

Bayerische
Akademie
der Schönen
Künste

Jahrbuch 31
2017

WALLSTEIN VERLAG

Inhalt

VORTRÄGE

Claus Leggewie In (nicht nur) eigener Sache <i>Kulturwissenschaftliche Zeitdiagnose in »postfaktischen« Zeiten</i>	13
--	----

BILDENDE KUNST

Winfried Nerdinger Sind Steine unschuldig? – Zum Umgang mit NS-Architektur . . .	29
Wolfgang Kemp Die besitzanzeigende Malerei: das Beispiel England	52
Selima Niggel Jung und wild – Die 1980er Jahre in München <i>Hans Matthäus Bachmayer, Dietrich Bartscht, Miriam Cahn, Gunter Damisch, Martin Disler, Franz Hitzler, Leiko Ikemura, Siegfried Kaden, Gustav Kluge, Max Neumann, Helmut Sturm</i>	76
Michael Semff Karl Bohrmann: In der Luft <i>Einführung zur Ausstellungseröffnung</i>	83
Winfried Nerdinger Über ästhetische Maßstäbe <i>Einführung zum Vortrag von Wilhelm Vossenkuhl</i>	89
Wilhelm Vossenkuhl Lehrt die Kunst uns Sehen? Über ästhetische Maßstäbe	94

VORTRAGSREIHEN

Von Gästen lernen

Jürgen Wasim Frembgen

Verpönt, verdammt, verboten – aber auch geliebt:

Die Musik im Islam 115

Armin Nassehi

Der Gast, der heute kommt und morgen bleibt 126

Sascha Roesler

Architektur im Austausch

Zur Aktualität von Gottfried Sempers Stoffwechsel-Theorie

am Beispiel des Umsiedlerdorfes New Gourna

von Hassan Fathy 139

Stefan Weidner

So weit als die Welt, so mächtig der Sinn

Von der Literatur der Zugewanderten lernen

bedeutet auch, der Wirklichkeit neu zu begegnen 161

Gottes Körper

Christoph Marksches

Gottes Körper

Eine vernachlässigte Dimension antiker

christlicher Religiosität und Theologie 165

Robert Jütte

Der jüdische Körper und seine Wahrnehmung – oder:

die Macht der Bilder in der Geschichte 181

LITERATUR

Jonas Grethlein

Helenas Droge.

Erfahrung und Erzählung in der *Odyssee* 203

Martin Pollack

Wohin steuert das »neue« Polen? 217

MUSIK

- Dieter Rexroth
München – keine Schule, aber Szene ...! 229

FILM- UND MEDIENKUNST

- Bernhard Sinkel
Grüße aus Fukushima – Ein Film von Doris Dörrie 239
- Bernhard Sinkel
Die große Stille – Einführung 252

PREISVERLEIHUNGEN

Horst-Bienek-Preis und Horst-Bienek-Förderpreis für Lyrik

- Durs Grünbein
Im Bauch der Wörter
Laudatio auf Aleš Šteger zum Horst-Bienek-Preis 259

- Dorothea Grünzweig
Horst-Bienek-Förderpreis für Lyrik
an Margitt Leibert
Laudatio 272

Rainer-Malkowski-Preis und Rainer-Malkowski-Stipendium

- Peter Hamm
Laudatio auf Klaus Merz
Zur Verleihung des Rainer-Malkowski-Preises 281

- Michael Krüger
Laudatio auf Efrat Gal-Ed
Zur Verleihung des Rainer-Malkowski-Stipendiums 291

Thomas-Mann-Preis

- Knut Elstermann
Laudatio auf Jenny Erpenbeck 295

Happy New Ears Preise 2017

Simone Mahrenholz

»Mit dem Nichts Beginnen« – Über das Hervorbringen
von Sinn in Musik und Sprache

*Laudatio auf Dieter Mersch und Marc Andre anlässlich
der »Happy New Ears« Preisverleihung der Hans und
Gertrud Zender-Stiftung, Juli 2017*

307

Friedrich Baur Preis 2017

Christian Springer

Laudatio auf Michael Lerchenberg 15. 6. 2017

Auszug der Rede. Ohne Improvisationsteile 327

AUSZEICHNUNGEN

Jürgen Brandhorst

Bialas-Förderpreis »Francesco Fournier Facio« Grußwort 337

Tanja Proebstl

Forum junger Komponisten – Yiran Zhao

*Initiativprojekt der Ernst von Siemens Stiftung
in Zusammenarbeit mit der Bayerischen Akademie
der Schönen Künste*

340

NACHRUF E

Der Magier der Linie

Nachruf auf Hans Baschang 345

Sie hatte eine Aura um sich: die Berndl 347

Tankred Dorst – Grabrede Juni 2017 349

Inwendig voller Figur

Nachruf auf Klaus Huber 356

Der Großkritiker

Nachruf auf Joachim Kaiser 359

Nachruf Wilhelm Killmayer 362

Zum Tod von Wilhelm Killmayer 364

Nachruf auf Fritz Koenig 366

Nachruf auf Alf Lechner 369

Im Abgrund gibt's so schöne Stellen	
Nachruf auf Hans-Michael Rehberg	373
Nachruf auf Peter Anselm Riedl	376
Beschützer von Text und Spielern	
Nachruf auf Hans-Joachim Ruckäberle	378
Stilistisch unorthodox	
Nachruf Gerhard Wimberger	380
Die Überzeugungskraft des Einfachen	
Nachruf Werner Wirsing	382

ANHANG

Die Akademie	387
Die Autoren	388
Die Veranstaltungen	
Neue Mitglieder 2017	410
Bildnachweise	411

Architektur im Austausch

*Zur Aktualität von Gottfried Sempers Stoffwechsel-Theorie
am Beispiel des Umsiedlerdorfes New Gourna
von Hassan Fathy¹*

I. Der Architekt als Gast

Die Arbeitsbedingungen des Architekten und die Verfaßtheit des Bauwesens verfügen über einige gewichtige Bezüge zum Motto dieser Vortragsreihe – »von Gästen lernen«. Architekten fanden und finden sich auf systematische Weise in der Rolle als Gäste wieder. Bruno Taut etwa hat während seines exilbedingten Japan- und Türkeiaufenthalts (1933-1938) als Gast die dortigen Architektenszenen nachhaltig beeinflusst. Japanische und türkische Architekten haben von den Ansätzen des deutschen Architekten erklärtermaßen zu profitieren versucht; und bei Taut selber haben Japan- und Türkeiaufenthalt zu einer umfassenden Revision seines modernen Architekturverständnisses geführt, wie wir seinen Schriften aus jenen Jahren entnehmen können (Abb. 1). Überhaupt die exilierten deutschen Architekten: Wie sehr sie doch im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts als Gäste Resonanz in der Welt erzeugt haben! Als Gäste einer neuen Umgebung haben Architekten, um hier nur einige Prominente zu nennen – wie Gottfried Semper, Walter Gropius oder eben Bruno Taut –, entscheidend auf ihre neuen Gastinstitutionen eingewirkt. Das neue Umfeld war bereit, die architektonischen Kompetenzen der Gäste für den eigenen Unterrichts- und Forschungsprozeß fruchtbar zu machen.

