

Diskurs

Einführung zum Diskurs

Die Gesellschaft befindet sich in einem beschleunigten Wandel, dessen Dynamik nicht nur durch technologischen Fortschritt, sondern immer stärker auch durch die Wahrnehmung von Krisen, d. h. von Herausforderungen, deren Bewältigung nicht länger als selbstverständlich angenommen werden kann, geprägt ist. Der gegenwärtige architektonische Diskurs kann in weiten Teilen als Versuch gelesen werden, spezifische und adäquate architektonische oder besser: planerische Reaktionsweisen auf diesen Wandel – oder auf einzelne seiner Facetten – zu finden. Es geht um Relevanz und Verantwortung, mithin um die Frage, wie Architekt*innen theoretische Positionen besetzen und praktische Strategien entwickeln können, die bedeutungsvolle räumliche Interpretationen unserer komplexen und widersprüchlichen Gegenwart liefern können.

Die drei Themen, die dabei aktuell im Mittelpunkt stehen, sind erstens Soziale Gerechtigkeit, d. h. vor allem die Bereitstellung bezahlbaren Wohnraums und die sogenannte *Bodenfrage*, zweitens der Klimawandel und damit zusammenhängend die Frage des Nachhaltigen Bauens, der Kreislaufwirtschaft und der Ressourcenschonung (bis hin zu Bauverzicht und Bauverbot), und drittens die Digitalisierung mit ihren Chancen und Gefahren, die von der kompletten Durchdringung des architektonischen Entwurfs und sämtlicher Fertigungsprozesses bis hin zu den komplexen Möglichkeiten der *Smart City* und den damit

einher gehenden Dystopien totaler Überwachung und Kontrolle reichen.

Die Wahl des diesjährigen Diskursthemas *Future Pleasures* mag angesichts dieser unbestreitbar existentiellen Themen naiv, eskapistisch oder frivol erscheinen. Wer kann sich ernsthaft und guten Gewissens Gedanken um zukünftige Vergnügungen machen, wenn das die Zukunft des Planeten auf dem Spiel steht, wenn es – im Falle des kollektiven Versagens – gar keine Zukunft geben wird, geschweige denn, dass diese vergnüglich werde? Haben wir nicht wahrhaftig Wichtigeres zu tun?

Und dann kam die Pandemie. Die Konzeption des Diskursthemas und die Formulierung des Call for Papers waren noch im letzten Jahr erfolgt, aber die Phase der Fertigstellung und Überarbeitung der Beiträge war durch und durch von COVID-19 geprägt. Allerorten ging es nun darum, wie sich unsere Städte, Büros, öffentlichen Räume, Wohnungen, Museen und Theater durch die gerade durchlebte und die jederzeit zu erwartenden zukünftigen Pandemien verändern werden. Dabei geht es um Schadensbegrenzung, um Resilienz, um Sicherheit und Kontaktvermeidung, positiv gedacht vielleicht um den notwendigen Impuls, nun endlich mit der Digitalisierung ernst zu machen. Aber zukünftige Vergnügungen, zukünftige Freuden? Eher nicht.

Andererseits macht gerade die COVID-19-Erfahrung deutlich, dass das Nachdenken über die Bedingungen von Freude und Vergnügen keineswegs so weltfremd und überflüssig ist, wie zunächst vermutet. Schon nach relativ kurzer Zeit im Lockdown trat neben die Frage, wie lange ein solcher Ausnahmezustand wirtschaftlich durchzustehen ist, diejenige nach der Zulässigkeit von Vergnügungen. Biergarten, Konzerte, Urlaub, Party, Fußballspiele: All diese Dinge sind

nicht im engeren Sinne überlebensnotwendig, aber es ist doch offensichtlich, dass das Leben ohne sie von den meisten Menschen als nicht lebenswert eingeschätzt wird, weshalb viele bereit sind, große Risiken einzugehen, um sie zu ermöglichen. Sollten einige solcher Vergnügungen zukünftig überhaupt nicht mehr möglich sein, so ist es unbedingt erforderlich, über Alternativen nachzudenken, sie zu entwickeln und zugänglich zu machen.

Und genau darum geht es bei den *Future Pleasures*. Auch die Architektur darf, neben Effizienz, Rationalität, sparsamem Umgang mit Ressourcen, sozialer Ausgewogenheit und guter Flächenökonomie, auch ihre Fähigkeit, Vergnügen und Freude zu bereiten, nicht aus dem Auge verlieren. Und sie darf diese Fähigkeit nicht statisch denken, sondern muss sich der Tatsache bewusst sein, dass sich die gesellschaftlichen Konzeptionen von *Pleasure* mindestens genauso stark und schnell wandeln wie räumliche Bedürfnisse, Formen des Zusammenlebens oder die Mediennutzung. Zudem darf *Pleasure* natürlich nicht verkürzt werden auf das ästhetische Wohlgefallen des gebildeten Mitteleuropäers. Vergnügen bereiten kann Architektur auf den verschiedensten Ebenen, der Wahrnehmung, der Nutzung, der Aneignung und Veränderung, des Entwerfens und des Herstellens.

Die Frage des Vergnügens ist deshalb eng verwoben mit all den anderen, scheinbar so viel relevanteren Fragen. Vergnügen hat immer auch eine soziale Komponente. *One man's pleasure is another man's pain*: Auch ein Gebäude wird nie jedem gleichermaßen Vergnügen bereiten. Im schlechtesten Falle bereitet es nur der Besitzer*in Freude, weil es ihren Reichtum mehrt. Andere Gebäude erfreuen nur die Entwerfer*in und einige Eingeweihte, seltener glückt es, dass die Nutzer*innen sich daran erfreuen. Manch Gebäude wiederum begeistert die flüchtige Betrachter*in,

nicht aber diejenigen, die darin wohnen oder arbeiten (müssen). Manch Freude ist von kurzer Dauer, andere Gebäude faszinieren auch nach hundert Jahren noch, wieder andere nach hundert Jahren mehr als kurz nach Ihrer Fertigstellung.

Freude und Vergnügen hängen zweifellos auch mit Wissen und Vorbildung zusammen, Die eine erfreut sich an *Tristan und Isolde*, die andere an *Apache 207*. Gegenseitiges Verständnis ist hier kaum zu erwarten, gleichwohl ist ein grundlegender Respekt vor den Freuden der Anderen wichtig. Vergnügen hat auch viel mit Diversität zu tun, denn mit wachsender Vielfalt der Lebensstile, Religionen und sexuellen Orientierungen wächst auch die Vielfalt an Vorstellungen darüber, was schön, erstrebenswert, amüsant oder angenehm ist. Der Gedanke, dass die derzeitige mediale und kulturelle Entwicklung zu einer ästhetischen Normierung führt, erscheint mir empirisch nicht haltbar.

Vergnügen hat zwar oft etwas mit Verausgabung zu tun, mit einem Überschuss über das bloß Notwendige, gelegentlich auch mit Exzess und Verschwendung, aber keineswegs zwangsweise und immer. Vergnügen und Nachhaltigkeit widersprechen sich nicht, weder auf gesellschaftlichem noch auf architektonischem Terrain. Vielmehr ist es Konsens in der Nachhaltigkeitskommunikation, dass rein verzichtsorientierte, spaßfreie Strategien zum Scheitern verurteilt sind. Analog muss die Architektur neue Wege finden, ihre anspruchsvollen Nachhaltigkeitsziele mit dem Versprechen, Vergnügen zu bereiten, zu verbinden. Ansätze dafür gibt es zahlreich, und dabei ist keineswegs nur an ästhetisches Vergnügen zu denken, sondern auch an zusätzliche Freiheitsgrade, die durch Räume eröffnet werden, an sozialen Mehrwert, Freude am gemeinsamen Mitgestalten, oder z. B. an das Vergnügen, das die Integration von Pflanzen in

Gebäude bereiten kann. Hier ist Vieles denkbar, was auf nichttriviale Weise Suffizienz und Vergnügen verbindet, allerdings müssen dafür bestehende Konventionen und Werte radikal und schonungslos auf den Prüfstand gestellt werden.

Die Digitalisierung in all ihren Verzweigungen ist möglicherweise der Faktor, der unsere Vorstellung von Freude und Vergnügen am stärksten verändert, und hier sind die Konsequenzen für die Architektur noch am wenigsten erkannt. Für viele Menschen findet schon heute Vergnügen überwiegend in virtuellen Welten statt, aber auch die Wahrnehmung (und Nutzung!) realer Räume hat sich durch ihre mediale Vermittlung, Stichwort *Instagrammability*, gerade in Hinsicht auf das gesuchte Vergnügen, massiv verändert. Und da sich viele dieser Veränderungen in sehr kurzer Zeit vollzogen haben, scheint eine sinnvolle Projektion schon auf zehn Jahre nahezu unmöglich. Gleichwohl liegt gerade darin eine der zentralen Zukunftsaufgaben der Architektur.

Das sind nur einige der Thesen und Fragen, die sich ausgehend von den *Future Pleasures* der Architektur formulieren lassen. Manche davon mögen banal erscheinen, andere betreffen den historischen Kern architektonischen Denkens und werden mit darüber entscheiden, ob es in zwanzig Jahren eine Architektur, so wie wir sie kennen, überhaupt noch geben wird. Die folgenden Beiträge gewinnen dem Thema aus ganz unterschiedlichen Perspektiven und mit unterschiedlichen Zugängen – vom klassischen Essay über das Gespräch bis zum polemischen Poem – faszinierende Einsichten ab. Da sich aber an dem diesjährigen Diskurs aufgrund der außergewöhn-

A B Ein gewaltiges Versprechen zukünftiger Vergnügungen, Marseille
1952



lichen Umstände weniger Personen beteiligt haben als in den vergangenen Jahren, gilt diesmal mehr noch als sonst, dass diese Texte vor allem als Aufforderung aufzufassen sind, in diesen notwendigen Diskurs selbst einzutreten und sich gemeinsam auf die Suche nach den *Future Pleasures* der Architektur zu begeben. Denn eines ist klar: Vergnügen ist eine verdammt ernste Sache. Wir können uns nicht erlauben, es gering zu schätzen.

