

Feuilleton

Angelika Wiehl

Sein Auge sieht dich an!

Anmerkungen zum ›Museu Oscar Niemeyer‹ in Curitiba/Brasilien

Mitten im Häusermeer der Millionenstadt Curitiba in Südbrasilien erhebt sich das Oscar Niemeyer Museum, das im Volksmund ›Olho‹ (= ›Auge‹) genannt wird, weil es wie die Pupille des menschlichen Auges auf seinen seitlichen Glasflächen Himmel, Wolken und umgebende Gebäude spiegelt.¹ Die aus zwei geometrischen Baukörpern, dem Auge und dem Sockelbau, zusammengefügte gelbe Skulptur wirkt monumental. Vom Ausgang im oberen Sockelbereich windet sich eine Rampe über ein Wasserbecken hinweg nach unten auf den Museumsvorplatz. Der von dem Stararchitekten Oscar Niemeyer entworfene und 2002 eröffnete Museumskomplex birgt heute eine Gemälde- und Skulpturen-sammlung, die zu großen Teilen Kunstwerke südamerikanischer Provenienz umfasst, die andernorts, vor allem in Europa, so nicht bekannt sind, sich aber mit Ausstellungsstücken weltbekannter Museen messen können.² Überhaupt ist es zunehmend das Kennzeichen zeitgenössischer Kunst, dass viele Installationen, Videoarbeiten, Skulpturen und Bilder eine globale künstlerische Sprache sprechen. So könnte auch das ›Olho‹ an irgendeinem anderen Ort der Welt stehen. Die Polarisierung der Ost- und Westkunst, wie sie noch im figurativen und abstrakten Expressionismus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zum Ausdruck kam, wurde inzwischen von vielfältigen künstlerischen Positionen überlagert und aufgelöst. Schließlich bürgt die bereits 1979 von Jean-François Lyo-

tard angekündigte Postmoderne für das ›Ende der großen Erzählungen‹, an deren Stelle ein durch technische Medien vermitteltes Wissen getreten sei.³ Das klingt nicht nur *wie*, sondern das *ist* die Auflösung kultureller Traditionen. So war 2019 auf der Biennale in Venedig zu beobachten, dass sich die indigene, kulturell oder geografisch bezogene Kunst in einen globalen künstlerischen Strom integriert hat und das Experimentelle oder Ausgefallene aufgesucht wird. Die Ikonen der internationalen Architektur des 20. Jahrhunderts haben gewissermaßen dafür die Vorreiterrolle übernommen und individuelle, zugleich weltweit anerkannte Formensprachen entwickelt. Im Folgenden steht deshalb nicht die Betrachtung der Kunstsammlung des ›Oscar Niemeyer Museums‹ im Fokus, sondern es wird das ›Auge‹ als eine ›ArchiSkulptur‹⁴ der Postmoderne erkundet.

Funktionale und organische Architektur

Im 20. Jahrhundert trennen oder verbinden sich in Gebäudeformen das Funktionale und das Organische bzw. Skulpturale. Impulse für diese ambivalente Entwicklung entdeckt man beispielhaft an den Gebäudeentwürfen Rudolf Steiners, aber auch an den Skulpturen Constantin Brâncușis, der mit der ›Endlosen Säule‹ (1937/38) ein skulpturales Denkmal und zugleich ein Zeichen für skulpturale Architektur gesetzt hat. Im gleichmäßigen Wechsel von



Foto: Halley Pacheco de Oliveira / Wikimedia Commons

Außenansicht des ›Museu Oscar Niemeyer‹ (MON)

Einschnürung und Ausdehnung ihrer Glieder strebt die ›Endlose Säule‹ nach oben und dominiert mit 30 m Höhe einen freien Platz vor den Toren der rumänischen Stadt Târgu Jiu.⁵ Brancusi hatte bereits 1918 ein ›Projet d'architecture‹ geschaffen, eine Holzskulptur mit vier auf einem Sockel aufgetürmten Elementen, die als turmartiges Gebäude auch damals realisierbar gewesen wären.⁶ Nach seinem Besuch in New York in den 1920er Jahren schwebte ihm vor, die ›Endlose Säule‹ als Appartementgebäude im Central Parc zu errichten. Weder dieser Plan, noch der Entwurf eines Hochhauses für Chicago, das vermutlich eine sich auf einem Sockel erhebende Säule sein sollte, wurden damals verwirklicht. Aber die Idee, dass die Hochhausarchitektur der amerikanischen Großstädte am Beginn des 20. Jahrhunderts der Szenerie der Säulenskulpturen in Brancusis Atelier entsprach, schärfte den Blick für das Gestaltungspotenzial der Architektur als Skulptur.⁷

