Journal

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **88 (2001)**

Heft 10: **Ende der Avantgarde? = Fin de l'avant-garde? = End of the avant-garde?**

PDF erstellt am: **23.05.2024**

Nutzungsbedingungen

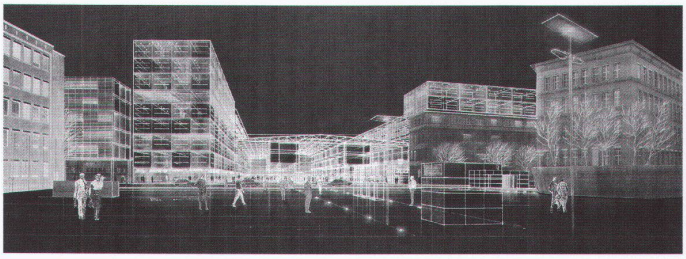
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch



1 | Projekt «Megalou» für das Sulzer-Areal, Winterthur, 1992, Architekten: Jean Nouvel, Emmanuel Cattani et Ass.

| 1

Sieg der Pragmatik

Das Sulzer Areal «Stadtmitte» ist eine klassische Industriebrache. Das Aus für «Megalou» bestätigt, dass solche Areal übergreifenden Visionen in einer «zone of transition» gegenüber der Eigendynamik der Stadtentwicklung wenig Chance haben.

Als Sulzer 1989 mit dem Konzept Winti-Nova an die Öffentlichkeit trat, glaubte man eine fortschrittliche Lösung für die Neunutzung des frei werdenden Industrieareals Zürcherstrasse zu präsentieren. Doch die Tabula-rasa-Philosophie im Stile der Londoner Docklands und das völlig unspezifische Projekt eines Generalunternehmers lösten in Architektur- und Heimatschutzkreisen heftigste Kritik aus. In einer Veranstaltungsreihe des SIA und anderen Foren wurde die Zukunft der im Zentrum liegenden Industriebrache zur öffentlichen Sache erklärt, die Stadt gleiste die Testplanung «Stadtmitte» auf. In diesem Prozess wurden die verborgenen Qualitäten der einstmals «verbotenen Stadt» ins öffentliche Bewusstsein gerückt. Entdeckt wurde die Schönheit ihrer «Plätze» und «Strassen», aber auch die Kühnheit der alten Industriearchitektur. Darauf baute die Vision Jean Nouvels auf: «Megalou», das Siegerprojekt des von Sulzer 1992 ausgeschriebenen Studienwettbewerbs. Von Fachpresse und Öffentlichkeit gleichermassen begeistert aufgenommen, avancierte Megalou rasch zum Symbol der Hoffnung eines erfolgreichen Umbaus der Industriestadt zum Dienstleistungs- und Technologiezentrum.

Doch knapp10 Jahre später, am 2. Juli 2001, wurde auch Megalou begraben. Bis zur letzten Sekunde der Geltungsdauer des Gestaltungsplans hatte Sulzer gehofft, die Zusage eines Investors präsentieren zu können. Als Gründe des Scheiterns werden genannt: damalige Wirtschaftsflaute, Blockierung durch VCS-Einsprache, zögerliche Vorinvestionen von Sulzer, Kosten-Skepsis gegenüber Nouvel, Bedenken wegen Altlastensanierung, Verzicht des Kantons, hier Schulraum für die Zürcher Hochschule Winterthur (ZHW) zu mieten, fehlende Marketing-Erfahrungen.

