

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 88 (2001)
Heft: 3: Tiefe Oberflächen = Surfaces profondes = Deep surfaces

Rubrik: Journal

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

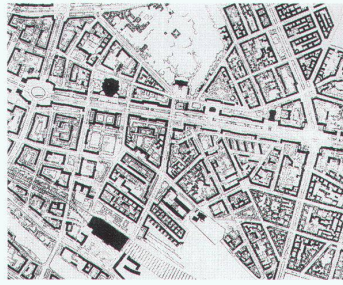
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



1

«Die Architekten»

Wenn schon einmal der seltene Fall eintritt, dass ein Roman von Architekten handelt, die sogar seinen Titel bestimmen, ist dies, meinen wir, Anlass genug, ihm auch in einer Architekturfachzeitschrift ein paar Zeilen einzuräumen.

Zumindest die Entstehungsgeschichte dieses Romans ist ungewöhnlich: Geschrieben zwischen 1963 und 1966 vom DDR-Schriftsteller Stefan Heym in englischer Sprache, ist das Werk nun mehr als dreissig Jahre später vom Autor ins Deutsche übersetzt und veröffentlicht worden. Heym war mit zwanzig aus Deutschland in die USA geflohen, kehrte 1952 zurück und liess sich in Ostberlin nieder. Der Roman «The Architects» war aus sprachlichen wie inhaltlichen Gründen Mitte der 60er-Jahre in der DDR unpublizierbar und wurde auch von Heyms englischem Verlag abgelehnt. 1999 lag der Autor nach einer Operation acht Wochen im Koma. Danach beschloss der 86-Jährige, vor seinem Tod der Welt auch dieses Erzeugnis noch vorzulegen, und begann mit der Übersetzungsarbeit.

Der Roman spielt 1956, als sich die sowjetischen Kommunisten drei Jahre nach Stalins Tod von ihrem Übervater zu distanzieren versuchten, als Chruschtschews berüchtigte «Geheimrede» inoffiziell auch in der DDR die Runde machte und die herrschenden Devisen ins Wanken sowie deren willfährige Akteure aus Angst vor Machtverlust ins Schwitzen brachte. Zu ihnen gehört der Protagonist des Romans, der Chefarchitekt Arnold Sundstrom, der wohl Hermann Henselmann nachempfunden ist. Als Urheber der «Strasse des Weltfriedens» (sprich: Stalinallee), deren erste Wiederauf-



2

bauphase ihm den «Nationalpreis» bescherte, sieht er sich mit seinem Architektenkollektiv plötzlich gezwungen, für die Fortsetzung der Magistrale «Verbesserungsvorschläge» zu unterbreiten. Darin spiegelt sich der von Moskau diktierte Kurswechsel vom sozialistischen Realismus, der sich auf die «nationalen Traditionen» früherer Epochen bezog, zurück zu den Grundsätzen der Moderne.

Viele Architekten hatten, um ihren Kopf zu retten – wie Sundstrom –, dem Bauhausstil abgeschworen und sich einem reich ornamentierten Monumentalstil mit repräsentativen Stadträumen und architektonisch streng gefassten Strassen- und Platzwänden zugewandt, einer «Heuchelei in Beton und Ziegeln», wie Sundstroms einstiger Freund und späterer Gegenspieler Daniel Tieck sagt, der trotz eines langjährigen Aufenthalts in einem Straflager des Gulag an seinen im Studium erworbenen Bauhaus-Idealen festgehalten hat. Das Neue Bauen wurde von Leuten wie Sundstrom als «der reinste Formalismus», als «bourgeois», «seelenlos und dekadent» abgetan. Die erste Wiederaufbauphase der DDR hing von wenigen Personen ab, die in engem Kontakt mit der SED-Führung und vor allem Walter Ulbricht (im Roman der Genosse Tolkening) ihre Entscheide fällten. Nach zaghafte Versuchen, das Erbe des Funktionalismus wieder aufzugreifen, begann man sich Mitte der 50er-Jahre – nach der Moskauer Allunionskonferenz der Bauschaffenden – für einen modernen industrialisierten Wohnungsbau ohne «Hochzeits-tortenstein» zu engagieren, der dann, ideologisch verstärkt, vor allem in der DDR unter dem Motto «besser, billiger und schneller bauen» in die Wirklichkeit umgesetzt wurde.

