

Wolfgang Fritz Haug

IST DIE ORNAMENTKRITIK IN DER ARCHITEKTUR NOCH
AKTUELL?¹

Überlegungen zur Ausgestaltung des münchener U-Bahnhofs Oberwiesenfeld
durch den Bildhauer Rudolf Herz²

I.

>Der moderne mensch<, heißt es bei Adolf Loos, >der sich tätowiert, ist ein Verbrecher oder ein degenerierter.< So konnte einer sprechen, der einen Sinn für die mögliche Schönheit des menschlichen Leibes hatte und für den es selbstverständlich war, dass seine Adressaten, die Architektenkollegen und überhaupt die praktizierenden und urteilenden Ästheten seiner Zeit, diesen Sinn mit ihm teilten. Er schlug den Sack der Tätowierung und meinte den Esel, dem dergleichen gefällt. Sein Zorn galt den Verzierungen, mit denen nachträglich die Außenflächen umbauten Raumes überzogen wurden, unabhängig von der eigentlichen Gestalt des Baukörpers und seiner die Statik garantierenden Elemente. Man denke an die Musterbücher der Stukkateure, in denen sich die Bauherren der Berliner Mietshäuser um 1900 den Stil aussuchen konnten, in dem die Fassade des Vorderhauses zur Straße hin ausgeschmückt werden sollte. Griechisch oder römisch antikisierend? Florentinische Renaissance oder österreichischer Amtsbarock? Für alles standen Schablonen bereit. Es bedurfte des Zweiten Weltkrieges, um der stereotypen Architektur ansichtig zu werden. Da das Geld für die Restauration fehlte, wurden die Reste des zerschossenen Stucks abgeschlagen. Die Häuser, auf die billigere Weise neu verputzt, waren nun auf sich selbst gestellt und offenbarten ihre nackte Gestalt. Was da ab war und fehlte, deren

¹ Leicht gekürzt erschienen in der Zeitschrift *Archplus*, Oktober 2008.

² In Zusammenarbeit mit dem Fotografen Hans Döring.

schmückender Überzug, fiel unter die Tätowierungen, die Loos zum Verbrechen gegen die Gestaltungsgesetze der Architektur erklärt hatte. Der sinnliche Reiz besaß sein Recht in der Baugestalt, nicht in der nachträglichen Furnierung von dessen Außenflächen mit einer symbolischen Bedeutungsschicht.

Die Reorientierung der Ornamentkritik unter Bedingungen des globalisierten High-Tech-Kapitalismus und der verdämmernden Postmoderne kann sich einige Anregungen von den sprichwörtlichen >alten Griechen< holen. Ihr Wort für Ornament tendierte zum Firmament. Denn beides und noch viel mehr birgt ihr Ausdruck *kosmos*. Dieses aus geschichtlicher Ferne rätselhaft gewordene Wort bedeutete zunächst den Gegenstand der Architektur, den Bau, dazu die Bauart selbst; weiter Ordnung, Anstand und Regelmäßigkeit; noch weiter Weltall, Erde, Menschheit, fast wie jenes Buch heißt, das die Heranwachsenden in der DDR zur Jugendweihe bekamen. Doch damit ist der mögliche Bedeutungsumfang von *kosmos* noch nicht ausgeschöpft. Denn er erstreckt sich weiter auf Schmuck, Zierde, Zierrat und Putz; weiter Lob, Ruhm und Ehre. Was für eine Spannweite, vom Gegenstand der Architektur über den Anstand und die Grundbegriffe der Weltauffassung bis zur Verzierung! In der bürgerlichen Moderne klingt noch etwas davon nach, wenn Kant den >gestirnten Himmel über mir und das Sittengesetz in mir< als die komplementären Pole der idealen Weltordnung begreift. Oder handfest beim Baugewerbe, wenn der Putz, die Schutzschicht, mit der die (nicht aus gediegenem Stein errichteten) Wände von außen zuletzt überzogen werden, zwischen putzen, verputzen und herausputzen schillert. Doch das sind verdämmernde Nachklänge. Für uns verunsicherte Kinder des von Fundamentalismen und Spiritualkommerz durchzogenen High-Tech-Kapitalismus ist die Spannweite jenes Wortes zu etwas Unfasslichem geworden. Unser Kosmos ist eine seit dem Urknall auseinanderfliegende Explosionswolke. Und jenes andere Kosmosderivat, die Kosmetik, ist für die

