

# Zwischen Diotimas Salon und König Blaubarts Schloss : die irakische Architektin Zaha Hadid

Autor(en): **Nägeli, Walter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Hochparterre : Zeitschrift für Architektur und Design**

Band (Jahr): **6 (1993)**

Heft 5

PDF erstellt am: **06.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-119791>

## **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**

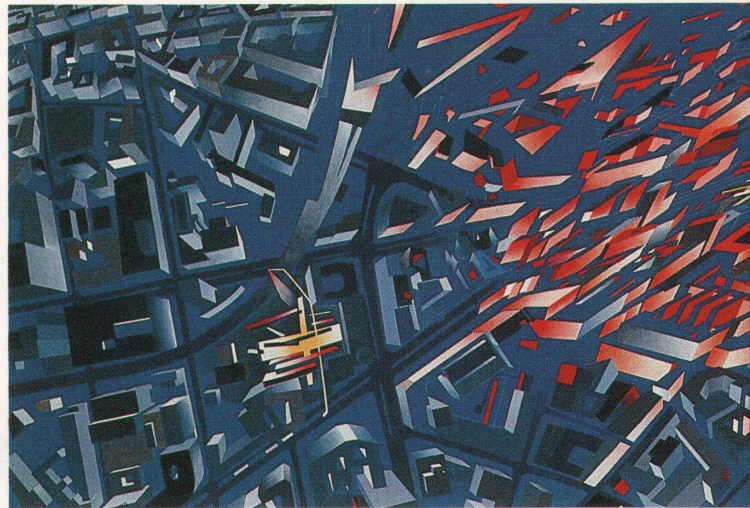
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# KÖNIG BLAUBARTS SCH ZWISCHEN DIOTIMAS SALON UND

WALTER NÄGELI, MÄRZ 1993

Wir Architekten befinden uns zur Zeit in einem Salon, ähnlich dem von Diotima in Musils «Mann ohne Eigenschaften»: Es findet eine rege Debatte statt, alle suchen die «grosse Idee», hoffen auf Leitbilder, heimlich zwar nur, weil das Nicht-Funktionieren von Leitbildern längst erkannt wurde. Wir lassen uns von «Grossarchitekten» einschüchtern, die uns weismachen wollen, dass die Ehe zwischen Kunst und Kommerz glücklich sei, wenn man sich nur ewige Treue schwöre. Wir haben uns komfortabel eingerichtet in unserer «Gestaltungsnische» und glauben allen Ernstes, dass alles in Ordnung sei, wenn nur wir selbst oder unseresgleichen die Fäden in der Hand haben. Dabei übersehen oder unterschätzen wir die tatsächliche Gefahr, die unser Metier bedroht: Kein Krieg, keine Umwälzung wie im Wien von 1913 steht uns bevor, aber die Anzeichen sind unverkennbar: Die gesellschaftliche Bedeutung der Architektur für unsere Kultur nimmt stetig ab. Die gesellschaftlichen Anforderungen gehen immer mehr dahin, die Architektur als eine Unterkategorie des «Designs» zu betrachten, dessen Aufgabe es ist, das gefällig und «marktgerecht» zu verpacken, was von aussen vorgegeben wird. Wieviel und zu welchem Zweck wo und wie gebaut wird, ist keine allgemeine gesellschaftliche Frage mehr, auch keine an die Architekten, sondern richtet sich nach den wirtschaftlichen «Sachzwängen», denen wir uns alle unterworfen haben. Der Medienrummel, der um die Architektur gemacht wird, kann über die traurige Tatsache nicht hinwegtäuschen, dass, von den wenigen Ausnahmen abgesehen, in der europäischen Geschichte noch nie so schlecht gebaut wurde wie heute.