1 | Planungsgruppe Berlin: Wiederaufbauplan für die Gebiete nördlich und südlich der Stalinallee 1952/53

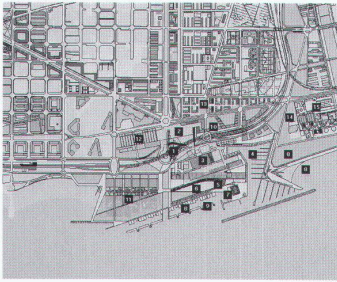
2 | Turmbauten am Frankfurter Tor, H. Henselmann, 1954–1956

Vor diesem Hintergrund wird die Geschichte vom Triumph, Fall und Überleben des Professors Arnold Sundstrom geschildert. Eine wichtige Rolle spielt darin auch die junge Julia, Tochter ermordeter Emigranten, als Waise von Sundstrom aufgezogen und zur Architektin und eigenen Ehefrau gemacht. Sie muss durch die Begegnung mit dem zurückgekehrten Studienfreund ihres Mannes im Verlaufe eines schmerzlichen Reifungsprozesses erkennen, dass ihre Eltern denunziert worden sind. Da sind auch die Architekten des Kollektivs: der ehrgeizige und viel versprechende John Hiller, die blaustrumpfige und sexuell unersättliche Waltraut Greve, der aus Jugoslawien in die DDR verschlagene Edgar Wukowitsch, oder die (zeitweilig) Mächtigen: die Funktionäre, Delegationsleiter und der Parteisekretär Tolkening. Und schliesslich der in die Gegenwart einbrechende Daniel Tieck, der mit Julia zusammen einen Konkurrenzentwurf für die «Strasse des Weltfriedens» ausarbeitet.

Machtgier und die Korruption der Kreativen, Opportunismus und Schönschwätzerie, die hohlen Reden der Bürokraten, denen es an Wissen und Interesse mangelt, das sind – neben den allzeit brisanten von Liebe und Leidenschaft – auch heute noch aktuelle Themen. Heym knüpft seinen Plot geschickt und erzeugt Spannung, sodass man über literarische Schwächen und sprachliche Grobheiten vielleicht allzu bereitwillig hinwegsieht.

C.Z.

Stefan Heym: «Die Architekten», C. Bertelsmann Verlag, München, 2000. 384 Seiten, ISBN 3-570-00441-4, CHF 42.50



3 | Städtebauliche Planung
Forum 2004, Barcelona

3

Bruch mit Cerdàs Rasterstadt

In Barcelona wurde der Wettbewerb für das Kultur-Forum 2004 entschieden: viel Architektur, wenig Städtebau.

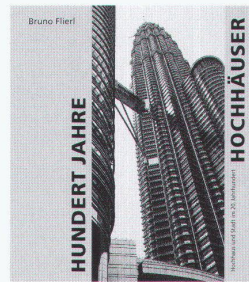
Die neuere Stadtentwicklung Barcelonas wird primär durch den Bau des Eixample, der ab 1850 von Ildefonso Cerdà geplanten Rasterstadt mit ihren über 500 Baublocks von 133 x 133 m geprägt. Die Weltausstellungen 1888 im Parc de la Ciutadella und 1929 am Fusse des Montjuïc wie auch die Olympiade 1992 sorgten dabei immer wieder für neue Impulse in der Stadtentwicklung. Im Sommer 2004 steht nun eine neue internationale Grossveranstaltung an. Das Kulturforum 2004, ein von der Unesco getragenes Forum zur Völkerverständigung, lässt wiederum über die Aktualität der bisher verfolgten architektonischen und städtebaulichen Konzepte nachdenken.

Ort der urbanen Transformation ist ein am Nordostrand des Eixample, zwischen der Mündung des Besòs und dem olympischen Dorf liegendes ehemaliges Industriegebiet. Über die im dahinter liegenden Poble Nou neu entstandene Diagonal del mar, die Stadtautobahn Ronda Litoral sowie den im Jahre 2004 ebenfalls fertig gestellten TGV-Bahnhof Sagrera wird das Areal optimal erschlossen sein.

Der städtebauliche Gesamtvorschlag verweigert sich dem strengen Grundraster Cerdàs; die einzelnen Objekte bilden eher ein mehr oder weniger zufälliges Konglomerat verschiedener Aktivitäten und Architekturen. Dieser Bruch erstaunt, sind doch in den letzten Jahren diverse neue Blocks ent-

standen, welche die ungebrochene Tauglichkeit und Anpassungsfähigkeit der 150-jährigen Städtebaupologie unter Beweis stellen. Zu nennen sind etwa die in unmittelbarer Nähe liegenden Blocks von Carlos Ferrater an der c/Ramon Turró oder die fünf sich im Bau befindlichen Blocks Frente marítimo Poble Nou an der Ronda Litoral.