Riklef Rambow ist promovierter Psychologe und leitet seit 2009 das Fachgebiet Architekturkommunikation am KIT. Er beschäftigt sich mit der Wahrnehmung, Nutzung und Vermittlung von Architektur und Stadt.

Future Pleasures

Prof. Dr. Riklef Rambow

Man is a pleasure-seeking animal. Even in times of crisis the need for beauty, amusement, and fun, can and must not be suppressed for long. Future Pleasures was chosen as this year's discourse topic because it is strongly felt that architecture must actively search for ways to provide pleasure that are in line with the overwhelming challenges of our times: sustainability and climate change, social justice and affordable living, technological changes based on digitalisation and big data, to name only the most prominent. For architecture to remain relevant it will be essential to redefine classical approaches to venustas to bring them in line with the changing needs and aspirations of an increasingly diverse population. The contributions to this discourse demonstrate that the question for pleasure in architecture is closely intertwined with issues that lie at the historic core of the discipline: The question of typology; the relation of thinking and making, of craft and art; the moral aspects of beauty; the social responsibility of architecture. We offer these texts as an invitation to a broader discussion and to the evolving quest for creative conceptions of Future Pleasures. In a sense pleasure is a dead serious affair, and architects should be leading the way to a habitat that is as pleasurable as it is sustainable, inclusive, just and reasonable.

Pleasure and its (Dis)contents

Daniel Louis Lythgoe

The three famous components of architecture according to Vitruvius: utilitas (function/utility), firmitas (construction/materiality), and venustas (pleasure/beauty).

There exists today in the field of architecture an increasingly technical debate, which while compelling on the one hand, misses the important aspect of venustas. It deals with the role of digitalisation in the reproduction of architecture, the implementation of various digital tools, ranging from BIM to parametric form-finding solutions. Amongst these the parametric school, cradled by Greg Lynn and brought to maturity by Zaha Hadid, places an overt, almost single-minded focus on aesthetics. This focus belies a subversion, one which treats the heuristic pursuit of aesthetics as a synecdoche for venustas. However, there are other dimensions to beauty than visual form, and the debate ignores a crucial social component. This is both problematic and symptomatic of broader societal mechanisms.

The traditional line of argument regarding venustas is framed in terms of beauty = space + materiality. Within this framework there has been a longstanding claim to autonomy in the field of architecture, an aspiration towards the freedom enjoyed by the fine arts. This has never been the case. The built environment is first and foremost a reflection of the hegemonic social order.

I posit the argument: in a post-modern world, devoid of a unified architectural style, the pluralism of venustas takes on a different character, with the socio-economic framework of contemporary capitalism as its common denominator. This framework, characterised by its almost religious regard for the invisible hand in combination with a disregard for

the regulatory mechanisms required to ensure a level playing field, is often summed up under the umbrella term of the neoliberal economic model.

It is evident that all human endeavours are embedded in and shaped by their contemporary paradigm of societal development. And there are key differences between our current neo-liberal paradigm and those that preceded it. The logic of capital is its own reproduction, and in this it follows a semiotic interpretation of the world that gives precedence to models over reality. These refer to an abstract economy, quoted in terms of numbers and quantifications, rather than the value-added actions of all its participants. This mode of abstraction enables one of the more fascinating aspects of our social order – its ability to reincorporate ostensibly subversive movements into itself. Because our interactions with one another are framed in purely mercantile terms, it obfuscates the processes in which activities of a transgressive nature (ones that follow a logic other than the reproduction of capital) are surreptitiously and inevitably appropriated, creating a fully aestheticised simulacrum in their place.

The practice of architecture is part of this ideological edifice, not an extra-mural appendage to it. So, what can we say about the way this reality is reflected in the way architectural (re)production is perceived and communicated? What implications does this carry for us as practitioners of the discipline?

*At its most fundamental level, architecture is about fulfilling our basic physiological need for shelter, akin to that for sustenance or rest. It is also tightly bound, however, to social and cultural conditions, where it functions as the primary conduit for the expression of these in the physical space. It is precisely within this dichotomy that *venustas* exists: it is this that should enable the interface between the spiritual and the profane, between technical and social progress.*

But where is this collaborative effect to be seen in recent times? When we look for the socially avant-garde in architecture, we turn still to pioneers such as Archigram, their fluid conceptions of the city and provocative interpretations of the flux of urban life; to the Italian Futurists, the appeal of whose arguably megalomaniac designs withered in the face of fascism's legacy in post-war Europe; to the Soviet Constructivists, whose ostensibly authentic communist social purpose was suppressed by the Stalinist shift to the right in the 1930s. Why does the search for a radically socially engaged architecture always land squarely in the 20th century?

I believe it is because these movements engaged with the politics and social aspects of the built environment, unlike the technical debates of today. While new materials or construction methodologies may facilitate cheaper and more energy-efficient houses, they still operate within the ideological paradigm of the market. Asking how is not enough – we must ask why we build the way we do. The answers lie deep within our social and economic ideology. As architects we must question the paradigms of our practice, engage with them academically, socially and politically, and if our practice is subject to the influence or demands of capital and power, then our engagement must be active. The next revolution in our trade will not come from new forms and designs, but rather from an economic and social reorientation of our goals.

Such an engagement requires a restructuring of the way in which we communicate our work, whose primary channel is visual. The ambassadors of our current mode of thinking consist of polished images, in which characters straight from the uncanny valley engage in generally unrealistic use scenarios that seek to mask the superficiality of the work (contrary to what many seem to believe, a collage of a cyclist passing a communal flower bed does not indicate socially progressive design).

The difficulty lies in the fact that it is precisely this superficiality that the neoliberal market model asks of us. Instead

of genuinely seeking alternative solutions, we are expected to deliver conventional solutions veiled in an easily digestible aesthetic of progressive virtue. In what way may we hope to overcome this, beholden as our profession is to the interests of the hegemonic order? It rests fundamentally on our belief in the possibility of genuine, inclusive progress. For lack of a better starting point, it is up to us as individuals to decide to engage. This is something of which we are all capable – stepping out of our languor to galvanise ourselves, our colleagues and in turn the wider public.

While our present social model incentivises a narrow consideration, the venustas outlined in the Vitruvian Triad is far more multi-faceted. Crucially, it is subject to evolution in step with broader society. What breadth is there to pleasure, and how may we explore the depth of its contents? In seeking answers to these questions, we must reject venustas as an idealised consumerist simulacrum; we must accept it as an emergent property of the human condition; we must engage with it actively on a social and political level.

↳ 1

It is important to differentiate here between the production and reproduction of architecture – the former taking place in the dialectical domain of architectural theory, the latter pertaining to that part of the discipline that ultimately culminates in 99% of the built environment.

Daniel Louis Lythgoe studiert seit 2017 im Masterstudiengang Architektur am KIT. Durch den städtebaulichen Schwerpunkt entdeckte er sein Interesse für dessen unmittelbare Relevanz in Bezug auf den politischen Diskurs. Er sieht in der Architektur ein Feld, das neuer theoretischer, empirischer und gestalterischer Ansätze des sozialen Engagements bedarf. Neben dem Studium arbeitet er als Musiker und als freier Redakteur/Übersetzer.

Das Unbehagen im Vergnügen

Daniel Louis Lythgoe

Im architektonischen Diskurs findet eine zunehmend technische Debatte statt. Unter anderem befasst sie sich mit der Rolle der Digitalisierung in der Reproduktion von Architektur, und der Implementierung verschiedener digitaler Werkzeuge, die von BIM bis hin zu parametrischen Formfindungslösungen reichen. So überzeugend wie diese Überlegungen auch erscheinen, so übersehen sie doch den wichtigen Aspekt der Venustas.

Ich stelle die These auf: In einer postmodernen Welt, frei von einem einheitlichen architektonisch-gestalterischem Stil, nimmt der Pluralismus der Venustas einen anderen Charakter an, worin der sozioökonomische Rahmen des zeitgenössischen Kapitalismus den gemeinsamen Nenner bildet.

Während unser gegenwärtiges soziales Modell den Anreiz für eine eingeschränkte Betrachtung bietet, ist die in dem vitruvischen Dreiklang umrissene Venustas weitaus facettenreicher. Entscheidend dabei ist, dass sie in einer Entwicklung im Gleichschritt mit der breiteren Gesellschaft steht.

Bei der Suche nach einem sinnstiftenden Umgang mit der Frage der Schönheit, müssen wir die Venustas als idealisiertes konsumgeprägtes Simulakrum ablehnen; wir müssen sie als eine emergente Eigenschaft der *conditio humana* akzeptieren; wir müssen auf sozialer und politischer Ebene die aktive Auseinandersetzung mit ihr suchen.

Smart but Stupid

Prof. Stephen Craig

*An AI ambulatory
The mirrors new frame
A mire
Of more of the same
A fairly stale story
Technocracies in full glory*

*The crowds are all seething
Consuming and mad
Full of vacuous remorse
Flogging a dead horse
While on their fondle pad*

*Just one more fix
Netflix, net, Netflix*

*Robbed of all insight
Steeped in blue light
Just went away,
With the thief in the night.*

*An energy hit
A silly sad farce
But it's green it's green
It is, it is my arse
Fields and fields
Of fake towering wheels*

*Turning and churning
Turbines
On land and at sea
As mythical as meringue mermaids
Nonsense naive neutered merman*

*Silly porn and unicorns
Who's left to tell
It's cynical as hell
Whirling chopper death blades
Solar night profits
Shit piles of green greed
Filling or need
To believe, believe, – just believe
Selfie me selfie me selfie me
Dead right righteous self
Feed me feed me feed #metoo
In an energie menagerie
Steering containers of phoney finance
Capital, whats that? well who knows
Just let it be*

*Corrupted canals full of fait
Money
Blowing fake E cars
Full of fooled clowns*

*Through day dreamed deluded minds
And stupid smart towns
Don't you see, don't you see
It's just green electricity*

*Flow frequencies flow
No where to run to
No where to go
You me and all-round 5G*

*Waves and waves
Of digital junk
Thoughts shut up
Crowd dazed fix
In zombie town mix up
Dead mind gaze
Put out to graze
Bloody hell*

