

Edition Axel Menges GmbH
Esslinger Straße 24
D-70736 Stuttgart-Fellbach
tel. +49-711-5747 59
fax +49-711-5747 84



Johannes Peter Hölzinger. Psychodynamische Raumstrukturen / Psychodynamic Spatial Structures

With texts by Gerd de Bruyn, Peter Cachola Schmal, Andreas Denk, Yorck Förster, Johannes Peter Hölzinger, and Gerd Weiß.
400 pp. with ca. 750 illus., 242x297,5 mm, German/English
ISBN 978-3-936681-61-1
Euro 79.00, £ 69.00, US\$ 98.00, \$A 109.00

Johannes Peter Hölzinger studied architecture at the Städelschule in Frankfurt am Main from 1954 to 1957. After a residency fellowship at the Deutsche Akademie Villa Massimo in Rome he founded a »planning association for new forms of the environment« in 1965 together with ZERO artist Hermann Goepfert, who has since died. One of the most successful results of his work with Goepfert was a new design for the Schloßpark in Karlsruhe on the occasion of the Bundesgartenschau in 1967, which won a major German architectural prize, the Hugo-Häring-Preis. From 1991 until his retirement in 2002 Hölzinger directed the art and public-space course at the Akademie der Bildenden Künste in Nuremberg.

Individualistic and oppositional in comparison to other post-World War II architectural achievements, the design of Hölzinger's buildings is very distinctive. The playful elements of Postmodernism are as alien to his work as the functionalism of New Building. Because of his association with Hermann Goepfert, Hölzinger is much more closely connected with the art scene of his time. The integration of art and architecture is a unique feature of his buildings. If we try to assign a category to this »object architecture« (a term he coined himself), we will find less overlap with architecture than with fine art. From the very beginning Hölzinger saw architecture as an artistic discipline. Light kinetics offered him important new perspectives. Lighting design and the resulting colour changes of white walls play a vital role in his work.

Gerd de Bruyn studied literature and musicology in Frankfurt am Main and was subsequently enrolled in the architecture class directed by Günter Bock at the Städelschule in Frankfurt. Since 2001 he has been professor of architectural theory and director of the Institut Grundlagen moderner Architektur und Entwerfen at Stuttgart University. Peter Cachola Schmal studied architecture in Darmstadt. Since 2006 he has been director of the Deutsches Architekturmuseum in Frankfurt am Main. Andreas Denk is editor in chief of the journal *der architekt* of the Bund Deutscher Architekten and teaches architectural theory at the Fachhochschule Köln. Yorck Förster studied philosophy, sociology and art education in Frankfurt am Main and is exhibition curator of the Deutsches Architekturmuseum. Gerd Weiß studied art history, German studies, sociology and journalism in Göttingen. Since 1999 he has been president of the Landesamt für Denkmalpflege Hessen, and since 2006 the official representative of the state of Hesse for the UNESCO World Heritage programme in Hesse.

Distributors

Brockhaus Commission
Kreidlerstraße 9
D-70806 Kornwestheim
Germany
tel. +49-7154-1327-33
fax +49-7154-1327-13
menges@brocom.de

Buchzentrum AG
Industriestraße Ost 10
CH-4614 Hägendorf
tel. +41-062 209 26 26
fax +41-062 209 26 27
kundendienst@buchzentrum.ch

Gazelle Book Services
White Cross Mills
Hightown
Lancaster LA1 4XS
United Kingdom
tel. +44-1524-68765
fax +44-1524-63232
sales@gazellebooks.co.uk

National Book Network
15200 NBN Way
Blue Ridge Summit, PA 17214
USA
tel. +1-800-4626420
fax +1-800-3384550
custserv@nbnbooks.com

DA Information Services
648 Whitehorse Road
Mitcham, VIC 3132
Australia
tel. +61-3-9210 7859
fax +61-2-8778 7788
books@dadirect.com

Johannes Peter Hölzinger studied architecture at the Städelschule in Frankfurt am Main from 1954 to 1957. After a residency fellowship at the Deutsche Akademie Villa Massimo in Rome he founded a »planning association for new forms of the environment« in 1965 together with Zero artist Hermann Goepfert, who has since died. One of the most successful results of his work with Goepfert was a new design for the Schloßpark in Karlsruhe on the occasion of the Bundesgartenschau in 1967, which won a major German architectural prize, the Hugo-Häring-Preis. From 1991 until his retirement in 2002 Hölzinger directed the art and public-space course at the Akademie der bildenden Künste in Nuremberg.

Individualistic and oppositional in comparison to other post-World War II architectural achievements, the design of Hölzinger's buildings is very distinctive. The playful elements of Postmodernism are as alien to his work as the functionalism of New Building. Because of his association with Hermann Goepfert, Hölzinger is much more closely connected with the art scene of his time. The unity of art and architecture is a unique feature of his buildings. If we try to assign a category to this »object architecture« (a term he coined himself), we will find less overlap with architecture than with fine art. From the very beginning Hölzinger saw architecture as an artistic discipline. Light kinetics offered him important new perspectives. Lighting design and the resulting colour changes of white walls play a vital role in his work.

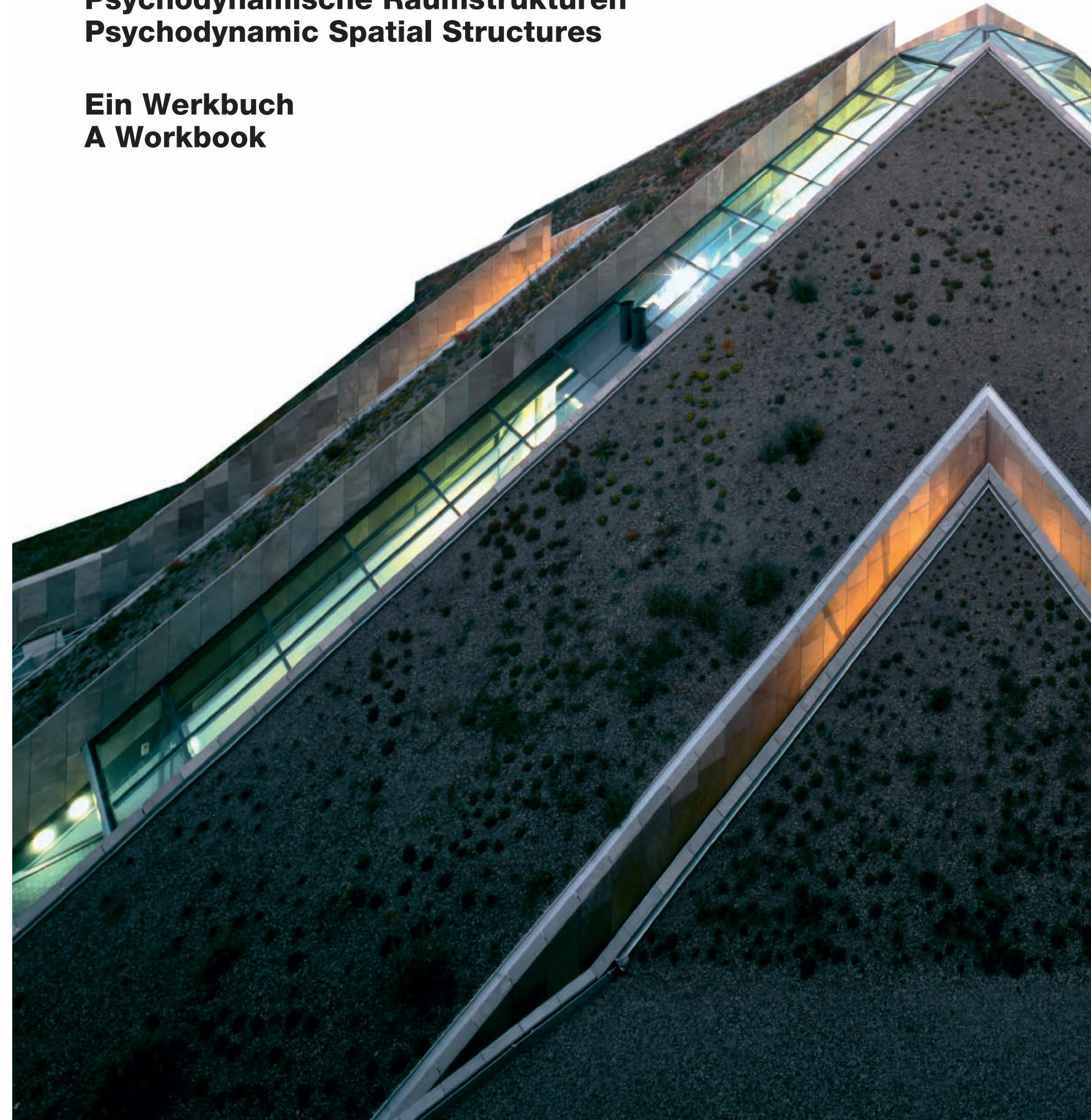
Gerd de Bruyn studied literature and musicology in Frankfurt am Main and was subsequently enrolled in the architecture class directed by Günter Bock at the Städelschule in Frankfurt. Since 2001 he has been professor of architectural theory and director of the Institut Grundlagen moderner Architektur und Entwerfen at Stuttgart University. Peter Cachola Schmal studied architecture in Darmstadt. Since 2006 he has been director of the Deutsches Architekturmuseum in Frankfurt am Main. Andreas Denk is editor in chief of the journal *der architekt* of the Bund Deutscher Architekten and teaches architectural theory at the Fachhochschule Köln. Yorck Förster studied philosophy, sociology and art education in Frankfurt am Main and is exhibition curator of the Deutsches Architekturmuseum. Gerd Weiß studied art history, German studies, sociology and journalism in Göttingen. Since 1999 he has been president of the Landesamt für Denkmalpflege Hessen, and since 2006 the official representative of the state of Hesse for the UNESCO World Heritage programme in Hesse.

Johannes Peter Hölzinger

JOHANNES PETER HÖLZINGER

Psychodynamische Raumstrukturen Psychodynamic Spatial Structures

Ein Werkbuch A Workbook



Johannes Peter Hölzinger studierte von 1954 bis 1957 Architektur an der Städelschule in Frankfurt am Main. Nach einem Stipendienaufenthalt in der Deutschen Akademie Villa Massimo in Rom gründete er 1965 zusammen mit dem inzwischen verstorbenen Zero-Künstler Hermann Goepfert eine »Planungsgemeinschaft für neue Formen der Umwelt«. Das wohl erfolgreichste Ergebnis seiner Zusammenarbeit mit Goepfert war die Umgestaltung des Schloßparks in Karlsruhe für die Bundesgartenschau 1967, die mit einem der prominentesten deutschen Architekturpreise, dem Hugo-Häring-Preis, ausgezeichnet wurde. Von 1991 bis zu seiner Emeritierung im Jahr 2001 leitet Hölzinger die Klasse für Kunst und öffentlichen Raum an der Akademie der bildenden Künste in Nürnberg.

Die Bauten Hölzingers weisen in ihrer Eigen- und Widerständigkeit gegenüber dem sonstigen Baugeschehen seit dem Zweiten Weltkrieg einen ganz eigenen Gestaltungskontext auf. Die spielerischen Elemente der Postmoderne sind ihnen ebenso fremd wie die Sachlichkeit des Neuen Bauens. Hölzinger ist durch die Nähe zu Hermann Goepfert sehr viel enger mit dem Kunstgeschehen seiner Zeit verbunden. Die Einheit von Kunst und Architektur läßt seine Bauten singular erscheinen. Wenn man denn eine Zuordnung der von ihm selbst so genannten »Objektarchitektur« versucht, so finden sich in der Architektur geringere Berührungspunkte als in der freien Kunst. Hölzinger verstand Architektur von Beginn an als Kunstdisziplin. Wichtige Anregungen gingen von der Lichtkinetik aus. Die Lichtführung und die dadurch eintretende farbliche Veränderung der weißen Wände spielt in seinem Werk eine ausschlaggebende Rolle.

Gerd de Bruyn studierte Literatur- und Musikwissenschaften in Frankfurt am Main und besuchte anschließend die von Günter Bock geleitete Architekturklasse der Frankfurter Städelschule. Seit 2001 ist er Professor für Architekturtheorie und Direktor des Instituts Grundlagen moderner Architektur und Entwerfen der Universität Stuttgart. Peter Cachola Schmal studierte Architektur in Darmstadt. Seit 2006 ist er Leiter der Direktor des Deutschen Architekturmuseums in Frankfurt am Main. Andreas Denk ist Chefredakteur der Zeitschrift *der architekt* des Bundes Deutscher Architekten und lehrt Architekturtheorie an der Fachhochschule Köln. Yorck Förster studierte Philosophie, Soziologie und Kunstziehung in Frankfurt am Main und ist Ausstellungskurator des Deutschen Architekturmuseums. Gerd Weiß studierte Kunstgeschichte, Germanistik, Soziologie und Publizistik in Göttingen. Seit 1999 ist er Präsident des Landesamtes für Denkmalpflege Hessen und seit 2006 Beauftragter des Landes Hessen für das UNESCO-Welterbe in Hessen.

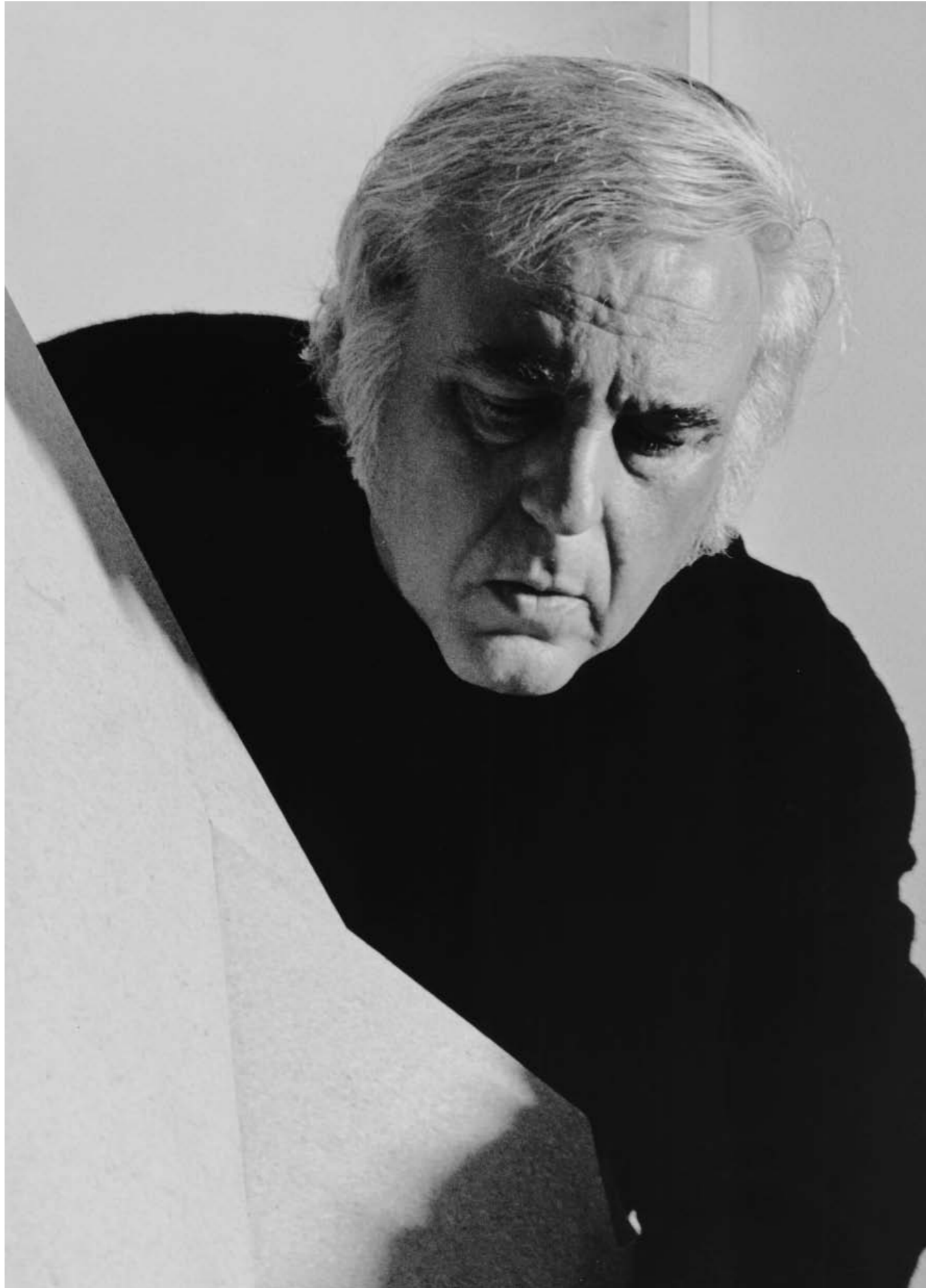
Menges

079.00 Euro
069.00 £
098.00 US\$
109.00 \$A

ISBN 978-3-936681-61-1

5 9 8 0 0

9 783936 681611



Johannes Peter Hölzinger

**Psychodynamische Raumstrukturen
Psychodynamic Spatial Structures**

**Ein Werkbuch
A Workbook**

**herausgegeben von
edited by
Yorck Förster
Peter Cachola Schmal**

Edition Axel Menges

Mit freundlicher Unterstützung von/With kind support of:
Museumsufer Frankfurt, Oberhessische Versorgungs- und Verkehrsgesellschaft mbH (OVVG), Sparkasse Oberhessen, Bad Nauheimer Wohnungsabaugesellschaft mbH, Gesellschaft der Freunde des Deutschen Architektur Museums e.V.

MUSEUMSUFERFRANKFURT



6	Yorck Förster, Peter Cachola Schmal Vorwort
8	Johannes Peter Hölzinger Werkgenese
60	Johannes Peter Hölzinger Projekte, Realisationen, Visionen
336	Gerd de Bruyn (A)Symmetrisches zum Werk Johannes Peter Hölzingers
374	Andreas Denk Kurven in der Zeit. Zum Frühwerk von Johannes Peter Hölzinger
358	Yorck Förster Strukturen, Regeln und plötzlich diese Sinnlichkeit. Die Entstehung der sinnlichen Erfahrung aus dem Geist der Ordnung in Johannes Peter Hölzingers Architektur
364	Gerd Weiß Wie alt muß ein Denkmal sein? Bauten von Johannes Peter Hölzinger unter Denkmalschutz
372	Yorck Förster Arbeiten von Johannes Peter Hölzinger in aktuellen Photographien von Norbert Miguletz
390	Werkverzeichnis
393	Veröffentlichungen
397	Ausstellungen und Ausstellungsbeiträge
398	Vita
399	Mitarbeiter
399	Autoren
400	Dank

7	Yorck Förster, Peter Cachola Schmal Foreword
9	Johannes Peter Hölzinger The genesis of the work
60	Johannes Peter Hölzinger Projects, realisations, visions
337	Gerd de Bruyn (A)Symmetrical reflections on the work of Johannes Peter Hölzinger
375	Andreas Denk Curves in time. On the early works of Johannes Peter Hölzinger
359	Yorck Förster Structures, rules and suddenly this sensuousness. How sensuous experience arose from the spirit of order in Johannes Peter Hölzinger's architecture
363	Gerd Weiß How old does a monument have to be? Johannes Peter Hölzinger's buildings listed as historical monuments
373	Yorck Förster Works by Johannes Peter Hölzinger in current photographs by Norbert Miguletz
390	Catalogue raisonné
392	Publications
397	Exhibitions and participation in exhibitions
398	Vita
399	Collaborators
399	Authors
400	Thanks

© 2013 Edition Axel Menges, Stuttgart / London
ISBN 978-3-936681-61-1

Alle Rechte vorbehalten, besonders die der Übersetzung in andere Sprachen.
All rights reserved, especially those of translation into other languages.

