

RAUMKOMPONISTIN AUF ABWEGEN

Zaha Hadid

Vom Science-Center in Wolfsburg über das Bühnenbild für eine Pet-Shop-Boys-Welttournee bis hin zu organisch geschwungenen Hightech-Pumps: Es scheint nichts zu geben, dem Zaha Hadid nicht ihren Formstempel aufdrücken kann. Für ihre Verdienste als Architektin erhielt sie 2004 als erste Frau den Pritzker-Preis, den »Nobelpreis der Architektur«, und ihr neuestes Projekt, das Museum für Kunst des 21. Jahrhunderts in Rom, versetzte die Presse weltweit in Verzückung. In Hadids Idee der räumlichen Unbestimmtheit steckt durchaus ein Freiheitsversprechen – und jede Menge Geld. Doch hat die Britin mit dem Hang zum schrägen Winkel inzwischen nicht nur die Sphäre der Architektur-Avantgarde verlassen, sondern auch die Einzugsgebiete der Demokratie.

TEXT: GUNNAR KLACK BILD LINKS: FEUERWACHE, WEIL AM RHEIN, © CHRISTIAN RICHTERS / TASCHEN

Ruhm, Ehre und Geld sind bekanntlich ungleich verteilt. Dieser grausame Umstand bestimmt nicht nur die Produktion von Kulturgütern. Sind Ruhm, Ehre und Geld erst mal da, schreiben sie sich nur allzu schnell der Arbeit eines Künstlers ein.

Dieser Tage ist der Fokus der Aufmerksamkeit gern auf die Architektin Zaha Hadid gerichtet: Im November vergangenen Jahres wurde ihr Prestigeprojekt »MaXXI« eingeweiht, das Museum für Kunst des 21. Jahrhunderts in Rom. Und im Taschen-Verlag ist gerade ein monumentaler Werkband mit Hadids gesammelten Arbeiten – tatsächlich gebauten, unrealisiert gebliebenen sowie noch in Planung befindlichen – erschienen. Das allein wäre vielleicht noch nicht einer näheren Betrachtung wert, doch gehen die Ereignisse einher mit einer erstaunlichen euphorischen Gleichschaltung der deutschen Pressestimmen. Frankfurter Allgemeine Zeitung, Süddeutsche Zeitung, Die Zeit und das Gratismagazin der Deutschen Bahn porträtierten in den letzten Monaten die 59-jährige Architektin und säuselnd entzückt Lobesgesänge auf die »Raumwunder« aus dem Hause Hadid. Kein Journalist kam auf die Idee, einmal hinter die Fassaden der aus dem Irak stammenden Britin zu blicken – und hiermit ist sowohl die Fassade aus Make-up und Issey-Miyake-Plissee gemeint, als auch jene aus Sichtbeton.

Bei Zaha Hadid verlieren die meisten Architekturkritiker die Bodenhaftung. Wenn Hanno Rauterberg in der Zeit von »Wirbeln und Wogen« schwadroniert (12.11.09), dann frönt er vornehmlich seiner eigenen Formvorliebe, ohne sie zu erklären. Bei genauerer Betrachtung stellt sich der Kniefall des Feuilletons als eine Verlegenheitsreaktion heraus: Architekturkritikern fällt es oft schwer, Ideengeschichte, Gesellschaftskritik, Ästhetik und Meinung auseinanderzuhalten – oder diese gar logisch aufeinander zu beziehen. Möchte man in Zaha Hadids Gebäuden hingegen mehr sehen als ein Formspiel, kommt man nicht um die Idee des Dekonstruktivismus herum, denn in der sogenannten dekonstruktivistischen Architektur spiegelt sich der Anspruch, theoretisch-philosophische Konzepte zu verarbeiten. Auch wenn dies oft bedeutet, dass Architekten metaphysische Theorien einfach physisch »verwirklichen«.

In den frühen achtziger Jahren nahm eine kleine Zahl von Architekten den Kerngedanken aus den Theorien der poststrukturalistischen Philosophen Jacques Derrida und Michel Foucault, selbstverständliche Paradigmen der Gesellschaft als konstruiert zu demaskieren, zum Anlass, eigene Architektur-Formen zu entwickeln. Zaha Hadid, Daniel Libeskind, Frank O. Gehry, Coop Himmelb(l)au, Peter Eisenman und Bernard Tschumi stellten die

kartesische Ordnung des Raums als gesellschaftlich determiniert infrage. Unter der gestalterischen Maxime, das Unmögliche möglich (oder zumindest sichtbar) zu machen, wollten sie die physikalischen Grenzen des dreidimensionalen Raums, die geordneten Achsenverhältnisse von Höhe, Tiefe und Weite sprengen. Schräge Winkel, scheinbar stürzende Konstruktionen und unvollendet wirkende Strukturen schienen den Gesetzen der Schwerkraft zu widersprechen und zierten die unrealisierbaren Entwürfe der Architekten.