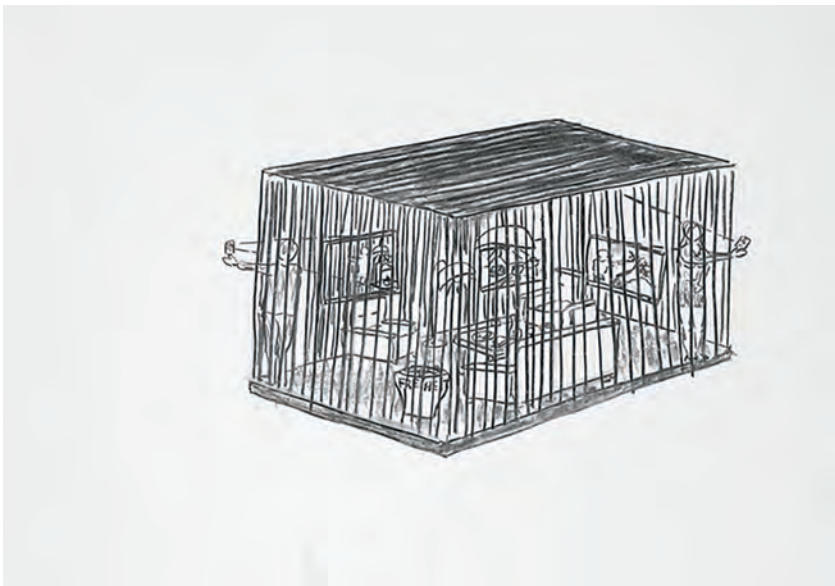
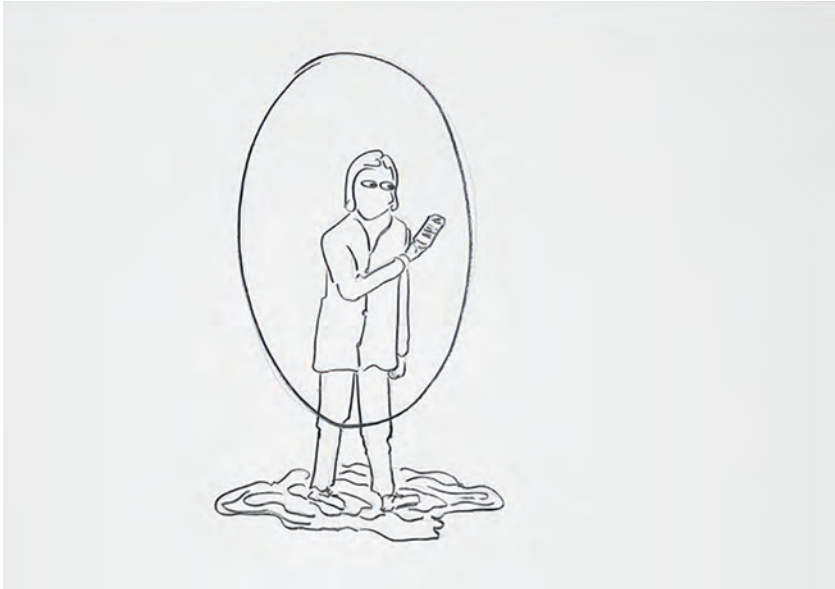
*Still no one to tell
To many
Fools in their faked up
Paradise*

*Pigs in their swill
Guinea pigs too
Fools in their heaven and in their hell
Arms tied junkie tight
With a clowns fat belt
Digital dick
Heads – phones
Up their own arse
Improbable farce
But – watch out
They are everywhere
Sitting, standing, crawling
Sprawling
No where to turn to
No where to hide
Here pride
Everywhere pride out on the roll
All turned to melt
Being fucked to the hilt
By the devils soft bride
Roll it out, roll it out
Control control control*

Stephen Craig ist Professor für
Bildende Kunst am Karlsruher
Institut für Technologie (KIT)

Stephen Craig

A Bubble Man, 2017/2018
B Freiheit, 2017/2018



Sinnliche Typologien

Prof. Dr. Joaquín Medina Warmburg
Prof. Meinrad Morger

Ein Gespräch zwischen Meinrad Morger
und Joaquín Medina Warmburg, moderiert
von Michael Merrill

Merrill: Wir leben in einer medialisierten Welt, in der viele Architekten versuchen, durch eine besonders originelle Idee oder eine einmalige Form, ihr Werk aus der Menge hervorzuheben. In diesem Klima gilt der Gedanke des Typs sowie die typologische Erfassung von Gemeinsamkeiten oft als konservativ oder zumindest als ungeschickte mediale Strategie. Dessen ungeachtet bleibt die Idee vom Typus ein integraler Bestandteil menschlichen Denkens. Die Geschichte der Architektur und des Städtebaus ist ohne Typologien nicht vorstellbar. Es stellt sich aber die Frage, warum dem Typologischen das Gefühl eines abstrakten, starren Regelwerks anhaftet und nicht das eines belebenden, dynamischen Phänomens? Letzteres steht im Mittelpunkt des Aufsatzes *Ästhetik in der Straßenbahn* von José Ortega y Gasset. Darin wird der Typ auf eine spielerische Art und Weise behandelt, im Zusammenhang mit der alltäglichen ästhetischen Erfahrung einer Fahrt mit der Straßenbahn, fernab von jedwedem platonischen Ideal. Vielmehr entwickelt er die Idee einer sinnlichen Typologie. Wie würdest du das zusammenfassen, Joaquín?

Medina: Ich habe den Text zur *Ästhetik in der Straßenbahn* vorgeschlagen, weil darin ein typologisches Denken vermittelt wird, das den starren Typ-Begriff in Frage stellt. Es geht zunächst um den Umstand, dass Typen immer abstrakte Konstruktionen darstellen. Dagegen folgt das musternde Sehen einer Lust

am vergleichenden Erkennen, was eine äußerst sinnliche ästhetische Erfahrung ist. Das nimmt dem Typologischen das Starre. Denn starr kann es wirken, wenn man es etwa in der Architekturgeschichte nur als abgeschlossenes Formenrepertoire oder als bloße Taxonomie versteht und dabei das Spielerische unterdrückt. Letzteres schlägt eine Brücke von der Geschichte zum typologischen Entwerfen, wo es eine Offenheit, eine Lebendigkeit hat. Darin liegt eine geheimnisvolle Spannung gibt zwischen bewahrenden und lebendigen Momenten.

Morger: Dieser Text ist schön, weil er eine elementare Erfahrung beschreibt, die jeder schon irgendwann gemacht hat. Wir sehen etwas und idealisieren es auf unsere subjektive Art. Ortega beschreibt das präzise am Beispiel seiner eigenen Betrachtung der Frauen in der Straßenbahn. Jede einzelne ihrer Nasen ruft in ihm ein eigenes, spezifisches Ideal eines Nasenprofils wach. Als Architekt sehe ich Typen eigentlich nie als etwas Starres. Man kann zwar den Typ als eine unveränderbare Idee definieren, aber ich finde es anregender, ihn als Abbildung der Bedürfnisse in der Entwicklung einer Gesellschaft zu sehen. Für mich ist der Typ somit das bestimmende Element für die Einmaligkeit der Form. Hinzu kommt die sinnliche Komponente: die Funktion, die sich ja stetig im Verlauf der Zeit verändert. Ein robuster Typ kann diese Abwandlungen aufnehmen und wird so permanent adaptiert. Er entsteht aufgrund von sich verändernden Bedürfnissen. Wenn eine Entwicklung abgeschlossen ist, oder Wandel nicht mehr möglich ist, kann er auch verschwinden: Ein exemplarisches Beispiel sind die Wiener Hofstallungen, die Residenz, wo die Pferde des Kaisers wohnten, die mit der Erfindung des Autos ihren eigentlichen Sinn verloren haben. Diese Dynamik beinhaltet für mich etwas Faszinierendes. Es ist ein Abbild von technischen und gesellschaftlichen Entwicklungen: weder konservativ noch starr!

Medina: Nun ja, konservativ ist der Typ dahingehend, dass er ein kulturelles Wissen und kulturelle Erfahrung bewahrt und überliefert: sozialen Lebensformen oder auch bioklimatische Praktiken, die im architektonischen Typus gespeichert sind. Und diese Erfahrung kann das Entwerfen vereinfachen, da man nicht immer von Null anfängt, sondern Erfahrungen und Bedeutungen voraussetzen, auf sie zurückgreifen kann.

Morger: Es gibt über die Erfahrung und über die Zeit sicherlich ein Fundament von Wissen. Da gebe ich Dir absolut recht. Doch können wir nicht immer darauf aufbauen. Die Erfindung des Automobils hat nicht nur bestimmte Typen in ihrer Nutzungsidee überflüssig gemacht, sie hat gleichzeitig neue Typen entstehen lassen. Durch die Etablierung als Massenverkehrsmittel wurden neue Gebäudetypen *erfunden* wie Tankstellen, Autobahnraststätten, Cinema-Drive-In, Straßeninfrastrukturbauten oder Parkhäuser. Die immer zahlreicheren Fahrzeuge, die in der Regel parkiert herumstanden, ergaben in dicht besiedelten Städten ein Platzproblem. So entstanden neben offenen Parkplätzen Anfang des 20. Jahrhunderts die ersten oberirdischen Parkhäuser, die aus einer einfachen Fahrbahn mit aneinandergereihten Parkfeldern bestanden. Innerhalb des Vorgangs kommt es zur Evolution. Weiterentwicklungen verfeinern die Typologie, z. B. das Schrägparken. Was mir an Ortegas Aufsatz gefällt, ist die Lust am Sehen. Aber wo bleibt die Lust am Funktionieren? Und das kann man auf uns übertragen: Wir wollen leben und agieren und wir brauchen auch Räume, um das tun zu können. Und es gibt einerseits das, was ich sehe und andererseits das, was ich mir vielleicht wünsche. Man könnte diese schöne Geschichte von den Nasen auch auf das Funktionieren und nicht nur auf das Sehen übertragen.

Merrill: Ortegas Straßenbahnerfahrung ließe sich auch auf das Durchwandern einer unbekanntes Stadt übertragen. Man begegnet Bauten, die man zum allerersten Mal sieht. Beim Betrachten fängt man unweigerlich an, sie vergleichend zu bewerten. Heute neigt man, die Einmaligkeit zu suchen und meidet den Vergleich. Man kann das Guggenheim Museum in Bilbao nur mit anderen Bauten von Frank Gehry vergleichen.

