

Die Geste des Komponierens

Autor(en): **Moravánszky, Ákos**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am
Departement Architektur der ETH Zürich**

Band (Jahr): - **(2011)**

Heft 19

PDF erstellt am: **11.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-919289>

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.

DIE GESTE DES KOMPONIERENS

Ákos Moravánszky

Viele Vertreter der digitalen Architektur verstehen die Ergebnisse ihrer Arbeit als eine endgültige Aufhebung der Grenze zwischen Tektonik und Ornamentik, als die perfekte, nahtlose, reine Form, welche von logischen Regeln bestimmt wurde, statt subjektiven Gestaltungsideen zu folgen. Die durch Algorithmen generierten Objekte wirken trotzdem eher spektakulär als logisch, Produkte der Obsession mit ›seamlessness‹ und formaler Exuberanz. Solche Gegenstände rätselhafter Identität und Provenienz bevölkern zunehmend unsere Umwelt. Wie aufsehenerregende «conversation pieces» suchen sie ihren Platz zwischen Kunstwerken und Ziergegenständen. In welchem Zusammenhang stehen diese Objekte mit dem etwas verstaubten Begriff ›Komposition‹? Welche Bedeutung könnte diesem humanistisch geprägten Begriff in der heutigen Zeit der scheinbar unendlichen technischen Möglichkeiten zukommen?

Es ist fraglich, ob Begriffe wie Entwerfen, Konstruieren, Komponieren und Generieren überhaupt noch fähig sind, jene Operationen zu beschreiben, welche zu diesen Formen führten. Vielleicht gerade wegen dieses Dilemmas der Einordnung erscheinen sie uns als charakteristische Produkte der Gegenwart. In ihrer Widersprüchlichkeit weisen sie in verschiedene Richtungen, zugleich verlangen sie nach einer Genealogie, welche ihre Abstammung und Geschichte erklärt. Steckt ein Subjekt, ein ›Gestalter‹ hinter der Form, oder waren tatsächlich Algorithmen, Diagramme und ausführende Roboter für die Prozesse der Formfindung und Herstellung zuständig? Solche Fragen sind für die Theorie und Praxis der heutigen Architektur von grosser Bedeutung, können aber nur beantwortet werden, wenn wir die Unterschiede zwischen diesen, die Disziplin der Architektur betreffenden Begriffen, untersuchen.

KOMPONIEREN UND ENTWERFEN

Der Unterschied zwischen Komponieren und Entwerfen lässt sich in einer ersten Annäherung gestisch beschreiben. Komposition entspricht einer Bewegung von aussen nach innen: disparat nebeneinander stehende Elemente werden

zu einem Ganzen zusammengefügt. Eine solche Zusammenfügung kann niemals ein zufälliges Zusammenwürfeln sein. Sie verlangt nach gewissen Modellen und Regeln, nach Vorstellungen von einer idealen Ordnung. Entwerfen erscheint dagegen wie eine dynamische Bewegung von innen nach aussen. Das Wort kommt aus der Weberei, wo das Schiffchen «geworfen» wird. Mit dem Ent-Werfen verlässt man seinen Raum und seine Zeit. Das Wort Entwerfen betont das Gesti-sche und die Offenheit des Vorgangs. Auch die fremdsprachigen Äquivalente wie «progetto» oder «project» zeigen dieses Verlangen nach Neuem, dem noch nicht Gesehenen. Deshalb ist es kein Wunder, dass Entwerfen heute der Begriff von Prä-



Fig. a
Detail einer «algorithmischen Säule» von Michael Hansmeyer in der Vorhalle
des HIL-Gebäudes der ETH-Hönggerberg, 2011. Foto des Verfassers.

ferenz ist, während Komposition für eine akademische, rein formalistische Arbeitsweise mit veralteten Regeln steht, welche ihre Aufmerksamkeit dem isolierten aus seiner Umgebung ausgelösten Objekt widmet. Komposition, heisst es, sei rückwärtsgewandt, sie folge der Tradition und der Konvention als Autoritäten der Disziplin, sie sei unfähig, Neues zu erfinden.

Die Disziplin der Architektur hat in diesem Zusammenhang eine spezifische Bedeutung. Sie ist nicht mit dem Beruf zu verwechseln. Der Beruf ist die institutionelle Struktur, welche den Architekten ermöglicht, in einer gesellschaftlichen Praxis zu produzieren. Die Disziplin ist innerhalb dieses sozialen Netzwerks situiert: Es geht um das spezifische Wissen, um die Erfahrungen und Fähigkeiten, was natürlich auch die Fähigkeit zur Mitarbeit mit Akteuren von ausserhalb des Berufes mit einschliesst. Es geht um die Eigenständigkeit der Architektur, die nicht als eine Schnittmenge von anderen Disziplinen, wie Kunst oder Ingenieurwissenschaft

verstanden werden kann. Ist diese Eigenständigkeit die Folge einer Methode, welche gelehrt und gelernt werden kann? Gibt es einen Unterschied zwischen Lehre und Beruf in dieser Hinsicht? Die Frage der Komposition hat nicht nur mit der spezifischen Kompetenz des Architekten, sondern auch mit der Autorität zu tun, mit der Autorität einer Institution und den von ihr vertretenen Modellen, Methoden und Rollenbildern. Die Krise der Beaux-Arts-Kompositionslehre war auch und vor allem eine Autoritätskrise. Die Aktionen und Legenden, welche den Bruch mit der vorherigen Form der Autorität markieren, sind auch in diesem Fall charakteristisch: Gropius' angebliche Entfernung der Bücher über Architekturgeschichte aus der Bibliothek der Harvard Graduate School of Design, als er deren Leitung 1946 übernahm oder die Besetzung und darauffolgende Auflösung der École des Beaux-Arts in Paris im Jahre 1968. Die Frage, welche Methoden nach dem Bruch mit dieser, auf der Autorität der Tradition, der Geschichte oder des Meisters basierenden Lehre, noch als legitim oder sogar zwingend, weil dem Selbstverständnis einer Schule entsprechend, betrachtet werden, kann nicht leicht beantwortet werden. Faktoren, wie Finanzierung, das Verhältnis zum Bauwesen und seinen Akteuren oder die Zusammensetzung des Lehrkörpers beeinflussen, wie wichtig im Falle einer konkreten Schule die Unterscheidung zwischen Lehre und Beruf, die Frage der individuellen Kreativität, das Verhältnis von formalen und sozialen Aspekten oder die Signifikanz der historischen Vorbilder ist.

