

Jörg H. Gleiter

Urgeschichte der Moderne

Jörg H. Gleiter **Urgeschichte der Moderne**

Architektur**Denken** 4

Architektur**Denken**

Architekturtheorie und Ästhetik

Herausgeber: Jörg H. Gleiter, Berlin/Bozen

Beirat: Gerd de Bruyn, Stuttgart

Kurt W. Forster, Como/New Haven

Matthias Sauerbruch, Berlin

Philipp Ursprung, Zürich

Jörg H. Gleiter

Urgeschichte der Moderne

Theorie der Geschichte der Architektur

[transcript]

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 Lizenz (BY-NC-SA). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium zu nicht-kommerziellen Zwecken, sofern der neu entstandene Text unter derselben Lizenz wie das Original verbreitet wird.

(Lizenz-Text: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.de>)

Um Genehmigungen für die Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-verlag.de

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2010 im transcript Verlag, Bielefeld

© Jörg H. Gleiter

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Umschlaggestaltung & Innenlayout: Philipp Heinlein, Bozen (I)

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 978-3-8376-1534-0

<https://doi.org/10.1515/transcript.9783839415344>

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: info@transcript-verlag.de

Inhalt

- 1 Strukturales Denken in der Architektur 7
 - 2 Gelebter Raum der Erinnerung 25
 - 3 Architekturtheorie: Denkmal einer Krise 41
 - 4 Steinsäule und Stahlträger 55
 - 5 Ästhetik am Nullpunkt 87
 - 6 Vorwärts zur Tradition 105
 - 7 Urgeschichte der Moderne: Japan 121
- Nachwort 141
- Anmerkungen 146
- Inhaltsübersicht 158

Strukturelles Denken in der Architektur

Seit einiger Zeit lassen sich Ansätze für eine Rückkehr des strukturalen Denkens in die Architektur beobachten. Es ist sogar von einer Rückkehr des architektonischen Strukturalismus der sechziger Jahre die Rede und vom Wunsch, daran anzuknüpfen. Heute steht das strukturelle Denken aber im Kontext der digitalen Medientechnologien und damit unter anderen Voraussetzungen. Der architektonische Strukturalismus der sechziger Jahre hatte seine Impulse aus der strukturalen Linguistik Ferdinand de Saussures erhalten, in ihm erkannte man eine „Widerspiegelung des strukturalistischen Denkens in der Linguistik und Anthropologie“¹. Heute kommt der Anstoß nicht aus der strukturalen Linguistik, auch gibt es keine Renaissance des strukturalen Denkens in der Linguistik oder Anthropologie. Was also ist unter strukturellem Denken in der Architektur zu verstehen? Vor dem Hintergrund der Rückkehr des strukturalen Denkens in die Architektur stellt sich dann die Frage, ob die Architektur

nicht überhaupt eine strukturelle Praxis ist und das architektonische Denken nicht etwa ganz allgemein ein strukturelles Denken, das sich je nach Zeit und Kontext in verschiedenen Erscheinungsformen artikuliert? Es stellt sich die Frage, ob es in der Architektur nicht ein strukturelles Denken *avant la lettre* gibt, also ein strukturelles Denken, das vor die strukturelle Linguistik des 20. Jahrhunderts zurückreicht.

Sprachlichkeit und Historizität Die Defizite des architektonischen Strukturalismus der sechziger Jahre, also das, was er gerade nicht ist, mit dem er aber fälschlicherweise immer wieder assoziiert wird, erlauben es, das strukturelle Denken klarer nachzuzeichnen, als der Versuch, ihn positiv zu definieren. An den Punkten seines Scheiterns, an den Missverständnissen bietet es sich an, die Frage nach dem strukturalen Denken in der Architektur festzumachen. Im Laufe der sechziger Jahre zeigte sich immer deutlicher die paradoxe Grundstruktur des architektonischen Strukturalismus. Denn mit Ausnahme einiger weniger gelungener Beispiele war ihm die zentrale Idee der strukturalen Linguistik aus dem Blick geraten: Die Sprachähnlichkeit aller kulturellen Praktiken. Die strukturelle Linguistik nimmt an, dass nicht nur unser Wissen, sondern alle kulturellen Praktiken wie Sprache strukturiert sind. Damit wurde in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die strukturelle Linguistik nicht nur zur Impulsgeberin für Claude Lévy-Strauss' strukturelle Anthropologie, Jacques Lacans strukturelle Psychologie oder Roland Barthes' strukturelle Semiotik, sondern zu einer Leit- und Universalwissenschaft der Geistes- und Kulturwissenschaften, der Architektur und Künste, was dem Anspruch nach nur vergleichbar ist mit dem Marxismus.

Die Kritik am architektonischen Strukturalismus setzte Ende der sechziger Jahre konsequenterweise am Verlust der narrativen Funktion und damit auch am Verlust der geschichtlichen Dimension der Architektur an. Das bereitete seine Ablösung durch die Postmoderne vor. Doch würde man der Postmoderne nicht gerecht werden, wenn man mit dem Ende des

architektonischen Strukturalismus auch das Ende des strukturalen Denkens in der Architektur verbinden wollte. Denn der Postmoderne gelang nicht nur die Erneuerung der Sprachlichkeit, des narrativen Potenzials und damit der Geschichtlichkeit der Architektur, mit der Wiederaufnahme rhetorischer Elemente erreichte sie, wie Charles Jencks in *Die Sprache der postmodernen Architektur* darlegte, auch die Umsetzung einiger Aspekte der strukturalen Linguistik und damit eine Erneuerung des strukturalen Denkens in der Architektur.

Der architektonische Strukturalismus scheiterte spätestens in den siebziger Jahren, paradoxerweise in der Zeit der größten Wirkungsmacht des Strukturalismus in den Geisteswissenschaften. Dabei war erst 1973, als dessen Scheitern schon abzu-sehen war, der Begriff des architektonischen Strukturalismus² eingeführt worden. Ebenso war die erste umfassende Darstellung, Arnulf Lüchingers *Strukturalismus in Architektur und Städtebau*, erst 1981, also drei Jahre nach dem Erscheinen von Jencks *Die Sprache der postmodernen Architektur*, erschienen, also jenem Buch, das die Grundlage für die Postmoderne in der Architektur legte. Darüber hinaus ist nicht zu übersehen, dass der architektonische Strukturalismus stets programmatisch vage und seine gebauten Beispiele heterogen waren. Projekte wie Aldo van Eycks *Waisenhaus* in Amsterdam von 1960, Moshe Safdies *Habitat* in Montreal von 1967 oder Hermann Hertzbergers Bürogebäude für *Centraal Beheer* in Apeldoorn von 1972 könnten unterschiedlicher nicht sein. Ob der Strukturalismus tatsächlich „eine Denkart im zwanzigsten Jahrhundert“³ und der architektonische Strukturalismus ein Phänomen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts war, bleibt also zweifelhaft, woran auch der Versuch nichts ändert, Le Corbusier als „wichtigen Inspirator“⁴ für den Strukturalismus zu vereinnahmen. Der architektonische Strukturalismus als Epochen- und Stilbegriff ist daher vom strukturalen Denken als einem der Architektur inherenten Prinzip und einem unsichtbar und unbewusst die Architektur strukturierenden Verfahren zu unterscheiden.

Die Unsichtbarkeit der Struktur Das zentrale Problem bei der Übertragung der strukturalen Linguistik in die Architektur betrifft den Begriff der Struktur selbst. Wenn in der Architektur von Struktur gesprochen wird, so sind in der Regel das konstruktive System aus Stützen und Träger, also die Tragwerkskonstruktion oder auch das Erschließungssystem gemeint, also konkrete Dinge sichtbarer und materieller Art. Hieraus entsteht dann eines der grundlegenden Missverständnisse in Bezug auf den Strukturalismus in der Architektur. Denn darum geht es dem Strukturalismus gerade nicht, Struktur meint nicht das Sichtbare und Materiale. Im Gegenteil, Struktur bezieht sich auf die unsichtbaren Gesetze, über die die heterogenen Elemente eines Gebäudes, eines Rituals oder allgemein einer kulturellen Praxis miteinander in Beziehung stehen. Mit Struktur wird das beschrieben, was mittelbar wirkt, selbst aber nicht in Erscheinung tritt. Im Zentrum jeder strukturalen Untersuchung steht daher die Suche nach den die kulturellen Praktiken formierenden, aber unsichtbaren Gesetzen.

„Gegenwärtig ist nur das, in dem sich die Struktur verkörpert“⁵, wie Gilles Deleuze feststellte. Die Struktur besitzt also keine eigene Materialität, sie ist die „Existenz einer unbekannten Größe, die dem Bekannten seine Ordnung gibt.“⁶ So ist mit dem Begriff der Struktur nicht nur das Unsichtbare, sondern auch das psychologisch Unbewusste bezeichnet. In diesem Sinne sprach Günter Schiwy von der Struktur als dem „Unbewußten, das allem Bewussten Struktur verleiht“, es gehe dem Strukturalismus darum, „dieses Unbekannte bekannter und das Unbewußte bewusster zu machen.“⁷ Für Roland Barthes bezeichnet der Begriff Struktur auch die „virtuellen Bedingungen“⁸ der Dinge. Virtualität, das ist ein Begriff, der uns im Zeitalter der unsichtbaren digitalen Verfahren wieder vertraut ist. Dies gibt einen Hinweis darauf, warum heute wieder vom strukturalen Denken in der Architektur gesprochen wird. Es sind die neuen Entwurfsverfahren, das generative Design und computational design und die Algorithmen der Computerprogramme, die die Architektur nach Gesetzen und Regeln entstehen lassen, die

sich der unmittelbaren Anschauung und der Alltagserfahrung entziehen. Die Algorithmen, die die Architektur informieren, bleiben unsichtbar. Viel von der Faszination heutiger Architekturpraxis, wie zum Beispiel im Falle von Toyo Itos Entwurf für ein Opernhaus in Taiwan, resultiert aus der Tatsache, dass deren Gebäudemassen und aufregenden Formen nicht den mit unserem Vorstellungsvermögen nachvollziehbaren Gesetzen der Baukonstruktion folgen. Sie sind aus der unmittelbaren Alltagserfahrung der Dinge nicht nachvollziehbar.

Struktur meint also nicht die materielle Konstruktion oder ein Erschließungssystem. Im Sinne des Strukturalismus ist Struktur nicht das, was ins Auge fällt, der Begriff bezeichnet weniger die Elemente der Architektur selbst als die unsichtbaren Regeln, über die sie miteinander in Beziehung stehen. Wobei angemerkt werden muss, dass der Strukturalismus nicht zwischen System und Struktur unterscheidet. Je nach ihrer wissenschaftlichen Herkunft benutzen die Autoren die Begriffe synonym. Struktur ist also das Unsichtbare, das Unbewusste und Virtuelle, es ist das Gesetz hinter den Dingen. Bei der Übertragung des Begriffs in die Architektur führt dies zur Verdoppelung der Strukturbegriffe, die Entgegengesetztes bedeuten: Auf einer Seite das, was als Sichtbares und Materiales vor unseren Augen präsent ist, wie zum Beispiel die Tragstruktur eines Skelettbaus, und auf der anderen Seite das, was als Unsichtbares nur indirekt und mittelbar wirkt.

Strukturalismus *avant la lettre* Das strukturelle Denken und seine Bedeutung für die Architektur lässt sich am Beispiel des barocken Gartens gut zeigen, etwa an der Parkanlage von Vaux le Vicomte, die zwischen 1653 und 1661 von Le Nôtre angelegt wurde. Schnell glauben wir, die Gesetze, nach denen der Park gestaltet ist, erkannt zu haben. Alles scheint nach der euklidischen Geometrie auf Quadrat, Rechteck, Kreis und Ellipse ausgerichtet zu sein, die Bäume sind kegelförmig geschnitten, die Wege und Rasenflächen, die Beete und Wasserbecken im rechtwinkligen Raster und in strengen geometrischen Formen

angelegt. Trotzdem stellt sich beim Aufenthalt im Garten kein Gefühl von Ordnung und Sicherheit ein, sondern eine gelinde Verwirrung, um nicht von Schwindel zu sprechen. Es scheinen unsichtbare Kräfte im Spiel, die die Elemente des Parks miteinander in Beziehung setzen, aber selbst im Hintergrund und unsichtbar bleiben.

In Vaux le Vicomte glauben wir aus der Ferne Dinge zu erkennen, die sich aus der Nähe als Täuschung erweisen. So sehen wir, mit dem Rücken zum Schloss stehend und die zentrale Achse entlang schauend, drei Wasserbecken, die kreisförmig und gleich groß sind, wobei wir wissen, dass das Becken in der Mitte uns sehr viel näher ist als die anderen. Der Gang durch den Park offenbart dann, dass wir Opfer einer optischen Täuschung wurden: Was identisch erschien, existiert so nicht. Damit die zwei seitlichen Wasserbecken aus der Ferne gleich groß wie das zentrale, näher gelegene Wasserbecken erscheinen können, müssen sie entgegen der perspektivischen Verkürzung eine langgestreckte, elliptische Form haben und zwei- bis dreimal so groß wie das Wasserbecken sein, das sehr viel näher liegt.

Ständig werden Erwartungen geweckt, die wieder enttäuscht werden. Auch die den Park abschließenden Grotten scheinen erst nahe zu sein und unmittelbar hinter dem großen, das Rasenparterre abschließenden, quadratischen Wasserbecken zu liegen. Bei der Annäherung zeigt sich aber auch hier, dass zwischen dem Wasserbecken und den Grotten das über fünfzig Meter breite, tiefer liegende Wasserparterre liegt. Aus der Ferne suggerieren die überdimensionierten Grotten mit ihren Statuen jedoch, dass sie sehr nahe sind und direkt hinter dem Wasserbecken stehen. Wäre dies so, so müssten sich die Grotten in der Wasserfläche spiegeln, was sie aber nicht tun, ja sie können es nicht, da sie in Wirklichkeit viel zu weit entfernt sind. Wir stehen also vor einem paradoxen Bild, wir sehen zwei Dinge, die sich widersprechen. Unserer Erfahrung gemäß scheinen die Grotten sehr nahe, während das fehlende Spiegelbild etwas anderes sagt. Unser Auge ist angesichts der zwei unvereinbaren Realitäten irritiert.

Ein ähnlicher Effekt stellt sich beim Blick zurück auf das Schloss ein. Dieses spiegelt sich im Wasserbecken des Rasenparterres, obwohl es gut fünfhundert Meter entfernt liegt. Ein unheimlicher Effekt der Verkürzung stellt sich ein, was nur möglich ist, weil die Gartenanlage zum Schloss hin in Stufen ansteigt und das Schloss selbst auf einem sehr hohen Sockel steht. Jetzt erkennen wir, dass der Grund für den ungewöhnlich hohen Sockel, mit dem das Schloss auf eine unheimliche Art und Weise im Park präsent ist, nicht einer Idee der Repräsentation oder dem Geschmack des Architekten oder Bauherren geschuldet ist, sondern dem gewünschten Spiegeleffekt. Wie wir sehen, haben wir es mit einer dualen Ordnung aus Sichtbarem und Unsichtbarem zu tun. Als Beleg ließen sich noch weitere Beobachtungen anführen. Aber schon anhand der wenigen Beispiele wird deutlich, dass der Park nicht entsprechend der euklidischen Geometrie und ihrer leicht nachvollziehbaren Regeln angelegt ist, sondern nach Gestaltungsregeln, die unsichtbar die Elemente des Parks miteinander in Beziehung setzen. Es sind die Gesetze der *perspective ralentie*. Sie arbeiten der perspektivischen Verkürzung des Blicks entgegen, was über den bloßen Wahrnehmungseffekt hinaus in unser Gefühlsleben eingreift und uns emotional betroffen macht. Die strukturelle Ordnung besitzt hier ein starkes wirkungsästhetisches Moment, auch wenn sie selbst im Hintergrund und unsichtbar bleibt. Weil dies unmittelbar unsere menschliche Wahrnehmung betrifft, kann man in Vaux le Vicomte von einem *anthropologischen Wirkungsmoment* sprechen.

Duale Ordnung In Vaux le Vicomte zeigt sich ansatzweise ein strukturelles Denken in der Architektur. In diesem Sinne kann man hier von einem Strukturalismus *avant la lettre* sprechen. Die Idee der Sprachähnlichkeit aller kulturellen Phänomene ist aber in Vaux le Vicomte noch nicht thematisiert. Die zwei zentralen Elemente, die diesem Anspruch nach Sprachähnlichkeit theoretisch zugrunde liegen, und die von der strukturalistischen Linguistik ins Zentrum ihrer Theorie gestellt werden,

sind die zwei sprachlichen Ebenen *langue* und *parole*. Neben den Begriffspaaren Konnotation und Denotation, Diachronie und Synchronie, Signifikant und Signifikat, Syntagma und Paradigma sind *langue* und *parole* die zentralen Elemente einer strukturalen Ordnung, die in nicht-hierarchischen, dualen Beziehungen organisiert ist. Gerade hier tut sich dann ein zweites Missverständnis auf. Denn oft werden bei der Übertragung in die Architektur *langue* und *parole* mit der Idee von Primär- und Sekundärstruktur gleichgesetzt. Sie erfahren dadurch jedoch eine Hierarchisierung, was der dualen, in frei kombinierbaren Relationen organisierten, strukturalen Ordnung widerspricht.

Vereinfacht formuliert wird mit *langue* die grammatikalische Ordnung der Sprache bezeichnet, also die grammatikalischen Gesetze, mit *parole* dagegen der aussagefähige Satz, in dem die einzelnen Elemente entsprechend der *langue* so miteinander kombiniert werden, dass Bedeutungen und Wirkungen erzeugt werden. *Parole* ist ein ausformulierter Aussagesatz oder ein Aufsatz oder ein Roman, *langue* dagegen die zugrundeliegende Grammatik. Wichtig ist, dass wir uns beim Sprechen – *parole* – dieser Regeln nicht bewusst sind. Beim Sprechen oder Schreiben denken wir nicht an die Grammatik, wir wenden die Regeln unbewusst an. Und sie zeigen sich auch nicht im Sprechen, sie sind aber doch strukturierende Elemente, ohne die kein Satz und keine Bedeutung erzeugt werden könnte. *Langue* bezeichnet also die sowohl verborgenen wie auch in der Regel unbewusst angewandten Gesetze der Sprache. Formulieren wir einen Satz wie *Heute ist das Wetter schön*, so fallen die grammatikalischen Regeln nicht ins Auge, es gehen aber die Definitionen und Lehrsätze so in den Satzbau ein, dass Aussage und Wirkung erzeugt werden.

In der Architektur wird dagegen mit Primärstruktur die konstruktive Tragstruktur eines Gebäudes bezeichnet, manchmal auch das Erschließungssystem. Die Sekundärstruktur besteht dann aus jenen Elementen, die den Raum dazwischen ausfüllen, wie in Le Corbusiers *Unité d'habitation* oder auch Archigrams *Plug-in-City*. In beiden Fällen werden fertige Wohn- oder Büro-

einheiten in die Primärordnung der Tragstruktur quasi eingeschoben. In Kisho Kurokawas Capsule Tower in Tokyo dagegen wurde erst die vertikale Erschließung, also die Treppenhäuser, Aufzug- und Installationsschächte erstellt, daran in einem zweiten Schritt die einzelnen vorgefertigten Wohneinheiten angehängt. Mit Primär- und Sekundärstruktur ist also eine hierarchische Ordnung beschrieben. Und gerade dies läuft den Intentionen des Strukturalismus zuwider, der nur eine doppelte, duale Ordnung kennt, aber keine Hierarchisierung. Der gesprochene Satz füllt nicht die Leerstellen der Grammatik.

Die Gleichsetzung von *langue* und *parole* mit Primär- und Sekundärform führt zu einer Rückkehr zu Gestaltungsprinzipien, die gerade die Architektur der Moderne zu überwinden geglaubt hatte. Es knüpft an ältere, hierarchische Konzepte an, etwa an die Idee von Substanz und Akzidenz, von Ergon und Parergon, die in der Architektur besser bekannt sind unter Kern und Hülse oder Struktur und Ornament. Unverkennbar haben wir es mit einer Rückkehr zu klassischen Ordnungsprinzipien zu tun. In ihrer baukonstruktiven Definition haben aber die Primär- und Sekundärform das entscheidende Moment verloren: Das ist der narrativ-poetische Gehalt und die historische Perspektive. Die Fokussierung auf Primär- und Sekundärform unterdrücken den Zeichen- und Sprachcharakter zugunsten einer hierarchischen Idee von Konstruktion und damit zugunsten der Kontrolle architektonischer Komplexität. Das widerspricht dem Strukturbegriff und seiner dualen Ordnung. Die Struktur ist „ein System von Transformationen“⁹, dem es um die Relationen zwischen den einzelnen Elementen geht, nicht um deren Fixierung in einem hierarchisch geordneten System.

Mole Antonelliana Dass der Strukturalismus eine duale, nicht eine hierarchische Ordnung ist, kann am Beispiel der Mole Antonelliana gezeigt werden. Sie ist das bis heute weltweit höchste Gebäude in Mauerwerkstechnik und wurde zwischen 1863 und 1900 von Alessandro Antonelli in Turin erbaut. Durch den unkonventionellen Gebrauch von historischen Versatz-

stücken und deren Stapelung in schwindelerregende Höhe gilt die Mole Antonelliana unter Historikern als Inbegriff des Eklektizismus, dem die Sensibilität für Geschichte, Stil, Proportionen und guten Geschmack zu fehlen scheint. Eine strukturalistische Analyse wird jedoch anderes offenbaren. Sie wird eine strukturelle Grundordnung sichtbar machen, die das Gebäude wie von unsichtbarer Hand nach einer eigenen Logik und mit einer eigenen Wirkungsabsicht strukturiert.

In der Mole Antonelliana setzte sich Antonelli über die Architekturgeschichte und alle zu seiner Zeit üblichen Konstruktionsverfahren hinweg und trieb in freier, kurioser Abfolge der architektonischen Motive das Gebäude in schwindelerregende Höhe. Ebenso ist seine gestalterische Technik unkonventionell. Sie lässt sich als eine der freien Kombination, Vervielfältigung und Stapelung historischer Versatzstücke beschreiben. Über der großen, kuppelartigen Konstruktion, die den mehrgeschossigen Sockel abschließt, stellte Antonelli eine Art vierseitigen Peripteros Tempel, den er anschließend verdoppelte und durch die Verbindung durch ein weiteres Kuppelfragment in eine Art Rundtempel überführte. Während das erste Tempelmotiv palladianisch anmutet, erinnert das zweite an Bramantes römisches Tempietto. Dieser wird dann ebenfalls vervielfältigt und mehrfach gestapelt und anschließend alternierend mit den zuvor schon eingeführten Kuppелеlementen in eine lange, nadelartige Figur überführt, die nach und nach auf einen Punkt ausgedünnt wird. Wäre sie nicht mit einem Rundbalkon bekränzt, so erinnerte diese Figur in ihrer Filigranität an eine gotische Fiale. Doch mit dem Balkon erhält die christliche Denotation eine Konnotation als Minarett. Da ursprünglich die Spitze ihren Abschluss in einer überlebensgroßen, mit einem Stern bekrönten Madonnenfigur hatte, war die Minarettmetapher ihrerseits gebrochen und das Gebäude als ganzes christlich konnotiert. Als jedoch die Madonnenfigur 1904 bei einem Erdbeben abstürzte, wurde nur der Stern wieder aufgesetzt, so dass die Turmspitze seither, zwar nicht mit einer Mondsichel, aber dennoch ihrer Ikonographie nach als Minarett abschließt.

Interessant ist die Mole Antonelliana demnach weniger in stilistischer als in semiotischer Hinsicht. So ist die Mole Antonelliana im unteren Teil als Synagoge denotiert, wandelt sich aber mit der Höhe in einen heidnisch-antiken Tempel, dann in eine christlich-gotische Kathedrale und schließlich in eine Moschee. Mit der Stapelung identischer Elemente werden einerseits die jeweiligen Bedeutungen verstärkt und bestätigt, andererseits werden diese durch die Nachbarschaft fremder Stilelemente anschließend wieder relativiert. Ständig werden die Bedeutungen auf- und umgebaut, wobei jedes Element Einfluss auf die Bedeutung des vorhergehenden nimmt, wie es selbst wiederum vom folgenden beeinflusst wird. Die Bedeutungen sind im Fluss, was man im Strukturalismus als *flottierende Signifikanten* bezeichnet. Auch typologisch lässt sich nicht klar bestimmen, was die Mole ist, ob kuppelbekrönter Zentralbau, Tempel, Campanile oder Minarett. In Ermangelung typologischer und semantischer, aber auch funktionaler Eindeutigkeit benannte man daher das Gebäude nach seinem Erbauer *Mole Antonelliana*, also *großes Gebäude* des Antonelli.

Die Analyse zeigt, dass der Entwurf gestalterischen Regeln folgt, die im Hintergrund und unsichtbar bleiben. Man könnte auch von einem Algorithmus sprechen. Dieser lässt sich wie folgt beschreiben: Wähle eine quadratische Grundrissform und reduziere diese schrittweise entlang einer Achse auf einen Punkt. Staple dafür exemplarische Motive aus der Architekturgeschichte übereinander, wobei jede dieser Figuren mindestens verdoppelt werden soll. Verwende für die Verringerung der Grundrisse entweder konische Zwischenelemente wie Kuppel oder Kuppelfragmente oder ein System der Abstufung, bei dem die innere Schale der doppelschaligen Konstruktion nach oben weitergeführt wird. Folgt man diesen Regeln, so kann ein Gebäude wie die Mole Antonelliana herauskommen, aber auch etwas anderes. Die Mole ist lediglich eine der möglichen Artikulationen des Algorithmus.