Die einzelnen Teilstücke des Wettbewerbes sollen nun durch unterschiedliche Architekten realisiert werden. International bekannte Grössen wie die Holländer MVRDV (Meereszoo-Pavillon), die Madrilenen Ábalos-Herreros (nordöstliche Meeresfront), die Schweizer Herzog & de Meuron (Forumsgebäude, zentrale Platzanlage), die Katalanen Eduard Brú (Universitätsgebäude), Josep Luís Mateo (Konventgebäude) und Beth Galí (Strandanlage) mischen sich mit Barcelonesen unter 40 wie Enric Masip (Hotel mit 100 m hohem Turm) oder Joan Forgas (neuer, vom Parc de la Ciutadella hierher zu verlegender Zoo). Ebenfalls an junge, lokale Architekten wurden die Wohngebäude in der Zone Lluís-Taulat vergeben, wo gegenüber dem ebenfalls neu entstehenden Hafen Sant Adrià über 1000 neue Wohnungen geplant sind. Erfreulicherweise verlassen diverse dieser Projekte die traditionellen typologischen Vorstellungen im Wohnungsbau (eine Diskussion, die in Spanien kaum geführt wird), sie schlagen beispielsweise vertikal geschichtete, an die Gärten der Einfamilienhäuser erinnernde offene Aussenräume vor. Die meisten dieser Projekte versuchen auch alternative Energieträger mit einzubeziehen; ihre Realisierung wird allerdings stark von der Unterstützung der in der spanischen Wohnbauproduktion äusserst prägenden Generalunternehmer abhängen. Hans Geilinger



Totempfähle des Fortschritts

Meist wird der Skyscraper als kunstvolles Einzelobjekt verherrlicht. Dem setzt Bruno Flierl – ehemals profiliertes Architekturkritiker der DDR und noch heute kämpferischer Theoretiker – eine konzise Entwicklungsgeschichte mit der Formel «vom Hochhaus in der Stadt zur Hochhausstadt» entgegen.

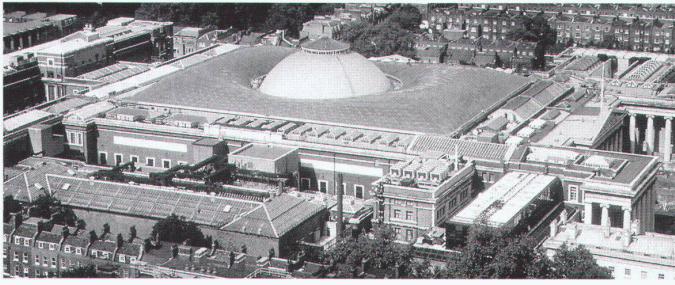
Dass Wolkenkratzer konträr stehen zu einem menschenwürdigen Leben, ist ein gebräuchlicher Topos aller Kritik. Dennoch, oder gerade deshalb, fasziniert das Thema, wie eine bilderreiche Neuerscheinung erneut beweist. Sie will indes nicht dem Nonstop als neuem globalem Lebensgesetz unkritisch Referenz erweisen, ihr Autor will vielmehr den Weltprozess der Hochhausentwicklung im 20. Jahrhundert historisch aus den gesellschaftlichen Trends herleiten und fassbar machen. Dabei ist das skizzierte Panorama so stringent wie kurzweilig. Die Antipoden seiner locker erzählten Geschichte sind New York (die kapitalistische Hauptstadt des 20. Jh.) und Moskau (die Kapitale sozialistischer Weltveränderung); beide aber sind alt und müde geworden, sodass neue Helden wie Shanghai und Singapur sie abgelöst haben. Europa ist trotz aller Anstrengungen, namentlich in London und Paris, kein entscheidender Schauplatz.

Aber so banal ist die Geschichte doch nicht. Ihre Facetten entblättert sie bei näherem Hinsehen. Zu lange ging es beim Hochhaus um das Einzelbauwerk und nicht um den urbanen Kontext. Die öffentliche Hand griff nur ein, um die

massive Verschattung der Strassen zu mildern: 1916 wurde in New York, sieben Jahre später in Chicago ein Zonierungsgesetz erlassen. Dadurch entstanden die typischen set-backs, die manche Wolkenkratzer als aztekische Stufentempel erscheinen lassen. Auf die Notwendigkeit einer sinnvollen Gestaltung der Beziehung Hochhaus/Stadt hatte schon Louis Sullivan hingewiesen. Bereits 1891 entwickelte er Vorschläge, um Hochhaus und Stadt so in Übereinstimmung zu bringen, dass individuellen und gesellschaftlichen Interessen Gerechtigkeit widerführe. Dennoch vollzog sich die Entwicklung allenthalben eher anarchisch. So hat sich nach Flierl das Turmhochhaus (gegen das Scheibenhochhaus) durchgesetzt, «weil es keiner neuen Stadtkonzeption bedurfte und sich eben deshalb als das der kapitalistischen Gesellschaft mit Privateigentum an Grund und Boden und mit Konkurrenz der privaten Bauherren adäquate Bebauungselement der Hochhausstadt erwies – vor allem auch in Hinsicht auf den zur Gewinnsicherung erforderlichen Wechsel der Bausubstanz durch Abriss und Neubau». Die Clusterbildung der Hochhäuser, d. h. ihre Zusammenballung zu einer Menge ohne gestaltete Beziehungen, war und ist die in diesem Prozess bereits angelegte genuine Folge.

