

SPEZIFISCHE TRANSPARENZ Zwischen reflexiver Theorie und Praxis

Von Carl Zillich

Exkurs

Als Architekt zu schreiben und gleichzeitig zu bauen, bringt die Versuchung mit sich, Praxis an Theorie messen zu wollen. Ein grundsätzliches Missverständnis, da das Nachdenken nicht allein dem Textlichen zugeschrieben werden sollte beziehungsweise Architekturtheorie keine Rezepturen für den Alltag der Architekturproduktion liefern sollte. Vielmehr gilt es, eine reflexive Praxis zu ermöglichen, die Architektur jenseits der Kategorisierungen als offene Disziplin versteht, wo Theorie als Einladung und nicht als Abgrenzung gegenüber der Wirklichkeit verstanden wird.¹ Umso riskanter ist es, dort wo eine Auseinandersetzung mit Glasarchitekturen des ausgehenden 20. Jahrhunderts folgt, eigene gebaute Projekte der letzten Jahre zu zeigen. Zumal keine direkten Zusammenhänge zwischen Räumen und Texten veranschaulicht werden können und sollen. Vielmehr geht es um die indirekten Verknüpfungen und entwerferisch forschende Perspektive, welche – im Analysieren wie Konstruieren – Bedingungen zu Möglichkeiten umzudeuten sucht.

In einem Sanierungsprojekt galt die Neugier einer ambivalenten Ausbildung der räumlichen Abgrenzung vom Badezimmer im Erschließungsbereich eines Privathauses. Durch den experimentellen Einsatz von transluzenten Kunststoffwänden konnte nicht nur dem begrenzten Raum wie Etar entsprochen werden, sondern dem Schamgefühl bei der Sichtbarkeit von Privatheit auf den Grund gegangen werden.

Auch bei der Halle für einen landwirtschaftlichen Betrieb galt es, der Ökonomie der opaken Wand eine Alternative entgegenzustellen. Zusätzlich ermöglichte der großzügige, aber an den Kurzseiten des Gebäudes differenzierte Einsatz von Profilglas, die von den

Bauherren kategorisch geforderte Symmetrie zu unterwandern. Die Transluzenz des Materials ermöglicht es, die Hauptansicht als strukturell symmetrisches, in der licht- und farbbezogenen Wahrnehmung jedoch als weniger statisches Gefüge zu präsentieren.

Die Aufgabenstellung im Wettbewerb für einen Ausstellungspavillon für eine Ateliergemeinschaft wurde zu Gunsten eines Hybrid zwischen Schaufenster und White-Cube uminterpretiert und auf den Ort bezogen umgesetzt.² Identische großzügige Glasscheiben des langgestreckten Baukörpers betonen auf der einen Seite den offenen Einblick von der Straße, auf der anderen Seite die Öffnung des Raums zum Garten hin, um im mittleren Bereich, beim Durchblick, dem Spiel der Reflexionen freien Lauf zu lassen.

Mit drei unterschiedlichen Materialien galt es in drei sehr verschiedenen Bauaufgaben einen den Umständen entsprechenden Umgang mit dem architektonischen Thema der Transparenz zu finden. Zwischen investigativer Konzeption und experimenteller Anwendung wurden Erfahrungen gesammelt, denen die folgenden Ausführungen gegenübergestellt wurden, um das entwerferische Forschen als Theorie und Praxis veranschaulichen zu können.

Diskurs

Die angeführten Fremdbeispiele sind zumeist wohlbekannt. Umso wichtiger erscheint es, hier eine ungewohnte Perspektive einzunehmen und Bausteine der Transparenz nachzuspüren, die unsere räumliche Wahrnehmung zum Ende des 20. Jahrhunderts verändert haben. Es scheint nur konsequent, dass der Autor alle benannten nach 1945 entstandenen Projekte besucht und somit am eigenen Leib erfahren hat. Erst aufgrund dieser multisensorischen (Raum-) Erfahrung wird eine vielschichtige Analyse von Wirkungs- und Wahrnehmungsweisen plausibel, die jenseits der Dichotomie von Theorie und Praxis der Architektur mit Hilfe hermeneutischer Methoden dem Spezifischen von transparenter Architektur nachgeht. (Glas-) Konstruktionsweisen nicht allein nach quantitativen Parametern zu bewerten, bildet dementsprechend die Grundlage, um gestalterische Innovationen ausfindig zu machen, die neue Qualitäten der Wahrnehmung von Architektur hervorbringen. Die architektonische Komplexität nicht auf eine technisch-konstruktive Problemlösung – das Bauen allein als