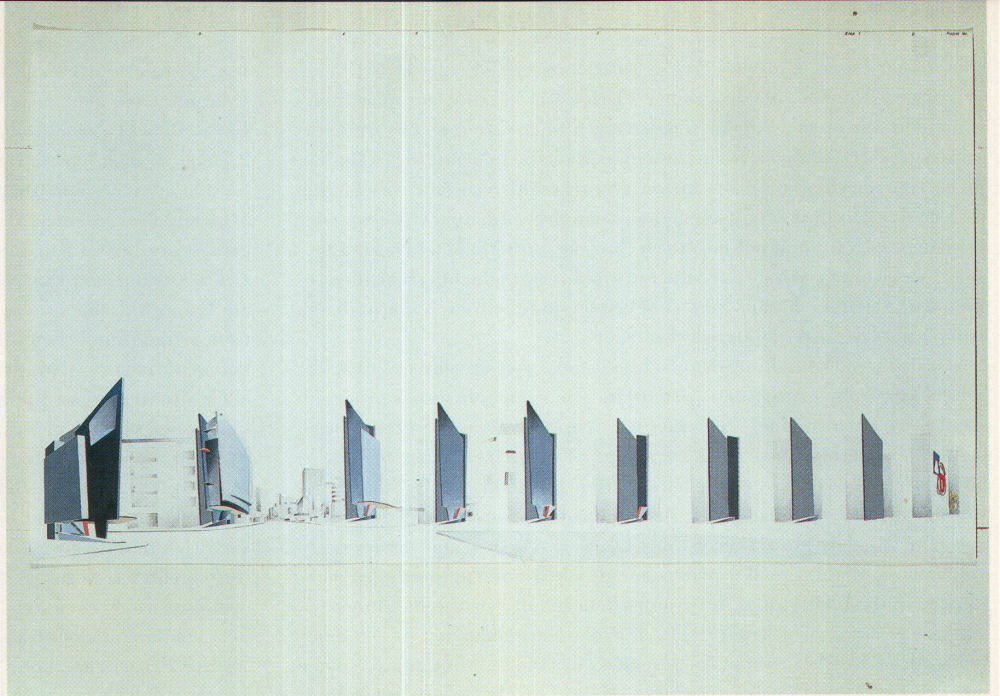
Gerade der Medienrummel um «Namen» und so wichtige «neue» Konzepte in der Architektur ist ein verlässliches Anzeichen dafür, dass die Architektur in einer Bedeutungskrise steckt. Leider sind wir Architekten auch zum guten Teil selber schuld: Wir haben die Möglichkeiten eines «kollektiven Widerstandes» und einer fundamentalen Neuorientierung unseres Metiers nicht genutzt. Im Bedeutungsvakuum, das die abgewürgten Umwälzungen der Moderne für die Architektur hinterlassen



Zaha Hadid, Entwurf für eine Überbauung auf dem Viktoria-Areal in Berlin

hatte, wäre Platz dafür gewesen. Berthold Lubetkin, der wahrscheinlich einzige wirkliche «Moderne» in England, hat schon vor 35 Jahren bei seinem Abschied von der Architektur – er wurde Landwirt – dargelegt, wie immer wieder versucht wird, die Unmöglichkeit der Vernunft in der Architektur zu postulieren. Damit soll der Raum für die Mittelmässigkeit, die marktgerechte «Architektur à la mode» geschaffen werden, die sich immer schneller drehende Spirale des scheinbar «Neuen». Denn wenn die Vernunft in der Architektur unmöglich ist, haben die «Modedesigner» der Architektur freie Bahn. Das Irrationale blüht, die «Helden» lassen sich nach den Marktgesetzen beliebig austauschen. Dem Kritiker fällt dann die Rolle zu, das Immergleiche gelegentlich neu zu benennen und das gedankliche Umfeld zu liefern. Lubetkin hat das in seinem «Credo» (etwa 1955) so ausgedrückt: «Diese wendigen Spezialisten, deren Aufgabe es ist, die Meinung in jene Richtung zu steuern, die jene Machtgruppe unterstützt oder rechtfertigt, zu der sie gehören möchten, oder denjenigen gesellschaftlichen Himmel, an dem sie zu glänzen hoffen – die können Klatsch verbreiten, Beweise verfälschen, die Vergangenheit auslösen und das Lebendige begraben. Sie können Leichen beleben, um daraus Attrappen nach ihrem Bild zu schaffen und anschliessend die Ähnlichkeit zu ihren Gunsten zu nützen. Das tun sie mit einer Solidarität und einem schweigenden gegenseitigen Einverständnis, dass sie voneinander nicht mehr zu unterscheiden sind, trotz der Unterschiede in den gesellschaftlichen Zielen zwischen dem Kreml und dem Athenäum, von West 53rd Street zum Tor des ewigen Friedens der verbotenen Stadt.»

