

Über Typus und Ort

Protokoll eines Gespräches mit Oswald Matthias Ungers



Joseph Anton Koch, Landschaft mit Regenbogen, 1805

"Ich meine, es hätte einmal eine architektonische Ordnung gegeben, die weniger mit funktionalen, praktikablen oder auch ästhetischen Zusammenhängen zu tun gehabt haben mag. Wenn man Landschaften ansieht, die noch nicht so sehr von der Zivilisation beansprucht worden sind - im Fränkischen mag es so etwas vielleicht noch geben - dann versteht man, daß deren gesamter Zusammenhang als ein topographisch-räumliches, insofern eben eigentlich architektonisches Gefüge begriffen wurde, daß er, vielleicht noch sehr viel weiter gehend begriffen wurde als eine Anordnung von fast bildhaften Zusammenhängen, von Konstellationen. Das heißt, daß die Objekte, die in einen solchen Raum hineingestellt wurden, Konstellationszusammenhange haben mit anderen Orten, durchaus vergleichbar den Konstellationen am Firmament, die ja konstruiert sind, zugleich aber auch elementaren Bildern des Unbewußten entsprechen sodaß man sich daran orientieren kann, daß man sich damit zurechtfindet. Es muß ja einmal ein Orientierungssystem gegeben haben, das mit solchen Bildzusammenhangen,

mit Konstellationen, zu tun hatte, sodaß man in der Erfahrung eines Raumes diesen als Analogie begriff, daß man wußte: dies hier ist wie ein vertrauter Gegenstand, wie ein Teil des eigenen Körpers, wie ein Arm oder so etwas.

Die Orientierung ist ja nicht immer nach platten Symbolen erfolgt, nach Verkehrsschildern oder Höhen- und Längengraden, sondern die Orientierung in einem größeren räumlichen Zusammenhang ist zu einem nicht unwesentlichen Teil an Erinnerungen vor sich gegangen, an Analogien, die man sich bewußt machte und damit für sich begriff. Solche Dinge, vor allem die Erinnerung an archetypische Figuren und Zusammenhänge, mögen als Orientierungshilfe eine Rolle gespielt haben, bei der Anlage von Orten, von Straßen und Plätzen, bei der Anlage einer Stadt. Es kann sein, daß wir die Sensibilität für diese Dinge weitgehend, vielleicht total eingebüßt haben, sodaß wir gar nicht mehr den Zugang dazu hätten, so etwas wiederzuentdecken. Ich bin überzeugt davon, daß ungeachtet ihrer Wichtigkeit, Möglichkeiten und Fähigkeiten, die man besaß, verloren gehen, verschüttet werden können. Um so wichtiger sind alle Versuche, sie wieder freizulegen, gerade in unserer heutigen Situation, aber auch die Anlässe historischer Präzedenz mögen lehrreich sein: So gab es ja im Klassizismus die Idee der Kulturlandschaft, die bewußt konstruiert und angelegt wurde die humanisierte Landschaft. Ich denke vor allem an die Havellandschaft, so wie sie Friedrich Wilhelm IV anlegen ließ. Diese Landschaft ist nicht nach Achsen und Symmetrien oder anderen relativ vordergründigen Ordnungsprinzipien der Architektur angelegt, es werden dort also eben nicht irgendwelche Ordnungen willkürlich darüber gestülpt, sondern dort wurden Plätze geschaffen, die eine subtilere Beziehung untereinander aufnehmen, die nicht auf den ersten Blick bemerkbar ist, die empfindsamer ist.

Das heißt also: Ich komme auf einen bestimmten Berg und dort finde ich eine bestimmte Erinnerung an eine historische Epoche, und blicke irgendwo hin und se entsteht eine andere Geschichtsepoche, die unter Umständen die Antithese ist zudem was ich da habe. Oder Sie fahren mit dem Boot die Havel herunter, und plötzlich erscheint eine russische Kirche mit Zwiebeltürmen, Nikolskoe, und Sie fahren ein Stück weiter und die neuen Ausblicke rufen alle möglichen Erinnerungen hervor, weil man ja als humanistisch gebildeter Mensch auf diesen Erinnerungen sein ganzes Wissen und seine Kultur aufbaut, und plötzlich entsteht eine ganze Welt, die hängt von dem inneren Reichtum des Einzelnen ab, der das betrachtet. Und dann gehen Sie weiter und drehen sich um und dann steht da die Persius-Kirche, die auftaucht und dann wieder verschwindet und wieder geht es weiter und plötzlich entsteht eine ganz andere Welt, die die Klarheit einer Renaissance oder die Mysteriosität einer anderen Epoche hat, und wieder kommt eine ganz andere Erinnerung, eine ganz andere Kultur, ein ganz anderes Bewußtsein in ihren Gesichtskreis.

