Pirgos Peiraia

Die Reparatur von Stadt und die Wiederherstellung von Urbanität mittels der räumlichen und ikon

von Martin Grabner, betreut von O.Univ.-Prof. Dipl-Ing. Dr.techn. Architekt Jean Marie Corneille Meuwissen

> *„Die Architektur gewinnt ihre poetische Dimension nicht aus einer autonomen Ästhetik, die frei entwickelt ist, sondern aus einer Inszenierung des Ortes selbst, aus dem Vertrauen in die Schönheit und die Tiefe des Wirklichen.“*
>
> *Roger Diener, 2011*

Ein Bild von einem Haus: 22 Geschoße Johnny Walker

Piräus. Abend. Ein Gebäude sticht einem vom Deck der Fähren im Hafen besonders ins Auge. Eigentlich gar nicht das Gebäude, sondern ein Bild: ein riesiger, beleuchteter Johnny Walker, gold auf rotem Grund, der sich aus der dichten Gebäudefront erhob, ja sie um mehr als das Doppelte überragte.

Der *Pirgos Peiraia* (*Πύργος Πειραιά, Piraeus Tower*) Ein fast 90 Meter hohes Hochhaus (in einer Stadt mit sonst knapp über 30 Meter hohen Gebäuden) dominiert den größten Hafen Griechenlands. Und es ist leer. Ist eit seiner Errichtung in den 1970er Jahren immer leer gewesen war. Die wahrscheinlich größte Rohbau-Ruine Griechenlands, das an solchen nicht gerade arm ist. Der Turm steht seit 40 Jahren als leerer Fremdkörper in der Stadt, in der öffentlichen Wahrnehmung nur als Bild existent. Eine vertikale Brache.

Architektur, Stadt und Gesellschaft sind untrennbar miteinander verbunden, jedes Gebäude, das in einer Stadt gebaut wird, baut an der Stadt mit. Ernst Hubeli etwa meint, „dass die Grenze zwischen Städtebau und Architektur nicht nur unscharf geworden ist, sondern tendenziell verschwindet, sie bilden zusammen eine Art Schicksalsgemeinschaft.“[1]

Bei einem physisch so herausstechenden Bauwerk wie dem Pirgo Peiraia an einem so sichtbaren Ort in der Stadt muss diese unzweifelhaft eine entscheidende Rolle – in welcher Form auch immer – im Umgang mit dem Gebäude, im Entwurf spielen. Der am Ende dieser Arbeit stehende Entwurf versteht den Pirgo Peiraia in erster Linie als Werkzeug, als ein Instrument des Urbanismus und der Stadtentwicklung, oder, allgemeiner gesprochen, das Hochhaus als ein urbanes Projekt.

Die Auseinandersetzung mit der Stadt Athen und ihrer Hafenstadt Piräus, dieser merkwürdigen Doppelstadt, spielt daher im vorliegenden Buch eine wesentliche Rolle. Ihrem unbestimmter und widersprüchlicher Charakter zwischen übermächtiger Geschichte und moderner Gesichtslosigkeit, dem Habitus ihrer Bewohner, der irgendwo zwischen der Gelassenheit griechischer Bergbauern und dem rastlosen Leben europäischer Großstädter angesiedelt ist, prägt die Entwurfsentscheidungen.

Struktur der Arbeit

Die Arbeit besteht aus 2 1/2 Teilen, die sich ergänzen, aber auch für sich allein stehen können. Im ersten Teil *Stadt, Raum und Bild* behandeln acht eigenständige Kapitel Themengebiete, die direkt oder indirekt für den zweiten Teil, den Entwurf *Lefkos Pirgos und Ypsilos Dromos* von Bedeutung sind, aber über eine ausschließlich zweckgerichtete Analyse für den konkreten Entwurf hinausgehen. Der „einhalbste“ Teil ist eine – subjektive – fotografische Auseinandersetzung mit der Stadt, dem Bild und den Zeichen der Stadt sowie der Architektur als Zeichen. Der Foto-Essay *Vollendete Unvollkommenheit* ist bewusst kommentarlos belassen, um eine individuelle Annäherung an das kontemporäre Athen anzuregen.

Der Entwurf geht sehr konkret auf den Kontext des Ortes ein – seine Struktur, Funktion und Bedeutung. Darüber steht eine zentrale These: Ein Hochhaus muss, um mit der und für die Stadt zu wirken – und das soll es! – sowohl als Bild als auch im Raum funktionieren. Die ikonische Funktion wird als die vertikale Dimension identifiziert und die räumliche Integration als die horizontale Dimension. Die beiden konstituieren ein dialektisches Paar, dessen harmonische Synthese das Ziel des Entwurfs ist. Mit der Formalisierung in einen architektonischen Entwurf wird auch versucht, eine (nicht allgemeingültige) Antwort auf die im achten Essay aufgeworfenen Fragen zu geben.

Die Erläuterung des Entwurfs ist in sechs Abschnitte gegliedert: Urban Void ist eine Bestandsaufnahme der vertikalen Brache Pirgos Peiraia, Die Kinder von Piräus charakterisiert den Ort, Horizontal und vertikal formuliert die These, Raum behandelt die räumliche Interaktion des Entwurfs mit seinem Umfeld, Leben die Aktivierung und Erzeugung von Identität durch die Belegung mit Funktionen und Bild thematisiert die ikonische Dimension – das in der Stadt erzeugte Bild.

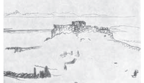
---

[1] Hubeli 2003, 191.

1.

Athen

Zwischen Akropolis und Verkehrschaos


Skizze der Akropolis, Le Corbusier, 1922

Athen. Geburtsort Europas. Wiege der Demokratie. Athen, die Hauptstadt Griechenlands und eine der ältesten Städte Europas, kann mit Recht als der Ort bezeichnet werden, an dem eine – die erste – der drei Säulen der abendländischen Kultur begründet wurde: Die Demokratie. Ihr folgten das Christentum und die Aufklärung. Das antike Athen steht heute synonym für Zivilisation, Demokratie und den Ursprung der europäischen Stadt.

> *„Athen ist in seiner Hässlichkeit, in seinem Lärm und dem ewigen Abgasgestank eigentlich keine uncharmante Stadt. Die Architekturen sind unendlich schlampig und improvisiert, städtebauliche Konzepte sind so gut wie nicht erkennbar – und trotzdem hat dieser Stadtmoloch einen eigenen, virilen Reiz des Unvollkommenen, sehr Menschlich-Lebendigem.“*
>
> *Ute Woltron*[1]

Athen. Millionenstadt, Verkehrshölle. Moloch. Entfernt man sich auch nur ein paar Gassen von den touristischen Trampelpfaden rund um die Akropolis und die Plaka ist man mit einem anderen Athen konfrontiert, offenbart sich einem die harte Athener Wirklichkeit.

> *„Was einst als ein Triumph des chaotischen Lebens verstanden werden wollte, ist nun bedrohlich nah, sich in eine Tragödie zu verwandeln.“*
>
> *Aris Fioretos, 2012*

Athen ist die Hauptstadt Griechenlands und liegt in der Region Attika, von der ein großer Teil zum Ballungsraum Athens zählt, in dem über 4 Millionen der 9,9 Millionen Einwohner.[2] Griechenlands leben. Die Kompetenzverteilung zwischen Staat, Region, Regionalbezirken und Gemeinden ist sehr uneindeutig und Zuständigkeiten, Aufgaben und Entscheidungen werden oft nach politischer Befindlichkeit hin- und her geschoben.

Polis und Agora: gebaute Idee

Die griechische *Polis (πόλης)* ist nicht in erster Linie eine räumliche Vorstellung, sondern eine Idee politisch-sozialer Natur, eine in sich geschlossene Gemeinschaft und politische Einheit. Als Entstehungszeit gilt das 8. Jh. v. Chr., als Ende der klassischen Polis wird die ausgehende Spätantike genannt.[3] Ihr politisches System ermöglichte ein ausgewogenes Verhältnis von kommunaler Macht des Staates und der individuellen Eigenart der Bürger.[4]

Der Begriff der *Agora* (*αγορά*) wird bis heute von Stadtplanern bemüht, wann immer es um die Schaffung eines qualitativen öffentlichen und politischen Raumes geht. Sie steht sinnbildlich für eine Idealvorstellung urbanen Lebens.

Die antike Agora war das Zentrum des weltlichen Lebens einer Polis. Ursprünglich der zentrale Marktplatz, diente sie aber nicht nur Gewerbe und Handel, sondern war auch Austragungsort aller gesellschaftlicher und politischer Aktivitäten. Um die zunächst einfache Freifläche entstanden öffentliche Gebäude mit Säulenhallen (στοαι) und bildeten den architektonischen Rahmen für das tägliche Leben. Gemeinsam mit den Sakralbauten (Tempel und Theater) und der schützenden Stadtmauer definierte die Agora das Prestige einer Stadt.[5]

Heute liegt die antike Agora Athens in der Parklandschaft am Fuß der Akropolis. Als historische Stätte ist sie ein eindrucksvolles, jedoch konserviertes Stück Geschichte, ihre gesellschaftliche Funktion erfüllt sie schon lange nicht mehr. Das kontemporäre Athen verfügt nur über wenige Räume, die die Rolle der Agora ausfüllen könnten.

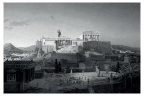
Übermächtig

Die Athener *Akropolis* (*ακρόπολης*), der 156 Meter hohe Felsen im Herzen der Stadt dominiert diese fast uneingeschränkt: visuell, ideell, praktisch. Und vor allem als Bild. Die im 5. Jh. v. Chr. auf dem Hügel errichteten Tempel stehen für das Erbe der Antike. Heute ist die Akropolis die vielleicht eindrucksvollste Zeugin der Entwicklung menschlicher Zivilisation, eine täglich von tausenden Menschen besuchte Ausgrabungsstätte von globaler Bedeutung.

Für die Stadt Athen ist die Akropolis der Ausgangspunkt, das Zentrum, das Maß aller Dinge. Obwohl sie nur eine verschwindend kleine Fläche der Stadt ausmacht, macht sie doch die ganze Stadt aus.

Identität

Die Stadt hat im übermächtigen Schatten ihres, durch die Akropolis verkörperten Erbes nie eine ausgeprägte eigenständige Identität entwickelt. Der Raum zwischen dem historisch und topografisch Bestehenden wurde in den letzten 200 Jahren einfach aufgefüllt. Die Stadt wurde sukzessive weitergebaut und erneuert sich kontinuierlich selbst. Ihr charakteristisches, fast formloses Erscheinungsbild ist geprägt von mehrgeschoßigen Appartementgebäuden – den Polykatoikies – die einen bis zu zehngeschoßigen Teppich aus Beton bilden, der sich sanft über die Topografie legt. Zwischen ihnen stehen drei- bis viergeschoßige klassizistische Gebäude, einmal liebevoll restauriert, das andere Mal unbewohnt, mit Gestrüpp und Staub bedeckt und verfallen. Und Neubauruinen, unfertige Gebäude, deren rostende Bewehrungseisen auf weitere Geschoße warten.


Ideale Ansicht der Akropolis in Athen, Leo von Klenze, 1846

Als ein Dreieck mit 20 Kilometer Seitenlänge erstreckt sich Athen zwischen den Bergketten des Aigaleos und des Hymettos und der Küste des Saronischen Golfs im Süden. Auf den ersten Blick gleichförmig und monoton, beinhaltet die Stadt aber innere Differenzierungen und überraschende Widersprüche. Im Kleinen zeigt sich eine, durch die individualistische griechische Gesellschaft geformte Diskontinuität, die im Großen meist verborgen bleibt: Heterogenität in Homogenität.

Der Gegensatz zwischen den antiken Orten, deren für Touristen herausgeputzter Umgebung und Zentren der Hochkultur wie dem neuen Akropolis Museum auf der einen Seite und dem Betonmeer des riesigen Rests der Stadt, dem Athen der Athener mit seinen permanent verstopften Straßen und sich auftürmenden Müllsäcken (weil die Müllabfuhr gerade wieder einmal streikt) auf der anderen Seite könnte größer nicht sein.

Die Omnipräsenz der Antike, ihrer Spuren und der Erinnerung an sie ist so übermächtig, dass sie alles andere überstrahlt. Für die meisten wird das Bild Athens immer das der Akropolis sein. Dekoriert mit herzlichem Chaos, langen Nächten, nicht zu wenig griechischem Wein und Ouzo und seit Kurzem mit der Krise.

> *„Athen zeigt jeden Augenblick ein anderes Gesicht, das einen einmal abstößt und dann wieder magisch anzieht.“*
>
> *Petros Markaris*

Die Halbinsel Attika mit Athen

---

[1] Woltron 2004.

[2] Vgl. Hellenic Statistical Authority 2012.

[3] Vgl. Hansen 2006, 39-50.

[4] Vgl. Müller/Voger 1997, 151-202.

[5] Vgl. Müller/Voger 1997, 151-202.

2.

Die passierte Stadt

Vom Versuch der Planung zur Verselbstständigung der Stadtentwicklung

Ein klassizistischer Neuanfang

In der klassischen Periode der griechischen Antike im 5. und 4. vorchristlichen Jahrhundert war Athen eine mächtige Stadt mit über 150.000 Einwohnern. Unter römischer, fränkischer, florentinischer, türkischer und venezianischer Herrschaft wurde die Stadt bis zum Fall Konstantinopels 1453 nicht weiterentwickelt und unter der darauf folgenden osmanischen Herrschaft beschleunigte sich der Niedergang zu einem unbedeutenden Provinzort.[1]

1830 wurde nach dem Unabhängigkeitskrieg gegen das Osmanische Reich der neue Griechische Staat gegründet. Zu dieser Zeit hatte Athen nur mehr 1.800 Einwohner.[2] Erst 1834 wurde Athen zur neuen Hauptstadt – was in erster Linie seinem historischen Namen zu verdanken ist. Dieser sollte dazu dienen, die junge Demokratie nach Jahrhunderten der Fremdherrschaft zu einen und zu stabilisieren.

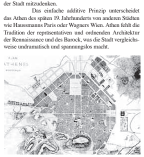
Von der ersten klassizistischen Planung an bis heute wurden immer wieder umfangreiche Stadtumbau- und Stadterweiterungspläne entwickelt, von denen jedoch nur sehr wenig umgesetzt wurde. Dem heutigen Erscheinungsbild Athens liegt weniger eine hierarchisch geplante Struktur zugrunde als vielmehr eine kleinteilige selbstorganisierte Stadtentwicklung, entstanden als Folge gesellschaftlicher Entwicklungen.

2.1 Planung

Den Ursprung des modernen Athens bildet der ursprünglich 1932 von Eduard Schaubert und Stamatis Kleanthis erstellte und 1934/35 vom deutschen Architekten Leo von Klenze adaptierte klassizistische Plan für die neue Hauptstadt. Der ursprünglich barock anmutende Plan wurde von Klenze an sein klassizistisch-romantisches Ideal und die bestehende Struktur der mittelalterlichen Plaka angepasst, die so weitgehend erhalten wurde.

Athen orientierte sich weiterhin an der Akropolis (die wie andere antike Komplexe wiederhergestellt und ins Stadtbild integriert wurde), ihr wurde aber ein System von Boulevards gegenübergestellt. Um die Altstadt wurden orthogonale, aber zueinander verdrehte Straßenraster angelegt. Allerdings ohne das zukünftige Wachstum der Stadt mitzudenken.

Das einfache additive Prinzip unterscheidet das Athen des späten 19. Jahrhunderts von anderen Städten wie Haussmanns Paris oder Wagners Wien. Athen fehlt die Tradition der repräsentativen und ordnenden Architektur der Rennaissance und des Barock, was die Stadt vergleichsweise undramatisch und spannungslos macht.



Plan für Athen von Leo von Klenze, 1834/35

Plan über Plan

Nach mehreren Plänen zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelte 1961 der griechische Architekt und Städteplaner Konstantinos Doxiadis einen relativ freien Masterplan auf der Grundlage der bestehenden Bedingungen Athens. Das ständig überlastete Verkehrsnetz Athens, das Doxiadis ausbauen und hierarchisieren wollte, ist allerdings bis heute ein Problem. Erst vor den Olympischen Spielen 2004 wurde eine Reihe von Maßnahmen seiner Planungen realisiert.

Heute ist ein 1985 erstellter Strukturplan die Grundlage jeder Planung. An einem Katasterplan wird seit Beginn des 21. Jahrhunderts gearbeitet, wann er fertiggestellt wird, ist nicht abschätzbar.

