Die approbierte Originalversion dieser Dissertation ist an der Hauptbibliothek der Technischen Universität Wien aufgestellt (http://www.ub.tuwien.ac.at).

The approved original version of this thesis is available at the main library of the Vienna University of Technology (http://www.ub.tuwien.ac.at/englweb/).

DISSERTATION

DIE ARCHITEKTIN *Lucy Hillebrand*
Ein interdisziplinärer Dialog über RAUMSCHRIFTEN als Weg zur sozialen Gestaltung von Räumen.

Ausgeführt zum Zweck der Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der technischen Wissenschaften / der Naturwissenschaften unter der Leitung

Ao. Univ. Prof. Dipl.-Ing. Dr. techn Sigrid Hauser
E-253 - Institut für Architektur und Entwerfen

eingereicht an der Technischen Universität Wien
Fakultät für Architektur und Raumplanung
von

Dipl. Ing. Edeltraud Haselsteiner
Matrikelnummer: 8108021
1140 - Wien

Wien, Juni 2005

Mein Dank gilt ...

... meinen Eltern, die mir diesen Weg des Studiums ermöglichten,
... meiner Betreuerin Sigrid Hauser, die mich durch die Höhen und Tiefen dieser Arbeit bis zum Ende begleitet hat,
... Inge Wolf und allen anderen MitarbeiterInnen vom Deutschen Architekturmuseum Frankfurt für die Zur-Verfügungstellung sämtlicher Unterlagen und Materialien,
... Angelika Borger, Tochter von Lucy Hillebrand, die mich in langen Gesprächen hilfreich unterstützte,
... Dieter Köppler vom Deutschen Werkbund für wertvolle Gespräche,
... dem Stadtarchiv Göttingen für den uneingeschränkten Zugang zum Archiv,
... Jens-Uwe Brinkmann, Leiter des Städtischen Museums Göttingen für förderliche Hinweise,
... den Mitarbeiterinnen der Städtischen Galerie Wolfsburg für hilfreiche Informationen und Unterlagen,
... allen, die mir die Besichtigung ihrer Häuser und Gebäude ermöglichten und mir mit weiterführenden Informationen behilflich waren,
... meinen Freundinnen und Freunden, die mir allzeit mit ihrem positiven Glauben an mich hilfreich zur Seite standen und mich begleiteten.

DIE ARCHITEKTIN *Lucy Hillebrand*

Ein interdisziplinärer Dialog über RAUMSCHRIFTEN als Weg zur sozialen Gestaltung von Räumen

Kurzfassung

Der Mensch im Mittelpunkt der architektonischen Planung sollte zu jeder Zeit ein aktuelles Thema in der Architektur darstellen. In diesem Sinne haben Architektinnen wie Lucy Hillebrand zahlreiche Ideen entwickelt, um mittels Architektur einen wesentlichen Beitrag zur Verbesserung der zwischenmenschlichen Beziehungen zu leisten. Diese Vision, "dass Architektur einen sinnvollen Lebensraum zu definieren habe, in dienender Funktion gegenüber der Benutzung", bestimmt Hillebrands architektonisches Schaffen. Ihre Arbeitsweise ist von der Einsicht geprägt, dass Form und Raum einen entscheidenden Einfluss auf das Zusammenleben von Menschen haben. Gefallsüchtige Dekoration oder spektakuläre Blickfänge lehnt sie ab. Vielmehr ist sie auf der Suche "das große Einfache" zu entdecken. Lesbarkeit der Gebäude, Mut zur Lücke, zur Einfachheit und zur Askese anstelle fotogener Fassaden sind einige Charakteristiken mit denen sie selbst ihre Arbeitsweise und ihre Ziele gerne beschreibt.

Bei jeder Planungsaufgabe suchte Lucy Hillebrand frühzeitig das intensive Gespräch mit den NutzerInnen und beteiligte sie an der Planung. Den Räumen näherte sie sich durch sorgfältige Analyse von Bewegung und Raum und hielt ihre Überlegungen in "Raumschrift - Skizzen" fest, welche nebenher im Gespräch mit den BauherrInnen entstanden. Diese Raumschrift ist das wesentliche Verbindungsglied zwischen Lucy Hillebrands Ideen und Vorstellungen und der von ihr gebauten Architektur. Je nach Aufgabenstellung, Zielsetzung und Zusammenhang, in denen sie entstanden ist, kann sie in der Darstellung sehr unterschiedlich sein und über die zweidimensionale Zeichnung hinausgehend, auch als räumliches Modell oder als eine Kombination von Zeichnung und Modell in Erscheinung treten. In den folgenden Ausführungen bezeichnet der Begriff "Raumschrift" daher nicht nur Hillebrands zeichnerische Skizzen, sondern im übergeordneten Sinne alle Arten von Darstellungen und Ideenmodellen, die für sie als Entwurfs- und Arbeitsmethode bedeutend waren.

Lucy Hillebrands Werdegang kann nicht im Sinne aufeinander aufbauender Entwicklungsschritte gesehen werden. Vielmehr waren es gemachte Entdeckungen, die sie stets auf neue Wege brachten und zu neuen Herangehensweisen veranlassten. Sie selbst beschreibt ihre Entwicklung mit 5 Stichworten: *Tanzschrift - Raumschrift - differenzierter Funktionalismus - konzeptionelle Architektur - kontemplative Architektur*. Entlang dieser Entwicklungsachsen strukturiert sich auch die hier vorliegende Arbeit. Anders als bei sonstigen biografischen Werken über Architektinnen oder Architekten stehen nicht realisierte Bauten im Zentrum der Betrachtung. Vielmehr wird versucht, den Schritt

davor zu erforschen, die ihm innewohnenden Ideenmodelle, Konzepte und Raumschriften, um in ihnen den Zugang zu entdecken, welche Wege und Schritte, aber vor allem welche Ideen und Gedanken dahinter liegen, um zu dieser sozial gedachten Architektur zu gelangen.

Die von Lucy Hillebrand genannten Entwicklungsschritte, von der Tanzschrift bis zur kontemplativen Architektur, werden in der Arbeit mit wesentlichen Kriterien einer sozialen Architektur und einigen wesentlichen Einflussfaktoren für Raumerleben und Nutzbarkeit thematisch verknüpft. Im dialogischen Vergleich werden sie mit Denkmodellen, Darstellungsmethoden und Konzepten von ihr gedanklich nahestehenden Kolleginnen und Kollegen oder VertreterInnen anderer Disziplinen betrachtet. Lucy Hillebrand hat stets die interdisziplinäre Zusammenarbeit gesucht. Ihre Mitarbeit in zahlreichen Arbeitskreisen und ihr enger Kontakt mit Personen, insbesondere aus den Sozialwissenschaften, hatte bedeutenden Einfluss auf ihre Arbeit. Ganz im Sinne von Lucy Hillebrand wird diese Arbeit daher auch dem Wesen nach wie ein interdisziplinärer Dialog mit Menschen geführt, die in ihrem jeweiligen Arbeitsbereich der "menschlichen Dimension" besondere Bedeutung zumaßen und versuchten, diese "soziale Dimension" in ihre Arbeit zu integrieren.

Am Beginn nahezu jedes architektonischen Entwurfsprozesses steht die Ideenskizze oder die Zeichnung, mit der die wesentlichen Entwurfsüberlegungen festgelegt werden. Bei konsequenter Fortführung werden die ihr innewohnenden Gedanken und Ideen in die zu realisierenden Bauten integriert und beeinflussen damit wesentlich die räumliche Umsetzung. Im ersten Kapitel mit dem Titel *“Idee - Skizze - Zeichnung"* wird daher vorweg die zeichnerische Darstellung genauer nach ihrer Funktion und ihren Möglichkeiten hinterfragt. Die inhaltliche Fragestellung wird vorerst allgemein thematisiert, bevor in den weiteren Kapiteln auf die konkrete Anwendung bei Lucy Hillebrand eingegangen wird.

"Tanzschrift" führt uns zum Thema Bewegung und dem Umgang und der Umsetzung in der Architektur. Seit ihrer Kindheit hegte Lucy Hillebrand eine enge Verbundenheit zum Tanz. Auf der Suche nach dem "lebendigen, bewegten Raum" werden in ihren realisierten Bauten die Elemente der Erschließung zu Raum- und Tanzfiguren zur Bewegung im Raum. Um Bewegung auf der zweidimensionalen Fläche aufzeichnen zu können, bedarf es gewisser Hilfsmittel und Methoden. Eine besondere Notwendigkeit der zeichnerischen Darstellung von Bewegungsabläufen gab es im Tanz. Auch wenn keine dieser Tanzschriften eine nur annähernd verbindliche Gültigkeit erlangte, wie sie die Musiknotenschrift bis heute hat, lassen sich zahlreiche Parallelen zu Lucy Hillebrands

Raumschriften herstellen. Eines der zentralen Themen dieser Arbeit bildet daher ein systematischer Vergleich zwischen Tanzschriften und vergleichbaren Architekturnotationen. Die betrachteten Beispiele gehen über die Anwendung bei Lucy Hillebrand hinaus und beziehen auch Darstellungsmethoden Anderer mit ein, die in ihrem jeweiligen Arbeitsbereich der "menschlichen Dimension" besondere Bedeutung zumaßen und mit zeichnerischen Mitteln versuchten, diese "soziale Dimension" in ihre Arbeit zu integrieren.

"Raumschriften", ob als zweidimensionale Darstellung eines räumlichen Konzeptes, als Hilfsmittel zur Raumfindung und zur schlüssigen Argumentation gegenüber den Nutzerinnen und Nutzern, oder als Aufzeichnung des Gedachten, um für sich selbst Klarheit zu schaffen über eine räumliche Situation, bilden das zentrale Entwurfsprinzip Hillebrands. In ihren Raumschriften wird ihr Verständnis von Raum ablesbar und das Prinzip des offenen fragmentarischen Raumes, der eines der wesentlichen Planungsprinzipien Lucy Hillebrands darstellt, offensichtlich. Als Architektin versteht sie sich in der Rolle einer Person, die mit den von ihr geschaffenen Räumen Impulse setzt, aber den Ort wieder verlässt und die weitere Gestaltung dieser Räume der Eigeninitiative der Benutzerinnen und Benutzer überlässt. Lucy Hillebrands Forderungen an ein humanitäres Bauen und Planen, die stets praktizierte Partizipation der NutzerInnen sowie ihre Vorstellungen des "offenen fragmentarischen Raumes" bilden den Schwerpunkt im Abschnitt Raumschrift.

In einer Zeit, in der die Anwendung von neuen technischen Möglichkeiten und die Funktionalität im Zentrum der Planung stand, prägte Lucy Hillebrand für sich den Begriff des *"differenzierten Funktionalismus"*, manchmal von ihr auch als "dienender Funktionalismus" bezeichnet. Hillebrands Herangehensweise ist von der Einsicht geprägt, dass Form und Raum einen entscheidenden Einfluss auf das Zusammenleben von Menschen haben. In der Weiterentwicklung der Raumschrift entdeckt sie das Soziogramm als ein besonders für Schul- und Jugendbauten geeignetes Hilfsmittel. Es wird für sie zur Grundlage, um die in der Bauaufgabe enthaltenen Angaben zu den Baustrukturen zu erfassen und Nutzungsvarianten zu definieren. Mit Methoden wie dem Soziogramm fügt sie dem starr an Funktion und technischer Rationalisierung orientierten Programm der Moderne einen wesentlichen Sozialfaktor hinzu. Thematisch im Zentrum dieses Kapitels stehen Kriterien der Nutzung, Funktionalität und ihre Beeinflussung durch Raumformen.

In den 1970er Jahren löste Lucy Hillebrand ihr Architekturbüro auf und widmete sich in der Folge vorwiegend einer *"konzeptionellen Architektur"*, die keinen Anspruch auf bauliche Realisierung stellt, sondern versucht, Mechanismen und Prozesse transparent zu machen und damit Veränderungen in Gang zu setzten. In dieser Phase entstehen zahlreiche Ideenskizzen und Ideenmodelle, die eine utopische Betrachtung von Architektur und Gesellschaft zum Thema haben. Zu dieser sozialen Sicht der Dinge fügt sich Hillebrands philosophische Betrachtungsweise. Thematisch verknüpft sind damit vorwiegend städtebauliche Fragen, die Analyse von Stadtstrukturen, Ideenkonzepte für die Verankerung von Kultureinrichtungen in der städtebaulichen Planung und das Verhältnis von Städten zu ihren historischen Wurzeln.

Der letzte Abschnitt, der von Hillebrand als *"kontemplative Architektur"* bezeichnet wird, kommt am deutlichsten in ihren kirchlichen Bauten zum Ausdruck. Lucy Hillebrand, die bei Dominikus Böhm (1880 - 1955), einem der bedeutendsten Kirchenbauer Deutschlands, studierte, kehrt am Ende ihres Schaffens zu diesen Wurzeln zurück. Über religiöse Bauten hinaus hat sie sich bei allen Bauaufgaben mit dem Thema der Wirkung der Architektur auf den Menschen, der Erzeugung von Raumatmosphäre und Raumcharakter, auseinander gesetzt. Diese Auseinandersetzung bildet die theoretische Basis im abschließenden Kapitel.

INHALTSVERZEICHNIS

1 *VORwORT* 7

2 *LUCY HILLEBRAND - EINE BIOGRAFIE* 14

3 *EINLEITUNG* 25

3.1 Raumschrift-Skizzen 27

3.2 Struktur und Aufbau 28

3.3 Themenüberblick 29

4 *IDEE - SKIZZE - ZEICHNUNG* 33

4.1 Idee und Realisation 36

4.2 Entwurfsmethoden - Versuche einer wissenschaftlichen Erfassung des Entwurfsprozesses 38

4.3 Handschrift - Computertechnologie 40

5 *"TANZSCHRIFT"* 42

5.1 Gymnastik - Gymnastikbewegung - Ausdruckstanz 44
"Raum-Hierarchien", Ideenmodell, 1980 45
5.1.1 Gymnastikbewegung 49
5.1.2 Ausdruckstanz - Ausdrucksgymnastik 50
5.1.3 Frauenbild und Frauenemanzipation in der Bewegungskultur der Zwanziger Jahre und der Moderne 52

5.2 Raumformen aus Bewegungsgesetzen 55
"Raumprobleme im Bau" - Ein Filmkonzept, 1960/63 55
Haus Bensen: Architektur aus Bewegungsgesetzen, 1936 64
5.2.1 Hinführungen, Eingänge und Treppen - gebaute Bewegung im Raum 66

5.3 Tanznotationen - Architekturnotationen..... 70
5.3.1 Tanzschriften..... 70
5.3.1.1 Bewegungsschrift Rudolf von Laben und Joan und Rudolf Benesh..... 71
5.3.1.2 Definition der Bewegung..... 73
5.3.2 Tanzschriften - Architekturschriften: Ein Vergleich..... 76
5.3.2.1 Wortabkürzungen, Schlüsselbuchstaben und Sigel.. 77
Übertragung einer Tanzschrift als Instrumentarium im Entwurfsprozess..... 77
Wörter und Wortkürzel in Lucy Hillebrands Raumschriften..... 80
Bildnerische Vergegenwärtigung von Geschichte. Der Beitrag der Kunst, das Leben in den Städten zu humanisieren. - Ein "Raumschrift" Beispiel..... 80
Möglichkeiten zur Aufzeichnung von nutzungs-relevanten Kriterien..... 85
5.3.2.2 Bodenwege und Bodenpläne..... 87
Bodenwege und Bodenpläne in Tanzschriften..... 87
Bewegungsanalysen und Bewegungsstudien als Instrumentarien der Planung..... 89
Ernst Neufert - ... mit dem Menschen als Maß und Ziel 93
"Bewegte Raumschriften" - Beispiele..... 96
Bewegungsimpulse des Kindes: "Erfahrungsräume des Kindes"..... 96
Albert-Schweizer Kinderdorf, Uslar-Solling, 1962/70.... 98
Die Kinderdorfidee - Familiäre Wohnformen..... 102
5.3.2.3 Strichfiguren..... 106
Bildsymbole, Zeichen, Piktogramme, ... 109
Allgemeine Anwendung von figürlichen Darstellungen in der Architektur..... 109
5.3.2.4 Musiknoten - Architekturnoten..... 113
Lucy Hillebrand, Architektursymbole..... 116
Klangcharakterschrift - Anestis Logothetis..... 120
5.3.2.5 Abstrakte Zeichen..... 122
Lucy Hillebrand, Signets und abstrakte Zeichen..... 123
Gesamtkonzeption der Architektur: die gebaute Umwelt als Lernort..... 125
Lern-Orte in vorhandenen Baustrukturen..... 126
Lern-Ort "Stadt"..... 128
Abstrakte Zeichen und Code im Kommunikationsprozess..... 133

5.3.3 Bewegungsnotierungen: Orientierung im städtischen Raum....137
5.3.3.1 Architekturnotationen.... 137
Lynch, Appleyard, Myer, Thiel, Halprin....138
Raumschriften als Instrument der Analyse von Bewegung und Orientierung....143
Raumbegrenzungen, Signale in der Natur....143
Schwelle Fahrzone - Fußgängerzone mit einleitenden Phasen = 5 sec Warnzeit, 1973....143
Landkreis Göttingen-Staufenberg, Konzeptskizze, 1980 144
Brahms-Gedenkstätte für die Stadt Hamburg, Wettbewerbsmodell, 1979....145

6 *"RAUMSCHRIFT"*....148

6.1 Humanitäres Bauen und Planen....150
6.1.1 Wandlungen im Bauen.... 150
6.1.2 Transformatorenstation ArchitektIn....155
6.1.3 Prinzipien des Bauens und Gestaltens....157

6.2 Raumschriften in der Planungspartizipation....160
6.2.1 ArchitektInnensprache - NutzerInnensprache....160
6.2.1.1 Zeichen, Zeichnung, Raumschrift oder Sprache.... 161
Planpartizipation "Bad Lauterberger Netz", 1980.... 162
Planungspartizipation, Beispiele.... 164
6.2.2 Offener Dialog - eine Frage der Persönlichkeit?....168
6.2.3 Möglichkeiten und Grenzen der Partizipation....169

6.3 Der offene fragmentarische Raum.... 173
6.3.1 Offene Räume - offene Gesellschaft.... 173
Lok-Halle, Textiles Bauen in vorhandenen Strukturen, Göttingen, 1982....175
6.3.2 Kiesler, Häring, Wright.... 177
6.3.2.1 The Endless House - Friedrich Kiesler.... 177
6.3.2.2 Organische Architektur - Hugo Häring und Frank Lloyd Wright.... 178

7 *“DIFFERENZIERTER FUNKTIONALISMUS”*..... 183

7.1 Spannungsfeld Moderne - Postmoderne..... 185
7.1.1 CIAM - TEAM Ten - Strukturalismus..... 185
7.1.2 Lucy Hillebrand - Differenzierter Funktionalismus..... 190
7.1.3 Die unvollendete Moderne..... 192
Raummodell "Der imaginäre Dialog", 1988.....195

7.2 Transparenz, Funktionalität, Variabilität..... 197
7.2.1 Bauen aus dem Inneren..... 197
Wohnhaus Plessner, Göttingen, 1951/52..... 198
Rathausneubau, Neustadt / Rbb., 1986..... 200
Raumschriftskizzen - Möglichkeiten der Raumnutzung, 1958..... 200
7.2.2 Offene Raumsysteme..... 202
Jugendheim und -zentrum Salzgitter-Bad, 1950..... 203
Gewerkschaftshaus Northeim, 1958..... 206

7.3 Architektur - eine angewandte Soziologie?..... 210
7.3.1 Soziogramme..... 210
Soziogramm für eine Kongresshalle, Göttingen, 1960...211
Konzeption für Klassenräume aus der Kreisform, 1947.212
7.3.2 Pädagogische Konzepte, Schulbau, Lernstudio 94
7.3.2.1 Schulbautypologien der Zwischen- und Nachkriegszeit..... 214
7.3.2.2 Räume zum Lernen und Experimentieren..... 217
"Das richtige Erkennen der Bauaufgabe"..... 217
Schulbautagung Hannover, 1949..... 217
Planskizzen für einen Schulbau nach pädagogischen Erfordernissen..... 220
Volksschule Osterholz-Scharmbeck, 1953..... 223
Schulräume als Räume für Initiativen..... 225
Handelslehranstalt mit Wirtschaftsgymnasium Northeim,1968/70..... 225
Hör- und Experimentierräume für den zeitgemäßen Musikunterricht,1971..... 229
Raumskizzen für die Einrichtung eines Lernstudios in der Volkshochschule Göttingen..... 230

8 *“KONZEPTIONELLE ARCHITEKTUR”*.....233

8.1 Stadt - Stadtraum.....236
8.1.1 Stadtkonzepte, Vorbilder.....236
8.1.2 Die Krise des Städtebaus in den 1960ern.....238
Strukturanalyse Göttingen-Nikolausberg, 1967/69..... 240

8.2 Stadt (Architektur) - Geschichte.....242
8.2.1 Die Stadt als dezentrales Museum..... 243
"Das lebende Museum", Wettbewerbsentwurf für das Heimatmuseum Hannover, 1960..... 244
"Torhäuser" als dezentrale Museumsanlage, Göttingen, 1984.....247
Übertragung der Sichtachsen des alten Göttinger Stadtsystems, 1986 249

8.3 Stadt - Verkehr - Geschwindigkeit.....251
Im Schwungrad der Geschichte, Braunschweig, 1984...252

8.4 Öffentlicher Raum..... 254
8.4.1 Kunst und Bau.....255
8.4.2 Kunst im öffentlichen Raum.....256
Optisch-akustisches Informationszentrum, Göttingen, 1972.....256
8.4.3 Kommunikation im öffentlichen Raum..... 260
Kommunikationsflächen im öffentlichen Raum, o. J. 260
Projekt "Bad Lauterberger Netz", *o. J.*.....260
Ideenskizze für kulturelle Einrichtungen im dörflichen Bereich, 1979.....263

9 *“KONTEMPLATIVE ARCHITEKTUR”*.....266

9.1 Die Wirkung der Architektur auf den Menschen..... 268
9.1.1 Theorien der Wahrnehmung.....268
9.1.2 Raumwahrnehmung - Raumempfinden - Raumerleben...269

9.2 Aufforderungscharakter zur aktiven Auseinandersetzung.....272
9.2.1 Planungsgrundlagen für die Errichtung von Studentinnen- und Studentenheimen..... 274
Heim für afrikanische, deutsche und asiatische Studenten, Göttingen, 1967..... 276

Katholische Studentenwohnheime "Alfred Delp" und "Edith Stein", Göttingen, 1960/65 ... 283
9.2.2 Raumwirksamkeiten, Beispiele ... 285
Hotel Düsterdiek, Neuhaus-Solling, 1955/57 ... 285
Niedersächsisches Landeskrankenhaus, Tiefenbrunn, 1966/69 ... 287

9.3 Einsatz von Farbe, Licht und Material ... 290
9.3.1 De Stijl und die Anwendung von Farben ... 291

9.4 Die Architektur der Atmosphäre ... 294
Katholische Kirche, Langeoog, 1960 ... 297
Museum der Weltreligionen, Raumkonzept, 1989 ... 300
"Stadt des Diogenes", Ideenmodell ,1991 ... 301
"Licht und Raum", Ideen-Ausstellungsmodell, 1992 ... 302

10 *SCHLUSSWORT* ... 304

11 *ANHANG* ... 308

11.1 Lucy Hillebrand - Werkverzeichnis ... 309
11.1.1 Kurzbiografie in Daten ... 309
11.1.2 Bauten und Projekte ... 313
11.1.3 Ausstellungen ... 336
11.1.4 Filme / Filmkonzepte Lucy Hillebrand ... 337
11.1.5 Filme / Fernsehberichte über Lucy Hillebrand ... 337

11.2 Literatur ... 338
11.2.1 Bibliografie Lucy Hillebrand ... 338
11.2.2 Literatur / Publikationen über Lucy Hillebrand ... 342
11.2.3 Sekundärliteratur ... 344
11.2.4 Abbildungsnachweis ... 364

Die Hand der Architektin, die einen Stein trägt ...;
Teil einer Ausstellungstafel zum Thema Erfahrung

1 *VORWORT*

Erstmals wurde ich vor mehr als 10 Jahren auf die Architektin Lucy Hillebrand aufmerksam. Ein dünnes, damals nicht mehr neues Heft, das als Begleitbroschüre zu einer 1991 in Berlin stattfindenden Ausstellung erschienen war, hatte mein Interesse geweckt. Der auf dem Umschlag in Großbuchstaben abgedruckte Titel der Ausstellung - RAUM-SPIEL SPIEL-RÄUME LUCY HILLEBRAND - ließ einen spielerischen Umgang mit dem Raum genauso erahnen wie ein freies Verhältnis zu geplanten Räumen, das "Spiel-Räume" offen lässt.

Unter dem Titel der Ausstellung war die in dünnen Bleistiftlinien gezeichnete Perspektive der 1947/48 von Lucy Hillebrand realisierten Volksschule in Osterholz-Schrambeck zu sehen. Zahlreiche feine Konstruktionslinien nehmen einen Großteil des Raumes ein und dominieren das Bild gegenüber der perspektivischen Darstellung des Schulgebäudes. In Verbindung mit dem unter dieser Zeichnung genannten Ausstellungsort, "DAS VERBORGENE MUSEUM", erhielt für mich das gezeichnete Bild den Nimbus eines nicht auf Anhieb sichtbar innenwohnenden Sinnzusammenhangs.

Mitte der 1990er Jahre, als ich diese Broschüre entdeckte, dominierten bereits nach allen Möglichkeiten der damals am Markt befindlichen Visualisierungssoftware gerenderte 3D Computerbilder die Entwurfsdarstellung. Handzeichnungen waren kaum mehr zu finden. Vermutlich auch deshalb strahlte Hillebrands Zeichnung auf mich eine besondere Anziehung aus.

Damals nur beeindruckt von der Darstellung, aber ohne einen Hintergrund oder eine Planungsmethode dahinter zu erkennen, ist diese Zeichnung für mich heute, nach eingehender Beschäftigung mit ihrer Arbeit, eines von vielen Beispielen, wie wichtig es für Lucy Hillebrand war, den menschlichen Maßstab in der Planung nie aus den Augen zu verlieren. Bei genauerem Hinsehen entdeckt man im vorderen Drittel der Zeichnung zwei Figuren, welche für die angenommenen Blickpunkte der Perspektive bestimmend sind. Man erkennt, dass diese Darstellung aus dem Standpunkt dieser beiden Personen heraus entwickelt und visualisiert wurde und deren Wahrnehmung des Gebäudes in der Landschaft wiedergibt.

Mein auf diese Weise gewecktes Interesse wurde durch das im Inneren der Broschüre deutlich werdende Bild der außergewöhnlichen Persönlichkeit Lucy Hillebrands noch weiter gefestigt. Auf den ersten Seiten wird von der Kunsthistorikerin Karin Wilhelm ein spannendes Porträt der Architektin gezeichnet:

"Die Beschäftigung mit den Bauten und Projekten der heute 85-jährigen Lucy Hillebrand kommt einer Reise in die deutsche Geschichte und ihrer Architektur gleich. Dabei wechseln Höhen und Täler einander ab und die Stationen dieser Reise reflektieren ebenso den aufklärerischen Elan moderner Konstruktionen, wie sie den Trugbildern jener Visionen in den Stadt- und Architekturmodellen der Jahre nach 1945 den Spiegel vorhalten.
In diesem Spannungsfeld von der sozial-humanitären Einbindung jeder Architektur - Leitbild des modernen Bauens vor nunmehr siebzig Jahren - und ihrer monströsen Variante mit der kalkulierten Monotonie faktischer Rentabilität aus der Nachkriegszeit, bewegten sich Lucy Hillebrands Projekte und widerstreitenden Ideen." [1]

Lucy Hillebrands Entwürfe und Bauten machen ihre Gegenpositionen und widerstreitenden Ideen sichtbar. Als Hintergrund dafür sieht Karin Wilhelm, neben den prägenden Einflüssen in ihrer Kindheit und ihren Erfahrungen mit den Architekturströmungen der 1920er Jahre, vor allem ihre Persönlichkeit: *"Sie ist aber vor allem einer Persönlichkeit zuzuschreiben, die den Widerspruch liebt und ihn stets dort geltend macht, wo die Vielschichtigkeit des Menschen gestutzt und die Eindimensionalität der Denk- und Erfahrungsräume exekutiert werden soll. Bis in die jüngsten Arbeiten hinein ist dieser widerspenstige Gestus wirksam, den die Vision beflügelt, daß Architektur einen sinnvollen Lebensraum zu definieren habe, vielschichtig in seiner Struktur, jedoch eindeutig in seiner dienenden Funktion gegenüber der Benutzung."* [2]

[1] Das verborgene Museum: Wilhelm 1991, 4

[2] Das verborgene Museum: Wilhelm 1991, 4

Beim Lesen der folgenden Seiten ihrer Biografie, eines Interviews mit ihr und zwei von ihr verfasster Texte mit dem Titel: "Raumprobleme im Bau" und "Der noch nicht definierte öffentliche Raum", verdichtete sich für mich das Bild einer in sozialen Fragen engagierten und stets für eine konsequente und klare Haltung eintretenden Architektin. Besonders faszinierte mich die von ihr entwickelte Arbeitsmethode, die "Raumschrift", die offenbar einen Schlüssel darstellt zu Lucy Hillebrands Architektur.

Mit dem Beginn dieser Arbeit habe ich nun eine bereits vor vielen Jahren entstandene Idee, der eingehenden Beschäftigung mit der Architektin Lucy Hillebrand, wieder aufgegriffen. In den wenigen Büchern, die über Sie publiziert wurden, wird immer wieder auf die Besonderheit der von Lucy Hillebrand entwickelten Raumschrift hingewiesen - und eben diese soll im Zentrum meiner Nachforschungen stehen. Als eigenständiges Instrumentarium im Entwurfsprozess sollte die Raumschrift auf ihre Tauglichkeit zur Integration von nutzungsrelevanten Faktoren überprüft werden. Diese ersten Überlegungen, die Raumschriften im Sinne einer wissenschaftlich allgemein anwendbaren Zeichenmethode isoliert betrachten zu können, mussten sehr bald der Erkenntnis weichen, dass jene, hier einmal allgemein als Arbeitsmethode bezeichnet, untrennbar

verbunden sind mit der Person Lucy Hillebrands und nur im Kontext mit ihrer Persönlichkeit und ihren Ideen und Vorstellungen als soziales Instrumentarium wirksam werden konnten.

Lucy Hillebrand, eine außergewöhnliche Frau, die stets jede Mittelmäßigkeit von sich wies und als eine der ersten freischaffenden Architektinnen in Deutschland tätig war, ist 1997 verstorben. Ein persönliches Gespräch mit ihr oder ein persönlicher Kommentar waren daher nicht mehr möglich. Angewiesen auf Aussagen, die von ihr dokumentiert sind, auf Manuskripte von Vorträgen und auf Interpretationen von Freundinnen, Freunden, Kolleginnen und Kollegen, mit denen Sie Projekte gemeinsam realisierte, ist die vorliegende Arbeit auch ein Versuch aus den spärlichen biographischen Angaben ihr Leben nachzuzeichnen.

Am Beginn möchte ich sie persönlich zu Wort kommen lassen. Im folgenden Leserbrief, erschienen 1938 im "Göttinger Tagblatt", antwortet sie auf einen Beitrag in dem eine Frau ihre Arbeit als Architektin schilderte. Lucy Hillebrand gibt in diesem Schreiben nicht nur eine Antwort auf die auch ihr oftmals gestellte Frage nach Frauen in der Architektur, sondern bringt sehr klar ihr Arbeitsverständnis als Architektin zum Ausdruck:

Die Frau am Zeichentisch
Eine Entgegnung
(Göttinger Tagblatt vom 20. Juli 1938)

"Ihre Reportage 'Eine Frau am Zeichentisch. Eine Architektin plaudert über ihren Beruf', kann ich nicht ohne Entgegnung hinnehmen; es gibt nämlich so etwas ähnliches wie 'Berufsehre', auch für die Frau. Ich meine nicht jene Würde, die nur komisch wirkt und zum lachen reizt, sondern jene innere Festigkeit des Erfülltseins vom Beruf, der Grund, weshalb man alles, eigentlich sein Leben, für die Arbeit einsetzt.
Die Plauderei ist reizend, frisch, nett, so wie man ein hübsch möbliertes Zimmer findet: gemütlich. Aber wenn von der Frau als Architektin in der Form der Allgemeinerung geschrieben wird, muß ich, und mit mir sicher eine ganze Reihe Berufskammeradinnen, etwas anderes verlangen. Persönlich wird jede seine eigene Darstellung haben, aber verallgemeinert muß doch - um jener Berufsehre willen - einen sinnvollere Basis gefunden werden.
Ich weiß, es langweit viele, eine sachliche Auseinandersetzung zu lesen; sie gehört nicht zum Plauderton und wird freundlichst lächelnd abgelehnt. Aber gerade weil es, wie eingangs der Reportage gesagt wird, nur wenige Frauen im Architektenberuf gibt, ist eine etwas ernsthaftere Darstellung

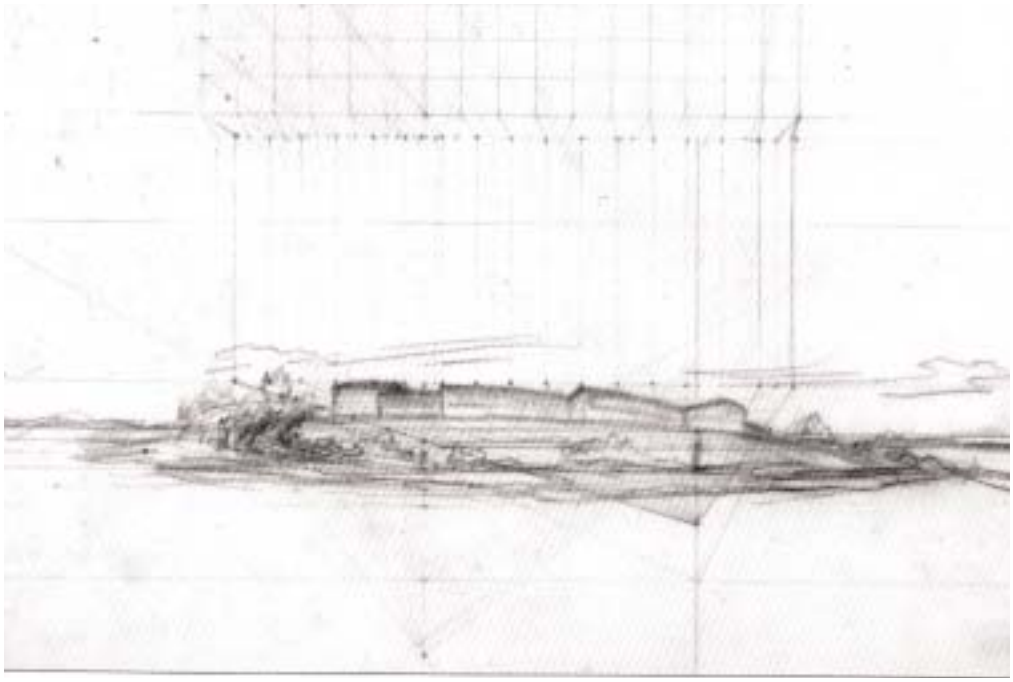
gerechtfertigt, damit man nicht als 'Sonderling' angeschaut wird, sondern dieser Beruf für jeden einfach verständlich auch als Frauenberuf da ist. Architekt sein heißt, im Hausbau das Porträt des Menschen schaffen und bewußt gestalten, das Porträt im weitesten Sinne des Wortes als porträtierende Charakteristik aufgefaßt. Es heißt, auf jeden Menschen eingehen - sein Lebensgesetz und seine Forderungen erkennen - den künstlerischen Ausdruck seines Wesens finden - seine Wünsche abwägen und zu einem harmonischen Ganzen ordnen; dieses Gefüge ist aus jener inneren Gesetzmäßigkeit aufzubauen und muß zugleich dem Maßstab der Umgebung untergeordnet werden. Ist nun als Aufgabe nicht ein Wohnhausbau gestellt, sondern ist ein monumentales, industrielles oder technisches Bauprogramm zu lösen, so gilt es, in gleicher Weise die Struktur der Aufgabe zu erfassen und schöpferisch zu gestalten. Dabei sind die Fähigkeit der ökonomischen Grundrißlösung, die Fähigkeit der Aufstellung eines vernünftigen und sachlich verantwortungsbewußten Bauprogramms nur die Voraussetzung, das Handwerkszeug für den Beruf.

Dies alles kann aber nicht die Schule lehren, sondern muß in der Praxis reifen. Deshalb bedaure ich den Stoßseufzer meiner Berufskameradin: 'Wir sind immer angewiesen, zu machen, was man von uns haben will. Und man will eigentlich immer etwas anderes, als man gerade möchte', denn damit wehrt sie sich gegen die produktiven Probleme der sinnvollen Auseinandersetzung zwischen den Forderungen des Bauherrn und der eigenen Neigung. Sie vergißt, daß mit der Höhe der Forderung auch die Größe der Leistung steigt; je mehr verlangt wird, um so tiefer wird die Verankerung der Arbeit sein.

Der Standpunkt, es sei ein 'Glück', einen 'gehörigen Fehler' zu entdecken, weil man sich dann 'durch Schimpfen Hochachtung auf der Baustelle erobern' kann, dürfte eigentlich jenseits jeder Diskussion stehen, deshalb gehe ich darauf nicht näher ein. Es muß nur klargestellt werden, daß diese Haltung, so niedlich sie klingen mag, nichts mit der netten Leichtigkeit des Tones einer Frau zu tun hat. Ich gebe zu, den richtigen Ton auf der Baustelle zu finden, ist nicht einfach, weil man nicht aus der Kommandogewalt heraus zu diktieren hat, sondern seine Angaben Fachleuten gegenüber zu machen hat, die meistens mißtrauisch gegen jeden sind (auch gegen den 'Herrn' Architekten), der vom Zeichentisch kommt. Entschieden zurückzuweisen ist die Ansicht, daß die Außenarchitektur Aufgabe des Mannes bleiben müsse, während die Frau sich auf die Heimgestaltung beschränken soll. Es ist nicht einzusehen, 1. warum die 'weibliche (!) Architektin' deshalb keine Häuser bauen soll weil der 'Herr Architekt' das, 'wahrscheinlich ebenso gut' kann und insbesondere, daß er es 'sogar besser kann'.

Wir arbeiten auf einer Ebene, wo nicht mehr entscheidend ist, ob Mann oder Frau hinter der Arbeit steht, sondern wo die künstlerische Fähigkeit und das räumlich-plastische Denkvermögen die Leistung bestimmen. Mit einem schönen Vorhangstoff, mit dem richtigen Einsatz von Farbe und der sinnvollen Anordnung von Möbel ist sicher die Stimmung eines Raumes zu geben. Aber derjenige, der von einer Grundidee her gestaltet, kann nicht bei der 'Auswahl des Vorhangstoffes' stehen bleiben, sondern er muß notwendig ein einheitliches Ganzes schaffen. Dazu gehört bei der Raumgestaltung die Bestimmung der Grundrißführung ebenso wie die der Proportionen der Wandflächen zueinander und die Anordnung des Lichteinfalls (Fenster). Wir sehen, daß die Abgrenzung des Arbeitsgebietes in Innen- und Außenarchitektur nicht davon abhängt, ob der 'Herr' oder die 'Frau' Architekt an die Aufgabe herangeht, sondern daß nur künstlerische Begabung und Einstellung zur Arbeit an sich die Grenzen diktiert.

In einem Punkt gebe ich der Verfasserin der Plauderei recht. Wir Architekten träumen viel und gern von großen Aufgaben, und in den Mußestunden wachsen und werden die schönsten Pläne.
Diese Stunden des Höhenfluges sind sicherlich die beglückendsten unseres Berufs; vielleicht sind wir Frauen dabei gefährdeter, vielleicht liegt aber auch darin ein wesentlicher Teil unserer Gestaltungskraft."
L.H.



1 Volksschule Osterholz-Scharmbeck,
Perspektive, 1947/48
(Umschlagbild zur Ausstellung in Berlin, 1991:
"Raum-Spiel Spiel-Räume. Lucy Hillebrand")

Lucy Hillebrand, Göttingen 1990

2 *LUCY HILLEBRAND - EINE BIOGRAFIE*

Lucy Hillebrand, wie sie selbst gerne ihren Werdegang einleitend beschreibt, ist 1906 in Mainz am Rhein geboren und in einem sehr offenen und aufgeschlossenen Elternhaus aufgewachsen. Ihr Vater ist Speditionskaufmann, die Mutter Hausfrau und ehrenamtlich in sozialen Einrichtungen tätig. Hillebrand wächst gemeinsam mit ihrer Zwillingsschwester und ihrer jüngeren Schwester auf. Ein Interview, in dem sie die besondere Prägung durch ihre Herkunft beschreibt, bringt zum Ausdruck wie sehr sich ihre Wahrnehmung schon in ihrer Kindheit am Räumlichen orientiert: *"Meine Geburtsstadt Mainz zu allererst. Mit seiner 2000jährigen Geschichte. Vor der Kriegszerstörung geprägt von der Dominanz des Kirchenbaues. Häuserzeilen endeten mit betonten Eckausbildungen durch Nischen mit Plastiken aus verschiedenen Jahrhunderten. Plätzen und Gassen konnte man gebaute Geschichte ablesen - Kunst und Architektur waren eng miteinander verknüpft. Die Lage am Fluß und - überhaupt Wasser und Meer! Das kulturelle Leben in Wiesbaden, Darmstadt und Frankfurt am Main."* [3]

[3] LH. zit. nach Hoffmann 1985, 192

Der Grundstein für ihre kritische Haltung gegenüber dem Gewohnheitsgemäßen und ihre klare Haltung gegen eindimensionale Denkmuster wurde bereits in ihren Kinder- und Jugendjahren gelegt. Sie besucht in Mainz am Rhein eine der ersten experimentellen Reformschulen Deutschlands, von der sie auch selbst sagt, dass sie entscheidenden Einfluss hatte auf ihre weitere Entwicklung. Die Waldorfpädagogik, welche die pädagogische Basis dieser Reformschule bildete, wurde von Rudolf Steiner (1861 - 1925) begründet. Dieser bemühte sich insbesondere darum die kreativen Kräfte der Schülerinnen und Schüler von Grund auf zu entfalten. Dabei wird größtmöglicher Wert auf die Förderung von Eigeninitiative und dem eigenen schöpferischen Tun gelegt. Anstatt mit vorwiegend vorgegebenen Formen zu arbeiten, werden unter anderem die Lehrbücher weitgehend durch selbstgestaltete Materialien ersetzt. Bildhaftes Erleben und der Bewegungsdrang des Kindes sollen zum Verständnis des jeweiligen Unterrichtsgegenstandes hinführen. Diese frühe Prägung aus Bildern zu lernen und aus ihnen neue Erkenntnisse zu gewinnen, scheint Lucy Hillebrand bis an ihr Lebensende begleitet zu haben.

Vom Elternhaus wird auch ihr Interesse für Musik und Bildende Kunst gefördert. Sie beschäftigt sich sehr früh mit Bewegungs- und Raumformen, die sie miteinander in Verbindung zu bringen versucht. Mit zwölf Jahren beginnt sie eine Ausbildung in "Harmonischer Gymnastik", einer Form des deutschen Ausdruckstanzes, die sie dazu animiert in den folgenden Jahren eine eigene Tanzschrift zu entwickeln. Denk- und Gefühlserlebnisse versucht sie in Tanz- und Raumformen zu übertragen.

Der Entscheidung, vom Tanz weg ihre beruflichen Interessen in der Architektur zu verwirklichen, war eine Begegnung mit dem russischen Maler Alexej Jawlensky, auf einer 1921 in Wiesbaden stattfindenden Ausstellung, vorangegangen. Lucy Hillebrand schildert 1988 in einem Interview mit einer Zeitschrift ihre erste Begegnung mit den Arbeiten des Künstlers: *"Das war für mich wie ein Donnerschlag, [...] Ich muß da so 14 Jahre alt gewesen sein, als ich ganz plötzlich begriffen habe - ja, das ist es, das Wesentliche, das Einfache."* [4]

[4] Schlagheck 1988, 83

In einer auf der Gesamthochschule Kassel 1988/89 gehaltenen Vorlesung begründet sie ausführlicher diesen Übergang von der Tanzschrift zur Raumschrift: *"Neben vielen anderen Interessen waren sehr früh Bewegung, Rhythmus, Tanz, Musik Wege zum Verstehen meiner Erlebniswelt: Ich mußte alles erst einmal in meine eigene Verständnisebene der Bewegungsabläufe transformieren. Daraus entstanden entsprechende abstrakte Formen - quasi Notierungen, Zeichnungen, eine Art eigene Tanzschrift. Bei meiner ersten Begegnung im Kunstverein Wiesbaden mit Arbeiten von Alexej Jawlensky mit der Reduktion des Kopfes in abstrakte Zeichensetzung spürte ich den Ansatz zu meiner eigenen Welt. Denn ich wollte weg von dem vorübergehenden Medium des Tanzes, ich wollte etwas festmachen. Aus der Tanzschrift wurde, wie selbstverständlich, eine Art Raumschrift, die sich in ihrer Eigengesetzlichkeit verselbständigte, d.h., das Flüchtig-Vergängliche sollte soweit fixiert werden, daß daraus konkrete Elemente zur Weiterentwicklung verfügbar werden könnten."* [5]

[5] LH. zit. nach Grohn 1990, 21

Von diesem Zeitpunkt an hatte Hillebrand ihren Berufswunsch klar vor Auge: Innen- und Außenarchitektin zu werden. Nach ihrem Abitur muss sie diesen Wunsch vorerst gegen den Widerstand der Eltern durchsetzen, deren Vorstellung es ist, dass sie Juristin werde. Erst durch ihre Beharrlichkeit, mit der sie ihr Berufsziel verfolgt, stimmen sie schließlich zu.

Ihre Ausbildung beginnt sie 1925 mit einem Studium an der Offenbacher Kunstgewerbeschule, an der seit 1908 der Kirchenbaumeister Dominikus Böhm lehrt. Bereits im ersten Semester gewinnt sie ihren ersten Wettbewerb und erhält in der Folge den Auftrag, Möbel und Interieurs für eine Arbeitersiedlung zu entwerfen. 1926 folgt sie Dominikus Böhm als Meisterschülerin an die Kölner Werkschulen. Sie sammelt umfangreiche Erfahrungen in Handwerk und Innenraumgestaltung. Während des Studiums zeigt sie großes Interesse an Kunstgeschichte, Höhlenmalerei und ostasiatischem Kunstgewerbe. Noch in der Ausbildungszeit hat sie bereits beachtliche öffentliche Wettbewerbserfolge. Mitte der 1920er Jahre entwirft sie Möbelstücke, unter anderem zahlreiche Aluminiummöbel.

Lucy Hillebrand wird schließlich eine der ersten freischaffenden Architektinnen Deutschlands. In Deutschland waren Frauen seit 1908 zum ordentlichen Architekturstudium zugelassen. Vor ihr gibt es nur einige wenige Pionierinnen, wie Elisabeth Tippelskirch-Knobelsdorf (geb.1877), die als erste Architektin im Staatsdienst tätig war und Emelie Winkelmann (1875-1951), die erste freischaffende Architektin Deutschlands. Hillebrands Mut zur beruflichen Unabhängigkeit in bereits jungen Jahren und ihre selbstbewusste Haltung, sich in einer Männerdomäne als freie Architektin durchzusetzen, zeugen einmal mehr von ihrem starken, nach Unabhängigkeit strebenden Charakter.[6]

[6] Vgl. Dietrich 1986

1927 wird sie mit 21 Jahren das jüngste Mitglied im Deutschen Werkbund. Auf einer Werkbundtagung begegnet sie Kurt Schwitters, der sie stark beeindruckt. Sie ist fasziniert von seiner "Experimentierfreudigkeit, seinem Mut, auch unfertiges bestehen zu lassen und seinem Denken das über verschiedene Disziplinen hinweg reicht" - Eigenschaften, welche auch sie sich später vielfach zu Eigen macht. Neben den Künstlern Alexej Jawlensky und Kurt Schwitters nennt sie auch die Arbeiten von Oskar Schlemmer, Piet Mondrian oder Paul Klee, die ihre Formensprache beeinflussten.

Nach der Heirat mit dem Juristen Wilhelm Otto geht sie auf anraten von Kurt Schwitters 1928 nach Frankfurt und gründet ihr eigenes Architekturatelier. Maßgeblich beeinflusst ist ihr Entschluss durch das damalige Baugeschehen in Frankfurt, rund um den damaligen Leiter des Frankfurter Stadtplanungsamtes, Ernst May. Mit Ernst May steht sie während ihrer Zeit in Frankfurt in Kontakt und ist in den Arbeitskreisen des "Neuen Frankfurt" aktiv tätig. Sie sucht die Zusammenarbeit mit anderen Kolleginnen und Kollegen genauso wie mit Künstlerinnen und Künstlern. Eine projektweise Zusammenarbeit gibt es mit dem Grafiker und Collagenkünstler Robert Michel (1928 - 1930) vom Bauhaus. Es folgen Aktionen und Ausstellungen mit dem Bund "Das Neue Frankfurt". Trotz unverkennbarer Einflüsse auf ihre Architektur durch die Architekturkonzeption des "Neuen Bauens", bleibt sie dennoch auf Distanz zur Frankfurter Szene und sucht immer wieder nach ihrem eigenen Weg. Die von dieser Strömung als reiner Funktionalismus verstandene Moderne war Hilebrand zu formalistisch, mechanisch, technisch und ökonomisch. Sie widersprach ihrem Respekt vor der "freien Existenz" des Individuums. Hillebrand definiert für sich den "differenzierten Funktionalismus", der als ganzheitliches Erfassen einer Aufgabe ihre Arbeit bestimmt.

In ihrer beruflichen Tätigkeit fühlt sie sich von Beginn an besonderen ethischen Prinzipien verpflichtet, allen voran der dienenden Funktion ihres architektonischen Schaffens. Die große gesellschaftliche

Verantwortung, in der sie die Architektur verankert sieht, veranlasst sie zum permanenten Hinterfragen von tradierten Formen und Strukturen. Besonders vehement verwehrt sie sich gegen starre Symmetrien und, dort wo es unbegründet erscheint, gegen den Zwang zum rechten Winkel. Ihre Suche gilt den zeitgemäßen, in die Zukunft orientierten Lösungen.

Angeregt von Entwicklungen in der Autoindustrie, folgen erste Versuche einer aerodynamischen Formgebung von architektonischen Elementen, die sie später ohne Erfolg beim Bau eines Hochhauses umzusetzen versucht. 1929 entstehen in Frankfurt und Mainz ihre ersten Bauten, die Dapolin-Tankstelle in Frankfurt und ein Einfamilienhaus mit Praxis in Spredlingen bei Mainz, das in etwa zur selben Zeit gebaut wird. Lucy Hillebrand ist zu dieser Zeit erst 23 Jahre alt und damit vermutlich nicht nur eine der ersten sondern auch eine der jüngsten freischaffenden Architektinnen Deutschlands. Diese ersten Bauten zeigen nicht nur ihre geistige und gestalterische Nähe zu künstlerischen Strömungen des De Stijl, Konstruktivismus und Bauhaus sondern auch ihre signifikante Handschrift in den Elemente der Raumerschließung. Offene, außenliegende Treppenhäuser lösen hier die Aufgabe von getrennten Wohn- und Praxisräumen. Die Kunsthistorikerin Karin Wilhelm beschreibt sehr eindrucksvoll den für Lucy Hillebrand so charakteristischen Umgang mit Treppenläufen:

"In dem Sprendlinger Privathaus war es eine äußere Treppenführung, die den Praxiseingang von dem zum Wohntrakt trennte. Später, wie im Wohnhaus für Professor P. (1951/52) oder dem Haus für Dr. G. (1955), die beide in Göttingen errichtet wurden, werden es die Innentreppen sein, die als frei in den Raum gestellte Spindel oder mit elegantem Schwung und Gegenschwung geführte Stufenfolge Dominanten bilden. Aus dem zweckmäßigem Erschließungselement, der Treppenanlage, werden Raumfiguren, die wie eingefrorene Pirouetten oder raumgreifende Tanzfiguren den Betrachter locken. Bewegung im Raum wird, der einst dem Tanz verschriebenen Lucy Hillebrand, zum Gestaltungsmotiv. Sie beginnt diese Idee in ihren folgenden Arbeiten auszuweiten, zum Motiv des bewegten Raumes. Es konkretisiert sich in den Grundrißformen, zeigt sich in Schwingungen des Baukörpers und in Kurvaturen der Binnenstruktur." [7]

In ihrem Glauben an die Notwendigkeit einer Übereinstimmung von Inhalt und Form steht Hillebrand in der Tradition des Bauhauses, aber auch ihres Lehrers, dem Kirchbauer Dominikus Böhm. Wenn die Suche nach neuen architektonischen Formen in ihren Projekten auch eine Rolle spielt, so steht dieses Kriterium in ihren Planungen nie isoliert im Vordergrund. Erst in Verbindung mit inneren Raumqualitäten, wenn die Form durch die Nutzung begründbar ist, entsteht für sie jene ganzheitliche Architektur, die sie sich selbst und anderen abverlangt.

[7] Das verborgene Museum: Wilhelm 1991, 5f

1932 gründet sie in Frankfurt am Main mit dem Maler und Kunstpädagogen Otto Leven das Atelier "Bau-Bild". Im Rahmen dieser Zusammenarbeit entstandene Unterlagen zu einem Buch, von denen inhaltlich nur soviel bekannt ist, dass sie die geistigen und künstlerischen Beziehungen zwischen Bildender Kunst und Baukunst thematisieren, werden im Krieg zerstört. Dieser erste Versuch einer Zusammenarbeit zwischen Architektur und Malerei ist der Beginn einer Reihe von interdisziplinären Kooperationen. Der ständige Austausch und interdisziplinäre Dialog mit KünstlerInnen und in späterer Folge mit SoziologInnen und PädagogInnen wird zu einem ihrer grundlegenden Arbeitsprinzipien.

Ab 1933, der nationalsozialistischen Machtübernahme in Deutschland und den folgenden Kriegsjahren, ist auch Lucy Hillebrand, wie so viele ihrer Kolleginnen und Kollegen, mit ihrer Architektursprache isoliert und in ihrer persönlichen Existenz bedroht. Für die in Nazideutschland vorherrschende Ideologie, welche Heimatgefühl, Rückkehr zu traditionellen Bauformen und Satteldach postuliert und die Frauen lieber wieder am heimischen Herd sehen will, hegt Lucy Hillebrand weder Sympathien noch lässt sie sich dadurch von ihren Vorstellungen abbringen. Aus Mangel an Bauaufträgen beschäftigt sie sich mit Plastik und Reliefarbeiten und entwickelt unter anderem 1938 ein Patent für Wandkonstruktionen zur Projektion von Filmen in einem elliptischem Bildausschnitt. Soweit bekannt, wurde das Patent von der UFA angekauft. Darüber hinaus konnten aber keine Unterlagen mehr ausfindig gemacht werden.

1937 kommt Hillebrands Tochter Angelika zur Welt. Einige Zeit danach kommt es zur einvernehmlichen Scheidung von Wilhelm Otto. 1942 stirbt ihre Mutter. Zu den beruflichen Problemen kommen schwere persönliche Krisen. Hillebrand rettet sich in die "Innere Emigration", um diese schwierige Phase ihres Lebens durchzustehen. In den Kriegsjahre verliert sie durch Bombenschaden zweimal ihr Atelier, zuerst in Frankfurt, später in Hannover. Danach übersiedelt sie schließlich ihm Jahre 1945 in die kleine Universitätsstadt Göttingen und beginnt mit einem eigenen Architekturbüro ihre neue Karriere. Sie heiratet den Soziologen Erich Gerlach und pflegt auch mit ihm einen regen fachlichen Austausch. Ihr Mann ist politisch engagiert und arbeitet als Landrat in Northeim und im Landtag.

Wie sie bereits in den 1920er Jahren nicht bedingungslos dem Baustil des "Neuen Frankfurts" folgte, sucht sie auch nach 1945, als sie endlich wieder ihren Beruf als Architektin ausüben kann, nach ihrer eigenen Handschrift und folgt nicht den Material- und Formmoden der Nachkriegszeit. Sie beginnt sich ab 1946 intensiv mit den Grundformen im Schulbau zu beschäftigten und entwickelt auf der Grundlage neuer pädagogischer Erkenntnisse neue räumliche Grundelemente. Es entstehen

zahlreiche Entwürfe und Ideenskizzen auf der Basis eines neuen Schultyps mit Sechseck-Klassen. Ein theoretischer Beitrag von ihr erscheint dazu erstmals 1947 in der Zeitschrift "Die Sammlung" unter dem Titel "Wandlungen im Bau".[8] Eine erste Realisierung ihrer Ideen gelingt ihr zu Beginn der 1950er Jahre, mit der Errichtung der Volksschule in Osterholz-Schrambeck.

[8] Hillebrand 1947

In den folgenden Jahren erreicht sie einen Bekanntheitsgrad, der ihr zahlreiche Aufträge für Privatwohnhäuser, aber auch öffentliche Bauaufgaben wie Schulen, Jugendherbergen, Wohnheime, Kindergärten und Kulturbauten einbringt. Die Anzahl der Aufträge macht es bald nötig ihr Büro auszuweiten und mehrere Mitarbeiter zu beschäftigen.

Wodurch sich ihre Architektur auszeichnet, ist die Achtsamkeit mit der sie Räume der Geborgenheit und gleichzeitiger Offenheit schafft - helle Räume mit Bezug zur Natur, in denen man sich selbst auf kleinstem Raum nicht beengt fühlt. Viele der Qualitäten, die an und in ihren Häusern geschätzt werden, sind allerdings nicht auf den ersten Blick sichtbar und liegen im simplen Detail - seien es die platzsparenden Wandnischen für Heizkörper, Schränke oder Garderobehaken in den privaten Wohnhäusern, oder schräg gestellte Eingangstüren, die optisch die unvermeidlichen Gänge bei öffentlichen Bauten verbreitern. Andere Vorzüge, wie die Anpassungsfähigkeit und Erweiterbarkeit ihrer Bauten, an die ständig neuen Anforderungen des Lebens, werden erst mit der Dauer des Bewohnens wirklich offenkundig. Dass diese Qualitäten trotz ihrer Einfachheit dennoch erkannt wurden, zeigt Hillebrands beachtliches Werkverzeichnis.

Bei allen Bauaufgaben sucht sie den intensiven Austausch mit den Nutzerinnen und Nutzern. So lehnt sie zum Beispiel die Teilnahme an einem Wettbewerb für einen Schulbau ab, nachdem man ihrem Wunsch nach Beistellung einer Lehrperson für die Entwurfsphase nicht nachkommen wollte. Erst diese Auseinandersetzung mit den gestellten Anforderungen liefern ihr in allen Projekten die Ideen, auf denen sie ihren architektonischen Entwurf aufbaut. Vor diesem Hintergrund ist auch ihre Zusammenarbeit mit PsychologInnen, PädagogInnen, SoziologInnen und KünstlerInnen zu sehen. Wichtige Impulse für ihre Arbeit bezieht sie aus den Erkenntnissen der Soziologie. Sie versucht Arbeitsmethoden der Soziologie, wie das Soziogramm, in ihren Entwurfsprozess zu integrieren.

Genauso wichtig wie die Integration von nutzungsrelevanten Faktoren, ist ihr die Einbettung der Architektur in die Landschaft. Einer ihrer beeindruckendsten Bauten ist die 1960 errichtete Inselkirche in Langeoog. Die Wände der Kirche beschreiben einen sanften Bogen und passen sich

wie natürlich ein in die Dünenlandschaft der Insel. Ihr Streben nach einem harmonischen Zusammenspiel zwischen Natur und Bauwerk wird an diesem Beispiel besonders deutlich.

Neben zahlreichen Realisierungen ist Hillebrand immer auch die kreative Arbeit an utopischen Projekten und Konzepten ein Anliegen. In einer ihrer Biografien erwähnt sie zum Beispiel einen utopischen Plan für den Rathausplatz in Frankfurt am Main, den sie gemeinsam mit dem Soziologen Rahe und dem Grafiker Glauber konzipierte.

1963 entdeckt sie eine neue Ausdrucksform für ihr architektonisches Schaffen. Sie setzt ihre Vorstellungen von Raumformen aus Bewegungsgesetzen in einem vom NDR produzierten Film mit dem Titel "Raumprobleme im Bauen" um. Lucy Hillebrand geht in einfacher, verständlicher Form den Bewegungsgesetzen im Bau nach und lässt aus der von ihr angewendeten Raumschrift die verschiedensten Bauten entstehen. Es folgen weitere Filmkonzepte, von denen auch einige umgesetzt werden. Jede Bauaufgabe sieht sie im Spannungsfeld von Geschichte, Natur, Zeit und Raum. In einer Ideenskizze zu einem weiteren Film mit dem Titel "Raum-Bild" versuchte sie dieses Spannungsfeld auch szenisch umzusetzen.

Lucy Hillebrand engagiert sich in zahlreichen Vereinen und Gruppierungen. Neben ihrer Mitarbeit im "Worpsweder-Kreis", einer Künstlervereinigung von vorwiegend bildenden Künstlerinnen und Künstlern, die 1889 in Worpswede, Niedersachsen, gegründet wurde, ist sie auch initiativ tätig im Bund Bildender Künstler (BBK) und im Bund Deutscher Architekten (BDA).

Sie engagiert sich für das Projekt "Kunstmarkt Göttingen" und wird zu einer der aktivsten Mitarbeiterinnen. Ab 1970 ist sie Mitglied des Kunstkongress- und Kunstmarktkomitees in Göttingen. Lucy Hillebrand ist aktiv an den Vorbereitungen beteiligt. Die Themen, der im Rahmen dessen stattfindenden Kunstkongresse werden durch ihre kreativen Ideen und ihren Einfallsreichtum wesentlich mitbestimmt. 1973 bis 1975 steht der Kongress unter dem Thema: "Die Kunst eine Stadt zu bauen". Lucy Hillebrand nimmt auch aktiv durch die Ausstellung von Ideenmodellen an den Kunstmärkten teil. Projekte für den Göttinger Kunstmarkt sind zum Beispiel das Projekt "Natur in der Stadt" (1978), in Zusammenarbeit mit dem Ökologen Menge, oder das Ideenmodell "Raumhierarchien" (1980).

1973, nach dem Tod ihres Mannes, schließt sie offiziell ihr eigenes Architekturbüro und wendet sich hauptsächlich städtebaulichen Fragestellungen und einer konzeptionellen Architektur zu. Noch stärker als früher sucht sie die Zusammenarbeit mit anderen Disziplinen. Ihre neue Aufgabe findet sie im kooperativen Gestalten für Städtebau und Architektur. Es entstehen zahlreiche Ideenskizzen, Alternativkonzepte und konzeptionelle städtebauliche Planungen. Sie definiert die Stadt als einen Lern-Ort an dem Geschichte vor Ort erfahren werden kann. Geschichte soll als Erfahrungsraum verstanden werden und nicht als Musterbuch für Dekor. Imitation und im besonderen die Imitation von historischen Stilen ist ihr ein Greuel. In ihren eigenen Bauten, die eine Erweiterung oder einen Anbau an historische Gebäude darstellen, fügt sie Neubauten in einer modernen Formensprache und mit Materialien der Zeit so hinzu, dass Proportionen und Strukturen der historischen Substanz gewahrt bleiben.

1978 bis 1982 ist sie Mitglied der Kunstkommission des Landes Niedersachsen und Mitbegründerin der "Kulturpolitischen Gesellschaft". Nach Beendigung ihrer Tätigkeit erhält sie hierfür als Anerkennung das Verdienstkreuz des Landes Niedersachsen.

1979 wird sie als Delegierte vom BDA zum Symposium "Bauen für Kinder" nach Polen entsandt. Begegnungen und Arbeitsgespräche mit polnischen Kolleginnen und Kollegen bringen für sie neue Impulse.

1983 gründet sie im Rahmen des Deutschen Werkbundes in Göttingen einen interdisziplinären Arbeitskreises mit dem formulierten Ziel, durch "Mittel der humanitären und wissenschaftlichen Kritik neue Inhalte der architektonischen Aufgabenstellung zu definieren".

Nach Jahren der beiläufigen Kenntnisnahme ihrer Arbeit rückt sie ab den 1980er Jahren zunehmend in das Rampenlicht der Öffentlichkeit. Sie wird vermehrt zur Teilnahme an Ausstellungen eingeladen. 1986, anlässlich ihres 80. Geburtstags, wird ihre Arbeit erstmals mit einer großen Einzelausstellung in Göttingen gewürdigt. Es folgen weitere Ausstellungen in Frankfurt am Main, Bonn und Kassel.

Ihre Arbeiten werden in den Jahren danach vom Archiv des Deutschen Architekturmuseums in Frankfurt am Main übernommen. Nachdem sie dem Museum ihre Arbeiten übergeben hatte, kommentiert sie das in einem Interview gegenüber einer Zeitschrift mit folgendem Inhalt: *"Ich bin froh, daß ich hier jetzt freien Raum habe und trotz meiner 81 Jahre sagen kann: So, jetzt fange ich an. Jetzt werd ich nämlich erst Architekt."* [9]

[9] Schlagheck 1988, 87

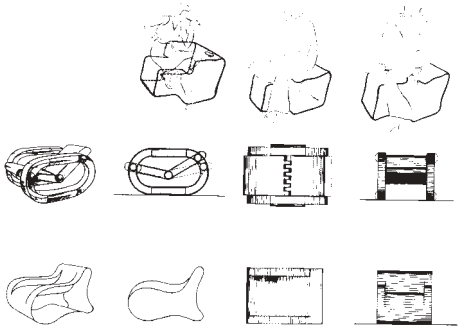
1988 wird sie an die Gesamthochschule in Kassel berufen, um ihre Erfahrungen an die künftige Generation von Architektinnen und Architekten weiter zu geben. Drei Semester lehrte sie im Fachbereich Architektur in der Lehrveranstaltung mit dem Titel "Bauen als Impuls und Dialog". Ihre Vorträge sowie die interdisziplinären Dialoge mit einem Soziologen, einem Stadtarchäologen, einer Stadtplanerin u.a. werden vom Kunsthistoriker Christian Grohn in Buchform veröffentlicht. Eine gemeinsame Ausstellung mit ihren Studentinnen und Studenten in der Kasseler Salzmannfabrik dokumentiert abschließend die vielschichtige thematische Auseinandersetzung. Die Universität setzt sich schließlich dafür ein, dass Lucy Hillebrand 1992 in das Lexikon der Weltarchitektur aufgenommen wird.[10]

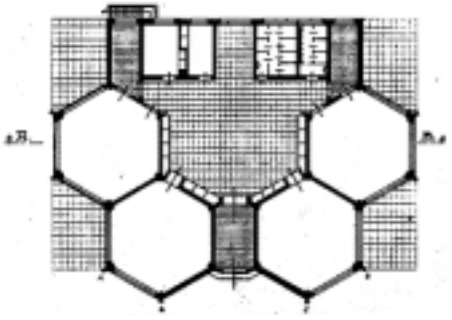
[10] Pevsener / Hounour / Flemming 1992, 742

Der Beginn ihrer neuen Schaffensperiode, den sie nach der Übernahme ihrer Arbeiten durch das Deutsche Architekturmuseum angekündigt hatte, zeigt sich durch eine Reihe von konzeptionellen Ideen- und Gedankenmodellen, die danach entstehen. Das Raumkonzept für ein Museum der Weltreligionen, 1989 wurde das Modell auf der Weltausstellung der Architektur in Sophia gezeigt, oder die "Stadt des Diogenes", als Ideenmodell für die EXPO 2000 in Hannover vorgesehen, sind zwei Beispiele. Diesen Entwicklungsschritt in ihrer Architektur hat sie einmal, nicht zu Unrecht, als kontemplative Architektur bezeichnet. Befreit vom Zwang der baulichen Umsetzung kehrt sie am Ende ihrer langen Schaffensperiode zurück zur geistigen Auseinandersetzung mit Grundfragen der menschlichen Existenz.

"Architektur ist für mich das Engagement für die Auseinandersetzung mit den elementaren Strukturen - hin zu den zu bauenden Formgebungen, so daß ihre Zukunft aus Vergangenheit verstehbar wird, so wie das Leben aus Tod seine Sinngebung erfährt." [11] Ihrem Leben einen Sinn gegeben hat Lucy Hillebrand nicht erst durch den Tod, sondern Zeit ihres Lebens. Am 14. September 1997 verstarb sie im Alter von 91 Jahren.

[11] Hillebrand 1986/3





2 Möbelentwürfe, 1920
3 Wohnhaus in Sprendlingen, 1928/29
4 Tankstelle Dapolin, Frankfurt a.M., 1928
5 Ideenskizze für ein Kinderhaus, 1947
6 Ideenskizze für eine vierklassige Grundschule in Pavillonbauweise, 1947

"Die Erlebnisqualität der gebauten Umwelt wird allzu-leicht in genormte Schemata (Quadrat, Kreis, Symmetrie) rezeptartig eingesetzt. Deshalb wird die Typisierung da in Frage gestellt, wo menschliches Verhalten und der Einfluß der gesamten Umwelt eine erweiterte Gestaltung - auch im Sinne der Ökonomie - fordern."
Raumschrift 1980

3 ***EINLEITUNG***

Der Mensch im Mittelpunkt der architektonischen Planung sollte zu jeder Zeit ein aktuelles Thema in der Architektur darstellen. In diesem Sinne haben Architektinnen wie Lucy Hillebrand zahlreiche Ideen entwickelt, um mittels Architektur einen wesentlichen Beitrag zur Verbesserung der zwischenmenschlichen Beziehungen zu leisten. Planung bedeutete für Lucy Hillebrand die Suche nach der jeweils angemessenen und zeitgemäßen Lösung und erfordert verantwortungsbewusstes Handeln gegenüber den Auftraggeberinnen und Auftraggebern. Diese Vision, "dass Architektur einen sinnvollen Lebensraum zu definieren habe, in dienender Funktion gegenüber der Benutzung" bestimmt ihr architektonisches Schaffen. Ihre Arbeitsweise ist von der Einsicht geprägt, dass Form und Raum einen entscheidenden Einfluss auf das Zusammenleben von Menschen haben. Gefallsüchtige Dekoration oder spektakuläre Blickfänge lehnt sie ab. Vielmehr ist sie auf der Suche, "das große Einfache" zu entdecken. Lesbarkeit der Gebäude, Mut zur Lücke, zur Einfachheit und zur Askese anstelle fotogener Fassaden sind die zentralen Charakteristiken mit denen sie selbst ihre Arbeitsweise und ihre Ziele gerne beschreibt.

Ihren Aufgaben nähert sie sich nicht aus der sicheren Position der "Wissenden", sondern aus dem Blickwinkel einer "Suchenden", die sich ständig auf dem Weg befindet, immer bereit Neues zu entdecken. Eine Festlegung auf einen unverrückbaren Standpunkt, aus dem heraus sie sich und ihre Arbeit definiert, lehnt sie ab:

[12] LH. zit. nach Grohn 1990, 15f

"Wenn ich bedenke, wie sehr wir mit jeder Aufgabenstellung uns selbst immer wieder von neuem in Frage stellen müssen, ja wie sehr wir in Bezug auf die Erfassung der Wirklichkeit immer wieder wie an einem Anfang stehen, erscheint mir die Behauptung eines einzigen, klar zu definierenden Standortes sehr eindimensional und ich möchte daher eher von einer Gratwanderung auf einem schmalen Pfad zwischen den Abstürzen sprechen. [...] Gestaltfindung erfordert somit die Notwendigkeit einer Annnäherung an einen permanent zu überprüfenden Standort - jenseits der üblichen Vielfalt des Beliebigen mit seiner kurzen Gültigkeit für den Bauherrn oder Auftraggeber, der von uns Weitblickenderes als das in den Modezeitschriften der Architektur vorhandene verlangen kann: nämlich ein Gehäuse für seinen spezifischen Lebensstil und seine spezifischen Lebensmöglichkeiten - entsprechend der jeweiligen Aufgabenstellung und bezogen auf sein ökologisches und sein gesellschaftliches Umfeld." [12]

3.1 **Raumschrift-Skizzen**

Lucy Hillebrand sucht bei jeder Planungsaufgabe frühzeitig das intensive Gespräch mit den BewohnerInnen und BenutzerInnen und beteiligte sie an der Planung. Den Räumen näherte sie sich durch sorgfältige Analyse von Bewegung und Raum und hält ihre Überlegungen in "Raumschrift - Skizzen" fest, welche nebenher im Gespräch mit den BauherrInnen entstehen. Klaus Hoffmann, ein Bekannter von Lucy Hillebrand und der Herausgeber des Buches: "Lucy Hillebrand - Wege zum Raum", beschreibt sie beim Zeichnen solcher Skizzen, wenn sie dabei war, der Lösung einer neuen architektonischen Aufgabe auf der Spur zu sein:

"Wenn die Architektin L.H. ein architektonisches Problem diskutiert, nimmt sie einen Blei oder Kohlestift und erörtert mithilfe des Stiftes den Fall auf jedem beliebigen Zettel. Sie reduziert den Casus, den Umriß und die örtlichen Gegebenheiten teils in dynamischen Skizzen, sie schmiert dann und übergeht gewisse Strecken wiederholt mit dem Stift. Zuweilen entsteht dann eine Art Bewegungs-Strom, ein lockeres Zickzack, eine seltsame Figur, teils über Wegstreichen und Ungültigmachen." [13]

Der Begriff der "Raumschrift" wurde durch Klaus Hoffmann entscheidend mitgeprägt. Lucy Hillebrand, die ihren Zeichnungen und Skizzen bis dahin kaum eine entscheidende Bedeutung beigemessen hatte, wurde erst in Gesprächen mit ihm, durch seine Neugier, auf die ihr eigene Entwurfsmethode aufmerksam gemacht und von ihm ermuntert an dieser Raumschrift weiter zu arbeiten. Im allgemeinen kann man sich unter der Raumschrift Lucy Hillebrands die Notation eines räumlichen Konzeptes als zweidimensionale Darstellung auf der Fläche vorstellen. Sie ist das wesentliche Verbindungsglied zwischen Lucy Hillebrands Ideen und Vorstellungen und der von ihr gebauten Architektur. Je nach Aufgabenstellung, Zielsetzung und Zusammenhang, in dem sie entstanden ist kann sie in der Darstellung sehr unterschiedlich sein und über die zweidimensionalen Zeichnungen hinausgehend, auch als räumliches Modell oder als eine Kombination von Zeichnung und Modell in Erscheinung treten. In den folgenden Ausführungen bezeichnet der Begriff "Raumschrift" daher nicht nur Hillebrands zeichnerischen Skizzen, sondern im übergeordneten Sinn alle Arten von Darstellungen und Ideenmodellen die für sie als Architektin als Entwurfs- und Arbeitsmethode bedeutend waren.

[13] Hoffmann 1985, 185

3.2 **Struktur und Aufbau**

Lucy Hillebrands Werdegang ist nicht im Sinne aufeinander aufbauender Entwicklungsschritte zu sehen. Vielmehr waren es gemachte Entdeckungen, die sie stets auf neue Wege brachten und zu neuen Herangehensweise veranlassten. Sie selbst beschreibt ihre Entwicklung mit 5 Stichworten: *Tanzschrift - Raumschrift - differenzierter Funktionalismus - konzeptionelle Architektur - kontemplative Architektur*. Entlang dieser Entwicklungsachsen strukturiert sich auch die hier vorliegenden Arbeit. Anders als bei sonstigen biografischen Arbeiten über Architektinnen oder Architekten stehen nicht realisierte Bauten im Zentrum der Betrachtung. Vielmehr wird versucht den Schritt davor zu erforschen, die ihm innewohnenden Ideenmodelle, Konzepte und Raumschriften, um in ihnen den Zugang zu entdecken, welche Wege und Schritte, aber vor allem welche Ideen und Gedanken dahinter liegen, um zu dieser sozial gedachten Architektur zu gelangen.

Die von Lucy Hillebrand genannten Entwicklungsschritte, von der Tanzschrift bis zur kontemplativen Architektur, werden in der Arbeit mit wesentlichen Kriterien einer sozialen Architektur und einigen wesentlichen Einflussfaktoren für Raumerleben und Nutzbarkeit thematisch verknüpft. Im dialogischen Vergleich werden sie mit Denkmodellen, Darstellungsmethoden und Konzepten von ihr gedanklich nahestehenden Kolleginnen und Kollegen oder VertreterInnen anderer Disziplinen betrachtet. Lucy Hillebrand hat stets die interdisziplinäre Zusammenarbeit gesucht. Ihre Mitarbeit in zahlreichen Arbeitskreisen und ihr enger Kontakt mit Personen, insbesondere aus den Sozialwissenschaften, hatte bedeutenden Einfluss auf ihre Arbeit. Ganz im Sinne von Lucy Hillebrand wird diese Arbeit daher auch dem Wesen nach wie ein interdisziplinärer Dialog mit Menschen geführt, die in ihrem jeweiligen Arbeitsbereich der "menschlichen Dimension" besondere Bedeutung zumaßen und versuchten diese "soziale Dimension" in ihre Arbeit zu integrieren.

3.3 **Themenüberblick**

Am Beginn nahezu jedes architektonischen Entwurfsprozesses steht die Ideenskizze oder die Zeichnung, mit der die wesentlichen Entwurfsüberlegungen festgelegt werden. Bei konsequenter Fortführung werden die ihr innewohnenden Gedanken und Ideen in die zu realisierenden Bauten integriert und beeinflussen damit wesentlich die räumliche Umsetzung. Im ersten Kapitel mit dem Titel *"Idee - Skizze - Zeichnung"* wird daher vorweg die zeichnerische Darstellung genauer nach ihrer Funktion und ihren Möglichkeiten hinterfragt. Die inhaltliche Fragestellung wird vorerst allgemein thematisiert, bevor in den weiteren Kapiteln auf die konkrete Anwendung bei Lucy Hillebrand eingegangen wird.

Zeichnungen, und die handschriftliche Skizze im besonderen, sind einer zunehmenden Veränderung und Anpassung unterworfen. In einer Zeit der rasant fortschreitenden technischen Entwicklung bleibt auch die Anwendung von Computertechnologien im Entwurfsprozess nicht aus. Wie weit dieser Wandel von der Handzeichnung zur Computerzeichnung Einfluss nehmen kann auf die Gestaltung der Räume und auf die Architektur, wird hier ebenfalls ansatzweise thematisiert.

"Tanzschrift" führt uns zum Thema Bewegung und dem Umgang und der Umsetzung in der Architektur Lucy Hillebrands. Seit ihrer Kindheit hegte Lucy Hillebrand eine enge Verbundenheit zum Tanz. Auf der Suche nach dem "lebendigen, bewegten Raum" werden in Hillebrands realisierten Bauten die Elemente der Erschließung zu Raum- und Tanzfiguren, zur Bewegung im Raum.
Um Bewegung auf der zweidimensionalen Fläche aufzeichnen zu können, bedarf es gewisser Hilfsmittel und Methoden. Eine besondere Notwendigkeit der zeichnerischen Darstellung von Bewegungsabläufen gab es im Tanz. Diese Bemühungen, eine allgemein anwendbare Tanznotation für die Aufzeichnung von Tanzstücken zu entwickeln, ähnlich wie sie für die Musik die Notenschrift darstellt, reichen zurück bis in das 15. Jahrhundert. Um den verschiedenen künstlerischen Strömungen und Tanzkonventionen zu entgehen, versuchten die verschiedenen Tanzschriften zunehmend nicht den Tanz selbst, sondern die einzelnen Bewegungen und Bewegungselemente aufzuzeichnen. Auch wenn keine dieser Tanzschriften eine nur annähernd verbindliche Gültigkeit erlangte, wie sie die Musiknotenschrift bis heute hat, lassen sich zahlreiche Parallelen zu Lucy Hillebrands Raumschriften herstellen. Tanzschriften und Raumschriften verbindet die enge Beziehung zur Darstellung von Bewegung im Raum. Lucy Hillebrand definiert den Grundriss als die Bewegungsebene des Menschen und bringt damit die zentrale Bedeutung zum Ausdruck, welche sie der Berücksichtigung der

"Bewegungsgesetze des Menschen" in der Architektur beimisst.
Das zentrale Thema dieser Arbeit bildet daher ein systematischer Vergleich zwischen Tanzschriften und vergleichbaren Architekturnotationen. Die betrachteten Beispiele gehen über die Anwendung bei Lucy Hillebrand hinaus und beziehen auch Darstellungsmethoden Anderer mit ein. Thematisiert wird, welche Zeichen- und Darstellungsmethoden entwickelt wurden, um wesentliche Faktoren der Benutzung, wie Bewegung, Orientierung, räumliches Empfinden u.a. auf der zweidimensionalen Fläche darzustellen und in welcher Beziehung sie zu den Raumschriften Lucy Hillebrands zu sehen sind.
Wesentlich verknüpft mit der Bewegung ist auch die Orientierung. Einige Architekturtheoretiker haben eigene Symbolsprachen zur Aufzeichnung von Orientierungs-, Wahrnehmungs-, Weg- und Raumnotierungen entwickelt, die hier ebenfalls beispielhaft in einem Dialog mit den Arbeiten Lucy Hillebrands behandelt werden.

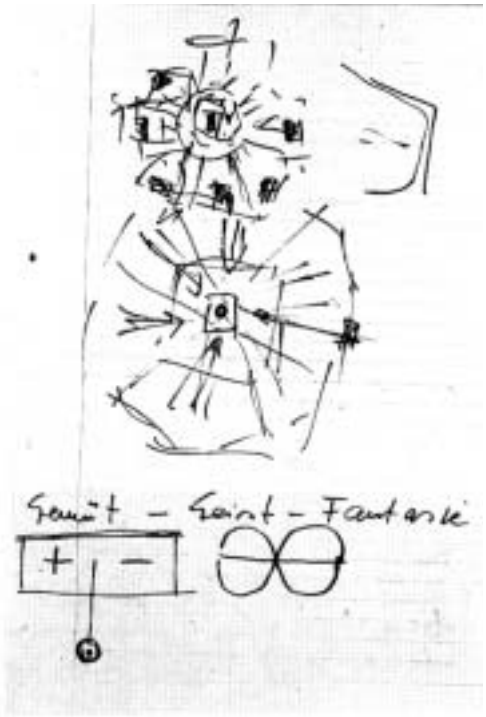
"Raumschriften", ob als zweidimensionale Darstellung eines räumlichen Konzeptes, als Hilfsmittel zur Raumfindung und zur schlüssigen Argumentation gegenüber den Nutzerinnen und Nutzern, oder als Aufzeichnung des Gedachten, um für sich selbst Klarheit zu schaffen über eine räumliche Situation, bilden das zentrale Entwurfsprinzip Hillebrands. In ihren Raumschriften wird ihr Verständnis von Raum ablesbar und das Prinzip des offenen fragmentarischen Raumes, der eines der wesentlichen Planungsprinzipien Lucy Hillebrands darstellt, offensichtlich. Als Architektin versteht sie sich in der Rolle einer Person, die mit den von ihr geschaffenen Räumen Impulse setzt, aber den Ort wieder verlässt und die weitere Gestaltung dieser Räume der Eigeninitiative der BenutzerInnen überlässt. Lucy Hillebrands Forderungen an ein humanitäres Bauen und Planen, die stets praktizierte Partizipation der NutzerInnen sowie ihre Vorstellungen des "offenen fragmentarischen Raumes" bilden den Schwerpunkt im Abschnitt Raumschrift.

In einer Zeit, in der die Anwendung von neuen technischen Möglichkeiten und die Funktionalität im Zentrum der Planung steht, prägte Lucy Hillebrand für sich den Begriff des *"differenzierten Funktionalismus"*, manchmal von ihr auch als "dienender Funktionalismus" bezeichnet. Hillebrands Herangehensweise ist von der Einsicht geprägt, dass Form und Raum einen entscheidenden Einfluss auf das Zusammenleben von Menschen haben. In der Weiterentwicklung der Raumschrift entdeckt sie das Soziogramm als ein besonders für Schul- und Jugendbauten geeignetes Hilfsmittel. Es wird für sie zur Grundlage, um die in der Bauaufgabe enthaltenen Angaben zu den Baustrukturen zu erfassen und Nutzungsvarianten zu definieren. Mit Methoden wie dem Soziogramm fügt sie dem starr an Funktion und technischer Rationalisierung orientierten Programm der Moderne einen wesentlichen Sozialfaktor hinzu.

Thematisch im Zentrum dieses Kapitels stehen Kriterien der Nutzung, Funktionalität und ihre Beeinflussung durch Raumformen.

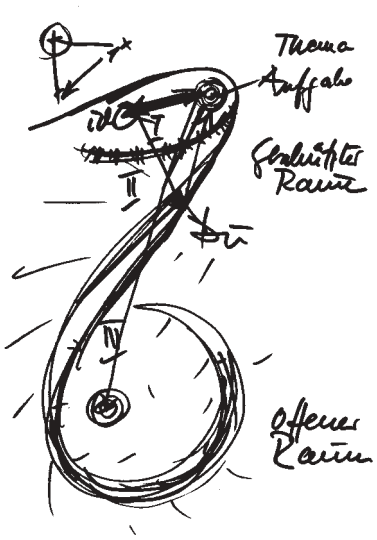
In den 1970er Jahren löst Lucy Hillebrand ihr Architekturbüro auf und widmet sich in der Folge vorwiegend einer *"konzeptionellen Architektur"*, die keinen Anspruch auf bauliche Realisierung stellt, sondern versucht, Mechanismen und Prozesse transparent zu machen und damit Veränderungen in Gang zu setzten. In dieser Phase entstehen zahlreiche Ideenskizzen und Ideenmodelle, die eine utopische Betrachtung von Architektur und Gesellschaft zum Thema haben. Zu dieser sozialen Sicht der Dinge fügt sich Hillebrands philosophische Betrachtungsweise. Thematisch verknüpft sind damit vorwiegend städtebauliche Fragen, die Analyse von Stadtstrukturen, Ideenkonzepte für die Verankerung von Kultureinrichtungen in der städtebaulichen Planung und das Verhältnis von Städten zu ihren historischen Wurzeln.

Der letzte Abschnitt, der von Hillebrand als *"kontemplative Architektur"* bezeichnet wird, kommt am deutlichsten in ihren kirchlichen Bauten zum Ausdruck. Lucy Hillebrand, die bei Dominikus Böhm (1880 - 1955), einem der bedeutendsten Kirchenbauer Deutschlands, studierte, kehrt am Ende ihres Schaffens zu diesen Wurzeln zurück. Über religiöse Bauten hinaus hat sie sich bei allen Bauaufgaben mit dem Thema der Wirkung der Architektur auf den Menschen, der Erzeugung von Raumatmosphäre und Raumcharakter, auseinander gesetzt. Diese Auseinandersetzung bildet die theoretische Basis im abschließenden Kapitel.



7 - 9 Spontan im Gespräch entstandene Skizzen zum Projekt "Museum der Weltreligionen", 1988

10 Ideenskizzen zum "Dezentralen Museum", 1984



"Polarität offen - geschützt: Aufeinander bezogene Räume werden erst durch die Wegdistanz zu jenem erlebbaren Spannungsfeld, das sie Qualität der gebauten Umwelt ausmacht."
Raumschrift-Skizze 1980

4 ***IDEE - SKIZZE - ZEICHNUNG***

"Das Verhältnis des Seins zum Sosein, des Vorhabens zur Arbeit, der Vermutung zum Beweis, der Hypothese zur Tatsache, des Plans zur Konstruktion und der Skizze zur Ausführung: es ist immer in die drei modalen Phasen des Kreativen eingespannt. Aber - um vom Werk zu reden - seine Ursprünglichkeit, seine Originalität wird man nur im ersten entdecken, im Repertoire der Möglichkeiten, in der Palette, in der Skizze, während das, was das Ziel, das eigentliche Objekt ist, nur als das zweite seinen Rang, seine Selbständigkeit, seine Fertigkeit oder Vollendung gewinnnen kann. Das, was bleiben wird, Stil, Prinzip, Idee oder Form, ist nur im unendlichen Rapport der Notwendigkeit zu vermitteln." [14]

[14] Bense 1987, 116

So wie Max Bense es im Vorwort zum Buch über Johannes Uhls Architekturskizzen ausdrückt, ist die Ursprünglichkeit und Originalität eines Werks nur in den Skizzen und Studien zu erkennen, welche im Prozess des kreierens und konstruierens entstehen. In jedem Bereich, in dem Neues geschaffen wird oder Ideen entwickelt werden, wird in irgend einer Form gezeichnet oder eine Skizze angelegt. Zeichnungen werden mit dem Geistigen, mit der Idee in Verbindung gebracht. Eine Zeichnung wird nicht betrachtet, sondern gelesen wie eine Schrift. Im Gegensatz zu bewegten digitalen Bildern, bewahren Zeichnungen - und Architekturskizzen im besonderen - immer den Charakter des Fragmentarischen. Sie verlangen von Betrachterin und Betrachter eine Vorstellungskraft und ein Wahrnehmungsvermögen das zu Assoziationen fähig ist. Gleichzeitig ist die Zeichnung eine der kürzesten Formen eine visuelle Idee anderen mitzuteilen. Zeichnen bedeutet aber auch die eigenen Gedanken sichtbar zu machen, sich selbst und seine Denkmethode mit eigener Handschrift zu offenbaren. Ideenskizzen vermitteln eine intime Nähe zwischen BetrachterIn und AutorIn.

Entscheidender noch als Zeichnungen der äußeren Form und der Gestalt sind Zeichnungen der inneren Bezüge und sinnbildhaften Darstellungen, die ihrem Wesen nach hinkünftige Benutzerinnen und Benutzer in die Planung einbeziehen. Lucy Hillebrands Raumschriften stellen ausschließlich solche inneren Abläufe und Strukturen dar. Vielfach entwickelt sie aus diesen Zeichnungen oder Diagrammen die Grundrisse, und die oftmals ungewöhnliche architektonische Form erklärt sich erst nach Kenntnis der ihr zugrunde liegenden Raumschrift.

Dem allgemein gebräuchlichen Verständnis nach, dass Architekturskizzen eine formale Aussage in Hinblick auf die Form treffen, und bei Zeichnungen welche organisatorische und funktionale Zusammenhänge darstellen in erster Linie von Diagrammen gesprochen wird, müsste hier eine Unterscheidung getroffen werden. Folgt man dieser Definition, gehören Hillebrands Raumschriften eindeutig zur Gattung der Diagramme. Ihre rasch hingezeichneten Skizzen visualisieren sehr

abstrahiert ihre Vorstellungen von Bewegung und der Vielfalt von Strukturen innerhalb dieser zu planenden Bauten. Einfacher erscheint es allerdings bei der von ihr gewählten Bezeichnung "Raumschrift" zu bleiben und, wie im Einleitungskapitel bereits beschrieben, als übergeordneten Begriff für alle Arten von Zeichnungen, Skizzen, Soziogrammen und Ideenmodellen zu verwenden, die für Lucy Hillebrand als Entwurfs- und Arbeitsmethode bedeutend waren.

Das folgende Kapitel behandelt das Phänomen "Zeichnung" vorerst allgemein, bevor in den weiteren Kapiteln auf die konkrete Anwendung bei Lucy Hillebrand eingegangen wird. Zu Beginn stellt sich die Frage nach den unterschiedlichen Ausdrucks- und Verwendungsebenen der handschriftlichen Zeichnung und Skizze im architektonischen Entwurfsprozess und speziell ihre Bedeutung für die Umsetzung gebauter Architektur.

4.1 **Idee und Realisation**

Ähnlich wie Max Bense beschreibt auch der Architekt Walter Zschokke die Ideenskizze als entscheidend im Prozess des entstehens eines Bauwerks. "Vom Hirn aufs Papier" betitelt er treffend seinen Artikel in einer Österreichischen Tageszeitung, über eine Ausstellung von Architekturskizzen und Entwürfen. Diesem ersten Schritt, wenn die Gedanken vorerst einmal nur in schemenhaften Linien und Formen zu Papier gebracht werden, liege bereits eine Aussage über das künftige Bauwerk zugrunde: *"Der ersten Verfestigung und Visualisierung einer Entwurfsidee haftet etwas Auratisches an. Das Dokument des geistigen Geburtsvorgangs enthält wie kaum eine andere Darstellung den Wesenskern eines künftigen Bauwerks. Üblicherweise ist das eine Handskizze, doch es kann auch eine Materialkonstellation in Form eines Skizzen-modells sein, und seitdem allgemein am Computer gezeichnet wird, ergeben sich neuartige Visualisierungen dessen, was das Wesen eines Bau-werks ausmacht, in Form von Überlagerungen, unerwarteten Verdicht-ungen und Datensammlungen. Allen ist gemeinsam, dass eine komplexe und spannungsreiche Beziehung zum späteren Bauwerk existiert, die als Aussage der Wahrnehmung zugänglich ist. Dabei sind solche Darstell-ungen meist wenig dekorativ im Sinne einer Bildwirkung, sie können es aber durchaus sein, etwa in der Art eines japanischen Schriftzeichens, dessen Bedeutung in der grafischen Reduktion und Konzentration selbst dem zugänglich wird, der der japanischen Sprache sonst nicht kundig ist."* [15]

[15] Walter Zschokke: "Vom Hirn aufs Papier" In: Presse, Spectrum vom 06.03.2004

Wenn dem so ist, dass sich in dieser ersten Handskizze bereits der Wesenskern des Bauwerks manifestiert, so verdient die Zeichnung als Vorstufe zur Realisation eine eingehende Betrachtung. In der Wissenschaft hatte die Zeichnung über Jahrhunderte ihren fixen Stellenwert als eigenständiges Erkenntnismittel. Die Kunst kennt Zeichnungen als Vorstufe zum Objekt oder zum Bild, ebenso wie als eigene Kunstgattung. Zeichnungen und Skizzen sind zunächst eine Gedächtnisstütze für sich selbst. Erst in weiterer Folge der Planung richten sie sich an unterschiedliche Interpretinnen und Interpreten wie Handwerker oder Bauherrn.

Die Funktion oder Notwendigkeit der Zeichnung geht über die reine Formfindung hinaus. Im selben Maß wie sie dazu dient, sich selbst über etwas klar zu werden, kann mit Hilfe einer Skizze anderen etwas erläutert und erklärt oder eine Basis für Diskussionen geschaffen werden, indem die Zeichnung einen Sachverhalt darlegt. Ist das "Gedachte" einmal in der Zeichnung fixiert, kann es noch einmal von außen objektiv betrachtet werden.

In den ersten Entwurfszeichnungen wird oftmals mehr an angestrebtem Charakter, wesentlichen Entwurfsgedanken und konkreten Überlegungen sichtbar als an der ausgeführten Planzeichnung. Auf durchscheinendem Papier wird Schicht für Schicht, auf Basis des vorangegangenen Entwurfs, weiter gearbeitet. Der Denkprozess vollzieht sich vor dem Hintergrund zunehmend konkreterer Darstellungen. Aber nicht nur der Grad der Abstraktion gibt Auskunft über den Entwicklungsstand einer Idee. Sigrid Hauser, Architekturtheoretikerin, schreibt über Tadao Andos Entwurfszeichnungen: *"Als Beispiel eines Entwurfsprozesses sind Andos Zeichnungen und Skizzen nahezu schulisch vorbildhaft. An ihnen kann man zunächst den Fortschritt des Gedankens, die Entwicklung der Idee erkennen, schon alleine an der Wahl des Zeichenmaterials: Je höher der Mitteilungswert einer Zeichnung steigt, das heißt, je mehr sich aus der ursprünglichen vagen Idee das endgültige Projekt entwickelt, desto dünner wird der Stift, desto unverrückbarer wird er. Starke Bleistiftstriche werden nach und nach zarter und meßbarer. Zum Schluß bleibt eine dünne, exakte Linie übrig."* [16]

[16] Hauser 1998, 93

In der Architektur steht am Ende des "zeichnerischen Denkens", dem zunehmenden Heranarbeiten an den Entwurf, deren stoffliche Realisierung. Bei konsequenter Fortführung werden die gezeichneten Ideen in die realisierten Bauten integriert. Mit der Fertigstellung wurde die letzte und endgültige Visualisierung einer Idee umgesetzt.

4.2 Entwurfsmethoden - Versuche einer wissenschaftlichen Erfassung des Entwurfsprozesses

Jede Planerin, jeder Planer entwickelt im Laufe der Berufsjahre für sich eigene Herangehensweisen, anhand derer sie versuchen, Ideen, Konzepte und Entwürfe zu entwickeln. Lucy Hillebrand wollte die von ihr entwickelte Raumschrift nie als ein abgeschlossenes System einer Entwurfsmethode verstanden wissen, sondern als ein Hilfsmittel zur Raumfindung und zur schlüssigen Argumentation gegenüber den Nutzerinnen und Nutzern, das sich, wie sie selbst auch, in ständiger Weiterentwicklung befindet. Dennoch drängt sich die Frage auf, wie weit sich daraus nicht ein allgemein anwendbares und anpassungsfähiges Instrumentarium der Planung ableiten lässt.

Erste Bestrebungen, eine wissenschaftliche Methode des Entwerfens zu entwickeln, gab es im Funktionalismus, in dem Bemühen neben einer Rationalisierung der Produktions- und Herstellungsmethoden selbst den Entwurfsprozess rationellen und messbaren Kriterien zu unterziehen. Die Einführung objektiver Kriterien sollte eine Kontrolle ermöglichen, ob das Projekt den Programmanforderungen entspricht oder nur ein Produkt der künstlerischen Willkür darstellt. Bekannte Beispiele sind die Untersuchungen von Alexander Klein (1930), zum Wohnungsbau für die damalige Reichsforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bau- und Wohnungswesen, Hannes Meyers Plan für die Petersschule in Basel (1927), bei dem beinahe ein Drittel der Oberfläche aus Diagrammen und Tabellen besteht, oder Projekte von Walter Gropius und Le Corbusier.[17]

[17] Vgl. Reichlin 1999

Ähnlich thematisiert auch der Amerikaner Christopher Alexander in seinem Buch "A Pattern Language" die Möglichkeiten einer bewusst gesteuerten Entwurfsmethode. Christopher Alexander hatte 1967 in Berkley das "Center of Environmental Structure" gegründet und mit seinem Projekt der "Pattern Language" begonnen. Es erschienen drei Bücher, die nach seinem Dafürhalten "die Grundlage einer neuen Auffassung von Architektur, Bauen und Stadtplanung schaffen sollen". Im Kernstück dieser Reihe "A Pattern Language", "Mustersprache" in der deutschen Übersetzung, schlägt er vor, von Präzedenzfällen ausgehend zur Lösung einer spezifischen Aufgabe zu gelangen. Das Buch enthält eine Sammlung von rund 250 Patterns, von denen jedes ein Problem beschreibt und mit einer Abbildung die Lösung illustriert. In diesen zeichnerischen Planungs- und Lösungsmodulen sieht er auch eine Möglichkeit, entgegen dem unzureichenden Ausdrucksmittel der Sprache, die Struktur von Planungsproblemen und ihre Lösungen darzustellen.[18]

[18] Vgl. Alexander 1995

Diese Idee einer wissenschaftlichen Methode des Entwerfens, mit der gewährleistet werden soll, dass der Entwurf frei ist von künstlerischer Willkür und im wesentlichen dem geforderten Programm entspricht, erhält mit der sich ständig weiter entwickelnden Computertechnologie und deren Anwendung auch im Entwurfsprozess eine neue Dimension. Die Steuerung der Prozesse bei der Formgenerierung wird neuerdings wieder weitgehend der Technik überlassen. Bei diesen Experimenten steht die Generierung von virtuellen Formen und die Gewinnung von neuen Erfahrungen im Vordergrund.

Aktuelle Beispiele einer methodisch kontrollierten Entwurfsmethode sind neben anderen die verschiedenen Entwürfe des Architekten Greg Lynns, der den Entwurfsprozess mittels Computer so weit zu steuern versucht, dass ein "von der Natur generiertes Produkt" entsteht. Als ein Beispiel wäre das Projekt "Embryological housing" zu nennen. Durch Computersimulation entsteht eine Serie von Selbst-Transformierenden Formen. Dabei erachtet er es als ein wesentliches Kriterium, dass die Steuerung des Entwurfsprozesses weitgehend von äußeren Einflüssen übernommen wird und der Entwerfende nur mehr mittelbar auf das entstehende Objekt Einfluss hat.

Alle Versuche einer bewusst gesteuerten und wissenschaftlich kontrollierten Entwurfsmethodik waren nur von kurzer Dauer und wurden kaum angewendet. Methodisch generieren lässt sich aber in den meisten Fällen auch nur eine Form, ob als Grundriss oder als Baukörper und nicht, wie hier zum Thema gemacht, nutzungsrelevante Faktoren einer Planung. Diese in die Planung zu integrieren, erscheint auch in Zukunft nur über eine bewusste Auseinandersetzung der PlanerInnen mit den NutzerInnen und den im jeweiligen Einzelfall erforderlichen Kriterien möglich.

4.3 **Handschrift - Computertechnologie**

Zeichenmethoden, die beim Entwurf zur Anwendung kommen, orientieren sich überraschend oft an der bildenden Kunst. Während in der Kunst die Medienkunst dominiert, bestimmen in der Architektur medial gesteuerte Entwurfsprozesse den Planungsalltag. Haptisches Empfinden beim Befühlen und Beschreiben von Papier, aus dem heraus ein enges Verhältnis zwischen Zeichnerin, Zeichner und Zeichnung entsteht - eine haptische Verbindung -, geht damit verloren. Die Sinnliche Reflexion im Akt des Zeichnens verlagert sich auf den Bildschirm. Mittlerweile ist man durch Computer-aided-Design imstande, nahezu perfekte graphische Imitationen der empirischen Dingwelt zu erzeugen und über das statische Bild hinaus, etwa als Computeranimationen, bewegte Bilder und Filme zu produzieren, die durch einen extremen Illusionsgrad gekennzeichnet sind.

Lucy Hillebrand sieht im Computer ein Hilfsmittel, ein Werkzeug, mit dem Räume simuliert werden können und das die Arbeit in der Architektur in manchen Bereichen deutlich vereinfacht, aber die "Handschrift" der Architektin oder des Architekten nicht ersetzen kann:

"So möchte ich auch beim Entwerfen aus dem breiten Fluß der Erfahrungen und der Erinnerungen lernen und meine Arbeit begründen können, ohne die rezeptartigen Vorschriften der jeweiligen Baumoden. Der Architekt sollte selbst seine Handschrift - im Gegensatz zur Selbstdarstellung - zum Ausdruck bringen können. Dazu brauche ich einmal die Hilfe einer umfassenden Information, wobei die Hilfe eines Computerbildschirms angebracht ist aber durch seine Simulationsqualität alleine noch nicht ausreicht. Der Raum kann in der Simulation erscheinen, bleibt aber trotzdem hinter der Gestaltungskraft des Menschen zurück." [19]

Selbst die perfekteste Simulation könne kulturelle und soziale Gegebenheiten oder die historische Bedeutung eines Gebäudes, eines Ortes nicht erfassen. Im Gegenteil, Simulation erdrücke sogar die unmittelbare Selbsterfahrung. Es bedürfe im Entwurfsprozess der Erweiterung durch die unmittelbare Erfahrung und der Intuition des Menschen.

[19] LH. zit. nach Grohn 1990, 30

Oskar Rainer, der Begründer der musikalischen Grafik, formulierte bereits 1929 seine Bedenken, die sich aus der Vernachlässigung der "handgrifflichen" Tätigkeit ergeben, da namentlich die Raumvorstellung und das Raumdenken und alles, was mit dem Formsinn zusammenhängt, beeinträchtigt werden, wenn durch das Fehlen dieser Tätigkeiten ganze Partien des Gehirns lahmgelegt werden. Dabei nimmt er Bezug auf das um 1925 entwickelte Erziehungskonzept der bedeutenden italienischen Pädagogin Maria Montessori, in deren pädagogischem Konzept die

Sinnschulung und das "Begreifen" der Form eine besondere Bedeutung hatte und heute noch hat. *"[...] die Form muß vor allem 'begriffen', das heißt mit der Hand abgetastet, in die Hand genommen, erfasst werden, um aufgefasst, verstanden werden zu können"* [20]

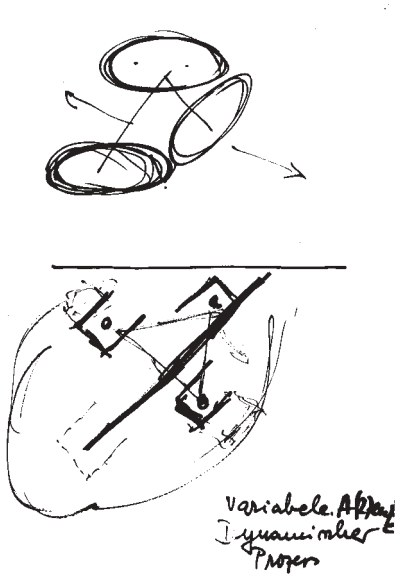
[20] Rainer zit. nach Lazersfeld 1929, 142

Rainers Ziel war es, die "Ganzheit von Denken, Fühlen und Gestalten" zu erreichen, durch Inanspruchnahme von Kopf, Herz und Hand und eine Ausgewogenheit zwischen kognitiven und affektiven Bildungs- und Erziehungszielen. Die Methode der Musikalischen Grafik war vorwiegend zum Einsatz in der Bildnerischen Erziehung gedacht. Ähnlich formuliert es Hans Sündermann, Schüler und Nachfolger Oskar Rainers, indem er darauf hinweist, dass zum Beispiel die Handhabung eines Stiftes besonders das "Fingerspitzengefühl" übt, das ja bekanntlich mehr als ein bloßes Gefühl der Hand sei, nämlich Ausdruck der feinsten Seelenregungen anderen Menschen und Situationen gegenüber. [21]

[21] Vgl. Adam 2000, 95

Aus dem Papier, auf dem Skizzen und Diagramme gezeichnet wurden, wurde in jüngster Vergangenheit der Bildschirm. CAD-Programme generieren aus den Überlegungen der Architektinnen und Architekten und den eingegeben Daten den "idealen Raum" auf die Oberfläche des Bildschirms. Seitdem mit neuen Möglichkeiten der computergestützten Visualisierungstechniken und Computeranimationen weitgehend auch der Entwurfsprozess auf den Computer verlagert wurde, scheint auch ein Prozess einer vielfach von technischen Möglichkeiten dominierten Architektur in Gang gesetzt worden zu sein. Amorphe Gebäudeformen, die oftmals ihre Grenzen finden im technischen Fortschritt der Materialentwicklung, oder streng geometrisierte Grundrissstrukturen scheinen Produkte dieser neuen Medien zu sein.

Über die Bedeutung der Handzeichnung in der Architektur existieren kaum wissenschaftliche Untersuchungen. Es scheint jedoch einleuchtend, dass mit dem veränderten Entwurfsprozess, aber auch mit den veränderten technischen Möglichkeiten eine Veränderung der Form einher geht. Es stellt sich die Frage, wieweit die Zeichnung, welche wie einleitend bereits beschrieben eine intime Nähe zwischen BetrachterIn und AutorIn vermittelt, in der Architektur nicht ebenfalls eine intime Beziehung zwischen Planenden und Nutzenden herstellt. Dies ist in Hinblick auf die Integration von nutzungsrelevanten Faktoren eine zentrale Frage. In weiterer Konsequenz könnte man schlussfolgern, dass mit dem Verlust der Zeichnung eben diese "intime" Beziehung aufgelöst wurde und der Mensch nicht mehr selbstverständlich als entscheidender Bezugspunkt im Entwurfsprozess einbezogen wird. Es bedeutet aber auch, dass die Handzeichnung, trotz technischer Möglichkeiten der Simulation und Animation von Formen, ihre Bedeutung bis heute nicht verloren hat.



