

Raum und Kulturpolitik

Autor(en): **Hilpert, Thilo**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **86 (1999)**

Heft 9: **Beruf im Bild = L'image de la profession = Professional image**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-64600>

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.

Raum und Kulturpolitik

In den Sechzigerjahren hat Henri Lefebvre vorausgesagt, dass sich die Architektur als blosses Oberflächenphänomen marginalisieren werde, da der Raum – zum Produktfaktor und auf ein Medium reduziert – nur darauf wartet, kolonialisiert zu werden.

Gegen den Verlust des Räumlichen mobilisiert sich heute eine tektonische Offensive, welche dem Unbestimmten, Entmaterialisierten, Flüchtigen und Zirkulären die Festigkeit von Echtem und Dauerhaftem entgegenstellt. In der realen Alltagswelt hat das Versprechen freilich den schweren Stand einer Gegenwelt, die sich in der Regel von selbst entwirklicht. Die Aura vom Raum mit ewigem Gebrauchswert ist jedenfalls nur noch in aristokratischen Reservaten anzutreffen, wo nicht nur das handwerkliche Niveau, sondern auch eine herablassende Resistenz gegen die Verlockungen des Massenkonsums als Referenz gilt. Mangels Erbmasse hat sich allerdings die Klientel sprunghaft erweitert, so dass die einfachen und sinnfälligen Architekturobjekte zu dem werden, was sie nicht sein wollen: zum Traum aller Konsumenten.

Paul Virilios frühe Kritik an der Entmaterialisierung der Architektur scheint ihn selbst eingeholt zu haben; präziser gelesen, meint sie freilich anderes: ein Ansatzpunkt für eine Raumtheorie, welche die Polarität von De- und Entmaterialisierung aufhebt und den Raum als kulturpolitisches Phänomen begreift, das Fragen von figürlichen Oberflächen auf Aneignungsformen verschiebt. Der folgende Beitrag steckt das thematische Feld ab, in dem der Raum für die Architektur neu zu erschliessen wäre.

Dans les années 60, Henri Lefebvre prévoyait déjà que l'architecture serait marginalisée comme un simple phénomène de superficie car l'espace, devenu lui-même produit et médium, n'attendait plus que d'être colonisé.

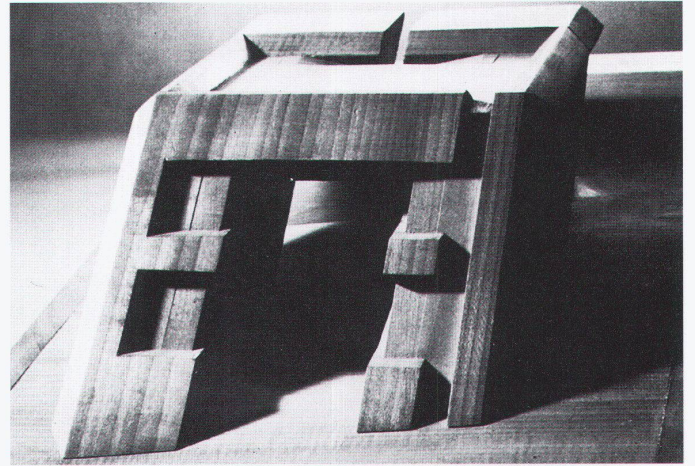
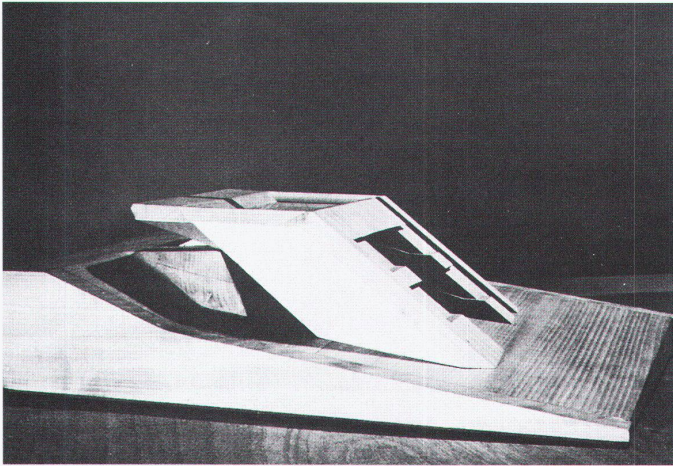
Contre cette perte de spatialité, une offensive tectonique oppose aujourd'hui, la solidité du vrai et du durable à l'indéfini, au dématérialisé, au transitoire et au fluide. Dans la pratique quotidienne, cette promesse a, il est vrai, la difficile position d'un contre-mode qui, généralement, se virtualise lui-même. En tout état de cause, l'aura d'un espace éternellement utilisable ne se rencontre plus que dans des réserves aristocratiques, là où l'on se réfère encore non seulement à une résistance hautaine aux séductions de la consommation de masse. En l'absence d'héritage, la clientèle s'est d'ailleurs soudainement élargie, de sorte que les objets architecturaux simples et significatifs deviennent ce qu'ils ne veulent pas être: le rêve de tous les consommateurs.

La critique de la dématérialisation de l'architecture formulée très tôt par Paul Virilio semble avoir rattrapé son auteur. Certes, une lecture précise lui donne une autre signification: Le départ d'une théorie spatiale annulant la polarité de la dématérialisation et comprenant l'espace comme un phénomène de politique culturelle où les questions de superficies figuratives sont transférées sur des formes d'appropriation. Le présent article cerne un champ thématique dans lequel l'espace serait à reconquérir au profit de l'architecture.

During the 1960s, Henri Lefebvre predicted that architecture would become marginalised to a mere superficial phenomenon since space – having itself become a product factor and reduced to a medium – was only waiting to be colonised.

Today, we are witnessing a tectonic offensive against the loss of spatiality which confronts the indefinite, de-materialised, fleeting and circular elements of our architecture with the steadfastness of the authentic and permanent. Admittedly, in the real, everyday world these promises would appear to have the somewhat problematic status of a counter-world which usually forfeits its reality of its own accord. In any case, an aura of space with eternal validity can only exist in exclusive aristocratic precincts where value is attached to a condescending defiance towards the temptations of mass consumption as well as to a high level of craftsmanship. But although the inheritance has declined, clientele has increased by leaps and bounds, so that the simple and obvious architectural object has developed into exactly what it did not want to be: the dream of all consumers.

Paul Virilio would appear to have been overtaken by his own early criticism of the de-materialisation of architecture; on closer scrutiny, it means something entirely different: a starting point for a spatial theory that abolishes the polarity of de-materialisation and interprets space as a culture-political phenomenon in which issues relating to figurative surfaces are shifted onto forms of appropriation. The following article explores a thematic field which might provide new scope for space in architecture.



Es gibt zwei Arten, Virilio zu lesen. Die verbreitete Lektüre gilt seinen Beobachtungen zum Modernisierungsprozess und zur Rolle der Medien. Die Rezeption seines aktuellen Denkens war in den Achtzigerjahren oft geprägt von einer Erwartungshaltung, die seinen selten präzisen Zeitbildern die Unausweichlichkeit eines nahen Morgen gaben, wo Ortsbindung sich in Mobilität auflöst und Kommunikation in mediale Virtualität. Das gilt vor allem für seine «Ästhetik des Verschwindens» (1980), die er eigentlich als eine Ästhetik des Widerstandes oder als Zukunftsforschung mit dem Ziel von Risikoabwägung gemeint hatte. Seit dem Golfkrieg betont er diese Seite erneut.