¹ Vgl. Frei, Hans, Die Rache der Akademiker, in: Hochparterre 05/2005, Zürich



Abb. 1: Badezimmer, Landow 2007, © Carl Zillich



Abb. 2: Gerätehalle, Bessin 2008, © Carl Zillich



Abb. 3: Ausstellungspavillon, Berlin 2009,
© Carl Zillich

² in Zusammenarbeit mit Anna Partenheimer, Berlin

Raumproduktion – zu reduzieren, diese aber auch nicht zu negieren, ist das Bestreben. In diesem Sinne soll der bautechnische Fortschritt nicht als gestalterische Determinante, sondern als ihr Potential betrachtet werden. Damit gilt die Suche einer reflexiv-konzeptuellen Weiterentwicklung der Architektur als wahrnehmungsbezogene Raumgestaltung.

Anhand ausgewählter Beispiele wird diejenige Transparenz erforscht, die in den 1990er Jahren durch weiterentwickelte Konstruktionsweisen das Feld der Möglichkeiten beim Bauen mit Glas weit geöffnet hat. In diesem Feld interessiert vor allem der freie, subversive Umgang mit Transparenz, welcher der technisch scheinbar vorbestimmten Anwendungslogik eine konzeptuelle Transformation derselben gegenüberstellt. Damit werden Strategien untersucht, die dem Baustoff Glas Gestaltungsfelder erschlossen haben, die als reflexiver Beitrag zu einer Theorie der Architektur gelesen werden können, die der architektonischen Praxis entspringen und hier als »Spezifische Transparenz« bezeichnet werden sollen.

Für Kenner ist offensichtlich, dass ich mich hierbei an Donald Judds Definition des Spezifischen anlehne, mit deren Hilfe er in den 1960er Jahren Kunstwerke seiner Mitsstreiter als »Spezifische Objekte« qualifizierte. In diesen fand er eine dezidierte Beziehung zwischen herkömmlicher Weise nicht zusammengehörender Bestandteile, bei seinen Untersuchungen handelte es sich dabei um die Kategorien Malerei und Bildhauerei.³ Die Zusammenführung unterschiedlicher Aspekte oder Singularitäten wie Form, Bild, Farbe und Oberfläche zu einer untrennbaren Einheit, in ihrer Erscheinung wie ihrer Wahrnehmung, war damals das, was ihn in der zeitgenössischen Kunst als Grenzüberschreitung interessierte. Später wurde und konnte dieselbe Theorie auch zur Grundlage seiner eigenen Arbeiten werden, indem er durchgefärbtes bzw. transparentes Acrylglas oder die Reflektion von Farbe auf Metalloberflächen mit einer Präzision einsetzte, so dass vormals als industriell klassifizierte Materialien auf überraschende Art und Weise eine ästhetisch-konzeptuelle Wirkung entfalten konnten.

Den Ausgangspunkt für die Untersuchungen zur spezifischen Transparenz bildet laminiertes Glas, ein Baustoff, der in den 1990er Jahren durch die Weiterentwicklung von Herstellungsmethoden mit neuen quantitativen und qualitativen Eigenschaften aufwarten konnte. Die konstruktiven Potentiale ausdifferenzieren und bezo-

gen auf die entsprechende Raumwahrnehmung zu beschreiben, den Zusammenhängen nachzugehen und die Effekte zu untersuchen ist grundlegend für Schlussfolgerungen bezogen auf Transformationsstrategien im Umgang mit Techniken der Transparenz in der Architektur. Den angemessenen geschichtlichen Kontext hierzu liefert ein kurzer Überblick zu der Entwicklung von Transparenz in der Architektur der vergangenen hundert Jahre. Schlaglichtartig werden im Folgenden Beispiele besprochen, um Kontinuitäten und Etappen von Konzeptionen aufzuzeigen, die Teil einer Geschichte »Spezifischer Transparenz« sind.

