

Gerhard Vana und Karin Müller-Reineke

Präzisionsarchitektur



für Hans
10.10.1967–1.6.2017

Präzisionsarchitektur

Projekte mit Gerhard Vana und Karin Müller-Reineke 1993–2018

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2019 Gebr. Mann Verlag • Berlin
www.gebrmannverlag.de

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung
und Verbreitung sowie Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil
des Werkes darf in irgendeiner Form durch Fotokopie,
Mikrofilm, CD-ROM usw. ohne schriftliche Genehmigung des
Verlages reproduziert werden oder unter Verwendung
elektronischer Systeme verarbeitet oder verbreitet werden.
Bezüglich Fotokopien verweisen wir nachdrücklich auf §§ 53
und 54 UrhG.

Gedruckt auf säurefreiem Papier, das die US-ANSI-Norm
über Haltbarkeit erfüllt.

Gestaltung: Gerhard Vana und Karin Müller-Reineke • Wien
Coverabbildungen: Gerhard Zugmann • Wien

Schrift: Arial
Papier: 135 g/m² Magno Volume
Druck und Verarbeitung: Beltz Grafische Betriebe GmbH,
Bad Langensalza

Printed in Germany • ISBN 978-3-7861-2801-4

Inhaltsverzeichnis

7	Vorwort
9	Präzisionsarchitektur
20	Irmtraud und Hans Moser
45	Heinrich Vana
49	Julia Danielczyk
52	Harvey und Brigitte Buchite
60	Friedrich und Martina Längle
64	Katharina und Reinhard Urbach
68	Michael und Helga Moser
81	Walter Köppl
85	Christian Maryška
91	Andreas Maislinger
95	Armin Loacker
98	Tadeusz Krzeszowiak und Wolfgang Greisenegger
107	Barbara Lesák
117	Viola Eichberger
121	Ulrike Dembski
132	Ulrike Dembski und Rudi Risatti
141	Sabine Perthold
149	František Lesák
157	Peter Lindner
161	Evanthia Greisenegger
179	Walter Pfaff
191	Michael Schwaiger
196	Karin Müller-Reineke und Gerhard Vana
199	Glossar
218	Projektverzeichnis
220	Abbildungsnachweise

Vorwort

Bettina Maria Brosowsky

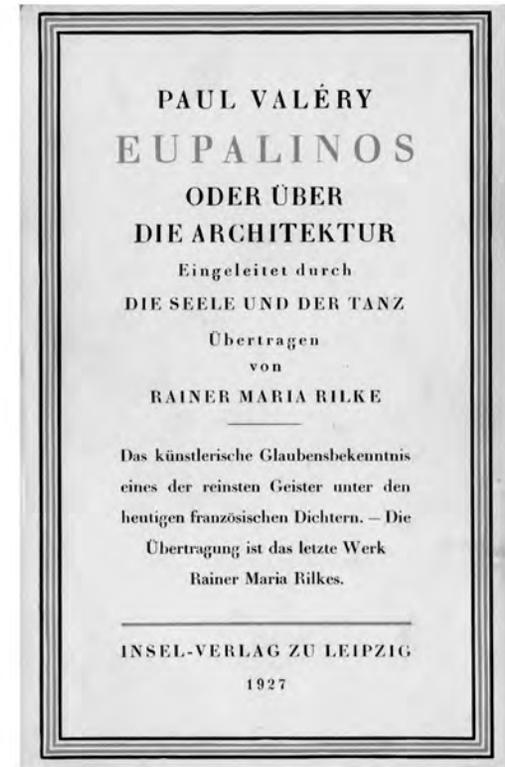
„Indem ich baute, warf er lächelnd hin,
habe ich mich, glaube ich, selbst erbaut.“¹