Das Phänomen Wolkenkratzer ist indes noch längst nicht ausreichend verarbeitet, aber gekonnt die Balance haltend zwischen Information und Erbauung, zwischen Bild und Text, ist Flierls Buch insgesamt sehr empfehlenswert. **Robert Kaltenbrunner**

Bruno Flierl: Hundert Jahre Hochhäuser. Hochhaus und Stadt im 20. Jahrhundert, Verlag Bauwesen, Berlin 2000, 264 S., 362 Abb., Hardcover CHF 114.–



4 | Luftaufnahme des British Museum, London, mit Glasdach des Great Court im Zentrum

| 4

Luftkissen aus Glas

Als Europe's largest covered square wird der überdachte Raum bezeichnet, den Sir Norman Foster im Herzen Londons geschaffen hat. Die Intervention im British Museum bildet mit ihrer kühnen Glaskonstruktion wohl den krönenden Abschluss der Millennium Projects.

Die Reorganisation des British Museum ist jener des Louvre unter Mitterrand vergleichbar – sowohl bezüglich der Aufgabenstellung als auch des Prestiges der Institution. Vor fast 250 Jahren gegründet, ist das British Museum heute das Nationaldenkmal einer Forscher- und Sammlertradition und zugleich ein Zeugnis des verblichenen Empire. Wie der Louvre erreicht das British Museum jährlich Besucherzahlen in Millionenhöhe, bildet seine Altertumsammlung doch einen Eckpunkt der touristischen Infrastruktur Londons. Entsprechend intensiv ist die Beanspruchung der aus dem ersten Drittel des 19. Jh. stammenden Architektur Robert Smirkes. So betraf der erste Schritt umfassender Sanierungsmaßnahmen den Einbau von Flächen, die vor allem zirkulatorischen, kommerziellen und repräsentativen Bedürfnissen Rechnung tragen. Möglich wurde dieser Eingriff, als die 1857 in der Mitte des quadratischen Museumshofes errichtete British Library ihren Neubau in St. Pancras bezog.

Das berühmte Rund des freistehenden Lesesaals wurde im Zentrum des Museums als ein eigenes Schaustück herauspräpariert: Früher ein Sanktuarium, darf der überkuppelte Lesesaal fortan von Touristenschwärmen betreten werden, während der Innenhof,

der bisher unzugänglich vor sich hin gedämmert hat, sich selber als ein Mallartiges Interieur präsentiert.

Dort hat Foster mit dem Ingenieurbüro Happold ein selbsttragendes Glasdach entwickelt. Die auf einem dreieckigen Grundmodul aufbauende Konstruktion ruht teils auf bestehenden, teils auf plump vorgeblendeten Kalksandsteinfassaden und reagiert mit ihren Teflon-Auflagern beweglich auf Temperaturschwankungen. Durch ein aufgedrucktes Punktraster filtern die 3312 Glaspaneele das Sonnenlicht ohne zusätzliche Schutzvorrichtungen. Fragil überspannt die Glashaut die Restfläche zwischen Quadrat und Kreis, erzeugt eine bizarre Perspektive unter einem geometrisch komplexen Himmel. Weil die denkmalgeschützte Bausubstanz zu Konzessionen zwang, bleibt dieser faszinierende Blob aussen, im klassizistischen Korsett, jedoch praktisch unsichtbar.