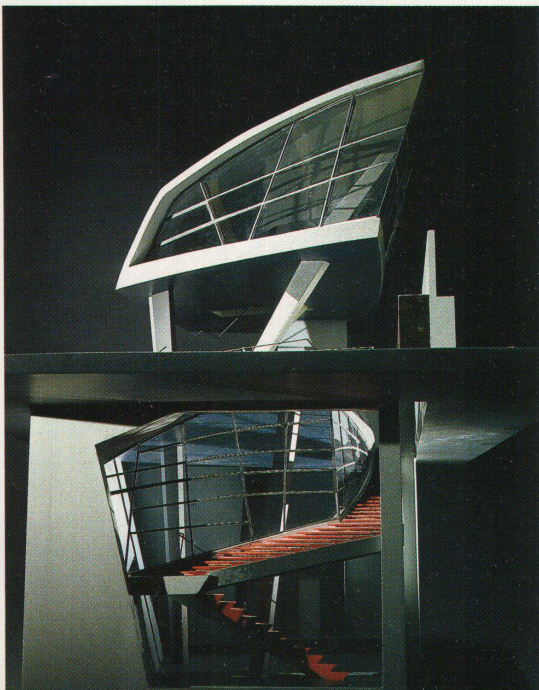
In einem solchen Musilschen Salon kann man auf eine schillernde Gestalt treffen, die sich mit der Rolle des «cake decorator» nie abfinden wird: Zaha Hadid. Sie ist zwar schon früh zu einer Leitfigur der Gegenwartsarchitektur aufgestiegen, hat aber mit andern das «unvollendete Projekt der Moderne» wieder aufgegriffen und kämpft um den verlorengegangenen Einfluss. Dabei dringt sie auch in Bereiche vor, die unkonventionell sind und traditionell nicht zur Architektur gezählt werden. Eine ganze



Zaha Hadid, Entwurf für ein Gebäude am Kurfürstendamm in Berlin

In Weil am Rhein wird Mitte Mai das langerwartete Feuerwehrhaus der Firma Vitra von Zaha Hadid eingeweiht. Die irakische Architektin, die in London arbeitet, realisierte damit ihren ersten Bau. Am Freitag, 14. Mai um 18 Uhr stellt Zaha Hadid das Feuerwehrhaus im Kollegienhaus der Universität am Petersplatz in Basel vor. Das Gebäude kann an folgenden Tagen besichtigt werden: Freitag, 14. und Samstag, 15. Mai von 11 bis 17 Uhr, Führungen jeweils zur vollen Stunde. Ab 16. Mai und bis auf weiteres führt das Vitra Design Museum Führungen durch. Dienstag bis Freitag um 17 Uhr, Samstag und Sonntag um 11, 14 und 16 Uhr.

Zaha Hadid, Tomigaya-Projekt in Tokio



Reihe ihrer Projekte sind in diesem Sinne «subversiv». Sie versuchen, in Bereiche vorzudringen, wo mit normalen architektonischen Mitteln nichts mehr auszurichten ist, um Vorgefundenes, Übriggebliebenes, «Negatives» in im architektonischen Sinne «Positives» umzusetzen. Dazu ist es notwendig, die verschiedenen Schichten der Wirklichkeit zu analysieren und sie sich so für eine architektonische Intervention nutzbar zu machen. Dafür verfügt Zaha Hadid über ein nahezu einmaliges Mittel: die Fähigkeit nämlich, sich zeichnerisch die Phänomene der Wirklichkeit so aufzubereiten, dass Strukturen und innere Zusammenhänge erkennbar und zum Ausgangspunkt der Intervention werden können. Das ist der Inhalt dieses Artikels.