Raumschrift, Dreiergruppe, 1980

5 *TANZSCHRIFT*

Lucy Hillebrands "Raumschrift", und damit ihr Wunsch Räume im Sinne der Bewegungsgesetze zu schaffen, hat ihre Wurzeln in der "Tanzschrift" ihrer Kinder - und Jugendjahre. Ihre Verbundenheit und Leidenschaft für den Tanz entbrannte bei Lucy Hillebrand bereits in der Kindheit. In der Bewegung und im Tanz suchte sie den Schlüssel zur Lösung von Aufgaben und versuchte räumliche Erfahrungen tänzerisch umzusetzen. In einer über sie erstellten Biografien ist zu lesen, dass sie selbst Mathematikaufgaben getanzt haben soll, um sie verstehen zu können. Ein Ferienaufenthalt mit ihren Eltern, am Vierwaldstättersee, in der bizarren Bergwelt der Schweiz, ist ihr aufgrund dort vorherrschender räumlicher Szenarien, die sie tanzend erlebte, in besonderer Erinnerung geblieben. In ihrer Arbeit als Architektin sieht sie eine ihrer vorrangigen Aufgaben darin, Bewegungsformen auf architektonische Formen zu übertragen. Dahinter steht die Theorie, dass die Bewegung des Menschen gewissen Gesetzmäßigkeiten unterliegt und es der Auftrag an die Architektinnen und Architekten ist diese räumlich zu manifestieren:

"Raumprobleme im Bau sind die Grundelemente, die unsere Arbeit durchdringen, denn alle Architektur, alle Plastik ist eine Auseinandersetzung mit dem Raum. Begonnen habe ich mit einer Tanzschrift, die die Auseinandersetzung zwischen Raum und Bewegung war. Daraus entstand der Wunsch des Raumschaffens im Sinne der Bewegungsgesetze, aus denen sich das Raumbedürfnis und die Raumforderung ableiten." [22]

Thema dieses Kapitels ist die Bewegung und ihre Umsetzung in der Architektur. Um Bewegung auf der zweidimensionalen Fläche aufzeichnen zu können, bedarf es gewisser Hilfsmittel und Methoden. Ähnlich wie in der Musik die Notenschrift zur Aufzeichnung von Musikkompositionen verwendet wird, gab es auch im Tanz immer wieder Bemühungen, eine allgemein anwendbare Tanzschrift zu entwickeln. Seit dem 15. Jahrhundert sind sehr verschiedene Systeme entstanden, von denen einige auch für die Architektur anwendbare Elemente zeigen.

[22] Das verborgene Museum: Wilhelm 1991, 16

Tanzschriften und Raumschriften verbindet die Suche nach Möglichkeiten zur Darstellung von Bewegung im Raum. In diesem Kapitel werden die verschiedenen Aufzeichnungsmethoden analysiert und, über die Anwendung bei Lucy Hillebrand hinaus, eingehend betrachtet. Die Einteilung nach unterschiedlichen Kategorien orientiert sich an einer Systematik, wie sie für die Erfassung von Tanzschriften angewendet wird. Wie sich zeigt, kann diese Systematik im Wesentlichen auch für Lucy Hillebrands Raumschriften und andere Erscheinungsformen von Architekturnotationen, angewendet werden. Zuvor wird aber noch Lucy Hillebrands Hintergrund ihrer "tänzerischen Erfahrungen" beleuchtet, der offenbar einen Schlüssel zu ihren Gedanken und ihrer Architektur darstellt.

5.1 Gymnastik - Gymnastikbewegung - Ausdruckstanz

Im Alter von 12 bis 13 Jahren wurde Lucy von ihren Eltern der Unterricht im Fach "Harmonische Gymnastik", bei Eva Baum in Wiesbaden, ermöglicht. Zu dieser Zeit, um 1918 - 1920, hatte sich der als eine Strömung der Gymnastikbewegung entstandene Ausdruckstanz bereits in Deutschland etabliert. Im Gegensatz zum systemkonformen Turnen und dem Sport war die Gymnastikbewegung im ersten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts Teil einer gesellschaftskritischen Bewegung. Ihre Kritik richtete sich gegen die neue gesellschaftliche Ordnung, die sich als Folge der technisch-industriellen Revolution eingestellt hatte, sowie gegen Rationalismus und Intellektualismus, Zweckmäßigkeits- und Erfolgsdenken, Technisierung, Vermassung und Normierung. Diese neue Strömung bekannte sich zu einem Menschenbild, das in der "Einheit zwischen Geist und Körper die Grundlage für eine seelische, geistige und sittliche Entwicklung" sah und rückte die individuelle Entwicklung des Einzelnen in den Mittelpunkt ihrer Ideen.[23]

[23] Vgl. Gutsche 1989, 10 - 34

Einher gehend mit dieser neuen Bewegungskultur entwickelte sich auch ein neues Körperbewusstsein und ein verändertes Verhältnis zwischen Körper und Geist, das der Sportwissenschaftler Ommo Gruppe wie folgt beschreibt: *"Identität und Selbstverständnis der Gymnastik sind dabei nahe liegender weise immer auch davon bestimmt, wie das Verhältnis zur eigenen Leiblichkeit gesehen und verstanden wird. Was ihre Entwicklung in Deutschland als einer eigenständigen Bewegung - neben Turnen und Sport - betrifft, ließ sie sich dabei zunächst - also am Ende des 19. Jahrhunderts - durchaus noch von einem dualistischen Menschenbild leiten, auf der einen Seite der Körper, auf der anderen Seele und Geist, die aber harmonisch zusammengeführt werden sollten; dies entsprach einem damals verbreiteten allgemeinen anthropologischen Grundverständnis. Aber die Gymnastikbewegung war es auch, die Ende dieses 19. Jahrhunderts begann, gegen ein solches dualistisches Denken zu opponieren. Sie verstand sich als Teil der kulturkritischen und oft auch rebellischen Reformbestrebungen jener Jahrzehnte: heraus aus beengender Kleidung, herunter mit den Schnürkorsetts, hinein in die Natur, sich ungezwungen bewegen, 'natürlich' mit dem eigenen Körper umgehen, ihn nicht verbergen, sondern ihn zeigen dürfen. Bewegungsfreiheit in Gymnastik und Tanz wurde zu einem Stück erlebter Freiheit, eine freie und offene Körperpraxis zum Teil einer neuen Lebenspraxis. 'Ganzheit', 'Leib-Seele-Einheit', 'Natürlichkeit' waren dafür die Leitformeln."* [24]

[24] Grupe 2002, 18

"Raum-Hierarchien", Ideenmodell, 1980

Lucy Hillebrand, die in der Zeit, in welcher der moderne Ausdruckstanz und die Gymnastikbewegung ihren Höhepunkt in Deutschland hatten, ihre Kinder- und Jugendjahre erlebte, war wesentlich von diesem neuen Verständnis von Körper und Geist geprägt. Bewegungsfreiheit, die hier für den Körper gefordert wird, fordert sie vor allem für den Geist. Verbal zum Ausdruck kommt dies in ihren Vorträgen und Texten, in die Praxis umgesetzt wurde es in ihrer Architektur.

Als ein Beispiel sei hier das mit "Raum-Hierarchien" betitelte Projekt herausgegriffen, in dem sie 1980 für den Kunstmarkt Göttingen ihre Überlegungen zu der übergeordneten Fragstellung nach Räumen und ihren Wirkungen veranschaulicht. Vier Schautafeln mit Collagen aus Fotos, Grafiken und Text sind zueinander zu einer begehbaren Raumplastik angeordnet. Jede dieser Tafeln thematisiert "Raum-Hierarchien" in unterschiedlichen Existenzräumen. Lucy Hillebrand erläutert ihre Überlegungen zur Konstruktion: *"Das Modell 'Raum-Hierarchien' hat eine Grundfläche von 1,00 mal 1,00 m und eine Höhe von 1,20m. Die Konstruktion ist weder ausschließlich eine Pyramide noch ausschließlich ein Zelt; vielmehr wurden beide Formen zu einem offenen Raum-Objekt mit seitlich schrägen Ausstellungsflächen. Die ansteigende Schräge der Holzkonstruktion führt über die Mittelachse hinaus, zerstört damit die Symmetrie. Die Aussagekraft von gestaltenden Elementen - die jeweils nach den Inhalten einer Aufgabenstellung unterschiedlich ist - wird hier durch die Infragestellung des Denkschemas 'Symmetrie' erlebbar."* [25]

[25] Boeminghaus 1983, 218

Die innere Struktur der Bauten, in Form der Grundrisse, sollte genauso wie die Bauform selbst den natürlichen Bewegungsimpulsen des Menschen entsprechen. Diesen Kriterien entgegen gesetzt sah sie Bauten mit strenger Symmetrie ebenso wie den Zwang zum rechten Winkel und die daraus entstehende Architektur der "Kiste": *"Wir leben in einer Rechten-Winkel-Gesellschaft ...der rechte Winkel deklassiert die Menschen in den Räumen, lässt sie wie Maschinen handeln, er veranlasst uns nicht, die Umwelt zu verändern. Es ist das Modell Kiste mit Deckel, ein mehr oder weniger geräumiger Sarg ..."* [26]

[26] LH. zit. nach Hoffmann 1985, 182

Auf der ersten Schautafel thematisiert sie Anfang und Ende des Menschen. Eine Zeichnung von Leonardo da Vinci zeigt die embryonale Existenzform und damit den ersten Raum des Menschen, aus dem heraus er geboren wird. Diesem diagonal gegenüber steht neben der Beschriftung "Letzter Raum: hierarchisch bestimmte Sarggestaltung" ein prunkvoll ausgestalteter Sarg. Ihre Erläuterung zu dieser Tafel: *"Den Unterschied zwischen existenzbedingter Form und hierarchischer*

Gestaltungsabsicht zeige ich in der Gegensätzlichkeit zwischen der Beschränkung auf das Minimum organisch-funktionaler Raumhülle und der Ausweitung zur repräsentativen Prunkgestaltung in hierarchischem Maßstab." [27]

[27] LH. zit. nach Boeminghaus 1983, 219

Die zweite Schautafel ist betitelt mit: "Spiegelung von Raum-Hierarchien in einer Stadt-Silhouette: Kirch-Türme / Verwaltungshochhäuser." Lucy Hillebrands Kommentar: *"Der jahrhundertealte, hierarchisch bedingte Streit um den höchsten Punkt in der Stadtsilhouette ist in 3 Foto-Folgen der Stadt Frankfurt historisch dokumentiert. Die einzelnen Akzentsetzungen (wie Kirchtürme, Bürgerhäuser, Verwaltungs- und Bürohochhäuser) haben ihren Eigenwert; jedoch im Gesamtgefüge ist daraus ein Abbild rücksichtslosen Rivalisierens um Dominanz geworden, was letztlich zur Zerstörung städtischen Lebensraumes führt."* [28]

[28] LH. zit. nach Boeminghaus 1983, 219

"Schwellensituationen durch hierarchische Raum-Anordnungen" betitelt sie die dritte Schautafel:

1. Museums-Eingang: leichtes Flachdach mit darunter quadratisch ausgebildeter schwerer Säulen-Reihe (Völkerkundemuseum).
2. Theater-Auffahrt: klassische hohe Sockelausbildung mit Stufenanordnungen, weite räumliche Distanz zur Straße (Deutsches Theater).
3. Kunstmarktzugang: unmittelbar und direkt von der Straße aus, Straße selbst ist Teil der Kunstmarktfläche (Kunstmarkt Göttingen).

Hier wird auf einer Strecke von ca. 200m (Weg zum Kunstmarkt) eine Reihenfolge von städtebaulicher und architektonischer Planung mit hierarchischen Gestaltungselementen aufgezeigt; ein Beispiel, wie das Verhältnis des Bürgers zu seinen kulturellen Institutionen durch architektonische Gestaltung (nämlich Eingangsschwellen) vorprogrammiert werden kann: Sockelbetonung, Stufen, Sperren durch Säulenaufstellung, überhöhte Entfernungen, Behinderungen unmittelbarer Kontaktmöglichkeit!" [29]

[29] LH. zit. nach Boeminghaus 1983, 219

Auf der vierten und letzten Schautafel thematisiert sie in drei Grafiken die Zuordnung von Raum-Hierarchien nach Bewegungsfreiräumen: *"In meiner skizzierenden Raumschrift zeige ich zwei Räume gleichen Ausmaßes mit unterschiedlichen Bewegungsfreiräumen für die Menschen. Hierarchische Ordnungen (z. B. Verwaltungen) bestimmen die Differenzen der einzelnen Bewegungsfreiräume. 1903 karikierte Paul Klee in einer Radierung das gestörte zwischenmenschliche Verhältnis ('Zwei Männer, einander in höherer Stellung vermutend, begegnen sich'). Ich habe inhaltlich entsprechende Denkblasen mit Symbolen für architektonische Superlative eingezeichnet: einmal die höchste gebaute Höhe, zum anderen das repräsentativste Beispiel für Nostalgie. Kein Kommentar."* [30]

[30] LH. zit. nach Boeminghaus 1983, 219

Zentrales Thema, das sie hier zum Ausdruck bringt, ist ihre Abneigung gegen jegliche Art von hierarchischem Denken. Hierarchische Denkmuster führen, wie sie es ausdrückt, zum "starren Prinzip der vorgedachten Symmetrien im Planungsprozess". Funktional bedingte "Raum-Hierarchien" sollten von "Raum-Ordnungen" nach mitmenschlichen Kriterien unterschieden werden und in der Praxis sollten "offene und demokratische Planungsprozesse auf kooperativer Basis" stattfinden. Raum-Hierarchien sind dann abzulehnen, wenn sie als starre Ordnungsprinzipien zugleich "Macht-Manifestationen und Einschüchterungs-Versuche" enthalten.

Über die konzeptionellen Raumschriften hinaus bringt sie ihre Forderung der Einbeziehung von natürlichen Bewegungsimpulsen des Menschen in die Architektur auch in ihren zahlreichen Bauten zum Ausdruck. In den Überlegungen, die bei Lucy Hillebrand zum Ergebnis einer architektonischen Form führen, begegnet man immer wieder Kommentaren, die ihre enge Verbundenheit zur Bewegungskultur und dem ideellen Hintergrund der deutschen Gymnastikbewegung und dem Ausdruckstanz dokumentieren. Eine wesentliche Nahtstelle zwischen Architektur und Tanz mag in der ständigen Auseinandersetzung mit dem Raum zu finden sein, der für den Ausdruckstanz, gleich wie für die Architektur, ein wesentliches Kriterium darstellt. Ein kurzer historischer Rückblick in die Entstehungsgeschichte der deutschen Gymnastikbewegung, in deren gesellschaftskritischer Haltung auch eine wesentliche Verbindung zur Gedankenwelt von Lucy Hillebrand zu finden ist, soll die für sie so entscheidende Bewegungskultur verdeutlichen und ihre wesentlichen Protagonisten kurz darstellen.

11-14 Ideenmodell "Raumhierarchien", 1980

5.1.1 Gymnastikbewegung

Der Begriff "Gymnastik" lässt sich zurück verfolgen bis in die Zeit der griechischen Antike. Als ein umfassender Begriff für alle Formen der Bewegungskultur verstanden, war er in der Antike ein wesentlicher Bestandteil der Bildung und der Erziehung zu einer gesunden Lebensweise. Ende des 18. Jahrhunderts erlebte dieser Begriff eine Verengung und Einschränkung auf den pädagogischen Aspekt und damit einer Umorientierung in Richtung Leibesübungen und Turnen.
Einer der Hauptprotagonisten der "pädagogischen Gymnastik" war C. F. Gutsmuths. 1793 veröffentlichte er in Berlin sein Buch "Gymnastik für die Jugend", das vielfach als erstes Lehrbuch pädagogischer Leibesübungen betrachtet wird. Ziel der "pädagogischen Gymnastik" war es, körperliche Übungen in den Erziehungsprozess einzubinden. Mit der Ausbildung von körperlichen Anlagen durch Bewegungstätigkeit und der Gewöhnung an körperliche Anstrengung sollte Kulturkrankheiten entgegen gewirkt werden. Die von Gutsmuths verwendete Definition "Gymnastik ist Arbeit im Gewande jugendlicher Freude", zeigt den ganz eindeutig pädagogisch-instrumentellen Charakter. In Deutschland fand Gutsmuths in Friedrich Jahn einen bedeutenden Schüler und Vertreter seiner Lehren. Friedrich Jahn, der Begründer der deutschen Turnbewegung, verband Gymnastik mit dem nationalen Gedanken. Im 19. Jahrhundert war das Turnen in Deutschland aufgrund dieser nationalen Grundidee - und nicht etwa aufgrund der verwendeten Bewegungstechniken - die einflussreichste Form der Bewegungskultur, mit durchaus auch politisch erkennbarer Wirksamkeit.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts bekam das Turnen im Bereich der Bewegungskultur eine neue Konkurrenz durch den Sport, der ab Mitte des 19. Jahrhunderts aus England nach Mitteleuropa gekommen war. Sport wird gemeinhin als ein Produkt der Industrialisierung gesehen. Er ist gekennzeichnet durch Merkmale wie Leistung, Konkurrenz und Rekord, und orientiert sich an den Technisierungs- und Ökonomisierungsprozessen in der Gesellschaft. Es erscheint daher nur logisch, dass Sport zur dominierenden Erscheinungsform im Bereich der Bewegungskultur unserer Tage wurde und schließlich das nationalpolitisch orientierte Turnen verdrängte.[31]

[31] Vgl. Gutsche 1989, 10 - 34

Die Weiterentwicklung der, im Gegensatz zu Turnen und Sport auf die Förderung des Einzelnen ausgerichteten, Gymnastik vollzog sich im 19. Jahrhundert vorwiegend in den nordischen Ländern und später in

Amerika. Ausgehend von Amerika erlangte die Gymnastikbewegung erst an der Wende zum 20. Jahrhundert in West- und Mitteleuropa wieder Einfluss und erlebte in Deutschland am Ende der Zwanziger Jahre ihren Höhepunkt. Trotzdem die Gymnastikbewegung in Deutschland gegenüber den bestehenden Sport- und Turnverbänden nur als eine Minderheitsbewegung anzusehen ist, die dem Sport und dem Turnen quantitativ keine ernsthafte Konkurrenz machen konnte, entwickelten sich zahlreiche voneinander sehr differierende Strömungen und Schulen. Um die unterschiedlichen Richtungen voneinander abzugrenzen und ihre Zielsetzungen zu verdeutlichen, wurden die verschiedenen Richtungen mit präzisierenden Beiwörtern bedachte wie: Rhythmische Gymnastik, Jazz-Gymnastik, Heilgymnastik, Sportgymnastik, um einige heute noch gängige Begriffe zu nennen, oder man benannte Richtungen, wie Harmonische Gymnastik, Ausdrucksgymnastik und Künstlerische Gymnastik, die unter anderem in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ihren Ursprung hatten. Hinter vielen der jeweiligen Gymnastikbergriffe steht eine geschichtliche Epoche oder eine Person, die mit ihrer Interpretation die Richtung prägte oder eine eigene Schule unter diesem Namen begründete.

Wie zahlreiche Abbildungen in damals publizierten Gymnastikbüchern zeigen, bestand in den Anfängen eine sehr enge Verbindung zwischen Gymnastik und Tanz. Die praktizierten Übungen zeigen harmonische, ausdrucksstarke und natürlich wirkende Körperbewegungen, die nach unseren heutigen Vorstellungen dem Tanz viel näher stehen.

Das große Spektrum an verschiedenen Vertreterinnen und Vertretern der deutschen Gymnastikbewegung wird allgemein gebräuchlich und als grobe Systematik nach vier maßgeblichen Gymnastikrichtungen unterschieden: Die Funktionelle Gymnastik deren Übungssystem auf einem vorwiegend mechanischen Ansatz der Bewegung beruht. Die Rhythmische Gymnastik, die ausgehend von der Musik mit dem Begriff Rhythmische Gymnastik bezeichnet wurde und zum Ziel hatte die körperlichen Ausdrucksmöglichkeiten durch den Rhythmus der Musik zu vertiefen. Und schließlich die beiden Richtungen, die als die für Lucy Hillebrand maßgeblich und in ihrer Kindheit prägenden angesehen werden können: die Ausdrucksgymnastik und die tänzerische Form des Ausdruckstanzes.

5.1.3 **Ausdruckstanz - Ausdrucksgymnastik**

Ausdruckstanz und Ausdrucksgymnastik haben ihre Wurzeln in zwei verschiedenen Richtungen und Persönlichkeiten. Für die Entstehung des modernen Ausdruckstanzes wird die amerikanischen Tänzerin

Isadora Duncan (1878 - 1927) genannt, die nach der Jahrhundertwende in Europa mit ihren tänzerischen Interpretationen für Aufregung gesorgt hatte. Ausgehend von diesen neuen Impulsen formierte sich vorwiegend im deutschsprachigen Raum eine Reformbewegung, die ihre Kritik gegen die normierten und starren Bewegungsstrukturen und Schrittfolgen richtete. Sie forderten individuelle und natürliche Bewegungen als Ausdruck eines eigenen emotionalen Erlebens.

Trotz dieser amerikanischen Wurzeln entwickelte sich der deutsche Ausdruckstanz als eigenständige Richtung. Während sich die amerikanische Richtung des "Modern Dance" auf die physische Formulierung innermenschlicher Probleme konzentriert und eine Konfrontation mit der Umwelt vermeidet, findet der deutsche Ausdruckstanz sein vorrrangiges Interesse in der Auseinandersetzung mit dem Raum. Getragen wird der Ausdruckstanz von der Philosophie, der Mensch sei ein Teil eines kosmischen Weltgefüges, der seine Selbstverwirklichung erst in Abgrenzung zu seiner sozialen Umwelt erreicht.[32] Die neue Bewegungsphilosophie des modernen Ausdruckstanzes wurde in Deutschland auf der Bühne durch Rudolf von Laben und Mary Wigman, als die bedeutendsten Vertreter, umgesetzt. Weitere wichtige Protagonisten in Deutschland waren unter anderem Kurt Joost und Harald Kreutzberg.

[32] Vgl. Jeschke 1983, 29

Die Ausdrucksgymnastik wird in der Regel auf den Franzosen Francois Delsarte (1811 - 1871) zurückgeführt. Delsarte war Schauspieler und Leiter einer Schauspielschule in Paris. Sein erklärtes Ziel war es, das körperliche Ausdrucksvermögen seiner Schüler zu mehr Natürlichkeit zu verbessern und den Körper zum geistig-seelischen Ausdrucksmittel zu entwickeln. In der USA, wo seine Methode weite Verbreitung fand, wird sie auch heute noch gepflegt. Jennifer Stebbins, eine Schülerin von Francois Delsarte in der USA, wurde zur bedeutendsten Vertreterin dieser Methode in Deutschland. Zwei Schülerinnen, Hedwig Kallmeyer (1884 - 1948) und die Ärztin Bess M. Mensendieck (1864 - 1958) entwickelten die bei Jennifer Stebbins erlernten Techniken weiter und begründeten in der Folge ihre eigenen Schulen.

Aus der Biografie von Lucy Hillebrand lässt sich die Richtung der von ihr praktizierten Gymnastikausbildung nicht mehr eindeutig zuordnen. Es ist aber anzunehmen, dass der von ihr erwähnte Unterricht in "Harmonischer Gymnastik", bei Eva Baum zwischen 1918 - 1920, von einer Schülerin der deutschen Reformpädagogin Hedwig Kallmeyer abgehalten wurde. Hedwig Kallmeyer, die erste deutsche Gymnastiklehrerin und Begründerin der "Harmonischen Gymnastik", hatte 1908 in Berlin ihr "Institut für Körper- und Ausdruckskultur" gegründet. Im selben Jahr

erschien ihr erstes Buch mit dem Titel: "Schönheit und Gesundheit des Weibes durch Gymnastik". 1910 brachte sie ein weiteres Buch mit dem Titel: "Harmonische Gymnastik" heraus.
Parallel zu Hedwig Kallmayers Schule der "Harmonischen Gymnastik" wurde von Bess M. Mensendieck die "Statische Gymnastik" begründet. Diese beiden in ihrer Auffassung vom bewegten Körper diametral entgegengesetzten gymnastischen Lehrweisen der Statischen- und der Harmonischen Gymnastik wurden schließlich 1917 durch die beiden Leiterinnen des "Loheland-Instituts" bei Fulda, Louise Langaard und Hedwig von Rhoden, jeweils Schülerinnen von Kallmeyer und Mensendieck, zu einer neuen inhaltlichen Richtung vereint. Ihr neues Ausbildungskonzept basierte weitgehend auf dem anthroposophischen Weltbild Rudolf Steiners. Das Institut wurde zu einer der bekanntesten Gymnastik-Ausbildungsstätten in Deutschland. Heute ist Loheland eine große anthroposophische Einrichtung mit Gymnasium, Tagungszentrum und Werkstätten.

Lucy Hillebrand, die eine der ersten anthroposophisch orientierten Reformschulen in Deutschland besuchte, war somit nicht nur geistig stark mit den pädagogischen Zielen der Waldorfpädagogik von Rudolf Steiner verbunden, sondern auch körperlich über ihre Gymnastikausbildung geprägt.

5.1.4 Frauenbild und Frauenemanzipation in der Bewegungskultur der Zwanziger Jahre und der Moderne

Lucy Hillebrands Selbstverständnis als Frau in einem von Männern dominierten Berufsfeld der Architektur bezog sie vermutlich, wie auch andere ihrer Generation, aus den Veränderungen und Fortschritten der Frauenemanzipation in den 1920er Jahren, die ebenfalls eng mit der neu im Entstehen begriffenen Bewegungskultur in Verbindung standen. Nicht unwesentlich erscheint es dabei vorweg, hier nochmals auf jene enge Verknüpfung hinzuweisen, die Lucy Hillebrand als raumgestaltendes Motiv nahezu in allen Arbeiten begleitet, nämlich zwischen "Bewegung" einerseits und "Freiheit" andererseits.

Der zunehmenden Berufstätigkeit von Frauen, die im ersten Weltkrieg vielerorts forciert wurde, um die an der Front kämpfenden Männer zu ersetzten, stand nach Beendigung des Krieges durch die drastische Ausweitung des Angestelltensektors eine Reihe von frauenspezifischen Berufsbildern zur Verfügung. Sie hatte für die Frauen eine gewisse wirtschaftliche Unabhängigkeit gebracht und es wurden zunehmend traditionelle Rollenbilder aufgebrochen. Der neue Typ der

Frau in den 1920er Jahren hatte einen Kurzhaarschnitt, war in Hosen gekleidet, "keck emanzipiert" und sportlich. Sportlichkeit war ein fester Bestandteil des Frauentyps und des vorherrschenden Weiblichkeitsideals. Dabei entwickelte sich in den 1920er Jahren insbesondere die Gymnastik als eine spezifische Form der Bewegungskultur von Frauen. Von zahlreichen wettkampforientierten Sportarten weiterhin ausgeschlossen und in den bestehenden Turnerverbänden nur sehr zaghaft integriert, hatte sich die Gymnastikbewegung insbesondere für Frauen, vorerst als Alternative für den Sport herausgebildet. Trotz aller Hemmnisse breitete sich aber infolge auch die Frauensportbewegung zunehmend aus. Es wurden Frauensportvereine gegründet und Frauen wurden zur Teilnahme an den Olympischen Spielen zugelassen.

Auch allgemein erlebten Sport, Bewegung und Tanz nach dem ersten Weltkrieg einen stürmischen Durchbruch und wurden zu einem neuen Faszinosum und Massenerlebnis. Von Bewegung und Tanz versprach man sich Freiheit. Sie wurden zu fixen Bestandteilen des Lebensstils in der Moderne. Eine nicht unwesentliche Popularität erreichten dabei die "Tiller-Girls" des Briten John Tiller: Diese "Tiller-Girls" gehörten als fixer Bestandteil zu den Glanzrevuen der Zwanziger Jahre. Eine Gruppe möglichst gleich großer und gleich gewachsener Mädchen bewegte sich homogen in einer Linie nach einem unsichtbaren militärischem Trill und auf ein Kommando. Die einzelnen Bewegungen waren einfach aber sie wurden bis ins Detail synchron und mit größter Disziplin vorgeführt.

Anders als die gesellschaftskritischen Richtungen der Gymnastikbewegung und des Ausdruckstanzes waren diese in der Folge entstandenen Girltruppen ein Produkt von Fortschrittsglauben und Rationalisierung: *"Wenn sie eine Schlange bilden, die sich auf und nieder bewegte, veranschaulichten sie strahlend die Vorzüge des laufendes Bandes; wenn sie im Geschwindtempo steppten, klang es wie: "Business, Business", wenn sie die Beine mathematisch genau in die Höhe schmetterten, bejahten sie freudig die Fortschritte der Rationalisierung; und wenn sie stets wieder das selbe taten, ohne dass ihre Reihe je abriß, sah man innerlich eine ununterbrochene Kette von Autos aus den Fabrikhöfen in die Welt gleiten und glaubte zu wissen, dass der Segen kein Ende nehme."* [33]

[33] Berg 1963

15-17 Mary Wigman bei Bewegungsübungen am Ufer des Lago Maggiore

18-19 Gruppenübungen in Ascona nach Rudolf v. Laban

20-21 Anton Räderscheidt: Öl auf Leinwand Tennisspielerin, 1926

Akt am Barren, 1925

22-23 Tennisspielende Frauen um die Jahrhundertwende und in den 1920er Jahren

5.2 Raumformen aus Bewegungsgesetzen

"Raumprobleme im Bau" - Ein Filmkonzept, 1960/63

1960 erarbeitet Lucy Hillebrand ein Filmdrehbuch mit dem Titel "Raumprobleme im Bau". Der Film wird 1963 erstmals durch den NDR im Fernsehen ausgestrahlt und dauert in etwa 20 Minuten. In einer Kombination aus Trickfilm und Realaufnahmen versucht sie die Arbeits- und Herangehensweise bei der Planung sichtbar darzustellen und den Betrachterinnen und Betrachtern ein Verständnis für die in der Planung ablaufenden Prozesse zu vermitteln. Als natürliche Abfolge, vom Zeichenbrett bis zum realisierten Bau, entstehen die einzelnen Bauformen über den im Film dargestellten Zusammenhang mit ihrer Funktion und der Bewegung. Am deutlichsten kommt in diesem Filmkonzept Hillebrands Idee zum Ausdruck, Raumformen aus Bewegungsgesetzten entstehen zu lassen. Hier die Wiedergabe ihres ersten Exposes zu diesem Film, das um 1960 entstanden ist.

Mit diesem Film beabsichtigte Hillebrand nicht nur den Planungsprozess für Laien transparent zu machen sondern auch zur Architekturkritik anzuregen. Sie selbst übt in diesem Film Kritik an falschen Planungen, wie kasernenartig organisierte Schulbauten oder überdimensionierte, prunkhafte Eingänge. Effekthascherei und gefallsüchtige Dekoration, die nur als ein Mittel zur Demonstration von Hierarchie und Macht gesehen werden könnte, lehnt sie ab. Im Gegensatz dazu fordert sie Räume und Raumform, die aus einer zeitgemäßen Umsetzung der Funktion und der Bewegungsebene des Menschen heraus entstehen. Ablesbarkeit des konzeptionellen Denkprozesses, der Funktion eines Baues und seiner Strukturen sowie ein gewisser Mut zur Einfachheit und zur Askese gehören für sie zu den anstrebenswerten Zielen einer menschen- und zeitgerechten Architektur. Reduktion und nicht Repräsentation sollten das bestimmende Gestaltungsprinzip darstellen.

Dabei wird jede Architektin und jeder Architekt für sich andere Akzente und Schwerpunkte setzen. *"Es ist logisch, daß es nicht die eine, absolute Wahrhaftigkeit bei der Lösung einer Bauaufgabe geben kann! Jeder muß ein Arbeitsleben lang seine Kriterien gegenüber der Aufgabenstellung suchen und verantworten - zumal der Gegenpol 'Beliebigkeit' dazu verführt, in die Nähe der Mode, der Laune oder des "Gegenspielers Design" um seiner selbst Willen zu geraten."* [35]

[35] LH. zit. nach Grohn 1990, 32

In einem Interview mit der Kunsthistorikerin Karin Wilhelm, auf die Frage was das sei, die Wahrhaftigkeit, ob diese Architektur nicht die Gefahr der Gestaltlosigkeit in sich berge und im "großen Einfachen" nichts mehr

erzählt wird, antwortet Hillebrand: *"Das ist eine hochinteressante Frage. Wenn ich nur mal ein Ersatzwort für Gestaltung finden würde. Denn dieser Begriff Gestaltung ist etwas Gewolltes. Und dieses Gewollte widerspricht mir irgendwo, es steht im Gegensatz zu dem des Wachsenlassens. Ein Entwurf geht von Stufe zu Stufe. Dieses Gespanntsein auf die nächste Phase des Entstehens, die große Freude, da ist etwas entdeckt, was vergessen war, auch das Schuldbekenntnis, sich Versäumnisse einzugestehen, dies alles meine ich mit dem großen Einfachen; nicht als ein armes - und da habe ich so ein bißchen den Eindruck, Sie verwechseln, - verzeihen Sie, wenn ich ihnen das sage - das Einfache mit dem Ärmlichen. ..."* [36]

[36] Das verborgene Museum: Wilhelm 1991, 10

In ihrer filmischen Darstellung der "Menschen-Kugeln", die sich in viel zu engen Räumen bewegen und bei ihren alltäglichen Verrichtungen ständig an die Wände anstoßen da hier die Grundrissplanung offensichtlich nicht übereinstimmt mit den Lebens- und Bewegungsgewohnheiten der Menschen, klingt ihre Kritik gegen vordefinierten Planungen und starre Prinzipien an. Es sei ein Missbrauch von Macht in der Architektur, wenn die Architektur nicht nur Impulse setzt und "Aktivitätsfelder für freie Selbstentscheidung vorbereitet", sondern "wenn Lebensstil, Lebensformen normiert werden nach Kriterien, die im Widerspruch stehen zur freien Entfaltung des einzelnen - gleich ob Mann, Frau, Kind." Modernes Bauen bedeutet unter anderem, wegzukommen von überholten Raumvorstellungen und Gestaltungsprinzipien. Monotone Zweckbauten, wie sie in den wirtschaftlichen Krisenzeiten der Nachkriegszeit aus ökonomischen Zwängen heraus zahlreich entstanden sind, haben heute ihre architektonische Berechtigung verloren und sind keineswegs mehr zeitgemäß.

"Wir haben in der Notzeit zu solchen Schemata greifen müssen, die bis heute leider erhalten sind: Wohnformen, z. B. ohne einen eigenen Arbeitsplatz für jeden einzelnen, nur noch Konventionen des kleinbürgerlich-Repräsentativen. Haben wir heute Angst vor Experimenten, offenen Bauweisen, neuen räumlichen Zuordnungen? Wo bleiben die Räume für eigenständige Aktivitäten der Frauen?!" [37]

[37] LH. zit. nach Grohn 1990, 34

Raumformen wie Rechteck, Symmetrie, 45 Grad, Giebeldach, der Zwang zur Symmetrie und zum rechten Winkel und vieles andere gehören für Hillebrand zu den Denkmustern einer vergangenen Zeit. " ...- sie entsprechen weder unseren Lebensnotwendigkeiten, noch sind sie länger durch den Zwang technischer Notwendigkeiten diktiert, wenn wir diese Formen mit den Mitteln der modernen Technik gestalten und mit modernen Fassaden verkleiden", so Lucy Hillebrand bei einem Vortrag 1962 zum Thema "Chancen des modernen Bauens in Westdeutschland".
Ihre Überzeugung, dass Architektur einen entscheidenden Einfluss auf das Zusammenleben von Menschen ausüben kann, bringt sie erneut in dem bereits oben erwähnten Beispiel, einem Wohnblock mit viel zu

engen Räumen und Grundrissen, indem die Menschen immer wieder gegen die Wände anstoßen bis die Wände gesprengt werden, zum Ausdruck. Als Alternative zu dieser von ihr als "Wohnblock-Kastensystem" bezeichneten Planung mit streng an einem Raster orientierten Wohnungsgrundrissen zeigt sie die geschwungene Grundrissform eines von ihr 1956 geplanten Wohnhochhauses. Im Inneren wird der rechte Winkel durch schräg gestellte Wände durchbrochen und schafft damit eine eigenen Raumdynamik. Die äußere Form orientiert sich an aerodynamischen Gesetzmäßigkeiten. Bereits 1945 hatte Lucy Hillebrand erste Untersuchungen angestellt, wie man die in der Fahrzeugindustrie gewonnenen Erkenntnisse einer aerodynamischen Form auf die Architektur übertragen könnte. Immer wieder erlebt auch sie Einschränkungen und Grenzen durch Bürokratie und Gewohnheitsdenken. Die in die Hügellandschaft eingepasste geschwungenen Form des Baukörpers erhielt keine Genehmigung von Seiten der zuständigen Verwaltung. Nach einem länger andauernden Entscheidungsprozess wurde schließlich 1962 ein zweiteiliger Wohnblock nach dem üblichen "Kastensystem" realisiert.

Ein weiteres im Film gezeigtes Beispiel, die Entstehung der achteckigen Grundrissform eines Kindergartenpavillons aus den Kreisspielen der Kinder, verdeutlicht sehr anschaulich wie für Hillebrand Raumformen aus Bewegungsgesetzten entstehen können. Aus Fußspuren, die Kinder beim Spielen im Sand hinterlassen, wird die Grundrissform eines "Kinderhauses" entwickelt. Die Raumformen folgen nicht einem typologisch starren Schema sondern entwickeln sich aus der Funktion und der Nutzung des Gebäudes. Basis ihrer Planungen sind Bewegungsstudien und der intensive Dialog mit den hinkünftigen Nutzerinnen und Nutzern. Dahinter verbirgt sich aber oft auch ein pädagogisches oder soziologisches Konzept, das versucht, die neuesten Erkenntnisse aus den Human- und Sozialwissenschaften einzubeziehen.

Film - Expose: "Raumprobleme im Bau"

"Auf einem Zeichenbrett sieht man die Architekturzeichnung eines Wohnblocks-Grundgrisses mit zellenartiger, auf seine Rentabilität geplanter Einteilung (Hochhaus). In jeder Zelle bewegen sich ungleichförmig im Trick große und kleine Kugeln als schematische Menschendarstellungen. Die Menschen-Kugeln gehen in diesen engen Räumen ihrem Tagwerk nach, sie müssen viel unnötig umherlaufen und stoßen sich dabei immer wieder an den Wänden. Dieser Vorgang nimmt an Geschwindigkeit zu, bis die Wände gesprengt werden.

Die Bruchstücke der gesprengten Wände ordnen sich harmonisch in suchender, langsamer Ordnung und ergeben auf dem Zeichenbrett den Grundriß eines richtig gegliederten Mehrfamilienhauses (Hochhaus). Die Kugelmenschen bewegen sich freier, geregelter, fast rhythmisch. Aus der Ebene der Zeichnung wachsen die Räume durch Wandaufrichtung langsam an, (während die Kugelbewegungen weitergehen).

Aufwendig prunkhafte Eingänge in Privathäusern, Läden, Theater, Verwaltungsgebäude, Warenhäuser usw. werden in Zeichendarstellung gezeigt. Im Trick drängen sich kleine Figuren in diese Eingänge. Deutlich muß werden, dass die Eingänge zum Gesamtbau (trotz des äußeren Aufwandes!) nicht im richtigen Verhältnis in der Planung stehen. Das Wesentliche wird etwas karikiert.

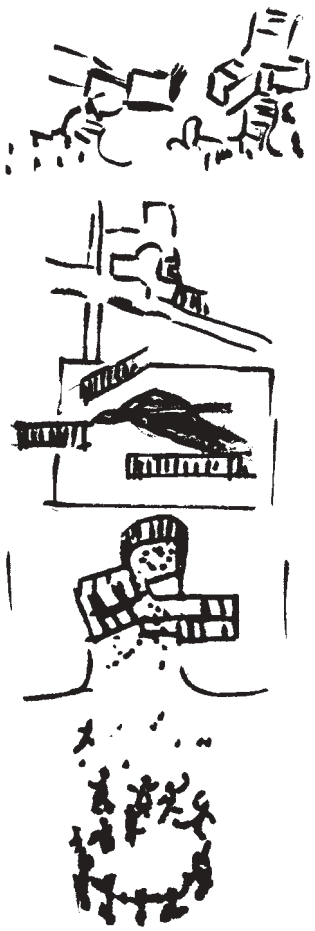
24 Lucy Hillebrand:
Skizzen zum Film
"Raumprobleme im Bau"

Die Folge wird unterbrochen von zwei, drei bewegungsgemäß-funktionell richtig gebauten Eingängen, d.h. also solchen, die zum Gesamtbau und der Bauaufgabe im richtigen Verhältnis stehen und die Lage richtig erfassen. (Aufnahmen von Eingängen - real - von oben gesehen langsam abgefahren bis zur Tür.)

Am Schluß der Eingänge Lageplan eines Eckgrundstückes mit freien Flächen. Der Zeichenstift mit Hand beginnt zu zeichnen. Da fallen von drei Seiten schrankartig (wie bei Bahnübergängen) drei Linien auf das Blatt, die Baufluchtlinien. Der Entwurf (Erziehungsberatungsstelle Hannover) wird durch das Einfügen in die Schranken im Zeichentrick so dargestellt, dass die Planung in ihrer Einordnung als selbstverständlich erscheint. (Im Text soll Baukritik herausgefordert werden - aber erst nach Kenntnis der Gegebenheiten.)

Es wird im Modell ein Eingang sichtbar, der aufnimmmt. Um ihn gruppieren sich die Innenräume gemäß der Bauaufgabe, die im Text erläutert wird, zueinander (Modellaufnahme von oben). Bis zum Gymnastiksaal wird das Modell von oben abgefahren, hier tanzende Kugeln, sonst nur möbliertes Modell.

Überblenden auf Kindergruppe, tanzend und spielend im Freien. Nach verschiedenen Einstellungen Blick von oben (Baum) auf diesen Kreis, der mit Gesang Kreisspiele durchführt. Die Fußspuren im Sand, die einen Kreis bilden, bleiben im Bild und werden im Trick als Zeichnung auf das Zeichenbrett übertragen.

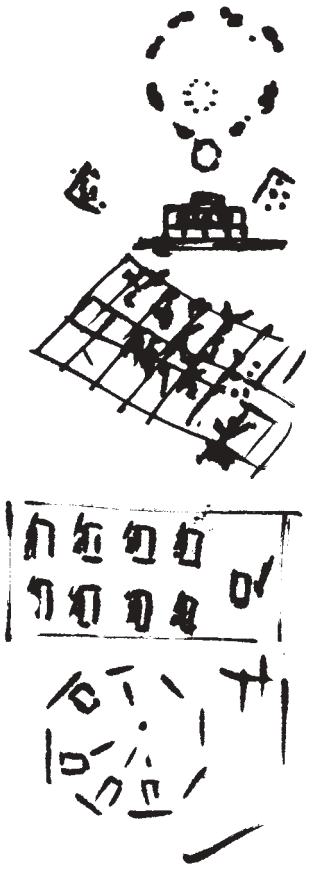


25 Skizzen zum Film "Raumprobleme im Bau"

In verschiedenen Phasen entsteht um diese Spuren der Grundriß der Achteckkonstruktion des Kindergartenpavillons - bis zur Modellaufnahme. Kinder bei verschiedenen Spielen in den einzelnen Winkeln des Kinderhauses (Spielteppich Nohl). - An der Wand Relief "Kindergruppen"". - Baukastenspiel, erwachsene Hände eingreifend und mitspielend.

Überblenden in laufende Kinder, das Spielzeug nach draußen mitnehmend. In diese, den Hang herunterkommenden, - stürmenden Kleinkinder mischen sich größere, schulpflichtige. Sie wachsen zur Masse an, die dicht gedrängt läuft. Darüber fällt wie ein Gitter das Schema eines alten Schulgrundrisses mit langen Fluren, Multiplikationen von kasernenartigen Schultypen, drohende Atmosphäre, die Massen der Kinder jetzt in Negativaufnahme.

Die weißen Schattengruppen drängen sich in Bankreihen, sitzen gezwängt. Im Ton Kommandostimme, nur Ton, keine bestimmten Wörter. Reine Frontalanordnung. Die weißen Schemen entweichen gespensterhaft den Bankreihen. Realaufnahme des leeren Gestühls, dort hinein die Aufnahmen der Bankmodelle einblenden. Die Bänke beginnen sich zu bewegen, auseinanderzurücken. Im Modell sprengen nun die Bänke den Rechteckraum.



26 Skizzen zum Film
"Raumprobleme im Bau"

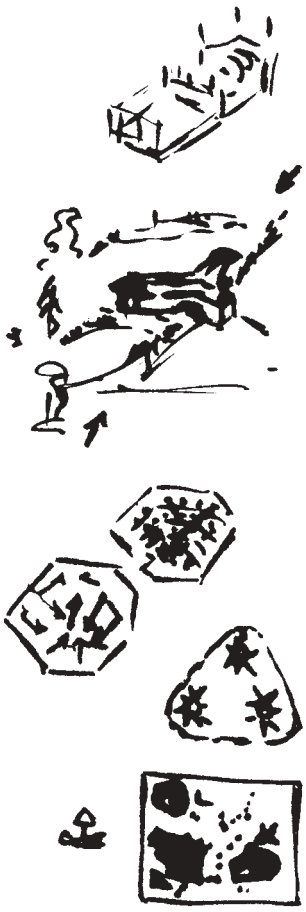
Der Rechteckraum wird zu einem dem Quadrat angenäherten Raum. Lichteinfall jetzt von zwei Seiten, lichtdurchflutet. Der Klassenraum wird zur Klasseneinheit mit dazugehörigem Gruppenraum (Modellaufnahme).

Aus der Vogelperspektive wird eine neue Schule sichtbar: Osterwald. Kinder kommen von allen Seiten heran, jetzt die Kindergruppen im Positiv. Kinder mit der Kamera verfolgen bis zur Klasse und zum Feierraum mit Laienspielpodium.

Beginn eines Spieles auf dem Podium. Da hinein Puppenspiel einblenden. Das Wechselspiel zwischen Spielern und Zuschauern wird sichtbar. Die Raumform wird durch das Wechselspiel erkennbar. Die Beziehungslinie zwischen den einzelnen Sprechern werden als Striche eingeblendet. Diese Bewegungslinien bleiben im Bild stehen, um sie herum entsteht die Grundrißform des Laienspielraumes.

Kinderdorf
Schwarze Fläche mit drei Lichtkreisen. Raumformen entstehen aus diesen drei Lichtkreisen. Daraus wird das Dreieck des Leseraumes im Hotel.

Soziogrammzeichung des Hotels mit den drei Raumgruppen in Großaufnahme, dann jeder einzelne Raum: Leseraum, Restaurant (auf Aussicht bezogene Plätze), Konferenzraum auf Rednerplatz orientiert.



27 Skizzen zum Film "Raumprobleme im Bau"

Diese drei getrennten Raumformen, die in ihrer Gestaltung aus ihrer Funktion verständlich werden, durch Zeichentrick darstellen. Kügelchen wie Menschen den Platz in den Räumen aussuchen lassen. Die Kugeln ordnen sich harmonisch zueinander (Mischung von Zeichnung und Modell).

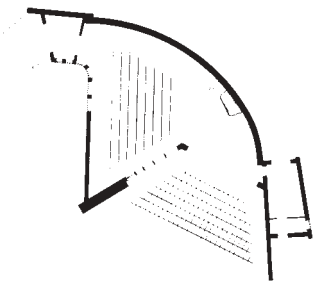
Überblenden in Realaufnahme der Haustür. Blick auf die schmiedeeiserne Nachbildung des Grundrisses in der Eingangstür mit dem Durchblick in die Landschaft.

Bäume im Wind - Gräser im Wind - Dünengras - Dünen im Wind - Wasser - Wellen. Aus den Realaufnahmen von Gräsern im Wind wird eine Zeichnung wie im Windkanal, wo nur Strömungslinien übrigbleiben.

Da hinein Modell der Dünenkirche. Modellwände wachsen aus der Dünenlandschaft heraus, Innenraum mit Bänken. Kugeln verteilen sich rasch im Raum, der dann durch Ausweiten des Runds in der Horizontallinie verschwindet.

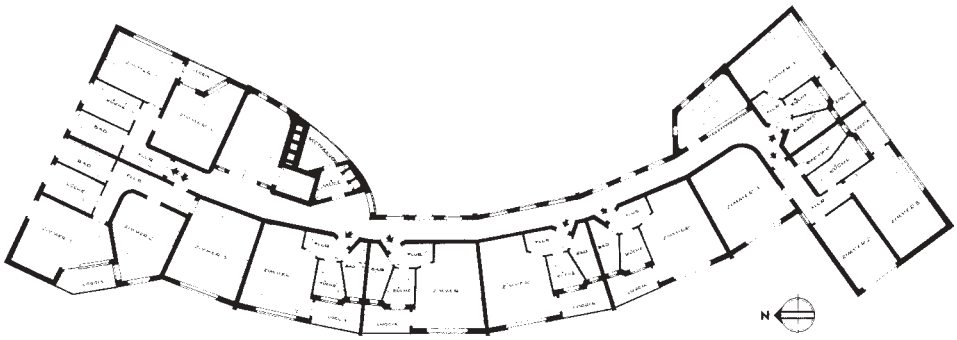
Horizontallinie mit modernen Bauelementen eingeblendet. Bauelemente schweben wie Himmelschrift im Raum und lösen sich auf in die Schrift des Titels."

(LH. zit. nach Boeminghaus 1983, 130f)



28 Skizzen zum Film "Raumprobleme im Bau"

Wohnhochhaus, Göttingen - Am Lohberg, 1956



29 Modell für ein Wohnhochhaus, Göttingen - Am Lohberg, 1956
30 Wohnhochhaus Göttingen, Grundriss

Haus Bensen: Architektur aus Bewegungsgesetzen, 1936

Zentrale Planungsebene, aus der heraus Hillebrand von der ersten Ideen bis zum Volumen des Baukörpers und der äußeren Gestalt ihre Bauten entwickelt, ist der Grundriss.

"Für mich ist der Grundriß bei jeder Architektur entscheidend. Und der Grundriß bleibt immer und ewig verborgen. Ich möchte eigentlich eine Wahrnehmungsmöglichkeit des Grundrisses erreichen, weil für mich die Zeichensetzung einer Architektur der Grundriß wäre. Ich habe schon davon geträumt, dass Grundrisse über den Gebäuden schweben." [38]

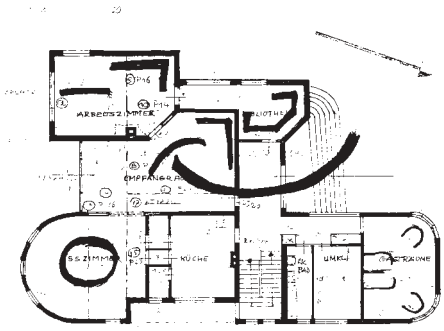
Schwebende Grundrisse ließen sich zwar nicht realisieren, aber bei einigen ihrer Bauten wurde der Grundriss des Gebäudes, in Form eines schmiedeeisernen Gitters, in die Eingangstür einarbeitet. Gleichsam an der Schwelle zwischen innen und außen, wirkt das wie ein "Händeschütteln mit dem Gast, eine Geste der Offenheit, Transparenz und Gastfreundschaft", wie es Freunde von ihr einmal beschrieben haben.

[38] LH. zit. nach Grohn 1990, 136

Das 1936 in Göttingen geplante und baulich realisierte Einfamilienhaus "Bensen" ist ein solches Beispiel einer Architektur der Gastfreundschaft. Im Folgenden ist die Beschreibung mit ihren eigenen Worten am besten wiedergegeben: "Bauträger war ein älteres Ärztepaar, gewöhnt an ein Leben mit erheblichen repräsentativen Verpflichtungen. Hier sollte nun ein Alterssitz entstehen, bei dem ich das Gewohnte in meine Reflexionen einbeziehen sollte. Die Bauaufgabe bestand darin, auf einem relativ kleinem Grundstück in die leichte Hanglage einen Baukörper so einzuordnen mit all seinen Nutzungsvarianten, daß schon vom Zugang her Entgegenkommen, Aufnehmen, Empfangen deutlich spürbar sei. Meine Bauabsicht war es, die geforderten Differenzierungen des Wohnens eindeutig in die jeweiligen räumlichen Gliederungen aufzunehmen und ein betont gastfreundliches Haus entstehen zu lassen. Ich untersuchte die Bewegungsabläufe innerhalb der einzelnen Räume und leitete von daher deren Formgebung ab. So z. B.: Empfangsraum mit Hinweisung zum Sitzplatz, Bibliothek, Arbeitsraum: Konzentration auf Einzel- und Dreiersituationen, Damenzimmer: Rückzug in kleinen Kreis im Dachgeschoß, Rundumfenster, in Baumkronenhöhe Licht etc. Die Eingangstür erhielt eine Eisenvergitterung mit der Darstellung der Grundrißzeichnung des Hauses, wie mit einer geöffneten Hand 'das Haus sich darbietend'. Meine konkreten Möglichkeiten lagen darin, daß mir bei äußerster materieller Beschränkung gestalterische Freiheit gegeben war, man identifizierte sich mit der Konzeption, die Baukörpergestaltung selbst und der räumlich weitgreifende Einfahrtsvorraum entsprachen der örtlichen Bauweise.
Auch die niedrige Einfriedungswand mit ihrer aufsteigenden Linienführung, entsprechender Hanglage und Hinleitung zur Einfahrt ergänzt die Bauanlage im Straßenbild zu einem Charakteristikum individueller, aber trotzdem allgemeingültiger Baugesetzlichkeit." [39]

[39] LH. zit. nach Boeminghaus 1983, 152

Haus Bensen, Göttingen, 1936



31 Grundriss mit eingezeichneten Bewegungslinien

32 Eingangstür mit Grundriss

33 Eingangsseite, hinführende Linienführung der Eingangspfosten

34 Gartenseite, der Rundbau des Esszimmers (runder Esstisch) wurde im Dachgeschoss zur ringsumlaufenden ausgebauten Dachgaube (Rundbank Teezimmer)

5.2.1 Hinführungen, Eingänge und Treppen - gebaute Bewegung im Raum

"Eingänge haben eine vorbereitende und hinführende, Orientierung gebende Funktion, die als solche sichtbar, auffindbar sein sollte, - spürbar - im Gegensatz zu vorgesetzten Glaskästen, die bremsend Verwirrung stiften. Der jeweilige Baukörper akzentuiert durch seine Funktionen auch seine Beziehung zum Straßenraum, denn Zugang oder Zuweg bereiten den Übergang von Außen nach Innen vor, von Öffentlichkeit nach Privatheit, städtebaulicher Raum und Baukörper bedingen einander." [40]

[40] Hillebrand 1986/3

Im vorangegangenen Beispiel von Lucy Hillebrand schon angesprochen, enden ihre Planungen nicht an der Fassade eines Gebäudes sondern beziehen den Außenraum weiträumig mit ein. Unsichtbare aber spürbare Bewegungslinien, die bereits weit vor dem Eingang ihren Anfang haben, leiten hin zum Gebäude bis zum Eingang und schaffen einen Raum, der im Übergang zwischen Außen und Innen, Öffentlich und Privat oder Öffentlich und Öffentlich vermittelt.

Eine Raumschrift-Skizze der Eingangsgliederung für ein Apartmenthaus in Göttingen (1964) zeigt diesen bewusst gesetzten langsamen Übergang von der schmalen Treppen zu einem langsam sich weitenden Raum vor der eigentlichen Eingangstür.
Ein häufig von ihr verwendetes Gestaltungselement ist die Eingangsstiege, die gegenüber der Baufluchtlinie zurückspringt und als Einschnitt in den Baukörper zurück versetzt wird. Damit betont sie den Eingang und schafft gleichzeitig einen geschützten und überdachten Übergang in das Innere des Gebäudes. Bei einem ihrer ersten Bauten, einem Einfamilienhaus mit Praxis, dass 1929 von ihr realisiert wurde, kommt diese äußere Treppenführung bereits als markantes Gestaltungselement zum Tragen. Dass es auch hier für sie keine absoluten und überall anwendbaren Lösungen gibt, zeigt ein dazu völlig konträres Beispiel einer frei nach außen schwingenden Treppe als Verbindung zwischen Obergeschoss und Garten, realisiert bei einem um 1960 errichteten Bau.

Ihre Suche nach Lösungen wie Treppenläufe den natürlichen Bewegungsimpulsen des Menschen angepasst werden können, führte sie zu zahlreichen Untersuchungen und Studien. Unter anderem beschäftigte sie sich mit dem Geh- und Steige-Rhythmus sowie der Atem- und Herzfrequenz des treppensteigenden Menschen. Als Ergebnis entstand der Entwurf einer Treppe, dessen Steigungsrhythmus und Anzahl der Stufen und Podeste an die neu gewonnenen Erkenntnisse angepasst wurde.

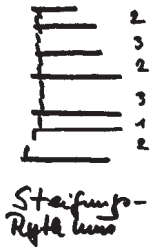
Die starke Betonung des Zugangs, beziehungsweise der stufenweise Übergang von der öffentlichen Straße bis hin zum privaten Eingang, der nur selten einfach geradlinig verläuft, erinnert an die ostasiatische Tradition der Trittsteine. In der ureigensten Religion Japans, dem Shintoismus, ist die Natur ein wesentlicher Bestandteil der religiösen Verehrung. Beim Zugang zu einem japanischen Shinto-Heiligtum symbolisieren Tore und Trittsteine die geistige Wanderung und den Übergang von der geistigen Welt der Erscheinung zur realen Welt der Wirklichkeit. Ungewöhnliche Naturformationen, wie ein ungewöhnlicher Felsen, ein verwitterter Baum, ein außergewöhnlicher Wasserfall werden als Behausung einer Gottheit verehrt. Um die Schönheit in der Natur zu entdecken, markieren Trittsteine jene Orte, von denen aus es besondere Panoramen oder besondere Anblicke wahrzunehmen gibt.[41]

[41] Vgl. Hauser 1998

Ähnliche oder eine noch größere Bedeutung bekommen in ihren Planungen die Innentreppen. Individuelle, geschwungene Treppenläufe, die sich je nach verfügbarem Raum leicht ansteigend oder steil nach oben winden, erinnern einmal mehr an Hillebrands starken Bezug zum Tanz. Die Kunsthistorikerin Karin Wilhelm hat ihre Treppenläufe sehr treffend mit "eingefrorenen Pirouetten oder raumgreifenden Tanzfiguren, die den Betrachter locken" verglichen.[42]

[42] Vgl. Das verborgene Museum: Wilhelm 1991, 6

In den von Hillebrand zahlreich geplanten Einfamilienhäusern finden sich unzählige verschiedene Formen und Radien von Treppenläufen, die keine einander ähneln. In einem Vergleich von rechteckigen, runden oder elliptischen Grundflächen sieht sie nur in der elliptischen Form die Möglichkeit eines fließenden Treppenlaufs. Rechtwinkelige Treppen unterbrechen oder bremsen den Bewegungsfluss, Treppen, die auf einem Kreis als Grundfläche aufbauen, führen zu einem schwindelerregenden Treppenlauf. Ihre Vorliebe für geschwungene Formen und Kurven begründete sie in einem Interview einmal als "Atmungsform des Raumes", die notwendig ist, um die Atmosphäre des Raumes zu erfassen.



35 Raumschrift-Skizze und Eingangs-Gliederung für ein Appartmenthaus in Göttingen

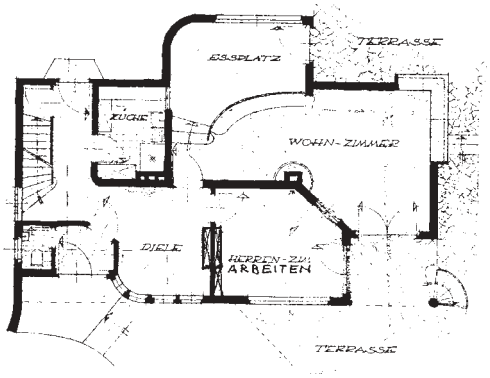
36 Eingeschnittener offener Treppenlauf eines Einfamilienhauses (1929, Sprendling / Mainz)

37 Wohnhaus Dr. B., Aussentreppe, 1955

38 Verbindung zum Inneren des Hauses durch eine aussenschwingende Treppe, um 1960

39-40 Treppe die Geh- und Steigerhythmus sowie Atem und Herzfrequenz des treppensteigenden Menschen berücksichtigt, um 1960

41 Trittsteine in Ostasien



42-43 Wohnhaus Dr. G., Innentreppe, 1955

44 Zweifach geschwungene Innentreppe, 1955

45 Wohnhaus Dr. B., Grundriss, 1955

5.3 Tanznotationen - Architekturnotationen

5.3.1 Tanzschriften

Jede Notation bedient sich zur Aufzeichnung bestimmter Zeichen. Die Art der Zeichen und wofür unterschiedliche Zeichen entwickelt wurden, hängt von den Bedürfnissen und Vorstellungen der einzelnen Autorinnen oder Autoren und vom Verwendungsbereich ab.
Nahezu eine Notwendigkeit, Bewegungen und Bewegungsabläufe aufzuzeichnen, gab es im Tanz. Tanz- und Bewegungsschriften sollten es ermöglichen, verschiedene Tanzchoreografien für die kommenden Generationen aufzubewahren. Die Bemühungen gingen dahingehend, ähnlich wie es sich für die Musik herausgebildet hatte, eine allgemein anwendbare Tanznotation zu entwickeln. Die zahlreich entstandenen Tanzschriften waren, wie auch der Tanz selbst, einem ständigen historischen Wandel unterworfen und fanden sehr eingeschränkt, jeweils nur innerhalb des eigenen Geltungsbereichs, Anwendung. Keines der entwickelten Systeme konnte sich jemals so weit durchsetzten, dass es für alle Tanzstile und über Jahrhunderte hinweg andauernd und verbindlich angewendet wurde oder eine nur annähernd verbindliche Gültigkeit erlangte, wie sie die Musiknotenschrift bis heute hat. Dennoch lässt sich eine bestimmte Kontinuität in den einzelnen Tanzschriften ablesen. Mit zunehmender Komplexität der Tanzformationen wird, unabhängig von gültigen Tanzkonventionen, nicht der Tanz selbst, sondern die einzelnen Bewegungen und Bewegungselemente aufgezeichnet.[43]

[43] Vgl. Jeschke 1983, 17

Claudia Jeschke, selbst Tänzerin und Lehrende von Tanz- und Bewegungstheorie, verfasste eine ausführliche Darstellung von Tanzschriften, seit ihren Anfängen bis zur Gegenwart. Viele der von ihr beschriebene Notationen gingen über das Stadium eines Entwurfs nicht hinaus und liegen nur als handgeschriebene Manuskripte vor oder wurden, wenn überhaupt, nur in sehr geringen Auflagen veröffentlicht. Als eine der ersten Tanzschriften für den europäischen Tanz, listet sie die auf Wortkürzel basierende Tanzschrift der Margarethe von Österreich auf. Ihre Entstehung wurde im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts angesiedelt. Die Tanzschrift wurde nach Margarethe von Österreich benannt, in deren Besitz sich das Manuskript bis zu ihrem Tod im Jahre 1523 befand. Genauere Informationen zur Autorin oder zum Autor fehlen allerdings.

Die ersten Tanzschriften und Zeichensysteme beschränken sich noch auf eine figürliche oder bildhafte Darstellung einzelner Körperbewegungen. Um 1700 bemühte sich der Franzose Raoul Feuillets erstmals auch die räumliche Relation in sein Schriftsystem einzubeziehen. Die eigentliche Urheberschaft der nach ihm benannten Tanzschrift "Choréographie" ist bis heute nicht gänzlich geklärt. In der einschlägigen Fachliteratur wird immer wieder darauf hingewiesen, dass eigentlich Pierre Beauchamps bereits im Jahre 1660 als Erfinder dieser Tanzschrift anerkannt wurde. Diese Tanzschrift von Feuillets gilt als die älteste Tanzschrift, die auch eine vergleichsweise weite Verbreitung erreichte.

5.3.1.1 Bewegungsschrift Rudolf von Laben und Joan u. Rudolf Benesh

Im 20. Jahrhundert erlangten die beiden Tanzschriften von Laban und Benesh eine in weiten Bereichen gebräuchliche Anwendung. Rudolf von Labans "Kinetographie" wurde erstmals 1928 auf dem Essener Tänzerkongress vorgestellt. Die Tanzschrift von Rudolf und Joan Benesh wurde 1956 unter dem Namen "Notation of Movement" publiziert.

Basis der Bewegungs- und Tanzschrift Rudolf von Labans ist das oben erwähnte und vor mehr als 300 Jahren entwickelte Schriftsystems von Beauchamps und Feuillet. Die Laban Notation gibt eine detailgenaue Bewegungsanweisung, mit der auch Gesten und Positionen im Raum beschrieben werden. Sie stützt sich auf die elementaren motorischen Prinzipien des menschlichen Körpers. Ein reiches Schriftalphabet enthält Zeichen und Symbole für Schritt- und Beinbewegungen ebenso wie für Oberkörper- und Armbewegungen. Ortszeichen definieren den Standort, Richtungszeichen leiten die bewegende Person im Raum. Körperzeichen und Richtungssymbole ergeben gemeinsam mit Zeichen für Bewegungsarten eine vertikal zu lesende Tanzschrift.

Ähnlich dem Alphabet benötigt es zum lesen der Bewegungsschrift eine genaue Kenntnis der Zeichen. Die zirka 40 Zeichen umfassen die motorischen Fähigkeiten des Menschen und ermöglichen in ihrer Kombination die Darstellung des gesamte Bewegungsspektrums des Menschen. Die einzelnen Bewegungsabfolgen werden entlang dreier senkrecht gestellter paralleler Linien aufgezeichnet. Die Mittellinie steht für die Körperachse und teilt den Schriftraum in zwei Hälften. Auf der linken Seite werden Bewegungen der linken Körperseite aufgezeichnet, auf der rechten Seite die Bewegungen der rechten Körperseite.

Die motorische Bewegungsschrift sollte ein Gegenstück zum Wort-Alphabet darstellen und, wie die Sprache, jede Bewegungsabfolge dokumentierbar und beliebig wiederholbar machen. Sie entspricht einer Notenschrift, mit der über den Tanz hinaus genauso exakt jede Alltagsbewegung aufgezeichnet werden könnte. Im Zuge von Rationalisierungsbestrebungen wurde diese Bewegungsschrift auch als eine Methode zur Analyse und Ökonomisierung der Bewegungsabläufe und für Studien zur Verbesserung der Arbeitsbewegungen in der Industrie eingesetzt.

Eine Anleitung zur Ausführung bestimmter Bewegungen kann mit grafischen Symbolen und Zeichen in wesentlich kürzerer Zeit erfolgen und komplexer dargestellt und aufgezeichnet werden, als es mit Worten jemals möglich wäre. Antje Kennedy, Tänzerin und Kennerin der Laban / Bartenieff-Bewegungsstudien (LBBS) bemüht für die Erklärung dieser Aufzeichnungsmethode auch eine Analogie zur Architektur: *"LBBS beschreibt Bewegung, wie ein Architekt sein Gebäude. Um das dreidimensionale Gebäude auf ein zweidimensionales Papier zu übertragen, muss der Architekt aus unterschiedlichen Perspektiven das Gebäude aufzeichnen. Genauso muss man das komplexe Phänomen der Bewegung in verschiedene Teilaspekte zerlegen. Zum Schluss soll es natürlich in der Synthese wieder in seiner besonderen Art zusammengestellt werden."* [44]

[44] Kennedy 2002, 193f

Durch den Zweiten Weltkrieg wurden die verschiedenen bis dahin bestehenden Zentren der Laban - Bewegungsschrift voneinander isoliert. Es entwickelten sich voneinander abweichende Schreibregeln, Zeichen und Interpretationen. Zwei wesentliche Richtungen entstanden, die "Labanotation" im Dance Notation Bureau in New York einerseits, die Laban "Kinetografie" des Zentrums in Essen (ehem. BRD) auf der anderen Seite. Bis heute gibt es Bestrebungen, die in unterschiedliche Richtungen entwickelten Systeme wieder zu vereinheitlichen. Eine gemeinsame Form konnte aber bis heute nicht gefunden werden. Heute sind Tanzschriften wie die Laban Notation durch Film- und Videoaufzeichnung längst obsolet geworden. Diese hat sich aber auch zuvor nie richtig etabliert, da das erlernen dieser Zeichen viel zu mühsam war, und die Schrift sehr kompliziert ist.

Ähnlich waren die Bemühungen von Rudolf und Joan Benesh darauf angelegt, ein auf alle Bewegungsarten übertragbares System einer Bewegungsnotation zu entwickeln. Benesh adaptiert für seine Bewegungsaufzeichnungen das Notenliniensystem der Musik und setzt die fünf Notenlinien gleich mit Abschnitten des Körpers. Die sich daraus ergebenden Kopf-, Schulter-, Taille-, Knie- u. Bodenlinien werden in Verbindung mit Zeichen und Symbolen für Bewegung, Richtung und Zeit, zu einem komplexen Notationssystem.

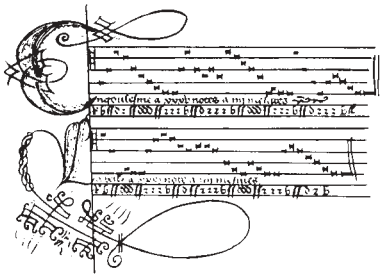
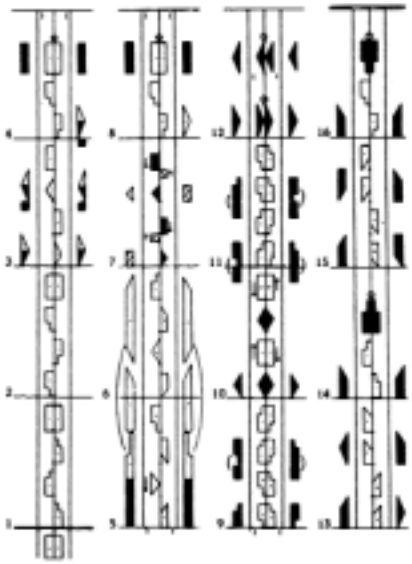
Unabhängig von standardisierten Tanznotationen entwickelt jede Tänzerin oder jeder Tänzer ihre oder seine eigene Methode zur Aufzeichnung von Tanzchoreographien. Einige Beispiele der deutschen Tänzerin Mary Wigman, die als eine Vertreterin des deutschen Ausdruckstanzes nach neue Ausdrucksformen in der Bewegung suchte, zeigen ihre expressive Haltung nicht nur im Tanz sondern auch in ihren choreografischen Skizzen. Bildhaft betrachtet könnte man auch hier eine gewisse Ähnlichkeit und Nähe zu den Raumschriften Lucy Hillebrands entdecken.

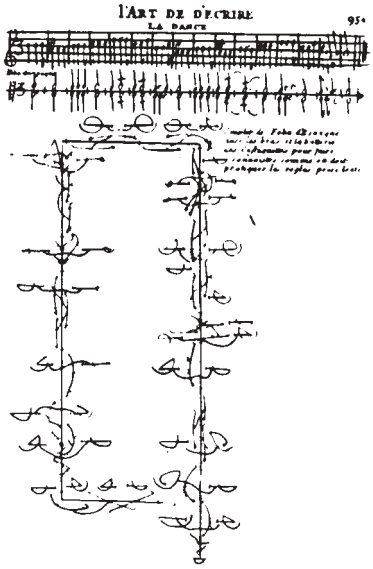
5.3.1.2 Definition der Bewegung

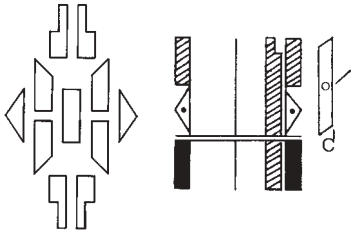
Zu einer genaueren Betrachtung von Bewegungsnotationen erscheint vorweg eine Definition des Bewegungsbegriffs vonnöten. Auch hier möchte ich vorerst auf eine Definition aus dem Bereich Tanz zurükkgreifen: Claudia Jeschke, Tänzerin, Choreographin und Lehrende von Tanz- und Bewegungstheorie, definiert Bewegung und damit auch die Anforderungen an eine Bewegungsnotierung wie folgt:
"Jede Bewegung ist durch die beiden Faktoren Raum und Zeit determiniert; sie werden sichtbar an Veränderungen, die der Körper als Ganzes oder seine Teile durch Krafteinsatz auslösen. Schriftlich fixierte Angaben zu den Elementen Körper/Körperteile, Raum und Zeit notieren also Bewegung. An die einzelnen Notationen sind die Fragen zu stellen:
- wie behandeln sie die Darstellung des Körpers,
- wie wird das Problem des Raumes, der Richtungen gesehen,
- auf welche Weise wird das Faktum Zeit dargestellt.
Bei der Definition des Raumbegriffes ist zwischen 'Körperraum' und 'Tanzraum' zu unterscheiden. 'Körperraum' meint den Umraum um den menschlichen Körper, der während der Bewegungen mit den einzelnen Körperteilen erreichbar ist; 'Tanzraum' ist der während einer Bewegungsfolge zu betanzender Raum." [45]

[45] Jeschke 1983, 53f

Bei den Erscheinungsformen von Bewegung unterscheidet Jeschke weiters zwischen körperspezifischen Aktionen einerseits und raumgerichteten Aktionen andererseits. Zu den körpergerichteten Aktionen zählt sie Bewegungen wie Beugen, Strecken und Drehen des Körpers. Bei raumgerichteten Aktionen ist entweder der gesamten Körper in die Bewegung mit einbezogen und die Bewegungen können Schritte oder Sprünge sein, oder es handelt sich um Raumrichtungsgesten der Gliedmaßen, Rumpf- oder Kopfbewegungen aus ihrer Normalhaltung weg in eine Richtung des Raumes.



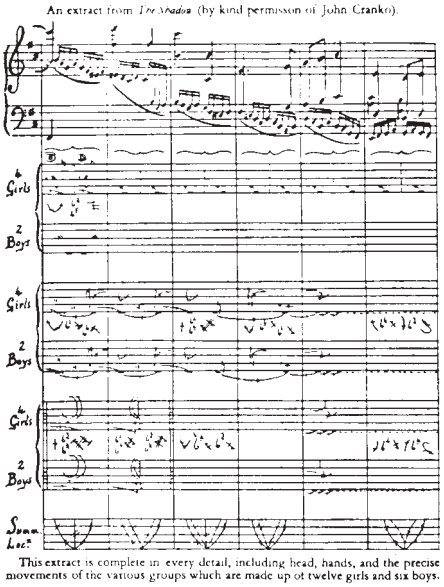
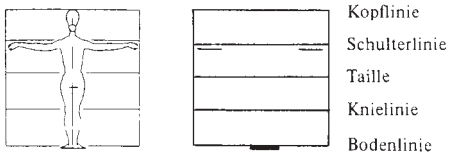


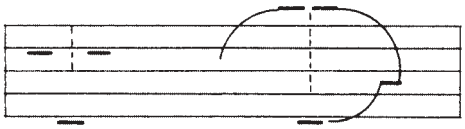


46 Aus dem Tanzbuch der Margarete von Österreich, 15. Jahrhundert

47 Raoul Auger Feuillet, Tanzschrift "Choréographie", um 1700

48 Schriftalphabet der Kinetografie Laban / Labannotation, 1926

49 Labannotation, Raumrichtungsgesten





50 Rudolf und Joan Benesh, "Notation of Movement", 1956

51 Rudolf und Joan Benesh, Körperstellungen, Körperstellungen mit Bewegungslinien verbunden

52-55 Mary Wigmann, Choreografische Skizzen, 1943-1961

5.3.2 **Tanzschriften - Architekturschriften: Ein Vergleich**

In den vorangegangenen Kapiteln wurde die Verbindung zwischen Tanz und Architektur bereits ausführlich behandelt. Während dort die Umsetzung der Bewegung in Räume und Raumformen betrachtet wurde, steht hier die Aufzeichnung der Bewegung im Zentrum. Es stellt sich die Frage, wie lässt sich Bewegung und Raum auf der zweidimensionalen Fläche des Zeichenblattes darstellen, wie Bewegung im Raum und wie wird Bewegung in der Darstellung mit dem Raum in Bezug gebracht? Zu diesen Fragen gibt es zahlreiche Beispiele aus verschiedenen Tanzschriften, aber auch in der Architektur und im besonderen in den Raumschriften von Lucy Hillebrand sind zu diesem Thema Möglichkeiten aufgezeigt.

Auch wenn Systematisierungen und Einordnungen in Schemata dem Freigeist Lucy Hillebrands eher zuwider laufen würden, soll der hier folgende Versuche eines Vergleichs auf den Ordnungskriterien aufbauen, die aus den Tanzschriften heraus auch für Architekturschriften geeignet erscheinen. In den Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft aus dem Jahre 1955 unterscheidet Walter Graf, in einem Artikel zur systematischen Betrachtung der "Tanzschrift als wissenschaftliches Hilfsmittel", drei Hauptgruppen von existierenden Notationen: [46]

[46] Vgl. Graf 1955

- *Verwendung von Buchstaben, Abkürzungen, Kurzbeschreibung*
- *Bebilderung*
- *Zeichen (Symbole) mit oder ohne Bodenweg*

Ann Hutchison, eine Tanztheoretikerin, die sich besonders um die Weiterentwicklung und die Verbreitung der Labanotation verdient gemacht hat, weitet diese Einteilung weiter aus auf sechs Gruppen, in die sich ihrer Meinung nach alle wichtigsten Tanzschriften systematisch einordnen lassen:

- *Wortabkürzungen, Schlüsselbuchstaben und Sigel*
- *Bodenwegzeichnungen*
- *Strichfiguren*
- *Musiknoten*
- *abstrakte Symbole*
- *mathematische Zeichen*

In Anlehnung an diese Ordnungskategorien unterscheidet auch Claudia Jeschke in ihrer umfangreichen Sammlung und Aufarbeitung von existierenden Tanzschriften, nach der Art der Inhaltsübermittlung, zwischen fünf Formen von Notationen: [47]

[47] Vgl. Jeschke 1983, 48

- *Wortkürzel: Von den Autoren werden Wortkürzel benutzt, die für die Bezeichnung einzelner Tanzschritte oder Posen stehen.*
- *Bodenwege und Bodenpläne: Es werden Bodenwege gezeichnet, die den Tanzablauf in seiner Raumformation sicht bar machen.*
- *Strichfiguren: Die Form des sich bewegenden Körpers wird nachgebildet und es entstehen die sogenannten Strichfiguren.*
- *Musiknoten: Abgewandelte Musiknoten werden als Zeichen für Bewegung eingesetzt.*
- *Abstrakte Zeichen: Eigene Zeichen werden erfunden, die sich nicht primär an der äußeren Form des Tanzes orientieren, son dern vielmehr an einem ideologischen oder theoretischen Tanzverständnis.*

Bei genauer Betrachtung zeigt sich, dass diese Systematik im Wesentlichen auch auf die Erscheinungsformen der Architekturnotationen übertragen werden könnte. Lediglich der enge Bezug zur Musik besteht bei der Architektur nicht. Tanzschriften wurden häufig ober- oder unterhalb der Notenlinien für den Melodieverlauf oder die Liedtexte aufgezeichnet um damit gleichzeitig Zeit und Rhythmus zu bestimmen. An die Stelle der Notenlinien rückt in der Architektur ein mehr oder minder konstruktives Raster als Plattform für alle Formen von Linien und Zeichen.
Im folgenden werden nun, auf der Basis der obigen Systematisierung von Claudia Jeschke, die verschiedenen Erscheinungsformen der Darstellung oder der Umsetzung von Bewegung in der Architektur im Detail dargestellt.

5.3.2.1 Wortabkürzungen, Schlüsselbuchstaben und Sigel

Übertragung einer Tanzschrift als Instrumentarium im Entwurfsprozess

Aufzeichnungen mittels Wortkürzeln, Schlüsselbuchstaben und Sigeln sind gleichbedeutend mit einer verbalen Bewegungsnotierung. In der Verwendung bei Tanzschriften werden diese verbalen Notierungen, parallel zur Musik, unter die Notenlinie der Melodie geschrieben und damit gleichzeitig Rhythmus und zeitlicher Ablauf bestimmt.
Aufgezeichnet und notiert werden können nur historisch bereits abgeschlossene Bewegungsabläufe. Eine identische Wiederholung des Aufgezeichneten ist solange möglich, als die dahinter liegende Übereinkunft über die Art der Ausführung bekannt ist. Dieses Wissen wird im Tanzunterricht von Lehrenden an die Schülerinnen und Schüler weiter gegeben.

In der Tanzgeschichte stellt diese Aufzeichnungsmethode die älteste Form der Aufzeichnung dar. Ein Beispiel ist die zuvor erwähnten Tanzschrift, benannt nach Margarethe von Österreich. In dieser Tanzschrift stehen Buchstabenkürzel für Tanzschritte. Auf den fünf oberen Linien wird die Tanzmelodie aufgezeichnet, auf den unteren Linien werden die Tanzschritte notiert.

Für den Tanz wurde diese Aufzeichnungsmethode sehr bald wieder als unzureichend und zu wenig differenziert aufgegeben. Nach der Anwendung im 15. und 16. Jahrhundert erfuhr die verbale Tanzschrift im 20. Jahrhundert nochmals eine Neuauflage, aber auch dann war ihr aufgrund der unökonomischen Aufzeichnungsweise kein weitreichender Erfolg beschieden. Die viel zu komplexen Bewegungen und Bewegungsabläufe würden eine Unmenge von Wortkürzeln benötigen, um einen Tanz wirklich in seiner Komplexität beschreiben zu können. Anstelle einer langen Einarbeitszeit in diese Tanzschrift erschien es bald sinnvoller, die Tänze verbal zu beschreiben. Eine Aufzeichnung ausschließlich mit Wortkürzel erscheint daher auch im Tanz nur eingeschränkt sinnvoll.

Eine dieser auf Worten und Wortkürzeln basierenden Tanzschriften scheint aber dennoch auch für die Architektur interessant. Das Schriftsystem wurde um etwa 1945/46 von einem aus der USA stammmenden Autor namens Saunders entwickelt, in der Folge aber offensichtlich nicht weiter verfolgt. Informationen und Hinweise zur Biografie des Autors sowie eine detailliertere Beschreibung fehlen. Es existiert lediglich ein unveröffentlichtes Manuskript, das den grundlegenden Schriftaufbau zeigt: Auf Vordrucken werden in drei Spalten die Musik, die Raumwege der Tänzer auf der Bühne, und die Beschreibung der Bewegungen ausgefüllt. Für die Beschreibung der Bewegung stehen in der entsprechenden Spalte eine Reihe von Begriffen zur Verfügung, die der Tanzschreiber nur zu umranden und in der richtigen Reihenfolge zu verbinden braucht.

Dieses Aufzeichnungssystem ermöglicht eine sehr einfache Handhabung. Sie ist aufgrund der vorbereiteten Blätter in Hinblick auf die Zeitdauer, die für die Aufzeichnung benötigt wird, sehr rationell und gegenüber anderen verschlüsselten Systemen auch ohne Kenntnis von Symbolen und Zeichen leicht nachvollziehbar. Wie weit dieses System in der Tanzpraxis tatsächlich anwendbar ist lässt sich hier nicht beurteilen. Vom Aufbau und der Systematik her entspricht sie im Wesentlichen einer Tabelle, die mit abgeänderten Begriffen durchaus auch auf andere Wissenschaftsgebiete, aber auch auf die Architektur, übertragbar erscheint.
Angewendet als ein Instrumentarium im Entwurfsprozess ließen sich in dieser tabellarischen Form Kriterien, wie Raumatmosphäre (Musik), Raumform (Bühne) und Raumnutzung (Aktivität und Bewegung) reflektie-

ren und analysieren. Im Feld Raumatmosphäre könnte, ähnlich dem hier gezeigten Beispiel, aus kürzelhaften Beschreibungen oder Begriffen eine Auswahl getroffen werden. Raumform wird über den Grundriss dargestellt. Raumnutzung und Raumaktivität entsprächen Bewegungslinien, Sichtachsen, Bezugspunkten oder Beziehungsachsen, die eingezeichnet werden können. Die Anzahl der Tabellen ließe sich beliebig erweitern. Das Ergebnis wäre eine Liste von Parametern, aus denen ersehen werden könnte, ob die Anforderungen, die an das geplante Projekt gestellt wurden, auch entsprechend erfüllt werden, oder noch zu berücksichtigen sind. Vergleichbare Überlegungen, den Entwurfsprozess durch die Einführung wissenschaftlicher Methoden zu objektivieren und zu steuern, gab es bereits im Funktionalismus.

Allgemein betrachtet ist die Anwendung von Wortabkürzungen und Schlüsselbuchstaben in der Architektur eine wesentlich statischere als im Tanz. Sie haben in Verbindung mit Architekturzeichnungen sehr oft den Stellenwert einer Beschreibung, einer Ergänzung oder einer Erläuterung. Bei Architekturplänen, die bereits als Basis für die Realisierung dienen, nutzt man verbale Formulierungen unter anderem für Raumbezeichnungen, Ortsangaben, Material- oder Maßangaben und so weiter. Den Worten selbst kommt selten eine gestaltende Bedeutung zu. Besonders in der Plandarstellung haben die Beschriftungen eine reine Hilfsfunktion.

Ihre Relevanz im Entwurfsstadium ist ebenfalls nur sehr gering. Mit Worten kann nur ausgedrückt werden, was bereits benannt werden kann. Worte haben einen starken Gegenwarts- oder Vergangenheitsbezug, eignen sich aber nur wenig dazu, etwas zu beschreiben, das gedanklich erst im Entstehen begriffen ist. Dem gegenüber eignen sich Daten, Fakten und Zahlen sehr gut für eine verbale Notierung.

Eine weitere Einschränkung bei der Verwendung von Abkürzungen oder Schlüsselbuchstaben besteht darin, dass ein gewisses Maß an Vorwissen notwendig ist, oder eine Übereinkunft darüber bestehen muss, wofür die Wortkürzel stehen. Bei Plänen gibt die Legende darüber Auskunft, wie verschiedene Schraffuren, Farben oder verwendete Kürzel zu interpretieren sind. Werden neben allgemein gebräuchlichen Bezeichnungen auch individuelle Wortkürzel eingesetzt, so ist die Darstellung nur für die Autorin oder den Autor zu entschlüsseln und nachvollziehbar. Nachdem sie sich als Basis einer verbalen gesprochenen Sprache bedient, ist sie darüber hinaus jeweils auf einen bestimmten Sprachraum eingeschränkt.

Wörter und Wortkürzel in Lucy Hillebrands Raumschriften

Lucy Hillebrand verwendet in ihren Skizzen und Zeichnungen sehr häufig ganze Worte, Wortgruppen oder Sätze. Sie sind sehr bewusst ein wesentlicher Bestandteil der Zeichnung und in dieser, zum Beispiel als Statement zum Thema, eindeutig kenntlich gemacht. Wörter oder dazu geschriebene Sätze stehen auf einem Rang mit der Zeichnung und sind dieser nicht untergeordnet. Sie haben die Funktion einer Verständlichmachung, ihr selbst oder anderen gegenüber. Hillebrand überlässt die Interpretation nicht der Betrachterin oder dem Betrachter, sondern fügt ihre Aussage in Form von Satzfragmenten hinzu. Nur wenige von ihren Zeichnungen kommen daher auch ohne Wörter aus. Oft bekommt man den Eindruck, als wäre der hingeschriebene Satz der Schlusspunkt eines Gedankenprozesses. Durch das Anfertigen der Zeichnung in Gang gesetzt wird er an dessen Ende damit, dass er in Worte gefasst wurde, abgeschlossen. Häufig sieht man bei ihren Skizzen auch zwei sich ergänzende Sätze oder Satzfragmente. Eine Über- oder Unterschrift benennt das Thema oder die Hypothese die der Beweggrund zur Anfertigung der Skizze war. Ein weiterer Satz oder Satzteil formuliert ihre Gedanken, ihre Meinungen oder die sich als Ergebnis ableitende These.

Um die Aufzeichnungsmethode mittels verbaler Zeichen und Worte in den Zusammenhang mit der Aufzeichnung von Bewegung zu bringen, könnte man schlussfolgern, mittels Worten wird die Bewegung der Gedanken aufgeschrieben. Worte machen in Verbindung mit zeichnerischen Darstellungen die dahinterliegenden Gedankengänge und insofern die Bewegung der Gedanken transparent.

Bildnerische Vergegenwärtigung von Geschichte. Der Beitrag der Kunst, das Leben in den Städten zu humanisieren. - Ein "Raumschrift" Beispiel

Ein in den Jahren 1972 entstandenes Konzeptmodell von Lucy Hillebrand soll als Beispiel die vorangegangenen Ausführungen nochmals verdeutlichen. Diese Collage aus Texten, Skizzen und Plänen, betitelt als "Planvorlage zur bildnerischen Vergegenwärtigung von Geschichte", entstand, wie sie selbst sagt, aus ihrer theoretischen Auseinandersetzung mit dem Sozialphilosophen Oskar Negt. Negt ist 1934 in Ostpreußen geboren und war zwischen 1970 und 2002 Professor für Sozialwissenschaft an der Universität Hannover.

"Der von Oskar Negt entwickelte Geschichtsbegriff wirkte auf mich wie eine planerische Herausforderung. In intensiver Diskussion mit meinem Mann, Erich Gerlach, entstand der Plan, Geschichtlichkeit im Stadtbild zu integrieren. Ich wehre mich auch gegen den allgemeinen Vorwurf der

geschichtslosen Moderne und suchte nach einer Metapher für die widersprüchlichen Beziehungen zwischen Vergangenheit und der nicht vorhandenen Gegenwart, die bereits in die Zukunft weist. Entscheidend bleibt für mich die Mitverantwortung für zukünftige Geschichte, denn sie wird mitgeprägt durch unsere utopischen Zielvorstellungen, d. h. heute schon spürbare Bau-Tendenzen." [48]

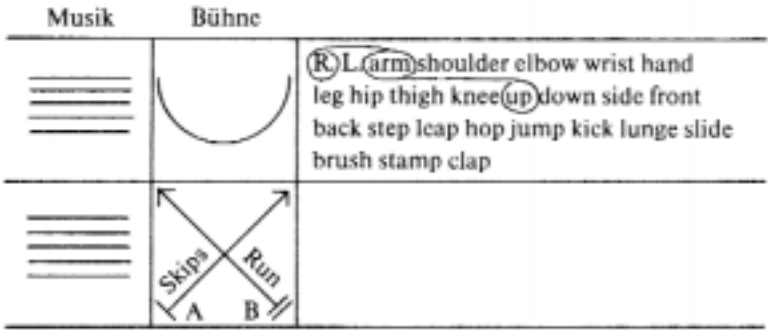
[48] LH. zit. nach Grohn 1990, 28

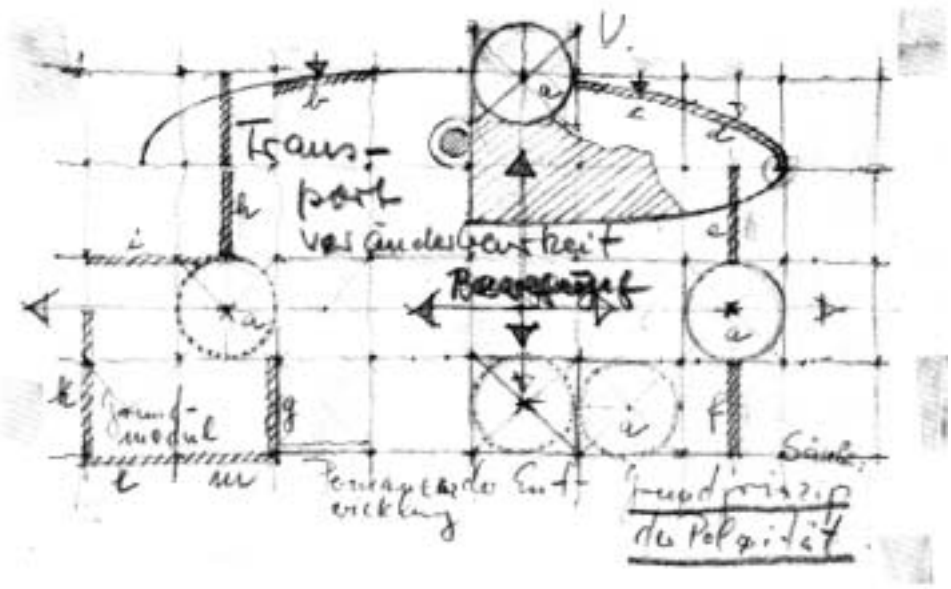
In Form einer begehbaren Rauminstallation, soweit aus den Plänen erkennbar ist, versucht Lucy Hillebrand Geschichte in der Stadt zu visualisieren und die Benutzerinnen und Benutzer der Stadt aktiv in den Prozess der Mitgestaltung der "zukünftigen Geschichte" einzubeziehen. In Zusammenarbeit mit Detlef Kapeller konzipiert sie ein Modell, das, im Prozess befindlich, mit dem aktiven eingreifen der NutzerInnen weiter entwickelt werden soll. Das Projekt wurde allerdings nur zeichnerisch realisiert. In einer Projektbeschreibung von Lucy Hillebrand heißt es:

"Mit unserer Phantasie wollen wir weder mittels Bau- und Bildformen ablenken von unserer geschichtlichen Verflochtenheit (Gegenwart) noch Zukunft (Utopie) manipulieren, sondern durch eine Planvorlage dazu anregen, aus der Vergangenheit gelebte Geschichte in ihrer Kontinuität aufzubrechen, um dabei jene Orientierungspunkte zu finden, die zu neuen Handlungsinitiativen in unserem kulturpolitischen Bereich führen - ihnen ist hier Raum gegeben! In diesem Sinn hat unser Vorentwurf stimulierende Funktion. In gemeinsamen Anstrengungen sollen der Zweckrationalität humane Werte entgegengesetzt werden und zwar durch Kunst und die in ihr enthaltenen aktivitätsfördernden Elemente.
Zu findende Antworten auf unsere in Widersprüchlichkeiten verstrickte Situationen sollen sich in vielfältigen Handlungsräumen abspielen können. Gegenwärtige Geschichte soll im Planspiel von Machtstrukturen in den verschiedenen Maßstäben und Dimensionen erlebbar, unmittelbar erkennbar (z. B. Säule - Wandsysteme) werden. Der nächste Schritt unserer Entwurfsarbeit ist erst dann möglich, wenn in einer Aktion mit den Nutzern Initiativen durch deren schöpferisches Eingreifen in den Planungsprozess einbezogen sind. Nur so kann Aneignung, Identifikation, eine Weiterführung entstehen.
Wir haben die visuellen-räumlichen Strukturen, d. h. die Voraussetzungen so projektiert, dass das Ausmaß des Raumgefüges nur aus der jeweiligen Örtlichkeit entstehen kann. Dieses Modell ist nicht aus technokratischen Gründen flexibel, sondern nur in den Bauteilen, wo es die inhalte der Bauaufgabe fordern. Festpunkte stehen in variablen räumlichen Zuordnungen, in denen sich Gruppenverhalten, Aktionsprogramme entwickeln können. Der Einzelne soll sich als Individuum in seiner Gruppe behaupten können - wie die Bildaussage im Bezug zum Raumgefüge." [49]

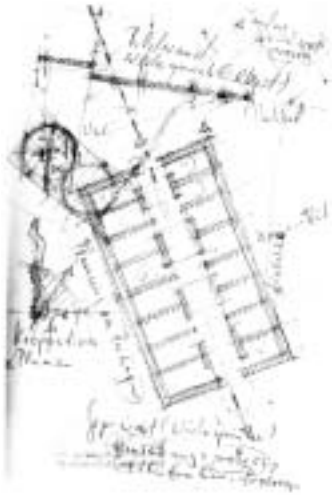
[49] LH. Projektbeschreibung 1972/73; zit. nach Boeminghaus 1983, 210

In den drei dokumentierten Skizzen, die zum Entwurf dieser Planvorlage geführt haben, finden sich Schlagworte und Satzfragmente, welche die jeweils dargestellten und benannten Raumelemente mit beabsichtigten Aussagen verbinden. Beispiele sind: "Säule: Grundprinzip der Polarität; Permanent veränderliche Raumplastik - städtische Geschichtlichkeit; Bildwand - Widersprüchlichkeit;" u.s.w. Die genaue Aussage, die mit diesen Sätzen und Satzfragmenten vermittelt werden soll, oder wie die Realisierung konkret aussehen könnte, ist selbst in Verbindung mit der Zeichnung nur schwer nachvollziehbar. Im Gegensatz zu in sich abgeschlossenen Raumschriften, die nur als grafische Darstellung ihre Überlegungen vermitteln sollen, handelt es sich hierbei um eine Entwurfsskizze, die den Prozess des Entstehens transparent macht. Die Zeichnung selbst ist eine Darstellung von Hillebrands Gedanken, die in Verbindung gebracht werden mit Raumelementen. Die entworfenen Raumelemente sollten in der Realisierung diese ihnen innenwohnenden Gedanken nach außen transportieren.





56 Tanznotation Saunders, 1945/46
57 Entwurfsskizzen zur Planvorlage: "Bildnerische Vergegenwärtigung von Geschichte", 1972



58-59 Entwurfsskizzen zur Planvorlage: "Bildnerische Vergegenwärtigung von Geschichte", 1972

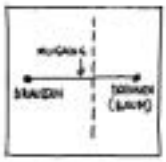
60 Planvorlage: "Bildnerische Vergegenwärtigung von Geschichte", 1972

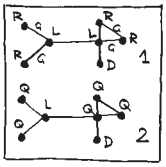
Möglichkeiten zur Aufzeichnung von nutzungsrelevanten Kriterien

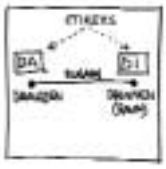
In Hinblick auf die Anwendung von Wörtern und Wortkürzel in der architektonischen Praxis erscheint ein Beispiel des Architekten Yona Friedman interessant. Yona Friedman, 1923 in Budapest geboren und bekannt für zahlreiche theoretische Beiträge zur Architektur, veröffentlichte 1974 ein Buch mit dem Titel "Meine Fibel. Wie die Stadtbewohner ihre Häuser und ihre Städte selber planen können". In diesem Buch beabsichtigt er Nutzerinnen und Nutzer zur eigenständigen Planung zu befähigen. Er entwickelt eine eigene Darstellungsmethode, bestehend aus zahlreichen Symbolen und Zeichen, mithilfe deren er versucht die Sprache und Denkweise der ArchitektInnen für Laien verständlich zu machen. In diesem Zeichensystem haben Wortkürzel beziehungsweise einzelne Buchstaben eine bedeutende Funktion. Beschriftungen, wie Buchstaben, Worte oder ganze Sätze, die eine Unterscheidung zwischen ansonsten zwei oder mehreren gleichen Symbolen ermöglichen, bezeichnet er als "Etiketts". Neben Punkt und Linie sind sie für ihn eines der wichtigsten Elemente einer Architektursprache. So kann das Etikett "DI" für Drinnen und das Etikett "DA" für Draußen in Verbindung mit einem gezeichneten Rechteck einen entscheidenden Unterschied definieren, um welchen Raum es sich bei dem Dargestellten handeln solle. "Etikettierungen" können so genau ausgeführt werden wie man möchte. Sie können als einzelne Buchstaben, als Worte oder mit mehreren Worten eine Grafik ergänzen. In seiner Fibel erläutert er unter anderem anhand eines Beispiels, wie Etiketts entscheidend die Form eines Gebäudes beeinflussen können. Aus ein und der selben Grafik sind nur durch unterschiedliche Etikettierungen zahlreiche Variationen möglich.

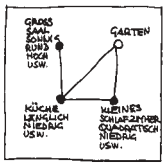
Aus diesen sehr unterschiedlichen Beispielen lässt sich zusammenfassend feststellen, dass verbale Zeichen oder Worte vorwiegend zur Interpretation oder genaueren Definition einer zeichnerischen Darstellung Verwendung finden. In Hinblick auf nutzungsrelevante Kriterien könnte hierin ein wesentliches Instrumentarium zu finden sein: Ist den Betracherinnen und Betrachtern bekannt, wofür die verbalen Zeichen verwendet werden oder wie sie zu interpretieren sind, und ist es möglich, sie mit bereits bekannten Bildern in Verbindung zu bringen, ermöglichen sie, ein zweidimensional dargestelltes zeichnerisches Konzept als räumliches Modell zu erfassen und eine räumliche Vorstellung davon zu bekommen. So verständlich gemacht, könnte ein mit verbalen Begrifflichkeiten benanntes Konzept, das im wesentlichen einer verkürzten verbalen Beschreibung gleich kommt, auch eine Kontrolle erlauben, ob die geplanten baulichen Maßnahmen in der Realisierung mit den Vorstellungen der Nutzerinnen und Nutzer überein stimmen.

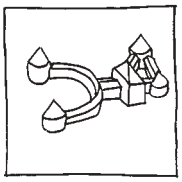
Yona Friedman, Meine Fibel: Wie die Stadtbewohner ihre Häuser und ihre Städte selber planen können, 1974

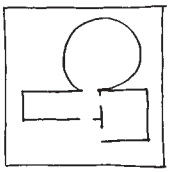


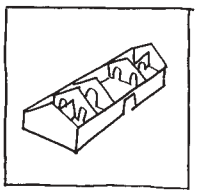


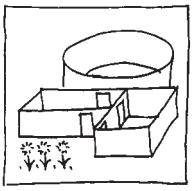












61-62 Darstellung von Etiketts
63-64 Darstellung von zwei gleichen Grafiken mit unterschiedlichen Etiketts und den sich daraus ergebenden Variationen

65-68 Individuelle Etikettierungen und das entsprechende Haus

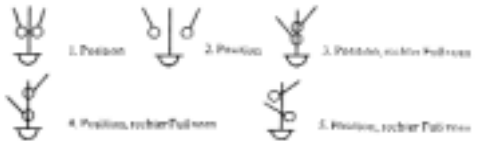
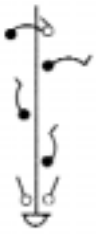
5.3.2.2 Bodenwege und Bodenpläne

In der historischen Entwicklung von Tanzschriften wird die Darstellung von Bewegung im Bezug zum Tanzraum mit den neuen ornamentalen und geometrischen Tanzformen der Renaissance, ab dem 16. Jahrhundert zunehmend bedeutender. In diesen Tänzen werden nach festgelegten Schrittfolgen vorgegebene Formen auf dem Boden beschrieben. Die Tanzschriften dieser Zeit versuchten diese beschrittenen Bodenwege auf das Papier zu übertragen und den Tanzablauf in seiner Raumformation sichtbar zu machen. Eine Notation der Bodenwege alleine reichte aber noch nicht aus, um einen Tanz vollständig aufzuzeichnen. Darüber hinaus bedurfte es weiterhin der Wortkürzelmethode.

Eine der bekanntesten und auch der ersten Tanzschriften, die Tänze anhand der auszuführenden Bewegungslinien darstellt, ist die bereits zuvor erwähnte Tanzschrift von Auger Feuillet, welche um 1700 entwikkelt wurde. Die Bewegungen werden vom Blickpunkt der Draufsicht auf den Tanzraum betrachtet. Die obere Kante des Notationspapiers oder der Zeichnung bedeutet die dem Publikum zugewandte Seite. Der Körper wird nicht mehr als eine Einheit dargestellt, der als gesamtes Gänge und Bewegungen ausführt, sondern die Fortbewegungslinie ist gleichzeitig die Achse, die den Körper in eine rechte und eine linke Hälfte teilt. Entlang dieser Fortbewegungslinie können Bewegungen der rechten und linken Körperhälfte getrennt voneinander notiert werden.
Feuillet verwendet erstmals keine Wortkürzel mehr sondern er erfindet Symbole, um Inhalt und Ausführung der Schritte zu definieren. Die grundlegenden Elemente seiner Tanzschrift sind Zeichen für Tänzerin oder Tänzer, Fortbewegungslinie und die Richtungen rechts oder links. Der flache Teil des Zeichens markiert die Front, der runde Teil die Rückansicht der ausführenden Person. Feuillet unterscheidet in seiner Symbolsprache zwischen weiblichen und männlichen Tänzern. Es folgen Zeichen für maßgebliche Körperpositionen, Schritte, Sprünge, Armbewegungen und Kopf. Die Zusammensetzung all dieser Symbole, rechts und links neben der Fortbewegungslinie, ergibt das Bild des gesamten Tanzes.

Die Aufzeichnung von Bewegungen mittels Bodenlinien und ihre Rückübertragung in Bewegung macht erstmals eine Umsetzung der visuell wahrgenommenen zweidimensionalen Linien in ein räumliches Bild vonnöten. Räumliches Vorstellungsvermögen wird zur Basis bei der Entschlüsselung von Tanznotationen.

Raoul Auger Feuillet, Tanzschrift "Choréographie", um 1700



69 Tänzer geht rückwärts auf das Publikum zu

70 Tänzerin geht vorwärts und kommt auf dem gleichen Weg wieder zurück

71 Schrittvariation

72 Fußpositionen: Fußpositionen werden durch die Placierung des Fußzeichens an der Fortbewegungslinie angegeben

73 Drehungen des ganzen Körpers: Das Drehungszeichen, eine kleine gerundete Linie, wird an das Schrittzeichen angefügt

Bewegungsanalysen und Bewegungsstudien als Instrumentarien der Planung

In der Architektur ist die Darstellung von Bewegung mittels Bodenlinien eine weitgehend gebräuchliche. Bewegungsstudien und die in der Folge sich daraus ergebenden Bodenlinien werden in der Regel in Form von zeichnerischen Diagrammen dargestellt. Bewegungsanalysen hatten vorrangig die Optimierung von Arbeitsprozessen zum Ziel. Ausgegangen war diese Entwicklung von Amerika, wo Frederick Winslow Taylor (1856-1915), ein Ingenieur, damit begonnen hatte, Bewegungsabläufe einzelner Arbeitsverrichtungen zu untersuchen, um daraus eine Rationalisierungsmethode zu entwickeln. Diese sah vor, dass überflüssige Bewegungen und versteckte Pausen durch eine optimale Organisation des Arbeitsprozesses eliminiert werden. Mit dieser neuen Arbeitswissenschaft organisierte und rationalisierte er Stahlwerke, Waffenfabriken, Kugellagerwerke und zahlreiche andere Betriebe. Seine Erkenntnisse wurden auf weitere Gebiete, in denen Bewegung eine zentrale Bedeutung einnimmt, ausgeweitet und übertragen. Rationalisierungsbestrebungen, welche die 1920er und 1930er Jahre dominierten, führten auch in der Architektur zur Anwendung von Bewegungsanalysen. Raumformen und -abfolgen wurden aus den Ergebnissen theoretischer Bewegungsstudien abgeleitet. Die Darstellung von Bewegungsströmen liegt zahlreichen Entwürfen aus dieser Epoche zugrunde.

Im Bereich der Wohnung sollten die Bewegungsstudien Möglichkeiten aufzeigen, wie die Hausarbeit effektiver erledigt werden könnte, um Frauen die Berufstätigkeit zu ermöglichen. Ein Arbeitskräftemangel nach dem Ersten Weltkrieg, zahlreiche neue Frauenberufe in der Verwaltung sowie ein Mangel an Hausangestellten hatten die Propagierung einer effizienten Haushaltsführung in Gang gesetzt. In der Industrie wurden Bewegungsstudien dazu heran gezogen, um die Produktion den neuen industriellen Prozessen anzupassen.