Mehr noch als die Tate Modern präsentiert sich das British Museum als Paradestück der Public-private Partnership. Allenthalben finden sich Namen privater Mäzene und Konzerne, deren Spenden von beidseits des Atlantiks den 100 Mio. Pfund teuren Einbau ermöglichten. Weil es sich um das wohl prestigeträchtigste Bauvorhaben aller Millennium-Projekte handelt, hat man den im Dezember eröffneten Innenhof Queen Elizabeth II Great Court getauft. Dieser mumifizierte «Platz» illustriert zusammen mit Rogers Millennium Dome und der Tate Modern von H&deM einen allgemeinen Trend zu Innenraum-Inszenierungen: einerseits das Vermächtnis des Millennium-Jahres in London, andererseits aber auch ein Merkmal gegenwärtiger Urbanität, die sich zunehmend nach innen verlagert und massstabslose Künstlichkeit erzeugt. **A. B.**

Fremd und flüchtig

Der Umbruch Berlins wird deshalb intensiv wahrgenommen, weil sich die politischen Gewichte verschoben haben. Doch die Ausstellung «Remake Berlin» im Fotomuseum Winterthur (11.11.2000 bis 14.1.2001) zeigte weniger diese Spannungen als ein mangelndes Geschichtsbewusstsein der Fotografen.

Umbrüche fördern Disparates zutage. Doch Fiktion und Realitätserkundung sind nicht dem gleichen Zeittakt unterworfen, und so ist auch in einer dokumentarischen Bildaussage ein fragmentarisches Moment enthalten. Die Ambivalenz zwischen einst und jetzt herauszuarbeiten, darin hätte die Chance für einen kritischen Diskurs gelegen, den man leider in dieser Ausstellung vermisst.

Die von Kathrin Becker, Berlin, und Urs Stahel, Winterthur, zusammengestellte Berlin-Phänomenologie weicht jeder inhaltlichen Begriffsbestimmung aus, ja sie wagt bei aller Subjektivität der Bildaussage nicht den Schritt ins Ungewisse, sondern bewegt sich zwischen Zufällen und Empfindlichkeiten. Remakes sind dankbare Themen für Feuilletonisten, sie setzen auf Erinnerungen und Emotionen, suggerieren eine Kontinuität, die es erlaubt, sich unbeschwert zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu bewegen.

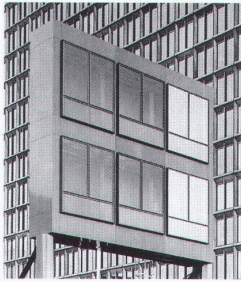
Das neue Berlin muss die nach der Vereinigung übernommene Funktion inhaltlich präzisieren. Es sind nicht nur fest gefügte Verhaltensmuster zwischen Ost und West, es sind auch die Zukunftsperspektiven, die über Standortfragen und Wirtschaftstransfer hinausreichen. Berlin liegt inmitten eines

Spannungsfeldes; Kapitalströme führen zu tief greifenden Veränderungen im Stadtzentrum, auf die eine theoriefeindliche Stadtplanung mit einem restriktiven Regelkanon reagiert. Fotografie, die auf Brüche und Verschiebungen in der Semantik achtet, bewegt sich somit auf einer fiktiven Ebene. Den verborgenen Seiten der Stadt näher zu kommen, war für die acht jungen Fotografen nicht interessant genug, um auf bekannte Themen und sonderliches Terrain zu verzichten.

Der Berliner Fotograf Frank Thiel, der mit überlebensgrossen Porträts von Wachsoldaten an den Grenzübergängen ein Stück Berlin-Geschichte schrieb, ist mit seinen riesigen Farbfotos der Legende vom Berliner Fassadenstreit aufgesessen. Der von den Medien visuell ausgeplünderte Potsdamer Platz dient ihm auf den Fotos als Demonstrationsobjekt, den architektonischen Moden am Beispiel der Fassadenfronten nachzugehen. Der dahinter liegende leere Raum wird somit zu einer Projektionsfläche für eine öffentliche Maskerade, deren verbindliche Konvention eine subalterne Ästhetik ist. Thiels ausgereifte Technik verharrt im ästhetischen Schein: Seine Fotos dokumentieren bautechnische Abläufe, ohne jedoch fotografisch zu intervenieren, eine Intention, die Verständnis bei der Architekturkritik findet.

Stephen Wilks Aufmerksamkeit gilt den kleinen Dingen, Fundstücke irgendwo in Berlin und ausserhalb der Zeit, flüchtige Begegnungen. Und wäre da nicht die Besessenheit eines Fotografen, das Unscheinbare verlöre noch mehr an Gewicht.

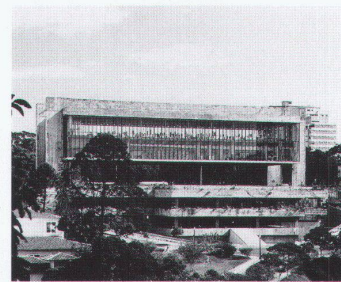
Dass übergrosse Nähe nicht nur befremdlich, sondern auch verletzend ist, belegen die Porträts von Céline van Balen. Die Kamera dringt in die Poren ein, doch



5

5 | Frank Thiel, Stadt, 2000
C-Print 210 × 165 cm

6 | Lina Bo Bardi: Museu de Arte de São Paulo, 1957/1968



6

was von dem Gesicht bleibt, ist eine grosse Leere. Berlin als multikultureller Schmelztiegel? Die Skepsis in den Gesichtern erlaubt keine eindeutige Aussage.

