. Seemann Verlag; Leipzig; 1996.

Forster, Kurt W.; *Der Architekt, der unter die Künstler fiel*; In: Bechtler, Cristina und Kunsthaus Bregenz (Hrsg.); *Frank O. Gehry / Kurt W. Forster*; Cantz Verlag; Ostfildern-Ruit; 1999. Kunst und Architektur im Gespräch.

Friedman, Mildred; *Fast Foot*; In: Center, Walker Art (Hrsg.); *Frank Gehry und seine Architektur*; Wiese Verlag; Basel; 1989. Anlässlich einer Ausstellung der Hauptwerke von 1964-1986.

Gachnang, Johannes; *Zum Schluss wird Stein auf Stein gelegt*; In: Bregenz, Kunsthaus und Edelbert Köb (Hrsg.); *Per Kirkeby. Backsteinskulptur und Architektur. Werkverzeichnis*; Verlag der Buchhandlung Walther König; Köln; 1997.

Gehry, Frank O.; o.T.; In: Center, Walker Art (Hrsg.); *Frank Gehry und seine Architektur*, Wiese Verlag; Basel; 1989. Anlässlich einer Ausstellung der Hauptwerke von 1964-1986.

Giedion, Siegfried; *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*; Birkhäuser Verlag; Basel, Boston, Berlin; 2000.

Gabo, Naum und Antoine Pevsner; *Grundprinzipien des Konstruktivismus (Auszug)*; In: Conrads, Ulrich (Hrsg.); *Programme und Manifeste zur Architektur im 20. Jahrhundert*; Birkhäuser Verlag; Reihe: *Bauwelt Fundamente*, Nummer 1; Basel; 2001.

Haag Bletter, Rosemarie; *Frank Gehrys Raumkonstruktionen*; In: Center, Walker Art (Hrsg.); *Frank Gehry und seine Architektur*; Wiese Verlag; Basel; 1989. Anlässlich einer Ausstellung der Hauptwerke von 1964-1986.

Harrison, Charles und Wood, Paul (Hrsg.); *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*; Band I; Verlag Gerd Hatje; Ostfildern-Ruit; 1998. Für die dt. Ausg. erg. von Sebastian Zeidler.

Heerich, Erwin; *Skulptur und der architektonische Raum*; Verlag Buchhandlung Walther König; Köln; 1998.

Hessisches Landesmuseum Darmstadt; *Der Kopf zeichnet – Die Hand denkt*; WWW Seite; August 2002; <http://www.darmstadt.gmd.de/Museum/HLMD/ausstellungen/walther.html>; Ausstellung im Hessischen Landesmuseum Darmstadt vom 25. April 1999 - 27. Juni 1999.

Honour, Hugh und John Fleming; *Weltgeschichte der Kunst*; Prestel Verlag; München; 1992.

Hines, Thomas S.; *Heavy Metal. Frank O. Gehrys Ausbildung*; In: Center, Walker Art (Hrsg.); *Frank Gehry und seine Architek-*

tur, Wiese Verlag; Basel; 1989. Anlässlich einer Ausstellung der Hauptwerke von 1964-1986.

Jaffé, Hans L. C.; *Piet Mondrian*; DuMont; Köln; 1971.

Jahn, Johannes; *Wörterbuch der Kunst*; Alfred Kröner Verlag; Stuttgart; 1995. begr. von Joh. Jahn, fortgef. von Wolfgang Haubenreißer.

Judd, Donald; *Architektur*; Westfälischer Kunstverein; Münster; 1989. Publikation anlässlich der Ausstellung vom 16. April bis 4. Juni 1989.

Judd, Donald; *Spezifische Objekte*; In: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): *Minimal Art. Eine Kritische Retrospektive*; Nummer 134 Reihe: *Fundus Bücher*. Verlag der Kunst; Dresden, Basel; 1995. mit Texten von Carl Andre u. a..

