

„Der Henry Ford Bau im Kontext der Nachkriegsmoderne“

Vortrag von Gerwin Zohlen

- Es gilt das gesprochen Wort -

Als große Ehre empfinde ich es, zum Henry Ford Bau und seiner Wiedereröffnung nach der Sanierung und maßvollen Modernisierung ein paar Worte sprechen zu dürfen – es juckt mich auf der Zunge zu sagen, dass ich es ein bisschen wie das Umhängen der imaginären Schwundformen eines Talars empfinde. Damit spiele ich sogleich auf die Zeit der Studentenbewegung an, in welcher der Henry Ford Bau zu seiner, andere Universitätsgebäude in Berlin und anderswo weit übertragenden Bedeutung gelangte. Denn zunächst und vor allem die Studentenbewegung, nicht die Architektur selbst promovierte ihn zu einer Inkunabel der bundesdeutschen Nachkriegszeit, in der man Toleranz und Restriktion, Aufbegehren, Revolte und erneute Integration nach einer wenn auch nicht revolutionären, so doch überaus eingreifenden Veränderung der Gesellschaft nachlesen kann.

Auch wenn bei mir schon ein wenig Grau ins Blond des Haupthaars spielt, gehöre ich dennoch nicht im strengen Sinn zur Generation der Studentenbewegung. Ich habe mich 1970 an der FU immatrikuliert und dabei natürlich auch den Henry Ford Bau in Aktion erlebt, aber bereits nach zwei Semestern an die Universität Heidelberg gewechselt, von wo ich erst 1976/77 zurück an die FU kam. Damit will ich sagen, dass Sie bitte nicht ein erinnerungsseliges Schwelgen in den Bildern der Vergangenheit erwarten dürfen. Ich habe diese Bilder nur im Augenwinkel gesehen und etwas diffus im Gedächtnis. Allerdings sollten Sie auch nicht mit einem klassisch architektur- oder kunst-historisch gelehrten Vortrag rechnen. Von Hause aus bin ich Literaturwissenschaftler und habe von daher die Gewohnheit beibehalten, Architektur im kulturellen und/oder politischen Kontext zu lesen, also Deutungs- oder Bedeutungsschichten, die sich in ihr abgelagert haben, freizulegen und zu

verstehen zu versuchen. Ich will Ihnen hier drei allgemeinere „Anmerkungen zum Henry Ford Bau“ vorlegen und Sie dabei nicht mit Bildern überhäufen. Vor allem bitte ich, diese Bilder nicht als Kunstfotografien zu betrachten, sondern als Dokumente, um einzelne Facetten zu belegen oder zu illustrieren.

Architektur

Ein Motiv möchte ich jedoch aus der Erinnerung aufgreifen, weil es mir auf eine eigentümliche Widersprüchlichkeit und Paradoxie der Studentenbewegung zu verweisen scheint.

Um den Henry Ford Bau lag um 1970 für junge Studenten eine ungewöhnlich starke, fast hieratische Aura, ein Wispern und Flüstern, das sich um die Worte Audimax und Vollversammlung rankte. Die Zusammenhänge und Bedeutungen von Rednerlisten, Namen und technischen Begriffen wie Teach-in, Sit-in oder einzelnen Terminen war einem aber entweder noch nicht vollständig vertraut oder sie sollten auch gar nicht ganz durchschaubar gemacht werden, so dass die Hauptwirkung dieses Rumorens eine große Ehrfurcht war, mit der man dem Gebäude in der Garystraße begegnete. Erst nachträglich fällt mir nun auf, dass solche Ehrfurcht ihrerseits so überhaupt nicht mit dem sozialen Grundgestus der Studentenbewegung kompatibel sein will, der Respektlosigkeit und Autoritätszertrümmerung.

Galt die Ehrfurcht aber der Architektur? Wohl kaum. Vielmehr resultierte sie aus den weltbewegenden politischen, sozialen und philosophischen Intentionen, die in ihr ihren Ort fanden. Man darf einen Schritt weitergehen und behaupten, dass die ästhetische Wahrnehmung von Architektur seinerzeit überhaupt keine oder wenn, nur eine äußerst marginale Rolle spielte. Die 60er und die 70er Jahre sind für die Architektur-