Die zweite Art, Virilio zu lesen, wäre eine kritische Lektüre. Sie führt in die Sechzigerjahre zu seinem architekturtheoretischen Denken und zu einem Raumbegriff, der sich seit den Siebzigerjahren verkapselt hat in immer neuen Denkschichten einer kulturtheoretischen Analyse seltener Schärfe. Die Philosophie Virilios ist deshalb besonders interessant, weil seine kulturkritische Reflexion aus einer Architekturtheorie hervorwächst und in der späteren Kulturkritik immer noch der Raumbegriff der Architektur eine Kernvorstellung bleibt. Es war vor allem Paul Virilio, der in Frankreich dem «Brutalismus» eine neue Wendung gab – indem er ihn aus der Antinomie

von geometrischer und skulptural-organischer Form herausführte und eine neue, bis dahin unterschwellige Antinomie hervortreten liess.

Die Rückkehr zum Körper

Seit 1975 gehört Paul Virilio zum prominenten Herausgeberkreis um Jean Baudrillard und die Zeitschrift «Traverses» des Centre de Création Industrielle des Centre George Pompidou. Eine erste internationale Beachtung als Philosoph fand er im gleichen Jahr mit einem eigenartig beklemmenden Buch – «Bunker-Archäologie» –, das Fotos publizierte, die nach 1958 entstanden und 1966 in einer Nummer von «architecture principe» erstmals publiziert worden waren. Es war der Katalog zu einer der ersten Ausstellungen des neugegründeten CCI (Centre de Création Industrielle). Die meisten Leser dieses international verbreiteten Buches haben die Sammlung von Betonkörpern des Atlantik-Walls damals wohl eher als Beispiel einer abseitigen Faszination genommen. Sie war jedoch Teil einer Architekturpolemik. Gerade diese Anziehung einer eigenartig rohen Plastizität (gar animalischer Gestaltassoziationen, auf die der Autor hinweist) hat Virilio als Artikulation eines legitimen Raumempfindes gedeutet, das den Hang zum «Kryptischen» wie zum «Monoli-

Maison Mariotti, Projekt 1967.

Architekt: Claude Parent

▷ Maison Mariotti, Projet 1967.

Architecte: Claude Parent

▷ Maison Mariotti, project 1967.

Architect: Claude Parent

Abbildungen aus: Michel Ragon:

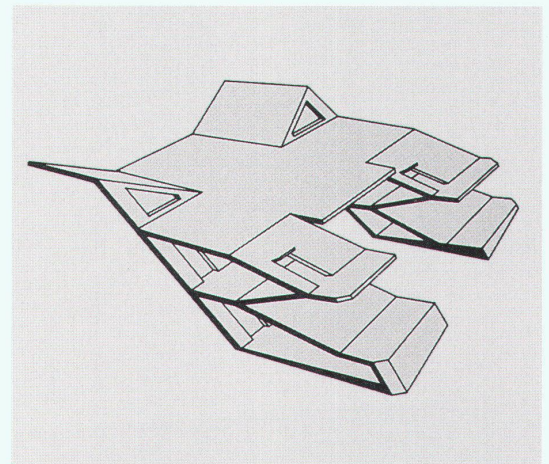
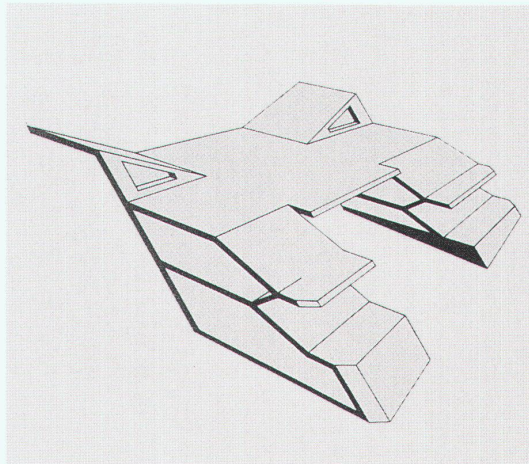
Claude Parent, Paris 1982

▷ Illustrations de: Michel Ragon:

Claude Parent, Paris 1982

▷ Illustrations from: Michel Ragon:

Claude Parent, Paris 1982



Abbildungen aus: Michel Ragon:
Claude Parent, Paris 1982
▷ Illustrations de: Michel Ragon:
Claude Parent, Paris 1982
▷ Illustrations from: Michel Ragon:
Claude Parent, Paris 1982

thischen» als eine Reaktion auf den herrschenden Raumbegriff der Moderne kultiviert. «Der Bunker ist ein Mythos», schreibt er 1975, «Objekt der Abstoßung gegen eine Architektur, die transparent und offen ist.»¹ Der Künstler versteht sich als Interpret psychischer Grundstimmungen, denen er im Schreiben und im Bau zum kulturellen Bewusstsein verhilft. Stil ist Kritik. Die Polemik gegen Transparenz, jenes Merkmal von Modernität in der Tradition Mies van der Rohes, wird zu einer existentiellen Entscheidung gegen die Dynamik der Modernisierung.

Die Idee einer Rematerialisierung des Raums bildete seit Mitte der Sechzigerjahre einen immer wiederkehrenden Bestandteil der kulturtheoretischen Arbeiten Virilios bis in seine medienkritischen Abhandlungen hinein. Sie hatte sich nach 1963 präzisiert in der Zusammenarbeit des 31-Jährigen mit dem erfolgreichen, um neun Jahre älteren Architekten Claude Parent. Über Virilios Ausbildung und Tätigkeit bis zu diesem Zeitpunkt finden sich in den über ihn verbreiteten biografischen Notizen keine Hinweise. Die Zusammenarbeit mit Parent hält bis zu den Umwälzungen des Mai 1968 an, als beide zu den profiliertesten Sprechern der Architekten gehören. Paul Virilio wird 1969 Professor, «Urbanist», an der «Ecole spéciale d'Architecture». Mentor Parents war seit Mitte der Fünfzigerjahre

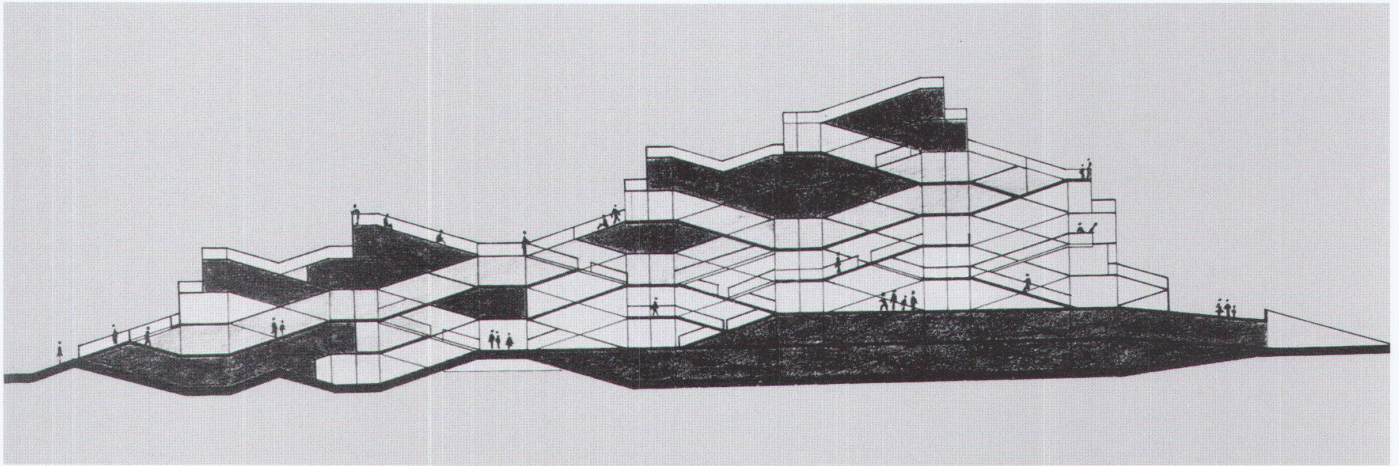
André Bloc, der 1930 «Architecture d'aujourd'hui» gegründet hatte. Die Forderung nach Zusammenarbeit von Architektur und Kunst (– Picasso und Cocteau hatten Gewölbe ausgemalt –), die Zeitschriften wie «Aujourd'hui» oder «Cimaise» seit Mitte der Fünfzigerjahre illustrieren, erklärte André Bloc in den Sechzigerjahren zur Orientierung der Architektur an der Skulptur, die in Frankreich zum überzeugendsten Einflussfeld der Moderne geworden war. Er selbst hatte um 1962 begonnen, Prototypen für begehbare Skulpturen zu fertigen – «Habitacles»². Es sind Auffassungen, die Parent teilt: «Der Verfall der Architektur ist im Wesentlichen auf den Verlust des Sinns für Plastizität zurückzuführen.»³