Schminke zuständig, die aus alt jung machen oder die Langweiligen mit Sexappeal versehen, kurz, Aussehensprothesen liefern und die Schrift überschreiben soll, die ein schlecht gelebtes Leben in die Gesichtszüge eingegraben hat. Sie ist die Kunst des schönen Scheins und damit das Analogon der Warenästhetik.

II.

Hegels Ästhetik beginnt die Abhandlung der Künste mit der Architektur. Doch tut er dies nicht, weil sie für ihn wie für Aristoteles die höchste aller Künste, weil die meisten anderen umfassend, ist, sondern weil sie fürs Äußerliche dessen zuständig ist, was den inneren Zusammenhang der Geschichte, ja der Kultur schlechthin und die Quelle allen Sinnes ausmacht, jene intensive und substanzielle Größe, die er >Geist< und manchmal auch >Gott< nennt und die für ihn unauflöslich mit dem Streben nach substanzialer, nicht nihilistischer Freiheit verbunden ist. Er sah die Aufgabe der Baukunst darin, >die äußere unorganische Natur so zurechtzuarbeiten, dass dieselbe als kunstgemäße Außenwelt dem Geiste verwandt wird<. Mit einiger Übersetzungsfähigkeit wird man diese Bestimmung unschwer mit heutigem Problembewusstsein verbinden können. Die Baukunst kann das Worumwillen nicht an ihr selbst darstellen, wohl aber darauf verweisen. Gebauter Klamauk oder schiere Machtdemonstration halten vor diesem Anspruch so wenig stand wie die Tätowierungen des menschlichen Leibes vor den Augen des Adolf Loos. Hegels Begründung aber zielt tiefer. >Das Kunstwerk der Architektur nämlich ist nicht schlechthin für sich selbst Zweck, sondern eine Äußerlichkeit für ein anderes, dem es zum Schmuck, zum Lokal usw. dient.< Es darf also auch nicht >für sich selbst wesentlich die Aufmerksamkeit auf sich ziehen<. Den Mythos vom Turmbau zu Babel erklärt Hegel zum Gründungsmythos der Architektur. >Was ist heilig?<, habe Goethe einmal in einem Distichon gefragt und geantwortet: >Das ist's, was

viele Seelen zusammenbindet.< Hegel zieht daraus die These, >das Heilige mit dem Zweck dieses Zusammenhalts und als dieser Zusammenhalt habe den ersten Inhalt der selbständigen Baukunst ausgemacht.< Architektur wäre demnach von Grund auf Vergesellschaftungskunst und damit auf der Grenze zur ideologischen Macht angesiedelt. Hier kommt Hegel auf die Sage vom babylonischen Turmbau, der zufolge auf dem Gebiet des heutigen Irak, >in den weiten Ebenen des Euphrat errichtet der Mensch ein ungeheures Werk der Architektur; gemeinsam erbaut er es, und die Gemeinsamkeit der Konstruktion wird zugleich der Zweck und Inhalt des Werkes selbst. Und zwar bleibt diese Stiftung eines gesellschaftlichen Verbandes keine bloß patriarchalische Vereinigung; im Gegenteil hat die bloße Familieneinheit sich gerade aufgehoben, und der in die Wolken sich erhebende Bau ist [...] die Realisation einer neuen erweiterten Einigung<. Merkwürdigerweise spielt die Verwirrung der Sprachen, in der wir heute unsere Gedanken zu sammeln suchen, für Hegel in diesem Zusammenhang keine Rolle. Hier tauchen die ungeheuren Mächte des Kapitals und der Konkurrenz, des Staates und der Macht- und Gewaltpolitik, und die Furien des Nationalismus und religiösen Fundamentalismus auf. Zugleich aber steht in aller Widersprüchlichkeit die >Realisation einer neuen erweiterten Einigung< vielleicht zum ersten Mal ernsthaft auf der geschichtlichen Tagesordnung.