Die Untersuchung der Beaux-Arts-Kompositionslehre ist deshalb kein Rehabilitationsversuch. Sie dient dem Zweck, die Leistungsfähigkeit und auch die Defizite eines sich als autoritär verstandenen Systems zu zeigen. Vieles kann in diesem Beitrag nicht berücksichtigt werden, was das Argument noch weiter verstärken würde – wie die strengen Hierarchien von «patrons» und Studenten von verschiedenen Status, sowie die Folklore der Schule, von den Quartierfesten, Prozessionen und Bällen der Ateliers bis zu der Musik und dem Slang ihrer Studenten.

DIE BEAUX-ARTS KOMPOSITIONSLEHRE

Der Diskurs der Komposition wurde im französischen akademischen System der Ecole des Beaux-Arts entwickelt, dessen wichtigsten Elemente die regelmässigen stattfindenden Wettbewerbe «concours» waren.¹ Die nach jedem Wettbewerb vergebenen Kredite und Auszeichnungen waren notwendig, um aus der zweiten in die erste Klasse zu treten. Entscheidend war die Bedeutung der ersten Skizze, die in einer neun bis zwölf Stunden langen Klausur «en loge», ohne Verwendung von Vorlagen oder Konsultationen, gefertigt werden musste. Obwohl, oder gerade weil Komposition ein höchst formalisiertes, in allen Planungsschritten reguliertes System war, kam der «esquisse» die Aufgabe zu, der Intuition eine massgebliche Rolle in der Formfindung zu verleihen. Sie wurde als Ergebnis eines inspirierten Augenblicks betrachtet, in dem Training und Talent in der embryonalen Vorform des erfolgreichen Projektes resultieren. Der Instruktor bewahrte die «esquisse» auf. Während der Wochen der Ausarbeitung durfte der Student von den Ideen der ersten Skizze nicht abweichen, dies hätte nämlich zum Ausschuss aus dem «concours» geführt. In jedem Jahr durften Studenten mit ausreichenden Krediten am Wettbewerb für den Grand Prix für ein Rom-Stipendium teilnehmen; ein sechstägiger Skizzenwettbewerb folgte von einer sechsmonatigen Ausarbeitungsphase.^{fig b, fig c}

In den Architekturschulen der Vereinigten Staaten wurde die Beaux-Arts-Disziplin am Ende des 19. Jahrhunderts allgemein eingeführt, und nach dem ersten Weltkrieg war diese Lehre immer noch die Grundlage zur Lösung der vielen neuen und komplexen Aufgaben. Es besteht ein direkter Zusammenhang zwischen Anzahl und Grösse der Aufgaben, die effizient bewältigt werden mussten, und dem feinen Regelwerk der Disziplin mit der korrespondierenden Terminologie. Der «Erfolg» der Kompositionslehre ist allem voran an der Qualität der «Alltagsarchitektur»,

Lucan, Jacques: *Composition, non-composition: Architecture et théories, XIXe-XXe siècles*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009, S. 100ff.

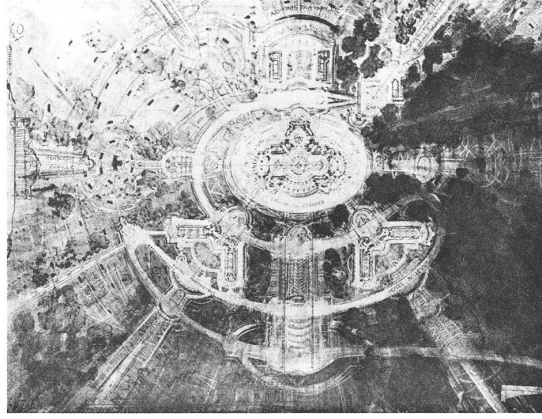


fig. d
«Une station estivale» von Roger Expert. Aus Harbeson, John F.: The Study of Architectural Design, New York, Pencil Points Press, 1927, S. 125.

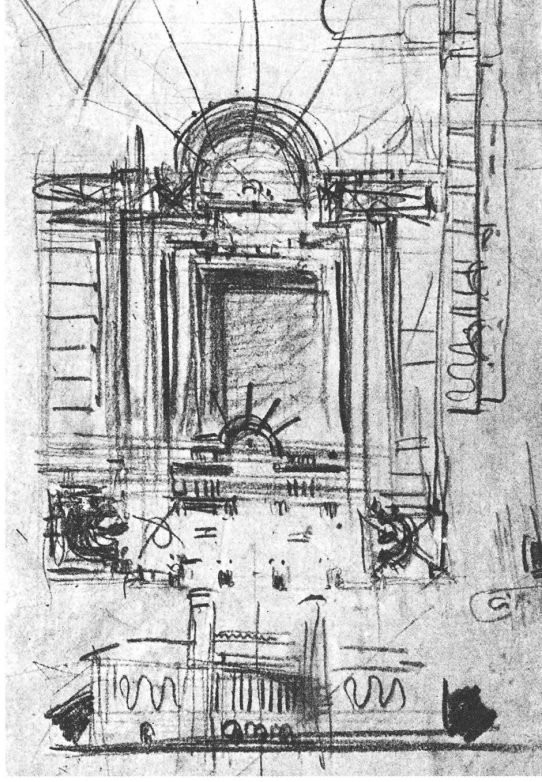


fig. b
Marine Museum. Esquisse von Roger Expert. Aus Harbeson, John F.: The Study of Architectural Design, New York, Pencil Points Press, 1927, S. 17.

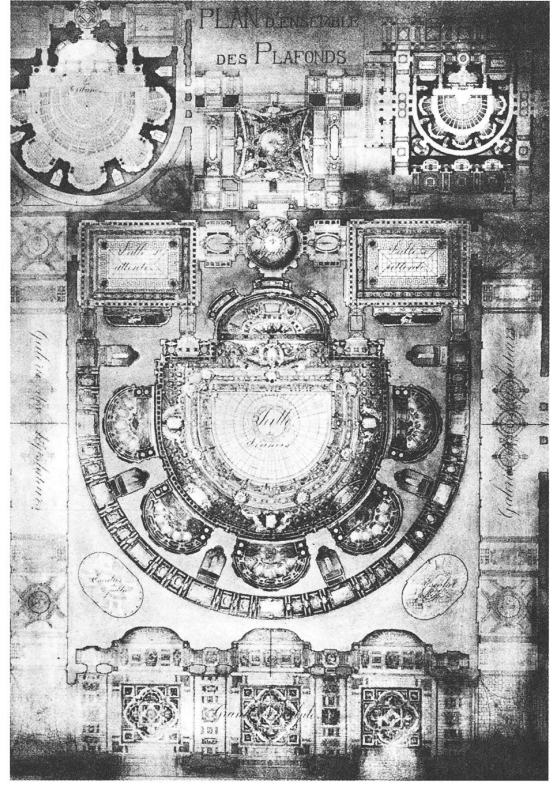


fig. e
«La salle d'un palais législatif» von M. Castel. Aus Harbeson, John F.: The Study of Architectural Design, New York, Pencil Points Press, 1927, S. 241.