Wo immer es um transparente Architektur geht findet sich das Vexierspiel zwischen Mythos und Realität der Dematerialisierung, der Bemühung von Ingenieuren wie Architekten, die Umfassung, welche den Raum begrenzt, zum Verschwinden zu bringen. Dazu gesellen sich Kontroversen um Qualitäten einer Architektur der sprichwörtlichen Transparenz, der diejenige im übertragenen Sinne gegenübergestellt wird.⁴ Anstatt dieser Fährte hin zum strukturellen Gefüge der Architektur zu folgen, soll Reyner Bahnham Spur aufgenommen werden, der bezeugt, dass schon zu Zeiten der klassischen Moderne(n) der reflexive Umgang mit Materialqualitäten von Glas auf der Tagesordnung stand.⁵ Dafür steht zuallererst der Glaspavillon von Bruno Taut auf der Kölner Werkbund-Ausstellung 1917 mit dem er, in enger Verbundenheit mit Paul Scheerbar, der Transparenz in der Architektur Möglichkeiten zuschrieb, die weit über die etablierte physische Wahrnehmung und Wirkung von Raum und Zeit hinausgehen.⁶ In einem anderen räumlichen und gesellschaftlichen Kontext gab Pierre Chareau den Glaswänden seines »Maison de Verre« mehr Materialität als Transparenz, um, wie Taut, den vorgezeichneten Weg der Entmaterialisierung zu verlassen, um mit Transluzenz umzugehen.

Auch wenn Mies van der Rohe in vielen seiner Bauten den quantitativen Dimensionen der Transparenz frönte, suchte er mit jedem seiner Projekte um die 1920er Jahre eine neue Herausforderung für den qualitativen Umgang mit dem sich schon damals rasant entwickelnden Baustoff Glas. Anstatt allein der Auflösung von Raumgrenzen zu erliegen, beschäftigte er sich umfassend mit den Reflektionseigenschaften von Glas, wie sowohl Modellfotos, als auch seine eindrucksvollen Kohlezeichnung zu seinen Hochhausstudien für die Berliner Friedrichstraße von 1921/22 deutlich erkennen lassen. Auf der Werkbundaussstellung 1927 »Die Wohnung« experimentierten

3 Judd, Donald, Spezifische Objekte (1965), in: Stemmerich, Gregor (Hrsg.), Minimal Art – Eine kritische Retrospektive, Verlag der Kunst, Dresden 1998, 59–73, bes. 64.

4 Vgl. Rowe, Colin/Slutzky, Robert, Transparency: Literal and Phenomenal, Part I (1964), Part II (1971), in: Gannon, Todd (Hrsg.), The Light Construction Reader, Monacelli Press, New York 2002, 91–113.

5 Banham, Reyner, Modern Monuments (1986), in: id., A Critic Writes, University of California Press, Berkeley/London 1996, 261–264.

6 Vgl. Scheerbar, Paul, Glasarchitektur, Verlag Der Sturm, Berlin 1914

7 Mertins, Detlef, *Architektur des Werdens*, in: Terence Riley/Barry Bergdoll (Hrsg.), *Mies in Berlin*, Callway Verlag, München 2001, 106–133.