geschichte zumal hier, aber nicht nur in Berlin die Phase ihrer kompletten Soziologisierung und Politisierung. Die maßgebliche Parole jener Jahre lautete: „Hört auf zu bauen! Alle Häuser sind schön!“ So hatten es Studenten der Technischen Universität auf ein Plakat geschrieben, das 1968 zum Protest gegen einen Kongress über Architekturtheorie diente. In diesem Sinne wurde jedoch bereits gegen die elitäre Ästhetik der Neuen Nationalgalerie von Ludwig Mies van der Rohe polemisiert, dem späten „Gedicht der Moderne“, wie sie Julius Posener einmal genannt hat: Das Interesse der damaligen Studenten galt den Inhalten und wirtschaftlichen wie politischen Verflechtungen des Bauens, aber nicht einer wie auch immer kritischen ästhetischen Reflexion der Architektur. Dabei wurde natürlich der Unterschied von Bauen und Architektur geschleift, der ein erheblicher und scharf ins Auge zu fassender ist.

1971 trug eine Ausstellung den Titel: **Profitopolis oder der Mensch braucht eine andere Stadt**. Die Ausstellung fand nicht in Berlin, sondern in München statt, aber sie charakterisiert die Haltung der Intellektuellengeneration jener Jahre. Und die findet sich im Übrigen noch in einer Bemerkung, die Hans Magnus Enzensberger etliche Jahre später, 1987 niederschrieb: „Architekten verdienen in der Regel zwar besser als Dichter, dafür werden sie aber auch vom schwelenden Hass all derjenigen verfolgt, die gezwungen sind, in ihren Werken zu hausen.“

Die Wahrnehmung der Architektur als terroristische Belästigung ihrer Benutzer steht allemal im krassen Gegensatz zur Aufmerksamkeit und medialen Anerkennung, die der Architektur in den letzten Jahren zukamen. Doch ist der Gegensatz nur scheinbar, denn diese Beachtung ist der Architektur erst durch die 80er Jahre wieder langsam zugewachsen. Und dazu trug die Studentenbewegung in den 70er Jahren paradoxerweise eben doch erheblich bei, weil sie mit dem Studium und der Exegese der Schriften etwa von Siegfried Kracauer, Ernst Bloch und vor allem Walter Benjamin klassische Denker des Urbanen rezipierte und deren Texte und Einsichten wieder auf die Agenda des kritischen, diagnostischen Denkens der Wirklichkeit setzte. Dank dem rabiaten Spätfunktionalismus der 60er und 70er Jahre aber konnte jenes Urbane in der zeitgenössischen (Stadt)Kultur gar nicht mehr vorgefunden werden. Das wurde erst durch die Lektüre jener Philosophen und Kritiker so richtig bemerkbar.

Es mag eine Rüsche am Argumentationsgang bleiben, dass sich um diese Zeit auch die so genannte „Toskana-Fraktion“ formierte, die aus

den kaputt gebauten westdeutschen Städten floh und das ersehnte Urbane nur in der Mediterranée, in Italien, Spanien, Frankreich finden zu können glaubte. Natürlich hätte man sich stärker in den eigenen deutschen Städten engagieren können, doch da fehlte mittlerweile doch wohl sehr viel mehr als nur ein bisschen. Und gewiss bräuchte ich nicht, möchte aber doch an die Hausbesetzerbewegung Ende der 70er Jahre erinnern. Vorbereitet durch die studentische Protestbewegung war eines ihrer Motive eben auch der Kampf gegen die Barbarei dessen, was der Architekturhistoriker Heinrich Klotz „Bauwirtschaftsfunktionalismus“ genannt hat. Zugunsten eines äußerst fadenscheinigen und zweifelhaften architektonischen Neuen waren die städtischen und architektonischen Bestände der Vergangenheit großenteils geplant worden – manche behaupten sogar, effektiver als durch die Bomben des Zweiten Weltkriegs. Seither aber eroberte sich Architektur wieder ihren gleichberechtigten Platz in der gesellschaftlichen Kultur. Um es in der Terminologie der Jahre zu formulieren: Architektur hat sich im Verlauf der 80er Jahre von ihrer bloßen Dienstfertigkeit und Handlangerrolle zur eigenständigen und manchmal auch für die Gesellschaftskultur insgesamt verantwortlichen Größe emanzipiert.