Und so also verändert sich diese Landschaft permanent durch diese in die Landschaft gestellten Orte, die Sie nun immer wieder als Erinnerung erleben. Und das ist eine ganz unglaublich schöne Interpretation von Ort, von Orten, die in die Landschaft gelegt sind, die sie interpretieren, humanisieren und die sie zu einer Lebendigkeit bringen, die von dem Wanderer abhängt: Sie sehen dann plötzlich das Casino von Schinkel, und wenn Sie dann wissen, daß vor diesem Casino ursprünglich ein Segelschiff gelegen hat, das aber nie gefahren ist, das also nur die Idee des Ortes, von dem aus man in die Welt hinausging, und andere Kulturen entdeckte und damit seinen Gesichtskreis erweiterte, gewissermaßen Botschaften von anderen Kulturen zurückbrachte, dann wird einem plötzlich klar was das bedeutete: Daß das Universum sich verwandeln könnte in eine Welt von Ideen, von Kulturen, die komplementär zu sehen sind" die sich morphologisch verwandeln, wenn man so will, die also nicht autoritär gesehen werden, sondern die man kennenlernen möchte wo man hinwandert und wieder zurückkommt.

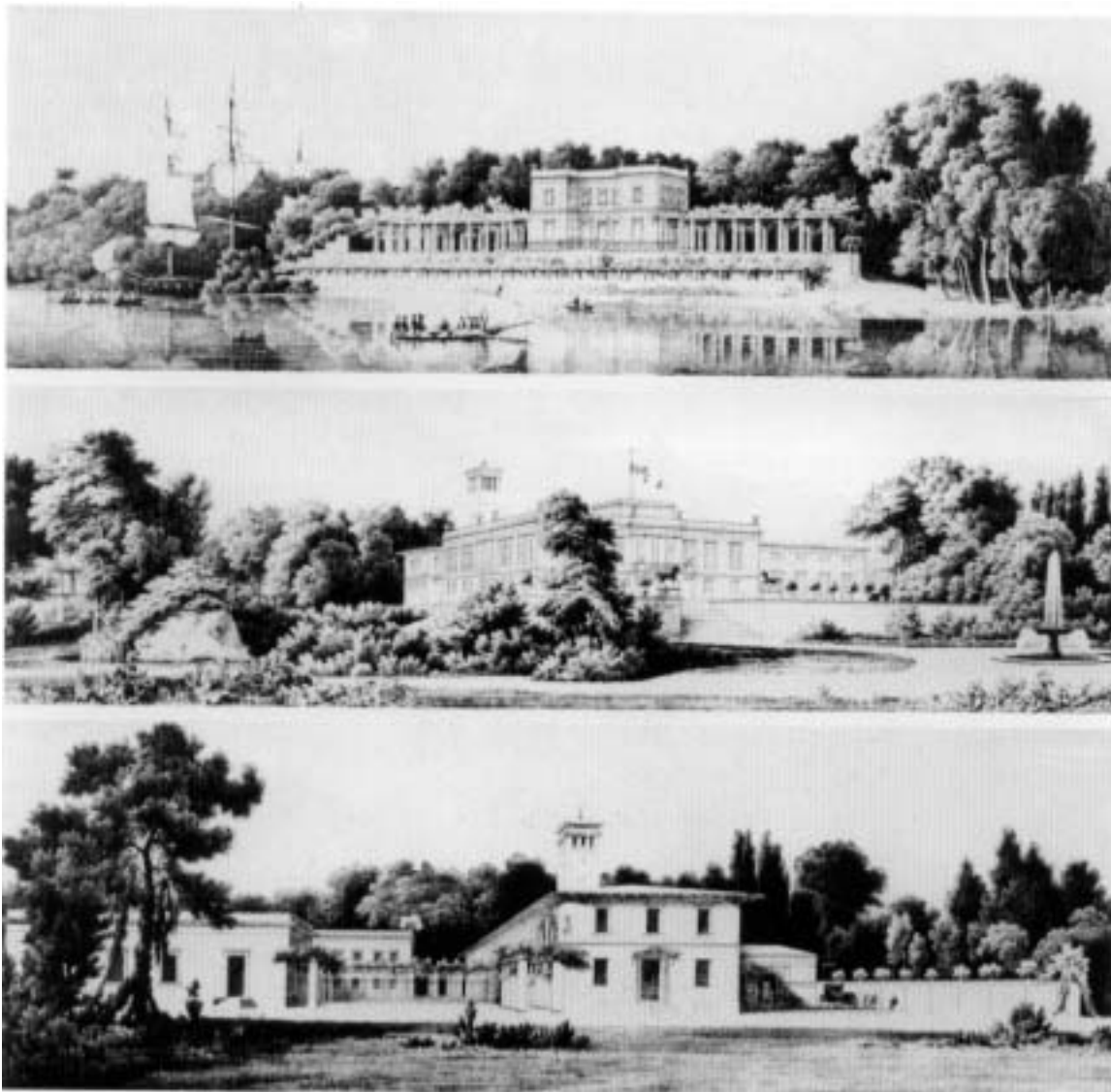
Und wenn man dann eben dazu weiß, daß Alexander von Humboldt nach Südamerika gegangen ist, nicht um Gold zu suchen, sondern um andere Kulturen zu entdecken, andere geologische Strukturen, die sich morphologisch verändern vom Tal zum Gipfel oder vom Äquator zum Nordpol, bewegt von dem Gedanken, daß da ein gemeinsames Prinzip tätig ist, dann weiß man in welchem geistigen Kontext die Berliner Kulturlandschaft an der Havel entstanden ist. Dann wird auch klar warum hier keine "pluralistische Ordnung/ -wie dies heute von einer eher dümmlichen laissez-faire Warenhausmentalität vertreten wird, - angestrebt worden ist, warum man aber auch keine "homogene" Ordnung haben wollte: Die eine ist total erstarrt, die andere dagegen total chaotisch. Man wollte einfach Orte von eigener Identität, von eigenem typologischen Anspruch schaffen.

