



Disko

23

Christa Kamleithner

**Eine Ästhetik des
Gebrauchs**

master of architecture

Christa Kamleithner

Eine Ästhetik des Gebrauchs

Die architektonische Position Ottokar Uhl

Impressum

Herausgeber: Arno Brandhuber und Silvan Linden
akademie c/o Architektur und Stadtforschung, AdBK Nürnberg

Titelbild: Bundesgymnasium Völkermarkt, 1970-74, Architekturzentrum Wien

Druck: Druckerei zu Altenburg
Vertrieb: www.vice-versa-vertrieb.de

© Herausgeber und Autorin, Nürnberg, Juni 2011

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet abrufbar.
<http://dnb.ddb.de>

ISSN 1862-1562
ISBN 978-3-940092-05-2

Die Hefte *Disko 20-25* gehen hervor aus zwei Symposien, die der Lehrstuhl Architektur und Stadtforschung unter dem Titel **Architektur ohne Architektur** 2008/09 an der AdBK Nürnberg veranstaltet hat. Ausgangsthese der Symposien war eine zweifache Problematik: a) Mit dem „Scheitern der Moderne“ hat sich die Architektur nicht nur ihres sozialen Projektes entledigt, sondern scheint insgesamt als Vertreter gesamtgesellschaftlicher Anliegen nachhaltig diskreditiert; b) zeitgenössische Architektur ist soweit in ihrer medialen Darstellungskraft gefangen (und bauökonomisch instrumentalisiert), dass sie sich dem Potential des gebauten Raumes gedanklich weitgehend entzogen hat. *Architektur ohne Architektur* beabsichtigt an dieser Stelle eine „Nullstellung“ des Diskurses. Die Hefte wollen ebenso als Beiträge zu einer alternativen Geschichtsschreibung verstanden werden, wie als Ansätze einer erneuerten architektonischen Praxis. – Silvan Linden

„Architektur ohne Architektur“,¹ dieser Aufruf zu einer Architektur, die nicht in traditionellen architektonischen Kategorien denkt, erinnert an Programme und Manifeste der 1960er und 70er Jahre. In dieser Zeit wurde eine Architektur anvisiert, die situativ, prozessual, partizipativ und insgesamt gesellschaftlich relevant sein sollte: Architektur sollte mehr sein als die formale Fassung vorgegebener funktionaler Abläufe, und sie sollte sich auch nicht auf die Herstellung von Häusern beschränken. Architekten und Planerinnen beschäftigten sich in umfassender Weise mit den Bedingungen und Kontexten der Architektur; sie stellten die Eigentumsordnung in Frage wie auch andere Institutionen und wollten insgesamt die sozialen Zusammenhänge neu gestalten. Eben das meint zum Beispiel Lucius Burckhardts Feststellung „Design ist unsichtbar“, die besagt, dass jede Gestaltung auf nicht unmittelbar sichtbaren institutionell-organisatorischen Grundlagen basiert und eben diese und nicht nur ihre Oberflächenerscheinungen gestaltet werden können und sollen. Auch „Alles ist Architektur“, die auf den ersten Blick gegensätzlich scheinende Proklamation Hans Holleins, schlägt ein neues Denken über Architektur vor. Architektur wird hier verstanden als eine Konditionierung körperlicher und psychischer Zustände, die sich nicht nur über Gebäude, sondern auch über andere Medien realisiert.

Eine interessante „architekturkritische“ Position der 1960er und 70er Jahre stellen auch die Arbeiten von Ottokar Uhl dar, die in den letzten Jahren erneute Aufmerksamkeit erfahren haben. Ein zentrales Anliegen Uhls ist es, die prozessuale Ebene des Entwerfens wie des Gebrauchs verstärkt in das architektonische Gestalten einzubeziehen. Es geht ihm nicht um die Herstellung fertiger architektonischer Formen, sondern darum, den Gebrauch selbst als ästhetisches und gestaltbares Element zu verstehen. Uhl hat in Texten und Bauten versucht, so etwas wie eine Ästhetik des Gebrauchs zu entwickeln: Für ihn ist das Material der Wände ebenso gestaltbar wie die Bezüge menschlicher Körper, die zeitlichen Rhythmen der Nutzung, die Gesprächsformen und technischen Netze, die insgesamt eine ästhetische und soziale Situation ausmachen. Es scheint mir wesentlich, diese Praxis unter dem Gesichtspunkt der Ästhetik zu begreifen, denn Uhls meist partizipativ entstandenen Projekte wurden gerne als in ethischer und sozialer, nicht

aber in ästhetischer Hinsicht bemerkenswert verstanden. Der Architektur der 1960er und 70er Jahre wurde insgesamt der Vorwurf gemacht, einem soziologischen Denken verhaftet zu sein und die ästhetische Dimension zu vernachlässigen. Dieser Vorwurf ist nicht gänzlich unberechtigt, gerade aber die Arbeiten Uhls bieten einen Ansatzpunkt für die Weiterentwicklung einer Verschränkung dieser beiden Ebenen.

Uhl steht, wie viele andere dieser Zeit, der modernen Architektur kritisch gegenüber; ihre paternalistische Haltung, der Glaube an endgültige Lösungen und die ökonomisch-funktionale Sicht auf Architektur kommen in Misskredit. Die architektonische Praxis wird pluralistischer und kommunikativer, ohne dass daraus schon eine historisierende, postmoderne Architektursprache entsteht. Die in den 1960er und 70er Jahren geläufig werdende Kritik an einer funktionalistischen Architektur, die den Gebrauch effektiv organisieren will und kommunikative und ästhetische Überschüsse einspart, mündet noch nicht in eine an traditionellen Typologien und Symbolen orientierten, die Vergangenheit wiederholenden Architektur. Im Gegenteil gelangt die Idee des architektonischen Experiments zur vollen Blüte. Die architektonische Position Uhls ist dabei trotz oder gerade wegen ihrer kritischen Haltung immer noch eine „moderne“ – denn die moderne Architektur zeichnet sich seit ihren Anfängen dadurch aus, dass sie Kritik und Selbstkritik zum Motor der Architekturproduktion gemacht hat und versucht, „tyrannisch gewordene Formen“ abzuwerfen.² Im Folgenden möchte ich versuchen, die architektonische Position Ottokar Uhls herauszuarbeiten und sie im Spektrum modernen Architekturdenkens zu verorten.