III.

Wenn alle Architektur die Umbauung von Raum für menschliche, kulturelle Zwecke ist, Kult inbegriffen, so bei einem unterirdischen Bahnhof in der besonderen Form, dass er keine Außenfassade haben kann. Die Fassade wandert nach innen. Es ist eine verkehrte Welt, in der das Innere, weil es dem zu diesem Zweck ausgehöhlten Erdinneren abgewonnen ist, das Äußere ist. Bahnhöfe sind Orte des Übergangs, wo Passanten zu Passagieren werden und Passagiere sich in sich in Passanten rückverwandeln. Die einfache Haltestelle

auf der Strecke ist die kleine Schwester des Zentralbahnhofs, wie der innerstädtische Verkehr der kleine Bruder des Fernverkehrs. Wer in die Unterwelt der U-Bahn hinabsteigt, wird nicht die Stadt, sondern nur den Ort in der Stadt wechseln. In ihrer normalen Form, und um sie geht es bei unserem Beispiel, präsentiert sich die U-Bahnhaltestelle als langgezogener Bahnsteig zwischen den Gleisen in einem der Länge der Züge angemessenen Schacht. Wer sich hier aufhält, wartet normalerweise auf den Zug, um sich von diesem aufsaugen und ins dunkle Schachtende hineintragen zu lassen. Wen der eingefahrene Zug ausspuckt, der wird unverzüglich nach draußen, ins Freie streben, an die Erdoberfläche, ohne mehr als Seitenblicke für den Durchgangsort übrig zu haben. Anders die von draußen Herabsteigenden. Sie müssen auf den Zug warten. Ihre Zeit verwandelt sich in Wartezeit. Ihnen wendet der Schacht seine Wände als das Äußere des Erdinneren zu. Ihr Blick hat die Möglichkeit zu schweifen. Ihm gelten die Werbeplakate und die werbefinanzierten Bildschirme, die für gewöhnlich an den Schachtwänden angebracht sind. Nichts davon an den Wänden des von Rudolf Herz ausgestalteten U-Bahnhofs Oberwiesenfeld. Dessen Erscheinungsbild wirbt vielleicht für München, doch Werbung findet auf seinen Wänden keinen Platz. Einen U-Bahnhof auszustalten ist nicht dasselbe wie ihn zu gestalten. Er ist ein Funktionsbau, der Tunnelröhre abgewonnen, schon in elementarer Ausführung teuer genug, als dass selbst das reiche München allzuviel gestalterischen Spielraum zusätzlich finanzieren würde. Und hier hat die Stadt sich, was die Raumhöhe und die großzügig angelegten, nach unten dem Lichtfluss gemäß ausgeschrägten Oberlichte betrifft, nicht lumpen lassen. Doch noch immer sind dann die in Gestalt des erstarren Betons unverrückbaren Raumdaten gnadenlos: nicht viel mehr als ein Zementschlauch, 160 Meter lang, etwas vom Monotonsten, das man sich vorstellen kann. Was hat Herz daraus gemacht?

IV.

Die erste Frage, die zu beantworten war, betraf die Verkleidung der Zementwände. Herz hat sie einzig an der Decke in ihrer stofflichen Verfassung belassen. Nur hier darf der Beton sein Inneres als sein Äußeres präsentieren. Die vier Wände sind dagegen mit beschichteten Aluminiumplatten verhangen. Element ist ein Paneel im Maß von 230 auf 16 cm. Es ist der stereotype Baustein der Fassade, mit der dieses unterirdische Bauwerk sein nach innen gekehrtes Äußeres und damit sein tragendes Material, den Zement, überzieht.