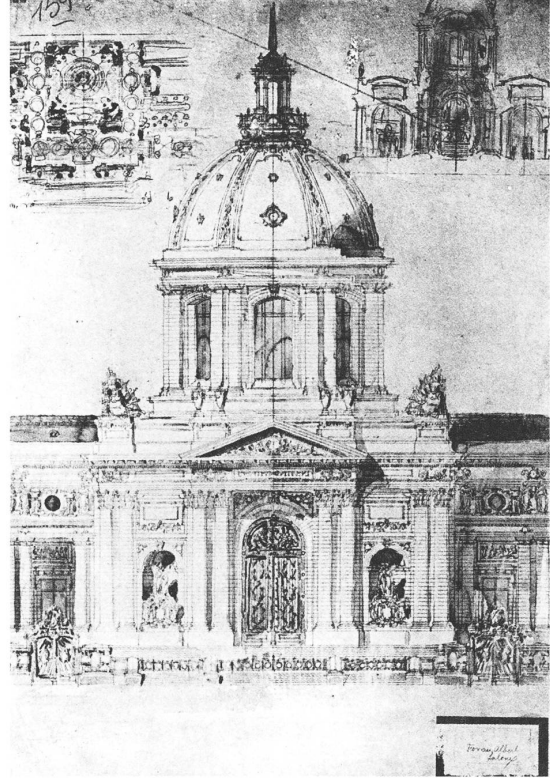


fig. c
«Le Pavillon Central d'un Palais de l'Institut», von Albert Ferran. Aus Harbeson, John F.: The Study of Architectural Design, New York, Pencil Points Press, 1927, S. 252.

der Masse des Gebauten und viel weniger an hervorragenden Einzelbauten zu messen. Die akademische Lehre kann man deshalb nicht als ein anachronistisches Überbleibsel des alten Systems betrachten, neben dem bereits eine vitale, neue Entwurfsmethode existierte. Die grossen städtischen Ensembles des 19. Jahrhunderts in Paris, London oder New York zeigen die Fähigkeit der Kompositionslehre, die Interessen von Investoren, Finanzinstituten, Bauunternehmer, in der Epoche des liberalen Kapitalismus zugunsten von grosszügigen, einheitlichen Lösungen auszubalancieren. Es ging nicht um einen nostalgischen «New Urbanism», auch nicht um einzelne «ikonische» Bauten und Monumente, sondern um die Grundlagen eines integralen räumlichen Systems für die urbane Öffentlichkeit.

EIN KOMPOSITIONS-GLOSSAR

Die Lehrbarkeit und Erlernbarkeit der Disziplin hatte gewisse Voraussetzungen: Grundlagen, Methoden, Vorbilder, Formen der Übung und Beurteilung, und ein Begriffssystem, welches fähig war, diese zu vermitteln. In den französischen und anglo-amerikanischen Architekturschulen wurde eine spezifische Begrifflichkeit, eine Kunst-Sprache entwickelt, welche in ihrer Präzision der «disziplinierenden» Aufgabe der Schule und der Verständigung über die Werte und Schwachstellen der Projekte optimal entsprach.

Im französischen akademischen System war Komposition in Verbindung mit zwei anderen Begriffen der architektonischen Planung: «distribution» und «disposition».² «Distribution» bedeutet die Verteilung von Elementen über eine grössere Einheit, etwa die Verteilung von Fenstern auf einer Fassade und der korrespondierenden Verteilung von Zimmern in einem Gebäudetrakt und im ganzen Grundriss. «Disposition», im Gegensatz zur zergliedernden «distribution», betont den zusammenfügenden, ordnenden Aspekt. Ein Haus mit einer guten Distribution der Räume kann durchaus «mal disposé» (schlecht disponiert) sein, wenn sie die Gegebenheiten des Grundstücks nicht ausnutzt oder die Räume nicht gut dimensioniert sind.

Die Wahl einer «parti» hielt man an der École für die wichtigste Entscheidung der Komposition. Mit parti bezeichnete man die Grundkonfiguration des Plans, welche weder aus der funktionellen Beschreibung des Programms noch aus den typologischen Vorbildern direkt ableitbar war. Die Fusion der praktischen und idealen Aspekte zeigt sich in der Lösung der «parti». Der höchste Zweck der Architekturlehre war in diesem Sinne die Produktion einer Skizze, die bereits die Integration der analytischen «parti» in einen charaktervollen Gesamtentwurf andeutet.^{fig d}

Die «patrons», die Meister der Entwurfsklassen haben zuerst die allgemeine «disposition» und den «character» des Projektes (und nicht etwa den Stil) beurteilt, dann die «marche», die Sequenz von Räumen, welche eher einer Vorstellung der Bewegung im Interieur entspricht, also anders als die «parti» gedacht ist. Mit «character» meinte man eine physiognomische Qualität, welche jenseits der Frage der Wahl und der Behandlung der Materialien oder der Verwendung des Ornaments liegt.^{fig f} Durch charaktervolle Gestaltung bestimmt der Entwerfer den Ausdruck des Baus, und es war die Aufgabe des Kritikers, diesen Ausdruck zu verstehen und zu klassifizieren. Es galt als goldene Regel, dass die gute Komposition immer als eindeutig und unveränderlich erscheint. Der Hauptfehler des schlechten Entwurfs ist die fehlende Kraft, um Einheit «unité» zu erreichen.^{fig g, 3}

Nach der Verfassung der ersten Skizze wandte sich der Student zu Fragen des Massstabs und der Fassadengestaltung. «Analytique» hiess die Untersuchung der massgeblichen architektonischen Details, deren Voraussetzung das Studium der bewährten historischen Vorbilder war. Da war die Verwendung von guten Vorlagen nicht nur erlaubt, sondern wünschenswert. Die erste Skizze musste die wesentlichen Elemente der Lösung bereits andeuten, «indizieren». «Indication» war eine zentrale Kategorie der Beaux-Arts-Architekturlehre, mit welcher man die Fähigkeit

2 Van Zanten, David: «Architectural Composition at the Ecole des Beaux-Arts from Charles Percier to Charles Garnier», in: Dexler, Arthur (Hrsg.), *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*, New York, The Museum of Modern Art, 1977, S. 111-323.
3 ebd., S. 25.