Modernes Architekturdenken

Ein wesentliches Charakteristikum moderner Architektur ist ihr Interesse für die ehemals „niederen“ Bauaufgaben, die so genannten Zweckbauten, die sie in den Rang architektonischer Objekte erhebt. Interessant am Zweckbau sind die dort zum Einsatz kommenden neuen Konstruktionen, insbesondere aber stellt er in besonderer Weise vor die Aufgabe der konzeptionellen

Durchdringung und Gestaltung alltäglicher Handlungsabläufe – eben diese werden zu einem zentralen Ausgangspunkt moderner Architekturentwürfe. Die moderne Architektur wandte sich vehement gegen eine blinde Übernahme traditioneller Formen und brachte dabei ein insgesamt neues Architekturverständnis hervor. Als Motor dieser kritischen Haltung fungierte eine neue, veränderte Bedürfnislage, die nach neuen architektonischen Lösungen verlangte.

Ein wichtiges Gründungsdatum moderner Architektur ist die Einrichtung der Pariser École Polytechnique. Jean-Nicolas-Louis Durand hat dort um 1800 eine neue Architekturausbildung aufgebaut, die sich als Kritik der akademischen Architektur versteht. Das von ihm entwickelte Lehr- und Lernverfahren betont das methodische Entwerfen mit offenem Ausgang: Es wird nicht mehr intuitiv entlang der alten Vorbilder entworfen, wie an der École des Beaux-Arts, sondern das Entwerfen wird, unter Hinzuziehung der neuesten Wissenschaften, zerlegt und expliziert. Durand erfindet „ein System von Lernschritten und Lernstrategien“, die es ermöglichen sollen, „bei jeder Bauaufgabe systematisch und methodisch vorzugehen und eine Lösung zu finden, die auch rational begründbar“ ist, so Ulrich Pfammatter in seinem Buch *Die Erfindung des modernen Architekten*.³ Durands Architekturtheorie basiert auf den Prinzipien „Utilité“ und „Économie“ und zielt auf klare Entwurfsschemata, die sich kostengünstig umsetzen lassen – hier zeigen sich auch schon die Probleme moderner Architektur, deren Hinwendung zum Alltag oft lediglich dessen ökonomische Optimierung bedeutet. Nichtsdestoweniger ist die Hinwendung zu neuen Bauaufgaben und die Offenheit der Herangehensweise bemerkenswert. Durands Unterricht behandelt vor allem Zweckbauten, wie etwa Markthallen und Brücken, sowie bürgerliche Wohnhäuser, und damit Aufgaben, die die neuen gesellschaftlichen Strukturen stellen und für die noch kaum Vorbilder entwickelt sind. Seine Entwurfsmethode basiert auf der Verwendung eines Quadratrasters und der Addition von Elementarteilen; er geht nicht mehr von fixen Proportionen aus, sondern seine Grundrisse sind offen angelegt und erweiterbar.⁴

Adolf Behne, einer der Wortführer des Neuen Bauens in den 1920er Jahren, führt diese Haltung fort, wenn er schreibt, dass es der neuen Architektur nicht um Fassaden, auch nicht um „geformten Raum“, sondern um „gestaltete Wirklichkeit“ geht.⁵ Eine solche Architektur ahmt nicht alte Muster nach, sondern geht unvoreingenommen an neue Aufgaben heran. Sie setzt an neuen Handlungsabläufen an und versucht mehr noch, diese selbst zu entwerfen. Dieses Ziel kann in unterschiedlicher Weise verfolgt werden. Behne unterscheidet zwei Strömungen moderner Architektur, die bereits bei Durand angelegt sind: Funktionalismus und Rationalismus, und unterzieht sie einer kritischen Analyse. Er beschreibt den Funktionalismus als individualistische Haltung, die von den Bedürfnissen des Einzelnen ausgeht und dessen Bewegungen in den Raum projiziert. Prototypisch scheint ihm diese Haltung bei Hugo Häring verwirklicht, und damit bei einer organischen Architektur, deren Kurven aus den inneren Bewegungsabläufen entwickelt werden. Diese Vorgehensweise erfährt bei Behne eine scharfe Kritik – er macht auf die (Selbst-)Beschränkung aufmerksam, die mit einer solchen Fixierung momentaner Bedürfnisse verbunden ist. Dem Funktionalismus als einer „feste(n) und sichtbare(n) Struktur der endgültigen Organisation aller Bewegungen“⁶ stellt Behne den Rationalismus gegenüber, dessen „Wirklichkeit“ nicht die eines einzelnen Bauherrn und dessen Nutzungsvorstellungen ist, sondern die der je zeitgenössischen Baupraxis und einer Pluralität sich verändernder Nutzungen. Eine solche braucht große, flexible Gefäße, und sie verlangt nach einem organisierten Zusammenspiel und kommunikativen Interfaces: Architektur wird hier nicht als „Werkzeug“ begriffen, sondern als „Spielraum“, so Behne.⁷ Aber auch hier differenziert er und warnt vor einer schematisierenden Herangehensweise und der ästhetischen Verarmung, die damit einhergehen könnte. Behnes Unterscheidung von Funktionalismus und Rationalismus ist nicht geläufig geworden, da sich diese Haltungen vermischten und daher beide Begriffe meist synonym verwendet werden. Interessant an seiner Charakterisierung ist jedoch die frühe Einsicht in die Probleme moderner Architektur.