Eine der bekanntesten Bewegungsstudien unter Verwendung von Bodenlinien stammt von der Architektin Margarete Schütte-Lihotzky. Um der überall vorherrschenden Wohnungsnot der Nachkriegszeit des Ersten Weltkriegs zu begegnen, hatte man in größeren Städten weitreichende Wohnbauprogramme begonnen. Während in Wien große mehrgeschossige Wohnanlagen gebaut werden, beschließt man in Frankfurt eine Stadterweiterung im Flachbau zu realisieren. Das Frankfurter Wohnbauprogramm ist auf zehn Jahre anberaumt. 1925 wird zur Durchführung ein eigenes Dezernat für Hochbau, unter der Leitung von Ernst May, eingerichtet. Ernst May kritisiert die Massenquartiere der Wiener Wohnkomplexe, die entlang des Wiener Gürtels errichtet werden und erhebt den Bau von Reihenhäusern mit höchstens drei Geschossen zum Prinzip

seiner Planung. 1926 beruft er Margarete Schütte-Lihotzky, die sich zuvor durch Publikationen zum Thema, wie man der Frau durch den richtigen Wohnungsbau die Hausarbeit erleichtern könnte, einen Namen gemacht hatte, an das städtischen Hochbauamt in Frankfurt. Der Forderung nach rationeller Bauwirtschaft nachkommend und um eine möglichst umfassende Mechanisierung der Wohnungsproduktion zu erreichen, ist am Hochbauamt eine eigenen Abteilung mit der Typisierung, Standardisierung und Normierung von Bauteilen beschäftigt.

Margarete Schütte-Lihotzky ist mit der Planung der Wohnungen in Hinblick auf die Rationalisierung der Hauswirtschaft beauftragt. Auf der Basis ihrer Studien entwickelt sie die "Frankfurter Küche", in der auf engstem Raum alle Funktionsbereiche optimal nach ökonomischen Kriterien angeordnet sind. Bis dato war die Produktion von Möbeln für die Küche von geräumigen, eher quadratischen Räumen ausgegangen. Üblich waren diverse Einzelschränke zum Aufbewahren von Geschirr und Vorräten, falls vorhanden, ein Spülbecken mit Wasseranschluss, ein Ausguss, der Herd und ein großer Tisch als Arbeitsfläche, der teilweise auch als Esstisch genutzt wurde. Da sich im Handel vertriebene Küchenmöbel nicht für schmale Räume eignen, entstand die Idee der direkt eingebauten Küchenmöbel. Als nächster Schritt zum perfekten Arbeitsplatz werden Einrichtung und Geräte möglichst zweckmäßig angeordnet.

Im Vergleich zu Margarete Schütte-Lihotzky scheint sich Lucy Hillebrand aus einer anderen Betrachtungsperspektive heraus mit dem Thema der Rationalisierung auseinander gesetzt zu haben. Ein Freund und geistiger Weggefährte Hillebrands, Klaus Hoffmann, der Leiter der Galerie in Wolfsburg, erläutert ihren Zugang wie folgt:
"Bei der Fußläufigkeit, wie gesagt, sind die Raumgliederungen einbezogen und zeitweilig die Innenausstattung, wenn der Auftrag dies nahe legt. 'Funktionell' kann das nur bedingt genannt werden, weil sie gewisse Einzelheiten im Inneren nicht bis zum letzten vorplanen oder vorschreiben wollte. Geradezu kennzeichnend ist auch hier eine 'fragmentarische' Komponente, welche spätere Möglichkeiten und Erweiterungen, Veränderungen nicht verbaut, sondern den nötigen Spiel- und Freiraum gezielt einplant. Etwas analoges wie Spezialisierung auf 'Frankfurter Küche' beispielsweise (so sehr das einmal Bewunderung erregte und in dem Moment überholt war, als der 'Geschirrspül-Automat' sich durchsetzte) ist so ungefähr das Gegenteil von dem, was der Architektin LH. vorschwebte." [50]

[50] Hoffmann 1985, 186

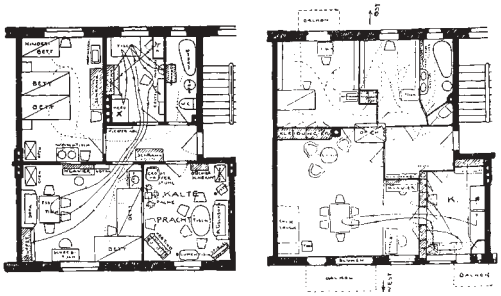
Klaus Hoffmann schätzt offenbar die Denk- und Arbeitsweise Lucy Hillebrands so ein, dass ihr eine Planung, welche die Nutzung hin bis zur Vorgabe von detaillierten Handgriffen vorgeben würde, vollkommen zuwider läuft und mit ihrer Idee des offenen fragmentarischen Raumes

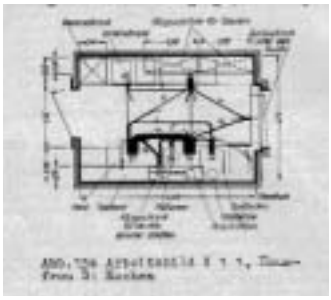
im Widerspruch steht. Dem widerspricht zum Teil eine Aussage von ihr, in der sie für besondere soziale Wohnformen, wie zum Beispiel für Alleinerziehende Frauen mit Kindern, durchaus auch die Notwendigkeit einer Einbaumöblierung sieht. In einer Diskussion mit der Sozialdezernentin Dagmar Schlapeit-Beck, die neue Wohnformen für Alleinerziehende Frauen mit Kindern zum Thema hat, formuliert Lucy Hillebrand ihre Vorstellungen: *"Variabilitäten in der Nutzung der Räume halte ich für eine Grundvoraussetzung. Für noch entscheidender halte ich die Frage der Möblierung. Ich bin durch die soziale Situation an eine bestimmte Größe von Räumen gebunden, ich kann ja nicht beliebig große Räume schaffen. Daher wären für eine solche Planung, meiner Ansicht nach, entsprechende Wohnungseinrichtungen zu entwickeln. Einbaumöbel sollten so weit als möglich Verwendung finden, damit möglichst viel Freiraum bleibt. Auf der anderen Seite sollte man eine feste Definition der Nutzung einzelner Räume vermeiden und stattdessen den Nutzenden selbst größtmögliche Freiheit der Entscheidung innerhalb der Nutzung überlassen. Wir müssen da als Architekten einiges neu erfinden, da diese neue Wohnform etwas von dem Inspirierenden hat, das mit der neuen Lebenssituation verbunden ist. Ich denke da auch ganz spontan an eine Frage, die für mich nicht zu beantworten ist: Wie ist es mit dem Zusammenleben mit Pflanzen und Tieren, das, meiner Ansicht nach, ganz stark in diesen Bereich gehört und eine immer größere Rolle spielt? Ich könnte mir auch von dieser Seite ganz andere Grundrisse denken, als das, was wir bisher kennen."* [51]

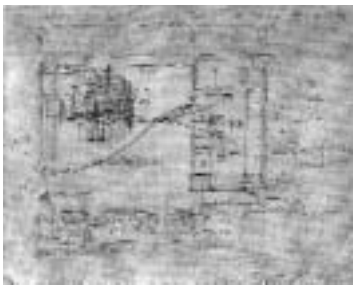
[51] LH. zit. nach Grohn 1990, 110

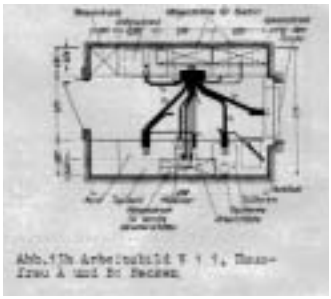
Interessant und neu ist ihre Idee, neue Wohnkonzepte für das Zusammenleben mit Pflanzen und Tieren zu entwickeln. Insbesondere bei der zunehmenden Nachfrage nach Wohnkonzepten für Singles scheint mir diese Fragestellung bis heute unbeantwortet, aber von aktueller Bedeutung zu sein.

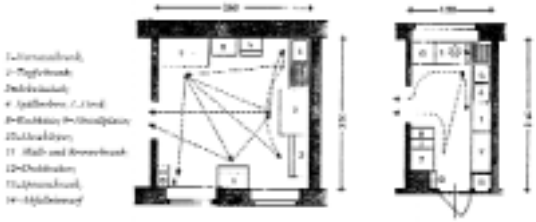
Aus der Biografie Lucy Hillebrands sind zwei Entwürfe bekannt, welche sich im weitesten Sinn mit Rationalisierungstendenzen im Bauen beschäftigten. 1932 nahm sie an der BDA-Ausstellung zum Thema "Billige Häuser zu festen Preisen" mit einem Entwurf für ein Einfamilienhaus teil. Ein Jahr später, 1933, ebenfalls für eine Ausstellung im Rahmen des BDA, widmete sie sich der Frage nach geeigneten Wohnformen für berufstätige Frauen. Sie präsentiert den Entwurf einer "Einraumwohnung für die berufstätige Frau im Flachbau mit Abwandlung zum zweigeschossigen Einfamilienhaus". Bislang waren keine Unterlagen mehr zu den Entwürfen ausfindig zu machen. Es ist anzunehmen, dass alle Unterlagen, durch die Zerstörung ihrer Ateliers im Zweiten Weltkrieg, verloren gegangen sind.

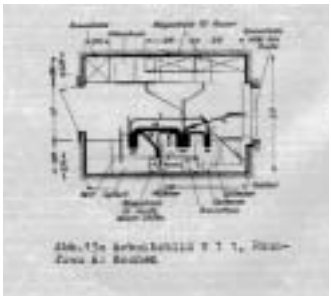












74 Bewegungsanalyse, Gegenüberstellung eines her kömmlichen Wohnungsgrundrisses und einer nach rationalen Kriterien geplanter Wohnung, um 1926

75-76 Frankfurter Küche, Margarete Schütte-Lihotzky, Bewegungsstudie zur Schrittersparnis in der Frankfurter Küche (rechts) gegenüber einer her kömmlichen Küche (links), 1926/27

77-79 Analyse der Bewegungsabläufe einer Hausfrau beim Kochen und Backen in einer optimal eingerichteten Versuchsküche (aus: Müller, Margarete: Rationelle Küchen. Forschungsergebnisse aus einer Untersuchung über Arbeitsablauf und Betriebsformen in Küchen. Stuttgart 1953)

Ernst Neufert - ... mit dem Menschen als Maß und Ziel

Eines der am meisten verwendeten Nachschlagewerke in der Architektur, das unter anderem auf der Basis von unzähligen Bewegungsstudien und Bewegungsanalysen entwickelt wurde, ist die Bauentwurfslehre von Ernst Neufert. Bis heute zählt es zu den Standardwerken in der Architektur, das als Grundlage für Planungen in allen Baukategorien herangezogen wird.

Ernst Neufert, der am Beginn der 1920er Jahre im privaten Büro des Bauhausdirektors Walter Gropius tätig war, lernte sehr früh die für damals wichtigen Themen kennen: Rationalisierung und Industrialisierung des Wohnungsbaus, Bemühung um Standardisierung und Typisierung, Henry Ford als Vorbild für die zeitgenössische industrielle Produktion. Nach zehnjähriger Sammlungstätigkeit und nach drei Jahren redaktioneller Bearbeitung veröffentlichte er 1936 erstmals die Bauentwurfslehre unter dem Titel: "Bauentwurfslehre - Grundlagen, Normen, und Vorschriften über Anlage, Bau, Gestaltung, Raumbedarf, Raumbeziehungen, Maße für Gebäude, Räume, Einrichtungen und Geräte mit dem Menschen als Maß und Ziel. Handbuch für den Baufachmann, Bauherrn, Lehrenden und Lernenden."
Um den Planerinnen und Planern Mühe und Aufwand zu ersparen, die Maße von für die Planung wesentlichen Geräten, Behältern, Möbeln und alltäglichen Räumen neu ermitteln zu müssen, wurden sie alle vermessen und im Buch mit zahlreichen Illustrationen ihrer Maße angegeben. Ziel war, Platz für bequeme Bewegung zwischen den Gegenständen und in den Räumen in allen Lebenslagen, bei der Arbeit oder der Erholung, zu lassen, ohne dass Raum verschwendet wird.

Durch den im Titel formulierten Satz: "... mit dem Menschen als Maß und Ziel" hebt Neufert seine Bemühungen hervor, den Menschen als Maßstab und Basis seiner erarbeiteten Grundlagen heran zu ziehen.
"Dinge werden geschaffen von Menschen, um ihn zu dienen. Dem Körper gemäß sind daher ihre Maße. So waren früher die Glieder des Menschen die selbstverständlichste Grundlage aller Maßeinheiten. Noch heute haben wir einen besseren Begriff von der Größe einer Sache, wenn wir erfahren: sie war soviel Mann hoch, soviel Ellen lang, um soviel Fuß breiter oder soviel Köpfe größer. Das sind Begriffe, die uns angeboren sind, deren Größen uns sozusagen im Blute liegen. Das Metermaß hat dem allen ein Ende gemacht. Wir müssen deshalb versuchen, uns auch von diesem Maßstab eine möglichst genaue und lebendige Vorstellung zu machen." [58]

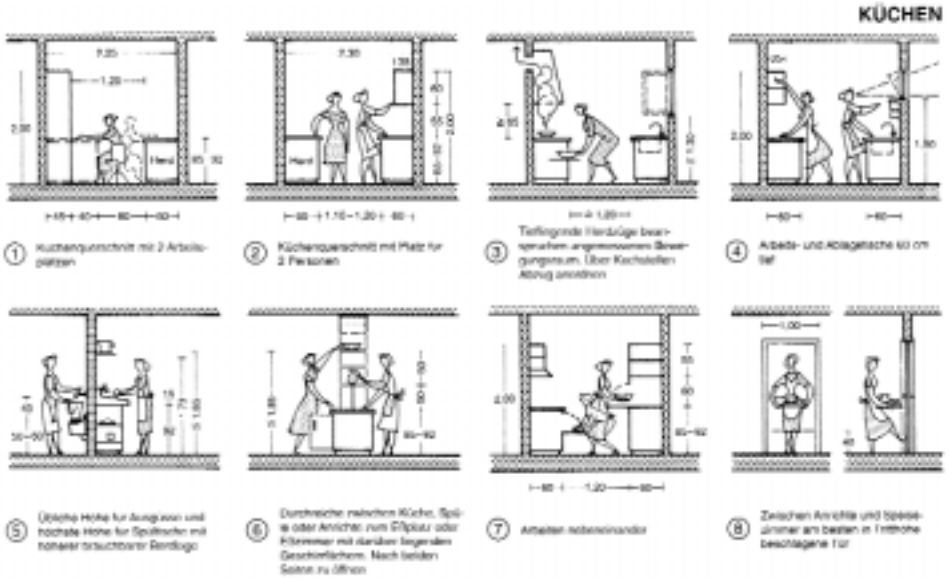
[58] Neufert 1936

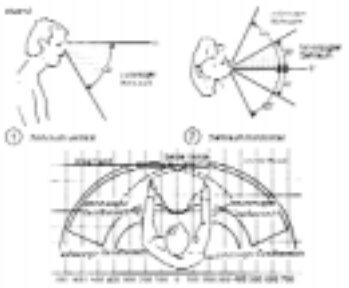
Auch wenn seinem Bild des "menschlichen Maßstabes" gewisse stereotype Vorstellungen zugrunde liegen, in denen der "wohlproportionierte Mensch" zunächst männlich, nordischer Rasse, athletisch und in seinen

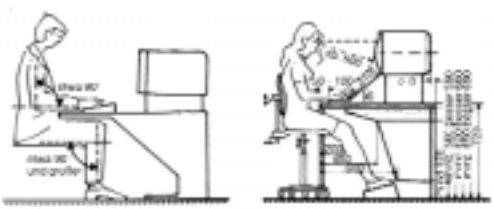
Maßen stets durch das Modul 12,5 teilbar ist, erfolgte mit dieser von ihm herausgegebenen Bauentwurfslehre erstmals eine Systematisierung des architektonischen Wissens auf der Basis von umfangreichen Bewegungsstudien - ein enzyklopädisches Lehrwerk und Nachschlagwerk für die praktizierenden Architektinnen und Architekten.

Die Anwendung von Bewegungsanalysen und ihre Umsetzung in der Architektur ist auch gegenwärtig ein gängiges Instrumentarium im Entwurfsprozess. Dabei sind die methodischen Herangehensweisen sowohl in der Auswahl der zeichnerischen Darstellungsmethode, als auch in der Komplexität der Faktoren, die in derartigen Analysemodellen dargestellt werden, sehr vielschichtig und differenziert. Obwohl es heute durch den Einsatz von Medientechnologien möglich ist Bewegungen und Räume beliebig zu simulieren, beschränken sich die unterschiedlichen Entwurfsmethoden nicht darauf.

Ernst Neufert: Bauentwurfslehre, 1936







80 Küchenquerschnitte auf der Basis von Bewegungsanalysen

81 Ergonomische Bildschirmarbeitsplätze

82 Ergonomische Bildschirmarbeitsplätze

"Bewegte Raumschriften" - Beispiele

Im Vergleich zu den Bewegungsstudien der 1920er und 1930er Jahre sind Lucy Hillebrands Skizzen und Raumschriften komplexer und vielschichtiger. Sie reflektiert darin, neben Bewegungsabläufen und Bewegungsimpulsen, auch emotional wahrnehmbare Kriterien, wie Raumwahrnehmung, Raumempfindungen und Atmosphäre von Räumen. Ergebnis ihrer Analysen sind nicht, wie in den auf Rationalisierung ausgerichteten Planungen der 1920er und 1930er Jahren, eine optimal aufeinander abgestimmte Raumaufteilung und Raummöblierung, sondern Räume und Raumabfolgen, die versuchen, sich den Bedürfnissen und natürlichen Bewegungsimpulsen der Nutzerinnen und Nutzer anzupassen.

Lucy Hillebrand zeichnet in diesem Sinne keine Bodenpläne und Bewegungslinien, um die herum sie ihre Architektur entwickelt, sondern sie baut Wände, Öffnungen und Räume, die einer von ihr gedachten Bewegung folgen und selbst Elemente dieser Bewegungslinien sind. Bewegung ist somit kein formales Gestaltungsmittel, sondern ein geistiges, ein gedankliches Konzept, ein Gerüst aus dem heraus sie ihre Bauten realisiert. Ein beliebiges Beispiel könnte also aus ihren Bauten heraus gegriffen und im vorangegangenen Sinne als Darstellung von Bodenlinien herangezogen werden. Zwei im folgenden ausgewählte, sehr unterschiedliche Beispiele, sollen diese Überlegungen nochmals verdeutlichen.

Bewegungsimpulse des Kindes: "Erfahrungsräume des Kindes"

Im ersten Beispiel, einer Raumschrift betitelt mit "Erfahrungsräume des Kindes", setzt sich Lucy Hillebrand mit dem Thema geeigneter Räume für Kinder auseinander. Sowohl theoretisch, in Form von Vorträgen und Beiträgen in Fachzeitschriften, als auch praktisch, durch zahlreiche von ihr realisierte Kinder- und Jugendbauten, galt diesem Thema ihr vorrangiges Interesse und Engagement. In einer zeichnerischen Darstellung, die als Bodenlinien interpretiert werden könnte, bringt sie ihre Überlegungen zu den entwicklungspsychologisch begründeten Bewegungsimpulsen des Kindes zum Ausdruck. Einer Phase der Sehnsucht nach Geborgenheit folgt eine Zeit, die von der Neugier, Neues zu entdecken und neue Räume zu erkunden, bestimmt wird:

"Für das Kind ist die wichtigste Primärphase das Erlebnis der Geborgenheit, was im allgemeinen die Mutter vermittelt. Mit fortschreitender Erfahrung des Laufenlernens schließt sich eine Erfahrung des Erkundens und Eroberns der näheren Umwelt an, verbunden mit Weglaufen, Ausbrechen und Möglichkeiten der Rückkehr (Zuflucht). Damit diese Erfahrungen vollzogen werden können, sollte der Raum der Geborgenheit an Räume angrenzen, welche dem Bedürfnis, sich zu entfernen, entgegenkommen (Flucht).

Der Weg, den das Kind nimmt, ist ein anderer als den wir ihm vorzuschreiben geneigt sind (Zeitdirigismus): er ist weder ökonomisch noch der kürzeste. Das Kind wählt in einem indirekten Impuls eine spielerische Route. Der Raum, den das Kind auf der Suche nach Abenteuern beansprucht, benötigt Umwege, Momente des Verweilens und ermöglicht allmähliches Finden (gegen den Zeitdirigismus)." [52]

[52] LH. zit. nach Hoffmann 1985, 5

Erfahrungsräume sowohl für Kinder als auch für Erwachsene zu schaffen sieht Lucy Hillebrand auch als eine wichtige Aufgabe der Stadtplanung. So könnte sie sich zum Beispiel vorstellen, dass in den "Zwischenräumen" der Stadt, die leider viel zu oft nur mit Blumenkübeln möbliert sind und damit der Zugang verstellt wird, eigenständige Erlebnisräume entstehen könnten.

Die entwicklungspsychologische Wichtigkeit, Kindern geeignete Erfahrungsräume zu ermöglichen, da in der frühkindlichen Phase der Grundstein für die spätere Umweltbeziehung gelegt wird, beschreibt unter anderem der Pädagoge Erich Huber. In Lehrunterlagen zur visuellen Bildung von Kindern weist er darauf hin, dass anstoßen, begreifen, aneignen oder einverleiben der entwicklungspsychologische Weg unserer Umwelterfassung sind, um zum Aufbau einer Innen-Außen-Beziehung als Bildung unserer Welt zu gelangen:

"Zu den ersten Erlebnissen des Menschen gehören Erfahrungen mit dem Tastsinn (der Haptik). Von ihm ausgehend und von ihm geleitet, erlebt der Mensch erstmals das Körperliche dieser Welt, von der Oberfläche bis zur Umform und über die Umform hinaus in den Raum vordringend. Auch wenn der Gesichtssinn als Sinnenbereicherung hinzutritt, bleibt das Begreifen doch ein haptisches Urerlebnis und wird noch als metaphorischer Begriff in die Sprache und damit in das logische Denkgefüge übernommen. Es gehört also zu den Grundvoraussetzungen jeder Bildung, Körper und Raum erleben zu können, da wir sonst die Welt nicht wirklich zu begreifen vermögen. [...] Erst wenn man diesen Umraum kennt, erst wenn die Information aus diesem Umraum der Erwartung entspricht, wird der Um-Raum zur Um-Welt und ist nicht mehr feindliches Chaos. Da die Umwelt als "ringsherum'' empfunden wird, wird sie von den meisten Kindern zuerst ähnlich einem Rotationsraum erfahren. Aus diesem Grunde zeichnet das Kleinkind seinen Vorstoß vom Ich- zum Umraum, also sein Raumerlebnis, stets als Umschließung (mit 'Ich-Punkt'), von der die Tastwerkzeuge (Tentakel) in die Umwelt vorstoßen. Dieser Vorstoß geschieht nach allen Seiten, ohne eine 'Basis' zu markieren, die ein 'Oben' oder 'Unten' symbolisieren sollte. Höchstens die Empfindung des Ich als 'Mittelpunkt' der Welt wird durch einen Punkt in der Umschließung oder als betontes Kritzel angezeigt. [...] Diese Markierungen eines Punktes, einer Umschließung und der Tentakel als Tastwerkzeuge ins Unbekannte entsprechen schon einer Differenziertheit des Welterlebnisses in eine Ich-Welt, eine Welt und eine Umwelt als Erlebnisräume, die einen sehr großen

Anteil an der Raumbewegung haben, wie uns dieses Problem in der Verhaltensforschung als Revierbegriff beim Tier begegnet, wo die Mitte dieses Lebensraumes als Brutplatz auch gegen große Eindringlinge verteidigt wird. Es wird hier sowohl das Erlebnis des Raumes wie auch das Erlebnis des Gegenstandes zum Werterlebnis, durch dessen Frühprägungen später Wertbegriffe wesentlich vorgebildet und beeinflußt werden. Selbst ästhetische Begriffe wie "Schönheit" haben in diesen Erlebnisbereichen meist ihre Wurzel." [53]

[53] Huber 1973, 5f

Albert-Schweizer Kinderdorf, Uslar-Solling, 1962/70

Dieses zweite Beispiel, das zwischen 1962 und 1970 realisierte Albert-Schweizer Kinderdorf in Uslar, soll im obigen Sinne die direkte bauliche Umsetzung von Bodenlinien als Ergebnis einer vorhergehenden Bewegungsanalyse, verdeutlichen.

Aus der Überlegung heraus, dass die im Kinderdorf lebenden Familien erst allmählich zusammenfinden, wurde eine raumbetonte Mitte das zentrale Planungselement und begründete damit die neue Bauform eines Achteckhauses. Im Erdgeschoss gruppieren sich Küche, Wohnräume und eine Wohnung der betreuenden Heimleiterin rund um die zentrale Eingangshalle. Das obere Stockwerk beherbergt die Individualräume der Kinder. Zimmer und Sanitärräume reihen sich um eine große zentrale Spieldiele und schaffen so eine gemeinsame Mitte. Je nach Bedürfnis finden die Kinder in diesem Stockwerk Rückzugsmöglichkeiten in ihren Zimmern oder gemeinsames Spiel und ein Gefühl der Zusammengehörigkeit in der Gruppe.
Darüber hinaus beinhaltet das Konzept die Überlegung, durch offene Freiräume nach außen hin auch die Kinder der Umgebung zum gemeinsamen Spielen zu animieren. Um dies zu ermöglichen ist an jedes Haus ein kleiner Garten und ein großer überdachter Freiraum im Sockelgeschoss angeschlossen.
Trotz einiger Bedenken konnte das Albert-Schweizer Kinderdorf, in der im Entwurf vorgesehenen Grundrissform des Achteckhauses, zwischen 1962 und 1970 realisiert werden.

Mit diesem Entwurf hat Lucy Hillebrand neue Maßstäbe für familiäre Wohnformen gesetzt. Die Bewegungslinien werden in diesem Beispiel nicht rein körperlich gedacht, sondern sind vorwiegend an emotionalen Kriterien der Nutzerinnen und Nutzer orientiert. Gedachte Beziehungslinien, wie sie zwischen den Räumen untereinander durch die beabsichtigte Nutzung entstehen, werden verräumlicht. Das grundlegende menschliche Bedürfnis nach Geborgenheit und die Suche nach der eigenen emotionaler Mitte manifestieren sich hier baulich in der zu einer gemeinsamen Mitte hin orientierten Bauform. Räume und Raumfolgen,

die sich wie zur Konzentration und Ruhe nach Innen hin zu sammeln scheinen und die nach Außen Offenheit und Aufgeschlossenheit ausstrahlen sind wesentliche Parameter ihrer Planungen. Sie ziehen sich wie ein roter Faden durch viele ihrer Projekte. Ihre Raumformen und Bauelemente sind aber nicht formalistisch gedacht, sondern werden aus den Bedürfnissen und Anforderungen der Bewohnerinnen und Bewohner heraus für jede Bauaufgabe neu entwickelt.

Bereits 1947, nach Beendigung des Zweiten Weltkriegs, setzte sich Lucy Hillebrand intensiv mit neuen Konzepten der Pädagogik und neuen Raumformen für Schul- und Jugendbauten auseinander. In einer Zeitschrift veröffentlichte sie einen Artikel, in dem sie eine ähnliche gemeinschaftliche Bauform wie die beim Albert-Schweizer Kinderdorf als Basis für ein Kinderhaus und eine Grundschule vorschlägt. [54] Noch zur Zeit der Planung des Albert-Schweizer Kinderdorfes, einer Zeit in der insbesondere Nutzbauten für Kinder und Jugendliche mit dem Argument der Rationalität und Ökonomie, noch orientiert am Bautypus der Kaserne, nach Prinzipien einer starre Rechteckform errichtet wurden, nimmt dieses architektonische Konzept einiges vorweg, was zum Beispiel in Österreich erst Jahre später umgesetzt wurde.

[54] Hillebrand 1947

Vom pädagogischen Konzept und dessen räumlicher Interpretation erinnert es stark an das 1974 am Rande von Wien fertig gestellte Jugendheim, des österreichischen Architekten Anton Schweighofer, die Stadt des Kindes. Die ursprüngliche Idee, autoritäre und hierarchische Strukturen und verstaubte pädagogische Konzepte durch demokratische Prinzipien in der Erziehung und neue Formen der Betreuung für Jugendliche zu ersetzen, ist architektonisch konsequent umgesetzt. Vorbild für das neu zu errichtende Jugendheim war das SOS Kinderdorf mit der Betreuung in Familiengruppen. Eine axial angelegte innere Fußgängerstraße trennt die langgestreckten Baukörper, mit eher öffentlichen Nutzungen auf der einen Seite, von den fünf terrassierten Familienwohnhäusern gegenüber. Die Zusammenfassung von autonomen Baukörpern erfolgt durch ein Wegesystem. Im Inneren der Familienwohnhäuser sind, für jeweils eine familienähnlich organisierte Wohngruppe, die Wohnbereiche auf zwei Ebenen angelegt. Jede Wohngruppe verfügt über einen eigenen Freibereich und teilt eine weitere Terrasse mit der nebenan liegenden Wohngruppe. Die zugrunde liegende Idee ist, die Kommunikation über die eigene Gruppe hinaus zu fördern und damit untereinander ein offenes Klima zu schaffen. Für externe Nutzerinnen und Nutzer wurden ein Gymnastiksaal, eine Schwimmhalle, ein Theater, ein Jugendclub und eine Töpferwerkstätte realisiert. [55]

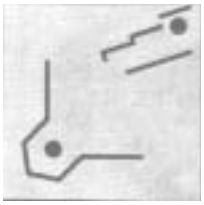
[55] Vgl. Kühn 2000

Typologisch ähnlich dem Albert-Schweizer Kinderdorf und daher hier ebenfalls kurz erwähnt ist ein weiteres Projekt von Anton Schweighofer, das 1970 errichtete Schwesternheim in Zwettl, Niederösterreich. Zwei an den Ecken abgeschrägte Quadrate sind ineinander geschoben und so überlagert, dass im Überschneidungsbereich ein von oben belichteter Zentralraum entsteht. Schweighofer hatte für diesen Entwurf nach Alternativen zu konventionellen Wohnheimen gesucht, in denen Zimmer linear an einem Gang aufgereiht werden. Er fand dafür Vorbilder in der Moghul-Architektur Nordindiens. Während mehrerer Jahre, in denen er eine Baustelle in Nordindien betreute, hatte er Gelegenheit die islamisch geprägte Architektur Nordindiens zu studieren und war besonders von der Moghul-Architektur mit ihrem Prinzip des Wachstums von einer Mitte heraus, beeindruckt.[56]

[56] Vgl. Kühn 2000

Die Anordnung von Raumgruppen um einen verbindenden Zentralraum, als räumlicher Ausdruck für eine gemeinsame Mitte, findet sich in einigen seiner Projekte, immer dort, wo es darum geht Beziehungen herzustellen und ein gemeinsames Zentrum zu ermöglichen.

Anton Schweighofer gehört auch zu den Architekten, die sich, ähnlich wie Lucy Hillebrand, die räumliche Übersetzung von neuen pädagogischen Konzepten in architektonische Archetypen zum Ziel gesetzt haben. Zahlreiche seiner realisierten Bauten sind in den Baukategorien Sozial- und Bildungsbauten angesiedelt. Bei genauerer Durchsicht dieser Arbeiten, die zwischen 1950 bis heute entstanden sind, stößt man unweigerlich auf zahlreiche Parallelen in der Herangehens- und Denkweise zu Lucy Hillebrand: Die genaue Analyse am Beginn jeder Bauaufgabe, in der die Einbeziehung der Nutzerinnen und Nutzer und der sensible Umgang mit topografischen Gegebenheiten und ortspezifischen Faktoren einen unverzichtbaren Teil einnimmt, eine ganzheitliche Vorstellung von Architektur, die nicht getrennt von gesellschaftlichen Bedingungen und Veränderungen betrachtet werden kann, die Brechung von Symmetrien und strengen, vorgedachten Systemen, aber auch ein Hauch von Spiritualität und die ständige Suche nach der "Wahrhaftigkeit", die ihre Arbeiten begleitet. Und beide suchten ihre Vorbilder und Freundschaften, von denen sie sich inspirieren und leiten ließen, über die Grenzen der Architektur hinaus.



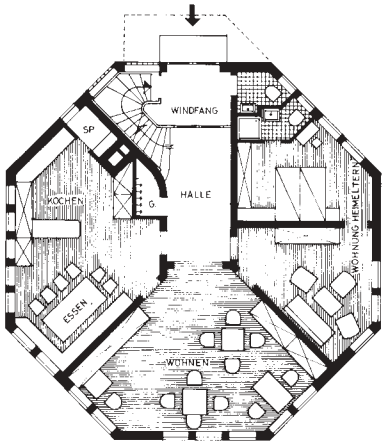
Erfahrungsräume des Kindes

Zuflucht

Flucht

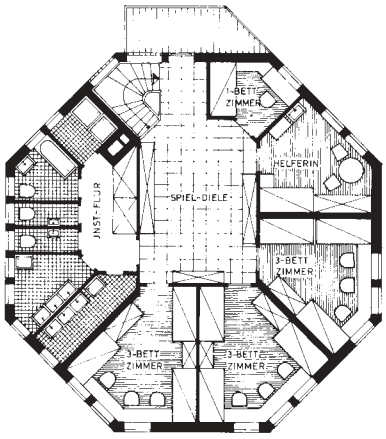
Wege gegen den Zeitdirigismus

Wege im Zeitdirigismus



ERDGESCHOSS

ENTWURF: Lucy Hillebrand
LUCY HILLEBRAND ARCHITEKTIN BDA



OBERGESCHOSS

83 Zeichnung eines Kleinkindes wie es sich im Verhältnis zum Umraum erlebt

84 Erfahrungsräume des Kindes, Ideenskizze 1982

85 Albert-Schweizer Kinderdorf, Grundrisse: Erdgeschoss und Obergeschoss

86 Albert-Schweizer Kinderdorf, Uslar-Solling, 1970, Achteck-Einfamilienhäuser mit überdachten Spielplätzen im Sockelgeschoss

87 Kinderdorf Uslar-Solling

Die Kinderdorfidee - Familiäre Wohnformen

Überraschend viele Parallelen zu Lucy Hillebrands Albert-Schweizer Kinderdorf in Uslar findet man in einem weiteren Projekt des Architekten Anton Schweighofer. Schweighofer war Mitte der sechziger Jahre zum beratenden Architekten für alle außereuropäischen Kinderdorfprojekte bestellt worden. Neben zahlreichen Planungen und Teilrealisierungen konnte er 1969 in Indien, in der Nähe von Neu-Delhi, ein größeres Projekt realisieren, das SOS-Kinderdorf Greenfields Colony.

Schweighofers Überlegungen zum architektonischen Konzept des Kinderdorfes werden anhand einer seiner ersten Ideenskizzen transparent: Mit Linien, Kreisen und Pfeilen entwickelt er aus der imaginierten Bewegung und den Kontakten und Beziehungen, die sich untereinander ergeben sollten, den Aufbau der ineinander übergehenden verschiedenen Bereiche. In der Anordnung der Häuser, rund um den gemeinsamen Spielhof, wird eines der fünf Häuser gegenüber der Achse versetzt. Schweighofer erreicht damit an dieser Stelle nicht nur ein Ausbrechen aus der Symmetrie, sondern auch eine Öffnung des gemeinsamen Spielhofes nach außen. Damit erfüllt er ein weiteres wichtiges Kriterium der Kinderdorfidee: die Einbindung und Öffnung des Kinderdorfes in die direkte Umgebung und die Integration in eine bestehende Bewohnerstruktur.

Im Unterschied zu Lucy Hillebrands Raumkonzept wird in Schweighofers Entwurf dem Raum der "Mutter" die zentrale Bedeutung zugemessen. Ihr Zimmer, als Teil des Wohnraumes abgetrennt, bildet den zentralen Kern des Hauses, um den herum die übrigen Räume angelagert sind. Jeweils fünf Häuser gruppieren sich um einen gemeinsamen Hof zu einer Häusergruppe. Mehrere Häusergruppen bilden wiederum zusammen das Dorf.

Sowohl im Projekt von Lucy Hillebrand in Uslar als auch in dem Kinderdorf von Anton Schweighofer in der Nähe von Neu-Delhi wurde versucht, in den Konzepten eine große Übereinstimmung mit den Grundideen der Kinderdörfer zu erreichen. Ihr unterschiedlicher Ansatz, im Stellenwert der betreuenden Person, begründet sich durch unterschiedliche Wurzeln, denen sie jeweils entstammen. Während Anton Schweighofers Kinderdorf noch dem strengen "Mutter-Prinzip" Hermann Gmeiners folgt, basiert Lucy Hillebrands Albert-Schweizer Kinderdorf auf einem bereits erweiterten Konzept der Betreuung durch ein Ehepaar und ausgebildeten Erzieherinnen und Erziehern.

Die Grundidee die allen Kinderdörfern gemeinsam ist, ist es elternlosen Kindern ein neues Zuhause zu ermöglichen, das sehr eng an die weitläufigen Vorstellungen einer idealen Familie herankommt beziehungsweise sich im Wesentlichen nicht von dem einer intakten Familie unterscheidet. Kinder, verschiedensten Alters und Geschlechts wohnen gemeinsam mit der "Mutter" oder mit einem "Elternpaar" in einem Familienhaus und sind mit anderen Häusern zu einer nach außen offenen Dorfstruktur zusammen gruppiert.

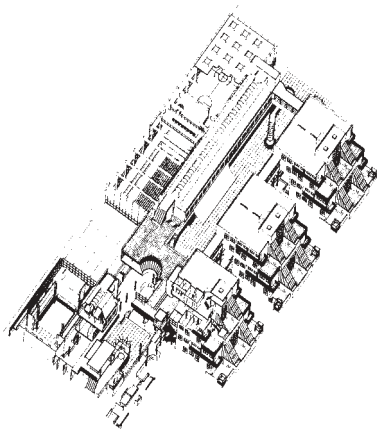
Erste Ideen, Waisenkindern eine familienähnliche Fürsorgeerziehung zu ermöglichen, wurden bereits im 17. Jahrhundert von aufgeschlossenen Reformpädagogen formuliert. Erst Jahrhunderte später finden diese Ideen auch das notwendige Verständnis von Staat und Gesellschaft, um tatsächlich realisiert zu werden. Begriffe und Vorstellungen, wie sie auch für die modernen Kinderdörfer eine entscheidende Rolle spielen, wurden erstmals von Johann Heinrich Pestalozzi (1746 - 1827) formuliert. Das Haus wird als intime Hausgemeinschaft verstanden und die stetige Gegenwart der Mutter als Seele der Familie. Seine Idee einer familiennahen Erziehung verwaister Kinder, wurde zu seiner Zeit nicht verstanden und auch er musste auf Waisenheime und Internate umstellen.

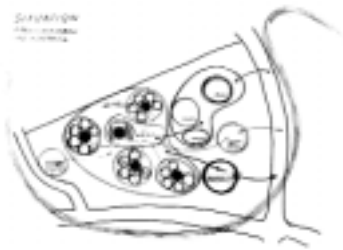
Der entscheidende Schritt in Richtung einer konsequenten Verwirklichung der Kinderdorf-Idee vollzog sich nach dem Zweiten Weltkrieg in Europa. Ausgelöst durch das Elend der Kinder und Jugendlichen der Nachkriegsjahre kam es zu Kinderdorf-Gründungen in der Schweiz, Österreich, Deutschland und Holland. Die erste literarisch nachweisbare Reaktion erfolgte in der Schweiz. Dr. Walter Robert Corti proklamierte in der Monatszeitschrift "Du" ein "Dorf für leidende Kinder". 1945 erfolgte die Gründung der "Vereinigung Kinderdorf Pestalozzi" und es wurden die ersten Kinderdörfer in Deutschland errichtet.

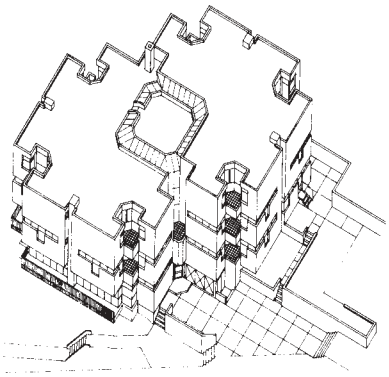
1949 gründete Hermann Gmeiner, der als eigentlicher Begründer der Kinderdorf-Idee angesehen wird, den österreichischen SOS-Kinderdorf-Verein. Er begann mit dem Bau des ersten SOS-Kinderdorfes in Imst in Tirol. Entgegen anderen Konzepten, in denen auch angestellte "Erzieher-Paare" für die Betreuung der Kinder verantwortlich sind, vertrat Gmeiner mit Nachdruck das Mutter-Prinzip. Angestellte und später in eigenen Zentren ausgebildete Erzieherinnen standen als "Mutter" einer Kinderdorf-Familie vor.

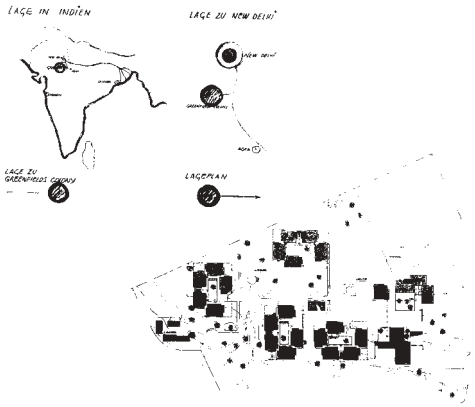
1958 erfolgte in Deutschland die Gründung des ersten Albert-Schweizer Kinderdorf-Vereins. Hier arbeiten angestellte Erzieher-Paare, zusätzlich unterstützt durch weitere Erzieherinnen im Schichtwechsel. Die Idee der Kinderdörfer erwies sich als äußerst erfolgreich und verbreitete sich rasch in ganz Europa. 1963 wird das erste außereuropäische Kinderdorf in Daegu, Korea, gebaut, andere Länder in Asien und Lateinamerika folgen. Heute existieren mehr als 400 SOS-Kinderdörfer in 131 Ländern der Welt. Die zahlreichen nationalen Kinderdorf-Vereine sind unter dem Dachverband SOS-Kinderdorf International miteinander verbunden.[57]

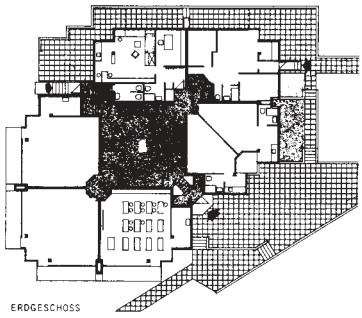
[57] Quelle: http://www.sos-kinderdorf.at; 28-01-2005)

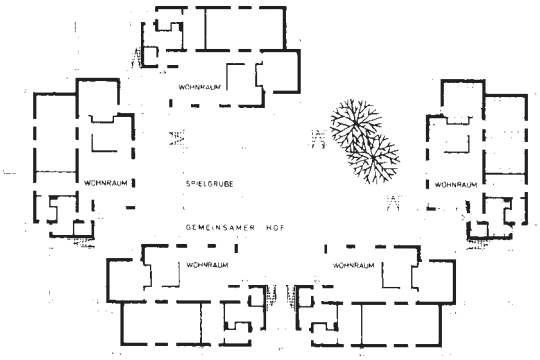












88 Anton Schweighofer, Stadt des Kindes, Wien, Axonometrie, 1974

89 Anton Schweighofer, Schwesternheim Zwettl, Axonometrie,1970

90 Schwesternheim Zwettl, Grundriss Erdgeschoss

91 Anton Schweighofer, SOS- Kinderdorf Greenfields Colony, Neu-Delhi, Indien, Ideenskizze, 1969

92 SOS- Kinderdorf, Lageplan

93 SOS- Kinderdorf, Grundriss

5.3.2.3 Strichfiguren

Strichfiguren ermöglichen ohne eine weitere Übersetzung in Zeichen die direkte Übertragung der beobachteten Bewegung auf das Papier und umgekehrt. Als Aufzeichnungsmethode weisen sie daher in der Geschichte der Tanzschriften die kontinuierlichste Anwendung auf. Sie sind auch zahlenmäßig am häufigsten vertreten. Andere Notierungsmethoden die nicht auf eine figürliche Darstellung ausgerichtet sind, werden häufig durch Strichfiguren ergänzt. Die Methode ist angelehnt an den Film, welcher aus stehenden Bildern, die mit hoher Geschwindigkeit abgespielt werden, den Bewegungsablauf wieder gibt. Als einzig einschränkend in dieser Aufzeichnungsmethode erweist sich, dass Haltungsdetails nur sehr unzureichend aufzuzeichnen sind.

Ein Beispiel, dass sich der Aufzeichnung von Bewegung mittels Strichfiguren bedient, wurde bereits in einem vorangegangenen Kapitel vorgestellt, die Tanzschrift von Joan und Rudolf Benesh. Eine weitere weit verbreitete Tanzschrift auf der Basis von Strichfiguren ist die "Grammatik der Tanzkunst" von Friedrich Albert Zorn, welche um 1887 entwickelt wurde. Soweit zu jener Zeit in der die Tanzschrift verwendet wurde, Übereinkunft über die Körperhaltung herrschte, werden bei dieser Tanzschrift nur die Beinbewegungen und der untere Körperbereich dargestellt. Die einzelnen Tanzschritte und Bewegungen werden auf einer Grundlinie aufgezeichnet. Zur Darstellung im Raum und um Richtungen wie vorwärts-rückwärts, hoch-tief oder rechts-links auf das Papier zu übertragen, werden besondere Hilfszeichen verwendet.

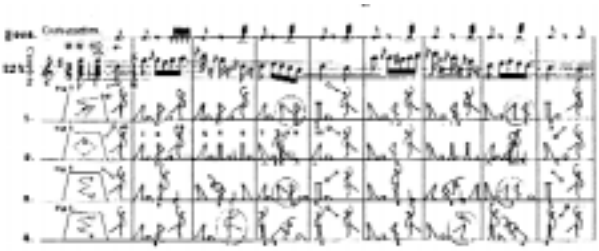
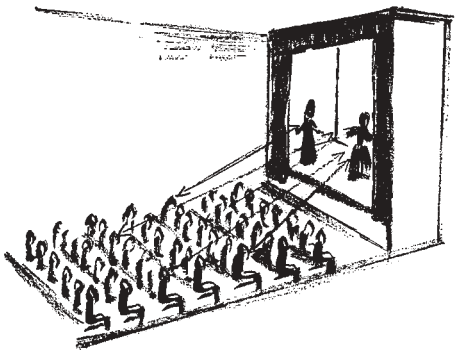
Die Notwendigkeit einer figürlichen Darstellung des Menschen in Form von Strichfiguren, ergibt sich in Hillebrands Zeichnungen und Plänen nur äußerst selten. In der Regel sind in den Zeichnungen Linien, Punkte oder andere abstrakte Zeichen mit dem Menschen ident zu sehen. Sie vollziehen an seiner Stelle die Bewegungen, Gedanken und Standorte und beziehen die hinkünftigen Nutzerinnen und Nutzer mit in den Entwurfsprozess ein.

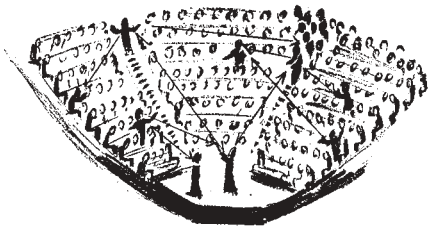
Strichfiguren findet man nur dort, wo es wichtig erscheint, den Menschen entweder als Betrachterin, Betrachter oder als aktiv Handelnden, an einer zuvor definierten Position mit im Bild zu verankern. Das kann sein eine perspektivische Darstellung, wie die ganz zu Beginn beschriebene Bleistiftzeichnung der Volksschule in Osterholz-Schrambeck, oder ihre Ideenskizzen zu einem Filmdrehbuch in dem die Figuren eine Stellvertreterfunktion für die tatsächlichen Darsteller übernehmen. Genauso aber auch als Zuschauergruppe in einer Schulaula, um

den Unterschied zwischen architektonischen Räumen, welche aktive Teilnahme ermöglichen und Räumen, die im besten Fall zum passiven konsumieren anregen, aufzuzeigen.

Im ersten Beispiel, der perspektivischen Darstellung einer Schule, sind die beiden Strichfiguren nur sehr schwer zu erkennen und gehen fast im Gewirr von Linien und Schatten unter und stehen im unteren Drittel des Bildes, in einer Linie mit Sträuchern und Bäumen. Sie sind an diesem Standort nicht nur für die angenommenen Blickpunkte der Perspektive bestimmend, sondern ermöglichen der Betrachterin und dem Betrachter auch sich in das Bild hinein zu begeben und dessen Wahrnehmung des Gebäudes in der Landschaft zu übernehmen. Figuren, wie sie in Hillebrands Ideenskizzen zu einem Film gezeichnet sind, und stellvertretend für die tatsächlichen Akteure stehen, finden sich zahlreich auch in anderen Anwendungen.

Eine Strichfigur gibt im wesentlichen in sehr abstrahierter Form den menschlichen Körper wieder. Meint man, aus der Art der Darstellung eine Aussage ableiten oder ihr eine Bedeutung beimessen zu können, so unterscheiden sich die Figuren von Lucy Hillebrand auf den ersten Blick nicht wesentlich von der weitläufigen Vorstellung einer Strichfigur. Sie verwendet entsprechende Haltungen und Gestik, um körperliche und geistige Befindlichkeiten der Figuren in bestimmten Situationen zum Ausdruck zu bringen. Im Beispiel, der Darstellung einer Zuschauergruppe, scheint vorerst nur die unterschiedliche Darstellung zwischen aktiv teilnehmenden Zuschauerinnen und Zuschauern und passiv Konsumierenden auf. Während in der ersten Zeichnung, einer Schulaula mit frontaler Guckkastenbühne, die Figuren teilnahmslos und mit gekrümmtem Rücken in den Reihen kauern, sind im zweiten Bild, der Darstellung einer halbrunden Podiumsbühne, die Zuschauerinnen und Zuschauer in aktiven und dynamischen Posen gezeichnet.

Viel wichtiger und von zentraler Bedeutung erscheint aber nicht die Art der Darstellung der Figuren, sondern die Funktion, in der sie jeweils verwendet werden. Gegenständliche Darstellungen, in diesem Fall figürliche, ermöglichen es den Betrachterinnen und Betrachtern sich mit den Figuren zu identifizieren, sich in die dargestellten Szenarien hinein zu begeben und damit die in diesen Szenarien erlebbaren Gefühle, Gedanken oder Wahrnehmungen nach zu erleben. Strichfiguren werden zum direkten wortlosen Vermittler zwischen Zeichnung und einer Aussage.





94 Friedrich Albert Zorn, "Grammatik der Tanzkunst", 1887

95 Hillebrand, Strichfiguren in einer perspektivischen Darstellung, 1947/48

96 Hillebrand, Strichfiguren in ihrem Expose zum Film: Raumprobleme im Bau, 1963

97 Lucy Hillebrand, Zwei Prinzipien einer Schulaula, 1956

Bildsymbole, Zeichen, Piktogramme, ...

Außerhalb der Architektur sind visuelle Symbole oder Bildsymbole unentbehrliche Verständigungsmittel unserer Zeit geworden. Eine zunehmende Verbreitung deutet darauf hin, dass immer mehr geschriebene Sprache in Symbolen ausgedrückt wird. Mit ständig steigendem Import und Export und fortschreitender Globalisierung wird der Wegfall der Sprachbarrieren einer der wichtigsten Faktoren. Am fortgeschrittensten ist die Entwicklung in der digitalen Kommunikation und im Bereich der Software, in der die Kommunikation inzwischen fast ausschließlich auf der Ebene von Symbolen und Zeichen funktioniert. Zeichen haben viele Bedeutungsebenen und können vielfältige Bedeutungen annehmen. Sei es in Bedienungsanleitungen, an Orientierungs- und Hinweistafeln, auf Straßen, Bahnhöfen und Flugplätzen, in Hotels, in Kaufhäusern und anderen Gebäuden, überall wird inzwischen Information über Bildsymbole vermittelt. Bildsymbole, die auf eine beabsichtigte Handlung hinweisen oder eine Handlungsanweisung geben, nutzen die Fähigkeit der figürlichen Darstellung zur direkten Identifikation der Betrachterin oder des Betrachters. Als Zeichen funktionieren sie genauso wie verbale Ausdrucksformen, einzelne Worte, ganze Sätze und unterschwellig vermittelte Zeichen in Gesten, Handlungen und Blicken.

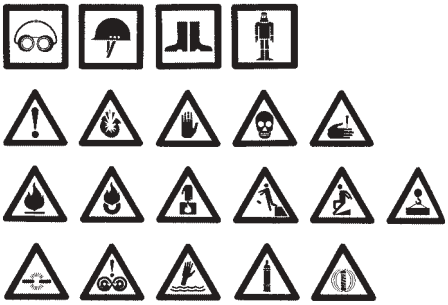
Eine Sonderform der Zeichen, die sich die besondere Eigenschaft der figürlichen Darstellung zunutze macht und zunehmend an Bedeutung gewonnen hat, sind die Piktogramme. Sie sind vereinfachte und verdichtete ikonographische Darstellungen. Im Vergleich sind sie eine neue Erscheinung des 20.Jahrhunderts und erst seitdem bekannt. In Form von Hinweisschildern, Ge- oder Verbotszeichen, in von Menschen benutzten Räumen, zielen sie darauf ab, bei den Interpreten dieser Zeichen die Handlung des mittelbaren Notiznehmens, ein Gefühl oder eine Handlung auszulösen, oder zu einem Gefühl oder einer Handlung hinzuleiten.

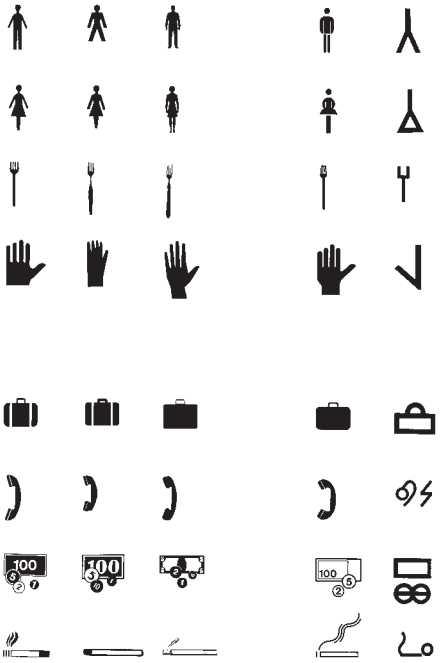
Allgemeine Anwendung von figürlichen Darstellungen in der Architektur

In der architektonischen Praxis ist die Anwendung von figürlichen Darstellungen weitläufig nur bei perspektivischen Zeichnungen oder bei Vertikalschnitten gebräuchlich. Bei perspektivischen Darstellungen beleben die Menschen das Bild oder visualisieren Möglichkeiten der Nutzung. In Vertikalschnitten wird durch Menschensilhouetten das Verhältnis zwischen Raumhöhe und menschlicher Größe gezeigt. Gemeinsam ist ihnen das Ziel, den Menschen in Beziehung zu bringen mit der Architektur und ihr Verhältnis zueinander zu visualisieren. Auch wenn der figürlichen Darstellung, ihrem Ausdruck und ihrer ästhetischen

Erscheinung ein gewisser Einfluss nicht abgesprochen werden kann, haben die Figuren dennoch nur eine Hilfs- beziehungsweise eine Stellvertreterfunktion.

Eine besondere Verwendung von Strichfiguren, die allerdings nicht typisch ist für die Verwendung in der Architektur, sondern viel mehr der Kategorie Comic zuzuordnen wäre, findet man abermals bei Yona Friedman. In seiner bereits im Zusammenhang mit der Anwendung von Wörtern und Wortkürzel erwähnten "Fibel" verwendet er stark abstrahierte Figuren, um in Form von Bildgeschichten verschiedene Ereignisse zu erzählen. Am Beginn dieser Fibel stehen vier Geschichten, die des Herrn Maier, des Herrn Schmidt und die Geschichten von zwei Bewohnern jeweils eines Stadtviertels, die alle ihre Missgeschicke bei der Planung ihres eigenen Hauses oder ihrer Wohnungen erzählen. Nachdem sie die Bilder, wie ihr künftiges Haus oder ihre Wohnung auszusehen hätte, nicht dem Architekten vermitteln konnten, war das Ergebnis ein vollkommen anderes als ihre Vorstellungen, die sie im Kopf hatten. Mit den Geschichten, die erzählt werden, sollen die Lesenden die Sprache der Architektinnen und Architekten verstehen lernen und sie dazu anleiten, sich aktiv an der Planung ihrer unmittelbaren Umgebung zu beteiligen.





98 Piktogramme, Ge- und Verbotszeichen
99 Piktogrammvergleich

100 Piktogramme, Ge- und Verbotszeichen
101 Piktogrammvergleich Personenverkehr

102-105 Yona Friedman, Bildgeschichte

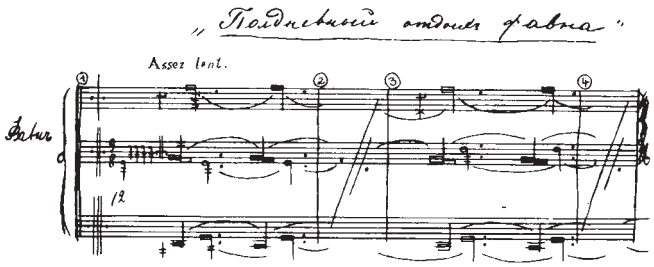
5.3.2.4 Musiknoten - Architekturnoten

Im Laufe der Tanzgeschichte wird Musik seit jeher als rhythmische Gliederung zur Begleitung der Tanzbewegungen benötigt. Als logische Folge werden grafische Systeme zur Aufzeichnung von Tanzbewegungen häufig parallel zum Notensystem angeordnet, um so die Korrespondenz zwischen grafischem und musikalischem System herzustellen. Bedient man sich der Notenschrift auch zur Aufzeichnung von Tanzbewegungen, erhalten die Noten die Funktion von Bewegungszeichen. Die Zeichen werden innerhalb eines Linienrasters notiert und das Grundprinzip der Musik, dass sich ein Klang aus mehreren Tönen zusammensetzt, wird auf die Bewegung übertragen.

Ein Beispiel zur Verdeutlichung, das aus vielen heraus gegriffen wurde, ist die von Nijinsky 1917/1918 entwickelte Tanzschrift. Nijinsky verwendet zur Darstellung des Körpers ein dreigeteiltes Liniensystem in dem die Bewegung der Beine im untersten, die der Arme im mittleren und die des Rumpfes im obersten Linienraster angesiedelt sind. Jedem der drei Körperbereiche stehen, wie in der Musik, fünf Linien zur Verfügung. Bewegungen mit Körpergewicht werden mittels viereckigen Noten, im Unterschied zu einer normalen runden für die Geste, unterschieden. Nijinsky betrachtet den menschlichen Körper als einen Mechanismus, für dessen einzelne Teile a priori sämtliche und quantitativ gleiche Bewegungen möglich sind. Seine Tanzschrift baut er daher auf einem ausgeglichenen Raster für alle Glieder auf und schafft damit die Voraussetzungen, alle Bewegungen aufschreiben zu können. Er entwickelt erstmals ein grundsätzliches und analytische System einer Tanzschrift, das nicht von vorne herein stilbezogen ist.

Die Zeichen der Musiknoten auf die Architektur zu übertragen und entsprechende Parallelen zu finden ist, vermutlich von allen bisher zur Systematisierung der Erscheinungsformen von Architekturnotationen herangezogenen Kategorien, am schwierigsten. Auf der Suche nach immer wieder kehrenden Symbolen und Zeichen, denen in der Architektur, ähnlich den Musiknoten, eine vordefinierte Interpretation zugewiesen wird und die von allen Architektinnen und Architekten in gleicher Weise angewendet werden, gelangt man unweigerlich zu den Planzeichensymbolen. Bei Bau- und Konstruktionsplänen werden anstatt einzelner Handlungsanweisungen mehrere Aktionen in ein komplexes Zeichengeflecht integriert. Eine Anzahl an Symbolen für Baudetails, Möblierungen oder Materialschraffuren, sie alle können in Fachkreisen wie Musiknoten von den interpretierenden Fachleuten, gelesen, verstanden und interpretiert werden. Eine Voraussetzung für das Verstehen von

Architekturplänen liegt in der Lesbarkeit durch die Angesprochenen. Bei Kenntnis der Zeichen und Symbole kann der Plan in die Umgangssprache rückübersetzt werden.

Der Wichtigkeit, die in der Musik den Noten und Linien zukommt, entspricht in der Architektur der Plan. Ein Architekturplan könnte so verstanden auch als grafisches Organisationsmodell von Gebäuden, Geschossebenen, von Räumen, Flächen und deren Nutzungen gesehen werden. Er setzt sich aus mehreren Arten von grafischen Ausdrucksmitteln zusammen, wie Linien, Pfeile, Knotenpunkte, Angaben in Form von Ziffern, Beschriftung, grafischer Kürzel, fachspezifischer Symbole, Legenden, usw. Durch die Normierung seiner Elemente und seiner Darstellung wurde ein Zeichensystem begründet, in dem eine verbindliche Zuordnung besteht zwischen Inhalten und ebensolchen Aussagen.

106 Tanzschrift Vaclav Nijinsky, 1917/18 107-108 Plandarstellung, Möblierungssymbole

Lucy Hillebrand, Architektursymbole

Neben den vorgegebenen normierten Symbolen und Zeichen entwickelt jede Architektin und jeder Architekt im Laufe der Berufsjahre für sich auch eigene Zeichen, mit denen er bestimmte Baudetails, Materialien oder andere immer wieder kehrende Elemente in den Plänen darstellt. Einige Besonderheiten, die Lucy Hillebrand für sich entwickelt und wiederholt verwendet hat, sollen hier kurz beschrieben werden.

So fällt in einem Beispiel, einer Grundrisszeichnungen für das Haus B., 1955 in Göttingen gebaut, die besondere Darstellung der Öffnungsrichtung bei Türen auf. Die Türsymbole sind nicht wie üblich nur mit einem Bogen gezeichnet sondern werden durch einen Pfeil in die Aufgehrichtung zu einer bewegten Form. Betrachtet man darüber hinaus die geschwungenen Stiegen und abgerundeten Wände, bekommt man eine Vorstellung von der besonderen Dynamik in diesen Räumen. Hillebrands Vorstellungen von Räumen, in denen sich Bewegung vollzieht, wird mit dieser Art der Darstellung plastisch vorgeführt und ihr grundlegendes Entwurfsprinzip, Räume auf der Basis von Bewegungsgesetzen zu entwickeln, wird einmal mehr verständlich.

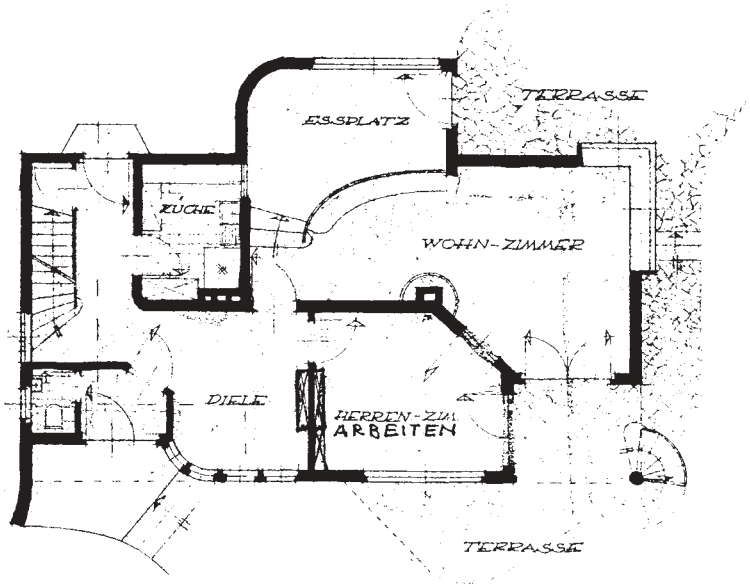
Dass viele von Hillebrands Grundrissplänen möbliert dargestellt werden, mag typisch sein für die Zeit in der sie entstanden sind, kann aber auch darauf hin deuten, dass es ihr wichtig erschien, die praktische Nutzbarkeit der Räume nie aus den Augen zu verlieren. Sie verwendet möglichst einfache, weitläufig gängige Möblierungssymbole. Bei den Bodenschraffuren wiederum scheint es ihr wichtig, eine möglichst breite Differenzierung zu erreichen. Sehr viel Zeit und Arbeit investiert sie darin, durch verschiedene Schraffuren den Eindruck von unterschiedlichen Oberflächen und Materialien zu erreichen. Im Grundrissplan für die Jugendherberge in Hildesheim kann man alleine aufgrund der Darstellung sehr deutlich unterscheiden zwischen Holzböden in den Aufenthaltsräumen, Bodenfliesen in der Küche und den Sanitärräumen, Steinplatten in der stark strapazierten Eingangshalle und Natursteinplatten und Bepflanzung im Außenbereich. In der zugehörigen Ansicht versucht Hillebrand die Wirkung der Materialien auch unter Berücksichtigung von Licht und Schatten möglichst realitätsnahe wieder zu geben.

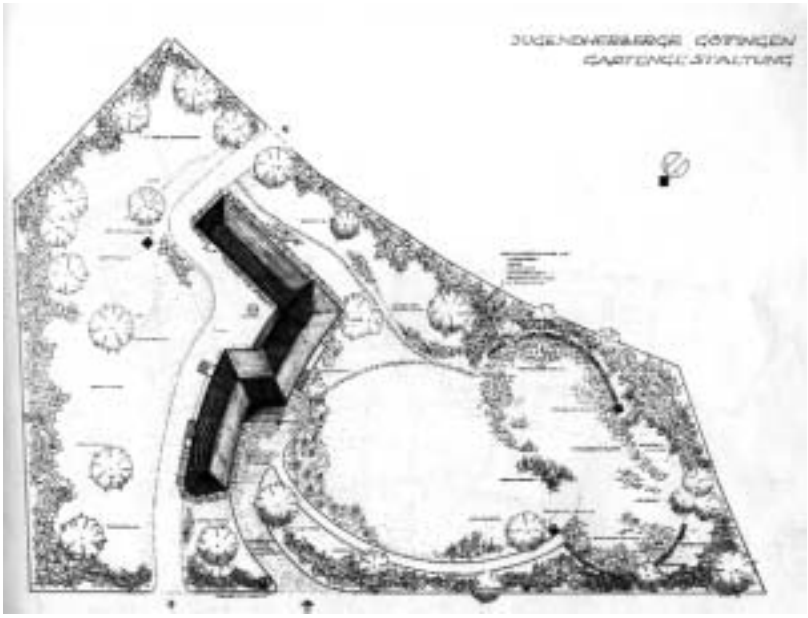
Die Wichtigkeit, welche sie der Einbeziehung der Architektur in die Landschaft beimisst, kommt in ihren detailliert ausgeführten Bepflanzungsplänen zum Ausdruck. Am Beispiel des Plans für die Gartengestaltung der Jugendherberge in Göttingen zeigt sich ihr umfassendes Wissen über verschiedene Pflanzen, Sträucher und Bäume. Gekonnt und sehr sensibel komponiert sie aus einer Unzahl an

verschiedensten Baum- und Pflanzenarten, im Wechselspiel von offenen Räumen und versteckten Nischen, Wegen und Plätzen, einen abwechslungsreichen Landschaftspark.

Auffallend und erwähnenswert ist, dass ihre Pläne kaum technische Details, wie Abfallrohre, Leitungsführungen oder statische Details enthalten. Daraus ließe sich schlussfolgern, dass für sie die technischen, statischen Details nebensächlich waren gegenüber den für die direkte Nutzung relevanten Aspekte, wie die genannten Beispiele der Möblierung oder die Anwendung von verschiedenen Materialien. Diese unterschiedliche Wertigkeit mag bis zu einem bestimmten Grad sicherlich zutreffen, viel mehr würde ich dahinter aber die Aufgabenverteilung dieser Zeit vermuten, in der die technischen Details noch oftmals direkt vor Ort auf der Baustelle und nicht am Schreibtisch gelöst wurden.

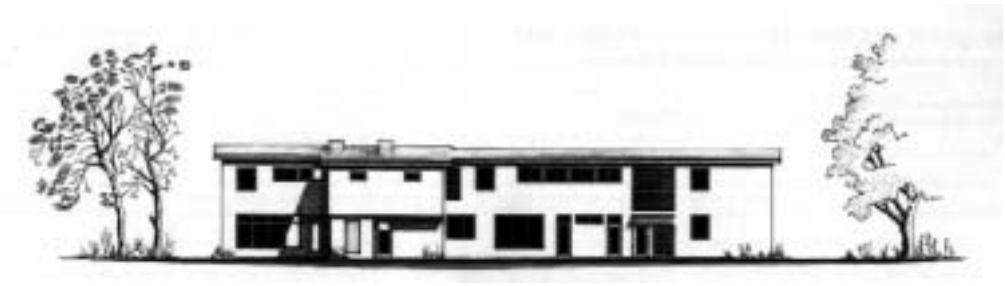
Allgemein betrachtet, verwendet Hillebrand eine für diese Zeit typische Plangrafik, die sich mit Ausnahme der oben beschriebenen Details nicht wesentlich von Projekten unterscheidet, welche in etwa zu selben Zeit gezeichnet wurden. Vor dem Hintergrund, den BauherrInnen ein möglichst realitätsnahes Bild über den geplanten Bau zu vermitteln, sind ihre Pläne sehr detaillierte Darstellungen über die geplanten Maßnahmen.





109 Wohnhaus Dr. B., Grundriss, Göttingen, 1955
110 Jugendherberge Göttingen, Bepflanzungsplan, 1954/56

Jugendherberge Hildesheim, 1963/65



111 Jugendherberge Hildesheim, 1963/65, Ansicht
112 Jugendherberge Hildesheim, Erdgeschossgrundriss

Klangcharakterschrift - Anestis Logothetis

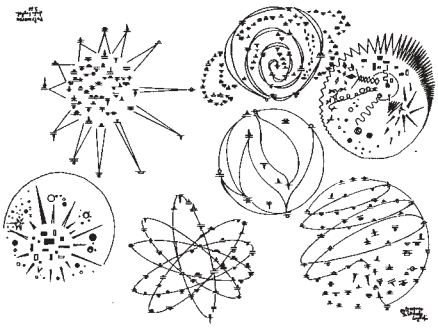
Ein Beispiel zweidimensionaler zeichnerischer Darstellung von Musik findet sich in der Stilrichtung der "Modernen Musik". So verbindet der Komponist und Musiker Anestis Logothetis (1921 - 1994) in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Bild und Ton zu einer Musiknotation von atmosphärischen Klangbildern und, wie er es nennt, zu einer Klangcharakterschrift. Sowohl in der Ausdrucksweise als auch in der Arbeitsmethode zeigen sich Parallelen zur Arbeitsweise von Lucy Hillebrand.

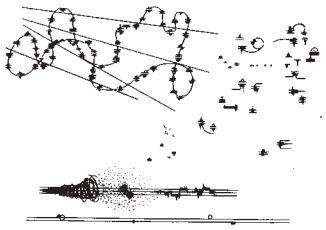
Seit den 1950er Jahren gab es von mehreren Seiten her die Überlegung, wie sich zeitgenössische Musik mit den herkömmlichen Methoden der Notenschrift darstellen und aufzeichnen lasse? Die traditionelle Notenschrift schien der Musiksprache des 20. Jahrhunderts nicht mehr angemessen. Trotz Zusatzzeichen ließe sich damit der tatsächliche Gestus, beziehungsweise die Expression und Emotion der Musik, nicht in angemessener Weise einfangen, geschweige denn, diese den InterpretInnen in irgendeiner adäquaten Form vermitteln. Logothetis stellt sich die Frage, was eine "Schrift" notwendig macht. Er findet eine Erklärung, welche auch auf Architekturskizzen übertragbar ist: Die ersten Felszeichen seien in dem Glauben daran entstanden, die Tiere auf der Fläche festzuhalten und ihnen dadurch beim Fangen habhaft zu werden. *"Dieser Moment, das Flüchtige bannen zu wollen, um seiner habhaft zu werden und es jederzeit verfügbar zu machen, entspricht auch der Entstehung einer musikalischen Schrift: das Haftende und Zusammenhaltende einer Schrift versetzt Musik in einen lesbaren Aggregatzustand, durch den sie festgehalten, reproduzierbar, aber auch komponierbar wird. Musik steht uns durch ihre Aufzeichnung zur Verfügung. Wir können sie analysieren, manipulieren und sie in unseren Entwicklungsprozeß einbeziehen. Und all dies durch sie selbst einem Dritten mitteilen."* [59]

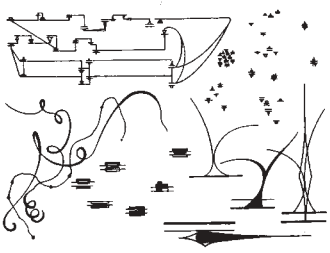
[59] Logothetis 1998/1, 32

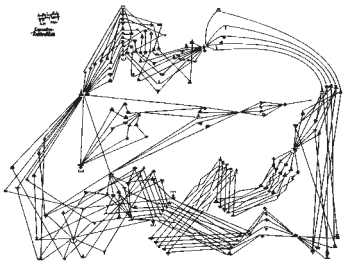
Er stellt fest, dass graphische Elemente auf drei Arten erfassbar werden, will man sie zu musikalischen Zwecken heranziehen: Sie können eine Sache symbolisieren, Assoziationen wecken und schließlich Befehle signalisieren. Auf der Basis dieser drei Arten von Beziehungen zu graphischen Elementen entwickelt er eine flexible, aber dennoch verbindlich zu lesende Klangcharakterschrift, die, je nach den kompositorischen Intentionen, sich zu neuen Bildern zusammensetzen lässt. Anstelle der Interpretation von Musik prägt er den Begriff der "affinen Assoziation" für ein verbindlich assoziatives Lesen von Kompositionen. Seine Überlegungen gingen in die Richtung, den InterpretInnen nur gewisse Rahmenbedingungen vorzugeben und zu notieren und die Details ihrem Einfühlungsvermögen und ihrer Interpretation zu überlassen. Vorbilder dafür gab es in den Jahrhunderten zuvor bereits im Mittelalter, in der Renaissance oder in der Musik des Barocks, bis hinauf in das 19. Jahrhundert, wo notierte Zeichen nur ein Gerüst vorgaben, und der Rest der Improvisation überlassen wurde. Damit sind Interpretin und Interpret selbst auch schöpferisch-gestaltend am Werk beteiligt.

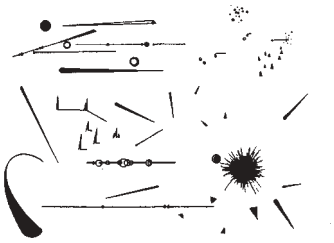
Anestis Logothetis: Klangcharakterschrift

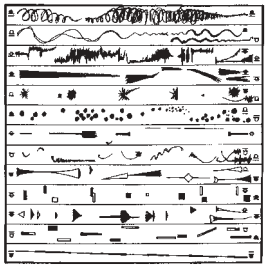


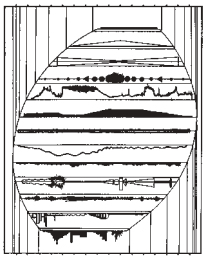


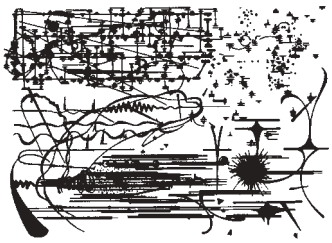












113 "Polymeron" Himmelsmechanik
114 "Expansion - Kontraktion" Himmelsmechanik
115 "Dispersion"
116 "Integration"
117 Klangcharakterschrift Logothetis

5.3.2.5 Abstrakte Zeichen

In Abgrenzung zu den vorangegangenen Kategorien grafischer Systeme, die in Tanzschriften zur Anwendung kommen, werden hier als abstrakte Zeichen und Symbole all jene zugeordnet, die nicht an die zuvor besprochenen Formen gebunden sind. Abstrakte Symbole sind frei erfunden und können aneinander gereiht zu grafischen Notationen sehr unterschiedliche und individuelle Schriftbilder ergeben. Im Laufe der Tanzgeschichte sind zahlreiche Tanz- und Bewegungsschriften entstanden, die abstrakte Zeichen zur Niederschrift von Tanz und Bewegung gebrauchen. Das folgende Beispiel soll die Anwendung im Tanz verdeutlichen.

Im Kapitel zum Thema Ausdruckstanz und Ausdrucksgymnastik wurde bereits auf den Franzosen Francois Delsarte (1811 - 1871) hingewiesen, der als Leiter einer Schauspielschule in Paris die Verbesserung des körperlichen Ausdrucksvermögens seiner Schüler zu mehr Natürlichkeit zu seinem erklärten Ziel gemacht hatte. Aus diesem Grund führte er genaue Beobachtungen der Erscheinungsformen von alltäglichen Bewegungen und Bewegungsverläufen durch. Die Ergebnisse seiner Beobachtungen verwendete er nicht nur als Basis seines Unterrichts für Schauspiel und Gesang, sondern er entwickelte auch ein wegweisendes System zur grafischen Notation von Bewegung, das 1895 erstmals veröffentlicht wurde.

Delsarte fasst sämtliche Bewegungsmöglichkeiten des menschlichen Körpers unter drei physiologischen Kriterien zusammen: der Körper und seine Teile können sich zusammen ziehen, sich strecken und sie können ihren eigentlichen Normalzustand beibehalten. In diesen drei Positionen des Körpers sieht er Entsprechungen, in den wesentlichen Bedürfnissen des menschlichen Daseins: das heißt den Äußerungen der Sinne, der Gedanken und des Herzens. Der Mensch nimmt Dinge wahr, er denkt und er liebt. Die drei grundlegenden Wesenheiten sind untrennbar miteinander verbunden und formen gemeinsam das Wesen des Menschen. Ihre gegenseitige Beeinflussung wird durch die Grundform des Dreiecks abgebildet. Jede der drei Seiten eines Dreiecks repräsentiert ein Genre und seine "forme organique". Um schreibtechnische Komplikationen zu vermeiden, schlägt Delsarte vor, die geraden Linien durch gekurvte Linien und horizontale Linien durch Vertikale zu ersetzen. Daraus ergibt sich ein von Geraden und Kurven gebildetes Schriftbild. Diese von Delsarte gemachte Einordnung von Bewegungen als Bedeutungsträger, welche auf langjähriger Beobachtung menschliche Verhaltensmöglichkeiten beruht, lässt sich nur sehr schwer auf die Architektur übertragen. Es zeigt aber einmal mehr die große Bandbreite, innerhalb derer Bewegungsnotationen entwickelt wurden. Ausgewählt wurde dieses

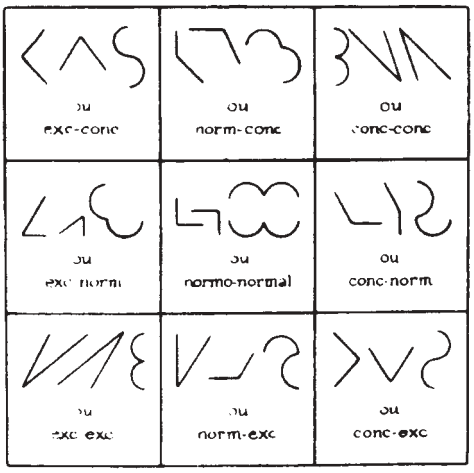
Beispiel aber auch deshalb, wie die folgenden Beispiele zeigen werden, weil es einige Parallelen zu Signets und abstrakten Zeichen von Lucy Hillebrand gibt.

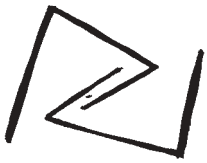
Lucy Hillebrand, Signets und abstrakte Zeichen

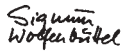
Eine Besonderheit in Lucy Hillebrands Raumschriften ist die Verwendung von eigenen grafischen Symbolen und Zeichen, mit denen sie ihre Ideen, oder im besonderen die Kernaussage zu einem Problem oder einer Fragestellung, grafisch kürzelhaft darstellt. Für das Stadtbild Wolfenbüttel zum Beispiel entwickelt sie zwei Signets, mit denen sie die gegensätzlichen historischen Traditionen, die das Stadtbild prägen, grafisch zusammenfasst. Die Unterschiede erläutert sie so: *"... die eine ist geprägt vom Bereich um die Schloßanlage, die andere basiert auf Handel und Gewerbe, bezieht sich auf die Marktgegend. Beide Strukturen sind heute über eigene soziokulturelle Einrichtungen zu einem Stadtgefüge vereint. Hier das Signum dafür:"* [60]

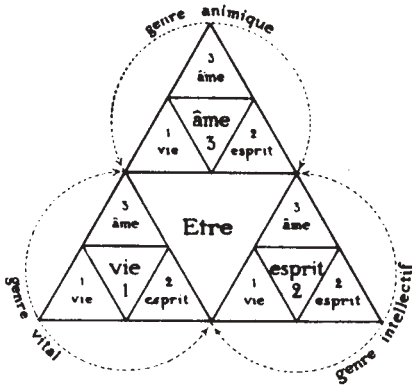
[60] LH. zit. nach Hoffmann 1985, 21

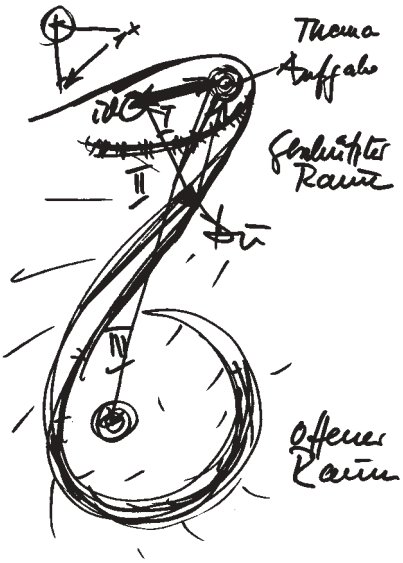
In vielen von Hillebrands Raumschriften und Skizzen finden sich Signets und abstrakte Zeichen. Einige weitere, auf die ich in diesem Zusammenhang nur hinweisen möchte, und die in den folgenden Kapiteln erst genauer besprochen werden, sind zum Beispiel die zahlreichen abstrakten Zeichen und Symbole in der Planungsgrundlage des kooperativen Planungsvorhabens "Bad Lauterberger Netz". Das im Grundriss dargestellte Projekt entstand 1980. Es wurde gemeinsam mit Jugendlichen als ein Versuch einer Planungspartizipation erarbeitet. Entsprechend seiner Nutzung und dem Aufforderungscharakter, den die vorgesehenen Räume ausstrahlen sollten, wurden für jeden Innen- und Außenraum eigene Signets entwickelt.
Ein anders Beispiel ist die Raumschrift zum Spannungsfeld zwischen geschütztem und offenen Raum. Durch das Signet wird die Polarität zwischen offenen und geschlossen Räumen visualisiert. Aufeinander bezogene Räume werden erst durch die Wegdistanz zu jenem erlebbaren Spannungsfeld, das die Qualität der gebauten Umwelt ausmacht.
1984 entstanden die Zeichnungen und plastischen Ausstellungsmodelle "Im Schwungrad der Geschichte". Sie sind das Ergebnis von Lucy Hillebrands Auseinandersetzung mit der historischen Vergangenheit einer Stadt und ebenfalls markante Beispiele für die Verwendung von abstrakten Zeichen.
Vergleichbar mit der zuvor beschriebenen Tanzschrift von Delsarte, in der die Bewegung über das rein körperliche hinaus auch als Bedeutungsträger dargestellt wird, sind Lucy Hillebrands Signets und abstrakte Zeichen Visualisierungen einer ihnen innewohnenden räumlichen Situation.











119 Francois Delsarte, Schriftbild seiner Bewegungsschrift, 1896

120 Francois Delsarte, Drei Grundprinzipien des Lebens, abgebildet in der Form des Dreiecks

121-122 Lucy Hillebrand, Signum Wolfenbüttel

123 Lucy Hillebrand, Signum für die Polarität offener und geschützter Raum

Gesamtkonzeption der Architektur: die gebaute Umwelt als Lernort

Lucy Hillebrands Vorstellung einer Gesamtkonzeption der Architektur ist davon geprägt, die gebaute Umwelt als Lern-Ort zu begreifen. Einem Ort die Fähigkeit zuzuschreiben, einen Lernprozess vollziehen zu können, bedingt, dass Bauformen nur über ihre Funktion nicht ausreichend räumlich und formal entwickelt werden können. Die Weiterentwicklung vom reinen Funktionalismus des Bauhauses hin zur "eigengesetzlichen Bauform", die aus den Inhalten der Bauaufgabe abgeleitet wird, ist für sie die natürliche Folge.

Exemplarisch hat sie einige real existierende Orte genauer analysiert und entsprechende Signets und Zeichensetzungen für die von ihr als Lern-Orte bezeichneten Räume entwickelt. Dabei sieht sie sich in ihrer Zeichensetzung in einer umgekehrten Situation zu ihrer sonstigen Arbeit als Architektin: " ... erst die Zeichnung, dann Verwirklichung im Bau. Hier aber entdecke ich aus der gebauten räumlichen Situation den 'ideelichen Gehalt', den ich dann in Zeichensetzung darstelle, um den Raum zu verdeutlichen", das Ahnen des "Vorgedachten", wie sie es beschreibt.

Mit Zeichnungen, Fotos und Erläuterungstext, die 1983 oder früher entstanden sind, beschreibt sie die drei ihr wesentlich erscheinenden Lern-Orte: Lern-Orte in vorhandenen Baustrukturen, Lern-Ort "Stadt" und schließlich Lern-Ort "Studio". Lern-Orte dienen ihr als Basis für neue Erfahrungen und Kenntnisse, wie etwas besser und richtiger gemacht werden kann. Im folgenden, mit ihren eigenen Worten wiedergegeben, ihre Überlegungen dazu, die sie jeweils mit einem konkreten Beispiel verdeutlicht:

"Gebaute Umwelten unterliegen dem Wandel.
Eindeutigkeiten der Bauelemente werden aufgehoben.
Neue Bedeutungen können entdeckt werden,
neue Sinngebung kann stattfinden.
Einzelne Elemente der gebauten Umwelt werden dabei zu Entwicklungsimpulsen.
Architekten und Nutzer arbeiten gemeinsam an der neuen Sinngebung.
Sie gehen ein Stück des Weges gemeinsam, ohne die offene Situation zu früh wieder zu schließen. Der Architekt entwickelt einen Code (Schlüssel) für den Lernprozeß

- *als Signum,*
- *als experimentelle Struktur,*
- *als offene Baulandschaft.*

Er / sie liefert so das Medium für den Lernprozeß der neuen Nutzer.
Es sind die Nutzer und Bewohner, welche Erfahrungen machen und

Bedeutungen weiterentwickeln. Sie lernen an Hand des vom Architekten erzeugten Codes, die Baustrukturen und deren Elemente neu zu deuten. Gemeinsam mit dem Architekten integrieren sie neue Elemente, der Bau geht weiter. Die gebaute Umwelt wird zum Lernort.

Lern-Orte in vorhandenen Baustrukturen

An mehreren Beispielen wird verdeutlicht, daß in vorhandenen Baustrukturen bedeutungsgerichtete Improvisationen zur Vorbereitung neuer Bedeutungsmöglichkeiten dienen können, indem sie festgeschriebene Funktionalität vermeiden.

Lokhalle: Textiles Bauen in vorhandenen Baustrukturen. Alle Elemente waren in ihrer Zeit eindeutig (die Lokhalle diente als Werkstatt für die Reparatur von Lokomotiven). Heute sind sie frei für eine neue Sinngebung.
Skizzen: Vorhandene Blockbauanlagen erhalten kommunikative offene Platzgestaltungen in Anbindung an ein gemeinsames Wegesystem.
"Apex'': Eine Kneipe mit einer Kunstgalerie, Diskussionsräumen, Musikveranstaltungen, eingerichtet in alten Werkstatträumen; keine Renovierung; der Lern-Ort ist offen für neue künstlerische Tätigkeit der Bürger.

Vorhandenes Fabrikgebäude in Berlin: Der Bau ist heute für verschiedene Nutzer geteilt, dadurch bietet er Stimulanz für eigene Initiativen zum Ausbau von Atelierräumen im Rahmen individueller und gesellschaftlicher Experimente innerhalb eines Großraumkomplexes als Lern-Ort.
Die Nachbarschaft als Lern-Ort: Eingebunden in die umgebenden Bauten (Theater, Ärztehaus, Altersheim, Kindergarten, Volkshochschule, Gewerbeschule, Museum, Kunstbuchladen) bot sich der Platz dazu an, eine Konzeption zu entwickeln, wie Aktivitäten innerhalb einer Nachbarschaft (gegenseitiges Kennenlernen, wechselseitiges Lernen, gemeinsame Unternehmungen) entstehen können. Die unmittelbar angrenzenden Wallanlagen begünstigen das Konzept.

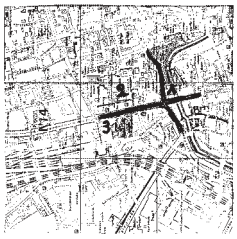
124 Lucy Hillebrand, Gesamtkonzeption der Architektur, 1983

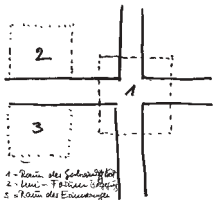
Lern-Ort "Stadt"

Im Stadtbereich liegende Orte sind als Scenarium der Geschichte zu begreifen. Stadtbau beherbergt eine Fülle von solchen ganz auf eine besondere Weise in sich, auf sich selbst bezogene Stadtteile, die zueinander in Beziehung erlebt, eine besondere Spannung in uns auslösen. Ich habe einen solchen Stadtteil in Göttingen entdeckt, wo die von einander völlig verschiedenartigen Orte - alle unmittelbar an einer Straßenkreuzung liegend - aufeinander stoßen.
Plötzlich wurden mir ihre Gegensätzlichkeiten bewußt, und ich mußte sie für mich durch Zeichensetzungen verdeutlichen, d.h. was diese Spannung ausmacht. Darüber hinaus halte ich es für notwendig, in einer Zeit der Revitalisierungs- und Umnutzungsbauaufgaben sich diese Tatsachen bewußt zu machen, nichts zu zerstören oder gar falsche bauliche Akzente zu setzen. Wir entdecken auf einmal Zwischenräume, die eine Vielfalt von Gestaltungsmaßstäben aus unserer Zeit um der Ehrlichkeit willen verlangen, an Stelle von folklorehaften Imitationen, die geschichtslos bleiben und nur der Touristik dienen. Ein sich in ein Scenarium einfügen, kann auch Übergänge - Beziehungen neu entdecken - bedeuten und im Stadtbereich unverwechselbare Eigengesetzlichkeiten schaffen, jenseits von spekulativer Imagebildung nach modischen Trend. Die auf uns zukommende arbeitsfreie Zeit verlangt inhaltsvermittelnde Stadträume statt Schemata der bequemen, üblichen Unterhaltung. Ich spreche deshalb auch vom Lern-Ort-Stadt, geht es doch darum, neue Erlebnisräume für alle zu eröffnen." [61]

[61] LH. zit. nach Hoffmann 1985, 85

Wie Lucy Hillebrand beschreibt, hat sie in Göttingen einen dieser Lern-Orte für sich entdeckt. Eine stark befahrene Straßenkreuzung, das Universitätsforum und ein alter Friedhof, die dicht beieinander liegen, bilden einen dieser strukturell eindeutigen Stadträume, die zueinander eine spannungsreiche Beziehung eingehen und die Atmosphäre einer Stadt ausmachen. Als Signum für den Raum der Geschwindigkeit, dem Kreuzungspunkt zweier stark befahrener Straßen, wählt sie, es mag paradox erscheinen, die Schnecke. Dagegen scheint das Windrad wiederum als Signum für den Raum der Begegnung und für den konkreten Ort des weitgehend anonymen Universitätsforums in Göttingen, schon etwas einleuchtender. Für den dritten Bereich, einem alten Friedhof, dem Raum der Erinnerung, ähnelt das von ihr hierfür entwickelte Signum einer verkehrten Pyramide. Eine halbhohe Mauer, die den Friedhof umschließt, trennt diesen "Raum der Erinnerung" vom gegenüber liegenden Universitätsforum. Der Blick wiederum verbindet die beiden Räume durch die Durchlässigkeit der räumlichen Grenzen und macht die "Zeit-Gegensätzlichkeit" unmittelbar erlebbar.





125 Lern-Ort "Stadt", 1983

Lern-Ort „Studio"

Das 1980 entstandene Signum eines Lernstudios ist das Ergebnis einer interdisziplinären Arbeitsgruppe, bestehend aus Lucy Hillebrand als Architektin und Karl-Heinz Flechsig sowie Hans-Dieter Haller als Erziehungswissenschaftler und Unterrichtspraktiker. Die Arbeitsgruppe hatte sich die Aufgabe gestellt, einen bestehenden Unterrichtsraum der Hochschule in ein Lernstudio zu verwandeln. Innerhalb des Raumes wurden verschiedene Bereiche und Zonen festgelegt, die ein produktives Lernen und Gestalten ermöglichen sollten. Die Bereiche im Detail waren: Auditorium, Informationszentrum, Forum, Eingang, Kaffeebar, Werkstatt mit Lager und schließlich Lernplätze am Fenster. Erfolgreich erprobt wurde dieses Konzept erstmals 1980 bei einem zweiwöchigen Hochschuldidaktikkurs:

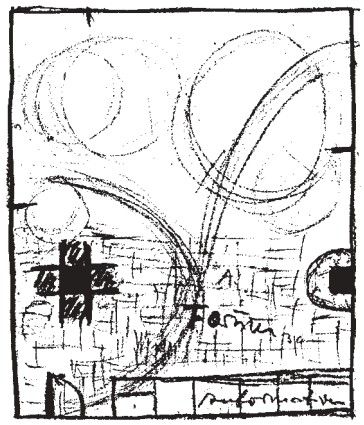
"Im 'Forum' traf man sich stehend zu den Planungsgesprächen. Im 'Auditorium'" fanden Vorträge, Präsentationen von Tonbild-Schauen etc. sowie Plenumsdiskussionen statt. In der Diskussion über die Gruppenanordnung entwickelte die Architektin mit einer graphischen Darstellung ihre Vorstellung von Gruppierungsformen: Nicht der geschlossene Kreis, sondern eine offene Form von Halbkreisbildungen (wo jederzeit eine Erweiterung der nicht abgeschlossenen Form möglich ist) wurde als die dem Lernstudio angemessene Anordnung angesehen. Die'Lernplätze am Fenster'" wurden zum Lernbereich für die Einzel- und Kleingruppenarbeit. Das 'Informationszentrum' diente als Poststelle (Verteilung von vervielfältigten Skripten, Sammlung von Teilnehmervorschlägen etc.), als Bücherei (Handapparat) und als Dokumentation und Ausstellung (Arbeitsprodukte / Dokumente über den Kurs). In solchen Arbeitsphasen, in denen eine Beratung einzelner Teilnehmer durch Dozenten erfolgte, hatten diese ihr 'Büro im Informationszentrum' aufgebaut und konnten somit auch die darin gelagerten Hilfsmittel nutzen. In der 'Werkstatt mit Lager', in der drei Tische verblieben waren, konnten Manuskripte, Grafiken, Vervielfältigungen, Fotokopien etc. angefertigt werden. In einem 'Teamkoffer' waren für jede Arbeitsgruppe die erforderlichen Materialien (Matrizen, Stifte etc.) bereitgestellt. So waren alle erforderlichen Hilfsmittel in greifbarer Nähe. Die 'Kaffeebar' (im Werkstattbereich) diente zur Zubereitung und Verteilung von kalten und heißen Getränken." [62]

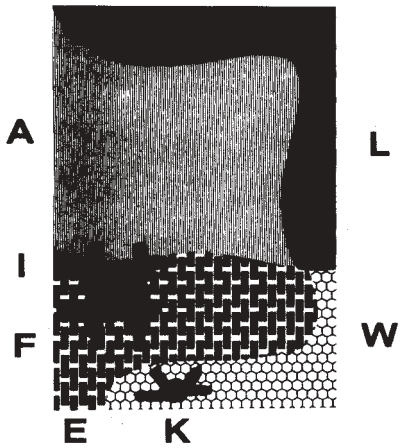
[62] Boeminghaus 1983, 192f

Lucy Hillebrand hat diese unterschiedlichen Bereiche zu einem "Signum Lernstudio" zusammengefasst. Mit diesem Projekt sollte unter anderem gezeigt werden, wie mit einem Minimum an materiellem Aufwand ein Maximum an ästhetischer und didaktischer Wirksamkeit zu erreichen ist: *"Gegeben war ein vorhandener Raum innerhalb eines Rasterstützensystems, mit sichtbaren Konstruktionsteilen mitten im Raum und mit einer*

konventionellen Einrichtung, die auf eine eindeutige didaktische Nutzung hinwies. Durch Widerspruch der neuen Nutzer wurde diese Eindeutigkeit aufgehoben, so wurde der Raum frei zu neuer Sinngebung und Nutzung. Die freistehende Stütze wurde deutlich zum Störungselement, zum Entwicklungskern für die Architektin: es entstand die Informations- und Kommunikationssäule.
Die neuen Nutzungsweisen wurden nicht festgeschrieben, sondern in einer eigens entwickelten Raumschrift für die neuen Formen des Lernens verfügbar gemacht. Dieser Entwurfsprozeß in der Kooperative zwischen Nutzern und Architektin wurde zum Anstoß für die Gesamtkonzeption der Architektur: Die gebaute Umwelt als Lern-Ort." [63]

[63] LH. zit. nach Boeminghaus 1983, 220f





SIGNUM LERNSTUDIO
A = Auditorium
I = Informationszentrum
F = Forum
E = Eingang
K = Kaffeebar
W = Werkstatt mit Lager
L = Lernplätze am Fenster

Nutzung des Raumens in üblicher Form

Neue Nutzungsformen

126-129 Lucy Hillebrand, Karl-Heinz Flechsig, Hans Dieter Haller: Lernstudio, 1980/81

Abstrakte Zeichen und Code im Kommunikationsprozess

In den vorangegangenen Beispielen, und auch allgemein kann man davon ausgehen, werden abstrakte Zeichen im Kommunikationsprozess verwendet, um Informationen zu übermitteln. Damit die Kommunikation funktioniert, muss zwischen Sender und Empfänger ein gemeinsamer Kode, zum Beispiel eine gemeinsame Sprache, existieren. Die wissenschaftliche Erforschung von Zeichen und Zeichenprozessen ist Aufgabe der Semiotik. Sie begreift sich als Wissenschaft, die Zusammenhänge zwischen Kodes und Botschaften und zwischen Zeichen und Diskurs untersucht. Kommunikationsprozesse bei denen es keinen Kode und damit auch keine Designation gibt, sind, entgegen den Zeichenprozessen, reine Reiz-Reaktionsprozesse. Ein Beispiel zur Erläuterung: Das Licht blendet - man schließt die Augen, ist diesem Sinne ein klassischer Reiz-Reaktionsprozess. Erfolgt hingegen die Aufforderung zum Schließen der Augen, die Botschaft wird richtig dekodiert und in der Folge werden die Augen geschlossen, spricht man von einem Zeichenprozess. [64]

[64] Vgl. Eco 1977, 26

In einem solchen Zeichenprozess unterscheidet die Semiotik zwischen Signifikat (Inhaltsebene), Signifikant (Zeichenaussage, Ausdrucksebene) und Referent (Objekt auf welches das Zeichen hinweist). Das funktionieren von Zeichen innerhalb dieses dreipoligen Schemas zwischen Signifikat - Signifikant und Referent, wurde quer durch unterschiedliche Wissenschaftsdisziplinen und von unterschiedlichen Theoretikern anerkannt, allerdings mit unterschiedlichen Bezeichnungen versehen. Im allgemeinen philosophischen Kontext wird "Signifikant" als Synonym für "Zeichen" verwendet. Die Definition eines Zeichens birgt ihre Fähigkeit in sich, aufgrund eines Kodes einen Zusammenhang zwischen Signifikant und Signifikat herzustellen. Als Resultat von kulturellen Lernvorgängen, die zum natürlichen Ergebnis die sofortige und häufig unbewusste Reaktion des Empfängers auf die bedeutungstragenden Formen haben, erfolgt der Dekodierungsprozess oder die Interpretation von Kodes in der Alltagskommunikation fast automatisch, so dass man sie als bedingten Reflex verstehen kann. [65]

[65] Vgl. Eco 1977, 188

Diese Erkenntnisse aus der Semiotik machen sich die im öffentlichen Kommunikationsprozess häufig zu findenden Piktogramme zunutze. Die Bedienung von technischen Geräten erfolgt fast ausschließlich über die Verwendung von Piktogrammen. Gerade in der Technik sind inzwischen zahlreiche Symbole von Normausschüssen standardisiert worden. Symbole bei den Bedienungsknöpfen für Ein-/Ausschalten, Veränderung der Lautstärke oder Vor-/Rücklauf gehören inzwischen zum Allgemeinwissen der Anwenderinnen und Anwender von technischen Geräten.

Andere Wissenschaftsgebiete, wie die Anthropologie, die Wissenschaft vom Menschen, haben ihre eigenen Codes entwickelt. Wie im Tanz für den Choreographen die Notwendigkeit besteht, menschliche Bewegungen aufzuzeichnen benötigt die Anthropologie ein Notierungssystem zur Beschreibung von Beobachtungen über zwischenmenschliche Handlungen und Gesten in einer fremden oder auch der eigenen Kultur. Der amerikanische Anthropologe Edward Hall hat 1963 ein entsprechendes Aufzeichnungssystem entwickelt.

Einer der Aspekte, denen in der Anthropologie eine Aussagekraft zukommt, ist der Umgang von Kommunikationspartnern, insbesondere die Abstände, die zwischen ihnen bei intimen, persönlichen, sozialen oder öffentlichen Ereignissen eingehalten werden. Diese Distanzen sind wichtiger Indikator für die gegenseitige Wahrnehmung. Menschen verschiedener Kulturen wohnen in verschiedenen sensorischen Welten und die Entfernung zwischen den Sprechenden, die Gerüche, die Taktilität, die Empfindungen der Körperwärme des anderen, nehmen kulturelle Bedeutungen an.[66]

[66] Vgl. Eco 1971, 58

Nachvollziehbar wird diese Annahme an Beispielen des architektonischen Raumes. So wird im Westen der Raum als Leere zwischen den Objekten empfunden. In östlichen Kulturen hingegen, denkt man nur an die Gartenkunst in Japan, erlebt man den Raum als Form zwischen den Formen, als einen integrierten Teil der architektonischen Gestaltung. Ebenfalls, und damit genauso aussagekräftig, existiert in Japan kein Begriff für "privacy", oder man meint im arabischen Kulturkreis mit dem Begriff "alleine sein" nicht eine physische Trennung, sondern lediglich den Abbruch der Kommunikation. Zuletzt würden auch Untersuchungen über die Anzahl der notwendigen Quadratmeter pro Individuum in unterschiedlichen Kulturkreisen zu vollkommen unterschiedlichen Ergebnissen führen.[67]

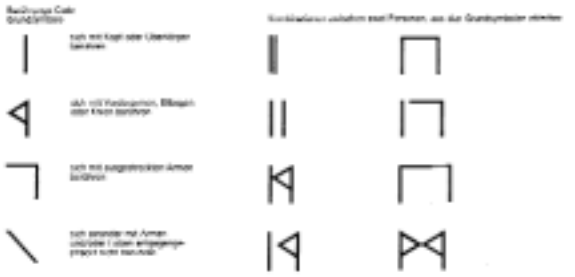
[67] Vgl. Eco 1971, 61

Architektonische Zeichen artikulieren, so betrachtet also nicht rein sachlich wieder gegeben, nur physische Gegebenheiten von Individuen und Objekten, beziehungsweise ihren Verhältnissen und Abständen zueinander, sondern unterliegen ebensolchen kulturellen Prägungen. Den drei Dimensionen des Raumes wird eine vierte "kulturelle" hinzugefügt. Dabei eignen sich abstrakte Zeichen gegenüber gegenständlichen Darstellungen im besonderen als Träger kultureller Informationen. Ihre Interpretation, welche wie zuvor beschrieben in der Regel unbewusst und annähernd automatisch abläuft, lässt genügend Spielraum für Auslegungen entsprechend des individuellen kulturellen Hintergrunds.

Bedeutsam ist diese Erkenntnis in Zusammenhang mit der Interpretation und der räumlichen Umsetzung von abstrakten Zeichen. Zur sensorischen Wahrnehmung gehört auch die räumliche Wahrnehmung, die

entsprechend dem Kulturkreis sehr unterschiedlich ausgeprägt sein kann. Darüber hinaus existieren auch innerhalb gleicher oder ähnlicher kultureller Prägungen sehr individuelle Empfindungen von Räumen und Distanzen und der Definition der "Intimsphäre". Selbst ästhetische Empfindungen sind nicht frei von ihren kulturellen Hintergründen zu betrachten.

Zusammenfassend müssten somit die verwendeten architektonischen Zeichen immer vor ihrem kulturellen Hintergrund interpretiert werden. Ähnliches gilt auch für die Raumschriften von Lucy Hillebrand. Soweit bekannt ist, hat sie nie in außereuropäischen Ländern gebaut oder dort Bauvorhaben geplant, auch wenn sie sich besonders zur asiatischen Kultur stark hingezogen fühlte. In ihrem Projekt, einem Studentenheim für afrikanische, deutsche und asiatische Studentinnen und Studenten in Göttingen, 1967, stand vielmehr der Gemeinschaftsgedanke, das Verbindende der Kulturen im Vordergrund.



130 Bedienknöpfe von technischen Geräten
131 Anthropologische Code

5.3.3 **Bewegungsnotierungen: Orientierung im städtischen Raum**

Eines der hauptsächlichen Aufgaben der Bewegungsnotierung ist die Suche nach Möglichkeiten wie sich der dreidimensionale Raum auf die zweidimensionale Fläche übertragen lässt. Zahlreiche diesbezügliche Bemühungen gab es im Bereich Tanz, mit dem Ziel Bewegungsabläufe und Tanzstücke zu konservieren und zu überliefern, sodass sie zu einem späteren Zeitpunkt wieder nachvollzogen und aufgeführt werden können. Für die Verwendung in der unmittelbaren Tanzpraxis sollten Bewegungsnotierungen darüber hinaus während der Produktion eines Tanzstückes dem Choreographen als unmittelbare Gedächtnishilfe dienen oder als Informationsträger bei der Neueinstudierung einer Tanzchoreographie. Das Ziel der Anwendung einer Tanzschrift wurde unterschiedlich bewertet. Neben einer praxisorientierten Verwendung wurde sie immer wieder auch von wissenschaftlicher Seite her gefordert. Die Aufzeichnung von Bewegungsabläufen sollte eine Analyse unterschiedlicher Tänze und Vergleiche und Auswertungen ermöglichen.