Reproduktionen/Reproductions: Reinhard Truckenmüller
Druck und Bindearbeiten/Printing and binding: Graspö CZ, a.s., Zlín, Tschechische Republik / Czech Republic

Lektorat/Editing: Nora Krehl-von Mühlendahl
Übersetzung ins Englische/Translation into English: Alison Kirkland, Ilze Klavina Mueller, Michael Robinson
Layout: Johannes Peter Hölzinger, Reinhard Truckenmüller

Johannes Peter Hölzinger

Werkgenese

Wenn ich auch manchmal versucht war, mich auf die Seite einer zweckfreien Kunst zu schlagen – einer »Kunst und sonst gar nichts« –, so kann ich doch nicht darüber hinwegsehen, daß es immer auch eine Intention war, künstlerische Arbeit an der Gesellschaft zu orientieren. Vielleicht lag der Grund für mich darin, daß der Beginn meiner Arbeit in eine Zeit fiel, in der die Gesellschaft und ihre Probleme verstärkt ins Blickfeld rückten. Es war mein Ziel, mit der Reaktion auf die zeitbewegenden Themen der »inneren Gestalt der Zeit« nahezukommen, mit ihrer Verbildlichung Identität zu ermöglichen und sie mit der sichtbaren Lebenswelt zu verbinden.

Bildnerische Methoden und Mittel zur Formfindung für den gesellschaftlichen Wandel zu entwickeln, war und ist deshalb Programm meiner Arbeit. Doch wie sollte ich meine vielfältige Arbeit gliedern? Nach Werkgruppen oder Genres? Nach den Grundstrukturen des bildnerischen Vokabulars oder den bildnerischen Methoden? Die Zusammenfassung der Projekte, unabhängig von der Zeit, in denen sie entstanden sind, erschien mir falsch. Sie spiegelt nicht das Interagieren der in ein und derselben Zeit entstehenden Projekte und auch nicht die in der jeweiligen Zeit wirkenden Einflüsse.

Das konkrete Leben und die schöpferische Arbeit verlaufen nicht linear und lassen sich nicht exakt an ein Schema binden. Immer gibt es Vor- und Rückgriffe: Vorgriffe, die vom Gegenwärtigen verdeckt und erst später wiederentdeckt werden und sich entfalten, und Rückgriffe, in denen Früheres wieder aufscheint und mit der gegenwärtigen Arbeit verbunden wird. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft fluktuieren und interagieren in einem Prozeß ständiger Reflexion. Deshalb habe ich mich entschieden, die Schilderung meiner Arbeit und die für den Bildteil ausgewählten Projekte so, wie sie entstanden sind, nach Dezennien zu gliedern und die mich bewegenden Zeitthemen jeweils voranzustellen. Diese Ordnung habe ich aber verlassen:

im Textteil, in der Schilderung der 1970er Jahre, in denen die vielfältigsten Genres, bildnerischen Strukturen und Methoden aufeinandertreffen, sind, um Unübersichtlichkeit und Wiederholungen zu vermeiden, Landschafts- und Architekturprojekte sowie die Gestaltungen im öffentlichen Raum jeweils getrennt zusammengefaßt;

im Bildteil, wenn Projekte zwar zeitlich auseinanderliegen, jedoch thematisch in direktem Zusammenhang stehen.

Projekte, die mich über die Zeitgrenzen hinweg interessieren – die Mutationen von Stadtstrukturen und Baustrukturen für Landschaften – sind als Anhang hinzugefügt.

(Zusammenfassung der Werke, die in der Ausstellung „Johannes Peter Hölzinger. 1954-2000“ zu sehen sind.)

Die 1950er Jahre

Mitte der 1950er Jahre war der Wiederaufbau in vollem Gange. Die Beseitigung der Wohnungsnot hatte oberste Priorität.

Die erste Nachkriegsgeneration verkürzte in der Architektur – besser gesagt im Bauen – die Gestaltformel »Weniger ist mehr« von Mies van der Rohe auf das Maß vorgefertigter Elemente. Statt der von Mies gemeinten Reduktion auf das Essentielle ging dies verloren. Diese Verarmung erzeugte den Widerspruch der Nachfolgeneration und legte den Keim zu einer neuen, auch emotionale Resonanz erzeugenden Baukunst und der Re-Integration der Kunst.

Ein weiteres Thema, das in den 1950er Jahren seinen Anfang hatte und bis heute unter jeweils veränderten Voraussetzungen fortwirkt, ist die »Integration«. Im politischen Bereich war es die Integration in das westliche Verteidigungsbündnis, die NATO, im wirtschaftlichen Bereich zunächst ab 1951 die Integration in die Europäische Gemeinschaft für Kohle und Stahl und ab 1957 in die Europäische Wirtschaftsgemeinschaft, die EWG, die dem Begriff Integration Präsenz und Bedeutung gab.

In der Kunst meinten wir mit Integration die Verschränkung unterschiedlicher Metiers zu einem neuen Ganzen, Kontext – statt Teile-Denken –, meinten eine funktionalisierte Kunst, die sich mit dem urbanen Leben verbindet, meinten Gesamtbewußtsein statt Spezialistentum.

Auch die rapide Vermehrung der Weltbevölkerung war Ende der 1950er Jahre und im folgenden Jahrzehnt ein die Diskussion beherrschendes Thema in der Gesellschaft und in der Kunst. Die beginnende Landzerstörung durch das ungezügelte Wachstum der Städte vor Augen, stellte sich auch die Frage nach dem sozial-ethisch begründeten Verzicht auf Grundeigentum des einzelnen zugunsten der sozial-utopischen Vorstellung des Eigentums aller an unserer Erde.

(Zusammenfassung der Werke, die in der Ausstellung „Johannes Peter Hölzinger. 1954-2000“ zu sehen sind.)

Beginn und Studium

Ich begann im Alter von 14 bis 16 Jahren mit der Malerei, in die mich mein Onkel, der Maler Otto Hölzinger, einführte.

In der Malerei interessierten mich die Komposition von Volumina und deren Positionen im imaginären Bildraum, in der Plastik die Entwicklung der Volumina im konkreten Raum und der von ihnen umfange-ne Innenraum.

Das Interesse an der Körperlichkeit und Räumlichkeit des Sujets gewann schnell die Oberhand über das Malerische und die Fläche.

Ich wollte in das Bild »hineingehen« und transformierte so das scheinräumliche Medium Malerei zu dem räumlich konkreten Medium Architektur – dem konkreten Körper im Raum und dem konkreten Raum im Körper. Der Drang zum begehbaren Bild war gewissermaßen der Schritt in eine imaginäre Architektur.



1. *Mädchen mit Faun*, 1954. (Photo: HAM Hölzinger.)

2. Tonskulptur, 1963/64.

(Zusammenfassung der Werke, die in der Ausstellung „Johannes Peter Hölzinger. 1954-2000“ zu sehen sind.)

1. *Mädchen mit Faun* (girl with faun), 1954. (Photo: HAM Hölzinger.)

2. Potter's clay sculpture, 1963/64.

(Zusammenfassung der Werke, die in der Ausstellung „Johannes Peter Hölzinger. 1954-2000“ zu sehen sind.)

Johannes Peter Hölzinger

The genesis of the work

While I may sometimes have been tempted to espouse pure rather than applied art – »art for art’s sake« – I cannot deny that I have also always had the intention to orient my artistic work on society. This may be because I began my activities at a time when there was increased focus on society and its problems. My aim was to get close to »the inner form of the age« by reflecting epoch-making themes, to capture these themes in images that would give them an identity and to bring them into the visible world in which people live.

Developing pictorial methods and tools that can create shapes to express social change has always been, and continues to be, the central agenda of my work. But how should I subdivide my diverse body of work? By work group or genre? By the basic structures of the pictorial vocabulary or by the pictorial methods I used? Lumping together projects with no regard for the period during which they were created appears to me to be misleading because it does not reflect the interaction between projects I worked on during the same time period, or the influences in operation during that time period.

Real life and creative work are not linear progressions and do not conform to any precise schema. There are always ideas that are ahead of their time, or look back: ideas ahead of their time that are buried under more present business and are subsequently rediscovered and developed, and earlier ideas that re-emerge and are incorporated into current work. Past, present and future fluctuate and interact constantly in the reflective process. I have therefore decided to arrange the textual descriptions of my work and the selected projects featured in the illustrated section in the order in which they took place and by decade, prefaced by a description of the topical themes that preoccupied me at the time. I have, however, made exceptions in some cases:

In the text section dealing with the 1970s, which includes highly diverse genres, pictorial structures and methods, projects have been grouped into landscape projects, architecture projects and public space design projects to aid comprehension and avoid repetition.

In the illustrated section, projects are separated by a span of time but have a direct thematic link. Projects whose interest for me extends over time period boundaries – the mutations of city structures and construction structures for landscapes – are given in an appendix.

(Zusammenfassung der Werke, die in der Ausstellung „Johannes Peter Hölzinger. 1954-2000“ zu sehen sind.)

The 1950s

In the mid-1950s, reconstruction was in full swing. Relieving the housing problem was the top priority.

The first post-war generation’s architecture (or rather structures) reduced Mies van der Rohe’s design mantra of »Less is more« to the level of prefabricated elements. This was not the reduction to the essentials advocated by Mies – instead, everything essential was lost. This impoverishment created the contradiction of the succeeding generation, and paved the way for a new architecture that would incorporate emotional resonances and the re-integration of art.

Another theme that took root in the 1950s (and continues to be relevant today, albeit under changed circumstances) was »integration«. Politically, it was integration into the western defence alliance NATO that gave the concept of integration real presence and significance in Germany; economically, it was integration into the European Coal and Steel Community in 1951 and into the European Economic Community, the EEC, in 1957.

For artists, integration meant the replacement of disconnected thinking by the coming together of different métiers to form a new whole and a wider context – a functionalized art allied to urban life, an all-embracing consciousness instead of specialisms.

The rapid increase in the world’s population also dominated the social and artistic debates of the 1950s, and of the following decades. With an eye to the beginning of the destruction of the rural world by the unbridled growth of cities, the possibility of doing away with individual ownership of property on socio-ethical grounds in favour of treating our planet as common property (a utopian social concept) was increasingly considered.

(Zusammenfassung der Werke, die in der Ausstellung „Johannes Peter Hölzinger. 1954-2000“ zu sehen sind.)

Beginnings and study

(Zusammenfassung der Werke, die in der Ausstellung „Johannes Peter Hölzinger. 1954-2000“ zu sehen sind.)

I was introduced to painting by my uncle, the painter Otto Hölzinger, at an age of between 14 and 16.

What interested me about painting was the composition of volumes and their positions in the imaginary pictorial space, the sculptural development of volumes in real space and the inner space they contain.

My interest in the physical and spatial qualities of the subject quickly gained the upper hand over painterly values and the surface.

Because I wanted to »go into« the picture, I transformed the apparently spatial medium of painting into the real spatial medium of architecture – real bodies within space and real space within bodies. The move toward pictures that one could enter was, to some extent, a step into an imaginary architecture.

For this reason, I have always understood architecture as an artistic discipline – a view that could not have been further from the pragmatic and rationalist ethos of the 1950s.

In 1953, I applied for the architecture class at the Städelschule – the Staatliche Hochschule für Bildende Künste in Frankfurt am Main. My application primarily focused on painting. I was admitted as a gifted student. In 1954, I began studying with Johannes Krahn. At around this time, he built the



Daher verstand ich Architektur von Beginn an als eine Kunstdisziplin, von der die Architektur in den zweckrationalistisch bestimmten 1950er Jahren am weitesten entfernt war.

1953 bewarb ich mich vorwiegend mit Malerei um die Aufnahme in die Architekturklasse der Städelschule – Staatliche Hochschule für Bildende Künste in Frankfurt am Main – und wurde aufgrund des Begabtenparagrafen aufgenommen. 1954 begann ich das Studium bei Johannes Krahn, der in dieser Zeit das »Bienenkorb«-Hochhaus an der Konstabler Wache, die katholische Pfarrkirche St. Wendel und das in seiner Reduktion beeindruckende Haus der Glasindustrie baute. Johannes Krahn kam aus der Tradition von Dominikus Böhm und Rudolf Schwarz, mit dem er unter anderem den Wiederaufbau der Frankfurter Paulskirche plante.

Die Begegnung mit Hermann Goepfert

In der Städelschule lernte ich den zehn Jahre älteren Hermann Goepfert kennen. Goepfert, wie ich in Bad Nauheim geboren, war Meisterschüler in der Klasse für figurale Malerei und Wandmalerei bei Albert Burkart. Der erste Besuch in Goepferts Atelier und die Sicht auf seine Bilder waren ein Schlüssel-erlebnis, das zuerst zu einer losen und später zu einer engen Zusammenarbeit führte.

In seinem Atelier lehnten großformatige Bildtafeln an den Wänden mit halbgegenständlichen, geometrisierten Darstellungen von sich zum Teil überlagernden Figuren und Farbflächen, eine Werkgruppe, die 1955 in dem Bild *documenta*, dem verarbeiteten Erlebnis der ersten *documenta*-Ausstellung in Kassel (1955) – die der beeindruckten Nachkriegsgeneration erstmalig die Begegnung mit der internationalen Kunstentwicklung ermöglichte –, ihren Höhepunkt und Abschluß fand.

1956 erschien das zweite große Thema, die Bewegung, in immer dynamischeren Bildmotiven in Goepferts Arbeit. Es sollte die kommenden Jahre beherrschen. Der flächige, deckende Farbauftrag der früheren Arbeiten wurde aufgegeben zugunsten einer Lasurtechnik mit sich überlagernden Farbschichten von diaphaner Räumlichkeit.

Der Raumwert der Farbe und die Methode, mit Farbe und Form die Fläche der planen Bildtafel zu halten, beherrschten die Diskussionen.

Rot und Gelb vor Grün und Blau gleich Raumtiefe, aber Grün und Blau vor Rot und Gelb gleich Raumpressung bedeuteten für mich Architektur mit den Mitteln der Malerei.

Studienprojekte – die Suche nach der eigenen Form

Im Jahr 1956, in dem Goepfert seine Farbraumschichtungen malte, entwarf ich unter dem Eindruck der Reduktion, der konstruktiven Klarheit und räumlichen Offenheit des 1951 fertiggestellten Farnsworth-Hauses von Mies van der Rohe und beeindruckt von der Transparenz traditioneller japanischer Architektur das »Haus 56B« und fügte es mittels einer Photomontage in den Gartenraum des Städtischen Kunstinstituts ein.

Im Haus 56B waren Johannes Krahn's Flächen trennende Schattenfugen – die er dort anordnete, wo Flächen unter 45 Grad aneinanderstoßen – weitergedacht bis zur Loslösung sämtlicher raumbildenden Teile voneinander.

Die Aufhebung des Gegensatzes von innen und außen und die Auflösung geschlossener Innenräume durch »schwebende« Elemente (Böden, Wände, Decken) im Raum waren meine architektonische Antwort auf die Diskussion über den Raumbegriff in der Malerei und auf die diaphanen Raumschichtungen in Goepferts Bildern.

Mein zweites Projekt, jedoch mit konkreter Bauabsicht, war der Entwurf für das »Hulliger-Haus«, ein Wohn- und Atelierhaus für zwei Schwestern, die eine Sekretärin der Städelschule, die andere Photographin.

Noch während ich zwischen konstruktiver und körperhafter Architekturauffassung pendelte, entstand unter dem befreienden, neue Sichtweisen eröffnenden Eindruck der freien Form von Le Corbusiers Wallfahrtskirche Notre-Dame-du-Haut in Ronchamp (1955) das Hulliger-Haus (1956) als eine Zusammenfügung statischer und bewegter Architekturformen. Die Bewegungsform der die Wohnräume überwölbenden Dachschaale zielte auf eine Verbindung mit der Malerei Goepferts, in der beginnenden Periode seiner Farbstrombilder. »Bewegung« war das prägende Thema des Entwurfs.

Um 1956 entstanden auch zwei skizzenhafte Projekte für Kirchenbauten. Im ständigen Zwiespalt zwischen der Schwere des Volumens und der Leichtigkeit des Raumes gab ich dem Hang zum Archaisch-Körperlichen nach und entwarf eine »Trichterkirche«, wobei ich Goepferts diaphane Farbschichtungen und gleichzeitig Tiepolos bizentrisches, die Lauffrichtungen der Treppen überhöhendes Deckenfresko in der Würzburger Residenz im Sinn hatte.

Blockhaft geschlossen, öffnet sich der Innenraum trichterförmig nach oben zum Licht. Den oberen thermischen Abschluß sollte ein horizontales Farbglasfenster bilden, dessen imaginäre Farbräume im Zentrum in einen leuchtenden Himmel aufbrechen und durch den Fokus des Trichters die zentrale Altarinsel in eine Farbaure hüllen.

Später, 1963/64, griff ich den Gedanken der Trichterkirche in der Villa Massimo nochmals auf und diskutierte mit Hans Zender eine musikalische und szenische Erneuerung der Liturgie.

Und 2010 beschäftigte mich das skulpturale Konzept der Trichterkirche erneut, doch jetzt verbunden mit dem seit den 1980er Jahren entwickelten Prinzip der Erdreliefs. Insofern ist die Trichterkirche ein Beispiel, wie entgegen fortschreitender Werkentwicklung entsprechend dem »inneren Programm« frühere Vorlieben wieder aufscheinen und sich mit der zeitbezogenen Arbeit verbinden.



3. Hermann Goepfert in seinem Atelier, 1955.
4. Hermann Goepfert, *Engelsturz*, 1957.
5. Hermann Goepfert, *Verspottung*, 1956. (Photo: Katharine M. Schmidt.)
6. Haus 56B, 1956. (Photo: Bernhard Pfau.)

3. Hermann Goepfert in his studio, 1955.
4. Hermann Goepfert, *Engelsturz* (angel's fall), 1957.
5. Hermann Goepfert, *Verspottung* (mockery), 1956. (Photo: Katharine M. Schmidt.)
6. House 56B, 1956. (Photo: Bernhard Pfau.)

»Bienenkorb« (or »beehive«) high-rise building on the Konstabler Wache, the St. Wendel Catholic parish church and the impressively reduced Haus der Glasindustrie. Johannes Krahn worked in the same tradition as Dominikus Böhm and Rudolf Schwarz, and had worked with them on a number of projects, including the plans for rebuilding Frankfurt's Paulskirche.

Meeting Hermann Goepfert

At the Städelschule, I became acquainted with Hermann Goepfert, who was ten years older than me. Like myself, Goepfert had been born in Bad Nauheim. He was an advanced student in Albert Burkart's figural painting and mural painting class. Visiting Goepfert's studio and seeing his pictures were key experiences for me, and led to an informal contact that later became a closer collaboration.

Propped against the walls of his studio, I saw large-format picture panels displaying semipresentational, geometrical scenes of partially overlapping figures and colour surfaces. In 1955, this work group reached its culmination in the picture entitled *documenta*, the artist's treatment of the first »documenta« exhibition in Kassel (1955), which, for the first time, made it possible for the post-war generation to encounter international developments in art, and, in doing so, made a deep impression.

In 1956, a second major theme – that of movement – emerged in Goepfert's work in the form of increasingly dynamic pictorial motifs. It was to dominate the years to come. He ceased to apply wide expanses of colour as he had in his earlier works, and instead used a glaze technique that created overlapping colour layers whose spatial nature was diaphanous.