Morger: Die Einzigartigkeit im Star-System und im Bilbao-Effekt sind nicht das, was für mich Stadt ausmacht. Ich war letztes Jahr in Mailand, vorletztes Jahr in Warschau und bin erschrocken, dass dort identische Skylines entstehen. Das sind dieselben Unternehmen, globale Konzerne mit ihren Marken. Wie diese Hotelketten, wo sich nichts mehr ändert. Da möchte man nicht mehr das Spezifische. Das Hilton sieht eben in jeder Stadt gleich aus, um erkennbar zu sein. Das ist ja nicht die Idee der europäischen Stadt.

Medina: Die Globalisierung, hat sicherlich mit der Erhaltung oder Sicherung von Werten und zwar konkret mit Investitionen zu tun. Und wenn die Sicherheit mehr wiegt als die Lust, ist es eine konservative Haltung. Ich meine vor allem die Expansion von Märkten und von Kapital. Die Erhaltung und der Reproduktion von Kapital tragen das Element der Angleichung in sich. Da ist aber gerade nicht mehr von Typen mit ihren Variationen die Rede, sondern von einfacher Reproduzierbarkeit ohne Ortegas Moment der Lust am musternden Sehen.

Morger: Genau. Und um das jetzt zu kompensieren, weil das ja auch Angst machen kann, hat sich das Starsystem etabliert. Stararchitekten dürfen kreativ und einzigartig sein. Sie stellen ideenreiche Unikate her, die in erster Linie auffallen sollen. Das ist für mich eine grauenhafte Vorstellung, dass in Zukunft womöglich nur noch solche Highlights spezifisch

sind. Der Rest ist Reproduktion, ist womöglich Klon.
Eine unerträgliche Perspektive!

Medina: Die Verbindung von Fetisch und Klon.

Morger: Genau, Fetisch und Klon. Das ist natürlich eine Aussicht vor der mir graut. Eigenart, Ausdruck, Mentalität, Datierbarkeit – all das sind Eigenschaften die durch diese bedrohliche Entwicklung nur noch für das Spezielle gefragt sind.

Medina: Wobei hier auch ein spannendes Thema liegt: das Verhältnis von Typ und Charakter als architektonische Kategorien. Im Grunde beschreiben sie immer ein Spannungsverhältnis zwischen der Tendenz des Typischen zur Normierung und die des Charakters zur Individualisierung.

Archetyp und Charakter

Merrill: Es gibt eine Stelle am Ende des Textes, die sehr interessant ist. Wir haben vorher übersehen, dass es im Antlitz des Individuums einen Plan und dessen mehr oder minder vollkommene Verwirklichung gibt. Ich finde es anregend, dass wir laut Ortega nicht diese einzige universelle Schönheit in uns tragen. Stattdessen trägt jeder einen eigenen ideellen Schattenriss mit sich. Wenn wir einem Menschen begegnen, sehen wir ihn im Vergleich zu seinem eigenen ideellen Charakter oder Schönheit.

Medina: Ich verstehe es aber auch so, dass er sagt, dass dieses Ideal nicht unabhängig ist von der Außenwelt. Das eigene Ideal entwickelt sich ja aus dem Sehen selbst. Das macht seine Lebendigkeit aus. Und diese Lebendigkeit sehe ich auch in der Arbeit an den Transformationen des Typs. In diesem Sinne verstehe ich auch die Debatte der späten 1960er-Jahre um Alan Colquhouns Aufsatz *Typology and Design Method*

(1967). Darin kritisierte er den damals vielbeachteten *problem solving approach*, also die analytisch-deduktive Lösungsfindung, die eine geniale Neuerfindung als Möglichkeit in Betracht zieht. Dagegen wurde der Typ als eigentlicher Träger von kultureller Information und symbolischer Bedeutung in der Architektur gesetzt. Er trug damit zu einer Semantisierung der Architektur im Sinne der Postmoderne bei. Anders als im modernen Funktionalismus sollten Bautypen gemäß ihrem Zweck einen bestimmten Charakter besitzen. Ein Rathaus sollte z. B. Würde und Bürger-nähe ausstrahlen und dabei unverwechselbar sein. Im Grunde aber wurde mit der Wiedererkennbarkeit von Bautypen die Möglichkeit einer radikalen Neuerfindung für die Architektur ausgeschlossen.

Morger: In der Architektur gibt es *nichts* – oder zumindest Weniges – zu erfinden, sehr wohl aber vieles wiederzufinden. Adaptiert und / oder transformiert als Abbild der jeweiligen Zeit – eine Art von Metamorphose. Gerade dadurch entfaltet der Typ seine wundervolle Kraft.

Merrill: Wie Colquhoun damals schrieb, gibt es in der Moderne Rationalisten und Funktionalisten, es gibt die Apriori-Denkenden, die den Typ anstreben, und es gibt jene, sich von dieser historischen Last befreien wollen. Noch heute tendieren Architekten dazu, die eine oder andere Haltung einzunehmen. Was Meinrad beschreibt, entspricht der Position von Rafael Moneo, für den die Idee des Typs natürlich Verwandlungen voraussetzt.

Morger: Eine datierbare Zeitlosigkeit wäre die andere Form der Beschreibung. An Ortegas Text gefällt mir auch, dass er über den Kern hinausgeht. Der *Kern* bildet vielleicht das Bleibende, die *Schale* das sich Verändernde. Die verschiedenen Stilperioden werden u. a. auch dadurch erkenntlich.

Medina: Wobei sich Ortega in dem Text gerade vom platonischen Typ-Begriff distanziert. Das platonische Ideal besitzt aber eine ungeheure ästhetische Kraft. Wenn ich an Aldo Rossi denke und an das Archetypische einiger seiner Bauten, dann spielen sie gerade mit der Nähe zu diesem idealen Kern, der greifbar wird. Dieses Modell wird zur gebauten Idee. Alles Oberflächliche, alles Kontingente wurde abgelegt und man sieht wirklich den reinen Kern. Ich schätze diese Abstraktionsstufe in der Architektur, die im Sinne von Ortega reines Konstrukt ist. Es gilt, die Illusion einer Materialisierung des Kerns glaubhaft zu machen. Wenn es gelingt, entfaltet es eine ungeheure Kraft.

Morger: Und doch bleibt Rossis Architektur datierbar. Rossi geht vom Primat der Form aus. Ein zweckfreies Haus wäre dann die abstrakteste mögliche Form. Obwohl er sie immer in Betracht zieht, ist für Rossi die Funktion austauschbar. Diese Polyvalenz bleibt nicht spurlos, sie führt zu jeweils datierbaren Veränderungen.

Merrill: Auch Louis Kahns Herangehensweise an den Entwurf geht vom Glauben an einen ideellen Raumtypus aus. Gleichzeitig achtet er auf das Besondere des Jetzigen, das Einmalige. Er unterscheidet Form und Design: Form ist *what* und Design ist *how*. Als Raumtyp wird zunächst ein Raumdiagramm aufgestellt und dann wird gefragt, wie das verwirklicht wird. Wieviel Geld steht zur Verfügung? Welche Materialien werden verbaut? Im Entwurf stehen diese beiden Aspekte in Spannung zueinander. Das Ziel lautet, einen typischen Raum zu schaffen. Aber diese Gestalt soll ihre Einmaligkeit an einem besonderen Ort entfalten. Diese Haltung steht im Kontrast zu Aldo Rossi oder zu Oswald Mathias Ungers. Bei Ungers geschieht die Materialisierung fast widerwillig.

Morger: Für Oswald Mathias Ungers war natürlich Jean-Nicolas-Louis Durands schematische Typenlehre eine wichtige Inspirationsquelle. Zurück zu Louis Kahn: Ich denke, dass man die von Michael angesprochenen typischen Räume sind in vielen seiner Bauten sogar *archetypische Unikate* nennen könnte.

Generisch und generativ

Medina: Wenn man Ortegas Position mit der Durands vergleicht, kommt die Idee einer generativen Systematik hinzu. Bei Ortega ist es scheinbar dem Zufall überlassen, was ihm in der Straßenbahn begegnet. Dagegen ist das Spannende bei Durand die systematische Entwicklung von Variationen aus einer inneren Gesetzmäßigkeit. Das ist wiederum etwas spezifische Architektonisches.

Morger: Die Lehre von Durand, der alle Bauaufgaben auf einem quadratischen Raster aufbaut, soll für alle Menschen, zu allen Zeiten – wie ein Naturgesetz – Gültigkeit behalten. Solche Art der Formenverwandtschaft sind in der Photographie-Sammlung von Karl Blossfeldt eindrucksvoll nachzuvollziehen. Bilderreihen von Knospen und Blättern zeigen die ständige Wiederholung eines gleichen Ablaufs, welcher durch klimatische Verschiebung und wechselnde Bodenbeschaffenheit Veränderungen unterworfen ist, die aber an der Grundgestalt selber nicht rütteln. Die Regel ist zeitlos, das Ergebnis ist Ausdruck des Umfelds.

Medina: In der Biologie gibt es die Unterscheidung von Genotyp und Phänotyp: Zum einen ist das genetische Prinzip im Kern enthalten, zum anderen die formale Erscheinung durch Anpassung. Kürzlich besuchte ich die Ausstellung eines Schülers von Bernd und Hilla Becher, Boris Becker, der in ähnlicher Weise fotografiert. Er hat Aufnahmen von Hochbunkern gemacht, bei denen Geno- und Phänotyp auseinanderlaufen.

Beispielsweise Hochbunker, die aus der Luft betrachtet wie Kirchen aussehen und so im Sinne des Luftschutzes einen Zweck erfüllen.

Morger: In der Schweiz sind es nicht Hochbunker, sondern als Riegelhäuser getarnte Bunker. Es wird nicht vom Himmel angegriffen, sondern von der Artillerie. Eine Architektur der Täuschung.