Die einzige Differenz, die Herz bei den in ihrer Abmessung immergleichen Lamellen zulässt, ist die der Farb- bzw. Helligkeitswerte. Er lässt nicht mehr als vier Werte zu: Die ersten beiden präsentieren sich in den Extremen der Farbauslöschung, dem alles zurückstrahlenden Weiß und dem alles verschluckenden Schwarz. Der dritte Typ schließlich trägt als einziger eine sinnlich-konkrete Farbe, ein Orange im Aufbruch zum Rot. Das in dieser Farbe furnierte Paneel ist der Nordwand und den beiden Querwänden an den Enden des Bahnhofsstollens vorbehalten, an denen sich eine Etage höher die Zugänge zum Bahnhof befinden. Abgesehen vom Ton der Fugen und des Abschlusses zum Boden hin, einem grau als der neutralen Mitte zwischen Schwarz und Weiß, sowie den Zugangsinstallationen ist hier nichts, was sich davon untersiede, zugelassen. Sie bilden, wie Herz sagt, den Passepartout für das Kunstbild, das die Südwand bedeckt. Einen gewöhnlichen U-Bahnhof aufsuchend, haben wir zugleich einen Ausstellungsraum betreten, der um ein einziges, 160 Meter langes und 8 Meter hohes Bild herum gebaut scheint.

Die in sich ununterschiedenen drei Wände des >Passepartout< unterscheiden sich äußerlich von der vierten, der Bildwand. Diese dagegen unterscheidet sich von ihnen dadurch, dass ihr der Unterschied innewohnt. Ihr gliederndes Prinzip ist die Alternative Schwarz oder Weiß, 0 oder 1, an den binären Unterschied gemahnend, aus dem als einem an sich sinnlosen Element die

stumme Sprache des Computers aufgebaut ist. Doch anders als im digitalen Basiselement unterscheiden sich die beiden Werte in ihrer strukturellen Stellung: Schwarz ist das Umfassende, weiß das Umfasste. Das Schwarze verfügt über die Bildwand, das Weiße ist das Ausgesparte. Weiß bedeutet freigelassen. Es bezeichnet die Lichtung, durch die der Weg führt. Im Unterschied zum Schwarzen integrieren sich die weißen Felder zu einer einzigen kontinuierlichen Bahn, indem jedes von ihnen in ein anderes oder mehrere andere weiße mündet. Alle zusammen ergeben sie einen Weg, der einen Anfang hat, von dem aus er sich in unzähligen Umsprüngen, Ausgriffen und Spitzkehren über die ganze südliche Schachtwand zieht, bis er auf der Mitte der Schachtwand ankommt, von wo aus es nicht weitergeht und allenfalls die Um- und Rückkehr zum Ausgangspunkt möglich ist. Sackgassen gibt es keine. Doch der Weg selbst ist eine Sackgasse. Wir haben es mit einem Labyrinth zu tun, aber keinem Irrgarten, dazu einem, dessen Witz darin besteht, den Weg vom Ausgangspunkt zum Endpunkt maximal in die Länge zu ziehen. Wenn gesagt werden konnte, Kultur sei Umweg, so ist die Kultur hier auf ihre absurde Spitze getrieben. Und wenn das Schwarze das Verfügende ist und das Weiße im Griff hat, so ist die Bedeutung des Ganzen, das weiter keinen Sinn hat, just in diesem Verschonten zu suchen. Doch es ist verhext, denn erst wenn es einmal gefunden ist, kann es gesucht werden. Weg und Ziel erschließen sich dem Blick ja nicht ohne weiteres. Man glaubt zunächst an ein Zufallsmuster. Nichts verläuft linear, nichts ordnet sich symmetrisch. Dennoch begegnet einem nicht Unordnung, auch wenn es nicht das von Hegel für Bauten, nicht für Bilder, empfohlene >Regelmäßige und Symmetrische als durchgreifendes Gesetz< ist, nicht die große Ordnung der feudal-absolutistischen Repräsentation, mit der die Residenzstadt sonst aufwartet, das Haupthaus mit den aufgeschlagenen Flügeln, ein Zentrum mit Flanken. Das Bild präsentiert sich eher unregelmäßig und asymmetrisch, kennt kein Oben-Unten. Und dennoch hat man, auch ohne die Bedeutung

schon gefunden zu haben, den Eindruck einer in ihrer Asymmetrie durchaus ansprechenden, bei aller Basismonotonie abwechslungsreichen Ordnung. Sie ist dezentriert und hat doch einen Mittelpunkt. Doch dieser beherrscht das Ganze so wenig, dass es dauert, bis man ihn entdeckt.