Discussions were largely concerned with the spatial value of colour and with methods of occupying the planar image panel with colour and shape.

For me, principles such as »red and yellow over green and blue equal depth of space, but green and blue over red and yellow equal compression of space« represented a kind of architecture created through the techniques of painting.

Study projects – looking for my own form

In 1956 (when Goepfert was painting his colour space layerings) I created Haus 56B – a design influenced by the reduction, clarity of construction and spatial openness of the Farnsworth House by Mies van der Rohe, completed in 1951, and by the transparency of traditional Japanese architecture – and brought it into the garden space of the Städtisches Kunstinstitut in the form of a photomontage.

In Haus 56B, I extended Johannes Krahn's concept of surface-dividing shadow joints – which he placed wherever surfaces met at an angle of less than 45 degrees – by decoupling all space-defining elements from each other.

The suspension of the opposition between the interior and the exterior and the dissolution of enclosed inner spaces by means of elements that »float« in space (floors, walls, ceilings) were my architectural response to the discussions about the nature of space in painting and to the diaphanous space layerings in the pictures of Goepfert.

My second project – this time intended to be built – was the design for the Hulliger house, a residential and studio building for two sisters. One was the secretary of the Städelschule, the other a photographer.

The Hulliger house (1956), with its union of static and dynamic architecture forms, was created while I was still wavering between a constructive architecture concept and one based on three-dimensional bodies. It was influenced by my liberating and eye-opening encounter with Le Corbusier's free-form design for the pilgrimage church of Notre-Dame-du-Haut in Ronchamp (1955). The form or movement of the vaulted roof shell above the residential rooms aimed to create a fusion with Goepfert's early colour stream pictures. »Movement« was the dominant theme of the design.

I also created two sketch projects for church buildings circa 1956. Constantly hovering undecided between the weight of the volume and the lightness of the space, I gave way to the urge to create an archaic architecture of bodies and designed a »Trichterkirche« (or »crater church«). As I designed it, I was thinking of Goepfert's diaphanous colour layerings and of Tiepolo's bi-central ceiling fresco in the Würzburger Residenz, which elevates the thrust of the stairs.

The interior, a single, compact block, opens upwards towards the light like a crater. The upper thermal barrier would be a coloured glass window; in the centre, its imaginary colour spaces would break up into a radiant heaven. The crater's focus would surround the central altar dais with an aura of colours.

Later, in 1963/64, during my time at the Villa Massimo, I revisited the »Trichterkirche« concept and discussed with Hans Zender how the liturgy could be revitalised, musically and visually.

In 2010, I returned to the sculptural aspect of the »Trichterkirche«, this time combining it with the principle of earth relief first developed in the 1980s. This makes the »Trichterkirche« an example of an »inner programme« of previous interests defying the passage of time and incorporating themselves into topical and relevant work.

The second church design was a sketched design for a small chapel. At the time, it was of less interest to me, but, with hindsight its consequences were more profound. In contrast to the compact body of the »Trichterkirche«, its architectonic elements – the half-shell of the apse and the nave wall corners – stand free in space. They surround an (interior) zone that is united with the outside space. My



Das zweite Kirchenprojekt war der mir damals weniger wichtige, aber im Rückblick bedeutendere skizzenhafte Entwurf einer kleinen Kapelle. Im Gegensatz zur körperhaften Trichterkirche stehen hier die architektonischen Elemente, die Halbschale der Altarkonche und die Winkel der Wände des Schiffes, frei im Raum. Sie umstellen eine dem Außenraum verbundene (Innen-)Zone. Mein primäres Anliegen war die Lichtführung auf den Wandflächen vom Eingang zum Altar, vom Dunkel ins Helle, bewirkt durch die horizontale und vertikale Ablösung der architektonischen Teile voneinander.

Die Auflösung des geschlossenen Körpers und der Raumbegriff des Offenen wie auch der gesellschaftliche Bezug der Zuordnung von gleichrangigen, autarken Elementen zu einem Ganzen, als Synonym der Zusammensetzung des Staates aus Individuen, waren mir in ihrer – meine spätere Arbeit prägenden – Konsequenz (noch) nicht bewußt.

Raum, Bewegung, das Licht und die offene Struktur waren bereits Merkmale meiner ersten, die Kunst einbeziehenden Entwürfe im Studium. Die gegen die triste und phantasielose Wiederaufbau-Architektur der 1950er Jahre gerichtete Verbindung von Kunst und Architektur war ein Ziel unserer mit fünf Studenten neu gegründeten Architekturklasse an der Städelschule.

Lange Zeit hatte ich die Hoffnung, die kleine, auf die Kerndisziplinen Malerei, Bildhauerei und Architektur begrenzte Städelschule könnte zu einer beispielgebenden »Integrationschule« werden.

1969 und 1970, als die bestehende, hermetisch in Disziplinen getrennte Struktur der Städelschule von den Studenten in Frage gestellt und ein Umbruch unumgänglich wurde, übernahmen Hermann Goepfert und ich einen Lehrauftrag und thematisierten die von uns als notwendig erachtete interdisziplinäre »neue Kunsthochschule«.

Unsere spätere Doppelbewerbung für die Zusammenführung der vakanten Klassen Freie Graphik und Architektur zu einer Integrationsklasse hatte jedoch ebensowenig Erfolg wie meine Bewerbung unter der Bedingung für eine mit Goepfert geteilte Professur für den Lehrstuhl Baukunst an der Düsseldorfer Akademie.

Das Integrationskonzept konnte ich dann 1991, nach der Berufung an die Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg, mit der Gründung der interdisziplinären Klasse für Kunst und öffentlichen Raum verwirklichen.

Erste gemeinsame Projekte – die Reintegration der Kunst

1957 beendete Hermann Goepfert sein Studium. Die noch vom Gegenstand inspirierten Bewegungsmotive in seinen Bildern wandelten sich nun radikal zu gegenstandslosen Farbströmen im imaginären Bildraum. Raum und Bewegung, anfänglich in den thematischen, halbgegenständlichen Darstellungen noch Mittel zur Kongruenz mit der Fläche, mit der planen Bildtafel, wurden nun selbst Inhalt, Metapher für die geistigen Strukturen und Ereignisse der Zeit.

In der Gleichgestimmtheit der Interessen am Metier des anderen und den Parallelen in den Auffassungen und Absichten entstanden erste gemeinsame Projekte.

Für das Hulliger-Haus entwarf Goepfert eine Deckenmalerei, deren Farbströme die architektonische Bewegungsform der ansteigenden Deckenschale überhöhten. Für meinen Wettbewerbsentwurf von 1957 für den Neubau der Michaeliskirche in Darmstadt entwarf Goepfert Farbglasfenster für die seitlichen Glasfassaden – Farbstrukturen, die den Richtungsverlauf der Architektur verdeutlichen und den Kirchenraum mit farbigem Licht füllen.

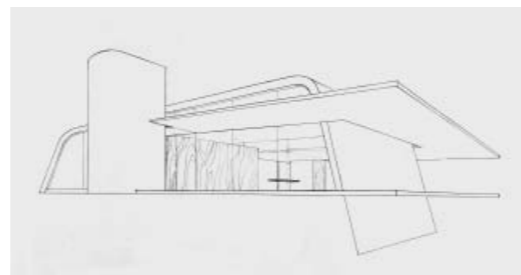
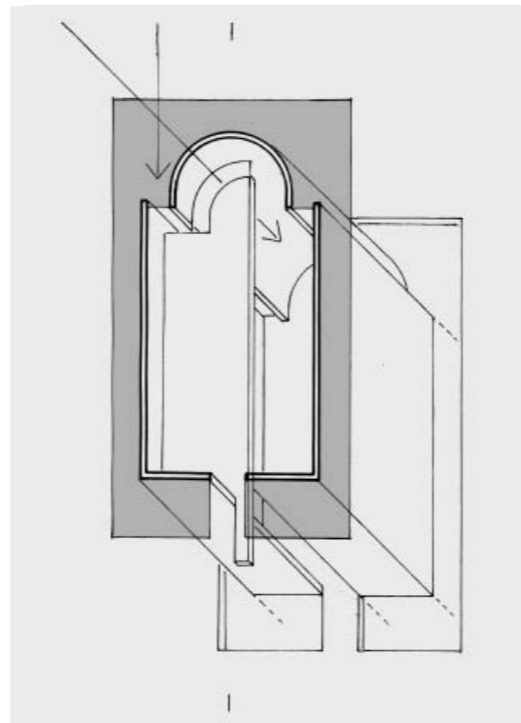
In beiden Fällen, wie auch in dem Studienprojekt der Trichterkirche, führte die Kunst mit den Mitteln der Fresko- und der Glasmalerei die Formvorgabe der Architektur fort und erweiterte sie ins Transzendente. Zwar entstand eine formkongruente Verbindung von Architektur und Kunst, doch blieb die Architektur noch Träger der Kunst.

Später konnte Hermann Goepfert sein Konzept der Farbstrom-Glasfenster 1959/60 in den durch ihre technische und künstlerische Neuartigkeit aufsehenerregenden Betonglasfenstern der Andreaskirche in Frankfurt am Main realisieren, deren Architektur jedoch keine formverwandte Verbindung zuließ.

Auch wenn die Kunst, wie die von Hermann Goepfert, auf die Architektur reagierte, blieb die allgemeine Nachkriegsarchitektur stumm. Sie kam aufgrund ihrer die Gestalt bestimmenden funktionalen und wirtschaftlichen Ausrichtung nicht mit der Kunst ins Gespräch. Hier zeigte sich, wie weit Architektur und Kunst sich in der späten Moderne voneinander entfernt hatten. Die Sprache der Architektur war die eines rationalen, spröden Konstruktivismus, die Sprache der Kunst war die des formlosen Informel der Pariser Schule, das die Befreiung von faschistischer Fesselung ins Bild setzte. Eine Sprachgleichheit war nicht mehr (oder noch nicht wieder) möglich.

Hervorragende Einzelleistungen bedeutender Künstler, wie der leuchtende Betonglas-Fries von Fernand Léger, verblaßten in der stupiden Architektur der einer Reithalle ähnelnden Kirche von Audincourt. Gelungene Beispiele einer Durchdringung von Kunst und Architektur waren in den zu Ende gehenden 1950er Jahren selten.

Eine dieser wenigen Ausnahmen bildete die 1957 konsekrierte Kirche St. Wendel in Frankfurt am Main von Johannes Krahn mit den Farbglasfenstern von Georg Meistermann. Eine andere gelang Hermann Goepfert 1961–63 mit dem *Lichtturm* im Heinrich-von-Gagern-Gymnasium, ebenfalls in Frankfurt am Main. In der dreigeschossigen, verglasten Treppenhalle, die den Neubau mit dem Altbau verbindet, umstellte er die Treppenläufe mit vertikal gebündelten, gerundeten und gekanteten, reflektierenden Al-



7. Kapelle, 1956.
8. Haus Hulliger, Köppern, 1956.
9. Hermann Goepfert, *Farbstrombild*, 1957.
10. Hermann Goepfert, Betonglaswand in der Andreaskirche, Frankfurt am Main, 1959/60.

7. Chapel, 1956.
8. Hulliger house, Köppern, 1956.
9. Hermann Goepfert, *Farbstrombild* (colour-stream picture), 1957.
10. Hermann Goepfert, concrete glass wall in the Andreaskirche, Frankfurt am Main, 1959/60.

primary concern was the direction of the light on the wall surfaces between the entrance and the altar – from darkness to light – effected by the vertical and horizontal separation of the architectonic elements from each other.

I was (as yet) unaware of the significance that this concept was to have in my subsequent career – the dissolution of the compact architectural body and the spatial concept of openness. The arrangement of autonomous elements of equal value to form a whole have a social relevance as a metaphor for the way a state is composed of equally privileged individuals.

Space, movement, light and the open structure first appeared in the early designs from my student days featuring art. This marriage of art and architecture as a means of counteracting the sombre and unimaginative reconstruction architecture of the 1950s was one of the key aims of our architecture class at the Städelschule – a new class of five students.

For a long time, I hoped that the Städelschule, a small institution where teaching focused exclusively on the core disciplines of painting, sculpture and architecture, could become a model »academy of integration«.

In 1969 and 1970, when the Städelschule's existing structure of hermetically separated disciplines was questioned by students and change became inevitable, myself and Hermann Goepfert accepted posts as lecturers and agitated for an interdisciplinary »new art academy« – a change that we considered essential.

Our subsequent joint application for the vacant »Free Graphics« and »Architecture« classes to be amalgamated to create an integrated class met with little success, as did my application for the chair of architecture at the Düsseldorfer Akademie (which was made under the condition that the professorship be shared with Goepfert).

After being appointed to the Akademie der Bildenden Künste in Nuremberg, I was able to realise my concept of integration by founding the interdisciplinary »Art and Public Spaces« studies class.

First joint projects – the re-integration of art

Hermann Goepfert completed his studies in 1957. The movement motifs in his pictures, which had previously been inspired by real objects, were now radically transformed into non-representational streams of colour in an imaginary pictorial space. In Goepfert's themed, semi-representational depictions, space and movement were still used in conjunction with the surface, in conjunction with the planar picture panel, but now they became the content, a metaphor for the intellectual configurations and events of the age.

Our interest in each other's métiers and the parallels between our fundamental concepts and aims led to our first joint projects.

The streams of colour of the ceiling painting created by Goepfert for the Hulliger house expressed the architectonic movement of the rising ceiling shell in a heightened form. For my 1957 competition entry for the new Darmstadt Michaeliskirche, Goepfert designed stained glass windows for the glazed side facades – colour constructs to reinforce the thrust of the architecture and to fill the church space with coloured light.

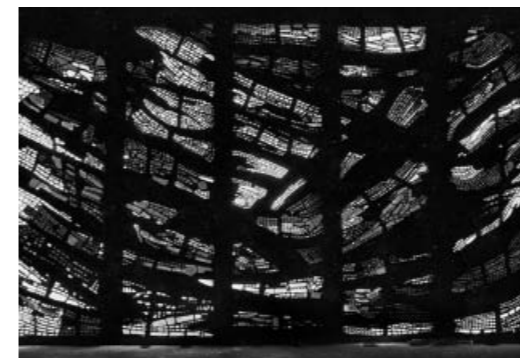
In both cases, as with my »Trichterkirche« student project, the frescoes and glass painting – the art elements – extend the form-bestowing action of the architecture, expanding it to create something transcendental in character. The result is a union of art and architecture, with congruity between the two elements in terms of form, but with the art based upon the architecture.

Hermann Goepfert was later able to implement his »colour stream« glass window concept in the concrete and glass windows of the Frankfurt Andreaskirche (1959/60), whose innovative technological and artistic features attracted considerable attention at the time. This building's architecture, however, did not permit any affinity between the art and the architecture in terms of form.

While some art, like that of Hermann Goepfert, may have responded to architecture, mainstream post-war architecture remained silent. The nature of its forms, determined by a functional and economic focus, meant that it did not engage in a dialogue with art. This shows how far apart architecture and art had grown by the late Modern phase. Architecture's language was a dry, rational constructivism, and art's language was the formless Informel of the École de Paris, whose pictures had as their central focus a liberation from fascist fetters. It was no longer possible (or at least, it was not yet possible) for them to speak the same language.

Outstanding isolated achievements by significant artists, such as Fernand Léger's luminous concrete and glass frieze, were disgraced by the stupefying architecture of Audincourt's church, which looked like a riding school. Examples of a successful interpenetration of art and architecture were few and far between in the late 1950s.

The church of St. Wendel in Frankfurt am Main of 1957, designed by Johannes Krahn and with stained glass windows by Georg Meistermann, was one of the rare exceptions. Hermann Goepfert succeeded in creating another – the Heinrich-von-Gagern-Gymnasium school's *Lichtturm* or light tower, also in Frankfurt am Main, built between 1961 and 1963. In the three-storey glazed stair hall connecting the old structure with the newer structure, he surrounded the stairs with vertically grouped, rounded and bevelled reflective aluminium elements, thereby creating an art object that one could walk around in, in which the reflected movements of visitors appeared in fractured patterns.



uminiumelementen und schuf damit ein begehbare Kunstobjekt, in dem sich die Bewegungen der Benutzer in vielfältigen Brechungen spiegelten.

Doch dieses Beispiel gehört schon in die Zeit der beginnenden 1960er Jahre, in denen die Kunst integrationsfähig wurde.

Erste Bauten – skulpturale Architektur und architektonische Skulptur

In den ersten Jahren meiner Selbständigkeit entwarf und realisierte ich 1958–60 das Haus Dr. Bongartz und 1958–62 das Haus Dr. Kampmann. Beide Bauten knüpften an die »weiße Moderne« an, weil ich mich auf diesem Terrain mit meinen gerade mal 20 Jahren zum Zeitpunkt der ersten Gespräche mit den Bauherren sicher fühlte. Parallel dazu führte ich die mich interessierenden Durchdringungen von Körper und Raum in architektonischen Skulpturen fort.

Ein beiden Wohnbauten zugrunde liegender Gedanke war die Ablösung des Obergeschosses vom Erdboden. Die Ablösung von der Erde war eine erste Reaktion auf einen sozial-ethisch begründeten Verzicht auf Grundeigentum zugunsten einer sozial-utopischen Vorstellung des Eigentums aller an unserer Erde und der Vision vom Wohnen im Luftraum – eine Vision, die ich später, parallel zu ähnlichen Tendenzen der internationalen Architekturvanguarden, 1963/64 in der Villa Massimo in Rom weiterverfolgte und 1968 an der Architekturabteilung der Hochschule für bildende Künste in Kassel mit einer Gruppe von Studenten ausarbeitete.

Eine andere, nicht weiterverfolgte Idee wurde von der Umgebung des Kampmann-Hauses ausgelöst: Dieser Bau war damals von Streuobstwiesen umgeben, die in einem Quadratraster gepflanzt waren. Aus dem Spiel mit vier Rasterfeldern und meinem beginnenden Interesse an der (Zer-)Gliederung der geschlossenen Form entstand die Idee eines »Hauses«, dessen Funktionsbereiche voneinander getrennt sind und je ein Baum-Viererfeld besetzen.

Das Streuobstwiesen-Konzept blieb Skizze, eine Realisierung lag jenseits von Zweckbestimmungen und setzte ein Lebensgefühl voraus, das erst ab den 1980er Jahren die Architektur der Dekonstruktion ermöglichte.

Die Zerlegung einer geschlossenen Form habe ich 1987 mit dem Haus Anthes wieder aufgegriffen. In der Mittel- und Querachse geschnitten und auseinandergerückt, finden die vier Fragmente, nach außen geschlossen, nach innen zueinander geöffnet, zu einer neuen Einheit von korrespondierenden Bauteilen.

1960 folgten der Umbau des Kaffee-Ladens Wouters in Wetzlar (zusammen mit Walter Neuhäuser) und 1962 der Umbau der Buchhandlung Burk in Bad Nauheim und das Filtergebäude des Freibads in Limburg an der Lahn.

Die Projekte dieser Zeit changieren zwischen plastischer Einheit und der Fügung aus Einzelelementen. Im Haus Dr. Bongartz, im Kaffee-Laden in Wetzlar und am deutlichsten im Fassadenelement der Buchhandlung Burk in Bad Nauheim verbanden sich die Teile noch zu einer plastischen Einheit. Das eine entwickelte sich aus dem anderen.

Bereits im Haus Dr. Kampmann und schon programmatisch im Filtergebäude in Limburg erfolgte die Gliederung in Teile unterschiedlichen Charakters. Die später vollzogene Trennung der Teile in der Werkgruppe der offenen Strukturen deutete sich bereits an.