Über diese engeren Exilerfahrungen hinaus haben Architekten, welche Gäste waren, seit je durch ihr Bauen die lokale architektonische Entwicklung mitgeprägt und verändert. Heinz Ronner, in den 1970er Jahren Ausstellungseiter des Instituts für Geschichte und Theorie an der ETH Zürich, bezeichnet in seinem Vorwort zum Katalog der Ausstellung »Schweizer Bauen im Ausland« die Zirkulation von Baufachkräften als »den Normalzustand der Bauwirtschaft« und gerade nicht als deren Ausnahme. Für ihn stellt »das Bauen per se ein[en] Wirtschaftszweig«



Abb. 1: Bruno Tauts Wohnhaus in Istanbul (Türkei) mit Aussicht über den Bosphorus.

dar, »welcher großräumige Bewegungen der Bauleute bedingt, mit Ausnahme der großen Baukonjunkturen des 12. und 13. Jahrhunderts und des 19. Jahrhunderts, zuzüglich lokaler Konjunkturen nach großen Kriegereignissen«.² Bauen sei, so Ronner, »in hohem Masse die Tätigkeit von herumziehenden Meistern, Handwerkern und Handlagern. Sesshaft waren vorwiegend gewisse Sparten des Nebenbaugewerbes«.³ So beruhte etwa die koloniale Bauproduktion des 20. Jahrhunderts, allen voran jene der Franzosen, der Briten, der Italiener und der Holländer, mit ihren Stadtentwicklungsprojekten auf dieser von Ronner angesprochenen globalen Zirkulation von europäischen Baufachkräften. Ganz zu schweigen von einer heutigen Generation global tätiger Architekten, die ihr Glück gleich nach dem Studium in der Fremde versuchen. So verstanden war und ist der Architekt als Gast (sowie ein gesellschaftliches und fachliches Umfeld, das von ihm zu lernen bereit ist) schon immer ein verbreitetes Phänomen und das Bauwesen, wird es unter entwicklungsgeschichtlichen Vorzeichen betrachtet, eine supranationale Einrichtung sui generis.

Bemerkenswerterweise hat sich jedoch – konträr zu dieser historischen Einsicht von der Supranationalität des Bauens – eine ganz andere Art der Architekturergählung durchgesetzt. Obschon die Entwicklung der Architektur seit je durch grenzüberschreitende Austauschprozesse zwischen unterschiedlichen Regionen und Kulturen vorangetrieben wurde – die

Exilerfahrung von modernen Architekten steht hierfür exemplarisch –, ist ein eingrenzbare Territorium, die Nation, im 20. Jahrhundert zum dominierenden Denkraum der Architekturgeschichtsschreibung geworden. In einer der Nation verpflichteten Architekturerzählung wird der Blick nach innen gerichtet und das homogene Eigene – und nicht etwa die Mischung und der Austausch – betont. Die Bedeutung fremder Einflüsse auf eine lokale Bauweise oder regionale Typologie wird dadurch nolens volens in den Hintergrund gerückt. Nur unter Ausblendung der grenzüberschreitenden Einflüsse ist die Rede von der Architektur einer Nation – etwa als »Schweizer Architektur«, »indonesische Architektur«, »brasilianische Architektur« oder »ägyptische Architektur« – aufrechtzuerhalten. Auch der sogenannte »International Style«, der von einer globalisierten modernen Architektur ausgegangen war, oder die Rede von der sogenannten »Weltarchitektur« haben an dieser Fokussierung auf homogene Baukulturen nichts geändert. Wenn in der Architekturgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts überhaupt von Austausch die Rede war, dann wurde von Technologietransfer oder, allgemeiner noch, von Know-how-Transfer gesprochen. Der Austausch verlief dabei auf eine vermeintlich kalkulierbare Weise in einer Richtung – vom Zentrum in die Peripherie oder vom globalen Norden in den globalen Süden. Die Reflexion des Austausches stand nunmehr unter dem Einfluß des Fortschrittsmodells.

II. Stoffwechsel

Austausch als theoretische Kategorie

Noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verfügte der grenzüberschreitende Austausch in der Architektur über größte theoretische Bedeutung; er war Teil einer vielstimmigen und kulturtheoretisch anspruchsvollen Debatte. In Hegels ästhetischem Denken besitzt die Entwicklung der Künste in Richtung ihrer Vervollkommnung auch über eine geographische Dimension. Die diffusen Anfänge der menschlichen Kunstproduktion verortet Hegel im Osten (im »Morgenlande«); ihre Bestimmung hingegen liegt (in Form der ausdifferenzierten Künste) im Westen (also bei uns). So befremdlich uns diese eindeutige Fahrtrichtung der Entwicklung heute erscheinen mag, Hegel war sich der »vielfachen Übergänge, Verwandlungen und Vermittlungen« – kurz, der wechselseitigen kulturellen Verflechtungen – sehr wohl bewußt, die es zu einer »echten

Verwirklichung des Ideals« »als der klassischen Kunstform« braucht.⁴ In Gottfried Sempers *Stil* und in Alois Riegls *Stilfragen* wird das Ringen um eine adäquate Theorie der »Vermittlungen« – auf das Kunstgewerbe und die Architektur gewendet – deutlich greifbar.

Die zentrale Frage in der europäischen Architektur des 19. Jahrhunderts war der Stil. Die Reflexion des Stils war Teil einer kulturpolitischen Selbstvergewisserung und erfolgte in einer Zeit, als der Nationalstaat noch keine gefestigte Größe war. Der Architekt Semper hat seine bahnbrechenden Überlegungen zu *Stil* von seinem Londoner Exil aus angestellt. Unter widrigen politischen Verhältnissen in Deutschland und unter den Vorzeichen der einsetzenden Industrialisierung hat Semper die gegenwärtigen Entwicklungspotentiale von Kunstgewerbe und Architektur in Abhängigkeit vom historisch Überlieferten zu reflektieren versucht. Alois Riegl wiederum, eminenter Kulturhistoriker und subtiler Interpret der Schriften Sempers, hat seine *Stilfragen* als Repräsentant eines Staatengebildes verfaßt, das sich explizit in Abgrenzung von anderen staatlichen Einheiten Europas als supranational verstand – des Habsburgerreichs. Obschon dem Stil im 19. Jahrhundert allgemein eine nationale Konnotation anhing, überschritten diese wohl wichtigsten Theoretiker des Stils den Denkraum der Nation, indem sie statt dessen über transnationale Austauschprozesse nachdachten.

Mit der programmatischen Aussage, »auch die hellenische Kunst ist in ihren Elementen barbarisch«,⁵ insistierte Semper auf den geographisch-kulturenübergreifenden Verflechtungen, von denen auch die griechische Antike geprägt war. Die Artefakte der Kultivierten setzen sich aus gestalterischen Elementen der Barbaren zusammen. Kunstgewerbe und Architektur unterliegen bei Semper Austauschprozessen, welche das Eigene auf spannungsvolle Weise mit dem Fremden kurzschließt und dabei die Entwicklung erst vorantreibt. Alois Riegl wiederum insistierte im Anschluß an Semper ebenfalls auf den hybriden Traditionszusammenhängen von alltäglicher Kultur, damit gegen »romantisch-nationalistische«⁶ Vorstellungen eines homogenen nationalen Erbes sich richtend. Am Beispiel des »sogenannten Polenteppichs« hat Riegl wiederkehrend zu zeigen versucht, »daß es sich dabei nicht um Produkte einer nationalen, exklusiv polnischen Kultur, sondern um europäische Kopien eines orientalischen Vorbildes oder schlicht um Importware handelte«.⁷ Riegl war »von der freien, alle sozialen, kulturellen und geographischen Grenzen überschreitenden Entwicklung der Formen« überzeugt.⁸ Austausch wurde von ihm als Voraussetzung für Entwicklung und Innovation im Bereich der Künste und Architektur begriffen. »War einmal Fremdes mit



Abb. 2: Weltausstellung 1851 in London. Blick in den von Gottfried Semper konzipierten Ausstellungsbereich von Kanada.