Damit stellt sich die Frage nach der Wirkungsweise. Unverkennbar ist, dass durch die Verschiebung der Zeichen und ihrer

Bedeutungen in der Mole Antonelliana unser Geist herausgefordert wird, im Gegensatz zu Vaux le Vicomte, wo es unsere Augen sind, das heißt unsere Sinne, denen wir nicht trauen. Es entspricht der anthropologischen Ausrichtung in Vaux le Vicomte eine intellektuelle oder semantische Wirkungsweise in der Mole Antonelliana. Wir können also feststellen, dass mit der Technik des flottierenden Signifikanten die Mole Antonelliana nicht Resultat eines Stilwollens ist, sondern dem ihr zugrundeliegenden Algorithmus geschuldet ist. Dass die gestalterischen Freiheiten des Algorithmus zu je unterschiedlichen Artikulationen führen, macht darüber hinaus evident, dass der Strukturalismus keine Methode ist, die zu eindeutigen Resultaten führt und die Merkmale eines kanonisierten Stils besitzt. Der Strukturalismus ist kein Stil der Moderne, sondern ein Modus, der in der Architektur unabhängig von Epochengrenzen immer wieder auftritt.

Synthetischer Strukturalismus Immer wenn der Strukturalismus in den Geistes- und Kulturwissenschaften als Vorbild für den architektonischen Strukturalismus der sechziger Jahre genannt wird, steht seine wissenschaftliche Seite im Zentrum. Man bezieht sich auf die Methoden der strukturalen Analyse in den Geistes- und Kulturwissenschaften, die mit dem Ziel entwickelt wurden, jene Gesetze ans Licht zu bringen und bewusst zu machen, die die kulturellen Phänomene unsichtbar und unbewusst strukturieren. Daher wird der Strukturalismus in den Geistes- und Kulturwissenschaften auch als wissenschaftlicher oder analytischer Strukturalismus bezeichnet. Der Versuch, den wissenschaftlichen Aspekt unmittelbar in die Architektur zu übertragen, führt aber zu einem weiteren Missverständnis. Folgte nämlich der Strukturalismus in der Architektur dem Vorbild des analytischen Strukturalismus, so bliebe er eine wissenschaftliche Methode, die kaum zu befriedigenden, gestalterischen Resultaten führen könnte. Dies widerspräche der Vorstellung, dass der architektonische Strukturalismus ein

Modus der architektonischen Praxis ist, der in die Entwurfsprozesse einwirkt und diese auf kreative Weise strukturiert.

Aufgrund des gestalterischen, kreativen Charakters der Tätigkeit des Architekten kann das strukturelle Denken in der Architektur nicht rein wissenschaftlicher Natur sein. In der Architektur erfährt das strukturelle Denken einen Umschlag von der wissenschaftlich-analytischen Tätigkeit des Linguisten zur gestalterisch-synthetischen Praxis des Architekten. Man könnte auch von einem Übergang vom analytischen Strukturalismus in den Geistes- und Kulturwissenschaften zu einem synthetischen Strukturalismus in der Architektur sprechen. Aber auch für die Geistes- und Kulturwissenschaften hat Gilles Deleuze darauf hingewiesen, dass die wissenschaftlich-analytische Tätigkeit, will sie ihr Potenzial entfalten, ohne einen kreativen Impuls nicht auskommt. Der Strukturalismus sei „bald eine wirkliche Schöpfung, bald eine Initiative und eine Entdeckung“¹⁰, so Deleuze in *Woran erkennt man den Strukturalismus*. So zeigt sich die Übertragung des Strukturalismus in die Architektur als eine Umkehrung der Gewichtung der analytischen und kreativen Anteile. So wie im analytischen Strukturalismus immer ein kreativer Anteil aktiv ist, so ist auch der synthetische Strukturalismus der Architektur von der Kraft der Analyse durchdrungen. Das heißt, dass mit dem strukturalen Denken eine Intellektualisierung oder Konzeptualisierung des Entwurfsprozesses stattfindet, es findet die Reflexion Eingang in den kreativen Prozess des Entwurfs.

Gleichwohl verknüpft sich oft mit dem architektonischen Strukturalismus die Vorstellung, dass der Strukturalismus eine Methode sei, um der zunehmenden Komplexität der Architektur der Moderne Herr zu werden. Man versteht den Strukturalismus eher als ein Instrument der Kontrolle, in der sich der Statuswandel der Architektur im 20. Jahrhundert von einer künstlerischen zu einer wissenschaftlichen Praxis spiegelt, gleichsam in der Verschiebung des Interesses von der klassischen Repräsentationsfunktion zu den konstruktiven Verfahren. Daher bezeichnete Lüchinger den Strukturalismus als eine „Denkart des 20.

Jahrhunderts“¹¹, das heißt als eine Denkart der Moderne, die die Idee semantischer Vielfalt durch ein Modell konstruktiver Komplexität ersetzt. Das Missverständnis besteht nun darin, dass die Protagonisten des architektonischen Strukturalismus das durch das strukturelle Denken freigesetzte, kreative Potenzial dem Bedürfnis nach Reduktion von Komplexität untergeordnet haben und damit eine Verkürzung des Konzepts des Strukturalismus betrieben, welches davon geprägt ist, nicht eine Methode zur Reduzierung, sondern zur Schaffung von Komplexität zu sein.

Einheit und Komplexität Exemplarisch für die Eigenschaft des strukturalen Denkens, nicht Komplexität zu reduzieren, sondern im Gegenteil Komplexität zu ermöglichen, kann das Guardiolahaus von Peter Eisenman stehen. Der Entwurf entstand 1988 und gehört zur Serie von experimentellen Hausentwürfen, in der Eisenman seit 1967, an der Linguistik Naom Chomskys orientiert, die strukturelle Methode in die Architektur übertrug. Die Grundlage dafür schuf Eisenman, indem er konsequent die Idee der hierarchischen Ordnung der Architektur außer Kraft setzte. Das Mittel dafür war die Verschiebung des entwerferischen Interesses von der klassischen Repräsentationsfunktion, also der semantischen Ebene, hin zur formalen Beziehung der Elemente, das heißt zur syntaktischen Ebene. Dafür setzte Eisenman konsequent an die Stelle von Signifikat und Signifikant sowie Denotation und Konnotation die dual geordneten Paare von Diachronie und Synchronie sowie Einheit und Komplexität.

Am Anfang des Entwurfsprozesses steht ein Kubus mit quadratischer Seitenlänge, der in allen drei Dimensionen und in jedem Schritt denselben Operationen unterworfen wird. Dabei werden in einer Art Akkumulationsprozess immer wieder die einmal festgelegten Operationen auf die resultierende Figur des vorausgegangenen Schritts angewendet. Ähnlich wie in der Mole Antonelliana folgt der Entwurfsprozess einer klaren Handlungsanweisung, deren drei Hauptelemente für die drei Dimensionen so beschrieben werden können: Teile ein Quadrat

in ein kleineres Quadrat und eine daraus resultierende L-Form. Verdrehe die zwei entstandenen Figuren um eine gewisse Gradzahl und verschiebe sie anschließend. Dieser Algorithmus liegt jedem Entwurfsschritt zugrunde. Er bindet alle Elemente der komplexen Figur, alle vergangenen wie zukünftigen, in ein einheitliches Bezugssystem ein. Jedem Element sind die Spuren aller vorausgegangenen Schritte eingeschrieben, während umgekehrt dieses selbst in allen weiteren Entwicklungsstadien enthalten ist.

Wie bei der Mole Antonelliana besitzt das Guardiolahaus das, was Deleuze die „innere Zeitlichkeit“¹² des Strukturalismus genannt hat. Im Gegensatz zur Mole folgt diese jedoch im Guardiolahaus keiner linearen Ordnung. Sie ist nicht wie die Mole diachron, sondern durch die Akkumulation der einzelnen Formen synchron strukturiert. Da alles räumlich an einem Ort geschieht, ist die resultierende Figur sehr komplex, so dass Eisenman, wie für die anderen Hausentwürfe der Hausserie auch, eine endlose Serie von Diagrammen erstellte. Sie soll das streng algorithmische Verfahren dokumentieren, das die äußerst komplexe Figur informiert. Die Synchronie der Elemente nimmt eine Schlüsselfunktion für die strukturelle Ordnung ein, insofern von ihr das spezifische Wirkungsmoment ausgeht, welches sich als psychologisches Wirkungsmoment benennen lässt; im Gegensatz zum anthropologischen und intellektuellen bzw. semantischen Wirkungsmoment in Vaux le Vicomte und in der Mole Antonelliana. Die psychologische Wirkung setzt an jenem Punkt ein, an dem die Einheit des Verfahrens ein komplexes, dreidimensionales Gebilde erzeugt und scheinbar außer Kontrolle ist, so dass man von einem dreidimensionalen Labyrinth sprechen kann. Wie in allen Labyrinthen, die sich von Irrgärten dadurch unterscheiden, dass ihre Figur rationalen Verfahren folgt, schlägt auch im Guardiolahaus am Punkt des Exzesses die abstrakte Logik in babylonisch-labyrinthische Verwirrung und psychologische Wirkung um.

Das Wirkungsmoment des algorithmischen Verfahrens im Guardiolahaus ist also eine kombinierte Funktion aus Einheit

des Prozesses und Komplexität der resultierenden Form. Es resultiert aus dem exzessiven Fortschreiben eines streng logischen Prozesses und nicht aus dessen vordergründiger Kontrolle. Es schlägt die Klarheit der linearen, diachronen Prozessualität des Entwurfsverfahrens in die synchrone, komplexe Figur des Gebäudes um. Damit drängt sich die Frage nach dem Autor auf. Im ersten Moment scheint es so, also ob er sich ganz in der Planmäßigkeit des Prozesses aufgelöst habe, den er gleichwohl, das muss betont werden, durch den Algorithmus selbst mitbestimmt hat. Dennoch ist der Autor nicht bloß Programmierer eines in seinen Resultaten kaum vorhersehbaren Prozesses. So verfolgt das strukturelle Denken nicht die Abschaffung des Autors, sondern die Neudefinition seiner Tätigkeit innerhalb der strukturalen Ordnung. Im Sinne des synthetischen Strukturalismus ist seine Tätigkeit als Autor algorithmischer Handlungsanweisungen positiv bestimmt. Durch diese legt er den Entwurfsprozess auf der strukturalen Ebene fest. Im Entwurfsprozess selbst schlägt dieses jedoch ins Analytische um. Der Autor ist dann in diesem Stadium weniger kreativer Autor als Garant für die Materialisierung der algorithmischen Vorgaben. Es ist seine Aufgabe, alles was dem Algorithmus widerspricht und als Konvention sich in den Prozess einzuschleichen droht, aus diesem herauszuhalten. Es verbindet sich damit aber keineswegs die Idee von Reduktion, sondern im Gegenteil von Ermöglichung von Komplexität. In dieser Phase des Entwurfsprozesses ist die Arbeit des Autors selbst dual zwischen analytischer und synthetischer Tätigkeit definiert.

Wie hier gezeigt werden sollte, reicht die Geschichte des strukturalen Denkens in der Architektur hinter das 20. Jahrhundert zurück bis ins Zeitalter des Barocks. Mit gutem Recht lässt sich für die Architektur von einem Strukturalismus *avant la lettre* sprechen, der sich in je unterschiedlicher Gestalt und Wirkungsabsicht artikuliert. Strukturalismus ist dabei kein Stil und schon gar kein moderner Stil, sondern eine Art des Denkens der Architektur. Das strukturelle Denken wirkt also der symbolischen Repräsentation der Architektur entgegen. Es betreibt

die Ablösung des Abbildcharakters der Architektur und damit tendenziell die Verschiebung von einer ursprünglich ikonischen zu einer indexikalischen Ausrichtung der Architektur.

Gelebter Raum der Erinnerung Seit Mitte

der achtziger Jahre lässt sich in Deutschland bei den Mahnmalen gegen die Verbrechen des Nationalsozialismus ein Wandel beobachten. Im Gegensatz zu den bisherigen Konzepten verzichten die neuen Mahnmale auf jede pathos-hafte Repräsentation des Leids, sei es in bildhaft-figürlichen oder geometrisch-abstrakten Darstellungen. Hatten sich die Mahnmale bisher als Kunstwerke durch ihre exponierte Stellung im öffentlichen Raum ausgezeichnet, so verfolgen die neuen Mahnmale eine entgegengesetzte Strategie der Dissimulation im Alltag. Das kann bis zum völligen Verschwinden gehen, wie beim *Mahnmal gegen Faschismus* in Hamburg-Harburg. Unter Beteiligung der Bevölkerung wurde dieses über einige Jahre hinweg schrittweise der Sichtbarkeit entzogen und langsam in den Boden versenkt. Realisiert war es, als nur noch eine Tafel an es erinnerte. Mit der Dissimulation im Alltag überwinden die neuen Mahnmale den Kunstcharakter, auf den man lange nicht glaubte verzichten zu

können, der aber zunehmend die kritische Reflexion behinderte. Vierzig Jahre nach dem Ende des Holocaust, mit dem Aussterben der Zeitzeugen und dem Übergang vom kommunikativen Gedächtnis, wie Jan Assmann die Erinnerung an authentische Erfahrung nennt, zum kulturellen, medialen Gedächtnis befreien die neuen Mahnmale das mahnende Gedenken aus dem künstlerisch-ästhetischen Formalismus und tragen es dorthin zurück, wo der nationalsozialistische Terror seinen Anfang genommen hatte: in den Alltagskontext. Sie setzen nicht mehr auf eine Technik künstlerischer Repräsentation, sondern auf die Wirkung diachroner Korrespondenzen im Alltag, gleichsam in der Verschiebung der Wirkungsabsicht von der Ausrichtung auf den Massenmord hin zu dessen Voraussetzungen im „gelebten Raum“.

Dissimulation im Alltag Für die Dissimulation der Mahnmale im Alltagskontext lassen sich drei Mahnmale und drei Verfahren exemplarisch anführen. Zunächst ist das *Mahnmal gegen Faschismus* von Ester Shalev-Gerz und Jochen Gerz in Hamburg-Harburg zu nennen. Anfänglich bestand dieses aus einer zwölf Meter hohen, quadratischen, mit Blei verkleideten Stele, die im Zentrum von Hamburg-Harburg aufgestellt wurde. Eine Tafel forderte die Bürger auf, für einen kurzen Moment in ihrer Alltagsroutine innezuhalten, um sich aktiv am Mahnmal zu beteiligen: „Wir laden die Bürger von Harburg und die Besucher der Stadt ein, ihren Namen hier unseren eigenen anzufügen. Es soll uns verpflichten, wachsam zu sein und zu bleiben.“ Wann immer der untere Teil der Stele mit Inschriften – welcher Art auch immer – bedeckt war, sollte die Stele, um Platz für weitere Inschriften zu machen, um ein Stück in den Boden versenkt werden. Das Projekt zog sich seit 1986 über viele Jahre hin, bis endlich 1993 der letzte Teil der Stele mit Inschriften bedeckt war und im Boden versenkt werden konnte.

Über die Jahre seiner Verwirklichung hinweg wirkte das Mahnmal wie ein Spiegel, aber weniger für die problematische Vergangenheit als für das politische Bewusstsein der heutigen

Bürger von Hamburg-Harburg. Wenn nicht genügend Unterschriften gegen Faschismus, Krieg und Gewalt und für Frieden und Menschenrechte zusammengekommen wären, hätte die Stele nicht in den Boden versenkt werden können. Sie hätte sich dann in ein Mahnmal der politischen Ignoranz und des mangelnden zivilen Engagements verkehrt. Heute erinnert an die Aktion nur noch eine Tafel, während man von der tiefer gelegenen Platzseite aus durch ein schmales Fenster einen Blick auf die versenkte Stele werfen kann.

Ein anderes Verfahren der Dissimulation und räumlich-diachronen Korrespondenz im Alltag praktiziert das 1993 im bayerischen Viertel von Berlin eingerichtete *Denkmal Orte des Erinnerns* von Frieder Schnock und Renata Stih. Bis 1933 wohnten im bayerischen Viertel etwa 16.000 Juden der bürgerlichen Oberschicht, weshalb das bayerische Viertel einst auch als jüdische Schweiz bezeichnet wurde, bis es nach den letzten Razzien 1943 für judenfrei erklärt wurde. Unauffällig wie Verkehrsschilder sind heute achtzig Tafeln an den Masten der Straßenbeleuchtung angebracht und über das Viertel verteilt. Erst bei näherem Hinschauen vermitteln sie ihre Botschaft. Auf der einen Seite zeigen sie ein farbiges Piktogramm, während auf der anderen Seite, passend dazu, einer der vielen Erlässe zu lesen ist, die das Leben der jüdischen Bevölkerung einschränkten und nach und nach erstickten. So findet man zum Beispiel auf einer Tafel das bunte Piktogramm eines Fieberthermometers, während auf der anderen Seite zu lesen ist: „Jüdische Ärzte dürfen nicht mehr praktizieren. 25.7.1938“. Auf der Rückseite des Piktogramms einer Schultafel steht: „Jüdische Kinder dürfen keine öffentlichen Schulen mehr besuchen. 15.11.1938“. Auf wieder einer anderen Tafel steht: „Juden erhalten keine Eier mehr. 22.6.1942“. Thematisch sind die Schilder ortsbezogen zum Beispiel vor Arztpraxen, Schulen oder Geschäften aufgehängt. Einmal erkannt, reißen sie uns aus der Alltagsroutine, wir können nicht anders, als die schleichenden Einschränkungen des Lebensalltags der jüdischen Bevölkerung auf unsere eigenen Lebensumstände zu extrapolieren.

Bis zur Unscheinbarkeit im Alltag integriert ist auch das Mahnmal *Stolpersteine* von Gunter Demnig. Es besteht aus Pflastersteinen aus Beton, deren eine, sichtbare Fläche aus Bronze ist. In sie ist eine Inschrift eingraviert, die mit den Worten beginnt: „Hier lebte ...“. Dann folgt Name, Geburtsjahr und – soweit bekannt – Todesjahr und Ort. Mit der Hilfe von lokalen Mitarbeitern, Archiven und auch Verwandten der Opfer verlegt Demnig die Stolpersteine vor den Eingängen der Häuser, aus denen die Menschen deportiert, ermordet oder in den Freitod getrieben worden waren. „Ich erträume mir meine Stolpersteine als ein großes, dezentrales Mahnmal“¹³, schreibt Demnig. Seit 1997 sind über 20.000 Stolpersteine unter anderem in deutschen, österreichischen, französischen und polnischen Städten verlegt worden. Sie kommen ganz ohne künstlerischen Impetus aus, erst glänzen sie hell und sind weithin sichtbar, mit der ansetzenden Patina gehen sie dagegen optisch immer mehr in der grauen Pflasterung der Gehsteige auf.

Einfühlung Die umrisshafte Beschreibung zeigt bereits, dass man den neuen Mahnmalen als *Gegendenkmale* oder *abstrakte Denkmale*, wie sie oft bezeichnet werden, nicht gerecht wird. Abstrakt sind sie ihrer formalen und, wenn man so will, intellektuellen Erscheinung, nicht aber ihrer Wirkungsweise nach. Sicherlich, die neuen Mahnmale verweigern sich jedem eingängigen, mimetischen Bildcharakter, damit aber keineswegs der Möglichkeit zur affektiven Bezugnahme. Denn kaum jemand wird sich wohl der Beklemmung entziehen können, die sich im *Denkmal Orte des Erinnerns* oder beim Stolpern über die Stolpersteine einstellt. Die Wirkung resultiert nicht aus Einfühlung in ein metaphorisch bildhaftes, künstlerisches Objekt, sondern aus der Extrapolation der historischen Tatsachen auf die eigenen Lebensumstände, ganz konkret in diesem Moment und an diesem Ort, in der jeweiligen Lebenswirklichkeit des heutigen Betrachters. Wir stehen *im* Denkmal und nicht mehr davor wie bei den herkömmlichen Mahnmalen! Das Mahnmal ist *um* uns, aber weniger als materielles, künstlerisches Artefakt

als in seinen räumlich-atmosphärischen Qualitäten, als Horizont imaginiertes, potenzieller Bedrohung.

Das wird im Vergleich mit Alfred Hrdlickas *Mahnmal gegen Krieg und Faschismus* oder dem *Mahnmal für jüdische Deportierte* in der Levetzowstraße in Berlin-Moabit nachvollziehbar. Hrdlickas Mahnmal wurde 1991 vollendet, es steht auf dem Albertinaplatz in Wien und besteht aus einer Skulpturengruppe aus roh behauenen Granit. Es sind halbrelieffartig verzerrte, gequälte Körper sichtbar, die die verschiedenen Opfergruppen des Faschismus darstellen, wozu auch die Skulptur eines knienden Juden gehört, der in Anlehnung an historische Begebenheiten die Straße putzt. Aufgrund der freien Aufstellung auf dem Albertinaplatz spricht der Künstler von einem begehbaren Mahnmal. Als ein solches könnte man auch das *Mahnmal für jüdische Deportierte* in Berlin-Moabit bezeichnen, das 1988 von Peter Herlich, Theseus Bappert und Jürgen Wenzel gestaltet wurde. Dieses besteht aus verschiedenen Elementen, unter anderem aus einer hohen Stahlwand, auf der die 63 Transporte aufgelistet sind, die von der Synagoge in der Levetzowstraße aus in die verschiedenen Konzentrationslager gingen. Eine Tafel zeigt darüber hinaus alle ehemaligen Berliner Synagogen im Relief. Zentrales Element ist aber ein aus massivem Stahl nachempfundener Eisenbahnwaggon. Auf ihm stehen mehrere große Marmorblöcke, welche die vom Fahrgestell getrennte Waggonhülle tragen. Es handelt sich jedoch nicht um einfache Steinblöcke, denn andeutungsweise sind in sie die Konturen menschlicher Figuren eingehauen. Es sind also menschliche Körper, die metaphorisch einerseits eine tonnenschwere Last tragen, wie sie gleichzeitig auch von ihr erdrückt werden. Vor dem Eisenbahnwaggon, auf einer Rampe, steht eine weitere marmorne Menschengruppe, miteinander verschnürt durch ein Stahlseil, das tief in den Marmor einschneidet.

Beide Mahnmale sind von einer künstlerischen Strategie figürlicher Darstellung geprägt. Mit ihrer anthropomorphen Bildsprache versuchen sie die Erniedrigung, die physische und psychische Gewalt der Verfolgung bildhaft darzustellen.

Konzeptuell folgen sie damit einer Ästhetik der Einfühlung. 1872 hatte Robert Vischer in *Über das optische Formgefühl* die Einfühlung als das „unbewusste Versetzen der eigenen Leibform und hiermit auch der Seele in die Objektform“¹⁴ beschrieben. Denn „unsere leibliche Organisation ist die Form, unter der wir alles Körperliche auffassen“¹⁵, wie man mit Heinrich Wölfflin feststellen kann, als Wohlbefinden, Unwohlsein oder gar als Schmerz. Für Vischer war die Einfühlung Voraussetzung für die sinnliche Wahrnehmung der Umwelt durch den Menschen, wobei nicht zwischen Kunst- und Naturformen unterschied. Dass wir uns mit unserer Leibform in die Dinge hineinversetzen, galt sowohl für die organische, materielle Welt wie Bäume, Felsformationen und Landschaften, ebenso wie für die von Menschen geschaffenen Dinge. Rein technische Artefakte schloss Vischer dagegen aus.

Doch mit der „Formbeseelung“ oder „Ineins- und Zusammenfühlung“¹⁶ eines Ichs mit einem Nicht-Ich geht es der Einfühlungsästhetik um mehr als um ein körperliches Befinden. Sie zielt auf die Transformation von äußeren, sinnlichen Reizen in „eine innere, eine unmittelbare geistige Sublimation“¹⁷. Sie bleibt also nicht beim körperlichen Empfinden stehen, sondern besitzt mit der „geistigen Sublimation“ gleichsam einen erkenntnistheoretischen Fokus. Hierin liegt ihre Bedeutung für die Mahnmale. So sollen wir uns hineinversetzen in Hrdlickas knienden Juden und dabei nicht nur die körperliche Pein, sondern auch die demütigende Erniedrigung erfahren. Ebenso wie wir uns im Mahnmal in Moabit in die Steinfiguren hineinversetzen sollen, so dass das Stahlseil nicht nur in diese, sondern gleichsam in unser Fleisch einschneidet und so zum Auslöser kritischen Bewusstseins wird. Wo aber die Mahnmale keine natürlichen Artefakte sind, sondern künstliche und mithin künstlerische, ist nicht zu übersehen, dass der Akt der Einfühlung nicht vom formalästhetischen, ikonographischen und künstlerischen Status des Mahnmals zu trennen ist. Dies bleibt Voraussetzung für den Akt der Einfühlung, so dass die Einfühlung immer mit einem ästhetischen Urteil verknüpft bleibt, das

letztlich über den Erfolg der einführenden Hineinversetzung ins künstlerische Objekt entscheidet, unabhängig davon, wie bewusst oder unbewusst das ästhetische Urteil selbst ist. In den konventionellen Mahnmalen steht zwischen dem Holocaust und unserer einführenden Teilnahme immer das Kunstwerk, das Mahnmal als Kunstwerk.

Abreißen der Erinnerung Die neuen Mahnmale verweigern sich der Repräsentation des Holocausts wie auch der Einfühlungsästhetik, besonders in der Steigerung des Konzepts zum postmodernen Erhabenen, das Jean-François Lyotard auf den Begriff der „Darstellung des Nichtdarstellbaren“ gebracht hatte. Mit diesem Begriff wurde versucht, die Bilderlosigkeit der neuen Mahnmale innerhalb einer postmodernen, auf den Zeichencharakter der Dinge orientierten Ästhetik zu konzeptualisieren. Zurecht kamen aber Zweifel auf, ob sich der Holocaust, „nicht prinzipiell künstlerischer Darstellung entzieht, weil es jede Bildvorstellung sprengt“¹⁸, und ob nicht die bildhafte Darstellung des Holocaust zwangsläufig in das gestalterische Dilemma führen muss, entweder seine Vernichtungsmaschinerie in geläufige Bildformen zu verharmlosen oder seine Banalität des Bösen in elitären Bildkonzepten zu verfehlen. Man erkannte also die Einschränkungen, die die Reduzierung der künstlerischen Ausdrucksmittel allein auf ihren Zeichencharakter, auf die Techniken der Repräsentation und Rhetorik, der Metaphern und Bilder mit sich brachte. Trotzdem hielt man am Paradigma der Repräsentation und damit am semiotischen Verständnis der Kunst als Zeichen und Darstellung fest, wenn auch in negativer Wende als „Darstellung des Nichtdarstellbaren“. Nicht in den Blick kam, dass die neuen Mahnmale anderes verfolgten, dass es ihnen nicht um eine künstlerische Kodierung und einen zeichenhaften Verweis auf etwas Abwesendes, Vergangenes ging, sondern um eine räumliche Strategie diachroner Korrespondenzen zwischen den damals Betroffenen und dem Betrachter heute in seiner sinnlich-leiblichen Einheit.