Wie entsteht eigentlich Architektur? Vorrangig durch das Genie des Architekten, könnte man meinen, denn nur zu verführerisch lesen sich diesbezüglich ja die Selbstbekundungen etwa der großen Meister der klassischen Moderne. Sie sahen sich beim Entwerfen als unangefochtene, autonome Autoritäten, die einzig auf ihre Intuition, basierend auf einem nicht weiter präzisierten Wissens- und Erfahrungsschatz, zu setzen brauchten. Alvar Aalto beschwor in seinen raren autobiografischen Äußerungen den „Mut der dritten Morgenstunde“. Er vergesse dann die zahllosen, miteinander in Widerstreit tretenden Ansprüche einer architektonischen Aufgabe und folge einer Arbeitsweise ähnlich der abstrakten Kunst, zeichne, nur vom Instinkt geleitet, nicht architektonische Synthesen, sondern bisweilen kindische Kompositionen, die eine Hauptidee, eine Gesamtsub-

stanz entstehen ließen. Sie erlaubte ihm dann, die vielen widerspruchsvollen Teilprobleme auszugleichen.²

Noch selbstgewisser behauptete Le Corbusier, an einen Auftrag heranzugehen. Er versenkte ihn, „wie es meine Gewohnheit ist, in mein Gedächtnis, das heißt, ich erlaube mir monatelang nicht eine Skizze. Der menschliche Kopf ist so gemacht, dass er eine gewisse Selbständigkeit besitzt: Er ist eine Schachtel, in die man Bestandteile eines Problems lose hineinschütten kann. Dann lässt man es sich vermischen, köcheln und gären. Dann, eines Tages, eine spontane Initiative des inneren Wesens, die Klappe springt auf: Man nimmt einen Bleistift, eine Zeichenkohle [...] und man gebiert auf dem Papier [...]“³

Derartigem Geniekult, sei er wohlverdient oder nicht, wird nach wie vor gern gehuldigt, etwa durch die gängige Berichterstattung der Medien. Sie meinen, ihrem Informationsauftrag zur Genüge nachzukommen, wenn sie die spektakulären neuen Kulturbauten – all die Opern, Phil-



¹ Paul Valéry: *Eupalinos oder Über die Architektur*. Leipzig, Insel (1927), S. 90

² Alvar Aalto: *Forelle und Gebirgsbach*. Domus (1947), nach: A. A. – *Skizzen und Essays*. Wien: Architektur- und Baufachverlag (1985), S. 10

³ Karen Michels: *Der Sinn der Unordnung. Arbeitsformen im Atelier Le Corbusier*. Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg (1989), S. 87

Bettina Maria Brosowsky

* 1957 Wilhelmshaven
Studium Architektur und Kunstgeschichte,
TU Braunschweig, Universitäten Göttin-
gen und Wien, 1982 Diplom
Selbstständige Tätigkeit als Architektin
und Autorin für Fach- und Tagespresse



harmonien und Museen, vielleicht noch olympische Sportstätten – rund um den Globus vorstellen. Den Blick auf das gebaute Resultat beschränkt lassen sich deren Architekten und Architektinnen dann trefflich in Szene setzen, weitere an der komplexen Planung und Realisierung eines Bauvorhabens Beteiligte sowie die Auftraggeber scheinen nachrangig.

Zeit also, diese Sicht einmal zu revidieren und zu erweitern.

Wenn vana–architekten jetzt einen repräsentativen Querschnitt ihres Arbeitsvolumens der letzten 25 Jahre unter der Prämisse einer gemeinsamen Autorschaft von Bauherren und Architekten Revue passieren lassen, offenbart dies nicht nur gleichermaßen persönlichen Mut wie weise Selbstreflektion. Es lässt vielmehr einmal teilhaben an einem anspruchsvollen, erschöpfenden, im besten Falle aber so beglückenden Arbeitsprozess, wie ihn wohl nur die auftragsgebundene Architektur zu bieten hat, dann, wenn sich eine Bauaufgabe, ein Bauherr, ein Architekt und eine Architektin kongenial ergänzend

finden. Sich einer Frage gemeinsam nähern, ihr ausreichend Zeit gönnen, um sie zu durchdringen, neue Sichtweisen auf- und anderes verwerfen, Qualitäten erspüren, um sie ringen, Raum, Funktion, Form, Konstruktion und Budget in Einklang bringen sowie den Entschluss fassen, miteinander etwas Wesentliches zu materialisieren – das ist jedes Mal neu, jedes Mal individuell und hoffentlich oft: angemessen.