Medina: Ich musste eben auch an eine Zeichnung in Bruno Tauts Architekturlehre denken. Er hat den Globus gezeichnet und darauf die hypothetische Reise eines Zeppelins um die Welt. Er beschreibt dann wie sich ein Zeppelin sich verhalten würde, wenn er ein Architekturtyp wäre: er würde ständig seine Ausrichtung, seine Gestalt und seine Farbe verändern, durch Anpassung an die örtlichen Verhältnisse. Taut veranschaulichte damit den Unterschied von Gebäuden zu anderen technischen Artefakten. Im Gegensatz zu Architekturtypen bleiben ein Zeppelin oder eine Straßenbahn wie die Ortegas weitgehend unverändert. Damit machte er einen Kern des Architektonischen in der Variation von Typen fest.

Differenz und Sinnlichkeit

Morger: Wir verstehen natürlich den Typ nicht unspezifisch, sondern spezifisch. Ich habe mich von Ortegas Aufsatz angesprochen gefühlt, weil es kein universelles, objektives Ideal gibt. Es steht immer in Verbindung mit dem Individuum.

Medina: Wichtig scheint mir bei Ortega auch, dass er das interesselose Wohlgefallen ausschließt. Auch als Architekt ist man auf der Suche, wenn man erstmals durch eine andere Stadt geht. Ich kann dabei nicht neutral bleiben. Das macht Ortegas Geschichte am Beispiel der Frauen in der Straßenbahn klar.

Morger: In der Geschichte geht es um den Reiz des Anderen.

Medina: Und mit dem interessierten Blick geht immer auch die Hoffnung einher, dass es womöglich *etwas werden könnte*. Ortegas Ästhetik der sinnlichen Typologien kann man auch als ein Entwerfen von Szenarien verstehen.

Morger: Genau. Und es beschreibt den maximalen Gegensatz zum normierten Schönheitsideal, dem wir medial zunehmend ausgesetzt sind. Obwohl das wirkliche Leben eine andere Realität spricht, verfestigt sich bei dem Menschen diese klischeehafte Vorstellung. Nur so ist die boomende Schönheitschirurgie zu erklären. Es wäre wichtig, den Studierenden in der Frage um Typologie und Sinnlichkeit Hoffnung zu machen: Es lohnt sich, das Individuelle und Spezifische wieder mehr zu kultivieren.

Und die Sinnlichkeit nicht nur auf das Visuelle zu beschränken, sondern wieder allumfassender, alle fünf Sinne betreffend, zu verstehen. Gerade auch weil wir in einer Zeit leben, wo wir Retorten entwickeln und sie reproduzieren. Obwohl das Individuum ein essentieller Teil unserer westlichen Wertvorstellung bedeutet, uniformieren wir uns zusehends.

Medina: Im Verlauf des Gesprächs ist für mich klarer geworden ist, dass Ortegas Aufsatz als Aufruf zu einer Lust an den spezifischen Variationen von Mustern zu verstehen ist. Es gilt, diese Lust zu wecken.

Morger: Dabei wäre es gut, wenn wir den Austausch untereinander, zwischen Architekturtheorie, Kunstgeschichte, Baugeschichte und Entwerfen, weiter intensivieren. Diese Art der Reflexion erweitert den Horizont und damit auch die Perspektive für die Studierenden wie auch für uns Lehrende und Forschende.

Merrill: Offenbar muss jede Generation sich neu mit dem fundamentalen Begriff des Typus auseinandersetzen. Es bedarf immer wieder einer Neubestimmung. Und diesmal war Ortega mit seiner Typ-Ästhetik der Mann unserer Stunde. Vielen Dank für das Gespräch.

Joaquín Medina Warmburg ist Professor für Bau- und Architekturgeschichte am Karlsruher Institut für Technologie. Der Schwerpunkt seiner Lehr- und Forschungstätigkeit liegt in der Geschichte der Architektur und des Städtebaus der Moderne. Sein Interesse gilt vor allem den kulturellen Internationalisierungsprozessen in Architektur und Städtebau unter besonderer Beachtung von Fragen der Technik- und der Umweltgeschichte.

Meinrad Morger ist Professor für Entwerfen und Gebäudelehre am Karlsruher Institut für Technologie (KIT). Der Schwerpunkt seiner Lehrtätigkeit liegt in der Vermittlung von Architektur. Das Fachgebiet für Gebäudelehre bekundet darüber hinaus ein dringendes Interesse an Fragen die sich um die Begriffe *Typus* und *Typologie* drehen. Sie prägen die Lehre, Forschung und Praxis der Architektur seit ihren Anfängen.

Michael Merrill Dr.-Ing. ist Architekt und Leiter der Forschung am Fachgebiet Gebäudelehre am KIT. In seiner Forschung setzt er sich primär mit Fragen des Entwerfens und der Entwurfslehre auseinander. Schwerpunkte sind Typologie und Entwerfen sowie Zusammenhänge zwischen Darstellung und Konzeption. Demnächst erscheinen die neusten Ergebnisse seiner Forschung in dem Buch *Louis Kahn: The Importance of a Drawing* bei Lars Müller Publishers, Zürich.

Das Gespräch, das hier in Auszügen abgedruckt wird, fand am 2. April 2020 als Videokonferenz zwischen Basel, Karlsruhe und Köln statt.

Der angesprochene Aufsatz *Ästhetik in der Straßenbahn (Estética del tranvía)* des spanischen Philosophen José Ortega y Gasset stammt von 1916 und ist in deutscher Übersetzung von Ulrich Weber in verschiedenen Editionen erschienen. Der Text ist auf den folgenden Seiten wiedergegeben.

Ästhetik in der Straßenbahn

José Ortega y Gasset

Einem Spanier verbieten wollen, daß er beim Einsteigen in die Straßenbahn die mitfahrenden Frauen mit dem kritischen Blick eines Kenners mustert, das hieße, etwas Unmögliches verlangen. Es handelt sich hier um eine der am tiefsten eingewurzelten und eigentümlichsten Gewohnheiten unseres Volkes. Ausländern und auch einigen Einheimischen mag die aufdringliche, fast handgreifliche Art, wie der Spanier eine Frau betrachtet, unanständig vorkommen. In mir jedenfalls ruft sie starken Widerwillen hervor. Und doch glaube ich, daß diese Gewohnheit, sieht man von dem Aufdringlichen, Begehrlichen, Betastenden ab, einer der originellsten, schönsten und edelsten Züge unserer Rasse ist. Es ist damit wie mit den übrigen Äußerungen spanischer Spontaneität, so wie sie einem entgegentreten: unverfälscht und unheimlich, wildwüchsig und häßlich zugleich, haben sie etwas Barbarisches an sich. Würden sie aber sublimiert, würde das Erlesene vom Gewöhnlichen gesondert und würden die edlen Keime zur Entfaltung gebracht, so könnte ein recht originelles System von Umgangsformen daraus werden, würdig, mit jenen Typen von Lebensart in Wettbewerb zu treten, die den Namen *gentleman* oder *homme de bonne compagnie* erhalten haben. Künstler, Dichter und Weltleute haben die Aufgabe, das Rohmaterial dieser jahrhundertealten Bräuche dem chemischen Reinigungsprozess der Reflexion zu unterziehen. Das hat beispielsweise Velázquez getan, und wenn man im Ausland sein Werk bewundert, so ist dies nicht zuletzt der wohl gelungenen Stilisierung zuzuschreiben, der er das spanische Gebaren unterworfen hat. Hermann Cohen sagte mir, er habe es sich bei keinem seiner Pariser Aufenthalte entgehen lassen, in der Synagoge das

Gehabe der Juden spanischer Herkunft zu beobachten.

Es ist im Übrigen durchaus nicht meine Absicht, hier darzutun, welch edler Sinn sich hinter peinlich musternden spanischen Männerblicken verbergen mag. Das Thema wäre recht reizvoll, besonders für den *Espectador*, der lange Jahre unter dem Einflusse Platons, des Meisters der wissenschaftlichen Betrachtung, gestanden hat. Heute aber habe ich anderes vor. Ich fahre wieder in der Straßenbahn, und da, wie ich glaube, nichts Spanisches mir fremd ist, habe ich nun selbst einmal jenen oben beschriebenen Kennerblick angewandt. Ich habe mich aber bemüht, ihn von allem Aufdringlichen, Begehrlichen und quasi Handgreiflichen frei zu halten. Und es war mir nicht wenig überraschend, daß nur ganze drei Sekunden nötig waren, um die mitfahrenden acht der neun Damen ästhetisch einzuordnen und ein Urteil über sie parat zu haben. Die hier ist sehr hübsch; die andere dort nicht ganz untadelig; die nebendran entschieden häßlich usw. Die Sprache hat nicht genug Ausdrücke, um sämtlichen Schattierungen, die das ästhetische Urteil im raschen Flug eines Blickes durchheilt, einen Namen geben zu können.

Da die Fahrt längere Zeit dauert und keine von den Damen geneigt war, mir zu irgendwelchen Hoffnungen Anlaß zu geben, blieb mir nichts anderes übrig, als zu meditieren, und zwar ausschließlich über meinen Blick und dessen selbsttätiges Urteil.

Worin besteht denn eigentlich – fragte ich mich – jener seelische Vorgang, den man das Eintaxieren weiblicher Schönheit nennen könnte? Ich habe durchaus nicht den Ehrgeiz, herauszubekommen, welcher verborgene Mechanismus im Bewußtsein diesen Akt ästhe-

tischer Warnung hervorruft und steuert. Ich möchte einzig und allein beschreiben, was uns klar bewußt ist, wenn wir ihn vollziehen.

Die antike Psychologie geht von der Voraussetzung aus, daß das Individuum ein Schönheitsideal a priori besitzt; in unserem Fall wäre das also ein weibliches Idealgesicht, mit dem das jeweils zur Betrachtung stehende Gesicht verglichen wird. Das ästhetische Werturteil bestünde dann ganz einfach darin, daß man Übereinstimmung oder Unterschied feststellte. Diese Theorie, die der platonischen Metaphysik entstammt, hat in der Ästhetik feste Wurzeln geschlagen und dorthin den ihr anhaftenden Irrtum mitgebracht. Wie bei Platon die Idee, so wird hier das Ideal zu einer Maßeinheit gemacht, die vor und neben dem Wirklichen existiert und die wir darauf anwenden.