Kastner, Joachim Peter; *Architektur in Hombroich*; In: Kunsthaus Bregenz, archiv kunst architektur und Edelbert Köb (Hrsg.); *Erwin Heerich. Museumsinsel Hombroich*; Hatje Verlag; Werkdokumente; Stuttgart; 1996.

Kunsthhaus Bregenz, archiv kunst architektur und Edelbert Köb (Hrsg.); *Erwin Heerich. Museumsinsel Hombroich*; Hatje Verlag; Werkdokumente; Stuttgart; 1996.

Kunsthhaus Bregenz, archiv kunst architektur und Edelbert Köb (Hrsg.); *Franz Erhard Walther. Kunsthalle Ritter*; Hatje Verlag; Werkdokumente; Stuttgart; 1996.

Kunsthhaus Bregenz, archiv kunst architektur und Edelbert Köb (Hrsg.); *Peter Zumthor. Kunsthhaus Bregenz*; Hatje Verlag; Werkdokumente; Ostfildern/Ruit; 2. Auflage. Ausgabe; 1999.

Kirkeby, Per; *Handbuch. Texte zur Architektur und Kunst*. Berlin, Berlin; 1993.

Kunsthhaus Bregenz und Edelbert Köb (Hrsg.); *Per Kirkeby. Malerei, Skulptur, Zeichnung*; Kunsthhaus Bregenz; Bregenz; 1997. Katalog zur Ausstellung vom 6.12.1997-15.02.1998 im Kunsthhaus Bregenz.

Krempel, Ulrich und Edelbert Köb; o.T.; In: Egler, Dietmar (Hrsg.); *Donald Judd. Farbe*; Hatje Cantz Verlag; Ostfildern-Ruit; 2000. Anlässlich der Ausstellung im Sprengel Museum Hannover vom 16. Januar bis 30. April 2000 und im Kunsthhaus Bregenz vom 13. Mai bis 2. Juli 2000.

Kruft, Hanno-Walter; *Geschichte der Architekturtheorien. Von der Antike bis zur Gegenwart*; Verlag C. H. Beck; München; 1995. Studienausgabe.

Köb, Edelbert und Adolph Stiller (Hrsg.); *Räume der Kunst / Space of Art*; Verlag Anton Pustet; Salzburg; 1998. mit Beiträgen von Georg Baselitz u. a.; Anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Ausstellungszentrum der Wiener Städtischen Allgemeinen Versicherung in Wien, Schottenring 30. Ausstellungsdauer: 7.10. - 13.10.1998 (Architektur im Ringturm II).

Kunsthhaus Bregenz, archiv kunst architektur; *Projekt Donald Judd*. Aus dem Handapparat zur Ausstellung im Kunsthhaus Bregenz vom 13. Mai bis 2. Juli 2000; o.A.J..

Kunstverein St. Gallen (Hrsg.); *Donald Judd*; Kunstverein St. Gallen; St.Gallen; 1990. Katalog.

Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof (Hrsg.); *Kunst + Design. Erwin Heerich. Plastische Modelle für Architektur und Skulptur. Preisträger der Stankowski-Stiftung 1995*; Richter-Verlag; Düsseldorf; 1995. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof; 29. April bis 13. August 1995, Neues Museum Weserburg Bremen; 8. Dezember 1995 bis 4. Februar 1996, Museum Wiesbaden; 18. Februar bis 14. April 1996, Städtische Galerie Göppingen; 28. April bis 2. Juni 1996.

Kunstverein Hannover (Hrsg.); *Franz Erhard Walther. ich bin die Skulptur. Handlungsstücke und Zeichnungen 1957-1994*; Kunstverein Hannover; Hannover; 1998. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Kunstverein Hannover vom 14. März bis 26. April 1998.

Kunsthaus Bregenz; o.T.; WWW Seite; September 2002; <http://www.kunsthhaus-bregenz.at/html/dwelcome.html>.