8 Lambert, Phyllis, *Mies Immersion*, in: id. (Hrsg.), *Mies in America*, Hatje Cantz, Montreal/New York 2001, 400.



Abb. 4: Mies van der Rohe, Seagram Building, New York 1958, © Ezra Stoller

9 Vgl. Deleuze, Gilles, Francis Bacon. *Die Logik der Sensation*, Wilhelm Fink Verlag, München 1995, bes. 68.

Lilly Reich und er im Maßstab 1:1 mit einer gewissen Rematerialisierung riesiger Glasscheiben, indem sie mit weißer, grauer und olivgrüner Einfärbung die Raumsequenz gliederten.⁷ Die weitestgehende spezifische Materialität im Sinne von Judd wurde von Mies jedoch mit dem Seagram Building von 1954–58 realisiert, wo er den Kontrast zwischen Rahmen und Füllung der Vorhangfassade herunterspielt, indem die Doppel-T-Träger und sonstige Metallbauteile aus einer Kupferlegierung bestanden und das Glas eine Bronzefärbung erhielt.⁸ Damit verzichtet er auf eine Transparenz der Fensteröffnungen, die sich als Gegensatz zur Konstruktion versteht, und behandelt das gesamte Haus als ein Objekt. Unsere erlernte Wahrnehmung von Baumaterialien mitsamt ihren zugeschriebenen gestalterischen Eigenschaften wird so in Frage gestellt und ermöglicht uns, Transparenz weniger als konstruktive Bedingung, denn als gestalterische Möglichkeit zu begreifen.

Wie Transparenz wahrgenommen wird beruht letztendlich auf vielen unterschiedlichen Faktoren, nicht zuletzt der Gewohnheit. Zugleich variiert die Intensität des Wahrgenommenen basierend auf den unterschiedlichen Sinnen und Codierungen, die angesprochen werden, oder auch nicht. Bezüglich der Relation emotionaler und rationalisierender Wahrnehmungsparameter bietet Gilles Deleuze ein anschauliches Beispiel, wenn er das Werk von dem Maler Francis Bacon unter der Überschrift »Logik der Sensation« analysiert. Hier beschreibt er das Gefühl der Sensation als das Gegenteil des Einfachen oder des Klischees und vor allem als etwas ganz anderes als das Sensationelle. Als Beispiel im Diskurs über Transparenz bietet sich das Gemälde »Sand Dune« von 1981 an, wo ein Kubus umrissen wird, dessen Transparenz eine Anhäufung aus Sand in seinem Inneren sichtbar macht. Zugleich fließt der Sand aber auch über diese Raumgrenze hinweg. So verschwimmt die Darstellung in lokalen Verwischungen und ihre Markierungen nehmen sich die Freiheit weder figürlich noch abstrakt zu sein. Die zwei vorgeführten Zustände des Themas lassen die Wahrnehmung des Dargestellten zwischen zwei Figurationen oszillieren, unterschiedliche Deutungsebenen des Bildes wechseln beständig ihre Dominanz und bleiben eine faktische Möglichkeit.⁹ Die von Deleuze in diesem Sinne beschriebene Sensation basiert, wie das Spezifische der von Judd beschriebenen Objekte, auf einer dezidierten Unentschiedenheit, welche die Komplexität unserer Wahrnehmung verdeutlicht. Entgegen der von uns zunächst

vorausgesetzten Kausalzusammenhänge, gilt es hier scheinbar instabile Wahrnehmungsmustern zu folgen, die auch der Spezifischen Transparenz zugrunde liegen.

Wenn Mies im Seagram, wie beschrieben, die Intensität einer Sensation erreicht, verfällt er jedoch mit seinen Glaswänden im Haus Tugendhat von 1929 dem Sensationellen. Hier sind riesige Glasscheiben im Boden versenkbar, um den Raum nicht nur visuell zu entgrenzen. Dieser technische Vorgang erzeugt aber nur einmal einen Überraschungseffekt, weil dieser sogleich nachvollzogen werden kann und im Weiteren die Sinneswahrnehmung nicht mehr in Frage stellt. Bei dem seitlich gelegenen Raum des Wintergartens hingegen könnte man, je nach Jahreszeit, schon eher sich wiederholende Wahrnehmungsmomente der »Sensation« erleben, wenn unklar wird, welches Blatt im Haus, welches im Garten ist, oder welches gar nur eine Reflektion darstellt. Im kleinen Maßstab ähnelt diese Situation im Grundsatz derjenigen, die Jean Nouvel bei der Fondation Cartier von 1994 ungleich komplexer inszeniert hat. Ein vor allem durch Lichtreflexionen stimuliertes Vexierspiel zwischen gestaffelten zum Teil freistehenden Glasvorhangfassaden mit dazwischen und dahinter stehenden Bäumen führt zu einer Überlagerung der Bilder von Architektur und Natur, das Jean Beaudrillard als »Destabilisierung unserer Wahrnehmung« bezeichnete, die einen geistigen Raum erzeugt, der dem Spezifischen nahe kommt.¹⁰