In der Werkgruppe der skulpturalen Architektur gab es theoretische und bildnerische Vorgriffe, die später unter veränderten künstlerischen Voraussetzungen in einem erweiterten Raumbegriff wirksam wurden. Die Auflösung der geschlossenen Form erfolgte ab Mitte der 1960er Jahre auf andere Weise – nicht in der Zerlegung, sondern in der Rückführung auf geometrische Grundstrukturen, die als bildnerische Elemente offen strukturierte Systeme ermöglichten.

Im Kontext der Zeit ist zu bemerken, daß moderne, an die Vorkriegsmoderne anknüpfende Architektur Ende der 1950er, Anfang der 1960er Jahre nur schwer durchzusetzen war.

Zwar orientierten sich die Entwürfe für die Erweiterungen der Großstädte in ihrer wechselseitigen Beziehung von Bau- und Grünflächen an der Gartenstadt-Ideologie mit ihren freien Grundrissen, die in den freien Formen der Kunst ihre Entsprechung hatten. Auch bei öffentlichen Bauten repräsentierte eine von Funktion und Konstruktion geprägte Moderne die neue demokratische Bundesrepublik. Doch bei den privaten Bauten, in den Villen der Neubaugebiete dieser Zeit wirkte der im Nationalsozialismus propagierte Schmitthennersche bodenständige Heimatstil noch nach. Die Verunglimpfung der Flachdach-Kuben der Stuttgarter Weißenhofsiedlung als »Beduinendorf« war noch nicht aus den Köpfen verschwunden.

Die Durchsetzung ungegenständlicher, integrierter Kunst wie auch zeitgemäßer Architektur ist nur zu errönnen, wenn man bedenkt, daß in dieser Zeit eine im Status quo des Erreichten verharrende Gesellschaft ihre Repräsentationsbauten mit gegenständlichen, religiösen und berufsständigen Darstellungen zierte. Dem dunkelsten Zeitabschnitt deutscher Geschichte gerade entkommen, fand im offiziellen Leben und auch in den Köpfen der Menschen die Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit und der eigenen Zeit kaum statt.

Die Einbeziehung der Kunst in den frühen Bauten

Im Bongartz-Haus verbindet ein Farbglasfenster von Jürgen Wegener die Räume des Obergeschosses. In einer Abfolge der Farbstimmung von Blau nach Rot thematisiert Wegener den Tageslauf analog den Raumfunktionen Schlafen – Essen – Wohnen.



11. Haus Dr. Bongartz, Bad Nauheim, 1958–60.

(Photo Annemarie Grafe-Gierke.)

12. Haus Dr. Kampmann, Bad Nauheim 1958–62.

(Photo: Jürgen Wegener.)

13. Umbau des Kaffee Ladens Wouters, Wetzlar,

1960. (Photo Annemarie Grafe-Gierke.)

14. Filtergebäude des Freibads in Limburg an der Lahn, 1962.

15. Buchhandlung Burk, Bad Nauheim, 1962.

(Photo: Manfred Tischer.)

11. Dr. Bongartz house, Bad Nauheim, 1958–60.

(Photo Annemarie Grafe-Gierke.)

12. Dr. Kampmann house, Bad Nauheim 1958–62.

(Photo: Jürgen Wegener.)

13. Conversion of the Wouters coffee shop, Wetzlar,

1960. (Photo Annemarie Grafe-Gierke.)

14. Filter building at the open-air swimming pool

in Limburg an der Lahn, 1962.

15. Burk bookshop, Bad Nauheim, 1962. (Photo:

Manfred Tischer.)

However, this project really belongs to the early 1960s – a period during which art became more capable of integration.

The first buildings – sculptural architecture and architectonic sculpture

In my first years of striking out on my own, I designed and created the Dr. Bongartz house between 1958 and 1960 and the Dr. Kampmann house between 1958 and 1962. Both buildings owed a debt to »white Modernism« because, when I first discussed my plans with the clients at 20 years of age, I felt myself to be on safer ground with this style. In parallel with this, I continued to pursue my interest in interpenetrations of body and space in architectonic sculptures.

Both of these residential buildings were based on the concept of disconnecting the upper story from the ground. This decoupling from the earth was my early response to the idea of a socio-ethical abolition of land ownership in favour of a utopian social concept of shared ownership of the earth, and to the vision of housing in the airspace. This was a vision that I pursued further during my time at the Villa Massimo in Rome (paralleling certain trends of the international avant-garde) and worked on with a group of students in the architecture department of the Hochschule für bildende Künste in Kassel in 1968.

The Kampmann house and its environs gave rise to another idea that I did not pursue any further at the time. At the time, this building was surrounded by orchard meadows, with fruit trees planted on a square grid. Idle experiments with four grid fields and a dawning interest in the (de) construction of the compact form produced the idea of a »house« whose functional areas are separate, with each of them occupying a square of four trees.

The »orchard« concept never got past the sketch stage, as implementing it would not have been practical and would require an attitude to living that only emerged on the scene and made deconstructed architecture a possibility in the 1980s.

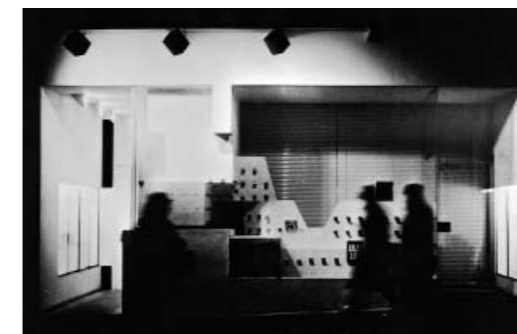
In 1987, I revisited the dismantling of a compact form with the Anthes house. It was bisected down the central and transverse axes and parted so that its four sections had enclosed outer sides and were open to each other on the inside. In this way, they formed a new unity, one composed of corresponding construction elements.

This design was followed in 1960 by the conversion of the Wouters coffee shop in Wetzlar (a joint project with Walter Neuhäuser) and, in 1962, by the Burk book store in Bad Nauheim and the filter building at the open-air swimming pool in Limburg an der Lahn.

Projects from this period vacillate between plastic unity and configurations of individual elements. In the Dr. Bongartz house and the Wetzlar coffee shop (and, most self-evidently, the façade element of the Burk book store in Bad Nauheim) the individual parts still unite to form a sculptural unity, with each developing from the other.

Partitioning of the building into different sections, each with its own character, is present in the Dr. Kampmann house and is central to the Limburg filter building. The first beginnings of the actual separation of the parts that created the »open structures« of the subsequent group of designs can already be seen here.

The »sculptural architecture« work group contains early appearances of theoretical and pictorial ideas which were later to have a major impact under different artistic circumstances and as part of an expanded concept of space. From the mid-1960s onwards, I approached the dissolution of the continuous form in a different way; rather than dismantling a form, I reduced everything to basic geometrical structures – pictorial elements that permitted openly structured systems.



The historical context should be noted. In the late 1950s and early 1960s, the prevailing climate was unfavourable to Modern architecture that drew on pre-war Modernism.

The plans for expanding major cities were analogous to free forms in art in that they were based on the free ground plans of the »garden city« ideology, within which developed areas and green spaces have a complementary relationship. The public buildings of the new, democratic Federal Republic of Germany, also, were characterized by a Modernism based on construction and function. However, the private buildings, the villas, were still dominated by the parochial *Heimatstil* in the spirit of Schmitthenner that had become prevalent in the National Socialist era. The scorn poured on the flat-roofed cubic buildings of Stuttgart's Weissenhofsiedlung development – dubbed a »Bedouin village« – was still very much present in people's minds.

A shift towards non-representational, integrated art and an architecture more in line with the times can only be understood when one considers that during this period society looked to the status quo and the achievements of the past, and decorated significant buildings with representational religious and profession-specific imagery. In a Germany that had barely emerged from the darkest period of its history, there was barely any attempt to confront the National Socialist past, in people's own minds or in official life.

Incorporating art into early buildings

In the Bongartz building, the upper storey rooms were united by a coloured glass facade by Jürgen Wegener. Wegener's sequence of atmospheric colours – from blue to red – was based on the different times of day and the room functions associated with them: sleeping, eating and being around the house.

Im Kaffee-Laden in Wetzlar ist der Formverlauf eines *Raumtasters* von Jürgen Wegener integrierter Bestandteil der Wand und Richtungsgeber für den Eintretenden.

Auch bei diesen Projekten blieb die Kunst nachgeordneter, bestenfalls überhörender Bestandteil der Architektur. Die konzeptuelle Gleichwertigkeit von Kunst und Architektur war noch nicht erreicht.

Jürgen Wegener, mit dem ich das erste Atelier teilte, studierte 1958–62 in der Burkart-Klasse an der Städelschule Malerei und entwickelte zeitgleich zu Hermann Goepferts *Stereos* seine raumgreifenden Bildobjekte, die *Raumtaster*. Als Mitbegründer der Gruppe X, die sich als Synonym für reproduzierbare industrielle Kunst und Kultur verstand und ihre Werke anonym mit »made by X« zeichnete, wandte er sich in einer anonymen Autorenschaft gegen den Künstler-Personenkult.

Ein Umbruch in der Kunst – die Neuen Tendenzen und ZERO

In den wenigen Jahren zwischen 1959 und 1963 geschahen in der Kunst folgenreiche Umbrüche. In rasender Geschwindigkeit erfolgten werkbeflussende gegenseitige Kontakte der westeuropäischen Avantgarde, die auch die nachfolgende Generation erfaßten. In einer Welle von Ausstellungen wurden die neuen Sichtweisen der Kunst einer interessierten Öffentlichkeit bekanntgemacht.

Nach der kaum wahrgenommenen Vorreiter-Ausstellung »Mouvement« der Galerie Denise René in Paris 1955 mit kinetischen Objekten von Yaacov Agam, Pol Bury, Jésus Raphael Soto und Jean Tinguely folgte 1959 die von Jean Tinguely organisierte Ausstellung »Motion in Vision – Vision in Motion« in Antwerpen, unter anderen mit Heinz Mack, Otto Piene und Günther Uecker

1960 zeigte Udo Kultermann im Schloß Morsbroich in Leverkusen die Ausstellung »Monochrome Malerei«, unter anderen mit Yves Klein, Lucio Fontana und Piero Manzoni.

1960 organisierte Rochus Kowallek anlässlich des Frankfurter Kunstgesprächs, in dem Max Bense seine Theorie von Kunstwerken als ästhetische Zeichensysteme vorstellte, die Ausstellung »Neue Tendenzen«, unter anderen mit Hermann Goepfert, Hermann Bartels, Oskar Holweck, Norbert Kricke, Heinz Mack und Otto Piene.

Nach der Herausgabe des ersten *ZERO-Magazins* 1958 schlossen sich Mack, Piene und Uecker zur »Gruppe ZERO« zusammen.

1962 waren im Hessenhuis in Antwerpen die Ausstellung »Anti-Peinture«, unter anderem mit *Weiß-Bildern* von Hermann Goepfert, und im Stedelijk-Museum in Amsterdam die Ausstellung »Nul« zu sehen, unter anderen mit Hermann Goepfert, Christian Megert, Piero Dorazio.

Ebenfalls 1962 verteilten Bazon Brock und Hermann Goepfert ihre *Donnerstag-Manifeste* auf der Hauptwache in Frankfurt am Main. *Wir warten auf den Tod von ...* war der letzte Titel, der den Anspruch auf Ablösung der noch stark rezipierten Vorkriegsavantgarde artikulierte.

1963 organisierten Rochus Kowallek und William E. Simmat in der Schwanenhalle im Frankfurter Römer die Ausstellung »Europäische Avantgarde«, die in dieser Zeit wohl wichtigste Ausstellung in Deutschland, welche einen Überblick gab über die neuen westeuropäischen Kunstrichtungen »Neue Tendenzen«, »Anti-Peinture«, »Nouveau Réalisme« und »ZERO«.

Das Haus von Hermann Goepfert in Frankfurt am Main wurde in dieser Zeit zum Ort des Transfers zwischen Italien, Frankreich, den Niederlanden und dem Rheinland, zur Drehscheibe für den Ideentransfer und Kontakte. Daraus erwuchsen Künstlerfreundschaften Goepferts mit Piero Manzoni, Lucio Fontana und Jef Verheyen.

Tangiert von den Neuen Tendenzen in der europäischen Kunst mit dem Ziel, das malerische Informel abzulösen, und mit der Hinwendung zu Struktur und Material, zu Reduktion und Monochromie übermalte Goepfert die zuletzt pastos strukturierten *Farbstrombilder* mit einem monochromen grauen Farbauftrag. In einem weiteren Schritt, im *Raumtryptichon*, gab Goepfert 1958 die Bildbegrenzung auf zugunsten frei im Raum stehender, drehbarer, jedoch noch auf planem Grund gemalter Farbstromfigurationen.

Die Bedeutung dieses revolutionären Schrittes auf dem Weg zur Verräumlichung in der Malerei ist im Kontext der internationalen Kunstentwicklung der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nur zu ermes- sen, wenn man bedenkt, daß Frank Stella erst ab 1960 mit seinen *Shaped Canvas* die Bildbegrenzung verläßt und erst ab 1970 in den Raum ausgreift.

Parallel zu den monochromen Strukturbildern trieb Goepfert die pastosen polychromen *Farbstrombil- der* immer weiter in den Raum.

1959/60 entstanden die ersten *Stereos* – Vor- und Rückfaltungen der Leinwand, deren äußere Be- grenzung sich aus der Verformung ergab, sollten, Zitat Goepfert, »die Farben an die Stelle im Raum tra- gen, an die sie – im Kontext des Ganzen – ihrem anschaulichen Distanzwert nach hingehören«. Später verließ Goepfert die Polychromie zugunsten der monochromen Nicht-Farbe Weiß, der Farbe des Neu- anfangs, die in allen Arbeiten der europäischen Avantgarde vorherrschend war.

Ein Vorgriff auf die Integration von Kunst und Architektur

1960 entstand ein wegweisendes Projekt für die kommende gemeinsame Arbeit und für unsere Definiti- on von Integration: Hermann Goepfert bat mich um ein Konzept für die Präsentation der *Stereos* in der Zimmergalerie von Klaus Franck, der ersten Avantgarde-Programm-Galerie in Frankfurt am Main, die seit 1949 gegenstandslose Kunst zeigte und in der sich 1952 die »Quadrige-Gruppe« gründete.



16. Jürgen Wegener, Farbglasfenster im Haus Dr. Bongartz, Bad Nauheim 1960. (Photo: Jürgen Wegener.)

17. Jürgen Wegener, *Raumtaster*, 1960. (Photo: Annemarie Grafe-Gierke.)

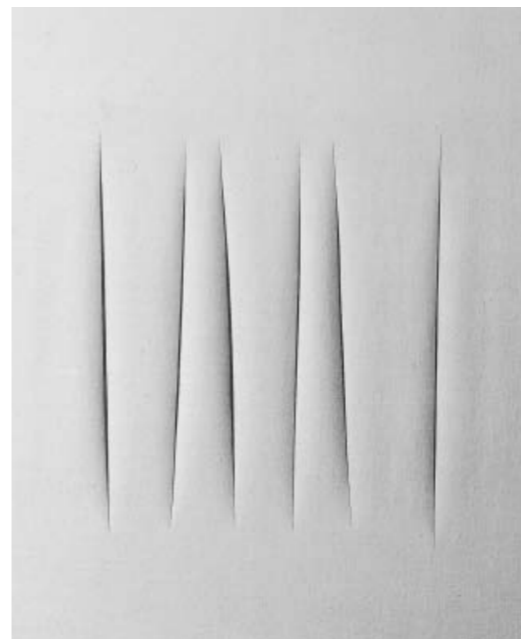
18. Günther Uecker, *Organische Struktur*, 1962. 19. Lucio Fontana, *WV 68 T 13*, 1968.

16. Jürgen Wegener, coloured-glass window in the Dr. Bongartz house, Bad Nauheim 1960. (Photo: Jürgen Wegener.)

17. Jürgen Wegener, *Raumtaster* (space feeler), 1960. (Photo: Annemarie Grafe-Gierke.)

18. Günther Uecker, *Organische Struktur* (organic structure), 1962.

19. Lucio Fontana, *WV 68 T 13*, 1968.



In the coffee shop in Wetzlar, the shaped lines of a *Raumtaster* by Jürgen Wegener are fully integrat- ed into the wall, showing the way in for people entering the store.

In these projects, also, the art was still subordinate to the architecture, at best intensifying its effect. A concept that gave equal priority to art and architecture had still not been achieved.

Jürgen Wegener, with whom I shared the first studio, studied painting from 1958 to 1962 in the Burkart class at the Städelschule, and created his spatially extensive pictorial objects, the *Raumtaster*, at the same time as Hermann Goepfert was producing his *Stereos*. A co-founder of Gruppe X, which saw it- self as synonymous with reproducible industrial art and culture and whose artworks were anonymous and signed »made by X«, his concept of anonymous authorship was a protest against the artistic cult of personality.

A change in art – Nouvelle Tendences and ZERO

During a brief period from 1959 to 1963, a number of changes took place in art that were to have far- reaching consequences. Contacts were forged among the West European avant-garde at a very rapid tempo that had a significant influence on artworks, and extended to the next generation. A wave of ex- hibitions introduced the new perspectives on art to the interested public.

The pioneering exhibition »Mouvement« at the Galerie Denise René in Paris 1955, which featured ki- netic objects by Yaacov Agam, Pol Bury, Jésus Raphael Soto and Jean Tinguely (and which received very little attention) was followed in 1959 by the exhibition »Motion in Vision – Vision in Motion« in Ant- werp, organized by Jean Tinguely, which included the artists Heinz Mack, Otto Piene and Günther Uecker.

In 1960, Udo Kultermann held the »Monochrome Malerei« exhibition im Schloß Morsbroich, which included the artists Yves Klein, Lucio Fontana and Piero Manzoni.

In 1960, Rochus Kowallek staged the »Neue Tendenzen« exhibition, featuring Hermann Goepfert, Hermann Bartels, Oskar Holweck, Norbert Kricke, Heinz Mack, Otto Piene et al., as part of the »Frank- furter Kunstgespräch« (»the Frankfurt art discussion«), in the course of which Max Bense presented his theory of artworks as aesthetic systems of symbols.

After the publication of the first *ZERO Magazin* in 1958, Mack, Piene and Uecker came together to form »Gruppe ZERO«.

In 1962, the exhibition »Anti-Peinture«, featuring Hermann Goepfert's *Weiss-Bilder*, took place in Hessenhuis in Antwerp, and the exhibition »Nul«, featuring Hermann Goepfert, Christian Megert, Piero Dorazio et al., took place in the Stedelijk-Museum in Amsterdam.

Also in 1962, Bazon Brock and Hermann Goepfert distributed their *Donnerstag-Manifeste* (Thursday manifestos) on the Hauptwache in Frankfurt am Main. The last title in the series – *Wir warten auf den Tod von ...* (We are waiting for the death of ...) – articulated the desire to replace the pre-war avant- garde, which was still highly popular.

In 1963, Rochus Kowallek and William E. Simmat organised the exhibition »Europäische Avantgarde« in the Frankfurter Römer's Schwanenhalle, probably the most significant exhibition in Germany during this period. It presented an overview of the new western European art trends – »Neue Tendenzen«, »Anti-Peinture«, »Nouveau Réalisme« and »ZERO«.