Vergleichbar damit ist auch die Anwendung von Bewegungsnotierungen in der Architektur. Selbst aus dem Bereich der Tanzwissenschaften wird vorgeschlagen, die Bewegungsnotationen als Hilfswissenschaften für alle Gebiete einzusetzen, in denen Bewegung eine Rolle spielt. Konkret genannt werden, über den Tanz hinaus, Bereiche wie die Raumplanung, Architektur, Sport und die Medizin. Um die schriftliche Bewegungsfixierung mithilfe einer Theorie auch wissenschaftlich-objektivierend abzusichern sei eine "Informationstheorie" und eine systematisch-typisierende Betrachtungsweise vonnöten: *"Die offenkundigen Probleme der Bewegungsnotierung, wie Übertragung eines Raumes auf eine Fläche oder Berücksichtigung der zeitlichen Abfolge, müssen ermittelt werden mit Fragen wie: Mit welchem minimalen Aufwand (an 'Beschriftung') können die verschiedensten Bewegungsphänomene gerade noch erkennbar gemacht werden? Welchen Informationsgehalt haben die einzelnen Zeichen, welches System vermittelt die höchste Qualität je Zeiteinheit, besitzt die höchste Kapazität ...?"* [68]

[68] Wendland 1971, 10

5.3.3.1 Architekturnotationen

Im allgemeinen Sprachgebrauch versteht man unter dem Begriff "Notation" die Aufzeichnung von Musik in Notenschrift. Erste Ansätze auch fortlaufende Bewegungssequenzen darzustellen, kamen aus dem Bereich der darstellenden Kunst, insbesondere aus dem Tanz, wo erstmals versucht wurde tänzerische Szenen und Choreographien analog zu einem Notensystem, aufzuzeichnen. In der Architektur fand diese

Methode ihre erste Anwendung in den 1960er Jahren. Wege, Abläufe, Szenen, Sequenzen und ähnliches wurden grafisch dargestellt, mit dem Ziel eine bislang an ökonomischen und verkehrstechnischen Gesichtspunkten orientierten Stadtplanung dazu anzuregen, Fragen der Orientierung und der symbolischen und praktischen Erlebniswelt in den Vordergrund zu stellen. Die Straße sollte als lebendige Abfolge von verschiedenen "Szenen" funktionieren. Es stellte sich also die Frage wie eine Notierung aussehen könnte, mit der ständig wechselnde Eindrücke und Wahrnehmungen beschreibbar oder aufzeichenbar gemacht werden. Architekturtheoretiker haben sich im Zeitraum etwa ab 1960 bis in die 1970er Jahre intensiv mit diesen Möglichkeiten auseinander gesetzt und sich darum bemüht eigene Symbolsprachen zur Analyse von Bewegung und Orientierung im Raum zu entwickeln. Einige der bekanntesten, wie Kevin Lynch, Donald Appleyard, John Myer, Philip Thiel oder der kalifornische Landschaftsarchitekt Lawrence Halprin sollen im folgenden beispielhaft kurz dargestellt werden.

Lynch, Appleyard, Myer, Thiel, Halprin

Im städtischen Raum ist die Bewegung wesentlich verknüpft mit der Orientierung. Kevin Lynch war einer der ersten Architekturtheoretiker, der sich mit Aufzeichnungsmethoden für Orientierungs-, Wahrnehmungs-, Weg- oder Raumnotierungen beschäftigte. Er stammt aus Chicago und war Schüler von Frank Lloyd Wright. In seinem 1960 erstmals erschienenen Buch "The Image of the City"- 1965 als deutschen Ausgabe unter dem Titel. "Das Bild der Stadt" erschienen - erörtert er eine Methode zur Beurteilung der Stadtgestalt. Diese Methode basiert auf den umfassenden Beobachtungen und Analysen, welche er in den drei amerikanischen Städten Boston, Los Angeles und Jersey City gemacht hat. Im Vorwort zu diesem Buch beschreibt er seine Intention, die hinter diesem Buch steht: Der Stadt eine visuell erfassbare Form zu geben. Im Buch wird das Aussehen der Städte behandelt, sowie die Frage, ob dieses Aussehen von irgendwelcher Bedeutung ist und ob es verändert werden kann. Seine Untersuchungen in den drei oben genannten Städten hatten ergeben dass Wege, Grenzlinien, Bereiche, Brennpunkte und Merkzeichen die Element sind, die das Stadtbild prägen und aus denen wir unser Vorstellungsbild einer Stadt ableiten. Um die Gestalt einer Stadt, vorerst einmal analytisch betrachtet, grafisch fassbar darstellen zu können, entwickelt er grafische Zeichen für diese besonderen Merkmale der Stadt. Mit diesem Notierungssystem, so ist er überzeugt, lässt sich sowohl die vorhandene Gestalt einer Stadt registrieren und analysieren als auch "zukünftige" Gestaltungen auf ihren Erlebniswert und ihre erzeugten Vorstellungsbilder überprüfen.

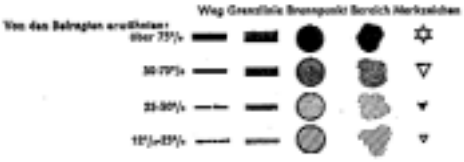
Gemeinsam mit Donald Appleyard und John Myer hat Kevin Lynch noch ein weiteres System der "Raumnotierung" für bewegte Nutzerinnen oder Nutzer entwickelt. Nach den ersten Ergebnissen, die subjektive Raumwahrnehmung des Bewohners einer Stadt grafisch darzustellen, ging es darum, das Erlebnis aus der Perspektive der Bewegung zu notieren. Die sich bewegenden Nutzerinnen und Nutzer erleben die Umwelt ähnlich wie das Abrollen eines Filmes. Es entstehen wechselnde subjektive Eindrücke aufgrund der Selbstbewegung - als Beispiel: Schein-bewegungen im Wahrnehmungsfeld, räumliche Eindrücke, Proportionen, Maßstäbe, Beleuchtung - ,und es entstehen unterschiedliche Orientierungserlebnisse, wie das Auftauchen und Verschwinden der Lynchschen Stadtbildmerkmale: Wege, Grenzen, Bezirke, Knotenpunkte und Landmarkierungen. Die Ergebnisse wurden in einem gemeinsamen Buch mit dem Titel "The View from the Road" erstmals 1964 in Boston veröffentlicht.

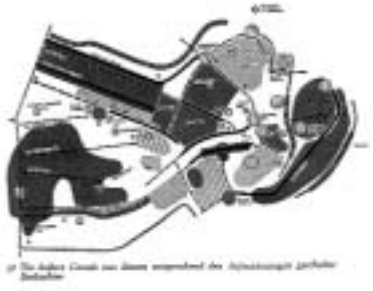
Kevin Lynchs Überlegungen der grafischen Notierung wechselnder Eindrücke aus der Bewegung, wurden von einem seiner Schüler, dem Architekten Philip Thiel, nochmals aufgegriffen und weiter bearbeitet. So zeigt ein Beispiel sein Schema einer Wegnotation mit aufgewendeter Begehungszeit und den dazugehörigen Raumsequenzen. Parallel zu der in einer vertikalen Skala aufgezeichneten Begehungszeit sind die zugehörigen Raumsequenzen in gleichbleibenden Beobachtungskreisen abgebildet.

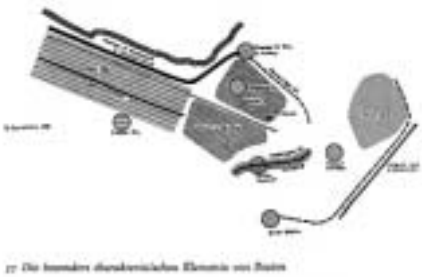
Im Vergleich dazu ein ähnliches Beispiel der Notation einer Wegstrecke von Herbert Muck. Er versucht damit die oft irrtümlich angenommene Homogenität und Kontinuität eines Weges zu widerlegen. Beim Vergleich der Wege, die zwei Besuchergruppen bei der Begehung eines Gebäudes wählen, zeigen sich deutliche Unterschiede. Während die eine Besuchergruppe Raumsequenzen wählte, die ihr einen Überblick gewähren, wählt die zweite Gruppe mit Vorliebe Orte der Aktivität. Auch die zeitliche Dauer, welche die Begehung in Anspruch nimmt, ist sehr unterschiedlich.

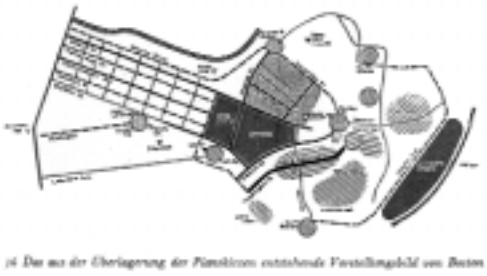
Unabhängig von der Schule Kevin Lynchs entwarf der kalifornische Landschaftsarchitekt Lawrence Halprin einige dynamische Raumnotierungssysteme. Er definierte die Aufgabe des Stadtplaners ausdrücklich als die eines "Choreographen von Umweltelementen" und prägte den Begriff der "Umweltchoreographie". Die statische Umwelt sei nur die Hülle für Bewegungsabläufe. Vor jeder Planung gilt es daher zunächst einmal adäquate Bewegungsprogramme zu entwickeln. Dazu verwendet Halprin Formulare, in denen die bestehende Umwelt in jeweils zwei Spalten eingetragen wird. In der linken Spalte wird das zu analysierende Gebiet als horizontaler Plan, in der rechten Spalte als vertikale Ansicht vereinfacht

dargestellt. Parallel laufend und wie in hintereinander geschalteten Trickfilmeinstellungen werden die wahrgenommenen Ereignisse und Elemente eingezeichnet. Dazu werden 26 grafische Symbole verwendet, zum Beispiel Grundsymbole für Menschen, organische Formen, vertikale und horizontale Elemente sowie Symbole für Bauten und Landschaftselemente. Wie weit dieses Aufzeichnungssystem auch in der Praxis Anwendung fand, ist bei diesem, wie auch bei den vorangegangenen Beispielen, nicht bekannt.





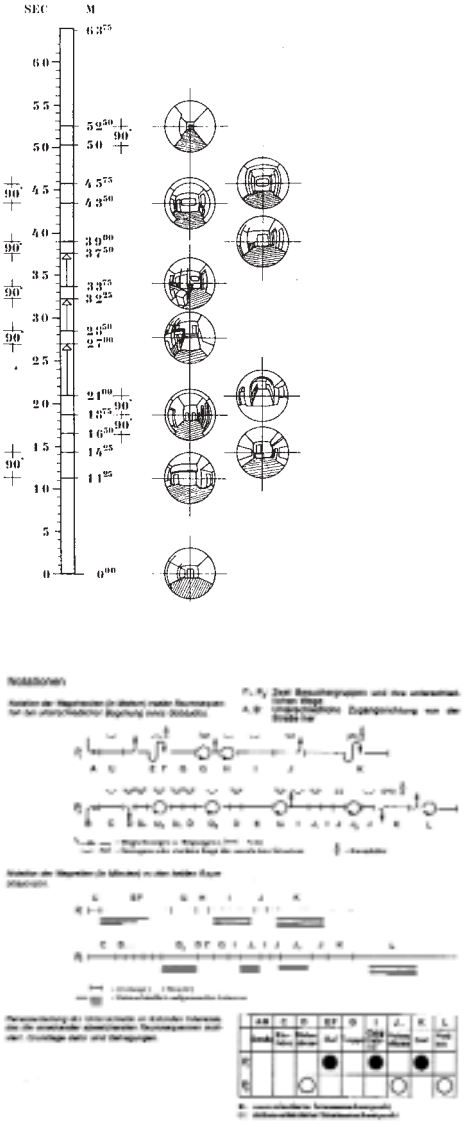


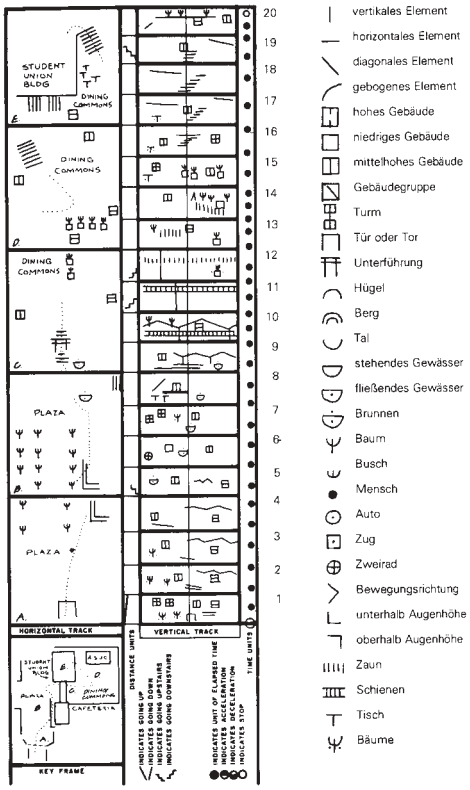


132 Kevin Lynch, Zeichen für die wesentlichen Elemente in der Wahrnehmung einer Stadt

133-136 Kevin Lynch, Pläne als Ergebnis der Analyse, 1960

137-138 Raumnotierungszeichen nach Appleyard, Lynch und Myer, 1964





139 Philip Thiel, Wegnotation, 1968

140 Herbert Muck, Notation zweier Besuchergruppen bei der Begehung eines Gebäudes, 1986

141 Lawrence Halprin, Bewegungsnotierung, 1963

Raumschriften als Instrument der Analyse von Bewegung und Orientierung

Lucy Hillebrand hat im zuvor geschilderten Sinne keine eigenen Bewegungsnotierung entwickelt. Dennoch beschäftigen sich einige ihrer Raumschriften mit der Orientierung im städtischen Raum. In den ersten Beispielen übernehmen Elemente der Natur, oder eigens dafür aufgestellte Elemente, eine Funktion der Orientierung für die bewegenden Benutzerinnen oder Benutzer. Ebenfalls raumordnende Funktion weist Hillebrand Denkmälern oder Kunstobjekten im öffentlichen Raum zu. Sofern sie überlegt aufgestellt und bewusst eingesetzt werden, können sie eine eigenen Erlebnisebene in der Stadt darstellen.

Raumbegrenzungen, Signale in der Natur

Diese Skizzen und Fotos zum Thema der Raumbegrenzung entstanden 1975. Sie veranschaulichen Beispiele für Hinführen, Hinfinden, Aufnehmen, Vorbereiten und stehen in Klaus Hoffmanns Buch am Beginn des Kapitels mit dem Titel: Einleitung und Hinführung zu Eingängen. Beide Beispiele sind als Orientierung für Autofahrerinnen und Autofahrer gedacht. Auch wenn es sich in diesem Sinne um keine Notierungen handelt, in denen versucht wird allgemeine Zeichensymbole einzuführen mit denen die Elemente der Orientierung beschrieben werden, befassen sie sich wesentlich mit dem Thema Orientierung. Sie zeigen unter anderem auch, dass sich Hillebrands Überlegungen über die Notwendigkeit der Hinführung nicht auf Fußgängerinnen und Fußgänger beim Betreten von Gebäuden beschränkt.

Bild 1: Aus einem verdichteten dunklen Raum des Waldes zum weniger verdichteten heller werdenden Raum - analoge Wegeführung in langgezogenen Kurven.

Bild 2: Raumbegrenzungen, Signale in der Natur:
1. dichtgewachsene Wand
2. offen gebaute Begrenzung (Lichteinfall)
3. offene gewachsene Begrenzung (Lichteinfall)

Schwelle Fahrzone - Fußgängerzone mit einleitenden Phasen = 5 sec Warnzeit, 1973

Mit einer ähnlichen Thematik beschäftigt sich das 1973 entstandene Konzeptmodell "Schwelle Fahrzone - Fußgängerzone mit einleitenden Phasen = 5 sec Warnzeit". Die Stadt müsse den Bewegungsgesetzen des Autos folgen. Das Ideenmodell ist als Orientierungshilfe für bewegte

Benutzerinnen und Benutzer, konkret für Autofahrer gedacht. Vergleichbar mit einem Verkehrsschild, spricht es vorrangig die optische Wahrnehmung der Autofahrer an.

"Ein flatterndes Leinenschriftband - ähnlicher Aufmachung wie die kurzfristige Reklame für eine Veranstaltung - markierte bisher im Stadtbild die Schwelle, den Übergang von der Fahrzone zur Fußgängerzone. Da mir als Architekt Übergänge von einem Raum zum anderen, Eingänge, kurz die Schwellensituation bei Bauaufgaben als eine besondere Forderung erschien, versuchte ich im Straßenraum entsprechend die Schwellensituation ebenfalls so zu differenzieren, daß Fahrende (Geschwindigkeit) vor der Fußgängerzone phasenweise Informationen erhalten. Die beiden Zonen müssen also durch allgemein verständliche Signale eine erkennbare Trennung erhalten. Die optischen Mittel können von akustischen Mitteln ergänzt werden.
Drei Vorwarnungen mit sich verändernden Signalen leiten die Schwellensituation ein:
1. Phase: auf gelbem Feld langer Strich (Fahrbahn) und kleine blaue Fläche mit Fußgängersymbolen. 2. Phase: kürzerer Strich und größere Fläche mit Fußgängersymbolen.
3. Phase: ganz kurzer Strich und großes Feld mit Fußgängersymbolen. Endphase: zwischen den Häuserfronten aufgehängtes Transparent mit Darstellung der Endphase des Fahrweges (gestaffelte Linien) und Hinweis auf weiträumigen Fußgängerbereich." [69]

[69] LH. zit. nach Boeminghaus 1983, 183

Landkreis Göttingen-Staufenberg, Konzeptskizze, 1980

Nicht zuletzt erscheinen auch Lucy Hillebrands Entwürfe von Denkmälern und Kunstobjekten im öffentlichen Raum hier zugehörig. Teil des Konzeptes ist stets eine Bezugnahme auf einen konkreten Standort, der möglichst so gewählt werden sollte, dass die Objekte raumordende Funktionen übernehmen können.

Das erste Projekt für Göttingen-Staufenberg behandelt die Gestaltung eines Dorfzentrums, das durch falsche Verkehrsplanung seine Funktion als Dorfmitte verloren hat. Bewusst im öffentlichen Raum aufgestellte Kunst-Objekte sollen den vorhandenen Straßenkreuzungspunkt und den Platz neu ordnen. Durch gemeinsame Arbeit am Projekt soll wieder ein Dorfzentrum entstehen, das den Bewohnerinnen und Bewohnern die neuerliche Identität mit dem Dorf ermöglicht. Ähnliche Projekte wurden von Hillebrand auch für andere Orte oder Plätze entwickelt. Es war ihr ein besonderes Anliegen, öffentliche Plätze und Räume so zu gestalten, dass sie zu Erlebnisräumen, zu Orten der Aktivität der Benutzerinnen und Benutzer werden können und nicht, wie sie Hillebrand beschreibt,

zu "Konsumzonen" oder Verkehrsknotenpunkten verkommen:
"Zerstörte Dorfmitte durch radikale Verkehrsplanung - Kunst im öffentlichen Raum übernimmt raumordnende Funktionen mit humanitären Zielsetzungen. Es entsteht kooperatives Gestalten zwischen Bewohnern, bildenden Künstlern und Architekten. Durch Akzentsetzungen von Kunst wird die Dorfmitte als Eigenanteil an Heimat neu zu begreifen sein und auch in Anspruch genommen. Mitverantwortung - Mitdenken. Die Standorte: Aus weiter Entfernung ist die Straßenrandbebauung sichtbar; durch umgreifende farbige Eckgestaltung entsteht sowohl Orientierung als auch Zusammenfassung der Platzgestaltung. 'Stop-Blöcke' sind die Eigeninitiative der Bewohner in Zusammenarbeit mit Künstlern. Die farbige Staffelung der Eckkurve deutet die Wegeführung an innerhalb der Grünfläche, dem Verweilort der Fußgänger, von der Fahrbahn aus Leitlinie mit Tempo-Reduzierung." [70]

[70] LH. zit. nach Hoffmann 1985, 81

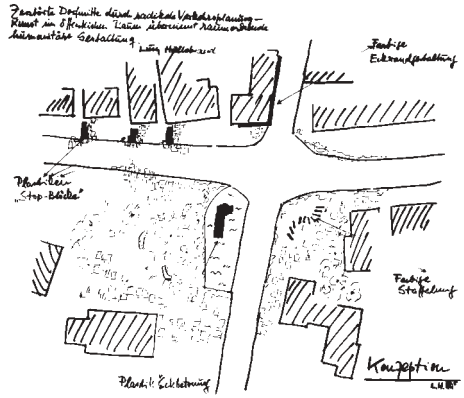
Brahms-Gedenkstätte für die Stadt Hamburg, Wettbewerbsmodell, 1979

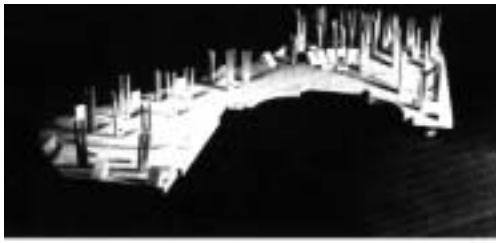
Das zweite Beispiel, ein Wettbewerbsentwurf für eine Brahms Gedenkstätte in Hamburg entstand 1979 gemeinsam mit dem Künstler H.J. Breuste, wurde aber ebenfalls nicht realisiert. In einem ausführlichen Erläuterungsbericht beschreibt sie ihre Überlegungen, die zu diesen von ihr als "POLYPHONIE" bezeichneten Entwurf geführt haben.

"Städtebaulich ist der im Modell vorgegebene Vorraum zur Musikhalle als ein in sich gestalterisch abgegrenzter Raum gesehen, dessen Zeichensetzungen die hohen Stimmgabeln als Signale sind. Auch an markanten Stellen im Straßenraum sollen sie als visuelle Hinführungsmerkmale angebracht werden. Die Kunstlandschaft "POLYPHONIE" steht contrapunktisch zu der gegenüberliegenden Fußgängerzone mit natürlicher Grünanlage. Die "POLYPHONIE" ist - außer den Sitzbänken - nur aus zwei Elementen aufgebaut: einmal den Stimmgabelsignalen (zugleich als Ton- und Informationsträger) und zweitens den Dreieckblocks. Letztere sind in ihrer offenen und doch zugleich raumbegrenzenden Funktion sowohl als Lichtträger (Schrägflächen mit eingebauten Strahlern) wie auch (auf der Schrägfläche) Informationstafelträger im Brahms-Mulden-Rundfeld mit Sitzbänken gedacht (siehe Modell).
Die Stimmgabeln stehen in bestimmten, wellenförmig verschiedenen Höhenausführungen innerhalb der beiden Seitenbereiche der Musikhalle in locker-offener Anordnung, die sich zum Eingangsbereich hin immer stärker verdichtet. Durch die verschiedenen Höhenausführungen der Stimmgabelsignale ist auch in der Vertikalen die räumlich differenzierte Gestaltung deutlich erlebbar, und die anspruchsvolle Feierlichkeit des

Baukörpers der Musikhalle wird in der Weise aufgenommen, daß sie aus der Harmonie der Platzgestaltung herauswächst.
In bestimmten Tonlinien (Tonabfolgen von einer Vielzahl Lautsprechern ausgehend, die in den Stimmgabeln [Stahl V 2 A] eingebaut sind) wird die Klanglandschaft "POLYPHONIE" zur musikalischen Vorbereitungszone, Anzeige für bestimmte Konzerte in der Musikhalle.
Dieser öffentliche 'Klang - Raum' ist dadurch zu einer Erlebniszone mit veränderbaren, nicht eingegrenzten Ton-Strukturen geworden, die durch eigene Bewegung des Gehens im Raum zur "audio-körperlichen Erfahrung" führt. Das Konzept der "POLYPHONIE" beinhaltet nicht nur Ton-Hören, sondern dieser Außenraum wird als eine neue Ebene musikalischer Wahrnehmung gestaltet. (Näheres bedarf einer Sonderbearbeitung - vergl. Bernhard Leitner Ton-Raum)
Die Zeittafel von Brahms enthält 40 entscheidende Daten seines Lebens, deshalb wurden 40 Stimmgabel-Symbole, die ja zugleich Informationsträger sind, gewählt; dadurch ist jeder Träger einer solchen Datenangabe.
So hat die Zeittafel nicht eine statisch-grafische Anordnung, sondern sie ist räumlich erlebbar.
Brahms Charakter als zurückgezogener Individualist, jenseits des geschichtlichen Geschehens seiner Zeit, ist künstlerisch transformiert durch die Ausbildung einer Sockelmulde - sich abgrenzend gegen außen.
Die Mulde besteht aus Dreiecksblocks, aneinandergereiht mit Sichtflächen für die Aufnahme einer Bronzeplatte mit dem Abguß der Totenmaske Brahms und Tafeln mit literarisch-kulturpolitischen Texten aus jener Zeit.
Ein Bronzeguß der Handschriftzüge von Brahms werden in den Boden vor der Sitzgruppe eingelassen.
Die "Polyphonie'' nimmt nicht nur die Gedenkstätte optisch-räumlich auf, sie ist nicht nur ein Denkmal, sondern ebenso ein Hörmal.
D. h., die Besucher haben eine Vielfalt an Angeboten zur eigenen Entscheidung, z. B. für den lauten oder leisen Bereich der Musik, oder sie können aus der Kunst-Landschaft "POLYPHONIE" ebenso in die Zurückgezogenheit der gegenüberliegenden Natur-Landschaft der Fußgängerzone überwechseln. Die Schwierigkeiten der städtebaulichen Situationen führen zu Beschränkungen der einzelnen Plan-Initiativen; deshalb bleiben die verkehrstechnischen Einrichtungen weitgehend erhalten." [71]

[71] LH. zit. nach Boeminghaus 1983, 189



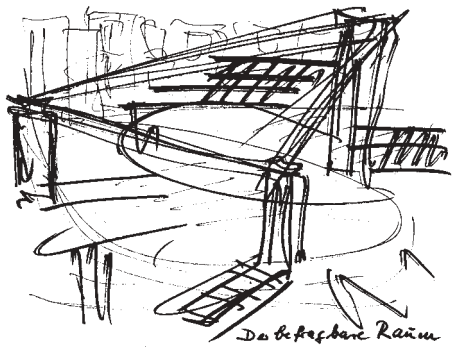


142-143 Natürliche und künstliche Raumbegrenzungen, 1975

144 Ideenmodell Schwelle Fahrzone - Fußgängerzone mit einleitenden Phasen = 5 sec Warnzeit, 1973

145 Entwurf für eine Neugestaltung der Dorfmitte in Staufenberg, Landkreis Göttingen, 1980

146-147 Wettbewerbsentwurf Brahms-Gedenkstätte, Hamburg, 1979



Der befragbare Raum, Raumschrift o. J.

6 *RAUMSCHRIFT*

Ausdruck und gleichzeitig Methode zur Realisierung von Hillebrands Ideen, Gedanken und Überlegungen in der baulichen Umsetzung ist die "Raumschrift". Die Raumschrift ist, wie sie es ausdrückt, *"kein abgeschlossenes System, sondern eine vor allem aus der Praxis der Kooperative entwickelte Initiative, die permanent weitergeführt wird, gerade auch als Instrument zur utopisch humanitären Planung"* [72] Zugleich ist sie aber auch ein Vermittlungssystem, mit dem Hillebrand ihre räumlichen Ideen grafisch-kürzelhaft veranschaulicht, darlegt und argumentiert. Jede Planung beginnt mit einer Raumschrift durch welche der Mensch als Konstante in den Entwurf eingezogen wird. Sie zeigt auf, wie der Mensch die Räume begeht, auf sie reagiert, oder als Benutzerin und Benutzer sich die Räume aneignet. Der realisierte Bau integriert die Raum-Schrift und hebt sie wieder auf. So betrachtet hat jede Architektin und jeder Architekt eine eigene Raum-Schrift. Sie ist die Schrift, die Spur, die Architektinnen und Architekten im Gebäude hinterlassen.

[72] LH. zit. nach Boeminghaus 1983, 197.

Nicht immer tritt die Raumschrift klar zu Tage. Vielfach sind die Skizzen und Zeichnungen, die zum Bau geführt haben, nicht mehr vorhanden und sie lassen sich nur mehr im umgekehrten Weg über den realisierten Bau rückverfolgen. Einfacher erscheint es daher, die Raumschrift als allumfassendes Planungsprinzip zu verstehen, das alle im einzelnen für Lucy Hillebrand geltenden Grundsätze in sich vereinigt. Diese Prinzipien, welche Hillebrands Schaffen durch ihr gesamtes Leben begleiten, werden im ersten Abschnitt dieses Kapitels beschrieben. Bevor genauer auf Hillebrands realisierten Projekte eingegangen wird, werden hier in ihrer Gesamtheit die Gedanken und Prinzipien nochmals durchleuchtet, die hinter ihren Projekten stehen: Zwei wesentliche Aspekte der Raumschrift, ihre Anwendung als Instrumentarium zur Partizipation der Nutzerinnen und Nutzer im Entwurfsprozess sowie Lucy Hillebrands Raumkonzept, der offene fragmentarische Raum, in dem die Raumschrift ebenfalls eine wichtige Funktion einnimmt, werden eingehend in den folgenden Abschnitten betrachtet.

6.1 Humanitäres Bauen und Planen

"Wir wissen aus unseren Erfahrungen - auch durch die Wissenschaften - welche Bauformen den Menschen tendenziell destruktiv beeinflussen, humanitärfreiheitliche Zielsetzungen zerstören, Gewalttätigkeiten provozieren - Gestaltungsmittel, die gegen Mitmenschlichkeit gerichtet sind, wie zum Beispiel Enge, Monotonie, übermächtige unmenschliche Proportionen des Größenwahnes, falsche, bedrohliche Verdichtungen, Armut, und Existenzbedrohung (Nachbarschaft), Einschüchterung durch Monumentalitäten: alles dies Zerstörungsfaktoren der kreativen Gestaltungskräfte im Bewusstsein unserer Gesellschaft, die ihre Identität in ihrer Umwelt im permanenten Auseinandersetzungsprozeß sucht." [73]

[73] LH. zit. nach Grohn 1990, 35

6.1.1 Wandlungen im Bauen

Wandlungen im Bauen - so betitelt auch Lucy Hillebrand einen von ihr 1947 veröffentlichten Artikel in der Zeitschrift "Die Sammlung". Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland, im Jahre 1933, finden die sowohl in technischer als auch in baukünstlerischer Hinsicht modernen und fortschrittlichen Tendenzen in der Architektur ein abruptes Ende. Was folgte, ist die Rückkehr zu historisierenden Bauformen und eine kritiklose Nachahmung ländlich traditioneller Bauweisen. Hillebrand sieht die vor dem Kriegsausbruch begonnenen Entwicklungen als unwiederbringlich zerstört: *"Heute haben wir leider die Möglichkeit, technische Mittel der Bauindustrie fortschrittlich weiter zu entwickeln, verloren. - Es bleibt uns ein anderer wesentlicher Auftrag. Der Produktionsapparat ist zerstört, wir stehen vor dem langwierigen Aufbau aus den Trümmern. Überschauen wir nüchtern, was uns bleibt, und prüfen die Möglichkeiten eines sinnvollen Beginnens. Wir haben keine äußerlichen Verpflichtungen mehr, wir tragen die lebendigen Werte der Tradition und die Erkenntnisse des Fortschrittes in uns, kurz, das Rüstzeug zu einer neuen, prinzipiellen Planung unseres Bauens."* [74]

[74] Hillebrand 1947

Dieser Neubeginn, auf den Erkenntnissen des Fortschritts aufgebaut, bedinge auch eine Anpassung des Aufgabenbereiches der Architektur an den technischen Fortschritt. Veränderungen im Bauen und der technische und industrielle Fortschritt hätten eine Trennung zwischen den "rein mechanisch gebundenen und künstlerisch freien Bauaufgaben" notwendig gemacht. Die Architektinnen und Architekten, die bislang sowohl die künstlerischen als auch alle technischen Aufgaben in einem Baugeschehen unter sich vereinten und die Abwicklung des gesamten Bauprozesses zu ihren Aufgabenbereich zählten, würden zunehmend nur mehr "selbständige Gestalter" aller "künstlerisch-freien" Bauaufgaben

sein. Solche Veränderungen, die nach Hillebrands Ansicht für die Architektinnen und Architekten eine zunehmende Freiheit mit sich bringen, sich vorrangig den künstlerischen und gestalterischen Aufgaben im Bauen zu widmen, entbinden sie aber nicht von ihrer gesellschaftlichen Verantwortung. Das Streben nach Wahrhaftigkeit in der Architektur, welches Stilkopien oder einem kritiklosen Nachahmen von gängigen Modetrends konträr gegenüber steht, hat oberste Priorität. Auch wenn es wesentlich ist, bei der Suche nach Bauformen und der Suche nach einer Lösung für eine Bauaufgabe in die Geschichte zurück zu blicken, so um aus dieser Geschichte zu lernen und nicht um sie zu imitieren. Diese "Wandlungen im Bauen", wie sie es nennt, und die neuen Anforderungen die hinkünftig an die Architektinnen und Architekten gestellt werden, hat Hillebrand auch in ihrem 1947 erschienenen Artikel formuliert:

"Die Arbeit des Architekten beginnt nicht mit dem Zeichenstift, sondern mit dem Besinnen, dem Loten nach dem Grund, auf dem das Ganze als geistig-künstlerisches Gefüge ruht. So beginnt der eigentliche Schaffensprozeß schon mit der richtigen Stellung und Formulierung der Bauaufgabe. Dabei ist ausschlaggebend, wie die Aufgabe erfaßt wird, und das hängt von dem Architekten ab, der sie empfängt. Ist er nun fähig, die Idee der Bauaufgabe klar in seinen Plänen weiter zu entwickeln, sie auf einer neuen Stufe zur künstlerischen Gestaltung zu bringen? Wir vergleichen die Bauaufgabe mit ihrer Lösung und haben so den Schlüssel, um festzustellen, wo eine wahrhaftige und wo eine verlogene Arbeit vor uns steht. Die schöpferisch-künstlerische Möglichkeit ist Gnade - die Wahrhaftigkeit in der Arbeit verlangen wir von jedem denkenden, verantwortungsbewußten Menschen.

[...] Unsere Arbeit gilt nicht dem triebhaft materiell Gebundenen, der nur an seinem Besitz hängt, spekulativ rechnet, unfrei ist, wir haben für das Leben des Besitzlos-Gewordenen zu sorgen und seinen notwendigen Raum mit einem Minimum an Aufwand neu zu schaffen. In seinem Leben hat sich eine Wandlung vollzogen, in dem Energien für wahre Werte frei geworden sind; sie muss allerdings in vielen Fällen noch bewusst gemacht werden. Von daher gesehen, bekommt die Enge und Armut der Existenz einen Auftrieb, ein anderes Vorzeichen, nämlich ein ethisches. Dieser Mensch, der in Armut lebt - und das tun wir fast alle heute - stellt sein Leben dann auf eine rechte Basis, wenn er seinen Raum ehrlich auf das Notwendige beschränkt, aber seinen Anspruch auf eine geistig-kulturelle Lebensform dabei steigert. Um diese Ansprüche zu erfüllen, sind heute Gemeinschaftseinrichtungen in einer neuen vielfältigeren Form dringend notwendig geworden. Sie sind nicht mehr schöne Ergänzungen am Rande eines Lebens im Wohlstand, sondern lebensnotwendiger Ausgleich im Dasein. Vom Ganzen her gesehen, entstehen Menschengruppen - Erkenntnisgemeinschaften -, die sich ihre eigenen Lebensgesetze formen. Diese Lebensgesetze enthalten den Kern und die Idee der neuen Bauaufgaben und bestimmen den heutigen Siedlungs- und Kulturbau.

Für den Architekten ist das Erfassen der Idee, welche der Bauaufgabe zugrunde liegt, die erste treibende formbestimmende Kraft zur Gestaltung des Baues. Wenn der Architekt als gestaltender Mensch aus den Geistesströmungen, die ihn umgeben, die rechte Auslese für sein Schaffen treffen kann, ruht sein Bau als geistiges Gefüge sinnvoll in seiner Zeit." [75]

[75] Hillebrand 1947

Nachdem sie kurz nach Kriegsende eine Rückkehr zur Besinnung auf das Wesentliche gefordert hatte, den Mut zur Askese und zur Wahrhaftigkeit in der Architektur, bringt Hillebrand etwa zehn Jahre später bei einem Vortrag in Berlin, 1958, auf der Tagung des D.A.B. (Annahme: Deutscher Akademikerinnen Bund), mit dem Thema "Eingriffe der Technik in das menschliche Leben" ihren Unmut über die unflexible Haltung der Planenden, aber auch der Verantwortlichen in den Baubehörden zum Ausdruck. Während sie im ersten Teil dieses Vortrages, betitelt "Bauen aus den Gesetzen der technisierten Umwelt", genauer auf die Moderne und ihre Weiterentwicklung nach dem Krieg eingeht, bringt sie im zweiten Teil ihre Vorstellungen eines humanen Planens und Bauens klar zum Ausdruck. Im Zeitalter des Wirtschaftswunders in Deutschland angelangt, habe sich in Hinblick auf das Wohnen und die Wohnvorstellungen Maßgebliches verändert. Der inzwischen vielfach berufstätigen Frau gebührt eine gleichberechtigte Stellung und ein eigenes Arbeitszimmer für jeden in der Familie sollte Standard in der Wohnraumplanung sein - eine Forderung, die 1958 noch utopisch geklungen haben muss und bis heute nicht erfüllt ist. Daneben sieht sie in der zunehmende Vereinzelung der Menschen ein Problem mit dem sich auch Architektinnen und Architekten in Hinkunft auseinander zu setzen haben:

"Um aus dem Chaos der Erscheinungsformen unserer technisierten Umwelt gestaltende Kräfte für ein auf die Zukunft gerichtetes Bauen zu gewinnen, müssen wir die Veränderungen der modernen Gesellschaft richtig sehen: Bindungen, die Zufriedenheit und relativen Halt gaben, sind uns verlorengegangen. An ihre Stelle tritt in der heutigen Massengesellschaft die Vereinzelung. Symptome von Angst, Unbehagen, Massenpsychosen werden sichtbar. 'Das größere Ganze', das nun das Individuum, den Vereinsamten aufzufangen hat, ihm seine Selbstentfaltung, Selbstbestätigung zur neuen Umwelt zu bringen hat, ist die Aufgabe der Moderne, - maßgebender, formbestimmender Faktor für jede Wohneinheit. Aber ungeachtet der strukturellen Wandlung bauen wir immer noch Wohnungen für ein überholtes Schema der Normalfamilie.

Es ist aus den Tageszeitungen usw. reichlich bekannt, daß durch die Berufstätigkeit der Frau die Mechanisierung des Haushaltes fortschreitet. Schaut man sich aber das Ausstattungssystem des wirtschaftswunderlichen Deutschland an, wie viele Quadratmeter umbauter Raum werden hier vergeudet, um den Interessen der

Möbelindustrie zu dienen! Während des Arbeitstages stehen die Wohnungen meist leer, sie sind in vielen Fällen fast nur noch 'Schlafheime', aber das ursprüngliche Planungsschema bleibt. Das 'Freizeitheim' der in ihrer Lebensform geänderten Familie mit seinen spezifischen Raumforderungen für das zweckfreie Tun steht heute zur Diskussion (geräuschisolierte Arbeitsräume für jeden Einzelnen in der Familie etc.).

Genauso ist eine neue Konzeption der der Freizeit dienenden Allgemeinbauten, Bildungsstätten und Erholungsanlagen aller Art dringend notwendig. Bisher wurde noch keine Bau- oder Wohnform gefunden, die einer den gesellschaftlichen Notwendigkeiten gemäßen Idee entsprach. Die künstlerische Initiative der Architekten beschränkt sich meist auf formale Ausgestaltungen und Einzelleistungen, die am Gesamtbild wenig ändern.
Die Vereinzelung des Menschen in der modernen Massengesellschaft enthält aber zugleich ein positives Moment: die Anonymität als eine neue Form der Geborgenheit. Diese Geborgenheit wird ein bestimmender Faktor des neuen Lebensstils. Ihre transformierte Umgestaltung, ihr Abbild im Bauen finden wir im Ansatz einiger funktionell aufgegliederter Bauorganismen und Städteplanungen. Hier ahnen wir etwas von den Impulsen, die das neue Lebensgefühl der Architektur geben kann. Nicht die Technik, sondern die durch die Technik veränderte Gesellschaft gibt diese Impulse aus denen sich, 'das größere Ganze', wie ich es nannte, aufbaut.
Dazu ist die Zusammenarbeit von Wissenschaftlern und Architekten notwendig geworden; wir brauchen zur Erkenntnis der differenzierten Bauaufgaben deshalb sowohl den Soziologen, Pädagogen, Sozialhygieniker, Kulturpolitiker sowie sämtliche Sparten des Ingenieurwesens. Nur auf der Grundlage einer solchen Zusammenarbeit kann der Rahmen geschaffen werden, der unserem Lebensgefühl von morgen gerecht wird.
Leider erleben wir eine ständige wesentliche Beschränkung in unseren Arbeitsbemühungen durch die Bauaufsichtsbehörden, (vergessen wir nicht, daß ein Corbusier in Deutschland niemals hätte beginnen können!). Unsere Baupolizeiverordnungen, vor allem in den Kleinstädten, werden wie Bau-Rezepte benutzt, sie führen zu den üblichen falschen Simplifizierungen. Die daraus entstehenden Fließbandprodukte der Architektur-Bürozeichentische sind z. B. Bebauungspläne mit Anhäufungen von Spielzeugschachtelhäuschen, die sogenannten modernen Siedlungen, die Straßenanlagen, Baufluchtlinien, Planungen, die allein nach bodenspekulativen und tiefbautechnischen Überlegungen entstanden sind und die typische bürokratische Enge aufweisen. Es ist für uns deshalb nicht erstaunlich, daß auf diese Art und Weise in der Praxis ein feindliches Nebeneinander, statt einer organischen, differenzierten Wohnungsgemeinschaft entsteht. 'Man ist dem Nachbarn ausgesetzt'.
Die einfachsten Bedürfnisse des gequälten Großstadtmenschen nach Ruhe, Abgeschlossenheit, Variationsmöglichkeiten im Räumlichen bleiben

unbeachtet, denn diese Forderungen werden nicht ernst genug genommen. Aber unsere Forderung lautet: Raum lassen zur Selbstentfaltung, Raum zur Bildung einer eigenen Sphäre sowohl in Wohnungs- wie in den Bauten der Bildungsstätten!! Praktisch bedeutet das eine sinngemäße Vielseitigkeit in der Planung, Anstrengung, Mehrleistung. Gerade das aber wären die positiven Möglichkeiten, um einer technisch bedingten Fehlentwicklung entgegenzutreten.Das gestörte Verhältnis Mensch - Umwelt, die zwischenmenschlichen Probleme, Einzelner - Massengesellschaft, der tiefgreifende Strukturwan-del im gesamten Ablauf der Arbeitswelt stellen aus ihrer Gesetzmäßigkeit Forderungen an uns als Architekten. - Ihre Erfüllung ist unsere Bauaufgabe.[76]

[76] Hillebrand 1958

Im Rahmen eines Vortrages, der von ihr 1957 auf einer Studientagung in Berlin vor Pädagoginnen und Pädagogen gehalten wurde, beschreibt sie die Probleme die ihrer Meinung nach die dringlichsten der Zeit sind und sowohl Pädagoginnen, Pädagogen als auch Architektinnen, Architekten gleichermaßen beschäftigen:

"Gestatten Sie mir, daß ich an dieser Stelle etwas abschweife und ein Problem andeute, das mir besonders am Herzen liegt, das nach meiner Meinung sowohl in Ihrer wie in meiner Arbeit einen wichtigen Platz einnehmen muß. Ich meine die "Isoliertheit und Vereinsamung" des Menschen in der modernen Gesellschaft. Der amerikanische Soziologe Riesman hat kürzlich in einer Untersuchung die zeitgenössischen Menschen als die 'einsame Masse' charakterisiert. Der Mensch, - in die Umwelt der feindlichen Konkurrenz, und nur auf sich selbst gestellt, - fühlt sich verlassen. - Die ihn umgebenden gesellschaftlichen Institutionen erscheinen ihm nicht als seine eigene, von ihm gestaltete Lebensform, - sondern als fremde, ihn beherrschende, undurchschaubare Macht. Seien dieses nun der Staat oder die großen Organisationen, oder der Arbeits- und Wirtschaftsprozeß. Aus dieser Situation erwächst die Daseinsangst als eine Grundstimmung. Sie kann nur überwunden werden durch Aufhebung der 'Isolierung' in einer echten Gemeinschaft von sich als aktiv-tätig erlebenden Individuen. An der Schaffung dieser Gemeinschaft haben wir heute mitzuarbeiten, Sie als Erzieher, wir als Architekten." [77]

[77] Hillebrand 1957

Isolation und zunehmende Vereinsamung sind Ausdruck einer kulturellen Krise. Zur Überwindung dieser Einsamkeit und Isolation greifen manche auch zu falschen Mitteln wie Alkohol und Drogen. Genauso verderblich sei aber auch ein anders Mittel, nämlich der Konformismus, das Gleichsein-wollen: *"Er ist der Todfeind aller Kultur, bedeutet die Aufgabe des individuellen Selbst durch ein verzweifeltes Nichtandersseinwollen als die anderen. Sein Ergebnis ist ein leicht regierbares beliebig hin- und herschiebbares und zusammenfügbares, passives Menschenatom, eine Entleerung des Menschen für die Zwecke einer unmenschlichen Gesellschaft. Der Mensch wird ein kritik- und urteilsloses Wesen, das sein Unbehagen an sich selbst betäubt, indem es sich mit immer neuen Reizen*

oberflächlich berieseln läßt, eine Möglichkeit, die die gewaltig anwachsende Unterhaltungs-Industrie in gefährlich überreichlichem Maße bietet." [78]

[78] Hillebrand 1957

Diese hier ausführlich zitierten Textstellen geben einen ersten Einblick in die Person Lucy Hillebrands. Wenn man rückblickt zum Titel ihres ersten Vortrages, "Wandlungen im Bauen", so waren Hillebrands Bauten und Entwürfe nie wandelnden Modetrends unterworfen. Ihre Haltung und ihre Forderungen waren stets auf eine humanitäre Architektur ausgerichtet, die nicht nur versucht sich an bereits vollzogene gesellschaftliche Veränderungen anzupassen, sondern vielfach auch vorwegnimmt was sich erst im Entstehen befindet. Genau dieses Vorausschauende hat ihr Zeit ihres Lebens auch Unverständnis, manchmal sogar Kritik eingebracht.

6.1.2 **Transformatorenstation ArchitektIn**

In einigen Texten und Vorträgen vergleicht Lucy Hillebrand die Arbeit der Architektin und des Architekten mit einer Transformatorenstation. Aus einer Vielzahl von Einflüssen der Soziologie, Psychologie und weiteren für die Gesellschaftsstruktur relevanten Wissenschaften, aber auch aus den bereits jetzt der Architektur nahestehenden Disziplinen, wie der Stadtentwicklungsplanung und der Kunstgeschichte, so beschreibt sie es, entstehe im Architekten ein Transformationsprozess. Der Architekt versuche alle diese interdisziplinären Informationen zu bündeln und in der Planung zu einem der Situation angepassten Entwurf, zu einer Baugestalt, zu transformieren. Dabei dürfe er nicht der Versuchung verfallen, sich selbst dabei zu sehr in den Vordergrund zu rücken oder nur sich selbst darzustellen. Übergeordnet allem Weiteren steht Hillebrands Grundsatz: "der Mensch ist die Grundlage aller Planungen". Ihre Aufgabe in der Architektur sieht sie stets darin, Grundformen des Bauens zu finden und der dienenden Funktion gegenüber den Benutzerinnen und Benutzern Ausdruck zu verleihen. "Für uns repräsentiert der Begriff Mensch den Inhalt des Bauprogramms, aus dem erst die Entscheidung über die Bauform getroffen wird. ... Leider ist es in der Praxis oft umgekehrt, die Vorstellungen der Bauform verhindern eine exakte Entfaltung des Bauprogramms, den eigentlichen schöpferischen Prozess".

Durch die Gestaltung der Lebensräume des Menschen sind den Architektinnen und Architekten entscheidende Einflussmöglichkeiten in die Hand gelegt den Lebensstil zu beeinflussen. Damit bestehe aber auch die Gefahr diesen Einfluss missbräuchlich geltend zu machen, indem Lebensformen zementiert werden, die im Widerspruch stehen zur freien Entfaltung des Einzelnen. Hillebrand spricht in diesem Fall von einem Machtmissbrauch in der Architektur. Als ArchitektIn müsse man sich dieser gesellschaftspolitischen Verantwortung bewusst sein.

Man habe die Aufgabe die Impulse der laufenden gesellschaftlichen Veränderungen wahrzunehmen und diese in eine zukunftsorientierte Planung einzubeziehen.

In der Architektur habe Missbrauch von Macht auch etwas mit Maßstab zu tun. Die Anwendung eines angemessenen Maßstabs versteht Hillebrand nicht nur im Sinne einer angemessenen Größe sondern in der Art der Gestaltung, angemessen an die Bauaufgabe und den tatsächlichen Bedarf. Selbst wenn dies bedeutet, sich gegen die Vorstellungen des Auftraggebers zu stellen:

"Wir kennen Gespräche mit Auftraggebern, in denen sich ihre versteckten Triebe der Selbstüberschätzung, der ich-Darstellung, in Wünschen nach teuren Materialien oder überhöhten Raumdimensionen darstellen. Hier haben Architekten die Möglichkeit, verständnisvoll ihr Sachwissen und gestalterisches Empfinden hinsichtlich der Sinngebung einzubringen und ihre Differenz zur Zielsetzung bewusst zu machen." [79]

Lucy Hillebrand fordert diese Beschränkung auf das Notwendige auch aus Verantwortung gegenüber der Natur. Die bereits bekannten Auswirkungen der Klimaveränderung, welche auch auf dem Gebiet der Architektur auf unsere Luxusansprüche zurückzuführen seien, müssten für die Architekten Aufforderung genug sein, nicht weiter an diesem "Zerstörungsprozess der Gesamtexistenz" teilzuhaben. Wir müssten zu mehr Bescheidenheit zurückkehren und uns bemühen aus der Natur zu lernen. Auf ihrer eigenen Werteskala stehen Forderungen wie "Mut zur Askese" und "Reduktion als Gestaltungsprinzip", nicht nur aus ökologischen Überlegungen an oberster Stelle.

[79] LH. zit. nach Grohn 1990, 35

Hillebrand selbst glaubt weder an die "Macht der Erfahrung", noch an die Notwendigkeit von klar abgegrenzten Standpunkten, wie sie manche im Laufe der Berufserfahrung für sich entwickeln. Viel entscheidender findet sie es in ihrem Beruf, ständig bereit zu sein die Dinge "In Frage zu stellen" und sich eine kritische Haltung gegenüber dem Gewohnten oder gegenüber gängigen Modetrends zu bewahren.

"Wenn ich bedenke, wie sehr wir mit jeder Aufgabenstellung uns selbst immer wieder von neuem in Frage stellen müssen, ja wie sehr wir in Bezug auf die Erfassung der Wirklichkeit immer wieder wie an einem Anfang stehen, erscheint mir die Behauptung eines einzigen, klar zu definierenden Standortes sehr eindimensional und ich möchte daher eher von einer Gratwanderung auf einem schmalen Pfad zwischen den Abstürzen sprechen." [80]

Lucy Hillebrand betont stets die "Eigengesetzlichkeit" jeder Bauaufgabe. Sie möchte versuchen "das Porträt des Menschen", für den sie baut, "das wahre Bild dieses Menschen in der Architektur zu verdeutlichen". Ihr Denkansatzes, sich ständig am Anfang zu wissen, bei jeder Bauaufgabe

[80] LH. zit. nach Grohn 1990, 15

vor einem Neuanfang zu stehen, macht einen Großteil der Qualität ihrer Architektur aus. Dabei auch den Blick für den individuellen Menschen, der das Gebäude bewohnen oder benutzen wird, nie aus den Augen zu verlieren, zeichnet ihre Projekte besonders aus.

Zuletzt ein Ausschnitt aus einem Beitrag, erschienen im Katalog zur Werkbundausstellung in Frankfurt / Main, 1987, in dem sie ihre Vorstellungen über die gestalterische Arbeit als Architektin prägnant zusammen fasst: *"Gestalten ist für mich verbunden mit Verantwortlichsein - z. B. für das Herauskristallisieren aus dem heute wissenschaftlich-technisch Möglichen und dem existentiell tatsächlich Notwendigen - und zwar innerhalb jeder kleinsten Gestaltungsaufgabe. Kurz: Transformation der Inhalte einer Aufgabe in eine neue Ebene des visuell Erlebbaren zu schaffen. Gestalten setzt deshalb sowohl die Fähigkeit des ordnenden Ahnens voraus, als auch die schöpferische Kraft, Informationen in ihren Konflikten durchzustehen und sich zu entscheiden, diesem Prozeß jene Form zu geben, die dennoch offen bleiben muß, bedeutet sie doch eine Absage an die Perfektion der Verabsolutierung eines einzigen Gestaltungsprinzips des Formalen, wie z. B. der Symmetrie bzw. dem 'Goldenen Schnitt'."* [81]

[81] Hillebrand 1986/4

6.1.3 **Prinzipien des Bauens und Gestaltens**

Wesentliche Kriterien, welche Lucy Hillebrand für ein menschengerechtes und humanes Bauen als notwendig erachtet, wurden in den zuvor wiedergegebenen Textstellen aus verschiedenen Vorträgen bereits angesprochen. Daneben gibt es noch weitere erwähnenswerte Prinzipien die sich als bleibende Konstante durch alle ihre Projekte ziehen: der Umgang mit der Natur, kooperatives Gestalten mit Vertreterinnen und Vertretern anderer Disziplinen und offene flexible Planungen.

Im Umgang mit der Natur muss man sich als Architektin die Frage stellen ob der geplante Bau die Zerstörung der bisher unzerstörten Natur auch tatsächlich rechtfertigt. Sind die neu geschaffenen Räume und Raumstrukturen den bisherigen Naturräumen zumindest ebenbürtig? Oder dienen sie nur dem Prinzip der Rentabilität und entsprechen in keiner Weise einer an die Landschaft angepassten Bebauung? Lucy Hillebrand erlebt den Moment des Baubeginns, *"wenn der Bagger seinen ersten Hieb ins Erdreich des gewachsenen Bodens tut", mit sehr widersprüchlichen Gefühlen: "Eine Harmonie wird zerstört! Ein verzweifelter Augenblick! Dagegen steht die Freude, daß der Bau beginnt. Aus der Horizontalebene der Zeichnung wird nun die Vertikale des Baukörpers, eine neue Dimension kommt hinzu - das Räumliche."* [82]

[82] LH. 1983, zit. nach Boeminghaus 1983, 178

Bauliche Eingriffe in die Landschaft hätten heute aufgrund ihrer Größenordnung wesentlich weitreichendere Folgen als noch vor Jahrzehnten. In den kleinräumlichen Planungen der früheren Jahre konnten sich Bausünden im Laufe der Jahre wieder verwachsen. Heutige Planungen, mit ihren großräumlichen Dimensionen, verändern die Landschaft bleibend. Geradlinige und monotone "Reißbrettplanungen", anstelle von räumlichen Gruppierungen entsprechend der Naturgegebenheiten, seien leider bis heute traurige Realität.
Diese Sensibilität und Achtung gegenüber der Natur zeigt sich in Hillebrands Projekten, durch einen behutsamen Umgang mit den naturrräumlichen Gegebenheiten und Gebäuden die in das Gelände hinein modelliert zu sein scheinen.

Vielfach bereits angesprochen wurde ihre Zusammenarbeit und Kooperation mit Personen aus anderen Wissenschaftsdisziplinen. Der Stellenwert, den sie dieser interdisziplinären Zusammenarbeit zubilligt, kommt in ihrem Selbstverständnis als "Transformatorenstation" zum Ausdruck. Die Vorstellungen gehen über eine fachliche Arbeitsteilung und ein neben einander her Arbeiten der unterschiedlichen Fachdisziplinen hinaus. In einer Arbeitsgruppe, gemeinsam mit den Erziehungswissenschaftlern und Unterrichtspraktikern Karl-Heinz Flechsig und Hans Dieter Haller versucht sie die Chancen und Möglichkeiten einer kooperativen Zusammenarbeit auszuloten und anschließend theoretisch zu reflektieren. Sie versuchen neue Lernformen zu entwickeln, mithilfe derer, allen an einem Planungsprozess beteiligten Personen entsprechend ihren individuellen Eigenarten Raum gegeben wird und darüber hinaus differierende Ansichten integriert werden können.

Neben Fachleuten aus der Soziologie, Psychologie und den Erziehungswissenschaften sucht Hillebrand im besonderen den Diskurs mit bildenden Künstlerinnen und Künstlern. In zahlreichen Experimenten erprobt sie unterschiedliche Formen der Zusammenarbeit. Manche davon seien auch "an den menschlichen Schwächen gescheitert", meint sie in einem Interview. Insbesondere in der Zeit, nachdem sie ihr eigenes Büro aufgegeben hatte und in Kooperation mit anderen Kollegen zusammen arbeitet, muss sie einige bittere Enttäuschungen hinnehmen. Trotz solcher Rückschläge war ihr Glaube an die fruchtbare Zusammenarbeit mit Anderen unerschüttert.

In ihren Bauprojekten hat sie die interdisziplinäre Zusammenarbeit permanent praktiziert. Die jeweiligen BauherrInnen, in welchen Berufen sie auch immer tätig waren, betrachtete sie als Fachleute ihrer eigenen

Wohn- oder Arbeitsumgebung, denen sie sich als Lernende näherte. Die Erkenntnisse aus den Gesprächen wurden von ihr in eine bauliche Form gebracht. So verstanden ist jedes gebaute Bauwerk die Synthese aus diesem in den Gesprächen erfahrenen Wissen und ihrer eigenen formgebenden und gestalterischen Arbeit.
Eng verwoben mit allen zuvor erwähnten Aspekten ist Hillebrands Bemühen um eine "offene - flexible Planung". Darunter zu verstehen ist einerseits die bereits zuvor erläuterte Forderung, Lebensstile nicht nach tradierten alten Mustern durch die Architektur zu zementieren, andererseits aber auch rein baulich Maßnahmen vorzusehen und zu setzen, die eine flexible Anpassung an geänderte Lebensbedingungen möglich machen. Offene Planung verlangt ein vorausschauendes und zukunftsorientiertes Denken. Bereits im Entwurfsprozess sollte bewusst Raum frei gehalten werden für künftige Entwicklungen.

"Aber wir erkennen erst durch den Entwurfsprozeß intuitiv die entscheidenden Fragen, den Mut, noch nicht Erfassbares offen zu lassen für eine Zukunft, die hier später ihre Aufgaben in einer gültigeren Weise formulieren kann. Seien es veränderte gesellschaftliche Bedingungen, eine weniger einengende Gestaltungsgesetzgebung (Bauordnung) oder auch neue und materialbedingte Voraussetzungen, wodurch die Tätigkeit des Architekten zum aussuchen aus der Beliebigkeit vieler Varianten auf gleichlautender Basis werden kann. Eine bestechende Situation für unseren Auftraggeber, Mitsuchender zu sein, statt sich mit dem kreativen Entwurfsprozeß des Architekten auseinandersetzen zu müssen. Dies bedeutet eine Simplifizierung, fast eine Vernichtung unseres Erfindergeistes, eines Stückes zu seltener Poesie in unserer Arbeit. Meine Forderung daher: Raumlassen für jene Räume, die heute noch im Rahmen unserer konkreten Utopien liegen." [83]

Offene und flexible Räume sind für Hillebrand kein Thema, das sich auf die Anwendung im privaten oder öffentlichen Wohnbau beschränkt. Ebenso könnte es im Städtebau oder in der Stadtplanung bedeuten, bewusst Baulücken für hinkünftige Entwicklungen und Projekte offen zu lassen und Raum freizuhalten.

[83] LH. zit. nach Grohn 1990, 23

6.2 Raumschriften in der Planungspartizipation

6.2.1 ArchitektInnensprache - NutzerInnensprache

Laut Anette Sommer, Architekturpsychologin, haben Architektinnen und Architekten durch ihre Sozialisierung in der Ausbildung andere Erfahrungshintergründe und Wirklichkeitsmaßstäbe von Architektur als Nutzerinnen und Nutzer. Die Sprache der ArchitektInnen bezieht sich auf Konzepte, Pläne und physische Räume für einen idealtypischen Nutzer. Sie denken in räumlichen Strukturen, Formen, Normen, Funktionen oder Konstruktionen und Material. Sie nehmen die Umwelt anhand ihrer physischen Materialität wahr. In der Wahrnehmung der NutzerInnen allerdings besteht die Raumidee aus *"Alltagsroutine, Handlungs-, Wahrnehmungs- und Erlebensmustern einzelner Individuen, die zeitlich, sozial, individuell und physisch komplex miteinander verwoben sind".* [84] ArchitektInnen sprechen über das Funktionieren von Gebäuden, während NutzerInnen darüber sprechen, was sie wann und wo tun, mit wem oder was sie erleben - sie sprechen über das Leben in diesen Räumen.

[84] Sommer 1998, 82

Ähnlich beschreibt auch Achim Hahn das Wohnen als eine soziale Handlung, ein sich Verhalten zu Räumen und Dingen unserer Umwelt. Menschen erleben zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedliche Räume sehr verschieden und nehmen unterschiedliche Aspekte wahr. Mieter sprechen nicht über Architektur, sondern über ihre alltäglichen Erfahrungen als Wohnende. Entscheidend ist für sie der Gebrauchswert der Architektur. Mit dem Bewohnen beginnt eine Umdeutung vom Gegenstand der Architekturgeschichte und Architekturtheorie zum Gebrauchsgegenstand. Wohndinge werden zu "Gebrauchsmitteln" und zu einem Teil der Lebensgeschichte der Menschen. Architektur ist nicht mehr länger Gegenstand der Betrachtung, sondern des Gebrauchs. Die Menschen hinterlassen ihre Spuren des Gebrauchs in der Architektur.[85]

[85] Vgl. Hahn 1998, 97ff

Um einen Partizipationsprozess überhaupt beginnen zu können, muss vorerst eine gemeinsame Verständigungsebene zwischen diesen beiden sehr unterschiedlichen Erfahrungsebenen geschaffen werden. Sprache ist ein Kommunikationsmittel, das dazu dient, Informationen mit anderen auszutauschen. Gibt es Sprachunterschiede, ist die Kommunikation erschwert und es bedarf eines Vermittlers - eines Übersetzters, der die gegenseitige Verständigung herstellt. Einer solchen Übersetzung bedarf es auch zwischen der auf Aneignung ausgerichteten Sprache der Nutzerinnen und Nutzer und der sich auf Konzepte beziehenden Sprache der Architektur.

Voraussetzung ist allerdings auch die Bereitschaft beider Parteien, sich auf die Sprache des anderen einzulassen und eine gemeinsame Verständigungsebene zu suchen. Als Basis gegenseitigen Vertrauens müssen Hemmschwellen abgebaut werden. Eine dieser Hemmschwellen sieht Lucy Hillebrand in den perfekten technischen Plänen. Sie plädiert als Gesprächsbasis für die unfertige Skizze:

"Die Skizze ist eine spontane Andeutung dessen, was an Möglichkeiten vorhanden ist. Eine Skizze dient aber auch dafür, daß etwas weiter entwickelt wird. Ich habe in Gemeinden oder in Stadtverwaltungen die Erfahrung gemacht, daß sie in dem Moment, wo man einen perfekten Plan vorlegt, das Gefühl haben, nicht mehr mitreden zu können. Damit blockt man alles ab. Hierin liegt meiner Ansicht nach eine große Gefahr des Computers, der so überzeugende Perspektiven und Bilder liefert, wobei die mögliche Problematik weitgehend zugedeckt werden kann. Hier besteht eine große Aufgabe darin, diese Perfektion nicht als Qualität anzusehen." [86]

Soweit es möglich ist, sucht Lucy Hillebrand in allen ihren Projekten den direkten Dialog mit den Nutzerinnen und Nutzern. Bedürfnisse und Lebensgewohnheiten dieser Menschen, die ein Gebäude später bewohnen oder benutzen, sind die entscheidenden Parameter, aus denen sie ihre Entwürfe entwickelt. Jedes ihrer realisierten Projekte ist so gesehen als erfolgreiche Umsetzung eines Partizipationsprozesses zu verstehen. Wenn nun im Folgenden einige Beispiele herausgegriffen werden, so nur exemplarisch, weil sie für einen bestimmten Aspekt wichtig erscheinen, und nicht weil sie sich durch mehr Mitbestimmung auszeichnen als andere.

[86] LH. zit. nach Grohn 1990, 90f

6.2.1.1 Zeichen, Zeichnung, Raumschrift oder Sprache

In verschiedenen Projekten und Bürgerbeteiligungsverfahren wurden unterschiedliche Vermittlungsinstrumentarien oder der Einsatz von Vermittlern erprobt. Im wesentlichen kann zwischen zwei Ansätzen unterschieden werden: Ersterer setzt auf die vermittelnde Funktion der Sprache als vorrangiges Ausdrucksmittel der Menschen. Der zweite Ansatz, der auch von Hilllebrand weitgehend praktiziert wird, verwendet Skizzen und Zeichnungen als Mittel der Verständigung. Beispiele, die beide Ansätze zeigen, sollen den Unterschied verdeutlichen.

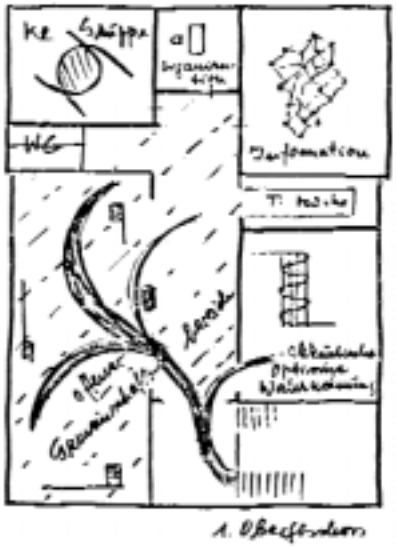
Planpartizipation "Bad Lauterberger Netz", 1980

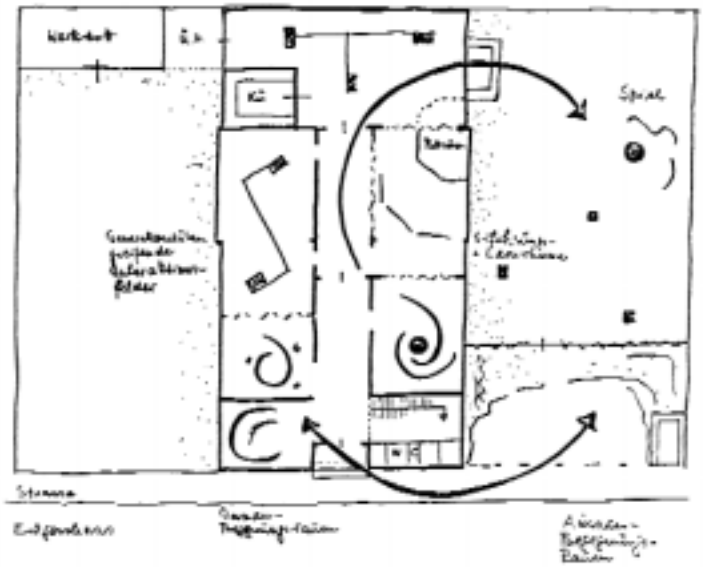
Erfahrungen mit technisch detailliert ausgearbeitete Plänen und negative Reaktionen darauf kennt Hillebrand auch aus einem Planungspartizipationsprojekt mit 16 bis 18jährigen Jugendlichen. Das Projekt wurde gemeinsam mit dem Sozialpädagogen Götz Westphal im Rahmen der Planung "Bad Lauterberger Netz" durchgeführt. Die Jugendlichen sollten unter Anleitung ihre eigenen Vorstellungen und Ideen für ein Kulturzentrum entwickeln. Nachdem den Jugendlichen eine Bauzeichnung vorgelegt wurde, reagierten sie vorerst mit Desinteresse. Offensichtlich fehlte ihnen die Möglichkeit zur Identifikation. Ein daraufhin nachgereichter Möblierungsplan führte ebenfalls nur dazu, dass sich die Jugendlichen einmal mehr in ihrer resignativen Haltung bestätigt fühlten und weiterhin mit Passivität reagierten. Die vorliegenden Planvorlagen wurden besprochen und gemeinsam mit den Jugendlichen ihre eigenen Wunschvorstellungen für ein Kulturzentrum erarbeitet. Von den Jugendlichen wurden Ideen geäußert, die sich auf die üblichen Hobby-, Konsum- und Freizeiteinrichtungen beschränkten.

Erst nachdem als weiteren Schritt, neben den auf einer Tafel notierten Wünschen, verschiedene Zeichnungen von Raumschriften aufgestellt wurden, begann ein kreativer Ideenfindungsprozess. Erstaunlich war, dass die Jugendlichen durch diese freien Zeichensetzungen angeregt wurden zu freien Assoziationen. Es folgte eine Fülle von spontanen Äußerungen. Die geäußerten Wortmeldungen wurden nach eigenen, von den Jugendlichen aufgestellten Kriterien gesammelt. Es wurden neue Kategorien gebildet, diesmal nach kreativen Vorstellungen und Tätigkeitsfeldern.[87]

[87] Vgl. Boeminghaus 1983 ,197

Entscheidend für die Motivation der Jugendlichen, sich auf einen kreativen Prozess der Ideenfindung einzulassen, waren offensichtlich die undefinierten freien Zeichen. Im Gegensatz zu den bautechnischen Zeichnungen zu Beginn eröffneten sie den Jugendlichen die Möglichkeiten einer eigenen Interpretation und schafften damit die notwendige Basis zur Identifikation.





148-149 Planungspartizipation “Bad Lauterberger Netz”, 1980

Planungspartizipation, Beispiele

Ein Beispiel in dem ebenfalls auf die Fähigkeiten der Zeichen und der Zeichnung gesetzt wird, ist die von Yona Friedman 1974 herausgegebene "Fibel". Sie wurde bereits im Zusammenhang mit der Verwendung von Wörtern und Wortkürzeln in der architektonischen Darstellung kurz erwähnt. In diesem Buch "Meine Fibel. Wie die Stadtbewohner ihre Häuser und ihre Städte selber planen können" erzählt er in Form von Bildergeschichten, wie BenutzerInnen lernen können als gleichberechtigter Partner mit ArchitektInnen zu diskutieren und ihnen gegenüber die eigenen Vorstellungen zu artikulieren: *"Ziel dieses Büchleins ist es, seine Benutzer zu etwas mehr Selbstvertrauen (nicht jedoch zur Selbstüberschätzung) zu ermuntern. Ich glaube fest, daß jederman für sich selbst planen kann; da aber der 'Experte' viel besser diskutiert als der zukünftige Benutzer, kann dieser von jenem leicht überredet werden. Ich wollte dem zukünftigem Benutzer also eine Hilfe geben, damit er nicht 'unbewaffnet' sei im Dialog mit dem 'Experten'."* [88]

[88] Friedman 1974, 9

Einfache Geschichten verknüpft Friedman mit Zeichnungen, die er wiederum, zunehmend abstrahiert, zu einer annähernd architektonischen Darstellungsform weiter entwickelt. Schritt für Schritt entsteht so ein umfangreiches Repertoire an eigenen Architektursymbolen, mit dem alle wichtigen Elemente einer Planung dargestellt werden können. Ein wesentliches Planungselement ist das Verbindungsschema, durch welches die Benutzbarkeit eines Gebäudes bestimmt wird. Ist einmal ein geeignetes Verbindungsschema gefunden, kann durch Blasen, die um dieses Verbindungsschema gezeichnet werden, ein Grundriss entwickelt werden.

Ein Projekt, das sich im Vergleich dazu vorwiegend auf der sprachlichen Ebene mit Planungspartizipation auseinandersetzt, ist ein von Anette Sommer beschriebenes Beteiligungsverfahren. Das Projektteam, bestehend aus Architekt, Architekturtheoretiker und Architekturpsychologin, hatte sich zur Aufgabe gestellt, die Entwürfe für die Umgestaltung des "Altmarktes", in der Innenstadt von Cottbus, über die übliche Kommunikation in den Medien hinaus mit den interessierten Bewohnerinnen und Bewohnern zu diskutieren und die sich daraus ergebenden Ergänzungen und Einwände in das Projekt einfließen zu lassen.

In einer ersten Übersetzungsebene mussten die Vorentwurfsideen der Architekten auf den Hintergrund der Aneignungserfahrungen der NutzerInnen übertragen werden. Für die NutzerInnen besteht die Schwierigkeit, eine abstrahierte Situation in einem bestimmten maßstäblichen Verhältnis zur Realität sich räumlich vorstellen zu können, sich in diese Situation hinein zu begeben und mit eigenen Aneignungserfahrungen in

Verbindung zu bringen. Die Architekten wurden daher aufgefordert, ihren Entwurf in einem möglichst anschaulichen 1:100 Modell darzustellen. Anhand dieses Modells hatten alle interessierten Beteiligten die Möglichkeit, den Entwurf zu diskutieren, neue Elemente hinzuzufügen, andere wegzunehmen. Unter Anleitung wurden die jeweiligen Lösungen und neu entstandenen Situationen auf mögliche Konsequenzen überprüft und mit Alltagsbeispielen der Beteiligten in Verbindung gebracht. Individuell favorisierte Lösungen wurden fotografiert und der gesamte Gesprächsverlauf wurde auf Tonband dokumentiert.

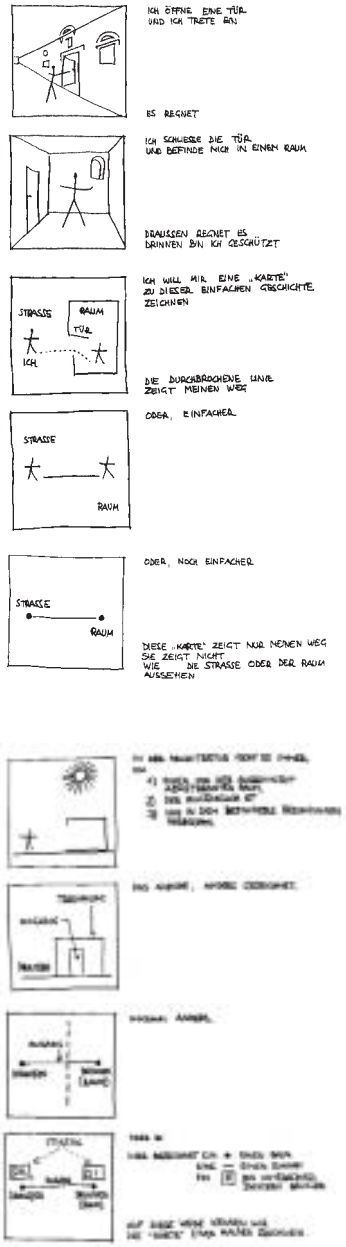
In der zweiten Übersetzungsebene sollten die Wahrnehmungen der NutzerInnen den Architekten verständlich gemacht werden. Dabei wurde vorwiegend die Problemlösungskompetenz der Architekten angesprochen. Die Auseinandersetzung der NutzerInnen mit dem Modell wurde in Form von Problemfeldern dargestellt, für welche die Architekten die Aufgabe hatten Lösungswege zu entwickeln. Die Architekten tendierten vorerst dazu auf der Basis der Fotodokumentation sofort räumliche Lösungen zu suchen, ohne auf die inhaltlichen Problembereiche einzugehen, die in den Interviews dokumentiert wurden. Erst durch gezielte Anleitung war es möglich, die Architekten auch dazu zu bewegen, sich mit den verbal formulierten Fragestellungen auseinander zu setzen. Anette Sommers Schlussfolgerungen aus diesem Projekt waren, dass ohne Anleitung, sowohl der Bewohnerinnen und Bewohner als auch der Architekten, ein gegenseitiges "Verstehen" schwierig gewesen wäre, oder beiden keine gemeinsame "Sprachebene" gefunden hätten.

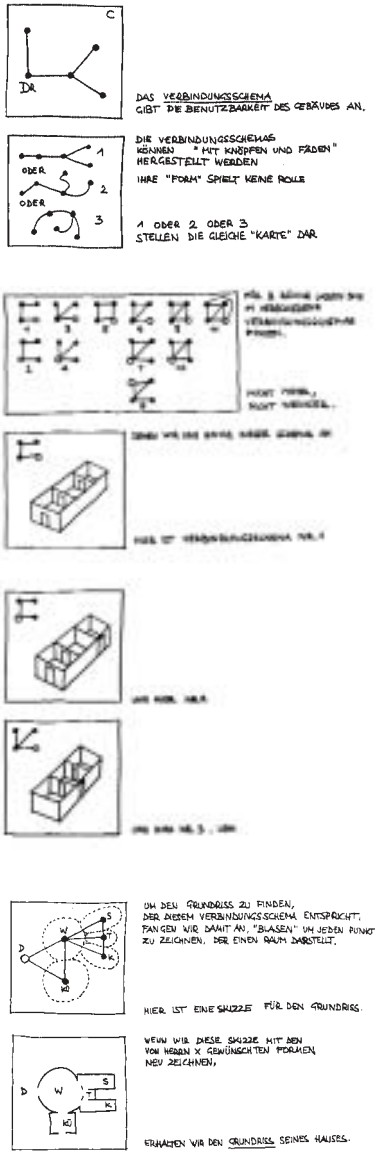
Im Vergleich zu dem zuvor beschriebenen Beispiel setzt dieses Verfahren auf die Vermittlung durch Dritte. Entsprechend zeitaufwendiger ist der gesamte Prozess. Nachdem es sich bei diesem geschilderten Bürgerbeteiligungsverfahren offensichtlich um einen für die Stadt zentralen städtischen Raum handelt, der durch eine hohe Akzeptanz der Bürger neu gestaltet werden soll, scheint dieses Verfahren weitgehend gerechtfertigt. In der alltäglichen Praxis der Planung sind solche aufwendigen Verfahren aber kaum finanzierbar und damit auch nicht durchführbar. Bei Großprojekten mit weitreichenden Folgen für die betroffenen Anrainer werden in den letzten Jahren zwar zunehmend Mediatoren als Vermittler beauftragt. Ziel dabei ist allerdings weniger eine konkrete Bürgerbeteiligung als vielmehr die Konfliktvermeidung bereits im Vorfeld der Planung.

Wie das Beispiel von Lucy Hillebrand gezeigt hat, führt aber der Dialog zwischen NutzerInnen und ArchitektInnen auch über die Skizze zu überraschenden Ergebnissen. Die unfertige Zeichnung, die nicht zwingend eine räumliche Darstellung sein muss, um den Beteiligten eine Identifikation auf der Ebene der Aneignung zu ermöglichen, scheint in

einem hohen Maß dafür geeignet zu sein, zwischen den unterschiedlichen Erfahrungsebenen zu vermitteln. Auch wenn die Zeichnung ohne die erläuternde Funktion der Sprache nicht auskommen würde und ohne diese im besten Fall zu Missverständnissen führt, liegt in der Skizze ein kommunikatives Potenzial.

Yona Friedman, Meine Fibel: Wie die Stadtbewohner ihre Häuser und ihre Städte selber planen können, 1974





150 Entwicklung einer abstrahierten Architekturdarstellung
151 Entwicklung von Architektursymbolen
152-154 Verbindungsschemen und die daraus ergebenen Raumanordnungen
155 Entwicklung eines Grundrisses aus einem Verbindungsschema

6.2.2 **Offener Dialog - eine Frage der Persönlichkeit?**

Ob eine Einbindung der NutzerInnen gelingen kann, hängt im wesentlichen auch stark mit der Persönlichkeit der ArchitektInnen zusammen. Der Sozialpsychologe Prof. Dr. Peter Faßheber beschreibt dazu, wie er konkret die Zusammenarbeit mit Lucy Hillebrand erlebte:

"Zuerst einmal muß ich sagen, ich habe sehr unterschiedliche Architekten kennengelernt. Ich habe Architekten von Staatshochbauämtern erlebt, wenn Sie Institute bauen sollten, Architekten, die mit einer völlig blinden Doktrin beispielsweise etwas Schönes für die Universität schaffen wollten. Ich weiß aus diesen Erfahrungen, wie beengt Architekten als Gesprächspartner sein können, wie unintelligent sie sich verhalten können, indem sie neurotisch mit Bauvorschriften oder ästhetischen Kriterien dazwischen fahren, wenn jemand sagt. 'ich überlege gerade, könnten wir nicht ...' Architektur ist dann kein kreativer Prozeß mit dem Klienten, sondern sie ist Machtausübung von denen, die die Planungsgewalt haben. Die Zusammenarbeit mit Frau Hillebrand und mir verlief völlig anders. Es ist gutgegangen, weil Elemente des Partnerschaftlichen zugelassen wurden, Elemente des Warten-könnens, daß der andere nicht sofort nickt, sondern daß er Komplexität erhöhte, indem er Forderungen einbrachte und daß der andere das zuließ und sich darüber freute, daß die Sache komplexer wurde." [89]

Lucy Hillebrand hatte 1970 für die Familie Faßheber einen größeren alten Fachwerkbau zu neuen Wohn- und Arbeitsräumen umgebaut. Eine der Vorgaben war, die Wohn- und Arbeitsräume so voneinander zu separieren, dass ein ungestörtes Familienleben möglich war. Baulich sollte die Struktur des Fachwerkes erhalten bleiben, aber es sollten zusätzliche Belichtungsmöglichkeiten der Räume vorgesehen werden. Das gute Funktionieren der Zusammenarbeit sieht Faßheber vor allem in den persönlichen Eigenschaften Lucy Hillebrands begründet. In einer Lehrveranstaltung auf der Gesamthochschule Kassel, zu der er von Lucy Hillebrand eingeladen worden war, antwortet er auf die Frage eines Studenten, wie sich die Arbeit zwischen ihm und der Architektin konkret gestaltete:

[89] Faßheber zit. nach Grohn 1990, 89f

"Ich möchte folgendes dazu ergänzen, warum der kreative Prozeß mit Frau Hillebrand geglückt ist: Wir haben viele Jahre später einmal versucht, ein Art Psychogramm von Frau Hillebrand zu erstellen, indem wir versuchten, wichtige Persönlichkeitseigenschaften von ihr zu erheben. Das Interessante an dieser kleinen diagnostischen Studie, bei der wir nach dem von Rokeach formulierten Werteprofil vorgingen, war, daß ethische Grundnormen, Werte wie Gleichberechtigung, echte Freundschaft, Freiheit, Weisheit u.ä. von Frau Hillebrand besonders wichtig genommen werden. Andere Dinge wie gesellschaftliche Anerkennung, Vergnügen, gemütliches Leben u.ä. stehen bei ihr sehr weit untenan. Die normalen Wertungen in der Gesellschaft sind eher andere: Leistungsfähigkeit, gesellschaftliche Anerkennung und ähnliche Prestigewerte, ich

brauche das jetzt nicht auszuführen. Ich denke, daß Frau Hillebrand insofern für Verhandlungen eine glückliche Disposition hat, weil sie - wenn sie an diese Normen wirklich glaubt - sich gar nicht in einem Sinne verhalten kann, daß sie den anderen überfährt, ihn einengt, ihm die Entwicklungsmöglichkeiten beschneidet. Sie ist von ihrer Wertstruktur her sehr gut dafür disponiert, sich offen zu halten gegenüber dem, was in der Planungsvielfalt an Komplexität entsteht. Das ist eine Situation, die man dadurch anstreben kann, daß man eine bestimmte Wertstruktur in der Erziehung befördert und / oder daß man sich in den Formen der Gesprächsführung versucht zu verbessern.
Wenn ich ihre Frage noch einmal aufgreife, so war es in der konkreten Situation so, daß ihr, aber mehr noch uns in der Familie, deutlich wurde, daß unsere Ursprungsidee, wie wir das vorhandene Fachwerkhaus umgestalten wollen, falsch war. Frau Hillebrand hat ihrerseits etwas von unseren Bedürfnissen gelernt, indem sie bestimmte Klischees von der arbeitsamen Wissenschaftlerfamilie korrigierte. Wir haben in der Familie einige unserer Anfangsideen ohne Trauer über Bord geworfen, weil es etwas Besseres gab, das in einem machtfreien Dialog gefunden wurde. Das Schöne war, daß das gemeinsame Finden der besseren Lösung das Problem der Autorenschaft zur Nebensache werden ließ." [90]

Diese Nebensächlichkeit der Autorinnenschaft, wie es Faßheber in seinem letzten Satz anspricht, ist eines der markantesten Persönlichkeitseigenschaften Hillebrands, welche sie dazu befähigt, Partizipationsprozesse auch tatsächlich für alle Beteiligten erfolgreich umzusetzen. Den Persönlichkeitskult, wie ihn viele ihrer Kolleginnen und Kollegen um ihre gebauten Projekte betreiben, indem sie davon sprechen: "das habe ich gebaut", findet sie in der Form unberechtigt. Das fertige Produkt sei das Ergebnis eines kreativen Prozesses zwischen Architektin und BauherrIn.

[90] Faßheber zit. nach Grohn 1990, 90f

6.2.3 **Möglichkeiten und Grenzen der Partizipation**

Ein Partizipationsprozess, der ernsthaft geführt wird, begnügt sich nicht mit billigen Kompromissen und gegenseitigen Abstrichen bis der kleinste gemeinsame Nenner gefunden zu sein scheint. Es braucht Zeit, um die Basis für eine kreative Zusammenarbeit zu bereiten, auf der innovative Lösungsansätze entwickelt werden können. Ein Teil dieser Basis für einen offenen Dialog ist das Abgehen von vorgefassten Meinungen, sodass beide Parteien zu einer gemeinsamen Sprache finden können. Ist diese Bereitschaft zum offenen Dialog nicht von beiden Parteien vorhanden, besteht die Gefahr, dass vorschnell Entscheidungen getroffen werden oder der Prozess in Machtspiele ausartet.

Häufig stehen der ArchitektIn nicht die direkten NutzerInnen gegenüber, sondern Institutionen oder Beauftragte. So sehr die vermehrte Abhaltung von Architektenwettbewerben als ein Instrumentarium der zunehmenden

Demokratisierung im Baugeschehen zu sehen ist, so schwierig ist es innerhalb dessen, die tatsächlichen Interessen der hinkünftigen NutzerInnen ausfindig zu machen. Geplant wird für anonyme Menschen, deren Vorlieben und Raumansprüche von Verwaltungsbeamten vorab definiert werden. Es besteht keine Möglichkeit zu einem direkten Austausch zwischen den Parteien. In diesem Fall kommt den ArchitektInnen die Aufgabe zu, die Anwaltschaft für die BewohnerInnen zu übernehmen und deren Bedürfnisse weitest möglich zu berücksichtigen.

In Wettbewerbssituationen in denen die ArchitektInnen besonders darauf angewiesen sind, sich ein eigenes Bild darüber zu machen, welche Bedürfnisse oder Raumanforderungen den künftigen Nutzerinnen und Nutzern gerecht werden, liege aber auch noch eine andere Gefahr. Der Sozialpsychologe Peter Faßheber sieht das Problem, dass ArchitektInnen ihren eigenen Klischees und Images unterliegen, die vom Zeitgeist und Modetrends beeinflusst oder politisch und ideologisch gesteuert sind. Auf die Frage, ob die Psychologie imstande sei, ein "richtiges Bild" vom Menschen zu vermitteln, das als "Bedarfsvorgabe" für eine Planung verwendet werden könnte, äußert er sich skeptisch: *"Diese Frage ist problematisch und ich sage gleich, die Antwort, die die Psychologie geben kann, ist ziemlich unsicher und strittig. Dabei ist auch die Frage zu bedenken, was ist der Mensch jetzt und was wird er in zehn Jahren sein? Also die Entwicklungsperspektive, die wir für jeden Menschen mitliefern müßten, damit das gebaute System auch über den Moment hinaus funktional ist. Das müßte eine Psychologie beantworten können, wenn man fordert, dem Architekten das Minimum an psychologischem Wissen über den Menschen zu geben, welches er braucht, um die gröbsten Verfehlungen und das gröbste Verpassen von Chancen zu vermeiden."* [91] Was die Psychologie allerdings anbieten kann, sind Hilfestellungen zur Gesprächsführung zwischen den beiden Partnern. Lösungen müssen zwischen den Betroffenen ausgehandelt werden. Ähnlich wie sich der Psychotherapeut die Frage stellt "Was nützt dem Menschen?", sollte sich die Architektin oder der Architekt die Frage stellen "Welches Gebäude, welches Haus nützt dieser Familie und der nächsten Generation".

[91] Faßheber zit. nach Grohn 1990, 82

"Für unsere Praxis müssen wir lernen zu erkennen, wo die wirklichen Informationsquellen für unsere Planung liegen", schlussfolgert Lucy Hillebrand aus ihrer eigenen praktischen Erfahrung. So erzählt sie von einem Beispiel, in dem sie direkt nach dem Krieg von der Heilsarmee den Auftrag erhalten hatte, ein Heim für jugendliche Strafgefangene zu planen: "Zu einem Zeitpunkt als noch kaum jemand darüber nachgedacht hat, bin ich in die Zellen der Strafgefangenen gegangen und habe mit ihnen darüber diskutiert, was sie sich wünschen. Ich habe also zuerst nicht mit dem Leiter, sondern mit den unmittelbar Betroffenen gesprochen und habe daraufhin auf dieser Basis meiner Erfahrungen ganz anders verhandeln und ein Projekt durchführen können." [92]

[92] LH. zit. nach Grohn 1990, 88

In einem anderen Interview schildert sie darüber hinaus ihre Schwierigkeiten bei der Planung, direkt mit den Betroffenen in Kontakt zu treten:

"Ich bin in die Gefangenenzellen der jugendlichen Strafgefangenen gegangen und habe mit ihnen die Planungskriterien für eine Rehabilitationssiedlung besprochen: offene Geborgenheit, neue Tätigkeitsfelder. Das war 1954. Ein Versuch, der nur unter großen Schwierigkeiten zum Teil realisiert werden konnte. Aber es war ein Versuch, den Übergang vom Gefängnis und die spätere soziale Wiedereingliederung in ihren bestimmten Stadien planerisch umzusetzen. Ich habe eine Gruppenplanung gemacht und bin eben in die Gefängniszellen gegangen. Als der Wärter sagte, er wolle mitkommen, da habe ich gesagt: Nein, wenn Sie mitgehen, dann brauche ich nicht zu gehen. Da bin ich in die Gefängniszellen gegangen und habe denen gesagt, daß ich von ihnen was lernen wollte." [93]

Die Lösung sieht auch Faßheber nicht darin, den Architektinnen und Architekten gesprächstherapeutisch geschulte Expertinnen und Experten zuzuteilen, die in den Gesprächen wiederum nur ihr jeweiliges Bild einer Wirklichkeit vertreten, sondern im möglichst unmittelbaren und direkten Dialog zwischen ArchitektIn und NutzerIn. Eine mögliche Aufgabe der Architekturausbildung, läge unter anderem darin, die hinkünftigen PlanerInnen mit einem entsprechenden Werkzeug und Fähigkeiten auszustatten, die sie zum Beispiel zum aktiven Zuhören befähigen.

[93] Das verborgene Museum: Wilhelm 1991, 13

Die zuvor gestellte Frage, ob die Chancen eines "offenen Dialogs" eine Frage der Persönlichkeit darstellt, würde ich so gesehen eher mit ja beantworten. Das Gespräch mit Bewohnerinnen und Bewohnern nicht aus der Perspektive des Experten sondern als einen Prozess des gegenseitigen Lernens zu betrachten, bedarf einer charakterlichen Größe, zu der nur wenige fähig sind. In Österreich gelten die beiden Architekten Eilfried Huth und Ottokar Uhl als Pioniere im Bereich der Mitbeteiligung im Wohn- und Siedlungsbau. Huth, 1930 geboren und in Graz aufgewachsen, zählt zu den Vordenkern der direkten demokratischen Kooperation von Architekt und Wohnungswerber. Die von ihm geplanten und umgesetzten Siedlungen in Deutschlandsberg, Graz-Algersdorf oder Ragnitz sind einige der bemerkenswerten Beispiele, in denen Mitbestimmung als demokratischer Prozess ernst genommen wurde. Ebenso wirken die Bemühungen des 1931 in Kärnten geborenen Architekten Ottokar Uhl bis heute wegweisend. Seine bekanntesten Partizipationsprojekte, die baulich realisiert wurden, sind neben anderen die Wohnanlage "Wohnen Morgen" in Hollabrunn, oder das integrative Wohnprojekt B.R.O.T. in Wien.
Innovative Planungsbeteiligungsverfahren wurden in Österreich vorwiegend in den 1970er Jahren umgesetzt. Heute sind solche Modelle weitgehend gegenüber wirtschaftlichen Interessen in den Hintergrund

gerückt. In Ansätzen wird noch bei städtebaulich regionalen Fragestellungen, wie bei Platzgestaltungen, die Bevölkerung einbezogen. Tatsächlich praktizierte Partizipation im Wohnbau passiert aber, wenn überhaupt, nur mehr in kleinen selbstorganisierten Gruppen.

Die gängige Architekturausbildung trägt ebenfalls nur wenig zu einer Behebung dieser Defizite bei. Sie fördert und fordert vielmehr von den hinkünftigen Architektinnen und Architekten, ihre Konzepte nicht nur zu begründen, sondern auch gegen Widerstände zu verteidigen und zu rechtfertigen. Nicht gefördert wird hingegen die Fähigkeit, in Dialog zu treten, auf andere einzugehen oder ihnen zuzuhören.
Um die künftigen ArchitektInnen zu einem konstruktiven Dialog mit den NutzerInnen zu befähigen müssten neue Lehrziele definiert werden. Die Auszubildenden müssten in der Architekturausbildung angeleitet werden, Architekturkonzepte handlungsrelevant darzustellen, nutzungs- und alltagsrelevante Fragestellungen zu entwickeln oder diese zu stellen lernen.

6.3 Der offene fragmentarische Raum

6.3.1 Offene Räume - offene Gesellschaft

In vorangegangenen Beschreibungen wurde mehrfach schon deutlich, dass Lucy Hillebrand ihr Selbstverständnis als Architektin nicht daraus bezieht, einen von der Planung bis zur Realisierung in sich abgeschlossenen Bauprozess zu begleiten, sondern ihre Arbeit nur als einen kurzen Abschnitt im gesamten Lebenszyklus des Gebauten betrachtet. Sie sieht sich weniger als Produzentin als vielmehr als Initiatorin von Prozessen. Durch die von ihr geschaffenen Räume setzt sie bewusste Impulse in der Hoffnung, dass diese von den hinkünftigen Benutzerinnen und Benutzern aufgenommen und weiter entwickelt werden. Sie glaubt fest an den gesellschaftlichen Einfluss der Architektur und ist sich ihrer großen Verantwortung gegenüber der Baukultur und der Gesellschaft über die Maßen bewusst.

In einem Interview beschreibt sie den Prozess des Entwerfens als ein langsames, aus sich heraus Entstehen- und Wachsenlassen, das im Widerspruch steht zu einer bewusst gewollten Gestaltung. Ein Prozess, in dem es in jeder Phase wieder neues zu entdecken gibt, bis schließlich das "Wahrhafte" in der Form und im Raum, das "große Einfache", gefunden wurde. Größtmögliche Freiheit für die weitere Gestaltung ist aber nicht gleich bedeutend mit "Beliebigkeit". Es sei Aufgabe der Planung, Räume nach Charakter und Eigenschaften zu definieren. Ihre Räume sind keine "neutralen" Räume, sondern ausgestattet mit deutlichen Akzentuierungen durch Form, Material oder anderen gestaltenden Elementen. Daher stammt der von ihr gewählte Begriff des "fragmentarischen" Raumes, der zum Ausdruck bringt, dass Fragmente bereits vorhanden sind. Diese aufzugreifen und durch die weitere Gestaltung zu vollenden, ist schließlich Aufgabe der Benutzerinnen und Benutzer. Gebaute Räume müssen durch die Benutzung erst mit Leben gefüllt werden, um zu lebendigen Räumen zu werden

Es zählt aber auch zur gesellschaftlichen Verantwortung der Architektin oder des Architekten, negativen Tendenzen und Fehlentwicklungen gegensteuern. Ein Beispiel, das Hillebrand hier nennt, ist die steigende Bedeutung des Fernsehapparats als Einrichtungsgegenstand. Der Mensch wird zunehmend reduziert auf ein "empfangendes Wesen" und jegliche Eigenaktivität wird gelähmt. Ihre Aufforderung daher an die Architektur: *"[...] Veränderte Arbeitsräume konzipieren, städtebauliche Akzente der Freizeit als Bildungszeit begriffen, das heißt Raumansprüche stellen, Vertiefung, Weiterarbeit in neuen Bereichen der gesellschaftlichen Bezüge, die der Architekt strukturell, denkend begreifen lernen muß! [...]*

Es sollten die neu entstehenden Bauformen auf die Lebensbedingungen so zu reagieren haben, daß der Mensch sich dort wieder als sozialkommunikatives Wesen erleben kann - und diese Bedingungen sind einem ständigen Wandel unterzogen." [94] In der zunehmenden Dominanz der Medien sieht Hillebrand auch die Urbanität der Städte gefährdet:

[94] LH. zit. nach Grohn 1990, 34

"Die Arbeit wird erschwert durch das Vordringen des Fernsehens; es löscht Stadtrealität als unmittelbares Erlebnisfeld aus, an seine Stelle tritt deren Fiktion - das Werbebild. Urbanität ist gefährdet, sie verliert den Zusammenhang gesellschaftlichen Lebens, denn es fehlt an Teilhabe." [95]

[95] Hillebrand 1986/3

Der Begriff "Raum" ist für Lucy Hillebrand ein sehr weit gefasster und in der Gestaltung von zentraler Bedeutung. Er umfasst den Stadtraum ebenso wie den kleinen Raum im Detail. Architektonische Gestaltung bedeutet für den Raum eine adäquate Definition zu finden und Bezugssysteme für die Räume untereinander herzustellen. Ihre Raumdefinitionen sind offene Strukturen, die zur eigenständigen Weiterentwicklung anregen sollen. Voraussetzung dafür ist eine geistige Offenheit, die herkömmliche Muster und Vorstellungen kritisch hinterfragt - eine Schwierigkeit, mit der sie sehr oft in Planungsgesprächen konfrontiert wurde. Sie erzählt von ihren Erfahrungen mit der oftmals nicht so einfachen weltanschaulichen Offenheit, die sie im Rahmen eines Planungsauftrags für einen Schulneubau für die anthroposophische Gesellschaft gemacht hatte: *"Ich empfand Sympathie für den Ausgangspunkt eines pädagogisch-weltanschaulich konsequent definierten Konzeptes, entdekkte aber im Laufe der Untersuchung und im Gespräch mit dortigen Lehrern eine festgefahrene Vordefinition der Nutzungsmöglichkeiten in einer übertrieben eigenmächtigen Perfektion der architektonischen Ausgestaltung, die wenig Freiheit für Eigeninitiativen der Benutzer ließ. Es fehlte der offene, fragmentarische Raum zur eigenständigen Weiterentwicklung."* [96]

[96] LH. zit. nach Grohn 1990, 16

Ähnlich flexible Anforderungen werden an die künftigen Stadträume gestellt. Eine fortschreitende Technisierung der Produktionsprozesse, die von einer zunehmend arbeitsfreien Zeit der Menschen begleitet sein wird, verlange frei verfügbare Stadträume, deren Nutzung sich erst in einem allmählichen Prozess ergeben können. Als Gegenpol zur Entwicklung in der Kommunikationstechnik würden neue Kommunikationsbereiche im öffentlichen Raum benötigt. *"Der Stadtraum muss zum Raum der kulturpolitischen Ereignisse werden, der Mensch selbst kann dabei die Stelle eines Mediums einnehmen. Die sterile, beliebige Austauschbarkeit der Stadtgestalt muß zurückgeführt werden in die jeweils eigengesetzliche Aktualität - dazu brauchen wir neue Planungsstrategien. Unter der jungen Generation der Architekten, bildenden Künstler, Historiker und Stadtentwicklungsplaner gibt es Anzeichen kreativer Zusammenschlüsse, wo die geistig-künstlerischen Spannungsfelder interdisziplinär aufgegriffen*

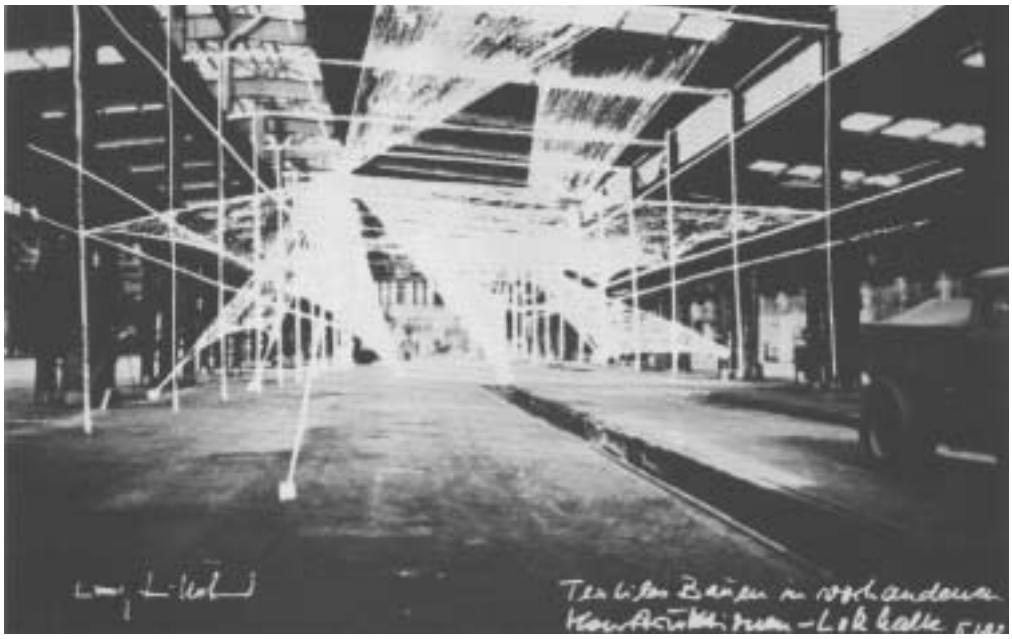
werden; Spannungsfelder, die sich in der Widersprüchlichkeit gleichzeitiger, unterschiedlicher Entwicklungen feststellen lassen. Heute wollen wir eine farbige, sinnlich-glückhafte Welt erleben, einen Ausgleich zu den Theorien disziplinierender Strenge der Abstraktion, ohne daß ich deren grundsätzliche Werte hier bestreiten möchte." [97]

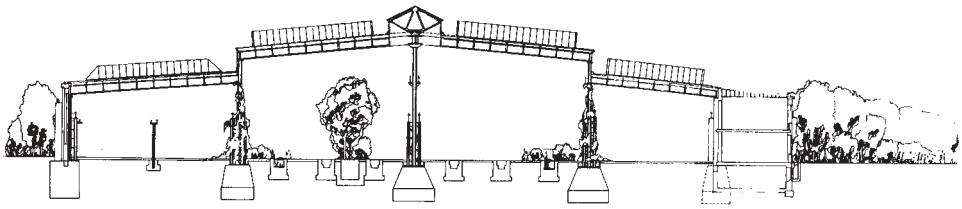
[97] LH. zit. nach Grohn 1990, 28

Lok-Halle, Textiles Bauen in vorhandenen Strukturen, Göttingen, 1982

Offene Strukturen bedeutet auch Freiräume schaffen für Experimente. Je höher unser Lebensstandard und unser vorhandener Luxus, umso mehr müssten wir unseren Raum dem "lebendig Experimentellen zur Verfügung stellen und weniger Raum geben der perfektionierten Ästhetik". Im besonderen die Architektur benötige Experimentierfelder um neue Konstruktionen und variable Räume zu erproben.
1982 macht Hillebrand den Vorschlag, die leerstehende Lok-Halle in Göttingen mittels textilen Konstruktionen zu einem solchen Experimentierfeld um zu gestalten. Die riesige Halle mit einer Grundfläche von 180 mal 90 Metern war ursprünglich für die Reparaturen von Lokomotiven errichtet und Ende der 1970er Jahre geschlossen worden. Seitdem standdie Halle ungenutzt. Zahlreiche Planungen scheiterten an den zu großen Dimensionen der Halle. Die Stadt hatte schließlich geplant Wohnungen hinein zu bauen beziehungsweise die Halle abzureißen. Lucy Hillebrand machte sich als erste Gedanken über eine temporäre Nutzung. In ihrem Alternativkonzept für architektonische Zukunftsplanungen sah sie vor, die Halle mit weichhängenden Segeltüchern, kontrastiert mit gespannten Segeltuchflächen, zu einem Zeltraumgefüge umzugestalten. Im Inneren sollten Pflanzen aus der Umgebung in den Boden gepflanzt werden. Durch die textile Konstruktion, in gegenseitiger Durchdringung mit der bestehenden Stahlkonstruktion, würde eine neue Raumästhetik geschaffen, die dem Wunsch nach Offenheit für die Improvisation entgegen käme. Unterstützt wird dieses Konzept durch flexible Aufhängungspunkte der Tücher, die veränderliche Grundrissformen und höchste Anpassungsfähigkeit an die jeweilige Aufgabe ermöglichen sollten. Farbe und Licht spielten zusätzlich eine besondere Rolle der Akzentsetzung. Solche nichtstabilen Bauten würden für den kontemplativen Arbeitsprozess der Architektur dringend benötigt. Die Stadtverwaltung stand diesem Konzept skeptisch gegenüber und das Projekt wurde nicht realisiert. Heute wird die Lok-Halle als Veranstaltungszentrum genutzt.

Offenen Räume sind nur möglich in einer für zukünftige Entwicklungen offenen Gesellschaft. Die Räume sollen nicht nur Potenziale für die Weiterentwicklung der baulichen Strukturen, sondern auch Freiräume für die Entfaltung des Menschen zulassen.





156-157 Projekt Lok-Halle, Textiles Bauen in vorhandenen Strukturen, 1982

6.3.2 **Kiesler, Häring, Wright**

6.3.2.1 The Endless House - Friedrich Kiesler

Wenn Lucy Hillebrand ihre Vorstellungen des offenen fragmentarischen Raumes erklärt, fühlt man sich unweigerlich an die Raumkonzeptionen Friedrich Kieslers (1890-1963) erinnert. Kiesler ist 1890 in Czernowitz, Rumänien, geboren und war später in Amerika als Architekt, Bühnenbildner und Künstler tätig. Seine Raumkonzepte sind, ähnlich jenen Hillebrands, vom Zustand des Prozesshaften gekennzeichnet. 1961 schreibt er: *"Wenn wir (Architekten) uns wegwenden könnten von der Scheinfunktionalität der ausgetrockneten Herbarien architektonischer Moden, wenn wir die starren Funktionen des Designs in das fließende Design der Lebenskräfte und die überkommene funktionale in eine Architektur fortlaufender Prozesse ändern könnten, dann hätten wir unseren Teil als menschliche und soziale Wesen geleistet und unsere Selbstgefälligkeit als angebliche Funktionalisten aufgegeben, dann wären wir bereit ein Teil zu werden von Teilhard de Chardins reichem und mächtigem Muster des Lebens."* [98]

[98] Kiesler 1997, 7

Kieslers zentrales Projekt, das "Endless House", ist kein reales Gebäude, sondern eine Vision, eine Idee, an der er bis an sein Lebensende unermüdlich arbeitete und experimentierte, dessen Manifestation in ein konkretes Gebäude aber nie gelungen ist. Entstanden sind zahlreiche Skizzen, Modelle, Pläne, Fotos, aber auch theoretische Abhandlungen welche die inhaltlichen Aspekte seiner Konzeption dokumentieren. In Ansätzen vergleichbar mit Hillebrands Theorie des "kooperativen Gestaltens" liegt dieser die Idee zugrunde, dass Grenzen zwischen Kunstgattungen und naturwissenschaftlichen Erkenntnissen aufgehoben und in einem von ihm als "Correalismus" definierten Konzept, das "den Menschen und seine Umwelt als ganzheitliches System komplexer Wechselbeziehungen auffaßt" vereinigt werden. Alle Elemente stehen in permanenter Wechselbeziehung zueinander und werden nicht "als Ausdruck einzelner Funktionen aufgefaßt, sondern als ein Kern von Möglichkeiten, der eine Korrelation mit den anderen Elementen entwickelt." [99]

[99] Vgl. Kiesler 1997, 9

Diese Architekturvision entwickelt er anhand eines einfachen Einfamilienhauses. Seit den frühen Dreißiger-Jahren, einer Phase der zunehmenden Wohnungsnot als Folge der wirtschaftlichen Depression um 1930, beschäftigte ihn die Frage nach einer angemessenen Lösung für das Einfamilienhaus als die kleinste Zelle des menschlichen Zusammenlebens.