Clegg & Guttman überspielen ihre hintergründigen Absichten mit historischen Vorlagen. Die bundesdeutsche Politprominenz wird zwar durch ein repräsentatives Bildformat auf grossmeisterlich handwerkliches Niveau angehoben, doch die meist verlegenen Gesten der Nobilitierten verraten das enge formale Korsett, in dem sich die Fotografen bewegen: Eine grosse pathetische Vorlage, die den Bewegungsspielraum der Porträtierten unterläuft, ohne deren Psychologie zu kennzeichnen, ein Psychogramm, das auf die Fotografen zurück verweist.

Versucht Boris Mikhailov das Aggressionspotenzial und die sexuelle Begehrlichkeit beim Fussballspiel ins Absurde zu treiben, so arbeitet der in Erlangen geborene Juergen Teller subtiler. In seinen ausgebleichten Farbfotos sammeln sich die flüchtigen Momente einer Grossstadt, die keine Avenuen, keine Denkmäler und keine Geschichte mehr kennt. Es sind verschliffene Bewegungsspuren aus heimatlosen Städten, Bilder von ausgesonderten Menschen, Momente, die in der Einsamkeit einer Stadtbrache das nomadenhafte Verhältnis eines Bewohners zu seiner Stadt transparent machen – ziellos und fremd wie all die Fotos der Ausstellung, die vieles zeigen und nichts benennen.

Gerhard Ullmann

Die Ausstellung wird vom 17. März bis 29. April 2001 im Neuen Berliner Kunstverein und der daadgalerie, Berlin, gezeigt sowie im Juli/August 2001 im Rahmen der Rencontres Internationales de la Photographie, Arles.

Monumental und demokratisch

«Den Brasilianern blieb keine Zeit zu überlegen, ob der Wolkenkratzer oder die portugiesische Hütte besser ist.» Deshalb suchte die italienischstämmige Architektin Lina Bo Bardi den Dialog zwischen einheimischer Kultur und Moderne.

Ein Supermarkt mit internationalem Angebot – «globalisiertes Niemandsland» nennt ihn die mexikanische Schriftstellerin Carmen Boullosa. Davor verkauft eine Frau tamales, mit Fleisch oder Trockenfrüchten gefüllte Maisbrote: ein Relikt der prähispanischen Küche. Der Mais wächst zwischen Wolkenkratzern... Was Boullosa schreibend thematisiert, versuchte die Wahlbrasilianerin Lina Bo Bardi (1914–1992) in Architektur, Design, Ausstellungsgestaltung und Kulturkritik auszudrücken.

Die Architektin, die die römische Universität unter der Ägide Piacentinis floh und bei Gio Ponti in die Lehre ging, kennt in Brasilien jedes Kind. In Europa harrt ihr Werk noch der Entdeckung. Eine Erklärung für das Defizit lässt sich dem imperialistischen Ton der westlichen Architekturkritik entnehmen, den Bo Bardi in einem Kommentar in *Mirante* das *Artes* 1967 geisselte. Sie attackierte darin Ray Smith, der in *Progressive Architecture* den südamerikanischen Architekten empfahl, nicht den Internationalen Stil zu kopieren, sondern sich an den Hütten der Indios, den Favelas der Armen zu orientieren. Der Kontrast zwischen Grossstadt-moloch und traditioneller Kultur: Bo Bardi las die Zeichen der (zu) rapiden Entwicklung und fand das architektonische Vokabular

für den Dialog zwischen einheimischer Kultur und Moderne.

Daher scheint uns Europäern ihr Werk schwer verortbar. Sie redete der Standardisierung das Wort – nicht weil die Industrie sie diktiert, sondern weil die Natur (Bananenstauden etwa) wie die Kultur der «Ureinwohner» (Tonkrüge) die Modelle liefern. Sie veranstaltete Ausstellungen, die der «arte popular» gewidmet waren – nicht von folkloristischem Feuer beseelt, sondern auf der Suche nach einfachen Strukturen: Die Hängematten in den Booten auf den Flüssen im Norden Brasiliens, die gleichzeitig Bett und Lehnstuhl sind, inspirierten Bo Bardi 1948 zum Design eines dreibeinigen Stuhls in Holz oder Stahl mit durchhängendem Stoff- oder Lederbezug.