Das Interesse für André Bloc, dem bei der VI. Biennale für Architektur in Venedig 1996 der Französische Pavillon gewidmet ist, hat auch erneut die Aufmerksamkeit auf die Zeitschrift «architecture principe» gelenkt, die Claude Parent und Paul Virilio von Februar bis Dezember 1966 in 9 Nummern herausgegeben haben. Die Hefte von «architecture principe» sind programmatische Manifeste mit Skizzen für monolithische Raumkörper. Vor allem Paul Virilio hat in seinen frühen Texten die internationale Tendenz eines «Brutalismus» in der Architektur mit roher Materialität und betont statuarischen Volumen zur Gegenfigur und Antwort erklärt, die über die Ablehnung

¹ Virilio, Paul: Bunker Archéologie. Paris 1975. Neuausgabe Paris 1991. S. 46: «Le bunker est devenu un mythe, à la fois présent et absent, présent comme objet de répulsion pour une architecture civile transparente et ouverte...»

² Ragon, Michel: Claude Parent. Paris 1982, S. 33ff, S. 137, S. 182

³ ebenda, S. 132. «La décadence de l'architecture est due essentiellement à la perte du sens plastique.»



eines geometrischen Rationalismus hinausgeht und zur Kritik einer Entmaterialisierung des Raums wird.

In den gemeinsamen Beiträgen in ihrer Zeitschrift «architecture principe» radikalisierte sich die Forderung nach einer neuen Plastizität. Die Rückkehr 1966 zum Monolithischen in der Architektur hat – im Rückblick in den Neunzigerjahren – für den Philosophen Virilio die Bedeutung einer Zäsur: Die betonte Plastizität der architektonischen Körper nimmt eine Opposition gegen die kulturellen Auswirkungen des Modernisierungsprozesses vorweg: «Zu Ende der Sechzigerjahre, in jenem Moment, wo gerade die Revolution der Fernübertragung begann und wo der Ort der urbanen Szene – der öffentliche Raum – zu verschwinden begann zugunsten der Zeiteinheit des häuslichen Bildschirms – des öffentlichen Bilds – mit der Entortung postindustrieller Aktivitäten, war diese Rückkehr zum Körper wirklich aktuell, aber dies war (...) 30 Jahre zu früh.»⁴

Virilios Werk war vielleicht deshalb von beachtlicher Wirkung, weil er den Modernisierungsprozess eines «Verschwindens» von Figur, Ort und endlich das Aufgehen in Virtualität seit den Siebzigerjahren nicht allein mit anschaulicher Schärfe und Genauigkeit beschrieben hat wie kein anderer Gegenwartsphilosoph, sondern dies mit dem Impuls eines künstlerischen Aktes eröffnete, der Kirche

von Nevers (1966). Über die Frage einer ausschliesslichen Autorenschaft für diese kritische räumliche Setzung hat er mit Claude Parent immer wieder gestritten.

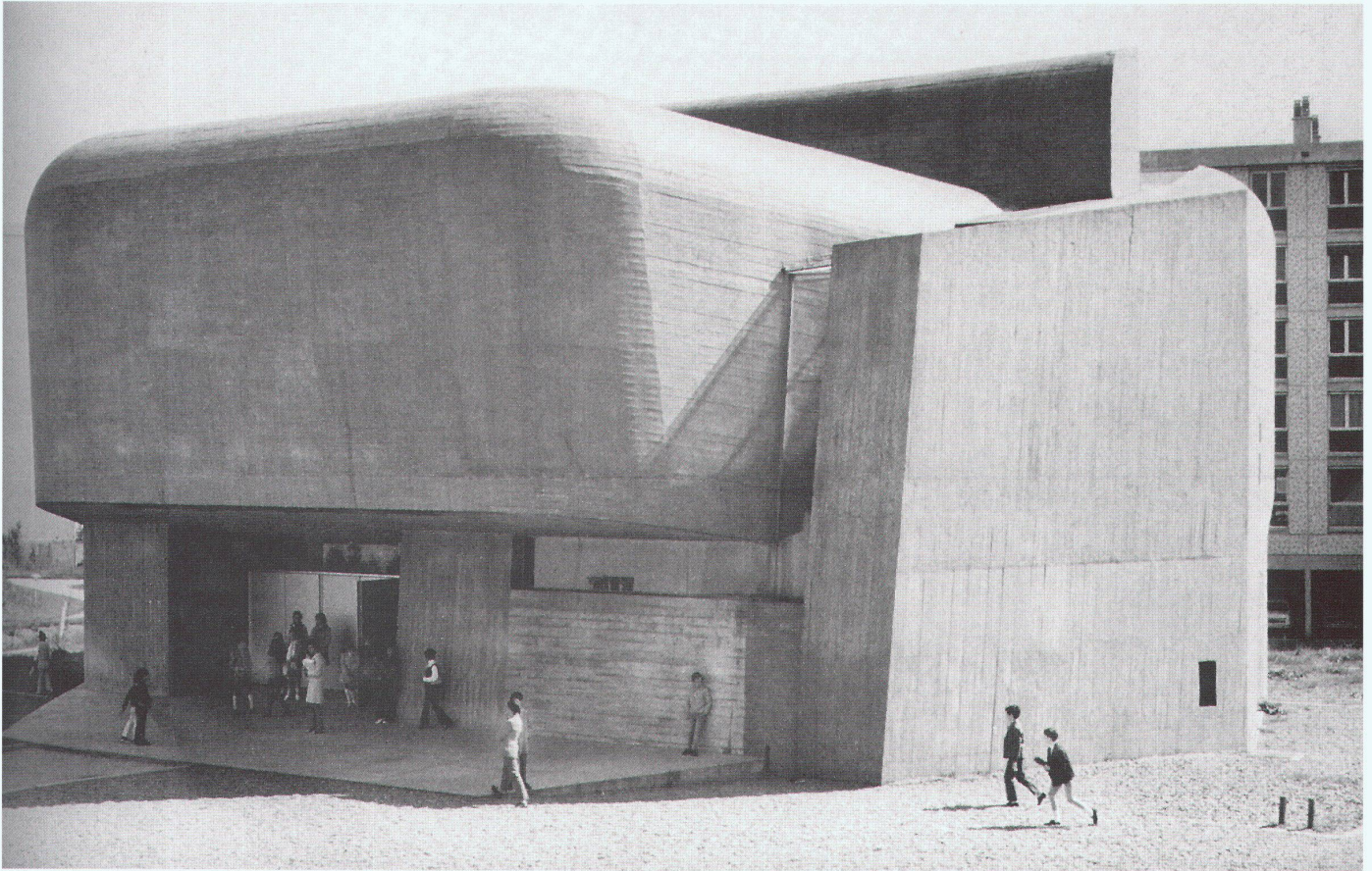
Die Kirche Sainte-Bernadette, bei der Paul Virilio zwischen 1963 und 1966 mit Claude Parent zusammengearbeitet hat, galt ihm als «erste Materialisierung unserer theoretischen Recherchen». Er setzte die «kryptische Architektur» mit Zitaten einer Bunker-Architektur als Extrem eines anderen psychischen Raumbedürfnisses, das aus einer skulpturalen Formidee hervorwächst und sich gegen die Tendenz der Moderne zur Entgrenzung richtet. Die wie eine Grotte gedachte Kirche mit 600 Plätzen sollte durch bewusst gewollte Rohheit aussen abweisend und gar abstossend wirken, um dem Hang zu passiver Kontemplation schmerzhaft zu begegnen.