Ein Aus also für die grosse Vision, dafür ein Erfolg bei der Zwischen- und Umnutzung. Das Teilareal Lagerplatz übernahm die Pilotfunktion. In die leeren Hallen und Werkstätten zogen zuerst Kleinunternehmer, die alternative Klub-Kultur und die trendige Gastronomie ein, dann fand die ZHW in der Halle 180 Platz für ihre Architektur-Abteilung. Das Areal Zürcherstrasse wurde dagegen punktuell und hauptsächlich an den Rändern umgenutzt. Von überregionaler Bedeutung sind das Trendsportzentrum «Block 37», die Musical Halle und das «Werkhaus» Schoch. Intershop erwarb ein Bürogebäude, im Dezember 2000 wurden die ersten Lofts bezogen. Am Katharina Sulzer Platz wollen die Winterthur Versicherungen rund 115 Wohnungen bauen, während im Bereich des alten Kesselhauses ein grosses Kino- und Unterhaltungszentrum geplant ist. Und kaum war das Megalou-Projekt gestorben, zauberte Sulzer ein Projekt für das ehemalige SLM-Werk II-Areal aus dem Ärmel.

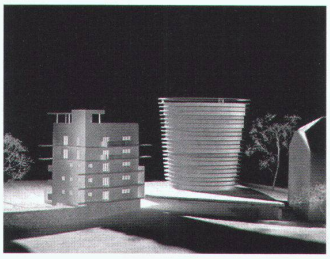
In den alten Mauern wird ein Quartier mit Wohnungen, Ateliers und einem kleinen Kino entstehen. Fazit in Winterthur: Nicht die Areal übergreifenden Visionen eines international anerkannten Architekten sind der Kristallisationspunkt neuer Urbanität, sondern eine durch Geschichte und Struktur des Ortes inspirierte Pragmatik, die sich an den realen Bedürfnissen orientiert. **Adrian Mebold**

Neues Kongresshaus für Zürich?

Die aktuellen Versuche, Zürich architektonische Impulse zu geben, sind nicht sehr verheissungsvoll. Eine neue Gelegenheit kann das möglicherweise ändern.

Aus dem Wettbewerb für die «Wiese, die kein Platz werden will» (vgl. WBW 9/1986), das Bellevue, gingen Projekte hervor, die alle politischen Kompromisse erfüllen und vorab den eigentlichen Anlass des Wettbewerbs, eine unterirdische Parkgarage, rechtfertigen wollten.– Der Wettbewerb für ein polyfunktionelles Stadion hat von den Architekten neben Gratisarbeit nur vergebliche Mühe abverlangt. Denn die Aufgabe war falsch gestellt. Nun wird ein gewöhnliches Fussballstadion voraussichtlich vom Totalunternehmer Marazzi realisiert, der bei der Planung allenfalls fürs Dekor noch Architekten einbezieht. Aus dem angekündigten «So-etwas-wie-in-Luzern» wird also auch hier nichts werden.

Nun könnte sich allerdings eine neue, echte architektonische Herausforderung ergeben, Seit Jahrzehnten fehlt Zürich ein bedeutendes Kongresszentrum. Wie kaum in einer anderen Stadt böte sich die Chance, ein solches nicht neben dem Flugplatz, sondern – rasch erreichbar – am See zu platzieren. Das Projekt für ein Casino im alten Kongresshaus ist gescheitert. Das heisst, man könnte die Überlegungen, die die Verantwortlichen im Zusammenhang mit einer Umnutzung und Ergänzung angestellt haben, jetzt einen Schritt weiter treiben. Der Bau erweist sich heute betrieblich und funktionell als ungenügend, und das Restaurant ist hedonistisch derart unterfordert, dass man sich statt am Zürcher Seeufer am Hirschenplatz in Schwamendingen wähnt. **Max Robert**

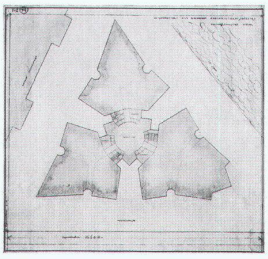


| 2

| 3

2 | **Erweiterung des Parkhotels in Hall,** Wettbewerbsprojekt, Architekten: Dieter Henke und Marta Schreieck, Wien, Modellansicht mit Alt- und Neubau (rechts)

3 | **Alessandro Mendini, Sessel Proust, 1978** (Foto: Atelier Mendini)



| 4

4

Solitär zu Solitär

wbw hat letztes Jahr (Nr. 3/2000, S. 4) über den Versuch zur Rettung eines architekturhistorisch wichtigen Baus des Architekten Lois Welzenbacher berichtet. Der Einsatz der Initianten hat sich gelohnt.