During this time, Hermann Goepfert's house in Frankfurt am Main became a place of exchange be- tween Italy, France, the Netherlands and the Rhineland, a kind of hub for transferring ideas and creating contacts. As a result, Goepfert became good friends with fellow artists Piero Manzoni, Lucio Fontana and Jef Verheyen.

Influenced by the impact of Nouvelle Tendences and its aims of superseding Informel painting on European art, and signalling his new focus on structure and materials, on reduction and monochrome pictures, Goepfert painted over the original pastose structures of the *Farbstrombilder* in monochrome grey. In *Raumtryptichon* (1958), Goepfert went a step further by abandoning pictures with clearly de- fined boundaries in favour of free-standing colour stream configurations which could be rotated, but which were still painted on a planar ground.

The significance of this revolutionary step forward in the spatialisation of painting in the context of in- ternational developments in art in the second half of the 20th century can only be fully appreciated when one remembers that it was in 1960 that Frank Stella abandoned picture boundaries to create his *Shaped Canvas*, and in 1970 that he expanded his artworks into three-dimensional space.

While he was creating his monochrome structural pictures, Goepfert continued to extend his pastose polychrome *Farbstrombilder* into space.

The first *Stereos* – canvases with sections folded forward or back, whose external boundaries re- sulted from the deformation – were created in 1959 and 1960. According to Goepfert, the idea behind them was »to bring colours to the point in space, where they belong in the overall context, in terms of their visual distance value«. Goepfert later abandoned polychrome pictures in favour of the mono- chrome non-colour white – the colour of new beginnings, which was prevalent in European avant- garde artworks.

Mein Vorschlag, den ich Goepfert in einer Skizze mit einem etwas lyrischen Text schickte, sah vor, die Verräumlichung der (noch farbigen) Leinwände weiterzuführen und die in ihrer Formung geeigneten *Stereos* aufeinander zu beziehen und visuell zu einem Raumfluß zu verbinden. Nicht mehr Objekte sollten in einem Raum ausgestellt werden, sondern die Objekte bildeten selbst den Raum.

Im nachhinein wurde klar: Architektur und Kunst fielen zusammen. Damit wurde die seit dem Barock noch immer gültige Hierarchie von Architektur als Träger der Kunst überwunden. Eine Rangordnung, an der, zusammen mit der schon genannten mangelnden Sprachgleichheit von Kunst und Architektur, bisher alle Bemühungen um eine zeitgemäße Integration gescheitert waren.

Auf dem Weg zu einer vom Material bestimmten Kunst reduzierte Goepfert 1959 in den *Weiß-Bildern* die Struktur auf wenige, oft nur eine lineare, mit der Spachtel oder direkt aus der Tube aufgetragene materiale Erhebung. Die im Licht aufleuchtenden pastosen Strukturen intonierten das Thema der folgenden *Werkgruppe der Reflektoren* und der lichtkinetischen Objekte, mit denen Hermann Goepfert den internationalen Durchbruch erzielte und ab 1960 die ZERO-Bewegung vertrat.

1961 fügte Goepfert eine kleine Aluminiumscheibe rechtwinklig in die weiße Leinwand ein. Das auftretende Licht zeichnet, je nach Einfallswinkel, unterschiedliche Lichtfiguren. Licht wird konkret, wird zum bildnerischen Material. Das Licht »malt sich selbst«, wird durch das eingesteckte Instrument »zur Konfiguration gezwungen«. Zeit, die vierte Dimension, wird erfahrbar in der sich verändernden Lichtfigur.

Mit der neuen, »sich über das Material definierenden Kunst« (H. P. Riese), mit dem »Abbau von kompositorischen Hierarchien und dem Hang zur Egalität der Bildelemente als künstlerische Vorwegnahme erhoffter gesellschaftlicher Veränderungen im Sinne einer konsequenten Demokratisierung«, wie sie Karl Ruhrberg in *Zeitzeichen* 1989 deutete, waren Kunst und Architektur gleichwertig, die Formfindungen der Kunst mögliche Grundlagen für die Gestalt von Architektur und Umwelt, war die (neue) Kunst integrationsfähig geworden. ZERO war dabei das ansteckende Fanal des Aufbruchs aus der zu Ende gehenden, konservativ geprägten Adenauer-Zeit. ZERO war ein Neuanfang als Reaktion auf die westdeutsche, mit der politischen, ökonomischen und gesellschaftlichen Entwicklung weitgehend übereinstimmende Nachkriegs-Kunstentwicklung. ZERO war Programm gegen den Nachkriegspessimismus, war Programm für eine optimistischere, »reineren und schönere Welt«.

Hermann Goepfert, 1961

Die zu Ende gehenden 1950er Jahre waren trotz der Zukunftsorientierung in Politik und Wirtschaft von einer konservativen Grundstimmung geprägt, die erst mit dem Beginn der Kanzlerschaft Ludwig Erhards (1963–66) von einer Aufbruchstimmung abgelöst wurde und Ende der 1960er Jahre mit dem Kanzler Willy Brandt (1969–74) und dessen Politik, der Öffnung zum Osten, einen weiteren Schub erhielt.

In dieser Zeit euphorischen Freiheitsglaubens wurden zukunftsweisende Konzepte und auch deren Realisation möglich. Sie wurden schon wenig später wieder erstickt durch eine erneut restriktiv gewordene Politik und Gesellschaft, die sich als Rückpendel gegen bereits von dekonstruktivistischem Gedankengut angefeuerte Infragestellungen verteidigte und Tradition wieder zum Leitbild erhob. Die wechselseitig eskalierende Auseinandersetzung fand in der 1968er Studentenbewegung ihren Motor und in den Studentenunruhen ihr Ventil.

Hermann Goepfert, 1961

Die 1960er Jahre

Vielzahl, Serie und Mobilität waren bewegende Themen der 1960er Jahre. Mit den steigenden Bevölkerungszahlen sowie der Landflucht in die Ballungsräume der Industrieregionen und in die Städte gewann die Serienfertigung von Bauten und Gebrauchsgütern immer größere Bedeutung.

Darauf reagierte die Kunst mit neuen ästhetischen Strategien: Die Serie, die Struktur und die Monochromie lösten das Unikat, die Komposition und die Polychromie ab.

Das Thema Bewegung ist dezennienübergreifend von den 1950er Jahren bis heute, sowohl in der konkreten Lebenswelt als auch in der Kunst. Das Automobil ermöglichte Orts- und Arbeitsplatzwechsel, ermöglichte die heute unter veränderten Voraussetzungen korrigierte Entflechtung von Wohnen und Arbeiten, kurz, sie ermöglichte eine nie gekannte Mobilität des Menschen.

Die kinetische Kunst reagierte darauf vom mobilen Objekt bis hin zur Einbeziehung der Bewegung des Betrachters.

Partizipation und Flexibilität waren in den 1960er bis in die 1970er Jahre ebenfalls bedeutende Zeitthemen. Die direkte Teilhabe des einzelnen an Entscheidungsprozessen bestimmte die politische, gesellschaftliche und wirtschaftliche Diskussion dieser Jahre. Partizipationsmodelle wurden ausprobiert:

- in der Wirtschaft mit der Beteiligung der Angestellten,
- in der Kunst durch die aktive Beteiligung des Betrachters,
- im Städtebau durch die Beteiligung der Bürger am Planverfahren
- und in der Architektur durch die Beteiligung der Bewohner an den Gestaltungsfragen im Planungsprozeß.

Auch die Flexibilität von Räumen und ihre Mehrfachnutzung waren ein formbestimmendes Thema in der Zeit schrumpfender finanzieller Ressourcen bei gleichzeitig wachsenden Ansprüchen des einzelnen und der Gesellschaft an Raum und Lebenshaltung.

Hermann Goepfert, 1961

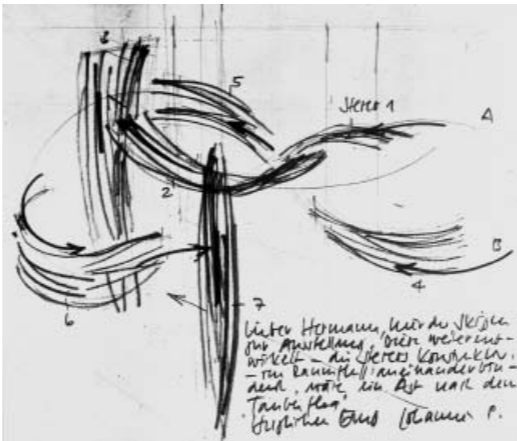
Die Bundesgartenschau Karlsruhe und das Rom-Stipendium

1963 begünstigten zwei wichtige Entscheidungen meine weitere Entwicklung.

Zusammen mit dem Gartenarchitekten H. W. Dirks gewann ich den Wettbewerb für die Bundesgartenschau in Karlsruhe, wie schon zuvor 1959 den für die Bundesgartenschau in Stuttgart.



Hermann Goepfert, 1961



Hermann Goepfert, 1961

20. Hermann Goepfert, *Weißes Stereo*, 1958.

21. Stereo-Raum, Zimmergalerie Franck, Frankfurt am Main, Skizze, 1960.

22. Hermann Goepfert, *W 55/60*, 1960.

23. Hermann Goepfert, *Weißreflektor*, 1961.

Hermann Goepfert, 1961

20. Hermann Goepfert, *Weißes Stereo* (white stereo), 1958.

21. Stereo room, Zimmergalerie Franck, Frankfurt am Main, sketch, 1960.

22. Hermann Goepfert, *W 55/60*, 1960.

23. Hermann Goepfert, *Weißreflektor* (white reflector), 1961.

Hermann Goepfert, 1961

An early move toward integration of art and architecture

Hermann Goepfert, 1961

1960 saw a project that was to point the way for future collaborations and for our definition of integration: Hermann Goepfert asked me for a concept for presenting the *Stereos* in Klaus Franck’s Zimmergalerie (the first gallery in Frankfurt am Main with an avant-garde programme, which had been displaying nonrepresentational art since 1949). The »Quadriga-Gruppe« was founded there in 1952.

My proposal, which I sent to Goepfert in the form of a sketch accompanied by a somewhat lyrical text, was to extend the spatiality of his canvases (which, at this point, featured colour), to create connections between the appropriately shaped *Stereos* and to unite them visibly in a flow of space. Instead of objects being exhibited within a space, the objects themselves would constitute the space.

Looking back, this was a clear case of art and architecture coinciding. A way had been found to overcome the hierarchy of art arranged around architecture that had prevailed since the baroque period. Alongside the lack of a common language for art and architecture already mentioned, it was this hierarchy that had previously thwarted all efforts to create a modern integrative approach.

In 1959, searching for an art dictated by materials, Goepfert reduced the picture structure of his *Weiss-Bilder* to a few material raised features or merely a single material raised feature, applied with a spatula or directly from the tube. The pastose structures picked out by the light share their theme with the subsequent *Reflektoren* and kinetic light object work group that brought Hermann Goepfert an international breakthrough and became representative of the ZERO movement in 1960.

In 1961, Goepfert fitted a small, triangular piece of aluminium into the white canvas at right angles. Depending on its angle of incidence, the light that falls on the picture creates a variety of light shapes. The light becomes concrete – it becomes a pictorial material. The light »paints itself«. The inserted instrument »forces it into a configuration«. Time, the fourth dimension, becomes tangible in the form of the changing light figure.

As Karl Ruhrberg interpreted it in *Zeitzeichen* in 1989, the new »art that defines itself by means of materials« (H. P. Riese), with its »deconstruction of compositional hierarchies and a trend toward the equality of pictorial elements, an artistic foreshadowing of hoped-for social changes in the spirit of consistent democracy«, made art and architecture coequal, and turned the forms devised by art into potential model shapes for architecture and the environment. The new art was now capable of integration. ZERO was the torch of escape from the last days of the conservative Adenauer era. ZERO was a new beginning, a reaction to the path taken by West German post-war art and its largely non-antagonistic relationship with political, economic and social developments. ZERO was a campaign against post-war pessimism, a campaign for a more optimistic, »purer and more beautiful world«.

Hermann Goepfert, 1961

While the politics and economic policy of the late 1950s looked to the future, the general mood of the era was significantly conservative. Only when Ludwig Erhard became Chancellor was this mood replaced by one that celebrated change. In the late 1960s, this shift in attitude was given a further boost by Chancellor Willy Brandt (1969–74) and his policy of opening up to the East.

In this period of euphoria and belief in freedom, it became possible to evolve and to realise concepts that looked to the future. Before long, this mood was stifled by a political and social climate that had once again become restrictive. This defensive reaction to the questioning attitudes produced by deconstructivist thought made tradition the ideal. This escalating conflict found a new motor in the student movement of 1968, and a new vent in student unrest.

Hermann Goepfert, 1961

The 1960s

Quantity, series and mobility were the influential themes of the 1960s. Growth in population and an exodus from rural areas to the densely-populated industrial districts and cities made the serial production of buildings and consumer goods increasingly important.

Art responded by developing new aesthetic strategies: unique objects, composition and polychrome images were replaced by series, structure and monochrome images.

The theme of movement – in people’s real lives and in art – spans the decades from the 1950s to the present day. The automobile allowed people to live and work in different places, and made it possible to separate private and working life (a state of affairs that has now altered due to a change in circumstances). In short, it gave people a mobility they had never had before.

Kinetic art responded to this in a number of ways, creating mobile objects or incorporating the movements of the viewer.

Participation and flexibility were also significant and highly topical themes in the 1960s and 1970s. Direct participation by individuals in decision-making processes was a keystone of the political, social and economic debate. Participation models were trialled experimentally:

- in the economy, with employee involvement,
- in art, through the active participation of the viewer,
- in urban planning, through citizen participation in the planning process and in architecture, through prospective occupant participation on questions of design in the planning process.

In a period of shrinking financial means and growing demand for more space and a certain lifestyle – from individuals and in society at large – the flexibility and multipurpose use potential of rooms became a further issue that determined the shape of living spaces.

Hermann Goepfert, 1961

Im Gegensatz zu der in der Garten- und Landschaftsarchitektur noch vertretenen stilistischen Anlehnung an den englischen Landschaftspark der Romantik mit der Anmutung des Naturgeschaffenen und an die romantischen Staudengärten von Karl Förster gründeten beide Entwürfe auf einer architektonisch-räumlichen Sichtweise systematisierter Raumbildungen und dynamischer Abfolgen von richtunggebenden Baum- und Gehölzpflanzungen.

Im Neckarpark in Stuttgart gliederte ich den linearen Landschaftsraum durch eine Abfolge zueinander versetzter, halbkreisförmig konvexer Grünraumbildungen mit mäanderndem, um die offene Mittellachse pendelndem Wegeverlauf, eine rhythmisierte »Transportstruktur« vom Schloß zum Neckar.

Im Schloßpark Karlsruhe dagegen gliederte ich den halbkreisförmigen Grünraum durch eine dynamische, zentrisch auf das Schloß bezogene Abfolge von wechselweise zum Schloß hin offenen konvexen und zum Schloß hin geschlossenen konkaven Raumbildungen.

Ebenfalls 1963 wurde mir auf Vorschlag der Städelschule und nach einem Auswahlverfahren auf Länder- und Bundesebene das Rom-Stipendium der Bundesrepublik in der Villa Massimo zuerkannt.

Der einjährige Rom-Aufenthalt bot die Gelegenheit zu einem kritischen Rückblick auf das bisher Erreichte und zur Aufarbeitung der Eindrücke aus den neuen Sichtweisen in der bildenden Kunst. Vor allem aber wollte ich endlich mit der theoretischen und bildnerischen Formulierung eines visionären Programms für neue Wohnformen, für Cluster-Städte im Luftraum, beginnen, das ich schon eine Weile vor mir herschob.

Mit den Bildwelten der Neuen Tendenzen und der Ausstellung »Europäische Avantgarde« im Frankfurter Römer im Kopf und mit *Take Five* von Dave Brubeck im Gepäck fuhr ich, nach Fertigstellung der Vorentwurfspläne für den Schloßpark Karlsruhe, im Herbst 1963 nach Rom.

Die Villa Massimo und ihre Auswirkungen

In der Villa Massimo lernte ich die Komponisten Bernd Alois Zimmermann und Hans Zender kennen und gewann Einblick in die zeitgenössische E-Musik. In einem Gespräch über meine Ton- und Wachs-Skizzen zu Cluster-Agglomerationen im Luftraum schlug Zimmermann als musikalische Parallele einen Cluster auf dem Klavier an. Der gleichzeitige Anschlag aller unterschiedlichen Töne und deren Bündelung zu einer einzigen, vielstimmigen Tonfigur erweiterte schlagartig meine Vorstellung von Serialität. Statt der Addition gleicher Elemente bedeutete die architektonische Entsprechung eine zur Großform gefügte Einheit (= Anschlag), bestehend aus individuellen Einbauten (= Töne).

Doch den nachhaltigsten Eindruck hinterließ Zimmermanns pluralistisches Konzept der »Kugelgestalt der Zeit«, der Gleichzeitigkeit von Geschichte und Gegenwart in Raum und Zeit. Zusammen mit der mit Wucht hereinbrechenden Wahrnehmung der Zeitschichtungen Roms trug es wesentlich dazu bei, mein Bewußtsein für die eigene Zeit zu schärfen.

Zimmermann arbeitete in der Villa Massimo an der Überarbeitung seiner als unspielbar geltenden Oper *Die Soldaten*, die heute als Schlüsselwerk des 20. Jahrhunderts gilt. Mit ihr verwirklichte er sein pluralistisches Konzept der Kugelgestalt der Zeit mit dem gleichzeitigen Erleben der in verschiedenen Zeiten spielenden Handlungen.

In unseren Gesprächen beklagte Zimmermann immer die Unvollkommenheit derzeitiger Spielstätten. Er forderte statt dessen einen architektonisch »omnimobilen« Raum mit »vielfach gestaffelten, das Publikum ring- oder kugelförmig umfassenden Spielflächen«, um mit unterschiedlicher räumlicher Zuordnung von Zuhörer und Tonquellen auf die Anforderungen eines modernen Musiktheaters reagieren zu können. In ersten Skizzen projektierte ich dafür einen Konzertsaal, der aus beweglichen drehbaren und höhenverstellbaren Elementen besteht, die raumbildend als Sitz- oder Spielflächen zu benutzen sind, eine Spielstätte, die durch die Aufhebung des traditionellen Gegenübers von Orchester/Handlung und Zuhörer zugunsten der im Raum verteilten Sitz- und Spielorte ein »kugelförmiges Hören und Sehen« ermöglicht und in welcher der Zuhörer mittendrin ist.

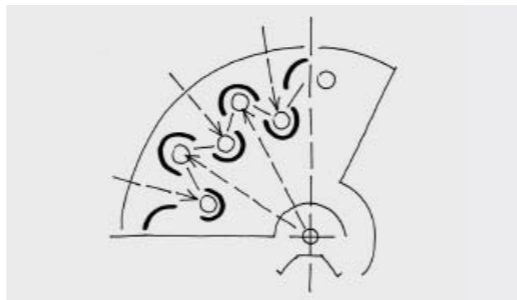
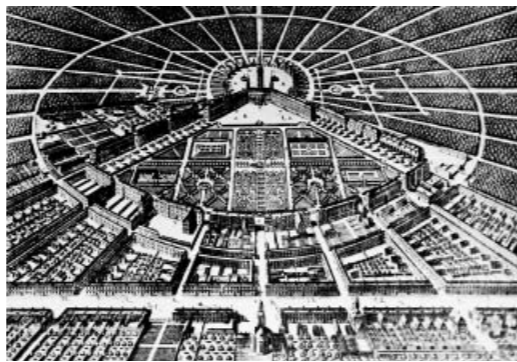
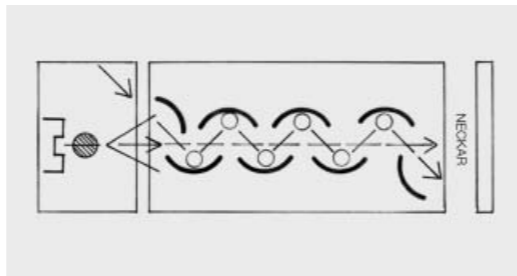
Die Konfrontation mit Zimmermanns pluralistischem Konzept zur Zeit der Hochblüte der seriellen und monodischen Avantgarde-Kunst, weit vor der Verbreitung und Rezeption postmoderner, gegen die Prinzipien der Moderne gerichteter Parameter, beeindruckte und irritierte mich gleichzeitig. Im Gegensatz zur pluralistischen Fügung aus selbständigen, keiner Einheit unterworfenen Denk-, Ton- oder Formprinzipien waren meine bildnerischen Vorstellungen noch geprägt vom Werkgedanken der Einheit, des sich ausschließlich aus einem einzigen, eigenen Gestaltprinzip herleitenden Objekts.

