

Die Suche nach dem großen Einfachen

Die Architektur der Lucy Hillebrand¹

Kaum eine Idee hat den Charakter der modernen Architektur ähnlich geprägt wie die Definition der Baukunst als Raumordnung. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts gehörte sie zu den zentralen Kategorien der Architekturtheorie, deren Bedeutung für die Baupraxis jenseits des in Blüte stehenden Historismus außerordentlich geworden ist. Immerhin löste sich die moderne Architektur mit Hilfe dieser Vorstellung von einer nahezu unangetastet gebliebenen Darstellungsform: der Fassade mit ihrem bauplastischen und skulpturalen Schmuck. Daß diese Idee gerade heute wieder Aktualität gewonnen hat, erscheint angesichts der Zitationsfreudigkeit von Elementen historischer Baukunst durch die postmoderne Architektur und deren Vorliebe für Symmetrien und Fassadenbilder kaum verwunderlich. Und es ist sicherlich auch diesem Umstand geschuldet, daß die Architekturmodelle, die Bauten und Konzepte der Lucy Hillebrand seit geraumer Zeit die Architekturkritik ebenso fesseln wie sie Architekturstudentinnen und -studenten begeistern.

Die seit 1945 in Göttingen lebende Architektin Lucy Hillebrand (geb. 1906), eine der ersten Frauen in dem durch Männer geprägten (Bau-)Gewerbe, ist seit Anbeginn ihrer Arbeit dem Raume auf der Spur. Sie entwickelte diesen Annäherungsprozeß aus dem anthropozentrischen Gedanken, daß sich der architektonische Raum dem Menschen anpassen, seinen Bewegungen, seiner körperlichen, seelischen und sozialen Dynamik entsprechen möge. Den ästhetischen Leitgedanken dieser Raumumschreibung verdankte sie ihren Erfahrungen mit dem Tanz. Dessen Präzision und Unmittelbarkeit, sein vielfältiger Rhythmus und sein leibliches Umreißen von Raumfiguren ließen Analogien in gebauten Figuren aufscheinen. Lucy Hillebrand suchte ähnlich der Tanzschrift, Bewegungsformen in Raumschriftzüge zu übertragen, also Bewegungsabläufe mit der Struktur des architektonischen Raumes selbst zu verschmelzen. Dieser Entwurfsansatz manifestiert sich zunächst in chiffreartigen Ideenskizzen, die die Architektur in ihrem Kern zu fassen versuchen, häufig in antithetisch angelegten Modellen (Fluchtraum/Zufluchtraum, offene Räume/geschlossene Räume etc.), die so dann systematisierbar und in Bewegungsdiagramme übertragbar werden. So eröffnet die ideelle skizzierte Chiffre ganz allmählich die *Dechiffrierung* des Raumes, der nun in seiner konkreten Gestalt vor Augen treten kann. Dieser Entwurfsprozeß hat die unverwechselbare, eigentümliche Architektursprache der Architektin geprägt, weist auf das Charakteristische ihrer Arbeiten, in denen wir Architekturformen aus den Raumerfahrungen als Bewegungssysteme der Menschen entwickelt finden. Das Raumgefüge und der Baukörper selbst wird wesentlich nicht auf der Grundlage ästhetischer Ordnungsmuster projiziert. Dahinter steht die Klarsicht der Architektin, daß „...die Erlebnisqualität der gebauten Umwelt... allzuleicht in genormte Schemata (Quadrat, Kreis, Symmetrie) rezeptartig eingesetzt“ wird. Ihre Architektur definiert sich also nicht als Ergebnis solcher normativ vorausgesetzter formaler Entscheidungen, sondern entsteht prozessual im Kontext der künftigen Benutzer.

Dieser Gestaltungsansatz ist unzweifelhaft der Tradition moderner Architektur verpflichtet. Doch bei aller Hochachtung für die Leistungen des Bauhauses bleibt für Lucy Hillebrand der Einfluß des Dada-Poeten Kurt Schwitters spürbar, der seine Merzbauten in die Unendlichkeit der Raumveränderungen wachsen ließ. Neben diesem anarchisch widerständigen Impuls gegen Versteinerungen schlechthin, wirkt ebenso unzweideutig die Liebe zur großen feierlichen Form, die ihr Lehrer, der Kirchenbaumeister Dominikus Böhm im Nachkriegsdeutschland vorgeführt hat. Die Überzeugungskraft der Arbeiten Lucy Hillebrands speist sich schließlich aus einem humanistischen Engagement, das ohne Pathos, schlicht als kritische Instanz fungiert. Am Beginn ihrer Arbeit als selbständige Architektin (1945) finden sich immer wieder Konzeptionen für Schulbauten, die, wie die Lebensräume ihrer Privathäuser jener Jahre, aus vorgegebenen architektonischen Mustern ausbrechen. Ihre Sensibilität für Welten jenseits der normierten, die Akzeptanz anders gearteter Lebensformen erschließt der Lucy Hillebrand eine Funktionalität, die sich dem rationalistisch-ökonomisierten Funktionsverständnis nun geradezu als Stolperstein in den Weg stellt. Aus diesem Ansatz entstand in der unmittelbaren Nachkriegszeit das Pavillonsystem ihrer ebenerdigen, in Natur eingebetteten Schulbauten durch Einfühlsamkeit und kühle Analyse der kindlichen Erfahrungsräume. „*Der Weg, den das Kind nimmt, ist ein anderer als den wir ihm vorzuschreiben geneigt sind (Zeitdirigismus): er ist weder ökonomisch noch der kürzeste. Das Kind ... wählt eine spielerische Route. Der Raum, den das Kind*