Der Zeitpunkt, um Spekulationen über den Zusammenhang zwischen Darstellung und Dargestelltem vorzunehmen, ist vielleicht darum günstig, weil im Moment gerade die ersten Gebäude von Zaha Hadid fertiggestellt werden. Die Aufmerksamkeit verlagert sich von den Zeichnungen auf die Gebäude. Architekten und Designer kennen sie, die überbordenden, verwirrenden und atemberaubenden Bilder und Modelle aus dem Büro Hadid. Die Zeichnungen sind von solch formaler Brillanz, dass sie fast vergessen machen, wozu sie eigentlich da sind: architektonische Gedanken zu vermitteln.

Ursprünglich sind die Bilder aus dem Versuch entstanden, ein dem architektonischen Gedanken entsprechendes, entwicklungsfähiges Medium zu entwickeln. Die Vielfalt der Darstellungen ist schier unerschöpflich: Es gibt «kalligrafische» Blätter – abstrakte Skizzen, die eine Empfindung ausdrücken, wie etwa «Dichte», «Enge», «Kraftwirkung» und ähnliches. Daneben gibt es Darstellungen von Bewegungsabläufen, die an analytische Serien aus den Anfängen der Schnell-Fotografie erinnern, zum Beispiel die berühmten Bilder vom Sportler im Sprung, der in allen Phasen festgehalten ist. Auch gibt es Zerlegungen, rein analytische Zeichnungen, die die Architektur eines Gebäudes mit mathematischer Präzision in allen seinen Bestandteilen vorstellen, sowohl in abstrakter als auch gegen-

ständlicher Form. Überdies gibt es «planetarische» Perspektiven in gekrümmten Räumen, die an Science-Fiction-Filme erinnern; man findet räumliche wie auch zeitliche Verzerrungen und Abfolgen. Oft sind verschiedene Darstellungsformen in ein und derselben Zeichnung zu finden, wo sie sich überlagern und ergänzen. Dann erzählen sie eine Geschichte: die von der Ankunft eines Gebäudes an einem bestimmten Ort etwa oder die von dessen Inbesitznahme durch eine «ausserörtliche» Idee zum Beispiel. Vielleicht fassen sie auch die Entwicklungsgeschichte einer Idee zusammen. Darüber hinaus gibt es selbstverständlich auch die üblichen konventionellen Architektenzeichnungen.

Ich finde diese Darstellungen aufschlussreich, weil sie sehr viel über die architektonischen Absichten vermitteln. Die räumlichen und programmatischen Themen eines Projektes werden in all ihren Facetten vorgestellt. Dem architektonischen Kern eines Entwurfes, seiner Substanz, nähert sich Hadid von verschiedenen Seiten. Sie umkreist, analysiert und sezziert, prüft und präzisiert. Die Zeichnungen sind auch die Niederschrift des schrittweisen Formulierens der Gedanken selbst und damit nachvollziehbar. Mit einigen Beispielen möchte ich erläutern, was diese Zeichnungen und Modelle an architektonischem Inhalt vermitteln können.

Kasimir Malewitsch schrieb 1923: «Für den Suprematisten ist ... immer jenes Mittel der Darstellung das gegebene, das die Empfindung als solche möglichst voll zum Ausdruck bringt und das Gewohnte der Gegenständlichkeit ignoriert.» In der konventionellen Architekturdarstellung geht man von einer «euklidischen» Raumauffassung aus, nach der der Raum in allen Richtungen gleiche Eigenschaften aufweist. Das führt zu den üblichen ebenen Schnitten, Grundrissen und deren Überlagerungen. Dazu kommt noch die Perspektive, das «europäischste» der darstellerischen Mittel. Diese Darstellungsformen haben eine «lineare» Beziehung zur Wirklichkeit. Durch Zusätze wie Farben etwa kann der Schwerpunkt eines Bildes zwar verändert werden, doch bleiben die Ausdrucksmittel begrenzt. Die Möglichkeiten der Vermittlung architektonischer Gedanken steigern sich allerdings enorm, wenn man in der Darstellung die Vorgänge der Wahrnehmung miteinbezieht und den Betrachter schrittweise an einen architektonischen Vorschlag heranführt: Man sieht bei einem Gebäude von weitem nur einen Schatten, eine Störung im Raum, dann vielleicht eine Farbe, die aus der Nähe aber nicht mehr so wesentlich ist, weil jetzt die Form dominant wird, die aus der Distanz kaum erkennbar war. Nun entpuppt sich als rund, was vorher flach erschien. Das Verhältnis der Darstellung zum Gegenstand ist nicht mehr «linear».