Anstelle solcher Konzeptionen wechselnder Wahrnehmungsebenen oder -intensitäten, die unsere Sinne als Ganzes ansprechen, werden beim Bauen mit Glas allzu oft dem sensationell Neuen Qualitäten beigegeben, die aber meist nur vorübergehende Prägnanz in sich tragen. Wenn Scheiben immer größer werden, wir über Vollglasböden oder -brücken gehen, denken wir vielleicht noch darüber nach, dass Glas vormalig ein zerbrechliches Material war. Transparente Raumgrenzen profitieren durch erhöhte Lichtdurchlässigkeit, konzeptuelle oder auch nur räumliche Komplexität vermögen diese auf quantitativer Transparenz beruhenden Konstruktionen aber kaum zu erzeugen. Entsprechend kurzweilig und linear ist ihr Effekt, da kein spezifischer Umgang mit den Materialeigenschaften zu finden ist.

Konzeptuell und in Teilen gesellschaftspolitisch motiviert waren frühe Arbeiten des Künstlers Dan Graham, der dabei die Transparenz von Räumen zu einem seiner Ausgangspunkte machte. Schon in seinen Performances oder Videoinstallationen bzw. -loops in den

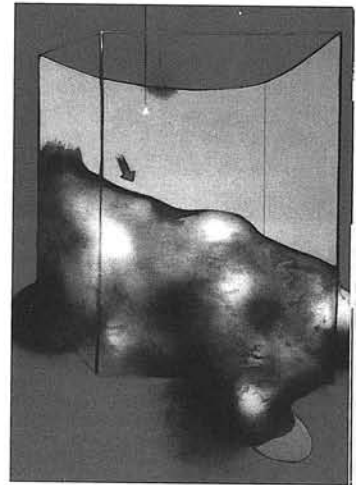


Abb. 5: Francis Bacon, Sand dune, 1981, © Sammlung Ernst Beyeler

10 Baudrillard, Jean, *Architektur. Wahrheit oder Radikalität?*, Literaturverlag Droschl, Graz 1999, 12.

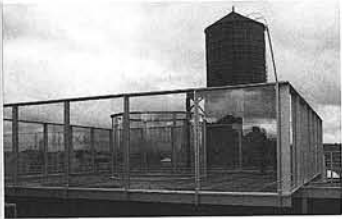


Abb. 6: Dan Graham, Rooftop Urban Park Project, New York 1981–91, © Carl Zillich

11 Graham, Dan, Interview with Mark Francis, in: id., Dan Graham, Phaidon Press, London/ New York 2001, 6–35 sowie im persönlichen Gespräch mit dem Autor am 26. 9. 2007 im Atelier des Künstlers in New York City.

12 Vgl. Elizabeth Diller im Interview mit Deane Simpson, in: Guido Incerri/Daria Ricchi/id. (Hrsg.), Diller + Scofidio (+ Renfro), The Ciliary Function, Skira, Mailand 2007, 54.

13 Martin, Heidegger, Die Frage nach der Technik, in: id., Vorträge und Aufsätze Teil 1, Klett-Cotta, Pfullingen 1967, 5.



Abb. 7: Bernard Tschumi, Videopavillon, Groningen 1990, © Gerardus, Wikimedia Commons

1970er Jahren thematisierte er die Komplexität unserer räumlichen Beziehungen und Wahrnehmungen. Zunächst in Innenräumen, dann mit mehr oder weniger skulpturalen Pavillons kolonialisierte er die Architektur der Transparenz. Sein räumliches und materialbezogenes Experimentieren mit den Reflexionseigenschaften unterschiedlicher Lichtsituationen und Glasbeschichtungen machten ihn zum Vorreiter eines anthropozentrischen Umgangs mit dem Baustoff Glas. Indem er Hochtechnologien wie das sogenannte Spionglas oder andere Spiegeleffekte aus dem Baukasten der Glasvorhangsfassaden neu interpretierte, erzeugt er durch seine Installationen Bilder und Sequenzen, deren Instabilität unsere visuelle Wahrnehmung regelrecht vorführt. Damit stellte er auch ein Paradigma der Moderne in Frage, das mittlerweile durch die Geschäftswelt umkodiert worden ist und nach dem aus Offenheit Überwachung geworden zu sein scheint.¹¹ Graham unterwandert mit seinen bidirektional zu erfahrenden Räumen den Diskurs um Transparenz auf besondere Weise, der heute zu der Frage führt, ob die Angst, gesehen zu werden, von der Angst, nicht wahrgenommen zu werden, ersetzt wird.¹²