2.2 Wachstum und Verselbstständigung

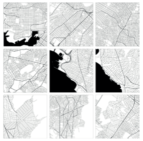
Migration

Die wohlhabenden Rückkehrer aus der Diaspora nahmen schnell eine bestimmende Rolle im Aufbau der Stadt ein. Die Akkumulation von Kapital und Arbeit, löste eine Migration der Landbevölkerung in die Hauptstadt aus und ließ Athen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fast explosionsartig wachsen. 1896 betrug die Bevölkerung Athens schon über 110.000, 1920 an die 300.000 Einwohner.[3] In Piräus lebten weitere 130.000 Menschen.

Nach der Jahrhundertwende sollte sich das Wachstum durch vier Migrationswellen noch weiter beschleunigen: Flüchtlingsströme als Folge des griechisch-türkischen Kriegs und dann nach dem Zweiten Weltkrieg und dem anschließenden griechischen Bürgerkrieg ab 1990 Einwanderer aus den ehemaligen Warschauer-Pakt-Staaten und seit der Jahrtausendwende Flüchtlinge aus Afrika und Asien.

Privatisierung von Stadt

Der junge Staat war von Anfang an finanziell und organisatorisch überfordert und ließ viel Spielraum für Privatinitiativen. Es etablierte sich eine Stadtentwicklung, die geprägt war von ungeordneten Besitzverhältnissen und partikulären Interessen von Landbesitzern und -besetzern und bald auch Bodenspekulanten.


Verschiedene Straßenraster in Athen

Die weitläufigen illegalen Bebauungen rund um Athen erreichten Ende der 1950er Jahre ihren Höhepunkt: Man ging von rund 20.000 illegal errichteten Bauten pro Jahr aus.[4] Die neu entstandenen Siedlungsgebiete wurden alle paar Jahre legalisiert und in den Stadtplan integriert. Nicht zufällig geschah das meist kurz vor Wahlen.

Aus der unkoordinierten schrittweisen Erweiterung und nachträgliche Anbindung informell entstandener Siedlungen entwickelte sich ein Konglomerat orthogonaler Raster, die sich je nach Bedarf an der Richtung einer Ausfallstraße, an die sie andockten, an bestehenden Siedlungsstrukturen oder der Topografie orientierten.

Das schnelle Wachstum gepaart mit den politischen Unzulänglichkeiten führte zu einer ausgeprägten baulichen Selbstregulierung. Das heutige Athen entstand so in einem dynamischen, fast vollständig privatisierten und sich selbst regulierenden Urbanisierungsprozess.

Was bleibt für die Ewigkeit?

Der Weiterbau von Athen wird seit den ersten großen Zuwanderungswellen von ökonomischen Zweckgedanken dominiert. Der räumliche Kontext wurde weitgehend ignoriert und der historische spielte nur beschränkt auf einige wenige antike Stätten eine Rolle.

Eine kleine orthodoxe Kirche hat unter der Stoa eines Bürogebäudes in der Mitropoleos überlebt

Bis in die 1970er wurden viele architektonisch relevante Gebäude abgerissen und durch neue, höhere Appartementblocks ersetzt. Erst in den 1980er Jahren begann ein Umdenken und viele der Bauten von vor 1900 wurden unter Schutz gestellt. Ihnen bleibt die Aufgabe, die historische Dimension der Stadt zu erhalten, sie stehen aber zumeist ohne räumlichen und inhaltlichen Bezug inmitten der Überzahl der neueren Bauten.

> *„Straßen führen wie Flüsse in das Zentrum des Betonmeeres.“*
>
> *Petros Markaris*

Aldo Rossis Theorie der Permanenz unterscheidet zwischen primären und sekundären Elementen der Stadt. Die primären Elemente wie wichtige Baudenkmäler, aber vor allem auch Straßenzüge, bestimmen und bewahren als urbane Artefakte die Form der Stadt, auch wenn sich ihre Funktion ändert. Sie bleiben stets Teil der Gegenwart, was sie von der Isoliertheit konservierter Elemente der Vergangenheit unterscheidet.[5] Rossi stellt die Permanenz der Funktion gegenüber, die sich „immer aus zeitgebundenen gesellschaftlichen Bedingungen“[6] ergäbe, und deshalb nicht für eine längerfristige Stadtentwicklung relevant sei.

Die Stadtstruktur des neuen Athens ist flexibel, was bedeutet, dass das zeitgenössische Baugeschehen nur wenig Spuren hinterlassen. Die neuen Gebäude sind für das Funktionieren der Stadt lebensnotwendig, jedoch „fehlt ihnen das, was für frühere Bezugspunkte essenziell war: die Dauer.“[7]

2.3 Leben

Die aus der Verselbstständigung der Stadtentwicklung entstehenden Probleme haben bis heute maßgeblichen Einfluss auf die Realität des Athener Alltags. Athen leidet unter einem extensiven Bodenverbrauch und einem permanent überlasteten Straßennetz. Mit ein Grund ist die restriktive Hochhaus-Politik, die, abgesehen von einigen Ausnahmen um die 1970er Jahre, keine Hochhäuser in Athen erlaubt.

Öffentlichkeit ohne Raum

Da die Planungen der Stadtplanung nur selten über den Projektstatus hinaus kamen, fehlt Athen ein übergeordnetes Freiraumkonzept, was sich in ausgedehnten Stadtgebieten ohne größere Plätze und Parks äußert. Die privaten Bauinvestoren und illegalen Siedlern, denen die Stadt de facto freie Hand ließ, dachten nur selten über die unmittelbare Umgebung ihrer Grundstücke hinaus.

Für das öffentliche Leben genutzte Orte ergeben sich in Athen ungeplant in Straßen und Plätzen oder auf übrig gebliebenen (Rest-)Flächen. Sie temporär und können genauso schnell wieder verschwinden, wie sie entstanden sind. Öffentliches soziales Geschehen, das auf ihnen stattfindet, hat deshalb in vielen Fällen einen ephemeren Charakter.[8]

> *„Der öffentliche Raum in Griechenland [wird] als ein undifferenziertes und einförmiges Ganzes erlebt.“*
>
> *Ioannis Aesopos*

Privatheiten und Lebenswelten

Ein nicht unwesentlicher Grund für die vielen Probleme ist das starke Streben der Griechen nach Freiheit und Individualität. Der Wunsch nach einem eigenen Haus oder zumindest einer Eigentumswohnung ist Mitverursacher des rasanten Wachstums Athens in die Fläche.

Durch die Flexibilität der Polykatoikia konnten sich die Athener in der gleichförmigen Stadt differenzierte Realitäten aufbauen. Die Addition dieser Einzelinteressen resultierte in baulicher Anarchie und Chaos. Die Bewegung zwischen diesen Realitäten und in die öffentliche Sphäre erfordert Mobilität, die in Athen meist ebenfalls individualistisch begriffen und übertrieben ausgenutzt wird – mit dem privaten Auto im kollektiven Verkehrsstau.

Zukunft

Das unregulierte Wachstum und die Dominanz der Polykatoikia haben den öffentlichen Raum marginalisiert. Die Stadt braucht keine monumentalen Plätze vor wichtigen und weniger wichtigen Gebäuden, sondern alltägliche Räume, die zum Bleiben anregen, die transitorische Räume in Aufenthaltsräume verwandelt. Diese Räume müssen dauerhaft sein und sie müssen Halt und Beständigkeit im hektischen Großstadtleben bieten.

Sie müssen die Geschichte der Stadt in die Zukunft fortschreiben. Dazu müssen sie selbst die Geschichte aufnehmen, verstehen und spürbar machen. Nicht im Sinne konservierter Monumente oder eines Themenparks, sondern indem sie die über Jahrhunderte entstandene räumliche Logik erhalten oder wieder entdecken, die die Entwicklung der Stadt als ein Abbild der Gesellschaft nachvollziehbar machen.

Migranten verkaufen gefälscht Waren auf der Straße. Kommt die Polizei, ist die Ware in Sekunden in die Tücher verpackt, der Verkäufer geflüchtet und kurz darauf wieder da.

Die Räume der Stadt dürfen nicht zur Gänze determiniert sein, aber differenziert. Sie müssen Platz bieten für beiläufige, informelle Kommunikation. Multifunktionale Raumfolgen aus ökonomischen Bereichen und Ruhezonen, aus funktionalen Elementen, aber auch aus sakralen und touristischen Bereichen. Den Raumrändern und Übergangsbereichen kommt dabei eine ebenso große Bedeutung zu wie den Ausblicken und Einblicken. Genauso wie dem funktionalen Angebot, ohne dem die Räume ebenfalls zu veröden drohen.

Kann ein Raum all diese Anforderungen erfüllen, dann ist er ein gesellschaftlicher Raum, ein politischer Raum. Ein Raum, der Stadt erzeugt.

---

[1] Vgl. Kahl 2006a.

[2] Vgl. Kahl 2006a.

[3] Vgl. Kahl 2006a.

[4] Vgl. Lefas 1984, 149.

[5] Vgl. Rossi 1975, 40-45.

[6] Rossi 1975, 45.

[7] Lefas 1994, 15.

[8] Vgl. Albers 2004, 207.

> *„Moderne ‚Urbanistik‘ bezweckte das Gegenteil von Urbanität.“*
>
> *Wilhelm Kücker*

> *„Athen ist ein Meer von Häusern, in einem scheinbar geplanten Raster.“*
>
> *Chtouris/Heidenreich/Ipsen*

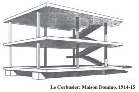
3.

Polykatoikia

Urbanes Grundmodul

Das Erscheinungsbild praktisch jedes urbanen Siedlungsraums in Griechenland ist heute von einer einzigen Gebäudetypologie bestimmt: der Polykatoikia. Die Bezeichnung leitet sich von *πολύ – mehrfach* und *κατοικία – Wohnung* ab. Der Erfolg der Polykatoikia liegt in ihrer Einfachheit sowie ihrer Flexibilität. Der in den 1920er Jahren ursprünglich als Wohntypologie gedachte Gebäudetyp kann nahezu jede Nutzung aufnehmen, weswegen sie besonders seit den Nachkriegsjahrzehnten in permanent weiterentwickelter und variierter Form, aber doch großer Gleichförmigkeit die Städte fast monopolartig prägt.

Die Polykatoikia ist die griechische Um- und Übersetzung von Le Corbusiers 1914/15 entwickeltem Schema der Maison Dom-ino. Ihre Grundstruktur ist ein Stahlbetonskelett, was – in Griechenland nicht unwesentlich – der Erdbebensicherheit zugute kommt. Sie hat mehrere, in Athen meist 5-8 Geschoße mit weitgehend identischen Grundrissen. Im Erdgeschoß befinden sich oft Räume für gewerbliche Nutzung oder Parkmöglichkeiten für Autos. Die Fassaden sind von Balkonen bestimmt, die als Anpassung des Dom-ino an die mediterranen Bedingungen verstanden werden können. In der Polykatoikia finden so ein gemäßigter funktionaler Rationalismus und regionale Tendenzen zueinander.[1]


Le Corbusier: Maison Domino, 1914-15

Generication

Die Polykatoikia war die pragmatische Antwort auf die Notwendigkeit, viel Wohnraum in kurzer Zeit zu schaffen. Mit der einfach zu vervielfältigenden Schablone war die Grundlage für die extensive Urbanisierung vorhanden, die eine „private Stadt“[2] zur Folge hatte. Das kleine oder mittlere Appartementhaus nimmt in Athen die Rolle ein, die in anderen Städten der soziale Wohnbau in großräumigen städteplanerischen Konzepten innehat.

Schnell begann die Polykatoikia andere Gebäude zu verdrängen und produzierte so eine Stadtmasse von geringer architektonischer Signifikanz. Die fortgeführte ungeplante, fast anarchische Ausweitung des Siedlungsgebietes ab den 1950er Jahren ist Ergebnis eines weitgehend automatisierten Entwurfsprozesses. Die Polykatoikia ist zugleich ein Symptom und ein Beschleuniger dieser Entwicklung und funktioniert als ein Instrument der urbanen Dichteproduktion. Ohne weiterführende architektonische Überlegungen wurden die rechtlichen Vorgaben möglichst ausgereizt, was oft zu enttäuschenden Resultaten führte. Die typische Silhouette einer griechischen Stadt mit den markant abgetreppten oberen Geschoßen ist beispielsweise eine unmittelbare Folge der Gesetzgebung ab der Mitte der 1950er Jahre.

Der öffentliche Raum ist das was übrig bleibt

In Athen dominiert das Private über das Öffentliche, die individuellen Interessen über die der Gemeinschaft. Der öffentliche Raum wird nicht bewusst gestaltet, sondern ergibt sich als der Rest, der außerhalb der privaten Gebäude übrig bleibt. Die Architektur dominiert über die Stadt.

Aber nicht in Form einzelner Gebäude, wie in der Moderne, sondern als Häuserzeile, in der das einzelne Haus anonym verschwindet. Durch die mehrmalige Änderung der Gesetze entstanden insgesamt aber uneinheitliche Straßenfassaden, die im Kleinen dem ersten Eindruck der Gleichförmigkeit widersprechen. Die fragmentierten Fassaden verwischen die Grenze zwischen innen und außen, zwischen privat und dem öffentlich und generieren den typischen griechischen „selbstverantwortlichen“ Aneignungsraum: „Das private Leben öffnet sich auf Straßen und Trottoirs, besetzt sie zum Teil, eignet sie sich an, transformiert sie, wird selbst öffentlich.“[3]

Die Reduktion der Polykatoikia auf einen funktionellen, nicht weiter determinierten Rahmen ermöglicht ganz entgegen der ursprünglichen Absichten der Moderne die individuelle Aneignung. Im Alltag wird die Polykatoikia mehr als unfertige Struktur denn als vorgegebenes Objekt verstanden. Sie ist die „Basis für eine neuartige Gebrauchsarchitektur der Moderne“[4], die je nach individuellen Anforderungen verwendet wird.

Den Vorstellungen des Strukturalismus entsprechend kann die aus Polykatoikies generierte Stadt von ihren Bewohnern überformt und verändert werden, ohne dass dadurch die Struktur als Gesamtes in Mitleidenschaft gezogen wird.

> *„The buildings are not architectural perfect objects, but are structures which are being shaped by their users.“*
>
> *Giorgos Simeoforidis*

---

[1] Vgl. Tzonis/Lefaivre 1984, 21.

[2] Aesopos 2004, 15.

[3] Aesopos 2004, 20.

[4] Aesopos 2004, 14.

4.

Modern Times?

Das griechische Gesicht der Moderne

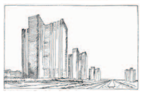
4.1 Die Moderne und die funktionelle Stadt

Der Städtebau des Funktionalismus wollte aufräumen „mit dem Chaos des Häuserdickichts, mit der verklumpten labyrinthischen Struktur, mit dem formalen und funktionalen Durcheinander, mit dem Mischmasch an Stilen, Epochen und Gebäudetypen.“[1] Die alte Stadt erschien der Avantgarde ineffizient, ungesund und menschenunwürdig. Sie sollte geordnet werden, begradigt, rationalisiert und gereinigt: Tabula rasa. Der Stadtraum wird zerschlagen, der sozial definierter Raum der Straßen und Plätze durch monofunktionaler Zirkulationsnetze zwischen ebenfalls monofunktionalen Nutzungen ersetzt. Die soziale Substanz, mit der die Visionäre die neue Stadt hatten füllen wollen, wurde nur in Ansätzen entwickelt und von den Epigonen ab den 1950er Jahren gänzlich negiert.[2] Die neuen modernen Räume blieben leer.

Der moderne Raum

Die moderne Bewegung in der Kunst folgt einer klaren Fokussierung und Selbstbeschränkung der einzelnen Kunstgattungen auf das jeweils ihr genuin zuzuordnende Ausdrucksmittel. Im Fall der Architektur ist das der Raum. Ausschließlich der Raum.

Fast schon ironisch ist deshalb, dass es gerade der Umgang mit dem städtischen Raum ist, der als eine der größten Fehlleistungen der Moderne identifiziert wird.[3]



Le Corbusiers Turmstadt, 1920

Denn hinter dem euphemistischen Begriff des „fließenden Raums“ verbirgt sich die Zerstörung des traditionellen städtischen Raums zugunsten einer objektfokussierten Architektur, „für die der umliegende Raum nur Abfallprodukt war.“[4] Colin Rowe und Fred Koetter etwa beschreiben die Stadt der Moderne als eine „Häufung auffallend unvereinbarer Objekte“, die „ebenso problematisch geworden ist, wie die traditionelle Stadt, welche sie zu ersetzen suchte“[5].