1949 entsteht das erste Modell eines "Endless House". Das höhlenartige Raummodell gekrümmter Oberflächen und ineinander überfließender Räume begründet er mit den Anforderungen der Menschen: "Die kontinuierliche, fließende, einhüllende Schalenkonstruktion des "Endless House" ist keine ausgefallene Bildhauerische Idee oder Imitation eines Eis. Die kugelige Form ergibt sich aus der sozialen Dynamik, die entsteht, wenn zwei oder drei Generationen unter einem Dach leben. Die für das Zusammenleben in der Gruppe vorzuziehenden großzügigen Räume machen die doppelte oder sogar dreifache Raumhöhe in Bereichen wie dem Wohnzimmer notwendig, während minimale Raumhöhen von 2,45 am besten für Schlafzimmer und andere private Bereiche geeignet sind." [100]

[100] Kiesler 1997, 132

Durch Kristallprismen gefiltertes Tageslicht, welches das in das Innere geleitet wird, spielt eine wichtige Rolle in der Einbindung des Raumes und seiner Bewohnerinnen und Bewohner in die Natur. 1959 konkretisiert Kiesler sein Raumkonzept noch weiter. Es entstehen die bedeutendsten Raummodelle und Studien des "Endless House". Als "Endlos" wird es bezeichnet, weil sich alle Endpunkte wieder und wieder treffen. Es sei endlos wie der menschliche Körper, ohne Anfang und Ende. Wie in den Lebenszyklen und Rhythmen des Lebens treffen alle Endpunkte nach Ablauf einer bestimmten Zeit wieder aufeinander, trennen sich, um später an dieser oder an anderer Stelle wieder zu kehren.

Kieslers Raumkonzepte und Modelle sind, ähnlich einiger Ideenmodelle Hillebrands, nicht auf Realisierung ausgerichtet, sondern die plastisch räumliche Umsetzung eines Gedankenkonzepts. Hillebrands Vorstellung des offenen fragmentarischen Raumes und Kieslers "Endless House" gemeinsam ist das Streben nach einem elastischen Raumkonzept, das in der Lage sein soll, den unterschiedlichen Anforderungen seiner Bewohnerinnen und Bewohner maximal zu entsprechen.

6.3.2.2 Organische Architektur - Hugo Häring und Frank Lloyd Wright

Mit ihrer Kritik an einem geometrisch orthogonalen Funktionalismus rationalistischer Prägung befindet sich Hillebrand in gedanklicher Nähe zu Vertretern der "Organischen Architektur", wie Hugo Häring (1882 - 1958) und Hans Scharoun (1893 - 1972) in Deutschland oder Frank Lloyd Wright (1867 - 1959) in Amerika. Hans Scharoun erwähnt sie in einer Biografie gemeinsam mit Jacobus Johannes Pieter Oud (1890 - 1963) und einigen finnischen Architekten als einen "Verwandten" von ihr.[101]

[101] Hoffmann 1985, 192

Häring, ein Mitbegründer der CIAM (1928) und der Architektenvereinigung "Der Ring", war 1904 bis 1914 selbständiger Architekt in Hamburg und später in Berlin. Sein "organhaftes" Bauen stellt eine Ausnahmeerscheinung in der Berliner Architektur der 1920er Jahre dar und hat maßgeblichen Einfluss auf die Architektur Scharouns und den deutschen Funktionalismus. In seinem Aufsatz "Das Haus als organhaftes Gebilde", 1932, schreibt er: *"Es scheint vielen noch unvorstellbar, auch ein Haus ganz als ein 'organhaftes Gebilde' zu entwickeln, es aus der 'Form der Leistungserfüllung' heraus zu züchten, das Haus als die 'weitere Haut des Menschen' und also als Organ zu sehen. Und doch scheint diese Entwicklung unabwendbar zu sein. Eine neue Technik, die mit leichten Konstruktionen, elastischen und schmiegsamen Baustoffen arbeitet, wird das Haus nicht mehr rechteckig und kubisch fordern, sondern alle Gestaltungen zulassen oder verwirklichen, die das Haus als 'Organ des Hausens' ausbildet. Es ist die allmähliche Strukturverschiebung vom Geometrischen zum Organhaften, die sich in unserem ganzen Geistesleben vollzieht und zum Teil schon vollzogen hat, die die Form der Leistungserfüllung mobil gemacht hat gegen die Geometrie."* [102]

[102] Häring 1932, 117

Als Gegenströmung zu den technisch-rationalen Entwürfen eines Walter Gropius (1883 - 1969) oder Le Corbusiers (1887 - 1965) entwickelt er seine Bauten aus naturanalogen Wachstums- und Strukturprinzipien. Seine formale und räumliche Einbettung des Bauwerks in die Landschaft ist Teil des Konzepts einer "Organischen Architektur".

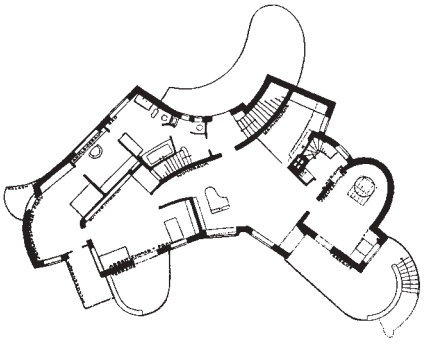
Härings Zukunftsvision einer Strukturverschiebung vom Geometrischen zum Organhaften Bauen wurde von Hillebrand in der Nachkriegszeit aufgegriffen. Vor dem Hintergrund der in der Nachkriegszeit dominierenden rechtwinkeligen und monotonen Bauformen fordert sie, ähnlich wie Häring, eine dem technischen Fortschritt angemessene Bauweise. In ihren Bauten drückt sich diese Forderung aus durch ihre Vorliebe zu geschwungenen Raumformen und Stiegenaufgängen. Die Entwicklung der Architekturform aus der Funktion heraus entspricht im Wesentlichen Lucy Hillebrands Vorstellung von Entwürfen aus den Bewegungsgesetzen. Ähnlich wie Häring es beschreibt, fühlt sie sich dem behutsamen Umgang mit der Natur und der Einordnung von Bauten in die Landschaft moralisch verpflichtet.

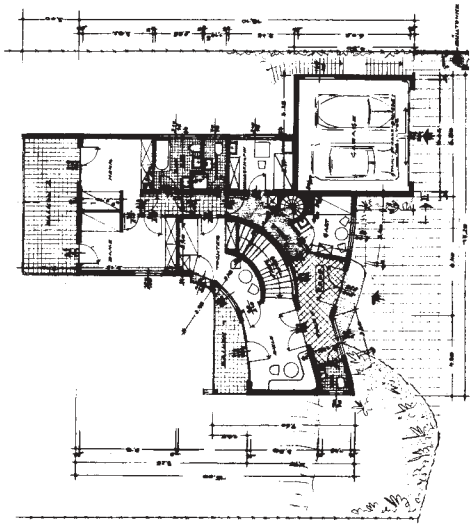
Frank Lloyd Wright postuliert mit dem "von innen nach außen" gerichteten Entwurfsprozess, ein weiteres wesentliches Merkmal der "organischen Architektur": *"In der organischen Architektur beginnt jede Konzeption eines Gebäudes als Gebäude am Anfang und schreitet zum nebensächlichen Ausdruck als Bild vorwärts; sie beginnt nicht mit irgendeinem nebensächlichen Ausdruck als Bild und tastet dann rückwärts. Das ist modern."* [103]

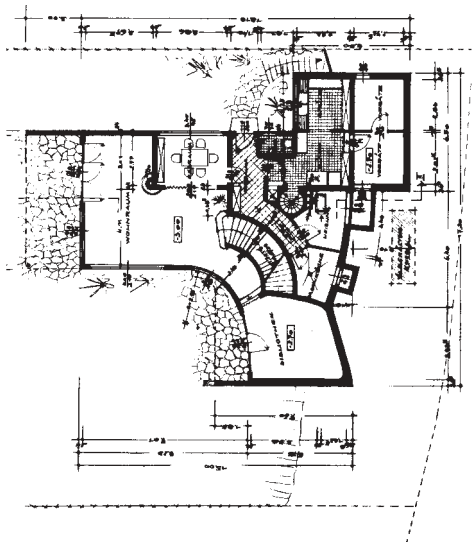
[103] Wright 1930, 116

Diese Architekturauffassung geht ebenfalls ganz wesentlich mit Hillebrands Vorstellungen konform. Jede Architektur muss aus den Bedürfnissen und Anforderungen im "Inneren", auf der Basis des Grundrisses, entwickelt werden und nicht an den optischen Kriterien der Fassade.

Die wesentlichsten Übereinstimmungen mit den formalen Prinzipien der "organischen Architektur" bestehen im Grundriss, im speziellen im fließenden ineinander Übergehen der Räume und im inneren Ablauf der Raumfolgen. Hillebrands Nähe zum organischen Baustil zeigt ein Vergleich mit Hugo Härings Entwurf für ein Wohnhaus (1922/23) und Lucy Hillebrands Haus Ulrici (1953/58) oder noch viel deutlicher das Haus Bahr (1962).



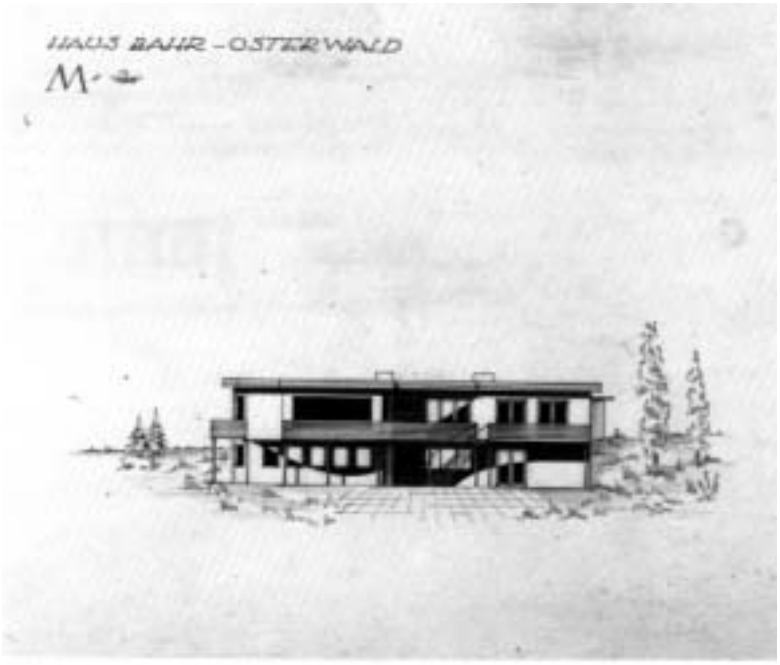


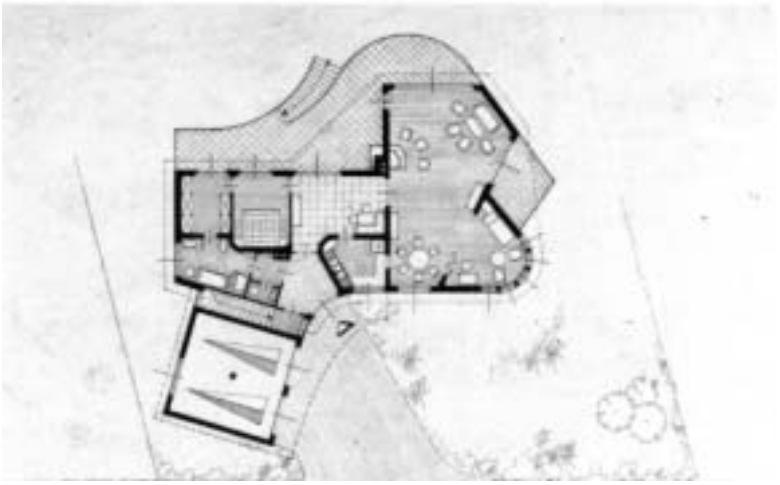


158 Hugo Häring: Entwurf für ein Wohnhaus, 1923

159-161 Haus Ulrici, Göttingen, 1953

162-163 Haus Ulrici, Grundrisse





164 Haus Bahr, Osterwald, Ansicht und Grundriss, 1962

Kulturzentrum - Elementarschule für kulturelle Arbeit,
Raumschrift 1958

7 *DIFFERENZIERTER FUNKTIONALISMUS*

Lucy Hillebrand ist tätig im Spannungsfeld zwischen Moderne und Postmoderne und zwischen sozial-humanitären Strömungen in der Architektur und der Monotonie von Bauten in der Nachkriegszeit. Die Leitbilder und Forderungen des "Neuen Bauens" und der Charta von Athen prägen sie in ihren jungen Erwachsenenjahren. Unterbrochen durch den Zweiten Weltkrieg und unter den ökonomischen Zwängen der Wiederaufbauzeit herrscht danach über viele Jahre in der Baukultur ein gestalterischer und ideologischer Stillstand. In der Zeit, in der die meisten ihrer Bauten realisiert werden, 1947 bis 1970, erlebt diese den Wandel vom Funktionalismus zur Postmoderne. Hillebrand fühlt sich den geistigen Ideen des in den 1950er / 60er Jahren aufkommenden Strukturalismus zugehörig, übernimmt aber nur zum Teil dessen bauliche Konzepte. Die Postmoderne, die einen Bruch mit vielen Dogmen der Moderne bringt, vollzieht sie nur mehr am Rande mit. Ihre Sympathie gilt eindeutig den Idealen und der ideologischen Denkart der klassischen Moderne, auch wenn sie diese des öfteren als in ihrer Entwicklung unvollständig und in manchen Punkten noch unausgereift bezeichnet. In der Tradition der Moderne fühlt sie sich dem Funktionalismus verpflichtet, erweitert diesen aber um die menschliche Dimension und prägt für ihre Arbeit den Begriff des "differenzierten Funktionalismus".

Eine Einordnung Hillebrands in eine eindeutige Stilrichtung scheint nur schwer möglich, ist aber auch für die Bewertung ihrer Arbeit nicht notwendig. Lucy Hillebrand orientiert sich an spürbaren Tendenzen der Zeit, die in die Zukunft weisen. Diese zukunftsweisenden Tendenzen sucht sie in Forschungsergebnissen der Soziologie, Pädagogik und Psychologie abzulesen. Genauso wichtig wie eine Betrachtung ihrer Arbeit vor dem Hintergrund der vorherrschenden architektonischen Strömungen scheint daher ein genauerer Blick auf die Entwicklungen und Erkenntnisse, die in diesen Fachgebieten während des Zeitraums ihrer beruflichen Tätigkeit gewonnen werden.
In der Reihenfolge der von ihr genannten Entwicklungsschritte soll an dieser Stelle, unter dem Titel des "differenzierten Funktionalismus", ihre Arbeits- und Denkweise vor dem Hintergrund der vorherrschenden architektonischen und humanwissenschaftlichen Strömungen beleuchtet werden.

7.1 Spannungsfeld Moderne - Postmoderne

7.1.1 CIAM - TEAM TEN - Strukturalismus

Angeregt durch die ein Jahr zuvor erfolgreiche Weißenhofausstellung in Stuttgart, versammeln sich 1928 einige Architektinnen und Architekten auf dem Schloss Sarraz in der Schweiz, um ein grundlegendes Programm des neuen Bauens zu diskutieren. Das Treffen wird initiiert von Hélène de Mandrot, Siegfried Giedion und Le Corbusier. In einer abschließenden Erklärung kommt es zur Gründung der CIAM (Congrés Internationaux d´ Architecture Moderne), einer Vereinigung zum Gedankenaustausch internationaler Architektinnen und Architekten. In den folgenden Jahren, von 1929 bis 1956, werden zahlreiche Kongresse abgehalten (La Sarraz 1928, Frankfurt 1929, Brüssel 1930, Athen 1933, Paris 1937, Bridgwater 1947, Bergamo 1949, Hoddenson 1951, Aix-enprovence 1953, Dubrovnik 1956), in denen grundlegende Themen der Architektur und des Städtebaus diskutiert und in Manifesten formuliert werden.

Die bekannteste Forderung, die "funktionelle Stadt" wird 1933, auf dem vierten CIAM Kongress beschlossen. Dieser Kongress findet im Juli und August auf einem Schiff zwischen Marseille und Athen statt. Die Ergebnisse der Beratungen werden von Le Corbusier in den Lehrsätzen 71 bis 95, bekannt als Charta von Athen, niedergeschrieben. Sie beginnt mit einer Beschreibung der schlechten Zustände in den Städten und bietet schließlich als einzig möglichen Ausweg die Aufteilung der vier Schlüsselfunktionen Wohnen, Arbeiten, Erholen und sich Bewegen in getrennte Viertel:

"71. Die Mehrzahl der analysierten Städte bietet heutzutage das Bild des Chaos. Diese Städte entsprechen in gar keiner Weise ihrer Bestimmung, die vordringlichen biologischen und psychologischen Bedürfnisse ihrer Einwohner zu befrieden. [...]

77. Die Schlüssel zum Städtebau liegen in folgenden vier Funktionen: wohnen, arbeiten, sich erholen (in der Freizeit), sich bewegen.

78. Die Planungen werden die Struktur jedes den vier Schlüsselfunktionen zugewiesenen Viertels bestimmen, und sie werden deren entsprechende Lokalisierung innerhalb des Ganzen fixieren. ..."[104]

[104] Conrads 1975, 104f

Über Jahrzehnte gingen von dieser Vereinigung die entscheidenden Impulse für das Baugeschehen aus. Ihre thematischen Vorgaben und die in den Manifesten verabschiedeten Grundsätze dominierten nicht nur den architektonischen Diskurs, sondern wurden auch gesellschaftspolitisch relevant.

Eine jüngere Gruppe von Architekten um Alison und Peter Smithson, Jacob B. Bakema und Aldo van Eyck, welche den zehnten CIAM Kongress in Dubrovnik vorbereiten sollte, führte 1959 in Otterlo schließlich die Selbstauflösung der CIAM herbei. Mit einer auf dem CIAM Kongress in Otterlo geforderten Umbenennung von Congres international d´ architecture moderne (Internationaler Kongresse der Modernen Architektur) in Groupe de recherches des interrelations sociales et plastiques (Arbeitsgruppe für die Untersuchung der Beziehungen zwischen sozialen und gebauten Strukturen) wollte man dem veränderten Interesse der Teilnehmerinnen und Teilnehmer Rechnung tragen. Die gezeigten Arbeiten machten deutlich, dass nicht mehr der Entwicklung der modernen Architektur das Hauptaugenmerk galt, sondern wieder humane Zielsetzungen und die Frage nach der Entwicklung des gesamten menschlichen Zusammenlebens in den Mittelpunkt des Interesses gerückt war. Die Kritik richtete sich sowohl gegen die mangelnde Urbanität der Städte als Folge der Funktionstrennung von Wohnen, Arbeiten und Erholung, als auch gegen die Monotonie und Sterilität des internationalen Stils.

Der Architekturtheoretiker Arnulf Lüchinger sieht in diesen beiden Bezeichnungen die Hauptströmungen der Architektur ab den 1920er Jahren bis zum Aufkommen der Postmoderne in den 1970er Jahren beschrieben: *"Bei der ersten stand die Entwicklung einer neuen Architektursprache im Vordergrund zusammen mit der bekannten 'Raum-Zeit-Konzeption' der durchgrünten funktionellen Stadt. Bei der zweiten führten die geforderten Untersuchungen nach den Beziehungen zwischen sozialen und gebauten Strukturen zu einschneidenden Konsequenzen, woraus unter anderem eine neue Städtebau-Konzeption und ein neuer Formenbegriff resultierten."* [105] Die aus der Arbeitsgruppe für die Vorbereitung des zehnten CIAM Kongresses hervorgegangene Vereinigung, bekannt unter dem Namen "Team 10", führt in den 1960er und 1970er Jahren weitere Architekturkongresse durch. Diese erlangten aber nicht mehr die internationale Bedeutung der vorangegangenen CIAM Kongresse.

[105] Lüchinger 1981, 10

Ende der 1950er Jahre entwickelt sich aus der Krise des Funktionalismus heraus eine neue avantgardistische Architekturströmung, für die 1976 von Arnulf Lüchinger der Begriff des "Strukturalismus" geprägt wird. Die Zeitschrift "Forum", herausgegeben von der niederländischen Architektengruppe rund um Hermann Herzberger, Jacob B. Bakema, Aldo van Eyck u.a., wird in der Zeit zwischen 1959 und 1963 zum wichtigsten Diskussionsmedium der Strukturalisten. Eines ihrer zentralen Anliegen ist die Überwindung der Funktionstrennung im Städtebau mit den Mitteln offener Raumkonzepte. Die jungen Architekten wollen an die "heroischen

Ideale der frühen Moderne anknüpfen und sie gegen deren müde gewordenen Schöpfer verteidigen". [106]
Programmatische Realisierungen im Sinne dieser Forderungen sind die Schule in Hunstanton, 1954 von Alison und Peter Smithson erbaut, und Aldo van Eycks Waisenhaus in Amsterdam aus dem Jahre 1960. In den 1970er Jahren wird der Strukturalismus von der Postmoderne abgelöst.

[106] Kühn 2000, 10

Mit der Forderung nach offenen räumlichen Strukturen geht auch die Forderung nach neuen identitätsstiftenden Qualitäten in der Architektur einher. Strukturalismus bedeutet die Übersetzung von vorhandenen sozialen Strukturen in Gebäude- und Städtebaukonzepte. Offene, transparente Strukturen sollen die Nutzerinnen und Nutzer zur Partizipation anregen. Im Grunde ein um die menschliche Dimension erweiterter Funktionalismus.

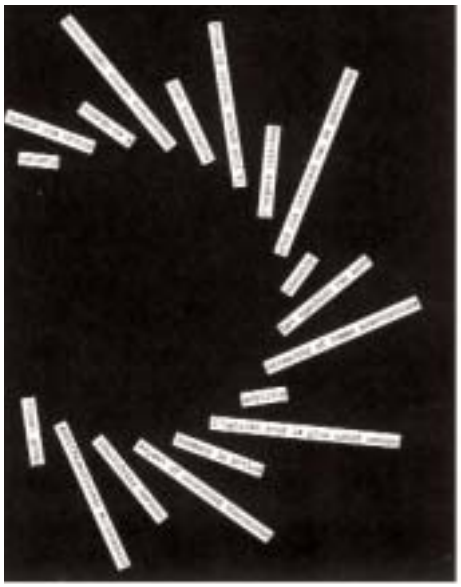
Die grundlegende Denkart des Strukturalismus beschränkte sich nicht auf die Architektur: *"Strukturalismus im allgemeinen Sinn ist eine Denkart im zwanzigsten Jahrhundert, die an verschiedenen Orten, zu verschiedenen Zeitpunkten und in verschiedenen Fachgebieten entstanden ist. Sie kommt unter anderem vor in der Kunst, Philosophie, Sprachwissenschaft (Linguistik) , Völkerkunde (Ethnologie), Geschichte und Psychoanalyse. Diese vielfältige Strömung ist keine in sich geschlossene Einheitsphilosophie, wie früher, als sich die Philosophie noch über die Wissenschaften erhaben fühlte. Was die Strukturalisten der verschiedenen Fachgebiete jedoch gemeinsam haben, ist der gleiche Denkstil und die gleiche Denksphäre. Eine weitere Gemeinsamkeit besteht darin, dass fast ohne Ausnahme das Sprachmodell ''Langue et Parole'' von Ferdinand de Saussure als Ausgangspunkt für die wissenschaftliche Tätigkeit übernommen wurde. Dieses Sprachmodell stammt aus dem Anfang unseres Jahrhunderts. Für de Saussure ist die Sprache (Langue) ein kollektives System, worin der individuelle Mensch spricht (Parole). Die Langue ist unbewusste Realität, die das Sprechen strukturiert. Mit dem linguistischen Prinzip als Vorbild wurde in vielen anderen Gebieten versucht, bestehende Ordnungen in der Wirklichkeit aufzudecken. Die methodische Durchdenkung und Analyse der Wirklichkeit sollte strikt wissenschaftlich und auf eine dem Objekt angepaßte Weise geschehen."* [107]

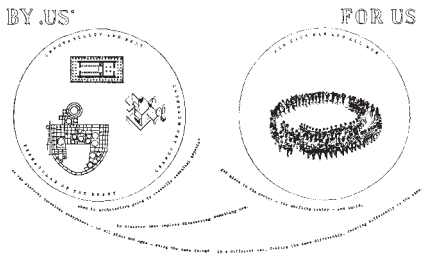
[107] Lüchinger 1981, 14

In Frankreich begründet der Ethnologe Claude Levi-Strauss Mitte der sechziger Jahre, den französischen Strukturalismus. Seine Theorien finden weite Verbreitung und sind prägend für zahlreiche weitere strukturalistische Strömungen. Im überheblichen Selbstverwirklichungsdrang des westlichen Menschen sieht er die Ursache für die Bedrohung der Welt. Ausgehend von seinem Evolutionsmodell, besäße

der westliche Mensch ein unberechtigtes Überlegenheitsgefühl gegenüber anderen Kulturen, wobei das griechische Denken und das Christentum an dieser Haltung nicht unbeteiligt seien. Um die Welt ihrem Wesen nach besser verstehen zu können, gäbe es nur die Möglichkeit zum Anfang zurückzukehren, um jene unbekannte Größe zu erforschen, die alles ordnet und strukturiert. Levi-Strauss wählt archaische Kulturen, in denen der Mensch noch in seiner Urform anzutreffen sei, als Forschungsgebiet. Er versucht das vorherrschende Vorurteil der geistig und technisch minderwertigen sogenannten "primitiven" Kulturen zu überwinden. [108]

[108] Vgl. Lüchinger 1981





"DURCH "UNS". UNVERÄNDERLICH KEIT UND RUHE. MUTTERSPRACHE DES HERZENS. VERÄNDERUNG UND BEWEGUNG. Wann wird Architektur die essentiellen Aspekte in Einklang bringen? Wir können uns überall begegnen - an allen Orten und zu allen Zeiten - indem wir die gleichen Dinge tun auf verschiedene Weise, das Gleiche fühlen auf verschiedene Weise und auf das Gleiche reagieren auf verschiedene Weise. Von neuem entdecken heißt etwas Neues entdecken. FÜR UNS. FÜR JEDEN MENSCHEN UND ALLE MENSCHEN. Gehe dicht zum - dem veränderlichen Zentrum - und baue."

165 Themen des TEAM TEN, Titelseite der Zeitschrift Forum 7/1959

166 Aldo van Eyck, Otterlo Kreise, 1959

167-169 Anthropologische Studien, Einleitungsbilder zum holländischen Strukturalismus in FORUM 7/1959

7.1.2 **Lucy Hillebrand - Differenzierter Funktionalismus**

Mit ihrer Forderung, Architektur als Ethik und nicht als Ästhetik zu verstehen, versuchen die Strukturalisten eine Rückkehr zu den Idealen der frühen Moderne und zeigen damit eine große Nähe zur Denk- und Arbeitsweise von Lucy Hillebrand.

Aldo van Eyck konfrontiert 1959 auf dem Otterlo-Kongress die anwesenden Architekten mit dem Vorwurf, dass sie der "Technik den Hof machen und dem sogenannten Fortschritt nachlaufen" und fordert eine Neubesinnung auf die ewigen Grundsätze des menschlichen Daseins, die in der modernen Architektur verloren gegangen seien. [108] Auf der Titelseite der Zeitschrift FORUM 7/1959, die vor dem Otterlo-Kongress an alle Teilnehmerinnen und Teilnehmer verschickt wurde, sind alle zur Diskussion gestellten Themen dargestellt: Struktur - Veränderung und Wachstum - Auf halbem Wege (in Bezug auf andere Kulturen) - Kunst gegen Wissenschaft - Beziehung zur Wohneinheit, Wertschätzung - Das Gestalt gewordene Zwischen - Gegen den Raumkorridor des Zeilenbaus - Die Stadt als Interieur der Gemeinschaft - Identität - Stadtkern - Stadtplanung entsprechend dem Aufbau der menschlichen Gemeinschaft - Bewegungssysteme - Wohnmilieu für die größte Bevölkerungsgruppe - Harmonie in Bewegung (Ästhetik der Anzahl) - Aspekte der größer werdenden Abmessungen - Erkennungszeichen - Differenzierte Wohneinheit - Visuell erlebbare Wohngruppierung. Entgegen den analytisch-rationalen Auffassungen des Funktionalismus in den 1920er/30er Jahren werden wieder Kriterien eines emotionalen subjektiven Empfindens wie Wertschätzung, Identität oder Harmonie im architektonischen Diskurs zum Thema.

[108] Vgl. Lüchinger 1981

Parallelen zu Hillebrands ethischen Ansprüchen an eine qualitätsvolle Architektur sind in vielen dieser genannten Themen zu finden. Die Vorgabe eines strukturellen Rahmens, der sich flexibel anpassen lässt an die wechselvollen Bedürfnisse der Menschen, ist ein zentrales Prinzip ihres Schaffens:

"Jede Epoche hat ihre eigene Architektur, weil jede Epoche die Grundfragen der menschlichen Existenz neu stellt. Architektur ist nichts weiter, als Rahmen und Raum schaffen für die Menschgemeinschaft und zugleich Gestaltung dieses Rahmens aus dem der Gemeinschaft innewohnenden Geist mit dem Mittel der künstlerischen Form." [109]

Andere Themen, die für Hillebrand zur alltäglichen Praxis ihrer Arbeit gehören, wie die Partizipation der Nutzerinnen und Nutzer, finden sich ebenfalls in der theoretischen Auseinandersetzung einiger strukturalistischer Vordenker. So entwickelt Hermann Herzberger, ein zentraler

[109] Hillebrand 1957, 41

Vertreter der niederländischen Strukturalisten, eine eigene Theorie zur Mitbestimmung im Wohnbau. Er legt großen Wert auf die Durchlässigkeit und Interpretationsfähigkeit seiner Bauten. Architektur soll Identität schaffen und die Nutzerin oder den Nutzer zur Partizipation anregen. Ähnlich wie bei Hillebrand gehören Kindergärten und Schulen zu seinen bevorzugten Baukategorien.

Ein interessantes Vergleichsbeispiel zur Arbeitsweise Lucy Hillebrands und der Denkart der Strukturalisten zeigt eine Abbildungsserie auf der von den holländischen Strukturalisten herausgegebenen Zeitschrift FORUM, Heft 7/1959. Auf der Suche nach archaischen Prinzipien der menschlichen Natur sowie der Übertragung der Erkenntnisse in die heutige Architektur, wählen sie ein ähnliches Prinzip wie Hillebrand beim Entwurf des Albert-Schweizer Kinderdorfes. Der Kreis, der als zentrales Motiv der Dorfgemeinschaft archaischer Kulturen erkannt wird, bildet auch die architektonische Grundform, nach der die Behausungen der Einheimischen errichtet werden. Ähnlich wie bei Hillebrand aus den sich im Kreis bewegenden Kindern die Raumform des Sechseckes entwickelt wurde, entsteht analog in dieser Bilderserie die runde Bauform der Hütten aus der natürlichen Übertragung des typischen Bewegungsmusters der Einheimischen auf den Grundriss.

In einem Vortrag zum Thema "Bauen aus den Gesetzen einer technisierten Umwelt", den sie 1958 auf einer Tagung in Berlin gehalten hatte, fordert Hillebrand einen neuen Humanismus in allen stadtplanerischen und baulichen Entscheidungen und formuliert ihre Kritik am Funktionalismus:

"Der Mensch ist die Grundlage aller Planungen, angefangen bei der Städteplanung, den Gemeinschaftsbauten bis zum Campingzelt. Unsere utopischen Pläne und Bauskizzen werden schnell genug durch die Kompromisse reduziert, dadurch aber auch der zwingenden Realität angepaßt; erst Toleranz und verbindliche sittliche Maßstäbe lassen die auf die Zukunft errichteten Projekte reifen. Der Sinn des Fortschrittes in der Bautechnik muß der Weg zu einem neuen Humanismus sein - ein Bauen, das allen eine Steigerung der Selbstentfaltung ermöglicht.

Hier ist ein Beispiel der Diskrepanz zwischen unseren technischen Möglichkeiten und den Lebensbedürfnissen des Einzelnen: Die Großraumplanung mit ihren Fernstraßen, Verkehrsanlagen etc. plant in eigenen weiträumigen Maßstäben, vielschichtigen Denküberschneidungen, während der einzelne Bewohner, wie wir durch die Meinungsforschung wissen, die Forderung des kürzesten Weges zwischen Arbeitsplatz und Wohnung stellt.
Dasselbe gilt für die kleinste Einheit, die Wohnung: Aus der Praxis des Psychotherapeuten wissen wir, daß bei den überlasteten Berufstätigen deren Wunsch nach eigener Wohnung an erster Stelle bei den drei

Grundwünschen steht, ein deutliches Zeichen für den Architekten, daß sein Bemühen mehr sein muß als konstruktive Tröstung im Sinne von Kulissengestaltung. Hier heißt es, lebendige, umwelterkannte Raumkompositionen zu finden, um aus dem Schema der technisierten Umwelt dem Menschen die Freiheit seiner Improvisation zu retten. So kann das aus innerer Ordnung wahrhaft gefügte Bauen teilhaben an einer menschenwürdigen und nicht menschenfeindlichen Zukunft.
Weder geplanter Durchschnitt noch geplante Mittelmäßigkeit, noch geplante Anpassung reicht für den Maßstab des Bauens aus. Diese Mechanisierung entspringt dem Wunsch nach einem aus der Technik entwickelten Nivellement; eine so durchmechanisierte Welt muß die Menschen in die Auflehnung treiben. Wir finden sie z. B. im "existenzialistischen Protest" der jungen Generation gegen die Monotonie unserer Lebensformen. Es entsteht ein neuer, berechtigter Anspruch, er führt, wenn ihn die Architektur richtig aufnimmt, zum humanistisch bezogenen Funktionalismus. Funktionalismus war der Ansatz. Er ging von einem zu stark abstrakt begriffenen Menschen aus. Die romantisch-restaurative Korrektur wurde den neugewonnenen Möglichkeiten menschlicher Selbstentfaltung nicht gerecht, sie baut für einen antiquierten Menschen. Der humanistisch bezogene Funktionalismus bezieht sein Bauen auf den wirklichen Menschen in seiner differenzierten Vielfältigkeit und seiner den Veränderungen unterworfenen Umwelt. Der Maßstab ist zugleich ethisch und wissenschaftlich geworden. - Vielleicht der Beginn einer neuen Wertskala, neu gewonnene Schönheit im Bauen aus einer technisierten Umwelt." [111]

[111] Hillebrand 1958

7.1.3 **Die unvollendete Moderne**

Trotz geistiger Nähe zum Strukturalismus bestätigt aber Hillebrand in vielen ihrer Vorträge ihre Sympathie und Unterstützung für die Ideale der klassischen Moderne. Ein Beispiel, in welchem nahezu alle Prinzipien der "Moderne" klar und einfach formuliert umgesetzt seien, ist das Bauhaus in Dessau. Ursprünglich als "revolutionäre, schöpferische" Kraft in den 1920er Jahren entstanden, habe die Moderne aber nach dem Zweiten Weltkrieg keine Weiterentwicklung erfahren. Vielmehr sei sie von denen, welche ihr ursprünglich zum Durchbruch verhalfen, zu formalen

[112] Hillebrand 1962

"Ich möchte fast sagen, der moderne Architekt hat dadurch, daß er die Moderne zur Mode werden ließ, sie gemordet; denn sie ist nicht mehr schöpferisches Element, sondern starres Prinzip geworden, Ausdrucksform einer statisch-bürokratischen Denkweise. An die Stelle der Dynamik des lebendigen Geistes tritt die Statik der Planfabrikation nach einem Rezept. Es erübrigt sich wahrscheinlich, in dem hiesigen Rahmen weiterhin darauf einzugehen, wie sehr die Mode mordet und die falschen Elemente nach oben trägt." [112]

Prinzipien der Gestaltung reduziert und abgestoppt worden:
Dennoch sieht sie auch positive Beispiele der Fortführung der "Moderne": *"Das Positive an der Moderne, das Bemühen um die Wahrhaftigkeit im Bauen, Sichtbarmachen der Funktion als Gestaltungselement, hat sich durchgesetzt bei denen, die sich inhaltlich verantwortlich fühlen für ihre Arbeit. Durch dieses Bemühen um die Wahrhaftigkeit entfällt das aufgesetzte Ornament, die Romantik, kurz der Fassadeneffekt, und der Baukörper selbst wird zum Spiegel der Idee der Bauaufgabe. Glas, Betonung der Konstruktion, Sichtbarwerden der Bauelemente, aus denen sich der Baukörper zusammensetzt, die Durchsichtigkeit des modernen Baues, lassen das Innere sichtbar, erkennbar werden, und so erhebt sich die Frage: Stimmt nun der Baukörper, stimmt die Planung mit der gestellten Bauaufgabe überein? Und noch ein weiteres: Stimmt die gestellte Bauaufgabe?"* [113]

[113] Hillebrand 1962

Lucy Hillebrand versucht zu zeigen, dass der Vorwurf, die Moderne sei kalt und Antik sei warm, unberechtigt ist. *"Mit Mass - Proportion, Material - Farbe, Licht - Schatten, Ruhe und Bewegung in der Form haben wir bei den großen, heute fast unbegrenzten Möglichkeiten unserer Technik, genügend Mittel, wenn sie künstlerisch richtig eingesetzt werden und aufeinander abgestimmt sind, auch in der Moderne die Forderung nach Wärme und Geborgenheit zu erfüllen.*
Der Grund, warum die Moderne als kalt empfunden wird ist die mangelnde Intensität des Bemühens zur differenzierten Gestaltung - die Lieblosigkeit und Bequemlichkeit in der Planung, das schamlose Sich-zufrieden-geben mit dem Multiplizieren der Schemata - kurz das frühere Aufhören im funktionellen Denken. Statt dessen werden dann die kalt berechneten modischen Effekte gesetzt.
Der Geist bestimmt den Baukörper - wo er nicht ist bleibt die Leere. [...] Ich sehe meine Aufgabe darin, diese Fehlentscheidungen derart zu korrigieren, dass der durchaus berechtigte Wunsch nach Geborgenheit und Wärme nicht zu Fehlentscheidungen in der Architektur führt, sondern sich als schöpferischer Impuls in der Modernen auswirkt." [114]

[114] LH.o.J./2

Ein weiteres Kennzeichen der Moderne seien die fast unbegrenzten technischen Möglichkeiten und damit einhergehend die neu gewonnenen Freiheiten in der Formgestaltung. Darin liege aber gleichzeitig eine Gefahr, nämlich jene der "Formspielerei", und solche gäbe es in der modernen Architektur zur Genüge. Die Architektur ist dafür verantwortlich, gegenüber den Auftraggebern ein Bewusstsein über diese neuen technischen Möglichkeiten und Raumformen zu schaffen. Davon hinge es ab, ob die Moderne im Sinne ihrer Wegbereiter fort geführt werde oder zu einer Fassadenimitation verkommt. Das größte Problem in der Fortführung sei deren Imitation. Formprinzipien, welche die Moderne in ihrem Bemühen um die jeweils einfachste Lösung entwickelt habe, die

aber immer die einfachste Lösung einer ganz bestimmten Aufgabe seien, würden willkürlich als generalisierendes Schema angewendet, ohne zu begreifen, dass es das Wesen der Moderne sei, die einfachste Lösung jeweils neu zu finden.

Die technische und geistige Revolution am Beginn des 20. Jahrhunderts, welche eine Neuordnung in allen Lebensbereichen gebracht hat und in der Architektur im Funktionalismus als entscheidende Grundlage für eine zeitgemäße Bauentwicklung mündete, wurde durch die Machtübernahme Hitlers in Deutschland und den Ausbruch des Zweiten Weltkrieges abrupt unterbrochen. Mit den Mitteln der Diktatur hat sich eine romantisch-historisierende Bauauffassung durchgesetzt, die nach dem Zusammenbruch durch vorherrschende Neoklassizismen und eine übersteigerte Neigung zur kleinbürgerlichen Privatheit, der Idylle mit Giebelhaus, zum Ausdruck gebracht wird. Damit muss sich die Moderne Ende der 1950er Jahre auseinander setzen: *"Diese Auseinandersetzung hat keineswegs zu einer klaren Frontstellung geführt. Das, was der Betrachter unseres Wiederaufbaues als 'modern' wertet (Glas, Beton, Chrom, Farbflächen), ist keineswegs die sinngemäße Fortsetzung jener großen Entwicklungslinie, die durch den Nationalsozia-lismus unterbrochen wurde. Wir erleben die tragisch-komische Situation, daß die einstmals von Deutschland ausgegangene Revolution im Bauen nun als Importware aus dem Ausland zu uns zurückgebracht wird. In Amerika sprach man vom 'German style', wir sprechen heute von der 'amerikanischen Bauweise'. Diese auf die geistigen Trümmer des Dritten Reiches aufgepflanzte importierte Moderne hat natürlich nicht mehr die Kraft ihres eigenen Ursprungs. Sie ist äußerlich rezipiert, als Mode, aber nicht Ausdruck wirklicher Überzeugung. Sie ist zum Formalprinzip geworden. 'Man kann auch modern bauen', wie man früher historisierend bauen konnte.Von diesen Architekten können wir keine Lösung der Architektur heute aus der technisierten Umwelt gestellten Aufgaben erwarten. Zwar bedienen sie sich der modernen Technik entliehener Prinzipien; aber entsprechend ihrer Verhaftung im Formalen, wenden sie diese äußerlich an, indem sie die Normenprinzipien dem Lebendigen aufzwingen. Von daher kommen die Städtebilder mit der ermüdenden Gleichförmigkeit der Bauten, die schematischen Fassaden der Straßen, die hier und da zusammenhanglos durch Willkürliche skurrile Betonbauten mit kunstgewerblich angehängten Dekorationen durchbrochen werden, die falsch verstandenen städtebaulichen Dominanten. Es ist eine schematisierte Welt von Kuben für standardisierte Menschen.* [115] Hillebrand 1958

Normung im Bauen ist selbstverständlich richtig - nicht ihr ist widersprochen, sondern der Sinnentleerung dieser technisch-wirtschaftlichen Prinzipien durch sinnlos aufwendige Dekorationseffekte. Die technisierte Umwelt führt zur ständigen Reizsteigerung, die von den Architekten mit Effektsteigerung aufgegriffen wird, anstatt dagegen die Ruhe des einfachen, klaren, von Innen heraus bewegten Baues zu setzen." [115]

In der "importierten amerikanischen Bauweise" spricht Hillebrand das Problem an, dass in den späten 1930er Jahren, nach der Schließung des Bauhauses in Deutschland durch die Nationalsozialisten, einige führende Architekten wie Walter Gropius und Mies van der Rohe nach Amerika ausgewandert waren. Der ursprünglich aus Europa stammende "Internationale Stil" fand durch sie in der USA eine weite Verbreitung. Nach 1945, als er wieder nach Europa zurück gelangte, hatte er bereits jegliche programmatische Inhalte eingebüßt und zahlreiche Architekten distanzierten sich als zu unpersönlich von dieser Bauweise.

Die Moderne sei nicht nur ein Baustil, sondern eine geistige Haltung, eine Verantwortung der Architektinnen und Architekten gegenüber dem einzelnen Menschen und der Gesellschaft. *"Architektur, die im echten Sinne stilbildend, den Menschen aufrichtend und orientierend ist, muß hingegen getragen sein von dem gemeinsamen bewußten Willen einer großen Zahl von Menschen, ein gemeinsames geistiges Fundament für eine Lebensordnung zu finden. Sie muß Ausdruck von Individuen mit persönlicher Kultur in einer von ihnen bejahten Gesellschaft sein. Nur dann ist sie weder privat noch obrigkeitlich."* [116]

[116] Hillebrand 1957, 42

Raummodell "Der imaginäre Dialog", 1988

Dieses Ideenmodell war Teil einer Ausstellung mit Werken von Lucy Hillebrand, 1988 in Bonn. In einem quadratischen, dunklen Raum, der nach einer Seite hin offen ist, stehen zwei leere Stühle asymmetrisch zueinander. Die Stühle sind so aufgebaut, dass eigenständige Blick- und Zielrichtungen vorgegeben sind, gleichzeitig aber eine Verständigung miteinander möglich ist. Die Rauminstallation war in einem der Ausstellungsräume aufgebaut. Der knappe Kommentar dazu in der Ausstellung: *"Zwei Menschen, zwei Sichträume, zwei Erlebnisräume auf kleinstem Grundriß. Verständigen können sich beide mit Blicken, mit Gesten und Verbal mit den Buchstaben des ABC und den Zahlen von 0 - 9, die auf dem einen Stuhl stehen. So einfach kann Kommunikation sein, mehr braucht es nicht."* [117]

[117] Grohn 1990, 126

Der Historiker Wolfgang Ernst, der gemeinsam mit Hillebrand dieses Ideenmodell entwickelte, sieht darin unter anderem ein Denkmodell zum Verhältnis von Moderne und Postmoderne. Es sei ein Fehler in der heutigen Diskussion beide Themen in ein und der selben Sprache zu behandeln. In Wirklichkeit seien sie schon längst auseinander gebrochen und stehen - wie in diesem Modell - in einem asymmetrischen Verhältnis zueinander. Nur noch Gelegentlich würden sie sich in Überlappungen treffen. [118]

[118] Vgl. Grohn 1990, 126

170 "Der imaginäre Dialog", gemeinsames Projekt mit Wolfgang Ernst im Rahmen der Ausstellung in Bonn, 1988

171 Skizze von Hillbrand über das Verhältnis Moderne - Postmoderne wie es im Modell "Der imaginäre Dialog" zum Ausdruck kommt

7.2 Transparenz, Funktionalität, Variabilität

7.2.1 Bauen aus dem Inneren

"Wir sprachen vom 'Äußeren' eines Gebäudes und dem 'Inneren', das 'Äußere bezeichnen wir als die Erwartung' das 'Innere' die Erfüllung, aber erst beides wird zum 'Bauerlebnis'. Diese Erlebnisfähigkeit hat zwar eine stark subjektive Komponente, aber wir wollen keine Theorie des Bauens darstellen, sondern eine Darstellung suchen für die Ganzheit, die wir hier als Reaktionsform in bezug zu den Erziehungstendenzen betrachten wollen." [119]

[119] Hillebrand 1966/3

Lucy Hillebrand spricht hier vom "Bauerlebnis", für dessen Gelingen die Übereinstimmung zwischen dem äußeren Erscheinungsbild - das ein Gefühl der Erwartung wecken sollte - und dem "Inneren" - in dem diese Erwartungen ihre Erfüllung finden - gegeben sein sollte. Damit diese Übereinstimmung gelingen, kann fordert sie, dass Projekte von Innen nach Außen entwickelt werden:

"Der Grundriß muß das bestimmende Element sein, nicht die Effekte der Fassade. Aus der harmonischen Ordnung aller Proportionen zueinander, dem wahren Wägen der Werte entsteht die Schönheit des lebendigen, konstruktiv klaren Baugefüges in seiner Wechselbeziehung zur Landschaft oder städtebaulichen Einordnung." [120]

[120] Hillebrand 1958

Ein Bau müsse mehr sein als bloß gestaltete und proportionierte Baumasse. Dieses "mehr" bedeutet die bewusste Gestaltung einer wirkungsrelevanten Atmosphäre. Sie kann nur dann gelingen, wenn der Entwurf beginnend mit der inneren Struktur der Aufgabe sich von innen nach außen aufbaut: *"... also der Unterschied, ob in die äußere Vorstellung nachträglich der Grundriß ;eingezwängt' wird oder ob die Bauform sich aus der Grundrißgestaltung heraus aufbaut. Im ersteren Falle, also von außen nach innen, besteht die Gefahr, daß der Innenraum zum 'Übriggebliebenen' der Berechungen fast das Zufallsprodukt wird, ohne Berücksichtigung seiner Eigengesetzlichkeiten - während im anderen Falle am Anfang aller Planüberlegungen der Grundriss steht und die Gesamtgrundlage des Aufbaues bildet (Krankenhausbau, Patientenzimmer / Atrium, gleichgültig, welches Gebäude)."* [121]

[121] Hillebrand 1983/3

1990, zu einer Zeit in der sie selbst nur mehr sehr eingeschränkt beruflich tätig war, formuliert Hillebrand ähnliche Wünsche an die nächste Generation ihrer Kollegenschaft: *"Ich wünsche diesen Gebäuden der Zukunft statt gewollter Fassadenakrobatik wieder Gesichter, die freie Existenz und Geborgenheit durch neu sich bildende Lebensgemeinschaften vermitteln. In diesem Sinne wird die Nützlichkeit eines Gebäudes deutlich in den enthaltenen transformierten Funktionen, von überzeugenden Baustrukturen, die im richtigen Maßstab zur gestellten Aufgabe bestehen."* [122]

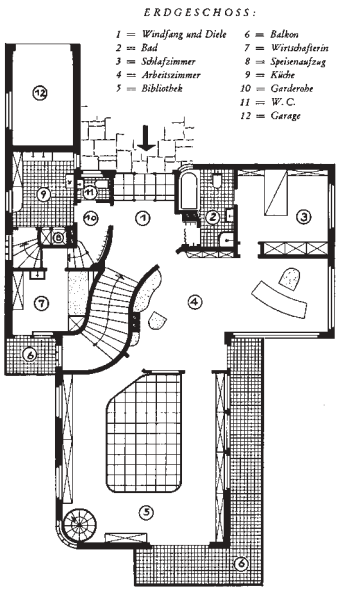
[122] LH. zit. nach Grohn 1990, 35

An ihrer grundlegenden Überzeugung hat sich nichts geändert: Sie fordert einmal mehr zu einer ehrlichen Sprache in der Architektur auf, die weder beschönigt noch Teile versteckt, sondern dem Nutzen und der Funktion des Gebäudes in adäquaten Raumformen zum Ausdruck verhilft. Demzufolge gehört die Transparenz der Funktion nach außen zu einem der zentralen Prinzipien im Sinne einer ehrlichen Architektur. In ihren Projekten versucht sie diese "Transparenz" der inneren funktionalen Gliederung auf unterschiedliche Weise umzusetzen. Eine besondere Akzentuierung erfährt bei ihr das Stiegenhaus, dessen Lage gerne durch Glasbausteine betont wird. Hillebrand erreicht damit die Transparenz nach Außen und Innen gleichermaßen: Durch die Glasbausteine dringt Licht in das Innere und erhellt den Stiegenaufgang. Gleichzeitig wird durch die Verwendung der transparenten Materialien die funktionale Gliederung im Inneren von außen zumindest schematisch wahrnehmbar.

Wohnhaus Plessner, Göttingen, 1951/52

Ein sehr eindrucksvolles Beispiel ist das am Beginn der 1950er Jahre für den Soziologen Helmuth Plessner errichtete Wohnhaus in Göttingen. Hinter einer großflächigen fensterlosen Wand, die nur durch einen schmalen Streifen von Glasbausteinen in der abgerundeten Ecke unterbrochen wird, verbirgt sich im Inneren eine großzügige zweigeschossige Halle. Das Erdgeschoss bietet ausreichend Platz für die Abhaltung von Seminaren oder Vorträgen. Eine Wendeltreppe verbindet den Raum mit der rundum laufenden Galerie, auf der sich die Bibliothek befindet.
Die Halle, der zentrale Raum des Hauses, prägt das gesamte Erscheinungsbild. Einfache, klare und sachliche Formen, ohne jede Art von Schmuck oder Verzierung, verweisen auf die Nutzung durch den alleinstehenden Hausherrn - ein Ort der geistigen, der Wissenschaft verpflichteten Arbeit.

Haus Plessner, Göttingen, 1951/52



172-174 Haus Plessner, Göttingen, 1951/52

175 Grundriss

176 Zweigeschossige Halle mit Wendeltreppe

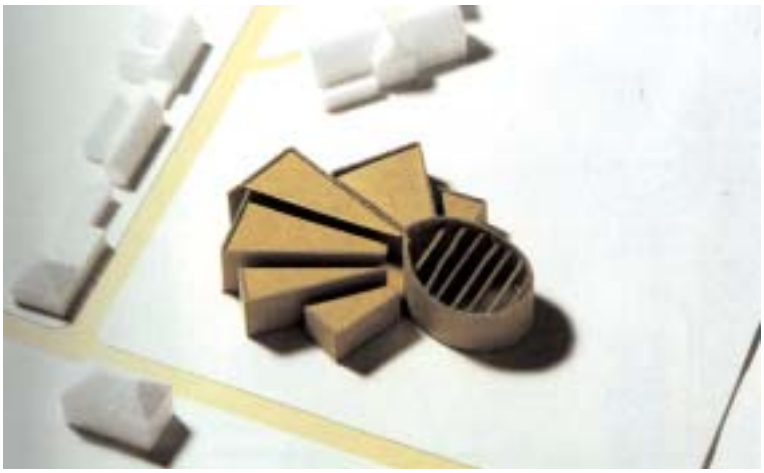
Rathausneubau, Neustadt / Rbb., 1986

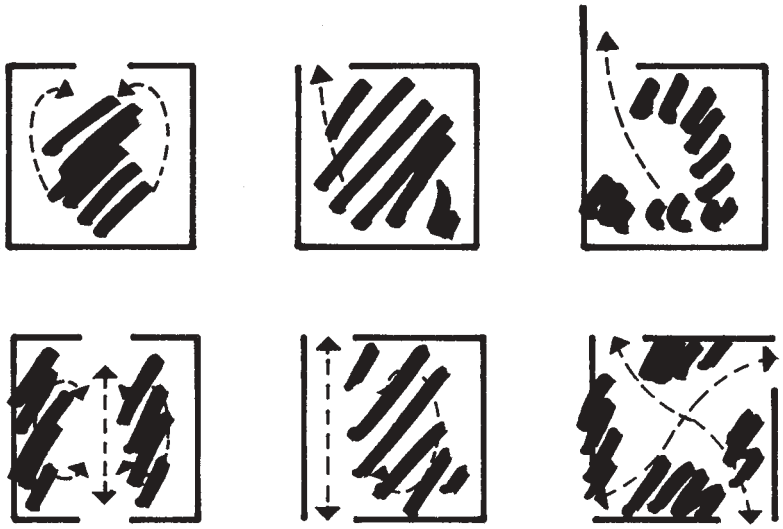
Ein weiteres Beispiel, in dem Hillebrand ähnlich dem Wohnhaus Plessner die Transparenz der unterschiedlichen Tätigkeiten innerhalb des Gebäudes durch eine Differenzierung der von außen wahrnehmbaren Raumformen vornimmt, ist der Entwurf für ein neues Rathaus in Neustadt. Konzept und Entwurf entstanden 1986 in Zusammenarbeit mit dem Architekten Dieter Köppler. Im Entwurf sind die beiden gegensätzlichen Strömungen des Rates, Verwaltung und Repräsentation, so zueinander komponiert, dass sich die Verwaltungsräume in einzelnen Baukörpern fächerartig aufgegliedert gegen eine turmartige Überhöhung des Ratssaales abheben. Gebaute Raumstrukturen lassen den Inhalt des Baukörpers erkennen, so dass von außen die beiden Tätigkeitsfelder raumgestaltend ablesbar werden.
In einem Vortrag mit dem Titel "Subjektive Anmerkungen über Ideen und Realitäten im Arbeitsbereich des Architekten heute" beschreibt Hillebrand die Anforderungen, welche an sie als Architektin gestellt wurden: *"Es ging um das Konzept eines Rathausneubaues, das als vorformulierte Aufgabe des Bauherrn die nötige Ausgewogenheit von Demokratie, demokratischer Kontrolle und funktionsbedingter Verwaltungsmacht zum Inhalt der neuzugestaltenden Baustruktur - eingebunden in die Komplexität der Stadtlandschaft - verlangte. Es war eine erleb- und begreifbare Gestaltung der Idee zu finden - nicht ein Baukörper mit äußerem Emblem oder einem aufgesetzten Versatzstück, sondern eine die Idee der Bauaufgabe aufnehmende Gesamtgestaltung."* [123]
Der Entwurf wurde nicht umgesetzt. Er zeigt aber, dass Transparenz der Funktion nach außen nicht nur als eine Frage der funktionellen Gliederung verstanden werden kann, sondern, wie in diesem Beispiel, unter anderem als Ausdruck einer demokratischen politischen Haltung.

[123] Hillebrand 1986/3

Raumschriftskizzen - Möglichkeiten der Raumnutzung, 1958

Die Entwicklung der äußeren Form aus dem Grundriss basiert auf einer intensiven Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten der Raumnutzung. 1958 hat Hillebrand dazu in Raumschriften ihre Überlegungen aufgezeichnet. Die Art der Raumnutzung sei wesentlich von der Anordnung der Wände und Öffnungen vorher bestimmt. Über seine Begrenzungen hinweg öffnet sich der gebaute Raum mit Fenster und Türen nach außen oder zu angrenzenden Räumen. Mit Öffnungen erhält der Raum einerseits Orientierung, andererseits bestimmt sich darüber die Zuordnung zu den übrigen Räumen als intimer abgeschlossener Bereich oder als integrierter Bestandteil einer Anzahl von mehreren Räumen. Durchgangsräume seien nicht geeignet für konzentrative Arbeit. Während die ersten drei Beispiele Möglichkeiten zeigen, die eine Konzentration auf die Raummitte zulassen, werden in den folgenden die Räume, durch die sich aus den Wandöffnungen ergebenden Durchgangswege, in unterschiedliche Bereiche gegliedert.





177 Rathausneubau Neustadt / Rbb, Modell, 1986
178 Raumnutzung: Raumschriftskizzen, 1958

7.2.2 **Offene Raumsysteme**

Eine in der Architektur oft propagierte Forderung ist die der Flexibilität und Variabilität. Raumaufteilungen und Grundrisse sollen sich anpassen lassen, an die unterschiedlichen Bedürfnisse wechselnder Generationen. Die Raumnutzung sollte möglichst neutral und wenig vordefiniert sein. Prinzipien, die auch von Lucy Hillebrand immer wiederkehrend geäußert werden, in denen sie aber, isoliert betrachtet, keine Universallösung verstanden sehen will:

"Flexibilität allein als Patentlösung für alle Nutzungsvarianten anzubieten ist eine Scheinlösung. Flexible Bauweise ist ein sehr teures, vorzügliches zusätzliches technisches Hilfsmittel, das, wie jede Technik, nicht Selbstzweck werden darf.

Ob Diskussionen, Gruppenarbeit, Einzeltätigkeit, soziale Interaktionen, Weiterbildung durch Medienverbund, Spiel, - in allen Tätigkeiten sind Planungsmerkmale enthalten, die über die geforderte Quadratmeterzahl hinausgehend planungsbestimmend sind. Ästhetische Gesetze, Größenordnungen gestalthafter Beziehungen im Räumlichen werden durch ihre Zeichen und Zeichensysteme wahrnehmbar und geben uns dadurch bestimmte Orientierungshilfen, d. h. Wiedergewinnung der Fähigkeit, die gebaute Umwelt einzubeziehen in die visuelle Bildung und Erziehung von Jugend an. [...] Es heißt im Grunde: Bauen - zielgerichtet, aber ohne inhaltliche Endformen, Raumabschnitte so differenzieren, daß sich veränderbare Raumgruppen bilden können. Ein vorgelagerter informeller Freiraum sollte alle aufnehmen können, Übersicht und Orientierung zur freien Einzelentscheidung in beliebiger Kommunikationsform anbieten. Dabei sollten Freiräume in unserer Klimazone mindestens zu einem Drittel überdacht sein. Pädagogische Kräfte brauchen für ihre Arbeit ebenso die Ruhezone - d. h. Passiv- und Aktivbereiche müßten getrennt liegen. Planung einer Gegenumwelt zum Alltag, und diese Gegenumwelt hat einen eigenen Emanzipationswert, eine Hilfe im Sozialisationsprozeß, nicht Flucht in Imitationen einer falschen Romantik." [124]

[124] Hillebrand 1983/6

Die Anpassungsfähigkeit der Architektur an die individuellen Bedürfnisse Einzelner, unterschiedlicher Gruppierungen oder wechselnder Generationen sei kein Freibrief für Gestaltlosigkeit. Offene Raumsysteme zu entwickeln, entbindet die Architektinnen und Architekten nicht von der Verantwortung, sich mit der Bauaufgabe und den Nutzerinnen und Nutzern intensiv auseinander zu setzen. Besonders Jugendliche benötigen Richtlinien, Orientierungsmöglichkeiten und zielgerichtete Aufforderungen zur selbständigen Entfaltung. Hier läge in der Architektur, der Raumgliederung und -gestaltung ein großes erzieherisches Potenzial, das es zu nützen gäbe: *"Was ist ein Jugendbau? Ich würde sagen, jeder Bau, der einer im weitesten Sinne pädagogischen*

Aufgabe dient. Ein Bau, dessen Weiterbearbeitung in der Benutzung nie aufhört, dessen Umwandlungsmöglichkeiten Bestandteil der Ausgangsidee sein muß, kurz, dessen Differenzierung seine Nützlichkeit ausmacht. Wenn wir heute immer wieder hören, daß die Flexibilität, d. h. Beweglichkeit der Wände, Gestaltungsfreiheit, ein dringend technisch zu lösendes Problem sei, so muß dem entgegnet werden, Flexibilität eines Baukörpers ist nicht ein technisches, sondern ein geistiges Problem, d. h. es ist eine Frage der Gestaltung der Grundrißlösung." [125]

[125] Hillebrand 1983/4

Erst wenn ein Gebäude Jahrzehnte überdauert, lässt sich beurteilen, wie wandlungsfähig es sich in den verschiedenen Stadien der Nutzung erwiesen hat. Diese Qualität dürften Lucy Hillebrands Bauten zurecht für sich in Anspruch nehmen. An vielen ihrer Projekte ist zu beobachten, dass kleinere Adaptierungen und gestalterische Veränderungen vorgenommen wurden, größere Um- oder Zubauten aber, selbst nach 50 Jahren, scheinen selten notwendig geworden zu sein. In manchen Projekten wurden ihre vielschichtigen Möglichkeiten der Nutzung erst nach Jahren entdeckt und verstanden. Eine Familie, die über mehrere Lebensstadien ein von Hillebrand geplantes Einfamilienhaus bewohnte, äußerte sich einmal, wie überrascht die Familienmitglieder immer wieder von neuem waren, wie sehr sich das Haus ihren geänderten Lebensumstände anzupassen vermochte. Hillebrands Vorstellungen einer "flexiblen Planung", die im wesentlichen anderen Prinzipien folgt als denen von verschiebbaren Wänden, seien im folgenden exemplarisch an zwei Beispielen erläutert.

Jugendheim und -zentrum Salzgitter-Bad, 1950

Planung beginnt bei Lucy Hillebrand stets mit der gemeinsamen Aufgabenfindung. In diesem Fall hatte man sich darauf geeinigt, dass der geplante Bau drei Funktionen erfüllen sollte: Gruppenräume für die Jugendlichen, Funktionsräume für die Volkshochschule, zu denen unter anderem ein Vortragssaal gehören sollte, und ein großer Veranstaltungsraum mit Bühne. Baulich umgesetzt wurde diese Aufgabe in einem dreigliedrigen Baukörper. Zwei längliche schräg zueinander stehende Bauteile werden durch einen überhöhten kubischen Baukörper miteinander verbunden. Ein gestaffelter Seitentrakt beherbergt die Gruppenräume der Jugendlichen. Im gegenüber liegenden Seitentrakt, mit geschlossener Fassadenfront, sind die Räume der Volkshochschule untergebracht. Der überhöhte kubische Bauteil bildet das Verbindungsglied zwischen diesen beiden Flügeln und beherbergt den gemeinsamen Veranstaltungssaal. Das gesamte Gebäude fügt sich harmonisch in die auf einem Hügel gelegenen Höhenlinien des Grundstücks ein, "wie ein Vogel, der sich auf der Anhöhe niederließ".

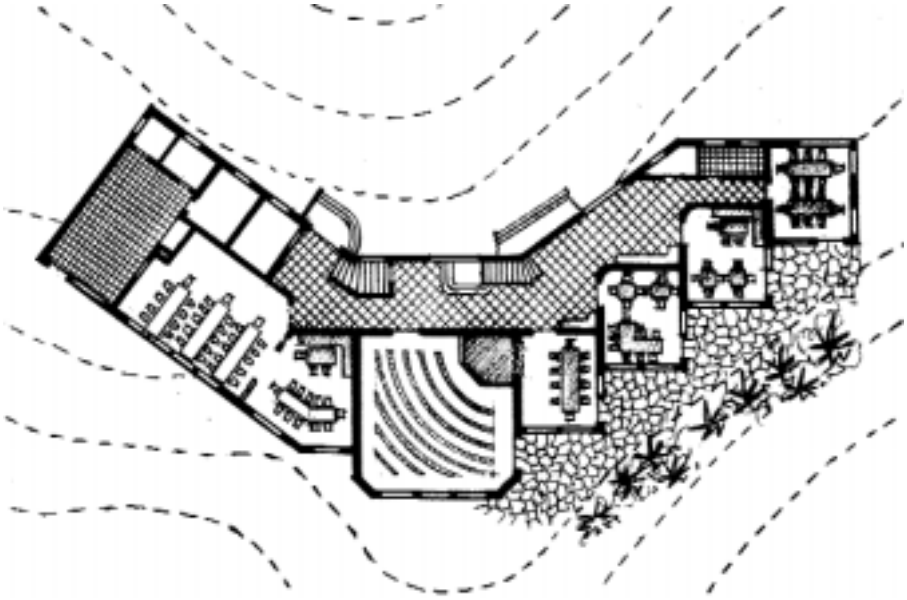
Hillebrand wählte für diesen Entwurf ganz bewusst keine symmetrisch ausgerichtete Baustruktur. Mit den beiden unterschiedlich ausformulierten Seitentrakten sollte dem Inhalt der Bauaufgabe entsprochen werden und nicht einem sturen Gestaltungsprinzip der Symmetrie. Durch die Staffelung des ostseitigen Bauteils sind die Räume der Jugendlichen einzeln von außen zu begehen und können sehr individuell und unabhängig von den übrigen Räumen genutzt werden. Dem vorwiegend als Vortragsraum genutzten westseitigen Flügel entspricht wiederum viel eher die geschlossene Fassadenfront, die eine über den gesamten Bauteil einheitliche Nutzung erkennen lässt.

Das Gebäude wird auch heute noch als Kinder- und Jugendtreff genutzt. Die eingangsseitige Fassade wurde, ganz im Sinne von Hillebrands Vorstellungen einer weiteren Gestaltung durch die Nutzerinnen und Nutzer, mit bunten Graffitibildern bemalt. Ansonsten ist das Gebäude dem äußeren Anschein nach bis heute nahezu unverändert geblieben.

Bemerkenswert, hier nur stellvertretend auch für viele ihrer anderen Projekte angeführt, ist die Schaffung möglichst autonomer Räume, die von außen oder einer allgemein genutzten Fläche begehbar sind. Durchgangsräume meidet sie weitgehend. Damit wird eine flexible Situation geschaffen, die auf geänderte Nutzungen ohne bauliche Veränderungen reagieren kann. Getrennte Eingänge für die beiden Funktionsbereiche ermöglichen darüber hinaus eine spätere Trennung in zwei unabhängig voneinander nutzbare Bauteile.

In diesem konkreten Projekt nicht so deutlich umgesetzt, aber ebenfalls sehr häufig in ihren Bauten zu beobachten, ist die Planung von teilbaren oder zusammenlegbaren Räumen. Hinter annähernd quadratischen Räumen, die über zwei Fensterachsen gehen, verbirgt sich die Überlegung zu einer späteren Trennung in zwei kleinere Zimmer. Je nach ökonomischer Notwendigkeit bei der Planung, ist umgekehrt auch bei schmalen nebeneinander liegenden Zimmern nahezu immer die Möglichkeit gegeben durch die Entfernung der Trennwand sehr einfach ein größeres Zimmer zu schaffen.

Jungendzentrum Salzgitter-Bad, 1950/52



179 Jungendzentrum Salzgitter-Bad, Grundriss, 1950/52

180-181 Jungendzentrum Salzgitter-Bad, Foto

Gewerkschaftshaus Northeim, 1958

Ein anderes Projekt, das ebenfalls die letzten 45 Jahre nahezu ohne bauliche Veränderungen überdauert hat, ist das Gewerkschaftshaus in Northeim. Die Planung dieses Gewerkschaftshauses war ihr auch aus persönlichen Gründen ein großes Anliegen:

"Die Emanzipation der Frau und die Befreiung der Arbeit sind immer zwei parallele, miteinander solidarische, sich gegenseitig stützende und bedingende Bewegungen gewesen. Beide Bewegungen haben einen gemeinsamen Kern: Sie wollen die Freiheit und die Würde des Menschen. Sie werten den Menschen als einen arbeitenden in seiner Leistung für die Gesamtheit. Von daher sind sie der Moderne verbunden in der Fähigkeit, das Echte vom Unechten zu unterscheiden. Ich stelle das an den Anfang weil ich die Tochter einer Frauenrechtlerin bin und es deshalb für mich eine besonders schöne Aufgabe war, ein Gewerkschaftshaus zu bauen. Aber es war für mich deshalb auch eine besondere Verpflichtung gegenüber der Idee, die sich in der Gewerkschaftsbewegung verkörpert!

Ein Gewerkschaftshaus ist kein Bürohaus im üblichen Sinne, sondern es ist ein Mittelpunkt einer alle Bereiche des Lebens erfassenden Bewegung. Wesentliche Elemente des Bauprogramms waren aus der Geschichte dieser Bewegung gegeben. Vergegenwärtigen wir uns, was die ersten Gewerkschaftshäuser enthielten! Eine Bibliothek - einen Versammlungsraum für die Schulung und Diskussion, denn die junge Arbeiterbewegung wußte, daß die Bildung zu den unabdingbaren Voraussetzungen ihres Aufstiegs gehörte. Daneben war das Gewerkschaftshaus der Sitz der verschiedenen Fach- und später Industrieverbände, die die konkreten Interessen der einzelnen Gruppen im praktischen Tageskampf zu vertreten hatten. Aber durch das gemeinsame Dach, unter dem sie arbeiteten, wurden sie immer wieder daran erinnert, daß sie über alle Sonderinteressen für ein gemeinsames Ideal kämpften. Die Aufgaben mögen sich im Laufe der Zeit in ihrer konkreten Form geändert haben, in ihrem Wesen sind sie dieselben geblieben, nämlich letzten Endes Ausdruck des Kulturwillens der Arbeitenden zu sein. [...]

Es war mein Bemühen, auch in den formalen Gestaltungen das Prinzip der Gewerkschaft zum Ausdruck zu bringen. Ein Gewerkschaftshaus darf sein Gewicht nicht durch solche Mittel bekommen, wie sie bei den Verwaltungspalästen des Wirtschaftswunders üblich sind, durch verschwenderischen Aufwand von teuerem Material, durch protzige funktionslose Fassaden, durch gestohlene Stilelemente der Vergangenheit und anderen teuren und sinnlosen Luxus, der letzten Endes nur dazu dient, die Größe des Bankkontos und die Kreditwürdigkeit zu demonstrieren. Die Gewerkschaften sind keine Neureiche, sie haben eine Geschichte, und eine Aufgabe für die Zukunft, die sie verpflichten. Ein Haus der Gewerkschaften muß deshalb wirkliche Werte ausdrücken: Geist - Solidarität - Disziplin aus der Verpflichtung vor einer Idee - und vor allem - die Achtung vor der Arbeit, die jede Verschwendung verbietet.

Diesen Prinzipien habe ich mich verpflichtet gefühlt. Ich habe sie vertreten auch in der Diskussion mit den Vertretern der Gewerkschaft. Gerade darin sehe ich die Aufgabe eines Architekten, der diesen Namen verdient und mehr sein will als ein geschäftstüchtiger Nutznießer des Wirtschaftswunders.
Manche mögen beim Betreten des Hauses deshalb enttäuscht sein über die Einfachheit und das Bemühen, ohne aufdringliche Effekte die Bauaufgabe zu erfüllen. In dem Raum, in dem wir uns befinden, ist lediglich der Versuch unternommen, durch Material und Farbe eine harmonische Ausgeglichenheit zu erreichen, so daß der Raum in eine stille Anonymität zurücktritt, um für alle Zwecke frei zu sein. In der Raumtendenz betont er das Rechteck, den langgestreckten Raum.
Dazu steht im Gegensatz der sich im Sockelgeschoss befindliche Jugendraum, der durch seine beiden stark farbigen Seitenwände das gegebene Rechteck verringert und den Raum zum Quadrat führt. Die leuchtenden Farben sollen zu Spontaneität und Aktivität anregen; aber auch dieser Raum ist so gehalten, daß die Jugend ihn für alle ihre Zwecke frei variieren kann.

Die Büroräume entsprechen den Forderungen, wie sie vom Gewerkschaftsbund gestellt wurden, so daß jeder seine persönliche Note auch an den Arbeitsplatz übertragen kann.
Das Außen des Hauses entspricht dem Innern. Wir stehen auf dem Standpunkt, daß das Außen und Innen übereinstimmen muß und keine Effekte die innere Wahrhaftigkeit verdrängen dürfen.
Der weit ausladende Eingang soll den Betretenden so aufnehmen, daß er durch die Überdachung sofort den Schutz des Hauses spürt.
Die Giebelseite ist bewußt eine Abkehr der üblichen Symmetrie und Multiplikation. Sie ist lediglich eine klar nach außen geführte Darstellung der inneren Ordnung." [126]

[126] LH. zit. nach Boeminghaus 1983, 126f

In dieser von Hillebrand formulierten Projektbeschreibung kommen auch zahlreiche andere Werte zur Sprache, die neben der Flexibilität einen wichtigen Stellenwert in ihrer Werteskala einnehmen. So zum Beispiel die Sprache der Architektur, welche sich zur Aufgabe machen muss, den inneren Wert der Bauaufgabe auszudrücken und diesen nach außen transparent zu machen.

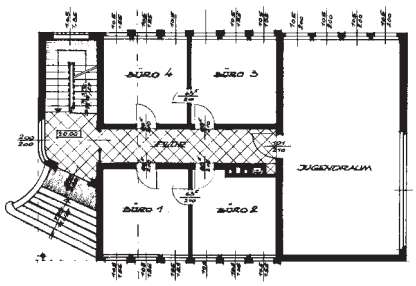
Ein weiterer Aspekt der angesprochen wird, der Raum, welcher "in eine stille Anonymität zurücktritt, um für alle Zwecke frei zu sein", scheint von zentraler Bedeutung für das hier gestellte Thema zu sein. Viel wichtiger noch als mit baulichen Maßnahmen Möglichkeiten der Veränderung einzuplanen, ist die zweckfreie Gestaltung der Räume. Daneben sind bei diesem Bau des Gewerkschaftshauses auch verschiedene bauliche Vorkehrungen eingeplant, welche späteren Umnutzungen einen breiten

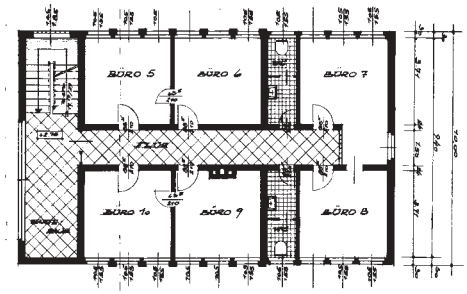
Spielraum lassen. Hier zu nennen wären die schmalen Verbindungstüren zwischen den Büros, die es ermöglichen, diese je nach Nutzung miteinander zu verbinden; gleichmäßige Fensterachsen, die eine beliebige Erweiterung oder Verkleinerung der Räume ermöglichen, sowie die Fensteraufteilung in den beiden großen Räumen, dem Sitzungsraum im Erdgeschoss und dem Jugendraum im Kellergeschoss, welche sehr einfach eine Raumteilung in zwei Einzelbüros ermöglicht. Im Sinne einer autonomen Nutzung einzelner Gebäudeteile wurde noch für den Jugendraum im Keller ein eigener Zugang von außen vorgesehen, der ihn auch unabhängig vom Gewerkschaftshaus nutzbar und zugänglich macht.

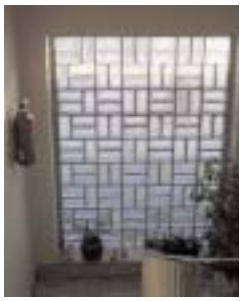
Allgemein fällt auf, dass in diesem auch äußerlich schlichten Bau sehr ökonomisch mit dem verfügbaren Raum umgegangen wurde. Die Büroräume, in denen sich die Beschäftigen am häufigsten aufhalten, sind so großzügig wie möglich geplant und werden durch die großen Fensterflächen optisch noch vergrößert. Dafür sind Nebenräume und Gänge auf ihr Minimum reduziert. Für die Heizkörper wurden eigens Nischen ausgespart, um den Gang dadurch nicht zusätzlich zu verschmälern. Flur und Stiegenaufgang erhalten durch eingebaute Glasbausteine natürliches Tageslicht von außen und erhalten damit, trotz ihrer Beengtheit, eine freundliche und helle Atmosphäre.

Um die von ihr definierten Werte der Gewerkschaft auszudrücken, Geist - Solidarität - Disziplin, verwendet Hilebrand in diesem Projekt sehr einfache geradlinige Formen. Einziges gestalterisch hervortretendes Element sind die Embleme der verschiedenen Gewerkschaften, welche im Eingangsbereich in ein schmiedeeisernes Gerüst vor dem Fenster eingearbeitet sind.

Zusammenfassend können Hillebrands Bemühungen zur Umsetzung offener Raumsysteme am meisten darin gesehen werden, möglichst autonome, weder durch die Gestaltung noch durch bauliche Festlegungen auf eine eingeschränkte Nutzung vordefinierte Räume, zu bauen. Ihre dafür angewendeten Lösungen scheinen auf den ersten Blick sehr einfach, aber in der jahrzehntelangen Praxis als erwiesenermaßen funktionell.







182 Gewerkschaftshaus, Northeim, 1958/60
183 Jugendraum
184 Heizkörpernische
185 Stiegenhaus
186 Gewerkschaftshaus Northeim, Grundrisse
187-190 Schmiedeeiserne Embleme der verschiedenen Gewerkschaften

7.3 Architektur - eine angewandte Soziologie?

7.3.1 Soziogramme

Zeit ihres Lebens war Lucy Hillebrand den vielen verschlungenen Wegen des "menschlichen" auf der Spur. 1945 heiratete sie in zweiter Ehe den Soziologen Erich Gerlach und pflegt mit ihm eine intensive Zusammenarbeit. Auch ihre Tochter, Angelika Borger, studiert Psychologie und nimmt, neben ihrem Stiefvater, entscheidend Einfluss auf die Arbeits-weise ihrer Mutter. Hillebrand unterscheidet nicht wesentlich zwischen Beruf und Privat - was sie bewegt, betrifft sie beruflich und privat gleichermaßen. In ihrer Lehrveranstaltung an der Gesamthochschule Kassel wird sie von einem Studenten gefragt, ob es nicht besser sei, Architektur und Planung nicht in beruflichen Abhängigkeitsverhältnissen zu betreiben, sondern mehr in Form eines Hobbys, wobei man finanziell auf anderen Säulen steht um so die Voraussetzungen zu schaffen, eine herrschaftsfreie Architektur und Planung zu entwickeln. Hillebrand antwortet:

[127] LH. zit. Grohn 1990, 77

"Das bringt aber eine Spaltung des Bewusstseins mit sich. Ich weiß nicht, ob ich - ganz subjektiv - ohne eine bestimmte Überzeugung in meinem Beruf sein könnte. Ich bin letztlich meine Arbeit, meine Arbeit bestimmt mich mit. Das Hobby beinhaltet die Gefahr des Abdriftens in die Beliebigkeit." [127]

Hillebrand war darüber hinaus auch über ihren Freundes- und Bekanntenkreis "Soziologisch" geprägt. Ihre Bauten wurden einmal treffend als "steingewordene Soziogramme" bezeichnet.[128]
Nach dem Krieg hatte sie für sich in Ergänzung zur "Raumschrift" das Soziogramm als ein Planungsprinzip im Prozess der Formfindung einer Aufgabenstellung entdeckt. In der praktischen Anwendung gebraucht sie es als Methode zur eigenen Reflexion der gestellten Aufgabe, als Mittel zur Vergegenwärtigung der zwischenmenschlichen Prozesse, die für den geplanten Bau wichtig werden, und ebenso zur Darstellung gedanklich vorweggenommener Interaktionsprozesse. Gleichzeitig sieht sie die Möglichkeit, auf der Grundlage des Soziogramms verschiedene Nutzungsvarianten gedanklich durchzuspielen und auf dieser Basis die Grundrisse zu entwickeln.

[128] Grohn 1990

In der Grundkonzeption, um damit die Integration der menschlichen Komponente in die Architektur zu erreichen, kann diese Anwendung soziologischer Methoden im Entwurfsprozess ebenfalls als Gegenmodell zu den technikzentrierten Bautendenzen verstanden werden: *"Gehen unsere Utopien in den Unverbindlichkeiten des Zitierens und Dekorierens im beliebigen Pluralismus verloren? Wo sind die Leitbilder unserer Zukunftsplanungen, zeigen sich bereits durch die Realität veränderte*

Sozialstrukturen alternative Ansätze neuer Siedlungsformen, Baustrukturen, Raumdefinitionen oder sind Großräume einer verdichteten Bauweise durch Unterhaltungs- und touristik-industrielle Tendenzen festgeschrieben? [...]

All diese Fragen stürzen auf mich ein, wenn ich Planungen sehe, wo zwar einerseits alles technisch Machbare erfüllt ist, wo aber der zügelnde Geist der Verantwortung fehlt, das gesellschaftliche Korrektiv, das über die Ästhetik hinaus den Menschen selbst, das Individuum im wahrsten Sinne des Wortes auffängt." [129]

[129] LH. zit. nach Grohn 1990, 68f

Soziogramm für eine Kongresshalle, Göttingen, 1960

Eines der wenigen Beispiele, das erhalten geblieben ist, ist ein Soziogramm für die Nutzung einer Kongresshalle. 1960, anlässlich eines von der Stadt Göttingen ausgeschriebenen Wettbewerbs für die Planung einer Stadthalle entstanden, reflektiert sie anhand dieser grafischen Darstellung, wie in diesem Raum sinnvollerweise Themen konstruktiv erarbeitet werden können. Ist aus der Betrachtung der Zeichnung allein schwer nachvollziehbar, welchen Einfluss diese Überlegungen auf die räumliche Gliederung oder Raumgestaltung haben könnten, wird dies aus der Projektbeschreibung etwas klarer:
"Im Widerspruch zum Ausschreibungstext und auch den im Raumprogramm für die Stadthalle und Mensa vorprogrammierten Nutzungs- und Verhaltensformen versuchte ich, mehr Freiraum zur gegenseitigen Durchdringung der Tätigkeitsfelder zu ermöglichen. Unter Berücksichtigung der getrennt liegenden Funktionen entstand ein integrierender Entwurf aus überschaubaren Raumgliederungen, die sich gegenseitig zu einer in sich geschlossenen Bauform ergänzten. Ein städtebaulicher Akzent im kulturellen und gesellschaftlichen Bereich hat Anspruch auf eine eigengesetzliche Bauform, wenn sie aus den Inhalten der Bauaufgabe erkennbar abgeleitet ist. Fassadenrepräsentanz zur städtischen Imagebildung ist eine andere Auffassung der Aufgabe.
Der die Hauptstraße entlang gestaffelte Kongreßhallenbauteil hat einen weitläufigen Eingangsbereich. Die Halle ist auf das Podium ausgerichtet, umgeben von den Arbeits-, Konferenz- und Clubräumen zur Unterstützung der Kontaktfindung. Die zentrale Eingangshalle mit der freiliegenden Mittelaufgangstreppe verbindet auch raumgestaltend durch ihre leicht geschwungene Dreiecksform ohne Flure unmittelbar mit den zugehörigen Arbeits- und Restaurationsräumen sowie der Mensaanlage. Die kleine Eingangshalle - getrennter Ein- und Ausgang - erschließt direkt die funktional notwendigen Zugänge und ergänzt im Süden den Gesamt-Baukomplex zu einer Einheit, eingefügt in die Grundstücksfläche und Verkehrserschließung." [130]

[130] LH. zit. nach Grohn 1990, 114

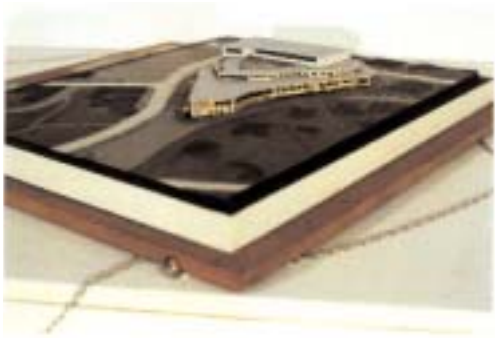
Die grafische Darstellung der in den zu planenden Räumen stattfindenden Aktivität, scheint vorerst einmal dazu zu dienen, sich gedanklich von gemachten Vorgaben oder gewohnheitsmäßigen Vorstellungen frei zu machen. Kritisches Hinterfragen der Aufgabenstellung nach einer zeitgemäßen Formulierung der gestellten Anforderungen gehört mit zum Verantwortungsbereich der Architektin oder des Architekten. Hillebrand hat sich mittels des Soziogramms eine Analysemethode erarbeitet, die ihr dabei behilflich ist, eine für die gesellschaftliche Struktur zukunftsweisende Architektur zu entwickeln.

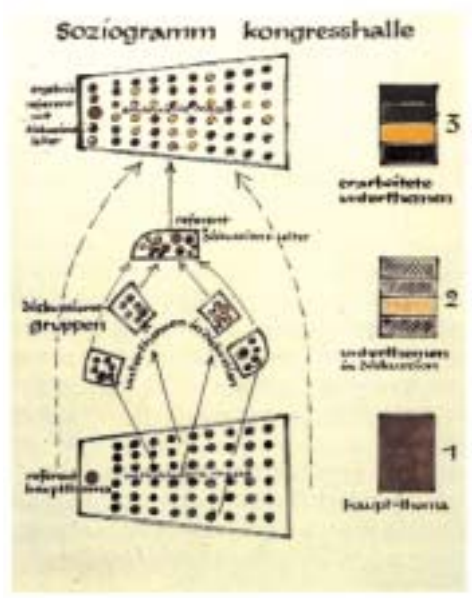
Am Beispiel der Kongresshalle haben ihre Überlegungen anhand dieses Soziogramms zu einer Neudefinition der Aufgabe beigetragen. Die offenbar im Ausschreibungstext formulierte klare Trennung der beiden Funktionsbereiche - Mensa und Kongresszentrum - wurde aufgehoben, um eine gegenseitige "Durchdringung der Tätigkeitsfelder" zu ermöglichen. Darüber hinaus wurden ihre Vorstellungen vom Ablauf des Diskussionsprozesses bei der Abhaltung von Kongressen dahingehend raumbestimmend, dass der große Kongresssaal in eine Anzahl von kleineren Arbeits- und Konferenzräumen eingebettet wurde, die eine themenspezifische Erarbeitung in kleineren Arbeitsgruppen ermöglichen.

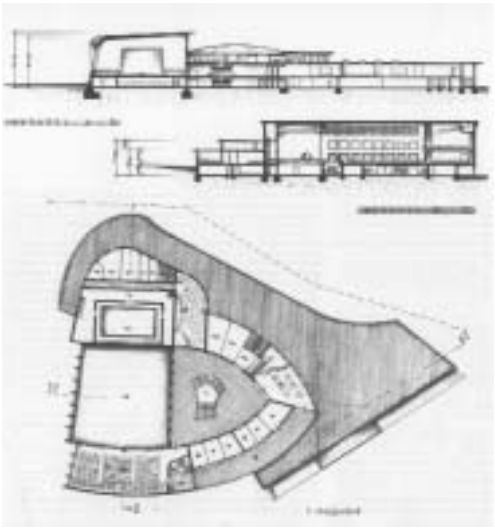
Konzeption für Klassenräume aus der Kreisform, 1947

Andere Beispiele, insbesondere Hillebrands Verwendung von Soziogrammen beim Entwurf von Schul- und Jugendbauten, sind nur sehr vereinzelt dokumentiert. Allgemein als eine Darstellungsmethode in der Soziologie bekannt, werden mit dem Soziogramm soziale Verhältnisse oder positive und negative Beziehungen innerhalb einer Gruppe dargestellt. In der Regel werden Personen als Punkte und Beziehungen als Striche gezeichnet. In einer Ideenskizze zur Konzeption von Klassenräumen aus der Kreisform findet sich eine Zeichnung, die im weitesten Sinne als Soziogramm verstanden werden könnte. In diesen beiden Zeichnungen vergleicht sie die Auswirkungen auf den Unterricht durch eher längliche Klassenräume mit festen Sitzreihen oder einem quadratischen Raum und frei beweglichen Stühlen. Im langgestreckten Raum, in dem nur Frontalunterricht möglich scheint, besteht nur eine direkte Einzelbeziehung zwischen Lehrer und Schüler. Der Unterricht im quadratischen Raum lässt hingegen vielfältige Beziehungen, auch untereinander und in alle Richtungen, zu.

Erkenntnisse und Erfahrungen aus den Humanwissenschaften mit der Architektur in Verbindung zu bringen, war eines von Hillebrands zentralen Themen. Dabei wurde das Soziogramm besonders für Schul- und Jugendbauten für sie zum geeigneten Hilfsmittel.







191 Konzeption von Klassenräumen aus der Kreisform, 1947

192 "Wettbewerb Kongresshalle und Mensa", Göttingen, Modell, 1960

193 Soziogramm für eine Kongresshalle, 1960

194 Stadthalle, Grundriss 1. Obergeschoss und Ansichten

195 Stadthalle, Grundriss 2. Obergeschoss und Schnitt

7.3.2 **Pädagogische Konzepte, Schulbau, Lernstudio**

7.3.2.1 Schulbautypologien der Zwischen- und Nachkriegszeit

In Deutschland, und ähnlich in Österreich, wurden bis zu Beginn des Zweiten Weltkrieges Schulen im Bautypus der Gangschulen oder "Schulkasernen" errichtet. Vorbilder für diesen Schultypus waren die Klöster und Kasernen. Rechteckige Klassenräume, die entlang eines Ganges beidseitig aneinander gereiht wurden, schmale Gänge, das Fehlen von geeigneten Freiflächen außerhalb der Klassenräume und im direkten Schulumfeld sowie ein monotones Erscheinungsbild charakterisierten diesen Schultypus.[131]

[131] Vgl. Nehrer / Wachberger 1982

Bereits nach dem ersten Weltkrieg signalisierte das Aufkommen der "Reformpädagogik" und des "Neuen Bauens" den Beginn einer programmatischen Veränderung. Die Forderungen von Seiten der Pädagogik nach einer kindgemäßen und einer gemeinschafts- und arbeitsorientierten Erziehung führen schließlich noch in den späten 1920er Jahren zu neuen Bauformen im Schulbau. Unterbrochen durch den Zweiten Weltkrieg, konnten sie auf breiter Basis vielfach erst in der Nachkriegszeit umgesetzt werden. Nach der Beendigung der nationalsozialistischen Herrschaft in Deutschland führt die Notwendigkeit der Reformierung des Schulbaus vorerst im großen Umfang zu nationalen und internationalen Schulbautagungen und schließlich in den 1950er Jahren zu einer erheblichen Bauleistung auf dem Sektor des Schulbaus.[132]

[132] Vgl. Henkel 1999

Ausdruck der Reformbestrebungen im Schulbau sind kleinere überschaubare Einheiten, die dem Maßstab der Kinder angemessener erscheinen und direkter mit der Natur in Verbindung stehen als die bisherigen massigen Baukörper. Fragen der Belichtung, Besonnung, Beleuchtung und Belüftung werden eingehend diskutiert. Die bevorzugt in Südostlage angeordneten Klassenräume sollten möglichst von zwei Seiten belichtet werden und eine Querlüftung ermöglichen.
Die Abkehr vom Frontalunterricht zu einem selbständigen Erarbeiten der Inhalte in kleinen Arbeitsgruppen zeigt sich besonders in der Forderung nach annähernd quadratischen Räumen mit einer Größe von etwa 60m2 und einer mobilen Möblierung. Darüber hinaus wird die Erweiterung des Klassenzimmers durch einen direkt zugänglichen Raum für Gruppenarbeit und Werken postuliert. Das Raumprogramm der Schule wird durch Sonderräume, wie zum Beispiel für naturwissenschaftliche Fächer, Schulküchen und Speisesäle erweitert.[133]

[133] Vgl. Henkel 1999

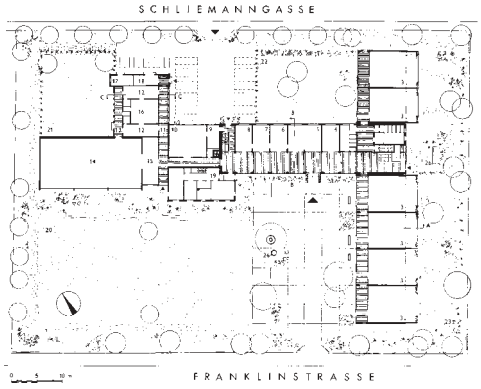
Aus dieser Schulbaudiskussion, die von Pädagoginnen und Pädagogen und Architektinnen und Architekten gemeinsam geführt wird, entwikkelt sich eine Reihe von neuen architektonischen Konzepten. Ernst May erarbeitet in Frankfurt als erster ein Konzept für Schulen in Pavillonbauweise und realisiert dieses 1928 mit der "Reformschule Bornheimer Hang". Diese Pavillonbauweise findet nach dem Zweiten Weltkrieg besonders bei Grundschulen zahlreiche Nachahmer. Eine weitere Besonderheit des Schulbaus in der Nachkriegsmoderne sind die Freiluftschulen. Bereits 1930 wird von Wilhelm Schütte in Frankfurt am Main ein Musterpavillon einer Freiluftklasse errichtet. Erst 1959 gelingt es ihm, seine Ideen auch in Österreich mit der Sonderschule in Floridsdorf umzusetzen. Zuvor hatte bereits Roland Rainer, 1949 in Wien Siebenhirten, die erste Schule mit Freiluftklassen realisiert. Kennzeichnend für die Freiluftschulen ist die meist ebenerdige Bauweise mit beidseitiger Belichtung der Klassenzimmer entweder direkt oder indirekt über den Gang. Zumindest eine der Außenwände lässt sich weiträumig öffnen und erschließt einen direkten, der Klasse zugehörigen, vorgelagerten Grünbereich.

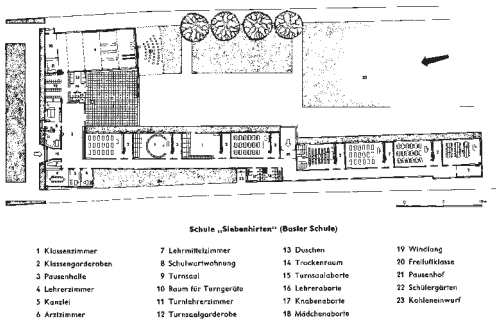
Diese Großzügigkeit und Öffnung zum Freiraum verschwindet in den 1960er Jahren zunehmend. Die Schulbauten werden wieder kompakter und normierter. Hallenschulen dominieren den Schulbautypus der 1960er und 70er Jahre. Um eine große ein- oder mehrgeschossige Halle, die für verschiedene Freizeitnutzungen und Veranstaltungen geeignet ist, sind die Klassen angeordnet. Hinter der Idee der zentralen Halle verbirgt sich die Überlegung eines die Gemeinschaft fördernden "Wohnzimmers", das Platz bietet für das kulturelle Leben der Schulgemeinschaft und darüber hinaus für den ganzen Ort.

In den späten 1960er Jahren verlagert sich die Diskussion von den pädagogischen Inhalten hin zu technischen Fragestellungen. Experimentiert wird mit flexiblen Raumaufteilungen, Modularsystemen und Fertigteilbauweisen. Die Schulbauten sollen sich den immer rascher aufeinander folgenden Veränderungen und pädagogischen Anforderungen flexibel anpassen ohne große bauliche Maßnahmen bewerkstelligen zu müssen.

Um 1970 werden aus ökonomischen Gründen Schulzentren favorisiert, in denen mehrere unterschiedliche Schultypen zusammen gefasst sind. Die häufig sehr großen und kompakten Anlagen werden rein nach technisch funktionalen Gesichtspunkten geplant und gebaut. Erst nach der Energiekrise 1973 und 1980 kommt es zu einem neuerlichen Umdenken, einer Rückbesinnung auf kleinere Einheiten und auf architektonische Qualitäten, die über die reine Funktionalität hinausgehen.[134]

[134] Vgl. Nehrer / Wachberger 1982





196-198 Wilhelm Schütte: Allgemeine Sonderschule Franklinstrasse, Wien, 1961

199 Wilhelm Schütte: Pavillon der Freiluftklasse, Frankfurt am Main, 1930

200-201 Roland Rainer: Schule "Siebenhirten", Wien, 1949

7.3.2.2 Räume zum Lernen und Experimentieren

"Das richtige Erkennen der Bauaufgabe"

Die Forderung nach dem "richtigen Erkennen der Bauaufgabe" zieht sich bei Hillebrand durch alle Bereiche und gilt einmal mehr für den Schulbau. Schulbauten gehören zu den gemeinsamen pädagogischen Aufgaben von Architektin, Architekt und Pädagogin, Pädagoge. Gemeinsam haben sie die gesellschaftliche Verpflichtung, innerhalb ihres Arbeitsbereiches nicht am Status Quo stehen zu bleiben, sondern das Vorhandene entsprechend den Anforderungen der Zukunft weiter zu entwickeln. Voraussetzung ist ein gegenseitiges Verstehen der Möglichkeiten und Ziele des anderen, aber auch das Erkennen der Zusammenhänge zwischen ihren Gebieten. Brauchbare Lösungen können nur aus einer konstruktiven Zusammenarbeit zwischen Beiden entstehen. Die Architektur sollte Hilfestellungen für die pädagogischen Aufgaben leisten. Auf einer Studientagung von Pädagoginnen und Pädagogen, 1957 in Berlin, beschreibt Hillebrand, wodurch sie sich darüber hinaus mit der Pädagogik stark verbunden fühlt:

"Das richtige Erkennen der Bauaufgabe aus den Erfordernissen der Zeit hat also eine zentrale Bedeutung. Es muß aber noch etwas hinzukommen, das mich gerade mit Ihnen verbindet, dessentwegen ich gerade bei Ihnen gerne spreche: ein gemeinsames Geistiges, aus dem heraus wir alle arbeiten. Ich möchte es einfach mit einem schlichten Wort als Nächstenliebe bezeichnen. Die Bauten, die wir zu schaffen haben, sind Bauten, die dem Menschen dienen sollen, Bauten der Nächstenliebe. Aber auch Nächstenliebe muß klug sein. Sie muß ihre Ziele entsprechend der wirklichen, zeitgegebenen Not des Menschen formulieren." [135]

[135] Hillebrand 1957, 40

Schulbautagung Hannover, 1949

Nach Beendigung des Zweiten Weltkrieges wird in Deutschland die dringende Notwendigkeit erkannt, das durch den Nationalsozialismus geprägte Schulsystem neu zu ordnen und an demokratischen Prinzipien neu auszurichten sind. Es wird das Ziel verfolgt von der dominierenden "Schulkaserne" wegzukommen zu neuen fortschrittlichen pädagogischen und architektonischen Konzepten. Die bereits vor dem Weltkrieg begonnenen Reformbewegungen im Schulbau werden neu aufgerollt, und auf internationalen Schulbaudiskussionen werden Möglichkeiten diskutiert, wie die pädagogischen Forderungen mit architektonischen Konzepten in Einklang zu bringen sind. 1949 findet eine Schulbautagung in Hannover statt, an der auch Lucy Hillebrand aktiv mitwirkt. Sie hält einen Vortrag mit dem Thema "Schulbau auf dem Lande", der 1950 in der Zeitschrift "Westermanns Pädagogische Beiträge" veröffentlicht wird.[136]

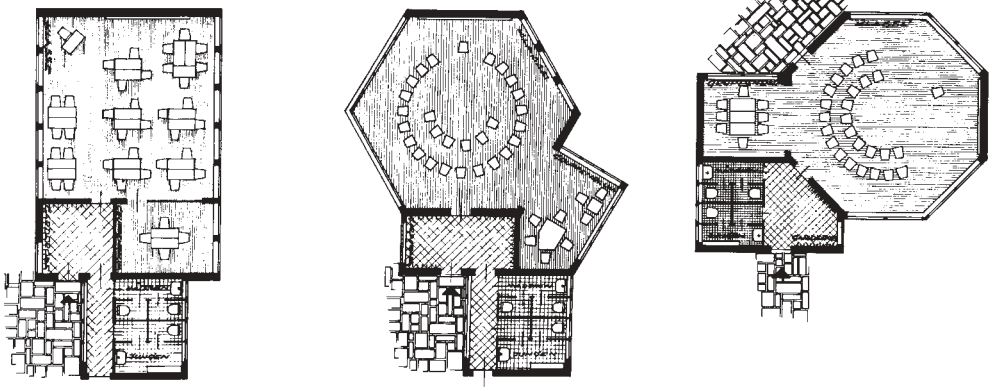
[136] Westermanns Pädagogische Beiträge, Heft 7/1950

Die auf dieser Tagung formulierten pädagogischen Forderungen bringen für die Architektinnen und Architekten hilfreiche Richtlinien beim Entwurf und der Planung von Schulbauten. Inhaltlich entsprechen sie den zu dieser Zeit bestimmenden internationalen Trends der Reformpädagogik: eine aufgelockerte, eingeschossige Flachbauweise mit größtmöglicher Anbindung an die Natur, helle gut belichtete und belüftete Räume mit mobiler Bestuhlung zur Möglichkeit von Gruppenarbeit und Sonderarbeitsräume, welche vielfältige Arbeitsmethoden zulassen.

Dennoch sollte es nach Hillebrand kein vorformuliertes Schema, ähnlich dem von Militärbarackenanlagen geben, sondern jede Lösung sei immer individuell zu suchen und muss an eine Reihe regional unterschiedlicher Faktoren angepasst werden. Für jeden Ort und jede neue Bauaufgabe müsse das "Beste" und das "Einfachste" immer neu gefunden werden.

Hillebrands theoretische Beschäftigung mit neuen architektonischen Konzepten für den Schulbau reicht zurück in das Jahr 1947, als bereits erste Ideenskizzen von ihr, für eine Pavillonbauweise von Grundschulen, publiziert wurden.[137] Auf diesem damals entwickelten Grundkonzept von sechseckigen Klassenräumen basieren auch die Schultypenentwürfe, die sie auf der Schulbautagung in Hannover präsentiert. In der Nachkriegszeit fungieren in Deutschland die Schulen am Lande nicht nur als Ausbildungsstätte der Kinder, sondern zugleich als kulturelles Zentrum für den Ort. Für die Gemeinde, aber auch für die planenden Architektinnen und Architekten bedeutet das eine hohe pädagogische Verantwortung, sind diese Räume doch die "Menschenbildungsstätten" ihrer kommenden Generationen. Anhand von fünf Planskizzen erläutert sie ihre Überlegungen wie ihrer Meinung nach den neuen pädagogischen Anforderungen durch die Architektur entsprochen werden kann. Sie orientiert sich dabei stark an den zu dieser Zeit international vorherrschenden Tendenzen und Forderungen für den Schulbau: eine auf einzelne Baukörper aufgelockerte Bebauung, frei bewegliche Möblierung in den Klassenräumen mit ausreichend Besonnung und Durchlüftung, Freiflächen oder besser Freiluftklassen sowie eine akustische Zonierung der Schule nach ruhigen und lauten Bereichen.

[137] Die Sammlung. 2. Jg., 1947



202 Lucy Hillebrand, Entwurf für ein Titelblatt
203 Schultypenentwürfe, 1966

Planskizzen für einen Schulbau nach pädagogischen Erfordernissen

Abbildung 1:
"Bei dem Entwurf Nr. 1 'Grundschule in zwei Baustufen' ist aus den Untersuchungen der Unterrichtsform, die noch stark mit dem Spiel im Kindergarten in Verbindung steht, die Kreisform für den Klassenraum beibehalten, jedoch konstruktiv in das Sechseck aufgelöst. Auch die Freiluftunterrichtsfläche vor jeder Klasse hat dadurch keine verengende Hofform, sondern durch die schräglaufende Wand eine sich nach draußen öffnende Führung. Die einzelnen Klassenhöfe sind durch den Bauvorsprung des Klassenraumes akustisch gut voneinander getrennt. [...]
1. Baustufe: Eingang durch den bepflanzten Eingangshof und die überdeckten Klassenzugänge (Pergola). Zugang zu den Klassen durch Windfang und Garderobe. Nebenräume, wie Küche, Werkstatt, Lagerräume, Heizung, im Kellergeschoss.
2. Baustufe: Der Eingangshof wird überdacht und nach Norden geschlossen, so entstehen die Halle und die nach Norden angrenzenden Räume: Lehrerzimmer, Leiterzimmer, Vorraum (Warteraum), Garderoben, WC-Anlagen. Der Eingang ist von Norden nach Süden verlegt, die beiden schräg zulaufenden Wände geben eine gute Eingangsführung. Halle, sowohl Eingangshalle als auch Aula für festliche Spiele. Für Aufführungen ist die Halle besonders geeignet da die zurückspringenden Ecken Auftrittsmöglich-keiten geben und der Zuschauerraum die Gruppe der Spielenden und Aufnehmenden gut zusammenfaßt. Die Klassen sind ringförmig miteinander verbunden wie in Baustufe 1. Die Ansicht hat die gleiche Gliederung wie der Grundriß, aus ihr wird die gesamte Bauanordnung von außen erkennbar. Die verschiedenen Höhen-staffelungen der einzelnen Baukörper ermöglichen eine allseitige Besonn-ung und Durchlüftung."

Abbildung 2:
"Entscheidend angeregt durch Gespräche mit Dr. Schietzel, Hamburg, entstand der Entwurf für die ein und zweiklassige Schule. Die Forderung eines unmittelbaren räumlichen Ineinandergreifens von Klassenraum und Werkstattraum wird hier weitgehend erfüllt und läßt entsprechende pädagogische Auswertungsmöglichkeiten zu. Diese Raumeinheit, verbunden mit dem Garderobenraum, kann durch Aneinanderreihen zu mehrklassigen Schulen erweitert werden."