Allein mit dem philosophischen Dekonstruktivismus hatten Hadid und Co dann doch wenig am Hut. Von vornherein galt ihr vorrangiges Interesse der Formfindung. Zaha Hadids Abschlussarbeit an der Londoner Architectural Association School bestand 1977 aus einer wild durcheinandergewirbelten Copy-and-paste-Adaption von Formen, die aus dem architektonischen Konstruktivismus bekannt waren. Streng geometrische und klar gegliederte Körper zweckentfremdete Hadid mit visueller Überzeugungskraft und spektakulärer Präzision zu Symbolen eines überkommenen und spießigen Nützlichkeits-Imperativs. Auch Hadids Entwürfe der achtziger Jahre entsprachen einer rein ästhetisch-architektonischen Umdeutung. Ihr Projekt »The Peak« (1982), der neokubistische Entwurf eines Freizeitparks in Hongkong,

Die Verzahnung von Bauindustrie und Marktwirtschaft wird in der Architekturtheorie gerne ausgeklammert

blieb allerdings ein Gedankengang auf Papier. Bis dekonstruktivistische Architektur wie ihre tatsächlich gebaut werden konnte, sollte noch ein Jahrzehnt vergehen.

Im Jahr 1988 sorgte die Ausstellung »Deconstructivist Architecture« im New Yorker Museum of Modern Art dafür, dass dekonstruktivistische Architektur fortan endgültig nicht mehr diskursübergreifend interpretiert wurde: Die Kuratoren Philip Johnson und Mark Wigley definierten Dekonstruktivismus lediglich als eine direkte Reaktion auf den architektonischen Konstruktivismus. Während man in der Philosophie unter dem Begriff »Konstruktivismus« die Idee versteht, jedes Individuum konstruiere seine eigene Realität in der eigenen Wahrnehmung, ist damit in der Architektur ein sehr technischer Stil der frühen Moderne gemeint, der mit Wahrnehmungsphilosophie nun wirklich sehr wenig gemein hat. Da der Begriff »Konstruktivismus« in der Architekturgeschichte eine viel größere Relevanz besitzt als in der Philosophie, überschattete dieser Architektur-interne Brückenschlag von nun an die ursprüngliche Bedeutung. In den neunziger Jahren ermöglichte schließlich die Entwicklung computerberechneter Statik und dreidimensionaler Raumsimulationen die Umsetzung dekonstruktivistischer Baupläne und machte die Dekonstruktivisten prompt zu Stars der Architekturszene. Ihre Absicht, die physikalischen Restriktionen zu überwinden, wurde zum Alleinstellungsmerkmal, mit dem sie sich auf dem Markt platzieren konnten. Die vollendete Allianz zwischen architektonischer Geste und marktwirtschaftlicher Zugkraft hielt schließlich mit Frank Gehrys Guggenheim-Museum in Bilbao unter dem Stichwort »Bilbao-Effekt« Einzug in alle Stadtmarketing-Fibel der westlichen Welt. Das Muster ist bekannt: Theoretische und künstlerische Extrempositionen werden, sobald sie als Prinzipien etabliert sind, zu Repräsentationszwecken genutzt. Dekonstruktivistische Architektur bot dank ihrer eingebauten Überraschungseffekte das nötige Spektakel, und auch Zaha Hadid bekam zunehmend öffentliche Aufträge – aus Städten wie Rom, Wolfsburg, Kopenhagen, Straßburg, Cincinnati und, natürlich, Weil am Rhein.

Trotz ihrer Repräsentativität setzten Hadids Bauten fließende Formen, horizontale statt vertikale Ausrichtung und offene Grundrisszuschnitte an die Stelle traditioneller Stadtarchitektur. Als ästhetisches Konzept betrachtet, vermögen ihre entrückten Raumkompositionen nach wie vor zu faszinieren, auch heute, da sich der restaurative Geist neoliberaler Geschäftsgeilheit in Steinfassaden und Marmorfoyers manifestiert. Auch die Berliner Humboldt-Universität betont mit der majestätischen neuen Gebrüder-Grimm-Bibliothek ihre kaiserlich-preußischen Wurzeln. Die vielfach schiefwinkligen Beton-skulpturen von Hadid hingegen versetzen den Betrachter nicht in eine Ehrfurchtsstarre, sondern fordern ihn zur Bewegung im Raum

auf. In Hadids Idee der räumlichen Unbestimmtheit steckt durchaus ein Freiheitsversprechen. Die von ihr entworfenen Kunstmuseen in Rom und Cincinnati dürften weltweit zu jenen wenigen Gebäuden gehören, die weit davon entfernt sind, »Wände«, »Dächer« und »Fenster« zu besitzen. Bei kaum einer Architektur verschwinden bekannte Elemente so radikal wie bei Hadid. Um eines ihrer Gebäude seiner Einzigartigkeit zu berauben, müsste man es wohl komplett abreißen, und selbst im Fundament wären noch dynamische Formen erkennbar.