Kritik am modernen Bauen gibt es also von Anfang an, Ende der 1950er Jahre ergreift sie das Zentrum der Bewegung. 1959 kommt es zur Auflösung der Congrès Internationaux d'Architecture Moderne, und im Umfeld des

Team X wird eine Architektur angedacht, die sich immer noch als modern versteht, aber neue Schwerpunkte setzt. Dazu gehören der Brutalismus, für den insbesondere Alison und Peter Smithson stehen, und der niederländische Strukturalismus, dessen wichtigste Vertreter Aldo van Eyck und Jacob Bakema sind.⁸ Gemeinsam ist diesen Neuausrichtungen eine Hinwendung zu weniger bzw. in neuer Weise definierten Räumen, zu Räumen, die tendenziell multifunktional nutzbar sind und deren Verschaltung und Erschließung zeigt, dass Fragen der Kommunikation im Zentrum des architektonischen Interesses stehen. Während hinter dem funktionalistischen Denken der 1920er Jahre eine tendenziell biologistische Auffassung von Bedürfnissen steht, greift der Strukturalismus die ethnologischen und soziologischen Forschungen seiner Zeit auf. Sein zentrales Thema ist das Verhältnis von Individuum und Gemeinschaft, ein Verhältnis, das nicht auf dem Reißbrett bestimmt werden soll, sondern im Umgang mit vorhandenen räumlichen und sozialen Strukturen. Die zweite Generation des Strukturalismus, etwa Herman Hertzberger, und andere Architekten in deren Umfeld wie John Habraken ergänzen dieses Denken um das Thema der Nutzermitbestimmung. Der Anspruch, „Wirklichkeit“ zu gestalten, heißt hier nicht mehr, auf der Basis tayloristischer Studien körperliche Bewegungen zu organisieren, sondern Kommunikationsverhältnisse zu gestalten, die dann zu Entscheidungen über räumliche Organisationen führen. In eben diesem Kontext sind auch die Arbeiten von Ottokar Uhl zu situieren.

Ottokar Uhl und die Moderne

Uhl ist, insofern er alte Symbole, Bilder und Typologien in Frage stellt, ein moderner Architekt. Seine Konzeption von Architektur geht einen für die Moderne typischen Weg: Die Ebene des Symbolischen tritt zurück bzw. wird zurückgewiesen, während die Organisation räumlicher Beziehungen in das Zentrum des entwerferischen Interesses rückt. Als ihre zentrale Aufgabe sieht die moderne Architektur nicht mehr den Bau von auf Sichtbarkeit und Repräsentation hin angelegten Monumenten an, sondern die Modellierung von Nutzungen und die Organisation des alltäglichen Lebens. Uhl

wendet sich jedoch gegen eine ökonomisch-funktionale Auffassung, die den Gebrauch von Architektur effektiv organisieren will und um seine spielerische Dimension bringt. Wenn er Bauen als Prozess und als „Beziehungsrealität“⁹ beschreibt, dann kritisiert dies eine Auffassung, die auf die Fixierung scheinbar optimal gelöster Funktionen und Formen zielt. Er vergisst auch nicht, dass diese Beziehungsrealität in Erscheinung treten muss und dabei ästhetisches Know-how gefragt ist. Insofern übt er auch Kritik an jenen, die die Sinnlichkeit der Menschen, für die Häuser ja gebaut werden, außer Acht lassen. Worauf Uhls Arbeiten zielen, ist die Herstellung von Situationen, die eine je spezifische soziale Realität ermöglichen.

Ein wesentlicher Unterschied zur modernen Architektur scheint mir eine gewisse Enttäuschung über den Stellenwert von im engen Sinn architektonischen Lösungen zu sein. Die moderne Architektur hat tendenziell versucht, soziale Bezüge räumlich festzuschreiben, und sie hat damit eine neue Architektur hervorgebracht, die sich als Raumdisziplin und zwar als die Raumdisziplin schlechthin definiert. Demgegenüber sieht Uhl die Architektur, was die Gestaltung von Raum betrifft, nicht mehr als Königsdisziplin. Für ihn beginnt Entwerfen mit der „Formulierung der Aufgabenstellung“ und der Frage, „ob ein Bauwerk überhaupt die angemessene Antwort auf das Problem ist“.¹⁰ Architektur, aber auch Möbel, eine Gebrauchsanleitung oder ein technisches Medium können eine solche Antwort sein. Raum wird durch eine Vielzahl an Elementen hergestellt, er verändert sich im Laufe der Zeit und in diesem Prozess spielt Kommunikation eine wesentliche Rolle – all dies ist bis zu einem gewissen Grad gestaltbar und hat etwas mit architektonischer Konzeption zu tun. Diesen offenen Blick auf die Architektur möchte ich nun anhand einer Auswahl an Bauten von Ottokar Uhl vorstellen.¹¹

Ein umfassender Raumbegriff

Uhl hat sich intensiv mit Kirchenräumen beschäftigt. Zu seinen ersten Projekten zählt eine Reihe an Hauskapellen, die in den 1960er und 70er Jahren in der Aufbruchstimmung nach dem Zweiten Vatikanum entstanden sind.