Die Frage ist nun, warum der Wandel im Konzept der Mahnmale gerade Mitte der achtziger Jahre einsetzte, also vierzig Jahre nach dem Ende des Kriegs. Warum nicht früher, warum nicht später? Für Jan Assmann liegt dies an der spezifischen Struktur des menschlichen Gedächtnisses. „Was heute noch lebendige Erinnerung ist, wird morgen nur noch über Medien vermittelt sein“¹⁹, so Assmann in *Das kulturelle Gedächtnis*. Vierzig Jahre nach einem historischen Ereignis beginnt, wie Assmann zeigt, ein Transformationsprozess vom sogenannten kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis, in anderen Worten von der „lebendigen Erinnerung“ der Zeitzeugen, zu einem durch Medien vermittelten kulturellen Gedächtnis. Bis dann nach etwa achtzig Jahren, mit dem Ableben des letzten Zeitzeugen, das kommunikative, erfahrungsbasierte Gedächtnis durch das kulturelle, institutionalisierte Gedächtnis ersetzt ist. Und gerade gegen dies opponieren die neuen Mahnmale. Sie müssen als kritische Reaktion auf die zunehmende Medialisierung der Erinnerung an den Holocaust und sein damit einhergehendes, schrittweises Verschwinden aus dem Bewusstsein verstanden werden. Ihre Dissimulation im Alltag ist der Versuch, den Holocaust und das mahnende Gedenken daran in den lebendigen, gelebten Raum zurückzutragen und damit im allgemeinen Bewusstsein zu halten.

Durch die Aussagen der Zeitzeugen kann das kommunikative Gedächtnis als „Geschichte des Alltags“ bezeichnet werden oder als „Geschichte von unten“, die durch die Beteiligten biographisch bezeugt wird. Sie basiert auf sozialer Interaktion. Umgekehrt ist das kulturelle Gedächtnis nicht mehr im Alltag verwurzelt, sondern medial kommuniziert. Es ist „Geschichte von oben“. In älteren Kulturen wurde das kulturelle Gedächtnis durch epische Werke, Gesänge oder Riten weitergegeben; heute sind es Buch und Bild, Tonaufnahmen oder Filme. Damit ist das kulturelle Gedächtnis aber nicht mehr unmittelbar Teil des Alltags. Es bedarf einer wissenssoziologischen Elite, die das solchermaßen medialisierte, kulturelle Gedächtnis verwaltet, denn es „spricht sich das kulturelle [Gedächtnis] nicht von

selbst herum, sondern bedarf sorgfältiger Einweisungen“²⁰ in den Code seiner medialen Vermittlung.

Die „Hälfte des Grenzwertes von 80 Jahren“²¹ stellt im Übergang vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis eine „kritische Schwelle“ im öffentlichen Bewusstsein dar. Daher konstatierte Christoph Heinrich in *Strategien des Erinnerns* ein übermäßig gesteigertes Interesse für Denkmale und Mahnmale seit Mitte der achtziger Jahre. Ein wesentlicher Auslöser dafür war die am 8. Mai 1985 gehaltene historische Rede des Bundespräsidenten Richard von Weizsäcker. In ihr warnte er vor dem „Abreißen“ der Erinnerung an den beispiellosen Völkermord an den Juden. Die Rede war geprägt von einem tiefen Misstrauen gegenüber den Motivationen menschlichen Handelns, was in der Forderung nach einer reflexiven Erinnerungskultur kulminierte. Ohne Einsicht in die dunklen Seiten, so resümierte Weizsäcker, seien wir als Menschen immer gefährdet. Wie er mit Ernüchterung feststellte, lasse sich nur aus der negativen Geschichte lernen, wozu Menschen fähig seien, ein aufgeklärter Humanismus könne nur ein durch die Geschichte reflektierter Humanismus sein. Weizsäcker sah im drohenden Schwinden der Erinnerung an den Holocaust aus dem öffentlichen Bewusstsein eine kulturelle Verlusterfahrung. Sie bedrohe die Gesellschaft in ihrem Selbstverständnis.

Korrespondenzen Darauf reagiert die Rekonzeptualisierung der Mahnmale seit den neunziger Jahren. Sie will dem Abreißen der lebendigen Erinnerung entgegenwirken. Sicherlich, der Prozess des Ablebens auch des letzten Zeitzeugen lässt sich nicht umkehren. Gegen die anthropologische Verfasstheit und Genetik der Erinnerung stellen die neuen Mahnmale den Versuch dar, auch jenseits der anthropologischen Schwelle zum kulturellen Gedächtnis die Erinnerung an den Holocaust im öffentlichen Bewusstsein zu halten. Es bedarf daher in erster Linie der Überwindung der formalästhetischen, künstlerischen Mahnmalkonzeptionen und einer leib- und raumphänomenologischen Weitung ihrer bisher wesentlich bildhaften Konzeption in den Alltag, in den gelebten Raum des Alltags.

Evident ist das beim Mahnmal im bayerischen Viertel und seiner Dissimulation in der Vielzahl der Verkehrs- und Hinweisschilder des öffentlichen Raums. Es fällt nicht ins Auge, ja es ist überhaupt nicht dafür gemacht. Erst die individuelle Begegnung und die wiederholte Wahrnehmung einzelner Elemente lässt das Mahnmal nach und nach entstehen. Und zum Mahnmal wird es erst durch die Korrespondenzen zwischen der je eigenen gelebten Realität heute und der Realität der jüdischen Bevölkerung damals im selben Viertel. Zum Mahnmal werden die Tafeln also, wenn durch die Extrapolation der damaligen Repressalien auf die heutige Lebenssituation etwas von der existentiellen Bedrohung überspringt, wenn die Befindlichkeit der Betrachter erschüttert und die Verletzbarkeit des Alltags eigenleiblich erfahren wird. Das wurde sehr deutlich, als 1993 einige Bewohner aufgebracht auf die gerade installierten Tafeln reagierten. Sie hatten sie als abermalige Diskriminierung der Juden missverstanden. Daraufhin wurde unter jeder Tafel ein kleines Hinweisschild angebracht, das darüber aufklärt, dass diese Tafeln Teil eines Mahnmals sind, des *Denkmals Orte des Erinnerns*.

Wie jetzt sichtbar wurde, praktizieren die neuen Mahnmale eine andere Art der Bezugnahme zum Holocaust. Es ist keine der Zeitzeugenschaft, sondern, wo es in die leib-sinnliche Befindlichkeit der Betrachter eingreift, eine diachroner Korrespondenzen, die sich als unmittelbar Erlebtes einprägen, was Assmanns Theorie des kulturellen Gedächtnisses keineswegs widerspricht. Eine leibphänomenologische Komponente ist auch bei Assmann angelegt, wenn auch nicht explizit thematisiert. So bezieht das kommunikative Gedächtnis seine Authentizität nicht allein aus dem Wissen um die Ereignisse. Das Wissen der Zeitzeugen ist vielmehr eines erlebender Subjekte, erfahren in der leiblichen Einheit mit der lebensweltlichen Wirklichkeit. Auch das kommunikative Gedächtnis gründet, mit Karlfried Graf von Dürckheim gesprochen, in der Erfahrung des präsentischen Raums in seiner ganzen „Wesens-, Wert- und Lebenswirklichkeit“²². Das zeichnet es als authentisches Wissen aus.

Damit kann man feststellen, dass der präsentische Raum immer sowohl objektiver wie auch persönlicher Raum ist, insofern der objektive Raum als „aktuell zu bewältigender Gegenstandsraum [immer] eine aktuell-persönliche Bedeutung gewinnt, überdies aber in seinen objektiven Bedeutungen selbst in der Totalität der personalen Lebenswirklichkeit gründet.“²³

Hier setzen die neuen Mahnmale an. Denn im objektiven Raum schwingen stets auch „persönliche Bedeutsamkeiten“ und „persönliche Qualitäten“ mit, ohne die es kein Erleben des Raums geben kann, während umgekehrt auch das individuelle Erleben und der persönliche Raum selbst mehr oder weniger sozio-kulturell und semantisch vorstrukturiert sind. Dieses machen sich die neuen Mahnmale in unterschiedlicher Ausprägung zueigen. Die auf einfachen Tafeln notierten Erlässe, die Stolpersteine oder die versenkte Stele in Hamburg-Harburg können nie ausschließlich als Information zur Kenntnis genommen werden. Die diachrone Korrespondenz des Betrachters mit den Opfer, die Identität des gelebten, leiblichen Raums berühren unsere Alltagserfahrung und erschüttern uns existentiell in unserer Leiblichkeit.

Gelebter Raum der Erinnerung Entsprechend ihrer Funktions- und Wirkungsweise lassen sich für die genannten Mahnmale drei Kategorien des gelebten Raums unterscheiden, je nachdem wie sich der persönlichen, pathischen Erfahrung kulturelle Erfahrungsschichten überlagern. Karlfried Graf von Dürckheims Buch *Untersuchungen zum gelebten Raum* bietet sich hierfür an. Dürckheim unternahm darin eine erste Klassifizierung der menschlichen Raumerfahrung. In diesem wegweisenden Buch lassen sich, wie Jürgen Hasse und Robert Kozljanic zeigen konnten, drei Arten von Räume identifizieren und systematisieren: der gelebt-atmosphärische Raum, der erfahrung-ästhetische und der erinnert-historische Raum.

Ohne Zweifel bezieht das Mahnmal *Denkmal Orte des Erinnerns* von Frieder Schnock und Renata Stih seine Wirkungsmacht aus der Präsenz des gelebt-atmosphärischen

Raums. Im Vergleich zu den anderen Mahnmalen ist hier die Bindung an die leibhaftige Lebenswirklichkeit des Betrachters sehr eng, unabhängig davon, ob er im bayerischen Viertel wohnt oder nicht. Das Mahnmal ist vom ersten Augenblick Teil der lebensweltlichen Realität des Betrachters. Es bedarf dafür keines großen historischen Vorwissens, keines intellektuellen Aktes. Das Mahnmal erhält seine pathische Dimension in dem Moment, in dem durch die Extrapolation der menschenverachtenden Erlasse auf die eigene Lebenswirklichkeit die Stimmung des Raums eine augenblickliche Umstimmung erfährt und ein imaginäres Bedrohliches in den Alltag des Betrachters einbricht, dies aber nicht irgendein Alltag, sondern der Alltag des individuellen Betrachters ist. Mit der räumlichen Identität und Korrespondenz wird der gelebt-atmosphärische Raum zum Medium des mahnenden Gedenkens, mithin zum Mahnmal selbst. Entsprechend seiner Funktions- und Wirkungsweise verkörpert das *Denkmal Orte des Erinnerns* Dürckheims erste Kategorie des gelebten Raums, den gelebt-atmosphärischen Raum.

In Gunter Demnigs Stolpersteinen dagegen wird die diachrone, räumliche Korrespondenzerfahrung durch eine historische Erfahrungskategorie überlagert. Obwohl die Stolpersteine vor den ehemaligen Wohnhäusern der Verfolgten ins Pflaster eingelassen sind, ist hier, im Gegensatz zum Mahnmal im bayerischen Viertel, der Ort der Tat, auf den die Stolpersteine verweisen, wie die Transporte, Konzentrationslager oder Gestapogefängnisse, ein von der augenblicklichen Lebenswirklichkeit des Betrachters getrennter Ort. So heißt es auf den Steinen „hier wohnte ...“, „deportiert nach ...“ oder „ermordet am ...“. Demnig fordert ein höheres, von der aktuellen atmosphärischen Raumerfahrung getrenntes, imaginatives Vorstellungsvermögen. Daher gehört Demnigs Mahnmal jener Raumkategorie an, die Hasse und Kozljanic nach Dürckheim als den erfahrung-ästhetischen Raum bezeichnen. Hier tritt die unmittelbar in den gelebten Alltag reichende, räumliche Korrespondenz – das Wohnhaus der deportierten und ermordeten Personen – hinter

der ästhetischen Vorstellung zurück. Dass die Personen hier ein- und ausgegangen sind und dieses Pflaster betreten haben, wird von Vorstellungs- und Wahrnehmungskategorien überlagert, die sich der persönlichen Erfahrung entziehen. Es ergibt sich daraus die zweite Kategorie des gelebten Raums, der erfahren-ästhetische Raum.

Das *Mahnmal gegen Faschismus* entspricht dagegen der Kategorie des erinnert-historischen Raums. Denn es sind hier weniger atmosphärische, leibliche oder physiognomische Aspekte, die das Mahnmal auszeichnen, als die soziokulturelle, kognitive Dimension des Raums. Dasselbe Mahnmal könnte durchaus in einer anderen Ecke des Platzes oder überhaupt auf einem anderen Platz stehen. Sicherlich, die Aufstellung der Stele in der Fußgängerzone von Harburg ist günstig, besonders wegen des Höhenversprungs. Dadurch ergibt sich nach ihrem Verschwinden die Möglichkeit, durch ein kleines Fenster einen Blick auf die Stele werfen zu können. Aber dies ist keine notwendige Bedingung, ohne sie würde der Mahnmalcharakter kaum geschmälert. Viel wichtiger sind die soziokulturellen Bedeutungen und Sinnsetzungen. Das heißt, dass der metaphorische Bildgehalt eine geringe, gleichzeitig ambivalente Rolle spielt. So erinnert die Stele in ihrer Gestalt einerseits an die Schornsteine, die beim Niederbrennen der Baracken in Auschwitz übriggeblieben sind, andererseits besitzt sie einen unmittelbaren Ortsbezug, insofern sie auf die Stele von Ernst Barlach zum Gedenken an die Gefallenen der zwei Weltkriege gegenüber den Hamburger Alsterarkaden anspielt.

Jenseits der Grenze von vierzig Jahren reagieren die drei Mahnmale mit drei verschiedenen Raumstrategien auf den Wandel und die Verschiebung der Erinnerung vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis. Vor dem Hintergrund des fortschreitenden Verlusts der Zeitzeugenschaft und damit des Verlusts der persönlichen Vermittlung der Geschichte ist ihnen jedoch der Versuch gemein, das mahnende Gedenken an den Holocaust dorthin zu tragen, wo alles anfang, in den Alltagskontext und in den gelebten Raum. Sie zielen auf die Erfahrung

diachroner Korrespondenzen im gelebten Raum, gleichsam in der Verschiebung von der Ausrichtung auf den Massenmord zu dessen Voraussetzungen im Alltag. Wo die Architektur und der Stadtraum – auch durch Auslassungen und Lücken im Stadtbild – immer die Spuren der Vergangenheit tragen, bedeutet diachrone Korrespondenz, dass der gelebte Raum von heute mit dem gelebten Raum von damals in der imaginierten Erfahrung, mit den angedrohten Konsequenzen für das persönliche Leben, zur Deckung kommt, womit der aktuelle, gelebte Raum in seiner Potenzialität als Raum der Tat erfahrbar wird.

Architekturtheorie: Denkmal einer Krise

Die neuen technischen Reproduktionsverfahren, die Maschinenproduktion, die neuen Materialien, zusammen mit den „Massenbewegungen unserer Tage“, führen zu einer „gewaltigen Erschütterung des Tradierten – einer Erschütterung der Tradition, die die Kehrseite der gegenwärtigen Krise und Erneuerung der Menschheit ist.“²⁴ Dies schrieb Walter Benjamin 1936 in seinem Werk *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Für Benjamin hatten zu Beginn des 20. Jahrhunderts die maschinellen Produktionsverfahren die „geschichtliche Zeugenschaft der Sache ins Wanken“²⁵ gebracht. In der Ablösung von der Tradition, in der „Liquidierung des Traditionswertes am Kulturerbe“²⁶ sah Benjamin folgerichtig die treibende Kraft und das Grundmotiv der Moderne. Wohl entfaltete Benjamin seine Theorie der Moderne anhand des damals neuesten Massenmediums, des Films, aber einem ähnlichen Begründungszusammenhang entsprang auch das Bedürfnis nach Theoriebildung im

ältesten Massenmedium, der Architektur. Tatsächlich führte zu Beginn der Moderne die Wende von den handwerklichen Herstellungsverfahren zur Maschinenproduktion zu neuen konstruktiven Verfahren, zu den Verfahren der Serialisierung, Standardisierung und Typisierung. Zusammen mit den damit einhergehenden, gesellschaftlichen Veränderungen bewirkte dies eine partielle Lösung der Architektur aus ihrer Traditionsgebundenheit. So kann nicht nur für die Künste, sondern auch für die Architektur der Moderne vom Schwierigwerden der Tradition, von der Erschütterung des tradierten Selbstverständnisses der Disziplin gesprochen werden. Wo für die Bewältigung der Bauaufgaben nicht mehr unreflektiert auf tradierte Vorbilder zurückgegriffen werden konnte, entstand das Bedürfnis nach Theoriebildung.

Das kulturelle Kräftefeld Immer wieder muss die Moderne die Frage nach der Angemessenheit ihrer Mittel stellen, muss ihre Methoden aufs Neue dem sich verändernden kulturellen Kontext entsprechend neu bestimmen. Architekturtheorie, das ist kritische Reflexion des Gemachtwerdens oder Gemachtseins der Architektur und ihrer kulturellen Funktion im dynamisch sich ändernden, kulturellen Kräftefeld. Zugespitzt formuliert ist sie also Ausdruck einer Krise, frei nach Friedrich Nietzsche „Denkmal einer Krisis“⁴²⁷ und Zeichen eines „Geistes, der von sich selbst wieder Besitz“⁴²⁸ ergreifen muss. Wo die Architektur als sinnliche Erfahrung, als konstruktive Realität und als soziales Bezugssystem der dynamischen Kraft des kulturellen Kräftefelds der Moderne unterworfen ist, zeigt sich die Architekturtheorie als zutiefst modernes Anliegen.

Schaut man zurück, so ist die Architekturtheorie der frühen Moderne von der Reflexion über die Architektur in vormodernen, feudalen Gesellschaften zu unterscheiden. Denn in vormodernen Gesellschaften verändert sich das kulturelle Kräftefeld nur über lange Zeiträume, so dass in einem Prozess kontinuierlicher Anpassung, ohne größere Brüche, das Wissen

der Architektur von Generation zu Generation weitergegeben werden kann. Dies führt im Laufe der Zeit wohl zu unterschiedlichen Artikulationsformen, zu unterschiedlichen Stilformen, aber die gesellschaftliche Stellung der Architektur wird dabei nicht in Frage gestellt. Daher soll diese Art der Reflexion über die Architektur in vormodernen Gesellschaften als *Nachdenken über die Architektur* bezeichnet werden.

Schaut man wiederum vom Maschinenzeitalter nach vorn, so haben wir es seit den sechziger Jahren mit einer Krise der architektonischen Moderne selbst zu tun, die Anlass für eine Neuausrichtung der theoretischen Reflexion gibt. Es geht nicht mehr in erster Linie um das Schwierigwerden der Tradition. Die theoretische Reflexion hat jetzt die immanenten Widersprüche und Antagonismen der Moderne selbst zum Inhalt. Es rückt das widersprüchliche Ganze pluraler Gesellschaften ins Zentrum der theoretischen Fragestellungen. Architekturtheorie ist so die kritische Reflexion der Architektur im widersprüchlichen kulturellen Ganzen. Sie kann daher als *Kritische Theorie der Architektur* bezeichnet werden. Sie setzt sich von der Theoriebildung zu Beginn der Moderne ab, welche, da sie wesentlich den Traditionsverlust der Disziplin zum Thema hat, *Traditionelle Theorie der Architektur* genannt werden soll.

Genealogisch oder historiographisch lässt sich also die Reflexion über die Architektur auf ihr Gemachtwerden und Gemachtsein und ihre kulturelle Funktion im kulturellen Ganzen in drei Perioden einteilen. Es ist das *Nachdenken über Architektur* in vormodernen Gesellschaften von der *traditionellen Theorie* in der frühen Moderne zu unterscheiden, diese wiederum wird mit der Krise der Moderne in den sechziger Jahren durch die *Kritische Theorie der Architektur* abgelöst.

Nachdenken über Architektur Sollte bisher der Anschein erweckt worden sein, die theoretische Reflexion über die Architektur stehe ausschließlich im Kontext der Entwicklung der technischen Rationalität, dann trägt dies. Gerade das Nachdenken über die Architektur in vormodernen Gesellschaften

war nicht in erster Linie durch den Wandel in Wissenschaft und Technologie geprägt. Exemplarisch lässt sich dies an dem im 17. Jahrhundert ausgetragenen französischen Akademiestreit zeigen, der sogenannten *Querelle des Anciens et des Modernes*. Der Akademiestreit stellte die Frage nach Fortschritt und Entwicklung in den Künsten und der Architektur. In seinem Zentrum stand aber weniger eine technologische als eine ontologische Fragestellung. Es war die Frage nach der Unumstößlichkeit der Antike als Vorbild für die zeitgenössische Kunst und Architektur. Hatten die Alten, das antike Griechenland und Rom, in der Architektur das höchste, nie wieder erreichbare Ideal verwirklicht? Oder konnten die Künste und die Architektur nach Maß der jeweils herrschenden Zeit fortgeschrieben werden? Die Frage war, ob es einen Fortschritt und eine Perfektionierung in den Künsten gibt, die dem Fortschrittsgedanken in den Wissenschaften und der Technik entspricht.

Zwei der Kontrahenten waren François Blondel (1617 – 1686) und Claude Perrault (1613 – 1688). Blondel vertrat die Meinung, dass trotz gewisser Mängel die Entwicklung der Künste und der Architektur in der Antike ihren Höhepunkt erreicht habe. Ihre Idealität erhalte die Architektur durch Nachahmung der vollendeten Proportionen des menschlichen Körpers und der Harmonielehre der Musik. Claude Perrault zog dieses dagegen in Zweifel. Blondels anthropomorphe Begründung der Architektur basiere mitnichten auf Naturgesetzen, sie sei „établie par un consentement des architectes“²⁹, sie gründe also allein auf einer Übereinkunft unter den Architekten, sie sei eine „Verabredungsgröße“³⁰. Perrault tat die Ergebnisse der Alten vor der Antike als eine Form religiöser Verehrung ab, sie habe ihren Ursprung im Respekt, den man heiligen Dingen zolle.

Perrault kritisierte also die dogmatische Fixierung der Alten auf eine anthropomorphe Architekturästhetik. Als Vertreter der Neuen ging es ihm dagegen um eine geschichtsphilosophische Begründung der Architektur. Er glaubte nachweisen zu können, dass „auch die drei bildenden Künste, die Bered-

samkeit, die Dichtung und die Wissenschaft, sich parallel und nach je eigenem Maß entwickeln und so dem Schema des allgemeinen Fortschritts entsprechen“³¹. Sie könnten aber nicht am selben Maßstab der Perfektion wie dem der Wissenschaften gemessen werden. Die Feststellung Perraults, dass jede Epoche ihre eigenen Sitten und ihren eigenen Geschmack, also ihren eigenen Begriff des Schönen habe, mündete dann in die eher moderate Forderung nach mehr Varianz, nach der „Erlaubnis“, „ein paar Proportionen“ ändern zu dürfen. Perrault sprach von den *principes arbitraires*, von der individuellen Entscheidungsfreiheit des Architekten entsprechend seines Genies und des Zeitgeschmacks.

Für die Frage nach dem Status der Theorie ist hier von Interesse, dass Perrault durch die *principes arbitraires* für den Architekten einen eigenständigen Rahmen für die Reflexion über die Architektur forderte. Damit betrieb Perrault die Dynamisierung der Architektur. Gleichwohl wurde damit die gesellschaftliche Funktion der Architektur nicht in Frage gestellt. Auch wenn der Akademiestreit um die richtige Form der architektonischen Repräsentation Ludwig des XIV. ausgelöst wurde, stand die Architektur in ihrer traditionellen Aufgabe der Repräsentation nicht zur Debatte. Die Reflexion blieb auf die Variation und Rekombination überlieferter Schemata beschränkt. Sie kann also als *Nachdenken über die Architektur* bezeichnet werden. Dieses Nachdenken über die Architektur in vormodernen, nur langsam sich ändernden Gesellschaften ist im Weiteren von der Architekturtheorie in modernen, sich schnell ändernden Gesellschaften abzusetzen.

Traditionelle Theorie Die Wende hin zu einer modernen Konzeption des Fortschritts zeigte sich auch schon im Akademiestreit. Bernard le Bouvier de Fontenelle (1657 – 1757) überwand die Fixierung der Architektur auf die Antike wie auch den humanistischen Fortschrittspathos, indem er die bemerkenswert moderne Erkenntnis formulierte, dass mit jedem Anwachsen der Erkenntnis immer auch eine ständige Unvernunft am Werk

sei. Er artikulierte damit erstmals die Idee einer in sich widersprüchlichen Entwicklung und ambivalenten Konstitution der Moderne. Der Übergang vom Nachdenken über Architektur zur Architekturtheorie fand jedoch erst im Laufe des 19. Jahrhunderts statt. Die aufkommende Maschinenproduktion, die neuen Materialien und die damit einhergehenden, gesellschaftlichen Umwälzungen brachten den stabilen Bezug zur Tradition ins Wanken. Der Übergang von der handwerklichen zur maschinellen Produktion führte zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu dem, was Benjamin mit „Erschütterung der Tradition“ bezeichnete. Mit der beschleunigten Entwicklungsdynamik, die alles ständig umbaut, neu ordnet und umdeutet, konnte die Moderne ihre orientierenden Maßstäbe nicht mehr ohne weiteres Vorbildern einer anderen Epoche entlehnen. Es entstand das Bedürfnis nach theoretischer Reflexion. Wie Benjamin jedoch richtig feststellte, eröffnete die „gewaltige Erschütterung des Tradierten“ gleichsam die Chance auf „Erneuerung der Menschheit“. Architekturtheorie kann demnach als Ausdruck der Krise wie andererseits auch Chance auf ihre Überwindung gesehen werden, sie steht also im Spannungsfeld einer Dialektik von Krise und Emanzipation. Im Zentrum steht die Rekonzeptualisierung der Architektur im schwierig gewordenen Ganzen zwischen dem Verlust der geschichtlichen Zeugenschaft und der Hoffnung auf kulturelle Erneuerung.