Eine solche Theorie ist eine Konstruktion, eine Erfindung, die dem genialen Einheitsstreben der Griechen entsprungen ist. Denn der Gott der Hellenen ist nicht im Olymp zu suchen, jener Art Schloß, darin ein distinguirter Personenkreis sein genußreiches Leben führt, sondern in diesem Einheitsdenken. Das eine ist das Einzig-Seiende. Wenn Frauen schön und die weißen Dinge weiß sind, dann nicht jedes einzelne für sich und in seiner individuellen Besonderheit, sondern kraft größeren oder geringeren Anteils an dem all-einigen Weißen, an der all-einigen Frauenschönheit. Plotin, bei dem dieser Unitarismus auf die Spitze getrieben wird, trägt fleißig Ausdrücke zusammen, die uns der Dinge tragischen Durst nach Einheit veranschaulichen sollen. Sie eilen der Einheit entgegen, sie streben, sie sehnen sich nach ihr. Ja, er sagt sogar, ihr Sein ist nichts anderes als die Spur der Einheit. Unser Fray Luis, der in seiner kahlen Klosterzelle eifrig platonisiert und plotonisiert, findet eine glückliche Formulierung; er sagt: die Einheit ist das Ehrwürdig-Allgemeinsame (>el pio universal de las cosas«).

Doch dies alles ist, ich wiederhole es, Konstruktion. Es gibt kein alleiniges und allgemeines Vorbild, dem die wirklichen Dinge sich anschließen. Oder sollte ich etwa auf die Gesichter dieser Damen ein apriorisches Schema weiblicher Schönheit anwenden? Das wäre erstens ungalant und zweitens unwahr. Denn kein Mann weiß im Entferntesten, welche Frauenschönheit die höchste ist, sondern ein jeder sucht nach

ihr von der Jugend bis zum sinkenden Alter. O daß wir sie doch a priori kennen würden!

Wäre das der Fall, so verlöre das Leben viel von seiner Spannung, seiner Dramatik. Jede Frau, die wir zum ersten Male sehen, läßt in uns die Hoffnung wach werden, sie könnte vielleicht die Schönste sein. Und während dieses Wechselspiels von Hoffnung und Enttäuschung, während dieser Zusammenziehung und Wiederausdehnung unseres Herzens, eilt unser Leben über weites, liebliches Hochland dahin. Im Kapitel über die Nachtigall erzählt Buffon, eine dieser Sängerrinnen sei nicht weniger als vierzehn Jahre alt geworden, weil sie nie Gelegenheit zur Liebe gefunden habe. Es ist, fügt er hinzu, nicht zu verkennen, daß die Liebe das Leben verkürzt; aber dafür erfüllt sie es auch.

Gehen wir in unserer Untersuchung weiter. Trage ich also jenen Urtyp, jenes alleinige Ideal weiblicher Schönheit nicht in mir, so muß ich aber doch zum mindesten annehmen (und das haben auch schon einige Ästhetiker getan), daß es verschiedene Typen körperlicher Vollkommenheit gibt: die vollkommene Brünette, die ideale Blonde, die Naive, die Sehnsüchtige usw.

Wir sehen schon jetzt, daß diese Annahme die Schwierigkeiten nur noch vermehrt. Denn erstens wird mir ja gar nicht bewußt, daß ich eine solche Galerie idealer Gesichter besitze, außerdem werde ich nie dahinterkommen, woher ich sie habe. Zweitens aber ist innerhalb eines jeden Typs eine unendliche Zahl von Variationen möglich. Es mußte also eine derartige Vielheit von Idealtypen angenommen werden, daß ihnen dabei der Charakter allgemeiner Gattungen verlorenginge; und da die Anzahl solcher Idealgesichter ebenso unbegrenzt wäre wie die der wirklichen, individuellen, so würde diese Theorie, die ja auch aus dem All-Einen die generelle Norm und den Prototyp für die Wertung des Einzelnen machen will, niemals ihr Ziel erreichen.

Auf eines aber möchten wir bei dieser Hypothese, die das Alleinideal in eine Vielheit von Idealen oder typischen Exemplaren auflöst, noch hinweisen: Was hat denn eigentlich zu solcher Auflösung Anlass gegeben? Doch sicherlich die Beobachtung, daß wir beim Werten weiblicher Schönheit zwar das jeweilige Gesicht einem von uns zum Ausgangspunkt ge-

wählten Idealschema unterwerfen, aber dem wirklichen Antlitz in diesem ästhetischen Prozeß doch immerhin eine Stimme zugestehen. Vielmehr ist es so: unser Ausgangspunkt ist gar nicht das Idealschema, sondern das jeweils gegebene wirkliche Gesicht, und dieses wählt unter unseren Modellgesichtern das in Frage kommende aus. So hilft das individuelle Wirkliche beim Finden unseres Urteils mit und verhält sich nicht, wie im vorigen Falle, passiv.

Diese Beobachtung hat meines Erachtens ihre Richtigkeit, spiegelt einen tatsächlichen Bewußtseinsvorgang wider und ist keine hypothetische Konstruktion. Ja, die Art, wie ich hier in der Straßenbahn eine Frau anschau, ist völlig verschieden von der eines Richters, dem es nur auf die Anwendung eines bereits festliegenden, konventionellen Gesetzes ankäme. Mir ist kein Gesetz bekannt, ich suche es vielmehr in dem vorübereilenden Gesicht. Mein Blick hat den Charakter eines Experiments schlechthin. An dem Antlitz, das ich da vor mir sehe, möchte ich kennenlernen, was Schönheit ist. Jedes weibliche Einzelwesen verheißt mir eine bisher unbekannte, völlig neue Anmut. Und hinter meinem Auge steht die nämliche Triebkraft wie bei einem, der eine Entdeckung, eine plötzliche Offenbarung erwartet.

Unsere innere Verfassung, wenn wir eine Frau zum erstenmal anschauen, wäre dann wohl am besten mit der etwas frivol-galant wirkenden Wendung gekennzeichnet: Jede Frau ist hübsch, solange sie nicht das Gegenteil beweist. Und es wäre hinzuzufügen: sie ist von einer Schönheit, die wir nicht vorausberechnen können.

Es ist sattsam bekannt, daß Versprechungen nicht immer in Erfüllung gehen. Da fällt mir eine Anekdote aus der Madrider Journalistenboheme ein. Von einem schon vor geraumer Zeit verstorbenen Theaterkritiker sagt man, er habe die Schwäche gehabt, Lob und Tadel nach finanziellen Gesichtspunkten auszuteilen. Eines Tages sollte im Königlichen Theater ein neuer Tenor auftreten. Der geschäftstüchtige Kritiker suchte ihn eilends auf. Er erzählte ihm von seinen vielen Kindern und seinen geringen Einkünften, und es wurde ein Vertrag über 1000 Peseten geschlossen. Als der Tag des Debüts kam, hatte der Kritiker die vereinbarte Summe noch nicht erhalten. Die Auffüh-

rung begann, aber das Geld wollte nicht kommen. Der erste Akt ging vorüber, der zweite, das ganze Stück, der Kritiker begab sich auf seine Redaktion, setzte sich dort an den Schreibtisch ... Aber das Geld wollte nicht kommen. In der Opernkritik, die das Blatt am anderen Morgen brachte, war zunächst kein Wort über den Tenor zu lesen; nur in der letzten Zeile stand: »Fast hätten wir vergessen zu erwähnen, daß bei dieser Aufführung der Tenor X zum ersten Male auftrat. Dieser Künstler verspricht allerlei; warten wir ab, ob er es hält.«

Auch unsere Schönheitserwartung kann manchmal enttäuscht werden. So etwa brauchte ich nicht länger als einen Augenblick, um zu erkennen, daß eine Dame ganz hinten im Wagen alles andere als eine Schönheit war. Wir wollen diesen Akt der negativen Urteilsbildung in seine Bestandteile zerlegen. Deshalb müssen wir ihn langsam wiederholen; nur so kann die Reflexion unser spontanes Bewußtsein in der Abfolge seiner Tätigkeit belauschen. Ich stelle folgendes fest: der Blick heftet sich zunächst an das Gesicht als Ganzes, als wollte er sich erst einmal orientieren; dann nimmt er sich einen bestimmten Teil davon, etwa die Stirn, zum Ziel und gleitet an ihr entlang. Die Linie ist sanft gekrümmt, und mein Geist folgt ihr vergnügt, ohne Widerwillen, ohne alle Unzufriedenheit.

Am treffendsten umschrieb meinen Gemütszustand in diesem Augenblick der Satz: Das ist in Ordnung! Aber gleich darauf, wenn ich die ätherischen Füße meines Blickes über die Nase des Sujets spazieren lasse, stoße ich auf Widerstand, werde ich unsicher. Und es geht mir wie einem, der sich einer Weggabelung gegenüber sieht. Ich weiß nicht warum, aber mir ist, als verlange der Verlauf der Stirn eine andere Fortsetzung als gerade diese Nase. So erblicke ich denn unwillkürlich über der wirklichen Nasenlinie, die, offen gesagt, etwas stupsig verläuft, noch eine zweite Linie, eine zarte Ideallinie. Und angesichts dieser Dualität tritt mein Bewußtsein auf der Stelle; es wird unsicher, es mißt die Abweichung zwischen der wirklichen und der idealen Linie, den Unterschied zwischen dem, was sein sollte, und dem, was ist.

Im Übrigen braucht ein negatives Urteil, das sich auf ein Gesicht als Ganzes bezieht, kei-

neswegs auch dessen sämtliche Einzelzüge zu betreffen. Es gibt keine Idealnase, keinen Idealmund, kein Idealkinn. Geht man den Dingen auf den Grund, so merkt man, daß ein jeder häßliche Gesichtszug (nicht aber eine Mißbildung) in anderem Zusammenhang schön erscheinen kann.

Es steht fest, daß wir jeden Mangel, den wir wahrnehmen, auch beheben könnten. Wir ziehen körperlose Linien, durch die dem Wirklichvorhandenen hier etwas hinzugefügt, dort etwas entzogen wird. Wenn ich sage, körperlose Linien, so ist dies keine Metapher. Denn unser Bewußtsein zieht sie überall dort, wo es keine körperlichen vorfindet. Bekanntlich gibt es für uns in der Nacht kein neutrales Betrachten der Sterne, wir müssen vielmehr allemal aus dem glitzernden Schwarm diesen oder jenen herauslosen. Und während wir das tun, bringen wir bereits bestimmte Sterne miteinander in innigen Zusammenhang, spannen vom einen zum andern gleichsam die Fäden einer siderischen Spinne. Die weißglühenden Punkte werden dadurch zu einer unkörperlichen Form verbunden. Das ist der psychologische Ursprung der Sternbilder: immer, wenn die klare Nacht ihre bebende blaue Finsternis über das All hinbreitet, erhebt der heidnische Mensch seinen Blick zum Himmel und sieht dort den Schützen seine Pfeile versenden, Kassiopeia in Unruhe geraten, die Jungfrau warten und Orion dem Stier seinen diamantenen Schild entgeghalten.