„Sich erbauen und sich selbst erkennen, sind das zwei getrennte Akte oder nicht?“¹

Präzisionsarchitektur

Gerhard Vana

„Die Speculation wird, wenn sie ihren wahren Vortheil erkennt, die besten Kräfte aufsuchen und sich erwerben, somit als Beschützerin und Pflegerin der Künste und der Künstler mehr Eifer zeigen, als je ein Mäcenat oder ein Medici es that.‘ Wohl! Aber es ist ein Unterschied, für die Speculation arbeiten und als freier Mann sein eigenes Werk vollführen. Dort ist man doppelt abhängig; Sklave des Brotherrn und der Mode des Tages, die Letzterem Absatz für seine Waare verschafft.“

Gottfried Semper¹

Dieses Buch ist ein Buch über Architektur, und weil es ein Buch über Architektur ist, ist es ein Buch über Menschen. *Präzisionsarchitektur* meint hier nicht, wie man beim ersten Hören des Wortes denken könnte, die Arbeit eines besessenen Pedanten, der im architektonischen Detail Gott sucht und doch nur sich selbst finden möchte. Der Begriff ist vielmehr eine Analogie zur Präzisionsmedizin, einer heute

neuen Strategie der Behandlung, in der es durch Genanalyse erst möglich wird, die Medikation an das Individuum und nicht an den abstrakten Typus des Normpatienten anzupassen. Es ist das Ende der Massenproduktion, das in diesen Spitzenleistungen der Wissenschaft sichtbar wird, heute ebenso ein Zug der Zeit, wie es vor hundert Jahren Mechanisierung und Standardisierung waren. Die Architekten träumten jahrzehntelang relativ erfolglos davon, den Bewohnern ihrer Häuser gerade diese bittere Pille des präfabrizierten Standards verabreichen zu können. Heute sind digitalisierte Fertigungsmethoden längst „intelligenter“ als die früher als heroisch gefeierten analogen Maschinen, und die Architekten waren bei ihrem Aufkommen berauscht, ihre Bauwerke nun beispielsweise aus Tausenden ähnlichen, nicht jedoch gleichen Teilen herstellen zu können, so dass Formen möglich wurden, die ihren Ruhm, nicht jedoch das Wohlbefinden der Bewohner mehrten.

Gute Architekten arbeiteten schon immer anders: „Mit wahrer Begierde suche ich



¹ Gottfried Semper: *Wissenschaft, Industrie und Kunst*. Braunschweig: Vieweg (1852), S. 20

Häuser, die ‚Menschenhäuser‘ sind und nicht Architektenhäuser“², schrieb sogar Le Corbusier, der zumindest in seiner Selbstdarstellung das Vorbild aller Stararchitekten zu sein scheint. In Wien wies am konsequentesten Oskar Strnad den Weg, das Eingehen auf den Bewohner wichtiger zu nehmen als ideologische Standpunkte, eine Haltung, die ein wesentlicher Aspekt der gerade deswegen lange vergessenen Wiener Moderne war. Es wäre dieser Umstand gar nicht der Rede wert, wenn neoliberale Selbstvermarktungsstrategien nicht auch hier das Bild der Architektur verbogen hätten.

Architektur ist nicht autonom, insofern als sie inhärenten Regeln folgen würde, die der Architekt zu erkennen befähigt und zu befolgen verdammt ist. Sie folgt immer den Regeln der Menschen, und nur deswegen sind wir in ihr in einem tieferen Sinne behaust. Räume sind letztlich Beziehungen zwischen Menschen, zwischen und zu Objekten, Wörtern und Tönen. Man spricht beispielsweise vom sozialen Raum, vom Sprachraum, vom Klangraum und – was hier Gegenstand ist –