Genau dies hatte Walter Gropius im Blick, als der 1926 seine *Grundsätze der Bauhausproduktion* formulierte. Dort stellte er in der ihm eigenen sprachlichen Klarheit fest: „Ein Ding ist bestimmt durch sein Wesen“³². Um keinen Irrtum aufkommen zu lassen, fügte er hinzu, dass es die „gegenwartsgebundenen Gesetze“, das heißt die „entschlossene Berücksichtigung aller modernen Herstellungsmethoden, Konstruktionen und Materialien“³³ seien, die die Dinge in Beziehung zur Tradition setzen. „Nur durch dauernde Berührung mit der fortschreitenden Technik, mit der Erfindung neuer Materialien und neuer Konstruktionen gewinnt das gestaltende Individuum die Fähigkeit, die Gegenstände in lebendige Beziehung zur Überlieferung

zu bringen.“³⁴ Gropius formulierte hier die Erkenntnis, dass es keine einfache Rückkehr zur Tradition und zum Wesen der Architektur geben könne, dass dies im Zeitalter der Maschine alternativlos nur über die Aufnahme des technisch und gesellschaftlich Avanciertesten in den Gehalt der Architektur möglich sei.

Die Forderung nach dem Neuesten, nach Aufnahme der neuesten Technologie und der aktuellsten gesellschaftlichen Ideen ist somit keineswegs dem Wunsch nach einem bloßen *Up-to-date*-sein, der Mode oder dem ökonomischen Verwertungsdruck geschuldet, sondern der kulturellen Funktion der Architektur. Das Neue ist demnach ein geschichtlich Unausweichliches, es ist nicht der Subjektivität des Architekten oder einer oberflächlichen Avantgardeattitüde geschuldet. Architektur ist traditionell nicht ihrer Form und äußeren Erscheinung, sondern allein ihrer kulturellen Funktionsweise nach. Oder anders gesagt, traditionell ist die Architektur als zentrale Vermittlungsinstanz der jeweiligen kulturellen Logik in die Sinnhaftigkeit unserer Welterfahrung – wie immer sich das artikulieren mag, als Avantgardestrategie oder phänomenologischer Fundamentalismus, als Konstruktivismus oder Intuitionismus, in formalästhetischer oder materialästhetischer Hinsicht. In diesem Sinne traditionell sind zum Beispiel Disney Hall von Frank Gehry, Toyo Itos Opernhaus in Taiwan oder Jürgen Mayers Einfamilienhaus in Kornwestheim. Traditionell sind diese Gebäude, insofern sie ihre kulturelle Funktion, also die Aufgabe der Vermittlung der heutigen kulturellen Logik in die Sinnhaftigkeit der Alltagserfahrung ernstnehmen. Trotz ihrer avantgardistischen Erscheinung sind die genannten Bauwerke in diesem Sinne traditioneller als manche Heimatstilarchitektur oder neoklassizistische Villa.

Kritische Theorie der Architektur Während die klassische Moderne mit Mies van der Rohe, Josef Frank, Le Corbusier, Bruno Taut, Walter Gropius und anderen noch unter dem Einfluss des emanzipativen Impulses der Moderne stand, geriet

sie in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts zunehmend in die Kritik. Unübersehbar traten die negativen Seiten des ungestümen Fortschrittswillens der Moderne ins Bewusstsein. Auf städtebaulicher Ebene galt die Kritik der orthodox verhärteten Nachkriegsmoderne, der autogerechten Stadt, der Kahlschlag-sanierung und der Unwirtlichkeit der Städte. Auf architektonischer Ebene wurden dagegen der Verlust der Sprachlichkeit, der Verlust ihrer sinnlich-affektiven Unmittelbarkeit wie auch der Verlust des Ortsbezugs immer sichtbarer. Manfredo Tafuri sprach von der „Krise der Utopie“³⁵ und legte die Grundlagen für das, was er „die Arbeit der ideologischen Kritik“³⁶ nannte. Unter dem Begriff der „Dialectic of the Avant-Garde“ setzte seine Kritik an der Instrumentalisierung der modernen Avantgarde durch den kapitalistischen Verwertungsdruck an.

Im Stadium der Krise der Moderne bedarf es nun nicht nur der Reflexion des Traditionsverlusts, sondern einer doppelten kritischen Reflexion der Krise selbst. So stellte Hermann Schnädelbach fest, dass Kulturkritik noch in den „zwanziger und dreißiger Jahren ein breiter Strom besorgten Räsonnements über die Mechanisierung und Technisierung, Vermassung und Entindividualisierung, Kommerzialisierung und Bürokratisierung des Lebens in der industriellen Zivilisation“³⁷ war. Es habe dabei eine Vorstellung „wahrer Kultur“ als Kontrastfolie³⁸ gedient. Das hat in der traditionellen Architekturtheorie seine Entsprechung in der Suche nach dem *Wesen* der Architektur. Modern im eigentlichen Sinne ist Kultur nach Schnädelbach jedoch erst, wenn sie die Ambivalenzen der kulturellen Praktiken, das heißt die Unauflöslichkeit von Kultur und Kulturkritik erkennt; wenn sie das Bewusstsein gewonnen hat, „dass die Kriterien und Maßstäbe, denen sie folgt, im kulturkritischen Diskurs selbst gerechtfertigt werden müssen.“ Wo die Architektur die Möglichkeiten des Versagens ihres humanistisch-aufklärerischen Programms mit einzukalkulieren hat, wandelt sich die *Traditionelle Architekturtheorie* zur *Kritischen Theorie der Architektur*.

Die *Kritische Theorie der Architektur* ist die ihre Grundlagen kritisch reflektierende Moderne. In der Verschränkung der rational-kognitiven mit der sinnlichen Erfahrung hat sie ihre Bedingungen und Wirkungen als gesellschaftliche Praxis mit zu reflektieren. Das unterscheidet sie von der *Traditionellen Theorie*. Denn die *Kritische Theorie* der Architektur muss ihre eigene Praxis radikal auf ihre Defizite befragen. Ihr geht es also nicht darum, den „Traditionsverlust in der Architekturpraxis des 20. Jahrhunderts“ zu beklagen. *Kritische Theorie* bedeutet, dass die in der frühen Moderne vernachlässigten oder unterdrückten Themen wieder in die Architekturdebatten zurückkehren, aber nicht als bloßes Wiederanknüpfen an die Tradition, sondern in verwissenschaftlichter Form.

Im Zuge der Kritik der sechziger Jahren kehrten so die Ornamentfrage, die Frage nach der Sprachlichkeit und Historizität der Architektur zurück, aber auf wissenschaftlicher Basis, auf strukturalistischer und zeichentheoretischer Grundlage. Die Semiotik wurde zur Basiswissenschaft der *Kritischen Theorie der Architektur*, im „ideologischen Kritizismus“ Tafuris, im italienischen Rationalismus, in der Postmoderne und im Dekonstruktivismus. Fast gleichzeitig wurde die Frage nach der räumlich-materiellen und einfühlend-sensitiven Erfahrung der Architektur auf kulturwissenschaftlicher und phänomenologischer Grundlage im kritischen Regionalismus und Neo-Konstruktivismus der achtziger und neunziger Jahre gestellt. Damit fand ein Prozess der wissenschaftlichen Grundlegung der Architektur seine Fortsetzung, wie er in den zwanziger Jahren in Walter Gropius *Grundsätzen der Bauhausproduktion* (1926) und Hannes Meyers Manifest *Bauen* (1928) seine Anfänge hatte. Heute sind es dagegen die Medientheorie, die Bildtheorie und die Wissenschaftstheorie, die die Grundlagenwissenschaften für die Reformulierung der Architektur im Zeitalter der Medialisierung und der Nachhaltigkeitsdebatten darstellen.

Architekturtheorie heute Während Benjamin die Moderne noch in der Dialektik von Krise und Emanzipation sah, kann

heute im Übergang vom Zeitalter der Maschine zum digitalen Zeitalter nicht mehr ernsthaft von einer Krisenerscheinung im eigentlichen Sinne gesprochen werden. Längst schon ist die ambivalente Konstitution der Moderne als Grundphänomen ins allgemeine Bewusstsein eingegangen. Waren es zu Beginn des 20. Jahrhunderts Serialisierung, Standardisierung und Typisierung, so sind es heute die algorithmischen, nicht-standardisierten Verfahren des Computers, zum Beispiel *scripting software*, *rapid prototyping* oder das generative Design, die nach Reformulierung der bisher gültigen, kulturellen Funktion der Architektur verlangen. Es zeichnet sich hier ein Paradigmenwechsel ab. Mit Mario Carpo können wir vom „Ende des albertianischen Paradigmas“³⁹ sprechen. Denn die neuen digitalen Medientechnologien sind nicht mehr, wie die Maschine im mechanischen Zeitalter, auf die Baustelle beschränkt. Sie greifen unmittelbar in die Entwurfsverfahren ein. Nach Alberti beruhte die Stärke der Renaissance auf der Trennung des intellektuellen Akts des Designers von der materiellen Ausführung durch den Handwerker. Diese Trennung, die über 500 Jahre Gültigkeit hatte, kommt heute jedoch ins Wanken. Über die algorithmische Prozessualität der digitalen Verfahren findet eine enge Verschränkung oder „interaktive Verknüpfung“ der technologischen mit der anthropologischen Seite des Entwurfs statt.

Was also ist Architekturtheorie? Architekturtheorie ist das Medium der kritischen Reflexion des Gemachtwerdens und des Gemachtseins der Architektur und die kritische Reflexion ihrer kulturellen Funktion im dynamisch sich ändernden, kulturellen Kräftefeld. Damit ist das komplexe Aufgabenfeld der Architekturtheorie bezeichnet, das – der jeweiligen kulturellen Logik entsprechend – seine je spezifische Auslegung erhält, als *Nachdenken über die Architektur*, als *Traditionelle Theorie* oder als *Kritische Theorie der Architektur*. Wo alles im Wandel und im permanenten Umbau begriffen ist, ist die Architekturtheorie diejenige Instanz der Reflexion, die die Architektur immer wieder auf ihre eigentliche Funktion zurückführt: Nämlich als jene zentrale kulturelle Praxis, durch die die kulturelle Logik

einer Zeit ihre Übertragung in die lebensweltliche Realität erfährt und sinnlich erfahrbar wird. Damit jedoch ist die kulturelle Logik nicht auf die technische Rationalität allein reduziert, denn gleichfalls fließen – und nicht nur nebenbei – in sie auch die ökonomische und ökologische sowie die politische und philosophische Logik einer Zeit ein. In der Renaissance war es die Logik des Neoplatonismus und im Barock die Logik der Gegenreformation, die durch die Architektur und den Städtebau ihre Übersetzung in die lebensweltliche Erfahrbarkeit erfuhren. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts fanden dagegen die Logik der Maschine und der Maschinenproduktion durch die Architektur der Moderne ihre sinnliche Vermittlung in den Lebensalltag. Das meinte Mies van der Rohe, als er 1926 feststellte: „Der Charakter unserer Zeit soll in unseren Bauten spürbar sein [...] mit den Mitteln unserer Zeit.“⁴⁰

Im Gegensatz zum Transzendentalismus und Idealismus vormoderner Gesellschaften zeichnet sich die traditionelle wie auch die kritische Architekturtheorie durch einen radikalen Willen zu einer Kultur der Gegenwart aus. Das macht eine neuerliche Differenzierung des Begriffs der Architekturtheorie nötig. Mit Blick auf das praktische Gemachtwerden und Gemachtsein der Architektur stehen im Zentrum der Architekturtheorie die Wirklichkeitsbedingungen der Architektur. Es geht hierbei um die Frage der praktischen Umsetzung und Materialisierung architektonischer Ideen im jeweiligen kulturellen Kräftefeld. Insofern also die Reflexion auf das Gemachtwerden und Gemachtsein zielt, muss man Architekturtheorie als eine *praktische* Ästhetik verstehen. Andererseits ist Architekturtheorie auch die Reflexion über die kulturelle Funktion der Architektur, also weniger über ihre Wirklichkeits- als vielmehr über ihre Möglichkeitspotenziale im großen, ständig im Umbau sich befindenden, kulturellen Ganzen. Geht es um die kulturellen Bedingungen und die kulturelle Funktion von Architektur, so findet hier die Erweiterung der Architekturtheorie hin zur *Philosophie der Architektur* statt. Architekturtheorie als praktische Ästhetik ist somit von der Philosophie der Archi-

tektur zu unterscheiden: Zielt die Architekturtheorie auf das praktische Gemachtwerden und Gemachtsein der Architektur, so die Architekturphilosophie auf die allgemeine kulturelle Funktion der Architektur im größeren kulturellen Kräftefeld.

Steinsäule und Stahlträger

Die Geschichte der Architektur lässt sich als die Geschichte ihres Wandels unter dem Einfluss der sich wandelnden kulturellen Logik bestimmen. Für Sigfried Giedion zeigen dies gerade die Konstruktionen in Eisen und Stahl des 19. Jahrhunderts. Entgegen der allgemeinen Annahme seien sie „nicht bloß Ratio“ gewesen, sondern hätten die „Rolle des Unterbewusstseins“ ihrer Zeit eingenommen, als „Ausdruck instinktmäßigen Getriebenseins, wie irgend ein künstlerisches Symbol“⁴¹. Trotz ihrer konstruktiven Neuartigkeit seien die weitgespannten Träger der Hallen und Brückenkonstruktionen nicht weniger künstlerische Symbole ihrer Zeit, als es Säule, Architrav oder gemauerter Bogen für das Bauen in Stein waren. Weniger ihrer äußeren, formalen Erscheinung nach als vielmehr aufgrund ihrer besonderen Funktion als exemplarische architektonische Elemente, in der die kulturelle Logik einer Zeit zur Sichtbarkeit kommt, stehen die Konstruktionen in Eisen und Stahl für Giedion in der Tradi-

tion der Architektur als Baukunst, wie der Strebebogen für die Gotik, der gesprengte Giebel für den Barock und die korinthische Säule für den Klassizismus. Ernst Cassirer folgend bezeichnete Giedion diese exemplarischen Formen als symbolische Formen. Heute spricht man dagegen eher von epistemischen Objekten der Architektur, die entsprechend ihrer Zeit der Wandlung unterliegen. Darin spiegelt sich die Verschiebung des Interesses auf das komplexe Zusammenspiel der symbolischen Zeichenprozesse mit den Herstellungsverfahren der Objekte und ihrer Materialität. Vor diesem Hintergrund lässt sich die Idee der Geschichte der Architektur präzisieren. Am Beispiel des Übergangs von der Säule aus Stein zum Träger aus Stahl lässt sich die Geschichte der Architektur darstellen als die Geschichte des Wandels ihrer epistemischen Objekte.

Beschränkter Begriff „Architektur“ Das 19. Jahrhundert zeichnet sich am Übergang vom Bauen in Stein zum Bauen in Eisen und Stahl durch den Wandel der epistemischen Objekte in der Architektur aus. Wie üblich in Zeiten des paradigmatischen Wandels, wird dies als Drama und Erschütterung der Grundfesten der Architektur erfahren. Wie tief diese Erschütterungen waren, macht Sigfried Giedions Buch *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton* von 1928 deutlich. Dort wirft Giedion gleich zu Beginn die Grundsatzfrage auf, ob angesichts der Entwicklungen im Eisen- und Stahlbau der bisherige „beschränkte Begriff ‚Architektur‘“⁴² nicht zu eng geworden sei. Giedion stellt fest, dass klassischerweise die Architektur mit dem Begriff der „Schwere und Monumentalität“ verbunden sei, wohingegen die neuen Baustoffe Eisen und Stahl nach leichten, transparenten und weitgespannten Konstruktionen verlangten. Nähmen sie dagegen wie das Bauen in Stein die Form von Schwere und Monumentalität an, so würden sie „ihrem Sinn nach missbraucht“. Die neuen Materialien schienen die bestehende Definition der Architektur zu untergraben, wenn nicht gänzlich in Frage zu stellen, was Giedion zur Grundsatzfrage

führte: „Was gehört zur Architektur? Wo beginnt sie, wo endet sie?“⁴³ Daran knüpfte er dann die weitergehende Frage nach einer Neudefinition der Architektur an.

Dahinter stand der Verdacht, dass die Architekturtheorie, wo sie bisher dem Ideal von Schwere und Monumentalität folgte, eher eine Materialästhetik des Steins als eine allgemeine Theorie der Architektur gewesen sei. Im Bauen mit Eisen und Stahl scheint so gegenüber der älteren Architekturpraxis ein ideologiekritisches Moment auf. Die neuen Konstruktionsformen decken die ideologischen Verkürzungen auf, dass nämlich Architektur gleichzusetzen sei mit Schwere und Monumentalität, mit „Überschuss an Masse“⁴⁴ und mit Ausdruck von Lasten und Tragen. Giedion ging davon aus, dass es sich bei den Eigenschaften, die bisher die Theorie der Architektur und ihre Ästhetik definierten, um Werte handelte, die nicht im engeren Sinne zur Architektur gehören. Sie scheinen über den jahrhundertlangen Umgang mit der Architektur in Stein so sehr verinnerlicht zu sein, dass man glaubte, sie gehörten wesentlich zu ihr. Giedion schreibt, die großen Abmessungen von Säulen, Wänden und Deckenbalken, die das Material Stein erforderlich machten, seien „für uns heute noch blutmäßig mit jedem Bau verbunden“⁴⁵. Als „Residuen“ hinderten sie uns daran, die Konsequenzen aus den neuen Materialien und ihren Techniken zu ziehen, wobei das statische Gefühl eben doch nur ein durch den langen Umgang mit Stein *ins Blut* übergegangenes Gefühl, also keineswegs naturgegeben sei.

Giedions Kritik zielte auf die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorherrschende Tradition der klassizistischen Architekturästhetik, so wie sie von Arthur Schopenhauer 1820 in *Metaphysik des Schönen*, dem dritten Teil seiner Vorlesungen, formuliert worden war. Schopenhauers Ästhetik war in jenem Klima entstanden, das Kenneth Frampton für das beginnende 19. Jahrhundert als Klima der „Voreingenommenheit für die Klassik“⁴⁶ bezeichnet hat, und das die Architekturdebatte bei Alois Hirt und Karl Friedrich Schinkel, Karl Bötticher und Gottfried Semper bestimmte. Nach Schopenhauer ist die Archi-

tektur, wenn man sie als „schöne Kunst“ betrachtet und daher von ihrer Funktion absieht, charakterisiert durch die Eigenschaften des Steins. Diese charakterisierte er als „Schwere, Kohäsion, Starrheit, Härte“⁴⁷, denn „der eigentliche ästhetische Stoff der schönen Architektur [sei] der Kampf zwischen Schwere und Starrheit: dies ist in der That ihr einziger ästhetischer Stoff“⁴⁸. Die Aufgabe der Architektur als schöne Kunst sei es, die im Stein enthaltenen, aber nicht ohne weiteres erfahrbaren Eigenschaften der Schwere und Starrheit auf „mannigfaltige Weise“ sichtbar zu machen. Für Schopenhauer werden in der klassizistischen Architektur, in der Säule, im Architrav, im Tympanon oder im gemauerten Bogen die Eigenschaften des Tragens und Lastens des Steins anschaulich, also jene Eigenschaften, die ohne die Architektur verborgen blieben, wie eben der Stein im Steinbruch oder im Gebirge uns nichts von seinen Eigenschaften vermittelt. Dort ist er wesentlich nur plumpe Masse, die lediglich die Tendenz hat, nach unten zu fallen, während die Architektur, besonders die freistehende Säule, die gegenteilige Qualität, die Fähigkeit zum Tragen, also die Überwindung der Schwerkraft zur Sichtbarkeit bringt.

„Tenacität des Eisens“ Schopenhauer spricht in *Die Welt als Wille und Vorstellung* auch vom „Willen“ des Steins, der in der Architektur seine „Objektivität“ oder Objektivierung erfahre. Der Wille des Steins werde in der Architektur objektiviert, durch die formale Gestalt der Architektur würden dessen Eigenschaften zur Sichtbarkeit gebracht. Das ist nach Schopenhauer die Aufgabe der Baukunst als schöne Kunst. Allgemein gilt dies jedoch für alle Materialien, für das Holz wie für das Eisen, dem Schopenhauer, wie jedem Material, einen eigenen *Willen* und die Möglichkeit zur Objektivierung in der Architektur zugestand. Entsprechend der „Tenacität des Eisens“, also der besonderen statischen Eigenschaften, seien jedoch die „Proportionen, welche für steinerne Gebäude und ihre Theile als die besten befunden worden, nicht auf das Eisen sofort anwendbar“⁴⁹. Man müsse, so forderte Schopenhauer konsequent und fast schon mit

der Radikalität eines Avantgardisten, für die „schöne Baukunst aus Eisen andre Säulenordnungen und andre Regeln überhaupt erfinden.“⁵⁰

Trotzdem lehnt Schopenhauer eine Architektur als Baukunst in Eisen und Stahl ab. Die Gründe für die Ablehnung liegen aber nicht in erster Linie in den neu zu formulierenden Gesetzen für ein Bauen mit Eisen und Stahl und der daraus resultierenden neuen, formalen Gestalt. Tatsächlich beschreibt der Kampf zwischen Tragen und Lasten nur die eine, materiale Seite von Schopenhauers klassizistischer Architekturästhetik, deren andere Seite durch das Licht bestimmt ist. Schopenhauer spricht von der „doppelten Schönheit“⁵¹ der Baukunst. Dabei steht das Licht in einer dialektischen Beziehung zum Stein. Einerseits bedarf es des Lichts, damit das Gebäude überhaupt sichtbar wird, andererseits bedarf es auch des Gebäudes in seiner materiellen Substanz, damit das Licht, wo es auf die Oberfläche der Fassade fällt, sinnlich erfahrbar wird. „Ich bin der Meinung, daß die Baukunst“, so Schopenhauer, „das Wesen des Lichtes, welches ganz entgegengesetzter Natur ist, in seiner Wirksamkeit“ zur Entfaltung bringen soll. Gemeinsamkeiten bestehen, wo für beide, Stein und Licht, die Architektur Medium der Objektivierung ist. Während auf der Objektseite der Stein seine Objektivierung in der formalen Gestalt der Architektur findet, erfährt auf der anderen Seite das menschliche Subjekt durch die sinnliche Wirkung des Lichts seine Objektivierung, das heißt die Aufhebung seiner Bindung an die irdische Welt. Durch die Wirkung des Lichts findet die Transzendierung des Betrachters statt. Die Architektur wird so auf der Objekt- wie auf der Subjektseite zum Medium absoluter, von den irdischen Beschränkungen losgelöster, reiner Erkenntnis. Das Licht ist also das „erfreulichste der Dinge; – weil es die Bedingung und das objektive Korrelat der vollkommensten anschaulichen Erkenntnisweise ist.“⁵²

Mit der doppelten Ontologie der Schönheit wird nun die Architektur zum Medium doppelter Erkenntnis, auf der einen Seite durch die „Objektivität des Willens“ des Steins, die auf

besondere Weise in der formalen Gestalt der Säule, des Architravs oder des gemauerten Bogens zur Sichtbarkeit kommt, auf der andere Seite durch die Objektivierung des Subjekts in der Aufhebung der Individualität durch die transzendente Wesenser-scheinung des Lichts. Daraus ergeben sich die Gründe für die Ablehnung des Bauens in Eisen und Stahl durch den Klassizismus. Schopenhauer muss die Architektur aus Eisen und Stahl nicht so sehr ihrer materiellen Aspekte als der fehlenden trans-zendenten Seite des Eisens wegen ablehnen. Diesen zweiten Zweck der schönen Baukunst, so Schopenhauer in seinen Vorle-sungen, „kann der in unsern Tagen und hier in Berlin zuerst gemachte Versuch architektonischer Werke von Eisen, kein Genüge thun.“⁵³ Denn die schwarze Farbe des Eisens hebe die Wirkung des Lichts auf, sie verschlucke das Licht, überhaupt sei „die schwarze Farbe, dem deutlichen Hervortreten der Theile hinderlich.“⁵⁴ Während die eisernen Gebäude durchaus dem „ersten ästhetischen Zweck der Baukunst [entsprechen], Schwere, Starrheit, Kohäsion zur Anschauung zu bringen“, aber auf eine dem Eisen eigene Weise, so verfehlten sie dadurch, dass sie das Licht nicht reflektierten, den zweiten, ja den eigentlichen ästhetischen Zweck: die Objektivierung und Transzendierung des Individuums. Mit anderen Worten: Schopenhauer sieht im Bauen mit Eisen die Gefahr einer rein materialistischen Archi-tekturesthetik, einer reinen Materialästhetik des Eisens. Wenn alles nur der Kausalität und den formalen Kriterien des Mate-rials folgt, dann fehlt beim Eisen die zweite Seite der doppelten Ontologie der Schönheit, die zur Materialästhetik komplemen-täre, transzendente Ergänzung durch das Licht. Wo nur noch die reine „Objektivität des Willens“ des Materials vorherrscht, sieht Schopenhauer das Ende der Baukunst als „schöne Kunst“.

Das Technisch-Erhabene Für Schopenhauer erhält der Wandel in der Architektur von der technisch-materiellen Seite seine Impulse, während die Seite des Lichts und der Transzendenz, die für die eigentliche ästhetische Erfahrung steht, unveränder-lich ist, also keiner Dynamik unterliegt. Gut dreißig Jahre nach

Schopenhauers *Metaphysik des Schönen* und dem Erscheinen von *Die Welt als Wille und Vorstellung* setzte hier Gottfried Sempers Architekturtheorie an, wie er sie in der Schrift *Die vier Elemente der Baukunst* von 1851 und wenig später in *Wissenschaft, Industrie und Kunst* von 1852 vorgestellt hat. Angesichts der schnellen Veränderungen vieler Bereiche des Lebens durch den Industrialisierungsprozess gab Semper der transzendenten Ausrichtung des Klassizismus eine neue Orientierung auf den Lebenszusammenhang, besonders auf die Herstellungsverfahren. Unter dem überwältigenden Eindruck der ersten Weltausstellung in London 1851 richtete Semper die Architekturtheorie nicht mehr am Objekt, sondern konsequent an den Herstellungsprozessen aus, das heißt an der „Entstehungsgeschichte“ der Dinge, an „allen Vorbedingungen und Umständen ihres Werdens“⁵⁵. Vor dem Hintergrund der industriell wie auch handwerklich gefertigten Ausstellungsstücke der Weltausstellung, forderte er eine Neuausrichtung der Ästhetik auf das Gemachtwerden oder Gemachtsein der Dinge, auf die „technischen wie persönlichen Momente“⁵⁶. Das schloss die technischen, die durch das Material vorgegebenen wie auch die handwerklichen, durch die jeweilige Kultur vermittelten Verfahren ein.