Und gleich wie die Gruppe von Einzelsterne sich zur Konstellation ordnet, so ruft das von uns geschaute wirkliche Antlitz in uns die Vorstellung eines Idealprofils wach, das mehr oder minder mit jenem übereinstimmt. In ein und demselben Bewußtseinsvorgang vollziehen sich das Wahrnehmen körperlicher Wesenheit und das Erahnen ihrer idealen Vollendung.

So gelangen wir zu der Einsicht, daß das Idealbild keineswegs für alle Einzelwesen das nämliche ist und daß es nicht den Charakter eines Typus haben kann. Eine jede Physiognomie bringt wie in einer mystischen Phosphoreszenz ihr ureigenes, einziges und ausschließliches Ideal zum Aufleuchten. Wenn Raffael sagt, er male nicht, was er sehe, er male vielmehr »eine bestimmte Idee, die mir in den Sinn kommt« (»una certa idea che mi viene y mente«), so soll man darunter nicht etwa die Idee Platons mit ihrer Ausschließung der unerschöpf-

lichen Mannigfaltigkeit des Wirklichen verstehen. Nein, ein jedes Ding bringt bei seiner Entstehung sein unübertragbares Ideal mit.

Auf diese Weise befreien wir die Ästhetik aus ihrem akademischen Kerker und ermuntern sie, die ganze Herrlichkeit der Welt zu erfassen.

»Laudata sii, Diversitate creature, sirena del mondo.«

(»Gepriesen seist du, Verschiedenheit der Geschöpfe, verlockender Reiz dieser Welt.«)

So schleudere ich denn aus meinem simplen Straßenbahnwagen, der gerade um Fuencarral herum biegt, einen Vorwurf in den strahlenden Garten des Akademos.

Liebe bewegt mich, macht mich reden. Liebe zur Vielfalt des Lebens, die manchmal gerade von unseren Größten wider Willen geschmälert worden ist. Denn so, wie die Griechen aus dem Sein das All-eine und aus der Schönheit eine allgemeine Norm machten, sieht später Kant das Gute, die sittliche Vollkommenheit in einem allgemeinen, abstrakten Imperativ beschlossen.

Nein: es gibt keine all-einige und allgemeine Pflicht. Ein jeder von uns trägt etwas Unveräußerliches und Ausschließliches in sich. Für mein Verhalten besteht nach Kant folgendes Kriterium: ich soll immer das wollen, was auch jeder andere wollen könnte. Dadurch aber wird dem Ideal der Inhalt genommen, wird es in eine richterliche Maske mit unpersönlichen Zügen verwandelt. Voll und ganz wollen kann ich nur das, was als Bestreben meiner gesamten individuellen Persönlichkeit in mir lebendig ist. Unsere Analyse des Wertens weiblicher Schönheit liefert uns den Schlüssel zu allen übrigen Bereichen der Wertung. Wie in der Ästhetik, so verhält es sich auch in der Ethik.

Wir haben vorhin gesehen, daß es im Antlitz des Individuums einen Plan und dessen mehr oder minder vollkommene Verwirklichung gibt. Dasselbe scheint mir auf dem Gebiete der Ethik zu existieren: ich sehe jeden Menschen, der mir begegnet, gleichsam von seinem idealen ethischen Schattenriß umgeben: er verdeutlicht, was sein individueller Charakter im Falle der Vollkommenheit

wäre. Einige von uns erreichen in ihrem Handeln diese Grenze ihrer Möglichkeit vollauf; gewöhnlich aber weichen wir durch ein Zuviel oder ein Zuwenig von ihr ab. Wie oft beobachten wir uns doch dabei, daß wir wünschen, irgendeiner unserer Mitmenschen möge dieses oder jenes tun, weil wir eigentümlich klar erkennen, daß er dadurch seine Persönlichkeit vervollkommen könnte.

Messen wir also einen jeden nur an ihm selbst, messen wir, was er wirklich ist, an dem, was er seiner Anlage nach sein könnte. Werde, der du bist! das ist der richtige Imperativ. Doch kann uns geschehen, was Mallarmé, Hamlet charakterisierend, mit den prächtigen, geheimnisvollen Worten andeutet: »der verborgene Herr, der nicht werden kann«.

Die Idee aber, die in der Wirklichkeit selbst (und in ihrer unberechenbarsten Eigenschaft, nämlich der unbegrenzten Schöpferkraft) die erhabene Trägerin vom Ideal, Norm und Vollkommenheit erblickt, diese Idee vermag überall für uns fruchtbar zu werden.

Auf die Literatur- und Kunstkritik läßt sie sich ohne weiteres anwenden: man kann bei der Beurteilung eines Schriftwerkes genau so vorgehen, wie wir es bei der kritischen Betrachtung weiblicher Schönheit gelernt haben. Eine Lektüre ist wie ein Stück Körperlichkeit, dem beim Lesen abwechselnd Billigung oder Mißfallen entgegenschlägt. »Dies hier ist gut,« sagen wir, »es ist so, wie es sein soll. Jenes dort wiederum ist schlecht; die Linie seiner Vollkommenheit läuft anders.« Und unwillkürlich sehen wir über dem Werk oder in ihm eine kritische Linie: das in ihm angelegte Schema. Ja, ein jedes Buch ist Plan und Verwirklichung zugleich. Messen wir diese an jenem. Das Buch tut uns seine ideale Norm dar, zeigt uns zugleich aber auch, wie weit es von ihr abweicht. Und die größte Absurdität wäre es, den einen Autor am anderen zu messen. Diese Dame, die vor mir sitzt, ist ...

»Cuatro Caminos« (Vier Wege), ruft der Schaffner. Dieser Ruf hat mich immer unangenehm berührt, weil er ein Symbol der Unentschiedenheit ist.

Aber die Fahrt ist zu Ende. Man kann für zehn Centimos nicht mehr verlangen.

José Ortega y Gasset, Gesammelte Werke © 1978, Deutsche Verlagsanstalt, München, in der Verlagsgruppe Random House GmbH

Architektur machen

Jannis Bruns
Daniel Fischer

Die Verknüpfung von Entwurf und Umsetzung

Die Architektur befindet sich im Spannungsfeld vieler Interpretationen. Wird sie einerseits als strenge Lehre praktiziert, kann sie andererseits Ausdruck eines spielerischen Wirkens sein. Wird von mancher Seite ihre klare Linie und reduzierte Schönheit mit Freuden betrachtet, werden einige Architekturen selbst zum nutzbaren und freudebringenden Werk.

Das Ergebnis betrachtend wird häufig übersehen, dass bereits der Entwurf selbst ein freudebringender Teil – also die vitruvianische *Venustas* – sein kann. Dies insbesondere wenn er innerhalb seines Prozesses greifbar gemacht wird: Kann es etwas Schöneres für die Gestaltenden geben, als zu sehen wie die eigenen Ideen Wirklichkeit werden?

Da der gestalterische Entwurfsprozess immer auf die finale Übertragung in ein physisches Endprodukt zielt, muss dieses eng in unsere tägliche Arbeit integriert werden. Das erlaubt uns nicht nur die Qualität fortlaufend reflektieren zu können, sondern auch in den Genuss des eigentlichen Erschaffens zu kommen.

Positionen zum Werk

Als Architekt*innen sehen wir uns mit verschiedenen Deutungen unseres Standes konfrontiert und müssen dabei unsere eigene Position finden und besetzen. Neben offensichtlichen Veränderungen, wie dem Transfer der analogen Zeichnung in den digitalen Raum, hat sich auch das Tätigkeitsfeld zunehmend erweitert. Die

umgreifende Spezialisierung und die damit einhergehende Aufteilung in einzelne Berufszweige betrifft auch die Architektur.

Architekt*innen besetzen innerhalb des Bauprozesses eine Sonderposition. Man ist nicht nur Schöpfer*in einer Idee, sondern muss diese über einen langen Zeitraum moderieren, umgestalten und gegenüber anderen Beteiligten verteidigen. In einer solchen Situation kann man sich mitunter von der eigenen ursprünglichen Intention entfernen oder in eine ambivalente Lage geraten. Besetzen wir die Rolle des*der Ideengeber*in, Ratgeber*in, Zeichner*in, Koordinator*in oder Manager*in? Die jeweiligen Positionen können dabei projektbedingt variieren. Was ihnen gemeinsam ist, ist das Fehlen des physisch Schöpferrischen. In diesem Sinne sind wir überwiegend nicht Macher*innen unserer eigenen Werke.

Das gesellschaftliche Bild des Architekturberufs ist häufig das romantische Bild eines Baumeister, welcher seine gestalterischen Visionen mit Kreativität und technischem Verstand in gebaute Realität überführt. War dieses Bild schon immer mehr Fiktion als Realität – da der Bauprozess von jeher eine Vielzahl an Gewerken benötigt – hat die zunehmende Segmentierung des Entwurfsprozesses zu einer Entfernung von der eigentlichen gestalterischen Idee geführt. Zwar ist eine solche Arbeitsaufteilung bei zunehmender Projektgröße ein unumgängliches Erfordernis, jedoch sollten wir darauf achten, dass sich die Distanz zwischen der Idee und ihrer Umsetzung nicht dahingehend entwickelt, dass man sich entweder auf der einen oder der anderen Seite positionieren muss. Denn in der Verknüpfung beider Punkte liegt ein bedeutender Mehrwert für unsere Arbeit und nur sie ermöglicht die Transformation eines Entwurfs- in einen ganzheitlichen Schaffensprozess. Wird die Verknüpfung verpasst, verlieren Arbeit und Ergebnis an Attraktivität.