Uhl traf hier auf aufgeschlossene Auftraggeber, die sich dezidiert eine auch institutionelle Umgestaltung wünschten. Ein solcher Auftraggeber war die Katholische Hochschulgemeinde in Wien, mit der Uhl in enger Zusammenarbeit eine Hauskapelle entwickelt hat.¹² Auffällig ist hier die Geringfügigkeit der Eingriffe, die Gestaltung ergibt sich im Wesentlichen aus dem Bestand. Umfassende Arbeit wird aber in das Durchdenken der liturgischen Abläufe investiert, ein Prozess, der lange dauert: Uhl begleitet die Hochschulgemeinde über Jahre beim Gebrauch ihrer Kapelle und beim daraus resultierenden Umbau; Tabernakel, Ambo und anderes Inventar wandern im Raum. Dabei geht es auch um die Herstellung einer spezifischen Atmosphäre: Diese soll gerade nicht auratisch sein, wie dies gemeinhin mit Kirchenräumen assoziiert wird, sondern eine aktive Teilnahme ermöglichen und die Kirchengemeinde emanzipieren. Davon sprechen auch die Materialästhetik – schwarzer Asphalt, roher Beton, weiße Wände, kaum Farben – und die Reduktion kirchlicher Symbole. Dieser Umgang mit Materialien und Formen ist nicht (nur) einer architektonischen Vorliebe geschuldet, sondern ist als offensives Aufbrechen überkommener Symbole zu verstehen.¹³ Sie findet sich nicht in allen Bauten Uhls – die Einfachheit der Uhl'schen Kapellen und Kirchen steht für eine bestimmte Auffassung von Kirche und ist in der Auseinandersetzung mit den Vorstellungen avancierter Theologen und Laien entstanden, wie sie damals in Wien im Umfeld der Galerie nächst St. Stephan entwickelt wurden. Uhls typisch moderner Kampf gegen Repräsentation und Sentimentalität wird nicht um seiner selbst willen geführt, sondern ist inhaltlich motiviert.

Ein verwandtes Projekt, in dem besonders deutlich wird, dass Uhl seine primäre Aufgabe darin sieht, Handlungsabläufe zu durchdenken, ist die Hauskapelle eines Wiener Studentenheims.¹⁴ Ausgangspunkt des Entwurfs ist eine neue Auffassung der Messfeier, die die Gemeinde stärker einbeziehen möchte. Uhl hat diesen Kirchenraum zweipolig angelegt und in einen dunklen, schützenden Bereich für den Wortgottesdienst und einen hellen, optisch geweiteten für die Mahlfeier geteilt. Mit dieser architektonischen Lösung verbunden ist eine gemeinsam mit den Hausbewohnern entwickelte Neugestaltung des liturgischen Ablaufes: Nach dem Wortgottesdienst stehen die Feiernden auf und versammeln sich um den Altar. Wesentlich für die

Erfahrung dieses Raumes ist damit weniger die architektonische Fassung als die Art und Weise, wie man sich im Raum bewegt und zueinander verhält. Besonders explizit zeigt sich dieser Gestaltungsschwerpunkt in der Kirche des Priesterseminars in Wien.¹⁵ Hier zeigt sich auch auffällig, wie stark die Atmosphäre eines Raumes von der Situierung jener abhängt, die ihn wahrnehmen. Es handelt sich in diesem Fall um eine barocke Kirche, in die Uhl kaum sichtbar eingreift. Er lässt den Fußboden auf einer Höhe durchlaufen, der Volksaltar hat kein Podest mehr; als Sitzmöbel fungieren bewegliche Stühle. Diese minimalen Interventionen ermöglichen, verschiedene Formationen der Gemeinde zu erproben und zu wechseln. Dazu gab es Seminare, „Übungen zur aktiven Raumnutzung“, bei denen Tisch, Ambo und Stühle hin und her gerückt wurden.

Von welchem Raumverständnis sprechen diese Kirchenräume? Uhl legt in seinen Entwürfen nicht die ganze Aussagekraft in die unveränderlichen architektonischen Umfassungen. Nachdem es ihm um eine freie Verfügbarkeit des Raumes geht, werden alle Festlegungen – äußere Raumform, Materialien, Lichteinfall – so getroffen, dass sie nicht nur einen spezifischen Gebrauch ermöglichen. Die Raumform ist meist einfach, großzügige Flächen, auf denen hantiert werden kann, sind das Ziel. Es gibt keine dramatischen Lichteffekte, sondern gleichmäßige Ausleuchtungen. Häufig sind aber verschiedene Stimmungen wählbar, offene und geschlossene Räume werden kombiniert und damit unterschiedlich konnotierte Situationen angeboten. Der räumliche Eindruck wird nicht von der Architektur im engeren Sinn dominiert – es sind die beweglichen Objekte und die sie gebrauchenden Menschen, die erst einen spezifischen Raum konstituieren. Hier stößt die Kompetenz der Architekten und Architektinnen auf Grenzen, andere Akteure treten auf. Dennoch geht es nicht nur um soziale Fragestellungen, sondern auch um solche der Wahrnehmungs- und Bewegungsorganisation und damit um Ästhetik im Sinne einer allgemeinen Auseinandersetzung mit Wahrnehmung. Uhls Raumverständnis geht vom Raum als einem Gefüge aus, das sich zwischen Menschen, Dingen und architektonischen Begrenzungen aufspannt. Diese Situationen werden durch Bewegungen und Sichtweisen verändert. Sie sind beschreibbar als Atmosphären, die sich

im Spannungsfeld von wahrnehmendem Subjekt und wahrgenommenem Objekt herstellen;¹⁶ ebenso wie als mediale Konfigurationen, die Ansatzpunkte für Handlungen darstellen.¹⁷ Hier einzugreifen, ist das Interesse von Uhls Gestaltungen.