Der normative Internationale Stil zerstört lokale klimatische, geografische und kulturelle Besonderheiten, die er genauso wie die Geschichte negiert.[6] Dogmatisch umgesetzt agiert die funktionalistische Moderne außerhalb jedes individuellen Kontexts.

4.2 Das „griechisches Gesicht“ der Moderne

Athen ist modern – und auch wieder nicht. Vieles in der Stadt ist eindeutig von der Moderne geprägt, die großen Zusammenhänge aber fehlen. Die funktionalistische Zonierung fand ausgerechnet in der Stadt, die der Charta von Athen ihren Namen gegeben hat, nicht wirklich statt, Athen ist vielmehr in kulturelle Bereiche unterteilt.

Als Folge des mehrfachen Scheiterns bei der Etablierung eines übergeordneten Straßensystems sind die Straßen eben nicht das großzügige Zirkulationsnetz einer funktionellen Stadt. Sie sind zwar gerade und rechtwinklig, aber zugleich eng und überfüllt wie in der vormodernen Stadt.

Internationaler Stil am Hafen

Der Stadtraum der Wohnviertel ist auf halbem Wege zwischen europäischer Stadt klassischer Prägung und moderner Stadt stecken geblieben. Es handelt sich um einen geschlossenen Straßenraum, die Bebauung nimmt allerdings nur selten eine Beziehung zum Straßenraum auf, indem sie ihn etwa als Repräsentationsraum nutzt. Die Gebäude wenden sich in moderner Manier sich selbst zu und verschwinden dabei in der anonymen Häuserzeile.

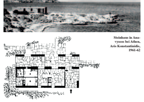
Die Polykatoikia als direkter Nachfahre des prototypischen Dom-ino Hauses ist eine moderne, industriell herstellbare Typologie Allerdings wurde die gesellschaftlich prägende Normierung durch die rationelle Typologie, die Le Corbusier forderte, (aus heutiger Sicht glücklicher Weise) verfehlt.

Abgesehen von einigen wirklich modernen Schul- und Bildungsbauten der 1930er Jahre existiert zwar eine moderne Formensprache, entwickelte jedoch nie eine besondere Schärfe.[7] Die moderne Architektur wurde in die Reproduktion der Vorkriegsstadt assimiliert und in einer Minimierung der konstruktiven und ästhetischen Anforderungen abgeschliffen. So schaffte sie es nie, die Stadtgestalt als Gesamtes zu bestimmen. Wohl auch deshalb ist unter der Bevölkerung weder eine ausgeprägte Akzeptanz noch eine starke Ablehnung der Moderne vorhanden.

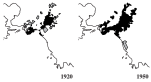
Funktionaler Rationalismus und kritischer Regionalismus

In den 1920er Jahren entstand in Griechenland eine starke Sehnsucht zurück zu einer traditionellen griechischen Architektur, die Architekten orientierten sich an byzantinischer und vernakulärer Architektur. Analog zum Klassizismus waren Einfachheit, Ehrlichkeit und Harmonie Hauptmerkmale dieser traditionalistischen Architektur, was den griechischen Boden für die Moderne aufbereitete[8], allerdings bald durch den Krieg unterbrochen wurde.

Mit den späten 1950er Jahren hatten sich dann zwei Strömungen etabliert, die sich an zwei Architekten festmachen lassen, die die griechische Architektur bis heute stark beeinflussen: ein funktionaler Rationalismus den vor allem Aris Konstantinidis aus der Abstraktion der klassischen Architektur entwickelte, und der kritische Regionalismus als eine sehr eigenständige, sentimentale Interpretation vernakulärer griechischer Architektur, deren bekanntester Vertreter Dimitris Pikionis ist.[9] In ihrer praktischen ästhetischen Ausformung kommen sich die beiden Richtungen allerdings wieder durchaus nahe.


Steinhaus in Anavyssos bei Athen, Aris Konstantinidis, 1961-62

Einige der Athener Hochhäuser entlang der Kifissias und der Mesoghion, gesehen vom Dach des Athens Hilton



Eigene Wege

Pikionis war einer der jungen modernen griechischen Architekten der 1930er Jahre, der, ähnlich Aldo van Eyck und Louis Kahn, versuchte, die Moderne von innen zu verändern indem er historische, romantische, aber auch kritische Standpunkte in sie integrierte. Das wohl bekannteste seiner Werke ist das Wegenetz auf die Akropolis und den Filopappos (1953-57). Die Straßen und Fußwege dienen nicht nur der Erschließung, sondern haben darüber hinaus auch symbolischen Gehalt. Sie basieren auf keinem orthogonalen Raster und eröffnen immer wieder überraschende Blicke, sind dabei aber nie bewusst pittoresk gestaltet. Sie wirken ruhig und antimonumental. Ihre Anlage entspricht einerseits dem archäologischen Wissen über den historisch und archäologisch sensibelen Ort und folgt andererseits der natürlichen Logik des Erklimmens eines Hügels zu Fuß.[10] Der Weg wird mit Respekt vor der Geschichte und den natürlichen räumlichen Voraussetzungen des Ortes als zentrales kulturelles Element betrachtet.

Anlage der Wege auf Akropolis und Filopappos von Dimitris Pikonis, 1953-57

---

[1] Fayet 2003, 142.

[2] Vgl. Hilpert 1978, 256f.

[3] Vgl. u.a. Fischer 1987a, 9f.

[4] Fischer 1987a, 10.

[5] Rowe/Koetter 1984, 82.

[6] Vgl. Fischer 1987a, 10.

[7] Vgl. Tzonis/Lefaivre 1984, 18.

[8] Vgl. Condaratos/Wang.

[9] Vgl. Tzonis/Lefaivre 1984, 19.

[10] Vgl. Tzonis/Lefaivre 2003, 70.

5.

Die unvermeidliche Rückkehr des Bildes

(das eigentlich nie weg war)

Von dekorierten Schuppen und einer Ente

In „Learning from Las Vegas“ beschäftigen sich Robert Venturi, Denise Scott Brown und Steven Izenour mit der Rolle der Zeichen, die den architektonischen Raum definieren und gestalten: So „sind es vor allem die Zeichen, [...] die die Megastruktur [der Stadt, Anm.] zusammenhalten und kenntlich machen.“[1] Die zeitgemäße Geschäftsstadt setze sich aus großen Zeichen und kleineren Gebäuden in Form einfacher, funktionaler Boxen zusammen – den *decorated sheds*. Das Gegenmodell ist die Ente, die als gesamtes Gebäude durch ihre äußere Form die Nutzung ausdrückt.

Die Zeichen sind das Kommunikationssystem, auf dem Las Vegas basiert, wenn man sie entfernt bleibt, fast nichts übrig.[2] Mit der Dominanz der Zeichen hat sich eine Gestaltung der Gebäude erübrigt. Im modernen Athen ist es dasselbe, nur in umgekehrter kausaler Abfolge: Die gleichförmige, nur rudimentär gestaltete Masse der Stadt, auf ein Minimum an Ausdruck heruntervinelliert, verlangt förmlich nach Zeichen, nach einer Möglichkeit mit dem Stadtraum zu kommunizieren.

Die Architektur lebt nicht vom Raum allein

Natürlich haben nicht erst die Architekten und Theoretiker der Postmoderne – neben Venturi und Scott Brown vor allem Charles Jencks – die Zeichenhaftigkeit als einen immanenten Bestandteil der Architektur entdeckt. Aber es waren die Postmoderne und die Semiotik, die nach dem Purismus der Moderne das Zeichen in seiner ganzen Vielfalt in die Architektur zurückholten.

Wieso wurde das Zeichen auf einmal wieder so wichtig? Weil es unmittelbar davor, im Funktionalismus der Nachkriegszeit negiert worden war. Günther Fischer definiert insgesamt acht Dimensionen der Architektur, von denen die ersten drei Vitruvs *utilitas*, *firmitas* und *venustas* entsprechen: Funktion, Konstruktion und Ästhetik, Raum, Sprache/Symbol, historischer und geografischer Bezug sowie den Maßstab. Der Funktionalismus hatte das Gleichgewicht zwischen den Dimensionen massiv zugunsten der Funktion verschoben. Das, was die, von Jencks pauschal unter *postmodern* subsumierten Architekten machten, war nichts anderes, als die anderen Dimensionen wieder in die Architektur zurück zu holen. Jeder mit unterschiedlichem Fokus, etwa dem Historischen, dem Regionalen oder eben dem Zeichenhaften und Symbolischen.[3]

Architektur als Zeichen

Die Semiotik wird vereinfacht als „die Lehre von den Zeichen“ definiert. Ein Zeichen ist die Beziehung zwischen einem *Signifikanten* und einem *Signifikat*, zwischen einem Zeichenträger und der inhaltlichen Bedeutung des Zeichens. Das Zeichen wird durch einen Code festgelegt.[4] Charles Pierce definierte drei Arten von Zeichen, unterschieden nach deren Bezug zum Referenzobjekt: Ein *Index* verweist durch seine physische Nähe zum Objekt auf dessen Existenz. Ein *Ikon* (oder Abbild) zeichnet sich durch seine Ähnlichkeit zum bezeichneten Objekt aus. Um ein Ikon dem Bezeichneten zuzuordnen, benötigt man kein spezielles Wissen. Ein *Symbol* bezieht sich mittels einer kulturellen Konvention auf das Objekt. Man muss über ein bestimmtes Wissen verfügen, um es interpretieren zu können. Die Zeichen eines Alphabets sind beispielsweise Symbole.[5]

Sprache oder Bild?

Charles Jencks schreibt, die Moderne verwende die architektonischen Elemente als indexikalische Zeichen, also auf sich selbst bezogen, und als ikonische Zeichen. Deren symbolische Funktion – für ihn die bedeutendste vernachlässige sie jedoch. Diese „Verarmung der architektonischen Sprache“[6] in der Moderne sollte durch die Postmoderne überwunden werden. Die architektonische Form wurde zumindest an der Oberfläche tatsächlich reicher, rückblickend aber nicht unbedingt aussagekräftiger.

Ein Grund dafür liegt in den unterschiedlichen Kommunikationsmustern gebauter Architektur und einer Sprache. Vor allem ist die Kommunikation nicht die einzige Aufgabe von Architektur (im Gegensatz zu der menschlichen Sprache), bei den meisten Gebäuden nicht einmal die Hauptaufgabe. Der Großteil der Architektur hat zunächst die Primärfunktion des Dachs über dem Kopf, also Raum zu schaffen. Erst danach kommt die Kommunikation.[7]

Will man ein Gebäude nicht mit zusätzlichen Zeichen komplettieren müssen, so müssen alle Bedeutungen, die es in sich tragen soll, in seiner Form enthalten sein. Vom Erregen der Aufmerksamkeit über sachliche Informationen, die Selbstdarstellung von Bauherrn (oder Architekten), die Einordnung in einen Kontext bis zu ideologischer Haltung und metaphorische Bedeutungen. Ein Gebäude ist die Integration all dieser Einzelaussagen zu einer Gesamtheit: seiner Form.[8] Die Wahrnehmung von Architektur entspricht viel eher der eines Bildes als der eines Textes oder eines Gesprächs. Wie auch ein Bild wird Architektur nicht zuerst linear gelesen wie ein Text und dann das Wahrgenommene zu einer Bedeutung zusammengesetzt, sondern die Wahrnehmung und das Verstehen passieren zugleich.

Die postmoderne Mehrfachcodierung der Architektur kann als eine Reaktion auf die zunehmende Komplexität der Gesellschaft verstanden werden, eine Entwicklung der die Moderne noch mit rigiden Kategorisierungen begegnet war. Die Postmoderne, die sich als pluralistisches Gegenmodell zum Exklusivismus der Moderne sah, suchte die Lösung hingegen in der Verdichtung von Bedeutungen.[9] Aber was die Moderne zu viel ausschloss, schloss die Postmoderne zu viel ein.

Die (zu) einfache Gleichung, eine kommunikativere Architektur sei wertvollere Architektur ging nicht auf, Kommunikation allein ist noch kein Wert.[10] Im Gegenteil – die inflationäre Verwendung von, zumeist aus dem Zusammenhang gerissenen, (historischen) Formen artete in Beliebigkeit und sogar Bedeutungslosigkeit aus. Ernst Hubeli charakterisiert die Masse der Realisierungen, die aus der Postmoderne entstanden sind, als eine „globale Verhübschungswelle“, die „die angeprangerte Monotonie aus Beton lediglich mit Farbe überspült.“[11]

Zumindest in Europas Städten ist die Postmoderne schon lange wieder Geschichte. Das Zeichen nimmt seitdem allerdings wieder eine zentrale Rolle in der Architektur ein. Als Ausdruck von Funktion, Bedeutung in einer Form. Gebäude sind Zeichen mit indexikalischer, meist ikonischer und potenziell symbolischer Funktion, die viele und komplexe Botschaften vermitteln. Wie Bilder.

---

[1] Venturi/ScottBrown/Izenour 1979, 24.

[2] Vgl. Venturi/ScottBrown/Izenour 1979, 25.

[3] Vgl. Fischer 1987a, 10-13.

[4] Vgl. Eco 1977, 167.

[5] Vgl. Pierce 1986, 376f.

[6] Jencks 1978, 15.

[7] Vgl. Fischer 1987b, 33-35.

[8] Vgl. Fischer 1987b, 39f.

[9] Vgl. Fayet 2003, 154f und 171f.

[10] Vgl. Fischer 1987b, 25f.

[11] Hubeli 2006, 198.

„The skyscraper is a bizarre typology. Almost perfect at its invention [...] the skyscraper has become less interesting in inverse proportion to its success. It has not been refined, but corrupted; the promise it once held [...] has been negated by repetitive banality.“
Rem Koolhaas

„Yes it's f***ing contextual!“
Inspiriert von Skunk Anansie

„Es kommt darauf an, eine Architektur zu schaffen, die ein hohes Maß an Komplexität in sich aufnehmen kann, ohne diese Komplexität gleich wieder gestalterisch umsetzen und ‚darstellen‘ zu müssen. Sie darf keine Vollkommenheit simulieren, keine Endgültigkeit fixieren. Sie muss den Unvollkommenheiten, Unfertigkeiten, Ungereimtheiten und Dissonanzen des tatsächlichen Lebens Raum bieten, dem Vorausgehen wie dem Zurückweichen, dem Überschäumen wie dem Verstummen.“
Ullrich Schwarz

Lefkos Pirgos und Ypsilos Dromos

Der Hafen von Piräus ist ein komplexer und heterogener Ort, an dem unterschiedliche Gruppen auf engem Raum einer Vielzahl unterschiedlicher Aktivitäten nachgeht, unterschiedliche Funktionen in Anspruch nimmt, sich Unterschiedliches erhofft. Ein urbaner Raum in Reinform. Inmitten dieses hektisch und chaotisch anmutenden Nebeneinanders, Miteinanders, Gegeneinanders und vor allem Durcheinanders ruht ein schlafender Riese: der Pirgos Peiraia.

Dieses Hochhaus aus seinem fast 40-jährigen Dornröschenschlaf, in den es gleich nach seiner Errichtung in den 1970er Jahren gefallen ist, wieder aufzuwecken, ist das Ziel des vorliegenden Entwurfs. Nicht nur als einzelnes Gebäude, sondern als einen integralen Bestandteil der Stadt, der für sein Umfeld einen wesentlichen Mehrwert generiert.

Durch seine exponierte Lage und seine Größe fällt dem Pirgo Peiraia eine städtebauliche Schlüsselfunktion zu. Er *muss* im Kontext gedacht werden.

Lefkos Pirgos und Ypsilos Dromos

Der Vertikalen des Turms wird ihr dialektisches Gegenstück – eine Horizontale – hinzugefügt: der Ypsilos Dromos. *Ypsilos Dromos* (*υψηλός δρόμος*) bedeutet im Griechischen so viel wie *hoher*, aber auch *erhabener Weg*. Er verbindet nicht nur das Gebäude mit seinem Umfeld, sondern auch dessen verschiedene Bereiche untereinander. Hafen und Stadt werden wieder miteinander verschränkt, die bestehende Stadtstruktur und die Plätze, die im Laufe der letzten Jahrzehnte immer stärker fragmentiert wurden, werden für Bewohner und Besucher wieder erlebbar und als öffentlicher Raum benutzbar gemacht. Historische räumliche Bezüge werden wieder hergestellt und neue Raumsequenzen geschaffen. Der Ort wird repariert.