Die Kirche St-Bernadette du Banlay hatte im direkten Zitat von Stilelementen der Bunker das Motiv eines archaischen Innenraums radikalisiert, das Le Corbusier in der Höhlenkirche von Saint Baume, in Ronchamp, beim Philips-Pavillon in einer lapidaren Schaffenswut gegen Glas und Stahl gesetzt hatte. «Seit dieser Kirche», schreibt Claude Parent, «habe ich den Bezug zum Skelett (...) aufgegeben. Ich habe die moderne Tendenz zum Skelett verworfen, und ich habe Mies van der Rohe verworfen...»⁵ Parent, der noch 1961 das Mai-

4 Virilio, Paul: La désorientation. In: Paul Virilio, Claude Parent: architecture principe. 1966 et 1996. Reédition der Zeitschrift. Besançon 1996, S. 7f., S. 10 «A la fin des années soixante, au moment où débutait justement la révolution des transmissions télématiques et où l'unité de lieu et de la scène

urbaine – l'espace public – commençait à céder la place à l'unité de temps de l'écran domestique – l'image publique – ... avec la délocation des activités postindustrielles, ce retour au corps était vraiment d'actualité...»

5 «C'est à partir de cette église que j'ai abandonné le recours à l'ossature comme dans la villa Drusch de Versailles. J'ai rejeté toute école moderne de l'ossature et j'ai jeté Mies (van der Rohe) au profit du voile.» Zitiert nach: Nadine Labedade: Claude Parent & Paul Virilio. In: Art, Architecture. Collection du FRAC, Orleans. Aquisition S. 91/97, S. 33f., S. 34



son d'Iran in der Cité Universitaire als leichtes Skelett schwebender Baukörper realisiert hatte, entdeckte 1964 bei seiner Amerika-Reise Louis Kahn, Paolo Soleri, Bruce Goff und propagierte Fredric Kiesler.

Aber Virilios assoziative Gedankenwelt geht über das Ziel einer «architecture-sculpture» (Parent) hinaus. In einer späteren Polemik gegen Erich Mendelsohns Einsteinturm⁶ hat er verdeutlicht, dass es ihm, wenn er die Bunker «Habitacles» nennt, um mehr als die Plastizität geht, die André Bloc sucht. Es geht nicht um Plastizität, sondern um den Ausdruck einer Kraft des Beharrens (durch das «Monolithische») und geschützter Innerlichkeit (durch das «Kryptische»). Es gibt für Virilios Raumdenken einen Traditionsstrang, der in seinem Bezug auf die martialischen Fortifikationen am Atlantik nicht unmittelbar hervortritt. In der Vorstellung des Kryptischen bezieht er sich auf den Surrealismus und die frühe Kritik an der Transparenz der Moderne. Bereits 1933 hatte Tristan Tzara in einem Beitrag im «Minotaure» das Bedürfnis nach dem Organischen und Höhlenhaften in der Architektur als Ausdruck einer im Unterbewusstsein verankerten archetypischen Raumerfahrung gedeutet. Die Kritik am Verlust der «Tätowierung», mit der Fernand Léger die CIAM-Delegierten beim Kongress von Athen im gleichen Jahr konfrontiert hat,

ist hier nur der Ausgangspunkt für die Ablehnung eines Raumkonzepts, dessen Modernität eine Welt des Unbewussten verdränge. «Die moderne Architektur, die ebenso hygienisch wie von Ornamenten enthäutet ist (...), hat keine Chance zu überleben», schreibt Tzara, «denn sie ist die vollständige Verneinung des Bildes vom Heim. Von der Höhle (der Mensch bewohnte die Erde, die «Mutter») über das Iglu des Eskimos (Zwischending zwischen Grotte und Zelt und bemerkenswertes Beispiel einer Uterus-Konstruktion [...]) symbolisiert das Heim den pränatalen Komfort.»⁷

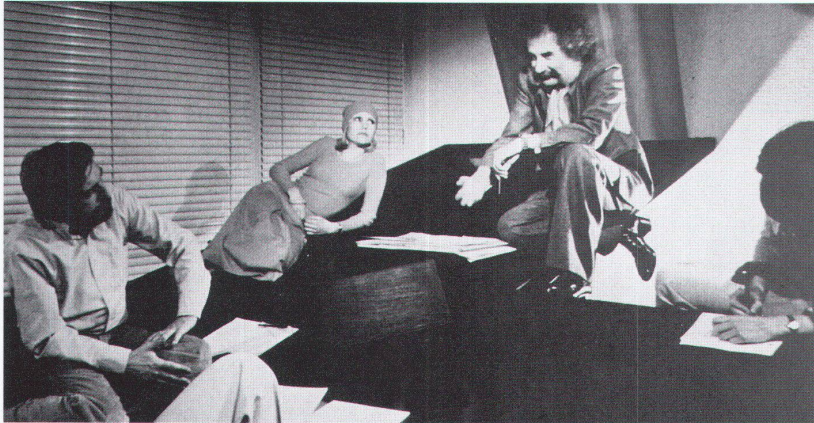
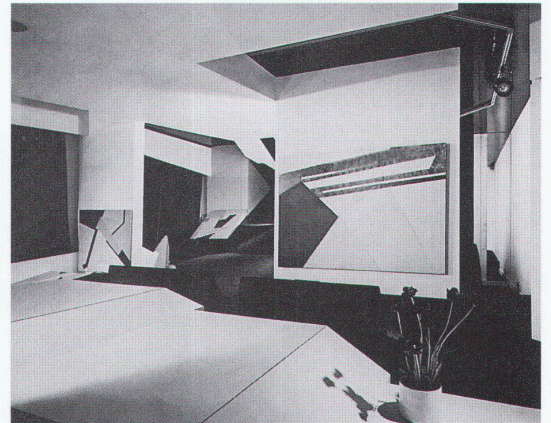
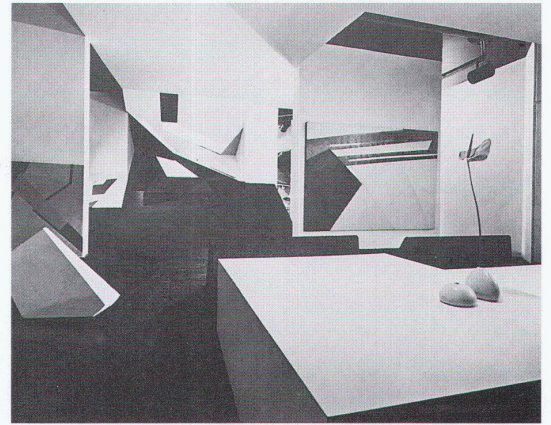
Programmatischer Text einer anderen Moderne, dem besondere Gewicht zukommt, weil aus der Feder jenes Tristan Tzara, Mitbegründer von DADA, für den Adolf Loos 1926 auf dem Montmartre eines seiner schönsten Häuser – das mit dem Natursteinsockel – gebaut hat. Paul Virilio hat in den Sechziger- und Siebzigerjahren dem Verhältnis zum Raum, das sich an der Nahtstelle von Unbewusstem und rationalem Denken artikuliert, eine Berechtigung gegeben, die über die Legitimität künstlerischen Ausdrucks und Prozesse einer «Stilbildung» hinausgeht. Im Raumbegriff artikuliert sich für ihn das kritische Bewusstsein im Modernisierungsprozess.