Kunsthaus Bregenz; o.T.; WWW Seite; September 2002; http://www.kunsthhaus-bregenz.at/html/bio_judd.htm.

Kunsthaus Bregenz; o.T.; WWW Seite; September 2002; http://www.kunsthhaus-bregenz.at/html/bio_kirkeby.htm.

Kunstmuseum Bonn; *Franz Erhard Walther. Mit dem Körper formen*; WWW Seite; August 2002; <http://www.bonn.de/kunstmuseum/ausstellungen/walther/walther.htm>; Ausstellung im Kunstmuseum Bonn vom 21. April bis 21. Juli 2002.

Lissitzky, El; *Proun und Wolkenbügel. Schriften, Briefe, Dokumente*; VEB Verlag der Kunst; Dresden; 1977.

Loos, Adolf; *Ornament und Verbrechen*; In: Conrads, Ulrich (Hrsg.); *Programme und Manifeste zur Architektur im 20. Jahrhundert*; Birkhäuser Verlag; Reihe: *Bauwelt Fundamente*, Nummer 1; Basel; 2001.

Luhmann, Niklas; *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Band 1; Suhrkamp; Frankfurt a.M.; 1989.

Malewitsch, Kasimir; *Suprematistisches Manifest Unowis (Auszug)*; In: Conrads, Ulrich (Hrsg.); *Programme und Manifeste zur Architektur im 20. Jahrhundert*; Birkhäuser Verlag; Reihe: *Bauwelt Fundamente*, Nummer 1; Basel; 2001.

Marinetti, Filippo Tommaso; *Manifest des Futurismus*; In: Harrison, Charles und Wood, Paul (Hrsg.); *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*; Band I; Verlag Gerd Hatje; Ostfildern-Ruit; 1998. Für die dt. Ausg. erg. von Sebastian Zeidler.

Matzner, Florian (Hrsg.); *Public Art. Kunst im öffentlichen Raum*; Hatje Canz Verlag; Ostfildern-Ruit; 2001. Anlässlich des 60. Geburtstages von Klaus Bußmann; Schriftenreihe der Akademie der Bildenden Künste München.

Meyer, Franz; »*Specific object*«, *Minimal Art und Donald Judd*; In: Poetter, Jochen (Hrsg.); *Donald Judd*. Edition Cantz; Stuttgart, Bad Cannstatt; 1989. Katalog zur Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden vom 27.8. bis 15.10. 1989.

Müller, Ute; *Zwischen Skulptur und Architektur. Eine Untersuchung zur architektonischen Skulptur im 20. Jahrhundert*; Shaker Verlag; Aachen; 1998. Berichte aus der Kunstgeschichte. Zugl.: Aachen; Techn. Hochsch.; Diss.; 1995.

Morellet, François; *Museum Konkreter Kunst, 1997 / Museum of Concrete Art, 1997*; In: Köb, Edelbert und Adolph Stiller (Hrsg.); *Räume der Kunst / Space of Art*; Verlag Anton Pustet; Salzburg; 1998. mit Beiträgen von Georg Baselitz u. a.; Anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Ausstellungszentrum der Wiener Städtischen Allgemeinen Versicherung in Wien, Schottenring 30. Ausstellungsdauer: 7.10. - 13.10.1998 (Architektur im Ringturm II).

Neumeyer, Fritz; *Quellentexte zur Architekturtheorie*; Prestel Verlag; München, Berlin, London, New York; 2002. Unter Mitarbeit von Jasper Cepl.

Naredi-Rainer, Paul von; *Architektur und Harmonie*; DuMont; Köln; 6. Ausgabe; 1999. Zugl.: Graz; Univ.; Habil.-Schr.; 1982.

Pahl, Jürgen; *Architekturtheorien des 20. Jahrhunderts. Zeit - Räume*; Prestel-Verlag; München, London, New York; 1999.