Der Pirgos Peiraia selbst wird zum Lefko Pirgo. *Lefkos Pirgos* (*λευκός πύργος*) bedeutet *weißer Turm*. Um das Bauwerk aus seinem von der Stadt isolierten Dasein zu befreien, wird es in den unteren Geschoßen radikal geöffnet und damit ein neuer alter Platzraum wieder hergestellt. Sein weithin sichtbares Erscheinungsbild wird ebenso grundlegend verändert: Anstatt im mittlerweile eingespielten, neoliberalen Konzert der kurzfristigen Effekthascherei, der Originalität um jeden Preis mitzuspielen, wird der Lefkos Pirgos ganz auf seine Größe und archaische Primärform, auf seine physische Präsenz reduziert. Anstatt wie bisher durch das (Werbe-)Bild auf dem Gebäude dominiert zu werden, wird die Architektur selbst sichtbar.

Das Gebäude wird, entsprechend seiner Lage am Hafen, dem die Konfrontation mit dem Neuen und Fremden immanent ist, mit Funktionen rund um junge Kunst und Kultur bespielt. Diese werden ergänzt mit den traditionellen, kleinteilig, informell und oft provisorisch strukturierten Nutzungen von Markt, Klein-Gastronomie, Verkaufskiosken und Straßenhandel, die schon immer da waren und nun am Ypsilo Dromo und rund um den Lefko Pirgo einen Raum erhalten, der ihrer wichtigen Rolle im griechischen Leben gerecht wird.

Der neu geschaffene Raum löst das ein, was das dominant aufragende Zeichen des Pirgos Peiraia seit vier Jahrzehnten verspricht: ein Zentrum urbanen Lebens.

Zeichen und Raum, Vertikale und Horizontale werden wieder zusammengeführt.

1.

Pirgos Peiraia

Urban Void

„Der Bau von Wirklichkeit vollzieht sich [...] dadurch, dass Architektur sich in Beziehung zu den vorhandenen Dingen und zur Stadt, zu den Ideen und zur Geschichte setzt.“
Aldo Rossi

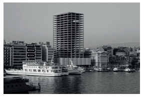
„Der öffentliche Raum ist ein Bildraum.“
Werner Fenz

Was war

Die Entscheidung, den Pirgo Peiraia zu errichten, war eine politische. Die griechische Militärregierung wollte in Piräus ein Wahrzeichen der wirtschaftlichen Stärke und Entwicklung setzen. Die Stärkung von Piräus als Hafen und kommerzielles Zentrum sollte die Macht der Generäle stärken, wozu es wegen deren Sturz aber nicht mehr kommen sollte. Der Pirgos Peiraia sollte außerdem die Position von Piräus als zweitem Zentrum des Ballungsraums Athens festigen, wo 1971 der Athens Tower errichtet worden war.

Der Hafenabschnitt vor dem Bau des Pirgos Peiraia

Dass die Entscheidung, den Pirgo Peiraia vorerst nicht zu vollenden mit dem Ende der Militärregierung zusammenfiel, war wohl kein Zufall. Erst 1986 erhielt der Turm seine Fassade. Seit damals beherbergt der Sockelbereich – die ersten drei Geschoße – verschiedene Nutzunge, alle darüber liegenden Geschoße wurden nie bezogen oder auch nur ausgebaut. Immer wieder kamen Gerüchte über statische Fehler und eine mangelnde Stabilität des Gebäudes auf, wurden von offizieller und akademischer Seite jedoch stets bestritten beziehungsweise widerlegt.



Der Pirgos Peiraia 1985, nach schon über 10 Jahren als nacktes Stahlbetonskelett

Was nicht war

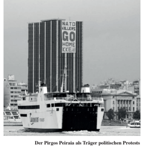
Ende der 1990er Jahre und 2001/02 wurden Wettbewerbe für eine Fertigstellung und Neugestaltung durchgeführt, jedoch keines der Projekte realisiert. Auch während der Olympischen Spiele 2004 blieb der Turm trotz des Mangels an Hotelbetten leer. 2010 wurde der Ideenwettbewerb „Piraeus Tower 2010 – Changing the Face“[1] für eine Neugestaltung der inzwischen desolaten Fassade abgehalten. Die meisten Entwürfe produzierten – den Vorgaben der Ausschreibung geschuldet – isolierte Elemente in der Stadt, die sich auf ihre ikonische Funktion beschränken.

Was ist

Der 85 Meter hohe Pirgos Peiraia befindet sich im Besitz der Gemeinde Piräus. Er umfasst verteilt über seine 24 Geschoße insgesamt 30.550 m² an Geschoßfläche über einer Grundfläche von 3.840 m².

Die tragende Primärstruktur bilden ein außenliegendes Skelett aus Stahlbeton und ein massiver Kern mit sechs Aufzügen, zwei Treppenhäusern und Installationsschächten.

Der Pirgos Peiraia ist ohne Funktion, sein Inneres ist nicht Teil der städtischen Sphäre. Er wirkt deshalb nicht als Gebäude, sondern ausschließlich als Bild und kann – etwas provokant – als ein besonders aufwendiger Plakatständer bezeichnet werden. Aufgrund dieser fehlenden räumlichen Dimension stellt der Pirgos Peiraia eine Leerstelle in der Stadt dar, in einer der zentralsten Lagen von Piräus. Eine vertikale Brache.



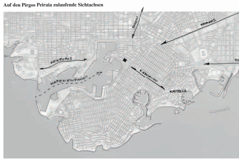
Der Pirgos Peiraia als Träger politischen Protests

Mit den Jahrzehnten hat sich der Pirgos Peiraia allerdings in seine Umgebung eingelebt und diese hat sich an ihn gewöhnt. Denn der Ort der richtige für eine Vertikaldominante in Piräus. Im Zentrum des Haupthafens gelegen, an den Straßen die vom Hafenbecken in die Stadt hineinführen, markiert er das Herz des Hafens. Mehrere Hauptstraßen führen über Kilometer direkt auf ihn als das wahrnehmbare Zeichen des Hafens zu, allen voran die Leoforos Athinon-Peiraios (kurz Peiraios).

Was sein könnte

Als weithin sichtbares Zeichen erfüllt der Pirgos Peiraia im Prinzip seine ikonische Funktion für die Stadt, im unmittelbaren räumlichen Umfeld zu seinen Füßen funktioniert er jedoch überhaupt nicht. In bester Tradition eines modernen Hochhauses genügt er sich selbst, geht nur sehr eingeschränkt eine Beziehung mit seiner Nachbarschaft ein. Die Herausforderung im Umgang mit dem Pirgo Peiraia liegt einerseits in der Aktivierung seines Inneren, noch viel mehr aber darin, seine potenzielle räumliche, funktionale und soziale Wechselwirkung mit seiner Umgebung zu formalisieren. Jeder Entwurf an dieser Stelle muss von außen nach innen erfolgen, immer in Einbeziehung des Kontexts.

Auf den Pirgos Peiraia zulaufende Sichtachsen



---

[1] Vgl. GreekArchitects 2010.

2.

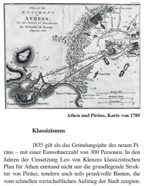
Kontext und Geschichte

„Die Kinder von Piräus“

Piräus: Die kleine Schwester

Piräus wird vor allem als der Hafen von Athen wahrgenommen. Das ist kein Wunder, gehen die beiden Städte heute doch nahtlos ineinander über. Piräus hatte schon seit seiner Gründung im Jahr 517 v. Chr. eine enge Beziehung zu Athen. In der Antike waren die Städte durch die zwei, rund sieben Kilometer langen *Langen Mauern* verbunden, die unter Themistokles und Perikles im 5. Jh. v. Chr. errichtet wurden, um Athen einen geschützten Zugang zu Meer und Hafen zu sichern. Heute ist Piräus mit rund 170.000 Einwohnern (450.000 im Ballungsraum) die drittgrößte Stadt Griechenlands. Piräus ist der größte Hafen des Landes, mit rund 20 Millionen Passagieren jährlich der größte Passagierhafen Europas und einer der größten der Welt.[1]

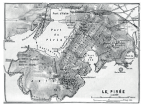
Das orthogonale Straßenraster, das das Bild von Piräus dominiert, ist nicht erst in der Neuzeit entstanden, sondern geht auf die perikleische Zeit zurück. Als Planer des um 450 v. Chr. entstandenen ersten Straßensystems um den Hafen von Piräus gilt Hippodamos von Milet persönlich.



Athen und Piräus, Karte von 1785

Klassizismus

1835 gilt als das Gründungsjahr des neuen Piräus – mit einer Einwohnerzahl von 300 Personen. In den Jahren der Umsetzung Leo von Klenzes klassizistischen Plan für Athen entstand nicht nur die grundlegende Struktur von Piräus, sondern auch teils prunkvolle Bauten, die vom schnellen wirtschaftlichen Aufstieg der Stadt zeugten: Kirchen, öffentliche Gebäude, Hotels und private Bauten. Heute sind nur noch wenige der Bauten dieser Zeit erhalten. Sie befinden sich großteils rund um den zentralen Hafen und einige wurden seit der Jahrtausendwende renoviert.



Plan von Piräus, 1908

Roloi

Das Herz des klassizistischen Piräus war die heutige Plateia Themistokleous, dort wo sich schon die antike Agora befand. Sinnbildlich für das klassizistische Piräus und gleichermaßen seine Zerstörung steht das alte Rathaus *Roloi* (*ρολοί* ist griechisch für *Uhr*, in diesem Zusammenhang auch *Uhrturm*). Oder es steht eben nicht mehr. Errichtet um 1870 beherbergte das Gebäude das Rathaus und später auch ein Kafenion, das das Gebäude noch mehr zu einem gesellschaftlichen Treffpunkt machte. Durch seine zentrale Lage, nur wenige Meter vom Hafenbecken entfernt, stand das Roloi als Identifikationssymbol für die Stadt und den Hafen Piräus und deren untrennbare Verbindung. Der Militärjunta, die 1967 die Macht übernahm, ließ das Gebäude 1972 im Rahmen der großräumigen Umgestaltung und Modernisierung der Hafengegend abreißen.

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ - το Δημαρχείον
PIRÉE - Hôtel de ville

Leben am Hafen: Das Rathaus Roloi an der Hafenstraße

Hafenleben

Das raue und nicht immer ganz legale Leben im Hafen von Piräus bis spät in die 1960er Jahre hinein ist Inhalt unzähliger Liedertexte und zahlreicher Filmklassiker, die den Hafen zur Legende werden ließen. Heute ist diese auf den Menschen bezogene Atmosphäre fast zur Gänze dem Verkehr und den Konzernen gewichen.

Piräus entwickelte sich durch den Hafen im 19. und dem frühen 20. Jahrhundert zum ersten und größten Industriestandort Griechenlands. Hier entstanden nicht nur die ersten Beispiele griechischer Industriearchitektur, sondern auch eine neue Arbeiterkultur.

Die Seeleute und Arbeiter brachten ein Hafenleben mit sich, das nicht nur jugendfreie Aspekte hatte. In den 1970er Jahren wurde Piräus gezielt modernisiert, was vor allem die kleinteilig strukturierten Vergnügungseinrichtungen traf. Es war eine verspätete, aber „vorbildliche“ und bis heute nachwirkende Reinigung von Stadt und Gesellschaft im Sinne der Moderne. Das Tag und Nacht rege Hafenleben ist heute verschwunden, für den Autor Petros Markaris ein „großer und trauriger Unterschied“.[2]

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde der Frachtverkehr sukzessive aus dem Haupthafen von Piräus ausgelagert. Heute liegt der gesamte Güter- und Industriehafen in der Bucht westlich von Piräus. Im Haupthafen verblieben sind der Passagierverkehr mit Fähren und Kreuzfahrtschiffe.[3]

In den letzten Jahrzehnten sind im Zuge der Deindustrialisierung viele Betriebe aus der Stadt weggezogen, was im Hinterland des Hafens zu großflächigem Leerstand führte, der nur sehr langsam durch neue Nutzungen abgebaut wird. Die neuen Gebäude, die anstelle der niedrigen Werkstätten, Lagerhallen und Gewerbebauten errichtet werden, sind beliebige Hochhäuser, Glaspaläste, die schon nach kurzer Zeit wieder schäbig wirken. Gesichtslose Bürogebäude und willkürlich dekorierte Hüllen für Dienstleistungen und Banken verdrängen die traditionelle Bebauung des Klassizismus und überformen die Zeugen der Industrialisierung und der frühen Moderne.

Allein die Glocken der Hafenuhr erinnern noch an die „gute alte Zeit“. Sie sind auf das Lied *Τα παιδιά του Πειραία* (*Die Kinder von Piräus*) aus dem Film *Sonntags... nie!* von Jules Dassin und mit Melina Mercouri gestimmt und verbreiten – manchmal etwas deplatziert wirkende – Nostalgie.

„Das Bild von Piräus hat sich in den letzten Jahrzehnten gewandelt. Heute weist kaum mehr etwas auf seine Vergangenheit hin, nur hier und da trifft man noch auf spärliche Überbleibsel aus der alten Zeit“
Petros Markaris

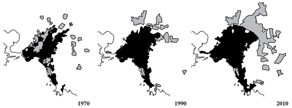
Blick vom Dach des Pirgos Peiraia in Richtung Westen auf das Hafenbecken

---

[1] Vgl. Piraeus Port Authority 2012.

[2] Markaris 2010b.

[3] Vgl. Piraeus Port Authority 2012.



Flächenwachstum Athens in den letzen 100 Jahren

nischen Aktivierung einer vertikalen Brache

6.

Betonteppich statt Türme

Von der Akropolis aus erscheint Athen wie eine endlose artifizielle Landschaft. Die aus der Ferne homogen wirkende Oberfläche legt sich über die Hügel des breiten Tals und lässt die Topografie dabei immer sichtbar. Die Stadt bildet einen künstlichen Teppich mit einem kontinuierlichen Muster aus orthogonalen Rasterfragmente, durchzogen von einigen, sich wie Flüsse durch das Meer aus Häusern schlängelnden Straßen und an manchen Stellen in der Sonne schimmernd. Ein faszinierender Betonteppich.

Diese ausgedehnte Gestalt Athens ist die Folge einer Dominanz der Horizontalen über die Vertikale. Aus dem Häusermeer ragen nur vereinzelt Hochhaus-Türme, die alle in einer kurzen Phase zwischen den 1960er und 1980er Jahren entstanden sind.

Gesetze machen Stadt

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war Athen im Vergleich zu den Zentren der großen Hauptstädte Europas relativ niedrig bebaut. Nachdem 1917 auf der Plateia Syntagma ein siebenstöckiges Gebäude errichtet wurde, war dieses Ziel starker Kritik und die erlaubte Gebäudehöhe wurde auf 22 Meter limitiert. Mit der, 1929 erlassenen *General Building Regulation* wurde diese Beschränkung in ein umfassendes Baugesetz gebettet.

Das weitere Wachstum der Stadt fand als Folge der kleinteiligen sozialen und ökonomischen Struktur bis in die 1960er Jahre in der Fläche statt, die Stadt wuchs in die umgebende Landschaft anstatt in die Höhe. In den 1970er Jahren wandelte sich das Stadtbild unter größerem Verdichtungsdruck dann zum heute bekannten, aus mehrgeschoßigen Appartementhäusern.[1] Um 1980 bedeckte Athen mehr als sechs mal mehr Fläche als in den 1930er Jahren. Aufgrund der verkehrsbedingt starken Luftverschmutzung kam es zu einer Abwanderung aus dem Zentrum in die Vororte. Eine weitere Welle der flächenraubenden Zersiedelung am Stadtrand war die Folge. (Und damit noch mehr Verkehr.)

Während Athen bis in die 1980er Jahre noch innerhalb der durch die umliegenden Berge definierten topografischen Grenzen blieb, schwappte es gegen Ende des Jahrtausends endgültig über diesen natürlichen Beckenrand. 2005, nach einem vorerst letzten Entwicklungsschub, ausgelöst durch die neuen Verkehrsverbindungen (Metro und Attiki Odos), hatte sich die Fläche Athens seit den späten 1970ern erneut verdoppelt.[2]

18 Hochhäuser und ein Verbot

Das erste moderne Hochhaus Athens war das Athens Hilton. Und dabei schaut es eigentlich gar nicht wie ein Hochhaus aus. Das Hotel wurde 1958-63 nach dem Erlass einer Verordnung erbaut, die es ermöglichte, in Tourismusregionen höhere Hotels zu errichten, als es laut der Bauvorschriften erlaubt wäre. Griechenland wollte modern und westlich sein, Weltoffenheit zeigen. Der Tourismus schien ein geeignetes Mittel zu sein und Hochhäuser galten als State-of-the-Art und Symbol für Modernität.