Politische Architektur

Meine zweite Bemerkung betrifft die politische Architektur. Der Henry Ford Bau war von Anfang an in einem genuinen Sinn politische Architektur, und zwar bezogen sowohl auf seinen institutionellen Inhalt wie auf die architektonische Ästhetik. Wobei ich beckmesserisch anfügen möchte, dass mir die Formulierung „politische Architektur“ eigentlich tautologisch erscheint. Denn Architektur ist, auch wenn das im lifestyle-Trend und medialen Marketing-Getöse unserer Tage in den Hintergrund gedrängt wird, allein schon durch die oft großen Finanzmittel, die sie bewegt, und die aufwendigen Genehmigungsprozeduren, die sie – zu Recht! – durchlaufen muss, fest im Herrschaftssystem unserer Gesellschaft verankert und daher per definitionem politisch - eben die „öffentliche Kunst“, die bestenfalls zur „Kunst der Öffentlichkeit“ werden kann.

Und doch trifft die politische Architektur für den Henry Ford Bau in einem gesteigerten Sinne zu, denn die Freie Universität ist im Kalten Krieg und in der beginnenden Spaltung Berlins eine institutionelle Protestgründung gegen den sozialistischen Dirigismus gewesen, dem die Humboldt Universität Unter den Linden in Mitte unterworfen wurde. Dem damaligen Rektor der FU, dem Kunsthistoriker Edwin Redslob werden für 1951 die

Sätze zugeschrieben: „Die Berliner Freie Universität ist eine Neugründung mit einem ganz bestimmten Charakter. Sie ist das lebendige Zeugnis für den Kampf um geistige und kulturelle Freiheit. Sie ist eine Protestgründung gegen die Unterdrückung des Geistes durch die Steppe.“

Der damalige Innenminister Gerhard Schröder ergänzte diese trotzig-polemische Formel bei der Übergabe des Henry Ford Baus 1954 mit dem Satz: „Kein Volk wird seine Freiheit bewahren, kein Staat die Gerechtigkeit verwirklichen können, wenn sie nicht ihre Hochschulen mit Entschiedenheit als die **Bastionen geistiger Freiheit** anerkennen und schützen und wenn nicht auch diese Hochschulen selbst die darin beschlossene Aufgabe als ihr **officium nobilissimum** erfüllen würden. Darin liegt der im edelsten Sinne politische Auftrag einer freien Universität in einem Gemeinwesen freier Bürger.“

Gewiss darf und muss man sich fragen, ob für Gerhard Schröder die Studentenbewegung eine Dekade später tatsächlich im Horizont des Gemeinten lag. Aber man darf diese Sätze auch nicht nur als erbauliche Eröffnungsrhetorik abtun, denn immerhin akzeptierte die bundesrepublikanische Demokratie den Henry Ford Bau als Symbol der Studentenbewegung und später gelang ihr die politische Integration der Akteure. Das Paradebeispiel des Außenministers Joschka Fischer brauche ich hier sicher nicht anzuführen, aber auf die äußerst heftigen Konflikte und kulturellen Verwerfungen will ich hinweisen, die das parlamentarische Nachspiel seiner „Steinewerferzeit“ in der schon vereinten Deutschen Republik auslöste.

Aber auch ästhetisch war der Henry Ford Bau von Beginn an eine politische Architektur. Denn mit Franz Heinrich Sobotka und Gustav Müller wurden im Wettbewerb 1951 nicht die radikalen Modernisten, nicht die Tête der Avantgarde jener Jahre gewählt, sondern ihre eher konservativen, gemäßigten Vertreter.

Dazu muss man noch einmal Revue passieren lassen, was damals als modern galt. Die 50er Jahre sind architektonisch nicht einheitlich, nicht homogen, sondern eine Dekade des Übergangs und der Neuformierung. Geeint werden sie aber zunächst einmal durch die Abkehr und Abwendung von der Architektur des Dritten Reichs, von der Auffassung, „Architektur als gebaute Weltanschauung“ zu sehen, wie Adolf Hitler es formuliert hatte.

Doch gab es dabei Themen und Themenkomplexe, die als architektonisch modern und andere, die als avantgardistisch galten. Dazu zählte etwa der

Bautyp des amerikanischen Bungalows. Und avantgardistisch war eine möglichst körperlos erscheinende Architektur. Ein Ideal dieser Architektur war der Deutsche Pavillon von Egon Eiermann mit Sepp Ruf auf der Weltausstellung in Brüssel 1958, ein filigranes Gebilde aus Glas und Stahl, so transparent, dass man die Architektur schon gar nicht mehr sehen konnte. Als modern trat die Rezeption des „International Style“ hinzu, in der die Bauhaustradition der 20er Jahre von Walter Gropius und Mies van der Rohe wieder aufgenommen wurde. Mit gläsernen *curtain walls* (Vorhangfassaden) stellte diese Architektur ihre eigene Konstruiertheit zur Schau. Zu den Kriterien der richtigen modernen Architektur zählte die ingenieurstechnische „regularity“ (Rechtwinkligkeit) der Stahlträger sowie die „avoidance of applied decoration“, also die Verdammung allen zusätzlichen Schmuckelements.