Dies ist ja das Bemerkenswerte des Berliner Humanismus, daß er nichts willkürlich ausschließen wollte. Im Gegenteil, Schinkel, Stüler und Persius und ihr Mäzen Friedrich Wilhelm IV haben die verschiedenen Kulturen nach Berlin geholt, nicht etwa in der Absicht der englischen Sammler, die in diesen Dingen vor allem die materiellen Werte sahen, sondern um hier ein ganzes Universum darzustellen in seiner Vielfalt und Verschiedenheit. Fremdes vertraut zu machen, in seiner kulturellen Eigenart schätzen zu lernen, das war eine der Zielsetzungen dieser Humanisten, die man wohl im eigentlichen Sinne des Wortes so nennen darf. Die typologische und morphologische Betrachtungsweise, die ja diesem Denken zugrunde liegt, zeigt sich hier als eine ausnehmend friedfertige Angelegenheit, die in keiner Weise kontrovers ist, sondern ausgesprochen komplementär. Dies ist ein Ansatz, der auch für die moderne Architektur fruchtbar zu machen wäre. Man will ja gar nicht, daß ein einheitliches Prinzip über alles gelegt wird, sondern daß man seine Dinge in Verbindung mit den anderen sieht. Daß man nicht die Welt einteilt in die "Rationalen" und die "Irrationalen", in diese Antagonismen, die Welt nicht, und die Stadt auch nicht. So können aus der typologischen die geistigen Orte werden, wie dies in der humanistischen Havellandschaft geschehen ist.

Hier sind kulturelle Strukturen erkannt und variiert worden, und dies ist in entscheidender Weise an die Bereitschaft und die Fähigkeit gebunden, morphologisch zu denken. Ich glaube nicht, daß man den Genius Loci,