Der als Pionier der österreichischen Moderne im Tirol geltende Lois Welzenbacher (1889–1955) hatte 1930/31 in der damaligen Salzbergbaustadt Hall das Turmhotel Seeber (heute Parkhotel) erstellt. Als die Stadt das verwahrloste, durch Um- und Anbauten stark beeinträchtigte Objekt ankaufte, ohne sich über dessen Zukunft im Klaren zu sein, begann sich eine kleine Gruppe von Architekten für eine fachgerechte Restaurierung und Revitalisierung der Anlage einzusetzen. Sie sammelte Unterstützungserklärungen, organisierte ein Symposium mit Ausstellung und überzeugte in langen Gesprächen die Stadtgemeinde als Trägerin des Projektes einen Architekturwettbewerb für die Erweiterung des Ensembles aus Parkhotel und benachbartem Kurhaus (Architekt: Hans Illmer, 1929) zu einem 4-Sterne-Seminarhotel auszuschreiben.

Die von Quintus Miller präsidierte Jury des einstufigen Realisierungswettbewerbs mit Bewerbungsverfahren empfahl Mitte August nach einer Überarbeitung das Projekt der in Wien ansässigen Tiroler Architekten Dieter Henke und Marta Schreieck zur Ausführung. Durch den Abbruch der später zugefügten An- und Einbauten soll der Welzenbacher-Bau räumlich wieder annähernd in seinen Originalzustand gebracht werden. Ein turmartiger Neubau auf kreisförmigem Grundriss, der durch eine eingeschossige Foyerzone mit dem alten Hotel verbunden sein wird, soll durch seine eigenständige Wirkung letzteres in seiner ursprünglichen Form wieder ins Blickfeld rücken. **c.z.**

Tarnungen

Er hat das Banale geadelt, den Kitsch rehabilitiert. Nun widmet das Westfälische Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte in Münster Alessandro Mendini zum 70. Geburtstag eine Retrospektive.

Adolf Loos würde ihn wohl als Verbrecher bezeichnet haben oder als Papua, der «seine haut, sein boot, sein ruder, kurz alles, was ihm erreichbar ist, (tätowiert)». Alessandro Mendini verziert nicht die Haut, sondern lässt 1992 100 Künstler 100 Vasen für Alessi mit einem «100%-Make-up» versehen. Mendini sieht das Ornament als Katalysator für die Beziehung des Menschen zum Objekt. Der Erlebniswert triumphiert über Funktionalität und Gebrauchswert.

Scheinbar unbekümmert vergreift er sich an den Ikonen der Moderne, unterzieht sie einem «Re-design»: 1978 nimmt er Gio Pontis Stuhl Super leggera beim Wort und versieht ihn mit Wimpeln, die Rückenlehne von Gerrit Rietvelds Zig Zag wird zum Kreuz, Marcel Breuers Sessel Wassily schmückt er mit bunten Wolkenmustern. Umgekehrt enthebt er Alltagsgegenstände der Banalität: er dekoriert sie mit Klassikern der Kunst, das Sofa Kandissi (1979) mit Kandinsky entlehnten Motiven, den Sessel Proust in pointillistischer Manier. Das Banale adelnd, das Edle banalisierend, verwandelt er das eine in Design-Ikonen und lässt das andere in Anonymität verschwinden – so verpasst er Verner Pantons S chair einen gemalten Tarnanzug.