Ein Beispiel: die Zeichnung vom Viktoria Areal in Berlin (Bild 1). Eine Perspektive aus der Luft, bei Nacht, dunkelblau und schwarz, links erkennbare Blockstrukturen, fast realistisch dargestellt. Eine Stelle ist künstlich beleuchtet, die Lichtquelle scheint aus dem Boden zu kommen, ein architektonisches Ereignis wird angestrahlt, eine Schichtung schmaler Baukörper. Das Licht «erwärmt» diese Stelle, sie wird rötlich. Nach rechts zur Bildmitte hin werden auch die bestehenden Gebäude «warm» und rötlich, zerfallen aber gleichzeitig durch die partielle Anleuchtung in Flächen, Fragmente, je tiefer man in den Stadtraum eintaucht. Entsprechend der Wirklichkeit, in der sich die Eindrücke aus immer mehr fragmentarisch wahrgenommenen Teilelementen zusammensetzen, je näher man einem grossen Objekt, einem Gebäude, kommt. Es ist mit einem einzigen Blick nicht mehr zu erfassen, man muss das Gesamtbild aus Teilen zusammensetzen. Der Raum krümmt sich im Bild nach rechts unten, das Neue überlagert die bestehenden Blockstrukturen, die immer unräumlicher, flächiger erscheinen. In der oberen rechten Bildecke bleiben nur noch Einzelbauten stehen, die historische Blockstruktur ist zur Fläche geworden, zum Hintergrund. Das Projekt stellt damit über die bestehende Struktur hinweg mit den weiter entfernten, ihm verwandten Einzelbauten eine Beziehung her, als deren Weiterführung es zu verstehen ist.

Mit dieser Zeichnung sind alle wesentlichen städtebaulichen Aspekte des Projektes vorgestellt. Aus der Mischung von Abstraktem und Gegenständlichem entsteht ein vielschichtiges Verhältnis des Betrachters zum Projekt. Das Bild liefert den unerwarteten Zugang. Das Projekt schlägt einen neuen, vom historischen Stadtgrundriss abweichenden Eingriff

vor, die Kontinuität ergibt sich aus dem Bezug zu bereits an anderer Stelle begonnenen neuen räumlichen Konzepten.

Ein weiteres Beispiel soll auf einem «subversiven» Grundstück von nur 2,7 mal 16 m Fläche in Berlin entstehen (Bild 2). Das schmale Gebäude besteht aus einer einzigen, an einer Stelle gesplitteten Wand und ein paar Stützen, alles in einen Mantel aus Glas eingeschlagen, der quer in den Strassenraum des Kurfürstendamms hineinragt. Das Ganze drückt eine Eckbewegung aus. Die tektonischen Elemente des Gebäudes, die Wand, ein Fahrstuhlschacht, ein paar Stützen, decken sich völlig mit dem statischen und räumlichen Inhalt. Sie sind unverzichtbare Bestandteile eines konstruktiven Systems der Kraftumleitung, das sich aus der sehr speziellen Situation eines Gebäudes ergibt. Unten ist es nur 2,7 m breit und krägt oben bis zu 5 m aus. Alle Kräfte können nur über den Rücken, wo der Bau am «schwersten» ist und die grösste Masse hat, in die Fundamente geleitet werden. Der Bau wird hauptsächlich in der vorbeiführenden Bewegung erlebt, er hat daher auch keine Fassade im üblichen Sinn. Die Zeichnung zeigt den Bau aufgeblättert, wie mit einem Skalpell in feinste Schichten zerlegt, der innere Aufbau und sein städtebaulicher Zusammenhang wird erkennbar, die tektonischen Elemente sind freigelegt.