Das, trotz Anleihen am lokalen Stil modernistische Hotel wurde schon während der Bauarbeiten mit seinen 65 Metern Höhe als Angriff auf das Monopol der Akropolis auf die Skyline und auf das Bauerbe der Antike als Gesamtes kritisiert. Ausschlaggebend war dabei nicht die Höhe allein sondern vielmehr die Masse des Gebäudes sowie seine Nähe und Orientierung zur nur zwei Kilometer entfernten Akropolis.

Athens Hilton, 1958-63

Im Jahr 1968 trat, unter der Militärdiktatur der Obristen, das *Free Construction Decree* – das „Development Law on the Height of Buildings and Free Construction“ in Kraft: In bestimmten Zonen wurde die Höhenbeschränkung für freistehende Neubauten aufgehoben.[3]

„Wenn man die Zeichen wegnimmt, gibt es keine Stadt mehr.“
Robert Venturi und Denise Scott Brown

Bald wurde mit dem Bau des Athens Tower, dem mit 103 Metern Höhe bis heute höchsten Gebäude der Stadt begonnen, das die Skyline des Stadtteils Ampelokipoi nachhaltig veränderte. Das von Ioannis Vikelas errichtete Hochhaus (1968-71) orientiert sich streng rhythmisiert an der klassischen Strukturierung[4], unübersehbar ist aber auch der Einfluss des Internationalen Stils und dessen Hang zu modern verpacktem Neohistorismus.

Athens Tower, 1968-71

Von 1968 bis 1985 wurden in Athen insgesamt 18 Gebäude mit mehr als 15 Geschoßen errichtet. Die meisten sind einfache Stapelungen, also eigentlich höhere Polykatoikies von teilweise geringer architektonischer und urbanistischer Qualität. Die andauernden Diskussionen über Hochhäuser führten 1985 schließlich zu einem Hochhausverbot. Die Gebäudehöhe wurde auf 32 Meter beschränkt und nach 2000 sogar weiter auf 28 Meter reduziert. Seitdem wurde in Athen kein Hochhaus mehr gebaut.[5]

Ungeliebt

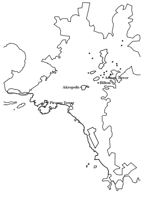
Schuld an der sehr überschaubaren Begeisterung für Hochhäuser unter den Athenern sind mehrere Faktoren, die über die mangelnde ästhetische Attraktivität einiger der realisierten Exemplare, Baumängel und undurchsichtige Vorgänge im Hintergrund – immerhin zwei der 18 Hochhäuser blieben unvollendet – hinausgehen.

„Das Zeichen Hochhaus steht für die Internationalität am Ort. Artifizielles versus genius loci.“
Friedrich Achleitner

Das Hauptargument ist die Rolle der Akropolis. Die Sicht auf den Parthenon und die anderen Tempel auf dem 156 Meter hohen Hügel müsse von überall in der Stadt gewahrt bleiben und ihre Präsenz darf nicht durch mit ihr konkurrierende Baukörper beeinträchtigt werden. Ihre Bedeutung als Identifikationssymbol der Stadt, Griechenlands und als einer der wichtigsten historischen Orte der gesamten abendländischen Kultur machen es unmöglich, in ihrer Nähe zu bauen, ohne sie in Höhe, Volumen, Orientierung und auch Gestalt zu berücksichtigen.

Der zweite Faktor ist ein politischer: Die kurze Phase des Hochhaus-Baus in Athen fiel in die Zeit der Militär-Junta. Obwohl es zu dieser Zeit kein Spezifikum von Diktaturen war, höhere Gebäude zu forcieren, sondern internationaler Mainstream, wurden die teils ambitionierten Hochhaus-Pläne für Athen sofort nach deren Sturz 1974 untrennbar mit dem ungeliebten Regime verknüpft.

In den folgenden Jahren wurden Hochhäuser immer mehr zum Symbol des Kapitalismus, der in Griechenland, wo die Kommunisten bis heute eine starke Rolle spielen, ebenso ungeliebt ist, wie die Obristen.



Die 17 Hochhäuser Athens

---

[1] Vgl. Chtouris/Heidenreich/Ipsen 1993.

[2] Vgl. Domés 2006, 50.

[3] Vgl. Maloukos 2007.

[4] Vgl. Vikelas 2006, 116f.

[5] Vgl. Domés 2006, 53.

7.

Hochhaus

Gebautes Bild und Bild vom Bauen

Das (ir)rationale Hochhaus

Die ersten Hochhäuser im kapitalistisch geprägten Amerika des ausgehenden 19. Jahrhunderts waren ein ökonomisches Phänomen. Sehr bald kamen aber andere Beweggründe, in die Höhe zu bauen, hinzu. Hohe Häuser erfüllen den Wunsch nach Selbstdarstellung, sie sind Zeichen von Macht, Ansehen und gesellschaftlicher Stellung, aber auch einer kulturellen Vormachtstellung. Sie demonstrieren und festigen Macht, können aber auch dazu dienen, diese erst zu erlangen. Man baut sie, weil man es kann.

„Als die ersten Wolkenkratzer entstanden, empfand man Staunen und Ehrfurcht vor dem technologischen Wunderwerk und den neuen ästhetischen Möglichkeiten, und die Architekten stellten sich ausdrücklich die Aufgabe, die neue Bauform in das soziale und städtische Gefüge einzuarbeiten. Heute dagegen geht der enge Blick auf formale Effekte, Moden und Selbstdarstellungen einfach über die wirklichen Bedürfnisse hinweg.“
Ada Louise Huxtable[1]

Die Historikerin und Kritikerin Ada Louise Huxtable unterscheidet in der Entwicklung des Hochhauses vier Phasen: eine funktionale, eine eklektizistische, eine moderne und eine postmoderne.[2] Im wesentlichen unterscheiden sich die Phasen in der unterschiedlich ausgeprägten Beziehung zwischen Struktur und formalem Ausdruck, der *Ehrlichkeit* des produzierten Bildes.

7.1 Bauen

Monadnock Building, Root Burnham, Chicago, 1889-91

Guaranty Building, Louis Sullivan, Buffalo, 1894-95

Die frühen Hochhäuser Chicagos waren Produkte der reinen Ökonomie, schnell und mit den neuen technischen Möglichkeiten errichtet, ohne Gedanken über einen architektonischen Stil zu verlieren. Heute haben Bauten wie der Monadnock Block (1889-91, Root&Burnham) durch ihre Klarheit und Härte eine enorme Ausdruckskraft. Dabei entstanden sie aus reinem Pragmatismus.

form follows function

Louis Sullivan löste sich von der europäischen Beaux Arts Tradition und wagte es, die Höhe des Gebäudes unverschleiert zu zeigen, die alten Proportionsregeln zu brechen. Das Hochhaus müsse nicht auf den Boden zurückgeholt werden, sondern es solle ein „stolzes und aufragendes Gebilde“[3] sein.

Die Türme von New York

Die eklektizistische Phase ab der Jahrhundertwende war geprägt von „akademischen Stilübungen“[4] und der Suche nach historischen Vorbildern für hohe Häuser. Das Erscheinungsbild vieler Hochhäuser New Yorks kann am treffendsten als das einer „Kathedrale des Kommerzes“[5] beschrieben werden. „Das Innere des Woolworth mag bloß Business sein, sein Äußeres ist pure Spiritualität“[6] schreibt Rem Koolhaas.

Mit dem *Manhattanismus* formulierte Koolhaas 1978 die Theorie zu dem lustvoll dekadenten Urbanismus Manhattans in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Im Gegensatz zur abstrakten und ästhetisch radikalen Moderne der europäischen Avantgarde zelebrierte der *Manhattanismus* Dichte, Hedonismus und Rausch. Koolhaas setzt dem „puritanischen Urbanismus der guten Absichten“[7] den „hedonistischen Urbanismus des Staus“[8] entgegen. *Congestion* ist sein Gegenmodell zum „urbanen Nichtereignis“[9] der europäischen Moderne.

„The typical skyscraper, a tall building standing in a degree of isolation, attracts its own inhabitants but limits direct communication with others.“
Rem Koolhaas

Woolworth Building, Cass Gilbert, 1910-13

Seagram Building, Mies van der Rohe, 1954-58

Mies'sche Kisten

Das Seagram Building (1954-58) von Ludwig Mies van der Rohe und Philipp Johnson gilt als Prototyp des modernen Hochhauses. Es ragt als einfaches und schlankes kubisches Volumen geradlinig empor, hält es sich – ganz den Prinzipien Sullivans entsprechend – weniger am Boden fest, als dass es stolz in den Himmel aufragt. Seine Gestalt bezieht sich ganz auf die Konstruktion. Die gläserne Vorhangfassade verweist auf das dahinter liegende Stahlskelett. Die Fassade versteckt die Konstruktion nicht mehr, das Bauwerk ist eine Entsprechung des Bauens an sich.

Mies war nie ein Funktionalist im engeren Sinn. Seine Bauten erzählen mit ihrer Ästhetik vielmehr von ihrer Epoche, dem Industriezeitalter. Die konsequente und klare konstruktive Struktur, die von Mies zur Baukunst erhoben wird, ersetzt die Verwendung überlebter oder willkürlicher Formen.

Von Poesie zur Alltagssprache

Der Mies'sche Prototyp des Wolkenkratzers hat als Hochhaus des Internationalen Stils weltweit Karriere gemacht. Er ist *das* Gebäude der Moderne und des Kapitalismus geworden. In unzähligen, von pragmatischen Kriterien wie der Flächenmaximierung, Schnelligkeit und Kostenreduktion geprägten Kopien und Variationen verbreitete es sich in den Städten der Nachkriegszeit.

Aus den eleganten, auf das Wesentliche reduzierten und wohlproportionierten Volumen von Mies wurden austauschbare Kisten. Aus geschliffener Lyrik wurde banale Umgangssprache.

7.2 Bild

„Aus der Ferne soll die Silhouette eines Gebäudes einfach und wie ein Symbol erkennbar sein.“[10] Dieser Ausspruch stammt nicht etwa von Charles Jencks, der den Begriff Iconic Building prägte, sondern von Walter Gropius. Gebäude waren immer schon mehr als nur Umhüllungen für eine Funktion. Allerdings stand die ikonische, symbolische Dimension meist in engem Zusammenhang mit der Funktion des Gebäudes und war ihr oft sogar untergeordnet. Und dann kam die Postmoderne. Mit der Hinwendung zum Populärgeschmack wurde die Rolle des Bildes größer und die des Gebäudes kleiner. Bis das Zeichen schließlich vor der Architektur stand.

Umkehrung: Postmoderne

AT&T Building, Philip Johnson, 1978-83

Als Gegenreaktion auf die Verbreitung des Internationalen Stils begannen die Architekten, beeinflusst von der Semiotik und der Pop-Art, nach neuen Formen zu suchen. Die Spätmoderne zeugt von der Entwicklung hin zu Bauten, deren Konstruktion nur mehr das Mittel für eigenständig entstandene Formen war. Viele postmodernen Hochhäuser sagen trotz des ganzen Aufwands nichts Relevantes aus, sie suchen undogmatisch und zügellos nach einem Stil. Im Gegensatz zur Moderne, die nie ein Stil sein wollte und es letztendlich wurde, fand die Postmoderne nie zu einem Stil.

Die Hochhäuser der Postmoderne steigerten das wirtschaftliche Kalkül des Funktionalismus noch:. Dieser hatte die Moderne zu möglichst billigen Schachteln verarbeitet. Die Postmoderne erweiterte diese Kalkulation um das Bild: Je mehr Aufmerksamkeit ein Gebäude erregt, desto höher der Gewinn. Das Bild und die Inszenierung wurden wichtiger als die Architektur.

Bilbaoisierung
(Invasion der Enten)

„Architektur baut nicht mehr auf Kontext und Geschichte auf, sondern auf Bildern, neuerdings auch ‚Icons' genannt. Das mündet im vieldiskutierten ‚Star-System', bei dem wenige starke Bilder den Platz der Architektur in der öffentlichen Wahrnehmung besetzen. ‚Bilbaoisierung'“
Werner Oechslin[11]

Der Begriff Ikone leitet sich vom griechischen Wort *εικόνα* ab, das so viel wie *Bild* oder *Abbild* bedeutet. Im historischen Kontext bezeichnet es kultisch verehrte, nach kanonischen Vorgaben angefertigte und geweihte Heiligenbilder in der orthodoxen Kirche. Mit der Populärkultur fand der Begriff als *Stil-* oder *Medienikone* den Weg in den Alltag und überträgt die Verehrung der sakralen Heiligenbilder auf ebenso symbolisch aufgeladene Bilder der Massenkultur.[12] Und als Iconic Building in die Architektur.

Guggenheim, Frank O. Gehry, Bilbao ,1989-97

„Bauen Sie ein Wahrzeichen. Das ist der ausdrückliche Befehl. Bauen Sie etwas, das es nie zuvor gegeben hat!“[13] Frank O. Gehry folgte dieser Aufforderung und baute in Bilbao das dortige Guggenheim Museum (1989-97) und damit die Ikone der ikonischen Gebäude. Außergewöhnlich, skulptural, expressiv und einzigartig – vorerst.

Um als Ikone zu funktionieren, muss ein Gebäude auffallen. Das heißt, es muss außergewöhnlich, meit groß sein, aus seinem Umfeld herausstechen. Das typische ikonische Gebäude bedient sich dabei dem Konzept von Venturis Ente. Das Wichtigste ist laut Jencks seine Eigenschaft als *enigmatic signifier*. Es darf nicht alles verraten, sondern muss für verschiedene Lesarten offenbleiben.[14]

Globale Medien statt lokaler Stadt

Die Stadt und der Kontext spielen für ikonische Gebäude nur eine untergeordnete Rolle. Die Angemessenheit in Größe und Ausdrucksstärke ist nun nicht mehr von großer Bedeutung. Durch ihre markante, andersartige Formgebung stechen die meist als Solitäre konzipierten ikonischen Bauwerke aus ihrem Umfeld hervor.

„Die Beschwörungsformel form follows function verlor ihre Geltung zugunsten des Strebens nach Form um ihrer selbst willen.“
Ada L. Huxtable

Aus Architektur wurden *Architektur-Lables*, die sich zunehmend selbst zitieren, ihre einmal gefundene Formensprache wiederholen und manierieren, in einen Markenartikel verwandeln. Um den Anforderungen des Marktes gerecht zu werden, lassen sich Architekten in die Rolle von Bildlieferanten zwängen. Einzigartige Architekturen seien, so Ernst Hubeli, nicht per se schlecht, allerdings müsse sie eine Legitimation haben, die über das rein Mediale hinausgeht. Architektonische Bilder müssen vorhandene Identitäten stärken, sonst erscheinen sie schnell überkonstruiert.[15]

7.3 Zurück in die Zukunft

In der zeitgenössischen Architektur koexistieren heute eine minimalistische Neomoderne und die expressivere Blob-Architektur – beide als formaler Stil in einem globalen Stilpluralismus. Gemeinsam sind ihnen ihre affirmative Haltung. Und die ihnen immanente Dominanz des Bildes, produzieren sie beide doch inflationär Bilder, größere und kleinere Ikonen, Signature Architecture.

Ernst Hubeli meint, „dass wir in der alltäglichen Bilderflut längst überfordert sind, allen Zeichen Bedeutungen zuzuordnen.“[16] Als Folge der Bilderflut haben Bilder ihre Bedeutung als Repräsentationsmedium oft schon wieder verloren, weil sie im Rauschen der Masse untergehen.

Mit einer Rückbesinnung auf die Struktur und die Konstruktion wird fallweise versucht, der Bilderflut zu begegnen. Das unvermeidliche Bild und die ebenso jeder Architektur immanente Konstruktion werden wieder in Beziehung gesetzt, jedoch in unterschiedlicher Relation. Nicht immer wird das Erscheinungsbild im Geiste Mies' aus der Struktur entwickelt. Oft scheint es auch anders herum zu sein, der Hauptzweck der Konstruktion darin zu liegen, ein bestimmtes, vorher imaginiertes Bild erst möglich zu machen. Ein authentisches Bild kann aber nur in untrennbarer Relation zu dem Gebauten entstehen, Bauwerk und Bild müssen wieder zueinanderfinden.