bezeichnete, parallel auf verschiedenen Ebenen der Abstraktion zu arbeiten, indem man auf dem selben Blatt Lageskizzen, Grundrisslösungen und Zeichnungen unterbrachte. Zur Andeutung der formalen Lösung mit dem sparsamen Mittel der Linie war ein gründliches Training des abstrahierenden Sehens notwendig.⁴ Die spektakulären Präsentationszeichnungen an der École waren demnach keine Perspektiven, sondern sorgfältig komponierte Blätter, sogenannte «frontispiece»: Ein Grundriss in kleinem Massstab in der Mitte, umgeben von Paneelen der Details. Die «frontispiece» wurden abschliessend mit einem Gesims, einer Säulenbasis, oder Cartouchen gerahmt, mit der «entourage» von Bäumen, Pflanzen und Figuren, und schliesslich mit einer «rendering» von Grautönen oder Farben ergänzt.^{fig e}

Nachdem mit der «frontispiece» die Frage der «analytique» gelöst war, konnte sich der Student dem «Class B Problem» widmen, der Ausarbeitung des Grundrissplan. Der Grundriss war das Ergebnis der vertieften Auseinandersetzung mit der «parti», ihrer Artikulierung und Gliederung, was nicht nur weitere technische Kenntnisse erfordert, sondern auch die Anwendung von ästhetischen Regeln wie Ordnung, Harmonie oder Symmetrie. Die Fragen des Grundstücks, der Dimensionen, des Charakters, der parti wurden hier im Zusammenhang betrachtet. Der Grundriss war in der Beaux-Arts-Auffassung nicht bloss eine Art Horizontalschnitt des Baukörpers, sondern eine Zeichnung mit symbolischen Hinweisen, in der die Verteilung von hellen und dunklen Flächen, die Stärke des Strichs, bereits als Aussagen zum Ausdruck des Bauwerks verstanden wurden. Beim anschliessenden «Class A Problem» kam die Frage des Programms schärfer als bisher in den Fokus. Es ist möglich, eine monumentale Grand-Prix-Komposition beginnend mit der rhythmischen Konfiguration der Zeichen auf dem Plan, dann als eine zweidimensionale Folge von Bewegungen «marche» und endlich als Sequenz von Räumen zu lesen, ohne dies mit einer konkreten Abfolge von Nutzungen zu verbinden. Mit Funktion war vielmehr das «Wesen» von Institutionen wie Verwaltung, Museum oder Schule als konkrete Funktionsabläufe gemeint. Typus, Charakter oder Atmosphäre waren Begriffe, die zwischen der subjektiven Interpretation des Wesens der Aufgabe und der Form vermitteln sollten. Louis I. Kahns Überzeugung, dass der Architekt und nicht der Bauherr derjenige ist, der die Essenz einer Institution wie eine Schule oder ein Forschungslaboratorium begreifen, erfassen kann, ist mit seiner Schulung in der Beaux-Arts-Tradition zu erklären. «The general atmosphere of the programme should be absorbed and from this an opinion formed of the character, quality and type of the building which the promoters have in mind.» – schrieb Howard Robertson.⁵

Perspektiven wurden an der École mit einem gewissen Verdacht betrachtet, als wären sie Darstellungen, mit der man vor allem Klienten verführen kann. John Harbeson erwähnt die Perspektive nur im Abschlusskapitel seines Handbuchs, als eine Methode, welche Architekten vor allem in ihren Ateliers verwenden; «many of these perspective studies will never have been shown anywhere outside the drafting room» stellt er fast verwundert fest.⁶ In Mitteleuropa war dagegen architektonische Komposition bereits um 1900 stärker mit der Frage der Räumlichkeit verbunden. In der monumentalen, enzyklopädischen Buchreihe «Handbuch der Architektur» erschien 1893 der «Die architektonische Composition», der bis 1926 drei weitere Auflagen folgten. Die Autoren des Bandes haben in ihren Beiträgen allerdings statt Komposition den Begriff Gestaltung vorgezogen, und Fritz Schumacher hat die Grundriss-zentrische Betrachtung der Beaux-Arts-Lehre offen kritisiert: «Es gab eine ganze Epoche der architektonischen Kultur, wo der Grundriss, der ja der hauptsächlichste Deuter der Zweckgesichtspunkte eines Bauwerks ist, eine Art ästhetischen Eigenlebens führte, das mit der Bestimmung des Bauwerks wenig zu tun hatte.»⁷ «Was uns heute gefällt,» schrieb Schumacher, «ist der Eindruck, ein organisches, starken Gesetzen gehorchendes Gebilde von uns zu haben, – einen lebendigen Organismus.»⁸ Eine «physiognomische Betrachtung» der Stadt und des Einzelbaus sei notwendig. Der nie rein rational erklärbare Prozess der Verräum-

4 vgl. Varon, David: *Indication in Architectural Design*, New York, William T. Comstock, 1916.

5 Robertson, Howard: *op.cit.* (Anm. 3), S. 150.

6 vgl. Varon, David: *Indication in Architectural Design*, New York, William T. Comstock, 1916.

lichung organischer Zusammenhänge ist der künstlerische Aspekt der architektonischen Projektierung.

Otto Wagner hat in seinem, seinen Schülern gewidmeten Buch *«Moderne Architektur»* zwischen den Abhandlungen über Stil und Konstruktion ein Kapitel der Frage der Komposition gewidmet. In diesem definiert er die Aufgabe der Komposition als Neugestaltung, und zwar anders als in der Malerei und der Bildhauerei, ohne Vorbilder in der Natur: «Der Urkeim dieser Neuschöpfung hat seinen frucht-reifenden Boden im Menschenleben; diesem entspriesst die Aufgabe, welche die Kunst durch die Künstler zu lösen hat. Diese Aufgabe, die Bedürfnisse der Menschheit richtig zu erkennen, ist die erste Grundbedingung des erfolgreichen Schaffens des Architekten.»⁹ Die Komposition ist die Strategie, Forderungen wie Ökonomie oder innere räumliche Disposition mit der Räumlichkeit der modernen Stadt zu integrieren. «Ein grosses Gewicht hat der komponierende Architekt auf die perspektivische Wirkung zu legen, das heisst, er muss Silhouette, Massenverteilung, Gesimsausladungen, Verschneidungen, die Plastik der Profile und Ornamente etc. so anordnen, dass die von einem Schaupunkte aus, in richtiger Betonung erscheinen.»¹⁰ Eine ähnliche, die neuen Erkenntnisse der Wahrnehmungspsychologie berücksichtigende Revision der Beaux-Arts-Kompositionslehre sehen wir auch im amerikanischen Diskurs von Komposition. Das Beaux-Arts-System erwies sich also durchaus als reformierbar – wie die Architektur von Louis I. Kahn und zahlreicher anderer Architekten zeigt, die noch in der akademischen Tradition geschult waren.