Das Verb kreieren leitet sich aus dem Lateinischen *creāre* ab, was erschaffen / erzeugen bedeutet. Dies impliziert, dass ein *Etwas* am Ende erzeugt werden muss. Dieses *Etwas* kann sowohl theoretischer als auch gegenständlicher Natur sein. Die Frage ist nun, wie weit unser gestalterisch schöpferischer Beruf Freude bereiten kann, wenn sich das Ergebnis über den langen Entwurfsprozess von der eigenen, ursprünglichen Intention weitgehend entfernt hat? Das Risiko können wir minimieren, indem wir eine direkte Umsetzung unserer Ideen umfangreicher und stetiger in unser tägliches Handeln integrieren.

Direkte Umsetzung

Andere Beteiligte im Baugewerbe – insbesondere das Handwerk – wirken deutlich direkter in einem Schaffensprozess. So ist beispielsweise bei Tischler*innen der Weg von der anfänglichen Zeichnung bis zur Herstellung des eigentlichen Produkts wesentlich kürzer. Die Auftraggeber*innen entscheiden sich für einen Entwurf den die Handwerker*innen umsetzen. Dabei können sie fortlaufend die aktuelle Arbeit überprüfen und reflektieren. Wesentlicher Unterschied zum Architekturberuf ist hierbei, dass die anfängliche Idee und ihre Fertigung direkt miteinander verknüpft sind.

Eine fortlaufende Begleitung des Entwurfs bis zum Erzeugnis bedeutet nicht nur eine fortlaufende Qualitätskontrolle, sondern kann auch über die Möglichkeit zur Rückkopplung neue Gestaltungsansätzen generieren. Eine solche Verbindung bereichert zudem die Arbeit mit neuen Komponenten. Der viel zitierte *sweat shop* des ar-

A Verbindung von Werkstatt und Büro im Heatherwick Studio:
Neben dem klassischen Architekturmodell werden auch funktionale Prototypen und einzelne Details im größeren Maßstab hergestellt und überprüft.



chitektonischen Alltags entsteht nämlich auch durch seine Eindimensionalität am Schreibtisch. Die Möglichkeit zur physischen Auseinandersetzung führt nicht nur zu einem Erkenntnisgewinn, sondern schlussendlich auch zu einer Arbeitsweise, die in allen Bereichen ausbalancierter ist.

Die Verbindung von Theorie und Praxis ist mit dem Architekturmodell tief in unserer Arbeit verankert, wird darüber hinaus jedoch leider wenig praktiziert. Dabei ist die handwerkliche Auseinandersetzung mit den eigenen Entwurfsgedanken maßstabsübergreifend von besonderer Wichtigkeit. Es ist auffällig, dass gerade unter sehr renommierten Architekt*innen viele Vertreter*innen sind, die Entwurf und Handwerk integrativ und eng miteinander verknüpfen.

So ließ Jean Prouvé einzelne Details und ganze Prototypen seiner Entwürfe im Maßstab 1 : 1 in seiner Werkhalle bauen, um sie auf ihre Funktionalität zu testen. Gerade seine technischen Ansätze inspirierten viele Architekt*innen und erforderten häufig Überprüfungen unter Realbedingungen ¹.

Bei Buckminster Fuller wurde das Handwerk zur Grundlage des architektonischen Experiments. In seinen Versuchen praktizierte er eine physische Auseinandersetzung von Vision und Realität. Ebenfalls muss an dieser Stelle Frei Otto genannt werden, der spätestens seit seiner Ernennung 2015 als Pritzker Preisträger zu dem wohl bekanntesten Vertreter der Entwurfsfindung über das Modell gilt. Seine Versuche verfolgten eine wissenschaftliche Vorgehensweise, in denen das Modell nicht nur als physische Studie zur Überprüfung von Form- und Raumwirkung diente, sondern als Basis zur Erstellung und Verifizierung mathematischer und geometrischer Formeln im Gestaltungsprozess ².

Ein aktuelles Beispiel für die Erarbeitung des architektonischen Entwurfs über die physische Demonstration ist das Studio Heatherwick in London. Der Gründer Thomas Heatherwick pflegt den Zusammenschluss vieler Disziplinen, um über die Bandbreite an Expertise seine Projekte mehrschichtig bearbeiten zu können. Dieser Zusammenschluss wird auch räumlich praktiziert, indem der Überbegriff Studio hier für eine Kombination aus Büro, Werkstatt, Atelier und Magazin steht. Dort wird interdisziplinär nach gestalterischen Lösungen für Aufgaben in unserer gebauten Umwelt gesucht. In den eigenen Werkstätten werden die Entwürfe exemplarisch gebaut und getestet, was nicht nur wesentlich zur Qualität beiträgt, sondern auch Kommunikationsprobleme zwischen den Gewerken reduziert. Dies mündet nach Aussagen eines ehemaligen Werkstattleiters in einem angenehmen und freudebringenden Arbeitsprozess.

Die direkte Verknüpfung von Gestaltung und Herstellung hat in den genannten Beispielen eine ganzheitlich positive Wirkung. Architektur wird dort nicht nur gedacht – sondern gemacht.

Praktische Architekturlehre

Die Verbindung von Entwurf und unmittelbarer Herstellung ist auch in der Architekturlehre bekannt. Frank Lloyd Wright baute 1911 das Anwesen *Taliesin* in Wisconsin. Ursprünglich als Landsitz konzipiert, entwickelte es sich zu einem Ort der praktischen Lehre. In einer Mischung aus Studio und Schule diente es der dort lebenden Gemeinschaft als Testgelände für architektonische Ideen und dem Erlernen handwerklicher Fertigkeiten.

Im staatlichen Bauhaus manifestierte sich auch in Deutschland die Idee der praktischen Lehre und verhalf ihr zu Weltruhm. Multidisziplinär angelegt, beförderte u. a. die direkte Verknüpfung von Kunst und

Handwerk die hervorgehende Architektur zu einer der einflussreichsten Strömungen des letzten Jahrhunderts. Ansätze wie diese werden heute immer noch von führenden Architekturschulen praktiziert und in neu aufgestellten Programmen gelehrt. So verbindet beispielsweise die Architectural Association in ihrem Programm *Design and Make* die theoretische Lehre mit dem physischen Experiment auf ihrem externen Campus *Hooke Park* ³.

Ein weiteres Beispiel ist die Bartlett School of Architecture mit ihren Programmen in der eigens dafür umgebauten Campuserweiterung *Here East*. In beiden Fällen wird das architektonische Experiment mit neusten Produktionstechniken kombiniert, um eine direkte Rückkopplung des Entwurfs in seiner Umsetzung zu ermöglichen. Eine solche direkte Umsetzung der Ideen mit der Möglichkeit zur Analyse und ihrer Weiterentwicklung führt zu einer direkten, intellektuellen Auseinandersetzung von Theorie und Praxis und bedeutet einen praktizierten ganzheitlichen Schaffensprozess. ⁴.

Übertragung

Wenn wir den eigenen, noch theoretisch abstrakten Entwurfsgedanken direkt an Ort und Stelle herstellen können, dann birgt das nicht nur Möglichkeiten zur Qualitätskontrolle, Analyse, Entwicklung und Verbesserung des Gedanken, sondern ist ein grundlegend positives Ereignis. Da diese Übertragung in ein physisches Objekt auch immer einen Abschluss des Entwurfs in Teilen bedeutet, lässt sie ihn gleichzeitig darüber neu beginnen. Eine so entwickelte Gestaltungslösung die hinterher auch noch einen Mehrwert an Freude für die Nutzenden hervorbringt, besetzt die anfänglich erwähnte Venustas gleich doppelt – sowohl durch ihre Entwicklung als auch durch ihren anschließenden Gebrauch. Insofern sollte es unser Anliegen als Architekt*innen sein, uns nicht nur auf den

Entwurf zu konzentrieren, sondern den ganzheitlichen Schaffensprozess zu verfolgen. Denn wenn wir Architektur nicht machen, bringt sie weniger Freude.

↘ 1

Wigley, Mark (2017): *Architect For Better Days*; London: Phaidon; S. 138-158.

↘ 2

Vgl. Vrachliotis, Georg (2017): *Frei Otto – Denken in Modellen*; Leipzig: Spector Books.

↘ 3

Architectural Association:
<http://designandmake.aaschool.ac.uk/>.
Zugriff am 30. März 2020

↘ 4

University College London:
<https://www.ucl.ac.uk/here-east/>.
Zugriff am 30. März 2020

Daniel Fischer erhielt nach dem Architekturstudium in Karlsruhe und Tampere den Master mit Auszeichnung an der TU Delft. Dort spezialisierte er sich in *Digital Design and Fabrication*. Seit 2018 arbeitet er als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Fachgebiet Baukonstruktion und ist Projektleiter im Büro Haun-Smarzly in Ludwigshafen.

Jannis Bruns absolvierte nach seiner Ausbildung zum Tischler ein Architekturstudium am KIT. Anschließend arbeitete er dort als Wissenschaftlicher Mitarbeiter, sowie in einem Architekturbüro in Köln. Seit 2019 ist er Mitglied der Architektenkammer Niedersachsen. Aktuell studiert er als Stipendiat des DAAD und der Rossmann Stiftung postgradual *Design for Manufacture* an der Bartlett School of Architecture in London. Hier spezialisiert er sich auf CNC-Bearbeitungen im Holzbau.

Making architecture

Until a design idea becomes reality and is placed in our built environment it can be a long process. This article focuses on the role of the architect within this process and discusses the means and opportunities it brings with it. Especially in times of increasing specialization, more professions participate in a planning process and create the risk that original design ideas change or get lost. It is the unique responsibility of architects to guide the process from the initial idea to its physical creation.

In order to manage the design process, it is important to have a general understanding of the different disciplines. Close collaborations with e.g. craftsman are essential to test, improve and thus insure the quality of the final result. In this case both, the craftsman and the architect can gain a deeper understanding of each other's approach and views. Furthermore the architect himself can participate during the design development as maker, when he transfers his ideas through a kind of production into the physical world. Along this way of iterative design he can analyze and control his work and achieve better results. Besides this, it is this very process which balances the workflow and implies joy in it. If the final architectural outcome shall be delightful, why not the underlying design process as well?

This article advocates for an implementation of joy in the design process by manufacturing and it emphasizes this connection towards an integrated process of architectural making.