Fremden in nähere, nachhaltige Berührung gekommen, dann war der Fortbildungsprozeß eingeleitet«, so Riegl.⁹ Stil aus der grenzüberschreitenden Konfrontation des Eigenen mit dem Fremden abzuleiten, dafür sprachen also sowohl wissenschaftliche als auch kulturpolitische Argumente. Sowohl Semper als auch Riegl waren äußerst kritisch gegenüber einer vorschnellen »Nationalisierung der Form« eingestellt.¹⁰

Weltkonstruktion

Die vielfältigen Interessen an der *Stil-Bildung* – verstanden sowohl als überindividuell-historischer als auch individuell-schöpferischer Prozeß – liefen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in einer neuartigen museologischen Problemstellung zusammen, die das Sammeln und Präsentieren kunsthandwerklicher Artefakte betraf. Mit der an der Weltausstellung 1851 in London sichtbar gewordenen globalen Waren-Produktion stellte sich für Semper die Frage, wie diese auf adäquate Weise ein- und anzuorden sei (Abb. 2). Die verwirrende Mannigfaltigkeit der im Kristallpalast ausgebreiteten Waren-Welt verwies für Semper auf die Notwendigkeit eines adäquaten Ordnungsprinzips. Analog zu einem »vergleichenden System der Naturgeschichte« wollte Semper ein System

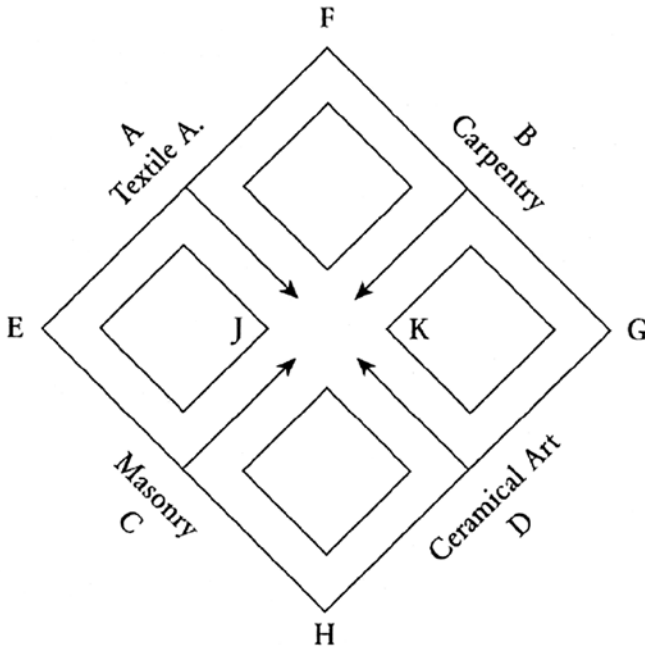


Abb. 3: Schema für ein Ideales Museum, aufgezeichnet 1852 im Londoner Exil durch Gottfried Semper.

für die Kunstproduktion etablieren. Semper spricht in *Stil* von einem »vergleichenden Verfahren welches bei diesem Streben n6thig wird, um das Verwandte zu gruppieren und das Abgeleitete auf das Urspr6ngliche und Einfache zur6ckzuf6hren«.11 Die »vielfachen«, von Hegel angesprochenen »6berg6nge, Verwandlungen und Vermittlungen« zwischen einem und einem anderen Stil bezeichnet Semper als »Stoffwechsel«.

Im Aufsatz *Practical Art in Metals and hard Materials. Its Technology, History and Styl*, den Semper 1852 im Londoner Exil verfa6t und 1867, vier Jahre nach der Er6ffnung, dem *kais. k6nigl. 6sterreichischen Museum der Kunst und Industrie zu Wien* (dem heutigen Museum f6r angewandte Kunst) gewidmet hatte, wird das Konzept eines idealen Museums entwickelt. Ausgehend von vier grundlegenden Industrien – Textil-, Keramik-, Holzbau- und Mauerwerkskunst – entwickelt Semper darin eine Logik des Stoffwechsels in museologischer Absicht. Die vier Industrien seien, so Semper, »6berall« dieselben; entsprechend bilden sie die heuristische Grundlage der Weltkonstruktion.12 Sempers Einteilung erlaubt »ganz verschiedene Dinge aus verschiedensten Kulturen aufgrund kate-

gorialer Merkmale in überraschender Weise nebeneinander« zu stellen und miteinander zu vergleichen.¹³ Der Aufsatz wird bezeichnenderweise durch ein Schema illustriert, das die museologischen Absichten Sempers deutlich erkennen läßt (Abb. 3). Jeweils in der Mitte der vier Seiten eines Quadrats sind die vier Pole menschlicher Industrien eingetragen; in den räumlichen Transpositionen der idealtypischen Ursprünge zeigen sich die Mischformen der Weltkonstruktion. Jeder der vier Industrien schlägt sich verfahrensmäßig potentiell auch in den jeweils anderen Industrien nieder. Körbe etwa bezeichnet Semper als Mischformen textiler und keramischer Industrien (A und D); Mosaike sind Mischformen von modular-stereotomischen und textilen Konstruktionstechniken (A und C); gegossene Bronzetüren stellen Mischformen von holzverarbeitenden und keramischen Industrien dar (B und D).

Der erkenntnistheoretische Kerngedanke von Sempers universalistisch angelegter Stoffwechseltheorie besteht darin, die Entwicklung der Konstruktion gleichermaßen vom »Stoff« und von den »Ideen« abhängig zu machen – ein allein materiell-technologisches Verständnis von Kunstgewerbe und Architektur wird von ihm zurückgewiesen. Technische und symbolische Gehalte übertragen sich (vom Prinzip her) immer gleichzeitig und durchaus zuwiderlaufend – was den enormen empirischen Reichtum gestalterischer Ausformungen weltweit erst erklären kann.

Das ideale Museum

Die museologische Pointe von Sempers Aufsatz aber bestand darin, die Heuristik ebenso als architektonischen Grundriß eines idealen Museums zu begreifen. Der Gang durch dessen räumliche Kompartimente würde sich somit auch als Gang durch die ideale Ordnung konstruktiver Erkenntnisbildung erweisen. Stand der Londoner Kristallpalast mit den dort präsentierten globalen Waren für Semper noch stellvertretend für eine epistemologische Unübersichtlichkeit, so ist diese in der Ordnung des idealen Museums nunmehr (in einem Hegelschen Sinn) aufgehoben:

A Complete and Universal Collection must give, so to speak the longitudinal Section, the transverse Section and the plan of the entire Science of Culture; it must show how things were done in all times; how they are done at present in all Countries of the earth; and why they are done in one or another Way, according to Circumstances; it must give the history, the ethnography and the Philosophy of Culture.