Philipp, Klaus Jan; *ArchitekturSkulptur. Die Geschichte einer fruchtbaren Beziehung*; Deutsche Verlags-Anstalt; Stuttgart München; 2002.

Platz, Gustav Adolf; *Die Baukunst der neuesten Zeit*; Gebr. Mann Verlag; Berlin; 2000. Herausgegeben von Ulrich Conrads und Helmut Geisert.

Punin, Nikolaj; *Das Denkmal der III. Internationale*; In: Harrison, Charles und Wood, Paul (Hrsg.); *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*; Band I; Verlag Gerd Hatje; Ostfildern-Ruit; 1998. Für die dt. Ausg. erg. von Sebastian Zeidler.

Read, Herbert (Hrsg.); *DuMont's Künstlerlexikon. Von der Antike bis zur Gegenwart*; DuMont; Köln; 1997.

Repp, Barbro; *Konstruktivismus (Architektur)*; Webseite; August 2002; <http://encarta.msn.de>.

Sagmeister, Rudolf; *Schreiben vom 10.09.1996 an den Landesrat Dr. Hans-Peter Bischof, Landhaus Bregenz*. Aus dem Schriftenverkehr des aka; September 1996.

Sagmeister, Rudolf; o.T.; In: Bregenz, Kunsthaus und Edelbert Köb (Hrsg.); *Per Kirkeby. Backsteinskulptur und Architektur. Werkverzeichnis*; Verlag der Buchhandlung Walther König; Köln; 1997.

Schneckenburger, Manfred; *Skulpturen und Objekte*; In: Walther, Ingo F. (Hrsg.); *Kunst des 20. Jahrhunderts*; Seiten 403–575 . Benedikt Taschen Verlag; Köln; 2000.

Schellmann, Jörg und Mariette Josephus Jitta (Hrsg.); *Donald Judd. Prints and Works in Editions 1951-1994*; Edition Schellmann; München, New York; 2. Ausgabe; 1996.

Sant'Elia, Antonio und Filippo Tomaso Marinetti; *Futuristische Architektur*; In: Conrads, Ulrich (Hrsg.); *Programme und Manifeste zur Architektur im 20. Jahrhundert*; Birkhäuser Verlag; Reihe: *Bauwelt Fundamente*, Nummer 1; Basel; 2001.

Stegmann, Markus; *Architektonische Skulptur im 20. Jahrhundert. Historische Aspekte und Werkstrukturen*; Wasmuth Verlag; Tübingen, Berlin; 1995. Zugl.: Univ., Diss., Basel, 1993.

Sting, Helmuth; *Der Kubismus und seine Einwirkung auf die Wegbereiter der Modernen Architektur*; Dissertation; Fakultät für Bauwesen der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen; Aachen; 1965.

Stiftung Hombroich; o.T.; WWW Seite; Dezember 2002; http://www.inselhombroich.de/presse_time.htm.

Stiftung Hombroich; *Lageplan*; WWW Seite; Dezember 2002; http://www.inselhombroich.de/station_plan.htm.

Stockebrand, Marianne; *Vorwort*; In: Judd, Donald; *Architektur*; Westfälischer Kunstverein; Münster; 1989. Publikation anlässlich der Ausstellung vom 16. April bis 4. Juni 1989.

Thomas, Karin; *Bis heute. Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*; DuMont; Köln; 1998.

Trier, Eduard; *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*; Gebr. Mann Verlag; Berlin; 1999.

Vasari, Giorgio; *Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten*; Manesse Verlag; Zürich; 1974. Übers. aus dem Ital. von Trude Fein unter Heranziehung der dt. Ausg. von L.

Schorn und E. Förster, Anm. von W. Rotzler u. E. Deér, Nachw. von R. Steiner.

Vasari, Giorgio; *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567*; Band I-VI (in 8 Bänden); o.A.; Worms; 1988. Übersetzt von Ludwig Schorn und Ernst Förster.