Inszenierte Ingenieurarchitektur

Santiago Calatrava baut eindrucksvolle Bilder von Konstruktion. Seine Werke sind markante und telegene Landmarks, die sich von der natürlichen Logik organischer Tragstrukturen ableiten. Selbst wenn die ersten Ideen vieler seiner Brücken, Dachkonstruktionen oder des Hochhauses Turning Torso (Malmö, 2005) aus künstlerisch-tektonischen Überlegungen kommen mögen, so entstehen die Entwürfe bei Calatrava doch aus der gewollten ikonischen Form, die immer vor der konstruktiven Struktur da ist. Eine perfekte, zeichenhafte Inszenierung von Ingenieurarchitektur.

Turning Torso, Santiago Calatrava, Malmö, 2005

Swiss Re Tower, Norman Foster, London, 1997-2004

Tektonik 2.0

Norman Foster hat mit dem Swiss Re Tower in London, besser bekannt als (manchmal *Erotic*) *Gherkin* (2004) die modische Blob-Architektur geometrisch gezähmt, organische und geometrische Formen harmonisch vereint. Im grundsätzlichen Verständnis von Form und Konstruktion orientiert sich Foster an Mies van der Rohe. Der große Unterschied zu den Bauten von Mies liegt vor allem in der Komplexität der heutigen Konstruktionen. Hochhäuser sind nicht mehr so „einfache“ Stütze-Balken-Konstruktionen wie bei Mies, sondern die statischen Systeme sind mit der fortschreitenden Technologie und Berechenbarkeit um ein Vielfaches komplexer geworden. Die resultierenden Tragwerke sind damit nicht mehr so intuitiv lesbar.

Automonument

Seine Kritik an der heutigen monofunktionalen Ausprägung von Wolkenkratzern ist wohl der Grund dafür, dass Rem Koolhaas' neuestes Hochhaus gar keines ist. Der CCTV Tower (Peking, 2009) ist niedriger als seine stetig wachsenden Nachbarn, durch seine unverwechselbare Form, die nicht unmittelbar aus der Konstruktion, sondern aus der Struktur seines Programms entsteht, allerdings unverwechselbar. Das CCTV ist ein ikonisches Bauwerk, das unterschiedliche, nicht gleich offensichtliche Assoziationen zulässt, es ist deutungsoffen. Es kommt dem, was Koolhaas

Ungewohnt und besonders: CCTV, OMA, Peking, 2009

1978 als Automonument beschrieben hat, nahe. Es wird durch seine Größe zu einem Monument, ohne im klassischen Sinn monumental zu sein. Es bricht mit dem konventionellen Symbolismus, indem es keine Bedeutung repräsentiert, keine Institution, kein Ideal. Es *ist* einfach. Seine reine physische Existenz macht es zu einem Symbol.[17]

---

[1] Huxtable 1986, 21.

[2] Vgl. Huxtable 1986, 25.

[3] Louis Sullivan nach Huxtable 1986, 43.

[4] Huxtable 1986, 39.

[5] Koolhaas 1999, 96.

[6] Koolhaas 1999, 95.

[7] Koolhaas 1999, 261.

[8] Koolhaas 1999, 261.

[9] Koolhaas 1999, 274.

[10] Gropius 1982, 38f.

[11] Oechslin, zitiert nach Kücker 2010, 78.

[12] Vgl. Paul 2011, 8.

[13] Charles Jencks, zitiert nach Kücker 2010, 78.

[14] Vgl. Jencks 2005, 13-23.

[15] Vgl. Kovári 2011.

[16] Hubeli/Schwarz 2004, 32.

[17] Vgl. Koolhaas 1999, 96f.

8.

Die dekorierte Stadt

Informationszeitalter. Die Kathedralen des Kapitalismus, die Nôtre Dame, Reims und Co. abgelöst hatten, sind ihrerseits in Begriff, von den Domen einer perfekt inszenierten und medialisierten, aber nur allzu oft belanglosen Massenkultur ersetzt zu werden.

Anti-räumliche Architektur

1978 definierten Venturi, Scott Brown und Izenour die Außenerscheinung von Architektur als ein Medium, das seine Botschaften in den Stadtraum aussendet.[1] Heute ist das offensichtlich und man könnte wohl eher sagen *hinausschreit*. Architektur werde in dieser Welt der Kommunikation unzureichend: „Das Symbol beherrscht den Raum. [...] wird in dieser Landschaft auch die Architektur mehr und mehr zu einem Symbol im Raum.“[2]

Die Architektur ist tatsächlich immer mehr zu einem Massenmedium geworden. Architektur und Stadt werden über zwischengeschaltete Medien wie Fotos und Filme rezipiert und zunehmend auch für die mediale Verwertung konzipiert. Von der visuellen Inszenierung historischer Bauten bis zu zeitgenössischen Ikonen, die wie für Hochglanz-Architekturmagazine gemacht scheinen, gilt, dass sie mit der realen Stadt oft nur mehr wenig zu tun haben. Eine „derartige Architektur der Zeichen und Stile ist durchaus anti-räumlich“.[3]

Die beschriftete Stadt

Die Alltags-Architektur, die einen weniger spektakulären, aber viel größeren Anteil an der Stadt als Lebensraum hat als die großen Ikonen, wird meist nicht in eine Ente verwandelt, sondern dekoriert. Die Architektur wird als Träger für andere Medien benutzt, als Projektionsfläche für beliebige Botschaften. Die ausufernde Belegung mit zusätzlichen Zeichen und Symbolen gefährdet die Architektur, denn diese ist selbst ein Medium, besitzt selbst eine Botschaft. Die einem Gebäude immanente kommunikative Bedeutung wird dadurch zerstört, es wird sinnentleert.

Ursprünglich sprachen die Städte die Sprache der Architektur, der Fassaden, einiger Inschriften. In der kontemporären Stadt vermengen sich zwangsläufig verschiedene Formen von Sprache, dabei wird die der Architektur zunehmend durch die der Werbetafeln, Logos und Schriftzüge überdeckt. Zwischen dem öffentlichen urbanen Raum und der Architektur etabliert sich eine Schicht aus Zeichen. Geschieht dies flächendeckend, dann verliert die Stadt ihren formalen Kontext und ihre Geschichte. Die Übermacht der Zeichen erschafft ihren eigenen Kontext, einen der sich in der Bilderflut der Massenkommunikation, außerhalb von Zeit und Raum bewegt. In letzter Konsequenz verwandelt sich die Stadt in einen Nicht-Ort, a-historisch und beziehungslos, ohne eigene Identität.[4]

Bilder als Hülle

Auf der Suche nach Aufmerksamkeit sind die Plakatwände auf die Dächer geklettert, wo sie ihre Dominanz über die Architektur demonstrieren. Sie sind in der Fläche gewachsen, über die Gebäude hinaus: *Megaposter* bedecken ganze Fassaden, lassen die Häuser dahinter verschwinden, machen Architektur unsichtbar.

Statt einer Bekleidung im Sinne Sempers wird der Architektur eine Verkleidung übergestülpt, die die Eigenständigkeit der Architektur unterminiert. Sie wird zum physischen Träger von Botschaften umfunktioniert, in eine übergroße Plakatwand verwandelt, zum überdimensionalen Plakatständer degradiert. Die Architektur und ihre Räumlichkeit werden aus der Stadt ausgeblendet. Das Bild löscht die Architektur aus.

Weißes Rauschen und leere Zeichen

White Noise wird das Phänomen genannt, wenn ein Zuviel an Information nicht mehr verarbeitet werden kann und so zum Verlust des Informationsgehalts führt. Übrig bleibt nur ein weißes Rauschen.

In der urbanen Bilderflut aus architektonischen Bildern, Bildern von Architektur und bebilderter Architektur gehen die einzelnen Botschaften und mit ihnen die Bedeutungen zunehmend unter. Ernst Hubeli glaubt, dass „wir in der alltäglichen Bilderflut längst überfordert sind, allen Zeichen Bedeutungen zuzuordnen. Solch Deutungsarbeit ist gar nicht mehr zu leisten. So lösen sich die meisten Zeichen von ihrer Bedeutung.“[5]

Wie groß die Menge an Werbebotschaften tatsächlich ist, nehmen wir schon gar nicht mehr wahr. In ihrem Projekt „Delete!“ haben Christoph Steinbrener und Rainer Dempf 2005 in der Wiener Neubaugasse alle Bild- und Textelemente überklebt und brachten so die Geschäftsstraße zum Schweigen.[6] Erst ihr Fehlen machte den öffentlichen Raum wieder präsent. Seit 2007 versucht die Stadtverwaltung der 18-Millionen-Stadt Sao Paulo genau das mit einem Verbot von Werbung im öffentlichen Raum zu erreichen.

Delete!, Steinbrener/Dempf, 2005

Die Zeichen und Bilder, die den öffentlichen Raum überdimensional besetzen, verdrängen diesen. Immer mehr, immer dichter, immer lauter. Genau dadurch gelingt ihnen das allerdings immer seltener, sie werden im Wahrnehmungsprozess herausgefiltert. Übrig bleibt ein weißes Rauschen.

Der Unterschied des sinnentleerten Rauschens zu einem leeren Zeichen liegt in dessen reflexivem Selbstverständnis. Haben leere Zeichen manchmal mehr Bedeutung als gewöhnliche? Vielleicht ist das Medium wirklich die Botschaft? Künstler sind seit jeher von der Leere fasziniert und arbeiten mit ihr. *White Void* statt *White Noise*.

Werbetafeln an einer Athener Ausfallstraße, die abgewandte Hälfte richtet sich an die Autobahn, die darunter kreuzt

Stumme Plakatwände auf der Peiraio wurde mit Graffiti wieder eine Stimme gegeben

---

[1] Venturi/ScottBrown/Izenour 1979, 19.

[2] Venturi/ScottBrown/Izenour 1979, 24.

[3] Venturi/ScottBrown/Izenour 1979, 19.

[4] Vgl. Augé 1994, 92.

[5] Hubeli 2003.

[6] Vgl. Steinbrener/Dempf 2012.

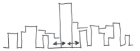
3.

Horizontal und vertikal

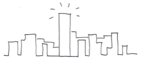
Aus der Sicht der Stadt hat ein Hochhaus zwei Anforderungen zu erfüllen: Es benötigt räumliche und ikonische Qualitäten.

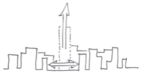
Nah und fern, Raum und Zeichen

Die räumlichen Qualitäten bestimmen, wie sich das Hochhaus in seine unmittelbare Umgebung integriert, wie es mit dem Stadtraum interagiert und wie es von der Öffentlichkeit genutzt werden kann. Es geht darum, wie die Öffentlichkeit in das Gebäude hinein und hinaus oder durch es hindurch wirken kann. Diese Wechselbeziehung kann als die horizontale Dimension eines Hochhauses beschrieben werden.

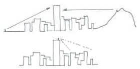


Seine Wirkung in die Ferne geschieht nachvollziehbarer Weise in erster Linie durch den oberen Teil des Hochhauses, der aus der Stadt herausragt. Die Bildwirkung kann deshalb als vertikale Dimension bezeichnet werden. Als weit sichtbares Zeichen sagt die Architektur nicht nur etwas über das Gebäude selbst, sondern auch über die Stadt: Größe, Proportion und formale Merkmale geben Informationen über das Gebäude, aber auch über Region und Zeit.





Eine besondere Rolle nimmt die Spitze eines Hochhauses ein, die im Idealfall beiden Shären zurechenbar ist. Die Höhe der obersten Geschoße bietet die Gelegenheit des Ausblicks, die Chance, sich ein Bild von der Stadt zu machen, was mit dem Wachstum der Städte über ihre mittelalterlichen Stadtmauern hinaus verloren gegangen ist.

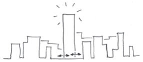


Die meisten Hochhäuser der Gegenwart legen einen klaren Schwerpunkt auf die Bildwirkung, wohl, weil das damit erzielbare Prestige als wichtiger erachtet wird als die Verantwortung gegenüber der Öffentlichkeit. Diese Praxis muss durchbrochen werden!

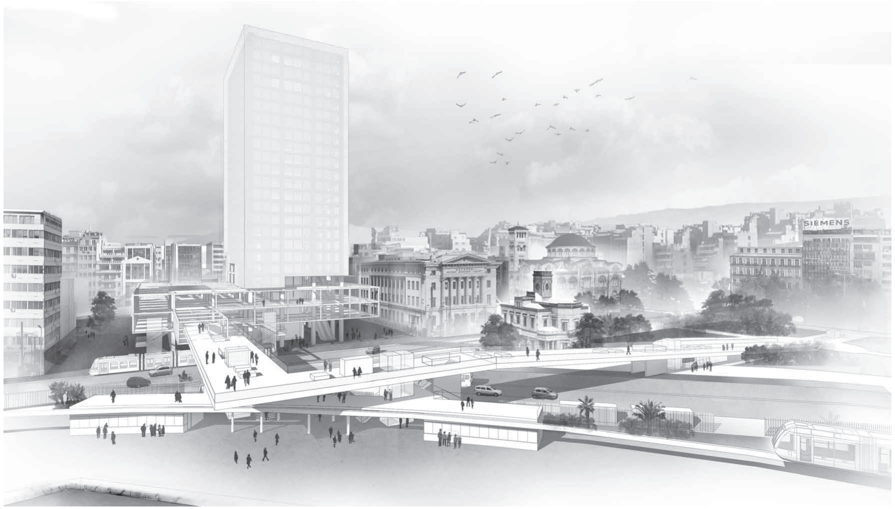
Synthese

Kevin Lynch betont, wie wichtig es ist, dass der Betrachter, der vor einem Gebäude steht, es mit dem Bild, das er aus der Ferne gesehen hat, in Verbindung bringen kann.[1] Die Sockelzone und der Schaft müssen miteinander wirken.

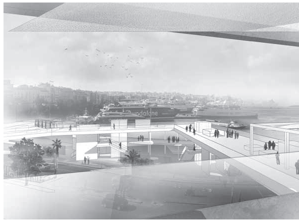
In der Nähe muss ein Hochhaus das einlösen, was es aus der Ferne verspricht. Es markiert einen Brennpunkt, verspricht Zentralität. Aus dieser darf es sich durch räumliche Ignoranz oder die Abschottung gegenüber seinen Nachbarn nicht selbst ausschließen.

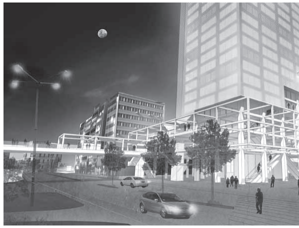


Horizontale und vertikale Dimension eines Hochhauses



„Der Ypsilos Dromos ist keine Attraktion. Er macht diesen besonderen Ort in der Stadt zu einer Attraktion.“



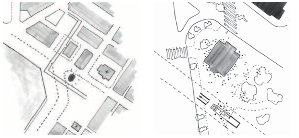


The Return of Roloi

Das au dem 19. Jahrhundert stammende Rathaus Roloi existiert seit seinem Abriss 1972 nur als Bild. Auf Fotografien und in der Erinnerung der Menschen.

Als Erinnerungszeichen wird das Baudenkmal aus seinem entmaterialisierten Zustand zurück an seinen angestammten Platz in der Stadt und in den Kontext des Entwurfs geholt. Das Gebäude wird jedoch nicht rekonstruiert. Es als gewöhnlich zu nutzendes Gebäude in seinem Originalzustand wiederzuerrichten würde es zu einem anachronistischen Ausstellungsobjekt machen und den Platz zu seinem Museum. Stattdessen wird ein 1:1 Volumsmodell errichtet, das die Position und räumliche Funktion des Roloi einnimmt, jedoch keinen Innenraum besitzt. Ein Treffpunkt an der Schwelle zwischen Heimat und Fremde als Manifestation von Weltoffenheit.

Der Ort ist wieder vollständig.



Der als Erinnerungszeichen wiedererrichtete Roloi als sozialer Mittelpunkt, mit einer Café-Bar unter der Rampe des Ypsilos Dromos

4.

Raum: Verbinden

In seiner horizontalen Dimension wird der Lefkos Pirgos als ein städtebauliches Instrument verstanden. Er dient dazu, dem fragmentierten Raum um das Hochhaus eine Öffentlichkeit im Sinne der traditionellen europäischen Stadt zurückzugeben. Das Gebäudes selbst ist nicht das primäre Ziel, sondern ein Werkzeug um qualitativen Stadtraum zu schaffen. Es wird das repariert, was der Bau des Pirgos Peiraia in den 1970er Jahren im Speziellen und die übertriebene neoliberal-globale Kommerzialisierung im Hafen im Allgemeinen in den letzten Jahrzehnten zerstört haben.