vom architektonischen Raum. Das Wesen der Architektur besteht daher, und es scheint an dieser Stelle angemessen, das ein wenig archaisch zu formulieren, in der Relation des Behausten zu seinem Haus. Die Aufgabe des Architekten besteht in der Konstruktion dieser Relation. Es mag allgemein üblich sein, das, was man heute etwa Raum- und Funktionsprogramm nennt, bei Vitruv ein wesentlicher Teil der *Distributio*³, mit dem Auftraggeber zu erarbeiten, aber dann, könnte man meinen, wäre es alleinige Aufgabe des Architekten, die angemessene Form, bei Vitruv: das *Decor*, zu finden. Doch hat uns die Moderne einerseits hier von Konventionen befreit, so dass die bei Vitruv genannte „Gewohnheit“ nicht mehr existiert, und andererseits sind wir seither eher der Auffassung, dass aus der *Distributio* direkt das *Decor* entsteht. Letzteres gehört aber zu den unerfüllten Sehnsüchten des modernen Architekten, der bewusst oder unbewusst doch wieder nur auf Analogien zurückgreift – wie Miroslav Sik zeigt.

Ebensowenig, wie die Bedeutung der Wörter unserer Sprache durch Etymolo-

² Le Corbusier: *Feststellungen*. Braunschweig: Vieweg (1987), S. 22

³ siehe: Vitruv: *Zehn Bücher über die Baukunst*. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Curt Fensterbusch. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (1987), I, 2, S. 37f.

gie definiert werden kann, sondern diese nur in ihrem wechselnden Gebrauch wirklich verständlich sind und nach einigen Jahren oft schon etwas anderes bedeuten als zuvor, erhält Architektur ihre Bedeutung nicht durch historische Konstruktionen in dem Sinn, dass einzelne Formen auf ihren ursprünglichen und damit vermeintlich wahren Gehalt zurückgeführt werden könnten, wie man es beispielsweise schon bei Vitruv findet, auf dessen Erzählungen im vierten Buch gemeinhin die Hierarchie der klassischen Säulenordnungen rekurriert.⁴ Die architektonische Form hat zunächst keine Bedeutung, und wir Architekten mögen uns in Publikationen wie dieser hier bemühen, ihnen von Anfang an unsere Intentionen zu unterstellen, wie man einem Kleinkind bei den ersten Gehversuchen die Hand reicht, aber wir werden letztlich doch einsehen müssen, dass dies auf Dauer nicht verfängt und wir in dieser Hinsicht schließlich weniger Absender als Adressaten sind. Ein neues, noch unbewohntes Gebäude ist zunächst auch im übertragenen Sinn ein im Bewusstsein der Gesellschaft leeres Gebäude, ein altes Gebäude, durch



Palermo, Orto Botanico, Gymnasium 1795

⁴ Vitruv: (1987), IV, 1 und 2, S. 167ff.

die Einbindung in das Leben eines mit Bedeutung. Ein lebendiges Gebäude ist eines mit wechselnder Bedeutung. Ein totes Gebäude ist eines, dessen Bedeutung im Reiseführer nachgelesen werden muss, so wie ein Kunstwerk ohne Betrachter blind ist. Architektur spricht nicht, sondern sie wird gesprochen im Gebrauch.

Von einem akademischen Standpunkt allein über die Angemessenheit einer architektonischen Form zu entscheiden, liegt daher nicht in der Hand der Architekten, da sie in den wechselnden Beziehungen der Menschen und Dinge immer neu verhandelt wird. Als zum Beispiel das kleine Gebäude (S. 40–41) fertig war, sagte der Polier, ein Mann, dessen Arbeit ich sehr schätze: „Jetzt fehlt nur noch das Kreuz – und die Kapelle ist fertig.“ Natürlich war er über die Nutzung als Brunnenhaus unterrichtet und sagte das wider besseres Wissen, nicht ohne die Befriedigung, die uns befällt, wenn uns ein ironischer Kommentar gelungen erscheint. Ihn verführten die scheinbar archaische Hausform, die bescheidene Größe und der Umstand, dass