Er verwischt die Grenzen zwischen Kunst, Design und Architektur. Der Mendinigrafo ist eine Schablone, wie Architekten sie brauchten, um in ihren Plänen geometrische Formen zu zeichnen – nur sind bei Mendini Gebilde ausgestanzt, mit denen er Stühle, Teppiche, Gemälde überzieht. So wird das Dekor Proust als Polsterbezug eines Sessels wie auch als Laminat-Verkleidung am Osttrakt des Museums Groningen (1989–1994) eingesetzt. Omnipräsent ist das Mosaik. Es bedeckt die Bauten der «malerischen» Stadt in der für Bisazza konzipierten Ausstellung Artinmosaico 1996 in Neapel. Die Urhütte daraus – mit Türe, aber ohne Fenster betont sie die Funktion als Schutzraum, die dem Luxus von Ausblick und Helligkeit des Interieurs vorgezogen wird – steht in der Ausstellung am Ende des Parcours, den Mendini zusammen mit Kurator Peter Weiss eingerichtet hat. Über 180 Objekte werden präsentiert und teils zu Installationen zusammengefügt, die die ursprünglichen Raumkonzeptionen erahnen lassen. Erläuterungen finden sich indes nur im Katalog. Hier hätte man gerne auf die peinliche Hommage von Juli Capella verzichtet zugunsten einer Würdigung des Werks im Kontext des italienischen Designs. Mendini wird nur zu Gio Ponti in Bezug gesetzt, dem Mentor, der ihm 1979 das Szepter über die Zeitschrift Domus überreicht hat. Das ist umso weniger einzusehen, als Mendini mit vielen Architekten und Designern zusammengearbeitet hat. Dafür steht die 1983–89 entstandene Assemblage von Alessis Villa Casa della felicità in Omegna am Lago d'Orta. Robert Venturi plante die Bibliothek, Aldo Rossi den Aussenturm, Frank Gehry den Wintergarten, der Graphiker Milton Glaser den Zaun, Riccardo Dalisi die Schornsteine, und Ettore Sottsass Junior und Achille Castiglioni entwarfen die Kamine. So wird Mendini die Rolle des Pars pro Toto zuteil.

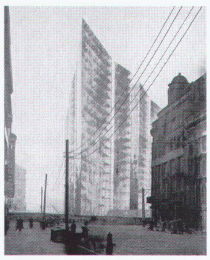
Rahel Hartmann

Die Ausstellung im Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte in Münster dauert bis zum 21. Oktober.

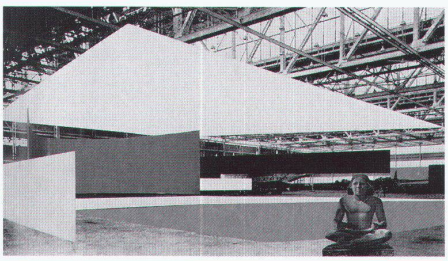
Mies in New York

In diesen Sommer waren in New York zwei grosse Mies-Ausstellungen zu sehen. «Mies in Berlin» im Museum of Modern Art, und «Mies in America» im Whitney Museum. Hinter dieser einmaligen Parallelaktion stand für einmal kein Gedenktag, sondern vielmehr das grosse Interesse, das führende Architekten heute in ihren Arbeiten dem Mies'schen Schaffen entgegenbringen. Doch mit Mies als «Leithammel» einer neuen Epoche hatten beide Ausstellungen nichts zu tun. Sie argumentierten vorwiegend historisch, präsentierten ihr Material im Rahmen eines bestimmten zeitlichen und örtlichen Kontextes.