Der Anspruch Sempers ist, gelinde gesagt, unbescheiden: Die »universelle Sammlung« des idealen Museums liefert die (epistemologisch relevanten) materiellen Grundlagen von Kulturwissenschaft insgesamt, indem sie mittels ihrer Anordnung zu erklären vermag, wie »die Dinge« zu allen Zeiten und in allen Ländern der Welt »gemacht werden«. Die Heuristik Sempers bildet gleichermaßen ein zeitliches und räumliches Erklärungsmuster für den Vergleich und die Entwicklung konstruierter materieller Kultur; womit ihr nicht nur retrospektive, sondern auch prospektive Bedeutung zukommt.

Die von Semper entwickelten museologischen Denkansätze fanden im 1863 eröffneten *Österreichischen Museum der Kunst und Industrie* in Wien ein in Europa beispielgebendes Echo. Das Sempersche ideale Museum war nunmehr eine Blaupause für die Organisation kunstgewerblicher Sammlungen.¹⁴ Allerdings überwog die kulturpolitische Vereinhaltung, die die Museen zum »Dreh- und Angelpunkt der heimischen [sprich nationalen] Kulturpolitik« machte, um durch Anordnung und Präsentation der Ausstellungsstücke zu Innovationen und wünschenswerten Entwicklungen anzuregen.¹⁵ Alois Riegl, der seit 1884 als Kurator für Textilien am *Österreichischen Museum der Kunst und Industrie* fungierte, war zutiefst von der Unwissenschaftlichkeit eines national ausgerichteten Kulturverständnisses überzeugt.¹⁶ Indem der Wille jener, die die nationale Kultur konzipierten, darauf hinauslief, Heterogenitäten und Ambivalenzen zu tilgen, war es entsprechend unmöglich, gewissermaßen das Fremde im Eigenen zu erkennen. Riegl war der festen Überzeugung, »daß künstlerische Formen einem permanenten Transformationsprozeß unterliegen« und somit nicht »als unveränderliches nationales Besitztum zu werten« seien.¹⁷ Mit den 1891 in Wien eingeweihten Kunst- und Naturhistorischen Museen¹⁸ konnte Semper seine museologischen Überlegungen auch in den Entwurf zweier zusammenhängender Museumsbauten einbringen. Die bildnerische Evolution der Hochkulturen wurde mit diesen beiden Bauten gleichsam im Kontext einer generellen Naturgeschichte erfahrbar gemacht.

Es ist kein Zufall, daß die von Semper und Riegl vertretene globale Sicht auf die Stil-Produktion in der Hauptstadt eines supranationalen Staatsgebildes erprobt wurde – dem Habsburgerreich. Die Wissenschaftshistorikerin Deborah Coen bezeichnete erst kürzlich Österreich-Ungarn als vorbildhaft in ihrer Suche nach »einer modernen Ideologie des Supranationalismus«. ¹⁹ Im Ringen um ein Verständnis des *Stils*, wie es in Sempers und Riegls Schriften sich abzeichnet, werden romantisch-nationalistische Konzepte wie »Authentizität« und »Volk« durch kultu-

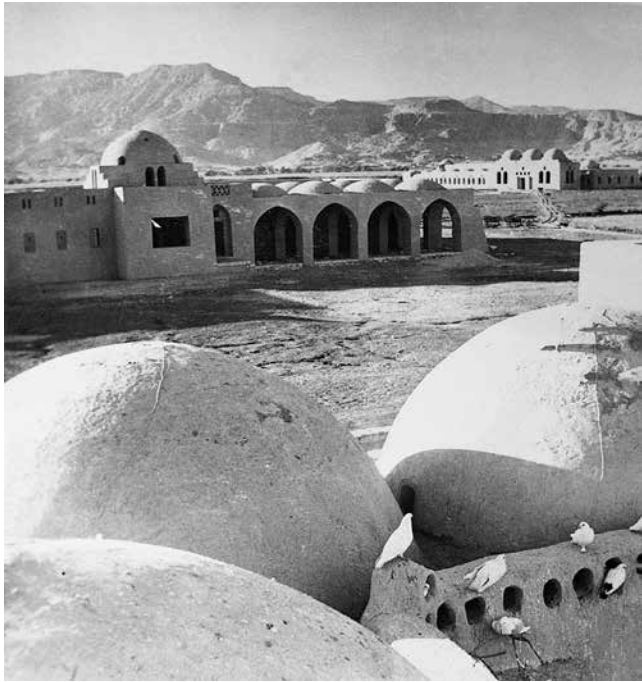


Abb. 4: Blick auf das neu errichtete Dorf New Gourna, in der Nähe von Luxor (Ägypten).

relle Verflechtungen und die Hybridität von Artefakten herausgefordert. Während eine auf Nationalstile fokussierte Geschichtsschreibung gewissermaßen hochkulturelle Lesarten der Künste und der Architektur in die Hände spielt, nahm eine auf Stoffwechsel- und Übertragungsphänomene fokussierte ethnographische Forschung die Variationen und Metamorphosen in den Blick. Die Ethnographie und das populäre Kunstgewerbe waren insofern Korrektiv gegenüber einer Historiographie, die den Nationalstaat ästhetisch homogenisierte und auf einfache Ursprünge zurückführte. Mit der Stoffwechseltheorie verbinden sich insofern die ersten systematischen Ansätze zu einer interkulturellen, man könnte auch sagen transnationalen Theorie der Architektur, die kulturenübergreifende und sozialhierarchischen Priorisierungen zuwiderlaufende Zusammenhänge vermittelt.

III. Gournā / New Gournā

Vor dem Hintergrund der kulturtheoretischen Überlegungen Sempers und Riegls möchte ich im nun Folgenden den Blick auf ein durch Stoffwechsel geprägtes Architekturprojekt richten und dabei die Frage der Aktualität dieser damaligen Überlegungen stellen. Beim Projekt handelt es sich um das architektonisch vielleicht bedeutendste ägyptische Wohnbauprojekt des 20. Jahrhunderts – das Umsiedlerdorf New Gournā bei Luxor, entworfen vom ägyptischen Architekten Hassan Fathy (Abb. 4). Der in diesem Projekt sich abzeichnende Stoffwechsel steht, um einen berühmten Ausdruck von Benedict Anderson zu verwenden, im Zeichen einer »Erfindung der Nation«;²⁰ die Planung und Errichtung von New Gournā zwischen 1948 und 1954 fällt in die Jahre des modernen ägyptischen Nation-building. Am 23. Juli 1952 wurde König Faruq durch junge Offiziere abgesetzt und am 18. Juni 1953 die Republik ausgerufen. New Gournā entstand in dieser entscheidenden Übergangszeit vom Königreich zum modernen Nationalstaat; es steht für ein neu erlangtes, gleichermaßen kulturelles und politisches Selbstbewußtsein arabischer Gesellschaften.