Sodann gehörte dazu das französische Vorbild Le Corbusiers. Er hatte schon 1926 für eine „architecture nouvelle“ (neue Architektur) dekretiert, sie müsse auf „Säulen“ (pilotis) stehen, einen „Dachgarten“ haben und bei freiem (fließendem) Grundriss eine „freie“ Fassade, aber (gefälligst!) mit liegenden Fensterformaten (Fensterbänder) aufweisen.

Ein dritter Themenkomplex des Modernen und der Avantgarde war schließlich das „organische Bauen“. Es ist mit den Namen von Hans Scharoun und Hugo Häring verknüpft. Hier wurde versucht, der Dynamik natürlicher Kraftverläufe materielle und feste bauliche Gestalt zu geben; ein Juwel und gewiss die Krönung dieser Architekturhaltung ist die Philharmonie von Hans Scharoun im Berliner Kulturforum.

Das moderne wie avantgardistische Thema der Zeit aber war insgesamt die „Stadtlandschaft“, also die Versuche zur Auflösung und Dispersion des geschlossenen, dichten Stadtraums der Europäischen Stadt, wie sie zumal von Hans Scharoun proklamiert wurde und in der fast zeitgleich mit dem Henry Ford Bau veranstalteten Interbau 1957 und dem Hansviertel manifestiert ist.

Ja, man kann sagen, dass dieses Städtebauthema das kulturelle Schelfeis der architektonischen Kultur in den 50er Jahren war, die Anstrengung, die Stadt zu morden, wie der berühmte, dramatische Titel des Buchs von Wolf Jobst Siedler lautete. Es erschien 1964, aber resümierte die architektonische Entwicklung der ersten Nachkriegsjahre. Die „Stadtlandschaft“ galt nicht nur als modern, sondern mehr noch als Zeichen und Erfindung des „demokratischen Bauens“ schlechthin, sie wurde

als Inbegriff der Demokratie im Umgang mit der Stadt gesehen. Dazu muss angemerkt werden, dass die Erfindung der dispersen, durchgrünten, aufgelockerten Stadt in Wirklichkeit aus der Spätphase des Dritten Reichs und dem Arbeitsstab Albert Speers stammt. Sie wurde als Mittel gegen die Bombenangriffe erfunden, wie sie in Hamburg und Dresden, später auch in Berlin die bekannten grässlichen und brutalen Folgen hatten. Die dichte, europäische Stadtgestalt war für Fliegerverbände ein leichteres Ziel als verstreute, einzelne Siedlungen. Und zum Teil waren es dieselben Leute, die diese Idee im Umkreis Albert Speers erdacht haben, die sie später als Erfindung der Demokratie ausgaben, wie der Architekturhistoriker Werner Durth eindrücklich gezeigt hat. Vor diesem Hintergrund nun profiliert sich die Architektur des Henry Ford Baus, denn Sobotka und Müller haben die geforderten Baukörper nicht auf Pilotis genannte Stützen gestellt, sondern fest auf den Dahlemer Boden der Stadt. Zudem haben sie Bibliothek und Lesesaal sowie die Hörsaalgebäude sehr selbstbewußt entlang zweier Achsen arrangiert, die sich parallel zur Gary- und Ihnestraße erstrecken. Aber sie haben deren Scheitelpunkt sehr geschickt kaschiert, indem sie die Fassade zur Garystraße als strenge Pfeilerwand auslegten, die vor- und zurückspringt und in den Stockwerken leicht versetzt, aber durchlaufend ist. Durch den engen Rhythmus, aber vor allem auch durch die feste Einspannung der Pilaster in die weit auskragende, mächtige Dachplatte erzeugen sie eine Monumentalität, die wirklich nicht erdrückend wirkt, aber dennoch weder zum optischen Fortfliegen noch zum architektonischen Verschwinden geeignet ist.