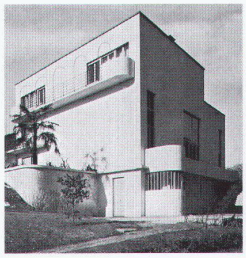
Die Show im MoMA beruhte auf einer einfachen chronologischen Abfolge, die von Terence Riley und Barry Bergdoll inszeniert wurde. Über das Ganze gesehen, entstand so der Eindruck einer kontinuierlichen Entwicklung, die Mies gegen Ende der 20er-Jahre an die Spitze der Architektur seiner Zeit geführt hatte. Unterbrochen wurde diese Inszenierung allerdings durch vier Projekte, die einen besondern Status als theoretische Studien besitzen, weil sich Mies hier mehr Freiheiten herausnahm als bei der normalen Abwicklung einer Bauaufgabe. Die Zeichnungen für die beiden Glashochhäuser (1921 und 1922), für das Bürohaus (1923), für das Wohnhaus aus Eisenbeton (1923) und für das Haus aus Backstein (1924) gehören zum grossartigsten, was je ein Architekt gezeichnet hat. Und nichts erinnert dabei an die Formensprache der früheren Häuser, noch vermögen die nachfolgenden Projekte bezüglich Radikalität an sie heranzukommen. Und doch: danach ist keine Wand mehr so unschuldig raumumfassend wie zuvor, treiben die Stützen ihr durchtriebenes Spiel mit den Lasten, die sie tragen, immer weiter und wird die Konstruktion



|5



|6



|7

4, 5 | Mies van der Rohe: Glas-Hochhaus an der Friedrichstrasse, Berlin, 1921
Kohle und Bleistift auf Papier, 175,5 x 122 cm (Foto: MoMA New York)

6 | Mies van der Rohe: Konzerthalle, 1942
Collage (Foto: MoMA New York)

7 | Teatro San Materno, Ascona, 1928
Architekt: Carl Weidemeyer

letztlich zur blossen Manipuliermasse in der Entwicklung der Form degradiert.

Etwas anders die Präsentation im Whitney Museum, wo die chronologische Abfolge von einer typologischen Systematisierung (Wohnhaus, Campus, Hochhaus und Halle) überlagert wurde. Zudem waren grosse Collagen zu sehen, die mit einer Ausnahme um 1942/43 entstanden sind und sich durchaus mit den theoretischen Studien der 20er-Jahre vergleichen lassen. Es handelt sich durchwegs um Innenraumperspektiven, in denen die Konstruktion als konstruktive Tatsache zurückgenommen wird zugunsten ihres bedeutungsträchtigen Potenzials als Rahmen von Räumen.

Dass diese Arbeiten jedoch nur wie gut gemachte Illustrationen wirken und weniger als eigenständige theoretische Studien, hängt mit dem Konzept der Ausstellung zusammen. «Mies in America» ist dort überzeugend, wo sie sich auf Details konzentriert. Man erkennt, was immer schon am Werk von Mies bestaunt worden ist: das hartnäckige Ringen um die Klarheit einer Sprache im Umgang mit neuen industriellen Werkstoffen wie Stahl und Glas. Was aber vermag eine korrekte Grammatik über den poetischen Wert eines Werks auszusagen? Und was heisst hier schon korrekt, wenn Mies etwa bei den Pavillons für den IIT Campus (1939–1958) die Unterschiede zwischen sichtbaren Stahlkonstruktionen und feuersicher ummantelten Konstruktionen annähernd zum Verschwinden bringt? Eher als eine korrekte Grammatik führt Mies hier den «Slang» einer minderen Architektur ein, indem er reale Differenzen einebnet, statt sie tektonisch zu artikulieren. («Gross und revolutionär ist nur das Kleine, das Mindere», schreiben Deleuze und Guattari in ihrem Buch über Kafka.)