DIE VERWANDLUNGEN DER KOMPOSITIONSLEHRE

Nach dem Siegeszug der Moderne wurde die *École des Beaux-Arts* trotz solcher Entwicklungen zum Synonym einer konservativen Gesinnung. Die Kompositionslehre wurde am schärfsten von den Konstruktivisten verurteilt, weil sie von den Architekten eine aktivere Rolle in der Gestaltung aller Beziehungen der neuen Gesellschaft forderten. «alle kunst ist komposition und mithin zweckwidrig. alles leben ist funktion und daher unkünstlerisch. die idee der <komposition eines seehafens> scheint zwerchfellerschütternd! jedoch wie erstet der entwurf eines stadtplanes? oder eines wohnplanes? komposition oder funktion? kunst oder leben?????» schrieb Hannes Meyer im Jahre 1928.¹¹

Die Architekten des russischen Konstruktivismus verstanden in den zwanziger Jahren – ähnlich wie Meyer – Konstruktion als eine, der Komposition radikal entgegengesetzte, dem Denken des Ingenieurs vergleichbare Methode. Jakow Tschernichows Buch *«Konstruktion der Architektur und Maschinenformen»*, veröffentlicht 1931, markiert bereits das Ende dieser Träume und versteht die Aufgabe als Komposition mit der Verwendung der charakteristischen Formen der Technik: «Wenn gewisse Körper mit anderen verbunden werden und so etwas Ganzes bilden, und wenn dieses Ganze eine eindeutige, in sich gebundene Komposition darstellt, dann ist darin das Problem des Konstruktivismus gelöst.»^{fig 5, 12} In den amerikanischen Architekturschulen blieb die Kompositionslehre in der Zwischenkriegszeit massgeblich, viele Handbücher demonstrieren, dass dort die Komposition von Wolkenkratzern und Industrieanlagen keinesfalls als <zwerchfellerschütternd> galten. In Amerika hat das Diagramm allerdings die heuristische Rolle des Beaux-Arts-Portfolios zunehmend übernommen, als ein Mittel, den Entwurfsprozess zu ver-wissenschaftlichen.¹³ Das Diagramm wurde von der Rationalisierung und Mechanisierung der industriellen Produktion hervorgebracht, als eine moderne Form der Visualisierung von kausalen Zusammenhängen. In der Architektur unterscheidet sich das Diagramm wesentlich von den traditionellen Projektionen von Grundriss, Aufriss und Schnitt. Die <organization charts> und selbst die diagrammatischen Pläne von Alexander Klein sind keine Grundrisse im Sinne der Beaux-Arts-Lehre, sondern grundrissähnliche Darstellungen von funktionalen

7 Schumacher, Fritz: «Das Bauliche Gestalten», in: *Handbuch der Architektur IV. Teil 1. Halbband: Architektonische Komposition*, Leipzig: J.M. Gebhardt's Verlag, 1926, S. 15.

8 ebd.

9 Wagner, Otto: *Moderne Architektur*, 3. Aufl., Wien, Anton Schroll, 1902, S. 68f.

10 ebd.

11 Meyer, Hannes: «bauen», Erstveröffentlichung in: *bauhaus, Zeitschrift für Gestaltung, Dessau*, 2, 1928, 4, S. 12.

13 Pai, Hyungmin: *The Portfolio and the Diagram: Architecture, Discourse, and Modernity in America*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2002.

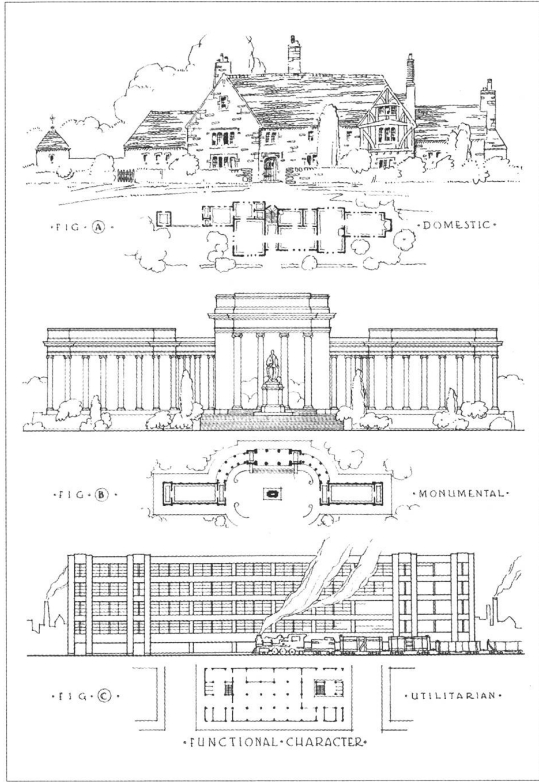


fig. f
 «Character». Tafel aus: Pickering, Ernest: Architectural Design, New York, John Wiley, 1933, S. 179.

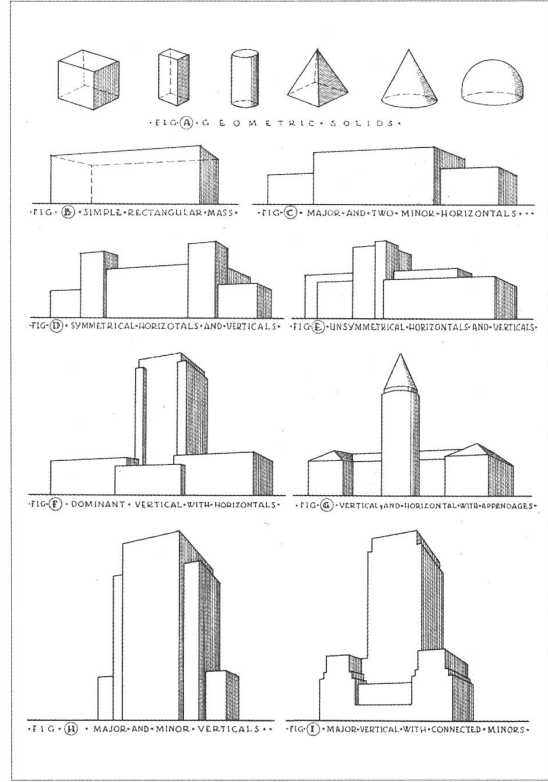


fig. g
 «Masse». Tafel aus: Pickering, Ernest: Architectural Design, New York, John Wiley, 1933, S. 131.