Werden die Augen der auf den Zug Wartenden durch die weiße Bahn wandern? Wird jemand von sich aus darauf kommen, dass der resultierende Text aus Schwarz und Weiß eine Bedeutung verschlüsselt? Um zu wissen, dass die Wand ein Geheimnis birgt, muss man es bereits gelüftet haben. Das Geheimnis ist das Rätsel, das die binäre Textur aufgibt.

V.

Wie die Muster der Großbauwerke basiert auch dieses Wandbild auf einem Computerprogramm. Das historische ästhetische Material, Fußbodenmuster in einem öffentlichen Gebäude, wies noch lebensweltliches Format und lebensweltliche Positionierung auf. Das Muster war in den Boden eingelassen und begehbar; sein Maß waren Fuß und Schritt des Menschen. Jetzt ist es in die Unbegehbarkeit der Vertikale gekippt, und sein Maß ist der Blick, der um ein Vielfaches weiterreicht als Fuß und Schritt. in der Horizontale aber ist die digitalisierte Vorlage per Bildbearbeitungssoftware ums zwanzigfache gedehnt. Diese Dehnung bewirkt nun aber, dass das im Original lebensweltlich dimensionierte, begehbarer und von jedem Standpunkt im Bildbereich anscheinend als Ganzes vor Augen Liegende für jede möglichen Standpunkt in dem 160 Meter langen Bahnhofscouloir aus dem Brennpunkt des Blicks verschwindet und an die Ränder des Sehfelds entweicht. Die Nähe rückt die Bedeutung des Musters in die Ferne, die Ferne holt es fürs Auge heran. Die Ferne entzerrt ja das in der Computerbearbeitung verzerrte labyrinthische Muster wieder.

Bedenkt man es recht, wird hier eine Bewandtnis erfahren, die auch damals schon bestand, als das Muster den Boden eines Rathaussaales bedeckte. Es wurde bloß nicht bemerkt, wie es uns auch heute normalerweise nicht bewusst ist. Zumal unser neuronales Sehvermögen vieles ausgleicht und zurechtrückt, was ihm von der Netzhaut unserer Augen übermittelt wird, wo die Dinge nachdem Camera-obscura-Prinzip bekanntlich auf dem Kopf stehen und sich seitenverkehrt darstellen. Doch in der hochtechnologisch gesteigerten kapitalistischen Industriegesellschaft, die ihre technische Reichweite ins Winzigste wie ins Riesenhafte ausgedehnt hat, mag, was auf dem U-Bahnhof Oberwiesenfeld zu erfahren ist, von Interesse sein. Kein Gegenstand ist je in einem einzelnen Moment und von einem bestimmten Standpunkt aus als solcher und als Ganzes sichtbar. Wir sind in den Weltraum geworfen. Selbst in den vergleichsweise noch bescheidenen Abmessungen des U-Bahnhofs Oberwiesenfeld müssten wir hundert Augen haben, auf der ganzen Strecke verteilt, und ein Gehirn, dass die hundert Bilder zu einem einzigen integriert und zugleich distanziert, um des Labyrinths frontal innezuwerden.

VI.