In beiden Ausstellungen spielten Arbeiten von Künstlern eine zentrale Rolle. Im MoMA waren die digital bearbeiteten Fotos von Thomas Ruff eng in die Präsentation der Projekte einbezogen und wirkten wie Fenster, die einen anderen Blick auf die Mies'sche Architektur ermöglichen. Im Whitney erhielten Guido Guidi, Richard Pare und Inigo Manglano-Ovalle mehr Platz für die Präsentation ihrer künstlerischen Auseinandersetzung mit Mies. Doch ihr Blick ist gefesselt. Die Kuratorin der Ausstellung, Phyllis Lambert, liess durch die Künstler bloss nochmals ausrichten, dass es zu Mies nichts Neues zu sagen gibt. Insofern war die Ausstellung im Whitney das pure Gegenteil zur Ausstellung im MoMA, wo dem Neuen im Werk von Mies ein zentraler Platz eingeräumt wurde, allerdings ohne zu sagen, was dieses Neue ist. **Hans Frei**

Neues Bauen in Ascona

Noch bis zum 30.Dezember 2001 wird im Museo comunale d'arte moderna in Ascona die Ausstellung «Carl Weidemeyer (1882–1976), artista e architetto tra Worpswede e Ascona» gezeigt. Sie entstand in Zusammenarbeit mit dem Archivio del Moderno der Architekturakademie in Mendrisio. Der bei Skira erschienene Katalog, herausgegeben von Bruno Maurer und Letizia Tedeschi, enthält Beiträge von Karl-Robert Schütze, Bruno Maurer, Bruno Reichlin, Franz Müller und Letizia Tedeschi.

Der Kanton Tessin widmet Carl Weidemeyer, seinem wichtigsten Architekten der Zwanziger- und Dreissigerjahre, (endlich) eine Ausstellung. Geboren in Bremen, kam er nach einem Aufenthalt in Worpswede mit 42 Jahren nach Ascona und blieb für immer dort.

Warum ausgerechnet in Ascona? Vom Ende des 19. Jahrhunderts an «verkündeten, erprobten, erfuhren, durchlitten» Intellektuelle, Künstler, Philosophen, Politiker und Mäzene «unzählige Utopien und Lebensentwürfe», und Ascona war zum «Projektionspunkt der Träume des nordischen Menschen geworden, zum südlichsten Vorposten der Reformbewegung des Lebens im Norden (...); seither ist es Zentrum für Künstler, Villenquartier und Ziel der politischen Emigration (Harald Szeemann im Katalog der Ausstellung «Monte Verità», Ascona 1978). Diese anarchistisch-philosophisch-künstlerische Bewegung schöpft nach den goldenen Zeiten um die Jahrhundertwende in den Zwanzigerjahren neue Kraft, sodass Schriftsteller, Künstler und Architekten – wie Werefkin, von Jawlensky, Ball, Arp, Richter, Klee, Rilke, El Lissitzky, Albers, Breuer, Gropius, Moholy Nagy und Fahrenkamp (der 1928 in Ascona das Albergo Monte Verità errichtete) – für mehr oder weniger lange Aufenthalte nach Ascona kamen.

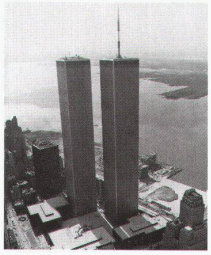
Zu diesen Künstlern zählte auch Carl Weidemeyer. 1928 entwarf er das Teatro San Materno für Charlotte Bara, die damals international bekannte, von Gabriele d'Annunzio verehrte Tänzerin, die einen – an Mittelalter und Renaissance inspirierten – kreativ-expressiven Tanzstil pflegte und unterrichtete. Das kleine Theater ist neben dem Hotel von Fahrenkamp das wichtigste Zeugnis des Neuen Bauens im Tessin. Werk, Bauen + Wohnen widmete in Nummer 5/1984 dem Gebäude und seinem Architekten einen Beitrag unter dem Titel «Verlassen, kaum bekannt».

Mit der Zeit baute Weidemeyer in und um Ascona acht Villen. Eine einzige von ihnen ist heute noch gut erhalten, alle anderen sind entweder verunstaltet oder abgerissen worden. Ihr Architekt geriet schon unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg in Vergessenheit, als auch die – meist aus dem Norden stammenden – Auftraggeber, die stolz das Moderne als Ausdruck der «neuen Zeiten» angestrebt und ihm Flachdach-Bauten von einer klaren Geometrie in Auftrag gegeben hatten, plötzlich nostalgische Gefühle hegten und sich an Leute wandten, die ihnen mit Hohlziegeln gedeckte, rustikal verputzte Häuschen mit Bögen und Säulen im «Tessiner Stil» erstellten.