der Bau völlig frei auf einer Wiese steht, zu diesem Bonmot. Tatsächlich hatte er ein wenig recht, basiert der Entwurf doch auf einer Doppelsinnigkeit: Das kleine Haus ist ein Non Finito, Fragment eines künftigen Produktionsgebäudes, konzipiert für eine seit über hundert Jahren stetig wachsende Betriebsanlage – und was jetzt als Dachfläche erscheint und bis auf Weiteres auch tatsächlich so verwendet wird, sind eigentlich zwei tragende Scheiben, die im späteren Zustand als Lastverteilung dienen werden. Vorausschauend, wie es der Verantwortung jeder Generation gegenüber der folgenden entspricht, wurde bei der jüngsten Planung über alle Grundstücke des Unternehmens ein neues isotropes Raster für die Anordnung mehrgeschossiger Gebäude entwickelt. Der Brunnen, den das Haus birgt, wird sich eines Tages im Betriebsobjekt befinden und muss dort allseitig massiv eingehaust sein. Daher wurde er genau auf einen Rasterpunkt gesetzt, um ringsum bis zu den nächsten Stützen die größtmögliche lichte Weite freizuhalten, was es später erforderlich machen wird, die Punktlast des darüberliegenden Pfeilers

⁵ Adolf Loos: *Architektur*. In: ders.: *Trotzdem*. Wien: Prachner (1982), S. 101

in die Umfassungswände der Einhausung zu leiten. Bei einer künftigen Bauführung darf der Brunnen aber nicht mehr angefasst werden und muss geschützt in Funktion bleiben. Dieser Bau ist also keineswegs Ergebnis der skulpturalen Auffassung einer archaischen Hausform, wie dies bei dem abgebildeten Kunstwerk und dem daraus abgeleiteten Projekt (S. 154–155) der Fall ist, sondern eine vorbeugende statische Maßnahme. Mit geändertem Nutzungszusammenhang wird auch der Polier die Architektur anders lesen, und sie wird sich von der skulpturalen Form, als die sie jetzt durch die unangemessen massiv wirkende Ausführung angesehen wird und die sie in jene architektonischen Sphären zu heben scheint, wo selbst Adolf Loos die Kunst in der Architektur ortete⁵, zu einer lediglich konstruktiven Maßnahme werden.

Die angemessene architektonische Form, die Wahl des *Decors*, ist im Gegensatz zur Ausarbeitung der Form selbst, was hier vom heutigen Standpunkt für die anderen ästhetischen Grundbegriffe *Ordinatio*, *Dispositio*, *Eurythmia* und *Symme-*

tria stehen mag, deswegen der Teil der Architektur, der nicht im Sinne eines ideologischen Programms vom Architekten entschieden werden kann, sondern von ihm individuell für den Auftraggeber diagnostiziert wird.

Das Wesen des architektonischen Entwurfsprozesses besteht daher auch auf dieser Ebene im Dialog zwischen dem Bauherrn und seinem Architekten.

Betrachten wir heute Bauten vergangener Zeiten, so hören wir immer von Königen, Fürsten oder Potentaten, letztendlich vom Auftraggeber als Autor, wohingegen Bauten aus neuerer Zeit in erster Linie den Architekten zugeschrieben werden, die sich am besten in einem heroischen Kampf gegen den Bauherrn stellten, was mit der Befreiung von einer verbindlichen Konvention der architektonischen Form zusammenhängen mag, die jedes Bauwerk als individuellen „Geniestreich“ erscheinen lässt. Läuft ein Planungsprozess jedoch gut, dann sind zumindest Bauherr und Architekt ein Autorenteam, in das sich jeder auf seine Art einbringt,