Hat Herz die Tunnelwand tätowiert? Nein, die loossche Tätowierungsmetapher passt auf dieses Beispiel ebensowenig wie der noch vom 19. Jahrhundert geprägte Ornamentbegriff. Die kosmische Inspiration der Alten ist die modernere. Der Bau ist gebauter *kosmos*, eine Zierde mehr der Stadt München, aber die Ausgestaltung durch Herz ist keine Verzierung. Sie trägt in das fragliche Bauwerk das Moment der Sammlung das zur guten Architektur gehört. Wo der Baukörper aus einem Guss entworfen ist, passt der Begriff des Ornaments in seiner loosschen Bedeutung nicht. Was wir >ideale< oder einfach >gute Gestalt< nennen, kommt ohne Verzierung aus. Diese unterstellt ja, dass etwas an sich schon fertig und vollständig da sei, um dann überdies noch verziert zu werden. Der Zierrat würde demnach nicht zur

Gestalt gehören. Wie der geruchsmäßig aufgepeppte Wein, den selbst taube Nasen und Geruchsblinde riechen. Ein Hinzukommendes, das in seinem spezifischen Medium eine Art Verkaufsgeschrei anstimmt. Das entspricht, auf dem Gebiet der Baukunst, der Unterscheidung zwischen Kosmetik als Körperschmuck und einem schmucken Körper. Letzterer gereicht sich selbst zur Zierde. Er verdankt dies seiner Gliederung, die sich als Spiel von Differenzen beschreiben lässt. Um uns das zu verdeutlichen, können wir die berühmte Frage von Leibniz abwandeln, warum überhaupt etwas sei und nicht vielmehr nichts: Warum überhaupt einen Unterschied machen und nicht vielmehr keinen? Im Krankenhausweiß, das Betten und medizinisches Personal gleichermaßen verallgemeinert, ist jede Hervorhebung ausgelöscht. Variatio delectat, Abwechslung macht Freude. Eintönigkeit ist ihr Tod. Wie alle Kultur auf einer Kette konstitutiver Unterscheidungen aufbaut, in denen Menschen sich als Selbstzweck setzen, so die potenzierte Kultur in Gestalt der Kunst.

Die differenzielle Artikulation in der Kunst ist etwas anderes als der Warencharakter des Markenzeichens, der jene seinem Zweck, konkurrierendes Monopol zu sein, unterwirft. Das wiederum ist der Unterschied von Differenz und Distinktion. Die Differenz muss nach Hegels Einsicht sein, damit überhaupt Einheit sein kann. In den Werken der avancierten Großarchitektur der Gegenwart ringt nun die künstlerische Differenz mit der am Markt orientierten Distinktion. Da die Aufmerksamkeit der Welt im Umfeld der Olympiade von 2008 auf Peking gerichtet ist, tasten wir uns an die dortigen Beispiele heran.

Neue Großbauten, die zum ersten Rang der gegenwärtigen Weltarchitektur zählen, imponieren dort zwischen seriellen Gruppen hunderter von Wohntürmen für die neue Mittelschicht. In jenen Glanzlichtern scheinen Weltwirtschaftsmacht und avancierte Ästhetik auf Grundlage der Hochtechnologie eine strategische Bindung eingegangen zu sein, um Peking die

Anwartschaft auf die Hauptstadt des 21. Jahrhunderts zu sichern. Den Sitz des chinesischen Fernsehens hat Rem Kolhaas einem räumlichen Schriftzeichen angenähert, >Hieroglyphe einer anderen Bedeutung, eines Gedankens<, wie es bei Hegel heißt, halb Tor, halb Unterleib eines riesigen Cyborg. Fallen hier Körpergestalt und Zeichencharakter in eins, so sind die symbolischen Assoziationen beim >Wasserkubus< von Chris Bosse auf die Fassade verwiesen, in der jedoch Außenwand und Innenwand in eins fallen. Ein in seiner räumlichen Gestalt im Grunde denkbar nüchtern-elementarer Zweckbau, ein Kasten, wie er für eine Manufaktur oder ein Großhandelslager geeignet wäre, verdankt dieser transparenten Außen/Innenhaut seine ästhetische Faszination. Ihr Blau signalisiert Wasser, die unregelmäßigen sechseckigen Kissen-Waben geben ihr etwas Wogend-Pulsierendes. Dabei geht ihr Muster aus dem Tapetenprinzip der immergleich variablen Serie eines digitalen Kalküls hervor: hat man den generativen Kode geschaffen, ist alles Folgende durch seine Unterschiedenheit hindurch nur Wiederholung. Und dennoch bildet das Ganze ein Unikat. Seine Einzigartigkeitsgestalt macht es zum Merk- und Markenzeichen seiner selbst. Nach solcher Art ästhetischer Einmaligkeit streben alle im Vorfeld der Olympiade errichteten Beeindruckungsbauten. Sie umbauen eine kulturelle Funktion. Doch zugleich und vor allem sind sie dafür gemacht, aufzufallen und von sich reden zu machen, auf dass ihr Bild im Selbstlauf durch die Welt gehe und dabei vom Ruhm, jener anderen Facette des *kosmos*, der chinesischen Hauptstadt künde. Die in diesem Sinne wirksamsten Bauten realisieren einen Kompromiss zwischen der Volksphantasie, der ästhetischen Avantgarde und den Baumaterialien und –verfahren der hochtechnologischen Produktionsweise: der Wasserkubus, das Vogelnest, das Ei. Auch der Drache fehlt nicht, den das im Moment seiner Fertigstellung größte Bauwerk der Welt assoziiert, der von Norman Foster entworfene internationale Flughafen, Pekings der übrigen Welt zugewandtes, grandioses Eintrittsportal.