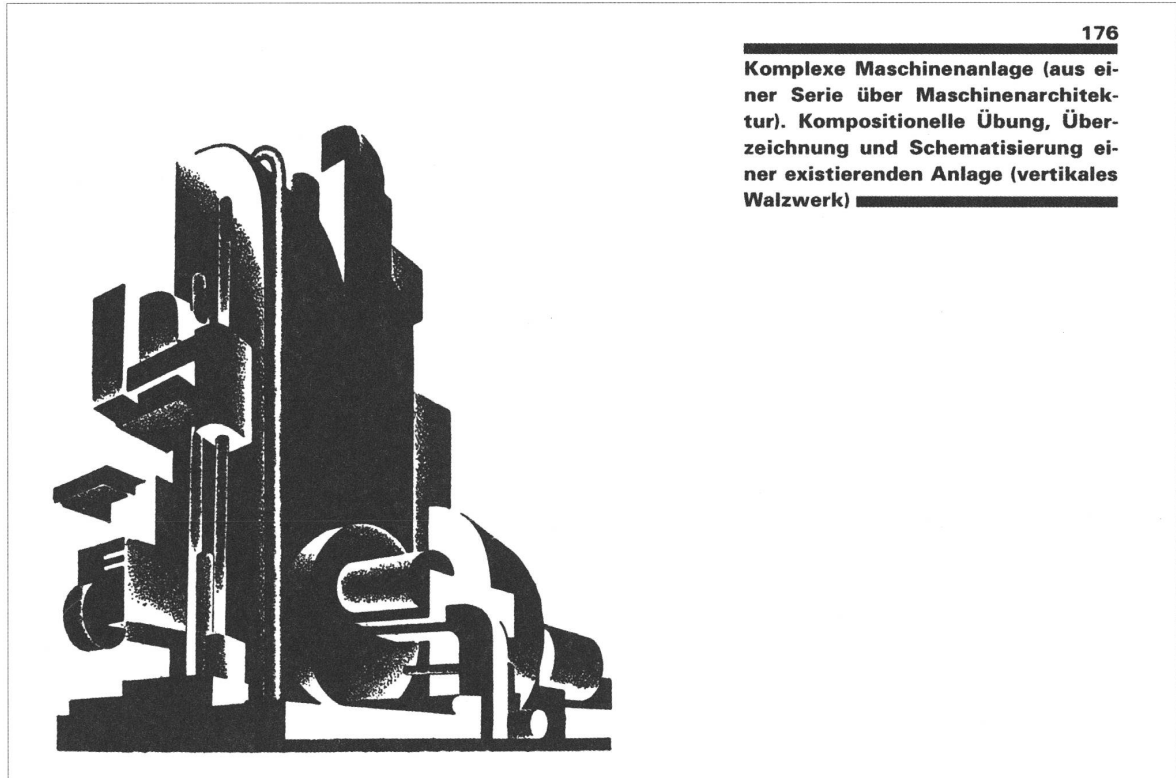


fig. h
 Komplexe Maschinenanlage. Kompositionelle Übung, Überzeichnung und Schematisierung einer existierenden Anlage (vertikales Walzwerk). Aus: Tschernichow, Jakob: Konstruktion der Architektur und Maschinenformen, Leningrad, 1931, Nachdr. Basel, Birkhäuser, 1991, Abb. 176.

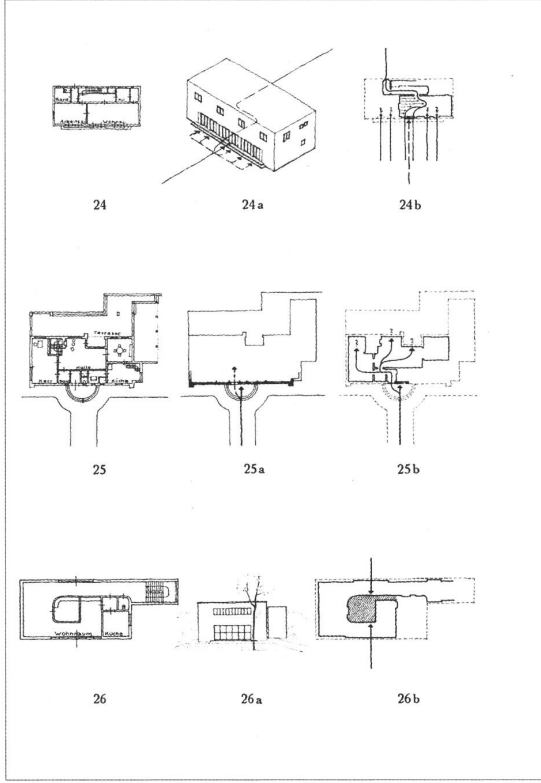


fig. i
Grundrissanalysen von «Villen aus der Nachkriegszeit», aus: Klein, Alexander:
Das Einfamilienhaus. Studyp. Stuttgart, Julius Hoffmann, 1934, S. 9.

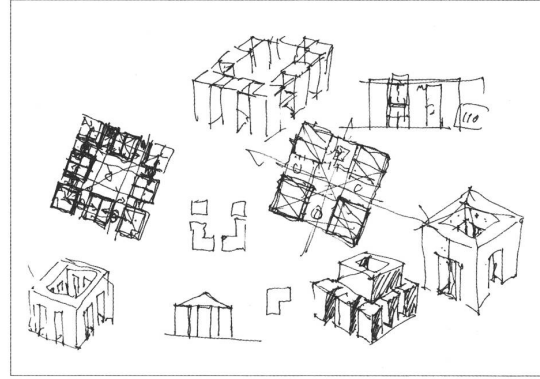


fig. k
Wohnbebauung Köthener Strasse, Berlin 1987, aus: Ungers,
O. M.: 10 Kapitel über Architektur – Ein visueller Traktat, Köln,
DuMont, 1999, S. 63.