Die Theorie Zimmermanns und die bis heute sporadisch fortgeführten Gespräche mit Hans Zender, die Auseinandersetzung mit dem anderen Metier, das sich auf seine Weise um die Darstellung derselben Zeitthemen müht, halfen mir bei dem Erkennen und der Klärung der eigenen Formfindungsprobleme.

Neue Lösungen durch einen Wechsel der Sichtweise zu finden, wurde in der Zusammenarbeit mit Hermann Goepfert zur Methode. Der Wechsel der Sichtweise und die Wechselbeziehung zwischen freiem und anwendungsgebundenem Arbeiten wurden später zum Lehrprinzip meiner interdisziplinär besetzten Klasse »Kunst und öffentlicher Raum« an der Nürnberger Akademie.

Rückblickend waren es die gegensätzlichen Sichtweisen der Monodik in der bildenden Kunst dieser Zeit sowie der Pluralität in der Arbeit von Bernd Alois Zimmermann, die mein Denken, meine Arbeit und Lehre befruchteten.

Das neu gewonnene Geschichtsbewußtsein und pluralistische Denken zeigt sich in dem schon in der Villa Massimo überarbeiteten Konzept für den Schloßpark Karlsruhe, der Überlagerung von zwei Prinzipien: der radialen (Sicht-)Achsen aus der Zeit des Barocks mit dem dynamischen Wegeverlauf



24. Bundesgartenschau Stuttgart 1961, Schema der Raumfolgen im Neckarpark, 1957–59.

25. Historischer Plan von Karlsruhe.

26. Schloßgarten Karlsruhe, Prinzip der Räume und Sichtachsen, 1963–67.

27. Schloßgarten Karlsruhe, Gesamtplan, 1963 bis 1967.

28. Bernd Alois Zimmermann, Oper *Die Soldaten*, um 1960.

29. Konzertsaal für Bernd Alois Zimmermann, Modellskizze, 1964.

24. Bundesgartenschau Stuttgart 1961, diagram of the spatial successions in the Neckarpark, 1957 to 1959.

25. Historic plan of Karlsruhe.

26. Schloßgarten Karlsruhe, principle of the spaces and vistas, 1963–67.

27. Schloßgarten Karlsruhe, general plan, 1963–67.

28. Bernd Alois Zimmermann, opera *Die Soldaten*, c. 1960.

29. Concert hall for Bernd Alois Zimmermann, model sketch, 1964.

The Bundesgartenschau Karlsruhe and a scholarship in Rome

In 1963, two decisions had a major impact on my future career.

Jointly with the garden architect H. W. Dirks, I won the competition for the Bundesgartenschau Karlsruhe. We had previously won the Bundesgartenschau Stuttgart competition in 1959.

Both designs were in stark contrast to the style inspired by the Romantic English landscaped park, with its natural air, and the Romantic shrub gardens of Karl Förster that was still to the fore in garden and landscape design at the time. Instead, our designs were based on an architectonic spatial view, with systematized spatial formations and dynamic progressions of stands of trees and woody plants creating a sense of direction.

In the Neckarpark in Stuttgart, I used a sequence of offset, semi-circular convex green space formations on a meandering path that weaves around the open central axis to give the linear landscape space a structure. They create a »transport structure« from the Schloß to the Neckar, with its own rhythm.

In the Schloßpark Karlsruhe, on the other hand, I structured the semi-circular green space with a dynamic progression of spatial formations centring on the castle. They were alternately convex, opening onto the castle, and concave, closed on the castle side.

Also in 1963, at the proposal of the Städelschule and following a selection process at national and regional level, I was granted a Federal German scholarship to study in Rome at the Villa Massimo.

My year in Rome gave me the opportunity to critically review my past achievement and to digest impressions gained from the new viewpoints in the fine arts. Above all, however, I wanted to begin to formulate (both theoretically and pictorially) a visionary programme for new forms of home, for cluster cities in the airspace. I put this off for some time.

With the picture worlds of Nouvelle Tendences and the Frankfurter Römer's »Europäische Avantgarde« exhibition in my head and with *Take Five* by Dave Brubeck in my luggage and having completed the preliminary design plans for the Schloßpark Karlsruhe, I travelled to Rome in the autumn of 1963.

The Villa Massimo and its significance

At the Villa Massimo, I became acquainted with the composers Bernd Alois Zimmermann and Hans Zender and gained an insight into the serious music of the time. During a discussion on clay and wax models of cluster agglomerations sited in the airspace, Zimmermann provided a musical parallel by playing a »cluster« on the piano. At once, his striking of all the different tones at the same time and gathering them together to form a single multi-voice tonal figure expanded my concept of seriality. The architectonic equivalent is not created from identical elements in an additive process – it is a unity configured as a greater form (like the struck chord) consisting of individual units (or tones).

However, it was Zimmermann's pluralistic concept of the »spherical form of time«, the simultaneity of history and the present moment in space and time, that left the most lasting impression on me. Together with experiencing the layers of history in Rome, this was an important step forward in sharpening my consciousness of my own time.

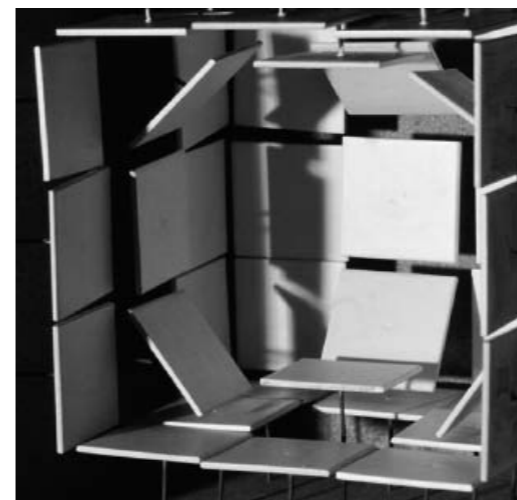
At the Villa Massimo, Zimmermann worked on revisions to his opera *Die Soldaten*. Then considered unstageable, it is today considered to be one of the greatest operas of the 20th century. It expresses Zimmermann's pluralistic concept of the spherical form of time. A number of plots set in different time periods are presented to the audience in parallel.

In our conversations, Zimmermann always complained about the shortcomings of the performance venues of the time. He demanded that they be replaced with an architectonic »omni-mobile« space with »stages on a number of levels on an annular or spherical plan, surrounding the audience«. This new form of venue would do justice to the demands of Modern musical drama by permitting a variety of different spatial arrangements of the listeners and of the sound sources. I produced projections of a concert hall. These preliminary sketches included mobile, revolving and height-adjustable elements which demarcate the space and can be used as seating and stage areas. This is a venue that supersedes the traditional opposition of orchestra and narrative drama and the audience in favour of distributing the performance areas and seating areas throughout the space to create »spherical seeing and hearing«, with the listener at its centre.

Being confronted with Zimmermann's pluralistic concept during this golden age of serial and monodic avant-garde art – whilst I was still isolated from the distribution and reception processes of the Post-modernist principles that were antithetical to those of Modernism – impressed and irritated me in equal measure. My pictorial concepts were still influenced by the idea of unity in the artwork, of an object derived exclusively from a single, individual design principle – in stark contrast to Zimmermann's pluralist tissues of independent principles of thought, tone and form with no overriding unity.

Zimmermann's theories and my exchanges (which have continued sporadically up to this day) with Hans Zender – in short, the encounter with a different métier which, in its own way, was concerned with reflecting the same highly relevant themes that featured in my own work – helped me to recognize and to clarify my own form-finding problems.

In my collaborations with Hermann Goepfert, finding new solutions through a change in perspective became a standard method. Changes of perspective and cross-fertilisation between pure and applied work later became one of the central principles taught in my interdisciplinary »Art and Public Space« class at the Akademie in Nuremberg.



und den wechselnden Raumfolgen der Gegenwart. Die Thematik der Mischung unterschiedlicher Ordnungsprinzipien und unterschiedlicher Formelemente als Metapher für das Zusammenwirken unserer unterschiedlich strukturierten Gesellschaft setzte sich fort in dem fiktiven Projekt Olivetti-Park und in den Konzeptskizzen für einen Messestand der Farbwerke Hoechst für die Hannover Messe 1988.

Dazu gehört auch das 1993 in die Diskussion um eine neue Werkbundsiedlung in Darmstadt eingebrachte Statement für eine gegenseitige Durchdringung der Bauten verschiedener Autoren mit ihrer eigenen Formensprache als zeitidentische Botschaft für das Reagieren auf den anderen.

Die neue Sichtweise fand ihren vielleicht deutlichsten Ausdruck im Wettbewerbsentwurf für das Museum für Kunsthandwerk in Frankfurt am Main 1980 mit einer ökologisch begründeten Erdarchitektur. Monodische, die Stilepochen des Barocks, der Renaissance und der Gotik mit heutigen bildnerischen Elementen interpretierende Objektarchitekturen sind in den geöffneten Erdkörper eingestellt.

Ein Beispiel aus der Lehre ist das Klassenprojekt einer Gruppe von Studenten für den Leipziger Platz in Nürnberg von 1993. Mit der gegenseitigen Durchdringung unterschiedlicher Architekturen und funktionalisierter Kunstobjekte reagierten sie in einem »Miteinander der Gegensätze« auf den gegebenen städtebaulichen Kontext und verbanden diesen mit ihren Gestaltungskonzepten der Gegenwart.

Aber auch die Sicht auf die Erscheinungen unserer Dingwelt begann sich durch den Italien-Aufenthalt zu verändern: Erste Zweifel an der Richtigkeit der bisher so sicher beherrschten skulpturalen Architektur in unserer nördlichen Hemisphäre waren eine Folge des Erlebnisses der Strahlkraft einfacher weißer Kuben im Licht des Südens.

Nach diesem Vorgriff auf die Zeit nach dem Rom-Aufenthalt komme ich wieder zurück zum chronologischen Ablauf, zurück in die Villa Massimo.

Die Wohn-Cluster – ein sozial-utopisches Projekt

Neben der Arbeit an den Entwurfsplänen für den Schloßpark Karlsruhe und an den ersten Entwürfen für die künstlerischen Schwerpunkte in den raumbildenden Grünräumen begann ich, in kleinen Ton-skizzen meine Vorstellung von Wohn-Clustern, in Raumgitter-Konstruktionen eingehängten Agglomerationen von Wohneinheiten, zu klären.

Bewegt von der Frage nach der ethischen Vertretbarkeit von Bodeneigentum einzelner, die durch die prognostizierte Verdoppelung der Erdbevölkerung bis zum Jahr 2000 evoziert wurde, und angeregt von den mit felsigen Bergkuppen verzahnten Bergdörfern mit ihren zu einer plastischen Einheit gefügten Baukörpern, die mich in Sperlonga besonders beeindruckten, entstanden Bronzegüsse mehrerer Clusterversionen, Skizzen zur baulichen und funktionalen Organisation und die Textfassung eines Programms zur Neuordnung der menschlichen Umwelt.

Der Besuch in Sperlonga war ein einprägsames und zugleich lehrreiches Erlebnis. Auf einer Felsnase über dem Meer gelegen, erschien der Ort wie eine steingraue Megaskulptur, der man sich scheu näherte und leise in die Öffnungen, in die Gassen eintrat, die zwischen die miteinander verzahnten Volumen führten. Die immer wieder neu gekalkten Außenwände rundeten allmählich die Übergänge zum Boden zu Hohlkehlen und verstärkten den plastischen Eindruck des Zusammengewachsenen.

Aus diesen Licht- und Schattenräumen der Gassen stiegen schwarz gekleidete Frauen, Wäschekörbe auf dem Kopf balancierend, still und gemessen, wie es diese Tragetechnik erfordert, hinab zum Meer. Es war wie eine Zeitreise in eine archaische Vergangenheit.

Entgegen der Lehre der Moderne, der Entsprechung von innen und außen, indem sich das Innere im Äußeren abbilden muß, ist die Lehre von Sperlonga das Auseinandertreten von innen und außen. Der inneren Vielheit steht die äußere Einheit gegenüber oder, gesellschaftsbezogen ausgedrückt, ist das Individuelle geborgen in der umschließenden Kollektivform.

Dabei bekommt das Dorf, von außen gesehen, durch den undogmatischen Umgang der Bewohner mit der Farbe eine heitere Note: Soweit die Arme reichen, sind die Fenster in den aufragenden, achrom steingrauen Wänden umrandet mit einem weißen, blauen, rosa- oder türkisfarbenen Anstrich, Zeichen des Individuellen im Kollektiven.

Die Lehre von Sperlonga fand 1965 ihren Ausdruck in einer Bebauungsskizze für mehrere Wohneinheiten unterschiedlicher Gestalt, zusammengefaßt von einer nach außen abschirmenden Wand, einem Prinzip des Individuellen im Kollektiven, das mich immer wieder beschäftigt.

Den Abschluß der Arbeiten in der Villa Massimo bildeten zwei Synonym-Modelle für die weitere Durchbildung der Wohneinheiten im Cluster: ein Raumgitter-Würfel mit austauschbaren Einhängformen für den Kompositionsfluß eingehängter Basisebenen als künstlicher Baugrund für den Ausbau von Wohneinheiten und ein Weißrelief aus unterschiedlichen, miteinander kombinierbaren Formteilen, ein veränderbares Objekt als Synonym für variable Ausbauelemente.

Das Cluster-Programm war 1965 Teil der von Lucius Burckhardt organisierten Ausstellung »Neue Tendenzen der Architektur«, die zusammen mit der von Harald Szeemann veranstalteten Ausstellung »Licht und Bewegung« in der Kunsthalle Bern gezeigt wurde. Teilnehmer waren unter anderen Constant (Amsterdam), Jona Friedman (Paris), Richard Buckminster Fuller (Philadelphia), Walter Jonas (Zürich), Kisho Kurokawa (Tokyo), Frei Otto (Berlin), Moshe Safdie (Montreal), Eckhard Schulze-Fielitz (Essen) und Günter Bock (Frankfurt am Main), der dort seine »Trassenstadt« zeigte.

Die weitere Ausformung des Cluster-Programms mit einer Studentengruppe der Architekturklasse der Hochschule für bildende Künste in Kassel (1968) waren 1969 ein deutscher Beitrag auf der VI. Biennale



30. Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt am Main, 1980. (Photo: Jürgen Wegener.)

31. Bergdorf in den Sabiner Bergen, Italien.

32. Cluster auf Felsen, 1963/64.

33. Raumgitter mit Einhängformen, 1964.

34. *Römisches Weißrelief*, 1964.

30. Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt am Main, 1980. (Photo: Jürgen Wegener.)

31. Mountain village in the Sabine Mountains, Italy.

32. Cluster on rocks, 1963/64.

33. Spatial grid with clipped-in elements, 1964.

34. *Römisches Weißrelief* (Roman white relief), 1964.

With hindsight, it was these two opposing perspectives – the then-current monodic perspective in the fine arts and the plurality in the work of Bernd Alois Zimmermann – that stimulated my ideas, my work and my teaching.

This new consciousness of history and pluralistic thinking is apparent in the way two principles overlap in my Villa Massimo reworking of the concept for the Schloßpark Karlsruhe: the radial (sight) axes belong to the baroque period, while the dynamic lines of the paths and the progressions of diversified spaces belong to the present day. The fictional Olivetti Park project and the concept sketches for the Hoechst colour factory exhibition stand at the Hannover Messe 1988 continue this approach of mixing a number of different ordering principles and different shape elements as a metaphor for the symbiosis of different structures within our society.

The manifesto I contributed to the 1993 Darmstadt »new Werkbundsiedlung« discussion – calling for an interpenetration of buildings by different authors, each with their own vocabulary of forms, as an ambassador for a philosophy of responding to the agency of others appropriate to the age – also comes under this heading.

This new perspective found what was possibly its clearest expression in the ecological earth-based architecture of my 1980 competition entry design for the Museum für Kunsthandwerk in Frankfurt am Main: an open earth body, within which monodic object architectures – translations of the baroque, Renaissance and Gothic stylistic eras into Modern pictorial elements – were installed.

Examples from the educational sphere include the class project of a group of students for the Leipziger Platz in Nuremberg from 1993. It responded to the urban planning situation by combining its present-day design concepts with a »coexistence of opposites« – creating an interpenetration of different architectures and functionalized art objects.

However, my view of the way in which the things that make up our world appear to us also began to change as a result of my sojourn in Italy: my first doubts as to the appropriateness of sculptural architecture in our Northern hemisphere were a consequence of experiencing the radiant effect of simple white cubes in the Southern light.

Having looked ahead to the period that was to follow my stay in Rome, I will return to the Villa Massimo and to my chronological sequence.

The residential cluster – a utopian social project

When not working on my design plan for the Schloßpark Karlsruhe and my first designs for the main artistic features – its space-defining green elements – I began to clarify my concept of residential clusters agglomerations of living units suspended in spatial grid constructions – in small clay sketches.

Motivated by the debate on the ethical defensibility of individual land ownership occasioned by the projected doubling of the population by 2000, and inspired by mountain villages neatly fitted around rocky mountain peaks and the way their built structures fitted together to form a plastic unity (this phenomenon had made a particularly strong impression on me at Sperlonga) I created bronze casts of a number of different versions of the cluster, sketches showing its construction and functional organization and a text setting out a plan on how to reorder the human environment.

My visit to Sperlonga was an impressive and enlightening experience. Built on an outcrop of rock over the sea, the town looked like a megalithic stony grey sculpture. One felt almost overawed as one approached it and stepped quietly into its openings – the alleys that ran between the interlocking volumes. Incessant whitewashing of the outer walls had gradually rounded the buildings' junctions with the surface underfoot, creating a kind of cornice and reinforcing the sense of something plastic and organically grown.

Black-clad women ascended out of the alleys' spaces of light and shadow, laundry baskets balanced on their heads. Quietly and at the measured pace required by this carrying technique, they walked down to the sea. It was like travelling back to the archaic past.

In stark opposition to Modernism's doctrine of the harmony of interior and exterior, with the interior space reproduced in the exterior, Sperlonga's fundamental doctrine is the separation of inside and outside. Its inner diversity contrasts with its external unity – or, in social terms, the individual is contained within the embracing collective form.

The village as seen from the outside is given a more cheerful touch by the residents' non-dogmatic use of paint: As far as arms can reach, the surrounds of the windows set into the rising, achromatic stone-grey walls are painted in white, blue, pink or turquoise – a token of individuality within this collective.

In 1965, the Sperlonga principle found expression in a development sketch for several living units of different shapes, bounded by an exterior screening wall. This principle of individuality within a collective continues to interest me today.