Wenn nun Peking als das erregendste Laboratorium der zeitgenössischen Architektur gilt, so verlangt dieses Urteil nach einer Präzisierung. Dem Computer entsprungen, müssen die hier tonangebenden Entwürfe im Auftrag einer absolutistischen Macht auf kapitalistischem Boden das Muster des Warenzeichens ausfüllen, also den Charakter von Monopolwaren annehmen, die für jene Macht werben.

VII.

Nicht alle Spitzenarchitektur der Zeit schreit jedoch ihre Einmaligkeit in die Fernsehkameras. Als Gegenbeispiel kann der von Meinhard von Gerkan entworfene Hauptbahnhof Berlins gelten. Er ist reine Architektur ohne extra Verpackung, umbauter Funktionsraum, der die Reisenden und die Züge an diesem Kreuzpunkt der vier Himmelsrichtungen aufnimmt. Er setzt seinen Ehrgeiz nicht in die Verpackung, sondern eher in die Entpackung. Er braucht keine Beeindruckungsfassade. Dieser Turm- oder Etagenbahnhof gibt nicht nur die Sicht auf die Stadt, deren Tor er bildet, frei, sondern vor allem den Blick aufs innere Geschehen. Funktion, Gestalt und Sinnevidenz gehen eine perfekte Verbindung ein. Der Entwurf veranstaltet kein gestalterisches Spektakel, sondern richtet alles so ein, dass das Spektakulärste für die Passagiere die anderen Passagiere sind. Er macht die Benutzer zu ihrem eigenen Subjekt-Objekt des Schauens. Vielleicht kann man, was die so eingesetzte Transparenz ihm verleiht, demokratische Schönheit nennen. Er ist für die Menschen da, die sich von und nach allen Seiten durch ihn hindurchbewegen. Er schmückt Berlin. Doch der Begriff des Ornaments prallt von ihm ab. Dass es der gebaute und umbaute Ort des Durch- und Übergangs par excellence, des Ankommens, Umsteigens und Abreisens ist, der das hegel'sche Kriterium, nichts über diesen kulturell komplexen Gebrauchswert hinaus zu prätendieren, auf diese Weise erfüllt. Dass die Ästhetik dieses Bauwerks >demokratisch< genannt werden kann, eine

Bestimmung, die für Hegel mit Pöbelherrschaft zusammenfiel, zeigt andererseits eine Distanz zu Hegel an, die zum Weiterdenken einlädt. Lässt die Baukunst in Hegels Vorstellung >eine Umschließung emporsteigen für die Versammlung der Gesammelten<, so sind die in diesem Bauwerk sich buchstäblich vorüber-gehend Sammelnden jederzeit dabei, sich wieder dorthin zu zerstreuen, wo es sie hinzieht. Der Bau hält ihre Aufmerksamkeit nicht über Gebühr fest. Er lässt sie ziehen.