Veränderbare Räume

Eine andere Ausweitung architektonischen Denkens, die Uhl vornimmt, ist die um den Faktor Zeit – es geht ihm um die Herstellung von Räumen, die einen sich verändernden Gebrauch unterstützen und selbst veränderbar sind. Dieses Konzept eines sich kontinuierlich im Gebrauch verändernden Raumes, der nur mehr bedingt als architektonische Form erkennbar ist, hat Uhl gemeinsam mit Herbert Thurner bei einem Schulbau, einem Gymnasium in Kärnten, umgesetzt.¹⁸ Der Bau ist eingeschossig und wirkt von außen relativ verschlossen. Sein Inneres wird durch fixe Elemente wie Atrien, Turnsäle und Nasszellen strukturiert, der Großteil des Programms wird aber durch ein Konstruktionsraster mit beweglichen Wänden bewältigt. Was in Erscheinung tritt, ist nicht die Architektur, vielmehr wird der Gebrauch selbst wahrgenommen, wie er sich in Personengruppen und Gegenständen, in Zonen verschiedener Intensität an Beleuchtung, Geräuschen und Gesprächen präsentiert. Die Anlage lässt sich als Schule erkennen, insbesondere weil derartige Experimente vor allem im Schulbau verwirklicht wurden. Sie zeigt aber, dass Uhl an einer scharfen Abgrenzbarkeit von Funktionen zweifelt. Der Schulbau wäre auch anders nutzbar, etwa als Gemeinde- und/oder Geschäftszentrum, und so wie bei anderen Schulprojekten der 1970er Jahre steht dahinter die Idee, das schulische Programm mit externen Veranstaltungen zu kombinieren. Das Experiment einer solchen Verknüpfung ist kaum je aufgegangen, da es von Politik und Pädagogik wenig unterstützt wurde, angesichts der gegenwärtigen Schuldiskussion ist es jedoch gerade wieder aktuell.

Der Umgang mit funktional offenen, veränderbaren Räumen beruht auf spezifischen Voraussetzungen und Techniken. Räumliche und bautechnische Vorkehrungen sind erforderlich ebenso wie Absprachen zwischen den

verschiedenen Nutzern und Nutzerinnen, und dafür bedarf es eingerichteter Kommunikationskanäle. Jedes Spiel ist auf Regeln angewiesen, die Anknüpfungspunkte bieten – die Variabilität von Grundrissen ist kaum möglich ohne vorherige Festlegung einer (minimalen) sozialen und räumlichen Ordnung, die Anschlussfähigkeit bewerkstelligt. Uhl setzt sich daher in diesem Schulprojekt und vor allem auch bei seinen partizipativen Wohnbauten mit flexiblen Konstruktionssystemen und modularen Ordnungen auseinander. Den Zusammenhang von spielerisch aneignbaren Räumen und koordinierenden Regelwerken behandelt er auch in verschiedenen Texten: „Planvolles Handeln setzt Orientierung voraus. Absprachen, Vereinbarungen und Regelungen eröffnen Handlungs-Spiel-Räume zur personalen Aneignung der Wirklichkeit“, so Uhl.¹⁹ Architektur hätte dann nicht die Aufgabe, vorab bekannte Bedürfnisse zu ordnen, sondern Strukturen für die selbstläufige Realisation von Wünschen bereitzustellen.

Dass Uhl Fragen der Aneignung und Partizipation mit technischen Fragen der Variierbarkeit koppelt, ist nicht selbstverständlich. Auch die einem modernen Vokabular verpflichtete Erscheinungsweise der Uhl'schen Projekte ist nicht typisch für die partizipative Architektur dieser Zeit, die meist mit der Ästhetik der Bricolage oder populären Versatzstücken arbeitet. Uhl hingegen schließt an die von John Habraken entwickelte S.A.R.-Planungsmethode an, die von einem kleinteiligen Planungsraster ausgeht und einer Trennung von festgelegten Konstruktions- und variierbaren Ausbauelementen.²⁰ Diese auf eine Industrialisierung des Bauens zielende Methode wird von Uhl weniger in diesem technischen Sinn verwendet, sondern vor allem als Koordinationshilfe im Planungsprozess. Planungsraster finden sich in so gut wie allen Entwürfen Uhls; sie ermöglichen schrittweises Vorgehen und Erweiterbarkeit – im Gegensatz zur spontanen Skizze, die gleich zu Beginn des Entwurfsprozesses eine Form festlegt. Die schematischen Darstellungen Uhls mögen manchen als Zeichen einer unsinnlichen Architekturauffassung gelten, sie zeigen aber im Gegenteil Respekt gegenüber dem späteren Gebrauch. Uhls Pläne geben häufig kein Abbild des Gebäudes wieder, sondern legen im Sinne der S.A.R.-Methode Zonen mit bestimmten Qualitäten fest sowie Achsen, entlang derer ein späterer Aus- und Umbau erfolgen kann. Dem Gebrauch von Architektur

wird zugestanden, Spuren zu hinterlassen und sich wahrnehmbar zu manifestieren, auch die Architektur selbst wird einem Veränderungsprozess unterworfen. Die daraus resultierende Erscheinungsweise deutet Eingriffsmöglichkeiten an und wird zu einem „Zeichen für ‚Handlungsfähigkeit‘“.²¹