Abbildung 3 und 4:
"Aus dem pädagogischen Raumprogramm des niedersächsischen Kultusministeriums in Hannover entstand der Vorentwurf für den erweiterungsfähigen zweiklassigen Flachbautyp. Alle Klassen haben einen ihnen zugeordneten Gruppenarbeitsraum und sind für Aufführungen, Feiern usw. mit der Halle zu einem Raum zu verbinden, so daß eine Verbindung von zwei Klassen zu einer Klassengemeinschaft ermöglicht ist und die Klassen nicht

immer streng getrennt voneinander bleiben. Der überdachte Eingang mit Wandplastik ist so gestaltet, daß er ein wirkliches Hinführen des Kindes übernimmt; mit der gleichen Selbstverständlichkeit ist der Klassenausgang ins Freie als ein tatsächliches räumliches Öffnen nach draußen gestaltet. Nach den gleichen Richtlinien entstand aus dem Raumprogramm des niedersächsischen Kultusministeriums der Vorentwurf für die achtklassige Volksschule mit Turnhalle (Abb. 4). Durch Auflockerung der Planung in geschlossene Klasseneinheiten, bestehend jeweils aus zwei Klassen, zwei Gruppenarbeitsräumen und Werkraum (siehe Sonderbezeichnung 2-Klassen-Typ), ist die räumliche Massenansammlung der Groß-Schule vermieden. Der Winkelbau ermöglicht sehr kurze Flure mit abgeschlossenen Garderoberäumen und durch Öffnen der Klassenraumtrennwände geeignete Spielflächen für das Laienspiel in kleinen Gruppen. Der Werkraum ermöglicht eine vorteilhafte Platzanordnung für das Werken und Basteln. Insgesamt ist der Schulplan so geordnet, daß ein übersichtlich gegliederter Eingangshof mit Zugang zur Turnhalle (Aula) entsteht; der Baukörper staffelt sich nach dem Pausenhof mit Freiluftunterrichtsfläche hin und ist in das Gelände eingefügt."

Abbildung 5:
"Abbildung 5 zeigt die Lageplanskizze einer Dorfschule, die an der Grenze (punktierte Linie) von zwei Gemeinden projektiert ist und aus zwei Richtungen von der Dorfstraße aus die Kinder aufzunehmen hat. Die in der Mitte liegende Turnhalle dient den beiden Gemeinden als Versammlungsraum. Die einzelnen Bautrakte enthalten Räume für die Grundschule, für die Oberstufe, hauswirtschaftliche Unterrichtsräume und eine Lehrerwohnung."

Abbildung 6:
"Der Plan für diese Schule ergab sich aus der Lage am Westhang entsprechend den Höhenkurven des Geländes; außerdem war die notwendige Belichtung (Ost-West) für die Klassenräume mitbestimmend. Auch dieser Plan lockert den Bau in einzelne geschlossene Einheiten auf, um aber dann den gesamten Bau zu einem geordneten Ganzen in das Gelände einzufügen. Wir bringen auch diesen Plan, um zu zeigen, wie aus der Verbindung der schulischen Erfordernisse mit der Ausnutzung und Anpassung an das Gelände erst der rechte Entwurf entstehen kann. Ein festgelegtes Planschema nutzt uns auch hier nichts, denn wir müssen den vielseitigen Forderungen gerecht werden." [138]

Die beiden zuletzt genannten Entwürfe, dargestellt in Abbildung fünf und sechs, wurden auch realisiert. Abbildung fünf zeigt den Vorentwurf für die 1947/48 geplante Schule mit Dorfgemeinschaftshaus für die beiden Orte Wolbrechtshausen und Hevensen. In Abbildung sechs beschreibt sie den Grundriss der 1953 fertiggestellten Volksschule in Osterholz-Schrambeck. In der Realisierung dieser Schule konnte Lucy Hillebrand ihre Vorstellungen am konsequentesten verwirklichen.

[138] Hillebrand 1950 (aus: Westermanns Pädagogische Beiträge, Heft 7/1950: Lucy Hillebrand: Landschulbau ohne Schema.)

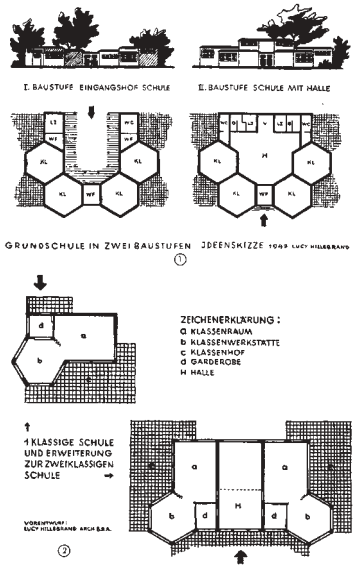


Abbildung 1 u. 2

Abbildung 4

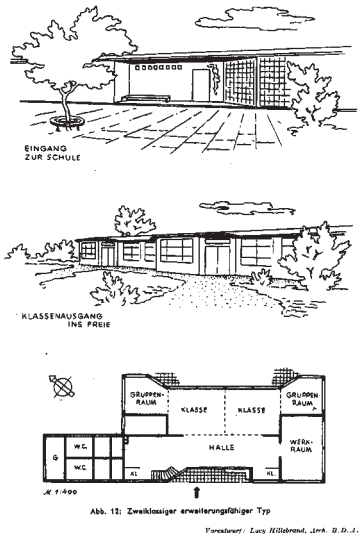


Abbildung 3

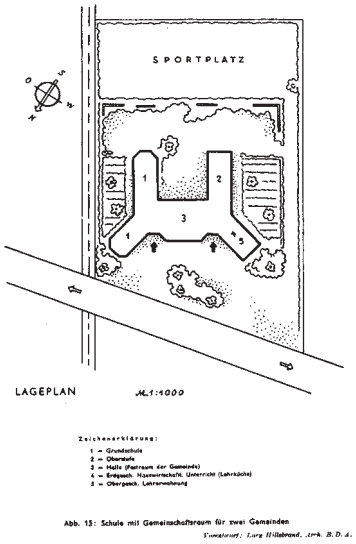


Abbildung 5

204-207 Schultypenentwürfe

Volksschule Osterholz-Scharmbeck, 1953

Der langgezogene Bau dieser Schule beherbergt acht Klassenräume mit einer jeweils annähernd quadratischen Größe von 8,0 x 7,75 Metern. Jedem der ost-westseitig orientierten Klassenräume ist ein direkt von der Klasse aus erreichbarer Gruppenarbeitsraum zugeordnet. Die Räume sind beidseitig belichtet, westseitig durch eine große Fensterfront, ostseitig durch ein Fensterband und ermöglichen dadurch eine freie Anordnung der Tische und Stühle. Mehrere Werk- und Lehrmittelzimmer, ein großer Zeichensaal, ein Physikzimmer sowie Aufenthalts- und Besprechungszimmer für Lehrer, Schulleiter und Hausmeister ergänzen das Raumprogramm. Im Nordosten begrenzt eine zweigeschossige Turnhalle den Schulbau. Ein eigener Zugang von außen und eine Empore entlang der Längsseite machen die Turnhalle auch als Festsaal benutzbar. Über dem Eingang zum Turnsaal befindet sich zusätzlich ein kleines Musikzimmer und eine kleine Bibliothek. Etwas abseits vom Schul-gebäude gelegen, sind drei windgeschützte Freiluftunterrichtsplätze vorgesehen.

Die für frühere Schulen typischen langen Gänge werden durch direkte Eingänge von außen vermieden. Die Klassenzimmer sind über Stiegenaufgänge und 5 Eingänge, die in einen Raum für die Kleiderablage führen, zu erreichen. Diese stufenweise Eingangsgestaltung, welche ein langsames Hinführen des Kindes in die Schule ermöglichen soll, sind bezeichnend für Hillebrands Bauten. Ebenfalls charakteristisch ist die Eingliederung des Baukörpers in das leicht hügelige Gelände. Entlang der Höhenlinien gestaffelte Klassentrakte und der leicht versenkte Baukörper erwecken den Eindruck eines sanft in das Gelände eingebetteten Ensembles.[139]

In einer Sonderbeilage des "Osterholzer Kreisblattes" erläutert Hillebrand ihre wichtigsten Überlegungen zum Entwurf: Nicht eine willkürliche oder repräsentative Architektur, sondern eine "aus dem Schulleben des Kindes "echte Bauform" sollte gefunden werden. Eine Bauform die versucht dem Kind "Geborgenheit, Ruhe und Muße zur Selbstentfaltung räumlich vorzubereiten." [140] Die geschwungene Form kann demzufolge auch als eine schützende Geste gelesen werden, "die mit einer halb geöffneten, aufnehmenden und sich zum Körper bewegenden Hand zu vergleichen ist, ein Ausdruck der Geborgenheit." [141]

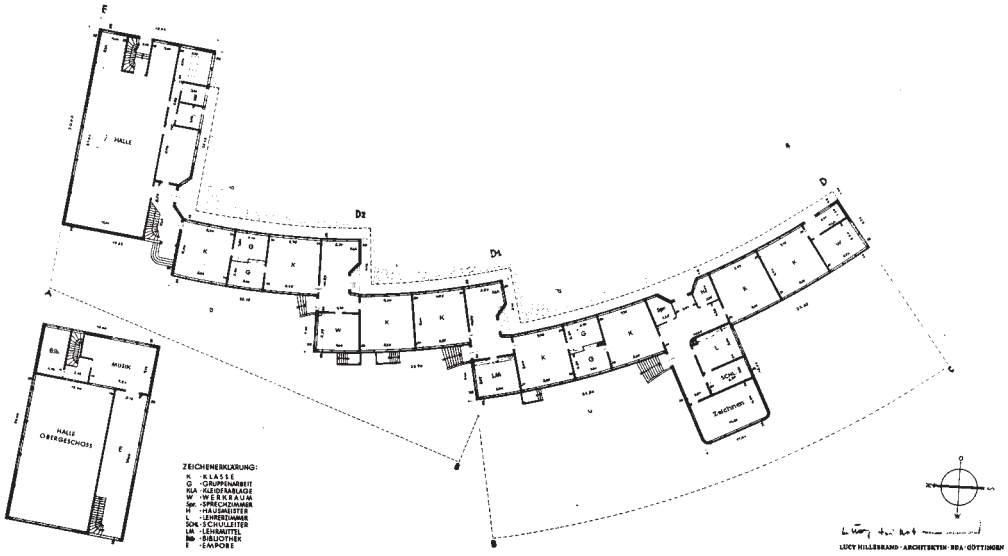
Die an sich von ihr für den Schulbau favorisierte Pavillonbauweise konnte sie nur im Albert-Schweizer Kinderdorf umsetzten.

[139] Vgl. Henkel 1999

[140] LH. zit. nach Henkel 1999, 69 (aus: Hillebrand, Lucy: Was der Entwurf besagt. In: Unsere neue Schule. Sonderbeilage des "Osterholzer Kreisblattes". 22. Mai 1953)

[141] Henkel 1999, 69

Volksschule Osterholz-Scharmbeck, 1953



208-209 Volksschule Osterholz-Scharmbeck, 1953

Schulräume als Räume für Initiativen

Mit dem Aufkommen der Hallenschulen in den 1960er Jahren passt auch Hillebrand ihre Schulbauentwürfe den neuen Anforderungen an. Die zentrale Halle wird zum Ausdruck eines neu aufkommenden Demokratiebewusstseins und dem Verständnis der Schule als eine große Gemeinschaft.

Entscheidende Einflüsse, welche Hillebrand versucht in den architektonischen Konzepten der Hallenschulen umzusetzen, kommen von der Laienspielbewegung und ihrer persönlichen Bekanntschaft mit dessen wichtigstem Vertreter, dem deutschen Pädagogen Rudolf Mirbt (1896- 1974). Die Laienspielbewegung hatte sich aus der Jugendbewegung und der Reformpädagogik entwickelt. Als Schülerin einer Reformschule kannte Lucy Hillebrand das Laienspiel bereits als einen Aspekt der Jugend- und Kunsterziehung. Mirbt, der bereits vor 1933 aktiv an der Laienspielbewegung mitwirkte, gründet 1953 in Frankfurt am Main, die Bundesarbeitsgemeinschaft für Laienspiel und Laientheater.

Die Erkenntnisse und Erfahrungen aus der Laienspielbewegung brachten Hillebrand vor allem für die Gestaltung der Aula neue Anregungen und Richtlinien. Die Schulaula sollte zu einem Ort der gemeinsamen Initiative werden: *"Die Aula kann einmal aufgefaßt werden als der in sich abgeschlossene Raum mit Guckkastenbühne und passiv aufnehmenden Zuschauern. Oder die Aula wird zu dem Raum, der in einer nicht festgelegten Form für die Schulfeierlichkeiten vom Architekten vorzubereiten ist, in dem alle bautechnischen Voraussetzungen für den verschiedensten Gebrauch enthalten sind, sei es für ein Schulfest mit aktiver Beteiligung aller im Sinne einer Raum- oder Podiumbühne, sei es für eine pädagogische Arbeitssituation. Die Aktivierung der Eigeninitiative anzuregen, wird so ein Inhalt des Entwurfs. Gemeint ist weder der entleerte noch der perfektionierte Raum, sondern der impulsgebende Raum zur Weiterführung in der Arbeit des Pädagogen, d.h. es ist eine Bauform zu finden, die zur gestaltenden Freude für die Benutzer wird."* [142]

[142] Hillebrand 1966/1

Handelslehranstalt mit Wirtschaftsgymnasium Northeim, 1968/70

Ein Beispiel, das zeigt wie sehr sich die pädagogischen Anforderungen im Vergleich zur Schulbautagung 1949 in Hannover gewandelt haben, ist die Handelslehranstalt mit Wirtschaftsgymnasium in Northeim. Sie entspricht dem zu dieser Zeit gängigen Schultypus der "Hallenschule" mit zentraler Halle und den rundum liegenden Klassenräumen. Hillebrand wurde im Entwurf für diese Schule durch zahlreiche Faktoren eingeschränkt. Viele ihrer ursprünglichen Ideen konnten nicht umgesetzt

werden: *"Der erste Entwurf konnte aus finanziellen Gründen nicht durchgeführt werden; er stellte die konsequente Lösung der Bauaufgabe dar. Die Gliederung der Klassenräume mit mehrfachem Lichteinfall mußte auf das Mindesterforderliche reduziert werden, ein Sonderfachtrakt entlang der Eingangszone entfiel. Der Grünzug - von der nahegelegenen Bergkette herunter zum Schulgelände und weiter zum Jugendmarktplatz hingeführt - entfiel ebenfalls. [...] Auch das Konzept [Kooperative mit den Jugendlichen] des Jugendmarktplatzes entfiel; das Grundstücksgelände war 'zu wertvoll' für eine solche Einrichtung."* [143]

[143] LH. zit. nach Boeminghaus 1983, 74

Dennoch zeigt sich ein Lehrer rückwirkend beeindruck vom damaligen Bau: *"1973 bestehe ich am Corvinianum das Abitur. Berufsziel Lehrer. Unser Bierumzug führt - nachdem man den Mädels des Lycäum den obligatorischen Besuch abgestattet hat - in diesem Jahr erstmals auch in die Sudheimer Straße. Dort ist kurz zuvor ein neues Schulgebäude fertig gestellt worden: die Handelslehranstalt mit Gymnasium der Aufbauform - wirtschaftlicher Typ ['Wirtschaftsgymnasium']. Mit viel Abstand - und ein bißchen Neid - ziehen wir Bier-fröhlich an dem nagelneuen Bau vorbei. Hätte man mir damals prophezeit, daß ich nur sechs Jahre später als junger Kollege just in dieser Schule von den Putzfrauen hinausgeworfen werde [...], hätte ich´s wohl kaum geglaubt. Bereits im Jahre 1969 beschließt der Northeimer Kreistag, das Bildungsangebot in der Kreisstadt durch Einrichtung eines Wirtschaftsgymnasiums zu erweitern. Denn die Nachfrage ist groß, die nächsten Fachgymnasien sind in Göttingen und Hildesheim weit entfernt. Das jetzige Schulgebäude in der Wallstraße [heute AOK] ist mit seinen Räumlichkeiten jedoch erschöpft. Die Sudheimer Straße, bis jetzt ein unbefestigter Weg zwischen Wiesen und Kornfeldern, bietet sich als Standort für die neue Schule an. Die Architektin Lucy Hillebrand wird mit dem Entwurf beauftragt und schafft ein vollkommen neues Konzept: Die Klassenräume gruppieren sich in allen Himmelsrichtungen um ein lichtdurchflutetes Atrium. Wohin der Schüler auch blickt: Er sieht Licht und Natur."* [144]

[144] Aue, Michael: 150 Jahre Berufsbildende Schulen I. Wege durch Northeim, Ziel und Zukunft. Eine recht persönliche Chronik. In: 1985 - 1995. 150 Jahre kaufmännische Bildung in Northeim. Die berufsbildenden Schulen I gestern, heute und morgen. o. J., 23-24

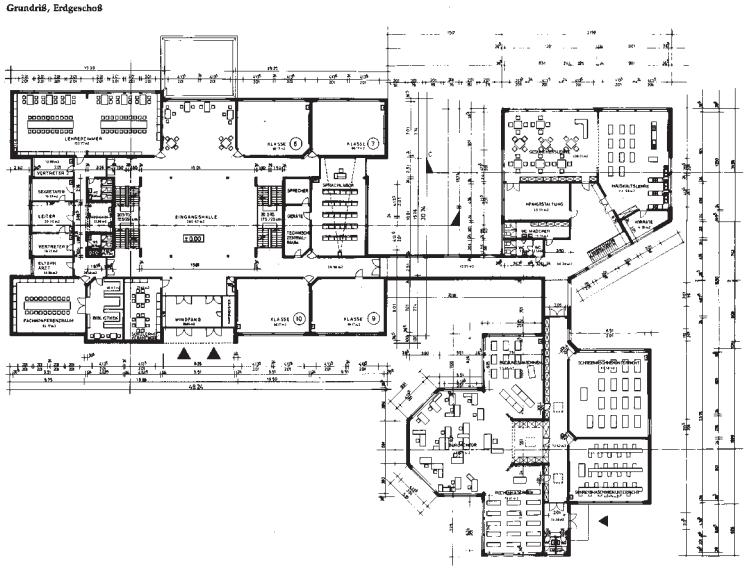
Die Schule wird in zwei Baustufen errichtet. In der ersten Bauphase entsteht der dreigeschossige kompakte Baukörper, der im Zentrum die große Pausenhalle und um diese herum laufend die Klassenräume, zahlreiche Sonderarbeitsräume und die Lehrerzimmer beherbergt. Die etwas später entstandenen Pavillonbauten, quer zu diesem Bautrakt, sind als Facharbeitsräume für den berufsorientierten Unterricht vorgesehen. Die Pavillonbauten sind über einen Verbindungsgang von der Eingangshalle aus zu erreichen. Die im Kontrast zum Hauptgebäude flachen Baukörper wurden an das Gelände angepasst.

Vom Eingang betritt man über den Windfang die großzügige mehrgeschossige zentrale Halle. Zwei seitliche, durch Verglasungen von der Halle abgekoppelte, doppelläufige Treppen verbinden die einzelnen Stockwerke. Von der Halle aus gesehen jeweils an den Eckpunkten, erschließt ein Gang mehrere Klassenzimmer. Das Konzept sieht kurze Gänge vor, die durch die schräg gestellten Eingangstüren noch optisch verbreitert werden. Glasbausteine oder Fenster an den Fronten der Gänge ermöglichen eine natürliche Belichtung und bringen die notwendige Helligkeit.

Der gesamte Schulbau zeichnet sich durch ein vielfältiges Angebot an Sonderunterrichtsräumen aus. So zum Beispiel befindet sich unter der Pausenhalle, im Untergeschoss, ein heute noch in Verwendung stehender großzügiger Filmvorführraum. Trotz der mehr als 30 Jahre, in welchen diese Schule nun in Benützung ist, sind, abgesehen von Maßnahmen zur thermischen Sanierung der Fassade oder kleineren Adaptierungen von Räumen, an der inneren Struktur nur geringfügige Änderungen notwendig geworden. Die ursprünglich für Maschineschreiben und Haushaltslehre ausgestatteten Räume finden heute als EDV- Räume ihre zeitgemäße Entsprechung. Ein von Hillebrand im achteckigen Pavillon geplantes Lernstudio fand erst nach Jahrzehnten, Ende der 1980er Jahre, seine ursprünglich intendierte Verwendung. Nach einer kurzen Zeit als Übungskontor wurde es noch in den 1970er Jahren zu einem normalen Klassenzimmer umfunktioniert, bis es Anfang der 1990er Jahre wiederentdeckt wurde. Bis heute steht es den Schülerinnen und Schülern zur Erprobung praktischer Abläufe innerhalb eines Betriebes zur Verfügung und fungiert als Großraumbüro für die von ihnen in Eigeninitiative gegründeten Firmen.

Handelslehranstalt mit Wirtschaftsgymnasium Northeim, 1968/70

Grundriß, Erdgeschoß



210	Rohbau des Wirtschaftsgymnasiums	214	Eingänge in die Klassenräume
211	Wirtschaftsgymnasium nach der Fertigstellung des ersten Bauabschnitts	215	Zugänge zu den Klassenzimmern
		216	Klassenzimmer
212	Modell der Gesamtanlage	217	Zentrale Halle
213	Grundriss Erdgeschoss		

Hör- und Experimentierräume für den zeitgemäßen Musikunterricht, 1971

Ein anders Konzept von Räumen die zur Initiative auffordern, verfolgt Lucy Hillebrand mit ihren Entwürfen von Aktions- und Experimentierräume zum Hören von Musik. 1971 entwickelte sie, angeregt durch Gespräche mit dem Pädagogen Dankmar Venus, Ideenskizzen für die differenzierten Anforderungen eines zeitgemäßen Musikunterrichts. Die Räume sollten im besonderen zum Hören von einer Vielfalt an musikalischen Erscheinungsformen anregen. Das bedeutet auch, dass Musikunterricht nicht mehr ident ist mit dem Singen von Liedern und allenfalls dem Erklingen von einigen Orff-Instrumenten, sondern die gezielte Förderung der Auseinandersetzung mit allen akustischen Phänomenen des Alltags. Vor dem Hintergrund dieses erweiterten Musikbegriffs beschränkt sich der Unterricht nicht auf das Verstehen und Hören von traditionellen "Meisterwerken", sondern versteht sich als ein bewusster Prozess der Gestaltung der Umwelt.

Die Raumgestaltung habe bislang kaum auf diese neuen Anforderungen reagiert. Etwas größere rechteckige Räume, erst durch die Ausstattung mit einem bewegliche Flügel, einigen Orff-Instrumenten und einer Notenlinientafel als Raum für den Musikunterricht erkennbar, scheinen bis dahin Standard zu sein.

Lucy Hillebrand hat einige Ideenskizzen entworfen, mit der sie zur Diskussion anregen möchte. Diese Skizzen werden 1971 in der Zeitschrift "Musik und Bildung" vorgestellt. Sie skizziert drei Grundrissschemen, einen Aktionsraum sowie einen großen und einen kleinen Experimentierraum. Die Räume dienen jeweils unterschiedlichen Zwecken:

"Der erste, ein vielseitiger Aktionsraum, ist so angelegt, daß er die Realisierung möglichst verschiedenartiger Musik zuläßt. Er gestattet die traditionelle Ausrichtung auf ein Podium, macht aber zugleich, durch die versenkbaren Eck Podien, die Einbeziehung des Tonortes als Gestalt-ungsfaktor möglich. Die großen Wandflächen sind für Projektionen gedacht, wie sie bei Werbungsanalysen oder bei den multimedialen Versuchen zeitgenössischer Produktionen, also bei einer Vermischung von optischer und auditiver Kommunikation, benötigt werden. Ausreichender Schrankraum für Instrumente und Apparate ist vorgesehen. Das Tonstudio ist als Aufnahme und Wiedergaberaum geplant.
Der andere Raum - in zwei Ausführungen - ist als Hör und Experimentierraum vorgesehen. Bei seiner Konstruktion wurde vor allem auf die Möglichkeit arbeitsteiliger Unterrichtsverfahren geachtet. Die Kabinen gestatten einerseits ein individuelles Hören oder ein Hören in Kleinstgruppen, können andererseits aber auch als Übungszellen dienen, in

denen einzelne Kinder eine Instrumentalstimme proben, oder etwa bestimmte Materialien auf ihre Klangerzeugung hin untersuchen, ohne daß die übrige Klasse in der Arbeit gestört wird und ohne daß sich die übenden und experimentierenden Kinder gegenseitig beeinflussen. Durch das Einfügen von Schallwänden lassen sich Arbeitsräume für größere Gruppen herstellen, die wiederum mit getrennten Aufgaben betraut werden können, ehe im Klassenplenum die fertigen Ergebnisse vorgestellt werden. Schließlich dient der innere Sitzkreis mit den ab steigenden Stuhlreihen dem gemeinsamen Hören, der Reflexion des Gehörten und dem Planungsgespräch für ästhetische Aktionen." [145]

[145] Hillebrand 1971

Hör- und Experimentierraum sind, je nach räumlichen Möglichkeiten, in zwei Varianten vorgesehen - ein großer oktagonaler Hörraum oder ein kleinerer annähernd quadratischer Raum mit einer kreisförmigen Erweiterung. Beide Räume sollen durch Lichtplanungen und Lichtgestaltung noch ergänzt werden zu einem Lichtlabor. Ein zentral angeordnetes Steuergerät soll eine Lichtanlage dirigieren und zusätzlich zu den auditiven auch visuelle Experimente ermöglichen.

Raumskizzen für die Einrichtung eines Lernstudios in der Volkshochschule Göttingen

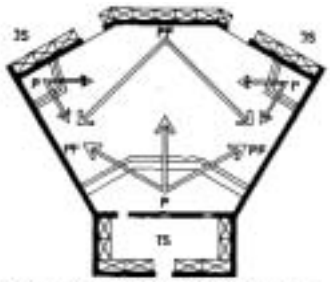
Im Zusammenhang mit der Anwendung von Signets und abstrakten Zeichen wurde bereits eine Form des Lernstudios, wie es 1980 auf der Universität in Göttingen entwickelt wurde, besprochen. Ein weiteres Konzept für die Einrichtung eines Lernstudios hat Lucy Hillebrand, ebenfalls gemeinsam mit Karl-Heinz Flechsig und Hans-Dietrich Haller, für die Volkshochschule Göttingen ausgearbeitet. Ein bestehender Ladenraum mit rückwärtigen kleinen Büroräumen sollte als Beratungszentrum für die Volkshochschule Göttingen umgestaltet werden:

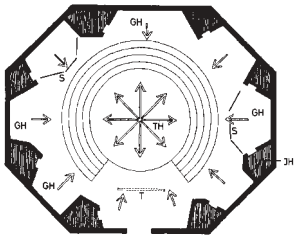
"Der zentrale Gedanke für die darin stattfindenden Aktivitäten ist das Konzept des erwachsenengerechten selbstgesteuerten Lernens. Dazu muß ermöglicht werden, das Lernen zu lernen. Es sind Materialien verfügbar zu halten und überschaubar anzuordnen, die dieser Funktion gerecht werden können: Dokumente aus vorangegangenen Kursen, Testprogramme zu Selbsteinschätzung des Leistungsniveaus und der bevorzugten Lernformen, Handapparate zu Kursthemen u. ä. Die Bearbeitung der Materialien soll individuell und ohne Anleitung möglich sein.
Der schwellenfreie Eingangsbereich (Öffentlichkeitszone, Ö) soll so in die Raumgestaltung einbezogen werden, daß er die Überwindung von "Schwellenangst" ermöglicht. Eine kleine Vorhalle soll den Neugierigen aufnehmen und ihm den Übergang in die zielgerichteten Aktivitäten erleichtern. Eine Reliefwand führt diagonal zu ihrem Gegenstück in die

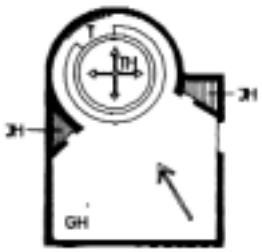
"Schaltzone" (S). Beide Wände haben über die Decke eine optisch-räumliche Verbindung.
Orientierungszone (O)
Im ersten Raum findet der Lerner die Möglichkeit zur Orientierung. Er hat möglicherweise diffuse Vorstellungen oder nur wenig Vororientierung und kann sich nun einen Überblick über das Lernangebot in der VHS verschaffen. Die hierfür geeignete Form der räumlichen Anordnung von Ressourcen ist der Winkel (breites Angebotsspektrum).
Informationszone (I)
Im zweiten Raum werden Informationen angeboten, die aufgrund der gebotenen Orientierung abgerufen werden können. Für den Lerner bedeutet dies eine Verdichtung seiner Erwartungen und Interessen. Die hierfür geeignete Form ist die Anordnung der Ressourcen auf einer Spiralsäule in der Mitte des Raumes (Konzentration).
Reflexionszone (R)
Im dritten Raum wird dem Lerner die Möglichkeit zur ausführlicheren Reflexion geboten. Hierbei kann er das bisher Angebotene bzw. Angeeignete verarbeiten, auf sich wirken lassen und eine Entscheidung herbeiführen. Dies bedeutet die Besinnung auf sich selbst. Die hierfür geeignete Form der räumlichen Gliederung ist die Schnecke (Rückbezug). Wir nennen dies auch den "Ich-Raum", in welchem für den Einzelnen die Möglichkeit der Besinnung, Reflexion, Meditation besteht. Das nebenstehend aufgezeichnete Signum ist ein topologisches Modell dieser Raumzonen; es schließt auch die Gestaltung des Eingangsbereichs dieses Gebäudekomplexes mit ein." [146]

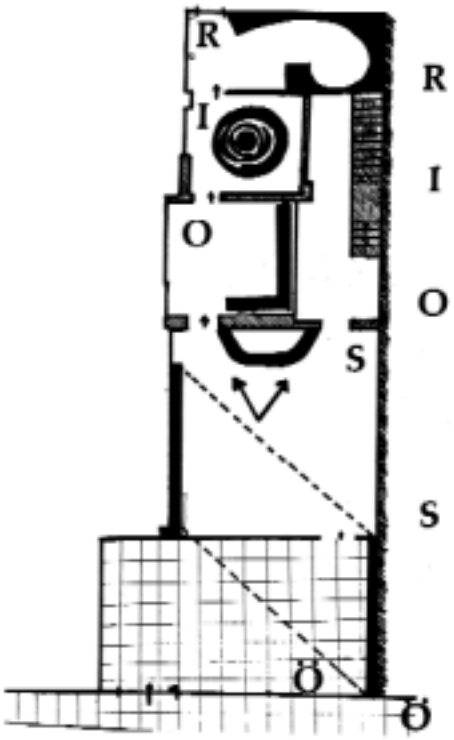
[146] LH. zit. nach Boeminghaus 1983, 195

Die in diesem Kapitel vorgestellten Beispiele sollten zeigen, in welcher breiten Palette Lucy Hillebrand gedanklich tätig war. Neben zahlreichen Entwürfen die nicht ausgeführt wurden, konnte sie dennoch den größeren Teil ihrer geplanten Schulbauten tatsächlich realisieren. Ihrem Prinzip folgend, jedem Bau seinen spezifischen Charakter zu verleihen, sind die Schulbauten je nach Schultyp oder Bauzeit sehr unterschiedlich voneinander. Dennoch lässt sich eine Kontinuität in grundsätzlichen Fragen erkennen.
Zuallererst liegt allen Entwürfen die maßgebliche Frage zugrunde, wie Architektur die pädagogischen Forderungen unterstützen kann. Die Lösungen, welche sie anbietet, sind teils sehr individuell. Gemeinsam ist ihnen aber die offene Atmosphäre, die sie vermitteln, um damit nicht nur räumlich sondern auch geistig offen zu sein für Experimente.
Pädagogisch wichtig erscheint ihr die Förderung zu größtmöglicher Eigeninitiative. Politisch Verantwortliche und Pädagoginnen und Pädagogen bemühten sich nach 1945 um eine weitgehende Demokratisierung der schulischen Strukturen. Diese Bemühungen zu unterstützen, verlangt wiederum von der Architektur größtmögliche Transparenz und eine einfache Orientierung.

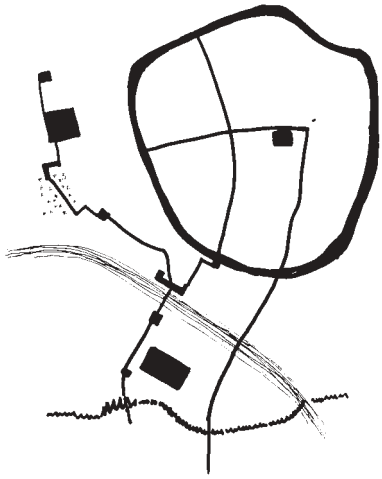








218 Aktionsraum
219 Großer Experimentierraum
220 Kleiner Experimentierraum
221 Lernstudio in der Volkshochschule Göttingen



Bezugssystem Lok-Halle, Stadtmitte, innerstädtisches
Universitätsgelände,
Raumschrift-Skizze 1980

8 *KONZEPTIONELLE ARCHITEKTUR*

Die "Misere der Mittelmäßigkeit im Städtebau", so betitelt Lucy Hillebrand einen ihrer Vorträge im Jahre 1968. Damit nimmt sie Bezug auf Nietzsche, der vom Menschen als den "unheilbar Mittelmäßigen" spricht. Dieser Drang zur Mittelmäßigkeit begründet sich durch die "Geborgenheit im Uniformierten" und damit im fehlenden Mut zu Experimenten und ungewohnten Vorgehensweisen. Darin liege die Ursache für die Misere des Bauens. Die "mittelmäßigen" Planungen seien in einem oberflächlichen Sinn zwar zu gebrauchen, aber ihre Begrenztheit und Diskrepanz zum Möglichen sei offensichtlich.[147]

[147] Vgl. Hillebrand 1968

Jede Planung bedeutet einen Vorgriff auf die Zukunft. Die Städte benötigen freie Räume für zukünftiges Wachstum und Veränderungen. Eine verantwortungsbewusste und in die Zukunft orientierte Stadtgestaltung und städtebaulichen Planung sucht daher nach ganzheitlichen Lösungen um aus dieser Misere der "Mittelmäßigkeit" zu entkommen:

"Die Dinge nicht weiter wuchern lassen, sondern planen. Wie sähe für unsere Begriffe eine Planung für eine Stadt aus, die es verdient, ein Ganzes genannt zu werden, die sich aufbaut aus funktionellen Gruppen, aus Häusern, die wirklicher Teil des Ganzen sind? Wir können uns den Städtebau als einen Organismus vorstellen - wachsend, nicht wuchernd -, als auffangendes Gebilde der Wandlungen und Konflikte, ein in sich funktional verzweigtes, vielschichtiges differenziertes Gefüge, in dem jeder kleinste Teil bezogen ist auf das Ganze und in ihm seinen Standort rechtfertigt.

Wir erkennen in diesem Beziehungsgefüge die Forderungen, die Aufgabenstellungen an den Städtebau, sie werden im 'Geformten' sichtbar. Das Einzelhaus, das Isolierte gibt es nicht, kann es nicht geben, jede Form tritt in Beziehung zu ihrer Umwelt. Daß sie in der richtigen Bezogenheit steht bzw. vorausgeplant wird, liegt in der Verantwortung des Städtebauers. Die Bezogenheit im Räumlichen entspricht in etwa dem Zwischenmenschlichen in der Gesellschaftsordnung, sie ist für jede Teilbebauung, Neuplanung aus den Umweltbedingungen abzuleiten. Wie der elastische Körper - eingeengt - seine größere Dimension als Streben behält, so ist jedes Stadtgebilde Entwurf auf etwas Zukünftiges hin." [148]

[148] Hillebrand 1964

Diese ganzheitliche Vorstellung einer Stadt, ein organisches Gefüge in dem eine unzählige Anzahl von Verbindungen und Beziehungen besteht, begleitet Hillebrand über ihre gesamte Schaffensperiode. Ihre stadtbezogenen Projekte thematisieren vorwiegend unterschiedliche Bezugssysteme der "historischen Stadt" und beschäftigen sich damit, diese historischen Spuren freizulegen. In vielen Städten sei die Information, zum Beispiel durch eine Einheitspflasterung der Fußgängerzonen, die nichts mit der ursprünglichen Bebauung zu tun hat, verschüttet. Sie selbst hat die Stadt einmal als "Lern-Ort" bezeichnet. Über diesen Lern-Ort möchte sie erfahren, wie etwas funktioniert oder besser und richtig gemacht

werden kann. In diesem Zusammenhang gehören auch archäologische Erfahrungen sowie Erkenntnisse über die Entwicklung von Bodenstrukturen zur Basis für eine sensible Gestaltung der Stadt.

Ihre thematische Auseinandersetzung mit der Stadt vollzieht sich vorwiegend auf der Ebene von Ideenmodellen und konzeptionellen Planungen, häufig in Kooperation mit Historikern, Stadtarchäologen oder Stadtplanerinnen und -planern. Neben zahlreichen Ideen- und Konzeptmodellen wurde sie 1969 auch mit einem größeren städtebaulichen Projekt beauftragt, einer Strukturanalyse für Göttingen-Nikolausberg. Soweit bekannt, wurde aber dieses von ihr erarbeitete Planungsleitbild nicht oder nur teilweise, umgesetzt. Im folgenden Kapitel werden daher vorwiegend ihre theoretischen Konzepte und Ideenmodelle einer "Stadt des Ganzen" thematisiert.

8.1 Stadt - Stadtraum

8.1.1 Stadtkonzepte, Vorbilder

In den von ihr aufgestellten Forderungen an den Städtebau erwähnt Hillebrand zwei sehr konträre Protagonisten der städtebaulichen Diskussion in den 1960er Jahren: den Holländischen Architekten Constant Nieuwenhus, mit seinem 1960 entstandenen Projekt "New Babylon" und Kevin Lynch, einem Architekturtheoretiker aus Chicago welcher mit seinen Studien zur Ablesbarkeit und Einprägsamkeit der Stadt, zu dieser Zeit auch in Europa eine städtebauliche Diskussion ausgelöst hatte.

In Constant Nieuwenhus Projekt "New Babylon" ging es um einen umfassenden Gegenentwurf zur architektonischen und gesellschaftlichen Realität. Nach dem zweiten Weltkrieg bedurften die einzelnen Staaten eines raschen und finanzierbaren Wiederaufbaus. Massenproduktion und Vorfertigung unterstützten diesen raschen Wiederaufbau. Einförmigkeit und Monotonie waren die Folge. Die Unzufriedenheit mit diesen Zweckbauten führte zu Gegenentwürfen, Utopien und Visionen von verschiedenen Strömungen der Nachkriegszeit. Einer dieser Strömungen, den Internationalen Situationisten (1957 - 1972), gehörte auch Constant Nieuwenhus an. Neben Constant Nieuwenhuys war Guy-Ernest Debords einer der führenden Vertreter. Sie verurteilten die von den Funktionalisten vorgenommene Aufteilung der Stadt in Zonen und stellten die Trennung von Arbeit und Leben in Frage. Der Mensch sollte seine sozialen, kreativen und spielerischen Bedürfnisse in einer von Arbeit befreiten Gesellschaft direkt befriedigen können. Constant plante in seinem Projekt "New Babylon" ein Stadtmodell aus vernetzten, sich immer weiter ausdehnenden Räumen, Plätzen und Orten, die nicht nur der reinen Zweckerfüllung dienen, sondern dem Menschen selbst als spielendes Wesen, dem "homo ludens". Es entstand eine Serie von Modellen und Zeichnungen.

In den 1960er Jahren unternahm Kevin Lynch erstmals den Versuch, die Wahrnehmung der Stadt zu ergründen. "The Image of the City", 1960 bei MIT-Press und 1965 als deutsche Ausgabe unter dem Titel "Das Bild der Stadt" erschienen, zählt bis heute zu den Standardwerken in der Architektur. Im Rahmen seiner Studie beschäftigte er sich eingehend mit Aufzeichnungsmethoden für Orientierungs-, Wahrnehmungs-, Weg- oder Raumnotierungen, die im Kapitel

"Bewegungsnotierungen: Orientierung im städtischen Raum", bereits kurz erwähnt wurden. Er postulierte, das Vorstellungsbild einer Stadt sei Produkt aus unmittelbarer Erfahrung und Erinnerung. Es entstehe nicht nur aus der Perspektive des Beobachtens sondern sei auch ein Ergebnis unseres Handels: *"Jeder Stadtbewohner fühlt sich mit irgend einem Teil seiner Stadt eng verbunden, und sein Bild malt sich in den Farben von Erinnerungen und Bedeutungen. Die beweglichen Elemente einer Stadt - insbesondere die Menschen und ihre Tätigkeiten - sind genauso von Bedeutung wie die stationären physischen Elemente. Wir sind nicht einfach Beobachter dieses Schauspiels - wir spielen selber mit und bewegen uns auf der Bühne gemeinsam mit den anderen Spielern. Meistens ist unsere Wahrnehmung von der Stadt nicht ungeteilt und gleichmäßig, sondern vielmehr zerstückelt, fragmentarisch, mit anderen Dingen und Interessen vermischt. Fast alle Sinne treten in Tätigkeit, und das vorgestellte Bild setzt sich aus ihnen allen zusammen."* [149]

[149] Lynch 1965, 10

Lynch kommt in dieser Studie unter anderem zu dem Schluss, dass wesentliche Gruppenvorstellungen wirklich existieren und auch ermittelt werden können. "Jedes Einzelwesen erschafft sein eigenes Bild und trägt es in sich, aber zwischen den Gliedern der gleichen Gruppe scheint eine wesentliche Übereinstimmung zu herrschen" [150] Das erzeugte Bild der Umwelt könne in die drei Komponenten Identität, Struktur und Bedeutung zerlegt werden. Ein brauchbares Image benötige eine gewisse Individualität, eine Struktur mit Bezug zur Beobachterin oder zum Beobachter, und schließlich muss es eine praktische oder emotionale Bedeutung haben für die Beobachterin, den Beobachter. In der Folge trennt Lynch die beiden Kategorien Identität und Struktur von deren Bedeutungsebenen und konzentriert seine Untersuchungen auf eine besondere visuelle Qualität: auf die Klarheit oder "Ablesbarkeit" der Stadtgestalt. Anhand seiner Untersuchungen in drei amerikanischen Städten - Boston, Los Angeles und Jersey City - kommt er unter anderem zu dem Ergebnis, dass diese Ablesbarkeit oder "Einprägsamkeit" der Stadt eines der wesentlichen Qualitätsmerkmale jeder Stadt ausmacht. Eine klare Vorstellung von der Umgebung verleihe das ausgeprägte Bewusstsein gefühlsmäßiger Sicherheit und ermögliche es der Stadtbenutzerin, dem Stadtbenutzer eine harmonische Verbindung zwischen sich selbst und der Außenwelt herzustellen.

[150] Lynch 1965, 17

Mit diesen beiden Beispielen versucht Hillebrand die Krise im Städtebau zu veranschaulichen. Es fehle der städtebaulichen Planung an Ansätzen die "Folgerungen aus gesellschaftspolitischen Strukturen" zu übertragen und das vorherrschende Stadtbild entspräche nicht den von Lynch formulierten Kriterien der "Einprägsamkeit", "Lesbarkeit" und "Vorstellbarkeit".

Im selben Vortrag erwähnt sie auch einige utopische Stadtbauvisionen. So zum Beispiel das Anfang der 1960er Jahre von Richard Buckminster-Fuller entwickelte Projekt der Geodätischen Kuppeln, einem räumlichen Tragwerk aus Plexiglas und Stahl als ein mögliches Modell einer Klimakuppel mit der ganze Städte überwölbt und vor den Klimaeinflüssen geschützt werden könnten. Oder Lúcio Costas Plan der Stadt Brasilia (1958), der neuen Hauptstadt Brasiliens, die als Gesamtes auf dem Reißbrett entworfen wurde. Und Le Corbusiers verschiedene Entwürfe von "Hochhausstädten", wie zum Beispiel die Ville Contemporaine 1922, der Plan Voisin1925, die Ville Radieuse 1935 oder der Plan für Algier 1938. Bei diesen Stadtutopien denkt Hillebrand nicht an erster Stelle an deren Realisierung, sondern utopisches Denken sei ihrer Ansicht nach notwendig als "vielleicht wichtigster Anstoß konstruktiven Denkens".

8.1.2 Die Krise des Städtebaus in den 1960ern

Im Städtebau der sechziger Jahre vollzieht sich ein grundlegender Wandel. Wohnen und Freizeitaktivitäten verlagern sich in die Randbereiche, während Kaufhäuser, Banken und Behörden zunehmend das Zentrum der Stadt beherrschen. Die Folge sind monotone Trabantenstädte, ohne geeignete soziale und kulturelle Infrastruktur, und außerhalb der Geschäftszeiten entleerte Innenstädte. Die Bewohnerinnen und Bewohner der Stadtrandsiedlungen klagen über Anonymität und soziale Kälte.

Hillebrand äußert sich 1972 zum "unmenschlichen" Städtebau einer zunehmend technisierten Stadt: "*Gemessen an den Anforderungen einer sich in permanenter Umformung befindenden Umwelt, erscheint uns die gebaute Umwelt der letzten Jahre wie ein erstarrtes Abbild einer unmenschlichen Gesellschaft des Profitdenkens und der Superlative. Die Ausbreitung des technokratisch-managerialen Denkens tut das ihre dazu, eine dem Menschen unangepaßte, ja feindliche Umwelt zu schaffen und einen in seinen Folgen fast zynisch wirkenden Städtebau weiterhin zu beschleunigen.[...] Unser Städtebau kann nur begriffen werden als die Aufgabe, einen Organismus aus der Summe von Individuen entstehen zu lassen, zu dessen kommunikativen Raumstrukturen gemeinschaftsbildende Stadträume zu finden sind, die verändernd auf unser Verhältnis zum Mitmenschen Einfluß nehmen. Das bedeutet: städtebauliche Zielsetzungen müssen jenem Grad von menschlicher Würde und Freiheit entsprechen, den der heutige hohe Stand von Wissenschaft, Technik und gesellschaftlichem Reichtum möglich macht - weder rein schematisches vertikal konzentrierendes noch ein horizontal-lineares Raumsystem genügen diesem Maßstab."* [151]

[151] Hillebrand 1972

Kritik am Städtebau kommt zu dieser Zeit aber vor allem von den Sozialwissenschaften. "Die Unwirtlichkeit unserer Städte", ein Buch des Psychoanalytikers und Sozialpsychologen Alexander Mitscherlich (1908 - 1982), 1965 erschienen, auf dessen Inhalt auch Hillebrand im obigen Zitat Bezug nimmt, löste auch unter Architektinnen und Architekten eine nachhaltige Diskussion aus. Mitscherlich kritisiert die Zerstörung der gewachsenen Strukturen in der Stadtentwicklung der Nachkriegszeit und fordert eine Erneuerung der Urbanisierung. Den Hintergrund seiner Analyse bilden unzählige Gespräche mit Patientinnen und Patienten. Die Hauptkritikpunkte sind die zu starke funktionelle Entmischung von Verkehrs-, Vergnügens-, Wohn- und Produktionszentren und die damit einher gehende Monotonie der Städte.

Dieter Köppler, ein ebenfalls in Göttingen ansässiger Architekt und Soziologe und persönlicher Bekannter von Lucy Hillebrand, sieht die Wurzel der Probleme der deutschen Städte in der Nachkriegszeit darin, dass es unmittelbar nach Kriegsende in den meisten Hochbau- und Stadtbauämtern zu keinen personellen Veränderungen kam und städtebauliche Vorstellungen der Nationalsozialisten mit erstaunlicher Kontinuität bis in die sechziger Jahre fortgeführt wurden. Er spricht von einer zweiten Zerstörungswelle durch den Umbau in der Nachkriegszeit und einer weiteren Zerstörung durch die "gestalterische Wiederbelebung des Stadtraumes". In den sechziger Jahren habe in fast allen Städten Deutschlands eine "nostalgische Innenstadterneuerung" begonnen. Ganze Viertel wurden abgerissen - auch in Göttingen - und mussten Kaufhäusern und anderen Renditeobjekten Platz machen. Die Folge sei eine Einbuße von Erlebniswert und Urbanität. Die Stadt sei zu dieser Zeit "Ausdruck ökonomischer Zwänge". [152]

[152] Vgl. Köppler 1992

Strukturanalyse Göttingen-Nikolausberg, 1967/69

In einem, von der Stadt Göttingen in Auftrag gegebenen Planungsleitbild für Nikolausberg versucht Hillebrand die geforderte Durchmischung der Nutzungen und eine attraktive Stadtrandbebauung durch unterschiedliche Bauhöhen und differenzierte Bebauungsstrukturen, zu erreichen. Die Aufgabe bestand darin, für Göttingen-Nikolausberg ein Leitbild zu erstellen, das den Rahmen für die hinkünftige Nutzung und die Planung von Einzelmaßnahmen darstellt. Für die Verwirklichung des Leitbildes wurde ein Zeitraum von 15 - 20 Jahren angenommen. Das Plangebiet liegt in der Randzone Göttingens, in Hanglage. Die Charakteristiken von Nikolausberg sollten weitgehend im Planungsleitbild einfließen. Drei Elemente prägen den Stadtteil: der alte Dorfkern mit Kirche, ein Gebiet mit Streusiedlung von Einfamilienhäusern und ein Gebiet mit verdichteter Bebauung durch mehrgeschossige Blockbauten.
Lucy Hillebrands Kommentar zu ihrem Entwurf:

"Ich habe es als eine Aufgabe des Leitbildes aufgefaßt, diese drei baulichen Gegebenheiten - die sich auch in verschiedenen Bevölkerungsstrukturen ausdrücken - so mit den Neuplanungen zu integrieren, daß im gegenseitigen Durchdringen der Lebensbereiche ein - diese Gegensätze ausgleichendes - übergeordnetes, humanes Ganzes entsteht. Dabei sollte besonderer Wert darauf gelegt werden, daß auch die verschiedenen Altersgruppen in richtiger Relation vertreten sind. In allen diesen Forderungen sehe ich wichtige - der Monotonie entgegenwirkende - Teile der Aufgabenstellung, die in die Planung zu transformieren sind. Es soll letzten Endes eine Bebauung mit differenzierten Bauformen in neuer städtischer Wohnform entstehen." [153]

Hillebrands Planung sieht vor, den alten Dorfkern mit neuen Inhalten zu beleben und als Polarität dazu in der Nähe ein zweites Zentrum mit größeren und weiteren Institutionen entstehen zu lassen. Die mittelalterliche Dorfkirche bleibt als Wahrzeichen von Nikolausberg erhalten und markiert gemeinsam mit einer im Winkel dazu neu zu errichtenden katholischen Kirche einen öffentlich zu nutzenden Freiraum. Zwischen den isoliert stehenden Einfamilienhäusern und den verdichteten Bebauungen gibt es einen fließenden Übergang durch eine kontinuierliche Steigerung der Geschosszahlen. Waldbestände und die historische Bebauung bleiben weitgehend erhalten. Flexible Zentren mit überschaubaren Strukturen und eine Durchmischung der Nutzung sollen ein lebendiges Wohngefühl entstehen lassen.

[153] Hillebrand 1969

Strukturanalyse Göttingen- Nikolausberg, 1967/69

222 Städtebauliches Leitbild Göttingen-Nikolausberg

223 Göttingen-Nikolausberg, alter Dorfkern

224 Göttingen-Nikolausberg, Modell für den Bebauungsplan Eschenbreite

8.2 Stadt (Architektur) - Geschichte

Wie einleitend erwähnt, war das Planungsleitbild für den Ortsteil Göttingen-Nikolausberg das einzige größere städtebauliche Projekt mit dem sie beauftragt wurde. Ihre intensive Auseinandersetzung mit dem Thema zeigt sich aber in zahlreichen Ideenmodellen, die zwischen 1970 und 1990 entstanden sind. Zwei dieser Projekte wurden bereits im Zusammenhang mit dem Vergleich von Tanzschriften und Architekturschriften näher ausgeführt: das Ideenmodell zur "Bildnerische Vergegenwärtigung von Geschichte. Der Beitrag der Kunst, das Leben in den Städten zu humanisieren" und Hillebrands Überlegungen zu einem "Lern-Ort Stadt". Unter anderem als Reaktion auf die Kritik Mitscherlichs, über die Zerstörung gewachsener Stadtstrukturen und infolge ihrer Geschichte, beschäftigt sie sich in ihren Projekten im besonderen damit, die "Geschichtlichkeit einer Stadt" wieder im Stadtbild zu integrieren.

Eine klare Vorstellung von der Umgebung verleihe das ausgeprägte Bewusstsein gefühlsmäßiger Sicherheit und ermögliche es der Stadtbenutzerin, dem Stadtbenutzer eine harmonische Verbindung zwischen sich selbst und der Außenwelt herzustellen. Kevin Lynch beschreibt in seinem Buch, dass Veränderungen im Stadtbild sozusagen Narben auf dem Vorstellungsbild der Menschen hinterlassen. Vorstellungsbilder prägen sich tief in das Bewusstsein der Bewohnerin und des Bewohners ein. Sie überdauern zum Trotz jeder Veränderung und sind nicht selten beständiger und beharrender als gebaute Stadtstrukturen. Um mit dem "Neuen" leben zu können, benötigen die Menschen Elemente, an denen sie den Wandel nachvollziehen können, es als einen Teil einer Entwicklung zu begreifen und nicht als "Fremdelement".

Ebenso sieht Hillebrand in einigen historischen Elementen der Stadt wesentliche Impulse zur Bewusstmachung einer geschichtlichen Entwicklung. Sie ist überzeugt vom Erinnerungswert eines Bauwerks. Es müsse daher sehr bewusst und überlegt abgewogen werden, ob ein Gebäude erhaltenswert erscheint oder nicht. In einem Leserbrief äußert sie sich über den Abbruch eines Gebäudes, der ihrer Meinung nach eine dieser "Wunden" im Vorstellungsbild der Menschen hinterlassen wird.

"Eine aufgerissene Wunde ...
Betr.: Bommersches Haus
Man hat so lange gestritten, bis es zu spät war, und jetzt liegen vor der aufgerissenen Fassade Trümmerstücke, gestürzte Balken, es ist wie eine aufgerissene Wunde des alten Baukörpers. Mir kommt der Gedanke, hätten wir nicht mehr Trümmer aus der Kriegszeit liegenlassen sollen als Mahnmal jener Zeit, die heute schon fast in Vergessenheit geraten ist. Wahrnehmbare Signale der Geschichte, die uns die

Differenz der Zeiträume zeigen! Offenbar können wir aus einer gleichförmig perfekten Umwelt nicht mehr friedlich denken. Geschichte im Städtebau auch als bewußtseinsbildende Lernumwelt." [154]

Sowohl beim Stadtumbau, als auch bei den Veränderungen der Strukturen einer bestehenden Stadt ist die Kenntnis der vorherrschenden Stadtbilder wichtig. Vorhandene historische Bauten und Neubauten müssten so miteinander in Verbindung gebracht werden, dass die historischen Bauten als maßstabsbestimmende Elemente erhalten bleiben, die städtebauliche Charakteristik des historischen nicht verändert wird und neue Bauformen in Polarität dazu entstehen. Begründeter und berechtigter Denkmalschutz ist wichtig, um der Gesellschaft unsere Geschichte zu vergegenwärtigen:

[153] LH. Leserbrief v. 1983, zit. nach Boeminghaus 1983, 136

"Anders zu bewerten sind dagegen die Restaurierungen historischer Bauten, jene städtebaulichen Dominanten, die einer Stadt geschichtliche Dimension geben. Durch den Krieg haben wir wertvolle historische Gebäude verloren, nun wird, ohne etwas vortäuschen zu wollen, der alte Zustand wiederhergestellt: Vergangenheit, eingebettet in Gegenwart, Information, mitlebende Historie, ohne museal zu sein, vollberechtigter Teil unseres deutschen Städtebaues. Wir kennen aber auch gute Beispiele, wo die Ruinen nicht wiederhergestellt wurden, sondern als solche einbezogen wurden in den Wiederaufbau und eine Harmonie eingegangen sind in der Komposition mit klarer, sachlicher Konstruktion moderner Bauweisen. Ein typisches Stilelement unserer Nachkriegszeit, aber es ist nur da geglückt, wo nicht Stilnachahmung, sondern Können und Klugheit in freier Komposition die Gegensätze alt - neu bestehen ließen." [155]

[155] Hillebrand 1964

8.2.1 Die Stadt als dezentrales Museum

Die Historische Stadt sei wie ein Bilderbuch der Geschichte, voll von Elementen und Bauwerken, die uns ihre Entwicklung über Jahrhunderte veranschaulichen. Städte sind unser historisches Gedächtnis. Dieses historische Erinnerungsvermögen steht im Widerspruch zum technisch-industriellen Fortschritt und der "Macht der Geschwindigkeit". Lucy Hillebrand sieht aber genau darin eine Chance für ein fruchtbares Spannungsfeld zwischen Stadtentwicklungsplanung und Historismus.

Der Mensch brauche eine möglichst ganzheitliche Information, um aus dem breiten Fluss der Erinnerungen seinen Anteil selbst definieren zu können, und keine Simulation von Geschichtlichkeit welche die Selbsterfahrung nur erdrückt. Dieser Ort der Orientierung und Identifikations-

findung könnte zu einem entscheidenden Anteil das Museum sein. Schon der Museumsbau, insbesondere der Standort innerhalb des Stadtbereichs, könnte etwas von dieser "Heimat" vermitteln.[156]

[156] Vgl. Hillebrand 1988

"Das lebende Museum", Wettbewerbsentwurf für das Heimatmuseum Hannover, 1960

Aus Anlass eines Wettbewerbs für das Heimatmuseum Hannover entwickelt Hillebrand 1960 ein Konzept für ein "lebendes" Museum. Standort für das Museum ist ein historischer Platz. Ein vorhandener Turm wird in das Museumskonzept aufgenommen und äußerlich unberührt, in seiner Ruinenhaftigkeit, zu einem deutlichen Kontrast mit dem ihn umgebenden Neubau. Eine Rundwand trennt die beiden Baukörper und macht so Historie und Gegenwart deutlich erkennbar. Der Neubau erhebt sich terrassenförmig ansteigend im Viertelkreis um diesen Turm und steht über das Treppenhaus mit diesem in Verbindung.

Das inhaltliche Konzept folgt den Ausstellungsprinzipien Alexander Dorners (1893 - 1957), der in den 1920er Jahren als Kunsthistoriker und unter anderem als Leiter des Museums in Hannover Bedeutung erlangte durch seine neuen Ansätze in der Ausstellungspraxis und Museumspädagogik. Ein Museum habe nur als "Pionier" einen Sinn und müsse eher einem "Kraftwerk gleichen, einem Erzeuger von neuen Kräften" und nicht eine die Vergangenheit bewahrende Kunstinstitution sein. Er stellt für das Museum den Anspruch, ein Förderer der Avantgarde zu sein, das dessen Ideen und Konzepte lebensnahe an die Menschen vermittelt. Mit dieser Neudefinition des Museums, das Museum nicht als bloßer Ausstellungsraum sondern als Schnittstelle zwischen Kunst und Öffentlichkeit - eine Aktion, ein Prozess - sind seine Konzepte und Vorstellungen auch heute noch aktuell. Ein bekanntes Beispiel seiner Ausstellungstätigkeit, das "Abstrakte Kabinett" von El Lissitzky, 1926 für Dresden und 1927 für Hannover entworfen, das der abstrakten Kunst erlauben sollte, ihrer eigenen Dynamik gerecht zu werden, wurde im Sprengelmuseum Hannover wieder rekonstruiert.

Hillebrands Entwurf greift Dorners Ideen auf. In ihrer Beschreibung zum Projekt heißt es:

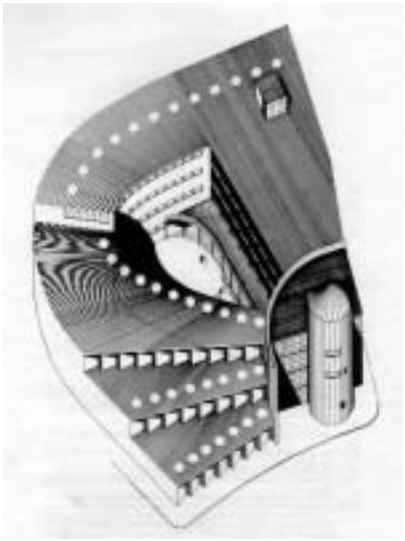
"Museum meint hier nicht nur ein archivierendes, forschendes und ausstellendes Haus, sondern auch eine Einrichtung, von der innovative und aktivierende und kulturelle Impulse in den öffentlichen Raum ausstrahlen. So entwickelt sich das Museum in einem Lern- und Erfahrungsraum, der es den Beteiligten ermöglicht, authentische Lebensformen aufzuspüren und zu reflektieren.

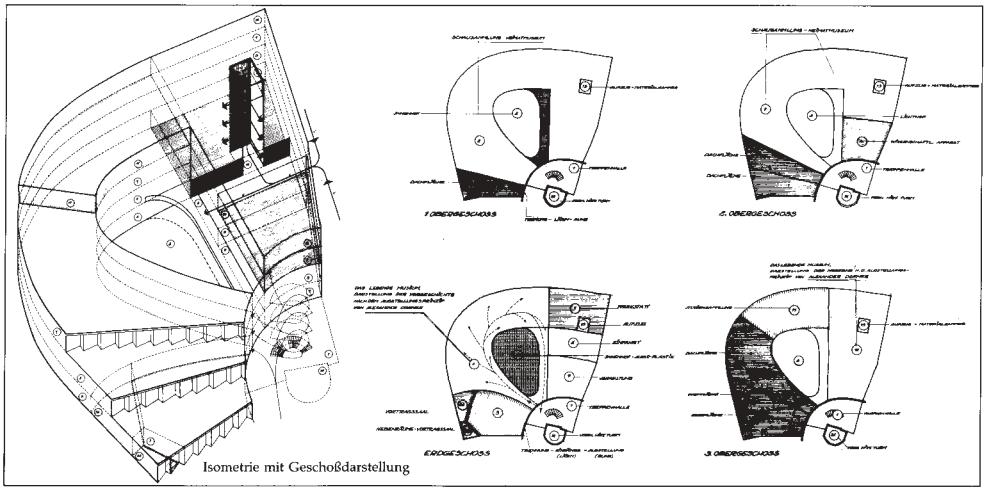
Der kulturpädagogisch bezogene Vermittlungsauftrag des offenen Museums erfordert prozeßhaftes Planen und Gestalten im Gegensatz zu einer festgefügten und damit auf Endgültigkeit hin angelegten Darstellung. In den meisten Museen zielt die pädagogische Bemühung darauf, fertige Ausstellungen dem Besucher näher zu bringen. Die Pädagogik des offenen Museums greift diese Ansätze auf und erweitert sie: Die Besucher lernen, das Museum als 'Instrument' zu ihrer eigenen Orientierung und Standortbestimmung zu nutzen. Anstelle einer repräsentativen Ausstellung treten unterschiedliche, sich verändernde Interpretationen (Demokratisierung der Auswahl von Museumsinhalten)." [157]

In späteren Projekten greift sie diese Idee des Museums als Vermittler zwischen Kunst und Öffentlichkeit neuerlich auf und überträgt sie auf die historische Stadt. Die Stadt als "lebendiges Museum" sollte in ihrer historischen Struktur analysiert und sichtbar gemacht werden. Im folgenden die Beschreibung zweier Beispiele von Ideenmodellen in denen sich Lucy Hillebrand anhand von Göttingen mit dieser Geschichtlichkeit der Stadt auseinandersetzt. Durch bauliche oder künstlerische Eingriffe sollen in der Stadt die historisch prägenden Spuren sichtbar gemacht werden.

[157] LH. zit. nach Hoffmann 1985, 29

"Das lebende Museum", Wettbewerbsentwurf für das Heimatmuseum Hannover, 1960





225 Heimatmuseum Hannover, Grundrisspläne und Isometrie

226 Heimatmuseum Hannover, Isometrie der Gesamtanlage, 1960

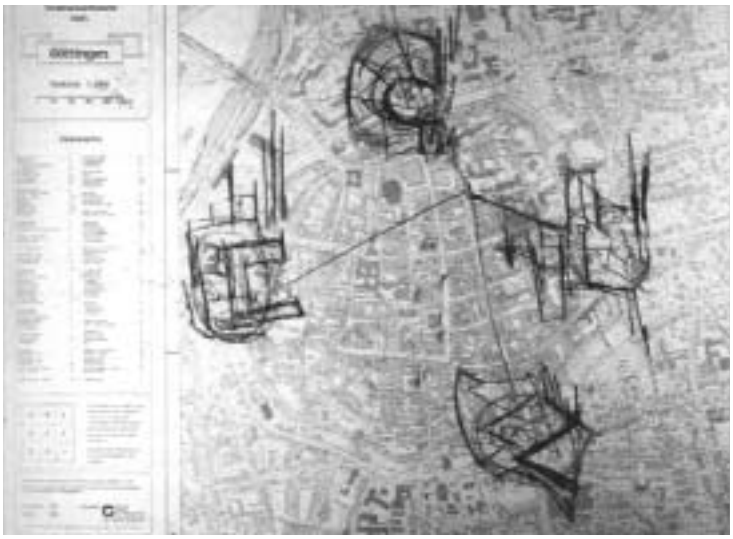
"Torhäuser" als dezentrale Museumsanlage, Göttingen, 1984

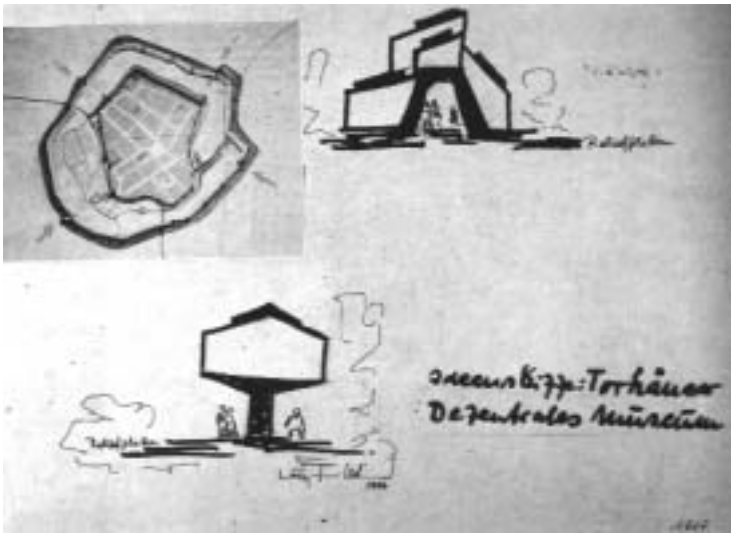
In einem Gespräch mit Studentinnen und Studenten der Gesamthochschule Kassel und dem Stadtentwicklungsplaner Hermann Wurtinger erzählt Lucy Hillebrand, wie sie zu der Idee gekommen ist, Überlegungen und Skizzen für eine dezentrale Museumsanlage für die Stadt Göttingen zu entwickeln: "Ich habe durch Herrn Wurtinger erfahren, wie bedeutsam die Tore für die Stadtentwicklung in Göttingen gewesen sind. (Von diesen Toren ist heute nichts mehr zu sehen.) Ihre eigentliche Bedeutsamkeit bestand darin, den Übergang zur Stadt herzustellen. Herr Wurtinger berichtete mir von vier früheren Torhäusern. Ich habe daraufhin Pläne studiert und mir überlegt, was diese Torhäuser heute für eine Stadt bedeuten könnten. Dabei bin ich auf den Gedanken des dezentralen Museums gekommen. Meine Überlegung richtete sich darauf, die Torhäuser nicht entsprechend der mittelalterlichen Struktur zu rekonstruieren, sondern sie mit einer neuen Funktion zu versehen. In jedem der Torhäuser sollte eine Ausstellungsmöglichkeit für jeweils ein einziges Werk geschaffen werden. Auf der Standfläche sollte die frühere Struktur des jeweiligen alten Torhauses in das Bewusstsein gebracht werden - reliefartig in die Bodenplatten eingelassen; in der Gesamtkonzeption der vier Häuser sollte eine Gegenströmung gegen den Kulturtourismus offenbar werden, die Besinnung auf die Bedeutsamkeit der Begegnung mit einem Kunstwerk. Man muß erst die Stadt durchqueren und in einen anderen Raum gehen, wenn man die Begegnung mit einem zweiten oder dritten Werk anstrebt. Dieses Konzept das dezentralen Museums ist - außer bei der Stadt Göttingen - auf große Resonanzen gestoßen." [158]

[158] LH. zit. nach Grohn 1990, 64

Die ursprünglichen Tore aus dem 13. und 14. Jahrhundert waren die eigentlichen Kommunikationsorte zwischen Stadt und Umland. Eine Wallmauer grenzte die innere Stadtentwicklung klar ab, bis erst nach dem Abbruch dieses Stadtwalls eine Stadterweiterung bis zu einem "Zerfließen" in die umgebende Landschaft möglich war. Die Tore blieben aber indirekt als Haupterschließungspunkte für Zu- und Ausfahrt erhalten. An diesen Standorten der vier ehemaligen Torhäuser, verteilt auf die Himmelsrichtungen Nord, Ost, Süd und West, sollte jeweils ein Museumsbau angesiedelt sein, der die im Erdreich verschütteten Reste dieser früheren Tore visualisieren soll. Die Bewegungsgesetze der Tore aufgreifend, sind diese neu zu errichtenden Ausstellungsbauten im Erdgeschoss offen für Durchgangsmöglichkeiten. Als Zeichen und Ausdruck der Geschichtlichkeit des Ortes und zugleich zur Spurensicherung der Geschichte ist geplant, in den umgebenden Straßenbelägen die darunter liegenden Ruinenspuren durch reliefartige Darstellungen kenntlich zu machen. Die dezentralen Museen sollten sich, entsprechend ihrer Gewichtung, jeweils auch eigenständiger und unterschiedlicher Ausstellungsmethoden bedienen.[159]

[159] Vgl. Hillebrand 1988





227 Vorskizze zur Entwicklung der Torhäuser als dezentrale Museumsanlage

228 Ideenskizze, Torhäuser - Dezentrales Museum

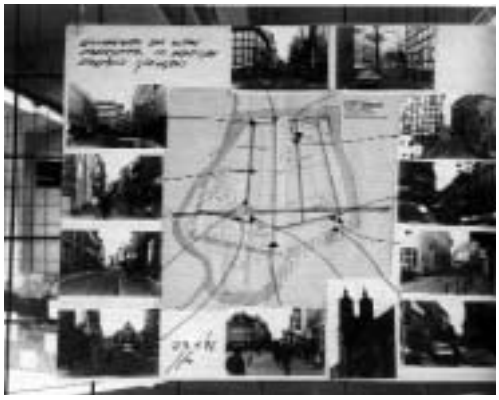
Übertragung der Sichtachsen des alten Göttinger Stadtsystems, 1986

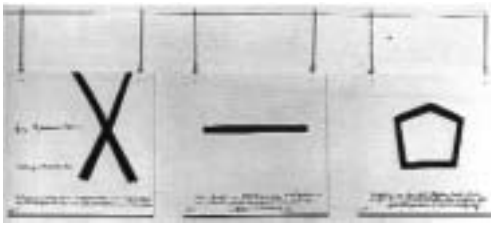
Ein ähnliches Projekt, in dem Hillebrand sich mit der Sichtbarmachung der Grundelemente der historischen städtebaulichen Anlage Göttingens beschäftigt, entstand 1986. Basis dieses Projekts war eine Zeichnung des Stadtarchäologen Sven Schütte vom mittelalterlichen Stadtkern Göttingens, sowie die ursprüngliche Einbindung in die fünfeckige Stadtmauer. In dieser Zeichnung hatte er dargestellt, wie die innerhalb der Stadtmauer liegenden Kirchen durch ein System von zwei sich überkreuzenden Sichtachsen miteinander verbunden sind. Noch heute seien Kirchen, Straßen und Parzellen nach diesem System ausgerichtet, auf dem die wichtigsten Punkte der mittelalterlichen Stadtgeographie liegen. Lucy Hillebrand entwickelt dieses Konzept dahingehend weiter, dass sie auch weitere Grundelemente der städtebaulichen Anlage, wie die fünfeckige Stadtmauer und eine mittlere zentrale Achse, als Sichtachse definiert. Die Umsetzung des Projekts sieht vor, diese Sichtachsen in ein Laserstrahlennetz zu übertragen und somit über der Stadt schwebend den Bewohnerinnen und Bewohnern die ursprüngliche Stadtstruktur bewusst zu machen.

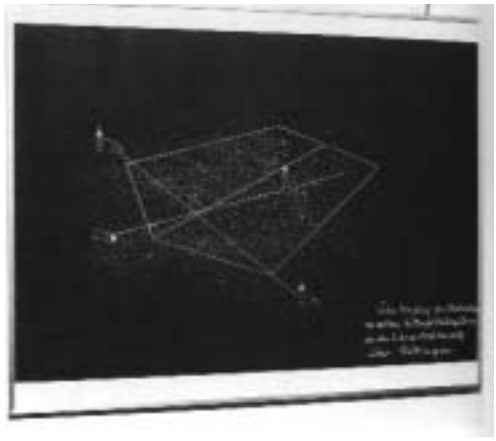
Den drei grundlegenden Zeichen, als Grundelemente der städtebaulichen Anlage, ordnet sie folgende Bedeutungen zu:

> *1. Ordnende Kräfte eines Mythos wirken sich mitgestaltend bei Stadtgründungen aus, Blicknotationen: Sichtachsen.*
> *2. Umsetzung einer städtebaulichen Konzeption in die Dominanz einer einzigen Raumstruktur: mittlere Sichtachsen.*
> *3. Abgeleitet aus dem Zeit-Mythos wird durch eingrenzende Sichtachsen das 5-eck zur grundlegenden Zeichensetzung.* [160]

[160] LH. zit. nach Grohn1990, 163







229 Zeichnung von Sven Schütte, Verbindung der Kirchen durch ein System von Sichtachsen in der Göttinger Innenstadt

230 Lucy Hillebrands Darstellung der Grundelemente der historischen städtebaulichen Anlage Göttingens, 1986

231 Sichtachsen des alten Stadtsystems im heutigen Stadtbild Göttingens

232 Übertragung der Sichtachsen des alten Göttinger Stadtsystems in ein Laserstrahlennetz, 1986

8.3 **Stadt - Verkehr - Geschwindigkeit**

Eine weiteres Thema, mit dem Hillebrand sich im Zusammenhang mit städtebaulichen Fragen auseinander setzt, ist die Problematik des zunehmenden Verkehrs und die dominante Stellung, die dem Auto in der städtebaulichen Planung eingeräumt wird. Unsere Gesellschaft steuere auf Geschwindigkeit, Rekorde und Machtstreben zu. Während für Wohnungsbauten die Bewegungsgesetze des Menschen gelten, folge die Stadt den Bewegungsgesetzen des Autos: *"Wie der Grundrißentwurf der Wohnbauten die räumliche Darstellung der Idee einer Bauaufgabe ist, entstanden aus der Funktion und den Bewegungsgesetzen des Menschen, so ist auch der Plan einer Stadt die Darstellung der Ihr innewohnenden Idee, ein urbanes Gebilde, geschaffen aus dem Verkehrsnetz, dem 'Kraftfeld des öffentlichen Lebens' und der Grün- oder Ruhezone. [...] Bei der Planung des Verkehrsnetzes tritt das Auto, Werkzeug des Menschen, mit seinen 'Bewegungsgesetzen' nunmehr an die Stelle des Menschen. Die dem Fahrzeug eigenen Geschwindigkeitsdaten bestimmen die Planüberlegungen und prägen unseren heutigen Städtebau: Langsame - schnelle, indirekte - direkte Wege, solche mit großer, mittlerer oder geringerer Verkehrsdichte, Wirtschaftsverkehr - ‚Arbeitsstättenzubringerverkehr, autofreie City - unterirdischer Durchgangsverkehr, Tempounterschiede der einzelnen Zonen in verschiedenen Ebenen. Der Städteplaner ist fast zum Dirigenten der Tempi und der Verantwortliche für die Komposition in der Verteilung der Gliederungen in die verschiedenen funktional bedingten Verkehrsebenen geworden (seien es die Rampenführungen, Brücken, die Kurvenlösungen von Knotenpunkten etc.)."* [161]

[161] Hillebrand 1964

Diese dominierende Stellung des Autos bringt in allen Bereichen der Stadtplanung einen Zwang zu starren und orthogonalen Planungsschemata mit sich. Einziger Grund dahinter sei die Temposteigerung. Zur Veranschaulichung erzählt Hillebrand ein Beispiel aus dem Straßenbau: Bei der Errichtung einer neuen Straße wurde ein Tümpel, welcher der Laichplatz der Erdkröte war, zubetoniert. Nach einiger Zeit stellte man fest, dass auf dieser Straße eine merklich große Anzahl an Erdkröten totgefahren wurde. Die Kröten waren aus großen Entfernungen zu ihrem Geburtstümpel als Laichplatz zurückgekommen und hatten völlig die Orientierung verloren. Lucy Hillebrands Kommentar dazu: *"Mit Leichtigkeit hätte man diesen Platz umgehen können, so aber wurden im Gesamthaushalt der Natur nützliche Tiere unnötig geopfert. Sind nicht die Umwege einer Kurve auch für den Autofahrer sympathischer als die endlosen Geraden mit ihrer öden Langeweile der Reißbrettkonstruktion? Der vorausberechneten "45-Minuten-Welt" (die Zeit, um jeden Punkt der Erde von überall zu erreichen) gehört sowieso der Luftweg, während die Geschwindigkeit auf der Erde, wie das Beispiel zeigt, ein Gefüge vielseitiger Zusammenhänge berücksichtigen sollte."* [162] In einer Ideenskizzen für den "Lern-Ort Stadt" definiert Hillebrand eine stark befahrene

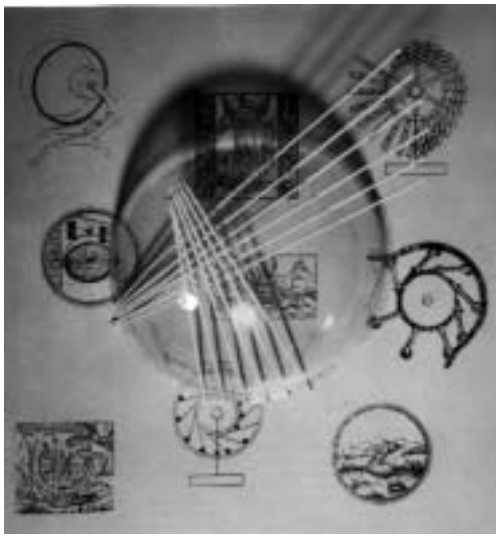
[162] Hillebrand 1968/2

Straßenkreuzung als "Raum der Geschwindigkeit". Markante Kreuzungspunkte einer Stadt scheinen ihr besonderes Interesse geweckt zu haben. Das äußert sich durch einige weitere Ideenskizzen und Modelle, die sie zu diesem Thema angefertigt hat. So zum Beispiel die Konzeptskizze für den Landkreis Göttingen-Staufenberg, 1980, oder ihre Modellskizzen für Kommunikationsflächen im öffentlichen Raum, die ebenfalls an einem Kreuzungspunkt angesiedelt sind. Die Beispiele wurden in vorangegangenen Kapiteln zu unterschiedlichen Themen bereits ausführlich beschrieben. Eine Gemeinsamkeit scheint aber darin zu bestehen, dass in allen Projekten es auch indirekt darum geht, die starre Symmetrie in diesen Kreuzungspunkten zu brechen und diesem "Raum der Geschwindigkeit" spannungsreiche Kontraste und damit mehr Erlebnisqualität zu verleihen. Planungs- und Entwurfsprinzipien welche für den Wohnbau gelten, sind demnach in gleicher Weise auf die Stadtplanung übertragbar. Geradlinige Straßen ermöglichen die Beschleunigung des Verkehrs, besitzen aber wenig Erlebnisqualität für den Menschen. Das starre Prinzip des rechten Winkels scheint für Hillebrand in der Stadt- und Verkehrsplanung genauso wenig attraktiv zu sein wie im Wohnungsbau.

Im Schwungrad der Geschichte, Braunschweig, 1984

Diese "Macht der Geschwindigkeit", von der unsere städtebaulichen Planungen, und die Verkehrsplanung im besonderen, bestimmt sind, stelle aber auch eine Gefahr dar für die "Mitmenschlichkeit". 1985, für die Niedersächsische Landesausstellung mit dem Thema "Stadt im Wandel", entwickelt Hillebrand mehrere Ideenskizzen und plastische Ideenmodelle zu diesem Thema. Den Zyklus betitelt sie mit: "Im Schwungrad der Geschichte". Von der Antike bis zur Gegenwart werden symbolisch unterschiedliche Geschichtsbilder dargestellt. In einer kurzen Erläuterung dazu heißt es:
"Antike: Geschichtsbild von zyklischen Rhythmen
Nachantike: Heilsgeschichte, Endzeiterwartung, Linearität
Neuzeit: Mythos der industriellen Vernunft, politische und technische Revolution: Erfahrung von Wandel und Veränderbarkeit führt zur Infragestellung von Tradition und zur Entstehung zeitspezifischer Formen von Reflexionen über Relativität von Geschichtlichkeit.
Gegenwart: Wir sind von der Macht der Geschwindigkeit beherrscht, die alle Gebiete erfasst. Die Geschwindigkeit überrollt nicht nur die Geschichte, sondern auch das Prinzip der Mitmenschlichkeit. Stadtgestaltung wird zur Organisation von Geschwindigkeit, Maßstäbe des Gigantismus beherrschen die Architektur. Daraus entstandene Regressionen greifen zu den illusionären Darstellungsformen vergangener Zeitepochen anstelle von kritisch perspektivischem Denken in neuen Raum-Zeit-Erfahrungen und deren Möglichkeiten (neue Energien, ökologische Konsequenzen, Aufgaben der Umnutzung, Revitalisierung der Städte). Von daher bestimmen sich die Inhalte neuer Bauaufgaben." [163]

[163] LH. zit. nach Grohn 1990, 29



233-235 Ideenskizze und -modelle: "Im Schwungrad der Geschichte", 1984

8.4 **Öffentlicher Raum**

In ihren Vorträgen betont sie stets die Wichtigkeit eines funktionierenden öffentlichen Raums. Im Interview mit der Kunsthistorikerin Karin Wilhelm beschreibt sie, welche Vorstellungen sie damit verbindet und welche angewendeten Planungsprinzipien diesen Vorstellungen zuwider laufen: *"Nein, ich würde sagen, die lineare Front der Häuser nebeneinander gilt es zu sprengen, so daß schon die Straße einmal ein Ort der Begegnung werden kann, daß ich auch einmal, wenn ich gehe, einen Weg erlebe, der mich irgendwie anzieht, der mich erinnert, hier leben ja Menschen. Denn wenn ich so die Straße entlang gehe mit den geschlossenen Fronten, habe ich nicht das Gefühl, da leben Menschen. Da sind Leute eingesperrt, die halt da existieren müssen. Aber da muß ein Stück freiheitliche Bewegung in den Innenraum der Stadt. Ich würde sagen, wir kennen das Glück des noch nicht definierten öffentlichen Raumes, der zwar definiert ist vom augenblicklichen Gebrauch, der aber fast immer nur eine Notsituation ist.*

Der öffentliche Raum aber müßte - ich würde fast sagen - aus dem Mythos Stadtatmosphäre etwas Eigenstrukturelles darstellen, etwas Veränderbares, auch Fragen zulassen, Menschen anders zueinander bringen. Denn der öffentliche Raum ist ja auch der Streitraum, den wir erleben. Die Menschen verändern sich. Sie haben Rivalitäten, sie haben aber auch Gemeinschaften. Und dieses Fließende und diese Widersprüche im Stadtraum lebendig werden zu lassen, durch Stufen, durch andere Formen der Begegnungsmöglichkeiten, so könnte ich mir eine zukünftige Stadt denken. Also nicht rezeptartig gedacht, sondern versuchen zu begreifen, welches Leben wird sich einmal abspielen, und wie kann ich diesem Leben räumliche Formen helfend geben. Ich bin ja nicht dazu da, als Architekt zu dirigieren, zu sagen, so, hier hast du eine symmetrische Anlage, jetzt hast du so und soviel Stufen zu laufen, sondern ich bin dazu da: Wenn du dich in eine strenge Ordnung fügen willst, finde sie selbst, aber ich gebe dir nur die Vorandeutung. Ich glaube, daß wir mit der Andeutung mehr tun als mit der festen Formulierung." [164]

Der Öffentliche Raum muss demnach fragmentarisch bleiben, um diesen unterschiedlichen Anforderungen genügend Freiraum zu lassen. Gleichzeitig sollte er aber auch Begegnung und gegenseitige Auseinandersetzung provozieren.
Mit dem "noch nicht definierten öffentliche Raum" beschäftigt sie sich 1990 auch in einem Vorentwurf für einen Video - Film. Dieser "noch nicht definierten öffentliche Raum" stehe kontrapunktisch zu den Straßen und Verkehrswegen und gegen deren sich steigerndes Geschwindigkeitsprinzip. Er sei ein Ort der Konzentration, der Ruhe und der Kontakt- und Begegnungsmöglichkeiten auf sehr verschiedenen Ebenen.

[164] LH. zit. nach: Das verborgene Museum: Wilhelm 1991, 11f

Der öffentliche Raum müsse als
- Denk-Raum
- Natur und Kulturraum sowie als
- Kommunikationsforum
wieder begreifbar werden.

8.4.1 **Kunst und Bau**

Zwei Themen sind es, die für Lucy Hillebrand untrennbar mit dem öffentlichen Raum verbunden sind: Kunst und Kommunikation. Sie selbst hat diese Verbindung in ihren eigenen Projekten stets betont und ihr den nötigen Raum gegeben. Der Stadtraum müsse zum "Raum der kulturpolitischen Ereignisse" werden, in dem der Mensch die Stelle eines Mediums einnehme. Um die Stadt aus ihrer sterilen, beliebig austauschbaren Stadtgestalt wieder in eine Stadt mit einer lebendige Atmosphäre zu verwandeln, benötige es neue Planungsstrategien. Diese sieht sie im kreativen Zusammenschluss und der interdisziplinären Zusammenarbeit zwischen ArchitektInnen, KünstlerInnen, HistorikerInnen, StadtentwicklungsplanerInnen und nicht zuletzt mit den späteren NutzerInnen.

Aufgrund der Unzufriedenheit mit der herkömmlichen Abwicklung von Projekten zu "Kunst am Bau" entwickelt sie in Zusammenarbeit mit dem Bund Bildender Künstler (BBK) die Initiative "Kooperatives Gestalten". Das übliche Prinzip der nachträglichen Hinzuziehung von Künstlerinnen und Künstlern zum 'Briefmarken aufkleben' - wie sie diese Verschönerungsaktion nennt - findet sie wenig zielführend. "*Wir meinen die Schreckensbilder unserer Städte verlangen mehr, nämlich ein Umdenken unserer Arbeit und zwar gemeinsam mit den späteren Nutzern, den Stadtbewohnern, um so zu einem stadtverändernden Effekt zu kommen. 'Kooperatives Gestalten' beinhaltet eine Erweiterung der Aufgabenbereiche des Künstlers, das heißt nicht nur architekturbezogene Gestaltungen, sondern ebenso die auf die Nutzer bezogenen und für ihn dadurch wirksamwerdenden Aktivitäten. Wir können dadurch Veränderungen im städtischen Verhalten erreichen. Wir meinen, daß 'Kunst am Bau' zu 'kooperativen Gestalten' erweitert als besonders günstiges Terrain zur Vermittlung von Kunst angesehen werden kann.*" [165]

[165] Hillebrand 1983/5

Kunst und Bau müssten als Polarität verstanden werden, in der jede Sparte ihre Eigenständigkeit bewahrt. Aber man dürfe auch nicht zurükkfallen in die Zeit vor der Befreiung vom Ornament (Loos) und nunmehr die Kunst als Visualisierungsfaktor einsetzen: *"Kunst hat aber im Zusammenspiel der kooperativen Kräfte aus ihrer Gleichgewichtigkeit zum Bau die ausschlaggebendere Position! Diese Position sollte bei unseren Bauaufgaben in ihrer Wichtigkeit besser erkannt und verstanden werden,*

um der 'Unmenschlichkeit unserer Städte' nicht weiterhin allein mit 'Betonblumenkästen', 'Dekorationsflächen in Grün' usw. zu begegnen.

Eine entleerte, monotone Architektur kann keine Initiativen für Kunst auslösen; nach dem Gesetz der Polarität müssen gleiche Kräfte sich gegenüberstehen. Kunst kann nicht zum Make-up für verunglückte Planung werden. Wir brauchen ideenstarke Akzente, Orientierungen, Informationsformen in den verschiedensten Dimensionen, die in unsere Planungen tatsächlich eingreifen.

Das trennende 'Und' bei Kunst und Bau besteht dann zu Recht, wenn Kunst sich in ihrer angedeuteten Form der Eigenständigkeit versteht. Die Sensibilisierung des Architekten für das Arbeitsgebiet Kunst ist entscheidend, soll bei der Arbeitsteilung am Ende das entstehen, was der Forderung nach Ganzheit entspricht. In unserem Aufsatz ging es letztlich um diese Sensibilisierung zur Reflexion über die Prämissen der gemeinsamen Arbeit." [166]

[166] Hillebrand 1972

8.4.2 Kunst im öffentlichen Raum

Kunst im öffentlichen Raum übernimmt eine raumordende Funktion, davon ist Lucy Hillebrand überzeugt. Somit ist sie ein wichtiger Faktor zur Orientierung in der Stadt und, wie Kevin Lynch sagt, von zentraler Bedeutung für die "Einprägsamkeit" und in Folge für das subjektive Gefühl von Sicherheit und Geborgenheit der Bewohnerinnen und Bewohner. Einige Projekte wurden bereits im Kapitel über Bewegungsnotierungen zur Orientierung im öffentlichen Raum beschrieben. Ein weiteres Konzeptmodell ist das folgende.

Optisch-akustisches Informationszentrum, Göttingen, 1972

Kunstobjekte sind markante Orientierungspunkte, die es ermöglichen einen öffentlichen Raum zu strukturieren und zu gliedern. Ein besonderes Anliegen Hillebrands, das in vielen ihrer Ideenskizzen zum Ausdruck kommt, ist es, die Kunst im städtischen Raum so zu implementieren, dass sie für die Passantin, den Passanten im Alltag direkt erlebbar wird. Im Gegensatz zur elitären Kunst, die im Museum nur für besonders Interessierte zur stillen Betrachtung gedacht ist, sollen sich Kunstobjekte an öffentlichen Plätzen den Passantinnen und Passanten in den Weg stellen um direkt auf sich aufmerksam zu machen.

Hillebrands Überlegungen und das hierfür gebaute Modell beziehen sich beispielhaft auf einen konkreten Ort in der Fußgängerzone in der Göttinger Altstadt. In einer ausführlichen Beschreibung bringt sie ihre Gedanken, die hinter diesem Projekt stehen, zum Ausdruck:

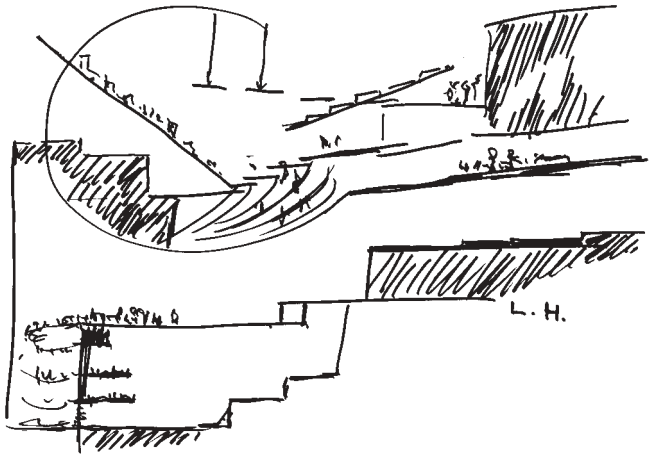
"Es wird eine Veränderung der Stadtgestaltung dahingehend angestrebt, daß die Fußgängerzone mit ihren Einrichtungen nicht nur Kaufanreize bietet, letzten Endes Konsumzone bleibt, sondern den Passanten aktivieren kann durch entsprechende plastisch-räumliche Einrichtungen zur unmittelbaren Teilnahme am aktuellen Arbeits- und Kulturleben der Stadt. Die Einschaltung in die verschiedenen Bereiche geschieht durch Eigeninitiative der Passanten, d. h. nicht Berieselung, sondern Eigenentscheidung. Die Gesamtanlage dient der zwischenmenschlichen Kontaktaufnahme. Im Straßenraum angeordnete plastisch-farbige Raumelemente führen zu einem Zentralpunkt, der sich konstruktiv aus diesen Elementen zusammmensetzt. Die Bauelemente im Straßenraum sind bei gleicher konstruktiver Form farbig von einander unterschieden, diese Farben und Beleuchtungselemente treffen ebenfalls im Zentrum wieder zusammen. Durch entsprechende Anlagen können die plastischen Raumelemente auch akustisch Vorinformationen geben über die Inhalte, die von der Informationszentrale zu erhalten sind. Die sich im Fußgängerbereich einfügenden raumplastischen Bauelemente, mit ihrer Orientierung zum Zentralpunkt hin, geben von allen Seiten aus eine Orientierung zur überdachten Informationszentrale (transparent, trichterförmig), wo Monitore vom unmittelbaren Stadtgeschehen, den Arbeitsprozessen aus verschiedenen Bereichen in der Stadt zu Übertragungen einschaltbar sind, d.h. praktisch: Transparenz des Stadtgeschehens." [167]

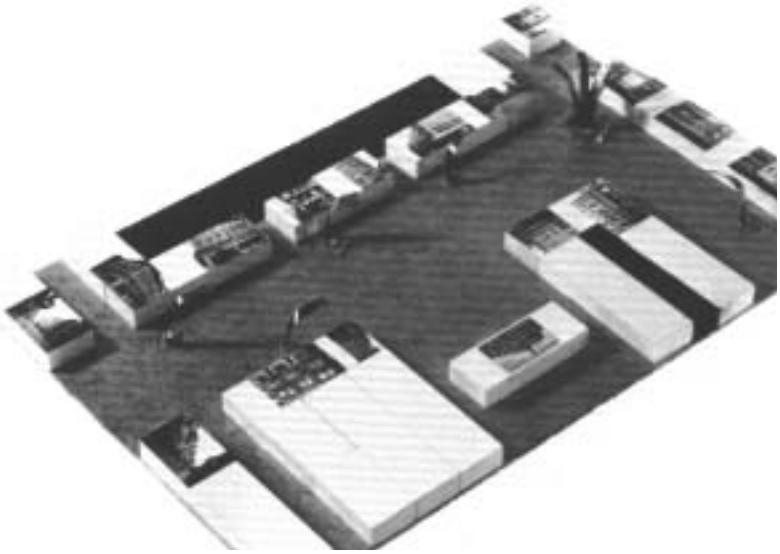
[167] LH. zit. nach Boeminghaus 1983, 182

Die plastischen Raumelemente sind als Informationssystem gedacht, welches das Geschehen an verschiedenen Orten der Stadt über Monitore überträgt und damit unscheinbar miteinander vernetzt. Beziehungen, Verbindungen oder Brücken herzustellen, ist auch hier eines der zentralen Themen. Das 1972 entstandene Ideenmodell birgt einerseits die Forderung nach aktiver Teilnahme am Kulturleben der Stadt in sich, stellt aber, soweit es aus der kurzen Beschreibung ablesbar ist, gleichzeitig die Forderungen nach einer Demokratisierung in der Politik. Obwohl es nicht direkt angesprochen wird, würde ich dieses Konzeptmodell auch so verstehen, dass nicht nur das Kulturgeschehen, sondern auch die Arbeit der städtischen Verwaltung nach außen transparent gemacht werden sollte. Zu verstehen ist das im Sinne eines hohen Demokratiebewusstseins, das auch von der Politik Transparenz gegenüber der Bevölkerung abfordert und nicht im Sinne einer gegenseitigen Überwachung.

Das Projekt wurde nicht realisiert. Es entstand vermutlich im Rahmen von Hillebrands Tätigkeit in der Arbeitsgruppe für den jährlich stattfindenden Kunstkongress in Göttingen. Zwischen 1973 und 1975 stand dieser Kunstkongress unter dem Thema: "Die Kunst eine Stadt zu bauen". Mit diesem Schwerpunkt versuchte das Kulturamt der Stadt

Göttingen gemeinsam mit der Bevölkerung der Stadt und ArchitektInnen, WissenschaftlerInnen, SoziologInnen und PolitikerInnen Thesen und Modelle zu entwickeln, die als Arbeitsgrundlage zur Veränderung der städtischen Strukturen beitragen sollten. In einem von der Kulturverwaltung der Stadt Göttingen herausgegebenen Buch zum 3. Kunstkongress in Göttingen, 1973, sind sowohl jenes als auch das Ideenmodell "Schwelle Fahrzone - Fußgängerzone" als eine der Beiträge zur städtischen Situation Göttingens dokumentiert.





236 Ideenskizze zum "noch nicht definierten öffentlichen Raum", 1990

237 Optisch-akustisches Informationszentrum, Göttingen, 1972

8.4.3 Kommunikation im öffentlichen Raum

Kommunikationsflächen im öffentlichen Raum. o. J.

Die zweite wichtige Funktion, welche der öffentliche Raum zu erfüllen hat, ist die Schaffung von geeigneten Kommunikationsflächen. In einer Serie von Ideenmodellen, zu denen leider keine Erläuterungen vorhanden sind, stellt Hillebrand Überlegungen an, wie eine derartige Kommunikationsfläche architektonisch aussehen könnte. Das Projekt behandelt einen Kreuzungspunkt in der Innenstadt Göttingens, unmittelbar in der Umgebung ihres Ateliers.

Projekt "Bad Lauterberger Netz", o. J.

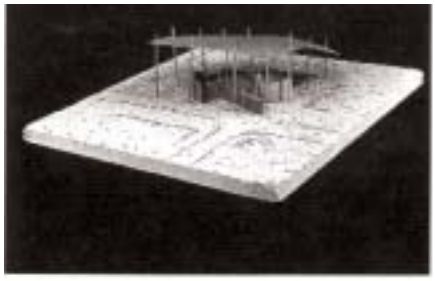
Kunst und Kultur im öffentlichen Raum zu fördern, sei vorrangig ein politischer Auftrag. Als Folge der Gebietsreform in Deutschland verlagerten sich die kulturellen Angebote und Aktivitäten zusehends von den verstreut liegenden Dörfern in die zentralen Städte. Die Dörfer verlieren damit den für das soziale Gesamtgefüge wichtigen kulturellen Sektor.

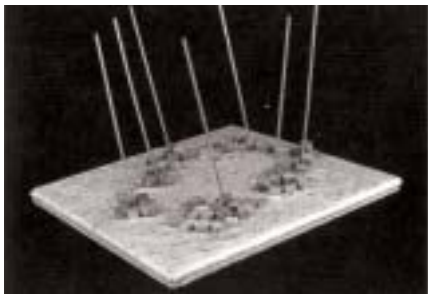
In ihrem Projekt "Bad Lauterberger Netz", das in Kooperation mit dem Pädagogen Götz Westphal entstanden ist, versucht sie mögliche Konzepte für eine neue kulturelle Belebung der Dörfer aufzuzeigen. Ausgangslage ist ein Beschluss der Gemeinde Bad Lauterberg, dem zu folge unter Einbeziehung der eingemeindeten Dörfer Barbis, Bartolfelde und Osterhagen kommunikative Einrichtungen geschaffen werden sollten. Für diese Orte sollten jeweils ortspezifische kulturelle Schwerpunkte heraus gefiltert und entsprechende Vorschläge erarbeitet werden.

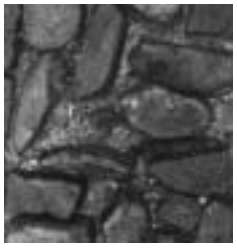
Lucy Hillebrand definiert auch hier ihre Funktion als die eines Katalysators, der bereits vorhandene Tendenzen ans Tageslicht bringt und zur Weiterentwicklung anregt. Sie erforschte für jedes Dorf dessen charakteristische kulturelle Wurzeln und arbeitete gemeinsam mit Götz Westphal spezifische Schwerpunkte aus. In Texten, Fotos und zeichnerischen Skizzen wurden die Vorstellungen von kulturellen Einrichtungen im Dorferweiterungsgebiet erläutert.

Neue Planungsangebote sind nach dem Prinzip der Stimulanz, weder als entleerter Raum noch als perfekt verplanter Raum, zu gestalten. Die Orte sollten wieder zu Zentren der aktiven Teilhabe werden. Jedes Dorf ist dazu aufgefordert entsprechende kulturelle Akzente besonders weiter zu entwickeln. So war für das Dorf Bartolfelde der Pflug als Denkmal und Beispiel für gelebte Geschichte eine Aufforderung, sich mit dem

Spannungsbereich Kunst - Ökologie und gesellschaftliche Wirklichkeit auseinander zu setzten. In der Ortschaft Barbis wäre "Kunst und Bau" das adäquate Thema. Hillebrand waren die Bilder und Inschriften auf den Häusern besonders aufgefallen als ein Beispiel einer "tradierten Form von Vermittlung zwischen Individuum und Öffentlichkeit". Diese Art der Zeichensetzung sollte aufgegriffen und zu "eigenständiger Kennzeichnung heutiger Lebensformen in sinngemäßer Gestaltung transformiert werden". Die Ortschaft Osterhagen wiederum zeichnet sich durch ein besonders enges, traditionsverbundenes Verhältnis zur Musik aus. Neue musikalische Ausbildungsstätten und Gemeinschaftseinrichtungen könnten hier Impulse für eine Weiterentwicklung neuerer Musikformen ermöglichen. Bad Lauterberg, in dem zunehmend historische Pflasterungen dem einheitlichen Asphalt weichen mussten, stellt sie unter das Thema "Wegebau". Die Bewohnerinnen und Bewohner sollten zu einer aktiven Mitarbeit bei Gestaltungsaufgaben für die Wegeführung angeregt werden.







238-240 Kommunikationsflächen im öffentlichen Raum, Modellskizzen, o. J.

241 "Bad Lauterberger Netz", Räumliches Bezugsfeld, o. J.

242-245 Charakteristische Signets für die Orte Barbis, Bartolfelde, Osterhagen und Bad Lauterberg

Ideenskizze für kulturelle Einrichtungen im dörflichen Bereich, 1979

Diese neuen kulturellen Akzente im Dorf sollten nicht als "Gegenstand" mit entsprechend einhergehendem Gewöhnungseffekt aufgefasst werden, sondern als einer permanenten Veränderung unterzogene "Instrumentarien". Zu berücksichtigen seien die spezifischen Möglichkeiten des dörflichen Lebens. Das Dorf, das noch weitgehend von der Vielfalt seines Vereinslebens geprägt ist, erfordert andere Gestaltungsansprüche als die vom repräsentativen Leitbild der "Imagepflege" geprägte stadtbezogene Kulturpolitik. Eine Ideenskizze zeigt exemplarisch die Möglichkeiten für kulturelle Einrichtungen im dörflichen Bereich. Sie bezieht sich dabei auf ein bestehendes Gelände in historischer Umgebung. Das Projekt soll Alternativen zu den gängigen kommunikationszerstörenden Siedlungsformen und Planschemata darstellen:

"Der Entwurf zeigt Möglichkeiten zur Aktivierung von Kontakten durch stimulierende Außenraumgestaltung, das bedeutet, ein Planungsbeitrag zum kommunikativen 'Lernen', Erlebniszonen wie sie aus dem ländlichen Bereich sich entwickeln lassen.

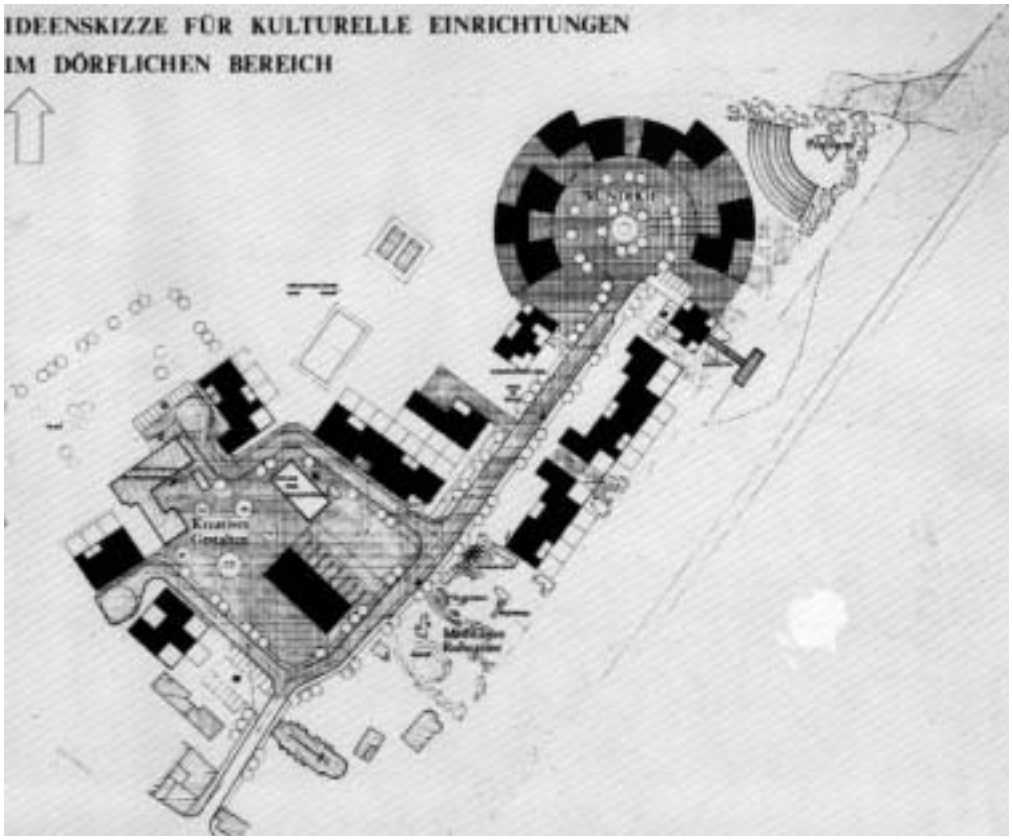
1. Außenhof. Die Hofanlagen sind ein besonderes bauliches Charakteristikum des Dorfes, sie sind hier zu einer neuen Qualität dörflichen Lebens durch die Zusammenführung in einen Rundhof weitergeführt. Verschmelzung von privaten und öffentlichen Bereichen, bezogen auf dörfliche Existenzformen, die hier nicht weiter beschrieben werden müssen.

2. Räumliche Orientierungspunkte enden in der Podiumsanlage, setzen optische Akzente, trennen deutlich die verschiedenen Baugruppierungen voneinander und unterstützen dadurch Nachbarschaftsbildungen, eine Grundvoraussetzung für jede gewachsene Kulturarbeit auf dem Lande, wenn es sich nicht um von außen gesteuerte Unterhaltungsindustrie-Unternehmung handelt.