den Ort erkennen kann, wenn man nicht in der Lage ist, morphologisch zu denken und die Dinge typologisch zu sehen. Dabei geht es überhaupt nicht darum sich anzupassen, wie dies heute vielfach geglaubt wird; das ist einfach dummlich, daß man also sagt: "Aha, wir sind in einer kleinen Stadt, also machen wir kleinkarierte Häuser". Oder: "Wir sind in einem Niederrheinischen Dorf, also machen wir wie niederrheinische Dörfer". Dies ist genau der Irrtum des Regionalismus, und dieser Irrtum führt im schlimmsten Fall zu "Blut und Boden". Wenn die kulturelle Besonderheit eines Standortes, einer Region, oder auch einer historischen Epoche nicht geistig, rational verarbeitet wird, wenn nicht im Sinne der Berliner Humanisten um Schinkel kulturelle Strukturen erkannt, in einem morphologischen Zusammenhang gesehen und insofern verarbeitet werden, dann haben wir es mit einem bloßen angepaßten Bauen zu tun. Das ist einfach regressiv und kann sogar reaktionär werden, wie wir dies ja erlebt haben. Und das ist wohl das Falscheste, das man mit dem Genius Loci anrichten kann.

Ich halte es auch nicht für eine Frage des Ortes, wenn Charles Moore meint, er müßte für die Piazza d'Italia diesen "italienischen Pappkameraden" aufbauen. Das halte ich für total falsch verstanden, denn mit dem Genius Loci und der Frage des geschichtlichen Zusammenhanges eines Ortes hat das nichts zu tun; es fehlt einem solchen Gehabe die typologische Begründung und die morphologische Notwendigkeit. Die Frage des Umganges mit Geschichte, mit dem Charakteristikum eines Ortes, ist ja nicht eine Frage der Episode oder der Anekdote, sondern sie besitzt durchaus existentiellen Charakter.



Schinkelbauten in der Havellandschaft bei Schloß Glienicke. Neben liegt ein seegängiges Schiff vor Anker.



Schinkel, Entwurf für ein Landhaus im italienischen Stil

So jedenfalls haben Persius, Schinkel und die übrigen Berliner Humanisten dieses Problem gesehen und in ihrer Architektur thematisiert. Die toskanische Landschaft, die sie an die Havel geholt haben, die klassischen Tempel, die sie dort errichtet haben, standen für die Exponenten klassischer Bildung, die ihre Existenz geprägt haben. Das war keine Episode, keine Attitüde, die sie eingenommen haben, um sich einmal "toskanisch" zu gebärden, wie bei einer karnevalesken Maskerade, sondern dies war eine Frage ihrer geistigen Existenz, weil sie sich mit dieser Kultur ihr Leben lang auseinandergesetzt haben, und sich auch über ihre Architektur damit auseinandersetzen.

Wenn ich mich selbst also auseinandersetze mit römischer, mit gotischer, oder, wenngleich weniger, mit der Renaissance-Architektur, weil ich in Trier und Umgebung großgeworden bin, weil dies der kulturelle Raum ist, aus dem mein Leben und Denken geprägt ist, dann liegt da ein existentieller Hintergrund vor, dann kann ich das nicht als eine Attitüde annehmen, sondern muß da eine ernsthafte Auseinandersetzung mit mir selbst und mit dem Ort führen. Wenn ich allerdings das mache, indem ich mich von dem Ort in dem ich lebe, löse und sagen wir "siamesisch" gebärde, dann halte ich das für eine Attitüde.

Ich bestreite keinem der amerikanischen Architekten, daß sie nicht Kultur hätten, oder keinen Ort hätten, der eine Auseinandersetzung lohnt, und der geprägt worden ist durch Geschichte, aber ich kritisiere, daß sie einmal diese, ein andermal jene Attitüde annehmen und das dann wie ein Disneyland behandeln. Dies ist eben der Unterschied zu den Berliner Architekten des Klassizismus. Die haben sich ja nicht in ihren kleinen Episoden gegenseitig ihre Witzchen vorgeführt, sondern sie haben eben eine echte, existentielle Auseinandersetzung mit den verschiedenen Kulturen geführt. Sie haben, um es auf den Begriff zu bringen, diese verschiedenen Kulturen typologisch gesehen. So umfaßt etwa die Havelland schafft in Glienicke die gesamte Spannweite von der Kultur des Ruralen bis zum hochverfeinerten Raffinement des Urbanen. Wenn Sie also sehen, was Schinkel oder Persius mit diesen typologisch verschiedenen Kulturen gemacht haben, wenn Sie beispielsweise betrachten, wie sie diese morphologische Verwandlung von einem ruralen Element bis hin zu einem hochperfektionierten Element eines bronzegegossenen Brückengeländers, wie sie diese Spannweite zwischen dem einen und dem anderen auch als eine geistige Dimension gesehen haben, dann kann man all die Stufen, die da dargestellt worden sind - auf der einen Seite das bronzene Brückengeländer, auf der anderen Seite ein aus Erde aufgeschütteter Damm, - dann kann man das nicht mehr sehen als Attitüde. Sondern das war das existentielle Begreifen von typologischen Zuständen, die man respektierte.