St. Bernadette du Banlay, 1966.
Architekten: **Claude Parent und Paul Virilio** ▶ St. Bernadette du Banlay, 1966. Architectes: Claude Parent et Paul Virilio ▶ St. Bernadette du Banlay, 1966. Architects: Claude Parent and Paul Virilio

6 Virilio, Paul: Das irrealer Monument. Der Einstein-Turm. In: Paris-Berlin 1900–1933, München 1979

7 Tristan Tzara: D'un certain Automatisme du Goût. In: Minotaure N° 3–4, 1933, S. 81f. «L'architecture (moderne), aussi hygiénique et dépouillée d'ornements (...) n'a aucune chance de vivre (...) car elle est la négation complète de l'image de la demeure. Depuis la caverne, car l'homme habitait la terre, «la mère», à tra-

vers la yourta des Esquimaux, forme intermédiaire entre la grotte et la tente, remarquable exemple de construction utérine (...) la demeure symbolise le confort pré-natal.»



Die ökologische Revolution gegen die japanischen Schatten

Wenn die Beiträge in «architecture principe» zwischen Juni und Dezember 1966 fast ausschliesslich um das Thema einer Stadtvision kreisen, dann weil seit Anfang der Sechzigerjahre die architekturtheoretische Diskussion sich im Thema der Stadt mit dem Interesse für Futurologie überschneidet. Die Salinen in Arc-et-Senans des Claude Nicolas Ledoux sind 1965 wegen ihrer monolithischen Architektur von Parent und Virilio bewusst gewählt worden als Ausstellungsort für ihre Vision einer «architecture oblique». Ihre Zukunftsstadt, zu der es nicht einmal Modelle gibt, nur die Skizzen Parents, ist eine reaktive Vision, eine Re-Vision, die allein auf eine vorherrschende Faszination für Mobilität antwortet, die anderen um 1960 entstandenen Stadtvisionen – vom «Paris spatial» der Gruppe um Friedman über die Metabolisten um Kenzo Tange bis zu Archigram in London – gemeinsam ist. Friedman gibt seiner Gruppe einen Namen, der sich international verbreiten lässt – GEAM, Groupe d'Etude d'Architecture Mobile.

Ebenso wie Vorstellungen einer Stadt der «architecture mobile» von den industriell gefertigten Raumfachwerken eines Konrad Wachsmann angeregt sind, der sich auf Mies bezieht, entsteht die utopische Antithese Parents und Virilios aus dem Konzept einer

skulpturalen Architektur. In ihrer Stadtutopie verbindet sich eine Kritik an industriell gefertigten, flexiblen Stadtsystemen mit der Kritik des Zwangs zu motorisierter Mobilität. «Figur», die Parent meint, ist das Beharren des Charakteristischen gegenüber einer Abstraktion und Typisierung, die sich mit der industriellen Reproduzierbarkeit von Behälterarchitektur verbreitet. «Die Architektur muss die Versuchung zur Mobilität und Flexibilität zurückweisen», schreibt Parent 1966 in «architecture principe». «Es ist notwendig, dass man in der Welt eine «Figur» wiedererkennt (...) Es ist notwendig, dass das Prinzip des dauernden Wechsels, die tragende Philosophie der Industrie, zurückgewiesen wird.»⁸ Der Begriff des Mobilen deckt nun beides – Auflösung räumlicher und sozialer Gefüge. Parent trifft die Vorstellungen seiner architektonischen Zeitgenossen recht genau, wenn er karikierend anmerkt: «Das individuelle Wohnen träumt davon, sich dem Automobil anzupassen (...) die Architektur muss eine Umrahmung des Lebens bleiben.»⁹

Die Ruskinsche Formel von der Identität stiftenden Kraft des handwerklichen Unikats hat sich im Streit der Utopien zur Chiffre von der «Figur» in einer Brandung von geometrischer Abstraktion, industrieller Reproduktion und Mobilität gewandelt. Die Stadtutopie Parents und Virilios ist selbst «Figur» – futuristische Skizzen

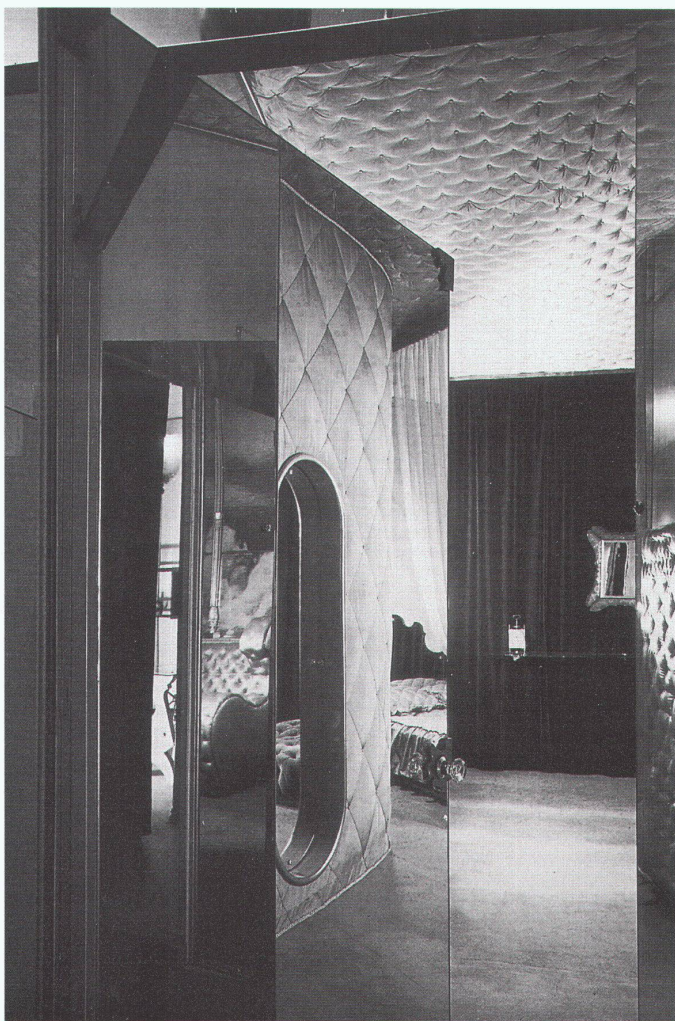
Interieurs von Claude Parent

- ▷ Intérieurs de Claude Parent
- ▷ Interiors by Claude Parent

Abbildungen aus: Michel Ragon:
Claude Parent, Paris 1982
▷ Illustrations de: Michel Ragon:
Claude Parent, Paris 1982
▷ Illustrations from: Michel Ragon:
Claude Parent, Paris 1982

⁸ Claude Parent: Préfabrication, Bologne, Novembre 1966. In: architecture principe 8, Novembre 1966, «L'architecture doit donc refuser la tentation de la mobilité et de la flexibilité apportées pour l'industrie. Il faut pour que l'on puisse reconnaître au monde une «figure» refuser la mutabilité, perpétuelle, philosophie de l'industrie.»