In die Reihe der skulpturalen Gebäude lassen sich – angefangen bei Erich Mendelsohns ›Einsteinturm‹ (1919-21) über Rudolfs Steiners ›Heizhaus‹ bis hin zu den Hochhäusern von Norman Fosters und Rem Koolhaas – auch die grazilen Bauten von Oscar Niemeyer und schließlich das ›Olho‹ einordnen. Während Mendelsohn und Steiner eine plastisch-organische Formensprache realisierten, so die anderen exemplarisch Genannten eine plastisch-geometrische. Denn die Architektur der Moderne folgt nicht nur, wie in den Architekturprojekten des Bauhaus-Stils, der Funktion; vielmehr überwindet sie diese durch eine plastisch künstlerische Formensprache, die sich immer mehr vom Signum reiner Funktionalität entfernt hat. Das von Rudolf Steiner entworfene und noch zu seinen Lebzeiten gebaute ›Heizhaus‹ bildet bis heute einen Prototyp organischer Architektur, die in der Formgebung die Funktionalität ausspricht, sich aber nicht darauf beschränkt und zu dem



Oscar Niemeyer (1907–2012)

Bündnis von Skulptur und Architektur bzw. skulpturaler oder organischer Architektur und Funktion beigetragen hat.

Reine Funktionalität, die sich auf das Notwendigste der Raumstruktur und Gebäudekonstruktion konzentriert, war übrigens nicht als alleiniges Merkmal der seit nunmehr hundert Jahren bestehenden Bauhausarchitektur beabsichtigt. Vielmehr ging es – wie das von Adolf Meyer und dem Bauhaus-Gründer Walter Gropius 1911 entworfene und jüngst dem ursprünglichen Zustand gemäß restaurierte ›Fagus‹-Werk in Alfeld als Beispiel frühmoderner Industrie-architektur zeigt – um einen Bauimpuls, der Zweck und Nutzen sichtbar macht und damit den Arbeits- und Produktionsabläufen Rechnung trägt, der aber zugleich eine ästhetische Gesamterscheinung bietet.⁸ So beeindruckten an diesem seit 2011 als UNESCO-Welterbe anerkannten Gebäude, in dem bis heute Schuheleisten produziert und in die ganze Welt ausgeliefert werden, die auf Stützpfeiler verzichtenden, großzügigen Fensterfassaden. Der Lichteinfall in die Arbeits-, Produktions- und Lagerräume (letztere werden heute als Museum genutzt), aber auch die gelbe Ziegelverkleidung der Fas-

sadenmauer verleihen dem Gebäudekomplex eine elegante Leichtigkeit.

Während Rudolf Steiner seine architektonischen Ideen an der geistigen und künstlerischen Arbeit bestimmter Menschengruppen orientierte und dieser organische Bauimpuls bis heute weltweit in Waldorfschulgebäuden, Banken, Privat- und Kulturhäusern in Variationen fortbesteht,⁹ brach die sogenannte Bauhaus-Architektur nach dem Ersten Weltkrieg mit der lebendigen, organischen Formensprache in Handwerk, Design und Architektur. Zunächst schien sowohl dem Impuls des Goetheanums als auch dem des Bauhauses – quasi in Fortsetzung der ›Art and Crafts‹-Bewegung in England um 1860 oder dem Jugendstil ab 1890 – die Überwindung traditioneller und historisierender Stilelemente gemeinsam zu sein.¹⁰ Aber mit den Industriebauten fanden nicht nur funktionale Elemente Eingang in die Architektur, sondern es sollten auch Räume für alle sozialen Schichten mit entsprechend günstiger Bauweise geschaffen werden. Ein Prototyp funktionaler und schmuckloser Wohnarchitektur ist die 1927 unter Leitung von Ludwig Mies van der Rohe geschaffene Weißenhof-Siedlung in Stuttgart. Nach diesem Konzept wird bis heute Wohn- und Nutzraum geschaffen, es verliert aber gegenüber den vielfältigen postmodernen Bauformen an ästhetischer Wirkung.

Postmoderne, idealtypische Archiskulptur

Mit dem Begriff »Archiskulptur« setzte Markus Brüderlin einen neuen Maßstab für das Verständnis der Architektur und Plastik vom 18. Jahrhundert bis heute.¹¹ In seiner wegweisenden Ausstellung – die 2004 zuerst in der Fondation Beyerle, dann im Kunstmuseum Wolfsburg gezeigt wurde – standen die Gebäudemodelle des Wittgenstein-Hauses und des zweiten Goetheanum-Baus im Mittelpunkt.¹² Sie thematisieren das Spannungsfeld von Funktionalität und Skulpturalität, öffnen aber auch den Blick für die Entwicklung der Skulptur als Architektur und der Architektur als Skulptur. Schon immer habe »die Plastik Elemente aus der Architektur übernommen, und umgekehrt