Es ist eben ein Unterschied ob ich wie ein Connaisseur, wie ein Feinschmecker mein Arrangement auf dem Tisch ausbreite, zur Bewunderung, oder ob ich mit diesen Dingen, ob ich mit der Darstellung der Breite der typologischen Möglichkeiten eine geistige Aussage mache. Die geistige Aussage ist etwas grundsätzlich anderes als diese Attitüden, als dieser falsch verstandene Manierismus. Dort präsentiert sich eine launenhafte Oberflächlichkeit, wo die Unterscheidungen nicht mehr möglich sind, wo eben alles geht, im Bizarren, im Manieristischen, wie das da verstanden wird: Und das Bizarre ist hier nicht mehr der Teil eines Gesamtprogrammes, eines geistigen Konzeptes, in dem es sicher seinen Platz hat, sondern hier gerät es zu einer Art von geistiger Verkommenheit, die nur noch nach Einfällen, nach Witzchen sucht und nach dümmlichen Kommentaren. Nach diesen exaltierten Perversionen, die sie dann verwechseln wollen mit einem geschichtlichen Ort. Die Perversion führt nicht weiter, sie führt nicht zu einem weiteren Gedanken, sie trägt die Kultur nicht fort."

Kunstforum, Bd. 69, 1984, S.32

Orte zum Verweilen

"Zu unseren schönsten Träumen gehören angenehme Reiseerinnerungen. Herrliche Stadtbilder, Monumente, Plätze, schöne Fernsichten ziehen vor unserem geistigen Auge vorüber, und wir schwelgen noch einmal im Genusse alles des Erhabenen oder Anmutigen, bei dem zu verweilen wir einst so glücklich waren.

Zu verweilen!

So beginnt Camillo Sitte sein Buch "Der Städtebau". Der Künstler möchte Orte schaffen, "an deren Schönheit man sich nicht sattsehen kann" und deren Schönheit den schweren Alltag ertragen hilft - Stadtbaukunst als Lebenshilfe, so klingt es zwischen den Zeilen - "um die Menschen sicher und zugleich glücklich zu machen."

Orte zum Verweilen, die eine Betrachtung der Welt als Bilder - als Stadtbilder oder als Fernsichten in die Natur -ermöglichen, sind eine Sehnsucht insbesondere der Romantiker gewesen. In Adalbert Stifters Hochwald haben sie sprachlich einen Höhepunkt gefunden. Dort sind die verschiedenen Orte historischer Handlungen in der Gegenwart des beschreibenden und beschauenden Dichters Standpunkte für Fernsichten, Rahmen für Bilder und selbst wieder Bildobjekte, die den weilenden Betrachter zu Erinnerungen an ferne Zeiten anregen, aber auch zum Einswerden seines Gemütes mit dem Geschauten verhelfen sollen.

Solche romantischen Wünsche scheinen auch Camillo Sitte getragen zu haben, wenn er in seiner Einleitung weiterfährt: die alten Städte seien der "schönen Natur nachgebildet", und ihre architektonische Schönheit käme dann zur Erscheinung, wenn der Besucher für seine Betrachtung einen bestimmten Punkt erwählt, wie z. B. die Freitreppe des Jupitertempels in Pompeji, "um von dessen Plattform immer wieder die herrliche Anlage (des Forum) zu überschauen, aus der uns eine Fülle von Harmonie entgegenströmt, wie die schönste Musik in vollen, reinen Klängen."

Offenbar gehört zu einem solchen Ort der leicht erhöhte Standpunkt, nicht der eines Aussichtsturmes, der ringsum die Sicht freigibt, sondern einer der mit Wänden begleitet ist, die den Blick rahmen und ihm eine Richtung geben. Dieses Prinzip der Aussicht, die wie ein Bild gerahmt scheint, ist keine isolierte Erscheinung der europäischen Romantik, sondern es hat durchaus vergleichbare Parallelen in den Traditionen anderer Kulturen.

(...)