Lehmbau

Mit New Gournā hatte sich Hassan Fathy mit einem Schlüsselthema der modernen Architektur zu beschäftigen: dem Massenwohnungsbau in einem städtebaulichen Maßstab. Ursprünglich für rund 900 Familien geplant, wurden schließlich Wohneinheiten für 130 Familien fertiggestellt, die ein Fünftel der vorgesehenen Fläche bewohnten. Neben Wohnanlagen wurden eine Schule, eine Moschee, ein Theater und weitere öffentliche Gebäude errichtet. Die überragende architekturhistorische Bedeutung von New Gournā besteht in der Verbindung zweier Ansätze: Erstens entschied sich Fathy im Vorfeld des Entwerfens gegen die Verwendung der modern geltenden Baustoffe Stahlbeton und Backstein und für den Einsatz von luftgetrockneten Lehmziegeln; New Gournā wurde vollständig mit diesem Baumaterial errichtet. Und zweitens führte Fathy eine neuartige Form des angeleiteten Selbstbaus in den Produktionsprozeß ein; das Dorf wurde eigenhändig durch seine zukünftigen Bewohner gebaut. Lehmbau verband sich also mit Selbstbau. Als Vordenker angepaßter Bautechnologien hat Fathy die lokal verankerte Verwendung von Baustoffen, in seinem Fall Lehmziegel, auf die griffige Formel gebracht:



Abb. 5: Herstellung von Lehmziegeln auf der Baustelle von New Gourna, frühe 1950er Jahre.

»Bau mit dem Material, das sich unter [deinen] Füßen befindet.«.²¹ Die Verfügbarkeit von Lehm ist unerschöpflich; Lehmziegel können vor Ort produziert und eingesetzt werden. Fathy hat die Lehmziegelherstellung für New Gourna selber experimentell erprobt und akribisch konzipiert (Abb. 5). Lehmziegel weisen gegenüber modernen Baustoffen, wie Fathy erkannte, verschiedene Vorteile auf: Sie wirken wärmespeichernd im Winter und kühlend im Sommer. Fathy hat es verstanden, visuelles Kapital aus der thermodynamischen Betrachtung des Lehmbaus zu schlagen.

Den Auftrag für New Gourna hatte Fathy 1945 vom Antiquities Department der ägyptischen Regierung erhalten. Es galt für die Bewohner des Dorfes Gourna ein neues Dorf zu entwerfen. Gourna, nordwestlich von Luxor auf den Grabfeldern der Totenstadt Theben gelegen, gründete sein Auskommen u. a. damit, die Felsengräber zu plündern und die erbeuteten Gegenstände den englischen Touristen zu verkaufen. Um die Plünderungen zu unterbinden, sollten die Bewohner von Gourna umgesiedelt werden, indem ihnen drei Kilometer vom alten Dorf entfernt ein neues errichtet wurde (Abb. 6). Dabei war Fathy im Laufe des Bauprozesses mit einem wachsenden Widerstand der Bewohner gegen das



Abb. 6: Blick auf Alt-Gourna durch Hassan Fathy.

Umsiedlungsprojekt konfrontiert, wie einem von ihm verfaßten Bericht von 1952 zu entnehmen ist:

Fortunately I have had a strong trump in hand; Gurna village was not to be built for anonymous tenants like workers towns. The houses were to be built for the owners of the houses in the old village as an indemnity. So the new houses have had to be equivalent in area and accommodations to the original ones. [...] Unfortunately on the other hand, the peasants of Gurna understandably resented the idea of being removed from their homes as well as to leave the antiquities zone where everybody is obsessed by the fascinating idea [sitting] on a treasure.²²

New Gourna blieb von Beginn an von den Akzeptanzproblemen der Bewohner überschattet; eine tiefsitzende Abneigung war diesem Modernisierungsvorhaben eingeschrieben, die mit Fathys kulturalistischem Verständnis von Bauen zusammenhing.

Fathy ging es nämlich nicht allein darum, mit dem lokal vorhandenen Baumaterial Lehm möglichst kostengünstigen Wohnraum für die arme Landbevölkerung herzustellen, sondern, unter Rückgriff auf ein

kulturelles Erbe, langfristig (im Zeichen des ägyptischen Nation-building) Identität stiftend zu wirken. Ohne den Modernisierungsanspruch der Bauaufgabe aufzugeben, wendete sich Fathy den vor Ort gebräuchlichen Bautechniken zu, wie er in *Architecture for the Poor* schreibt:

I was getting more and more confirmation of my suspicions that the traditional materials and methods of the Egyptian peasant were more than fit for use by modern architects, and that the solution to Egypt's housing problem lay in Egypt's history.²³

Fathy hat in New Gourna eine eigentliche architektonische Grammatik entwickelt, die auf eine Essentialisierung des Eigenen – sei es ägyptisch oder arabisch – hinausläuft. Zentral für Fathys Vision ist ein ägyptisches Bauen, wie es in den Dörfern seiner Zeit noch anzutreffen war. Emphatisch betont er das Eigene der dortigen Alltagsarchitektur, die von fremden, sprich: westlichen Einflüssen (der Modernisierung) verschont, »unkontaminiert«, geblieben ist – »whose architecture had been preserved for centuries uncontaminated by foreign influences, from Atlantis itself it could have been.«²⁴

a) Kuppeln

Im historischen Rückblick ist dem Dorf New Gourna eine doppelte Umsiedlungsproblematik eingeschrieben, welche die Umsiedlung des Dorfes Gourna mit der Umsiedlung einer ganzen Bevölkerungsgruppe im Süden Ägyptens – der Nubier – kurzschließt. Die in New Gourna von Fathy zur Anwendung gebrachte Bautechnik des schalungsfreien Gewölbe- und Kuppelbaus – das sogenannte nubische Gewölbe – verdankt sich einer Baukultur aus dem Grenzgebiet zum Sudan, einer Baukultur, die schon bald nach der Fertigstellung von New Gourna durch den Bau des Assuanstaudamms zum Verschwinden gebracht wurde. Vor der Inbetriebsetzung des Assuanstaudamms wurden Anfang der 1960er Jahre je 50.000 Menschen auf der sudanesischen und der ägyptischen Seite umgesiedelt sowie archäologisch bedeutsame »Tempel und Festungen aus der pharaonischen Zeit [Stichwort: Abu Simbel, SR], christliche Kirchen [...], islamische Heiligtümer, ur- und frühgeschichtliche Fundstätten sowie Gräber aus allen Epochen« teilweise an anderen Orten wieder aufgebaut.²⁵ Zum Verschwinden gebracht wurden durch die Flutung hingegen die Dörfer des nubischen Siedlungsgebietes und damit deren

bemerkenswerte Bauweisen, die in den Bauten des 400 km entfernten New Gourna eine moderne Interpretation erfahren haben.

Auf quasiethnografischen Exkursionen in Nubien ist Fathy in den frühen 1940er Jahren auf jene konstruktive Tradition gestoßen, deren Weiterentwicklung er in New Gourna schließlich betrieben hat. Die vor dem Bau des Assuanstaudammes in Nubien noch lebendige konstruktive Tradition wurde in der Gestalt von nubischen Maurermeistern an die Bewohner New Gournas vermittelt. Mit der Bauweise des sogenannten nubischen Gewölbes wurde es möglich, Gewölbe und Kuppeln schalungsfrei zu erstellen. In Fathys Anwendung dieses Kuppel- und Gewölbebaus in New Gourna lebt also ein architektonisches Motiv und eine Bautechnik einer anderen ethnischen Gruppe weiter; ein Stoffwechsel-Phänomen, das sich den Modernisierungsansprüchen und den ästhetischen Vorlieben dieses Architekten verdankt. Die Kuppel wurde durch Fathy ganz besonders intensiv auf ihre räumlichen, klimatischen und symbolischen Potentiale hin untersucht; sie bildet das zentrale architektonische Motiv von New Gourna, das an allen Gebäudetypen verwendet wurde.