Von besonderem Interesse sind Grahams Pavillons, weil die technisch-konstruktive Seite der Transparenz unmittelbar vorgeführt wird. Dabei tritt zu Tage, was schon Martin Heidegger postulierte, nämlich dass die Natur der Technik auf keinen Fall etwas Technisches sei.¹³ Vielmehr wird das Physische im Erlebten zu einem kulturellen Konstrukt, da es als Einheit und nicht in seinen Bestandteilen wahrgenommen wird. Entsprechend verweigert sich die »Spezifische Transparenz« einer vordergründig technischen oder phänomenologischen Konzeption. Wenn Materialität, Konstruktionstechnik und Raumkonzeption als Architektur zusammen gedacht werden, kann sie über die reine Anwendung neuer Technologien hinaus gehen und ihre eigene Konstitution transformieren, indem die Intention der Produktentwickler ggf. missachtet oder auf den Kopf gestellt wird.

Der Video-Pavillon, den Bernhard Tschumi 1990 in Groningen errichtet hat, kann dafür ein einfaches und zugleich komplexes Beispiel liefern. Nicht weil er damals aus noch neuen Glaskonstruktionstechniken errichtete wurde – alle Wände und die Decke sind aus selbsttragendem Glas –, sondern weil er durch die Konfrontation von Programmierung – erotische Videoclips – und transparenter Konstruktion die »Natur« beider Bestandteile des Raumerlebnisses erfahrbar machte. Die Vollglaskonstruktion kontrastiert nicht nur die

Erwartungshaltung der Scham die Thematik betreffend, gerade bei Nacht, wenn die Transparenz von Außen nach Innen normalerweise am höchsten ist, verhilft sie dem Glas zu einer Re-Materialisierung durch Reflexionen der besonderen Art. Mit dieser Unterwanderung des herkömmlichen Einsatzes von Transparenz und Nutzungsprogramm in seiner Architektur gelang es Tschumi, der Glasfassade Raum zu geben und ihre Transparenz konzeptuell zu unterwandern. Es entsteht ein Sowohl-als-auch, wie sich der Zustand des »in-between« übersetzen ließe, den Terence Riley in seinem Diskurs über »Light Construction« benennt.¹⁴ Indem sich die Konstruktion über Wahrnehmungsqualitäten, nicht Quantitäten, definiert, werden bipolare Denkweisen zwischen Innen und Außen, Raum und Einhausung, Konstruktion und Hülle erfolgreich in Frage gestellt.

Vor dem abschließenden Projekt bei der Suche nach »Spezifischer Transparenz« ist es hilfreich, sich die zwei Klassiker der Glashäuser in Erinnerung zu rufen, die in den 1940er Jahren von Mies van der Rohe und Philip Johnson konzipiert und errichtet wurden.¹⁵ Bei unterschiedlicher Detaillierung der Primärkonstruktion aus Stahl verfolgten doch beide das Ziel, die Außenwandflächen der Einraumhäuser durch riesige Glasscheiben weitestgehend aufzulösen. Viel wurde über diese Häuser geschrieben, hier dienen sie nur als Hintergrund des Wettbewerb »Another Glasshouse«, den die Stadt Leerdam, Niederlande, 1995 ausgeschrieben hatte, um ein Glashaus für das 21. Jahrhundert zu finden. 2001 konnten die Architekten Gerd Kruunenberg und Martin van der Erve dann auch ein Haus fertig stellen, das in vielerlei Hinsicht den Diskurs um Transparenz weiter-spinnt, wie er durch die Ausstellung »Light Construction« 1995 im Museum of Modern Art in New York fokussiert wurde.