Mit dem Fokus auf den Herstellungsprozessen erhielt Sempers Architekturtheorie ihre moderne Ausrichtung. Sempers Festhalten an den handwerklichen Verfahren setzte jedoch dem modernen Impuls Grenzen. So sind es die handwerklichen Verfahren, aber nicht die sich abzeichnende Maschinenproduktion, die Sempers Ornament- und Bekleidungstheorie bestimmten. Nach Semper haben die Linien- oder Flächenornamente ihren Ursprung in der Verarbeitung textiler Stoffe, aus denen am Anfang der kulturellen Entwicklung die ersten Wände als Wandbehänge gefertigt wurden, was Semper am Beispiel der karaibischen Hütte zeigte, die er auf der Weltausstellung in London gesehen hatte. Die Anfänge der Architektur, so Semper, fallen mit den Anfängen der Weberei zusammen. Zur Architektur, die nach Semper aus der Weberei entsteht, gehört

ganz ursprünglich und ursächlich das Ornament, also jenes Element, in dem sich das Gemachtsein der Dinge gleichsam in der symbolischen Überhöhung durch die Hand des Handwerkers zeigt. Nach Semper werden nämlich im Ornament die technisch-materiellen Herstellungsverfahren und die kulturellen Voraussetzungen zu einer Einheit zusammengeführt. So werden zum Beispiel die Nähte, technisch-materiell notwendig zum Schaffen größerer Flächen, zum Anlass symbolisch-ornamentaler Überhöhung. Es trete, so Sempers Resümee, uns die äußere Erscheinung der Architektur eben nie „als etwas Absolutes, sondern als ein Resultat entgegen“. Als Gemachtes unterliegt die Architektur der kulturellen Dynamik, die aber ihre Impulse nicht nur der technisch-materiellen Entwicklung verdankt, sondern auch der Hand des Architekten und Handwerkers und damit dem Einfluss der jeweiligen Kultur. Mit der Ausrichtung auf die sich kontinuierlich verändernden Herstellungsprozesse betrieb Semper die Dynamisierung der Architekturtheorie. Mit der Orientierung auf die handwerklichen Verfahren und den jeweils sich ändernden kulturellen Kontext gab er der transzendenten Architekturästhetik Schopenhauers eine anthropologische Perspektive.

Im Gegensatz zu Schopenhauer ist jetzt nicht nur die technisch-materielle Seite, sondern auch die anthropologische Seite offen für die dynamisch sich ändernde kulturelle Logik der Moderne. Diese umfasst jetzt alle Aspekte des Lebens, nicht nur die konstruktive Logik des Materials, sondern auch die gesellschaftlichen, sozialen und psychologischen Bedingungen. Darauf baut Giedions Äußerung auf, dass die Konstruktionen aus Eisen und Stahl „nicht bloß Ratio“ seien, sondern ebenso Resultat des „instinktmäßigen Getriebenseins“ der Epoche. Es werden also im Bauen aus Eisen und Stahl nicht nur die Eigenschaften des neuen Materials sichtbar, sondern es tritt der innere Zustand der Gesellschaft in die Sichtbarkeit. Über Semper hinausgehend erkannte Giedion, ganz im Sinne seiner Zeit, eine Notwendigkeit zur psychologischen Erweiterung des anthropologischen Ansatzes Sempers. Denn, wie Giedion deutlich macht,

scheint im neuen Bauen mit Eisen und Stahl ein massenpsychologisches Moment auf. Einerseits eröffnen sich mit dem neuen Material großartige Konstruktionsmöglichkeiten, wenn diese aber mit „historisierenden Masken“ umkleidet werden, zeigt sich andererseits ein Unbehagen an den den menschlichen Maßstab sprengenden, technischen Möglichkeiten.

Mit weitspannenden Tragkonstruktionen, wie der *Galerie des machines* der Weltausstellung von 1889, fand das Erhabene, so wie es zu Beginn des 19. Jahrhunderts in die Ästhetik als ein Erhabenes der Natur eingeführt wurde, seinen Umschlag ins Technisch-Erhabene des modernen Industriezeitalters. In Kants *Kritik der Urteilskraft* begegnen wir noch einer Definition des Erhabenen, das immer ein Erhabenes der Natur ist. Erhaben ist, was unsere Einbildungskraft übersteigt, sei es dass es in seinen Dimensionen übergroß ist oder uns gefühlsmäßig übersteigt. Kant spricht einerseits vom Mathematisch-Erhabenen, andererseits vom Dynamisch-Erhabenen. Die Unendlichkeit des All steht für die erste, das durch einen Sturm aufgewühlte Meer für die zweite Idee des Erhabenen. Im Industriezeitalter findet dann eine Transformation des Konzepts des Erhabenen statt. Zum Auslöser des erhabenen Gefühls werden die gewaltigen Maschinen und die übergroßen technischen Konstruktionen. „Man schuf neue Konstruktionsmöglichkeiten, aber man hatte gleichsam Angst vor ihnen,“⁵⁷ wie Giedion lapidar anmerkte. Daher habe man oft versucht, „sie haltlos in Steinkulissen“⁵⁸ zu erdrücken. Wo man „Angst vor der eigenen Größe“⁵⁹, das heißt vor der Größe der technischen Leistungen hatte, erfuhr die anthropologische Seite der Architekturtheorie, die sich zuvor mit Semper aus der klassizistischen Ästhetik befreit hatte, ihre Erweiterung ins Psychologische.

Epistemische Objekte Mit der Dynamisierung und Anthropologisierung der klassizistischen Ästhetik begründete Semper die moderne Architekturtheorie. Mit der Ablehnung einer Architektur in Eisen und Stahl als „Baukunst“, d. h. als symbolische Form, fiel Semper aber hinter den eigenen, von ihm erst-

mals formulierten modernen Ansatz zurück. Er tut dies jedoch aus für ihn nachvollziehbaren Gründen. Denn das Bauen in Eisen und Stahl widerspricht auf paradoxe Weise dem eigentlich modernen Ansatz seiner Architekturtheorie: der anthropologischen Erweiterung der ursprünglich auf Transzendenz ausgerichteten klassizistischen Architekturtheorie. Während Semper mit dem anthropologischen Ansatz, wie Gerd de Bruyn schrieb, auf eine „Einheit des Machens und des Verstehens“⁶⁰ durch den Menschen zielte, ist dies in der Zeit der ersten großen Konstruktionen in Eisen und Stahl zu eng gefasst. Im Industriezeitalter kann das Machen nicht mehr dem handwerklichen Ansatz folgen. Das neue Bauen verlangt in den Worten von Giedion nach der „Umsetzung des handwerklichen in den industriellen Baubetrieb“⁶¹.

Man könnte sagen, dass Semper Opfer seiner nicht weit genug gehenden Neudefinition der theoretischen Grundlagen der modernen Architektur geworden war. Er stellte die Herstellungsprozesse und handwerkliche Tätigkeit in die Tradition des Klassizismus und hielt damit an den formalen Prinzipien einer Architektur in Stein fest, an Schwere und Monumentalität, an Säule, Architrav und gemauertem Bogen. Semper bezog sich auf Eisen und Stahl, als er feststellte, der Architekt dürfe sich „nicht mit diesem Stoffe einlassen, wenn es um Massenwirkungen geht“. So hielt er an der klassizistischen Materialästhetik des Steins fest und wies darauf hin, dass es immer noch die Massenwirkung sei, die die Architektur auszeichne. Für die Eisenkonstruktionen gelte dagegen, dass sie desto vollkommener seien, je dünner ihre Profile seien. Und diese entzögen sich dem Auge. Von ihren immanenten Eigenschaften her machten sie sich tendenziell unsichtbar, womit sie der Monumentalität als der Bestimmung der Architektur als „schöne Kunst“ entgegenwirkten. Sir Joseph Paxtons Crystal Palace wird von Semper daher als einfach überdimensionales Gewächshaus diskreditiert, als eine der vielen Ideen Paxtons, die seiner Meinung nicht zur Architektur gehörten.

Semper ignorierte die Tatsache, dass der Übergang vom Stein zu Eisen und Stahl einen grundsätzlicheren Wandel in der Architektur verlangte. Für das Industriezeitalter ist es berechtigt, von einer kopernikanischen Wende in der Architektur zu sprechen, die auch unzureichend mit der Forderung nach „neuen Gesetzen der Gestaltung“, wie man sie selbst bei Giedion findet, beschrieben wäre. Es ging um das, was Schopenhauer, trotz des Festhaltens an der Transzendenz, für die „schöne Baukunst aus Eisen“ gefordert hatte: um eine „andre Säulenordnung und andre Regeln überhaupt“⁶² – mit der Betonung auf *überhaupt*. Aus der historischen Distanz von heute, als Metapher gelesen, forderte Schopenhauer für den Übergang von Stein zu Eisen die Einsicht in die Notwendigkeit des Wandels des epistemischen Objekts in der Architektur, also die Erkenntnis, dass es sich in der Geschichte der Architektur nicht um die Frage von Kontinuität oder Bruch formaler Gesetze handelt, sondern um eine Idee von Kontinuität als Wandel jener Elemente, in denen die jeweilige Zeit und ihre kulturelle Logik exemplarisch zur Anschauung kommt. Nach Ernst Cassirer wäre hier von symbolischen Formen zu sprechen, am zutreffendsten bezeichnet man sie heute als epistemische Objekte. Es sind damit jene architektonischen Elemente gemeint, auf die sich nach Günter Abel unsere ganze wissensorientierte „Begierde in Theorie und Praxis“⁶³ konzentriert und in denen sich die kulturelle Logik der neuen Zeit exemplarisch zeigt. Am Übergang vom Stein zum Eisen haben wir es nicht mit einem historischen Bruch, sondern mit dem Wandel des zentralen, epistemischen Objekts in der Architektur zu tun: Von der Steinsäule zum Stahlträger.

Symbol unserer Karyatiden Dass Schopenhauer für den Übergang von Stein zu Eisen einen historischen Rückschritt für die Architekturästhetik witterte, wird in seiner Bemerkung deutlich, dass mit den besonderen Eigenschaften des Eisens, den dünnen Profilen, die Architektur sich wieder in Richtung der gotischen Baukunst bewege. Dass sich damit auch eine Ahnung des Endes des Klassizismus verband, mit den von ihm definierten

Prinzipien, formulierte Schopenhauer in seiner Metaphysik des Schönen sehr klar. Er könne die Frage nach dem Eisen und seinen ästhetischen Eigenschaften nicht weiter erläutern, so Schopenhauer, da die Erscheinungsform des Eisens „leider Gothisch ist und die Gothische Baukunst meiner ästhetischen Theorie nicht entspricht“⁶⁴. Da sie die Gotik nicht in ihr System eingliedern konnte, kam Schopenhauers klassizistische Ästhetik sichtbar an ihre Grenzen. Trotzdem ist damit kein Eingeständnis ihres generellen Versagens impliziert. Im Gegenteil, es zeigt einerseits, dass die klassizistische Architekturästhetik geradezu den materiellen Bedingungen und der kulturellen Logik ihrer Zeit, also der Aufklärung des 18. Jahrhunderts entsprach. Andererseits wird auch sichtbar, dass der Wandel der kulturellen Logik, wie er sich mit der Moderne anbahnte, einen grundsätzlichen, gestalterischen Wandel verlangte. Dieser vollzog sich gleichsam exemplarisch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Wandel des epistemischen Objekts von der Säule zum Fachwerträger.

Schopenhauers Ahnung, dass es sich beim Übergang vom Stein zum Eisen um einen paradigmatischen Wechsel des epistemischen Objekts in der Architektur handelt, findet eine Entsprechung in Augustus Welby Pugins Traktat *Die wahren Prinzipien der spitzbogigen oder christlichen Architektur* von 1841. Dort stellt Pugin für die griechische Architektur am Übergang vom Holz- zum Steinbau gerade einen Mangel an Bewusstsein für die Notwendigkeit des Wandels des epistemischen Objekts fest. So sei die griechische Architektur in Stein „in ihrer Konstruktionsform *hölzern*; sie hat ihren Ursprung in hölzernen Bauten, und ihre Vertreter hatten nie genügend Phantasie oder Geschick, um eine Abkehr vom ursprünglichen Typ je in Erwägung zu ziehen.“⁶⁵ Bei Vitruv findet das seine Bestätigung. Das Metopen- und Triglyphenfries wie auch der Zahnschnitt des griechischen Tempels seien unmittelbar dem Holzbau entlehnt, sie seien ehemals konstruktive und funktionale Elemente, die jetzt als Ornamente im Tempel aus Stein an die ehemalige Holzbautechnik erinnerten. Vom „Balkenwerk

der Zimmerleute haben die Künstler beim Bau von Tempeln in Stein und Marmor die Formen in ihrer Steinmetzarbeit nachgeahmt und jene Erfindungen verfolgen zu müssen geglaubt.“⁶⁶ Nach Pugin ist dies in der griechischen Architektur aber nicht auf die Ornamente beschränkt, sondern betrifft die Konstruktion selbst. Es sei merkwürdig, „dass die Griechen, als sie in Stein zu bauen begannen, durch die Eigenschaften dieses Materials nicht zu einer anderen, besseren Art von Konstruktion angeregt wurden?“⁶⁷

Pugin stellte dann dem Entwicklungsmangel der Griechen die überragende Größe der Gotik entgegen. An ihr lobt er, dass die Baumeister, wo sie „einen weiten Raum bis zu einer erstaunlichen Höhe emporwachsen ließen“, dies durch eigene Bauelemente, durch Strebebögen machten. Dass er im Strebebogen ein für die Gotik exemplarisches Architekturelement erkannt hatte, daran besteht kein Zweifel, denn: „Dies führt mich dazu, vom Strebebogen, einem beachtenswerten Element der Spitzbogenarchitektur zu sprechen“. Dabei steht der Begriff „beachtenswertes Element der Spitzbogenarchitektur“ synonym für das zentrale epistemische Objekt der gotischen Architektur, also für das Architekturelement, in dem sich die kulturelle Logik der Zeit exemplarisch zeigt. In ihm sind das religiöse Weltbild der Zeit mit den technisch-materiellen Möglichkeiten zu einer Gestalt vereint. Und gerade dies hatte Giedion für den Übergang vom Stein zum Eisen zu zeigen versucht. In seiner Genealogie des modernen Stahlbaus zeigte er, wie vom Ende des 18. Jahrhunderts über den Zeitraum eines Jahrhunderts hinweg die Prinzipien des neuen Bauens in Eisen und Stahl etabliert wurden: Vom schmiedeeisernen Dachstuhl des Théâtre Français von 1786, über die Markthalle an der Madeleine von 1824, deren dünne „Guß-Säulen“ noch an pompejanische Wandgemälde erinnerten, bis zur *Galerie des machines* von 1889, die keine Säulen oder Stützen mehr kannte, sondern allein Dreieckenbögen. In ihnen zeige sich der „Sinn des Eisens [...] :Hohe Beanspruchungsmöglichkeit auf geringste Dimensionen zu kondensieren.“⁶⁸ Anstelle des starren Gleichgewichts von Stütze

und Last verlange das Material Eisen eine „kompliziertere, fließendere Art des Kräfteausgleichs“. In der Transparenz werde Architektur zur „Gestaltung des Luftraums, „des combinaisons aériennes““, wie er Octave Mirbeau zitiert. Die ganze Halle lagere nur noch auf „kleinen Bolzenlagern“. Konsequenterweise sei daher die Trennung von Stütze und Last aufgehoben. Das Gebäude geriet „optisch in einen ungewohnten Schwebezustand. Die letzte Andeutung der Säule ist verschwunden, es fehlt die Möglichkeit abzutasten, wo Last oder Stütze ineinander übergehen.“⁶⁹

Pathetisch, beinahe triumphierend heißt es dann zum Dreigelenkbogen der *Galerie des machines*: „Dies ist das Symbol unserer Karyatiden“⁷⁰. Giedion stellt also den modernen Dreigelenkbogen aus Eisen und Stahl in eine Traditionslinie mit der klassischen Säule. Er vergleicht den Dreigelenkbogen mit den Karyatiden, den Säulen in Menschengestalt, weil in ihm, wie in der anthropomorphen Gestalt der Karyatiden für das Bauen in Stein, die Idee des Bauens in Eisen und Stahl evident wird. Obwohl formal keine Ähnlichkeiten bestehen, gibt es trotzdem zwischen den Karyatiden und dem Dreigelenkbogen keinen historischen Bruch, im Gegenteil, beide folgen den konzeptuellen Grundsätzen der Architektur, dass sie jeweils Ausdruck der kulturellen Logik ihrer Zeit sind. Im Übergang von der Steinsäule zum Stahlträger zeigt sich die Geschichte der Architektur als die Geschichte des Wandels ihrer epistemischen Objekte, unter Beibehaltung ihrer konzeptuellen Integrität, also nicht „in äußerlich formaler Ableitung, sondern dem inneren Gesetz nach.“⁷¹



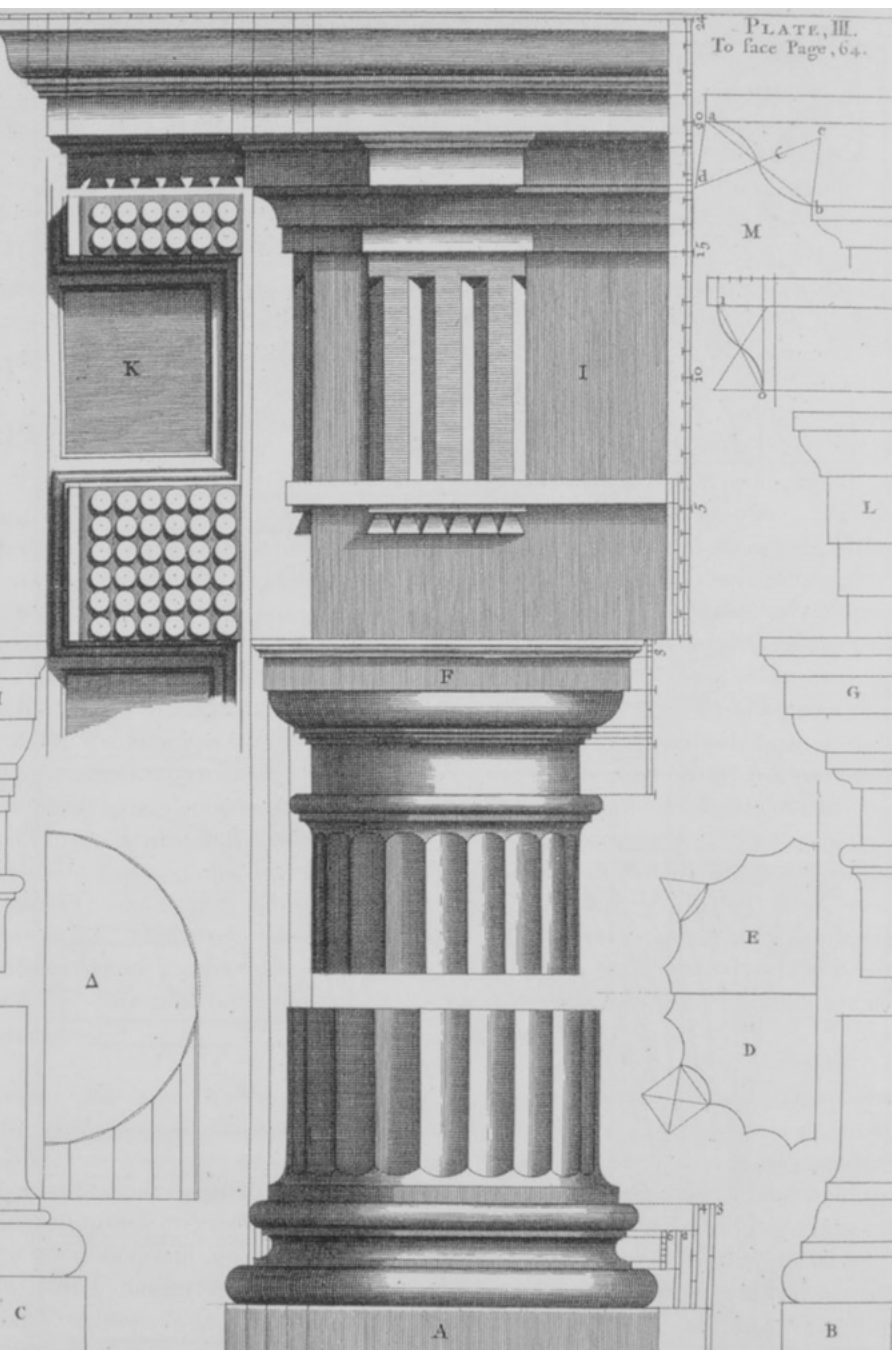
Park von Vaux le Vicomte 1653–1661, Le Nôtre



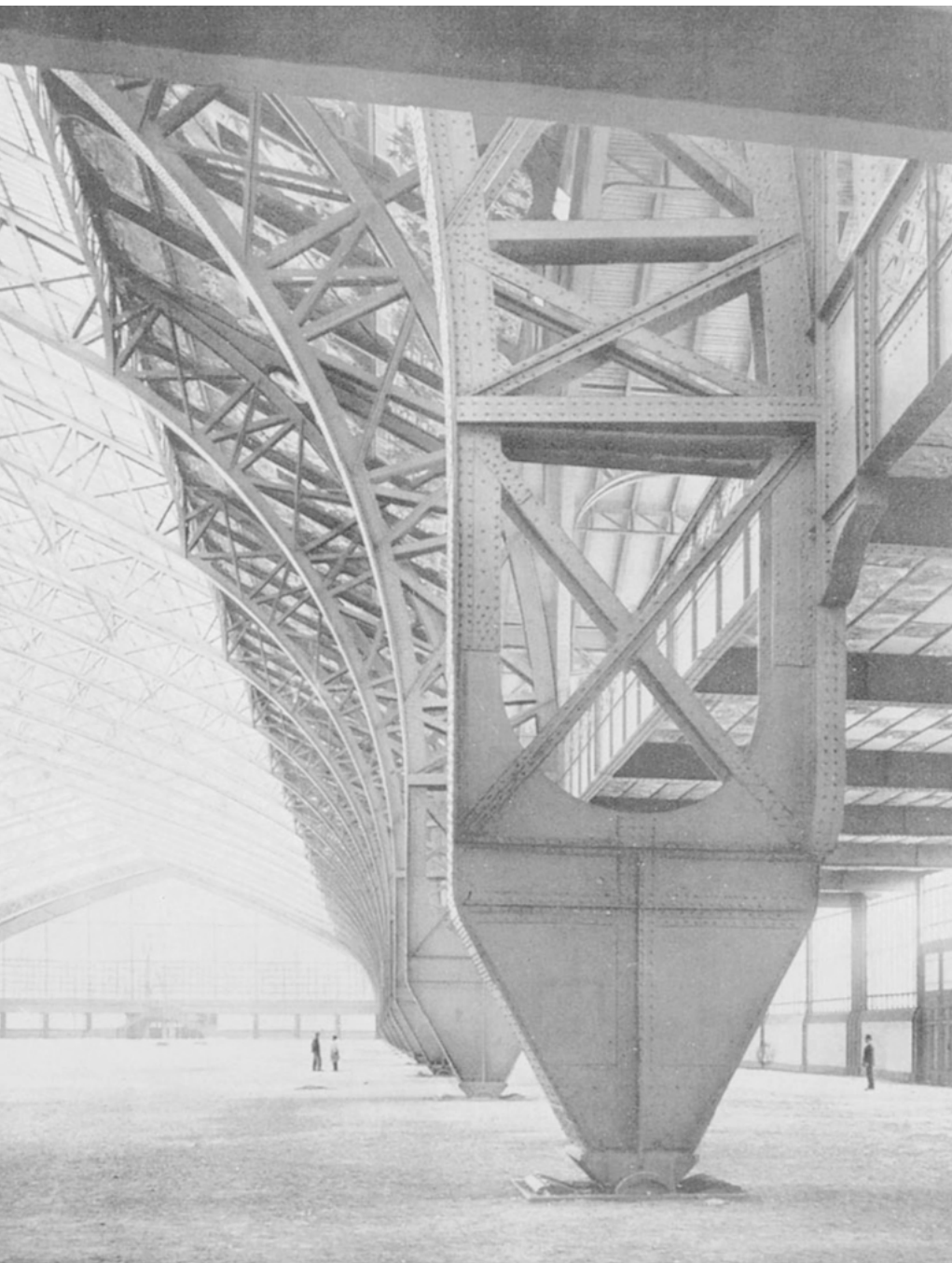




Mole Antonelliana, Turin 1863–1900
Alessandro Antonelli



Dorische Säule, Claude Perrault



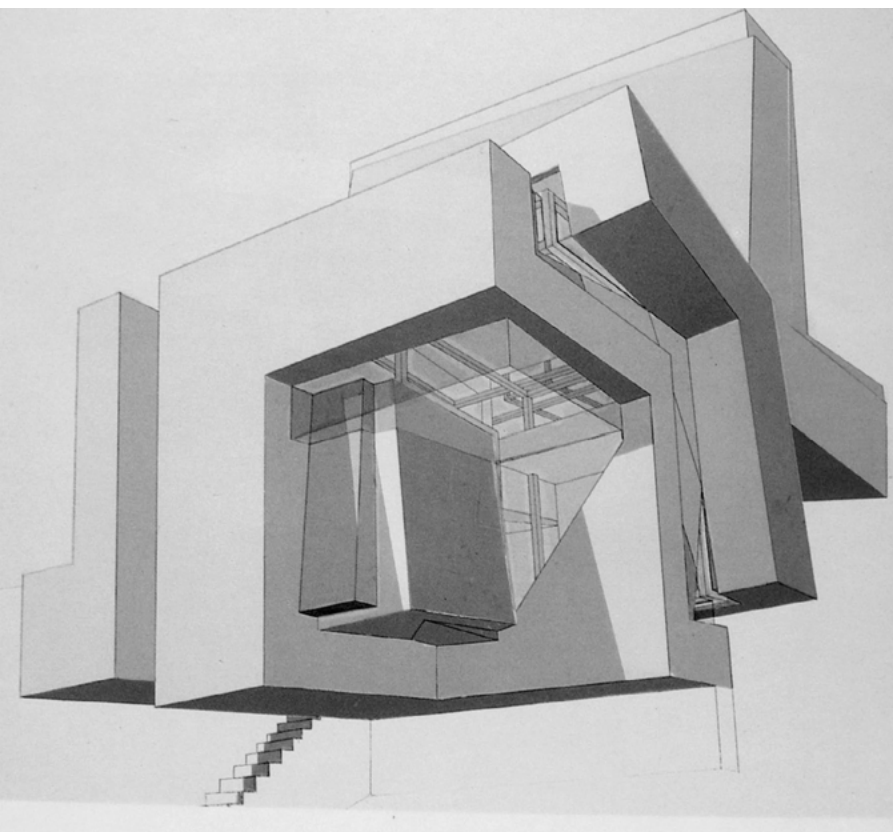
Galerie des machines, Paris 1889
Charles Dutert und Victor Contamin