und das Ergebnis ist ein gemeinsames Werk. Wechselt ein Part, entsteht naturgemäß eine andere Architektur. Beanspruchen beide die alleinige Autorenschaft, so mag dies hier zwar widerlegt werden wollen, doch wäre es, wie bei allen Arbeitsgemeinschaften, andererseits auch das beste Zeichen dafür, dass die Zusammenarbeit für beide Partner zu einem befriedigenden Ergebnis geführt hat, mit dem sie sich identifizieren können. Diese Zusammenarbeit kann ganz unterschiedliche Formen annehmen, und manchmal genügt eine einzige Frage, wie sie Andreas Maislinger gar nicht individuell und ohne persönliches Treffen stellte (S. 92–93), in der aber mit der nahegelegten Änderung des Gebrauchs eine wesentliche architektonische Strategie schon vorgegeben war, oder es geht dem Bau eine jahrelange intensive Diskussion voraus, wie es oft bei einem Wohnhaus der Fall ist (S. 22–27). Man kann, ohne den Blick nur auf die Supermodels der Neunziger zu beschränken, ganz ähnliche Fragen im Bereich der Kunst stellen, indem man abwägt, ob derjenige, der für ein Werk „posiert“⁶, weniger Autor ist als

der, der malt, zeichnet, modelliert oder fotografiert. Vielleicht würden wir daher heute die Fotografien von Camillo Fischer weniger als Dokumentation der Aktion *Hauptstrom* von Joseph Beuys sehen (S. 112–117) denn als eigenständige, aber kollektive Kunstwerke, die wir nicht nur dem Künstler und dem Fotografen, sondern eventuell auch dem Publikum und dem Galeristen zuordnen müssten. Die Bestimmung der Autoren ist also insgesamt kein geringeres Problem als die Individuierung des Werkes selbst, die man traditionell mit Rahmen oder Sockel bewerkstelligen zu können glaubte.⁶

Der Architekt muss daher wieder seinen richtigen Platz in der Gesellschaft finden, weder ist er „Titan der Erde“, noch ist er „Rivale des Schöpfers“⁸. Die „Genies“ der autonomen Architektur des 18. Jahrhunderts haben Visionen zu Papier gebracht, die sich als Bauwerke zu Monstrositäten auswachsen. Betrachtet man heute die Saline von Arc-et-Senans, so hat man beim zweiten Blick nicht das Gefühl, sich in einem verwirklichten Teil des Zentrums der Idealstadt Chaux zu befinden, son-

⁶ Roland Barthes: *Die helle Kammer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1989), S. 19ff.

⁷ vgl. Georg Simmel: *Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch*. In: ders.: *Zur Philosophie der Kunst*. Potsdam: Kiepenheuer (1922), S. 46ff.

⁸ Claude-Nicolas Ledoux nach: Emil Kaufmann: *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur*. Wien: Passer (1933), S. 10

dern in einem geschlossenen Arbeitslager, in dem der werktätige Teil der Insassen nur als Produktionsmittel fungiert, das allenfalls gelegentlich einer Wartung bedarf, um seine Funktion weiterhin erfüllen zu können. In der autonomen Architektur spiegeln sich nicht die Gesetzmäßigkeiten der Architektur wider, sondern die Regeln des Architekten, die dieser – meist nicht einmal aus eigenem Antrieb – den Bewohnern auferlegt. Es ist daher nicht verwunderlich, wenn uns die Absurdität der „Revolutionsarchitektur“, die sie als Bau-, wenn auch nicht als Bildwerk hat, durch die epigonale NS-Architektur deutlich wird⁹, in der das „Erhabene“ dieser Zeichnungen ideologisch instrumentalisierte Wirklichkeit werden sollte. Architektur kann den Menschen nicht verändern, und versucht sie es, ist sie im Kern totalitär. Der verrückte Wissenschaftler, der einen „neuen Menschen“ erschaffen will, ist nicht umsonst ein Charaktertypus des frühen Gruselromans, dessen Schrecken aber vom Horror der historischen Ereignisse des 20. Jahrhunderts weit in den Schatten gestellt wurden.