⁹ «Certains architectes entraînent inconditionnellement l'architecture sur la voie de l'objet manufacturé (...) L'habitation individuelle rêve de s'assimiler à l'automobile (...) L'architecture doit rester cadre de vie.» Claude Parent, Design Industrie, Mai 1966. Zitiert nach Ragon, Michel: Claude Parent, Paris 1982, S. 57



für «künstliche Reliefs», schräg aufragende und konstruierte Topografien, in denen sich moderne Bergmassive einnisten und die eine Landschaft darunter unangetastet lassen.

Die Stadtutopien jener Zeit haben gemessen an denen der Zwanzigerjahre eine bemerkenswert geringe emphatische Wirkung sowohl für die architektonische wie für die politisch-soziale Praxis. Es gibt keine soziale Bewegung, die sie als Bauplan nimmt. Die Moderne der Nachkriegszeit deutet ihre Utopien in Überarchitekturen, die zu niemandes Verheissung noch Horror werden. Und doch werden sie zu erheblicher sozialer und politischer Relevanz, denn sie sind die sinnlich-bildhafte Vorausnahme jener Theoriekonzepte, mit denen in den folgenden Jahrzehnten der massive Urbanisierungsprozess bewertet wird.

In den architektonischen Gedanken, die Skelett und Skulptur, Raster und Figur konfrontieren, wird die Stadt als universelles System zur ausschliesslichen Umwelt. Die Modellentwürfe, allein für die Publizistik bestimmt, sind eine sinnlich-anschauliche Ausführung für die kategorialen Systeme, die in den Siebziger- und Achtzigerjahren die unterschiedlichen Wertungen zur Stadt bestimmen. In der Theorie des Urbanen werden die alten Polemiken zwischen Planung und Chaos, Zonierung und Nachbarschaft hinfällig (wie in der

Turiner Interieurs von Carlo Mollino aus den Vierzigerjahren
 ▷ Intérieurs turinois de Carlo Mollino datant des années 40
 ▷ Turin interiors by Carlo Mollino from the 1940s

Architektur die Polarität von geometrisch gegen organisch). Was wie ein Rückzug auf nur räumliches Denken oder den architektonischen Entwurf erscheint, umreißt die Thematik des neuen Urbanismus – Raum, Mobilität, Kommunikation und die Polarität der damit verbundenen Lebensmodelle zwischen Ent- und Rematerialisierung. Städtebau und Architektur sind nicht mehr Zukunftsentwürfe, sondern Stellungnahmen zum Urbanisierungsprozess und seiner Dynamik.

Virilios Denken hat in den Siebzigerjahren auf immer neuen Abstraktionsebenen die polaren Muster variiert, die in Stellungnahmen zum Raumbegriff ihren Kern haben. Seine Kulturtheorie bleibt eine Theorie des Urbanen, die einen Raumbegriff umschließt und zu einer Kritik der Medien übergeht. «Geschwindigkeit», schreibt er 1976, «ist die moderne Form der totalitären Macht», die sich in «audiovisuellen Medien oder automobilen Fahrzeugen» vermittelt.¹⁰ In den kulturtheoretischen Abhandlungen der Siebzigerjahre bleibt der Bezug auf die Stadtmodelle von Friedman, Tange und Archigram latent als Ebene bildhafter Vergleiche. Virilio beobachtet eine «Kinematik des Urbanen», worin sich ein «Verschwinden (...) der Architektur» ankündigt, zu dessen Propheten er Kenzo Tange erklärt¹¹ oder Peter Cook mit der «moving city»¹².

¹⁰ Paul Virilio: Le crépuscule des lieux, in: La ville n'est pas un lieu. Revue d'Esthétique. 1977/3–4. Paris 1977 (Collection 10/18 Nr. 1193), S. 393

¹¹ Paul Virilio: L'état d'urgence ou du lieu d'élection au lieu d'éjection. In: Ville Panique. Traverses 9. Paris: CCI 1977, S. 60

¹² Paul Virilio: La crépuscule des lieux (wie Anm. 10), S. 384



Die Auseinandersetzung mit der klassischen Moderne spielt in der Bestimmung architektonischer Kultur bei Virilio nur eine untergeordnete Rolle. Hingegen hat er eine intensive Wahrnehmung für das Verschwinden von Orten und historischen Milieus, die mit Bildern aus dem Repertoire der «Ville Radieuse», Autos und Türmen, gerechtfertigt wurde. Kein Kulturtheoretiker oder Städtebauer hat die Zerstörung der deutschen Städte so deutlich beschrieben und als Präzedenzfall gewertet. «Ich sah neulich einige Photos von Berlin», notiert er 1977, «genauer des Alexanderplatzes (...) von den Dreißigerjahren bis zu unseren Tagen. Diese Bilder zeigen weniger den Zustand des Ortes als die Geschwindigkeit seines Verschwindens...»¹³ In dieser Betrachtung Berlins hat er einen Ausdruck geprägt, der mit dem Titel des Buches von 1980 zu einer Formel für die Kulturtheorie eines Jahrzehnts wird – «Ästhetik des Verschwindens».

Die «ökologische Revolution», zu der Virilio 1976 aufruft, als die ökologische Bewegung gerade erst beginnt, meint eine Kulturrevolution gegen eine Umwelt «japanischer Schatten». Es gibt ein durchgängiges Denken, das die Polemik gegen Transparenz und Dematerialisierung bei Mies van der Rohe vom Ende der Sechzigerjahre mit den «luttes urbaines», den Stadtteilkämpfen in den Achtzi-

¹³ Paul Virilio: L'état d'urgence ou du lieu d'élection au lieu d'éjection (wie Anm. 11), S. 60. «J'observais récemment quelques clichés de Berlin, plus précisément de l'Alexanderplatz; échelonnées des années trente à nos jours, ces photographies donnaient moins à voir l'état des lieux que la rapidité de leur disparition...»

Le Fresnoy, Kulturzentrum für zeitgenössische Kunst in Tourcoing, 1997

Architekt: Bernard Tschumi

Von einer grossen Dachfläche überspannt, reihen sich ohne sichtbares Ordnungsprinzip verschiedene offene und geschlossene Räume aneinander, die enge und weite Zwischenräume begrenzen. Dem Unbestimmten und Marginalen entspricht die Absicht, Räume beiläufig und zufällig entstehen zu lassen, um Zwecke und Aneignungsformen zu verunklären.

Le Fresnoy, centre culturel d'art contemporain à Tourcoing

Divers espaces ouverts et fermés limitant des interespaces étroits et larges s'alignent, sans principe d'ordre discernable, sous une vaste surface de toiture. L'indéfini et la marginal correspondent à l'inten-

tion de faire naître des espaces occasionnels et contingents afin de brouiller buts et formes d'appropriation.

Le Fresnoy, cultural centre for contemporary art in Tourcoing

Spanned by a large roof surface, various open and closed spaces that delimit intermediate areas of different widths succeed each other in no recognisable system of order. The indefinite and marginal character corresponds with the intention of allowing space to unfold casually and coincidentally, in order to blur the purpose and formal appropriation.