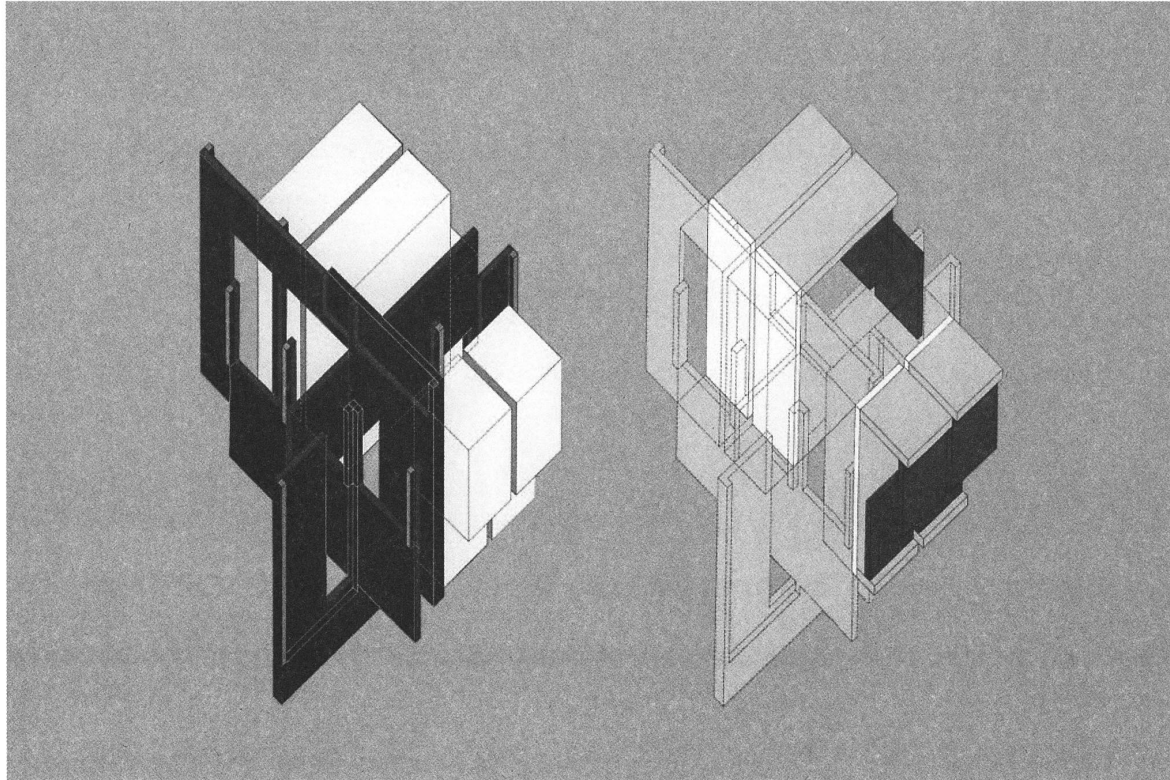


fig. m
Etappen des Entwurfsprozesses des House VI von Peter Eisenman. Aus: Kipnis,
Jeffrey: Perfect Acts of Architecture, New York, MOMA, 2001, S. 47.

Zusammenhängen und Bewegungen.^{fig i} Entwurfshandbücher, wie Ernst Neuferts breit verbreitete Bauentwurfslehre, die *«American Graphic Standards»* oder die den früheren sozialistischen Ländern veröffentlichten Sammlungen von Typenplänen haben statt Beispielen von konkreten Bauten ebenfalls normierte Lösungen angeführt, welche bei konkreten Aufgaben *«adaptiert»* werden konnten. Die Grenze zwischen Plan und Diagramm war jedoch immer flüchtig. In seinem polemischen Buch *«The Decorated Diagram»* kritisierte Klaus Herdeg das von Walter Gropius eingeführte Unterrichtsprogramm der Architekturschule der Harvard Universität, weil dort Diagramme als Grundrisse verstanden wurden.¹⁴ Die Kritik an dieser Entwicklung führte zu letztlich gescheiterten Versuchen, die Kompositionslehre neu zu beleben. In Frankreich haben Architekten der Moderne, wie die Gebrüder Perret, bereits früher versucht, die Kompositionslehre zu reformieren und ein *«Renegat»* der Moderne, der CIAM-Gründungsmitglied André Lurçat, hat in seinem späteren, *«realistischen»* Werk zur Komposition zurückgefunden.¹⁵ Auch die *«künstlerischen»* Interpretationen der Typologielehre durch Aldo Rossi, Oswald Matthias Ungers oder Rob Krier – Verfasser eines heute im Umlauf befindlichen Handbuchs für Komposition – sind hier zu nennen.^{fig k, 16}

Die 1968-69 von Roland Barthes und Michel Foucault aufgestellte post-strukturalistische These von *«Tod des Autors»* hat in den Siebziger Jahren auch die Architekturtheorie erreicht. Es war vor allem Peter Eisenman, der Foucault und später Deleuze folgend, im Diagramm die Fähigkeit der Produktion von neuen Realitäten erblickte.^{fig m, 17} Vorschläge wie MVRDVs *Metacity Datatown* nahmen dies als Grundlage für einen Stadtplan: *«By selecting or connecting data according to hypothetical prescriptions, a world of numbers turns into diagrams. These diagrams work as emblems for operations, agendas, tasks. A <datatown> appears that reists the objective of style. <Datatown> is not a design; it is not about mix or not-mix, about compositions or relations.»*^{fig n, 18}

Die Autorität und Autorenschaft des Architekten wird durch das Diagramm jedoch nur verschleiert. Das Diagramm soll ja Abbild des Objektes sein, eine abstrakte Notation, welche Transformationsprozesse beschreibt, die dann in konkreten Formen resultieren. MVRDV betrachtet jedoch das Diagramm als Projekt. Das stilisierte Diagramm bekommt den Status einer Präsentationszeichnung für die Architekturgalerie, wie früher die *Beaux-Arts-Frontispiece*. Und die Gesellschaft des Postfordismus erwartet von den Architekten die Aura des Meisterwerks. Es ist aber klar, dass *«dekorierte Diagramme»* – ob früher aus der Gropius-Schule oder heute aus dem CAD-Werkstatt – solche Erwartungen nicht erfüllen können, weil das Diagramm zum *«Artefakt»* wurde, jener Intentionalität entleert, welche in der Fertigung der *«esquisse»* so wichtig war, und damit unfähig, die an ihm geknüpften Erwartungen zu erfüllen. Das von Gropius verfasste Unterrichtsprogramm mit seinem Lob an die *«neue visuelle Sprache»*, die *«aus alten und neuen Erkenntnissen der Wissenschaft»* stammt, und den *«schöpferischen Akt»* kontrolliert,¹⁹ konnte darüber nicht hinwegtäuschen, dass der Grundriss sich doch nicht – wie Hannes Meyer 1930 noch behauptete – aus Faktoren wie Bewegung, Sonneneinstrahlung oder Luftbedarf errechnen lässt. Die Abschaffung der *Beaux-Arts-Lehre* im Namen des anti-autoritären Unterrichts, der Teamarbeit und der pragmatischen Lösungen öffnete deshalb merkwürdiger Weise die Tür gerade für den neuen Kult des Meisterwerks, für die *«dekorierten Diagramme»* der Gropius-Schüler. Ähnlich merkwürdig ist heute der Zusammenhang zwischen der mit der technischen Rationalität und Unfehlbarkeit des Computers begründeten Formen und ihrer öffentlichen Wahrnehmung als individuelle und extravagante Kunstwerke, was wir als *Bilbao-Effekt* kennen und von welchem viele Städte ihren touristisch-wirtschaftlichen Aufschwung erhoffen. Gehrys *«intuitive»* Handzeichnungen werden in diesem Prozess mit der zusätzlichen Aura des CATIA-Programms von NASA umhüllt.

14 Herdeg, Klaus: *The Decorated Diagram: Harvard Architecture and the Failure of the Bauhaus Legacy*, Cambridge, Mass. The MIT Press, 1983.