Sie scheute sich nicht, in der Kapelle Santa Maria Dos Anjos (1978) einen Betonkubus mit einer Veranda in traditioneller Holzkonstruktion und Stroheckung zu kombinieren. Vor der *Fábrica de Tambores da Pompoéia*, die es in ein Mehrzweckgelände zu verwandeln galt, hatte sie aber so viel Respekt, dass sie die Eingriffe auf ein Minimum beschränkte und am südöstlichen Ende einen Kontrapunkt setzte: Zwei markante Blöcke, ebenso Bunker wie Zitadelle, flankieren die Avenida Pompéia.

Bo Bardi brachte das Kunststück fertig, gleichzeitig monumentale und demokratische Architektur zu schaffen: Das *Museu de Arte de São Paulo* (1957/1968) ist mit einer Länge von 70 m ein gigantischer Riegel, den zwei Betonträger wie eine Klammer zusammenhalten und gleichzeitig vom Boden abheben, sodass der riesige Platz «Belveder» um eine gedeckte Fläche erweitert wird. Aber auch der Bau selber ist dank totaler Durchfensterung «durchlässig». Transparent präsent

tiert sich schliesslich auch das Ausstellungsdesign. Die «Alten Meister» wurden ebenso wie die modernen Bilder auf frei stehende Stellwände montiert – gleichberechtigt versetzt neben- und hintereinander. Bo Bardi versagte dem «Alten» den Respekt nicht. Aber weil die Moderne das «Produkt der Geschichte» ist, opponierte sie der Musealisierung.

Existenzielle Erfahrungen liessen sie die moderne Architektur verfechten: Sie floh die Ruinen der römischen Antike, die die Faschisten freigelegt und für ihre Zwecke instrumentalisiert hatten. «Der Krieg hat den Mythos der Monumente zerstört.»

Lina Bo Bardi stürzte sich in die Architektur mit einer Reportage über die kriegsversehrten Gebiete und zog die Lehre: Der Architekt muss ein Meister des Lebens sein, muss wissen, wie den Ofen einheizen, wie Bohnen gekocht werden, wie die Toilette funktioniert... Max Bill, der das «Glashaus», das Bo Bardi für sich und ihren Mann, den Journalisten P. M. Bardi, in São Paulo 1951 baute, «sehr elegant» fand, verfolgte in seinem Buch «Wiederaufbau» eine ähnliche Recherche. Er war beeindruckt von den standardisierten sanitären Einrichtungen eines Buckminster Fuller... **Rahel Hartmann**

Im Museum für Gestaltung in Zürich gastierte bis 4. März eine Wanderausstellung zum Schaffen Bo Bardis. Das *Istituto Lina e P. M. Bardi* hat einen Katalog über ihr Werk sowie ein Extrakt über das *Museu de Arte de São Paulo* publiziert.

Go West

6 In Zürich West tut sich viel. Bald sind die Areale zwischen Bahngeleise und Hardturmstrasse flächendeckend im Umbau begriffen (s. wbw 4/00 S. 34). Problematisch sind der öffentliche Verkehr und der öffentliche Raum schlechthin.

Das Gebiet um die Hardbrücke im Stadtkreis 5 wurde mit der Eröffnung des Theaterhauses in der Schiffbauhalle zu einem Subzentrum der Zürcher Kulturszene. Auf dem Steinfelsareal entsteht derzeit ein Gebäudekomplex mit Wohn- und Büronutzung, der Baubeginn für «Puls 5» zwischen Schiffbau und Hardturmstrasse steht bevor, und der Wettbewerb für das «Maag-Areal Plus» ist entschieden. Das Sulzer-Hochhaus wurde aufgestockt und mit einer zweiten Glashaut umhüllt, und westlich davon soll OMA ein Museum für die Flick Collection planen. Nicht zu vergessen der laufende Wettbewerb für das Letzigrund-Stadion.

Kernstück von «Puls 5» (Kyncl Gasche Partner, Zürich) mit 45 000 m² Bruttogeschossfläche ist die Giessereihalle der Sulzer/Escher-Wyss, die – stärker als der von Ortner & Ortner umgenutzte Schiffbau – ihre industrielle Patina behalten und für Wochenmärkte, Ausstellungen, Konzerte dienen soll; sie wird durch einen Neubaukomplex ergänzt mit Wohnungen, Büros, Läden, Restaurants, Bars und Wellnessclub. Sieger im Wettbewerb um das 13 ha grosse Maag-Areal sind Diener & Diener (Basel) mit E. & M. Bösch (Zürich). Hier beträgt der Wohnanteil 24 Prozent. Die Lage am Anknüpfungspunkt der S-Bahn bringt den Grundeigentümern einen Standortvorteil, aber auch hohe Verantwortung: Die Stadt wird die Gestaltung des öffentlichen Raumes kaum allein finanzieren können. **C. Z.**