Kurz, Sobotka und Müller haben sich beim Henry Ford Bau an die moderne Interpretation traditioneller Pathosformeln der Architektur gewagt, wie es in diesen Jahren eher verpönt und anrüchig war. Die Fassade zur Garystraße ist eindeutig eine Anverwandlung des überkommenen Tempelmotivs der Architektur und die gebogene Stirnwand als Abschluss des Audimax ein trotziges Behaupten und Festhalten am uralten Partner und Parameter der Architektur, der steinernen Masse und Schwere. Es ist plausibel, dass sie von Beginn an als Symbol des Bollwerks gegen den Ost-Sozialismus gesehen wurde.

Ein weiteres Pathosmotiv ist darüber hinaus die Figur des Ehrenhofs, den Sobotka und Müller zwischen Audimax und Hörsaalgebäude formten, Ziel und Anfang des Grünzugs, in den die Campus-Universität FU mit ihren Instituten und Fakultäten eingebettet ist. Er war über lange Jahre

als Parkplatz missbraucht und ist bei der Sanierung und Modernisierung jetzt erst glücklich freigelegt und kenntlich gemacht worden. Sobotka und Müller hatten im Wettbewerb vorgeschlagen, hier frei eine jonische Säule aufzustellen – ich meine, man sollte diese nie verwirklichte Idee jetzt realisieren. Sie wäre ein Zeichen, ein Monument und Memento für das, was Sobotkas und Müllers Architektur insgesamt auszeichnet, nämlich des Architektonischen in der Architektur gegen seine Nivellierung.

Einen wirklichen Coup, eine geradezu fantastische Raumfindung finde ich im Übrigen die Halle, die Sobotka und Müller zwischen Audimax und Hörsälen gesetzt haben. Sie ist im Mittelteil zum Garten- wie zum Ehrenhof vollständig verglast und dabei in einem architektonischen und nicht bloß platt materialen Sinne ein herausragendes Zeugnis architektonischer Transparenz und Klarheit – wobei ich in Parenthese anfügen möchte, dass die Transparenz eines Hauses keineswegs mit dem Material Glas hergestellt oder gar garantiert wird. Dieses spontan als paradox empfundene Phänomen kann immer wieder beobachtet werden, etwa bei den *Galleries Lafayette* des Architekten Jean Nouvel in der Friedrichstraße. Es weist sehr viel Glas auf, ist aber zugleich ein völlig dunkles, undurchsichtiges, kompaktes und massives, man möchte sagen: finsternes Haus, das nur nachts durch die Beleuchtung etwas heller wirkt. Das liegt daran, dass zumal hoch vergütetes Glas spiegelt und den Blick abprallen lässt. Erst durch die architektonische Einfassung, durch das Arrangement von festen und durchsichtigen Partien, von hellen und dunklen Bereichen entsteht die Transparenz eines Gebäudes oder eines Raumes wie in der Foyerhalle des Henry Ford Baus. Sie vereint mit der frei eingehängten Galerie und den filigranen Treppen auf wunderbar leichthändige Art die Funktionen eines Opernfoyers mit denen von Piazza und Forum, von sozialer Repräsentativität und urbaner Öffentlichkeit, in der sich das Murmeln der herrschenden Macht, des Demos, des (studentischen) Volks, kurz, der Demokratie ereignen kann – gern wird heute ja übersehen, dass im Begriff der Demokratie das *kratein*, das Herrschen einen unhintergehbaren Stammplatz hat.

Identische Architektur

Meine dritte und abschließende Anmerkung ist kurz und betrifft die architektonische Identität. Zu meinem Erstaunen habe ich bei der Vorbereitung dieses Vortrags bemerkt, dass es über die Architekten Franz Heinrich Sobotka und Gustav Müller in der ja reichlichen Publizistik zur Berliner Archi-

tektur so gut wie keine Literatur gibt. Ja, selbst die Lebensdaten der Architekten waren nur etwas mühselig herauszufinden: F.H. Sobotka 1907 – 1989, G. Müller 1906 – 1987. Und das, obwohl das Büro zu den best verdienenden, aber auch das Stadtbild West-Berlins mit am meisten prägenden Büros gehörte.

Die IHK und Börse an der Fasanen-, Ecke Hardenbergstraße, das Schimmelpfenghaus am Breitscheidplatz, das heute zum Abriss freigegeben ist, das erste Wohnhochhaus Berlins am Roseneck, das Normengeschichte geschrieben hat, eine Vielzahl von Wohnhäusern, Siedlungen und Büro-bauen auf und ab den Kurfürstendamm, ja selbst das Springer Hochhaus in der Kreuzberger Kochstraße stammt aus ihrem Büro. Hier spannt sich natürlich über die Architektur resp. die Architekten eine imaginäre Brücke zwischen dem Henry Ford Bau in Dahlem und dem Springer Hochhaus in Kreuzberg. Denn was sich an intellektueller Protestenergie im Henry Ford Bau versammelte, entlud sich in mancher Mai-Nacht am Sitz der medialen Macht in Kreuzberg. Aber über die Architekten und ihr Werk wurde so gut wie nicht gearbeitet.