Kunstforum, Bd. 69, 1984, S. 60, Manfred Speidel,

Eigenschaften des "Locus amoenus"

1. Er existiert nicht. Es sei denn in Literatur oder Kunst. Auch wo ein wirklicher geographischer Ort benannt wird, machen erst Kunst und Literatur ihn zum locus *amoenus*. Er ist immer anderswo, "anywhere out of the world", glückliche Insel, verlorenes Paradies: verwirklichbar/wahrnehmbar nur im Zitat.
2. Als Zitat ist er immer künstlich, auch wo er natürlich scheint. Der schönste englische Garten, etwa Fürst Pücklers Muskau, ist nicht weniger künstlich als der verrückteste italienische, etwa das Kythera des Fürsten Francesco Colonna. Vielleicht empfiehlt es sich bei der Anlage eines locus *amoenus*, die Signatur der Kunst nicht zu tilgen, damit nicht ein überfliegender Jet ans Technische plötzlich und peinlich erinnert.
3. Er dient nicht dem Nutzen, sondern allein der Lust. Auch die Darstellung von Herrschaft, das Imponiergehabe der "Repräsentation", ist mit ihm nicht vereinbar, weil allzu zweckrational. Die Schloßgärten des Absolutismus, à la Richelieu oder Versailles, können ihn daher nie im ganzen, nur im verborgen-geborgenen Detail zitieren: in Brunnen, Nymphäen, Bosketts. Pervers und lächerlich ist der Versuch, im Medium des sozialen Wohnungsbaus und des Betons gleichzeitig an den Absolutismus und an den locus *ameens* zu erinnern, wie Ricardo Bofill es versucht hat.
4. Der Genius dieses Ortes ist Amor, der älteste und jünste der Götter. Daher zugleich auch dessen Mutter, Venus-Aphrodite-Isis-Astarte; oder irgendeine Fee, Nymphe, Hexe, hinter deren Namen sie sich verbirgt. Die Inseln der Venus, der Kalypso oder Circe, der Armida oder Alcina sind ein und derselbe Ort, gleichviel ob die Dichter sie rühmen oder verleumden.
5. Er ist ein Hindernis auf dem Weg jeder epischen Unternehmung, jeder Haupt- und Staatsaktion, ganz gleich ob es um die Heimkehr des Odysseus, die Gründung Roms, die Eroberung Jerusalems oder sonst einen blutigen patriarchalischen Mythos geht. Immer wird der epische Held von irgendeinem gnädigen Genius an einem paradisischen Ort auf seinem heilsplanmäßigen Wege aufgehalten: zum Beispiel Columbus, der in Altans Comic über dem Genuß von Marijuana und von Gesprächen mit einem Indio fast die Eroberung Mexikos versäumt.
6. Der locus *amoenus* ist zwar staatsfeindlich, aber nicht privat. Er ist kein einsamer Ort, locus solus, sondern einer der Geselligkeit. Es darf an diesem Ort geliebt, gesungen und sogar erzählt werden: vergleiche die Hirten

des Theokrit oder die Liebenden Colonnas, oder auch Boccaccios Pestflüchtlinge, die an einem lieblichen Ort den *Decameron* erzählen.

7. Die bevorzugte Form des Lustorts ist die des Kreises. Das liegt daran, daß er geborgen, eingehegt sein muß. Selbst das Tempe-Tal, das E. R. Curtius am besten gefällt, läßt die bergende Einhegung nicht vermissen, und sei es in Form eines "wilden Waldes".

8. Unerläßlich sind Bäume, Wiesen und Wasser. Das Wasser ist so wesentlich, daß es selbst in der bürgerlichen Minimalform des Paradies-Zitats, also zum Beispiel im Frankfurter "Paradiesgärtlein", wenigstens in einem Trog erscheint. Der Bunnan des Lebens!

9. Der Ort, an dem der Brunnen des Lebens fließt, erinnert auch an den Tod. Amor ist auch ein Todesgott: Eros-Thanatos. Vielleicht deshalb sind Friedhöfe soviel lieblicher als Grüne-Witwen-Paradiese.

10. Der locus *amoenus* ist sehr ursprünglich und sehr literarisch, archaisch und durch Texte vermittelt, erdacht von Dichtern und Architekten: Architextur.

Kunstforum, Bd. 69, 1984, S. 86, Gerhard Goebel,



Muskau, Blick auf den Park Pückler, Nach dem Gemälde von Schirmer



Versailles, Boskett „La Colonnade“, Stich von J.Rigaud