Nicht weniger absurd dürften uns manche der Monstrositäten der heutigen Stararchitekten vorkommen. Heroisch war anfangs der vermeintliche Kampf der Papierarchitektur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gegen die als Zwänge angesehenen gesellschaftlichen Bindungen. Dann mussten wir allerdings feststellen, dass er am Ende nur verwertbare Bilder für den Immobilienmarkt hervorgebracht hat, und Architekten, die in ihren Bauten wieder nur Bilder sehen, die für ihre Zwecke verwertbar sind. Es handelt sich dabei also um eine Komplizenschaft zu gegenseitigem Vorteil, die der Gesellschaft, der Stadt, der Öffentlichkeit und der Behausten oft zum Nachteil gereicht. Die Stararchitekten der vergangenen Jahrzehnte, die sich als die alleinigen Schöpfer der Architektur wähten, zeigten uns deutlich, dass sie, groß wie sie waren, in ihrer künstlerischen Attitüde oft nur ihren Investoren und deren Eigeninteressen Deckung gaben.

Der Appell an die Autonomie der Architektur ist nur ein Scheinfrieden, den die Architekten immer wieder mit sich selbst



Salzwerkstätten und Direktorenhaus der königlichen Saline von Arc-et-Senans, 1779

⁹ vgl. Winfried Nerdinger, Klaus Jan Philipp: *Revolutionsarchitektur – ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800*. München: Hirmer (1990), S. 15

schließen, um ihre Einbindung in die gesellschaftlichen Verhältnisse zu verdrängen. Architektur benötigt daher nicht nur Architekten, sondern vor allem Auftraggeber mit Weitblick, die persönliche und gemeinschaftliche Interessen abzuwägen verstehen und bereit sind, sich einem Diskurs zu öffnen und nicht den von Le Corbusier bewunderten „Despoten“¹⁰. Betrachtet man die städtebaulichen Entwicklungen der letzten Jahrzehnte, sind solche Auftraggeber in Politik und Wirtschaft heute offenbar nicht leicht zu finden.

Was aber ist heute dann noch die Rolle des Architekten, fragen sich meist diejenigen, die sich auf der Baustelle als Künstler sehen und, da sie sich nicht in die auch für die Kunst grundlegenden „Niederungen“ von technischen, rechtlichen und handwerklichen Fragen begeben wollen, doch nur deren Karikatur sind. Für sie ist die Frage leicht beantwortet: Niemand braucht sie. Für diejenigen, die auf solidem Fundament stehen und von dort aus weiterblicken, ist diese Frage weniger existenziell bedrohlich, jedoch nicht ohne Risiko. Die Rolle des

Architekten besteht jenseits seines Handwerkszeuges weder darin, sich selbst ins Zentrum zu stellen, noch dem Auftraggeber nach dem Mund zu reden, sondern darin, diesen auf die Erkenntnis seiner Bedürfnisse hinzuführen, wie es die Wiener schon bei ihrem „Fechtlehrer“ Loos¹¹ lernen durften und wie es Le Corbusier etwa 25 Jahre später wieder niederschrieb¹². Es ist wohl kein Zufall, dass diese Melange aus Architektur und einem Hauch Psychoanalyse zuerst eine Wiener Spezialität des ausgehenden 19. Jahrhunderts war.

Fragen wir nach dem Grund unserer Wünsche an unsere Behausungen – nicht anders als bei denen an unsere Beförderungsmittel –, kommen wir oft zu der Einsicht, dass sie zunächst eher von unserer kulturellen und sozialen Prägung abhängig sind und weniger unseren elementaren Bedürfnissen entsprechen. Manchmal steht unsere kulturelle Vorbildung diesen wilden, elementaren Bedürfnissen im Weg, und wir können diese durch einen Akt der Befreiung verwirklichen. Manchmal jedoch ist unser kulturelles Korsett

¹⁰ Le Corbusier: *Städtebau*. Stuttgart/Berlin/Leipzig: DVA (1929), S. 254

¹¹ Adolf Loos: *Das Heim*. In: ders.: *Trotzdem*. Wien: Prachner (1982), S. 42

¹² Le Corbusier: (1987), S. 24

auch positiv und hilfreich und ermöglicht erst durch die Zurückhaltung, die es uns auferlegt, das Gemeinwesen. Ein verantwortungsvoller Arzt verordnet dem Süchtigen auch nicht das, wonach dieser giert, wohl aber das, was dessen Not nachhaltig lindert und ihn von Beschaffungskriminalität fernhält. Die Anonymisierung des Bauherrn in Form des Kapitalanlegers hat eher dazu geführt, dass die Analyse der Wünsche entfallen kann, ja nach der Logik des Marktes, dem es um das Instrumentalisieren und nicht um das Hinterfragen von Begehrlichkeiten geht, entfallen und durch Vermarktungsstrategien hintangehalten werden muss.