The last pieces of work I completed at the Villa Massimo were two analogous models for the additional details of the residential units in the cluster: a cubic spatial grid with interchangeable suspension forms for a flowing composition of suspended flat base elements – the artificial construction ground for the extension of living units – and a white relief consisting of a variety of combinable form elements – an alterable object as an analogue for variable extension elements.

In 1965, the »Cluster« programme was part of the exhibition »Neue Tendenzen der Architektur«. Organised by Lucius Burckhardt, it went on show at the Kunsthalle Bern in combination with the exhibi-

in Paris. Teilnehmer der von Thomas Grochowiak kuratierten deutschen Sektion waren unter anderen der Komponist Helmut Lachenmann, der Regisseur Peter Stein und die Künstler Rolf Glasmeier und Heinz Mack.

»Zurück auf der Erde«, fand das sozial-utopische Projekt der im Luftraum angesiedelten Wohn-Cluster seine realistische Entsprechung in der Wohnbebauung Höhenweg 11 in Bad Nauheim (1969–72). Die bauliche Organisation der auf der Erde gegründeten Wohnanlage mit den »Grundstücken in den Etagen« ist gleichsam die Rückkoppelung von der Idee der freien Gestaltung eigener Wohneinheiten im Luftraum. Sie ist ein Beispiel, wie Erkenntnisse aus positiven Utopien, deren Einlösung zumindest in Teilen denkbar erscheint, in der Realität wirksam werden können.

Wohnagglomerationen im Luftraum über Wasser, Landschaft und Städten erfordern ein dem bürgerlichen Recht und dem kapitalistischen System entgegengesetztes, kollektives Eigentum an der Erde. Es erfordert den »qualitativ veränderten, allseitig entwickelten neuen Menschen«, wie er Karl Marx vorschwebte, erfordert eine Gesellschaftsordnung, die der Marxschen Maxime »Jeder nach seinen Fähigkeiten, jedem nach seinen Bedürfnissen« entspricht.

Insofern sind alle Avantgarde-Projekte, die den Verzicht auf Grund- und Wohnungseigentum zur Bedingung haben, sozial-utopische Wunschkonstrukte, ohne Bezug zur realen gesellschaftlichen, politischen und menschlichen Verfassung, sind »negative Utopien«, deren Einlösung gar nicht erst in Betracht gezogen wird.

Das Cluster-Projekt sah ebenfalls den Verzicht auf Eigentum an Grund und Boden vor, jedoch waren der »künstliche Baugrund« im Raumgitterwürfel und die individuell zu gestaltenden Wohneinheiten privates Eigentum – ein Prinzip, vergleichbar der Unterscheidung von Gemeinschafts- und Sondereigentum im Wohnungseigentum.

Sichtwechsel – eine neue Architektur

Neben den Anregungen durch die Theorien und Kompositionstechniken der Neuen Musik, neben den Anregungen durch die mit der Natur verschränkten, skulptural anmutenden Bergdörfer, die in der Nacht wie Lichtmützen auf den Bergkuppen sitzen, stellte sich eine weitere Erfahrung ein, die ich nicht erwartete, die aber weitreichende Konsequenzen für die spätere Arbeit haben sollte: die Erfahrung des mediterranen Lichtes und sein Einfluß auf meine Architektur.

Sensibilisiert durch das Licht in der Kunst der Neuen Tendenzen, in der einfallendes Licht die Bildwirkung erzeugt (wie in den *Nagelbildern* von Günther Uecker), oder reflektierende, in den weißen Bildgrund eingesteckte Metallformen (wie bei den *Reflektoren* von Hermann Goepfert), verinnerlichte ich die intensiven Lichtwirkungen des mediterranen anstrahlenden Lichtes. Ich sah die Hell-Dunkel-Kontraste, die Hell-Dunkel-Verläufe, die Hinterleuchtungen und Durchleuchtungen. In einer bisher nicht gekannten Intensität sah ich das Hervortreten von Wölbungen und die Schärfe von Kanten in der Definition Le Corbusiers von Architektur als »das Spiel der reinen Körper im Licht«.

Doch die Begeisterung für die erfahrenen architektonischen Wirkungen des mediterranen Lichtes wurde gedämpft durch den ernüchternden Gedanken an das »trübe« Licht und dessen vergleichsweise schwache Wirkung auf plastische architektonische Formen in unserer nördlichen Hemisphäre. Dies warf Zweifel auf an der Richtigkeit skulpturaler Architektur, an der Übernahme der mediterranen Formensprache Le Corbusiers.

Zurück in Deutschland, verstärkten sich die Zweifel und wurden durch Reisen nach Rhodos und in die Vogesen zur Gewißheit: Was in dem ungetrübten mediterranen Licht zu einer optischen Sensation wird – ein unscheinbarer weißer Kubus, eine gerundete und gewölbte Apsis –, bleibt in unserem Licht die meiste Zeit jedoch eine diffuse Erscheinung.

Während im trockenen Klima Griechenlands auf einer kilometerweit entfernten Bergflanke noch jede Einzelheit, jeder Stein zu erkennen ist, schiebt sich in unserer Landschaft Filter um Filter zwischen die voneinander entfernten Konturen und läßt jede folgende heller und undeutlicher erscheinen. In unserem Klima herrscht nicht das ungetrübte Licht, sondern die Trübung durch den atmosphärischen Schleier der Luftfeuchtigkeit.

Dies weitete mir den Blick für die Schönheit der »Filter« für räumliche Differenzierungen und für die farbigen Erscheinungen der natürlichen und gebauten Welt.

In einer Tagebucheintragung »Tage in Rhodos« notierte ich:

»Rückflug Rhodos–Athen–Frankfurt, 13.11.1970.

Zwischenraum – eine Frage des Ortes.

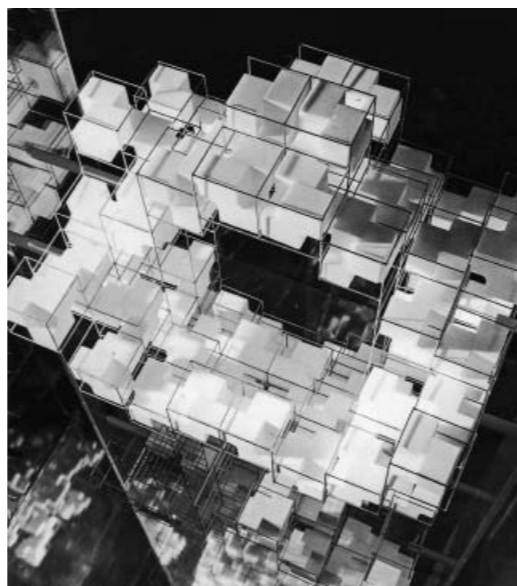
Rhodos bleibt um 8.58 Uhr unter uns – vorbei an Kos. Bei wolkenlosem Himmel ist Ikaria mit einer brettgleichen Wolkenschicht belegt – kurz danach bleibt Mykonos zurück – hinein in den Euter des griechischen Festlands.

Wechsel in Athen. Start in gleißendes Licht – Blendspiegel im Meer – Startkurve über Athen, die Säulenfront der Akropolis taucht auf aus dem braunen Dunst – entlang der hell abstrahlenden Aura des flach gewölbten Horizonts – darüber dunkelblau. Höhe 10 000 Meter.

Wolken wie auslaufendes Mehl in den Gebirgstälern Jugoslawiens – dann das Ornament der Save – kilometerlang aufgefädelt Straßendörfer, wie in Täler eingelegte Netze.

Ab Graz dann Wolkenschichten, abnehmende Helle. Vor Wien sanfte, aus dem Dunst heraus modellierte Bergketten – über Schönbrunn und dem Zentralfriedhof hinunter in den Dunst der Stadt – schattenlos. Wechsel von der Farbigkeit der Dinge zur Farbigkeit der Atmosphäre.

Start in Wien. Flache Wolkenschichten segeln uns wie Rochen entgegen – schwach die Donau,



35. Cluster in der Landschaft, 1963/64.

36. Wohncluster, Raumgittersystem mit Füllkörpern, 1968. (Photo: Studio Emich.)

37. Wohnbebauung Höhenweg 11, Bad Nauheim, 1969–72.

35. Cluster in the landscape, 1963/64.

36. Residential cluster, spatial grid system with filled-in elements, 1968. (Photo: Studio Emich.)

37. Höhenweg 11 housing, Bad Nauheim, 1969 to 1972.

tion »Licht und Bewegung«, organised by Harald Szeemann. Participants included Constant (Amsterdam), Jona Friedman (Paris), Richard Buckminster Fuller (Philadelphia), Walter Jonas (Zürich), Kisho Kurokawa (Tokyo), Frei Otto (Berlin), Moshe Safdie (Montreal), Eckhard Schulze-Fielitz (Essen) and Günter Bock (Frankfurt am Main), who exhibited his *Trassenstadt* (rail city).

In 1969, the further development of the Cluster programme by a student group from the architecture class at the Hochschule für bildende Künste in Kassel (1968) formed part of the German contribution to the sixth Biennale in Paris. Those featured in the German section (curated by Thomas Grochowiak) included Helmut Lachenmann, the director Peter Stein and the artist Rolf Glasmeier and Heinz Mack.

»Back on earth«, the utopian social project of the residential cluster located in the airspace found more realistic expression in the Höhenweg 11 residential development in Bad Nauheim (1969–1972). The construction organisation of this earth-based residential complex with »residential plots in each storey« could be described as a new manifestation of the idea of people freely designing their own residential units in the airspace. It is an example of how the insights gained from positive utopias, which are practicable in at least some respects, can be used effectively in reality.

Residential unit agglomerations in the airspace above water, landscapes and cities would require a collective land ownership system alien to civil rights and to the capitalist system. It requires »qualitatively altered, new people, developed in every aspect«, as imagined by Karl Marx, and a social order based on the Marxist maxim »From each according to his ability, to each according to his need«.

To this extent, all avant-garde projects that presuppose the renunciation of land and home ownership are wishful social utopia constructs, out of touch with the real nature of society, politics and people. They are »negative utopias« whose fulfilment is out of the question.

The cluster project also envisaged the renunciation of land ownership, but the »artificial construction ground« in the cubic spatial grid and the residential units, with their potential for individual designs, would be private property – the principle is similar to the separation of community property and ownership in severalty in commonhold.

Change of perspective – a new architecture

In addition to the stimulus provided by the theories and compositional techniques of the Neue Musik, and the inspiration provided by sculptural-looking mountain villages closely intertwined with nature that sit on the mountains like luminous caps at night, I made a further unexpected discovery that was to have far-reaching consequences for my subsequent work: my experience of the Mediterranean light and its influence on my architecture.

Sensitised by the role of light in Nouvelle Tendences art, in which the fall of light creates the picture's effect (as with the nail pictures of Günther Uecker), or reflective metal shapes set into the white picture ground (as in Hermann Goepfert's *Reflektoren*), I internalized the intensive effect produced by the radiant Mediterranean light. I saw the contrasts of light and dark, the progressions of light and dark, the effects of backlighting and translucency. I saw the prominence of roundings and the sharpness of corners – »the play of the pure body in light«, which was also Le Corbusier's definition of architecture – in a hitherto unknown intensity.

However, my enthusiasm for the architectonic effects of the Mediterranean light that I had seen was damped by the sobering thought of the »obscured« light of our Northern hemisphere and its comparatively weak effect on plastic architectonic forms. This cast doubts on the appropriateness of sculptural architecture and of adopting Le Corbusier's Mediterranean language of forms.

Back in Germany, my doubts became stronger. Visits to Rhodes and to Vosges turned them into certainties: something that becomes an optical sensation in the unobstructed Mediterranean light – a plain white cube, a rounded and vaulted apse – generally remains a diffuse visual object in our light.

In the dry Greek climate every stone and every detail can be seen on a mountainside kilometres away, but in our landscape, a succession of filters are interposed between landscape features separated by space and distance, making each succeeding landscape feature look paler and hazier. Our climate is not dominated by unobstructed light, but by light obscured by an atmospheric veil of air humidity.

This gave me an awareness of the beauty of the »filter«, of spatial differentiations and of manifestations of colour in the natural and constructed world.

In a diary entry entitled »Days in Rhodes« I wrote:

»Return flight, Rhodes–Athens–Frankfurt, 13.11.1970.

Intervening space – a question of the place.

At 8.58, we were still over Rhodes – we passed Cos. The sky was cloudless, and Ikaria was covered with a layer of cloud as flat as a board – shortly afterwards, we left Mykonos behind – into the swell of the Greek mainland.

Change at Athens. We took off in brilliant light – dazzling reflections in the sea – we banked over Athens, the columned frontage of the Acropolis emerged from the brown haze – along the luminous, slightly curved horizon – above it, dark blue. Height: 10 000 m.

Clouds like poured flour in the mountain valleys of Yugoslavia – then the ornament of the Sava – villages that stretched out for kilometres, like nets stretched across the valleys.

Beyond Graz, cloud layers, decreasing light. Before Vienna, mountain chains moulded out of the haze – over Schönbrunn and the central cemetery, down into the haze of the city – no shadows. A change from the colour values of things to the colour values of the atmosphere.



Agrarland jetzt – eine Menge Atriumhöfe, alle angeknötet an Erschließungsnetze – in der Ferne gepflanzte Rauchsäulen einer Industrie – dann gerinnen die Wolken zu einer tief liegenden Schicht. Landung in Frankfurt – noch mehr einsickernde Dunkelheit – immer dichtere Atmosphäre – mehr Filter, mehr Schichten – noch weniger Plastizität der Dinge, schemenhaft fast.

Aber seit Jugoslawien, deutlicher in Wien und dann immer bewußter: Atmosphäre, wahrnehmbare Zwischenräume. Mit Licht gefüllte, reflektierende farbige Materie.

Ich ahne, die Tage von Rhodos machen mir die Möglichkeiten und Schönheiten unserer Zone bewußter. Keine Dunkelheit, sondern ein neues Baumaterial: Schichten, Farbe, Feuchtigkeit, Zwischenraum – ein architektonisches Programm.

Nach dem Flug:

Im Mittelmeerraum herrscht das Licht. Es stellt jeden Gegenstand klar und isoliert in den Raum. Dort wirkt das Rundplastische optimal, aber auf sich selbst fixiert. Es gibt keine Übergänge, keine eingeschobenen Filter, keine Abstufungen, es gibt keine lichtgefüllte sichtbare Atmosphäre, kein Dazwischen. Es sei denn, bei besonderen klimatischen Bedingungen. Charakteristisch jedoch ist die Stunde des Helios – die Mitte des Tages.

Dort das Körperliche – hier der Zwischenraum. Dort das Einzelne – hier das Verbindende: neue Einheit von Objekt und Außenraum. Geahntes hat sich bestätigt: Die schon lange vollzogene Ablösung aus der Formenwelt Le Corbusiers war richtig.«

Der atmosphärische Schleier als »Baumaterial«, die Staffelung konfigurierender Konturen mit den Zwischenräumen statt plastischer architektonischer Körper war die Konsequenz aus dieser Erkenntnis. Sie ließ mich ausscheren aus der Gefolgschaft Le Corbusiers und förderte in der Zusammenarbeit mit Hermann Goepfert die Entwicklung einer neuen Architektursprache. Bildnerische Elemente, aus unterschiedlichen Grundformen abgeleitet, in ihrer Erscheinung modifizierbar, monodisch oder in Kombinationen, abhängig von der Zweckbestimmung und der Gestalt des Umraums, sind das Material für Reihungen, Überlagerungen und Durchdringungen und zur Konfiguration der Konturen und Zwischenräume sowie zur Modulation des Lichtes.

Mit dieser Erkenntnis veränderte und erweiterte sich zwangsläufig mein Raumverständnis. Nun schien mir die noch immer vorherrschende geschlossene Form der Baukörper nicht mehr der Wirklichkeit zu entsprechen – dem Verhältnis einer offenen, pluralistischen Gesellschaft zu ihrer natürlichen und künstlichen Umwelt.

Angesichts des Fluges in den Weltraum (1957 wurde der erste Sputnik in die Erdumlaufbahn geschossen) schien es mir anachronistisch, das ein halbes Jahrtausend alte kopernikanische Weltbild immer noch nicht verinnerlicht zu haben und in »geschlossenen« Bauten zu wohnen, wie sie der auf das Irdische bezogene Renaissance-Mensch zum Schutz gegen eine feindliche Umwelt errichtete, mit wehrhaftem Sockelgeschoß, ausguckähnlichen Fensteröffnungen und weit auskragendem Dachgesims.

Auf einer Skizze mit einem zerschlagenen Kubus notierte ich 1964: »Zerschlagt den Kubus und seht, was daraus wird!« Die Aktion zerlegte den Kubus in ein figurales Ensemble unterschiedlicher Teile, die miteinander und mit den entstandenen Zwischenräumen konfigurierten.

Die Auflösung in Einzelelemente, analog dem offenen Feldbegriff in der Objektkunst, kennzeichnete den neuen Raumbegriff. Ab Mitte der 1960er Jahre verstand ich das »Haus nicht mehr als einen Körper im Raum, sondern als eine modulare Verdichtung materialer Elemente im endlosen Raum«, der in den innen und außen verbindenden Fließräumen der frühen Moderne seinen Ursprung hatte.

Erinnern wir uns: Der Weg zu einem erweiterten Raumbegriff war bereits vorgezeichnet in dem in Schichten aufgelösten Kubus des Hauses Schröder von Gerrit Rietveld in Utrecht von 1924 und in den Fließräumen von Mies van der Rohe's Entwurf für ein Landhaus aus Backstein (1923/24), die in der freien und damit schneller reagierenden Kunst in den offen zueinander gesetzten Elementen des Bildes *Rhythmus eines russischen Tanzes* schon 1918 von Theo van Doesburg vorweggenommen waren.

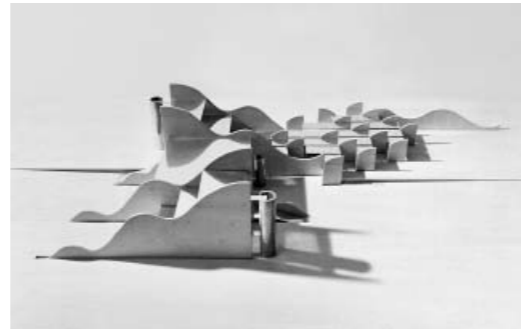
Der Raumbegriff des Offenen, des Endlosen, die Auflösung der geschlossenen Form, wurde zur Grundlage meiner weiteren Arbeit.

Mitte der 1960er Jahre waren die Obsessionen aufgestellt. Es war die Vielfalt der bildnerischen Elemente, das Licht, der Raum und die Bewegung.

In den Merkmalen der neuen Tendenzen in der Kunst, der Materialität, Struktur und Serialität, der Einbeziehung des Lichtes und der Veränderung der Bildwirkung durch die Bewegung des Betrachters, erkannte ich Entsprechungen zu Grundstrukturen und Prinzipien meiner Arbeit – Entsprechungen zu den einzeln stehenden Winkелеlementen und dem Lichtverlauf bei der kleinen Kapelle aus der Studienzeit, zu der mäandernden *Transportstruktur* aus halbkreisförmigen, raumbildenden Pflanzriegeln im Entwurf für den Neckarpark in Stuttgart, zu den dynamischen Raumfolgen im Schloßpark Karlsruhe und zu den kombinierbaren Formserien des römischen Weißreliefs.