b) Kooperation

Der Transfer des baukulturellen Erbes erfolgte jedoch nicht nur in Form von bestimmten architektonischen Motiven, sondern insbesondere durch das Vermitteln der damit zusammenhängenden Bautechnik an die zukünftigen Bewohner. Das bauliche Erbe Ägyptens sollte gewissermaßen wieder durch die Bewohner verkörpert und in Form bestimmter Fertigkeiten zur Anwendung gebracht werden. Die Vermittlung dieses immateriellen Know-hows bildete aus Sicht Fathys die zentrale Aufgabe des Architekten. Der Architekt lehrt im angeleiteten Selbstbau die Nutzer (wieder) das richtige Bauen. Fathy nennt dies »In-service Training«, learning by doing unter fachmännischer Anleitung. »The best way of training the villagers in building construction is to train them while they are working on a project as helpers.«²⁶

Die Einübung in den Selbstbau erscheint als schrittweise Ermächtigung der Bewohner zu Bausachverständigen. Der angeleitete Selbstbau ist mit dem Anspruch einer Ermächtigung derjenigen verknüpft, deren Existenz und Identität durch präkäre Lebensbedingungen in Frage gestellt werden. Anstelle von Kapital soll nunmehr die menschliche Arbeit den Massenwohnungsbau prägen. Als *kooperativ* bezeichnet Fathy die

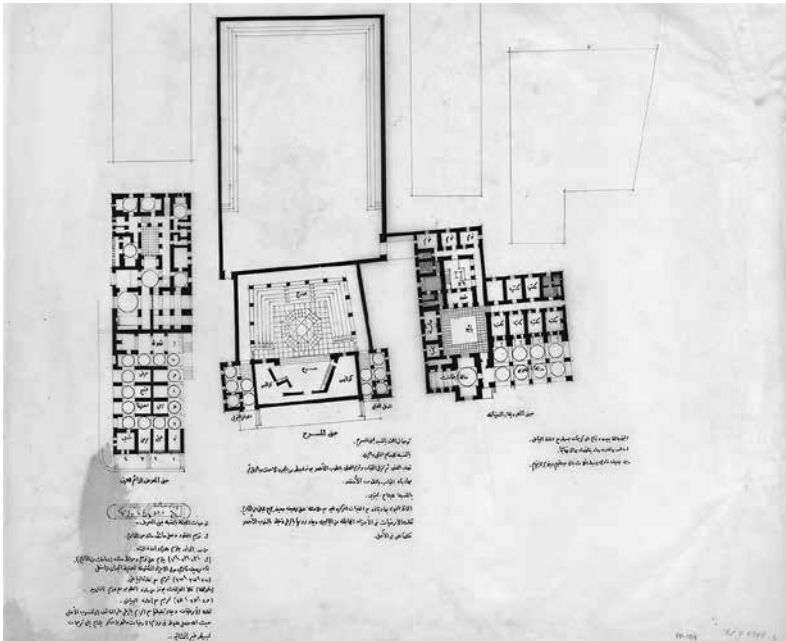


Abb. 7: Grundrissplan des Theaters von New Gurna.
 Zu sehen sind die Theaterbühne und die Palestra.

Organisationsweise der Bewohner im Selbstbauprozeß; wobei auf die richtige Zusammensetzung der kooperativ verbundenen Familien zu achten ist:²⁷

We can say that the only alternative is to revert to the traditional cooperative system by finding means to make it work under the non-traditional conditions prevailing nowadays. The snag in cooperative building is that one man cannot build a house, but ten men can build ten houses. One team of two masons and four labourers can build a house in 45 days, and if the neighbourhood of 20 families can raise a group of workers of 24 young men and girls, i. e., 4 teams of masons, the neighbourhood can be built easily in about 8 months. It is by releasing the productive potential of the peasants by cooperation that we can have the only answer to the economic obstacle.²⁸



Abb. 8: Blick in den Bühnenraum.

c) Theater

Mit dem Theater von New Gournas wurde der kulturellen Übersetzungsarbeit, welche Fathy mit der *Modernisierung des Lehmbaus und des Kooperationssystems* verfolgt hatte, eine zusätzliche performative Wendung verliehen (Abb. 7). Das New-Gourna-Theater war der Ort, wo die alten Gebräuche und Rituale der Gournawis *aufgeführt* und damit in eine theatrale Darstellung überführt wurden. Das Theater bildet meiner Meinung nach den Kristallisationspunkt jener kulturalistischen Modernisierungsstrategie, die Fathy in New Gournas verfolgt hatte. Das Open-air-Theater setzte sich aus zwei Teilen zusammen: einer trapezförmigen *Theaterbühne* sowie, dahinter angeordnet, einer rechteckigen *Palestra*. Das Ensemble wurde von Fathy mit komplexen kulturellen und geographischen Bezügen ausgestattet. Einerseits erinnert es mit einer »De-Chirico-artigen Abstraktion«²⁹ an die antiken Vorbilder des Theaters und der Stadien. Andererseits sind im Nahbereich der eigentlichen Bühne formale Anleihen auszumachen, die an Staffagen des deutschen expressionistischen Films, der Bauhaus-Bühne und an Bauerntheater der Commedia dell'arte erinnern (Abb. 8). Die kulturelle Übersetzungsarbeit erfordert eine Imagination – Fathy war sich dessen sehr wohl bewußt –, die sich durchlässig für das Neue und das Entfernte zeigen muß.



Abb. 9: Filmstill aus Khalil Shawqis Spielfilm *El Gabal (Der Berg)* von 1965, der das Scheitern des Umsiedlerprojektes von New Gurna nacherzählt.

Fathy verfolgte mit dem Bau des Theaters eine doppelte Vermittlungsstrategie: Zum einen war es ein Ort der kulturellen Vermittlung zwischen dem alten und dem neuen Gurna; zum anderen sollte mit den Aufführungen ein westliches Touristenpublikum, das die nahe gelegene Totenstadt Theben besuchte, angesprochen werden. Das pädagogische Ziel Fathys bestand also darin, nach innen die Kohäsion der Umgesiedelten als Gruppe zu stärken und nach außen Anschluß an den einsetzenden Tourismus zu finden. Mit den Aufführungen wurde versucht, neben der Repräsentation von Tradition auch deren lebendiger Erneuerung einen Dienst zu erweisen. Ein solches Spiel erlangt seine volle Bedeutung erst im Licht des ägyptischen Nation-building der 1950er Jahre, in welcher die Bewohner als Schauspieler ihrer eigenen Traditionen auftreten.

Umsiedlungsforschung

1958, nur wenige Jahre nach Beendigung der offiziellen baulichen Aktivitäten in New Gourna, ist die Novelle *al Gabal* (Der Berg) des ägyptischen Schriftstellers Fathi Ghanem erschienen, in der Hassan Fathy zu einer literarischen Figur erhoben wurde. Ghanem erzählt die Geschichte der Projektierung von New Gourna durch den sogenannten »Ingenieur« und davon, wie die Bewohner von Alt Gourna sich weigerten, an den neuen, für sie vorgesehenen Ort zu ziehen und damit von Fathy, dem Gast, zu lernen. Die Erzählung vom Scheitern des Architekten wurde 1965 vom ägyptischen Regisseur Khalil Shawqi verfilmt (Abb. 9).