Trotzdem blieb Weidemeyer im Tessin. Er zog sich in eine Wohnung in Ascona zurück und widmete sich seiner anderen Leidenschaft, der Malerei. 1963 schreibt Hans Richter in einem Brief an ihn (Katalog S.64) «...ich kann nicht verstehen, dass man nie wieder von Ihnen gehört hat.» **Paolo Fumagalli**

(Übersetzung aus dem Italienischen: C.Z.)

8 | «General Motors Gothic»: die 1973 eröffnete Plaza des World Trade Center



| 8

Fehlentscheid

Der Briger Stadtrat hat dem Abbruch eines schutzwürdigen Baudenkmals zugestimmt. Heimatschutz, Denkmalpflege und kantonale Baukommission wehren sich dagegen.

Im Zentrum von Brig steht eine repräsentatives spätklassizistisches Gebäude, das U-förmig einen zur Strasse gerichteten Garten umschliesst und so die Flucht der Bauten auflockert. Das um 1840 erstellte Riccahaus ist im Briger Stadtinventar als schutzwürdig aufgeführt.

Der Eigentümer will den altehrwürdigen Bau durch einen modernen Konsumtempel mit Kinos, Restaurant und Mediencenter ersetzen. Und der Briger Stadtrat hat auf eine Voranfrage zum Abbruch zwar noch negativ reagiert, inzwischen aber offenbar seine Meinung geändert. Damit missachtet er die Auffassung der kantonalen Heimatschutzkommission und Denkmalpflege sowie der kantonalen Baukommission, die diesen wichtigen Zeugen einer früheren Baukultur den nachfolgenden Generationen erhalten wollen.

Eine bis zum 8. September laufende Petition an die Regierung des Kantons zur Rettung des Riccahauses hat bis heute mehrere Tausend Unterschriften eingebracht. **C.Z.**

Implosion

Das Zentrum abstrakter Macht auslöschend, handelten die Terrorpiloten auf erschreckend perfekte Weise symbolisch. Durch sein Verschwinden ist das World Trade Center als Monument fassbar geworden.

Die Zwillingstürme waren nicht repräsentativer Sitz eines Konzerns, sondern mehr als jedes andere Hochhaus in Manhattan eine in die Vertikale übertragene Stadtstruktur, ein Gefäss mit Tausenden von Mietern. Als abstrakte Endmarken der Insel stellten die zwei Volumen den Financial District in den Schatten. Das gleichsam im Massstab des Luftraums über New York konzipierte Implantat war nicht beliebt. 1976 musste der sterile Ort für Delaurentiis' King Kong-Remake herhalten; Diana Ross und Michael Jackson dienten die Türme als Kulisse für die Tanzszenen in «The Wiz», jener Disco-Persiflage auf den Hollywood-Klassiker «The Wizard of Oz». Ada Louise Huxtable hat Minoru Yamasakis überreifen, fast ketzerischen International Style als «General Motors Gothic» bezeichnet. Doch verbindet sich der Name Yamasaki nicht erst seit dem 11. September 2001 mit einer epochalen Wende: 1973 bot die Sprengung seiner sozialpolitisch «untragbar» gewordenen Grosssiedlung Pruitt-Igoe in St.Louis filmreife Sequenzen. Das Bild der in sich zusammenstürzenden Wohnscheiben wurde später zum kritischen Angelpunkt für die morphologischen Gegenstrategien der Postmoderne stilisiert. Auf seine unerbittlich brutale Art verlangt der gegenwärtige Zerstörungsakt nach Überlegungen, die weiter reichen als der vom New Yorker Bürgermeister beschworene Wiederaufbau. Die Machtimplosion hatte Virilio-Dimensionen; eine sinnvolle Antwort auf das Unfassbare dürfte weder architektonisch noch kriegerisch zu geben sein. **A. B.**