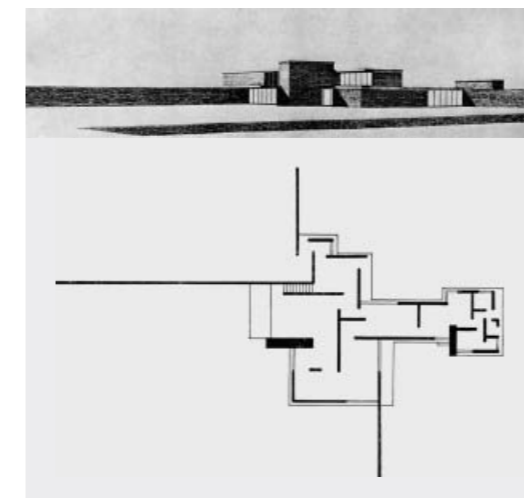
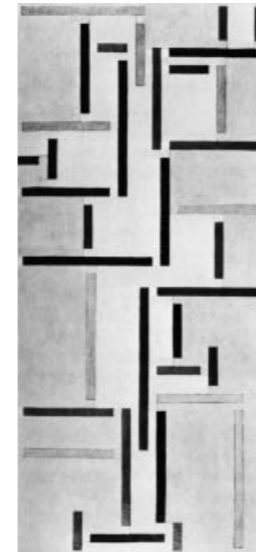
Diese strukturellen und visuellen Entsprechungen eröffneten eine neue Perspektive für die Integration von Architektur und Kunst. Mit der Gleichwertigkeit der bildnerischen Elemente der Kunst und der Architektur und der dadurch erreichten Sprachgleichheit war eine Verschränkung von Kunst und Architektur möglich geworden, bei der sich die Grenzen des Einzelmetiers aufhoben.

Architektur war von da an nicht mehr vorgeordnet, war nicht mehr Träger der Kunst. Architektur und Kunst fielen zusammen. Sie konnten sich jetzt (wieder) zu einer geistigen und neuerdings auch zu einer formalen Einheit verbinden. Das Barock, der Jugendstil und auch das Bauhaus mit den alten Hierarchien waren endgültig überwunden. Die »Objektarchitektur« war geboren.



- 38. Landschaft in den Vogesen.
- 39. Evangelisches Gemeindezentrum Friedberg-West, Modell, 1969–83. (Photo: Jürgen Wegener.)
- 40. Theo van Doesburg, *Rhythmus eines russischen Tanzes*, 1918. (Aus: *De Stijl: 1917–1931. Visions of Utopia*, New York 1982.)
- 41. Ludwig Mies van der Rohe, Projekt für ein Landhaus, 1923/24. (Aus: *L'œuvre de Mies van der Rohe*, Boulogne/Seine 1958.)

- 38. Landscape in the Vosges.
- 39. Protestant community centre in Friedberg-West, model, 1969–83. (Photo: Jürgen Wegener.)
- 40. Theo van Doesburg, *Rhythm of a Russian Dance*, 1918. (From: *De Stijl: 1917–1931. Visions of Utopia*, New York, 1982.)
- 41. Ludwig Mies van der Rohe, project for a country house, 1923/24. (From: *L'œuvre de Mies van der Rohe*, Boulogne/Seine, 1958.)



Taking off from Vienna. Flat layers of clouds sail towards us like manta rays – weakly, the Danube, now agricultural land – a host of atrium courtyards, all linked to the road system – the smoke columns of industry planted some distance away – then the clouds condense to a low-lying layer. Landing in Frankfurt – still more darkness seeping in – ever denser atmosphere – more filters, more layers – ever less plasticity of things, almost schematically so.

However, beginning in Yugoslavia, more clearly in Vienna and with increasing inescapability: atmosphere, intervening spaces of perception. Reflective coloured materials, filled with light.

I suspect that my time spent in Rhodes has made me more aware of the beauties and possibilities of our own zone. No darkness, but a new construction material: layers, colour, humidity, intervening space – an architectonic programme.

After the flight:

In the Mediterranean, light reigns. Every object stands clearly and unexposed in space. The light optimises the effect of round, plastic objects, but makes them solitary and non-referential. There are no transitions, no intervening filters, no gradations, there is no light-filled visible atmosphere, no in-between – except in special climatic conditions, but conditions are largely characterised by the hour of Helios, the middle of the day.

Here physicality – there the intervening space. There the individual – here, connections: a new unity of object and exterior space. My suspicions had been proven: the disassociation from Le Corbusier's world of forms, long since achieved, was correct.«

This revelation led to me using the atmospheric veil as »a construction material« and espousing the tiering of landscape feature configurations and intervening spaces instead of plastic architectonic bodies. It caused me to cease to be a disciple of Le Corbusier and encouraged me to create a new architectural language for my collaboration with Hermann Goepfert. Monodic or combined pictorial elements derived from a variety of visually modifiable basic shapes – always responsive to the intended purpose and the form of the surrounding space – could be used to create arrays, layerings and interpenetrations, to configure the contours and intervening spaces and to modulate the light.

This realisation inevitably altered and expanded my understanding of space. Now the compact constructed bodies that still predominated seemed to me to no longer accord with reality – with the relationship of an open, pluralistic society to its natural and artificial environment.

In the age of spaceflight (the first Sputnik was shot into orbit in 1957) it seemed to me to be anachronistic that we had not yet absorbed the Copernican model (which was, after all, half a millennium old) and were still living in »closed« buildings like those built by geocentric Renaissance humanity as protection against a hostile outer environment, with a fortress-like base, lookout post-type window openings and wide overhanging eaves.

In 1964, I made the following note on a sketch of a destroyed cube: »Destroy the cube and see what is left!« The action of destruction deconstructed the cube into a figural ensemble of diverse elements, configured to each other and to the resulting intervening spaces.

My new concept of space was characterized by this dissolution into individual elements, analogous to the non-delineated picture field concept in object art. From the mid-1960s onwards, I saw a building »not as a body in space but as a modular compression of material elements in endless space« – a concept that had its origin in the internally and externally connective flow spaces of early Modernism.

Let us not forget that this route to an expanded concept of space was already prefigured in Gerrit Rietveld's Schröder house in Utrecht in 1924 – a cube deconstructed into layers – and in the flowing spaces of Mies van der Rohe's design for a brick-built country house (1923/24). It had been anticipated by the free arts (quicker to react than architecture) in 1918, in the open relationship of the elements in the picture *Rhythm of a Russian Dance* by Theo van Doesburg.

From this point on, the spatial concept of openness, endlessness, the dissolution of the compact form, became the foundation of my work.

By the mid-1960s, my obsessions were firmly established: diversity of pictorial elements, light, space, movement.

In the characteristics of the Nouvelle Tendence in art, materiality, structure and seriality, the incorporation of light and the changing of the effect of the picture through the movement of the observer, I saw similarities to the basic structures and principles of my work – similarities to my individual, free-standing corner elements and the light progression in the small chapel from my student days, to my meandering »transport structure« constructed from semi-circular, space-defining plant blocs as part of the design for the Neckarpark in Stuttgart, to the dynamic space sequences in the Schloßpark Karlsruhe and to the combined shape sequences of my Rome white relief.

These structural and visual similarities gave me a new perspective on the integration of architecture and art. Placing architecture on an equal footing with the pictorial elements of art and thereby achieving a shared language made a synthesis of art and architecture possible by suspending the delimitations of the two distinct métiers.

From this point on, the architecture no longer had priority, and the art was no longer secondary to it. Architecture and art coincided. They could now (once again) come together to form a spiritual unity – and a new unity of shape. Baroque, art nouveau and the old Bauhaus hierarchies had finally been defeated. »Object architecture« was born.

Der Begriff Objektarchitektur entstand nach den ersten Ergebnissen der Zusammenarbeit mit Hermann Goepfert als Verweis auf die Verbindung mit der Objektkunst und als Abgrenzung zur Mainstream-Architektur der 1960er Jahre.

Kunst und Leben – die Planungsgemeinschaft für neue Formen der Umwelt

Die erreichte Sprachgleichheit meiner Formfindungen mit der Objektkunst von Hermann Goepfert und der Planungsauftrag für den Schloßpark Karlsruhe zur Bundesgartenschau 1967 waren die Chance zu einem erneuten und in der Folge einzigartigen Zusammenwirken von Architektur und Kunst Mitte der 1960er bis in die 1980er Jahre.

Im Rahmen der Entwurfsplanung für die künstlerischen und architektonischen Schwerpunkte der wechselweise zum Schloß hin offenen und geschlossenen Grünräume wollte ich Hermann Goepfert für die Zusammenarbeit bei der Planung eines »Lichtgartens« hinzuziehen. Die Arbeit an diesem Projekt, einem frühen Beispiel eines funktionalisierten Kunstobjekts im öffentlichen Raum, intendierte soviel weitergehende Überlegungen, daß wir die Zusammenarbeit auf die Gestaltung des gesamten Schloßparks ausdehnten, um unser »Projekt Integration« zu starten.

In zahllosen Arbeitsschritten und gegen erhebliche Widerstände verdichtete sich die Idee zu einem Gesamtkunstwerk. Von der Bodenmodellation und der Abfolge raumbildender Grünvolumen ausgehend, über die Pflanzriegel mit ihren Pflanzhöhen und Blattfarben, welche die dynamischen Wegebläufe unterstützten, bis zu den künstlerischen und architektonischen Schwerpunkten und einem den gesamten Park überlagernden tongesteuerten, optophonischen Lichtkonzept steigerte sich die Idee zu einem sinnlichen Geh- und Seh-Erlebnis aus Raum, Licht und Bewegung.

Die Gestaltung des Schloßparks Karlsruhe war lange Zeit der Maßstab für spätere Bundesgartenschauen. Das Konzept der Raumbildungen durch Bodenmodellation und Pflanzung beeinflusste die zukünftige Landschaftsplanung. Doch eine Synthese von Landschaft, Architektur und Kunst in dieser Qualität ist von den mehr und mehr am sozialen Grün orientierten Landschaftsplanungen nicht wieder erreicht worden.

»Seitdem Hermann Goepfert und Johannes P. Hölzinger (beide ihren gelernten Status als Künstler und Architekt miteinander verschränkend) eine Planungsgemeinschaft für neue Formen der Umwelt eingingen, besteht begründete Hoffnung, der Begriff und das Wort Integration könnten einmal Synonym werden für künstlerische Arbeit, die verändernd-umweltgestaltend in gesellschaftliche Prozesse eingreift.«
Hanno Reuther, »Integration, was ist das, ist es nicht, könnte es sein?« in: *Goepfert-Hölzinger Integration*, H+K Verlag, Werner Hund und Diether Kuhn, Frankfurt am Main 1972, S. 37.

»Denn diese Planungsgemeinschaft ist wohl als das hervorragendste, konsequenteste, weitgehendste Beispiel integrierter Zusammenarbeit von Künstler und Architekt bei der Lösung von Aufgaben der Umweltgestaltung in Deutschland anzusehen. (...) Grundsätzlich ganz besonders bedeutsam scheint mir Goepfert/Hölzingers Verständnis des Raumes als eines sozialen Raumes zu sein, das heißt als Raumgestaltung, die Maß nimmt an den ganz speziellen Bedürfnissen der Gesellschaft und sie stilistisch repräsentiert.«

Jürgen Morschel, *Deutsche Kunst der 60er Jahre*, Verlag F. Bruckmann, München 1972, S. 210–212.

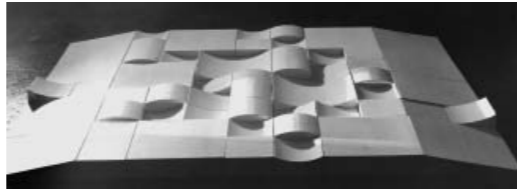
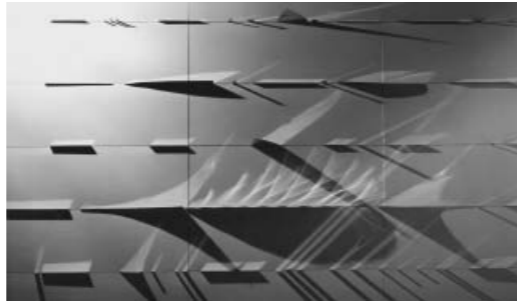
Das theoretische und bildnerische Programm der Planungsgemeinschaft

Mit dem Projekt des Schloßparks Karlsruhe, dem Beispiel für unsere Form der Integration von Landschaft, Architektur und Kunst, gründeten wir 1965 unsere »Planungsgemeinschaft für neue Formen der Umwelt« und präzisierten den Begriff Integration. Was wir in der personellen Zusammenarbeit und auf die Umwelt bezogen darunter verstanden, formulierten wir Ende der 1960er Jahre:

»Die Planungsgemeinschaft für neue Formen der Umwelt ist der Zusammenschluß des Kinetikers Hermann Goepfert und des Architekten Johannes Peter Hölzinger mit der Zielsetzung, so zu integrieren, daß ein neuer Typ des Umweltgestalters entsteht, der die Probleme der optischen Umwelt von der technischen und soziologischen und von der formal-ästhetischen Seite her gleichermaßen zu bewältigen vermag.

Wir haben uns zur Aufgabe gestellt, Landschaft, Wohnen, Gemeinschaft, Straße mit künstlerischen Mitteln zu untersuchen. Das heißt, wir sehen in unserer Arbeit nicht das Produkt des Architekten, in welches der Künstler seine Arbeit mehr oder weniger gut integriert, sondern verstehen Integration so, daß aus einer gemeinsamen künstlerischen Verhaltensweise und in Reflexion auf alle Umweltfaktoren, die optischen wie die geistigen, ein gemeinsames Ganzes entsteht, wobei sich die Grenzen des Einzelmeisters aufheben. Obwohl uns die Komplexität des Unternehmens vollauf bewußt ist, versuchen wir, gezwungen durch das völlige Versagen des Fachdenkens und angesichts der sich überschneidenden Probleme der Umwelt, die Disziplin eines sich neu zu bildenden Gesamtbewußtseins als einzige Möglichkeit für die Planung einer humanen Welt zu begründen ...«

Die Verwendung ähnlicher Grundformen in Hermann Goepferts Objekten und meinen architektonischen Arbeiten förderten den Gedanken an eine gemeinsame bildnerische Sprache, als deren Elemente sich die Grundformen Winkel, Welle, Halbschale und Spirale herausbildeten. Waagrecht und senkrecht, kantig und gerundet, kristallin und vegetabil, statisch und bewegt, mäandierend und fluchtend, zentriert und ausgreifend, isoliert und verbunden, geschlossen und offen – im Grundriß wie im Aufriß, in Mutationen und Kombinationen werden sie jeder Gestaltungsabsicht gerecht.



42. Hermann Goepfert, *Optophonium I*, 1961/62.
43. *Römisches Weißrelief*, 1964. (Photo: Jürgen Wegener.)

44. Johannes Peter Hölzinger und Hermann Goepfert, Schloßgarten Karlsruhe, Lichtgarten, 1964–67. (Photo: Hans König.)

45. Johannes Peter Hölzinger und Hermann Goepfert, Schloßgarten Karlsruhe, Bodenrelief, 1964–67. (Photo: Hans König.)

46. Johannes Peter Hölzinger und Hermann Goepfert, Schloßgarten Karlsruhe, Seerestaurant, 1964–67. (Photo: Foto Rübartsch.)

42. Hermann Goepfert, *Optophonium I*, 1961/62.
43. *Römisches Weißrelief* (Roman white relief), 1964. (Photo: Jürgen Wegener.)

44. Johannes Peter Hölzinger und Hermann Goepfert, Schloßgarten Karlsruhe, light garden, 1964–67. (Photo: Hans König.)

45. Johannes Peter Hölzinger und Hermann Goepfert, Schloßgarten Karlsruhe, ground relief, 1964–67. (Photo: Hans König.)

46. Johannes Peter Hölzinger und Hermann Goepfert, Schloßgarten Karlsruhe, lake-side restaurant, 1964–67. (Photo: Foto Rübartsch.)



I first thought of the term »object architecture« after the first collaborations with Hermann Goepfert. My intention was to indicate the connection with object art and to distance the style from the mainstream architecture of the 1960s.

Art and life – the Planungsgemeinschaft für neue Formen der Umwelt

From the mid-1960s to the 1980s, the equality of language my shape compositions achieved with the object art of Hermann Goepfert, and the commission to plan the Schloßpark Karlsruhe in connection with the 1967 Bundesgartenschau, provided an opportunity for a new and unique interaction of architecture and art.

Planning the main artistic and architectonic features of the green spaces – alternately open and closed to the castle – I wanted to recruit Hermann Goepfert as a collaborator for the planning of a »light garden«. The work on this project – an early example of a functionalised art object in a public space – produced so many ideas that we extended our collaboration to include the whole Schloßpark. This was the beginning of »Projekt Integration«.

Over the course of countless tasks and in the face of significant resistance, the idea coalesced into a unified artwork. The idea expanded into a sensory walking and visual experience composed of space, light and movement – starting with the modelling of the terrain into a sequence of space-defining green volumes and continuing in the planting blocs with plants at different heights and with different leaf colours to reinforce the dynamic thrust of the paths, the artistic and architectonic features and the sound-controlled optophonic light concept overlaid on the whole park.

The design of the Schloßpark Karlsruhe set the standard for many subsequent Bundesgartenschau designs. The concept of forming spaces through terrain modelling and planting influenced future landscape planning designs. However, landscape planning science (increasingly oriented on social green space) has never since succeeded in synthesising landscape, architecture and art to the same standard.

»When Hermann Goepfert and Johannes P. Hölzinger (pooling their expertise as an artist and an architect) entered into a planning community for creating new environment forms, there was reason to hope that the word and the concept of »integration« would come to stand for artistic work extending into social processes, changing and shaping the environment.«

Hanno Reuther, »Integration, was ist das, ist es nicht, könnte es sein?« in: *Goepfert-Hölzinger Integration*, H+K Verlag, Werner Hund and Diether Kuhn, Frankfurt am Main 1972, p 37.

»After all, this planning community can probably be considered the most outstanding, consistent and far-reaching example of integrated collaboration between artist and architect to carry out environment design commissions in Germany. (...) It seems to me that the fundamental reason for this was Goepfert and Hölzinger's understanding of space as a social space – as a space to be designed based on the highly specific needs of society, with an appropriate style.«

Jürgen Morschel, *Deutsche Kunst der 60er Jahre*, Verlag F. Bruckmann, Munich 1972, pp. 210 to 212.

The theoretical and pictorial programme of the planning cooperative

Our »Planungsgemeinschaft für neue Formen der Umwelt« (»planning cooperative for new forms of environment«) was founded in 1965. Our first project was the Schloßpark Karlsruhe project – the prime example of our method of integrating landscape, architecture and art. We refined the concept of integration, and, at the end of the 1960s, we stated our views on our personal collaboration and interaction with the environment as follows:

9. Wohnanlage Hochwaldstraße 44, Bad Nauheim.
10. Haus Hölzinger, Gustav-Kayser-Straße 4, Bad Nauheim.

9. Residential buildings Hochwaldstraße 44, Bad Nauheim.
10. Hölzinger house, Gustav-Kayser-Straße 4, Bad Nauheim.





11. Wohnanlage Höhenweg 11, Bad Nauheim.
12. Kindergarten »Apfelwiese«, Bad Nauheim.

11. Residential buildings Höhenweg 11, Bad Nauheim.
12. Nursery school »Apfelwiese«, Bad Nauheim.





13. Evangelisches Gemeindezentrum Friedberg-West.
14. Erdkeilhaus Anthes, Liederbach am Taunus.

13. Protestant parish centre in Friedberg-West.
14. Anthes earth-wedge house, Liederbach am Taunus.