Missbrauch von Bauplänen

Bei der Präsentation eines Bauprojektes in einer Architekturzeitschrift werden neben Abbildungen des Werkes auch Pläne veröffentlicht. In der Folge kann es vorkommen, dass die Pläne von Dritten kopiert werden, mit der Begründung, Baupläne seien spätestens nach wenigen Änderungen frei nutzbar. Häufiger noch geschieht es, dass ein Architekt mit einem (Vor)projekt beauftragt, die Ausführung jedoch, entgegen anfänglichen Zusicherungen, einem Dritten übertragen wird. Muss der Architekt den Verlust von Honorar und gestalterischer Kontrolle über sein Werk hinnehmen?

Neben Werken der Baukunst geniessen auch Pläne urheberrechtlichen Schutz, sofern sie individuellen Charakter haben. Keine Rolle spielt dabei, ob sie ausgeführt wurden oder nicht. Als Urheber solcher Pläne hat der Architekt deshalb gemäss den Bestimmungen des Urheberrechtsgesetzes (URG) das ausschliessliche Recht zu bestimmen, ob, wann und wie seine Pläne verwendet werden dürfen. Dies gilt grundsätzlich auch dann, wenn die Pläne von Dritten abgeändert oder nur Teile des Projektes übernommen wurden, solange das Vorbild deutlich erkennbar bleibt. «Frei benützt» werden darf ein Plan nur, wenn er in wichtigen Details so überarbeitet wurde, dass er sich von der Vorlage klar unterscheidet und deshalb ein eigenes individuelles Gepräge besitzt, das dasjenige des Originals «verblässen» lässt. Die Verwendung von urheberrechtlich geschützten Bauplänen ohne Einwilligung des Architekten durch Dritte ist deshalb in der Regel unzulässig.

Besteht ein Vertragsverhältnis zu einem Bauherrn, wird grundsätzlich davon ausgegangen, dass die Nutzung der Pläne an die stillschweigende Bedingung geknüpft ist, dass der Architekt den Bau ausführen kann. Wird dem Architekten die Ausführung entzogen, kann er sich gegen die (unentgeltliche) Nutzung seiner Pläne wehren. Anders verhält es sich, wenn aus den Umständen oder einer Vereinbarung der Parteien ersichtlich ist, dass von Anfang an beabsichtigt war, die Ausführung einem Dritten zu übertragen. In diesem Fall ist das Honorar allerdings durch eine «Nutzungsgebühr» zu ergänzen. Im Interesse aller Beteiligten empfiehlt es sich, diesen Punkt, namentlich die Höhe der Entschädigung für die Nutzung der Pläne bei Ausführung durch einen Dritten, von Anfang an zu regeln. Wesentliche Änderungen an Plänen darf ein Bauherr schliesslich – im Gegensatz zu Änderungen am fertigen Bauwerk selbst – für die Ausführung nicht vornehmen, wenn ihn der Architekt dazu nicht ermächtigt hat.

Dem Missbrauch von Bauplänen kann somit in vielen Fällen dank dem URG begegnet werden. Ergänzend können auch die Bestimmungen des Bundesgesetzes über den unlauteren Wettbewerb (UWG) Schutz bieten. Sie bilden u. a. die Grundlage für ein Verbot oder die Beseitigung einer Verletzung sowie für Schadenersatzansprüche. Wer Ansprüche geltend machen will, muss bei Fehlen eines Vertragsverhältnisses allerdings beachten, dass diese bereits nach einem Jahr seit Kenntnis des Schadens und des Schädigers verjähren. Rasches Handeln ist gerade in solchen Fällen deshalb angezeigt. **Isabelle Vogt**

Isabelle Vogt, *1966, lic. iur. Rechtsanwältin. Während des Studiums an der Universität Zürich Tätigkeit in der Rechtsabteilung einer Privatbank und in der Rechtsberatung des Zürcher Frauenzentrums. Lizentiat 1990. Gerichtspraktikum und 1993 Anwaltspatent. Bis Mitte 1999 in mehreren international tätigen Wirtschaftsanwaltskanzleien. Seither eigene Anwaltskanzlei in Zürich in Partnerschaft mit lic. iur. Daliah Luks Dubno. Beratung und Prozessführung im Wirtschaftsrecht, vorzugsweise im Vertrags-, Urheber- und Markenrecht, sowie im Erbrecht. Isabelle Vogt ist mit einem Architekten verheiratet.