brachte die Baukunst Formen und Skulpturen zur Anwendung, denken wir nur an die Figurensäulen, die Karyatiden am Erechteion auf der Akropolis«, schreibt Brüderlin. Heute gehe es sowohl um den Austausch zwischen beiden Gattungen als auch um den »Grundakkord von Geometrie und Organik, Rationalität und Expressivität«¹³ bzw. um »Kubus und Uterus«¹⁴. Darüber hinaus bestimmt das Innen-Außen-Verhältnis eines architektonischen Körpers, ob es sich um einen begehbaren Raum oder um eine Skulptur handelt. In Anknüpfung an Steiner schlägt Joachim von Königslöw vor, diese Polarität zur Grundlage der Architekturbetrachtung zu machen.¹⁵ Seit den Anfängen der Architektur werden beide Prinzipien realisiert. Aber für das Raumerleben besteht ein großer Unterschied, ob ein Gebäude von außen als Mal oder Denkmal und damit in seiner »architektonischen Bildgestalt« oder von innen als umgrenzter Raum wahrzunehmen ist. Letzterer entspricht ursprünglich der »inneren Bildgestalt« eines Kultus, »den er in sich aufnahm« und dessen Hülle er schließlich wurde.¹⁶ Das »Olho« verbindet bzw. trennt in genialer Weise diese polaren Qualitäten: Das sich auf dem Sockel präsentierende Auge ist seiner Funktion und Ästhetik nach Skulptur und Mal

zugleich. Man rätselt über seine Begehrbarkeit, denn die eigentlichen Museumsräume sind von der Terrasse aus über den dazu gehörigen Flachbau und durch einen unterirdischen Tunnel zugänglich. Die museal genutzten Säle sind allerdings entkultiviert; ihre Raumgestalt wirkt gesichtslos und funktional; es könnte alles darin stattfinden. Damit vollzieht dieser Architekturkomplex die Trennung zwischen Außen- und Innenraum und geht zugleich eine Verbindung zwischen Skulptur und funktionalem Raum ein: Das »Olho« präsentiert sich als markantes architektonisches Mal der Öffentlichkeit, die weitgehend unterirdischen Museumssäle sowie die große Halle oben dienen als funktionale Innenräume, die erst im Zusammenklang mit den Kunstwerken und den Museumseinbauten eine individualisierte Gestalt annehmen. An dieser Trennung von Innen- und Außenansicht zeigt sich die Signatur moderner Architektur: Sie muss erkundet werden, weil nicht allein ihr Erscheinungsbild, sondern ebenso der Wahrnehmungsvorgang die ästhetische Erfahrung ausmacht. Gernot Böhme verlässt deshalb die klassische Ästhetik und widmet sich gerade auch in Bezug auf die Architektur der »Atmosphäre«, der »gemeinsame[n] Wirklichkeit des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen«¹⁷.

1 Vgl. Laura Cavalcanti, Maria José Justino & Paulo Herkenhoff: »Museu Oscar Niemeyer«, Curitiba 2008.

2 Vgl. Frederico Coelho & Isabel Diques (Hrsg.): »Pintura brasileira século XXI«, Rio de Janeiro 2011.

3 Vgl. Jürgen Kaube: »Zurück in die Zukunft«, in: »Frankfurter Allgemeine Zeitung« vom 5. Januar 2020, S. 33.

4 Vgl. Markus Brüderlin (Hrsg.): »ArchiSkulptur. Dialoge zwischen Architektur und Plastik vom 18. Jahrhundert bis heute«, Ruit-Ostfildern 2004.

5 Vgl. Teja Bach: »Constantin Brancusi. Metamorphosen plastischer Formen«, Köln 1988, S. 89ff.

6 Vgl. ders.: »Der Sieg über den Maßstab: »Architektur als Skulptur« (Brancusi)«, in Markus Brüderlin (Hrsg.): op. cit., S. 85ff.

7 Vgl. ebd.

8 Vgl. Annemarie Jaeggi: »Fagus. Industriekultur zwischen Werkbund und Bauhaus«, Berlin 1998.

9 Vgl. Pieter van der Ree: »Organische Architektur. Der Baupuls Rudolf Steiners und die organische

Architektur im 20. Jahrhundert«, Stuttgart 2000.

10 Vgl. Markus Brüderlin (Hrsg.): op. cit.

11 Vgl. ders.: »Einführung: ArchiSkulptur«, in: a.a.O., S. 17.

12 Vgl. »Sprache – Seele – Raum: Rudolf Steiner und Ludwig Wittgenstein«, in: a.a.O., S. 126ff.

13 Markus Brüderlin: »Einführung: ArchiSkulptur«, in: a.a.O., S. 15ff.

14 Werner Hoffmann: »Kubus und Uterus«, in: a.a.O., S. 26ff.

15 Vgl. Joachim von Königslöw: »Mal und Raum als Grundphänomen der Architektur«, in Wolfgang-Michael Auer (Hrsg.): »Trau deinen Augen. Kunstbetrachtung an Waldorfschulen«, Stuttgart 2015, S. 207-213.

16 A.a.O., S. 211ff.

17 Gernot Böhme: »Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik«, 2. Auflage der 7., erweiterten und überarbeiteten Auflage, Berlin 2014; vgl. ders.: »Architektur und Atmosphäre«, München 2013.