Ästhetik und Kommunikation

Uhl hat in seinen Arbeiten nicht nur einen umfassenden Raumbegriff entwickelt und die zeitliche Dimension einbezogen, er hat sich insgesamt mit dem sozialen Kontext von Architektur und dem Verhältnis von Ästhetik und Kommunikation beschäftigt. In welchem kommunikativen Rahmen Architektur geplant, gebaut, erforscht, gelehrt, präsentiert und wahrgenommen wird und wie dies auf die Architekturkonzeption und -produktion zurückwirkt, sind Fragen, die Uhl interessieren. Eine solche Auseinandersetzung mit dem Vor- und Umfeld des Bauens und ein erklärtermaßen wissenschaftlicher wie auch politischer Zugang zur Architektur, der Fragen der Kommunikation betont, waren in den 1960er und 70er Jahren verbreitet. Es gab sowohl einen starken Glauben an die Wissenschaft wie eine große Aufgeschlossenheit gegenüber Laien; beide Haltungen, „Scientismus“ und „Populismus“;²² waren, wie etwa bei Uhl, auch in Kombination anzutreffen. Dass dann Ende der 1970er Jahre eine „Rückkehr“ zur Architektur im engeren Sinn eingeleitet wurde, die die Architektur (wieder) als autonome Disziplin begründen wollte,²³ mag durchaus damit zusammenhängen, dass in diesen Diskussionen einige Fragen offen blieben. Diese Fragen haben sich aber, denke ich, nicht erübrigt; sie müssten vielmehr neu gestellt und konsequenter auf Bauweisen und Erscheinungsformen bezogen werden. Auch Uhl sprach anfänglich von einer „Überwindung der ‚Architektur‘“;²⁴ er hat jedoch, auch wenn er ihr Aufgabenfeld stark erweitert hat, nie das konkrete Bauen aus den Augen verloren.

Die Prozesse des Entwerfens und Bauens sind für Uhl untrennbar mit Kommunikation verknüpft. Idealerweise sind sie für ihn Forschungsprozesse, bei denen Architekten und Architektinnen untereinander, mit anderen Disziplinen und mit den Nutzern und Nutzerinnen zusammenarbeiten.

Eine wichtige Voraussetzung von Partizipation sieht Uhl in der Architekturvermittlung und in der kritischen Diskussion in den öffentlichkeitswirksamen Medien. In den 1980er Jahren mündet diese Haltung in partizipative Wohnprojekte, bei denen ein großer Teil der Arbeit in die Kommunikation mit den künftigen Bewohnern und Bewohnerinnen fließt. Entwerfen stellt für Uhl kein geradliniges Problemlösungsverfahren dar – vielmehr geht es ihm um die Ermöglichung kommunikativer Situationen und deren konkrete dramaturgische Gestaltung. Die architektonische Aufmerksamkeit kann sich dann nicht mehr auf das fertige Objekt konzentrieren, sondern „der Gesamtzusammenhang der Entstehung wird als ästhetischer Vorgang (...) in den Brennpunkt des Interesses gerückt“.²⁵ Das heißt, dass bereits der Entwurfsprozess selbst unter ästhetischen Gesichtspunkten betrachtet wird, wie auch dass die Gestaltung dieses Prozesses wesentlich zum architektonischen Ergebnis beiträgt und einen Rahmen für den künftigen Gebrauchs setzt. Wenn ein disponibler Raum angestrebt wird, der den Nutzern und Nutzerinnen Spielraum gibt, dann muss dieser Spielraum schon im Vorfeld erarbeitet werden. Ein Beispiel dafür ist das Projekt „Wohnen mit Kindern“,²⁶ für das ein Bewohnerverein gegründet wurde – für Uhl bereits der erste und zentrale Schritt im Planungsprozess, der maßgeblich auch zur späteren Atmosphäre im Haus beigetragen hat.²⁷

Uhl verknüpft in diesem Projekt konsequent räumliche und soziale Fragestellungen. Wie eine Gruppe künftiger Bewohner und Bewohnerinnen sich in Gesprächen und Verhandlungen organisiert, hat Folgewirkungen für die sozialräumliche Organisation eines Gebäudes, die wiederum auf den Gebrauch und die Selbstdefinition der Gruppe einwirkt. Die spezifische Qualität dieses Wohnbaus für mehrere Familien mit Kindern liegt dabei darin, dass er Räume enthält, die ohne genau festgeschriebene Regeln zwanglos individuell und kollektiv genutzt werden können. Ebenso sind interne Reorganisationen möglich; wenn neue familiäre Verhältnisse eintreten, können die Grenzen zwischen den Wohnungen verschoben werden – ein weniger technisches denn soziales und rechtliches Problem, das durch die genossenschaftliche Organisation des Hauses bewältigt werden kann. Dieses Projekt zeigt prototypisch, dass kommunikative Arbeit im Lauf des

Entwurfsprozesses wesentlich zur Herstellung einer bestimmten Atmosphäre und eines bestimmten Handlungshorizonts beiträgt, dazu wie Räume genutzt und erlebt werden. Ästhetische Arbeit ist hier umfassend gedacht: Sie meint sowohl das Gestalten von Gesprächssituationen und architektonischen Anordnungen wie Erprobungen eines spezifischen Gebrauchs.

Zum Schluss: Für eine Ästhetik des Gebrauchs

Ottokar Uhl fasst seine architektonische Haltung mit Begriffen wie „demokratisierte Ästhetik“, „soziale Ästhetik“ oder auch „handlungsorientierte Ästhetik“ zusammen.²⁸ Ich würde gerne von einer „Ästhetik des Gebrauchs“ sprechen, die zwei Aspekte beinhaltet: erstens eine spezifische Konzeption und Erscheinungsweise von Architektur, die den Gebrauch unterstützt, und damit ist immer schon die soziale und zeitliche Dimension inkludiert, sowie zweitens auch eine ästhetische Betrachtung des Gebrauchs selbst. Eine solche Auffassung geht davon aus, dass Tätigkeiten und Handlungen eine ästhetische Dimension haben und gestaltbar sind: Wie ich etwas machen kann und wie ich mich dabei fühle, bestimmt mein Empfinden und Erleben einer Situation. Diese Haltung ist der klassischen Architekturmoderne verpflichtet, der es darum ging, in die gesellschaftliche Wirklichkeit einzugreifen und nicht nur Oberflächen zu gestalten. Im Unterschied dazu werden Tätigkeiten aber nicht als berechenbare „Funktionen“ verstanden, sondern als sinnlich und kommunikativ angereicherte Gebrauchsformen – die zeitlich und räumlich in einer Art und Weise strukturiert werden, die Spielräume und Handlungsmöglichkeiten eröffnet.