Bruggen, Coosje van; *Srpünge ins Unbekannte*; In: Center, Walker Art (Hrsg.); *Frank Gehry und seine Architektur*; Wiese Verlag; Basel; 1989. Anlässlich einer Ausstellung der Hauptwerke von 1964-1986.

Virilio, Paul; *Das irreale Monument*; Merve Verlag; Berlin; 1992.

Walther, Franz Erhard; *Erlebnis- oder Erfahrungsraum*; In: Kunsthhaus Bregenz, archiv kunst architektur und Edelbert Köb (Hrsg.); *Franz Erhard Walther. Kunsthalle Ritter*; Hatje Verlag; Werkdokumente; Stuttgart; 1996.

Zschokke, Walter; *Und es fing ganz harmlos an*; WWW Seite; Juni 2002; <http://db.nextroom.at/tx/512.html>.

Abbildungsverzeichnis

1.1	KUB Ansicht vom Bodensee	1
1.2	KUB Foyer	3
3.1	F. Borromini; San Ivo della Sapienzo; Rom; 1642– 1660	14
3.2	P. Picasso; Fanny Tellier (Mädchen mit Mandoline); 1910	16
3.3	A. Sant’Elia; Zentralbahnhof der „Cittá Nuova“; 1914	21
3.4	W. Tatlin; Eck-Konterrelief; 1915	27
3.5	W. Tatlin; Monument für die III. Internationale; 1919– 1920	28
3.6	N. Gabo und A. Pevsner; Säule; 1923	32
3.7	K. Malewitsch; Schwarzes Quadrat auf weißem Grund; 1913	34
3.8	K. Malewitsch; Gota 2-A. Architektona; 1923–1927 .	37
3.9	T. van Doesburg; Leeuwarden Monument; 1917–1918	47
3.10	T. van Doesburg und C. van Eesteren; Maison Par- ticulière; Entwurf; 1923	48
3.11	G. Rietveld; Haus Schröder; 1924	50
3.12	P. Mondrian; Komposition Nr. 10 (Pier und Meer); 1915	53

3.13 P. Mondrian; Komposition 2; 1922	54
4.1 D. Judd; Ohne Titel; 1992	58
4.2 D. Judd; Couch, Bett; Douglas-Tanne	59
4.3 D. Judd; Betongebäude; 1980	62
4.4 D. Judd; Sammlungsgebäude; Modell; 1992	63
4.5 F. E. Walther; Drei Räume; 1973	67
4.6 F. E. Walther; Kunsthalle Ritter; Klagenfurt; 1989- 1992	69
4.7 F. E. Walther; Kunsthalle Ritter; Modell; 1992	70
4.8 F. E. Walther; Kunsthalle Ritter; Zeichnung; 1992	72
4.9 Le Corbusier; Wallfahrtskirche; Ronchamp; 1950	78
4.10 F. Wotruba; Heiliggeistkirche bei Wien; 1967-1976	79
4.11 P. Kirkeby; Huset (Das Haus); Ikast; 1973	83
4.12 P. Kirkeby; Skulptur für die dokumenta 7; Kassel; 1982	84
4.13 P. Kirkeby; Temporäre Skulptur (Zeitlos); Berlin; 1988	87
4.14 P. Kirkeby; Skärum Molle-Stensamlingen; Vemb; Zeich- nung; 1992	89
4.15 P. Kirkeby; Ferienhaus; Laesö; Zeichnung; 1994/95	90
4.16 P. Kirkeby; Lesepavillon für Bregenz; Zeichnung; 1993	92
4.17 E. Heerich; Monument; 1989	95
4.18 E. Heerich; Turm; Museumsinsel Hombroich; 1990	97
4.19 E. Heerich; Fontana Pavillon; Modell; 1997/98	101
4.20 F. O. Gehry; Winton Guest House; Wayzata; 1987	107
4.21 F. O. Gehry; Winton Guest House; Wayzata; Modell; 1987	109

4.22 Chiat-Day-Mojo-Gebäude; Venice; 1989–1991 . . .	115
4.23 Chiat-Day-Mojo-Gebäude; Venice; 1989–1991 . . .	116

Danksagung

Dem Initiator dieser Arbeit **Dr. Herbert Abrell** möchte ich für die Einblicke in die Sammlung und Datenbank des *aka* danken.