Die Geschichte des Scheiterns von New Gourna bietet nach meinem Dafürhalten Stoff, um über das Motto dieser Vortragsreihe (von Gästen lernen) und über Austauschprozesse in der Architektur zu reflektieren. Die Übersetzung von architektonischer Tradition war weder mit dem Entwurf noch mit dem Bau des Dorfes abgeschlossen; vielmehr verlängerte sie sich in die Aneignungsgeschichte von New Gourna hinein. Der Großteil aller errichteten Lehmbauten wurde durch die Bewohner transformiert oder demontiert. Backsteingebäude überlagern und ergänzen heute die ruinösen Bauten aus Lehmziegel, denen der notwendige Unterhalt fehlt (Abb. 10). Zum Nachleben von New Gourna nun abschließend noch drei Bemerkungen.

1. New Gourna zeigt, daß verlorengegangene bauliche Symbolsysteme nicht einfach wieder erfunden und baulich implementiert werden können. Die Vorstellung, mittels entworfenen Architektur auf ein von westlichen Einflüssen »unkontaminiertes« Eigenes zurückgreifen zu können, hat sich als Trugschluß erwiesen. Das, was Fathy als authentisches Bauen der ägyptischen Bauern propagierte, war vielmehr das Ergebnis einer komplexen synkretistischen architektonischen Imagination. Die Anleihen waren vielgestaltig und beinhalteten durchaus fiktionale Elemente. Die identitätspolitischen Zielsetzungen in New Gourna liefen an den lebensweltlichen Bedürfnissen der Gournawis vorbei. Das von Fathy propagierte kulturelle Eigene – Stichwort: nubisches Gewölbe – ist den Gounawis (zu Recht) als fremdartig und von außen kommend erschienen. Fathy war an einer modernen architektonischen Kultur Ägyptens interessiert; eine präzise ökonomische, soziale und kulturelle Analyse der Gournawis hingegen ist nicht erfolgt.



Abb. 10: Ruinöser baulicher Zustand von New Gurna, 2011. Foto durch den Autor.

2. Das Erbe von New Gurna ist heute mit Hassan Fathy gegen Hassan Fathy zu verteidigen. Sein aufgeklärtes, postkolonial informiertes Verständnis von architektonischer Entwicklung muß von Fathys paternalistischen kulturpolitischen Zielsetzungen abgegrenzt werden. Eine heutige Kritik muß sich fähig zeigen, die soziologischen Defizite des New-Gourna-Projektes bei gleichzeitiger Würdigung des von ihm erarbeiteten konstruktiven Repertoires kenntlich zu machen.³⁰ Fathy war ein bedeutender Erneuerer dessen, wie Entwicklung zu denken und architektonisch ins Werk zu setzen sei. Der Vorstellung von vernakulärem Bauen als Vorstufe bzw. als das andere des modernen Bauens stellte Hassan Fathy ein Denken der Gleichzeitigkeit entgegen. Entsprechend greift Fathy in New Gurna auf überlieferte Bautechniken zurück, um sein Ideal einer zeitgemäßen Modernität zum Durchbruch zu verhelfen. Jenseits modernistischer Vereinfachungen (Stichwort: Fortschritt) hat Fathy ein vielschichtiges Verständnis von Entwicklung zur Entfaltung gebracht; damit Gottfried Sempers Intuitionen zum Stoffwechsel aufgreifend und weiterführend.

3. Wenn das Thema dieses Vortrags – Austausch und Entwicklung in der Architektur – an das Beispiel eines Umsiedlerdorfes angebunden wurde, dann deshalb, weil ich mir Einsichten besonders im Kontext von Umsiedlungsprojekten verspreche. Bei Umgesiedelten-

Milieus handelt es sich um posttraditionale Gruppen, die nicht ohne multiple kulturelle Bezüge auskommen. Nicht mehr ein einzelnes Territorium, sondern eine imaginäre Landschaft unterschiedlicher Orte konstituiert ihre mentale Geographie. Eine architektonische Umsiedlungsforschung, die diesen Namen verdient, muß über Instrumente verfügen, die die komplexen Übersetzungsprozesse abbilden, die mit Umsiedlungen in Gang kommen. Umsiedlungsforschung verknüpft unterschiedliche Orte und Zeiten. Das Moment der Transferierung eines kulturellen Kontextes in einen anderen erscheint mir für ein zeitgemäßes Verständnis von Austausch und Entwicklung in der Architektur zentral. Umsiedlungen bieten hierzu, im Anschluß an Gottfried Semper, wichtige Einsichten.

Anmerkungen

- 1 Der Aufsatz faßt Argumentationen zusammen, wie sie vom Autor in seinem Buch »Weltkonstruktion« entwickelt wurden. Siehe dazu: Roesler, Sascha, *Weltkonstruktion. Der außereuropäische Hausbau und die moderne Architektur – ein Wissensinventar*, Berlin 2013.
- 2 Institut für Geschichte und Theorie der Architektur: *Schweizer Bauen im Ausland – eine Skizze*, ETH Zürich 1978, S. 5.
- 3 Institut für Geschichte und Theorie der Architektur: *Schweizer Bauen im Ausland – eine Skizze*, ETH Zürich 1978, S. 5.
- 4 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1786, 1832-1845), *Vorlesungen über die Ästhetik 1*, Frankfurt a. M., S. 393.
- 5 Semper, Gottfried, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Frankfurt a. M. 1860/63, §59, S. 219.
- 6 Coen, Deborah R., Seeing Planetary Change, Down to the Smallest Wildflower, in *Climates: Architecture and the Planetary Imaginary*, edited by James Graham et al., Zurich 2016, S. 37.
- 7 Vasold, Georg, *Alois Riegl und die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte. Überlegungen zum Frühwerk des Wiener Gelehrten*, Freiburg i. Br. 2004, S. 79.
- 8 Ebd.
- 9 Zitiert nach: Cordileone, Diana Reynolds, *Alois Riegl in Vienna 1875-1905: An Institutional Biography*, Ashgate 2014, p. 107. («On the occasion when the unfamiliar meets the unfamiliar in a close and sustained relationship the process of development is set in motion.») Siehe auch: Coen, Deborah R., Seeing Planetary Change, Down to the Smallest Wildflower, in *Climates: Architecture and the Planetary Imaginary*, edited by James Graham et al., Zürich 2016, S. 37.
- 10 Vasold, Georg, *Alois Riegl und die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte. Überlegungen zum Frühwerk des Wiener Gelehrten*, Freiburg i. Br. 2004, S. 79.