Fagus-Werk, Alfeld 1911–1914
Walter Gropius und Adolf Meyer

Detail





Guardiola House, Projekt 1988
Peter Eisenman

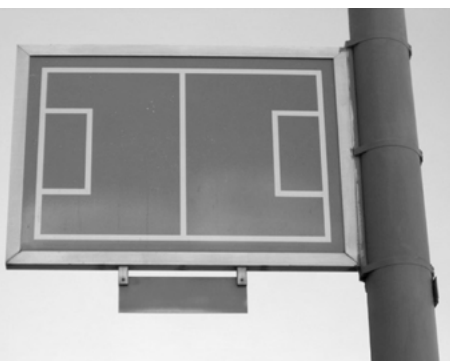


Mahnmal für die ermordeten Juden Europas
Berlin 1997–2005
Peter Eisenman



Mahnmal für jüdische Deportierte, Berlin-Moabit 1988
Peter Herbig, Theseus Bappert und Jürgen Wenzel





Denkmal Orte des Erinnerns, Berlin-Schöneberg 1993
Renata Stih und Frieder Schnock







Stolpersteine, seit 1992
Gunter Demnig

Mahnmal gegen Faschismus, Hamburg-Harburg 1986–1996
Ester Shalev-Gerz und Jochen Gerz



Ästhetik am Nullpunkt

Nach drei Architektenwettbewerben, nach siebzehn Jahren kontrovers geführten Diskussionen und nach mehrmaligem Vertagen der politischen Willensbekundung wurde am 10. Mai 2005 in Berlin das Mahnmal für die ermordeten Juden Europas der Öffentlichkeit übergeben. Das Mahnmal besteht aus 2700 unterschiedlich großen, grauen Betonkuben, den sogenannten Stelen, die in einem rechtwinkligen Raster auf einer fußballfeldgroßen Fläche im Zentrum von Berlin aufgestellt sind. Mit der strengen Geometrie der Stelen bedient sich das Mahnmal einer minimalistischen architektonischen Formsprache. Absichtsvoll wird jede direkte Assoziation unterbunden, die etwas mit dem Holocaust zu tun haben könnte. Es gibt keine Hinweise auf die Widmung des Stelenfelds. Kritiker wandten ein, dass das Mahnmal in seiner abstrakten Formsprache auch einem anderen historischen Ereignis hätte gewidmet werden können, zum Beispiel, wie Hans-Ernst Mittag provokant anmerkte, „dem Untergang der sechsten Armee bei

Stalingrad“⁷². Wäre also Saul Friedländer Recht zu geben, als er bezweifelte, dass ein Ereignis wie die Endlösung in jeder Art von Narration dargestellt werden kann. Müssten nicht „vielmehr von vornherein bestimmte Erzählformen ausgeschlossen werden,“⁷³ Erzählformen wie die Architektur oder die abstrakte Kunst? Scheitert das Mahnmal für die ermordeten europäischen Juden an seiner Relativierung des Kognitiven zugunsten einer Aufwertung des Ästhetisch-Expressiven? 1992 schon prägte James E. Young den Begriff des „Gegendenkmals“⁷⁴ oder „Antidenkmals“, Anne Hoormann sprach vom „abstrakten Denkmal“⁷⁵. Bezeichnet wird damit jener neue Typus von *offenem* Denkmal, das im Blick auf die historischen Ereignisse der Form nach zeitlos gestaltet ist, an dem keine Kränze mehr niedergelegt werden können, das sich also dem Betroffenheitskult der Politik und der Funktion als „Kranzabwurfstelle“ verweigert. Die Frage ist, was dann die Funktion des Ästhetischen in diesen Gegendenkmalen ist, zu denen auch das Mahnmal für die ermordeten Juden Europas gehört.

Politische Motivation Die Idee für das Mahnmal für die ermordeten Juden Europas geht auf das Jahr 1988 zurück, auf die Initiative der Journalistin Lea Rosh. Sie hatte am 24. August 1988 in einer Diskussion über die Überreste des Berliner Prinz-Albrecht-Palais, das im Dritten Reich Sitz der Gestapo, des SS-Hauptamts und des Reichssicherheitshauptamts war, erstmals die Errichtung eines Mahnmals für die ermordeten Juden gefordert. Während im Prinz-Albrecht-Palais allen Opfern des nationalsozialistischen Unterdrückungsapparats gedacht werden sollte, forderte Rosh ein Mahnmal ausschließlich für den Völkermord an den europäischen Juden. Mit dem Ziel der Realisierung wurde dazu zwei Tage vor dem Mauerfall am 7. November 1989 ein Förderverein gegründet. Das Mahnmal sollte einerseits ein Zeichen sein für die Übernahme der historischen Verantwortung der Nachfahren der Tätergeneration, andererseits sollte es auch vor erneuten Verbrechen gegen die

Humanität warnen. Es ging, wie Holger Thünemann feststellte, „um das Ringen der Deutschen um ihr kollektives Selbstverständnis, um die Frage, ob die von Deutschen während der NS-Zeit begangenen Verbrechen dauerhaft und an exponierter Stelle vergegenwärtigt werden sollen und können.“⁷⁶

Während das Mahnmal heute mit dem vereinigten Deutschland in Verbindung gebracht wird, entstand die Initiative für das Mahnmal aus der besonderen politischen Situation der Bundesrepublik Deutschland der achtziger Jahre. Diese war geprägt von der konservativen Tendenzwende, die seit dem Ende der sozialliberalen Koalition 1982 und dem Beginn der Regierung Helmut Kohls die öffentliche Meinung prägte. Auslöser für die Mahnmalidee war der Historikerstreit. Dieser entzündete sich 1986 an einem Aufsatz des Historikers Ernst Nolte, der den Titel *Vergangenheit, die nicht vergehen will* trug. Darin wandte sich Nolte gegen das „Nichtvergehen“ der nationalsozialistischen Vergangenheit. Gegen die Dynamik, mit der im Allgemeinen die Geschichte über die Jahre hinweg langsam im kollektiven Gedächtnis zurücktrete, werde Deutschland von außen, wie er meinte, die ungebrochene Erinnerung an den Holocaust und der Glaube an dessen Einzigartigkeit aufgezwungen. „Mit alleiniger Ausnahme des technischen Vorgangs der Vergasung“⁷⁷ sei jedoch, so Nolte, Auschwitz nicht einzigartig gewesen. Es habe seine Vorgeschichte in den Völkermorden zu Beginn des 20. Jahrhunderts, erst im Völkermord an den Armeniern, später in den Massendeportationen und den Todeslagern der Sowjetunion. Daher könne Auschwitz auch nicht konstitutiv für das Selbstverständnis der Bundesrepublik Deutschland sein.

Heftige öffentliche Debatten waren die Reaktion. Gegen Noltens „neuen Revisionismus“⁷⁸, der den Vernichtungswillen Hitlers aus einer Dialektik wechselseitiger Vernichtungsdrohungen durch die „asiatische“ Bedrohung erklärbar und entschuldigbar machen wollte, eröffnete Jürgen Habermas den Historikerstreit. Am 11. Juli 1986 erschien in der Wochenzeitung *Zeit* sein Artikel *Eine Art Schadenabwicklung*. Gegen eine revisionistische Geschichtsschreibung im Dienste einer im „Natio-

nalbewußtsein naturwüchsig verankerten Identität“⁷⁹ setzte sich Habermas für eine reflexive Erinnerungskultur und einen „autonomen Umgang“ mit der ambivalenten Überlieferung ein. Es folgte die Gründung vieler so genannter *Geschichtswerkstätten*. Aus der Debatte um den Umgang mit der SS-Vergangenheit und den Überresten des ehemaligen Prinz-Albrecht-Palais erwuchs dann die Idee für das Mahnmal. Mit ihm sollte die Bedeutung von Auschwitz und des Völkermords an den europäischen Juden als negativ konstituierender Gründungsakt der Bundesrepublik Deutschland im öffentlichen Bewusstsein verankert werden. Dem Aspekt der Sichtbarkeit des Mahnmals im öffentlichen Raum kam hierbei eine zentrale Stellung zu, man sollte nicht Wegsehen können.⁸⁰

Ortlosigkeit und autonome Kunst Von Anfang an war das Mahnmal mit einem entscheidenden Problem konfrontiert: Das ist seine Ortlosigkeit. Kritisiert wurde, dass das Mahnmal fern vom nachlebenden Schrecken der Lager an einem neutralen Ort und nicht an einem der vielen Orte der Tat entstehen sollte, also nicht an einem jener Orte, denen das Leid, die Verzweiflung und die menschliche Niedertracht quasi physisch eingeschrieben ist, wie den Konzentrationslagern, den Deportationsbahnhöfen, den Sammelstellen oder den Stationen der Todesmärsche. Die Kritik kam vor allem von den Vertretern der Gedenkstätten. Sie fürchteten die Entkonkretisierung und Relativierung des Holocausts zu einer abstrakten historischen Kategorie. Aber gerade der fehlende Bezug zu den Orten der Tat verleiht dem Mahnmal für die ermordeten Juden Europas eine eigene, programmatische Ausrichtung. Es eröffnet die Möglichkeit, die Trauer der Nachkommen der Opfer von der Vergangenheitsbewältigung der Nachkommen der Täter zu trennen. Das Mahnmal will ein offenes Bekenntnis zur Schuld und zur Verantwortung der Rechtsnachfolger des Dritten Reiches sein. Es will symbolischer Ausdruck des durch Auschwitz wesentlich gekennzeichneten Selbstverständnisses des heutigen Deutschlands sein. Als Anfang Februar 2008 der israelische Ministerpräsident

Ehud Olmert für einen dreitägigen Staatsbesuch in Berlin war, besuchte er die Holocaustgedenkstätte *Shalechet – Gefallenes Laub* von Menashe Kadishman im jüdischen Museum, das Mahnmal für die ermordeten Juden Europas jedoch nicht.

Nur ein autonomes Kunstwerk, das abseits der Orte der Tat errichtet würde, könne den erwarteten Dienst der Symbolisierung für das im Verlauf der Debatten seit 1990 vereinte Deutschland leisten, so Jürgen Habermas. Gleichzeitig war dies vom Zweifel begleitet, ob ohne den konkreten Bezug zu den Orten der Tat das Mahnmal nicht einer gewissen interpretatorischen Beliebigkeit ausgeliefert sei. In der Tat, je mehr die kollektive Verantwortung für die Vergangenheit und je weniger der *genius loci* der Tatorte ins Zentrum rückte, umso mehr trat die Frage nach der ästhetischen Erscheinung und ästhetischen Erfahrung in den Vordergrund. Ohne den örtlichen Bezug auf die Tatorte war das Mahnmal mehr als andere auf den Kunstcharakter zurückgeworfen und dieses umso mehr, als ursprünglich kein Dokumentationszentrum, wie es sich heute als integraler Teil unter dem Mahnmal befindet, geplant war. Auch als dieses nachträglich dem Mahnmalentwurf quasi untergeschoben wurde, hielt man an der Konzeption der Ortlosigkeit des Mahnmals fest. So verzichtet man heute im Dokumentationszentrum konsequent, aber keineswegs selbstverständlich, auf die Präsentation von authentischem Material. Es werden keine Originale gezeigt. Das Mahnmal setzt oberhalb ganz auf die ästhetisch-sinnliche Präsenz des architektonischen Artefakts, das Dokumentationszentrum darunter auf die mediale Vermittlung durch Bilder und Augenzeugenberichte.

Von einer Ortlosigkeit kann man jedoch nur in einem eingeschränkten Sinne sprechen. Denn in unmittelbarer Nachbarschaft des Mahnmals befinden sich verschiedene, für die Geschichte des Dritten Reichs bedeutende Orte wie der Reichstag, die ehemalige Reichskanzlei Adolf Hitlers und die Ministergärten mit Joseph Goebbels Dienstvilla. An einer Seite grenzt das Mahnmal an die ehemalige Akademie der Künste. In ihr hatte Albert Speer, Generalbauinspekteur für die Neuge-

staltung der Reichshauptstadt Germania, sein Planungsbüro. Spätestens seit dem Dokumentarfilm *Speer und Er* von Heinrich Breloer wissen wir, dass Speer an den Deportationen der jüdischen Bevölkerung aus Berlin beteiligt war, die Weisungen dafür gingen von seinem Ministerium aus. Dass Speer von der Vernichtungsmaschinerie in Auschwitz wusste, gilt als gesichert.

Monumentalität und Darstellung des Nichtdarstellbaren In wirkungsästhetischer Hinsicht scheint für die Initiatoren die Dimensionslosigkeit des für das Mahnmal vorgesehenen Grundstücks von großer Bedeutung gewesen zu sein. So nimmt das Mahnmal einen ganzen Stadtblock von etwa 20.000 qm ein. Der Maßstab des Mahnmals scheint so der von vielen gewünschten Darstellungs- und Repräsentationsfunktion zu entsprechen. Doch die Frage ist, ob der industrielle Massenmord überhaupt mit künstlerischen Mitteln dargestellt werden kann? Welches wären die Mittel, um dessen Ungeheuerlichkeit adäquat darzustellen? Zurecht stellte Gerhard Schweppenhäuser die Frage, ob nicht generell künstlerische Darstellungsformen die Tendenz haben, das Dargestellte visuell und narrativ kommensurabel zu machen und damit das Geschehene gleichsam zu verkleinern, um es der menschlichen Apperzeptionsweise anzupassen?⁸¹ Auch Eduard Beaucamp fragte, ob die Kunst, wie sie heute in aller Vielfalt beschaffen ist, überhaupt noch fähig sei zur Vergegenständlichung. Eisenmans abstrakte Denkmalästhetik operiere „an der Grenze der Sichtbarkeit.“⁸²

Ein Ausweg aus dem Dilemma der Darstellung des Holocausts und damit des Leids, das Menschen von Menschen angetan wurde, bot sich, wie der Pädagoge und Religionsphilosoph Micha Brumlik forderte, in Form einer „abstrakten Ästhetik des Erhabenen“. Mit der paradoxen Form des Erhabenen könne das maßlose Leiden der Opfer in eine sinnlich erfahrbare, das heißt ästhetische Form gebracht werden. Brumlik verband die Ästhetik des Erhabenen unmittelbar mit der Erfahrung übergroßer Dimensionen. Nicht schön, sondern

erhaben, daher vor allem groß hätte das Mahnmal zu sein. Damit knüpfte er an die Debatten der achtziger Jahre an, besonders an Jean-Louis Lyotards postmoderne Rehabilitierung der Ästhetik des Erhabenen. Anhand der Malerei von Barnett Newman sah Lyotard das Erhabene als eine Form der Darstellung des Nicht-Darstellbaren.

Lyotard sah sein postmodernes Konzept des Erhabenen in der Tradition der Ästhetik des 18. Jahrhunderts, von Moses Mendelsohn und Edmund Burke, vor allem aber in der Tradition von Immanuel Kants *Analytik des Erhabenen*. Kant definierte das Erhabene als ein übergroßes Ereignis, welches den menschlichen Verstand oder das menschliche Gefühl übersteigt, wie zum Beispiel die Unendlichkeit des Sternenhimmels oder des Meeres, oder aber, aus sicherer Distanz beobachtet, Gewitter, Blitz und Donner. Sie lassen uns am ganzen Körper erzittern. Das Gefühl des Erhabenen entsteht, wo wir zwar unsere physische Ohnmacht vor den Dingen eingestehen müssen, wir uns aber mit unserer Einbildungskraft subjektiv darüber erheben können. Wir entdecken in uns „ein Vermögen, uns als von ihr [der Natur] unabhängig zu beurteilen.“⁸³ Mit dem erhabenen Gefühl machen wir die Erfahrung einer Überlegenheit, mit der wir uns über die übergroßen Naturereignisse erheben und uns „mit der scheinbaren Allgewalt der Natur messen können.“⁸⁴ Zwei Dinge zeichnen demnach das Erhabene nach Kant aus. Einerseits baut das Erhabene auf den zwei Gefühlsmomenten Unlust und Lust auf. Wo das erhabene Ereignis den menschlichen Verstand und die Gefühle sprengt, löst es anfänglich Unlust aus. In dem Moment, in dem wir uns ideenmäßig darüber erheben, schlägt dann die Unlust in Lust um. Aus sicherer Ferne erschrecken wir erst über Donner und Blitz. Aber die menschliche Einbildungskraft kann sich darüber erheben. Dann schlägt Unlust in Selbstbestätigung und damit lustvolle Erfahrung um. Andererseits kann nach Kant das Erhabene, das größer ist als der menschliche Verstand und das menschliche Gefühl, immer nur eine Kraft der Natur sein. Nur die Natur kann größer sein als wir, während das von Menschenhand Geschaffene nicht

erhaben sein kann, denn es entsteht innerhalb des menschlichen Vorstellungshorizonts. Die menschlichen Werke können wohl sehr groß sein, wie zum Beispiel die ägyptischen Pyramiden, sind aber nach Kant nur „beinahe zu groß“⁸⁵. Kant nennt sie nicht erhaben, sondern kolossalisch.

Die Frage ist nun, ob die ästhetische Kategorie des Erhabenen einem Mahnmal, das der industriellen Vernichtung der europäischen Juden gewidmet ist, angemessen sein kann. Dem steht entgegen, dass nach Kant das Erhabene nur ein Naturereignis sein kann, bei dessen ästhetischer Erfahrung Unlust in Lust umschlägt. Man muss sich dann fragen, was es bedeuten soll, wenn im mahnenden Gedenken an den Massenmord von sechs Millionen Juden Unlust in Lust umschlagen soll? Was hieße es, uns beim mahnenden Gedenken in der freien Einbildungskraft über das übergroße Ereignis des industriellen Massenmords zu erheben und dabei noch Selbstbestätigung zu erfahren? Darüber hinaus würde mit einer Ästhetik des Erhabenen der Holocaust und die industrielle Massenvernichtung zu einem Naturereignis gemacht, das ohne Möglichkeit zur Verhinderung über die Menschheit hereingebrochen war, und dem wir heute staunend aus sicherer historischer Entfernung gegenüber stehen. Der Holocaust war aber von Menschenhand geplant und ausgeführt! Das war ja das Ungeheuerliche! Den Holocaust mit einem Naturereignis gleichzusetzen, das liefe auf eine Apologie der Täter hinaus. Das konnte aber keiner der Initiatoren gewollt haben, sonst wäre das Mahnmal tatsächlich geworden, was viele befürchtet hatten: ein materialisierter Schlussstrich unter die Geschichte.

Der erste Wettbewerb Wie sahen die Entwürfe für das Mahnmal aus? 1994 war ein erster Wettbewerb für Architekten und Künstler ausgeschrieben worden. Auslober war der von Lea Rosh initiierte Förderkreis. Die Beteiligung der Architekten und Künstler war überwältigend, 592 Entwürfe wurden eingereicht. Die Projekte von Simon Ungers und Christine Jakob-Marks gingen als Gewinner hervor, weitere sieben Entwürfe

wurden prämiert. Jakob-Marks schlug eine fast quadratische, das gesamte Grundstück bedeckende, schiefe Ebene vor. Sie war an ihrer höchsten Stelle sieben Meter über das Straßenniveau angehoben. 18 größere Bruchsteine aus dem israelischen Nationalpark Masada sollten, dem jüdischen Gebrauch folgend, auf der Fläche verteilt werden, so dass diese als überdimensionale Grabplatte hätte gelesen werden können. Auch Ungers schlug eine aus vier überdimensionalen Stahlträgern gebildete quadratische Skulptur vor. Diese sollten nur an den Eckpunkten auf vier mächtigen Pylonen aufgelagert sein. Ebenso wie Jakob-Marks' Entwurf muss Ungers abstrakte Skulptur als Versuch verstanden werden, die Sprachlosigkeit gegenüber dem industriellen Völkermord in eine Ästhetik des Erhabenen, das heißt in eine Ästhetik des Übergroßen zu übersetzen.

Äußerst kontroverse Diskussionen folgten, in deren Verlauf es sich zeigte, dass die Projekte der Preisgewinner nicht mehrheitsfähig waren. Überhaupt war insgesamt das Ergebnis des Wettbewerbs enttäuschend. Ganz offensichtlich waren viele Architekten und Künstler dieser anspruchsvollen, gestalterischen Aufgabe intellektuell und künstlerisch nicht gewachsen. Nachdenklich muss das mangelnde Verständnis für die Zeichenhaftigkeit und Symbolik der architektonischen Formen stimmen. Für György Konrád, damals Präsident der Berliner Akademie der Künste, zeigten die Entwürfe „gnadenlosen oder didaktischen Kitsch, besserwisserische Anspielungen [oder] geschraubte Symbole“. Ausdrucksformen, so fuhr er fort, „die dazu dienen, dem Menschen Angst und Schrecken einzujagen wie in einer Geisterbahn, gehören auf den Jahrmarkt.“⁸⁶ So schlug eine Architektengruppe ein Riesenrad vor. Ihr Projekt bezeichneten sie als „kinetische Stahlplastik“. Anstelle Gondeln sollten Güterwaggons hängen, das Projekt verfolge die Symbolisierung der „Idee von der ständigen Wiederkehr des Weltenlaufs.“⁸⁷ In ihrem Erläuterungsbericht, der im Unklaren lässt, ob er einer grenzenlosen Naivität oder einem gezielten Zynismus entsprungen war, äußerten die Autoren, ihr Projekt solle sich „bewusst provokativ im Spannungsfeld zwischen Hoffen und

Hoffnungslosigkeit, zwischen Volksfest und Volksvernichtung⁴⁸⁸ bewegen. Die Frage ist nun, was sie damit aussagen wollten? Sollte etwa die düstere Ahnung der ewigen Wiederkehr der Lager beschworen werden und damit die Idee einer unaufhaltbaren, gesetzmäßigen Wiederholung des nationalsozialistischen Terrors?

Die Überforderung auf gestalterischer Seite zeigte sich auch in den Erläuterungsberichten zu den einzelnen Wettbewerbsbeiträgen. Eines der Wettbewerbsteams schrieb, dass es das Ziel seines Entwurfs sei, „möglichst viele Menschen, junge und alte, belebte und einfache, gefühlsmäßig zu erreichen und zu beeindrucken.“⁴⁸⁹ Muss man aber, so fragt man sich, angesichts des Terrors und der Unmenschlichkeit der Lager die Besucher überhaupt noch beeindrucken? Genügt denn nicht das Wissen um die Taten? Ein anderer Autor schrieb: „Ziel meiner hier vorgestellten Aufgabe war es in allererster Linie, die beiden Gefühlskomplexe – Beschaulichkeit, Nachdenklichkeit – zu kompensieren“. Hier stellt sich die Frage, was denn die „Kompensation von Gefühlskomplexen“ für ein Mahnmal bedeuten soll. Ist damit die Kompensation von Schuld gemeint? Kompensation heißt doch, eine Sache durch ihr Gegenteil zum Ausgleich zu bringen und es damit zu neutralisieren. Also doch ein Schlussstrich? Der wohl zynischste Wettbewerbsbeitrag⁴⁹⁰ schlug ein Mahnmal in Form eines Hakenkreuzes vor! Gedenken des Massenmordes unterm Hakenkreuz, das heißt, die Opfer heute noch einmal im Zeichen des Nationalsozialismus zu geißeln und zu erniedrigen. Symbolisch würden also die Vernichter noch einmal über ihre Opfer triumphieren.

Der zweite Wettbewerb und Eisenman I Nachdem der erste Wettbewerb gescheitert war, wurde 1997 erneut ein Wettbewerb ausgeschrieben. Zusätzlich zu den neun prämierten Entwürfen der ersten Runde wurden weitere 16 Architekten und Künstler eingeladen. Aus diesem Verfahren gingen vier Gewinner hervor: Daniel Libeskind, Jochen Gerz, Gesine Weinmiller und Peter Eisenman mit Richard Serra. Wie sahen dieses Mal die

Vorschläge aus? Libeskind schlug ein „Mahnmal als Leerraum“ vor. Es bestand aus einer fragmentierten, hohen Mauer. Formal lehnte sich Libeskinds Idee an seinem Berliner Jüdischen Museum an, metaphorisch dagegen sollte sie Assoziationen an die Jerusalemer Klagemauer hervorrufen. Das jedoch schien vielen eine unangebrachte Metapher. Das Mahnmal sollte sich ja an die deutsche Bevölkerung wenden, so dass das Motiv des Klagens unangebracht war, denn Täter können ihre Opfer nicht beklagen. Jochen Gerz dagegen schlug ein „Mahnmal-in-progress“⁹¹ vor. Dahinter verbarg sich, vielleicht unbewusst, auch ein Konzept des Erhabenen, denn Gerz Mahnmal war als „größter Text der Welt“ konzipiert. Auf dem Gelände sollten nach und nach die Antworten der künftigen Besucher auf die Frage „Warum ist es geschehen“ eingraviert werden. Das hätte etwa hundert Jahre gedauert. Gerz wollte sich gegen das allgemeine Schweigen gegenüber dem Genozid wenden, sein Mahnmal sei eine „Darstellung von Demokratie“⁹². Aber man warf seinem Konzept Populismus vor, es höre nur auf die Stimme des Volkes und ignoriere die wissenschaftlichen Erkenntnisse zum *Warum* des Holocausts. Weinmiller wiederum verteilte scheinbar zufällig Mauerfragmente auf dem Grundstück, die sich von einem bestimmten Blickwinkel aus zu einem Davidstern als „Zeichen der Hoffnung“ ergänzen sollten.