Vom städtebaulichen Konzept bis zum Baudetail schält sich im zeichnerischen Prozess nach und nach die Substanz der Gebäude heraus. Alles Unwesentliche verschwindet. Zurück bleibt nur, was für die Architektur des Gebäudes unverzichtbar ist. Dies ist eine «tour de force», getrieben von einer ähnlichen Faszination für gedankliche Klarheit, wie sie sich Jahrzehnte früher etwa bei Mies van der Rohe und seinem «less is more» ausgedrückt hat. Nur dass Zaha Hadid sich nicht mehr auf einfache, im Wesentlichen aus Geraden gebildete Geometrien beschränkt, sondern raumbildende Elemente von weit höherem Komplexitätsgrad erzeugen will. Dabei werden alle technischen und handwerklichen Möglichkeiten genutzt. Es entsteht eine Einfachheit «höherer Ordnung», wie sie bereits bei Mies van der Rohes Barcelona Pavillon zu finden war. So verdoppelt sich der Raum bei Mies durch Spiegelungen in Wasserbecken und an polierten Oberflächen, und es entsteht so eine komplizierte räumliche Verschränkung der verschiedenen flächigen Bauteile, eine Überlagerung virtueller und realer Gebäudeelemente. Zaha Hadid geht einen Schritt weiter. In ihrem Tomigaya-Projekt (Bild 3) wird die Spiegelung selbst gebaut. Das Gebäude steht an einem beengten Standort in der Innenstadt von Tokio. Das Erdgeschoss bleibt offen und wird für die Öffentlichkeit nutzbar. Ein verglastes Pavillon schwebt über dem Strassenniveau, das sich gleichzeitig darin spiegelt. Nach unten, ins Erdreich, stösst die gebaute Spiegelung des oberen Pavillons, ein verglaster Körper. Was sich unter und über dem Strassenniveau befindet, ist gleichwertig, zusammengehalten durch eine «verdichtete» öffentliche Zone. Die grosse programmatische Reichhaltigkeit und räumliche Komplexität wird mit wenigen architektonischen Elementen erzeugt: mit ein paar Stäben, einigen gewölbten Platten, mit Glas.

Zaha Hadid hat es einmal als ein entscheidendes Versagen der «Moderne» bezeichnet, dass es ihr nicht gelungen sei, eine plausible architektonische Verbindung zwischen dem Erdgeschoss und dem Obergeschoss einer Stadt herzustellen.

George Steiner schrieb: «Wir öffnen die hintereinanderliegenden Türen in Blaubarts Schloss, einfach, weil «sie da sind», weil jede nach dem Gesetz der Verstärkung, demgemäss der Geist sich seiner bewusst wird, zur nächsten führt. Eine dieser Türen geschlossen lassen wäre nicht bloss Feigheit, sondern Verrat – grundsätzliche Selbstverstümmelung – am fragenden, suchenden, nach vorn gerichteten Trachten unserer Spezies.»

Zaha Hadid zeigt mit ihren architektonischen Vorschlägen, dass es noch enorme Möglichkeiten gibt, unserer Arbeit einen zeitbezogenen Sinn zu geben, jenseits der Oberflächenbehandlung, auf die man uns Architekten reduzieren will. Wir befinden uns in einer Übergangszeit, eine weitere Tür in Blaubarts Schloss wurde aufgestossen, man geht weiter auf der Suche nach einem Weg, «wie weiter zu fahren ist mit der modernen Architektur, ohne auf reaktionäre Parodien zurückzugreifen oder auf den linearen Funktionalismus optimierter Technik beschränkt zu werden» (Kenneth Frampton). ■