Das Haus »Laminata« versucht jedoch nicht, durch neue Materialbehandlungen seine Bewohner hinter einem zeitgenössischen Schleier zu verbergen, an Schattenbildern oder mit Schichtungen zu arbeiten. Vielmehr wurde eine Technologie, welche dem Baustoff Glas in den 1990er Jahren neue Dimensionen der Verwendung erschlossen hatte, genutzt, um eine Transparenz herzustellen, die komplex wie spezifisch ist. Auch wenn das Haus als Ganzes hier nicht vorgestellt werden kann, sollen die Konstruktionsweise und die dadurch entstandenen anderen Räume kurz erläutert werden, die bestimmte Konventionen der Transparenz auf produktive Weise unterlaufen.

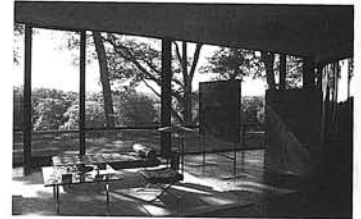


Abb. 8: Philipp Johnson, Glas-House, New Canaan 1949, © Carl Zillich

14 Riley, Terence, Light Construction (1995), in: Gannon, Todd (Hrsg.), The Light Construction Reader, Monacelli Press, New York 2002, 14.

15 Mies van der Rohe »Farnsworth-House« (Plano, Illinois 1951) wurde zwar erst nach dem »Glashouse« (New Canaan, Connecticut 1949) von Philip Johnson fertig, der Entwurf von Mies wurde jedoch schon 1947 im MoMA ausgestellt.

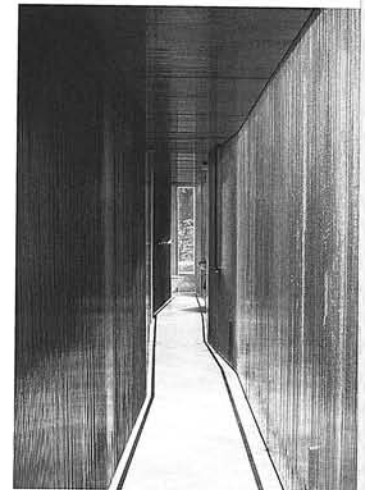


Abb. 9: Gerd Kruunenberg und Martin van der Erve, Laminata, Leerdam 2001, © Carl Zillich

Allseits bekannt ist seit nunmehr über zwanzig Jahren, dass durch das Laminieren von Glasscheiben mit Polymerfolien die Stabilität gesteigert bzw. ihre Lastabtragungseigenschaften ausgenutzt werden können. »Laminata« verwendet diese Konstruktionsweise auf konzeptueller wie technischer Ebene auf eine Art und Weise, an die ihre Entwickler kaum gedacht haben dürften und die bis dahin nicht realisiert worden war. Indem die Glasscheiben nunmehr senkrecht zur Fassade gestellt und zu einem Block verklebt werden, der – konzeptuell gesprochen – aufgespaltert wird, entstehen Räume, die von Glas umschlossen sind, welches massiv und transparent zugleich wirkt. Nur auf den kurzen Seiten des Gebäudes werden die letzten Scheiben des »Blocks« zu herkömmlichen rahmenlosen Isolierglasscheiben. An den Längsseiten variiert die Tiefe der Glaswände hingegen zwischen 20 und 170 Zentimetern. Aufgrund von Budgetproblemen wurde das Dach dann doch nicht in gleicher Weise gebaut, aber im seitlichen Flur, der sich über die gesamte Länge des Hauses erstreckt, lässt die von oben belichtete massive Glasdecke zusammen mit den beidseitigen Glasmassen ein Gefühl von »Glashöhle« aufkommen. Eine Empfindung, die widersprüchlicher kaum sein könnte. Hier sind auch vereinzelte herkömmliche Fenster eingeschnitten, welche das Spektrum an Transparenz komplett machen bzw. die Widersprüchlichkeit der Wirkung von dem konventionellen und dem experimentellen Glaseinsatz verdeutlichen. Die sprichwörtliche Transparenzeigenschaft der laminierten Glaswände hängt von der Betrachtungsweise ab. Dahinter liegende Objekte werden durch innenliegende Spiegelung verdoppelt und sind unscharf, wenn man davor steht. In Bewegung setzt die menschliche Wahrnehmung die Einzelbilder zu einem klareren Bild zusammen, erhöht also die wahrgenommene Transparenz.