Auflösung

Die Sockelzone des Pirgos Peiraia trennt das Gebäude von der Stadt. Der gesamte Sockel wird deshalb radikal verändert: Alle raumbegrenzenden Bauteile – Außen- und Innenwände sowie Deckenplatten – werden entfernt. Nur die nackte Tragstruktur bleibt bestehen. Ein rohes Stahlbetonskelett aus Stützen und Balken.

Über mehr als 15 Meter hoch definiert die tektonische Struktur weiterhin den Raum, allerdings ohne ihn zu zerteilen und funktional zu determinieren. Mitten im Stützenwald befindet sich der Erschließungskern des Turmes. Anstelle des früheren Erd- und Mezzaningeschoßes findet sich nun ein sieben Meter hoher Freiraum, der öffentliche Raum kann unter dem Gebäude hindurchfließen.

Die Struktur der beiden darüber liegenden, ebenfalls entkleideten Geschoße setzt die Straßenfluchtlinie fort und dient als Träger von Beschattung und Beleuchtung. Vor allem aber ist sie die Basis der neuen städtischen Funktionen des Bauwerks, seiner horizontalen Dimension: Sie tragt den Ypsilo Dromo, das verbindende Element, das im Zentrum des Entwurfs steht und wird von dessen Benutzern durchschritten.

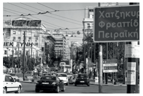
Die Grenzen zwischen privat und öffentlich werden verschoben und perforiert, letzterem die Entwicklung die Vertikale ermöglicht. Die früher unsichtbare Leere innerhalb des Pirgos Peiraia wird aufgerissen und der Öffentlichkeit zur Aneignung als Lefkos Pirgos freigegeben.

Grenzen und Barrieren

Ein Passagierhafen ist in einem Land mit Hunderten Inseln naturgemäß ein wichtiger Verkehrsknotenpunkt. Hier verschränkt sich öffentlicher und privater Verkehr zu Land mit dem Fährverkehr.

An der Plateia Odissou am nördlichen Hafenbecken von Piräus endet die Metro-Linie 1, Bahn und Airpor-Bus enden ebenfalls nahe dem Pirgo Peiraia. In Zukunft wird außerdem die Verlängerung der Athener Straßenbahn hier ihre neue Endstation haben., ebenfalls projektiert ist die Verlängerung der Metro-Linie 3 nach Piräus.

Trotz des umfassenden Angebots an öffentlichen Verkehrsmitteln dominiert in Piräus der motorisierte Individualverkehr. Die sechsspurige Hafenstraße trennt die Stadt und den Hafen. Sie ist die wirksamste der Barrieren, die entlang der Küstenlinie existieren, neben der Hafenkante selbst, dem Hafenzaun und der Gebäudewand der Waterfront, mit der sich die Stadt gegenüber dem Meer verschlossen präsentiert.



Überbrückung und Verbindung

Während die Schnittstelle Stadt-Hafen für den Autoverkehr über die Gates zum Hafengelände gut funktioniert, existiert keine attraktive fußläufige Verbindung, vor allem von der Endstation der Metro zur Anlagestelle der *Flying Dolphins* (schnelle Tragflügelboote) direkt gegenüber des Pirgos Peiraia. Im gesamten Bereich überqueren Reisende die stark befahrene Straße – teils auf Zebrastreifen, teils irgendwo dazwischen. Auch die Fußgängerbrücke, die die 2004 an der Plateia Odissou errichtet wurde, hat daran nur wenig geändert. Sie scheint als rein transitorischer Raum besonders für regelmäßig Reisende, etwa griechische Geschäftsleute oder Bewohner der nahen Inseln, nur mäßig attraktiv zu sein, sie bevorzugen weiterhin die Straße mit ihrem Angebot an *Periptera*, kleinen Bars und Gyrosläden.

Der Gebäudeblock mit dem Pirgo Peiraia liegt umgeben von drei mehrspurigen Straßen und direkt an einer stark befahrenen Kreuzung. Seine Lage direkt an der Hafenstraße, zwischen Stadt und Hafen, Platzräumen und Seitengassen kann genutzt werden, um diese Bereiche miteinander zu vernetzen, ihre fußläufige Verbindung zu stärken und sie damit zu attraktivieren.

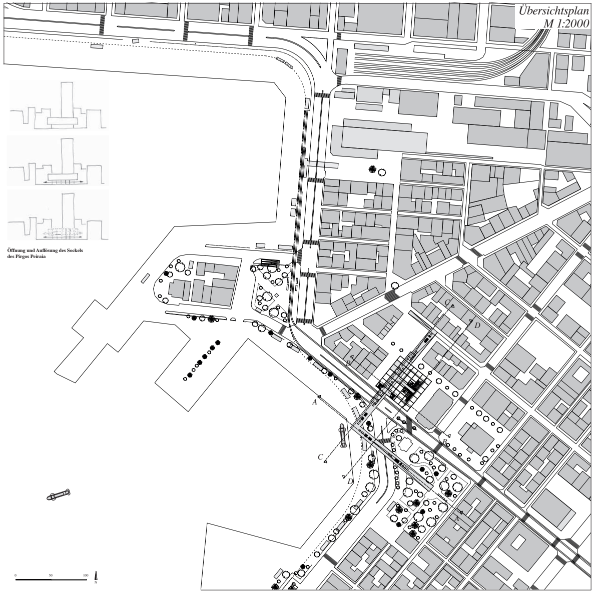
Die freigelegte Tragstruktur des Sockels schein wie dafür gemacht, sie als Brücke über die Straße zu verlängern, eine Verbindung von Stadt und Hafen schaffen und diese gleichzeitig als hybriden Raum zwischen verbindendem Weg und eigenständigem Ort mit Aussichts- und Aufenthaltsqualitäten zu formen: den Ypsilos Dromos.

Υψηλός Δρόμος – Ypsilos Dromos
Ein neuer Weg

Das zentrale Element des Entwurfs ist der Ypsilos Dromos. Der zweifach geknickte, vom Boden abgehobene Weg ist nicht nur eine verbindende Brücke, sondern ein öffentlicher Aufenthaltsraum, ein Ort, der Stadt und Hafen wieder näher zusammenbringt. Der Ypsilos Dromos ist dabei weniger eine Architektur zum Anschauen, sondern Architektur für den urbanen Alltag, eine Architektur die durch Aneignung und Deutung entsteht anstatt durch unbedingten Gestaltungswillen. Er erlaubt es den Menschen, sich selbst ein Bild von der Stadt zu machen und sie sich subjektiv anzueignen .

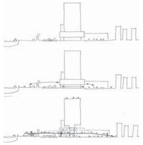
Als horizontales Element ergänzt der Ypsilos Dromos dialektisch den vertikalen Lefko Pirgo, mit dessen Hilfe er sich auf siebeneinhalb Meter Höhe hebt ohne ihn dabei unmittelbar zu berühren, aber mit ihm verschränkt durch die Rasterstruktur des aufgelösten Sockels. Das Hochhaus gibt dem Ypsilo Dromo Halt und dieser gibt dem Lefko Pirgo die horizontale Dimension, die ihm zuvor gefehlt hat: die räumliche Qualität um sich in die Stadt integrieren zu können.

Der Ausgangspunkt der Idee ist die Überquerung der Straße. Aus der Stadt in den Hafen, zur Anlegestelle der Flying Dolphins. Und in die andere Richtung, vom Hafen in die Stadt, durch die Gassen bis zur Metro-Station.



Öffnung und Auflösung des Sockels des Pirgos Peiraia

Die neue Wegeführung führt von der Metro-Endstation durch die Seitengassen auf den vergrößerten und neu gestalteten Marktplatz hinter dem Lefko Pirgo. Dort beginnt der Ypsilos Dromos als eine, den Platz rahmende Rampe auf das Niveau des ersten Obergeschoßes des Lefkos Pirgos zu steigen. Der erhöhte Weg ermöglicht einen Blick auf den Markt und bietet mit seinen zehn Metern Breite selbst Platz für Gastronomie und Periptera. Die ungezwungene Bespielung, die der informellen Ökonomie in Athens Straßen entspricht, verwandelt einen transitorischen Verbindungsweg in einen Raum mit Aufenthaltsqualität.



Überbrückung der Hafenstraße

Der Weg führt durch das Betonraster des des Lefkos Pirgos hindurch und überquert danach die Akti Posidonos. Wie eine Terrasse ragt der Weg über dem Hafen in Richtung Meer, lässt gleichermaßen über das Hafenbecken und die Stadt blicken.

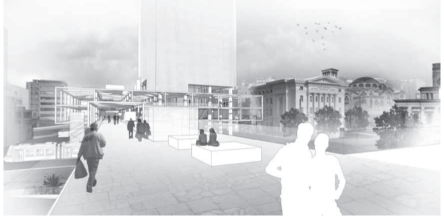
Der zweite Teil des Ypsilos Dromos führt nach einer 90-Grad-Wendung vom Hafen über die Akti Miaouli in den Park auf der Plateia Themistokleous. Damit wird ein weiterer Bereich des Platzraums und der Stadt erschlossen und die verbindende Spange der Intervention vollendet.

Dem Ankommenden ermöglicht die erhöhte Position auf dem Ypsilo Dromo einen Blick zurück auf das Meer und den Blick in die Stadt hinein. Der Weg führt ihn, vom Hafen aus gesehen zuerst durch den Stahlbetonrahmen des Pirgos Peiraia hindurch. Dort eröffnet sich die überblickende Perspektive von oben auf den Marktplatz und die ersten Seitengassen. Mit der Rampe taucht er hinunter in die Stadt, in das Treiben hinter dem Hafen.

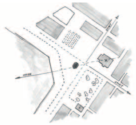
Mit dem Ypsilo Dromo wird nicht nur die Barriere der Straße überwunden, sondern die Öffentlichkeit erhält auch auf diesem Niveau Zugang zum Pirgo Peiraia. Die Wegeführung fügt sich in die bestehenden und geplanten Verkehrswege am Hafen (Metro, Bus und Tram) ein. Die Hafenbehörde von Piräus plant noch in diesem Jahrzehnt eine Monorail innerhalb des Hafengeländes zu errichten. Eine Station der aufgeständerten Bahn vor dem Lefko Pirgo korrespondiert gut mit der Einführung des erhöhten Niveaus für den Fußgängerverkehr. Es wird deshalb ein Bahnsteig der Monorail in die Planungen integriert.

Platzräume

Der Ypsilos Dromos macht das im Klassizismus angelegte Platzensemble um die Plateia Themistokleous wieder erlebbar, verbindet die Platzbereiche wieder, lässt ihnen jedoch ihre unterschiedlichen Charaktere und Funktionen. Räume mit unterschiedlichen Charakteren und Funktionen werden durch das neue Element wieder zusammengeführt. Er ist mehr als nur ein Verbindungsweg, stellt räumliche Bezüge her und erzeugt Freiraumsequenzen, wirkt dabei aber nicht überdeterminierend.



Die unregelmäßige Pflasterung der Athener Gehwege und die vielseitige Nutzung des öffentlichen Raums sind Vorbild für die Gestaltung des Ypsilos Dromos



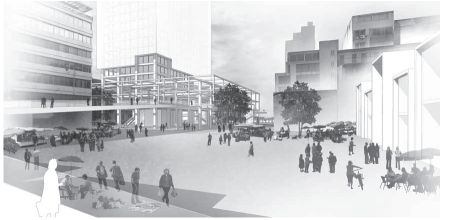
Die klassizistische Anlage der Platia Themistokleous

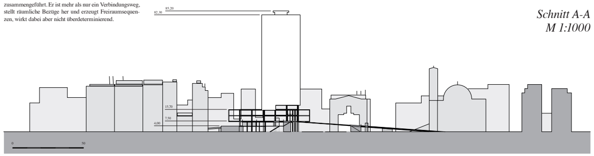
Agora Peiraia: Markt

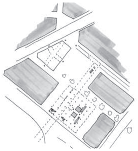
Eine wichtige Rolle in der Aufwertung des Umfelds des Pirgos Peiraia spielt die Wiederherstellung des Marktplatzes. Die Errichtung des Hochhauses hatte den Markt von seinem angestammten Ort verdrängt. Der neue Platz bildet den Mittelpunkt des Marktes, der außerdem den beschatteten Raum an der Stelle des früheren Erdgeschoßes des Pirgos Peiraia und die klassizistischen Markthallen an seinem westlichen Rand umfasst.

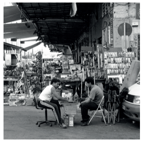
Die am Platzrand ansteigende Rampe des Ypsilos Dromos erzeugt geschützte und beschattete Platzrandbereiche. Die Platzränder sind der Teil des Platzes, an dem die meiste informelle Kommunikation und Begegnungen stattfinden, wodurch ihnen eine besondere Rolle zukommt.

„Der Ypsilos Dromos stellt die verloren gegangene Beziehung zwischen Stadt und Hafen, Land und Meer funktional und formal wieder her. Er macht das Ankommen und Aufbrechen erlebbar, symbolisiert diesen archaischen Topos des Hafens, der Heimat und Weltoffenheit, Abschied und Wiedersehen, Bekanntes und Neues zugleich bedeutet.“

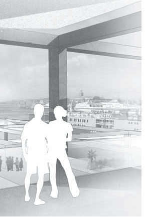








Eine Partie Table am Markt



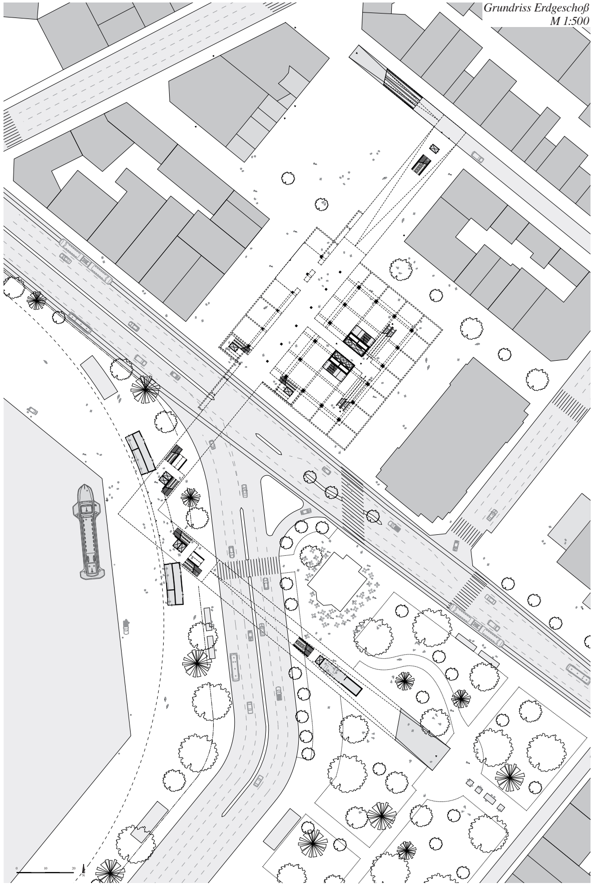
Rhythmus und Melodie

Der Ypsilos Dromos funktioniert als Melodie, vie von Kevin Lynch beschrieben. Die Elemente entlang des Weges – der Lefkos Pirgos, das Roloi, das Hafenbecken, die Überquerungen der Straßen und der Markt – und die zwei klaren Richtungsänderungen gestalten ihn abwechslungsreich. Die unterschiedlichen Endpunkte – der belebte Markt und der ruhige Pinaneios Kipos – sowie die beiden Höhepunkte – die Durchquerung des Lefkos Pirgos und der Blick in den Hafen – schaffen verschiedene Atmosphären und definieren die unterschiedlichen Richtungen. Stets hat man dabei freien Blick auf zwei unterschiedliche Seiten – Stadt und Meer.

Die Stadt und die verschiedenen Maßstäbe werden erlebbar. Der großstädtische Maßstab des Hafenbeckens, der alten Silo-Gebäude und der Kreuzfahrtschiffe auf der einen Seite und die kleinteilige Bebauung der Gassen und das Treiben am Markt als menschlicher Maßstab. Der Lefkos Pirgos und der Ypsilos Dromos vereinen die beiden Größenordnungen.