Festsetzung der Nutzungsgebühr

Wenn urheberrechtlich geschützte Entwürfe (weiter)verwendet werden, kann der Architekt dafür unter gegebenen Voraussetzungen eine Nutzungs- oder Lizenzgebühr verlangen (siehe wbw 3/2001, S. 6). Für die Berechnung einer solchen Entschädigung fehlen allerdings weitgehend konkrete Anhaltspunkte; ein Missstand, der behoben werden könnte.

Über die Höhe einer Nutzungsgebühr für die Verwendung urheberrechtlich geschützter Pläne schweigt sich das Urheberrechtsgesetz (URG) ebenso aus, wie die Ordnung SIA 102 in ihrer alten und neuen Fassung. Auch entsprechende Empfehlungen oder Tarife, wie sie die Verwertungsgesellschaften und verschiedene Berufsverbände kennen, existieren für Werke der Baukunst nicht. Von einer hiesigen Gerichtspraxis zu diesem Thema kann schliesslich keine Rede sein. Ein interessanter Ansatz findet sich hingegen in der Rechtsprechung des deutschen Bundesgerichtshofes. Dieser hält eine Lizenzgebühr in der Höhe des (verbleibenden) Architektenhonorars abzüglich einer Pauschale von 40% für ersparte Aufwendungen für angemessen. Der Berechnung legt er dabei das volle Architektenhonorar zugrunde, weil er davon ausgeht, dass sich der Architekt in der Regel auch die Ausführung seiner Entwürfe vorbehält (Urteil des Bundesgerichtshofes vom 18. Mai 1973, Schulze, BGHZ 206).

Werden urheberrechtlich geschützte Pläne ohne Einwilligung des Architekten verwendet, hat der Architekt gemäss URG Anspruch auf Schadenersatz oder auf Gewinnherausgabe. Welcher Anspruch höher ist, muss im Einzelfall abgeklärt werden. Da der zu ersetzende Schaden i.d.R. der entgangenen Nutzungsgebühr entspricht, führt dies zum stossenden Ergebnis, dass derjenige, der die Pläne unrechtmässig nutzt, letztlich nicht mehr dafür bezahlt, als der Nutzer, der sich korrekt um eine Nutzungserlaubnis bemüht. Ein weiterer Missstand, den es zu beheben gilt (vgl. BGE 122 III 466 ff.).

Die vorliegende Situation hat zu einer Verunsicherung der Architekten über Bestand und Höhe ihrer Ansprüche geführt; anstatt bei der Festsetzung ihrer Nutzungsgebühr als aktive Verhandlungspartner aufzutreten, sind sie allzu häufig dem Gutdünken der Gegenpartei ausgeliefert. Zur Verbesserung ihrer Rechtsstellung müsste deshalb etwas unternommen werden. Vordringlich erscheint eine Regelung der Entschädigung in der Ordnung SIA 102, die auch einen Zuschlag für unrechtmässige Verwendungen vorsieht. Bis dahin wäre es wünschenswert, vom Verband entsprechende Empfehlungen zur Abgeltung der Nutzung urheberrechtlich geschützter Entwürfe herausgegeben würden, an denen sich die Gerichte orientieren können und die den Architekten als Argumentationsbasis für Vergleichsgespräche dienen. Langfristiges Ziel wäre sodann die Schaffung einer gesetzlichen Grundlage im URG, die es den Architekten erlaubt, bei unrechtmässiger Verwendung von urheberrechtlich geschützten Werken durch Dritte, namentlich wenn sie in keinem Vertragsverhältnis zu ihnen stehen, einen Zuschlag zur Nutzungsgebühr zu verlangen. **Isabelle Vogt**