Anders als der Begriff der „Atmosphäre“, der bereits eine wesentliche Ausweitung des ästhetischen Verständnisses bedeutet, ist der Begriff des „Gebrauchs“, der diese Ausweitung weiter treibt, noch kein ausformulierter Begriff der ästhetischen Theorie.²⁹ Er taucht etwa in den Schriften Walter Benjamins auf und erscheint dort als Ansatzpunkt einer ästhetischen Theorie, die nicht nur statische, kontemplative Beobachter kennt, sondern die auch eine Auseinandersetzung mit dem Gebrauch, mit der taktilen und

beweglichen Rezeption, beinhaltet.³⁰ Ein weiterer Ansatzpunkt einer solchen ästhetischen Theorie wäre der Vortrag „Funktionalismus heute“, den Adorno 1965 in Berlin und ein Jahr später in Wien gehalten hat und der einen nicht unerheblichen Einfluss auf die Architekturdiskussion dieser Zeit hatte.³¹ Adorno kritisiert darin die funktionalistische Architektur, jedoch in einer Art und Weise, die ihr Ziel, sich mit dem Gebrauch auseinanderzusetzen, ernst nimmt. Er schlägt eine Ästhetik vor, die zum „praktischen Bedürfnis“ wird und in der sich Zweckhaftigkeit und Schönheit begegnen. Ihr Ergebnis, „der glückliche Gebrauch“, der einen spielerischen „Kontakt mit den Dingen jenseits der Antithese von Nutzen und Nutzlosigkeit“ erlaubt, wird allerdings in eine utopische Zukunft verschoben. Der Begriff des „Gebrauchs“ – und die mit ihm verbundenen Utopien – scheinen mir für eine Auseinandersetzung mit der Architektur zentral; es wäre an der Zeit, ihn als einen Grundbegriff der Architekturästhetik auszuarbeiten.

Anmerkungen

- 1 So der Titel des zweiteiligen Symposiums, das der Lehrstuhl für Architektur und Stadtforschung im Dezember 2008 und im Oktober 2009 an der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg veranstaltet hat. Der vorliegende Text entstand für das erste Symposium.
- 2 A. Behne: Der moderne Zweckbau. München, Wien, Berlin 1926, S.9
- 3 U. Pfammatter: Die Erfindung des modernen Architekten. Basel, Boston, Berlin 1997, S.296
- 4 Ebd. S.53ff.
- 5 A. Behne (s.Anm. 2)
- 6 Ebd. S.42
- 7 Ebd. S.57
- 8 Vgl. J. Joedicke: Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Stuttgart, Zürich 1990, S.140ff.
- 9 O. Uhl: Versuch einer Sammlung von Nach-Denk-Würdigkeiten (1985). In: ders.: Gegen-Sätze. Architektur als Dialog, hg. v. E. Krasny u. C. Mazanek. Wien 2003, S.106-112, hier: S.107
- 10 O. Uhl: Kirchenbau als Prozess (1967). In: ders. (s.Anm. 9), S.51-74, hier: S.61, 52
- 11 Ab hier folgt der Text im Wesentlichen meinem Aufsatz: Eine Ästhetik des Gebrauchs. Zu Ottokar Uhl. In: Architekturzentrum Wien (Hg.): Ottokar Uhl. Salzburg, München 2005, S.233-251. Zu Uhl allgemein siehe: B. Steger: Vom Bauen. Zu Leben und Werk von Ottokar Uhl. Wien 2007
- 12 Siehe Abb. 1
- 13 O. Uhl (s.Anm. 10), S.56
- 14 Siehe Abb. 2-4
- 15 Siehe Abb. 5-6
- 16 Vgl. G. Böhme: Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre. München 2001
- 17 Vgl. W. Seitter: Physik der Medien. Materialien, Apparate, Präsentierungen. Weimar 2002, insb. die Kapitel über das Haus, verschiedene Möbel und den Raum.
- 18 Siehe Abb. 7-8
- 19 O. Uhl: Zweiter Versuch einer Absprache über Regelungen (1984). In: ders. (s.Anm. 9), S.43-47, hier: S.44
- 20 N. Habraken: Die Umsetzung einer einfachen Idee. In: J. Fezer, M. Heyden (Hg.): Hier entsteht. Strategien partizipativer Architektur und räumlicher Aneignung. Berlin 2004
- 21 O. Uhl: Der partizipatorische Raum (1994). In: ders. (s.Anm. 9), S.21-25, hier: S.23
- 22 A. Tzonis, L. Lefaivre: Die narzisstische Phase der Architektur. In: Arch+ 42/1978, S.51-57, hier: S.52.
- 23 M. Fester, N. Kuhnert: Der ‚Tod der Architektur‘ und die Antworten der Architekten. In: Arch+ 37/1978, S.2-3
- 24 O. Uhl (s.Anm. 10), S.53
- 25 O. Uhl (s.Anm. 21), S.22
- 26 Siehe Abb. 9-10
- 27 O. Uhl (s.Anm. 21), S.23f.
- 28 Ebd. sowie O. Uhl: Demokratisierte Ästhetik (1976). In: ders. (s.Anm. 9), S.171-179
- 29 Zum Verhältnis der Begriffe „Atmosphäre“ und „Gebrauch“ siehe: C. Kamleithner: Atmosphäre und Gebrauch. Zu zwei Grundbegriffen der Architekturästhetik. In: Wolkenkuckucksheim 1/2009: Das Konkrete in der Architektur.
- 30 W. Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Dritte Fassung, 1939). In: ders.: Abhandlungen. Gesammelte Schriften Bd. I, 2. Frankfurt a.M. 1991, S.471-508
- 31 T.W. Adorno: Funktionalismus heute. In: ders.: Kulturkritik und Gesellschaft I. Gesammelte Schriften, Bd. 10,1. Frankfurt a.M. 1977, S.375-395. Auch Uhl hat den Text rezipiert.