Zugleich gilt aber: Kein Architekt kann ohne den Segen reicher Auftraggeber erfolgreich und aufwendig bauen. Deshalb werden die Aspekte der Verzahnung von Bauindustrie und Marktwirtschaft in der Architekturtheorie auch gerne ausgeklammert – zumindest so lange die Wirtschaft brummt. Doch mit Beginn des neuen Jahrtausends mussten sich einige Dekonstruktivisten der Kritik an ihren guten und lukrativen Beziehungen zum Großkapital stellen – selbst die Coop-Himmel(l)au-Gründer Wolf D. Prix und Helmut Swiczinsky, die noch 1968 mit der Parole »Architektur muss brennen« agitatorisch gegen bauplanerische Konventionen vorgingen, um Anfang des Jahrtausends dann in München mit der pompösen »BMW Welt« dem Automobilkonzern ein Denkmal zu setzen. Und noch einer Problematik mussten sich die mit Privilegien verwöhnten Architekten stellen: Mit Globalisierungskritik, Krieg gegen den Terror und Wirtschaftskrise drängten plötzlich ganz neue Themen auf die Agenda und ließen schöngestige Konzepte vom fließenden Raum lächerlich aussehen. Das theoretische Fundament der dekonstruktivistischen Architektur war inzwischen ohnehin so schmal, dass sich jeder Protagonist zusätzliche Argumente zurechtlegen musste. Libeskind und Eisenman begegneten den neuen Anforderungen mit verbalen Ausflüchten in den Symbolismus. Ab 2001 wechselte auch die Architektur-Intelligenzija – angefangen bei Rem Koolhaas – die Richtung: Neue Schlagwörter wie »informelle Architektur«, »Slumforschung«, »Partizipation«, »Umnutzung« und »Datenerhebung« eroberten den Diskurs.

Wer nun den chronologisch aufgebauten Taschen-Mehrpfunder »Zaha Hadid. The Complete Works 1979-2009« durchwälzt, wird in der ersten Hälfte davon überzeugt: Zaha Hadid hat gezeigt, was Architektur sein »kann«. Wer darüber hinausblättert, der begegnet jedoch hauptsächlich austauschbaren Entwürfen für arabische Emirate: ultraslicker Renderings, in denen weiße Science-Fiction-Muscheln sterile Wüstenstädte schmücken – ein Opernhaus, ein Finanzzentrum und zwei Wolkenkratzer für Dubai, ein Theater und eine Brücke für Abu-Dhabi, eine Autorennstrecke und ein Kunstmuseum für Bahrain, ein Konzerthaus für Amman in Jordanien. Dass die jeweiligen Auftraggeber eher von der Repräsentationstauglichkeit von Hadids

Entwürfen angetan sind als von ihrer eventuellen poststrukturalistisch-theoretischen Grundierung, davon darf mit großer Sicherheit ausgegangen werden.

Zaha Hadid baut aber eben dort, wo das Geld noch locker sitzt, und so hat sie mit ihrem aktuellen Portfolio nicht nur die Sphäre der Architektur-Avantgarde verlassen, sondern auch die Einzugsgebiete der Demokratie. Was einstmals als intellektuelle Spielerei begann, ist erst zu einem Raumprogramm, dann zu einer reinen Ästhetik geworden, die sich ihrer Wurzeln entledigt hat – Zaha Hadid frönt heute nichts weiter als ihrer eigenen Designobsession. Einleuchtend also, dass sie auch längst nicht mehr nur Gebäude entwirft, sondern genauso Sofas, Tische und Lampen – das ist sicher ein lukratives Geschäft. Doch was am architektonischen Dekonstruktivismus neu und besonders sein sollte, das war die Neuformulierung eines Raumverständnisses. Wo steckt der Raum im Alessi-Nusschälchen?

»Zaha Hadid. The Complete Works 1979-2009«
Hrsg. Philip Jodidio. 600 Seiten, mehrsprachige
Ausgabe: Deutsch, Englisch, Französisch
(Taschen) 26.08.09