Trotz einiger bautechnischer und damit auch konzeptueller Kompromisse, ist dieses Projekt insbesondere deshalb interessant, weil es unsere allzu gut trainierte Wahrnehmung von Transparenz und den Eigenschaften lichtdurchfluteter Räume herausfordert. Der subversive Gebrauch der Materialinnovation – des Laminierens – resultiert in einer tatsächlichen Aufweitung der vormals eher zweidimensionalen Struktur von Glasfassaden zu einer Massivität, die als solche wirkt, gleichzeitig aber Licht durchlässt und Durchblicke nur unwesentlich verwischt. Damit sind wir bei der für unsere Wahrnehmung entscheidenden »Sensation«, denn eine lineare Dekodierung der

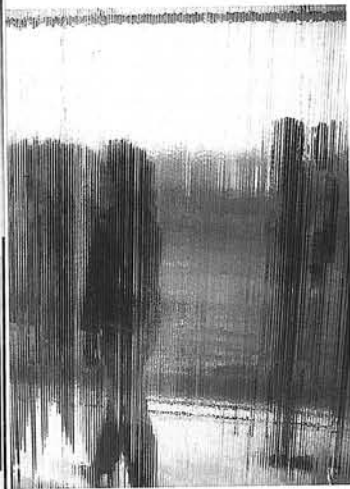


Abb. 10: Gerd Kruunenberg und Martin van der Erve, Laminata, Leerdam 2001, © Carl Zillich

visuellen und haptischen Wahrnehmung funktioniert hier einfach nicht. Innerhalb eines Moments wechseln sich die Eindrücke des reinen Licht auf glatter Materialität mit der fragmentierten Oberfläche von Bildfrequenzen ab und lassen die Wahrnehmung zwischen so konträren Referenzen wie Höhle und Offenheit oszillieren. Eine ungekannte Tektonik der Transparenz, die weder Fassade noch Raum ist, präsentiert das Glas als raumgreifende, zwischen Innen- und Außenraum schwankende Konzeption, deren Konstruktionsweise am besten mit Intensität beschrieben werden muss.

Die Sensation lässt nicht nach, weil zwischen zwei Arten von Optimierung vielleicht der reichste Erfahrungsschatz zu finden ist, wie hier zwischen Massivität und Transparenz. Merkwürdigerweise spielt die Lastabtragung, also die quantitative Leistung der Konstruktion, bei der Raumwahrnehmung die geringste Rolle. Vielmehr steht die Vielschichtigkeit der Erscheinung eines vormals bekannt scheinenden Materials und seiner visuellen und haptischen Eigenschaften im Mittelpunkt. Das trotzdem keine der Wirkungsebenen dominiert bringt das Paradoxon eines Sowohl-als-Auch hervor, welches grundlegend für eine »Spezifische Transparenz« ist.

All zu oft wird Transparenz dafür eingesetzt, um Dichotomien aufzulösen, Räume visuell zu verbinden oder zu belichten und bringt so optimierte, sterile und einfältige Räume und Raumerfahrungen hervor. Technische Innovationen sollten der Architektur willkommen sein und dazu genutzt werden, sie im Hinblick auf die ihr eigenen Wahrnehmungsebenen hin zu transformieren, so dass sie ambivalenteren Modi, wie der »Spezifischen Transparenz«, neue Möglichkeitsräume erschließen.



Abb. 11: Glasreparatur, 101 Spring Street, New York 1998, © Carl Zillich

in: Ute Frank, Helga Blocksdorf, Marius Mensing, Anca Timofticiuc (Hg.), EKLAT: Entwerfen und Konstruieren in Lehre, Anwendung und Theorie, Berlin 2011, basierend auf einem Vortrag am Institut für Architektur der TU Berlin in 2009.