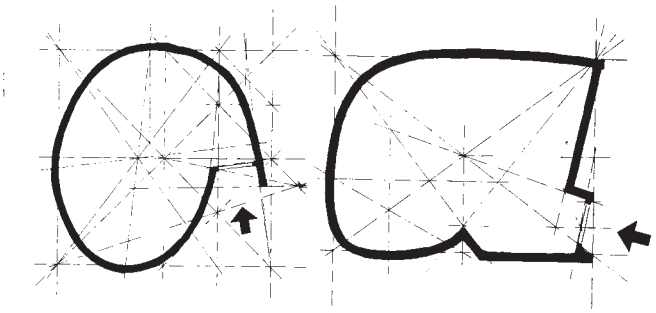
3. Kreatives Gestalten. In der Eingangszone, dem Auftakt zu neuen dörflichen Existenz-, kulturellen Gemeinschaftsformen, kann sich auch die individuelle kreative handwerkliche und künstlerische Tätigkeit vollziehen. Diese großräumige Platzgestaltung mit altem Baumbestand, historischen Bauten und differenzierten Neubauanlagen erfüllt in seiner Vielfalt den richtigen Aufforderungscharakter zum eigenen Tun. Hier können sich neue Wohnformen ergänzend zu den Atelier- und Werkstatteinrichtungen entwickeln, der doppelgeschossige Dachraum des alten Fachwerkbaues ist dafür vorgesehen, planerisches Experimentierfeld zu werden, um auch allgemeingültige Erfahrungswerte zu erhalten.

4. Meditative Ruhe- und Erlebniszone. Hier entsteht auf einer anderen Ebene die Verbindung Kunst Natur, erfahrbar und wahrnehmbar in vier räumlichen Elementen die den Grünraum, zwischen Wohnanlage und Wasser gelegen, umspannen (östlich eingegrenzt vom Dorfkirchenbereich). Die Anlage besteht aus dem Aufbau eines Treppenturmes mit seinem Contrapunkt der weitausgreifenden Muldenanlage, dem stark auch farbig gegliederten Reliefhügel und dem durch die gestaffelt angelegte Bildwand abgegrenzten Raumteil am Wasser (Malerisches Konzept und dessen Ausarbeitung W. Assmann, W. Schikora, U. Zerold.). Eine Kunstlandschaft, einbezogen in die Natur und in den unmittelbar angrenzenden täglichen Lebensbereich ein kulturelles Gesamtkonzept für das Dorf in einer in ihm möglichen Existenzform. Zur Kultur gehört der Begriff Zeit. Verbauen wir uns nicht unsere Möglichkeiten, unsere guten Absichten durch Beschränkung auf Rekonstruktionen dörflicher Bauweisen. Manche der frischlackierten zeitlos wirkenden Massenkonstruktionen ist fern von Geschichtsbewußtsein, dafür aber um so näher einer Spekulation auf Fremdenverkehrsrummel. Dagegen hat manche Kunstgalerie im rein dörflichen Bereich (z. B. Galerie Falazik, Neuenkirchen-Soltau) uns Architekten Zeichen gesetzt von Konzepten für Kunst integriert in das Dorfleben heute - dort liegen die Spuren für neue kulturelle Konzepte unseres Bauens." [168]

[168] Hillebrand 1979



246 Ideenskizze für kulturelle Einrichtungen innerhalb einer erweiterten Dorfplanung, 1974



Nest statt Kiste! Fragmentarische Raumskizze 1979

9 *KONTEMPLATIVE ARCHITEKTUR*

"Die Architektur ist einer der wesentlichen Umweltfaktoren für den Menschen. Ob diese Umwelt eine echte Kultur ausstrahlt, ob sie menschengemäß ist oder ob sie ihn durch repräsentative Wucht erdrückt - (ich dachte daran, als ich vorgestern durch die Stalin-Allee fuhr) ob sie unechte Bedürfnisse und Eitelkeiten weckt und steigert (verzeihen Sie, wenn ich hier den Kurfürstendamm nenne), ob sie ihn vom Mitmenschen trennt oder mit ihm verbindet, ob sie ihm Raum für persönliche Entfaltung läßt oder auf vorfabrizierte Klischees festlegt, kann in seiner Wirkung kaum überschätzt werden. Eine falsche Umwelt erzeugt Unbehagen und Unglücklichsein." [169]

[169] Hillebrand 1957, 41

Diese Wirkung der Architektur auf den Menschen, von der Lucy Hillebrand zutiefst überzeugt ist, ist zentrales Thema in diesem letzten Abschnitt. Zunutze gemacht hat sich diese Wirkung seit jeher die Kirche. Monströse Bauwerke, die den Menschen um ein Vielfaches überragen, sollten ihm die übermächtige Größe Gottes bildlich und räumlich vor Augen führen. Dass Lucy Hillebrand, die bei Dominikus Böhm (1880 - 1955) studierte, einem der bedeutensten deutschen Kirchenbauer des 20. Jahrhunderts, über ihre letzte Schaffensperiode von "kontemplativer Architektur" spricht, kann auch so gelesen werden, dass sie in der letzten Phase ihrer Tätigkeit zurück kehrt zu eben diesen Wurzeln ihres architektonischen Denkens.

Ihre Aufträge für religiöse Bauten waren nicht sehr zahlreich. Neben der katholischen Kirche in der Dünenlandschaft der ostfriesischen Insel Langeoog (1960) und einer Kapelle für das katholische StudentInnenwohnheim "Alfred Delp" und "Edith Stein" (1960/65), hat sie für die Weltausstellung der Architektur, 1989 in Sophia, ein Raumkonzept für ein Museum der Weltreligionen realisiert.[169]

[169] "Interarch 89 - World Triennial of architecture" in Sofia, Bulgarien

Über die kirchlichen Bauten hinausgehend hat sich Hillebrand aber bei allen Bauaufgaben Gedanken darüber gemacht, welche Wirkung auf den Menschen sie mit ihrer Architektur erreichen möchte. Sie setzte Farben, Licht oder Materialien sehr bewusst ein. Mensch und Raum stünden in einem Wirkungsgefüge zueinander. Als Architektin trage sie somit Mitverantwortung für die kulturellen, sozialen und pädagogischen Ziele der an sie gestellten Bauaufgabe.

9.1 Die Wirkung der Architektur auf den Menschen

9.1.1 Theorien der Wahrnehmung

Unsere Fähigkeit, räumlich zu sehen und unsere Umgebung dreidimensional wahrzunehmen, ist für uns selbstverständlich. Dennoch hat die Frage, wie die Wahrnehmung der dritten Dimension erfolgt, Philosophinnen, Philosophen und Naturwissenschaftlerinnen, Naturwissenschaftler über Jahrhunderte beschäftigt und in zwei Lager gespalten. Vertreter der einen Richtung, die Nativisten, gingen davon aus, dass Raumwahrnehmung angeboren sei und das Wahrnehmungssystem von Anfang an auf räumliche Wahrnehmung programmiert ist. Empiristen hingegen meinen, dass erst Erfahrungen in früher und frühester Kindheit für die räumliche Wahrnehmung entscheidend sind.[171]

[171] Vgl. Rock 1985

Dem ersteren naturwissenschaftlichen Standpunkt liegt die Vorstellung zugrunde, dass räumliche Situationen für alle Menschen gleich erscheinen und auch von ihnen gleich wahrgenommen werden. In der hierzu konträren philosophischen Position erscheint es möglich, dass unterschiedliche Sozialisation und Erfahrungen in der Kindheit auch zu veränderten Raumerfahrungen und somit bei ein und dem selben Raum zu unterschiedlichen Raumwahrnehmungen führen können.

Nachdem die zweidimensionale Netzhaut des Menschen keine dreidimensionalen Bilder wiedergeben kann, stellte sich die wesentliche Frage, auf welche Informationen das Wahrnehmungssystem zurükkgreift, um Entfernungen und Tiefe angemessen wieder zu geben, und wie das räumliches Bild erzeugt wird. In neuerer Zeit hat man versucht, sich vor allem mit experimentellen Methoden diesem Phänomen zu nähern und Erklärungen zu liefern. Drei klassische Theorien oder Betrachtungsweisen liegen der Forschung zugrunde: die deduktive oder empirische Betrachtungsweise, die Gestalttheorie und die Reiztheorie.[172]

[172] Vgl. Rock 1985

Nach der empirischen Betrachtungsweise beruht der Wahrnehmungsvorgang auf Erlernen, Erfahrung und Erkenntnis. Ein vorerst unvollständiges Bild wird erst durch die Verknüpfung mit bestimmten Assoziationen und ihrer Interpretation zu einem vollständigen Bild. Konträr dazu betrachtet die Gestalttheorie Vorstellungen über Formen, Größe und Eigenschaften von Gegenständen als angeborene Konstanten. Nach ihrer Theorie verfüge der Geist über ein selbständiges Konzept von Raum und Zeit, das er nach Bedarf auf die emp-

fangene Sinnesinformation anwenden könne. Aus der Sicht der Gestaltpsychologie, die im wesentlichen dieser Denktradition verhaftet ist, ermöglichen angeborene Schemata die Wahrnehmung von dreidimensionalem Raum und zum Beispiel die Trennung von Objekt und Hintergrund. Dabei kommt dem Zusammenspiel der Objekte eine besondere Bedeutung zu. Miteinander verknüpft stellen sie mehr dar als die Summe einzelner Teile.
Die Reiztheorie geht davon aus, dass für jede Art von Wahrnehmung, sei es Farbe, Form, Größe, räumliche Tiefe, Bewegung oder was auch immer, ein spezifischer Reiz oder ein bestimmtes Reizmuster existiert, sodaß keine zusätzlichen Mechanismen im Gehirn in Gang gesetzt werden müssen. So zum Beispiel kann bei einer Grundfläche die stetige Verkleinerung zum Hintergrund hin, der entsprechende Reiz sein, der uns die Fläche dreidimensional erscheinen lässt. Wesentliches Forschungsziel der Reiztheorie ist es daher für jede Wahrnehmung, den eigentlich auslösenden Anteil aus einem komplexen Reiz herauszufiltern. Wahrnehmung reduziert sich auf die Antwort auf einen Reiz.[173]

[173] Vgl. Rock 1985

Wieweit eine dieser Theorien die Wahrnehmungsphänomene plausibler erklären kann als eine andere, kann und soll hier nicht geklärt werden. Vielmehr gilt es darauf hinzuweisen, dass verschiedenste Ansatzpunkt existieren, und der Wahrnehmungsprozess, nachdem er nicht eindeutig erklärbar ist, auch nach verschiedenen Mustern ablaufen kann.

9.1.2 Raumwahrnehmung - Raumempfinden - Raumerleben

Wenn von Raumwahrnehmung und Raumerleben gesprochen wird, ist vorerst der Begriff Raum näher zu definieren. Unendliche Räume übersteigen unser Vorstellungsvermögen. Erst über Grenzen und Begrenzungen ist es der menschlichen Wahrnehmung möglich einen Raum zu erfassen und als solches zu erkennen. In der Architektur sind Wände und Decken die primär begrenzenden Elemente. Als solches sind sie selbst Träger von Stimmungen und Projektionen, und determinieren darüber hinaus den Raum.

"Die Wand kann behängt oder zugestellt werden mit dem was man hat oder zeigen will. Sie kann aber auch frei gehalten sein zum Zeichen der Einfachheit, der Armut, oder sie wird zum offenen Horizont, zum Projektionsschirm für die Vorstellung von Möglichkeiten oder von weit,

für die Vorstellungen des Unbestimmten und Unbegrenzten. Ihrer Ambivalenz wegen wird die Wand bald als Schutz, bald als Hindernis erfahren, als zu stark trennende oder zuwenig Schallschutz bietende Abteilung." [174]

[174] Muck 1986, 46

Je nach Anordnung oder Ausführung von Wänden und Öffnungen können Raumgrenzen transparent, verschiebbar oder vermittelnd wahrgenommen werden. Als transparente Grenzen ermöglichen sie Blickkontakte und bringen Licht in Räume. Verschiebbare Grenzen bringen Flexibilität und Dynamik. Je nach Nutzung oder Funktion können sie sich ständig neuen Anforderungen anpassen. Vermittelnde Grenzen regeln den Übergang zwischen unterschiedlichen Räumen, zwischen innen und außen, zum Beispiel zwischen der Enge von Räumen und der Weite von Plätzen.

In jeder Betrachtung die den Menschen in den Mittelpunkt stellt, sind auch menschlich- subjektive Kriterien zu beachten, wie: Emotionen, unterschiedliche Wahrnehmung, persönliche Stimmungen u.a. Der Mensch nimmt sich selbst als dem Raum zugehörig wahr und steht in ständiger Wechselwirkung mit dem Raum. Er gestaltet den Raum nach seinen Vorstellungen, gibt dem Raum seinen Charakter. Zugleich wirken räumliche Gegebenheiten auf die Befindlichkeit des Menschen. Wie weit die architektonische Gestaltung des Raumes im Menschen ein gewisses räumliches Verhalten erst provoziert und Emotionen und Handlungen hervorbringt, die nur in Wechselwirkung mit dem umgebenden Raum entstehen können, stellt sich als Frage. Dieses Raumverständnis impliziert, dass Raum nicht als etwas Abstraktes Gegebenes aufgefasst wird, sondern die Beziehung Raum - Mensch im Mittelpunkt steht. Raum kann gleichsam als Darstellung von Lebenssituationen aufgefasst werden.

Ähnlich der Beziehung Raum - Mensch, wird der gestaltete Raum auch über das Verhältnis Raum - Objekt bestimmt. Form und Anwendung der Möblierung, Stil, Farbe und alle Objekte im Raum bestimmen die Verwendung des Raumes und prägen seinen Charakter. Je nach Möblierung wird ein Raum dominiert von dem Ereignis des gesellschaftlichen Beisammenseins oder von Privatheit und Intimität.

Seit den 1990er Jahren haben sich verschiedenste Disziplinen mit der Erforschung von räumlichen Praktiken unter dem Begriff "Ritual" beschäftigt. Im Vergleich zu Routine und Wiederholung, die sich auf einen technologischen Ablauf und eine Funktion beschränken, bezeichnet das Ritual ein kulturelles Phänomen, gleichsam einen Spiegel der soziokulturellen Ordnung. [175]

[175] Vgl. Arendt 1981

Der Mensch benötigt diese Wiederholungen und Rituale um sich mit der chaotischen, mannigfaltigen Welt in Beziehung setzen zu können und ihr nicht schutz- und hilflos ausgeliefert zu sein. In regelmäßig wiederholten Handlungen, unter Einbeziehung von Gegenständen und Raum, die sich gleichsam als immer wiederkehrende Verhaltensmuster äußern, wird soziale Ordnung hergestellt. Kritik an sozialen, politischen oder gesellschaftlichen Zuständen richtet sich daher zuerst gegen die praktizierten Rituale der zu verändernden Gesellschaft. Für die Beziehung Ritual und Gegenstand heißt es demnach: erst mit dem Ritual werden Gegenstände auch erfahrbar und erkennbar.[176]

[176] Vgl. Krovoza 1988

Dieser Ansatz bezieht psycho-soziale und kulturhistorische Faktoren mit ein in seine Betrachtungen. Auf den Raum umgelegt bedeutet diese Betrachtungsweise, dass ein rituelles Verhältnis zwischen Mensch und Raum besteht. Über das ritualisierte Verhaltensmuster wird versucht, gewissermaßen den Gebrauch von Räumen zu verstehen.

9.2 Aufforderungscharakter zur aktiven Auseinandersetzung

Auf einem Vortrag in Berlin, einer Studientagung von Pädagoginnen und Pädagogen, berichtet Lucy Hillebrand mit Hinweis auf einen Professor namens Lersch über dessen These, dass der Mensch bei allem was er bemerkt von einem "dranghaften Suchen" nach Bedeutungsinhalten erfüllt ist und mit entsprechendem Verhalten reagiere. Dabei unterscheidet er fünf mögliche "Reakte" des Menschen auf die architektonische Gestaltung seiner Umgebung:

I. *"Die Spiegel-Reakte: sie äußern sich z.B. darin, daß ein sauberer, zweckmäßiger Baderaum den Antrieb zur Reinlichkeit weckt.*

II. *Die Folge-Reakte: sie finden ihren Ausdruck etwa im ehrfürchti gem Emporschauen vor einem gotischen Dom.*

III. *Die Flucht-Reakte: sie sind die Reaktion auf eine öde, häßliche Straße, auf einen ungemütlichen Raum.*

IV. *Die Greif-Reakte: sie führen zur Weitergestaltung des vorgegebenen, etwa zur Ausgestaltung und Ausschmückung des Raumes. Sie sind pädagogisch wichtig und erfordern die beson dere Beachtung des Architekten.*

V. *Die Schleier-Reakte: bei ihnen lähmt die Umgebung derart, daß sie die Antriebe zur Veränderung erdrückt."* [177]

[177] Hillebrand 1957, 41

Die Reaktionen, welche Architektur beim Menschen bewirken kann, sind demnach sehr breit gefächert. Wie bereits Lersch in seiner Aufzählung anmerkt, ist die "Greif-Reakte" in der Architektur am bedeutensten. Der Architektur wird somit die Fähigkeit zugeschrieben eine Atmosphäre zu erzeugen, die entweder auffordern kann zur aktiven Gestaltung oder, im negativen Sinn, jede Initiative lähmt. Dieser bewusste Umgang mit "Raumwirksamkeiten" sei besonders bei der Planung von Jugendbauten zu berücksichtigen. Räumen wird die Fähigkeit zugedacht eine Atmosphäre auszustrahlen. Für Lucy Hillebrand kann bereits die Planung entscheidend Einfluss nehmen auf diese Raumatmosphäre. Der "lebendige" Raum, der eine aktivierende Atmosphäre zur Aufgabe hat, kann sich zur Unterstützung verschiedener Materialien und Raumelemente bedienen. Beispiele die sie dazu anführt sind:

1. "Materialangebote, die wie Instrumente benutzbar sind. Dazu gehören z.B. Farb- Licht- und Tonvariablen (Vgl. Electronicart). Diese unterscheiden sich durch ihren Instrumentalcharakter deutlich von Dekorationsabsichten bzw. Monumentaleffekten oder Reizüberflutungen.

2. Wand- und Bodenflächen können Aufforderungscharakter haben, wenn sie mit Elementen verbunden sind, die vielerlei Aktionen auslösen, z.B. Podien, Bodenstrukturen, Stelen, Tücher, Netze, Faltungen usw.
3. Raumelemente mit Flächen für Text oder Bild, die innerhalb eines räumlichen Bezugsfeldes transportabel sein müssen, sind geeignet zur Vermittlung historischer, kultureller und techni scher Zusammenhänge in räumlicher Erlebnisebene." [178]

[178] LH. zit. nach Grohn 1990, 17

Räume für Jugendliche zu planen, in denen der erzieherische Faktor bestimmend ist, bedeutet für die Architektur die Transformation der pädagogischen Ziele in die räumliche Wirklichkeit. Für Hillebrand könne die Architektur ihrer milieuschaffenden Funktion nur dadurch gerecht werden, wenn entsprechend ausgewählter Werte adäquate Gestaltungsmittel ermittelt und am richtigen Ort eingesetzt werden.[179]
Dabei sei es eine der wichtigsten architektonischen Aufgaben, Raum zu schaffen für die Auseinandersetzung mit der Umwelt. Die hochtechnisierte Konsumgesellschaft bedinge eine Entwicklung, wonach Komfort mit "passivem Genießen", Zuschauen und Zuhören einher geht. Dieser Fehlentwicklung müsse entgegen gesteuert werden durch einen deutlichen Aufforderungscharakter der Architektur:

[179] Vgl. Hillebrand 1983/3

"In den Räumen, wo Jugendliche zur Diskussion sich zusammenfinden, können die Wände, die Räume selbst, die sonst anonym bleiben, das Diskussionsthema stellen, unmittelbar den Vorübergehenden ansprechen, ihn zwingen, nicht einfach 'es hier ganz schön und bequem, vielleicht geschmackvoll finden', nein - im Gegenteil, ihn herausfordern zur Auseinandersetzung mit seiner eigensten unmittelbaren Umwelt. [...] Welche Voraussetzungen sind dabei "bauseits" zu liefern? Die Bewegungsgesetze der Menschen im Raum sind in der Grundrißordnung so aufzugreifen, daß Ruhepunkte in die Planung einbezogen werden und der Antrieb zur Diskussion, zur Gruppenbildung gegeben wird. Außerdem müssen freie Flächen geschaffen werden, große in sich geschlossene Wandflächen, die nicht verstellt sind oder von festgelegten Dekorationen, die die Eigeninitiative auf diesen Flächen für die Jugendlichen blockierten, in der falschen Vorstellung, eine eingebaute Dekoration wäre wohnlicher als eine freie Fläche. Im pädagogischen Sinne ist es umgekehrt. Eine Dekoration macht durch die Gewohnheit des täglichen Sehens die Langweiligkeit eines Hauses aus, denn in der Starre und Unveränderlichkeit liegt für den aktiven, vor allem jugendlichen Menschen hier deutlich eine begrenzende Störung. Hinzu kommt, daß diese Dekorationen meist überall die gleichen sind, denn sie werden aus den Baumodeheften übernommen und unterscheiden sich lediglich in ihrer mehr oder weniger großen Aufdringlichkeit." [180]

Jugendbauten sollten eine differenzierte Meinungsbildung fördern und nicht Patentrezepte in Form von vorgefertigten Gebrauchsmustern liefern. Wichtig sei die Erprobung von pädagogischen Konzepten am "praktischen Experiment". Aus diesem könne man neue Erfahrungen sammeln

[180] Hillebrand 1983/4

und erkennen ob eine Idee die gewünschte Resonanz gefunden habe oder nicht. In einem Presseinterview zur Planung von Jugendfreizeitstätten spricht sie sich dafür aus, den Jugendlichen offene Räume als Übungsfeld zur Verfügung zu stellen:
"Mit Hilfe von Spiel- und Entwicklungspsychologen muß das lang gesuchte Übungsfeld der Konfliktauseinandersetzung geschaffen werden; ein Raum, in dem Mündigkeit nicht Schlagwort bleibt, sondern sich vollziehen kann als spannender und interessierender Lernprozeß. Ein Netz helfender Beziehungen - offenes Netz im wahrsten Sinne des Wortes -, nämlich ineinandergreifende, umspannende, verschiedenartige Räume, in denen man nicht inszenieren muß, sondern die durch sich selbst zum Stimulanz werden." [180]

[180] Hillebrand 1983/7

9.2.1 Planungsgrundlagen für die Errichtung von Studentinnen- und Studentenheimen

Lucy Hillebrand erhielt in der Zeit ihrer aktiven Tätigkeit als Architektin einige größere Aufträge zur Planung von Studentinnen- und Studentenheimen. Die bekanntesten sind das katholische StudentInnenheim in Göttingen, "Alfred Delp" und "Edith Stein" (1960/65), sowie ein StudentInnenheim für afrikanische, deutsche und asiatische StudentInnen, ebenfalls in Göttingen, 1967 fertig gestellt. Die Aufträge nahm sie zum Anlass sich allgemein Gedanken zu machen über Grundlagen für die Errichtung von StudentInnenheimen. Dabei geht es ihr darum, zu ergründen, welcher Aufforderungscharakter der Architektur zugrunde liegen sollte und mit welchen Gestaltungsmitteln dieser zu erreichen ist. Am Beginn steht die Frage: "In welcher Lebenssituation steht der Jugendliche, der Studierende beim Eintritt in die Universität?" Ihre Antwort: *"Übergang, Anbruch des Bisherigen, Aufbruch, Suche des ersten eigenen Lebens-raumes, verständlich übersteigerte Ich-Bezogenheit, Flucht in das Anonyme, Angst in der Masse, Suche nach Geborgenheit, Einsamkeit, Glück oder Freiheit, Schwanken. Eine Situation ohne Eindeutigkeit, ein Werdeprozeß!"* [181]

[181] Hillebrand 1965

Die Idee zur Errichtung von Studentinnen- und Studentenwohnheimen und eigenständigen Wohnformen für Studierende tauchte erstmals in den 1920er Jahren auf. Studierende sollten die Möglichkeit bekommen in einer ruhigen Atmosphäre und eingebunden in eine soziale Gruppe ihr eigenes Leben zu entfalten und selbst Verantwortung zu übernehmen. Ein Leben in Einfachheit und Bescheidenheit sollte nicht von der notwendigen Konzentration auf das Studium ablenken. Es entstanden unter anderem die ersten internationalen StudentInnenheime, in denen bewusst das Zusammenleben unterschiedlicher ausländischer Nationalitäten propagiert wurde. Nach dem Zweiten Weltkrieg nahmen sich ver-

mehrt karitative Verbände und internationale Jugendorganisationen der Schaffung von geeignetem Wohnraum für die Studentinnen und Studenten an.

Hillebrands Überlegungen was der Auslöser gewesen sei für die vermehrte Errichtung von StudentInnenheimen lauten weiter wie folgt: *"Der Beginn der Studentenwohnheime entspringt dem Ärgernis über die 'Bude' mit dem ganzen Ballast der düsteren Plüschatmosphäre, der unbeheizbaren, wertlosen Pracht, des rentabel gewordenen besseren Abstellraumes. Die heutige ebenso bedenklich spekulative Variante ist die Ausbeutung der Wohnnot durch Überausnutzung der sog. Sockel- und Dachgeschossbauten. Die Studenten sind die 'Zinsbelastungsmit-tragenden', die notwendigen Übel der Neubaubesitzer geworden. In beiden Fällen wird der Studierende ausgenutzt, ganz im Gegenteil zum sicher immer berechtigten, angemessenen privat vermieteten Einzel-zimmer, das mit all seinen Vorzügen dem Studierenden dient. Die Existenz des Studenten ist hier die eines 'Bürgers in der Stadt', isoliert von dem Universitätsleben."* [183]

[183] Hillebrand 1965

Wie in anderen Bauaufgaben, stützt sie sich bei der pädagogischen Zielsetzung als Basis auf wissenschaftliche Untersuchungsergebnisse von PsychologInnen, SoziologInnen, PädagogInnen oder Studentenberatungsstellen, die ihrer Interpretation nach zu folgendem Schluss kommen:

"Es ist eine indirekte Pädagogik, die nicht einfach zeigt, anordnet, regelt, sondern alles die Studenten 'selbst finden, selbst bestimmen, selbst regeln läßt', wie Prof. Heimpel es einmal formulierte. In diesem 'Indirekten' liegt der Impuls zur Planung, die erfreuliche Variationsbreite für die Entwürfe, die positive Konkurrenzsituation verschiedenartiger Bauideen. So liegt z. B. im Entwurf die Möglichkeit der Einteilung in große und kleine Wohngruppen. Außerdem erwächst aus der Rauman-ordnung der Grad der Forderungen an die Toleranz im täglichen Begeg-nen, die Kontakt- und Isolierungsmöglichkeiten sind weitgehend durch sie bestimmt. In diesem 'Indirekten' ist auch für die Inneneinrichtung die Anregung enthalten, der Initiative des einzelnen oder der Gruppe die notwendigen Voraussetzungen zu geben. Ich halte es für eine falsche Verallgemeinerung, durch repräsentative Ausstattungen eine Lebensform festzulegen. Ein kleines Beispiel: An die Wände gehören Wechselrahmen, Aufstellungs- und Aufhängungsvorrichtungen, ja die 'vorbereitete Leere', die auffordert, anmahnt, sie mit dem jeweiligen 'Eigenen' zu füllen und sich nicht mit einer Konvention zu umgeben - das macht erst aus einem Wohnheim den Lebensraum junger Menschen - im Gegensatz zum Wettstreit der gegenseitigen Steigerung in immer kostbarere, aber geistig tote Materialkombinationen." [184]

[184] Hillebrand 1965

Einmal mehr wird deutlich, welche entscheidende Wirkung auf den Menschen Hillebrand der Architektur zubilligt. Es mag in diesem Ausmaß übertrieben erscheinen, ist aber hingegen einer Architektur, die diese bewusste Auseinandersetzung von vorne herein nicht sucht und nur auf optische und ästhetische Effekte Wert legt, vorzuziehen.

Die gestalterischen und architektonischen Mittel, die Hillebrand nennt, um Räumen einen entsprechenden "Charakter" zu verleihen, wurden inzwischen bei vielen Bauten bereits zahlreich verändert, beziehungsweise wären sie heute auch nicht mehr zeitgemäß. Es lässt sich daher kaum mehr überprüfen, ob sie ihre gesteckten pädagogischen Ziele zur damaligen Zeit erreicht hatte.

Ein Hinweis der dennoch existiert, ist eine aktuelle Beschreibung der Studentinnen und Studenten des Mahatma-Gandhi-Hauses, früher Studentenheim für afrikanische, deutsche und asiatische Studenten. Dem Inhalt dieser Beschreibung folgend, scheint bis heute eine intakte Wohnatmosphäre und ein Leben in der Gemeinschaft gewährleistet sein.

Heim für afrikanische, deutsche und asiatische Studenten, Göttingen, 1967

Das Mahatma-Gandhi-Haus, Theodor-Heuss-Straße

"Das Mahatma-Gandhi-Haus scheint auf den ersten Blick nur eines von vielen Studentenwohnheimen zu sein, die es in und um Göttingen gibt. Aber dass dieser kleine Platz hier im Norden von Göttingen doch etwas ganz Besonderes ist, wird schon auf den ersten Blick klar, man muss nur den ersten Schritt tun und es durch die Eingangstür schaffen. Man muss es sich selbst mal angeschaut haben, wie das Leben hier so funktioniert.

erst ein bisschen zu der Geschichte dieser kleinen Enklave des friedlichen Miteinanders. Das Wohnheim ist nicht einfach so hier in der Theodor-Heuss-Straße gebaut worden, denn bis der erste Stein gelegt wurde, war es schon ein etwas schwieriger Weg. Der erste Gedanke an solch eine Einrichtung kam schon 1958 von der Afrikanisch-Asiatischen Studentenunion (AASU), die 1956 von afrikanischen und asiatischen Studenten in Göttingen gegründet wurde. Der Hauptgedanke hierbei war es den ausländischen Studenten die Wohnungssuche und das Erlernen der neuen, fremden Sprache zu erleichtern. 1958 wurde dies der Universität Göttingen unterbreitet. Es dauerte dann aber noch bis 1968, bis das neue Wohnheim endlich eingeweiht werden konnte. Pläne mussten gemacht, Förderer gefunden werden und, und, und. Als es dann aber auch endlich soweit war, wurden noch explizite Gesetze für dieses Wohnheim aufge-

stellt, die es so eigentlich kein zweites Mal in Göttingen gibt: Das Studentenheim sollte immer von einem Anteil deutscher und einem Anteil asiatischer und afrikanischer Studenten bewohnt sein, es sollte ein friedliches Zusammenleben sein, im steten Einklang miteinander, und wenn mal etwas wichtiges für das Haus entschieden werden musste, sollte dieses so wenig wie möglich von Außenstehenden geschehen. Das Wohnheim sollte von den Studenten selbst verwaltet werden, es mußte also von Anfang an einen eigenen Heimsenat geben, der von den Bewohnern selbst gewählt werden sollte.

So viel also zu der Geschichte dieses Hauses. Wenn man daran vorbeigeht, dann fällt es zwar nicht durch seine Schönheit auf, aber es sind ja die ideellen Werte, die hier das Rennen machen. Es gibt 7 Etagen mit jeweils 16 Zimmern, die doch alle sehr geräumig sind, und wenn man es mal doch nicht in den eigenen vier Wänden aushält (12 qm), dann geht man einfach mal in den gemütlichen Etagenraum mit einem eigenen großen Fernseher oder kocht mal was in der Küche zusammen mit anderen Studenten und lernt so mal neue Geschmäcker aus aller Welt kennen. Jedes Zimmer hat außerdem noch eine eigene Fernseh-, Telefon- und Internetdose. Im Keller des Hauses gibt es eine kleine Werkstatt, eine Tischtennisplatte, einen Fahrradkeller, zwei Waschmaschinen und noch ein paar Gästezimmer, wenn mal jemand zu Besuch aus der fernen Heimat kommt. Dem Haus schließt sich ein Nebentrakt an, in dem die Afrikanisch-Asiatische-Studentenförderung e.V. ihr Büro hat, mehrere große Mehrzweckräume für Partys, Seminare und Veranstaltung aller Art. Darüber hinaus gibt es dort noch eine kleine Kneipe im Keller, die ursprünglich von Bewohnern des Hauses selbst geführt wurde, dann aber von einem Freund des Hauses gepachtet wurde und nun den Namen 'Jump' trägt.

Auf einer der Etagen zu wohnen ist eine schöne Sache, da man hier immer jemanden findet, mit dem man mal etwas unternehmen kann. Egal, ob es darum geht den Etagenraum noch zu verschönern, eine Party zu organisieren oder einfach mal am Wochenende nach getaner Uni vor dem Fernseher rumzuhängen. Außerdem ist es auch nicht weit zur Uni, denn das Haus liegt genau auf halben Weg zwischen Norduni und dem ZHG, und zur Innenstadt ist es auch nur ein Katzensprung. Man lernt Leute aus aller Welt kennen und bekommt einen nicht all zu kleinen Einblick in die Kultur anderer Völker und vor allem in die Beweggründe, warum es Verfeindungen zwischen Menschen rund um den Globus heute noch gibt. Dies sind nur wenige Gründe hier einzuziehen.
Doch Obacht, Störenfriede können genauso schnell wieder herausbefördert werden, denn das erste Semester lebt man hier nur auf Probe, danach wird in einer Etagensitzung darüber abgestimmt, ob man hier bleiben darf oder nicht. Dass jemand raus muss kommt aber nicht all zu oft

vor, denn man arrangiert sich ja mit den Leuten, mit denen man zusammmen wohnt, schließlich ist das Mahatma-Gandhi-Haus das Zuhause von vielen Studenten hier in Göttingen.

Das kann man alles so über das Haus stehen lassen, jedoch hat das Leben hier noch viele andere Facetten, zu viel um sie hier alle aufzuzählen. Kommt doch einfach mal vorbei und schaut es euch selbst an." [184]

[184] http://www.studentenwerk-goettingen.de/mensa_spezial/149/mahatma.php [02-01-2005]

Dem seien die Planungsüberlegungen von Lucy Hillebrand gegenüber gestellt:

"Gestern habe ich zufällig das Gedicht eines Afrikaners in dadaistischer Form mit leiser Trommelbegleitung gehört. Ich wurde erinnert an die Zeit, als uns Kurt Schwitters seine Gedichte vorgelesen hat, es wurde für mich deutlich, daß im künstlerischen Schaffen das gegenseitige Verstehen unmittelbar direkt da ist und für eine kleine Zahl derjenigen, die diese Sprache beherrschen, schon immer da war. Dieser Möglichkeit des gegenseitigen Versteh-ens soll nun mit diesem Neubau - eine breite Basis der Verwirklichung - gegeben werden. Sie bildete für mich die Grundlage der Planung für das Hochhaus, nämlich die Aufteilung der großen Zahl der Bewohner in überschaubare Gruppen, denen dadurch die Kontaktfindung untereinander erleichtert wird. Sie manifestiert sich in den einzelnen Wohngemeinschaften.[...]

In all den räumlichen Variationen dieses Flachbaues, sei es hier der asymmetrische Gemeinschaftsraum, dessen Form aus der Variabilität der Gruppengliederung und der Erweiterung zum Unterrichtsraum entstand, oder seien es die verschiedenen Gemeinschaftseinrichtungen, die zugleich die Bildungsaufgaben unterstützen sollen, hier überall wünsche ich den Stundenten, daß sie im Geiste der Wissenschaft die Unmittelbarkeit des Verstehens zur Basis ihrer Arbeit werden lassen im gemeinsamen Ziel einer aufgeklärten Menschheit. Der gegenseitige Lernprozeß in diesen Räumen sollte zum humanistischen Entwicklungsprozeß führen. So verstand ich meine Bauaufgabe und versuchte, in einem fast anonymen Rahmen die individuellen Impulse anzuregen, offen für die Eigeninitiative. Schwarz - grau - weiß ist deshalb auch die vorhandene Farbskala, lediglich die Raumfunktionen im Innern und Äußeren hervorhebend.

Meinem Dank für eine so schöne Bauaufgabe versuchte ich bildhaft Ausdruck zu geben in den beiden farbigen abstrakten Glasreliefgrafiken in der Eingangshalle, in denen ich das gegebene Thema des Hauses aufgriff 'Einheit durch Vielfalt' - 'Vielfalt in Einheit'. Ein Ersatz für sonst an dieser Stelle obligatorischen Schlüssel." [186]

[186] LH. zit. nach Boeminghaus 1983, 100f

Ursprünglich war für den hohen Bauteil ein wesentlich weniger symmetrischer und rechtwinkeliger Baukörper geplant, konnte aber nicht realisiert werden. Die Winkelverschiebung des Baukörpers wurde abgelehnt

und anstatt dessen eine "Kastenform" gebaut. Ihr ursprüngliches Konzept, die Studentenzimmer um einen Platz-Treffpunkt anzuordnen, wurde damit zerstört und die Zimmer schematisch entlang der Flure aneinander gereiht. Eine ausführliche Baubeschreibung zu ihrem ursprünglichen Entwurf zeigt die vielfältigen Überlegungen, die bis in die kleinsten Details hinter ihren Planungen stehen:

"Der Entwurf für das 'Heim für afrikanische, deutsche und asiatische Studenten' gliedert die Bauaufgabe in zwei verschiedene Funktionsteile auf: Das achtgeschossige Hochhaus mit den in sich differenzierten Wohn- und Arbeitszonen der 120 Studenten und den vorgelagerten Flachbau, in dem sich Verwaltungs- und Gemeinschaftsräume sowie Spiel- und Feierräume befinden. Diese Einrichtungen stehen auch den Studierenden der angrenzenden Studentenheime zur Verfügung.

Voraussetzung für die Planung des Hochhauses war die Aufteilung der großen Zahl der Bewohner in überschaubare Gruppen, denen dadurch die Kontaktfindung untereinander erleichtert wird. Sie manifestiert sich in den einzelnen Wohngemeinschaften. Von dem zentralgelegenen Eß-Tagesraum aus teilen sich die gegeneinander axial versetzten kurzen Flure der Studentenzimmer in zwei in sich abgeschlossene Gruppen.

Die Trennung in Ruhe- und Lärmzone bestimmte die Einzelgliederungen der Wohngeschosse. In den Geschossen betritt man vom Treppenhaus aus als erstes den lichtdurchfluteten Tages-Eßraum mit seiner vorgelagertem wettergeschützten Loggia, der Ausblick fällt auf das neue Universitätsgelände. Unmittelbar neben dem Eßraum mit seinen Sitzgruppen befindet sich die Küche mit allem technischen Komfort für die eilig improvisierenden 'Köche', die fast alle zu gleicher Zeit tätig sein müssen. So ist dieser Mittelraum trennendes und verbindendes Raumelement, Drehscheibe der Begegnenden.

Der Raum der einzelnen Studentenzimmer hat vor dem Fenster den Arbeitsbereich mit seinen großflächigen Ablagen - alle auf einer Ebene - und den dazugehörigen hohen Bücherregalen und Schränken. Die Liege ist mit Ausziehfach für das Bettzeug ausgestattet. Der Vorraum mit dem Kleider-schrank und der Waschnische ist so angeordnet, daß der seitliche Schrank mit Toilettenfach Ablage für Waschzeug etc. bietet und nach dem Innenraum hin als hochliegender Schrank mit Gefachen und Regalen ausgebildet ist. An die zentralgelegene Installationszelle ist der Heizkörper angeschlossen, so daß der Raum von der Mitte aus geheizt wird, dadurch ist die Heizfläche unmittelbar unter dem Arbeitsplatz vermieden. Dem eigenen Charakter der Bauaufgabe dieses Heimes entsprechen außerdem auf die besonderen Arbeitsnotwendigkeiten der Bewohner eingehend - die

weiträumigen Anlagen der Bibliotheks- und Leseräume. In den Bibliotheksräumen ist die Handbibliothek der Afro-Asiatischen Studentenunion Göttingen e.V. aufgestellt.

Der große asymmetrische Gemeinschaftsraum, aus der Variabilität der Gruppengliederungen in seiner Form bestimmt, läßt sich um den nur durch eine Faltwand abgetrennten Unterrichtsraum erweitern. Optisch erfolgt eine zusätzliche Erweiterung durch die sich weit öffnende Glaswand zum Gartensitzplatz hin. Der geschützte Winkel der Gartenterrasse ist so angelegt, daß er durch die Sitzstufenanlage ohne Mehraufwand zur Spielfläche einer Freilichtbühne werden kann. Die Teeküche ist durch eine doppelseitige Schrankwand mit dem Gemeinschaftsraum verbunden, das Fenster kann als Durchreiche zum Außensitzplatz genutzt werden. Das räumliche Ineinander-greifen der verschiedenen Gemeinschaftseinrichtungen im Flachbau unterstützt zugleich die verschiedenen Bildungsaufgaben des Heimes. Sie werden auf diese Weise wirksamer gefördert als durch eine vielfältige Verteilung von Gemeinschaftsräumen in den einzelnen Geschossen. Der große Unterrichts-raum hat durch die Oberlichtanordnung doppelseitige Belichtung, eine Notwendigkeit zur richtigen Raumausnutzung für pädagogische Zwecke.

Verbunden sind die beiden entgegengesetzten Bauten des Hoch- und Flachbaues durch den verglasten Verbindungsgang, der zugleich gemeinsamer Eingang und Windfang für beide Bauteile ist. Der sich durch die drei Bauele-mente: Hochbau - Verbindungsgang - Flachbau bildende Eingangsvorhof betont die Gruppierung der Baukörper zueinander und läßt eine harmonische Eingangsform, dem achtgeschossigen hohen Wohnheimblock zugeordnet, entstehen. Um eines sparsamen, rationellen Bauens, verbunden mit der höchstmöglichen Flächenausnutzung, willen wurde verlangt, die Geschlossenheit des Wohnblocks zu erhalten. Trotz dieser Forderung wurde jene Plandifferenzierung angestrebt, die der Lebensweise studentischer Wohngemeinschaften räumlich entspricht.

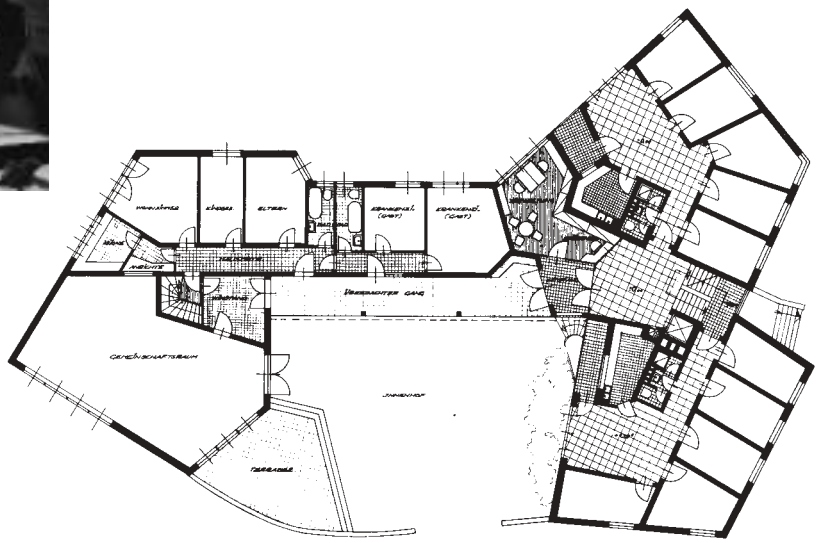
Der besonders schöne Weitblick, den man vom Dach aus hat, wurde ausgenutzt für einen Dachterrassenraum, der mit dem Treppenhausaufbau verbunden errichtet wurde. Dadurch entsteht eine geschossmäßig überhöhte Betonung der Mittelachse des Wohnhochhauses. Dieser kleinere, isoliert gelegene Dachterrassengruppenraum im Hochhaus ist sowohl im Sommer wie Winter ein begehrter Diskussionsraum für das internere Gruppengespräch, eine praktisch notwendige Ergänzung zu den offiziellen Gemeinschaftsräumen im Flachbau, die allen Studierenden der umliegenden Heime ebenfalls zur Verfügung stehen." [187]

[187] LH. zit. nach Boeminghaus 1983, 101f

Der Einfluss der Bauform auf das Gruppenverhalten und auf die Gruppenbeziehungen, hier im speziellen bei Jugendlichen, ist für Hillebrand unbestritten. Das entscheidende Entwurfskriterium ist die Anordnung der Räume zueinander und die Grundrissform des einzelnen Raumes, ob Rechteck, Quadrat, Kreis, Sechs- oder Achteck. Dabei stehen sich zwei Bauweisen konträr gegenüber: die Kasernenbauweise und die Gruppenbauweise. Selbst bei einer Planung für eine große Anzahl von Personen müsse die Bauweise nicht der einer Kaserne ähneln. Die Atmosphäre des Gebäudes werde nicht durch das "Hinzutun" von freundlichen Farben, bunten Decken und Kissen, Blumen etc., bestimmt sondern von der Grundkonzeption des Gesamtbaukörpers. Das "Hinzutun'', im vorher genannten Sinne, müsse, zur Herstellung einer persönlichen Atmosphäre, der Freiraum des einzelnen Bewohners oder der Bewohnerin bleiben.

Dass der "Kasernencharakter" möglichst zu vermeiden ist, wird heute niemand mehr anzweifeln, war aber zu den Zeiten in denen Hillebrand die beiden StudentInnenheime baute, 1960 - 1967, keine Selbstverständlichkeit. Ein generelles Umdenken vollzog sich in Deutschland, wie auch in Österreich, erst Mitte der 1970er Jahre und auch hier kann Hillebrand als Vordenkerin, oder ihrer Zeit voraus, angesehen werden.

Heim für afrikanische, deutsche und asiatische Studenten, Mahatma-Gandhi-Haus, Göttingen, 1967



247 Heim für afrikanische, deutsche und asiatische Studentinnen und Studenten, Modell der gebauten Version

248 Modell der nicht gebauten Version

249 Mahatma-Gandhi-Haus heute

250 Erdgeschossgrundriss der nicht gebauten Version

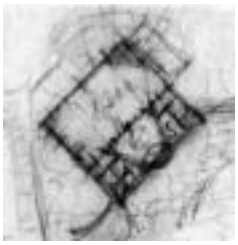
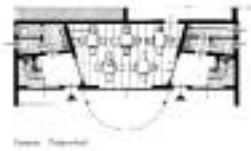
Katholische Studentenwohnheime "Alfred Delp" und "Edith Stein", Göttingen, 1960/65

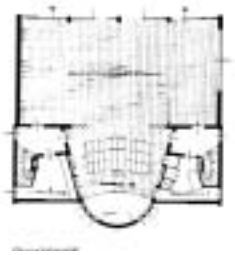
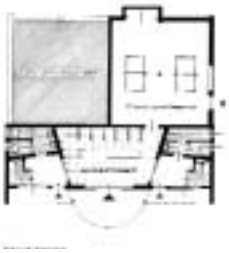
Ein weiteres StudentInnenheim, dass vermutlich noch etwas früher fertig gestellt wurde als das Heim für afrikanische, deutsche und asiatische Studentinnen und Studenten, sind die Katholischen StudentInnen-wohnheime "Alfred Delp" und "Edith Stein". Der Grundriss der beiden Wohnheime zeigt einen sehr ökonomischen Umgang mit dem verfügbaren Raum. Die Zimmer sind entlang eines schmalen Flurs angeordnet, der sich nur durch die nach außen gestaffelten Zimmer gegen Ende leicht verbreitert. In jedem Stockwerk befinden sich Sanitärräume und Aufenthaltsräume für die Studentinnen und Studenten.
Wesentlich großzügiger sind die Räume im zentralen Gemeinschaftsbau. Im leicht gegen die Fassade zurück versetzten Sockelgeschoss sind Freizeiträume, im oberen Stockwerk die Kapelle und ein großzügiger Gemeinschaftsraum.

Im Vergleich zum vorher beschriebenen StudentInnenwohnheim, das mit zahlreicher Infrastruktur und Sonderräumen für verschiedenste Nutzungen ausgestattet ist, erinnert dieses Konzept stark an eine klösterliche Anlage. Schlichte Zimmer, die nicht ablenken sollen von der notwendigen Konzentration auf das Studium und ein zentraler Andachtsraum, die Kapelle, welche einlädt zur geistigen Einkehr. Der Aufforderungscharakter, den hier die Architektur vermitteln möchte, ist eindeutig ein nach Innen gekehrter. Er lädt ein zu einem Leben in Einfachheit und Bescheidenheit.

Das StudentenInnenheim wurde in den letzten Jahren saniert. Die Gestaltung der Fassade wurde durch die Verwendung von grellen Farbakzenten stark verändert. Im Inneren gab es nur dahingehend Adaptierungen, dass für zwei Zimmer jeweils ein Badezimmer eingebaut wurde. Die Grundidee ist aber noch deutlich ablesbar. Die wenigsten baulichen Änderungen gab es bisher an der Kapelle. Sie wird heute von einer orthodoxen Gemeinde genützt, die sonntäglich ihre Gottesdienste dort abhält.

Katholisches Studentenwohnheim "Alfred Delp" und "Edith Stein", Göttingen, 1960/65

251	Katholisches Studentenheim, Kapelle und Gemeinschaftsraum, Skizze	256	Katholisches Studentenheim heute
252-254	Kapelle und Gemeinschaftsraum, Grundrisse: EG Variante, Grundriss OG, Grundriss EG	257	Kapelle und Gemeinschaftsraum
255	Lageplan	258	Kapelle Innenraum

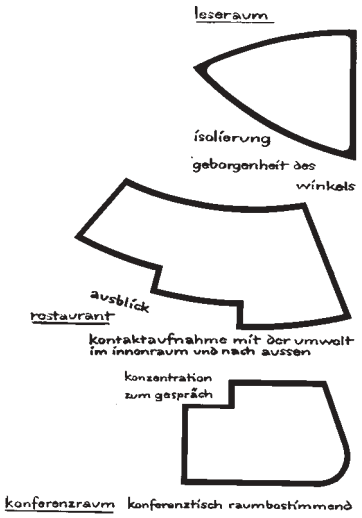
9.2.2 **Raumwirksamkeiten, Beispiele**

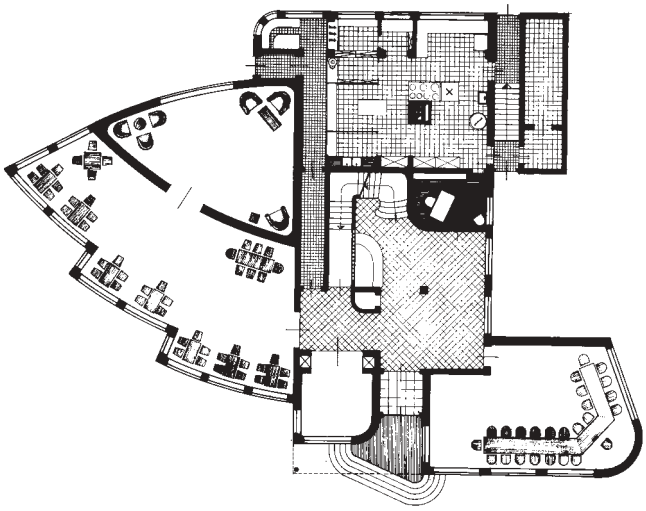
Der Anspruch, eine Architektur zu schaffen, die ihre Wirkung auf den Menschen in vielfältiger Weise berücksichtigt, beschränkt sich nicht nur auf Jugendbauten. Zwei ausgewählte Beispiele aus andern Baukategorien sollen diesen Aspekt noch erweitern.

Hotel Düsterdiek, Neuhaus-Solling, 1955/57

Nach einem Hotelbrand erhielt Lucy Hillebrand den Auftrag für das im Kern noch bestehen gebliebene Hotel bauliche Erweiterungen und neue Anbauten zu planen. Der ursprüngliche Kern des Hauses sollte erhalten bleiben und durch die neuen Anbauten eine zeitgemäße Erscheinung erhalten. Der Grundriss wurde von Lucy Hillebrand sehr bewusst gestaltet und seinen Funktionen und atmosphärischem Ausdruck entsprechend unterschiedlich angelegt. Ein dreieckiger Leseraum basiert auf der Annahme dass Raumwinkel ein Gefühl von Geborgenheit vermitteln. Für das Restaurant wurde die mögliche Fensterfront und der Raum für Fensterplätze durch eine abgestufte Fassade zusätzlich vergrößert, um ebenfalls einen größtmöglichen Ausblick in die Natur zu ermöglichen. Der Konferenzraum wird wiederum vom Rednerpult und der ihm zugeordneten Tischaufstellung bestimmt. Durch diese differenzierten Raumformen sollte für den Gast die jeweilige Funktion bereits unterschwellig erlebbar sein. Wie weit das Gebäude heute noch existiert, konnte nicht recherchiert werden, es wird aber nicht mehr als Hotel genützt.

Hotel Düsterdiek, Neuhaus-Solling, 1955/57





259 Hotel Düsterdiek, Raumformen mit entsprechend intendierter Raumatmosphäre
260 Hotel Düsterdiek, Grundriss
261-163 Hotel Düsterdiek, Foto
264 Eingangstür mit Schmiedearbeit

Niedersächsisches Landeskrankenhaus, Tiefenbrunn, 1966/69
Psychotherapeutisches Klinikum, Diagnostik, Kinderabteilung, Erwachsenenabteilung, Sozialzentrum

Ein vermehrter Raumbedarf und die geänderten Anforderungen an die klinische Stationierung und Betreuung psychisch Kranker machten Anfang der 1960er Jahre eine umfangreiche Erweiterung des bis dahin bestehenden Landeskrankenhauses für psychische-, psychosomatische- und Nervenkrankheiten notwendig. Aufgeschlossene Ärztinnen, Ärzte und PsychotherapeutInnen hatten erkannt, dass das Klima auf den einzelnen Stationen, das Gefühl der Zusammengehörigkeit der Patientinnen, Patienten und der gegenseitige Austausch auch von der baulichen Gliederung der jeweiligen Stationseinheit mitbestimmt wird. In die Planung des neuen Klinkgebäudes sollten also die Erfahrungen einfließen, welche man in den vorangegangenen Jahren mit der klinischen Therapie in den bestehenden Gebäudekomplexen gemacht hatte. Der Auftrag an die Architektin lautete daher, neben den üblichen funktionellen Anforderungen die "mitmenschliche Beziehung durch die Gliederung der Baukörper zu fördern".

Gemeinsam mit dem klinischen Personal wurde ein erforderliches Raumprogramm und die Anforderungen aus therapeutischen und pädagogischen Gründen erarbeitet. Die Gebäude sollten bereits von außen betrachtet nicht an einen "hygienisch-perfektionistischen Krankenhausstil" erinnern. Ähnlich die Anforderungen an die Raumatmosphäre: Sie sollte den Patientinnen und Patienten während ihres Aufenthalts das Gefühl vermitteln, weitest möglich ihre Selbständigkeit zu wahren und die nötige "Heilung" nicht nur von Ärztinnen und Ärzten oder dem Pflegepersonal zu erwarten, sondern sich verantwortlich zu fühlen am Heilungsprozess auch selbst mit beteiligt zu sein. Für Menschen mit psychischen Krankheiten oder Krisen ist der Kontakt mit anderen von besonderer therapeutischer Wichtigkeit. Als weiteres wesentliches Kriterium sollte daher, soweit die Architektur dazu über Möglichkeiten verfügt, der Aufbau von mitmenschlichen Beziehungen gefördert werden.

Insgesamt entstanden fünf Neubauten: Klinisch-Diagnostische Abteilung, Erwachsenenabteilung, Kinderabteilung, Jugendlichenabteilung und Sozialzentrum. Die neu errichteten Pavillons gruppieren sich entlang einer Zufahrtsstraße rund um den ursprünglich bereits bestehenden älteren Bauteil. Die Lösungen, mit denen Hillebrand versucht diesen Anforderungen gerecht zu werden, lassen sich am deutlichsten anhand der Kinderabteilung erklären: Die unterschiedlichen Nutzungen sind auch räumlich voneinander getrennt und auf zwei wesentliche Raumgruppen aufgeteilt: Ein U-förmiger Bauteil mit Räumen für Wohnen, Essen, Spielen, Lernen und den notwendigen Behandlungsräumen und, mit

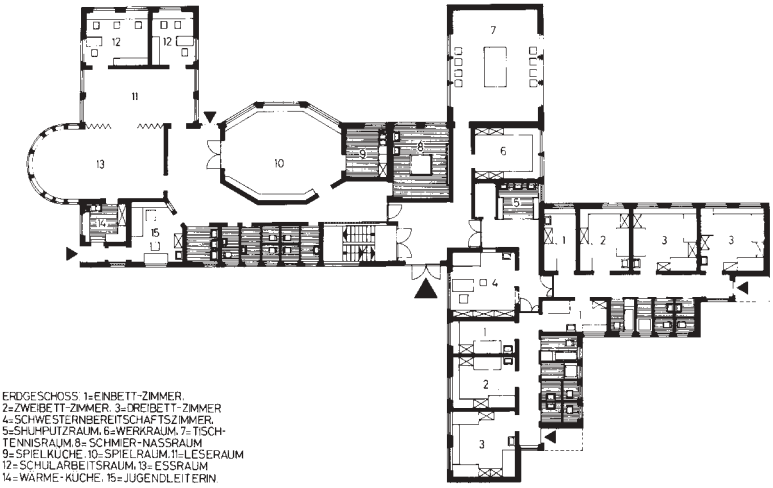
diesem nur an einer Ecke verbunden, ein eingeschossiger Winkelbau, in dem die Schlafräume untergebracht sind. Bereiche mit starker Lärmbelastung sind von Räumen für konzentrative Tätigkeiten räumlich getrennt. Leseraum und Schularbeitsraum befinden sich in einem der beiden Flügel, Werkraum und ein eigener Raum zum Tischtennis spielen liegen im Trakt visavis. Im Verbindungstrakt sind die Räume für gemeinschaftliche Aktivitäten, wie Essraum, Küche, Spielraum und Schmier-Nassraum mit Sandkasten. Im Zugangsbereich des winkelförmigen Schlaftrakts teilen sich ebenerdig die Zugänge zu den Mädchen- und Jungenschlafräumen. Das Zimmer am Beginn kann je nach Bedarf dem einen oder anderen Trakt angeschlossen werden. Der Essraum ist aus psychologischen Überlegungen an der Fassadenfront abgerundet und soll damit den Kindern und Jugendlichen ein Gemeinschaftsgefühl vermitteln. Konträr dazu das sechseckige Spielzimmer, in dem verschiedene Winkel individuelle Rückzugsmöglichkeiten bieten.

Die Unterschiede zu üblichen Krankenhausbauten sind auf den ersten Blick deutlich. Schon beim Betreten des Gebäudes steht man nicht den ansonsten gewohnten langen Gängen mit Bettentrakt gegenüber. Spiel- und Aufenthaltsräume nehmen innerhalb des Gesamtkonzepts wesentlich mehr Raum ein als die "Krankenzimmer", die im speziellen Fall der Kinderabteilung noch in den rückwärtigen Bauteil verlagert wurden. Darüber hinaus muss dieses Konzept, indem vorrangig nicht die medizinische sondern die therapeutischen Arbeit dem Raumprogramm zugrunde gelegt wurde, für die damalige Zeit und vielfach noch für heute als wegweisend angesehen werden.

Die Basis für die Realisierung dieses Projekts war die gute Zusammenarbeit zwischen Lucy Hillebrand und dem verantwortlichen klinischen Personal. Insbesondere die außergewöhnliche Dialogfähigkeit Hillebrands, dem Anderen zuzuhören und zu versuchen das Gehörte in eine zeitgemäße Sprache der Architektur zu übersetzten, haben diesen Bau, von dem ÄrztInnen und PatientInnen gleichermaßen profitieren, möglich gemacht.

Im Gesamtkonzept nahm von Beginn an die farbliche Gestaltung der verschiedenen Abteilungen eine wichtige Funktion ein. Die unterschiedlichen Pavillons sind durch verschiedenfärbige Fassaden deutlich voneinander zu unterscheiden. Eine helle Fassade des Sozialzentrums steht im starken Kontrast zum dunklen Anthrazit der Erwachsenenabteilung oder dem teilweise hellen Rot bei der Kinderabteilung. Eine Renovierungswelle in den 1970er Jahren hat dieses Konzept allerdings weitgehend zunichte gemacht.

Niedersächsisches Landeskrankenhaus, Tiefenbrunn, 1966/69



ERDGESCHOSS: 1=EINBETT-ZIMMER, 2=ZWEIBETT-ZIMMER, 3=DREIBETT-ZIMMER, 4=SCHWESTERNBEREITSCHAFTSZIMMER, 5=SHUMPUTZRAUM, 6=WERKRAUM, 7=TISCH-TENNISRAUM, 8=SCHMIER-NASSRAUM, 9=SPIELKUCHE, 10=SPIELRAUM, 11=LESERAUM, 12=SCHULARBEITSRAUM, 13=ESSRAUM, 14=WARME-KUCHE, 15=JUGENDLEITERIN.

265 Landeskrankenhaus Tiefenbrunn, Rohbau der Kinderabteilung
266 Landeskrankenhaus Tiefenbrunn, Modell der Gesamtanlage
267 Kinderabteilung
268 Sozialzentrum
269 Erwachsenenabteilung
270 Erdgeschossgrundriss der Kinderabteilung

9.3 Einsatz von Farbe, Licht und Material

Im Umgang mit raumdominierenden Gestaltungselementen, wie Farbe oder Licht, plädiert Hillerand für einen sehr überlegten, den Erkenntnissen der Psychologie folgenden Einsatz. Die Architektin, der Architekt sollte sich darauf beschränken, Möglichkeiten aufzuzeigen und einen Rahmen zu schaffen, den die Benutzerinnen und Benutzer ausfüllen könnten. Lucy Hillebrand verwehrt sich dagegen, dass insbesondere bei pädagogisch und architektonisch verunglückten Bauten Farbe als Wand- oder Fassadenschmuck eingesetzt wird, um die architektonischen Fehler zu übertünchen. Ein farbiger Anstrich könne einem "geistarmen" Bau keinen Geist geben. Die Farbe sei zwar ein wichtiges Mittel, sie dürfe den Bau aber nicht dominieren und müsse entsprechend der Farb-psychologie richtig eingesetzt werden. Der Schwerpunkt der Farbgebung sollte auf den beweglichen Teilen liegen, so dass die Farben auch einfach wieder verändert werden könnten.

In einer Skizze "Farbe als Funktion" unterscheidet sie je nach Raumnutzung zwischen drei Farbschemen:

> *Anonyme "Raum-Farben" für den Jugend-Feierraum in der Schule, welche die freie, eigene Spontanität der Schüler ansprechen,*
> *konzentrierende "Raum-Farben" für einen Sitzungsraum, um Ruhe und Geschlossenheit zu charakterisieren,*
> *aktivierende "Raum-Farben" für den Jugend-Freizeitraum, welche den Antrieb zu eigener Aktivität motivieren.*

Das künstliche Licht sollte grundsätzlich so eingesetzt werden, dass es dem natürlichen Tageslichteinfall entspricht. Günstiger seien daher Wandbeleuchtungen und indirektes Licht. Deckenbeleuchtungen würden den Raum unnötig festlegen.[188]

[188] Vgl. Hillebrand 1957

Die Wirkung von Material könne wiederum nicht verallgemeinert werden, sondern Einteilungen nach ihrer Wirkung in leicht - schwer, kalt - warm, offen - geschlossen, zart - hart, etc. müssten in Beziehung zur Gesamtplanung entschieden werden:

"Genau wie der Helligkeitswert einer Farbe erst in der Relation zum Untergrund zu bestimmen ist - dasselbe Blau wirkt einmal hell, einmal dunkel -, muß der jeweilige Materialwert aus dem ganzen begriffen und entschieden werden. So ist z. B. eine Glaswand noch kein Beweis der Auflockerung in der Planung; sie kann ebenso gut tödliche Stille zwischen das vermeintlich Offene des Draußen und den Innenraum legen, sie kann eine quälende Aquarium-Atmosphäre der vorgetäuschten Freiheit schaffen: eine

viel schlimmere Trennung als die funktionell gegliederte Massivwand, weil in ihr Täuschung enthalten ist. Kurz, Glas muß wie jedes andere Material physisch und psychologisch aus der jeweiligen Situation heraus, also sinngemäß und nicht modisch, Verwendung finden. Das sollte vor allem im Schulbau gelten, der gebauten Umwelt für junge Menschen, einer Umwelt für eine entscheidende Spanne des Heranwachsens, die mitformt und mitbildet." [189]

Mit der Anwendung von unterschiedlichen Materialien kann das Raumgefüge stark beeinflusst werden. Die gewissenhafte Auswahl der Materialien entsprechend ihrer physischen und psychischen Wirkung sieht Hillebrand als eine der wesentlichen Planungsaufgaben. Darin liege eine hohe Verantwortung für jede Architektin oder jeden Architekten. Aber auch eine Warnung vor einer Überinszenierung des Wohnens verbindet sie damit und fordert, "die freie Fläche der inspirierenden Kraft der Eigeninitiative zu überlassen". [190]

[189] Hillebrand 1966/2

[190] LH. zit. nach Grohn 1990, 20

9.3.1 De Stijl und die Anwendung von Farben

In einigen Biografien Hillebrands kommt ihre Sympathie und geistige Nähe zur holländischen Künstlergruppe De Stijl zur Sprache. Piet Mondrian (1872 - 1944) und Jacob Johannes Pieter Oud (1890 - 1963) nennt sie selbst auch namentlich, als sie in einem Interview erzählt, welche Personen sie maßgeblich beeinflusst haben.[191]

[191] Vgl. Hoffmann 1985, 192

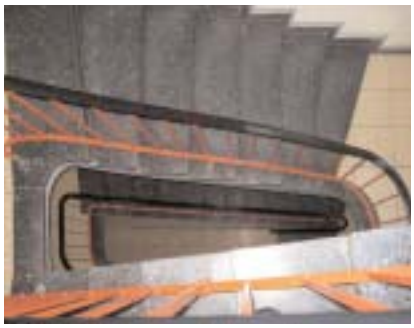
Die Künstlergruppe De Stijl wurde 1917 von Theo van Doesburg (1883 - 1931) gemeinsam mit Mondrian und Oud gegründet. Ihre Arbeiten gelten als entscheidender niederländischer Beitrag zur klassischen Moderne. Das Anliegen dieser Künstler war es, durch subtile Variationen von wenigen elementaren Prinzipien bildnerischer Gestaltung eine neue Formensprache zu entwickeln. Theo van Doesburg versuchte die konstruktivistische Malerei Mondrians auch in die Architektur zu übertragen.

Hillebrands Nähe zu dieser Kunstrichtung wird auch in ihrer eigenen Architektur, in der Anwendung der Farben, deutlich sichtbar. Insbesondere die farbliche Abstimmung in den Stiegenhäusern erinnert nicht zufällig an Mondrians Bilder, der bevorzugt die Primärfarben Rot, Gelb und Blau mit Schwarz und Weiß kombiniert. Hillebrand erreicht die Farbabstufungen durch die Anwendung von verschiedenen Steinplatten und Bodenbelägen in Verbindung mit farbig lackiertem Geländer und Handläufen. Anstelle der hellen Gelbtöne verwendet sie ockerfarbige Natursteinplatten.

Mondrian schreibt: *"Ich bemühte mich lange Zeit, diejenigen Besonderheiten von Form und Naturfarben zu entdecken, welche subjektive Gefühlszustände erwecken und die reine Realität trüben. Hinter den wechselnden natürlichen Formen liegt die unveränderliche reine Realität. Man muß also die natürlichen Formen auf reine unveränderliche Verhältnisse zurückführen und die natürlichen Farben auf die Primärfarben reduzieren. Das Ziel ist nicht, andere bestimmte Formen und Farben mit all ihren Einschränkungen zu schaffen, sondern im Interesse einer größeren Einheit auf ihre Aufhebung hin zu arbeiten."* [192]

[192] Mondrian zit. nach Honour / Fleming 1999, 582

Alle 'De Stijl'-Künstler waren von hohen Idealen, von Reinheit, Harmonie und Einfachheit überzeugt. Sie stellten, ähnlich wie Hillebrand, hohe ethische Ansprüche an ihre Arbeit. In dieser Analogie ihrer theoretischen Auffassung liegt wohl die größte Übereinstimmung. Einige Ähnlichkeiten gibt es aber auch in der architektonischen Form. So zum Beispiel könnte Hillebrands Vorliebe zu abgerundeten Häuserecken ihre Vorbilder unter anderem in Ouds bekannter Reihenhaussiedlung von 1924 / 27 in Hoeck van Holland, gefunden haben.



271 Farbe als Funktion, Ausstellungsplakat
272 Gewerkschaftshaus Northeim, Stiegenhaus
273-274 Studentenheim Alfred Delp und Edith Stein, Stiegenhaus

9.4 Die Architektur der Atmosphäre

In einem gleichnamigen Artikel "Die Architektur der Atmosphäre" stellt sich der Architekturtheoretiker Mark Wigley am Beginn die Frage: Wie wird Atmosphäre konstruiert?

"Atmosphäre beginnt offenbar genau dort, wo die Konstruktion endet. Sie umgibt ein Gebäude, haftet seiner Materie an. Tatsächlich scheint sie dem Objekt zu entströmen. Das Wort 'Atmosphäre' wurde ursprünglich zur Bezeichnung der Gashülle benutzt, von der Himmelskörper umgeben sind, und man glaubte, daß sie aus dem Planeten stammte und ein Teil von ihm sei. Ganz ähnlich scheint die Atmosphäre eines Bauwerks durch dessen physische Form erzeugt zu werden. Sie ist gewissermaßen eine sinnlich wahrnehmbare Emission von Schall, Licht, Wärme, Geruch, Feuchtigkeit; ein wirbelndes Klima nicht greifbarer Effekte, die von einem stationären Objekt erzeugt werden. Ein Gebäude konstruieren heißt solch eine Atmosphäre konstruieren." [193]

[193] Wigley 1998, 18

Diese ursprüngliche Herkunft des Wortes "Atmosphäre" scheinen die beiden Künstler "Diller und Scofidio" (Elizabeth Diller und Ricardo Scofidio) wohl vor Augen gehabt zu haben, als sie für die Swiss EXPO 2002 ihren als "Wolke" bezeichneten Ausstellungspavillon konstruierten. In Yverdon-les-Bains, auf dem See in Neuchâtel, konstruierten sie ein über dem Wasser schwebendes Stahlgerüst, dessen umgebende Hülle nur aus Wasserdampf erzeugt wurde. Im wahrsten Sinn des Wortes wurde die Atmosphäre wieder von der physischen Form in eine atmosphärische übergeführt.

Die Konstruktion von Atmosphäre in der Architektur hat, wie bereits am Beginn erwähnt, eine lange Tradition im Kirchenbau. Hillebrands Lehrer, Dominikus Böhm (1880 - 1955), ist einer der bedeutendsten Kirchenbauer seines Jahrhunderts in Deutschlands. Er baute unter anderem die Kirche von Mainz-Bischoffsheim (1926), Sankt Engelbert in Köln-Riehl (1930) und Sankt Maria Königin in Köln-Marienburg (1954). 1908 wird er an die Bau- und Kunstgewerbeschule in Offenbach berufen, von wo er 1926 an die Kölner Werkschulen wechselt. Er leitet die Meisterklasse für Architektur. Zwischen 1934 und 1947 ist er vom Lehramt enthoben, wird aber 1947 neuerlich an die Kölner Werkschulen berufen, wo er bis 1953 lehrt. Mit seiner Hinwendung zum Einfachen, Wesentlichen und Ursprünglichen hat Böhm zu seiner Zeit neue Maßstäbe im Kirchenbau gesetzt. Der Kirchenraum als Symbol der Gemeinschaft bereitet schließlich den Weg zur Einraumkirche, die keine tiefen Seitennischen mehr vorsieht und in der die Gläubigen nahezu auf einer Ebene mit dem Priester stehen. Neben Kirchen erhielt Böhm auch zahlreiche private Bauaufträge.[194]

[194] Vgl. Böhm 1962

Lucy Hillebrand beginnt ihr Studium bei Dominikus Böhm 1925 in Offenbach und folgt ihm schließlich 1926 nach Köln, um dort ihr Studium zu Ende zu absolvieren. Eine der wesentlichsten Charakteristiken Böhms hat sie auch für sich zum obersten Prinzip gemacht: Jedes Werk wächst aus den neuen Bedingungen und Anforderungen heraus, passt sich den Strömungen der Zeit an und folgt nicht einem blinden Schema.

Böhm baut nicht aus konstruktiven Überlegungen heraus, sondern aus dem "Einfall der schöpferischen Phantasie". In einem unveröffentlichten Manuskript für einen Vortrag mit dem Titel: "Schematisches und schöpferisches Bauen", äußert sich Hillebrand sehr ähnlich: *"Wir lehnen das Schema deshalb ab, weil es weder die ökonomische, noch die richtige Lösung der vielseitigen und differenzierten Bauaufgaben ermöglicht. Einen Plan gestalten ist nicht eine Rechenaufgabe lösen, die im Ablauf festgelegt und nur eine Lösung kennt, sondern, es ist eine schöpferische Auswertung von Gegebenheiten, die wohl ihrerseits schematisch und rechnerisch ermittelt sind."* [195]

[195] Hillebrand o.J./1

Eine Besonderheit in Böhms Bauten ist die Konstruktion von Raumatmosphäre durch großflächiges öffnen des Raumes zum Licht. Ein Wechselspiel zwischen durchlässigen und massiven Flächen bestimmt die Dynamik der Fassade und die atmosphärische Stimmung der Innenräume. Hillebrand übernimmt dieses Konzept am deutlichsten bei den von ihr gebauten Wohnhäusern. Große Fenster kontrastieren mit geschlossenen Wandflächen. Sehr ausgeprägt ist dieses Wechselspiel zum Beispiel im Haus Bartsch, in Göttingen 1953 gebaut, das darüber hinaus stilistische Ähnlichkeiten mit Böhms eigenem Einfamilienhaus in Köln zeigt. In der Reduktion auf das Wesentliche und ihrer asketischen Ausstrahlung weisen diese Bauten eine klare Verwandtschaft zueinander auf.

275 Dominikus Böhm (1880 - 1955)
276 Dominikus Böhm, Berufschule Hindenburg, große Ausstellungshalle, 1928
277 Dominikus Böhm, Eigenheim in Köln
278-280 Haus Bartsch, Göttingen, 1953

Katholische Kirche, Langeoog, 1960

Die Vorbildwirkung, welche Dominikus Böhm für Lucy Hillebrand eindeutig hatte, scheint sich im besonderen in der Konstruktion des "Atmosphärischen" zu zeigen. Sie wird einmal mehr in ihrem einzigen größeren Kirchenbau deutlich, den sie 1960 auf der ostfriesischen Insel Langeoog realisierte.

In einer Dünenlandschaft, nahe am Meer, sollte eine geschlossene Winterkirche und eine offene Sommerkirche entstehen. Der geschlossene Raum war für die Dorfgemeinde gedacht, die auch im Winter die Insel bewohnt. Im Sommer, wenn vorübergehend eine unberechenbare Anzahl von Gästen auf der Insel weilt, sollte eine offene Halle den kirchlichen Rahmen bilden. Nachdem nur geringe finanzielle Mittel zur Verfügung standen, bestanden die Anforderung, die beiden Funktionen in einem Baukomplex zu vereinigen.

Der grundlegende Entwurfsgedanke zu dieser Kirche entstand bei einem Rundgang durch die Dünen. *"Da bin ich mit dem Geistlichen oben die Dünen entlang gelaufen, und wir sind um das Gelände, wo die Kirche einmal entstehen sollte, herumgegangen und haben miteinander gesprochen. Und dann habe ich plötzlich gesagt: 'Haben Sie einen Bleistift zur Hand?' Sagt er: 'Nur einen abgebrochenen, ein Stück Papier, eine Zigarettenschachte!' Na, sage ich, geben Sie es her! Und dann habe ich spontan aus der Dünensituation diesen Halbkreis geschlagen, eine Sommerkirche, eine Winterkirche mit der Andeutung eines Altares. Für mich sofort die Andeutung eines Kirchenraums, der an diesen Ort gehört. Ich habe in der Bildhaftigkeit des Schreitens in diesem Raum, dadurch, daß ich diesen offenen Halbkreis gezeigt habe, demonstriert, wie ich mir diesen Raum als einen Kreuzweg denke."* [196]

[196] LH. zit. nach Wilhelm 1991, 11

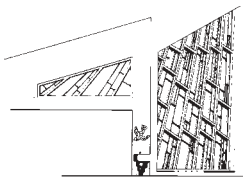
In der gebauten Version umspannt ein lang gezogener Bogen der Kirchenrückwand die beiden Segmente der Sommer- und Winterkirche. Im zentralen Blickpunkt steht der Altar, der von den Sitzreihen der Sommerkirche gleichermaßen einsichtig ist wie von der Winterkirche. Hinter dem Taufbrunnen trennt eine Mittelwand die beiden Kirchenbereiche. Sie endet im hinteren Teil in der hohen Außenwandscheibe des Glockenturms. Ein großes durchlässiges Glasrelief in der Mittelwand schafft die optische Verbindung zwischen Winter- und Sommerkirche. Die Sprossen dieser Fensterwand verlaufen zum Scheitelpunkt der Glockenwand und erfüllen so das dahinter liegende architektonische Konzept, alle Raumteile zueinander in der Architektur in eine Beziehung zu bringen, sowohl von innen als auch nach außen. Im Kircheninnenraum hat Hillebrand die 14 Stationen des Kreuzweges in einer Serie von Glasreliefarbeiten dargestellt. In der Eingangstür zur Kirche ist der

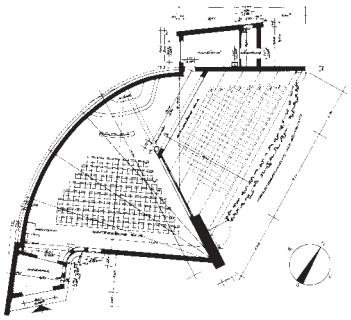
Grundriss eingearbeitet. Die Sommerkirche kann durch eine breite Faltwand zum Altar hin geöffnet werden. Winterkirche mit Altarvorraum und Sakristei sind mit einem Massivdach gedeckt. Die Sommerkirche überspannt ein offenes Tragwerk, das nur mit einer dünnen Schicht Plexiglas überdacht ist.

Die Rundform wurde von Hillebrand gewählt, weil sich der Baukörper damit landschaftlich harmonisch in das vorhandene Gelände der Dünen einfügt. Durch die elliptische Form des Glockenturms wächst die Kirche auch vertikal aus der Dünenlandschaft heraus. Im Laufe der Jahre soll das schimmernde Patinagrün des Kupferdaches eine Einheit bilden mit dem Blaugrün des Dünengrases und dem intensiven Blau des Himmels.

In der Inselkirche Langeoog wird die Raumatmosphäre vornehmlich durch die gekrümmte Form der Außenwand erzeugt. Das räumliche Konzept der Einraumkirche, wie es von Böhm wegweisend begründet wurde, wird hier durch die Rundform noch einmal mehr verstärkt und zum deutlichen Symbol für Einheit und Gemeinschaft. Der Altar wird nur indirekt von Tageslicht angestrahlt, erhält aber eine zusätzliche künstliche Beleuchtung durch Leuchtstoffröhren an der Decke. Entgegen den Raumkonzepten Böhms, der den Altarbereich durch große Glasflächen zu einem lichtdurchfluteten Raum machte, sind in dieser Kirche die Sitzreihen der Gläubigen durch Tageslicht erhellt. Eine große verglaste Fläche schafft die beabsichtigte Durchlässigkeit zwischen den Sitzreihen der Winterkirche mit denen der Sommerkirche. Hillebrands architektonisches Konzept dahinter, alle Raumteile in der Architektur zueinander in Beziehung zu bringen, erfüllt sich damit auf mehreren Ebenen. Das Ideal einer gesamtheitlichen Einheit, wird einmal mehr durch die harmonische Integration des Bauwerks in die Landschaft erfüllt.

Katholische Kirche, Langeoog, 1960





281 Inselkirche Langeoog, Entwurf, Lageplan
282 Große Fensterwand, Entwurf
283 Glockenturm
284 Große Fensterwand zwischen Sommer- und Winterkirche
285 Altar
286-287 Inselkirche Langeoog, Foto
288 Grundriss

Museum der Weltreligionen, Raumkonzept, 1989

Das Raumkonzept für ein Museum der Weltreligionen entwickelt Lucy Hillebrand 1988. Ein enger Vertrauter von ihr, der Kunstwissenschaftler Klaus Hoffmann, Leiter der Städtischen Galerie Wolfsburg, hatte sie durch eine Frage zur Auseinandersetzung mit diesem Thema angeregt: *"Wir kennen uns gut aus vielen Gesprächen und so stellte er mir eines Tages, auf Grund seiner jahrelangen, vergleichenden Forschungen auf dem Gebiet der Religionen, die Frage: Wie könnte eine Ausstellung oder auch Raumkomposition aussehen mit der Möglichkeit, in vergleichender Weise die Weltreligionen zu präsentieren? Ich war wie auf eine Entdeckungsreise geschickt, einen scheinbar nicht planbaren Raum zu finden, zu erfinden. Ich ging auf die Suche nach Orientierungshilfen. Während unserer weiteren intensiven Gespräche entstanden - wie nebenher - meine ersten Skizzen, Raumschriften, Zeichen, die immer vertiefender in die Aufgabenstellung hineinführten und mir die Lücken in den Konventionen der Museumsbauten bewußtmachten. Alle Raumideen mußten vorläufig immer wieder verdrängt werden bis eines Tages das Prinzipielle meiner Raumvorstellungen in der Skizze erkennbar war und durch Barbara Schulz (Architekturmuseum Frankfurt) im Modellbau konkretisiert wurden."* [197]

[197] LH. zit. nach Grohn 1990, 160f

Noch deutlicher als in der Inselkirche Langeoog, setzt sie sich anhand von diesem Projekt mit dem Thema Raumatmosphäre auseinander. Mit dem Verweis auf einen Satz von Paul Klee: "Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar", findet sie ausgedrückt was sie unter dem Begriff Raumatmosphäre versteht. Licht und dessen räumliche Wirkung ist dabei einer der entscheidendsten Faktoren.

Als Antwort, auf die Frage nach einem räumlichen Modell für ein Museum der Weltreligionen entsteht ein zweigeschossiges, sich gegenläufig drehendes Raumelement. Umgeben ist dieses Raumelement von einem sich spiralförmig nach oben windenden Außenraum, in dem sich die Besucherinnen und Besucher befinden. Auf zwei unterschiedlichen Höhen, entweder im tiefer liegenden Reflexionsraum oder in einer Ebene mit dem oberen Raumelement, sollen sie in meditativer Versenkung zu einem friedlichen Miteinander finden. Im Zentrum verbindet eine zylindrische Tageslichtsäule alle Räume sichtbar untereinander. Antennen an dessen oberem Ende weisen auf die Notwendigkeit der Kommunikation hin. Das Raumodell des "Museums der Weltreligionen" wird 1989 auf der Weltausstellung der Architektur in Sophia, ausgestellt.[198]

[198] "Interarch 89 - World Triennial of architecture" in Sofia, Bulgarien

In den nächsten Jahren entstehen noch weitere Ideenmodelle, die sich im besonderen mit der Atmosphäre von Räumen und der Wirkung auf den Menschen beschäftigen. Zu diesen Modellen sind von ihr nur sehr wenige Angaben oder Unterlagen vorhanden. Es zeichnet sich aber deutlich ihre zunehmende Suche nach der kontemplativen Wirkung der Architektur ab:

"Ich frage nach einer kontemplativen, einer in den gesamten Bereich der Aufgabenstellung sich versenkenden Architektur, deren Zukunftsanteil jedoch bereits in der Gegenwart mit verankert sein muß. Eine Architektur, die nicht mit formalen Eklektizismus unterhält, sondern Gegenwärtigkeit herausfordert und dadurch auch entstehen läßt. Räumliches Denken einer verknüpfenden Konzeption führt mit Sicherheit zu einem verantwortungsbewußten Planungsprozeß - bezogen auf die Gesamtheit unserer konkreten Existenz. Dabei kann durch mehr Unschärfe, das Un-Fertige, die Mitte zwischen technischer Perfektion und Indifferenz - das der Kunst Naheliegende in der Architektur sich ergeben." [199]

Die Notwendigkeit zur "kontemplativen Wirkung der Architektur" sieht sie auch als Gegenstrategie, zu einem vorherrschenden gesellschaftlichen Hang zur Oberflächlichkeit und damit der Orientierungslosigkeit begründet: *"Das fast schon nicht mehr überschaubare Überangebot an Informationen treibt ein listiges Spiel mit uns allen - mit der Gefahr des sich Verlierens in Beliebigkeit, mehr noch in Konzeptionslosigkeit; sicher das Denkschema des Luxusanspruches. Ich setze dagegen die Frage nach der kontemplativen, offenen Architektur, die den Menschen auf sich selbst und von daher auf seine eigentlichen Ansprüche zurückwirft, das zwischenmenschliche Gefüge in einer Raumdarstellung neu zu definieren versucht."* [200]

[199] LH. zit. nach Grohn 1990, 124

[200] LH. zit. nach Grohn 1990, 124

"Stadt des Diogenes", Ideenmodell 1991

Das Ideenmodell "Stadt des Diogenes" war als Realisierung für die EXPO 2000 in Hannover gedacht. Eine Stadt, aus mehren Tonnen bestehend, die untereinander verbunden sind, sollten auf dem Maschsee schwimmen. In einem Interview mit der Kunsthistorikerin Karin Wilhelm erläutert sie ihr Konzept dieser "Diogenes - Tonne":
"Ich habe von der Persönlichkeit des Diogenes her einen Raum entdeckt: Die Tonne, die karge Tonne. Aber sie ist viel mehr als nur eine Tonne, denn sie ist ja auch ein Rundraum, in dem sich der Mensch geborgen fühlt. Ich möchte diesen Rundraum der Tonne oben offen lassen. Das ganze nenne ich eine Nachtstadt. Ich möchte das Licht von der Nachtstadt in alle Tonnen einfließen lassen. Sie entsprechen den neuesten und besten hygienischen Bedingungen, denn ich will ja keine Umweltzerstörung damit machen. Sie bringen den Menschen auf sich selbst zurück und - das muß man einfach mal aushalten können - zur Einsamkeit. Diese

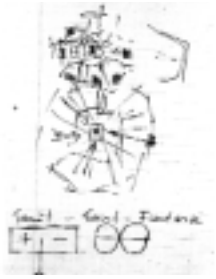
Einsamkeit kann bis zum Schmerz reichen. Ich glaube nur wenn wir so von dem Elementaren ausgehen - ohne damit jetzt in die Primitivität und seinem Halleluja auszuarten -, wenn wir alle Kräfte entwickeln, die wirklich in das Schöpferische und in die Zukunft weisen, nur wenn wir Ahnungen geben, zeigen wir den Weg. Ich möchte mit der Tonne eine Ahnung der zukünftigen Stadt zeigen." [201]

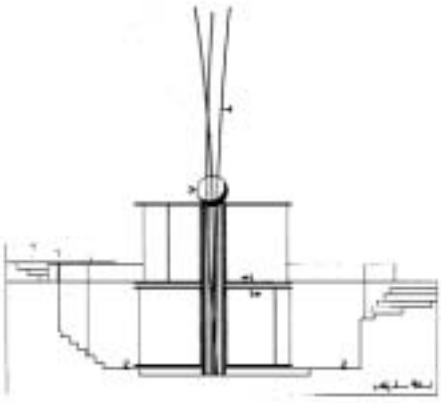
[201] Das verborgene Museum: Wilhelm 1991, 9

"Licht und Raum", Ideen-Ausstellungsmodell, 1992

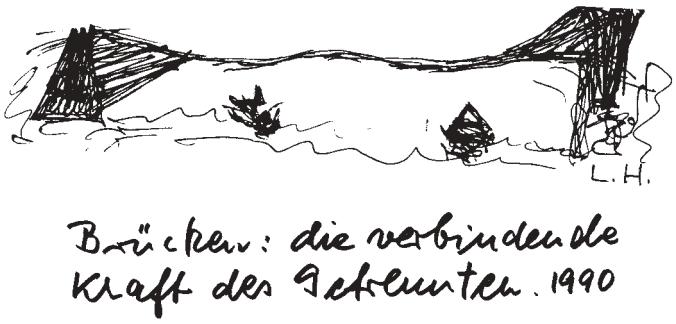
Ein weiteres Ideenmodell, in dem sich Hillebrand im weitesten Sinne mit der Atmosphäre von Architektur beschäftigt, ist das Projekt "Licht und Raum". Es ist ein Ergebnis ihrer Auseinandersetzung mit den Elementen Licht und Raum. Raum entstehe nicht nur durch Baukörper sondern auch durch Licht und Schatten, durch das Spiel von hell und dunkel. In diesem Ideenmodell würden Raumwirkungen aus der Korrespondenz zwischen dem Leuchten der von innen illuminierten Gebäude und der Licht- und Schattenwirkung, die vom angestrahlten Bauwerk ausgeht, entstehen. [202]

[202] Vgl. Projektbeschreibung v. LH





289 Museum der Weltreligionen, Skizzen
290 Museum der Weltreligionen, Raummodell
291 Museum der Weltreligionen, Schnittskizze
292 "Stadt des Diogenes", Ideenmodell
293 "Licht und Raum", Ideenmodell
294 "Denkebenen", Ideenmodell



Brücken, Raumschrift-Skizze 1990

10 *SCHLUSSWORT*

Zu Beginn des Resümees sei nochmals an die einleitend formulierte Fragestellung erinnert. Beabsichtigt war die Betrachtung der "Ideenmodelle, Konzepte und Raumschriften Lucy Hillebrands, um in ihnen den Zugang zu entdecken, welche Wege und Schritte, aber vor allem welche Ideen und Gedanken dahinter liegen, um zu dieser sozial gedachten Architektur zu gelangen".

Rückblickend betrachtet liegt Lucy Hillebrands besonderer Zugang zu einer humanen Architektur und Planung nur vordergründig in der Wahl einer bestimmten Methode oder der Anwendung von "Raumschriften" begründet. Entscheidend war vielmehr ihr persönliches soziales Engagement, an dem sie ihre Arbeit ausrichtete. Demnach ist dem Sozialpsychologen Prof. Dr. Peter Faßheber zuzustimmen, wenn er in den Charaktereigenschaften Lucy Hillebrands das wesentliche Kriterium für das Gelingen einer Zusammenarbeit zwischen Architektin und NutzerIn betont. In Hillebrands Werteprofil seien "ethische Grundnormen, Werte wie Gleichberechtigung, echte Freundschaft, Freiheit, Weisheit u.ä." besonders wichtig, während andere Dinge, wie "gesellschaftliche Anerkennung, Vergnügen, gemütliches Leben u.ä." sehr weit unten in ihrer Werthierarchie stehen. [203]

[203] Faßheber zit. nach Grohn 1990, 90f

Aufgrund dieser Disposition ihrer Wertigkeiten war es möglich, dass sich ihre Planungen als ein kreativer Prozess zwischen ArchitektIn und KlientIn gestalteten. Der Dialog mit den BauherrInnen und die Auseinandersetzung mit deren Anforderungen an die Bauaufgabe waren zentral für ihren Entwurf um gestaltend und kreativ tätig zu werden. Diese Bedeutung der Persönlichkeit zeigen auch die anderen in der Arbeit angeführten Beispiele von Personen, die sich um ein humanitäres Bauen und Planen bemüht haben. Die vorgestellten ProtagonistInnen sind sozial engagierte Menschen, die sich, ähnlich wie Hillebrand, zur Aufgabe stellten, durch ihre Arbeit einen entscheidenden Beitrag zu einer Verbesserung der gesellschaftlichen Situation zu leisten. In diesem Sinn können auch "Raumschriften" oder andere zeichnerische Darstellungsmethoden nur dann sinnvolle Hilfsmittel zur Integration von nutzungsrelevanten Kriterien sein, wenn es darüber hinaus ein persönliches Anliegen der Planenden ist den "menschlichen Maßstab" zum zentralen Prinzip ihrer Planungen zu machen.

Neben diesen offensichtlich schwer beeinflussbaren Kriterien der Persönlichkeit, auf die im Besten Fall die Erziehung noch gestaltenden Einfluss ausüben könnte, sind aus der Arbeitsweise Hillebrands dennoch einige Faktoren ablesbar, die, sofern sie verstärkt in der Architekturausbildung Berücksichtigung finden würden, Entscheidendes bewirken könnten.

Im Dialog mit BauherrInnen sind die Fähigkeit des Zuhörens und ein gewisses Maß an Kenntnissen über Gesprächsführung offenbar essentiell. Lucy Hillebrand war, über ihre persönlichen Eigenschaften hinaus, durch ihr privates Umfeld dafür sensibilisiert worden. Ihre Gesprächsführung war bestimmt von gegenseitiger Akzeptanz, Achtung der jeweiligen Kompetenz des Anderen und der Fähigkeit zuzuhören. Sie respektierte andere Ansichten, nahm diese aber nicht kritiklos hin, wenn sie ihren eigenen Vorstellungen einer zeitgemäßen Baukultur widersprachen oder ihrem Gefühl nach nicht mit ihrer gesellschaftlichen Verantwortung vereinbar erschienen.

In der Architekturausbildung findet diese Notwendigkeit, Grundkenntnisse der Gesprächsführung zu erwerben, bisher keine Beachtung. Ähnlich unberücksichtigt ist die Befähigung zur interdisziplinären Zusammenarbeit mit Personen aus anderen Wissenschaftsgebieten. Insbesondere Grundkenntnisse aus der Soziologie, Psychologie und neuerdings aus den Kulturwissenschaften könnten nützliche Ergänzungen zu den in der Architekturausbildung vermittelten Inhalten darstellen, sind aber in den derzeitigen Studienplänen nicht verpflichtend vorgesehen.

Das Studium müsste die hinkünftigen Planerinnen und Planer, viel mehr als bisher dazu befähigen, nutzungsorientiert zu denken und ihre Projekte als Antworten von nutzungsrelevanten Fragestellen zu formulieren. In Hinblick darauf ist auch der in der Ausbildung oftmals forcierte "Expertenstatus" kritisch zu sehen. Eher könnte sich das in der Ausbildung vermittelte Berufsbild an Lucy Hillebrand orientieren, die sich in ihrer Rolle als Architektin nicht in der Position einer "Expertin" sah, welche für andere Lösungen definiert, sondern die aus einer Vielzahl von relevanten Einflüssen und Anforderungen Informationen bündelt und zu einer Baugestalt transformiert.

Parallel zur Befähigung der Planerinnen und Planer müsste im Sinne von Lucy Hillebrand aber auch das kritische Bewusstsein der Nutzerinnen und Nutzer gefördert werden. Hillebrand hat mit ihren Filmen und zahlreichen Vorträgen ihren Beitrag dazu geleistet. In der gängigen Praxis finden Architekturvorträge allerdings nur innerhalb von Fachkreisen statt und erheben kaum den Anspruch, auch von "Nicht-ArchitektInnen" verstanden zu werden.

Auch der enge Kontakt, den Lucy Hillebrand zu den Sozialwissenschaften pflegte, könnte wegweisend sein. In der Regel agieren die beiden Fachgebiete sehr unabhängig voneinander. Ergebnisse von soziologischen Studien über Auswirkungen der Architektur auf den Menschen werden häufig nur innerhalb der sozialwissenschaftlichen Fachkreise diskutiert. Sie beschränken sich damit zwangsläufig darauf, die Ursachen

von Problemen aufzuzeigen. Lösungsansätze können, wie von Hillebrand praktiziert, nur im interdisziplinären Dialog von ArchitektInnen und SozialwissenschaftlerInnen erarbeitet werden. Dabei müsste es verstärkt im Interesse der Architektinnen und Architekten liegen, viel mehr über die Auswirkungen planerischer Maßnahmen auf die Menschen Bescheid zu wissen.

Christian Kühn schreibt in der Monografie über den österreichischen Architekten Anton Schweighofer: *"Immer dazu angehalten, sich im Netz der Interpretationen am lautesten zu Wort zu melden, um Aufmerksamkeit zu erlangen, wird der Star zwangsläufig zum Gefangenen seines Image und ist für sein Werk verloren."* [204] Die Qualität Anton Schweighofers liege nach Kühn eben genau darin, dass dieser in seiner Arbeit nie danach strebte als "Stararchitekt" anerkannt zu werden. Dasselbe könnte man über Lucy Hillebrand sagen. Auch sie hat mit ihrer Arbeit nie persönlichen Ruhm oder Prestige angestrebt und sich damit Zeit ihres Lebens Autonomie und Unabhängigkeit bewahrt. Sie fühlte sich einzig der Aufgabe und ihren Auftraggeberinnen und Auftraggebern gegenüber verpflichtet, nicht aus einer Notwendigkeit heraus, sondern aus einem inneren Bedürfnis.

[204] Kühn 2000, 8

11 *ANHANG*

11.1 Lucy Hillebrand - Werkverzeichnis

11.1.1 Kurzbiografie in Daten

6. März 1906	Geboren in Mainz am Rhein, Besuch der ersten experimentellen Reformschule in Mainz und anschließend Gymnasium und Abitur.
1925 - 1928	Meisterschülerin des Kirchenbaumeisters Dominikus Böhm an der Kunstgewerbeschule in Offenbach und den Kölner Werkschulen. Öffentliche Wettbewerbserfolge während der Ausbildungszeit, Entwurf von zahlreichen Möbelstücken u.a. auch Aluminiummöbel, sie sammelt Erfahrungen in Handwerk und Innenraumgestaltung, großes Interesse an Kunstgeschichte, Höhlenmalerei und ostasiatischem Kunstgewerbe.
1927 / 28	Jüngstes Mitglied im Deutschen Werkbund und Arbeitsbegegnungen mit Kurt Schwitters auf einer Werkbundtagung 1927, Heirat mit dem Juristen Wilhelm Otto und ein Jahr an der Nordsee gelebt.
1928	Eigenes Architekturatelier in Frankfurt am Main, Zusammenarbeit und gemeinsame Ausstellungen mit dem Bund "Das Neues Frankfurt", Teilnahme an Wettbewerben.
1929	Erste realisierte Bauten: 1929: Dapolin -Tankstelle in Frankfurt / Main, 1929: Einfamilienhaus mit Praxis in Spredlingen bei Frankfurt / Main.
1928 / 30	Projektweise Zusammenarbeit mit dem Grafiker und Collagenkünstler Robert Michel (Bauhaus).
1930	Mitglied im BDA Frankfurt bis zu dessen Auflösung 1933.
1932	Gründung des Atelier "Bau-Bild" in Frankfurt am Main gemeinsam mit dem Maler und Kunstpädagogen Otto Leven, Tod ihres Vaters.

1932/33	Teilnahme an der BDA-Ausstellung "billige Häuser zu festen Preisen" (1932) und "Einraumwohnung für die berufstätige Frau" (1933).
1936	Haus Bensen in Göttingen als letzter Bau noch vor Kriegsausbruch fertiggestellt.
1934 - 1945	Eingeschränkte Arbeitsbedingungen während der Naziherrschaft und in den Kriegsjahren, keine Befugnis als Architektin zu arbeiten, Plastik und Reliefarbeiten, zweimaliger Verlust ihres Ateliers in Frankfurt und Hannover durch Bombenschaden.
1937	Geburt der Tochter Angelika.
1938	Patent für Wandkonstruktionen zu Filmprojektionen in einem elliptischen Bildausschnitt das von der UFA angekauft wird.
1942	Tod ihrer Mutter.
1945	Eigenes Architekturbüro in Göttingen, Ehe und Zusammenarbeit mit dem Soziologen und Publizisten Erich Gerlach, Beschäftigung mit räumlichen Grundelementen für den Schulbau auf der Basis neuer pädagogischer Erkenntnisse und der Ergebnisse von internationalen Schulbautagungen, Zusammenarbeit mit PsychologInnen, SoziologInnen und Regisseuren.
1948	Mitglied im BDA Niedersachsen, zahlreiche Schulbauten, Kultur- und Jugendbauten, Wohnbauten und Einfamilienhäuser. Wichtige Beispiele öffentlicher Bauten: Volksschule Osterholz 1951/53, Jugendzentrum Salzgitter-Bad 1950/52, Jugendherbergen im Harz (Torfhaus) 1954, Göttingen 1956, Hildesheim 1965, Gewerkschaftshaus Northeim 1960, Hotel Astoria, Göttingen 1961, Afro-Asiatisches Studentenwohnheim, Göttingen 1964, Nöthel Apartmenthäuser, Göttingen 1965, Realschule und Gymnasium Uslar 1966/67,

Wirtschaftsgymnasium Northeim 1968/70,
Psychotherapeutisches Zentrum Tiefenbrunn 1970,
Albert-SchweizerKinderdorf, Uslar-Solling 1970,
Mittelpunkt-Grundschule Katlenburg 1973/74.

1963 NDR Film: "Raumprobleme im Bauen", Raumformen aus Bewegungsgesetzten, später weitere Filmkonzepte.

1970 Mitglied im Vorbereitungskomitee des Kunstkongress- und Kunstmarktkomitees in Göttingen,
Themen der Kunstkongresse 1973-1975: "Die Kunst eine Stadt zu bauen"
1973: "Der Einfluß der gebauten Umwelt auf die Erlebniswelt des Menschen."
1974: " Die wachsende Häßlichkeit der Stadt. Freiheiten und Zwänge im Planungsprozeß."
1975: " Die Geschichtlichkeit des Menschen und der Stadt".
Diverse Ideen- und Konzeptmodelle für den Kunstmarkt Göttingen, Beispiel:
1973 Ideenmodell "Schwelle Fahrzone - Fußgängerzone"
1978 Konzeptmodell "Natur in der Stadt" gemeinsam mit dem Ökologen Menge
1980 Ideenmodell "Raumhierarchien".

1972 Tod ihres Ehemanns Erich Gerlach.

1973 Aufgabe des Architekturbüros in Göttingen und Verlagerung der Arbeit auf konzeptionelle und städte bauliche Planungen,
Vorstandsmitglied und Initiativen im Bund Deutscher Architekten (BDA) und im Bund Bildender Künstler (BBK), Kooperatives Gestalten für Städtebau und Architektur.

1978 -1982 Mitglied der Kunstkommission des Landes Niedersachsen und Mitbegründerin der "Kulturpolitischen Gesellschaft", nach Beendigung ihrer Tätigkeit erhält sie hierfür als Anerkennung am 25. Mai 1982 das Verdienstkreuz des Landes Niedersachsen.

1979 Delegierte des BDA zum Symposium "Bauen für Kinder in Polen", Begegnung mit polnischen Kollegen und Arbeitsgespräche.

1980	Alternativplanungen zur Lokhalle Göttingen - KULTUR ZENTREN mit Konzeptionen für Architektur als Vermittlung veränderter Lebensformen.
1983	Gründunge eines interdisziplinären Arbeitskreises im Rahmen des Deutschen Werkbundes in Göttingen.
1984	Konzeptioneller Planungsauftrag für eine Ausstellung in Braunschweig "Stadt im Wandel", Entwurf für die Vorhalle und eigener Beitrag "Im Schwungrad der Geschichte".
1985	"Lern-Ort-Stadt", eine utopische Stadtplanung für standortge bundene Stadträume geschichtlicher Erfahrung.
1986	Übernahme ihrer Arbeiten durch das Archiv des Deutschen Architekturmuseums in Frankfurt am Main.
1988/89	Lehrtätigkeit an der Gesamthochschule Kassel, Fachbereich Architektur.
1989	1. Preis beim Wettbewerb für ein Wildparkstadion in Karlsruhe in Kooperation mit Großmann und Schneider.
1989	Teilnahme an der Weltausstellung der Architektur in Sophia mit der Raumkonzeption "Museum der Weltreligionen".
	Ehrenmitglied im Bund Deutscher Architekten und im Deutschen Werkbund, Mitglied des Redaktionsausschusses des BDA Niedersachsen.
1990/91	Filmkonzept "Der nicht definierte Raum".
1992	Eintrag in das Lexikon der Weltarchitektur.

14. September 1997 im Alter von 91 Jahren gestorben.

11.1.2 **Bauten und Projekte**

Das folgende Werkverzeichnis beruht auf den im Archiv des Deutschen Architekturmuseums Frankfurt dokumentierten Plänen, Angaben in diverser Literatur, den wertvollen Hinweisen der Tochter Angelika Borger und eigenen Recherchen. Zum Zeitpunkt meiner Recherchen waren die im Deutschen Architekturmuseum vorhandenen Pläne und Modelle noch nicht vollständig inventarisiert. Lucy Hillebrand selbst scheint nur sehr wenig Wert darauf gelegt zu haben, ihre Arbeiten umfassend zu dokumentieren. Pläne sind oftmals nicht datiert, und andere Aufzeichnungen zu den Projekten, sofern vorhanden, wurden vermutlich nach Fertigstellung der Bauten nicht weiter aufbewahrt, um möglichst wieder Raum zu schaffen für Neues. Auf Basis der verschiedenen Quellen kommt es daher zu einigen Ungereimtheiten und Lücken in der Dokumentation, die nicht alle vollständig geklärt werden konnten. Trotz intensiver Bemühungen können weder Ungenauigkeiten in der Datierung ausgeschlossen noch kann mit Gewissheit der Anspruch der Vollständigkeit erhoben werden. Die im Folgenden angegebene Datierung richtet sich zuallererst nach den im Deutschen Architekturmuseum dokumentierten Angaben. Bauten, die entweder bekanntermaßen realisiert wurden oder im Stadium des Entwurfs geblieben sind, wurden in der Auflistung entsprechend vermerkt. Fehlende Angaben oder Projekte, bei denen ungewiss ist, ob sie auch tatsächlich realisiert werden konnten, sind mit dem Vermerk "ohne Angabe" (o. A.) bezeichnet.

Bauten - Projekte: (Chronologisch)

Fortlaufende Nummer
Planung / Baujahr
Ort
Projekt
Bestand Planarchiv und Modellsammlung Deutsches Architekturmuseum (DAM)
Entwurf / Realisiert / Wettbewerb / ...

001
o. A.
Braunschweig
Kindergarten / Erziehungsheim Friedrich Köhler
372-238-001 bis 005: Pläne
Entwurf

002
o. A.
o. A.
Schwimmhalle Uslar
372-220-001 bis 003: Vorentwurfsskizzen
Entwurf

003
o. A.
o. A.
Wohnbau
372-231-001 bis 006: Pläne (nicht näher beschriftet)
Entwurf

004
o. A.
Göttingen
Haus Herfeld / Schönemann
o. A.
realisiert

005
1925
o. A.
Wärterhaus im Weinberg
o. A.
prämierter Entwurf für einen Wettbewerb im ersten Semester Architektur bei Prof. Böhm

006
1920 / 25
o. A.
Möbelentwürfe
o. A.
realisiert

007
1928
o. A.
Kostümentwurf "Frau Eisen" für das Künstlerfest "Dichtung für das Fest der Technik" in Hannover (Veranstalter Kurt Switters)
o. A.
realisiert

008
1928 / 1929
Frankfurt am Main
Tankstelle DAPOLIN
o. A.
realisiert

009
1928 / 29
Spredlingen bei Frankfurt
Haus Schröder, Einfamilienhaus mit Praxis
o. A.
realisiert

010
ca. 1930
Leipzig
Messestand für die französische Firma Saint-Gobain (Hersteller von Glasbausteinen, Demonstration der konstruktiven Möglichkeiten und der ästhetischen Wirkung von Glasbausteinen)
o. A.
realisiert

011
ca. 1930
o. A.
Gedenkstätte für die Gefallenen des ersten Weltkriegs
o. A.
Entwurf

012
1930 / 31
o. A.
Entwurf für ein Denkmal für den russischen Schriftsteller T. Szewczenko
o. A.
o. A.