Peter Eisenman und Richard Serra präsentierten jenes Projekt, das letztendlich nach verschiedenen Modifikationen realisiert werden sollte. Während das Mahnmal heute 2700 Stelen besitzt, hatte es in seiner ursprünglichen Fassung 4000 quaderförmige Blöcke. Die Intention dieses Projektes war es, mit den leicht aus dem Lot gekippten Stelen und den sich zu Schluchten vertiefenden Wegen einen Effekt der Verunsicherung bis hin zum Schwindelgefühl zu erzeugen. Es verstand sich als autonomes und abstraktes, monumentales Kunstwerk. Und doch, trotz seiner Gestaltlosigkeit eröffnete seine minimalistische Formensprache eine Vielzahl von Assoziationen. Man verglich es mit einem antiken Trümmerfeld, mit einem jüdischen Friedhof, mit einem Felsen aus Basalt oder auch mit

ausgetrockneter Erde. Eisenman sprach in einem Interview von einem im Wind wogenden Maisfeld. Man könne sich aber alles vorstellen, wie er meinte. Man könne auch an die Aufmärsche der Nationalsozialisten in Nürnberg erinnert werden. „Es wächst aus dem Boden hervor“, sagte Eisenman, „wie einst die Nazis in Deutschland hervorwuchsen.“ Eisenman beharrte darauf, dass das Stelenfeld eine Vielzahl von Metaphern und Bildern evoziere, dass es aber auf keine konkrete Bedeutung festgelegt werden könne.

Es war der damalige Bundeskanzler Helmut Kohl, der Kraft seiner Autorität die Diskussionen beendete und sich klar für den Entwurf von Eisenman und Serra aussprach, allerdings unter der Bedingung einiger Änderungen. Für ihn bestand das Mahnmal aus zu vielen Stelen, es schien ihm zu kahl, zu leer und zu erhaben, er wollte weniger ein erhabenes als ein schönes Mahnmal. Wie sein Nachfolger Gerhard Schröder später reklamierte, sollte man auch gerne dorthin gehen. Kohl forderte daher eine Reduzierung der Stelen und die Einfassung der Anlage durch eine Reihe von Bäumen. Eisenman zeigte sich flexibel. Serra dagegen wollte sich als Künstler dem Diktat der Politik nicht beugen und stieg aus dem Team mit Eisenman aus. Das Projekt, das bisher aufgrund der größeren Bekanntheit Serras *Serra-Mahnmal* genannt wurde, wurde zum *Eisenman-Mahnmal*.

Eisenman II/III Nach der Bundestagswahl und dem Regierungswechsel im Herbst 1998 nahm das Mahnmalprojekt eine neue Richtung. Denn der neue Bundeskanzler Gerhard Schröder hatte sich schon im Wahlkampf dagegen ausgesprochen. Die Monumentalität des Stelenfelds sei der Aufgabe nicht angemessen. In Schröders Ablehnung äußerte sich ein generelles Misstrauen der Kunst und ihrer ästhetischen Wirkungskraft gegenüber. Die Beschäftigung mit „diesem besonders bedrückenden Teil deutscher Geschichte“ müsse so ausgerichtet sein, „daß das ‚Nie wieder‘ nicht nur gefühlsmäßig, sondern auch intellektuell“⁹³ verarbeitet werden könne, so Schröders

Einwand gegen Eisenman. Auch der neue Staatsminister für Kultur im Kanzleramt Michael Naumann lehnte das Projekt ab. Seine Zweifel galten dem Mahnmal als autonomem Kunstwerk. Er schloss sich Schröder an und kritisierte die Kommentarbefähigung des Mahnmals. Seiner Meinung nach hätte der historisch-politische Kontext des Holocausts expliziter im Mahnmal thematisiert und sichtbar in dessen Mittelpunkt gestellt werden müssen. Naumann verband seine Kritik mit der sozialdemokratischen Forderung, das Mahnmal durch ein volkspädagogisches Museum und eine Dokumentationsstelle des Holocausts zu ersetzen. Vorbild dafür war das Holocaust Museum in Washington DC.

Im Herbst und Winter 1998/99 flammte die Diskussion noch einmal auf. Dem Förderverein von Lea Rosh war es gelungen, seine Interessen medienwirksam durchzusetzen, woraufhin das Kanzleramt und der Staatsminister ihre ablehnende Haltung aufgaben. Wie sich später herausstellte, hatte Naumann schon zuvor geheime Verhandlungen mit Eisenman geführt. Das Resultat war ein modifizierter Mahnmalentwurf, der dem volkspädagogischen Anliegen der aufgeklärten Linken entgegenkam. Die in den Augen vieler diffuse Ästhetik des Mahnmals sollte mit einem Dokumentations- und Studienzentrum eine klare Aussage erhalten. Eisenman überarbeitete noch einmal seinen Entwurf, der dann Eisenman II genannt wurde. In dieser Variante wurde das Stelenfeld an einer Seite durch ein mehrgeschossiges *Haus der Erinnerung* ergänzt. Es sollte eine ständige Ausstellung zur Geschichte des Antisemitismus, eine Holocaust-Bibliothek, eine Dependence des Leo-Baeck-Instituts und ein wissenschaftliches Genocide-Watch-Institute beherbergen. Dies war ein massiver Eingriff in die ursprüngliche Idee des Mahnmals. Es handelte sich um einen Kompromiss, der weder ein ausgearbeitetes Konzept für das Haus der Erinnerung noch eine überzeugende Lösung für das Mahnmal aufweisen konnte.

Im Sommer 1999 wurde dann über einen zweiten Kompromissvorschlag entschieden, der Eisenman III hieß. Dieser

verzichtete auf das Haus der Erinnerung, schob jedoch dem Stelenfeld ein Dokumentationszentrum unter. Das Dokumentationszentrum liegt heute in der Südostecke des Mahnmals und ist von fern kaum wahrnehmbar, nur ein kleines Gebäude für den Aufzug deutet auf es hin. Neben diesem führt eine in das Stelenfeld unauffällig integrierte Treppe nach unten. Im Dokumentationszentrum selbst wird an Schicksalen von jüdischen Familien eindrucksvoll der Völkermord an den europäischen Juden dargestellt. Aber selbst hier bleiben die Stelen sichtbar, als Negativform drückt sich in der Decke ab, was oben räumlich plastisch erfahrbar ist. Mit Eisenman III blieb also die Idee des Stelenfelds unangetastet, während gleichzeitig eine Form gefunden war, dem volkspädagogischen Konzept Naumanns, die Massenvernichtung in Bild und Schrift darzustellen, Rechnung zu tragen. Man könnte fast von einer Entlastungsfunktion der abstrakten, ästhetischen Form des Mahnmals durch das Dokumentationszentrum sprechen. Die ästhetische Autonomie des Mahnmals an der Oberfläche wird ergänzt durch die Konkretisierung der Geschichte des Holocausts im Dokumentationszentrum darunter.

Ästhetik am Nullpunkt Was machte das Eisenman-Mahnmal für die verschiedenen Interessensgruppen konsensfähig? Von Anfang an wurde die semiotische Beliebigkeit des Entwurfs, der Mangel an symbolischer Bedeutung kritisiert. Dem wurde jedoch entgegengehalten, dass die canyonartigen Wege, die aus dem Lot gekippten Stelen und der labyrinthische Charakter eine entautomatisierende Wirkung auf die Wahrnehmung der Besucher haben. Mit den gekippten Stelen und der wellenförmigen Bewegung, die durch das Mahnmal zu rollen scheint, scheint dieses wie von einer fernen Kraft bewegt, die der Besucher jedoch in ihrer Ursächlichkeit nicht erkennen kann. Der Besucher mache eine „beunruhigende persönliche Erfahrung,“⁹⁴ wie Eisenman die Wirkungsweise seines Entwurfs erläuterte. Zusammen mit dem Dokumentationszentrum ziele das Mahnmal auf die „methodische Verklammerung von historischer

Erklärung und existentieller Beunruhigung.“⁹⁵ Beim Eintauchen in das Mahnmal werde der Besucher von einer unsichtbaren Kraft ergriffen und in einen leichten Taumel versetzt, ähnlich der Wirkung einer posttraumatischen Belastungsstörung, deren tiefere Ursachen sich dem Betroffenen selbst nicht erschließen. Das heißt, dass Eisenmans Ästhetik des Erhabenen sich dadurch auszeichnet, dass im Unterschied zu Kants Definition Unlust nicht in Lust umschlägt. Auf psychologischer Grundlage erweitert das Mahnmal darüber hinaus Lyotards postmoderne Definition des Erhabenen, wo es gerade nicht um die Darstellung des Nichtdarstellbaren geht. In der Unlusterfahrung, die durch die leichte körperliche Verunsicherung zwischen den Stelen ausgelöst werde, erfahre der Betrachter, so Eisenman, die Anwesenheit einer unbestimmten und unsichtbaren Kraft, der er sich kaum entziehen könne. Weder wisse er, woher sie komme, noch lasse sie sich benennen.

Doch spätestens mit der Integration des Dokumentationszentrums ins Gesamtkonzept muss die Konzeption der Ästhetik des Erhabenen für das Mahnmal in Frage gestellt werden. Mit der Präsentation jüdischer Familienschicksale kann es keinen Zweifel geben: Erschütternd sind die Schicksale, erschütternd ist die Dokumentation des Terrors, der Hinrichtungen und Massenmorde. Diese werfen uns aus dem emotionalen Gleichgewicht, aber nicht das Wandeln zwischen den Stelen. Im Gegensatz zum Aufenthalt im Dokumentationszentrum ist dies eine harmlose Tätigkeit. Nachdem der Besucher aus dem Dokumentationszentrum wieder ins Stelenfeld aufgetaucht ist, spätestens dann erkennt er, dass die aus der Achse gekippten Stelen nur der Schein von Unsicherheit sind. Es gibt kein Taumeln oder Stürzen, das Schwindelgefühl bleibt aus. Die Erfahrung des Erhabenen entlarvt sich als ein formal-ästhetisches, künstlerisches und architektonisches Spiel.

Die Ästhetik des Erhabenen wird den Absichten Eisenmans nicht gerecht. Entscheidend ist jedoch die Kombination der somatischen Erfahrung mit der offenen Bedeutung des Mahnmals. „Ich bin der ausführende Künstler und habe nichts

zu kommentieren, sondern das Werk wirken zu lassen, gefällig oder anstößig⁴⁹⁶, das war Eisenmans oft wiederholte Position. Gezielt verfolgt sein Minimalismus eine Strategie der Vermeidung von vorgegebenen Bedeutungssetzungen. Maisfeld und antikes Ruinenfeld, aus dem Boden wachsende Naziformationen, jüdischer Friedhof und Basaltfeld, all das sind Assoziationen, die sich bei der Betrachtung des Mahnmals einstellen können. Aber keine von ihnen kann von Dauer sein, keine der Assoziationen hat die Kraft, das Objekt dauerhaft zu besetzen. Auch die Stelen sind keine Stelen, dazu fehlt ihnen, wie üblich, die Aufschrift, wie sie aus demselben Grund auch keine Grabsteine sind; es fehlt den Metaphern die Evidenz. Die Metaphern sind schwach und können jederzeit durch andere abgelöst werden. Wo der Prozess der Ersetzungen nie zum Stillstand kommt, folgt das Mahnmal dem poststrukturalistischen Konzept einer Ästhetik der Supplementarität, also einer Strategie semantischer Ersetzungen, einer Strategie schwacher Semantik.

Eisenmans ästhetische Strategie zielt auf jenen äußersten Punkt, an dem sich keine Metaphern oder Assoziationen einstellen und der Besucher auf eine vorsprachliche Position zurückgeworfen wird. In diesem Moment steht nichts mehr zwischen dem architektonischen Objekt und dem Besucher. Man ist am Boden der ästhetischen Erfahrung angekommen, am Nullpunkt der Ästhetik. Denn das Mahnmal bleibt nicht bei der einfachen Verneinung der Bedeutung stehen. Eisenmans Entsemantisierung ist nur die eine Seite seines formal-ästhetischen Minimalismus. Die andere besteht im performativen Akt des Besuchers im Stelenfeld. Permanent entzieht sich das Mahnmal der symbolischen Besetzung, permanent muss es neu angeeignet und symbolisch neu aufgeladen werden. Es selbst sagt nichts, es ist stumm. Beredt wird es erst durch die persönliche Assoziationsarbeit und die Debatten in den Medien. So wird es zum Anstoß zu Erinnerungsarbeit, es ist weniger ein architektonisches als, im besten Sinne des Worts, ein mediales Ereignis. Bricht der Faden ab, das heißt, erlischt der Wille zur aktiven Aneignung, so verliert das Stelenfeld seine kulturelle Funktion.

Dann wird es sich in ein Feld grauer, nichtssagender Betonklötze verkehren, es wird zur Hülle seiner vormaligen symbolischen Funktion, überflüssig und abschaffbar.

Vorwärts zur Tradition „Vorwärts zur Tradition!

Nieder mit dem Ornament! Lang lebe das Ornament“⁹⁷, postulierte Walter Gropius im Aufsatz *Für eine lebendige Architektur*. Das ist verwirrend widersprüchlich formuliert. Ein paradoxes Geschichtsverständnis kommt hier zum Ausdruck, das auf den ersten Blick weder zu Gropius noch zum Bild des Bauhauses passen mag. Doch jede architektonische Praxis spielt sich im Spannungsfeld zwischen Zukunfts- und Vergangenheitsorientierung ab, auch das Bauhaus, und ist von einem Modell der Geschichte bestimmt. Wir können nicht anders, bewusst oder unbewusst liegt jeder Gegenwartspraxis eine spezifische Vorstellung vom Zusammenwirken von Vergangenheit und Zukunft zugrunde. Das gilt umso mehr für die Avantgardebewegungen zu Beginn der Moderne. Der Bruch mit dem unmittelbar Vergangenen ist keineswegs gleichzusetzen mit einer generellen Absage an die Geschichte. Im Gegenteil, die verschiedenen Avantgardebewegungen unterscheiden sich weniger in ihrer vorwärts-

orientierten Praxis als vielmehr in ihrem Geschichtsbewusstsein. „Vorwärts zur Tradition“, damit stellt sich die Frage nach Gropius Theorie der Geschichte.

Ungleichzeitigkeit der Entwicklung Die erste Phase von Gropius' Tätigkeit als Architekt umspannt den Zeitraum zwischen 1907 und 1914. Eine Zäsur bildet der Erste Weltkrieg und Gropius' Einberufung zum Militär. In dieser Phase hatte Gropius ein klares Modell der Geschichte, das er jedoch später unter dem Eindruck des Kriegs und seiner Folgen modifizierte. Dieses erste Modell der Geschichte charakterisierte Karin Wilhelm als „antithetisches Wechselspiel“ zwischen Tradition und Innovation und als „Architekturgeschichte in concreto“. Eindrücklich wird dies in Gropius' Entwürfen für das Fagus-Werk, besonders in seinem zweiten Bauabschnitt von 1913/14 sichtbar. Die Technik des antithetischen Wechselspiels zeigt sich nach Wilhelm darin, dass Gropius beispielsweise die „Dreiteilung des traditionellen Baukörpers [negiert], nicht ohne ihn gleichzeitig zu zitieren“⁹⁸, nur um das Neuartige umso eindrucklicher aus dem Zitat zu entwickeln. Winfried Nerdinger spricht in diesem Zusammenhang von einer „dialektischen Verbundenheit mit der Tradition“ und „Umdeutung klassischer künstlerischer Ausdrucksmittel“⁹⁹. Er beschreibt dies auch als „Antibezug“ zur Geschichte, insofern „klassische Architekturelemente [...] – wie Symmetrie, Mittelbetonung, Tragfunktionen – umgekehrt werden, ihren Sinn aber gerade aus der Umkehrung, im Spannungsverhältnis zum abgelehnten [historischen] Vorbild erhalten.“¹⁰⁰

Bei der Betrachtung des Kopfbaus des Fagus-Werks erkennen wir in der Tat zwei Symmetrieachsen, die „antithetisch“ gegeneinander verschoben sind. Durch die eine wird der gemauerte, fensterlose Eingangsbereich definiert. Betont wird sie durch die Eingangstür, die Treppe, die zwei angedeuteten Pilaster und die große Uhr, die an die Rosette im Westwerk einer gotischen Kathedrale erinnert. Das dahinter zurückgesetzte, gläserne und dreigeteilte Volumen, das in L-Form über

den Kopfbau greift, bildet dagegen eine eigene, leicht versetzte Symmetrieachse aus. Als Ganzes genommen entsteht so in der Fassade das Bild einer asymmetrisch-symmetrischen Komposition, was Wilhelm dazu veranlasst hat, vom antithetischen Wechselspiel einer asymmetrischen Symmetrie zu sprechen.

In der Sockelzone setzt sich dieses Wechselspiel fort. Wobei man weniger von einem antithetischen als, Nerdinger folgend, von einem dialektischen Wechselspiel sprechen muss. Wir erkennen hier, abgesetzt durch die unterschiedliche Materialität der verwendeten Ziegel, dass die Stürze über den Fensteröffnungen im Sockelbereich formal nicht zum Sockel gehören. Durch die Materialität klar bezeichnet, gehören sie nicht zum tragenden Sockel, sondern zur getragenen Wand. Das widerspricht aber der konstruktiven Logik eines Sockels. Als tragendes Bauteil gehört der Sturz über einer Öffnung immer zum Sockel und nicht zur Wand darüber. Wir haben es also mit einem dialektischen Spiel von Sockel und Wand, von tragenden und getragenen Elementen zu tun. Für das Fagus-Werk gehört also baukonstruktiv der gemauerte Fenstersturz zum tragenden Sockel, formal jedoch zur getragenen Wand. Der Effekt dieses Spiels der doppelten Zugehörigkeit ist, dass wir es nicht mehr mit einem Sockel zu tun haben, auf dem etwas schwer lastet; sondern umgekehrt, es scheint, als ob die Masse des Gebäudes ganz leicht wäre, als ob das Gebäudevolumen schwebte. Das wird dadurch unterstützt, dass die Wand über dem Sockel nicht über die gesamte Gebäudehöhe läuft, sondern wiederum in etwa zwei Meter Höhe durch die Vorhangfassade aus Glas abgelöst wird.

In Bezug auf den Sockel spricht Nerdinger zurecht von einer dialektischen Verbundenheit der architektonischen Elemente und einer Technik der „Umdeutung klassischer künstlerischer Ausdrucksmittel“¹⁰¹, während Wilhelm das Spiel mit den Symmetrieachsen der Eingangsfront als „antithetisches Wechselspiel“ beschreibt. Das ist jeweils treffend bemerkt, aber es beschreibt nur die formale Ebene der Architektur, die Ebene ihrer Zeichenhaftigkeit und bildhaften Wirkung. Es ist damit

aber nicht erklärt, warum das so ist, warum Gropius dieses antithetische oder dialektische Wechselspiel zwischen Altem und Neuem initiierte? Fast könnte der Eindruck entstehen, also ob es sich hier allein um ein Spiel der künstlerischen Fantasie des Architekten handelte.

Schaut man sich die Dinge etwas genauer an, so erkennt man nämlich, dass das Wechselspiel von Altem und Neuem immer dort auftritt und zum Thema wird, wo die traditionellen und handwerklichen Verfahren mit der Logik neuer baukonstruktiver Verfahren konfrontiert werden. Wir haben es also beim antithetischen oder dialektischen Wechselspiel mit einem Wechselspiel von überlieferten, handwerklichen mit neuen, baukonstruktiven Verfahren zu tun.

Das zeigt sich an der freien Eckausbildung. Sie ist die logische Konsequenz aus dem Skelettbau. Die Logik der Skelettkonstruktion führt folgerichtig zur verglasten Ecke. Dort kragen die Decken aus, es bedarf keiner Stütze, daher kann die Ecke offen bleiben und in industrieller Fertigung verglast werden. Interessant ist, wie die Treppe dahinter davon unberührt bleibt. Sie ist weiterhin handwerklich ausgeführt. Fast alle Stufen sind individuell detailliert, sowohl im Auslauf der Treppe unten wie auch an den Treppenabsätzen. In bewegter, konkaver Krümmung schwingen die Treppenstufen auf den Treppenabsatz ein, wobei dieser formal eine konvexe Gegenbewegung dazu einleitet. Bemerkenswert ist auch der Kantenschutz der Stufen, der äußerst sorgfältig in handwerklicher Arbeit detailliert ist. So dass man feststellen kann, dass die neue baukonstruktive Logik zur Veränderung des Fassadenaufbaus führt, während die Treppe dahinter weiterhin mit den anerkannten handwerklichen Verfahren ausgeführt ist.

Ähnliches gilt für die Fenster in der Fassade, die der Logik der vorgehängten Fassade und ihrer bewusst gewählten horizontalen Ordnung folgen. Sehr bewusst sind die Fenster als horizontale Drehflügel Fenster mit mittiger Achse ausgeführt. Dieses Detail bleibt aber beschränkt auf die Vorhangsfassade. Die Fenster der gemauerten Fassadenteile sind dagegen stehende,

vertikale Fenster. Sie öffnen traditionell, sie sind auch aus Holz und handwerklich gefertigt. Da die Wand, in die sie eingesetzt sind, in traditioneller Mauerwerkstechnik erstellt war, gab es keine Veranlassung, von der handwerklichen Ausführung abzugehen.

Im Fagus-Werk treffen wir immer wieder auf die Situation, dass dort, wo die baukonstruktive Logik sich ändert, es auch neue Lösungen gibt. Das Neue wird nicht hinter Altem versteckt, sondern mitgeteilt, das heißt sichtbar gemacht. In den Teilen aber, die von der neuen baukonstruktiven Logik nicht berührt werden, wird weiterhin an den anerkannten, überlieferten architektonischen Grundsätzen festgehalten. So entsteht das Wechselspiel aus baukonstruktiven Neuerungen und überlieferten, handwerklichen Lösungen.

Die Frage stellt sich nun, was die geschichtstheoretische Figur dahinter ist. Sie lässt sich mit dem Begriff der Ungleichzeitigkeit der Entwicklung beantworten. Ungleichzeitigkeit der Entwicklung heißt, dass sich nicht immer alles ändert, sondern dass aufgrund neuer Konstruktionsformen, neuer Materialien und gesellschaftlicher Bedingungen Teilbereiche der Architektur der Erneuerung unterliegen, andere jedoch davon nicht betroffen sind. Diese werden weiterhin nach den anerkannten Verfahren ausgeführt. Im Fagus-Werk stellt also die veränderte baukonstruktive Logik nicht alles in Frage. Es ist die Ungleichzeitigkeit der Entwicklung, die gestalterisch zum antithetischen oder dialektischen Wechselspiel führt. Dass Neues und Altes nebeneinander existiert, das ist, was die Moderne zutiefst prägt. Es zeigt sich gestalterisch als Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Dieses erkannt zu haben, ist eine der tiefen Einsichten Gropius'. Die russischen Konstruktivisten zum Beispiel wollten dies nicht wahrhaben. In aller Radikalität versuchten sie, die Architektur gänzlich neu zu erfinden und den Menschen dazu und scheiterten gerade daran.

Stillstellung der Geschichte Die erste Phase von Gropius' Schaffen, die sich von 1907 bis 1914 erstreckt, ist also geprägt

von einem Verständnis der geschichtlichen Dynamik im Sinne der *Ungleichzeitigkeit der Entwicklung* und des daraus sich entwickelnden spannungsvollen Wechselspiels von Tradition und Innovation. 1919 dann, zum Zeitpunkt der Berufung als Direktor des neu gegründeten Bauhauses, änderte sich das: „Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück!“¹⁰² heißt es im *Programm des staatlichen Bauhauses* von 1919. Nur wenige Jahre zuvor hatte Gropius 1916 noch in *Vorschläge zur Gründung einer Lehranstalt als künstlerische Beratungsstelle für Industrie, Gewerbe und Handwerk* anders argumentiert. Dem Ministerium in Weimar gegenüber erklärte er damals, dass im Zentrum der neu zu gründenden Schule die Verbesserung der „modernen Formgestaltung mit der Maschine“¹⁰³ stehen solle. 1919 war davon nicht mehr die Rede. Gropius forderte nicht mehr die ursprüngliche Idee industrialisierter und serialisierter Produktion, sondern eine „gründliche handwerkliche Ausbildung“¹⁰⁴.

Wie lässt sich das erklären? Es können mindestens drei Gründe dafür angeführt werden. Ein Grund war die politische Vorgabe, dass mit der Gründung des Bauhauses das Handwerk im neu gegründeten Thüringen gestärkt werden sollte. So waren Gropius' erste Vorschläge von 1916 beim Großherzoglichen Staatsministerium in Weimar auf Kritik gestoßen. Es sei „der Zusammenhang mit dem Handwerk bei ihm ein sehr lockerer“¹⁰⁵, schrieb der zuständige Beamte. Wenn Gropius also Gründungsdirektor des Bauhauses werden wollte, so musste er auf die politischen Vorgaben eingehen. Sein Programm von 1916 zielte noch auf die „gewaltigsten Mittel moderner Formgestaltung mit der Maschine jeder Art – vom einfachen Werkzeug bis zur komplizierten Spezialmaschine,“¹⁰⁶ ab 1919 lag der Schwerpunkt dagegen auf dem Handwerk, zumindest vorübergehend.