> *„Es geht um Spannung,*
> *um Atmosphäre, um Rhythmus,*
> *um die richtige Abfolge von*
> *Eindrücken.“*
> *Rem Koolhaas*

Grundriss Erdgeschoß
M 1:500



6.
Bild: (Un)cover

Die abgeschliffene, standardisierte Modernität des Pirgos Peiraia stellt außer normierter und normierender Internationalität nichts dar: nicht die Konstruktion, keinerlei Bezug zum Regionalen, zu Land oder Kultur.

Seine Funktion als Bürogebäude hat er nie erfüllt. Stattdessen hat er unfreiwillig eine andere Funktion erhalten: die einer überdimensionalen Litfaßsäule. Er wurde zum Träger von Werbebotschaften. Seine Räumlichkeit verschwand, er verwandelte sich in ein Bild(träger)objekt.

Automonument

Der neue Lefkos Pirgos konzentriert sich, was seine bildliche Dimension angeht, auf seine Größe. Der Entwurf streicht sie durch radikale Einfachheit hervor. Der Turm wird nicht verkleidet oder mit irgendwelchen reizvollen Zeichen, Bildern oder Symbolen dekoriert. Die Wirkung als Bild in der Stadt erreicht das Gebäude durch eine puristische Beschränkung auf seine physischen Präsenz.

In seiner reduzierten Form fügt er sich als fast schon monumentales Element in die Stadtstruktur ein. Als solches ragt er hoch, aber ruhig und unaufdringlich aus der Gebäudemasse heraus. Der Lefkos Pirgos will gar nicht um jeden Preis originell sein.

Postmoderne Formenvielfalt am Hafen von Piräus

Enigmatisch

Das Fehlen jeder Aufschrift erzeugt ein wenig Unsicherheit. Der Lefkos Pirgos ist ein unerklärter Ort inmitten einer Stadt der Zeichen, in der alles beschriftet und gekennzeichnet ist. Vielleicht erzeugt er sogar Vertrauen, weil keine Versprechen verkündet werden, denen man sowieso keinen Glauben mehr schenkt. Keine Schrift, kein Bild definiert etwas und schließt damit auch nichts aus.

Enigmatisch bedeutet, dass es dem Betrachter überlassen bleibt, sein Bild des Gebäudes selbst durch Assoziation zu konkretisieren, anstatt ihm ein möglichst eindeutiges Bild vor die Nase zu setzen. Die leere, weiße Oberfläche bietet dafür die Möglichkeit. Als Hülle für Künstlerateliers ist die Assoziation mit einer unbeschriebenen Leinwand naheliegend. Sie steht für das Entstehen neuer Kunst und eine Offenheit gegenüber etwas Neuem, das erst entstehen muss. Die Undeterminiertheit des Bildes – oder besser gesagt das Bild der Undeterminiertheit – korrespondiert mit dem nur wenig determinierten Raum. Der Raum ist für Aneignung so offen wie eine leere Leinwand für Farben und Formen, Ideen und Experimente.

Die *Nichtfarbe* Weiß ist die vieldeutigste unter den Farben. Im Kontext des Lefkos Pirgos steht sie vor allem für die Offenheit der Interpretation, für das Neue. Er ist ein Gegenentwurf zu überdeterminierten Räumen und Formen, zu den neoliberalen, aus der Willkür der Postmoderne erwachsenen, unbedingt originell sein wollenden, medialisierten Repräsentationsarchitekturen.

Aus *White Noise* wird *White Void*

Das einfache weiße Erscheinungsbild des Lefkos Pirgos reagiert auf die städtische Bilderflut, den ausufernden Gestaltungswillen in der heutigen Stadt, die um Aufmerksamkeit buhlende Architektursprache der Konzerne, in der jedes Gebäude moderner sein will als seine Vorgänger. Als Gegenmodell zu der, sich in einem immer schnelleren Takt überschlagenden Wellen, immer lauter werdenden Bebilderung der Stadt etabliert der Lefkos Pirgos ein *White Void*. Eine *nicht-dekorierte Nicht-Ente*. Ein Leerraum in der übergestalteten Stadt. Der Lefkos Pirgos sticht wie ein (weißer) Peak aus dem weißen Rauschen der Stadt heraus.

Hülle

Mit der Verwandlung zum Lefko Pirgo erhält der Turm eine neue Hülle, die ihm ein weiches und ruhiges monolithisches Erscheinungsbild verleiht.

Die weiße Hülle ist die äußere der zwei Schichten der Fassade. Sie besteht aus einem matt-weißen Metallgeflecht, das dem Gebäude ein gleichmäßig weiches Äußeres verleiht. Die, den bestehenden Turm in einem Abstand von einem Meter umschließende Hülle dient nicht nur der Beschattung und dem Windschutz, sondern erzeugt einen umlaufenden Freibereich, der die bestehenden Flächen ergänzt. Der eigentliche, raumhoch verglaste Raumabschluss befindet sich zwischen den tragenden Stützen.

Der Lefkos Pirgos ist ein invertierter *White Cube*: außen neutral weiß, innen aber ist er roh. Die 35 Jahre alten Stahlbetondecken und -stützen bilden die finale Sichtoberfläche. Die minimalistische Behandlung des Innenraums unterstützt den Ateliercharakter des Gebäudes und fordert zur aneignenden Weitergestaltung auf. In Umkehrung eines Museum, dessen Äußeres oft durch historische Fassaden oder neue, expressive Architektur bestimmt ist und das innen einen neutralen Ausstellungsraum – einen White Cube – erzeugt, dreht der Lefkos Pirgos als Produktionsort von Kunst das Konzept des White Cube um.

(Un)Cover

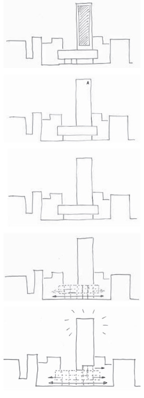
Die neue Fassade umhüllt das Gebäude, seine Tektonik und seine Funktion. Wie die Verpackung eines Geschenks macht sie auf den Inhalt neugierig, macht ihn interessanter. Nur die Schleife fehlt noch. Die Verhüllung kann als Wertschätzung von Inhalt und Bauwerk verstanden werden. Umso näher man kommt, desto transparenter wird die Fassade durch den Winkel des Geflechts und gibt schemenhaft seine Struktur preis.

Die Fassade reicht nicht bis zum Boden. Die weiße Hülle bedeckt, ähnlich einem über das Bauwerk geworfenen Tuch, den oberen Teil der Lefkos Pirgos, offenbart im unteren Teil seine Konstruktion und lässt den öffentlichen Raum unter ihm durchfließen. Unter der Hülle hindurch gelangt man unmerklich und ohne Schwelle in das Gebäude. Man ist drin, bevor man merkt, dass man es betreten hat.

Monument?

Aufgrund seiner Größe und der Einfachheit der Fassade des Lefkos Pirgos und des breiten, geraden Wegs des Ypsilos Dromos entfaltet das Bauwerk eine monumentale Wirkung. Es ist aber kein Monument, wie es heute meist verstanden wird, kein Objekt der Repräsentation, kein Gedenken an ein bestimmtes Ereignis oder einzelne Menschen. In seiner Verwandlung vom Pirgo Peiraia zum Lefko Pirgo wird der Turm von einem isolierten, nicht zugänglichen Gebäude zu einem offenen vertikalen Raum. Das dialektische Paar aus Ypsilos Dromos und Lefkos Pirgos ist für den Gebrauch im Hier und Jetzt gedacht, für alle, nicht einzelne Menschen.

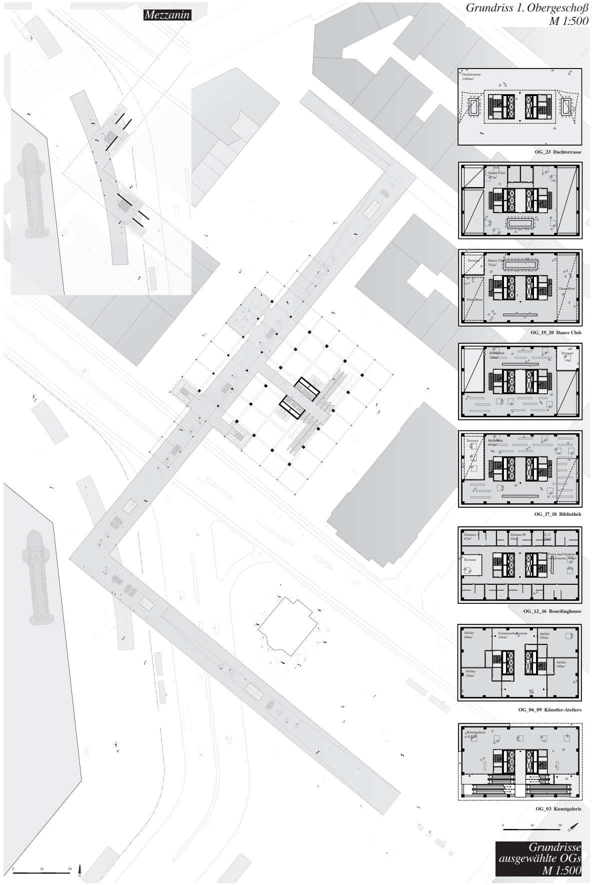
Obwohl der Lefkos Pirgos und der Ypsilos Dromos aus dem Hintergrund der Stadt hervorstechen, sind sie selbst Hintergrundarchitektur, bleiben „normal“. Sie inszenieren sich nicht als Ikonen oder formales architektonisches Spektakel, sondern erzeugen eine Bühne, auf der die Menschen Teil des Schauspiels der Stadt sind.



Entwicklungsschritte vom Bild- und Zeichenträger zum Lefkos Pirgos: in die Stadt integrierter Raum und ein klarer Körper

> *„Der Lefkos Pirgos ist ein Zeichen gegen die Zeichen.“*

Grundriss 1. Obergeschoß
M 1:500



Grundrisse ausgewählte OGs M 1:500

5.
Leben: Aktivierung und Identität

Vergangenheit

Der Pirgos Peiraia war als Büroturm gedacht. Am Hafen, dem Tor Griechenlands zur Welt, sollte er als „Piraeus Trade Center“ die wirtschaftliche Potenz der Militärregierung demonstrieren. Neben den Büros waren Geschäftsnutzungen und Dienstleistungen der Stadt vorgesehen. Außerdem ein (als leerer Raum beeindruckender) zweigeschoßiger Vortragssaal im 19. Geschoß und ein Restaurant im 21. und 22. Geschoß.

Die Nutzung als Bürogebäude ist dem prominenten Ort in der Stadt und dem im wahrsten Sinn des Wortes herausragenden Bauwerk nicht angemessen. Die zentrale Lage und die Sichtbarkeit des Pirgos Peiraia verlangt nach einer öffentlichen Nutzung, die in der Lage ist, dem nie in den Herzen der Bevölkerung angekommenen Gebäude eine neue Identität zu geben.

Kunst und Kultur

Die neue Identität des Lefkos Pirgos ist die Kunst. Allerdings nicht als Ort der Hochkultur, sondern als Produktionsort alternativer und junger Kunst, Subkultur von den Rändern der Gesellschaft, subversiver Kunst.

Jeder Hafen ist ein Ort des Austausches, der Differenz und der Konfrontation von verschiedenen Kulturen, Werten und Lebensstilen. Er ist ein Ort der Ankunft, an dem sich Immigranten niederlassen, auf die bestehende Gesellschaft treffen und an dem durch deren Vermischung Neues entsteht. Durch die ständige Auseinandersetzung mit fremden Einflüssen ist ein Hafen ein Ort, an dem freies Denken und Weltoffenheit stattfinden können. Als Beispiel kann hier der Rebetiko gelten, ein Musikstil mit Wurzeln in den ehemaligen kleinasiatischen Gebieten Griechenlands, der sich in den 1920er Jahren in der proletarischen Subkultur in den großen griechischen Häfen entwickelte.

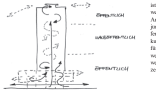
Piraeus Cultural Coast

Das Potenzial von Kunst und Kultur als Zugpferd für die Stadtentwicklung blieb auch der Piraeus Port Authority nicht verborgen, die gemeinsam mit der Stadtverwaltung seit Kurzem Jahren das Projekt *Piraeus Cultural Coast* betreibt. Die Kultur soll die Lücken füllen, die sich mit der zunehmenden Deindustrialisierung der Stadt aufgetan haben. Eine zentrale Rolle nehmen dabei die alten Lager- und Silogebäude am Hafenbecken ein, die in Zukunft Museen beherbergen sollen.[1] Der neue Lefkos Pirgos fügt sich als Kristallisationspunkt für junge und alternative Kunst in eine Kette von Kulturinstitutionen ein, die entlang des Hafens entstehen.

Der Lefkos Pirgos als Element der entstehenden Kette von Kulturinstitutionen entlang des Hafens

Der Lefkos Pirgos beherbergt Arbeits- und Ausstellungsflächen für Künstler und weitere Funktionen, die ein fruchtbares Umfeld für kulturelle Aktivitäten schaffen:

- 16 Wohn- und Arbeitsateliers für Künstler auf vier Geschoßen
- ein Boarding-House für Künstler, Vortragende, Gastlektoren,... mit 60 Zimmern auf fünf Geschoßen
- eine Galerie
- ein Theater
- eine öffentliche Bücherei
- zwei Restauant-Bar-Cafés
- ein Music- und Dance-Club
- ein Garten



Bewegung im Lefkos Pirgos, öffentliche Bereiche und halböffentliche Bereiche

Die Idee des Hochhauses als multifunktionale Stapelung unterschiedlicher Nutzungen, die auch der Polykatoikia zugrunde liegt, ist hier verwirklicht.

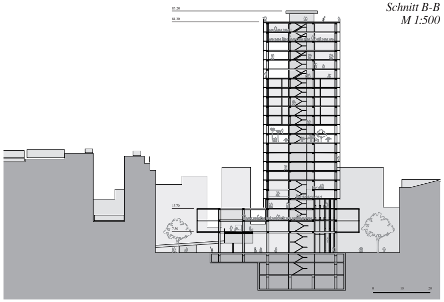
Die Nutzungen verteilen sich in der Vertikalen entsprechend ihrem Bedarf an Öffentlichkeit und Sichtbarkeit, Ruhe und Rückzugsmöglichkeit. Die unteren (die öffentlichsten) Geschoße sind zusätzlich zu den Liften und Treppen des Erschließungskerns über im Freien liegende Rolltreppen direkt vom Platz aus zugänglich. Durch diesen sichtbaren Zugang öffnet sich das Gebäude als vertikaler Raum der Öffentlichkeit.

Öffentlich

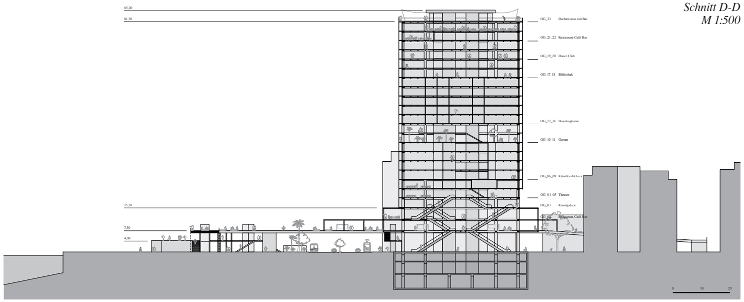
Der Ypsilos Dromos und der Platzraum unter und um den Turm stehen explizit allen temporären Nutzungen offen. Neben dem Markt, kleinräumiger Gastronomie, Periptera und den Straßenverkäufern also auch und ganz besonders für künstlerische Veranstaltungen, Aktionen und Interventionen. Durch die Heterogenität des Ortes und seiner Nutzer kann eine Vielfalt an Angeboten entstehen, die sanft einer Monopolisierung durch einzelne Gruppen entgegenwirkt.

Die Verschränkung von Raum und Ereignis ist für einen großen, wenig determinierten Freiraum ein wesentlicher Faktor. Die Möglichkeit zur individuellen Aneignung des Ortes spielt hier eine wichtige Rolle: Für junge, noch nicht etablierte Kunst ist die Bespielung öffentlichen Raums der beste Weg um ein größeres Publikum zu erreichen. Überhaupt spielt der öffentliche Raum für das gesellschaftliche Leben in Griechenland eine wesentliche Rolle. Dafür ausreichend und vielseitig verwendbaren Raum zur Verfügung zu stellen ist damit eine zentrale Aufgabe urbaner Architektur in dieser Region.

Schnitt B-B
M 1:500



Schnitt D-D
M 1:500



---

[1] Vgl. Piraeus Port Authority 2010.