013
1932
o. A.
Einfamilienhaus, Entwurf im Rahmen der BDA-Ausstellung "billige Häuser zu festen Preisen"
o. A.
Entwurf

014
1933
o. A.
"Einraumwohnung für die berufstätige Frau im Flachbau mit Abwandlung zur Ehepaarwohnung" und "Einraumwohnung der berufstätigen Frau mit Abwandlung zum zweigeschossigen Einfamilienhaus" Entwurf im Rahmen der BDA-Ausstellung "Bauen und Wohnen"
o. A.
Entwurf

015
ca.1934 / 1935
Wiesbaden
Haus Mees
o. A. (Pläne vermutlich im Krieg zerstört)
realisiert

016
1936 / 37
Göttingen
Haus Bensen
o. A. (Pläne vermutlich im Krieg zerstört)
realisiert

017
ca. 1936
Wiesbaden
Überlebensgroße Christusplastik für eine Kirche in Wiesbaden (im Krieg zerstört)
o. A.
realisiert

018
1937
Frankfurt am Main
Wohnhaus Atelier "Bau-Bild", Arbeitsraum gemeinsam mit Otto Leven
o. A.
realisiert (im Krieg zerstört)

019
1938
Patent für eine Wandkonstruktionen zur Projektion von Filmen in einem elliptischen Bildausschnitt in Lichtspielhäusern
o. A.
o. A. (Ankauf durch die UFA)

020
1939
Göttingen
Neubau einer Wirtschaftsbaracke
372-236-001: Plan
o. A.

021
1939
Göttingen
Ladenumbau Krätschmar (Pelzgeschäft)
o. A.
realisiert

022
1942
Göttingen
Colsman, Neubau eines 3 Familien-Hauses
372-230-001 bis 004: Pläne
realisiert

023
1945/46
o. A.
Projekt zur Umnutzung von "Nissen-Hütten" (Wellblechbaracken) eines ehemaligen Kriegsgefangenenlagers zu einer geschlossenen Dorfanlage mit vorgelagerten Bauten und Grünflächen und als Wohnanlage
o. A.
o. A.

024
1946
o. A.
Gedenkstätte für Opfer des Weltkriegs
o. A.
Wettbewerbsentwurf

025
1946
o. A.
Denkmal für einen russischen Schriftsteller
o. A.
Wettbewerbsentwurf

026
1946
Göttingen
Siedlung Zietenterrassen
372-085-001 bis 016: Pläne
o. A.

027
1946
Göttingen
Pavillon-Schule mit Sechseckraum
372-134-001 bis 032: Pläne
o. A.

028
1946
Göttingen
Haus der Jugend
372-101-001 bis 029: Pläne
Entwurf

029
1946
Göttingen
Kinderheim
372-102-001 bis 006: Pläne
o. A.

030
1946
Göttingen
Verkehrspavillon
372-208-001 bis 002: Pläne
o. A.

031
ca. 1945/46
Entwurf für ein Hochhaus unter Einbeziehung der aerodynamischen Gesetze
o. A.
Entwurf (Realisierung als zweiteiliges Hochhaus 1958/1962 Göttingen / Lohberg)

032
ca. 1950 bis 1958
Landkreis Göttingen - Rittergut Rittmarshausen
Aufstockung eines Wagenschuppens und Ausbau für Wohnzwecke
372-218-001 bis 013: Pläne
realisiert

033
1947/48
Nürnberg (südlicher Pregnitzarm)
Kulturelles Zentrum Nürnberg:
Ausstellungshallen, Konzerthalle
372-178-001 bis 009: Pläne
Wettbewerbsentwurf

034
1947
o. A.
Entwurf für ein Kinderhaus
372-100-001 bis 006: Pläne
Entwurf

035
1947
o. A.
Vierklassige Grundschule in Pavillonbauweise, Ideenskizze I
372-136-001: Pläne
Entwurf

036
1947
o. A.
Vierklassige Grundschule in Pavillonbauweise, Ideenskizze II
372-136-001: Pläne
Ideenskizze (erschienen in der Zeitschrift: Die Sammlung, 2. Jg. 4.Sept.1947: "Wandlungen im Bau")

037
1947
o. A.
Diverse Vorentwürfe für Grundschulen, Ideenskizzen III
Ideenskizze (erschienen in: Westermanns Pädagogische Beiträge Heft 7/1950)

038
1947
Darmstadt
Kunsthalle Darmstadt
372-177-001bis 0002: Pläne
Entwurf

039
1947
Darmstadt
Schule am Pulverhäuserweg
372-135-001 bis 004: Pläne
o. A.

040
1947/48
Wolbrechtshausen - Hevensen
Schule mit Dorfgemeinschaftshaus
372-137-001 bis 005: Pläne
realisiert (Dorfgemeinschaftshaus)

041
1951-1953 (1947/48)
Osterholz-Scharmbeck
Volksschule
372-138-001 bis 016: Pläne
realisiert

042
1948
Hannover
Funkhaus Hannover
o. A.
Wettbewerbsentwurf

043
1946/48
Göttingen
Großtauschzentrale
372-175-001: Pläne
realisiert

044
1948
Göttingen
Vorhalle Central - Theater / Kino Umbau
372-235-001 bis 002: Pläne
realisiert

045
ca. 1948
o. A.
Ladenumbau Firma Hundertmark
372-229-001 bis 012: Pläne
o. A.

046
1948/49
Göttingen / Geismar
Vorentwürfe für Einzel- und Doppelhäuser,
Volksheimstätte
372-086-001 bis 011: Pläne
o. A.

047
1949
Göttingen
Ladenumbau Gronemeyer (Kaffee)
372-207-003: Pläne
realisiert

048
1950
Imbsen
Volksschule
372-132-001 bis 032: Pläne
realisiert

049
1950
o. A.
Schultypenentwürfe
372-133-001 bis 007: Pläne
Entwurf

050
1950
o. A.
Ideenentwurf "Ländlicher Schulbau"
372-139-001 bis 011: Pläne
Wettbewerbsentwurf

051
1950
Lagershausen
Vorentwurf für eine Schule
372-140-001 bis 006: Pläne
realisiert

052
ca. 1950
o. A.
Ideenskizzen für ein Kinderhaus
372-104-001 bis 002: Pläne
Entwurf

053
1950
Göttingen
Ladenerweiterung Roth (Blumengeschäft)
372-180-001 bis 007: Pläne
realisiert

054
1950
Hannover
Wettbewerb Ministerium des Landes
Niedersachsen
372-179-001 bis 009: Pläne
o. A.

055
1950
Hannover
Lehrlings- und Studentenwohnheim
372-228-001 bis 015: Pläne
o. A.

056
ca. 1950
Göttingen
Umbau zu einem Fotoladen
372-200-001: Plan
o. A.

057
1950/51
Hannover
Vorentwurf Kaiser-Wilhelm-Gymnasium
372-141-001 bis 024: Pläne
Entwurf

058
1950/53
Barterode
Schule
372-144-001 bis 005: Pläne
realisiert

059
1950/52
Salzgitter - Bad
Jugendzentrum / Jugendheim und
Volksschulheim Salzgitter - Bad
372-103-001 bis 012: Pläne
realisiert

060
ca. Anfang 1950er Jahre
o. A.
Öffentlicher Bau f. das Ministerium des Landes
Niedersachsen
372-211-001 bis 009: Pläne
o. A.

061
ca. Anfang 1950er Jahre
Alfeld (Vogelbeck)
Haus Oechsner
o. A.
realisiert

062
ca. 1950er Jahre
Göttingen
Haus Heede (Heilpraktiker)
realisiert

063
o. A.
Göttingen
Haus Partsch
o. A.
realisiert

064
ca. 1950er Jahre
Göttingen
Haus Gallwitz
o. A.
realisiert

065
ca. 1950er Jahre
Göttingen
Haus Bibrach
o. A.
realisiert

066
ca. 1950er Jahre
Göttingen - Bovenden
Haus Bieker
o. A.
realisiert

067
1951
Loxstedt
Volksschule
372-142-001 bis 006: Pläne
o. A.
o. A.

068
1951
Göttingen
Ladenumbau "Am weißen Stein"
372-203-001 bis 006: Pläne
realisiert

069
1951/52
Göttingen
Haus Plessner
o. A.
realisiert

070
1951/52
Göttingen
Haus Jost
o. A.
realisiert

071
1951 / 1954
Göttingen
Umbau der Gymnastikschule Wurm zur Nutzung als Wohnhaus
372-206-001 bis 007 und 372-221-001 bis 017: Pläne
realisiert

072
1952
o. A.
Tageskinderarten für 50-60 Kinder
372-106-001: Plan
o. A.

073
1952
Bad Sachsa
Vorentwurf Erweiterungsbau Pädagogium
372-143-001 bis 003: Pläne
Entwurf

074
1952
Achim
Entwurf für eine Mittelschule
372-145-001: Pläne
Entwurf

075
1952
Barsinghausen
Schule
372-146-001 bis 009: Pläne
realisiert

076
1952
Worpshausen
Schule
372-147-001 bis 007: Pläne
o. A.

077
1952
Springe / Deister
Schulneubau
372-233-001 bis 008: Pläne
realisiert

078
1953 / 1957 / 1958
Göttingen
Haus Ulrici
372-053-001 bis 042: Pläne
realisiert

079
1952 / 54
Torfhaus / Harz
Jugendherberge Torfhaus
372-107-001 bis 037: Pläne
realisiert

080
1953
o. A.
Jugendsiedlung: Kapelle, Verwaltungsgebäude, Krankenhaus, Wohnhaus, Pavillon
372-214-001 bis 010: Pläne
o. A.

081
1953
Göttingen
Haus Bartsch
realisiert

082
1954
Hannover
Psychotherapeutisches Institut und Erziehungsberatungsstelle
372-181-001 bis 009: Pläne
realisiert

083
1954
Hannover-Misburg
Jugendwerksiedlung Hannover,
Rehabilitierungssiedlung für jugendliche Strafgefangene
372-110-001 bis 015: Pläne
tw. realisiert

084
1954
Langenholtensen / Northeim
Grundschule
372-148-001 bis 015: Pläne
realisiert

085
1954
Beienrode
Vorentwurf Altersheim / Freizeitheim / Pfarrhaus
372-210-001 bis 004: Pläne
Entwurf

086
1954
Göttingen
Haus Timmel, Apotheke und Wohnhaus
o. A.
realisiert

087
1954
Bispingen (Nähe Hannover)
Vorentwurf Jugendherberge
372-109- 001 bis 007: Pläne
Entwurf

088
1954/55
Hannover
Jugendwohnheim der Heilsarmee
372-108-001 bis 010: Pläne
realisiert

089
1954/56
Göttingen
Jugendherberge
372-111-001 bis 004 (u.a.): Pläne
realisiert

090
1954/55
Göttingen
Anbau Studienhaus Wernerschule
372-151-001 bis 008 und 372-152-001 bis 008 und 372-247-001 bis 003: Pläne
realisiert

091
1955
Göttingen
Vorentwurf Privatklinik Göttingen
372-209-001 bis 006: Pläne
Vorentwurf

092
1955/59
Insel Langeoog
Schülersiedlung (Landschulheim) mit Schulbau
372-149-001 bis 016: Pläne
realisiert

093
1955
Alfeld/Leine
Wettbewerb Schulbau
372-150-001 bis 004: Pläne
Wettbewerbsentwurf

094
1955
Northeim
Wettbewerb Bürgerschule
372-153-001 bis 024: Pläne
Wettbewerbsentwurf

095
1955
Bad Lauterberg
Jugendherberge Bad Lauterberg
372-112-001 bis 020 (u.a.): Pläne
realisiert

096
1955
Göttingen
Kirchliches Zentrum des evang. luth. Gesamtverbandes (Kirche, Pfarrhäuser, Tageskindergaren, Heim f. spastisch gelähmte Kinder)
372-126-001 bis 015: Pläne; MODELL
Entwurf

097
1955
Göttingen
Haus Gerner
o. A.
realisiert

098
1955
Göttingen
Haus Beese
o. A. (Schriftverkehr)
realisiert

099
Mitte 1950er Jahre
o. A.
Privates Wohnhaus
372-232-001 bis 004: Pläne
o. A.
o. A.

100
1955/56
Göttingen
Haus Kellermann, 2-3 Familienhaus
o. A.
realisiert

101
1955/56
Hannover
Jungarbeiter-Wohnheim mit sozialpädagogischer Betreuung
372-212-001 bis 025: Pläne
o. A.

102
1955/56
Göttingen / Geismar
Haus Auras, Wohnhaus mit Praxis
372-043-001 bis 030: Pläne
realisiert

103
1955/56
Northeim
Erweiterungsbau der Kreissparkasse Northeim
372-199-001 bis 015: Pläne
realisiert

104
1955/56
Göttingen
Bautreuhand I Reihenhäuser, Bauvorhaben "Nöthel"
372-087-001 bis 015: Pläne
realisiert

105
1956
Göttingen
Bautreuhand II Reihenhäuser, Bauvorhaben "Nöthel"
372-088-001 bis 0215: Pläne
realisiert

106
1956
Göttingen
Viehverwertungsgenossenschaft
372-225-001 bis 004: Pläne
o. A.

107
1956
Göttingen
Erweiterungsbau der Göttinger Strick- und Wirkwarenfabrik Stuckenbrok
372-240- 001 bis 010
realisiert

108
1956
Göttingen
Haus Stuckenbrok
372-039-001 bis 017: Pläne
realisiert

109
1956
Gierswalde
Vorentwurf Schule
372-154-001 bis 005: Pläne
o. A.

110
1956
Göttingen
Haus Denkworth, Neubau einer Garage
372-223-001 bis 003: Pläne
o. A.

111
1956
Göttingen
Haus Henze
372-046-001 bis 003: Pläne
realisiert

112
1956
Göttingen
Haus Hogrefe
372-037-001 bis 027 und 372-216-(...): Pläne
realisiert

113
1956
Göttingen
Haus Kamlah
372-041-001 bis 007: Pläne
realisiert

114
1955/56/60
Göttingen
Haus Hallermann
372-038-001 bis 010: Pläne
realisiert

115
1956
Peine
Haus Kamphenkel
372-040-001 bis 004: Pläne
o. A.

116
1956
Bremen
Haus Meyer
372-045-001 bis 007: Pläne
o. A.

117
1956
Göttingen
Haus Vonberg, Wohnhaus und Praxis
372-044-001 bis 008: Pläne
realisiert

118
1955/56
Göttingen
Haus Olzien
372-042-001 bis 013: Pläne
realisiert

119
1957
Göttingen
Haus Conrad
372-049-001 bis 014: Pläne
realisiert

120
1957
Göttingen
Haus Glemser
372-048-001 bis 007: Pläne
realisiert

121
1957
Göttingen
Haus Frh. v. Minningerode
372-213-001 bis 003: Pläne
realisiert

122
1957
Göttingen
Haus Baumgarten
372-047a-001 bis 012 und 372-051-001: Pläne
realisiert

123
1957
Duderstadt
Haus Dr. G.
372-050-001 bis 002: Pläne
o. A.

124
1957
Göttingen
Haus Stichnoth sen. (u. Schneeweiss)
372-052-001 bis 003: Pläne
realisiert

125
1957/58
Göttingen
Haus Schneeweiß (u. Stichnoth sen).
372-047-001 bis 004: Pläne
realisiert

126
1957
Göttingen
Haus Telchow
372-054-001 bis 08: Pläne
realisiert

127
1957
Göttingen
Haus Biling
372-055-001 bis 043: Pläne
realisiert

130
1957
o. A.
Entwurf für ein Gymnasium im städtischen Bereich
MODELL
o. A.

131
1957
Göttingen
Friedensgemeinde: Entwurf für eine Kirche
372-125-001 bis 004: Pläne
Entwurf

132
1958
Göttingen
Bebauung Lohberg Süd für Gothaer Lebensversicherung (Reihenhäuser, Wohnblock)
372-089-001 bis 040: Pläne
o. A.

133
1958
Göttingen / Lohberg
Entwurf für ein Wohn(hoch)haus am Lohberg
372-090-001 bis 053: Pläne; 2 MODELLE
realisiert

134
1958
Am Starnberger See
Haus Thiele
o. A.
realisiert

135
1958
Göttingen
Haus Roese
372-059-001 bis 007: Pläne
realisiert

136
1958
Göttingen
Doppel Haus Albert
372-060-001 bis 014: Pläne
realisiert

137
Göttingen / Geismar
Haus Okonek
372-061-001 bis 022: Pläne
realisiert

138
1958
Göttingen
Haus Hofmeister
372-057-001 bis 009: Pläne
realisiert

139
1958 (1950/55)
Göttingen
Anbauten für das internationale Studentenwohnheim Fridtjof-Nansen-Haus (Lesesaal, Kinosaal, Studentenappartements)
o. A.
realisiert

140
1958
o. A.
Ideenprojekt für ein städtisches Kulturzentrum - Elementarschule für kulturelle Arbeit
372-185-001 bis 004: Pläne; MODELL
Wettbewerbsentwurf (Exposition Permanent Europeene de la Construction)

141
1958
Göttingen
Entwurf Eingangshalle Göttinger Tageblatt
372-201-001 bis 003: Pläne
realisiert

142
1958
Northeim / Volpriehausen
Haus Klausner
372-058-001 bis 008: Pläne
o. A.

143
1958/59
Göttingen / Geismar
Doppel-EFH Stock / Uhringshardt
372-056-001 bis 017: Pläne
realisiert

144
1958/61
Osterwald
Ypsilon - Schule
372-155-001 bis 015: Pläne; MODELL
realisiert

145
1959
Silberborn im Solling (bei Holzminden)
Landschulheim Silberborn
372-113-001 bis 007: Pläne
o. A.

146
1959
Holzminden
Landschulheim am Solling (Umbau /Umplanung der "Hohen Halle")
372-156-001 bis 014: Pläne; MODELL
realisiert

147
o. A.
Holzminden
Jugend- und Landschulheim Landkreis Holzminden
372-122-001 bis 005: Pläne
o. A.

148
1959
Göttingen
Garagen und Verandaumbau
372-204-001: Plan
o. A.

149
1959
Göttingen
Garagenneubau Wolters
372-234-001: Plan
o. A.

150
1959
Göttingen / Grone
Haus Nöthel
372-062-001 bis 013: Pläne
realisiert

151
1959
Göttingen / Geismar
Haus Kahl
372-063-001 bis 011: Pläne
realisiert

152
1959
Göttingen / Geismar
Doppel-Wohnhaus Vogtheer
372-064-001 bis 012: Pläne
realisiert

153
1959
Duderstadt
Haus Schmidthals, Umbau und Erweiterung
372-065-001 bis 008: Pläne
o. A.

154
1959
Duderstadt
Wohnbau Bock, Um- und Erweiterungsbau
372-239-001 bis 012: Pläne
o. A.

155
1959
Göttingen / Bovenden
Wohn- und Gartenhaus Gassmann
372-066-001 bis 003: Pläne
realisiert

156
1959
Göttingen
Haus Eger
372-067-001 bis 015: Pläne
realisiert

157
1959
Göttingen
Studentenwohnheim Otto
372-194-001 bis 031: Pläne
realisiert

158
1959
Osterholz-Scharmbeck
Schulerweiterung
372-157-011 bis 015: Pläne
o. A.

159
1959/60
Langeoog
Volksschule
372-158-001 bis 033
realisiert

160
1960
Göttingen / Grone
Zwölfklassige Volksschule
372-159-001 bis 015: Pläne
Entwurf

161
1960
o. A.
Studentenwohnheim
372-197-001: Schemaskizzen
o. A.

162
1960
Göttingen
Erweiterung Fabrikationshalle der Steinwerke "Feuerfest"
372-241-001 bis 012: Pläne
realisiert

163
1958 / 60
Northeim
Gewerkschaftshaus DGB
372-183-001 bis 009: Pläne
realisiert

164
ca. 1960
Uslar
Haus Spitzer
realisiert

165
1960
Göttingen
Haus Lüpka
o. A.
o. A.

166
1960
Göttingen / Rosdorf
Apotheke und Wohnhaus Malnoy
372-068-001 bis 006: Pläne
realisiert

167
1960
Duderstadt
Haus Bock-Mäder
372-069-001 bis 010: Pläne
o. A.

168
1960
Göttingen
Haus St.
372-069a-001: Pläne
o. A.

169
1960 / 62
Göttingen
Haus Knorr, Umbauarbeiten
372-226-001 bis 006: Pläne
o. A.

170
1960
Langeoog
Pfarrhaus für die evang. luth. Gemeinde
372-131-001: Pläne
realisiert

171
1960
Langeoog
Schwesternhaus Langeoog
372-130-001 bis 004: Pläne
Entwurf

172
1960
Langeoog
Anbau eines Lesesaals Kurverwaltung Langeoog
372-190-001 bis 006: Pläne
realisiert

173
1960
Langeoog
Umbau und Erweiterung Bahnhof Langeoog
372-192-001 bis 006: Pläne
realisiert

174
1960
Göttingen
Wettbewerb Stadthalle und Mensa Göttingen
372-184-001 bis 0011: Pläne; MODELL
Wettbewerbsentwurf

175
1960
Hannover
Heimatmuseum Hannover
o. A.
Wettbewerbsentwurf

176
1960
Duderstadt
Um- und Erweiterungsbau "Hotel zum Löwen"
372-227-001 bis 004: Pläne
Entwurf

177
1960/61
Langeoog
Katholische Kirche
372-128-001 bis 028: Pläne; 2 MODELLE
realisiert

178
1960/61
Langeoog
Mittelschule
372-160-001 bis 045: Pläne
realisiert

179
1961
Göttingen
Wohnhaus und Praxis Feenders
372-070-001 bis 019: Pläne
realisiert

180
1961
Uslar
Kampman, 3 Wohnhäuser
372-071-001 bis 019: Pläne
o. A.

181
1961
Bodenwerder / Holzminden
Jugendherberge Bodenwerder
372-114-001 bis 014: Pläne
o. A.

182
1961
Braunlage
Jugendherberge Braunlage
372-115-001 bis 007: Pläne
Vorentwurf

183
ca. 1960
Altenau
Jugendherberge
o. A.
realisiert

184
1961
Osnabrück
Jugendlandheim Osnabrück (Wettbewerb)
372-116-001 bis 006: Pläne
Wettbewerbsentwurf

185
1961
Langeoog
Entwurf zum Pfarrhaus St. Nikolaus
372-129-001 bis 005: Pläne
realisiert

186
1961
Göttingen
Hotel Astoria, Neubau eines Industriehotels
372-186- 001 bis 013: Pläne
realisiert

187
1961/1970
Uslar / Solling
Albert - Schweizer Kinderdorf
372-187-001 bis 011 und 372-242-001 bis 010: Pläne
realisiert

188
1960/61/65
Göttingen
Studentenwohnheime "Alfred Delp" und "Edith Stein", Gemeinschaftshaus/Sozialzentrum mit Kapelle
372-127-001 bis 039: Pläne; MODELL
realisiert

189
1962
Northeim
Bürgerschule II, Pestalozzi
372-161-001 bis 012: Pläne
o. A.

190
1962
o. A.
Standardisierter Schulbau
372-162-001 bis 004: Entwurfspläne
Entwurf

191
1962
o. A.
Ideenskizzen für Schulpavillons
372-163-001 bis 005: Skizzen
Entwurf

192
1962
Markoldendorf
Mittelpunktschule
372-164-001 bis 003: Pläne
Entwurf

193
1962
Lödingsen
Schule
372-165-001 bis 003: Pläne
Entwurf

194
1962
Lindau
Vorentwurf Schule Lindau
372-166-001 bis 002: Pläne; MODELL
Entwurf

195
1962 (1950/55)
Göttingen
Beratungsstelle für Studierende - Drei Typenentwürfe (Kreis, Quadrat, Rechteck)
372-168-001 bis 003: Pläne
Entwurf

196
1962
Osterwald
Haus Bahr
372-074-001 bis 023: Pläne
realisiert

197
1962
Göttingen
Haus Rittig
372-072-001 bis 007: Pläne
realisiert

198
1962
Göttingen
Haus Rotermund
372-073-001 bis 012: Pläne
realisiert

199
1962
Langeoog
Haus Hoffrogge
372-076-001 bis 002: Pläne
realisiert

200
1962
Lenzkirch / Schwarzw.
Sollinger Hütte, Typenhäuser
372-215-001 bis 003: Pläne
Entwurf

201
1962
Lenzkirch / Schwarzw.
Sollinger Hütte, Haustypen
372-094-001 bis 007: Pläne
Entwurf

202
1962
Lenzkirch / Schwarzw.
Sollinger Hütte, Typenhäuser für Lenzkirch
372-095-001 bis 005: Pläne
Entwurf

203
1962
Göttingen
Hotel Garni (Bauvorhaben Nöthel)
372-198-001 bis 011: Pläne
Entwurf

204
1959 / 60 / 64 / 65
Göttingen
Appartmenthäuser (Bauvorhaben Nöthel)
372-091-001 bis 050 und 372-092-01 bis 004 und 372-093-01 bis 004: Pläne
realisiert

205
1963
Friedland
Umnutzung Psychagogisches Kinderheim Schloß Friedland
372-117-001 bis 016: Pläne
realisiert

206
1963
Langeoog
Turnhalle Langeoog
372-193-001bis 004: Pläne
realisiert

207
1963
Göttingen
Ladenumbau Eisfeld (Juwelier)
372-205-001 bis 006: Pläne
realisiert

208
1963
Göttingen / Rosdorf
Wunderlich, Umbau einer Scheune zum Wohnhaus
372-075-001 bis 016: Pläne
o. A.

209
1963 / 64
Göttingen
Haus Sch.-H.
o. A.
realisiert

210
1964
Göttingen
Ladenumbau Wollscheid
372-222-001 bis 003: Pläne
realisiert

211
1963 / 64
Uslar
Mittelschule Uslar
372-167-001 bis 017: Pläne; MODELL
realisiert

212
1963 / 65
Hildesheim
Jugendherberge
372-118-001 bis 008: Pläne
realisiert

213
1963 / 69
Einbeck / Drüber
Mittelpunktschule
o. A.
o. A.

214
1964
Göttingen
Haus Koncz
372-078-001 bis 015: Pläne
realisiert

215
1964
Göttingen
Haus Kröger
372-079-001 bis 016: Pläne
realisiert

216
1964 / 67
Göttingen
Studentenwohnheim für afrikanische, deutsche und asiatische Studenten
372-188-001 bis 043: Pläne; 2 MODELLE
realisiert

217
ca. 1965
Oeynhausen
Kongresszentrum
372-176-001bis 006: Pläne
Entwurf

218
1963 / 65
Göttingen
Haus Renzihausen (Augenärztin)
372-077-001 bis 005: Pläne
realisiert

219
1965
Göttingen
Haus Fressel
372-080-001 bis 004: Pläne
realisiert

220
1965
Göttingen
Menzel: Neubau einer Garage
372-223-001 bis 002: Pläne
realisiert

221
1965 / 68
Helmstedt
Jugendgästehaus
372-119-001 bis 023: Pläne
realisiert

222
1966 (1964 / 65)
Alfeld
Haus Geller
372-081-001 bis 038: Pläne
realisiert

223
1966
o. A.
Standardisierter Schulbau
o. A.
Entwurf (erschienen in: Bauwelt 1966, Heft 5, "Standardisierter Schulbau")

224
1966 / 70
Uslar
Gymnasium Uslar
372-170-001 bis 015: Pläne; MODELL
realisiert

225
1964 / 65 - 68 (1963)
Gillersheim / Kreis Northeim
Entwurf Volksschule
372-217-001 bis 007: Pläne
realisiert

226
1966 / 69
Göttingen / Tiefenbrunn
Landeskrankenhaus Tiefenbrunn:
Psychotherapeutisches Klinikum, Diagnostik, Jugendlichenabteilung, Erwachsenenabteilung, Kinderabteilung, Sozialzentrum
372-189 - 001 bis 026: Pläne; 2 MODELLE
realisiert

227
1967
Silberborn
Vorentwurf Jugendherberge Silberborn
372-120-001 bis 007: Pläne
o. A.

228
1968
Hillerse
Dorfgemeinschaftshaus Gemeinde Hillerse
372-202-001 bis 002: Pläne
o. A.

229
1968
Rittmarshausen
Psychagogisches Kinderheim
372-121-001 bis 006: Pläne
realisiert

230
1968
Göttingen
Blumenpavillon Windel, Anbau an ein Blumengeschäft
372-(...)-(...): Pläne
realisiert

231
1968
Starnberger See
Sommerhaus Rittig
372-082-001 bis 002: Pläne
realisiert

232
1968/69 (1955/57)
Neuhaus Solling
Parkhotel Düsterdiek, Erweiterungsbau
372-182-001 bis 034 und 020-022: Pläne
realisiert

233
1967/68
Göttingen
Bebauungsplan Göttingen
372-096-001 bis 025 u.a.: Pläne
o. A.

234
1967/69
Göttingen - Nikolausberg
Strukturanalyse Göttingen- Nikolausberg
372-097-001 bis 025 und 372-099-001 u.a.: Pläne; MODELL
Entwurf

235
ca. 1969
0.A.
Haus mit Schwimmbad
372-219-001 bis 004: Pläne
Entwurf

236
1968/70
Northeim
Handelslehranstalt mit Wirtschaftsgymnasium
372-169-001 bis 010: Pläne; MODELL
realisiert

237
1969
Uslar
Sollinger Hütte Verwaltungsgebäude, Autohalle
372-190-001 bis 009: Pläne
realisiert

238
1970
Bodenfelde
Sekundarstufenzentrum Bodenfelde
Boeminghaus 90-91
372-173-001 bis 006: Pläne
Wettbewerbsentwurf

239
ca. 1960/70
Göttingen Niklausberg
Hochhaus Nikolausberg
o. A.
realisiert

240
1970
Ebergötzen
Hausumbau Fassheber, Ausbau eines bestehenden Gebäudes als Wohnhaus
o. A.
realisiert

241
1970
Göttingen
Wohnsiedlung
372-098-001 bis 003: Pläne
Entwurf

242
1970
Göttingen
Lehr- und Forschungsinstitut für
Gruppentherapie und Gruppendynamik
372-196-001 bis 003: Vorentwurfsskizzen
Vorentwurf

243
1970/75
Dungelbeck / Peine
Jugendheim, Jugendfreizeitraum
372-124-001 bis 005: Pläne
realisiert

244
1970/71-75
Moringen
Schulzentrum
372-171-001 bis 008: Pläne
o. A.

245
1971
Göttingen
Kindergarten St. Jacobi
372-123-001 bis 006: Pläne
Entwurf

246
1971
evtl. Riviera
Haus Barthel
372-083-001 bis 002: Pläne
o. A.

247
1971
Alfeld
Haus Rofall
372-084-001 bis 004: Pläne
realisiert

248
1973/74
Katlenburg
Mittelpunkt - Grundschule mit Sporthalle
372-172-001 bis 012: Pläne
realisiert

249
1974/1979
Konzept für kulturelle Einrichtungen im dörflichen
Bereich (Amtshof)
o. A.
o. A.

250
1974
Göttingen
Projekt zur Erweiterung eines klassizistischen
Baues um einen Bühnen- und Ausstellungsraum
o. A.
Entwurf

251
1976
Frankfurt am Main
Utopische Planung für einen zukünftige
Gestaltung des Römerberg-Bereichs in Frankfurt
o. A.
Entwurf

252
1976
o. A.
Zentrum mit Wohn-, Gemeinschafts- und
Behandlungsräumen (Arzt, Schwester,
Sozialarbeiter)
372-246-001 bis 011: Pläne
o. A.

253
1976
Göttingen / Weende
Commerzbank Zweigstelle Weende, Umbau
372-244-001 bis 004: Pläne
realisiert

254
1978
o. A.
Projekt zur Erweiterung einer klassizistischen Hotelschlossanlage
372-237-001: Plan
Entwurf

255
1979
Bad Lauterberg
Umnutzung Schule und Jugendzentrum
372-195-001 bis 002: Pläne
o. A.

256
1979
o. A.
Projekt zur Umnutzung vorhandener Ladenräume als Informationszentrale einer Volkshochschule
o. A.
Ideenskizze

257
1979
Bad Lauterberg
"Bad Lauterberger Netz". Kooperative zu einem Planungsvorhaben auf der Basis der Dezentralisation von Kulturzentren
o. A.
Konzept, Entwurf

258
1979
Hamburg
Brahms- Gedenkstätte
MODELL
Wettbewerbsentwurf (mit H.J. Breuste)

259
1984/85
Braunschweig
Entwurf zum Vorhof der Ausstellung "Stadt im Wandel", Niedersächsische Landesausstellung
1985
o. A.
realisiert

260
1986
Neustadt /Rbb.
Rathausneubau
2 MODELLE
Entwurf

261
ca. 1987
Wolfsburg
Vorbereitung zu einem Wettbewerb Museumsneubau Wolfsburg
Entwurf (Kooperation Hillebrand / Krau)

262
1988
Hagen
Grundschule
372-174-001 bis 004: Pläne
Entwurf

263
1988
Kassel
Ausstellungsgestaltung "Bauen als Impuls - die Architektin Lucy Hillebrand"
372-245-001: Plan
realisiert

264
1988/89
Karlsruhe
Entwurf Wildparkstadion
o. A.
Wettbewerbsbeitrag 1. Preis (Kooperation Hillebrand / Grossmann / Schneider)

265
1989
Fallersleben
Wettbewerb: Entwurf für ein Kinderhaus / Kindertagesstätte
MODELL
Wettbewerbsentwurf (Kooperation Hillebrand / Köppler)

Ideen- und Konzeptmodelle

Fortlaufende Nummer
Jahr
Projekt
Bestand Planarchiv und Modellsammlung Deutsches Architekturmuseum (DAM)
Projektart

I-001
o. A.
"Aufbruch nach 1945", Wettbewerb Kunst im öffentlichen Raum
o. A.
Modellplastik (Kooperation Hillebrand / H. J. Breuste)

I-002
o.A.
"Mensch und Arbeit"
MODELL / TEXTAFEL
Ausstellungsmodell

I-003
1971
"Aktions- und Experimentierräume zum hören von Musik"
2 MODELLE
Grundrissskizzen, Ideenmodelle

I-004
1972
"Bildnerische Vergegenwärtigung von Geschichte. Der Beitrag der Kunst, das Leben in den Städten zu humanisieren."
o. A.
Grafik (Idee: Lucy Hillebrand, Grafik: Detlef Kappeler)

I-005
1972
"Lern-Ort Stadt"
o. A.
Raumskizzen (Kooperation Hillebrand / Flechsig / Haller, Inst. f. Kommunikationswissenschaften der Universität Göttingen)

I-006
1972
"Optisch-akustisches Informationszentrum"
MODELL
Konzeptmodell, dargestellt an einem Beispiel in Göttingen

I-007
1973
"Pyramide",
MODELL
Wettbewerb, Ideen-, Ausstellungsmodell; die umgestürzte Pyramide als Forumsplastik zum Thema: Freiheit durch Gerechtigkeit,
(Kooperation Hillebrand / Breuste / Naumann)

I-008
1973
"Schwelle Fahrzone - Fußgängerzone mit einleitenden Phasen = 5 sec Warnzeit"
o. A.
Ideenmodell, Projekt für den Kunstmarkt Göttingen

I-009
1978
"Natur in der Stadt",
o. A.
Ausstellungstafel, Ideenmodell, Projekt für den Kunstmarkt Göttingen (Kooperation Hillebrand / Menge)

I-010
1980
"Raum-Hierarchien"
MODELL
Ideenmodell, Projekt für den Kunstmarkt Göttingen

I-011
1980/81
"Lernstudio, Bewegungs- und Aktionsraum in der Volkshochschule Göttingen"
o. A.
Raumskizzen

I-012
1982 / 83
"Textiles Bauen in vorhandenen Konstruktionen"
o. A.
Ideenmodell, Fotocollag; Projektvorschlag für die Umnutzung der Lokhalle in Göttingen als Experimentierfeld für architektonische Zukunftsplanungen

I-013
1983
"Gesamtkonzeption der Architektur: Die gebaute Umwelt als Lern-Ort, Lern-Ort Studio, Lern-Ort Stadt"
o. A.
Fotocollage, Raumskizzen

I-014
1984
"Im Schwungrad der Geschichte"
Braunschweig 1984
3 MODELLE
Ideenmodelle, Raumskizzen; diverse plastische Ausstellungsmodelle für die Ausstellung "Stadt im Wandel"

I-015
1984 (1986, 1989)
"Torhäuser - Dezentrales Museum"
o. A.
Raumskizzen, Skizzen zur Entwicklung der "Torhäuser" als dezentrale Museumsanlage

I-016
1986
"Übertragung der Sichtachsen des alten Göttinger Stadtsystems in ein Laserstrahlnetz"
o. A.
Entwurfsskizze, Darstellung der Grundelemente der historischen städtebaulichen Anlage und Übertragung in ein Laserstrahlnetz zur Bewusstmachung der ursprünglichen Stadtstruktur

I-017
1988
"Der imaginäre Dialog"
MODELL
Raummodell, Kooperation mit Wolfgang Ernst (Historiker) zur Ausstellung "Bauen als Impuls" in Bonn

I-018
1988 / 1989
Raumkonzept "Museum der Weltreligionen"
MODELL
Raummodell, Ausstellungsmodell für die Weltausstellung der Architektur Sophia

I-019
1989
"Zeit-Zeichen"
MODELL
Raummodell, Versuch Kindern den Zeitbegriff räumlich zu verdeutlichen, entstanden auf dem Internationalen Symposium "Zeit-Zeichen" in Kassel

I-020
1990
"Brücken: die verbindende Kraft des getrennten."
MODELL
Raumskizzen, Ausstellungsmodell

I-021
1991
"Stadt des Diogenes"
MODELL
Ideenmodell für die Expo Hannover 2000

I-022
1992
"Licht und Raum"
MODELL
Ideen-, Ausstellungsmodell

I-023
1993
"Denkebenen"
MODELL
Ideen-, Ausstellungsmodell

11.1.3 **Ausstellungen**

1960	Göttingen, Städtisches Museum: "Raumprobleme im Bauen".
1982	Werkbund Hessen: Teilnahme an der Ausstellung anlässlich 75 Jahre Werkbund Hessen.
1983/84	Galerie Wolfsburg / Braunschweig / Goslar: "FRIEDEN, ein Wort und ... Bilder und ..." Beitrag im Rahmen der Ausstellung: Frieden = Quadratur des Kreises?
1984	Braunschweig, Städtisches Museum: "Stadt im Wandel", Beitrag: "Im Schwungrad der Geschichte" und Entwurf zum Vorhof.
1985	Städtische Galerie im Schloß Wolfsburg: "Lucy Hillebrand - Wege zum Raum".
1986	Göttingen, Rathaus: "Lucy Hillebrand - Wege zum Raum", Lucy Hillebrand zum 80. Geburtstag.
1986	Galerie Apex, Göttingen: "Es kann sein ..." Freunde und geistige Weggefährten der Architektin präsentieren ihre Arbeiten gemeinsam mit LH anlässlich ihres 80. Geburtstags.
1987	Frankfurt (keine weiteren Angaben bekannt).
1988	Kassel: "Bauen als Impuls", Ausstellung gemeinsam mit StudentInnen der Gesamthochschule Kassel in der Salzmannfabrik Kassel.
1988	Bonn, Frauen Museum im Krausfeld: "Das Werk der Architektin Lucy Hillebrand. Bauen als Impuls."
1989	Sophia: "Museum der Weltreligionen", Beitrag zur Weltausstellung.
1991	Berlin, Das verborgene Museum e.V.: "Raum-Spiel. Spiel-Räume. Lucy Hillebrand".
1994	Hannover, Deutscher Werkbund Niedersachsen und Bremen: "Die nicht vollendbare Architektur. Denkmodelle".

1996 Göttingen; Künstlerhaus mit Galerie e.V.: Ausstellung anlässlich des 90. Geburtstages von Lucy Hillebrand.

Weitere Ausstellungsbeteiligungen u.a. in England und Japan (keine weiteren Angaben bekannt).

11.1.4 Filme / Filmkonzepte Lucy Hillebrand

o.A. "Raum-Bild"
Produzent: adh -TV, Rolf auf der Heidt, Hannover.
Inhalt: Videofilm über ihre planerische Arbeit, der Lösung von verschiedenen Bauaufgaben, dargestellt als Suchbewegung im Spannungsfeld von Geschichte, Natur, Zeit und Raum, die aus geht von der Besinnung auf die Funktionalität des Bauwerks.

1963 "Raumprobleme im Bauen"
Produzent: NDR Film, Hans Heinrich Kahl.
Inhalt: Raumformen aus Bewegungsgesetzen.

1980 "Raumwirksamkeiten"
Filmkonzept für einen Unterrichtsfilm gemeinsam mit Gerhard Büttenbender von der Kunsthochschule Braunschweig.

1992 "Der noch nicht definierte öffentliche Raum"

1993 "Die nicht vollendbare Architektur"
Produzent: Dr. Claus Conrad.
Der Film wurde im Rahmen einer Ausstellung in Hannover, vom Deutschen Werkbund gezeigt.

11.1.5 Filme / Fernsehberichte über Lucy Hillebrand

06.11.1987 "Die Architektin Lucy Hillebrand". Film in der Sendung "Aspekte" des Zweiten Deutschen Fernsehens (ZDF).

14.08.1988 Lucy Hillebrand 82. ein Architektenleben. Beitrag in der Sendung "Mosaik" im ZDF.

1997 "Lucy Hillebrand - Architektin"
Produzent: Dr. Claus Conrad

11.2 Literatur

11.2.1 Bibliografie Lucy Hillebrand

Hillebrand, Lucy (o. J. / 1): Schematisches und schöpferisches Bauen: unveröffentlichtes Manuskript

Hillebrand, Lucy (o. J. / 2): Bauen als Entscheidung: unveröffentlichtes Manuskript

Hillebrand, Lucy (1947): Wandlungen im Bauen. In: Die Sammlung. 2. Jg. Heft 9. Sept. 1947. S. 502 - 508. Ebenfalls in: Boeminghaus Dieter (Hg.). Zeit-Räume der Architektin Lucy Hillebrand. Stuttgart: Krämer 1983. S. 20 - 23

Hillebrand, Lucy (1949): Schulbau auf dem Lande. In: Niedersächsisches Kultusministerium (Hg.): Schulverwaltungsblatt für Niedersachsen. Das neue Schulhaus. Berichte und Ergebnisse der 1. Niedersächsischen Schulbautagung am 13. und 14. Dezember 1949 in Hannover. Hannover 1950. S. X-XIII

Hillebrand, Lucy (1950): Landschulbau ohne Schema. In: Westermanns Pädagogische Beiträge, Heft 7/1950. S. 303 - 307. Ebenfalls in: Boeminghaus Dieter (Hg.). Zeit Räume der Architektin Lucy Hillebrand. Stuttgart: Krämer 1983. S. 64 - 67

Hillebrand, Lucy (1953): Was der Entwurf besagt. In: Sonderbeilage des Osterholzer Kreisblattes 22.5.1953

Hillebrand, Lucy (1957): Baugestalt und Wohnkultur unserer Kinder- und Jugendwohnheime als Erziehungsfaktoren. Vortrag zur Studientagung des DPWV in Berlin, 15. - 21. 9.1957. In: Boeminghaus Dieter (Hg.). Zeit-Räume der Architektin Lucy Hillebrand. Stuttgart: Krämer 1983. S. 40 - 43

Hillebrand, Lucy (1958): Bauen aus den Gesetzen einer technisierten Umwelt. Vortrag zur Tagung des D.A.B.(Annahmen: Deutscher Akademikerinnen Bund), Oktober 1958 in Berlin, zum Thema "Eingriff der Technik in das menschliche Leben. In: Boeminghaus Dieter (Hg.). Zeit-Räume der Architektin Lucy Hillebrand. Stuttgart: Krämer 1983. S. 198 - 200

Hillebrand, Lucy (1960): Raumprobleme im Bau. Katalogbeitrag zur gleichnamigen Ausstellung über die Arbeiten von Lucy Hillebrand. Städtischen Museum Göttingen. Oktober - November 1960

Hillebrand, Lucy (1962): Chancen des modernen Bauens in Westdeutschland. In: Boeminghaus Dieter (Hg.). Zeit-Räume der Architektin Lucy Hillebrand. Stuttgart: Krämer 1983. S. 172 - 173

Hillebrand, Lucy (1964): Stil im Städtebau. In: Moderne Gemeinde, Heft 5/1964. Ebenfalls in: Boeminghaus Dieter (Hg.). Zeit-Räume der Architektin Lucy Hillebrand. Stuttgart: Krämer 1983. S. 138 - 143

Hillebrand, Lucy (1965): Zur Problematik studentischer Wohnformen. In: Göttinger Journal. Heft 3/1965. Ebenfalls in: Boeminghaus Dieter (Hg.). Zeit-Räume der Architektin Lucy Hillebrand. Stuttgart: Krämer 1983. S. 92 - 93

Hillebrand, Lucy (1966/1): Raum für Initiativen. Zur Schulbautagung in Göttingen. In: Göttinger Tageblatt, 15.01.1966. Ebenfalls in: Boeminghaus Dieter (Hg.). Zeit-Räume der Architektin Lucy Hillebrand. Stuttgart: Krämer 1983. S 88 - 89

Hillebrand, Lucy (1966/2): Standardisierter Schulbau. Dänische Experimente mit dem standardisierten Schulbau. Beitrag in der Zeitschrift Bauwelt 1966 Heft 5. Ebenfalls in: Boeminghaus Dieter (Hg.). Zeit-Räume der Architektin Lucy Hillebrand. Stuttgart: Krämer 1983. S. 71

Hillebrand, Lucy (1966/3): Pädagogik und Architektur. Auszüge aus dem Vortrag "Reaktionsformen der Architektur auf die Erziehungstendenzen" bei der Arbeitstagung des Paritätischen Wohlfahrtsverbandes in Frankfurt. Beitrag erstmals erschienen im Göttinger Tagblatt vom 12.11.1966. Ebenfalls in: Boeminghaus Dieter (Hg.). Zeit-Räume der Architektin Lucy Hillebrand. Stuttgart: Krämer 1983. S. 62 - 63

Hillebrand, Lucy (1967): Wie werden wir weiterleben? Vom Jahreskongress des Bundes Deutscher Architekten in Hannover. Göttinger Tagblatt 23.06.1967. Ebenfalls in: Boeminghaus Dieter (Hg.). Zeit-Räume der Architektin Lucy Hillebrand. Stuttgart: Krämer 1983. S. 18 - 19

Hillebrand, Lucy (1968/1): Raumplanung und junge Generation. Forderungen an den Städtebau. In: Boeminghaus Dieter (Hg.). Zeit-Räume der Architektin Lucy Hillebrand. Stuttgart: Krämer 1983. S. 84 - 85

Hillebrand, Lucy (1968/2): Misere der Mittelmäßigkeit im Städtebau. In: Boeminghaus Dieter (Hg.). Zeit-Räume der Architektin Lucy Hillebrand. Stuttgart: Krämer 1983. S. 134 - 136

Hillebrand, Lucy (1968/3): Individuum und Masse als Problem im heutigen Städtebau. Referat auf dem Karlsruher Kongress des Weltbundes der Akademikerinnen, August 1968. In: Boeminghaus Dieter (Hg.). Zeit-Räume der Architektin Lucy Hillebrand. Stuttgart: Krämer 1983. S. 148 - 149

Hillebrand, Lucy (1969): Nikolausberg plant seine Zukunft. In: Boeminghaus Dieter (Hg.). Zeit-Räume der Architektin Lucy Hillebrand. Stuttgart: Krämer 1983. S. 144 - 146

Hillebrand, Lucy (1970/1): Welche Bedürfnisse und Notwendigkeiten sind für die Gestaltung von Bildungs- und Freizeitzentren ausschlaggebend? Vortrag auf Einladung des Deutschen evangelischen Frauenbundes, 1970, zum Thema "Der Mensch in der Stadt von morgen". In: Boeminghaus Dieter (Hg.). Zeit-Räume der Architektin Lucy Hillebrand. Stuttgart: Krämer 1983. S. 106 - 109

Hillebrand, Lucy / Fleckenstein Günther (1970/2): Kulturzentrum - Elementarschule für kulturelle Arbeit. In: Planen - Bauen - Wirklichkeit. Heft Nummer 230. 3.- 4. 10. 1970. o. S. Ebenfalls in: Boeminghaus Dieter (Hg.). Zeit-Räume der Architektin Lucy Hillebrand. Stuttgart: Krämer 1983. S. 184 - 185

Hillebrand, Lucy (1971): Hören richtig gesehen. Neue Musik erfordert neue Raumkonzeption. In: Musik und Bildung. 12/1971. Ebenfalls publiziert in: Boeminghaus Dieter (Hg.). Zeit-Räume der Architektin Lucy Hillebrand. Stuttgart: Krämer 1983. S. 78 - 81

Hillebrand, Lucy (1972): Kunst und Bau. In: Der Architekt. Jg. 21, Heft 4/1972. Ebenfalls in: Boeminghaus Dieter (Hg.). Zeit-Räume der Architektin Lucy Hillebrand. Stuttgart: Krämer 1983. S. 118 - 121

Hillebrand, Lucy (1973/1): Kunst in der Provinz. Perspektiven kommunaler Kulturpolitik in den Mittelstädten. In: Boeminghaus Dieter (Hg.). Zeit-Räume der Architektin Lucy Hillebrand. Stuttgart: Krämer 1983. S 214

Hillebrand, Lucy (1973/2): Ideenskizze: SCHWELLE FAHRZONE - FUSSGÄNGERZONE mit einleitenden Phasen = 5 sec Warnzeit. In: Die Kunst eine Stadt zu bauen. "Der Einfluß der gebauten Umwelt auf die Erlebniswelt des Menschen." Herausgegeben von der Kulturverwaltung der Stadt Göttingen. Arbeitsgruppe 3. Kunstkongress Göttingen 1973

Hillebrand, Lucy (1978): Die Frage nach den Erkennbarkeitswerten. In: Der Architekt. Heft 7-8/1978. S. 371 - 372

Hillebrand, Lucy (1979): Neue kulturelle Konzepte für das Dorf. In: Der Architekt. Heft 6/1979. Ebenfalls in: Boeminghaus Dieter (Hg.). Zeit-Räume der Architektin Lucy Hillebrand. Stuttgart: Krämer 1983. S. 214

Hillebrand, Lucy (1983/1): Bauformen in der Landschaft. In: Boeminghaus Dieter (Hg.). Zeit-Räume der Architektin Lucy Hillebrand. Stuttgart: Krämer 1983. S. 178 - 179

Hillebrand, Lucy / Flechsig Karl-Heinz (1983/2): Prinzipien kooperativen Gestaltens. In: Boeminghaus Dieter (Hg.). Zeit-Räume der Architektin Lucy Hillebrand. Stuttgart: Krämer 1983. S 190 - 191

Hillebrand, Lucy (1983/3): Jugendbauten in ihrer milieuschaffenden Funktion. In: Boeminghaus Dieter (Hg.). Zeit-Räume der Architektin Lucy Hillebrand. Stuttgart: Krämer 1983. S. 44 - 45

Hillebrand, Lucy (1983/4): Wie kann unser Jugendbau zugleich zum Raum progressiver Kunstauseinandersetzung werden? In: Boeminghaus Dieter (Hg.). Zeit-Räume der Architektin Lucy Hillebrand. Stuttgart: Krämer 1983. S. 50 - 51

Hillebrand, Lucy (1983/5): Kunst und Städtebau. In: Boeminghaus Dieter (Hg.). Zeit-Räume der Architektin Lucy Hillebrand. Stuttgart: Krämer 1983. S. 180 - 181

Hillebrand, Lucy (1983/6): Jugendfreizeitstätten - Planungsverfahren. Presseinterview erschienen in: Kultur Politik. 4. 3. 2./1983. Ebenfalls in: Boeminghaus Dieter (Hg.). Zeit-Räume der Architektin Lucy Hillebrand. Stuttgart: Krämer 1983. S. 56 - 57

Hillebrand, Lucy (1984): Im Pathos der Symmetrie. In: Daidalos 1984

Hillebrand, Lucy (1986/1): Kanalisierte Landschaft. In: BDA-Information 1986/1

Hillebrand, Lucy (1986/2): Nutzungsphantasie. In: BDA-Information 1986/2

Hillebrand, Lucy (1986/3): Subjektive Anmerkungen über Ideen und Realitäten im Arbeitsbereich des Architekten heute. Unveröffentlichtes Manuskript

Hillebrand, Lucy (1986/4): Gestalten? Katalogbeitrag zur Werkbundausstellung in Frankfurt am Main 1987

Hillebrand, Lucy (1987/1): Utopien eines humanen Städtebaus - Stadtstruktur als Experimentierfeld.

Hillebrand, Lucy (1987/2): Katalog zum 7. Internationalen Kongress der Architektinnen, Städteplanerinnen und Landschaftsplanerinnen im Rahmen der IBA. Berlin

Hillebrand, Lucy (1988): Die Macht der Geschwindigkeit heute und unser historisches Erinnerungsvermögen - Dezentrales Museum als städtebauliche Zeichensetzung. In: Rüsen J. / Ernst W. / Grütter Th.H. (Hg.): Geschichte sehen. Beiträge zur Ästhetik historischer Museen. Pfaffenweiler 1988. (Vortrag zum Kolloquium vom 3./4. Oktober 1986 "der Geschichte ein Zuhause" in Bochum)

Hillebrand, Lucy (1991): Raumprobleme im Bau. In: Das verborgene Museum e.V. (Hg.): Raum-Spiel. Spiel-Räume. Lucy Hillebrand. Dokumentation der Kunst von Frauen e. V. Ausstellungskatalog. Text: Karin Wilhelm und Lucy Hillebrand. Berlin 1991. S. 16 - 17

11.2.2 **Literatur / Publikationen über Lucy Hillebrand**

Boeminghaus, Dieter (Hg.) (1983): Zeit-Räume der Architektin Lucy Hillebrand. Stuttgart: Krämer Verlag

Bonner Rundschau (o.A.) (1988): Menschenfreundliche Modelle. Eine Hommage an die 82jährige Göttinger Architektin Lucie Hillebrand. In: Bonner Rundschau 12.2.1988. o. S.

Das verborgene Museum e.V. (Hg.)(1991): Raum-Spiel. Spiel-Räume. Lucy Hillebrand. Dokumentation der Kunst von Frauen e. V. Ausstellungskatalog. Text: Karin Wilhelm und Lucy Hillebrand. Berlin

Dietrich, Verena (Hg.) (1986): Architektinnen: Ideen, Projekte, Bauten. Stuttgart - Berlin - Köln - Mainz: Kohlhammer. S. 84 - 85

Grohn, Christian (Hg.) (1990): Lucy Hillebrand - Bauen als Impuls und Dialog. Berlin: Gebr. Mann

Heller, Peter (1997): Lucy Hillebrand. Ein Blick zurück. Entwürfe jenseits der Zeit. In: Göttinger Tagblatt 3.10.1997, o. S.

Henkel, Antje (1999): Die Architektin Lucy Hillebrand (1906 - 1997): Schul- und Erziehungsbau nach 1945. Diplomarbeit. Institut für Kunstgeschichte der Freien Universität Berlin.

Hoffmann, Klaus (1985): Lucy Hillebrand - Wege zum Raum. Göttingen: Fotografie-Verlag

Krawinkel, Günter (1986): Architektur als Raumschrift. Lucy Hillebrand im Werkbund Niedersachsen. In: Hannoversche Allgemeine Zeitung. Stadtfeuilleton. 2.4.1986. S. 16

Merian (1953): Das Haus des Professors. In: Merian Göttingen. 6.Jg. Heft 1. S. 41 - 43

Pollmann, Ulrike (1988): Mut zur Lücke oder die Askese. Zu einer Ausstellung der Architektin Lucy Hillebrand im Frauen - Museum. In General-Anzeiger. Feuilleton. 12.2.1988. S. 12

Pevsner Nikolaus / Honour, Hugh / Fleming, John (1992): Lexikon der Weltliteratur. Dritte aktualisierte Auflage. München: Prestel. S. 742

Schlagheck, Irma (1988): Lernen und etwas zum lernen zurück lassen. Serie: Hüter der Moderne (5). In: art 2/1988. S. 80 - 87

Städteforum (1971): Niedersächsisches Landeskrankenheus Tiefenbrunn, Psychotherapeutisches Klinikum. In: Städteforum Göttingen. Heft 1/1971. S. 78 - 79

Wilhelm, Karin (1992): Die Suche nach dem großen Einfachen. Die Architektur der Lucy Hillebrand. In: Frauen Kunst Wissenschaft. Heft 13, Februar 1992. Heidelberg

11.2.3 **Sekundärliteratur**

Aue, Michael (1995): 150 Jahre Berufsbildende Schulen I. Wege durch Northeim, Ziel und Zukunft. Eine recht persönliche Chronik. In: 1985 - 1995. 150 Jahre kaufmännische Bildung in Northeim. Die berufsbildenden Schulen I gestern, heute und morgen. S. 23 - 24

Abraham, Anke (2002): Zum Verhältnis von Gymnastik und Tanz in einer "pluralisierten" Moderne. In: Gutsche, K.-J. / Medau, H.J. (Hg.) (2002). Gymnastik im neuen Jahrtausend - Herausforderungen - Perspektiven - Innovationen. Schorndorf: Karl Hofmann. S. 207 - 217

Adam, Kamilla (2000): Farbklänge zu Klangfarben in Bewegungsspuren. Wien: Österr. Kunst- u. Kulturverlag

Aicher, Otl (1996): Zeichensysteme der visuellen Kommunikation. Handbuch für Designer, Architekten, Planer, Organisatoren. Stuttgart: Ernst & Sohn

Alexander, Christopher (1997): Notes on the Synthesis of Form. 14. print. Cambridge / Mass. (u. a.): Harvard Univ. Press

Alexander, Christopher (1979): The timeless way of building. New York (u. a.): Oxford Univ. Press

Alexander, Christopher (1995): Eine Muster-Sprache: Städte, Gebäude, Konstruktion. Hermann Czech (Hg.). Wien: Löcker

Allen, Stan (1998): Diagrams Matter. In: Any Magazine. No 23. New York: MIT Press. S. 16 - 19

ANY (1998): Diagramm work. No. 23. New York: MIT Press

Appelt, Dieter / Hoffmann, Reinhild / Linke, Susanne: Bewegung in Tanz und Schrift, Raum und Film. Werkstattgespräch im Rahmen des Symposions zum Thema "Zeichnen - Interaktion - Schrift" vom 22. Februar 1999 in Berlin. In: minimal concept. Zeichenhafte Sprache im Raum. Akademie der Künste (Hg.). Zsgst. v. Christian Schneegass. Amsterdam - Dresden: Verlag der Kunst. S. 130 - 148

Appleyard, Donald / Lynch, Kevin / Myer, John (1964): The View from the Road. Boston: MIT Press

Architectural Design (1957): Alison und Peter Smithson: The new Brutalism. No. 4. London: Academy Group

Arendt, Hannah (1981): Vita activa oder Vom täglichen Leben. München - Zürich: Piper

Arnheim, Rudolf (2000): Kunst und Sehen: eine Psychologie des schöpferischen Auges. 3.Aufl. Berlin (u. a.): de Gruyter

Auerbach, Felix (1902): Die Grundbegriffe der modernen Naturlehre. Leipzig: Teubner

Badur, Frank (2001): Welche Bedeutung hat Zeichnen im kreativen Prozeß? Statements zu einem Podiumsgespräch im Rahmen des Symposions zum Thema "Zeichnen - Interaktion - Schrift" vom 22. Februar 1999 in Berlin. In: minimal concept. Zeichenhafte Sprache im Raum. Akademie der Künste (Hg). Zsgst. v. Christian Schneegass. Amsterdam - Dresden: Verlag der Kunst. S. 188 - 189

Banham, Reyner (1966): Brutalismus in der Architektur. Ethik oder Ästhetik? Stuttgart: Krämer

Barthes, Roland (1994). Das semiologische Abenteuer. Frankfurt am Main: Suhrkamp

Benjamin, Andrew (1998): Lines of work: Notes on Diagrams. In: Any Magazine. No 23. New York: MIT Press. 36 - 39

Bense, Max (1987): Am Fuß der Wirklichkeit. ... Notizen zu Johannes Uhls Architekturskizzen. In: Uhl, Johannes. Zeichnen und Bauen: Häuser, Entwürfe, Wettbewerbe, Skizzenblätter, Architekturlehre. Berlin: Archibook. S. 116 - 118

Berg, Peter (1963): Deutschland und Amerika 1918 - 1929. Lübeck - Hamburg

Berkel, Ben van / Bos, Caroline (1998): Diagram Work. In: Any Magazine. No 23. New York: MIT Press. 14 - 15

Berkel, Ben van / Bos, Caroline (1998): Diagrams - Interactive Instruments in Operation. In: Any Magazine. No 23. New York: MIT Press. S. 20 - 23

Berkel, Ben van / Bos, Caroline (1999): Move. Amsterdam: UN Studio

Bertin, Jacques (1974): Graphische Semiologie. Berlin: de Gruyter

Bittner, Ivo (1996): Architekturdarstellung - die Rolle von CAD: Versuch einer Einordnung. Frankfurt am Main (u. a.): Peter Lang

Bleyl, Matthias (2001): Allusion - Ablösung des Gegenständlichen in der minimalistischen Zeichnung. In: minimal concept. Zeichenhafte Sprache im Raum. Akademie der Künste (Hg). Zsgst. v. Christian Schneegass. Amsterdam - Dresden: Verlag der Kunst. S. 67 - 75

Böhm, Dominikus (1943): Dominikus Böhm: ein deutscher Baumeister. Regensburg: Habbel

Böhm, Dominikus (1962): Dominikus Böhm. Geleitw. von Joseph Kardinal Frings. Beitr. von August Hoff; Herbert Muck; Raimund Thoma. München (u. a.): Schnell & Steiner

Boehm, Gottfried (Hg.) (1994): Was ist ein Bild? München: Fink

Boehm, Gottfried (2001): Zwischen Auge und Hand. Bilder als Instrumente der Erkenntnis. In: Heintz, Bettina / Huber Jörg (Hg.) Mit den Augen denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten. Wien - New York: Springer. S. 43 - 54

Bogomir, Ecker (1996): Übergangsbogen und Überhöhungsrampe: naturwissenschaftliche und künstlerische Verfahren. 1. Aufl. Hamburg: Material-Verlag der Hochschule für Bildende Künste

Bohn, Cornelia (2001): Sprache - Schrift - Bild. In: Heintz, Bettina / Huber Jörg (Hg.) Mit den Augen denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten. Wien - New York: Springer. S. 321 - 345

Borck, Cornelius (2001): Die Unhintergehbarkeit des Bildschirms. Beobachtungen zur Rolle von Bildtechniken in den präsentierten Wissenschaften. In: Heintz, Bettina / Huber Jörg (Hg.) Mit den Augen denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten. Wien - New York: Springer. S. 383 - 394

Bosman, Jos (2000): Form follows fiction. Von der Meta City zur Mega City. In: Daidalos. Zeitschrift für Architektur, Kunst und Kultur. Heft 74. Berlin. S. 30 - 37

Bourdieu, Pierre (1974): Zur Soziologie der symbolischen Form. Frankfurt am Main: Suhrkamp

Bourdieu, Pierre (2000): Die feinen Unterschiede. Frankfurt am Main: Suhrkamp

Bredekamp, Horst (Hg.) (2003): Bilder in Prozessen. Bildwelten des Wissens 1.1. Berlin: Akademie-Verlag

Bredekamp, Horst (Hg.) (2003): Oberflächen der Theorie. Bildwelten des Wissens 1.2. Berlin: Akademie-Verlag

Breiing, Alois (2001): Visualisierung in den Ingenieurwissenschaften. In: Heintz, Bettina / Huber Jörg (Hg.) Mit den Augen denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten. Wien - New York: Springer. S. 187 - 199

Brunswik, Egon (1934): Wahrnehmung und Gegenstandwelt. Grundlegung einer Psychologie vom Gegenstand her. Leipzig - Wien: Deuticke

Buurman, M. Gerhard / Roovers Stefan (2001): Theme-Machine. Ein System zur ikonischen Repräsentation wissenschaftlicher Diskurse und Formationen. In: Heintz, Bettina / Huber Jörg (Hg.). Mit den Augen denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten. Wien - New York: Springer. S. 223 - 237

Bryson, Norman (1999): Die Logik des Blicks: Visualität und Bildlichkeit. München: Fink

Burckhardt, Martin (1994): Metamorphosen von Raum und Zeit: eine Geschichte der Wahrnehmung. Frankfurt am Main: Campus-Verlag

Cabrera-Rivas, Carmen (2002): Zeitgenössische Entwicklungen in der Gymnastik. In: Gutsche, K.-J. / Medau, H.J. (Hg.). Gymnastik im neuen Jahrtausend - Herausforderungen - Perspektiven - Innovationen. Schorndorf: Karl Hofmann. S. 179 - 186

Chang, Amos Ih Tiao (1981): The Tao of architecture. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press

Chu, Karl (1998): The cone of immanensendence ... . In: Any Magazine. No 23. New York: MIT Press. 39 - 42

Confurius, Gerrit (2000): Editorial. In: Daidalos. Zeitschrift für Architektur, Kunst und Kultur. Heft 74. Berlin. S. 4 - 5

Conrads, Ulrich / Neitzke Peter (Hg.) (2001): Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts. Bauwelt Fundamente 1. Basel - Boston - Berlin: Birkhäuser

Croy, Peter (1972): Die Zeichen und ihre Sprache: Zeichen, Symbole, Signets. Frankfurt am Main (u. a.): Musterschmidt

Czech, Hermann (1995). Eine Muster-Sprache: Städte, Gebäude, Konstruktion. Wien: Löcker

Daidalos. Architektur, Kunst, Kultur (1981): Diagrammanie. Heft 74. Gütersloh: Bertelsmann

De Landa, Manuel (1998): Deleuze, diagrams, and the Genesis of form. In: Any Magazine. No 23. New York: MIT Press. 30 - 33

Der Aufbau (1962): Schulen der Stadt Wien. Herausgegeben vom Stadtbauamt der Stadt Wien. Heft 34. Wien: Jugend und Volk

Didi-Huberman, Georges (1999): Was wir sehen blickt uns an: zur Metapsychologie des Bildes. München: Fink

Dietrich, Verena (Hg.) (1986): Architektinnen: Ideen, Projekte, Bauten. Stuttgart - Berlin - Köln - Mainz: Kohlhammer

Diewald, Udo (u. a.) (2001): Computergraphik in der Mathematik, Mathematik in der Computergrafik. In: Heintz, Bettina / Huber Jörg (Hg.). Mit den Augen denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten. Wien - New York: Springer. S. 141 - 158

Dress, Andreas (Hg.) (1999): Visualisierung in Mathematik, Technik und Kunst. Braunschweig (u. a.): Vieweg

Eco, Umberto (1971): Funktion und Zeichen (Semiologie der Architektur). In: Konzept 1. Architektur als Zeichensystem. Tübingen: Ernst Wasmuth

Eco, Umberto (1972): Einführung in die Semiotik. München: Fink

Eco, Umberto (1977): Zeichen: Einführung in seinen Begriff und seine Geschichte. Frankfurt/Main: Suhrkamp

Eco, Umberto (1987): Semiotik: Entwurf einer Theorie der Zeichen. München: Fink

Eco, Umberto (1995): Die Grenzen der Interpretation. München: Dt. Taschenbuch-Verlag

Ednie-Brown, Pia (2000): Die Textur der Diagramme. Gedanken zu Greg Lynn und Francis Bacon. In: Daidalos. Zeitschrift für Architektur, Kunst und Kultur. Heft 74. Berlin. S. 72 - 79

Eisenmann, Peter (1995): Aura und Exzeß - Zur Überwindung der Metaphysik der Architektur. Ullrich Schwarz (Hg.). Wien: Passagen Verlag

Eisenmann, Peter (1998): Diagram: An Original Scene of Writing. In: Any Magazine. No 23. New York: MIT Press. 27 - 29

Eisenmann, Peter (1999): Diagram Diaries. United Kingdom: Thames & Hudson Ltd.

El Croquis (1996): Kazuyo Sejima. Heft 77. Madrid: Croquis Ed. 18-24

El Croquis (1998): Heft 92. Madrid: Croquis Ed

El Croquis (1999): Neutelings Riedijk. Heft 94. Madrid: Croquis Ed

El Croquis (2000): Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa. Heft 99. Madrid: Croquis Ed

Elezkurtaj, Tomor / Frank, Goerg (2002): Algorithmic Support of Creativ Architectural Design. In: Umbau 19. Österreichische Gesellschaft für Architektur und Institut für Architekturtheorie (Hg). Wien: edition selene. S. 129 - 137

Erdmann, Johannes Werner (Hg.) (1996): Kunst, Kultur und Bildung im Computerzeitalter. Berlin: Hochschule der Künste

Eyck, Aldo van (1999): Aldo van Eyck. Werke. Vincent Ligtelijn (Hg.). Basel (u. a.): Birkhäuser

Faßler, Manfred (2002): Bildlichkeit: Navigationen durch das Repertoire der Sichtbarkeit. Wien (u. a.): Böhlau

Fellmann, Ferdinand (1997): Der Ort der Architektur in der Medienwelt. In: Führ, Eduard / Friesen, Hans / Sommer, Anette (Hg.). Architektur im Zwischenbereich von Kunst und Alltag. Münster - New York - München - Berlin: Waxmann

Friedman, Yona (1974): Meine Fibel: Wie die Stadtbewohner ihre Häuser und ihre Städte selber planen können. Düsseldorf: Bertelsmann

Führ, Eduard / Friesen, Hans / Sommer, Anette (Hg.) (1998): Architektur - Sprache. Buchstäblichkeit, Versprachlichung, Interpretation. Münster - New York - München - Berlin: Waxmann

Führ, Eduard / Friesen, Hans / Sommer, Anette (Hg.) (1997): Architektur im Zwischenbereich von Kunst und Alltag. Münster - New York - München - Berlin: Waxmann

Geddes, Patrick (1997). Cities in evolution: an introduction to the town planning movement and to the study of civics. Repr. (dt. Ausg.) 1915. London: Routledge / Thoemmes

Gero, J.S. (1990): Design Prototyps: A Knowledge Representation Schema for Design. AI Magazin. No. 4. 26 - 36
Gero, J.S. (Hg.) (1988): Artificial Intelligence in Engineering: Design. Amsterdam: Elsevier

Graf, Walter (1955): Sonderabdruck aus: Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien LXXXIV / LXXXV, S. 83 - 91

Grupe, Ommo (2002): Bewegungskultur - Kultur der Bewegung - Anthropologische, kulturelle und pädagogische Aspekte der Gymnastik. In: Gutsche, K.-J. / Medau, H.J. (Hg.). Gymnastik im neuen Jahrtausend - Herausforderungen - Perspektiven - Innovationen. Schorndorf: Karl Hofmann. S. 17 - 32

Grütter, Jörg Kurt (1987): Ästhetik der Architektur. Grundlagen der Architektur-Wahrnehmung. Stuttgart (u. a.): Kohlhammer

Guest, Ann Hutchinson (1995): A histoy of the development of the Laban notation system. London: Cevera

Gutsche, K.-J. / Medau, H.J. (Hg.) (1989): Gymnastik: Ein Beitrag zur Bewegungskultur unserer Gesellschaft. Schorndorf: Karl Hofmann

Gutsche, K.-J. / Medau, H.J. (Hg.) (2002): Gymnastik im neuen Jahrtausend - Herausforderungen - Perspektiven - Innovationen. Schorndorf: Karl Hofmann

Gutsche, Klaus-Jürgen (1989): Zur Entwicklungs- und Ideengeschichte der Gymnastik in Deutschland. In: Gutsche, K.-J. / Medau, H.J. (Hg). Gymnastik: Ein Beitrag zur Bewegungskultur unserer Gesellschaft. Schorndorf: Karl Hofmann. S. 10 - 34

Hallinger, Horst / Möller, Rolf (1995): Mathematik fürs Auge: eine Einführung in die Welt der Fraktale. Heidelberg - Berlin - Oxford: Spektrum, Akademie Verlag

Häring, Hugo (1932): Das Haus als organhaftes Gebilde. In: Conrads, Ulrich: Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts. Bauwelt Fundamente 1. Basel - Boston - Berlin: Birkhäuser 2001. S. 117 - 118

Härle, Clemens-Carl (Hg.) (1993): Karten zu "Tausend Plateaus". Berlin: Merve-Verlag

Hahn, Achim (1998): Über das Beschreiben der Wohndinge. In: Führ, Eduard / Friesen, Hans / Sommer, Anette (Hg.): Architektur - Sprache. Buchstäblichkeit, Versprachlichung, Interpretation. Münster - New York - München - Berlin: Waxmann

Hartmann, Frank / Bauer, Erwin K. (2002): Bildersprache. Otto Neurath - Visualisierung. Wien: WUV-Univ.Verlag

Hauser, Sigrid (1998): Sprache - z.B. Architektur. Wien: Löcker

Hays, K. Michael (1992): Modernism and the posthumanist subject: the architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer. Cambridge / Mass. (u. a.): MIT Press

Heindl, Gabu / Robnik, Drehli (2002): Öffnungen zum Außen. Der Entwurf des Diagramms bei Deleuze und das Diagramm des Entwurfs bei OMA, Eisenmann und UN Studio. In: Umbau 19. Österreichische Gesellschaft für Architektur u. Institut für Architekturtheorie (Hg.). Wien: edition selene. S. 98 - 110

Heintz, Bettina (1993): Die Herrschaft der Regel: zur Grundlagengeschichte des Computers. Frankfurt, Main (u. a.): Campus-Verlag

Heintz, Bettina / Huber, Jörg (Hg.) (2001): Mit dem Auge denken: Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten. Zürich: Ed. Voldemeer

Herdeg, Klaus (1983). The Decorated Diagram, Harvard Architecture and the Failure of the Bauhaus Legacy. Cambridge (u. a.): MIT-Press

Herzog, Günther (1991): Anton Räderscheidt. Köln: DuMont.

Heuvel, Dirk van den (2000): Die Diagramme des Team 10. In: Daidalos. Zeitschrift für Architektur, Kunst und Kultur. Heft 74. Berlin. S. 40 - 51

Hillier, Bill (1996): Space is the machine. Cambridge (u. a.): Cambridge Univ. Press

Hillier, Bill / Julienne, Hanson (1988): The social logic of space. Cambridge (u. a.): Cambridge Univ. Press

Honour, Hugh / Fleming, John (1999): Weltgeschichte der Kunst. 5. Auflage. München: Prestel

Horton William (1994). Das Icon-Buch. Entwurf und Gestaltung visueller Symbole und Zeichen. Bonn (u. a.): Addison-Wesley

Huber, Erich (1973): Visuelle Bildung 1. Körper und Raum. Wien: Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst

Hussler, Edmund (1980): Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung (Gesammelte Werke XXIII). Hg. Eduard Marbach. The Hague. S. 535
Jencks, Charles (2001): Das Neue Paradigma. In: Kuhlmann, Dörte / Schimek, Heimo (Hg.): cybertecture. die 4. dimension in der architektur. Wien: Löcker. S. 8 - 17

Jeschke, Claudia (1983): Tanzschriften. Ihre Geschichte und Methode. Die illustrierte Darstellung eines Phänomens von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bad Reichenhall: Comes

Jung, Carl G. (Hg.) (1968): Der Mensch und seine Symbole. Olten - Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag

Kallmeyer, Hade (1910): Künstlerische Gymnastik: harmonische Körperkultur nach dem amerikanischen System Stebbins - Kallmeyer. Schlachtensee-Berlin: Kulturverlag

Kiesler, Frederik (1997): Kiesler Friedrich 1890 - 1965. inside the endless house. Historisches Museum der Stadt Wien / Dieter Bogner (Hg.). Wien - Köln - Weimar: Böhlau

Kemp, Wolfgang (Hg.) (1989): Der Text des Bildes: Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung. München: Ed. Text + Kritik

Kennedy, Antja (2002): Die Einflüsse der Laban / Bartenieff-Bewegungsstudien aus den USA auf die Gymnastik. In: Gutsche, K.-J. / Medau, H.J. (Hg.). Gymnastik im neuen Jahrtausend - Herausforderungen- Perspektiven - Innovationen. Schorndorf: Karl Hofmann. S. 193 - 199

Kerber, Bernhard (2001): Raum-Zeich(n)en - Andre, Flavin, Judd, LeWitt, Sandback, Serra, Stella. In: minimal concept. Zeichenhafte Sprache im Raum. Akademie der Künste (Hg). Zsgst. v. Christian Schneegass. Amsterdam - Dresden: Verlag der Kunst. S. 76 - 86

Kerckhove, Derrick de (2002). Die Architektur der Intelligenz. Wie die Vernetzung der Welt unsere Wahrnehmung verändert. Basel: Birkhäuser

Kerscher, Gottfried (2001): Bild und Zeichen - Icon und Eyecatcher. Künstlerische Bildstrategien im Internet. In: Heintz, Bettina / Huber, Jörg (Hg.). Mit den Augen denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten. Wien - New York: Springer. S. 251 - 264

Kipnis, Jeffrey / Riley, Terence (2001): Perfect acts of architecture. New York: Museum of Modern Art

Kira, Moriko (1999): Kazuo Sejima - Introvertierter Ort. In: Daidalos. Zeitschrift für Architektur, Kunst und Kultur. Heft 71. Berlin. S. 80 - 86

Kieren, Martin (1990): Hannes Meyer: Dokumente zur Frühzeit; Architektur- und Gestaltungsversuche 1919 - 1927. Heiden: Niggli

Klingmann, Anna / Angélil Marc (1999): Militante Hermeneutik. Interpretation als Entwurfsmethode. In: Daidalos. Zeitschrift für Architektur, Kunst und Kultur. Heft 71. Berlin. S. 72 - 79

Koch, Alan / Appel, Kevin (2002): Trespassing. Houses x artists. Ostfildern - Ruit: Hatje Cantz

Köppler, Dieter (1992): Architektur und Städtebau der sechziger Jahre. In: Städtisches Museum Göttingen (Hg.). Maxibauten - Miniröcke. Die sechziger Jahre in Göttingen. S. 55 - 61

Koepplin, Dieter (2001): Zeichnung erlaubt eine andere Arbeitsweise, und sie ist "immer nackend". In: minimal concept. Zeichenhafte Sprache im Raum. Akademie der Künste (Hg.). Zsgst. v. Christian Schneegass. Amsterdam - Dresden: Verlag der Kunst. S. 209 - 223

Konzept 1 (1971): Architektur als Zeichensystem. Tübingen: Ernst Wasmuth

Koolhaas, Rem (1999): Delirious New York. Ein retroaktives Manifest für Manhattan. Aachen: ARCH+ Verlag

Koolhaas, Rem (1997): S,M,L,XL. Köln: Taschen

Koolhaas, Rem (2001) : Entwurf für die Public Library in Seattle. In: ARCH+. Heft 156. Aachen: Arch+ Verlag

Koschatzky, Walter (1981): Die Kunst der Zeichnung. München

Krämer, Sybille (2001): Kann das ´geistige Auge` sehen? Visualisierung und die Konstitution epistemischer Gegenstände. In: Heintz, Bettina / Huber, Jörg (Hg.). Mit den Augen denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten. Wien - New York: Springer. S. 347 - 364

Krampen, Martin / Oehler, Klaus / Posner, Roland / Uexküll, Thure von (Hg.) (1981): Die Welt als Zeichen. Klassiker der modernen Semiotik. Berlin: Siedler

Krones, Hartmut (Hg.) (1998): Anestis Logothetis. Klangbild und Bildklang. Wien: Lafite

Krones, Hartmut (1998): Komponieren für mündige Musiker. In: Krones, Hartmut (Hg.). Anestis Logothetis. Klangbild und Bildklang. Wien: Lafite 1998. S. 14 - 29
Krones, Hartmut (1998): Laudatio. In: Krones, Hartmut (Hg.). Anestis Logothetis. Klangbild und Bildklang. Wien: Lafite. S. 176 - 179

Krovoza, Alfred (1988): Das Ritual, Spiegel soziokultureller Ordnung und Produzent von Gegenständlichkeit. In: Michael Erlhoff (Hg.): Gold oder Leben. Aufsätze zum Verhältnis von Gegenstand und Ritual. Darmstadt: Büchner

Krug, Joachim (2001): Ein Auge welches sieht, das andre welches fühlt. Bilder aus der physikalischen Nanowelt. In: Heintz, Bettina / Huber, Jörg (Hg.). Mit den Augen denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten. Wien - New York: Springer. S. 121 - 139

Kühn, Christian (1998): Stilverzicht. Typologie und CAAD als Werkzeug einer autonomen Architektur. Bauwelt Fundamente 116. Braunschweig - Wiesbaden: Friedrich Vieweg & Sohn

Kühn, Christian (2000) (Hg.): Anton Schweighofer - der stille Radikale: Bauten, Projekte, Konzepte. Wien (u. a.): Springer

Kühnel, Harry (1992). Symbole des Alltags - Alltag der Symbole. Graz: Akad. Dr.-u.-Verl.-Anstalt

Kuhlmann, Dörte / Schimek, Heimo (2001) (Hg.): Cybertecture. Die 4. Dimension in der Architektur. Wien: Löcker

Kwinter, Sanford (1998): The genealogy of models: the hammer and the song. In: Any Magazine. No 23. New York: MIT Press. 57 - 62

Laben, von Rudolf (1955): Kinetografie - Labanotation. Einführung in die Grundbegriffe der Bewegungs- und Tanzschrift. Hg. und bearb. von Claude Perrottet. Wilhelmshaven: Verlag der Heinrichshofen

Langer, Bernhard (2002): Diagrammatologie. In: Umbau 19. Österreichische Gesellschaft für Architektur u. Institut für Architekturtheorie (Hg). Wien: edition selene, S. 71 - 84

Lazersfeld, Sophie (1929): Technik der Erziehung. Leipzig: Hirzel
Libeskind Daniel (1981): Between Zero and infinity: selected projects in architecture. New York: Rizzoli

Libeskind Daniel (1991): Coutersign. Daniel Libeskind. London: Academy Ed. (u. a.)

Logothetis, Anestis (1998/1): Zeichen als Aggregatzustand der Musik. In: Krones, Hartmut (Hg.). Anestis Logothetis. Klangbild und Bildklang. Wien: Lafite. S. 32 - 65

Logothetis, Anestis (1998/2): Die Geschenke meiner Umgebung anhand der Frage: "was denn nun Musik sei". In: Krones, Hartmut (Hg.). Anestis Logothetis. Klangbild und Bildklang. Wien: Lafite. S. 78 - 136

Logothetis, Anestis (1998/3): Artikel und Briefe (Anhang I - VII). In: Krones, Hartmut (Hg.). Anestis Logothetis. Klangbild und Bildklang. Wien: Lafite. S. 138 - 156

Logothetis, Anestis (2002): erschaute Klänge; Ausstellungskatalog KHM Wien, Wilfried Seipl (Hg.). Wien: Kunsthistorisches Museum

Lootsma, Bart (2002): Der Traum des Schizo-Architekten. In: Umbau 19. Österreichische Gesellschaft für Architektur u. Institut für Architekturtheorie (Hg). Wien: edition selene. S. 85 - 97

Lüchinger, Arnulf (1981): Strukturalismus in Architektur und Städtebau. Stuttgart: Karl Krämer Verlag

Lynch, Kevin (1965). Das Bild der Stadt. Berlin: Ullstein

Lynn, Greg (1998): Embryological housing. In: Any Magazine. No 23. New York: MIT Press. 47-50

Maas, Winy (Hg) / MVRDV (1998): FARMAX. Rotterdam: 010 Publ.

Mandelbrot, Benoit.B (1991): Die fraktale Geometrie der Natur. Basel - Boston - Berlin: Birkhäuser

Manguel, Alberto (2001): Bilder lesen. Berlin: Volk & Welt

Marpillero, Sandro (1999): Strategische Schwellen. Lernen von der Traumdeutung. In: Daidalos. Zeitschrift für Architektur, Kunst und Kultur. Heft 71. Berlin. S. 48 - 61

Massumi, Brian (1998): The diagram as technique of existence. In: Any Magazine. No 23. New York: MIT Press. 42 - 47

Mende, Julia von / Ruby, Andreas (2000): Hybride Hybris, "Move" - das dreibändige Manifest von UN Studio. In: Daidalos. Zeitschrift für Architektur, Kunst und Kultur. Heft 74. Berlin. S. 80 - 85

Meyer, Hannes (1980): Bauen und Gesellschaft: Schriften, Briefe, Projekte. Lena Meyer-Bergner (Hg.). Dresden: Verlag der Kunst

Meyer, Hannes (Hg.) (1989): 1889 - 1954, Architekt, Urbanist, Lehrer. Bauhaus-Archiv. Berlin: Ernst

Michelis, de Marco (2000): Ökogramm. Das Umweltbundesamt in Dessau. In: Daidalos. Zeitschrift für Architektur, Kunst und Kultur. Heft 74. Berlin. S. 38 - 39

Minimal concept (2001). Zeichenhafte Sprache im Raum. Akademie der Künste (Hg). Amsterdam - Dresden: Verlag der Kunst

Minsky, M. (1975): A Framework for Representing Knowledge. In: P. Winston (Hg.). The Psychology of Computer Vision. New York. Mac Graw-Hill.

Mirbt, Rudolf (1960): Laienspiel und Laientheater. Vorträge und Aufsätze aus den Jahren 1923-1959. Kassel (u. a.): Bärenreiter

Mitchell, W. (1989): The logic of Architecture. Cambridge / Mass.: MIT Press

Mitscherlich, Alexander (1965): Die Unwirtlichkeit unserer Städte: Anstiftung zum Unfrieden. Frankfurt am Main: Suhrkamp

Mitscherlich, Alexander (1989): Thesen zur Stadt der Zukunft. Frankfurt am Main: Suhrkamp

Mörtenböck, Peter (1998): Die virtuelle Dimension. Architektur, Subjektivität und Cyberspace. Wien - Köln - Weimar: Böhlau

Morris, Charles W. (1972). Grundlagen der Zeichentheorie. München: Hanser

Morris, Charles W. (1981): Zeichen, Sprache und Verhalten. Frankfurt am Main (u. a.): Ullstein

Moser, Anna (2000): Raumkonzepte und Darstellungskonventionen im kulturellen Kontext. Univ. f. Angewandte Kunst Wien: Dissertation

Müller, Hedwig (1986): Mary Wigman: Leben und Werk der grossen Tänzerin. Weinheim u. a.: Quadriga-Verlag

Müller, Margarete (1953): Rationelle Küchen. Forschungsergebnisse aus einer Untersuchung über Arbeitsablauf und Betriebsformen in Küchen. Stuttgart

Muck, Herbert (1986): Der Raum. Baugefüge, Bild und Lebenswelt. Wien: Architektur und Baufachverlag

Muck, Herbert (1962): Dominikus Böhm. Lebensbild und Persönlichkeit. In: Böhm, Dominikus. Dominikus Böhm. München (u. a.): Schnell & Steiner. S. 13 - 37

Müller, Karl H. (1991): Symbole, Statistik, Computer, Design. Wien: Hölder-Pichler-Tempsky

Müller, Ulrich (2003): Fläche, Raum, Zeit: Felix Auerbach und Paul Klee. In: Bredekamp, Horst / Werner, Gabriele. Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik. Band 1,2. Oberfläche der Theorie. Berlin: Akademie Verlag. S. 44 - 53

Naumann, Barbara / Pankow, Edgar (Hg.) (2003): Bilder - Denken: Bildlichkeit und Argumentation. 1. Aufl. Paderborn: Fink, Wilhelm, GmbH & Co. Verlags-KG

Nehrer, Manfred / Wachberger, Michael (1982): Schulbau in Österreich von 1945 bis heute. Österreichisches Institut für Schul- und Sportstättenbau (Hg.). Horn: Ferdinand Berger & Söhne

Nerdinger, Winfried / Zimmermann, Florian (1986): Die Architekturzeichnung - vom barocken Idealplan zur Axonometrie. München: Prestel

Neufert, Ernst (1936): Bauentwurfslehre. Grundlagen, Normen und Vorschriften über Anlage, Bau, Gestaltung, Raumbedarf, Raumbeziehungen, Maße für Gebäude, Räume, Einrichtungen und Geräten mit dem Menschen als Maß und Ziel. Berlin: Bauwelt

Neurath, Otto (1926): Statistische Hyroglyphen. In: drsl.: Gesammelte bildpädagogische Schriften. V. R. Haller und R. Kinross (Hg.). Wien

Neutelings Willem Jan (1991): Willem Jan Neutelings architect. Rotterdam: Uitgeverij 010

Neutelings Willem (1999): Neutelings Riedijk: 1992-1999. Madrid: Ed Croquis

Nierhaus, Irene (1999): Arch 6. Raum, Geschlecht, Architektur. Wien: Sonderzahl

Nitsch, Herman (1998): Klanggestaltung der Aktionismus als Weg zum Gesamtkunstwerk. In: Krones, Hartmut (Hg.). Anestis Logothetis. Klangbild und Bildklang. Wien: Lafite. S. 194 - 197

Noever Peter (Hg.) (1993): Die Frankfurter Küche von Margarete Schütte-Lihotzky. Österreichisches Museum für Angewandte Kunst. Wien: Ernst & Sohn
Nöth, Winfried (2000): Handbuch der Semiotik. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler

Pai, Hyungmin (2002): The portfolio and the diagramm. Cambridge, Mass. u. a.: Mit-Press

Piaget J./ Inhelder B. (1956): The Childs Conception of Space. London

Plottegg-Wolff, Manfred (1996): Architektur Algorithmen. Wien: Passagen-Verlag

Portmann, Ulrike (1993): Symbole und Sinnbilder in Bauzeichnungen nach Normen, Richtlinien und Regeln. 5. Aufl. Wiesbaden (u. a.): Bauverlag

Preston-Dunlop, Valerie (Hg.) (1990): Schrifttanz, a view of German dance in the Weimar republic. London: Dance Books

Price, Cedrice (2000): Eine Architektur der Performanz. In: Daidalos. Zeitschrift für Architektur, Kunst und Kultur. Heft 74. Berlin. S. 22 - 29

Price, Cedrice (2003): Cedric Price the square book. Chichester: Wiley

Price, Cedrice (2003): Re: CP. Basel Boston Berlin: Birkhäuser

Rakatansky, Mark (1998): Motivations of animation. In: Any Magazine. No 23. New York: MIT Press. 50 - 57

Rainer, Oskar (1925): Musikalische Graphik. Wien (u. a.): Dt. Verlag f. Jugend u. Volk

Ratz, Erwin (1951): Einführung in die Musikalische Formenlehre. Wien

Reck, Hans U. (1986): Zeichen, Zeit, Symbolzerfall. Philosophisch-poetische Streifzüge durch drei imaginäre Landschaften. Basel: Verlag f. interkulturelle Symbolforschung

Reder, Christian (2000): Wörter und Zahlen - das Alphabet als Code. Wien: Springer

Reder, Christian (2004): Forschende Denkweisen - das Alphabet als Code. Wien: Springer

Reichlin, Bruno (1999): Den Entwurfsprozeß steuern - eine fixe Idee der Moderne? In: Daidalos. Zeitschrift für Architektur, Kunst und Kultur. Heft 71. Berlin. S. 6 - 21

Reimers, Karl Friedrich (Hg.) (1998): Zeichenentwicklung, Bedeutungswandel, Handlungsmuster. Zur Semiotik und Ästhetik sozialer Kommunikation. UVK Medien Verlags.-Ges.

Rheinberg, Hans-Jörg (2001): Objekt und Repräsentation. In: Heintz, Bettina / Huber, Jörg (Hg.). Mit den Augen denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten. Wien - New York: Springer. S. 55 - 61

Rheinberger, Hans-Jörg (2003): Präparate -"Bilder" ihrer selbst. Eine bildtheoretische Glosse. In: Bredekamp Horst, Werner, Gabriele. Oberfläche der Theorie. Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik. Band 1,2. Berlin: Akademie Verlag. S. 9 - 19

Richter, Dagmar (1999): Flow versus Boundary. Andrew Zagos Wettbewerbsbeitrag für die Kansai-Kann-Library. In: Daidalos. Zeitschrift für Architektur, Kunst und Kultur. Heft 71. Berlin. S. 87 - 91

Rock, Irvin (1985). Wahrnehmung: vom visuellen Reiz zum Sehen und Erkennen. Heidelberg: Spektrum d. Wiss.-Verl.-Ges.

Ruby, Andreas (1999): Bernard Tschumi - Der Maulwurf im MoMA. In: Daidalos. Zeitschrift für Architektur, Kunst und Kultur. Heft 71. Berlin. S. 38 - 47

Ruby Andreas (1999): Espace trouvé. Über das Ent-Decken als Entwurfsstrategie. Das Haus Zirl von Ernst J. Fuchs. In: Daidalos. Zeitschrift für Architektur, Kunst und Kultur. Heft 71. Berlin. S. 62 - 70

Rykwert, J. (1983): Ornament ist kein Verbrechen. Köln: DuMont

Sauerbier, S. D. (2001): Zeichnen - Zeichen zeigen. Aspekte der Semiotik. In: minimal concept. Zeichenhafte Sprache im Raum. Akademie der Künste (Hg). Zsgst. v. Christian Schneegass. Amsterdam - Dresden: Verlag der Kunst. S. 95 - 118

Schenk, Sylvia (Hg.) (1986): Frauen - Bewegung - Sport. Hamburg: VSA-Verlag

Schimek Heimo (2001): Vorwort. In: Kuhlmann, Dörte / Schimek, Heimo (Hg.). cybertec-ture. die 4. Dimension in der Architektur. Wien: Löcker. S. 6 - 7
Schmeiser, Leonhard (1991): Blickwechsel: drei Essays zur Bildlichkeit des Denkens; Descartes - Lacan - Foucault - Velázquez. Wien: Sonderzahl

Schmid, Andreas (2001): Präzision und Offenheit - mit Räumen zeichnen. In: minimal concept. Zeichenhafte Sprache im Raum. Akademie der Künste (Hg). Zsgst. v. Christian Schneegass. Amsterdam - Dresden: Verlag der Kunst. S. 87 - 94

Schneegass, Christian (2001): Einführung zum Symposion minimal concept. Zeichenhafte Sprache im Raum. In: drslb. Akademie der Künste (Hg). Zsgst. v. Christian Schneegass. Amsterdam - Dresden: Verlag der Kunst. S. 20 - 27

Schneider, Wulf (1987): Sin und Un-Sinn. Umwelt sinnlich erlebbar gestalten in Architektur und Design. Wiesbaden - Berlin: Bauverlag

Schoenholtz, Michael (2001): Welche Bedeutung hat Zeichnen im kreativen Prozeß? Statements zu einem Podiumsgespräch im Rahmen des Symposions zum Thema "Zeichnen - Interaktion - Schrift" vom 22. Februar 1999 in Berlin. In: minimal concept. Zeichenhafte Sprache im Raum. Akademie der Künste (Hg). Zsgst. v. Christian Schneegass. Amsterdam - Dresden: Verlag der Kunst. S. 187 - 188

Schürer, Oliver / Jormakka, Kari (2002): Re.formation - Gaudi versus Lynn. In: Umbau 19. Österreichische Gesellschaft für Architektur u. Institut für Architekturtheorie (Hg). Wien: edition selene. S. 111 - 128

Schwarz, Astrid E. (2003): Die Ökologie des Sees im Diagramm. In: Bredekamp, Horst / Werner, Gabriele: Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik. Band 1,2. Oberfläche der Theorie. Berlin: Akademie Verlag. S. 64 - 74

Schwarz, Dieter (2001): Die neuere Zeichnung in den USA und Europa. Kongruenzen und Divergenzen. In: minimal concept. Zeichenhafte Sprache im Raum. Akademie der Künste (Hg). Zsgst. v. Christian Schneegass. Amsterdam - Dresden: Verlag der Kunst: S. 28 - 42

Schwarz-Winklhofer, Inge (Hg.) (1972): Das Buch der Zeichen und Symbole. Graz: Verlag für Sammler

Scimemi, Maddalena (2000): Die Ungeschriebene Geschichte einer anderen Moderne. Architektur in England in den 50er und 60er Jahren. In: Daidalos. Zeitschrift für Architektur, Kunst und Kultur. Heft 74. Berlin. S. 15 - 21

Sejima, Kazuyo (2000): Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa: 1995 - 2000. Madrid: Ed Croquis (El Croquis; 99)

Shamiyeh, Michael / Duschlbauer, Thomas (2002): Von der Korrektur zum Konsum. In: Umbau 19. Österreichische Gesellschaft für Architektur u. Institut für Architekturtheorie (Hg). Wien: edition selene. S. 57 - 70

Simon, H.A. (1981): The Siences of the Artificial. Cambridge / Mass.: MIT Press
Smith, Stephanie (2000): Zehn Strategien zur Wiederbelebung der Stadt. In: Daidalos. Zeitschrift für Architektur, Kunst und Kultur. Heft 74. Berlin. S. 52 - 61

Smithson, Alison / Smithson, Peter (1997): Alison + Peter Smithson. Barcelona (u. a.): Ed. Gustavo Gili

Smithson, Alison / Smithson, Peter (1981): Die heroische Periode der modernen Architektur. Tübingen: Wasmuth

Smithson, Alison (1994): Changing the art of inhabitation. Alison and Peter Smithson. London (u. a.): Artemis

Sommer, Anette (1998): Architektursprache - Nutzersprache - Dolmetscher in der Planung. In: Führ, Eduard / Friesen, Hans / Sommer, Anette (Hg.). Architektur - Sprache. Buchstäblichkeit, Versprachlichung, Interpretation. Münster - New York - München - Berlin: Waxmann

Somol, R.E. (1998): The diagramms of Matter. In: Any Magazine. No 23. New York: MIT Press. 23 - 26

Spitzer-Logothetis, Julia (1998): Vertikal eindringend. In: Krones, Hartmut (Hg.). Anestis Logothetis. Klangbild und Bildklang. Wien: Lafite. S. 166 - 169

Städtisches Museum Göttingen (Hg.) (1992): Maxibauten - Miniröcke. Die sechziger Jahre in Göttingen. Göttingen

Stegmaier, Werner (Hg.) (2000): Kultur der Zeichen / Zeichen und Interpretation. Frankfurt am Main: Suhrkamp

Strangely familiar (1996): narratives of architecture in the city. London (u. a.): Routledge

Stuffmann, Margret (2001): "Zeichen ist eine andere Art von Sprache". Statements zu einem Podiumsgespräch im Rahmen des Symposions zum Thema "Zeichnen - Interaktion - Schrift" vom 22. Februar 1999 in Berlin. In: minimal concept. Zeichenhafte Sprache im Raum. Akademie der Künste (Hg). Zsgst. v. Christian Schneegass. Amsterdam - Dresden: Verlag der Kunst. S. 198 - 201

Sullivan, Peter (1993): Information design and infographics. Rotterdam: European Institut for Research and Development of Graphic Communication
Taut, Bruno (1924): Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin. Leipzig.
Thompson, d´Arcy Wentworth (2000): On growth and form. reprint. Cambridge (u.a.): Cambridge Univ. Press

Thürlemann, Felix (1990): Vom Bild zum Raum: Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft. Köln: DuMont

Tschumi Bernard (1994): Event-cities. Cambridge, Mass. (u. a.): MIT Press

Tschumi Bernard (2000): Event-cities 2. Cambridge, Mass. (u. a.): MIT Press

Uhl, Johannes: Zeichnen und Bauen (1987): Häuser, Entwürfe, Wettbewerbe, Skizzenblätter, Architekturlehre. Berlin: Archibook

Ulama, Margit (2002): Architektur als Antinomie. Wien: Folio-Verlag

Ursprung, Philipp (2000): Die Transparenz des Modells als Modell der Transparenz. Jürgen Mayer-Hermanns e.gramm. In: Daidalos. Zeitschrift für Architektur, Kunst und Kultur. Heft 74. Berlin. S. 62 - 65

Vidler, Anthony (2000): Diagramme der Utopie. In: Daidalos. Zeitschrift für Architektur, Kunst und Kultur. Heft 74. Berlin. S. 6 - 14

Vom Zeichnen (1985): Aspekte der Zeichnung von 1965 bis 1985. Ausstellungskatalog Frankfurter Kunstverein (u. a.) 1985/1986

Waldenfels, Bernhard (1997): Architektonik am Leitfaden des Leibes. In: Führ, Eduard / Friesen, Hans / Sommer, Anette (Hg.). Architektur im Zwischenbereich von Kunst und Alltag. Münster - New York - München - Berlin: Waxmann. S. 45 - 61

Walther, Franz Erhard (2001): Zeichnen: Statements zu einem Podiumsgespräch im Rahmen des Symposions zum Thema "Zeichnen - Interaktion - Schrift" vom 22. Februar 1999 in Berlin. In: minimal concept. Zeichenhafte Sprache im Raum. Akademie der Künste (Hg). Zsgst. v. Christian Schneegass. Amsterdam - Dresden: Verlag der Kunst. S. 193 - 198)

Weber, Jürgen (2002). Das Urteil des Auges. Metamorphosen der Geometrie - eine Grundlage von Erkennen und Bewusstsein. Wien: Springer

Weibel, Peter (1998): Musik / Spiel als kybernetisches Modell. In: Krones, Hartmut (Hg.). Anestis Logothetis. Klangbild und Bildklang. Wien: Lafite. S. 200 - 203

Wellman, Janina (2003): Wie das Formlose Formen schafft. Bilder in der Haller-Wolff-Debatte und die Anfänge der Embryologie um 1800. In: Bredekamp Horst/ Werner Gabriele: Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik. Band 1,2. Oberfläche der Theorie. Berlin: Akademie Verlag. S. 105 - 115

Welter, Volker M. (2002). Biopolis: Patrick Geddes and the city of life. Cambridge / Mass. (u. a.): MIT-Press

Wendland, Jens (1971): Von jedem gesehen, von keinem festgehalten. Tänzer versuchen, das Problem der Bewegungsaufzeichnung zu lösen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 25. Sept. 1971

Werner, Gabriele (2001): Das technische Bild - aus ästhetischer Sicht betrachtet. In: Heintz, Bettina / Huber, Jörg (Hg.). Mit den Augen denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten. Wien - New York: Springer. S. 367 - 382

Wetzel, Michael / Wolf, Herta (Hg.) (1994): Der Entzug der Bilder: visuelle Realitäten. München: Fink

Wigley, Mark (1998): Die Architektur der Atmosphäre. In: Daidalos: Heft 68. Berlin: Bertelsmann. S. 18 - 27

Wittlich, Bernhard (1965). Symbole und Zeichen. Bonn: Bouvier

Wright, Frank Lloyd: Junge Architektur. In: Conrads, Ulrich: Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts. Bauwelt Fundamente 1. Basel - Boston - Berlin: Birkhäuser 2001. S. 115 - 116

Zorn, Friedrich Albert (1982): Grammatik der Tanzkunst. Hildesheim (u. a.): Olms

11.2.5 **Abbildungsnachweis**

Boeminghaus (1983): Abbildung 2, 3, 5, 11-14, 24-28, 29, 30, 33, 34, 37, 42-43, 45, 57-59, 60, 85, 96, 97, 109, 110, 112, 111, 144, 146-147, 148-149, 156-157, 159-161, 162-163, 172-174, 175, 176, 179, 180-181, 186, 194, 195, 202, 203, 204, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 218, 219, 220, 221, 222, 224, 226, 237, 242-245, 247, 248, 250, 251, 252-254, 255, 257, 258, 259, 260, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 284, 286-287, 288.
Titelbild Seite: 7, 183, 266.

Hoffmann (1985): Abbildung 35, 38, 39-40, 44, 84, 121-122, 123, 124, 125, 142-143, 145, 178, 191, 223, 241, 246, 261-263, 264, 281, 282, 283.
Titelbild Seite: 25, 33, 42, 148.

Grohn (1990): Abbildung 4, 6, 7-9, 31, 32, 87, 170, 171, 177, 192, 193, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233-235, 238-240, 289, 290
Titelbild Seite: 233, 304.

Das verborgene Museum: Wilhelm (1991): Abbildung:1, 10, 95, 164, 225, 236, 291.
Titelbild Seite: 14.

Jeschke (1983): Abbildung 46, 47, 49, 50, 51, 56, 69, 70, 71, 72, 73, 94, 106, 119, 120.

Friedman (1974): Abbildung 61-62, 63-64, 65-68, 102-105, 150, 151, 152-154, 155.

Aicher (1996): Abbildung 48, 98, 99, 100, 101, 130, 131, 137-138, 141.

Müller (1986): Abbildung 15-17, 18-19, 52-55.

Herzog (1991): Abbildung 20-21.

Schenk (1986): Abbildung 22-23.

Muck (1986): Abbildung 29, 139, 140.

Taut (1924): Abbildung 74.

Noever (Hg.) (1993): Abbildung 75-76.

Müller (1953): Abbildung 77-79.

Neufert (1936): Abbildung 80, 81-82.

Huber (1973): Abbildung 83.

Kühn (Hg.) (2000): Abbildung 88, 89-90, 91, 92, 93.

Portmann (1993): Abbildung 107-108.

Krones (Hg.) (1998): Abbildung 113, 114, 115, 116, 117.

Lynch (1965): Abbildung 132, 133-136.

Conrads / Neitzke (Hg.) (2001): Abbildung 158.

Lüchinger (1981): Abbildung 165, 166, 167-169.

Der Aufbau (1962): Abbildung 196-198, 200-201.

Nehrer / Wachberger (1982): 199.

Hillebrand (1950): Abbildung 205-207.

Aue, Michael (1995) / Festschrift BBS 1 Northeim: Abbildung 210.

Böhm (1943): Abbildung 275, 276, 277.

http://www.studentenwerk-Goettingen.de/wohnen/wohnobjekte/wv2/mgh.php (02-01-2005): Abbildung 249.

http://www.familienwerk.de/einkidiouslar.htm (02-01-2005): Abbildung 86.

Alle weiteren: Edeltraud Hasesteiner.

di. edeltraud haselsteiner
Märzstrasse 158, 1140 Wien

Lebenslauf

geboren am: 8.11.1962 in Waidhofen / Ybbs;
Österreichische Staatsbürgerschaft; ledig,

1968-1972: Volksschule in Waidhofen / Ybbs,

1972-1980: Wirtschaftskundliches Realgymnasium in Waidhofen / Ybbs; Matura am 12.6.1980

1980-1982: Bundesakademie für Sozialarbeit in Wien Diplomprüfung am 29.6.1982,

1986-1988: Lehrgang für Industrial Design an der Künstlerischen Volkshochschule in Wien,

1983-1988: Tätigkeit als Sozialarbeiterin im Landesnervenkrankenhaus, sozialpsychiatrischer Nachbetreuung und Nachbarschaftshilfe,

1989-1990: Auslandsaufenthalt in Südostasien,

1990-1999: Architekturstudium an der Technischen Universität in Wien; Diplomprüfung am 16.12.1999,

1990-1999: Tätigkeit im Bereich Kulturmanagement und neben dem Studium selbständige Tätigkeit auf Honorarbasis im Bereich Architektur,

seit 2000 freiberuflich tätig: Projektmanagement, Projektleitung und wissenschaftliche Mitarbeit in Projekten zum Thema Nachhaltiges Bauen und Sanieren, Architekturtheorie und Architekturwissenschaft sowie Ausstellungen und Ausstellungsgestaltung, fachüber greifende thematische Schwerpunkte und Tätigkeitsbereiche.

Wien, Juni 2005 DI Edeltraud Haselsteiner