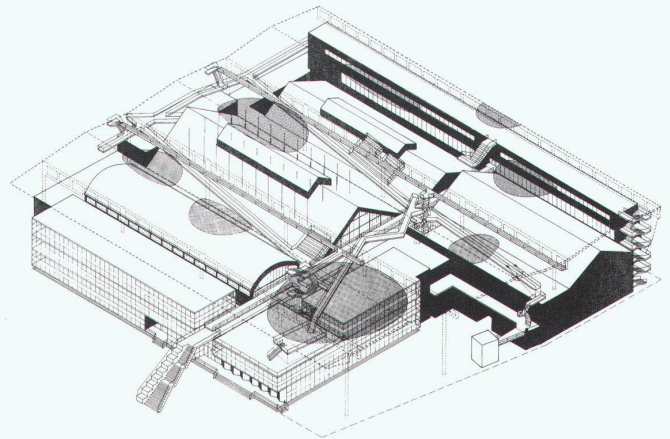
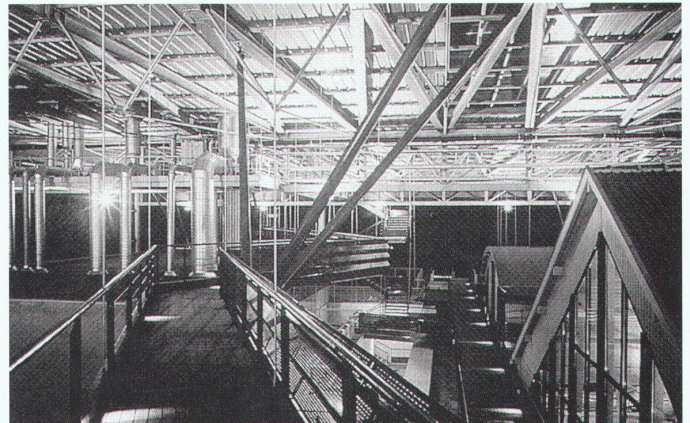


Foto: Robert Cesar



gerjahren, verbindet. Es ist eine Auseinandersetzung um den Raum-begriff, der im Begriff der «Figur» aufgeht und später wiederum umschlossen wird vom Begriff des «Ortes». Die «ökologische Revolution» im Sinne Virilios ist eine Verteidigung von Milieus und ihrer Artenvielfalt – was Oikos meint: ineinander verschlungene, relativ stabile sozial-räumliche Einheiten – gegen audiovisuelle Medien und automobile Fahrzeuge. «Die ökologische Bewegung bestünde also darin, die Basis zu bilden für eine (...) Mobilisierung des Sinns für den Ort.»¹⁴ Drei Jahre vor der Schrift von Christian Norberg-Schulz «Genius loci» umreisst Virilio 1976 eine bestimmende Thematik der Achtzigerjahre: «Das Vergessen der Orte, die Ent-Ortung, ist eine der schrecklichsten Formen der Entfremdung.»

Selbst dort, wo seine Beschreibungen in die schwarze Perspektive des Unausweichlichen einmünden, haben seine Diagnosen genug Ambivalenz in der Bewertung, dass sie einer optimistischen Interpretation des Medienzeitalters offenstehen, die bei reinen Apologeten der Mediengesellschaft immer wieder nur in die alte Mär von der Freiheit und den Reizen eines entorteten und entlebten Lebens münden. Vermutlich denkt sich die Perspektive eines medialen Zeitalters schöpferischer aus der Sicht von jemandem, der – wie er über sich eingesteht – den Don Quijote vermeiden muss¹⁵. Nicht umsonst

haben jene Architekten, die wie Bernard Tschumi und Rem Koolhaas seit Anfang der Achtzigerjahre die Wirklichkeit von Mobilitäts-mustern gegenüber «Figuren» und die Leerstellen eines urbanen Niemandslands gegenüber «Orten» zum Ausgangspunkt machen, gerade durch die Generation französischer Philosophen wie Paul Virilio einen Sinn für die Kultivierung der Kinetik des Urbanen und seiner flüchtigen Situationen entwickelt.

Indem er sein Denken an der Schwelle von psychischer Reaktion und dialogischer Abwägung positioniert, kann sich der Leser mit seinen Alltagsbeobachtungen als Teil einer kollektiven Grundströmung wiedererkennen, die der Klärung einer Existenz dient, die zwischen der Faszination für De- und Rematerialisierung ebenso schwankt und daraus das Spannungsgefüge einer zeitgenössischen Umwelt entstehen lässt.

In jenem Text, wo er auf das Dilemma des Don Quijote anspielt, hat Paul Virilio 1998 die Möglichkeit einer Verankerung des «virtuellen Raums» im «aktuellen Raum» der Wirklichkeit angedeutet. Er prophezeit den Eintritt eines «elektronischen gotischen Zeitalters»¹⁶ – Kathedralen und nicht mehr Bunker.

Indem er über Jahrzehnte eine Re-materialisierung forderte und De-materialisierung verwarf, brachte er eine Polarität ins Bewusst-

¹⁴ «La révolution écologique consisterait alors à poser les bases d'une infrastructure de mobilisation du sens des lieux. L'oubli du lieu, la dé-location, est l'une des formes les plus insidieuses de l'aliénation populaire.» Paul Virilio: Le crépuscule des lieux (wie Anm. 10), S. 391

¹⁵ Paul Virilio: We may be entering an electronic gothic era. In: A.D. vol. 68, No 11/12, Nov./Dec. 1998 (architects in cyberspace II) S. 61