Meinem Eindruck nach liegt das an einer Spezifik der Architektur von Sobotka und Müller, die tief in die Begründungs- und Durchsetzungsgeschichte der architektonischen Moderne in Deutschland nach dem 2. Weltkrieg hineinreicht. Es ist eine – typisch deutsche - Geschichte von ideologischem Dogma und architektonischer Kunst. Sie kreist im Kern natürlich um den Nationalsozialismus und seine Verarbeitung respektive Beantwortung im Nachkriegsdeutschland. Weil die Nationalsozialisten die Bauhausmoderne als „entartete Kunst“ stigmatisiert hatten, führte das nach dem Krieg zu einer retrospektiven Identifikation mit dieser in den 30er Jahren verfemten Moderne. Sie wurde, wie der Architekturhistoriker Christian Welzbacher schreibt, zur alleinigen Orientierung: „Im Umwertungsprozess avancierte diese Moderne zum Träger un- oder gar antinationalsozialistischer Gesinnung und wurde schließlich zum alleinigen Orientierungspunkt des Wiederaufbaus.“

Sobotka/Müller aber schlossen sich weder der radikalen Architektur in der Bauhastradition an, noch folgten sie der avantgardistischen französischen Tradition Le Corbusiers, zugleich bauten und entwarfen sie aber auch nicht bloß konventionell und konservativ wie Immer-Schon-Gehabt. Vielmehr praktizierten sie eine eigenständige Modernisierung der Architektur, die auf Kategorien von architektonischer Identität und topographischer Kenntlichkeit, von städtebaulicher

Integration ohne Kontrast oder Konfrontation und der materialen Gestaltung beziehungsweise der Gestaltung des architektonischen Materials nicht zu verzichten bereit war. Damit bewegten sie sich auf einem Feld, das im Schema der angesagten Modernerezeption von Architektur in Deutschland nicht wirklich vorgesehen war und heute immer noch nicht gern behandelt wird: eine Architektur der humanen Gesinnung und städtischen Kultiviertheit zugleich.

Ich möchte mir nicht verkneifen, den Unterschied sehr knapp am Gegenbild zum Henry Ford Bau oder vielmehr der konträren Haltung zur Architektur zu erläutern, wie sie in der so genannten „Rost- und Silberlaube“ der Architekten Georges Candilis, Alexis Josic und Shadrach Woods von 1967 manifestiert ist. Diese Architektur ist ortlos und endlos, sie könnte sich ihrem Prinzip und ihrem Wunsch nach über ganz Dahlem, ja ganz Berlin und Brandenburg ausdehnen und verbreiten, sie kennt in sich weder theoretisch noch material eine Begrenzung. In der Theorie wird als sie strukturalistisch bezeichnet, womit im wesentlichen gemeint ist, dass sie ohne „entwerfendes Subjekt“, der Intention nach also ohne die Handschrift des Autors (Architekten) in Erscheinung tritt. Die Kehrseite ist, dass auch das benutzende Individuum und Subjekt sich in dieser Architektur – im mehrfachen Sinne – nicht wieder findet, sich ort- und raumlos empfindet. Und in der Tat ist es ja so, dass die Rost- und Silberlaube erst durch die kürzlich fertig gestellte Philologische Bibliothek von Lord Norman Foster „The Berlin Brain“ eine Kenntlichkeit und topographische Orientierung gewinnt, die dem strukturalistischen Ansatz von Candilis/ Josic/ Woods eigentlich zuwiderläuft – was nicht heißen soll, dass ich die Foster Bibliothek nicht begrüßen würde! Im Gegenteil. Aber der Henry Ford Bau hat diese „Orientiertheit“ und architektonische Identität von vornherein und aus sich heraus bereits durch seinen ureigenen architektonischen Mittel, ohne „applied decoration“, bloß durch das gewollte, intentionsgeleitete Arrangement seiner Elemente.

Ich verhehle meine Favoritage für diese Architektur nicht und denke, man kann die Freie Universität nur beglückwünschen, dass sie ein solches Juwel in ihrem Immobilienschatz aufzuweisen hat.