Abb. 1
Kapelle Ebendorferstraße, Wien 1958



Abb. 2
Kapelle Peter Jordan-Straße, Wien 1961-63



Abb. 3 – 4
Kapelle Peter Jordan-Straße, Wien 1961-63



Abb. 5 – 6
Kirche Priesterseminar Boltzmannngasse, Wien 1969-70



Abb. 9 – 10
„Wohnen mit Kindern“, Wien 1981-84

Abbildungsnachweise

- Abb. 1 Kapelle Ebendorferstraße, Wien 1958, Architekturzentrum Wien, Foto: Misha Erben
Abb. 2-4 Kapelle Peter Jordan-Straße, Wien 1961-63, Architekturzentrum Wien, Fotos:
Gerd Schlegel
Abb. 5-6 Kirche Priesterseminar Boltzmannngasse, Wien 1969-70, Architekturzentrum
Wien, Abb. 6: Gerd Schlegel
Abb. 7-8 Bundesgymnasium, Völkermarkt 1970-74, Architekturzentrum Wien
Abb. 9-10 Wohnhaus „Wohnen mit Kindern“, Wien 1981-84, Architekturzentrum Wien

Fotos und Pläne stammen aus dem Archiv Ottokar Uhl, das vom Architekturzentrum Wien verwaltet wird. Ich bedanke mich für die freundliche Überlassung der Materialien.

Die Autorin

Christa Kamleithner studierte Architektur und Philosophie in Wien. Sie ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der UdK Berlin, am Fachbereich Kunst- und Kulturgeschichte im Studiengang Architektur, und Lehrbeauftragte am Center for Metropolitan Studies der TU Berlin. Im Sommer 2011 lehrt sie als Gastprofessorin im Masterstudiengang Architektur und Stadtforschung an der AdBK in Nürnberg. Schwerpunkte ihrer Forschung sind Theorien des sozialen Raumes, medienwissenschaftliche Zugänge zur Architektur sowie Geschichte und Gegenwart der Stadtplanung. Sie arbeitet an einer Dissertation zu den Anfängen der modernen Stadtplanung, die die politischen und wissenshistorischen Voraussetzungen der Disziplin untersucht. Gleichzeitig bereitet sie gemeinsam mit Susanne Hauser und Roland Meyer eine Anthologie vor, die Schlüsseltexte für eine kulturwissenschaftliche Architekturforschung versammelt.

Disko im Überblick

Disko 1 Bart Lootsma: *Constant, Koolhaas und die niederländische Kultur der 60er*

Disko 2 Bruno Ebersbach: *sido, die Maske und der Block*

Disko 3 Philipp Reinfeld: *Sanierungskonzept Potsdamer Platz*

Disko 4 a42 et al.: *unrealisierte Projekte, selten gesehene Architektur*

Disko 5 Christian Posthofen / a42.org: *Theorie und Praxis*

Disko 6 Jesko Fezer / a42.org: *Planungsmethodik gestern*

Disko 7 Büro für Konstruktivismus: *Kristalle*

Disko 8 Kim Jong Il: *Über die Baukunst, Pyongyangstudies I*

Disko 9 Architekturakademie: *Tafeln der Weltarchitektur, Pyongyangstudies II*

Disko 10 Martin Burckhardt / FUTURE 7: *Pyongyangstudies III*

Disko 11 Kim Jong Il: *Kimilsungia, Pyongyangstudies IV*

Disko 12 Alexander von Humboldt (Laura-Mariell Rottmann):

Entwürfe für die Ostfassade des Berliner Schlosses

Disko 13 Florian Thein: *Zeitgenössische Pyramiden*

Disko 14 Sarah Retsch: *Die Bausünde – Karriere eines Begriffs*

Disko 15 Philipp Strohm: *We are the Web?*

Disko 16 Miller / Schwaag / Warner: *The New Death Strip*

Disko 17 Matthias Spielvogel: *Handbuch Verfahrensfreie Bauvorhaben Berlin*

Disko 18 Tamara Härty: *Psychotropie*

Disko 19 Budde / Burghardt / Nedo: *Townhouses*

Disko 20 Joachim Krausse: *Unsichtbare Architektur*

Disko 21 Charles Holland: *A Secret History Of Architecture*

Disko 22 Heinz Emigholz: *The End**

Disko 23 Christa Kamleithner: *Eine Ästhetik des Gebrauchs*

Disko 24 Jesko Fezer: *Deprofessionalisierungstendenzen*

Disko 25 ifau und Jesko Fezer: *12 Arbeitsthesen*

Alle Ausgaben können als PDF in reduzierter Auflösung unter <http://a42.org/154.0.html> abgerufen werden.

Ich würde gerne von einer „Ästhetik des Gebrauchs“ sprechen, die zwei Aspekte beinhaltet: erstens eine spezifische Konzeption und Erscheinungsweise von Architektur, die den Gebrauch unterstützt, und damit ist immer schon die soziale und zeitliche Dimension inkludiert, sowie zweitens auch eine ästhetische Betrachtung des Gebrauchs selbst.

ISSN 1862-1562

ISBN 978-3-940092-05-2