Besonderer Dank gilt **Mag. Winfried Nussbaumüller** für seinen Rat und seine tatkräftige Unterstützung bei meiner Arbeit im *KUB* und *aka*.

Gleichfalls besonderer Dank gilt **Univ. Prof. Dr. Paul Naredi-Rainer**, für die Unterstützung und das Verständnis während der langwierigen Entwicklung dieser Arbeit.

Ich möchte auch **Mag. Christian Glahn** für seine Geduld, die an- und aufregenden Diskussionen und den technischen Beistand danken.

Zu guter Letzt möchte ich besonders **meinen Eltern** danken, ohne deren Unterstützung diese Arbeit nicht möglich gewesen wäre.

Lebenslauf

Personalien

Name	Marion Ruth Gruber
Geburtsdatum	5.10.1969
Saatsangehörigkeit	Österreich
Anschrift	Achstraße 12 A-6971 Hard
Anschrift	Ing.-Thommen-Straße 5 A-6020 Innsbruck

Ausbildung

Schulbildung

1976–1980	Volksschule, Hard
1980–1984	Hauptschule, Hard
1984–1988	Bildungsanstalt für Kindergärtnerinnen, Feldkirch
1990–1993	Externistenprüfung an der Bildungsanstalt für Kindergartenpädagogik, Feldkirch (nebenberuflich)
Juni 1993	Reifeprüfung

Hochschulbildung

1996–2003 Diplomstudium an der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck in Kunstgeschichte und Pädagogik (bis 1998 nebenberuflich)

Anstellungen, Praktika und studienbegleitende Tätigkeiten

1988–1998 Dipl. Kindergärtnerin Gemeindekindergarten, A-6971 Hard. Ab September 1992 Gruppenleiterin

Okt. 1998–Okt. 1999 Freie Mitarbeiterin im Bundesdenkmalamt, Landeskonservatorat für Vorarlberg, A-6900 Bregenz

Juni 1999–Mai 2001 Kunstvermittlung im Kunsthaus Bregenz, Vorarlberger Landesgalerie zeitgenössischer Kunst, A-6900 Bregenz

Dez. 1999–Jän. 2000 Projekt Bildarchiv-Inventur im Kunsthaus Bregenz, Vorarlberger Landesgalerie zeitgenössischer Kunst, A-6900 Bregenz

Juli 2000–Aug. 2000 Praktikum im Archiv Kunst Architektur, Kunsthaus Bregenz, Vorarlberger Landesgalerie zeitgenössischer Kunst, A-6900 Bregenz

Apr. 2000–Juni 2000 Kunstvermittlung im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, A-6020 Innsbruck. Ausstellung: Artur Nikodem. ... Kunst ist Schaffen aus seiner Seele

Seit Okt. 2000 Freie Mitarbeiterin im Tiroler Kunstkataster, Amt der Tiroler Landesregierung, A-6020 Innsbruck

Seit März 2001

Kunstvermittlung im Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz, Fürstentum Liechtenstein

Publikationen

Beiträge für die Neuausgabe der Vorarlbergchronik; Land Vorarlberg [Hrsg.]; Dornbirn; 2000: Hubert Berchtold, Claus Ströbele

Fremdsprachen Kenntnisse

Englisch

Sonstige Kenntnisse und Fähigkeiten

Computerkenntnisse: Microsoft Windows, Microsoft Office-Applikationen

Musikinstrumente: Gitarre, Flöte