15 Lurçat, André: *Formes, composition et lois d'harmonie. Éléments d'une science de l'esthétique architecturale*, Bd. I-V, Paris, Vincent, Fréal & Cie, 1953.

16 Rob Krier, *Über architektonische Komposition* (Stuttgart: Klett-Cotta, 1989).

17 Eisenman, Peter: *Diagram Diaries*, New York, Universe, 1999.

18 MVRDV, *Metacity Datatown*, Rotterdam, 010 Publishers, 1999, S. 18f.

19 Walter Gropius, *„Erziehungsplan für Architekten“*, in ders., *Architektur. Wege zu einer optischen Kultur* (Frankfurt am Main: S. Fischer, 1982), S. 51-70.

Vilém Flusser bezeichnet Gesten als «Bewegungen des Körpers, die eine Intention ausdrücken» und gibt zu, dass es für eine Geste keine zufriedenstellende Kausalerklärung gibt. Es geht vielmehr um eine Gestimmtheit, die durch die Geste symbolisch zum Ausdruck gebracht wird.²⁰ Es ist mehr als verständlich, dass der Diskurs der Komposition wieder Aufmerksamkeit bekommt, weil er das akkumulierte Wissen von Konstruktionen, Formensprachen, Typologien und Regeln zusammen zu halten versucht, gleichzeitig aber der Kreativität des Subjekts einen

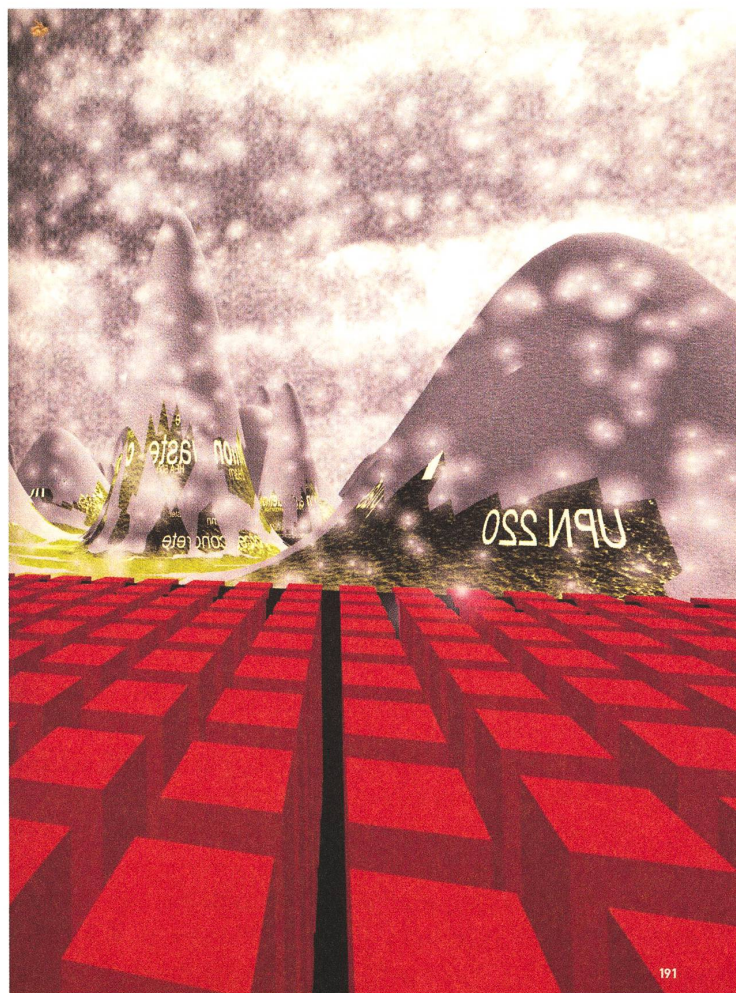


fig. n
Abfallandschaft der Datatown im Schnee, in: MVRDV, Metacity
Datatown, Rotterdam, 010 Publishers, 1999, S. 191.

zentralen Platz in der Organisation dieser Komponenten zuweist. Komponieren als der «künstlerische» Aspekt der Architekturproduktion hat dagegen versucht, Einheit nicht als Nahtlosigkeit, sondern als eine Verbindung von heterogenen und widersprüchlichen Elementen herzustellen, und hat damit vor allem Erfolge in der Gestaltung grösserer städtischer Zusammenhänge erzielt. Komposition ermöglicht, die sozialen Interaktionen, die territorialen Typologien, funktionalen Erwartungen in einem Zusammenhang zu betrachten und vergessene oder verdrängte Begriffe wie Angemessenheit oder Charakter nach ihrer heutigen Tragfähigkeit zu überprüfen.

Die Vertreter des Diagramms begründen die «nahtlose» Form, welche von dem Möbel bis zur Stadt eine kontinuierliche Datascape bildet, mit der angeblichen Objektivität, mit der Deckungsgleichheit des Diagramms – also der objektiven Anforderungen des Programms – mit der gebauten Form. Warum sollte uns heute diese, bereits von den Funktionalisten verkündete und seitdem oft widerlegte These

20 Flusser, Vilém: Gesten. Versuch einer Phänomenologie, Düsseldorf, Bensheim, Bollmann, 1991, S. 7ff.

noch interessieren? Was Peter Eisenman, Ben van Berkel und andere Vertreter der These vom redundanten Diagramm nicht zugeben wollen: Was uns am Diagramm fasziniert, ist gerade seine von ihnen geleugnete Subjektivität, die Möglichkeit, ein Programm nicht im Sinne von Benutzung, sondern einer sozialen Vision zu vermitteln. Diese Subjektivität ist es, welche allen gegenteiligen Behauptungen zum Trotz das Diagramm mit dem Beaux-Arts-Plan verbinden, mit jenem Moment der Komposition, in dem neben funktionellen Erwartungen auch gesellschaftliche Wertvorstellungen und Konventionen zu architektonischen Zeichen werden.

Ákos Moravánszky, geb. 1950
1969-1974 Studium der Architektur an der TU Budapest und danach Tätigkeit als Architekt in Budapest. Ab 1977 Studium der Kunstgeschichte an der TU Wien, Promotion 1980 zum Dr.techn. 1983-1986 Chefredakteur der Architekturzeitschrift Magyar Építőművészet. 1986-1988 Gastforscher am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, 1989-1991 Research Associate am Getty Center for the History of Art and the Humanities in Santa Monica. 1991-1996 Visiting Professor am M.I.T. (Cambridge, Mass.). Seit 1996 Titularprofessor für Architekturtheorie am Institut gta der ETH Zürich. 2003-2004 Gastprofessor an der Universität für angewandte Kunst in Budapest als Szent-Györgyi Fellow. Zahlreiche Buchpublikationen zu Themen der Architekturgeschichte und Architekturtheorie.