- 11 Semper, Gottfried, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Frankfurt a. M. 1860/63, S. VII.
- 12 »The roots or fundamental Motives of all human Works are identical with the first Elements of human Industry, which are the same every where, namely (A) Twisting, Weaving and Spinning (production of thin and pliable tissues by Art) (B) Ceramical Art. Working out the forms in Soft Plastic Materials and hardening them afterwards (C) Carpenters Art. (combination of bars into Systems of construction) (D) Masonry. (cutting of hard Materials into given forms and combining small hard pieces into objects of construction.« Aus: Semper, Gottfried (1852), *Practical Art in Metals and hard Materials, its Technology, History and Styls*, in: *The Ideal Museum*«, Wien 2007, S. 55.
- 13 Egenter, Nold: »Bekleidung«, »Inkrustation« und »Stoffwechsel« der Form im Werk Gottfried Sempers und die Anwendung seiner Haupthese in der neueren architektur-anthropologischen Forschung, Vortrag 1987. http://home.worldcom.ch/negenter/015AcrobatArchives/InternetPublic/Semper_1.PDF (Stand: 30.6.2008)
- 14 Siehe dazu: Cordileone, Diana Reynolds, *Alois Riegel in Vienna 1875-1905: An Institutional Biography*, Ashgate 2014, S. 72.
- 15 Der damalige Kommentator Arbert Milde läßt die didaktische Hauptabsicht des Museums erkennen: »Wenn – das ist der Grundgedanke aller Äußerungen bei dieser Gelegenheit – das Österreichische Museum noch nötig gehabt hätte, die Berechtigung seiner Existenz nachzuweisen, so würde dies durch Darlegung der Fortschritte erzielt worden sein, welche die österreichische Kunstindustrie unter dem Einfluss des Museums gemacht hat.« Albert Milde, k.k. Österr. Museum für Kunst und Industrie. Allgemeines und Architektur; 1868-1871, in <http://www.albertmilde.com/deu/mki01.html> (31/1/2017)
- 16 Seit 1887 war Riegl freier Kurator für Textilien (»adjunct curator of textiles«): Angaben gemäß: Cordileone, Diana Reynolds, *Alois Riegel in Vienna 1875-1905: An Institutional Biography*, Ashgate 2014, p. 65.
- 17 Vasold, Georg, *Alois Riegl und die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte. Überlegungen zum Frühwerk des Wiener Gelehrten*, Freiburg i. Br. 2004, S. 79.
- 18 »Der Bau beider Hofmuseen begann 1871, sechs Jahre nach der feierlichen Eröffnung der Ringstraße; das Kunsthistorische Museum wurde aber 1891, zwei Jahre später als das NHM, eröffnet.« https://de.wikipedia.org/wiki/Naturhistorisches_Museum_Wien (31/1/2017)
- 19 Im Original: »modern ideology of supranationalism«. Coen, Deborah R., Seeing Planetary Change, Down to the Smallest Wildflower, in *Climates: Architecture and the Planetary Imaginary*, edited by James Graham et al., Zurich 2016, S. 35.
- 20 Anderson, Benedict: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*, Frankfurt a. M./New York 1996 (i. engl. O. 1983).
- 21 Zitiert nach: Amal Ahmad Abdou: *Wohn- und Siedlungsbau anhand von Hassan Fathys Praxis und Theorie*, München 1993, S. 31.
- 22 Hassan Fathy, A Housing Experiment: Story of Gurna Village, (unpubliziertes?) Typoskript von May 10, 1952. Aus: American University, Hassan Fathy Architectural Archives, S WB 3.9, HF Articles, Box 1, 1946-1960, 1952.
- 23 Fathy, Hassan, *Architecture for the Poor – An Experiment in Rural Egypt*, Chicago 1973 (i. franz. O., 1969), S. 8.

- 24 Fathy, Hassan, *Architecture for the Poor – An Experiment in Rural Egypt*, Chicago 1973 (i. franz. O., 1969), S. 6.
- 25 Kronenberg, Andreas/Kronenberg, Waltraud, Nachwort, in: *Nubische Märchen*, Düsseldorf 1978, S. 263.
- 26 Hassan Fathy: Vortrag zum *Kooperationssystem in New Bariz* vor der Gesellschaft ägyptischer Architekten, 1977. Zitiert nach: Reichards, J.M./Serageldin, Ismail/Rastorfer, Darl: *Hassan Fathy*, Singapore 1985, S. 92.
- 27 »For cooperatives, families have to know each other. Studies have shown that beyond a certain number, anonymity is introduced leading to abstraction of the individual and hindering cooperation. Experience shows that, beyond thirty families, there is confusion. So if the village community be broken up into neighbourhoods of 20 families, it will be possible for the neighbourhood to build its houses easily.« Aus: Ebd., S. 92.
- 28 Ebd., S. 92.
- 29 James Steele, *An Architecture for People. The complete works of Hassan Fathy*, London 1997, S. 79.
- 30 Die konziseste Kritik an Fathys New Gournia Projekt findet sich bei Mitchell: Mitchell, Timothy, Heritage and Violence, in: ders.: *Rule of Experts – Egypt, Techno-Politics, Modernity*, University of California Press 2002, S. 179-205, 344-350. Siehe auch die kritischen Anmerkungen bei Taragan: Taragan, Hana (1999), »Architecture in Fact and Fiction: The Case of the New Gournia Village in Upper Egypt«, in: *Muqarnas, an Annual on the Visual Culture of the Islamic World*, Bd. XVI.

Zuvor war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin an der LMU und Doktorandin der DFG-Forschergruppe »Anfänge (in) der Moderne«. Außerdem arbeitete sie als Gerichtsreporterin für die Nachrichtenagentur dapd und ist Gründungsmitglied des Journalistenkollektivs *butterland*.

Dieter Rexroth

Geboren 1941 in Dresden. Lebt in Berlin.

Musikstudium (Klavier, Dirigieren) und Studium der Musikwissenschaft, Germanistik, Philosophie und Geschichte in Köln, Bonn und Wien. Promotion in Bonn mit einer Arbeit über Arnold Schönberg als Theoretiker der tonalen Harmonik.

Langjähriger Direktor des Paul-Hindemith-Instituts in Frankfurt am Main, von 1981 bis 1994 Programmgestalter und Dramaturg bei der Alten Oper Frankfurt sowie künstlerischer Leiter der bis 1994 bestehenden »Frankfurt Feste«. Von 1996 bis 2006 Intendant und Dramaturg der Rundfunkorchester und Chöre GmbH und des Deutschen Symphonie Orchesters Berlin.

Seit 2015 konzeptioneller Mitarbeiter von Kent Nagano und Konzertdramaturg des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg. 2016 wurde er zum Honorarprofessor der Universität der Künste in Berlin ernannt. Im Jahre 2000 Mitbegründer des Jugendorchesterfestivals »Young Euro Classic« Berlin und bis heute dessen künstlerischer Leiter. Von 2006 bis 2015 Leiter der »Kasseler Musiktage«.

Musikjournalistische Arbeiten für Rundfunkanstalten und Zeitschriften sowie wissenschaftliche Veröffentlichungen u. a. über Hindemith, Liszt, Wagner, Mahler und Schönberg.

Sascha Roesler

Geboren 1971 in Zürich als Sohn eines ostdeutschen Vaters und einer slowenischen Mutter.

Sascha Roesler ist Architekt (Dr. sc. ETH) und seit 2015 Professor für Architekturtheorie an der Accademia di architettura in Mendrisio (Schweiz). In den Jahren zuvor war er als Dozent an der ETH Zürich sowie am Future Cities Laboratory der ETH in Singapur tätig. Roesler ist u. a. Autor von »Weltkonstruktion«, einer Wissenschaftsgeschichte der ethnographischen Forschung der modernen Architektur, 2013. In seiner architektonischen Forschung beschäftigt er sich zentral mit Fragen des Kultur- und Technologietransfers sowie vergleichend mit unterschiedlichen Formen der Klimatisierung von Gebäuden und Städten.

Michael Semff

Geboren 1950 in Bad Tölz. Lebt in München.

Studium der Kunstgeschichte, Musikwissenschaft und Archäologie in München und Wien. Promotion bei Theodor Müller über Studien zur Holzskulptur des 12. und frühen 13. Jahrhunderts. Nach Volontariat in München und wissenschaftlicher Mitarbeit am Corpus der frühen italienischen Zeich-