1 „Brücke Die verbindende Kraft des Getrennten“. Ideen-Projekt 1990 von Lucy Hillebrand



2 Lucy Hillebrand: „Eine kontrapunktische Planung zur Expo 2000: Die karge Tonne des Diogenes entgegen den Luxusbauten der High-Tech – eine beleuchtete Nachtstadt auf dem See schwimmend für den erschöpften Besucher der Expo 2000.“

auf der Suche nach Abenteuern beansprucht, benötigt Umwege, Momente des Verweilens und ermöglicht allmähliches Finden (gegen den Zeitdirigismus).“

Architektur wird dergestalt zum Antipoden ihrer Verwertbarkeit, und wir entdecken dieses Prinzip wieder in öffentlichen, mit repräsentativem Gestus versehenen Bauaufgaben, wie dem Museumsbau. Im Jahre 1960 entstand die Idee des „offenen Museums“. Der mehrgeschossige Baukörper für ein Heimatmuseum in Hannover ist aus einer elliptisch geschwungenen Lineatur entwickelt, in sich gestaffelt und um einen Innenhof geschlossen. Die Bewegung der Raumform nimmt auf diese Weise die Definition des Museums als „Ort der Orientierung und Standortbestimmung“ auf. „Anstelle einer repräsentativen Ausstellung treten unterschiedliche, sich verändernde Interpretationen (Demokratisierung der Auswahl von Museumsinhalten).“

Der differenzierte, nutzungsgerechte Raum assistiert dem Vorhaben, Kunstwerke in ihrer Vieldeutigkeit verständlich zu machen. Von dieser Konzeption sind die Museumsbauten, die in den vergangenen Jahren in einigen bundesrepublikanischen Städten und Städtchen entstanden, weit entfernt. Nur zu geradlinig bedienen sie den Kunsttourismus mit feierlich auratischem Kunstverstand, sie produzieren eine entrückte Autorität der Kunstwerke und geben sie doch nur dem unterwürfigen Verbrauch anheim. Diese Museumspraxis, die Qualitäten durch Quantitäten oft ersetzt hat, konterkarierte die Architektin 1984 in dem Projekt des „Dezentralen Museums“. Für Göttingen plante sie anstelle der nicht mehr erhaltenen mittelalterlichen Torhäuser ihre moderne Variante als städtebauliche Markierung und Ausstellungshaus. In vier auf Stützen gestellten Baukörpern wünschte sich Lucy Hillebrand jeweils nur ein Kunstwerk zur Ansicht, um der üblichen Fülle erdrückender Präsentationen, die kontemplative, individuelle Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk entgegenzuhalten. Diese Kargheit enttäuscht die abgedroschenen Muster konsumistischer (V)erklärung, sie erfordert Eigenständigkeit und intellektuelle Mühe, an deren Ende sehr wohl Genuß aufscheint. Lucy Hillebrand faßt diese Architekturkonzeption heute unter dem Begriff des „kontrapunktischen Planens“. Entsprechend ist ihr Vorschlag zur EXPO 2000 in Hannover gedacht. Der dort zu erwartenden hochtechnisierten Architekturwelt setzt sie ihr „Nachtstadt“-Konzept entgegen. Einzelne miteinander verbundene Tonnen sollen sich sanft auf dem Maschsee wiegen, abgeschirmt nach außen, von den Seiten und durch Oberlichter beleuchtet. Sie sind als Ruheräume gedacht, ab-



3 Lucy Hillebrand. Im Schwungrad der Geschichte. 1984. Farbige Zeichnung

seits von überwältigenden Leistungsschauen und lärmendem Einverständnis. Sie dachte an Diogenes, jenen selbstgenügsamen Für-sich-Seienden, dem Alexander der Große einen Wunsch freistellte und der sich nicht mehr erbat, als daß jener ihm aus der Sonne gehen möge.

Von diesem Geist der Stille, Besonnenheit und Einsamkeit wart schon das 1988 entstandenen Projekt des „Museums der Weltreligionen“ geprägt. In dem elliptischen Raum waren zwei gegenläufig sich drehende Raumelemente gesetzt, die sich vor dem in Ruhe befindenden Besucher drehen sollten. Man mag, wie sie es selbst tut, in solchen Projekten die Kirchenbauerin aus früheren Tagen wiederfinden. Bedeutsam ist auf jeden Fall der widerständige Impuls darin, der den orphischen Jubel vor den großen, einfachen Formen nicht verlernt hat. Und vielleicht ist das der Vorschein jener Weiblichkeit, um die auch in der Debatte der Architektur vielfach gerungen wird, der auf die Spur zu kommen jedoch ebenso heikel ist, wie auf die jener „Heimat“ des Philosophen Ernst Bloch, in der, wie er schrieb, „noch niemand war“, und deshalb niemand wisse, wie sie beschaffen sei.

1 Der vorstehende Text erschien zuerst in: Museumsjournal. Berichte aus den Museen, Schlössern und Sammlungen in Berlin und Potsdam, 1/1991. Zu Lucy Hil-

lebrand ist im Gebr. Mann Verlag erschienen: Lucy Hillebrand – Bauen als Impuls und Dialog, hg. v. Christian Grohn, Berlin 1990.