Die architektonischen Antworten auf die Wünsche der Auftraggeber mögen auf verschlungene Weise zustande kommen und sie – und im ersten Moment bisweilen sogar die Architekten selbst – verstören, ähnlich einem Orakel, das man in der Antike befragte. Wie die Antwort eines Orakels ist die des Architekten vielleicht nicht immer bestätigend, manchmal vielleicht sogar erschreckend oder unangenehm, immer jedoch sollte sie

ebenso versuchen, dem Fragenden ohne Eigennutz den besten Weg zu weisen. Der Architekt hat also nicht nur einen Vertrag mit dem Auftraggeber, sondern, wollte man es mit einem Zitat von Walter Pichler ausdrücken, denn niemand hat es wohl treffender formuliert, auch „einen Vertrag mit sich selbst“.

Wenn hier – wie es vielleicht zu selten in einer solchen Werkpräsentation der Fall ist – Auftraggeber und ihre diesmal mit uns entworfenen Bauten und Räume gemeinsam vorgestellt werden, so deshalb, weil die einen von den anderen nicht zu trennen sind. Architektur ist nicht dem Werk eines in sich gekehrten Schriftstellers vergleichbar, von dem Proust sagt: „[E]in Buch ist ein großer Friedhof, in dessen Bezirken man auf den meisten Gräbern die verwischten Namen nicht mehr entziffern kann“¹³, denn in der Architektur wird das Individuelle im Werk nicht verallgemeinert, sondern konkretisiert. Konkretisiert werden aber nicht nur die Bedürfnisse der Menschen, ihre Vorlieben, Neigungen und sozialen Prägungen, wie beispielsweise bei Wohn- oder Ar-

¹³ Marcel Proust: *Die wiedergefundene Zeit. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Band 10. Frankfurt: Suhrkamp (1980), S. 3986

beitsräumen, konkretisiert werden manchmal auch ihre Ideen und Theorien, wie dieses an den gezeigten Ausstellungs-gestaltungen anschaulich werden soll.

Vor den Projektgruppen sind deswegen jeweils Porträtfotos der Auftraggeber eingefügt, viragiert mit einer den Projekten entnommenen Kennfarbe, die auch die Seitenfolge ordnet. Obwohl sie manchmal als hauptverantwortliche Ansprechpartner größere Institutionen vertraten, waren sie für uns im Entwurfsprozess als Diskutanten sozusagen das Gesicht der Auftraggeber und unsere Co-Autoren. Weitere Verantwortliche und Beteiligte, deren Anteil damit nicht weniger wertgeschätzt sein soll, sind im Projektverzeichnis des Anhangs genannt.

Dort findet sich auch ein Glossar, aus aus losen Notizen der letzten 25 Jahre hervorgegangen ist, nicht weil es sich hier um große Einsichten handelt, sondern um zu zeigen, wie wechselhaft und manchmal widersprüchlich, manchmal wiederholend, manchmal schlecht verdaut die Gedanken in den Köpfen der Architekten kreisen,

während sie in ihrer praktischen Arbeit im Dialog mit ihren Auftraggebern stehen.

Unseren Auftraggebern danken wir für ihr Vertrauen, ihre Geduld und die Bereitschaft, auch unangenehme „Orakelsprüche“ anzuhören und zu bedenken. Nicht alle Arbeiten eigneten sich dafür, hier publiziert zu werden, auch wenn für uns mit ihnen positive Erfahrungen verbunden waren. Dafür bitten wir um Verständnis.

Für die unermüdliche und kritische Durchsicht der Texte bedanken wir uns bei Ruth Müller-Reineke.