¹⁶ Ebenda, S. 61



**Fondation Cartier, Paris,
1991**

Architekt Jean Nouvel

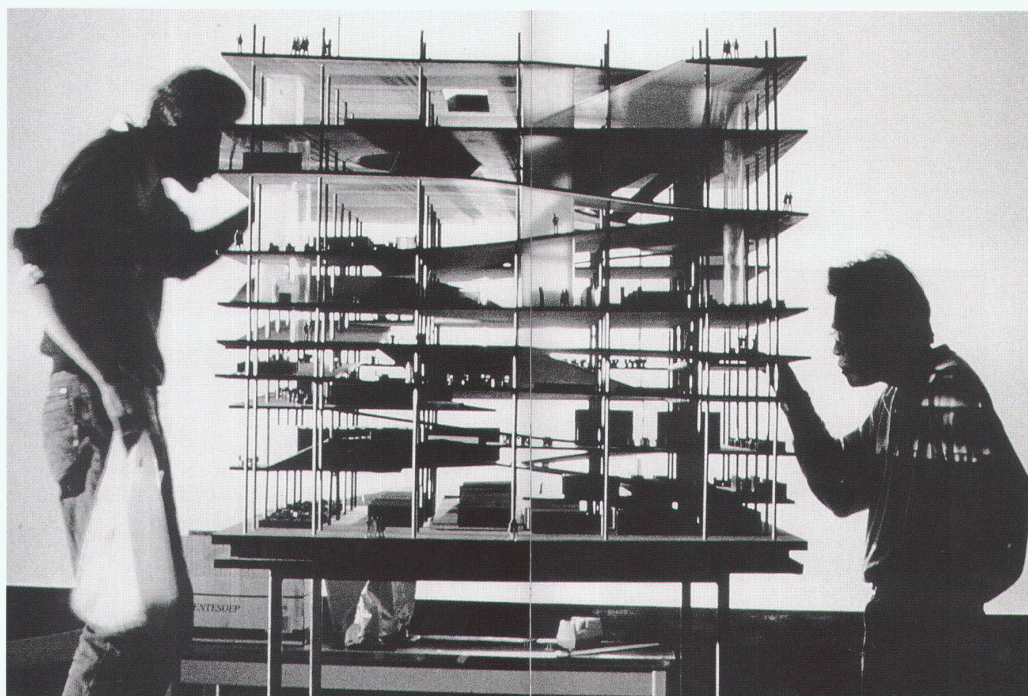
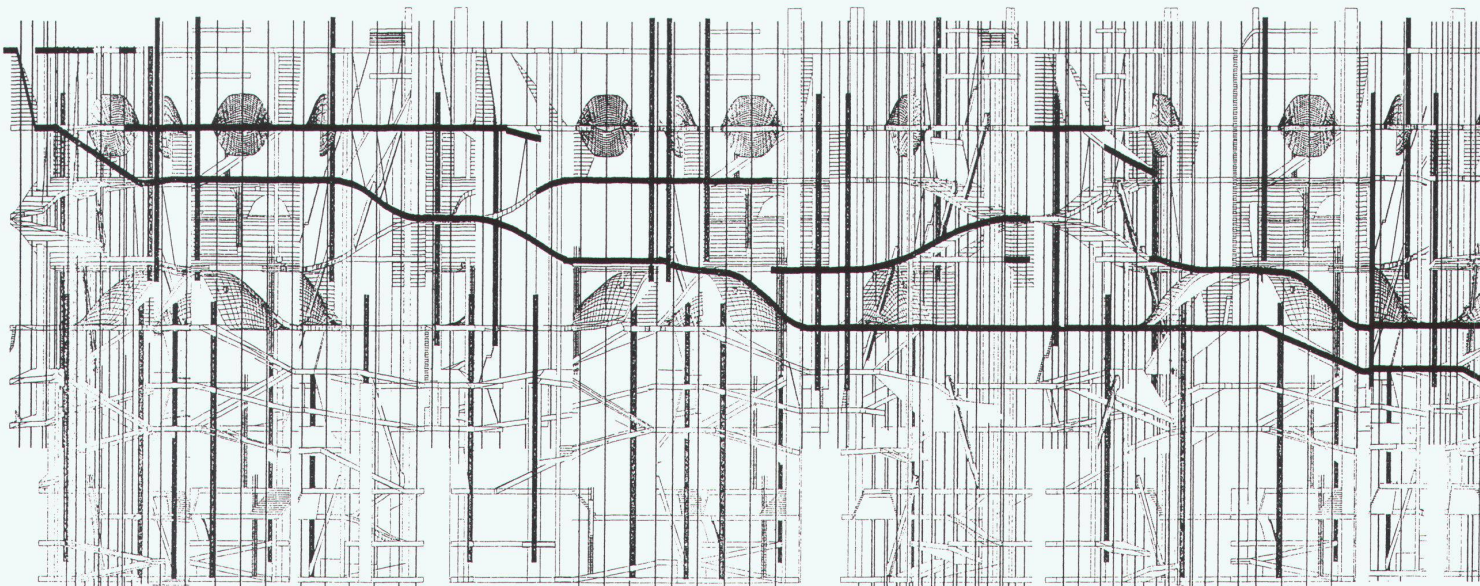
Der Ausstellungsraum im positiven Sinn ein Nicht-Ort, wo alles geschehen kann; je nach Ausstellung und Ereignis wird er immer von neuem installiert – mit und ohne Wände. Die Architektur beschränkt sich aber nicht – wie beim Centre Pompidou – auf einen Behälter, sondern auf einen Spielraum mit offenen, verschwommenen Grenzen und ungenauen Spiegelungen, in den das urbane Umfeld einbezogen ist.

Fondation Cartier, Paris, 1991

L'espace d'exposition est, au sens positif, un non-lieu où tout peut se produire; selon l'exposition et l'évènement, on le réinstalle – avec ou sans cloisons. Pourtant, l'architecture n'est pas seulement un récipient – comme au Centre Pompidou – mais un espace flexible avec des limites ouvertes et floues et des reflets imprécis dans lesquels le champ urbain est intégré.

Fondation Cartier, Paris, 1991

The exhibition hall as a non-place, in the positive sense, where anything can happen. The room is constantly freshly installed according to the exhibition and event – with or without walls. But the architecture is not restricted – as it is in the Centre Pompidou – to a receptacle but takes a free spatial form with open, blurred borders and vague reflections incorporating the urban surroundings.



Bibliothek in Jussieux, Wettbewerbsprojekt, 1992 und Opernhaus in Cardiff, 1994

Architekten: OMA Rotterdam

Als eine metropolitane Ausreizung des fließenden Raumes wird die Grenze von Stadt und Gebäude aufgelöst, in dem die Strasse als endlose Schlaufe in der gläsernen Bibliothek fortgesetzt wird. Im Opernhaus hingegen wird eine kryptische Konstellation, deren Hermetik eine Raumfalte steigert.

Bibliothèque à Jussieux, projet de concours, 1992 et opéra à Cardiff, 1994

Comme un déchirement du fluide spatial, la limite entre la ville et le bâtiment est effacée dans la mesure où la rue, telle une trame sans fin, se prolonge dans la bibliothèque en verre. Avec l'opéra par contre, est créée une constellation cryptique dont l'hermétisme intensifie une flexion de l'espace.

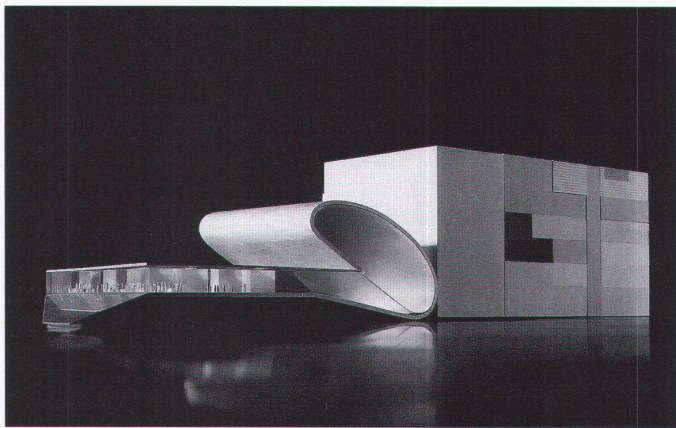
Library in Jussieux, competition project, 1992; and opera house in Cardiff, 1994

As a metropolitan articulation of fluid space, the dividing line between the city and the building is dissolved by the extension of an endless loop of the street within the glazed library. The opera house, on the other hand, integrates a cryptic spatial constellation which hermetically escalates a spatial fold.

Kurzbiografie

Thilo Hilpert, geboren 1947 in Koethen, ist Städtebauarchitekt und Architekturhistoriker. Studium der Soziologie, Germanistik und Kunstgeschichte; Studium der Architektur in Paris und Berlin. Professor an der FH Wiesbaden; lehrte an der TU Berlin,

der Universität Damaskus und der Graduate School of Fine Arts, Philadelphia. Neben seiner Praxis als Stadtplaner zahlreiche internationale Publikationen zum Städtebau der klassischen Moderne und zur Architektur der Gegenwart.



sein, die für das Reaktionsgefüge des gegenwärtigen künstlerischen Denkens konstituierend ist. Virilios Leistung und anhaltende Wirkung besteht wohl – unabhängig von den Antworten – in der logischen Stringenz, mit der er das Thema Raum ins Zentrum der kulturtheoretischen Erörterung gebracht hat.

Seine Sichtweise könnte eine Erklärung dafür liefern, warum für ein Verständnis der seit den Achtzigerjahren kraftvollen Formausprägung einer Neo-Moderne das alte kategoriale Spektrum der Nachkriegsmoderne zwischen minimal und plastisch (bzw. organisch) nicht mehr greift, obwohl doch augenscheinliche Gestaltparallelen auf eine Anknüpfung an diese Zeit hindeuten. Vielmehr könnte eine Überlagerung der alten Antinomie durch die neue bestimmende Polarität von De- und Rematerialisierung, die Virilio beschreibt, für das Spektrum der gegenwärtig entstehenden Komplexität architektonischer Auffassungen eine Erklärung schaffen. Eine Vielfalt neuer Querbezüge und Konstellationen – wie z. B. organhafte Plastizität, die sich entmaterialisiert bis ins Virtuelle, und ein Minimalismus mit der Materialität des Kryptischen – werden erkennbar als neue architektonische Konfigurationen.

T.H.