Den zweiten Grund muss man in der Einsicht in die ökonomische Notwendigkeit der handwerklichen Ausbildung sehen. So wandte sich Gropius im Juni 1919 an seine Studierenden mit der Feststellung, dass das „Handwerk für uns Künstler eine

Rettung wird. Wir werden nicht mehr neben dem Handwerk, sondern im Handwerk stehen, da wir verdienen müssen.“¹⁰⁷ Es sollte damit einerseits gesichert werden, dass alle eine solide, zum Broterwerb geeignete Ausbildung bekämen. Wichtig sei dies für diejenigen, wie Gropius illusionslos äußerte, die sich im künstlerischen Wettbewerb nicht würden durchsetzen können. Andererseits war es für Gropius von vorn herein Teil des Konzepts, in der ökonomisch äußerst schwierigen Nachkriegszeit den Fortbestand des Bauhauses durch Aufträge für die Werkstätten zu sichern.

Die hier angeführten Gründe aber reichen für die Begründung der Wende zum Handwerk nicht aus. Schriftliche und mündliche Äußerungen machen ersichtlich, dass dahinter eine Veränderung von Gropius' Geschichtsverständnis stand. Vieles hatte sich mit der Erfahrung des Kriegs geändert. Der Erste Weltkrieg war zu einer Zäsur in der Konzeption der Moderne geworden, in den Worten von Fredric Jameson hatte er „den Fortschrittsideologien einen schweren Schlag versetzt, besonders denen, die sich auf Technologie bezogen.“¹⁰⁸ In den Schützengräben, in den Materialschlachten und im Gaskrieg war aber nicht nur der Glaube an den Fortschritt erschüttert worden, sondern unmittelbar die Grundlagen der europäischen Kultur, die Aufklärung des 18. Jahrhunderts und mit ihr die geistigen Voraussetzungen für die Industrialisierung.

Darauf reagierte Gropius. Im Juni 1919 heißt es daher in seiner Rede zur ersten Ausstellung von Studentenarbeiten: „Wir befinden uns in einer ungeheuren Katastrophe der Weltgeschichte, in einer Umwandlung des ganzen Lebens und des ganzen inneren Menschen. [...] Viele der Studierenden sind erst aus dem Felde zurückgekommen. Diejenigen, die das Todeserleben draußen erfuhren, sind völlig verändert zurückgekommen, sie spürten, dass es auf dem alten Wege nicht mehr weiter geht.“ Und als Antwort darauf: „Wir müssen die Zeit vor dem Krieg, die völlig anders war, abstreifen.“¹⁰⁹ Unter dem Eindruck des Zivilisationsbruchs sieht Gropius dann im Handwerk die Grundlage für die geistige Erneuerung. „Dort ist der Urquell des schöpferischen Gestaltens.“¹¹⁰

Gropius lässt also keinen Zweifel aufkommen, dass sich mit der Konzentration auf das Handwerk ein momentanes Aussetzen und ein Sammeln der geistigen Kräfte verbindet: „[...] ich schlage vor, dass wir für absehbare Zeit von jeder öffentlichen Ausstellung Abstand nehmen und von einem neuen Ausgangspunkt aus arbeiten, um uns in dieser unruhigen Zeit neu zu sammeln und uns erst selbst genug zu werden.“¹¹¹ Bemerkenswert ist dabei, dass die geistige Selbstbesinnung nicht über das Nachdenken und nicht über die Theorie läuft, sondern über das Handwerk, über die Hand, über das Machen und Herstellen als einer Form des architektonischen Nachdenkens. Gropius war durch und durch Architekt.

Wie die Rückkehr zum Handwerk praktiziert werden sollte, das führte Gropius 1919 im *Programm des staatlichen Bauhauses* unter dem Punkt *wissenschaftlich-theoretische Ausbildung* aus: „Kunstgeschichte – nicht im Sinne von Stilgeschichte vorgetragen, sondern zur lebendigen Erkenntnis historischer Arbeitsweisen und Techniken,“¹¹² wobei die Betonung auf *Arbeitsweisen* und *Techniken* lag. Gropius lehnte also die Geschichte keineswegs, wie immer wieder behauptet wird, pauschal und als Ganzes ab. Er interpretierte sie als Geschichte der architektonischen, handwerklich-technischen Verfahren im jeweiligen gesellschaftlichen Kontext. Damit verbindet sich etwas, was nicht ins gängige Bild des Bauhauses passt, ja diesem geradezu zu widersprechen scheint. Unter *Umfang der Lehre* führt Gropius unter Punkt 2f „Entwerfen von Ornamenten“ auf, erst unter 2i folgt „Entwerfen von Außen-, Garten- und Innenarchitekturen.“¹¹³

Was ist nun, in dieser zweiten Phase, die geschichtstheoretische Figur? Man kann hier von einer Figur der Stillstellung der Geschichte sprechen im Sinne der Besinnung auf und Rückkehr zum Handwerk. Aber Gropius war sich bewusst, dass die Stillstellung der Geschichte nicht selbst schon die geistige Erneuerung war, sondern lediglich Voraussetzung dafür. Sie war „Mittel, nicht Selbstzweck“¹¹⁴. Die geistige Erneuerung konnte letztendlich nur in der Auseinandersetzung mit den Phäno-

menen der aktuellen Zeit geschehen, mit der Maschine, mit den industriellen Produktionsformen, mit der neuen Massenkultur.

Dialektik von Moderne und Antike Als Beleg für den Bruch der Avantgarde der Moderne mit der Geschichte wird immer wieder Filippo Tommaso Marinetti herangezogen. „Wir erklären, dass sich die Herrlichkeit der Welt um eine neue Schönheit bereichert hat. Die Schönheit der Geschwindigkeit“, heißt es im futuristischen Manifest von 1909. Dem folgt der Satz: „Ein Rennwagen, dessen Karosserie große Rohre schmücken, die Schlangen mit explosivem Atem gleichen ... ein aufheulendes Auto, das auf Kartätschen zu laufen scheint, ist schöner als die Nike von *Samothrake*.“¹¹⁵ Sicherlich lässt sich das futuristische Manifest nicht auf einen Satz reduzieren. Es war als Provokation gemeint und war als solche auch verstanden worden. Kann man daraus aber schließen, dass es den Futuristen um einen Bruch mit der Geschichte ging? Oder könnte es beim Vergleich der modernen Technik mit der Kunst der Antike vielleicht nicht auch darum gegangen sein, die neuen Maschinen, die als rein technische Artefakte entstanden waren, in die Tradition der europäischen Kulturgeschichte zu stellen?

Tatsächlich war Marinetti keineswegs der erste, der die Maschine, hier das Automobil, mit der Kunst der Antike in eine Traditionslinie stellte. Ähnliches lässt sich schon für die erste Weltausstellung in London 1851 feststellen. Interessant ist hier nicht nur *was* ausgestellt wurde, sondern *wie*, denn es wurden nicht nur die neuesten Maschinen und die aktuelle Industrieproduktion präsentiert. Heute kaum vorstellbar, wurden die neuesten Maschinenprodukte zusammen mit Kunst und Kunstgewerbe in einem Raum ausgestellt. Wie eine der Innenraumansichten des Crystal Palace von 1851 vermittelt, waren die neuesten High-Tech-Produkte scheinbar wahllos in unmittelbarer Nähe der Werke der Kunst und des Kunstgewerbes aufgestellt, neben einer gusseisernen Kanone fand sich eine Kopie von Michelangelos David und eine überdimensionale antike oder antikisierende Amphore.

In den Weltausstellungen sollten von Anfang an nicht nur die neuen Errungenschaften der Technik präsentiert werden, sondern darüber hinaus sollte sichtbar werden, dass die moderne Technik und Maschinenproduktion nicht außerhalb der Kultur standen. Die Nähe der Kanone zu Michelangelos David sollte suggerieren, dass die neuen Technologien und Maschinenprodukte, wie vierhundert Jahre zuvor in der Renaissance die Künste, Teil der Erneuerung der europäischen Kultur im 19. Jahrhundert waren. Man stellte bewusst das Maschinenzeitalter in eine Traditionslinie mit der Renaissance, so dass es als eine weitere Epoche der Erneuerung der europäischen Kultur erscheinen konnte.

Eine ähnliche Argumentation kennen wir von Le Corbusier. In seinem Manifest *Ausblick auf eine Architektur* verglich er auf sehr direkte Weise das neueste technische Artefakt, das Automobil, mit dem Parthenontempel auf der Akropolis. In der Bildunterschrift heißt es dazu: „Das ist die Maschine, die uns erregt. Wir treten ein in die Unerbittlichkeit der Mechanik“¹¹⁶. Le Corbusier spricht an einer anderen Stelle vom „Maximum an Präzision und Ausdruckskraft“, was unmittelbar dem Parthenontempel galt und nicht, wie man vermuten könnte, dem darunter abgebildeten Automobil. Le Corbusier stellte also die Präzision der modernen Maschine mit der baukonstruktiven Präzision der antiken Baukunst auf eine Stufe. Mit der Parallelisierung von Maschine und antikem Tempel verband sich so, vergleichbar der Parallelisierung von Kanone und Michelangelos David, die Botschaft, dass das Maschinenzeitalter nicht einfach vom Himmel gefallen ist, sondern auf einer Höhe mit den größten kulturellen Errungenschaften der Vergangenheit steht.

Beide, Le Corbusier wie Marinetti, zielten keineswegs auf einen Bruch mit der Vergangenheit. Im Gegenteil, ihre Manifeste, so provozierend sie auch waren, galten dem Versuch, die moderne Technik, das Konstruktive und Funktionale, das zunächst bezuglose, neue technische Artefakt in eine Traditionslinie mit der gewachsenen Kultur zu setzen, sei es mit der Nike von Samothrake oder mit dem Parthenontempel. Die Prot-

agonisten der Moderne rangen keineswegs nur um die Durchsetzung des Neuesten auf Kosten der Tradition. Im Gegenteil, ihr Interesse galt der kulturgeschichtlichen Kontinuität, das heißt der Rückbindung des jeweils Neuesten auf das Älteste.

Analoge Geschichte Die Phase der Stillstellung der Geschichte durch das erste Bauhausprogramm währte nicht lange. Zwar berichtete Oskar Schlemmer am 21. Dezember 1920 an Otto Meyer-Amden: „Schön ist, dass Gropius sich und dem Bauhaus Zeit lassen will, er will vor fünf Jahren nichts öffentlich zeigen.“¹¹⁷ Das sollte sich aber als Illusion herausstellen. Gropius korrigierte dies schnell. Schon im Sommer 1919 kündigte er Reformen an. Sobald er das Budget durchgesetzt habe, so Gropius gegenüber seinen Studierenden, „stürze ich mich im Herbst mit aller Kraft auf die Umgestaltung des Bauhauses“¹¹⁸.

Nur drei Monate nach der Gründung wollte Gropius das Bauhaus schon reformieren. Er kehrte aber weder zum „antithetischen Wechselspiel“ von Tradition und Innovation der Vorkriegszeit zurück, noch zur Technik der „Umdeutung klassischer künstlerischer Ausdrucksmittel.“ Das schien ihm nostalgisch, später sprach er rückblickend von „formalistischen Dekorationen“¹¹⁹. Langsam nur habe das Bauhaus „im Kampf gegen die geltende formalistische Auffassung die eigene Klärung“¹²⁰ vollzogen und weiter: „Das bewusste, [...] eigene theoretische Durchdenken, um mit eigenen Erkenntnissen Bresche zu schlagen, setzte in mir erst nach dem Erlebnis des Krieges ein.“¹²¹ Er erkannte, dass sich die „Erscheinungsformen der neuen Baukunst folgerichtig und zwangsläufig aus den geistigen, gesellschaftlichen und technischen Voraussetzungen der [eigenen] Zeit *logisch*“¹²² entwickeln müssen.

In *Grundsätze der Bauhausproduktion* forderte Gropius später mit aller Klarheit: „Organische Gestaltung der Dinge aus ihrem eigenen *gegenwartsgebundenen* Gesetz heraus, ohne romantische Beschönigung und Verspieltheit“¹²³. Am Bauhaus wandelten sich nun, wie Gropius anmerkte, die Werkstätten

zu „Laboratorien“¹²⁴. Letztendlich war es Gropius schon im *Programm zur Gründung einer Hausbaugesellschaft auf künstlerisch einheitlicher Grundlage m.b.H.* von 1910, wie Wilhelm anmerkte, um „die Überwindung handwerklicher Arbeit zugunsten einer industriell betriebenen Fertigung vorfabrizierter Einzelteile auf der Grundlage größtmöglicher Typisierung“¹²⁵ gegangen.

Im selben Text *Grundsätze der Bauhausproduktion* fällt dann auch der Schlüsselsatz: „Nur durch dauernde Berührung mit der fortschreitenden Technik, mit der Erfindung neuer Materialien und neuer Konstruktionen gewinnt das gestaltende Individuum die Fähigkeit, die Gegenstände in lebendige Beziehung zur Überlieferung zu bringen und daraus die neue Werkgesinnung zu entwickeln.“¹²⁶ Auch hier, wie beim Ornament, setzte Gropius die Bauhausproduktion in ein dialektisches Verhältnis zu Vergangenheit und Zukunft. „Vorwärts zur Tradition“, denn nur „durch dauernde Berührung mit der fortschreitenden Technik“ könne es gelingen, die Gegenwart „in lebendige Beziehung zur Überlieferung“ zu setzen. Gropius spitzte hier einen Gedanken zu, der sich auf seinen Lehrer Peter Behrens zurückführen lässt. In seinem Aufsatz *Kunst und Technik* von 1910 hatte Behrens Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik als „Reibungskoeffizienten“ der neuen Gestaltung beschrieben. Gropius selbst, in seinem Vortrag *Monumentale Kunst und Industriebau* von 1911, hatte darauf Bezug genommen und angemerkt, dass „Baumaterial und technische Kenntnisse“ die Grundlage der neuen Gestaltung seien.

Gropius forderte, dass die Architektur einerseits die kulturelle Logik der aktuellen Zeit, das heißt die „modernen Herstellungsmethoden, Konstruktionen und Materialien“ in sich aufnehmen müsse. „Vorwärts zur Tradition“, das heißt aber andererseits auch, dass die Architektur umgekehrt die den Produktionsverfahren, den neuen Materialien und gesellschaftlichen Bedingungen immanenten architektonischen Gehalt aufdecken muss. Nur so wird die Moderne die ihr eigenen, gestalterischen Gesetze entwickeln können. Nur so kann die

Architektur zum Träger des Zeitgeists, zum Ausdruck der Zeit werden. Wie Gropius feststellte, wird sie nur auf diese Weise die dem Maschinenzeitalter eigenen Ornamente entwickeln können, die auf jeden Fall andere Ornamente als die der Gotik, des Barock oder des Klassizismus sein würden. Daher: „Vorwärts zur Tradition! Nieder mit dem Ornament! Lang lebe das Ornament!“

In den Dessauer Meisterhäusern kam Gropius seiner Theorie der Geschichte, einer vorwärtsorientierten Rückbindung der aktuellen Architektur an die Geschichte der Architektur sehr nahe. Sie sind der Versuch, die kulturelle Logik der Zeit, also die baukonstruktive und materielle Realität sowie die sozialen Bedingungen der Zeit, in architektonische Erfahrung zu übersetzen. Die Meisterhäuser verstanden sich als Varianten der Idee des „Baukastens im Großen“, den Gropius 1923 zusammen mit Adolf Meyer entwickelt hatte. In der Übersetzung der kulturellen Logik *ihrer* Zeit, von Serialisierung und Standardisierung, treten die Meisterhäuser dann in eine Beziehung zur Geschichte der Architektur, das heißt zu anderen, für ihre Zeit vorbildliche Gebäude, wie zum Beispiel Palladios *Villa Rotonda* oder der *Schinkelpavillon* in Charlottenburg von Karl Friedrich Schinkel. Auch in diesen Gebäuden haben die Architekten versucht, die zu ihrer Zeit herrschende kulturelle Logik in Material, Raum und Atmosphäre zu übersetzen.

Und was ist nun in dieser dritten Phase die geschichtstheoretische Figur? Es ist ein Geschichtsmodell konzeptueller Analogien und nicht formaler, stilistischer Ähnlichkeiten. Die „Gegenstände in lebendige Beziehung zur Überlieferung zu bringen“, das heißt Aufspüren der gegenwartsgebundenen Gesetze oder der kulturellen Logik der Zeit. Wenn das geschieht, *dann* tritt das Neue Bauen in eine lebendige Beziehung zur Geschichte. Geschichte zeigt sich hier nicht in formalen Ähnlichkeiten und einer linearen Entwicklung von Stilelementen, sondern in konzeptuellen Analogien, je nach der kulturellen Logik der Zeit, sei es die der Gotik, des Barock, des Klassizismus oder des Maschinenzeitalters.

Das macht den Unterschied zu Le Corbusiers wiederholten Versuchen aus, die moderne Architektur in eine formale Traditionslinie mit dem Klassizismus und der Antike zu stellen. Dies war die Intention beim Vergleich des Parthenontempels mit dem Automobil: Anhand formaler Kriterien wie der von Scharfkantigkeit und Präzision sollte eine Verbindung aus der Geschichte zur Jetztzeit hergestellt werden. Es war der Versuch, die Architektur der Moderne – trotz weitgehender Reformulierung ihres Konzeptes in baukonstruktiver, materieller und sozialer Hinsicht – formal, also für das Auge, in die Geschichte der Architektur zurückzubinden. Gropius dagegen lehnte in dieser dritten Phase konsequent jede formale Anleihe an die Geschichte ab. Allein durch die „entschlossene Berücksichtigung aller modernen Herstellungsmethoden, Konstruktionen und Materialien [können] Formen entstehen“, wie er nüchtern feststellte, „die, von der Überlieferung abweichend, oft ungewohnt und überraschend wirken“ und gerade deswegen in eine lebendige Beziehung zur Überlieferung treten können. Daher: „Vorwärts zur Tradition! Nieder mit dem Ornament! Lang lebe das Ornament“.

Urgeschichte der Moderne: Japan Es gehört zum gesellschaftlichen Konsens, dass sich Gemeinschaften auf der Basis kultureller Überlieferungen definieren und die Maßstäbe ihrer Identitätskonstruktionen aus der Vergangenheit gewinnen. Dem steht für die Moderne entgegen, dass ihre vorwärtsdrängende Entwicklungsdynamik allzu oft das unmittelbar Vergangene als ein Veraltetes erscheinen lässt, als eine unzulängliche Vorstufe zur eigenen, fortgeschrittenen Gegenwartspraxis. Wo in der Moderne alles im Umbruch ist, sind die Identitätskonstruktionen nicht mehr in linearer Ableitung aus einer monolithisch gedachten Vergangenheit möglich, wie noch in vormodernen Gesellschaften, sondern nur vor dem offenen Erwartungshorizont der sich dynamisch wandelnden Gegenwart. Weitgehend vernachlässigt wird, dass in der Moderne weniger die ungestüme Zukunftsorientierung noch die Vergangenheit problematisch im eigentlichen Sinne sind als das Verhältnis beider zueinander. Die Zukunftsorientierung ist nur über ein Modell

der Vergangenheit bestimmbar, wie umgekehrt die Vergangenheit ohne die Inifizierung durch die zukunftsorientierte Gegenwartspraxis nicht existiert. Das betrifft besonders die Identitätskonstruktionen der Architektur der Moderne.

Ursprungsträume Die Moderne ist keineswegs geschichtslos, stellte Walter Benjamin im *Passagen-Werk* fest. „Dass zwischen der Welt der modernen Technik und der archaischen Symbolwelt der Mythologie Korrespondenzen spielen, kann nur der gedankenlose Betrachter leugnen.“¹²⁷ Die Moderne sei im Gegenteil auf der Suche nach der Urgeschichte, nach dem urgeschichtlichen Index ihrer eigenen avancierten Praxis. Wo sie sich gegen das Veraltete, das heißt gegen das Jüngstvergangene abzusetzen versuche, synkopiere in ihr eine Dialektik des Neuesten mit dem Ältesten und Vorvergangenen. Dies zeigt sich für Benjamin besonders in der Architektur, insofern sie im Allgemeinen flüchtig, das heißt optisch-unbewusst rezipiert werde und kollektives Wunsch- und Traumbild der jeweiligen Epoche sei.

Benjamin wollte seine These vom urgeschichtlichen Index der Moderne anhand der materiellen Kultur des 19. Jahrhunderts, Paris und seiner Architektur, seinen Passagen, Eisenkonstruktionen und Interieurs belegen. Dennoch hatte seine Theorie der Moderne, kaum übersehbar, ihren unmittelbaren Zeitkern in seiner Zeit, in der Praxis der Avantgarde der zwanziger und dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts. Mehr als die Architektur des 19. Jahrhunderts macht seine These vom urgeschichtlichen Index der Moderne einige Praktiken der architektonischen Avantgarde interpretierbar, die sich ansonsten, wo sie sich von der europäischen Kulturtradition abzuwenden scheinen, der Erklärung entziehen. So forderte zum Beispiel Mies van der Rohe im Nachgang zum Ersten Weltkrieg, die „Blicke über die historischen und ästhetischen Schutthaufen Europas hinweg auf das Elementare“¹²⁸ zu lenken. Vom Blick über die Grenzen Europas erhoffte er sich Befreiung vom „ästhetischen Spekulantentum“¹²⁹ der europäischen Bildung. Interessanterweise hat

dies keine sichtbaren Spuren in seiner Architektur hinterlassen, was aber nicht heißt, dass dies ohne Einfluss auf sein Denken geblieben wäre. Auf ähnliche Weise forderte Bruno Taut, über das „Sumpfchaos“¹³⁰ der europäischen Kultur hinweg den Blick auf die Architektur Indiens, Javas und Angkor Wats zu richten, und Oskar Schlemmer hoffte, im „Durchbruch durch die Bereiche klassischer Ästhetik“ im Osten den „Ursprung des künstlerischen Schaffens“¹³¹ zu finden.

Die Moderne, so Adolf Max Vogt, spiegelt sich „in den Ursprüngen wie der Narziß im Teich“¹³². Er bezog sich dabei insbesondere auf Le Corbusier, auf die auf Stützen stehenden Wohngebäude in der Weißenhofsiedlung in Stuttgart. Mit den sogenannten *pilotis* habe sich für Le Corbusier eine Urform der Architektur verbunden. Mit den neuen baukonstruktiven Möglichkeiten des Stahlbetons wie den freien Stützen, sei Le Corbusier zu einer der Urformen des Bauens, zum Pfahlbau zurückgekehrt. Das Schweizer Pfahlbaufieber, das 1854 mit der Entdeckung von Überresten von Pfahlbauten im Züricher und Neuchâteler See ausgelöst worden war, habe in Le Corbusier nachgewirkt und zu „Ursprungsträumen“ geführt.

Vogts Metapher von der Moderne, die sich „in den Ursprüngen wie der Narziß im Teich“ spiegele, ist zweifellos schön, aber sie wird der Moderne nicht gerecht. Denn die Moderne spiegelt sich nicht einfach in den Ursprüngen. Vielmehr erklärt sie jeweils diejenige vergangene Praxis zu ihrem Ursprung, in der sie ihre eigene Praxis aktuell widergespiegelt glaubt. Diese Identifikationen sind also zeitgebunden. Jede Epoche erkennt nur das als Ursprung, für das sie empfänglich ist. Nur in bestimmten Zeiten drängen bestimmte Formen zur Lesbarkeit, „jedes Jetzt ist das jetzt einer bestimmten Erkennbarkeit“¹³³, so Benjamins Erkenntnis. Erst als Architekt der *boîte en l'air*, der auf Stützen schwebenden, weißen Kiste, konnte Le Corbusier im Pfahlbau einen urgeschichtlichen Index zur eigenen Gegenwartspraxis erkennen. Jenseits aller historischen Linearität liegt in den Pfahlbauten das als Tradition vor, was in der Moderne erst noch geschichtslos ist: Das neue

Bauen in Eisen und Eisenbeton. Die Moderne ist also einerseits innovative Praxis, während sie andererseits zum Ältesten, zu den Ursprungsformen und zum Elementaren zurückzukehren versucht.

Die Moderne schafft also die Geschichte nicht ab, im Gegenteil, über ihre Zukunftsorientierung setzt sie die Gegenwart in eine neue Beziehung zur Vergangenheit und kehrt dabei die Wirkungslinien um. Die Grundzüge einer umgekehrten Konstruktion von Geschichtlichkeit hatte Walter Gropius 1926 in aller Klarheit formuliert. In *Grundsätze der Bauhausproduktion* heißt es dazu: „Nur durch dauernde Berührung mit der fortschreitenden Technik, mit der Erfindung neuer Materialien und neuer Konstruktionen gewinnt das gestaltende Individuum die Fähigkeit, die Gegenstände in lebendige Beziehung zur Überlieferung zu bringen“. Aus dieser neuen Beziehung zur Vergangenheit sei wiederum für die Gegenwartspraxis die „neue Werkgesinnung“¹³⁴ zu entwickeln. Gropius äußerte dies keineswegs nur nebenbei, im Gegenteil, man muss darin den Schlüsselsatz für das Geschichtsverständnis der Moderne sehen. Die Frage ist aber, was es bedeutet, dass nur durch zukunftsorientierte Praxis die Gegenwart in Beziehung zur Vergangenheit gesetzt werden kann? Wie kann daraus die neue Werkgesinnung entstehen? Voraussetzung dafür ist, wie Gropius zeigt, der offene Erwartungshorizont einer „dynamisch stabilisierten“¹³⁵ Moderne. Wo alles ständig im Fluss ist und sich ändert, lässt sich die aktuelle Gegenwartspraxis nicht aus der Geschichte teleologisch, das heißt linear und zielgerichtet herleiten. Aus der aktuellen Perspektive lassen sich jedoch rückblickend in der Vergangenheit Dinge erkennen, die eine Aktualität besitzen, die in der Zeit selbst so nicht erkannt werden konnten, von denen ausgehend aber eine Traditionslinie nach vorn in die aktuelle Gegenwartspraxis sichtbar gemacht werden kann.

Das Neue in der Moderne ist also nie ein bedingungslos Neues. Als „neue Werkgesinnung“ geht in die Architektur immer nur ein, was als Keim in der Geschichte sichtbar gemacht werden kann. Genau dieses Geschichtsverständnis formulierte

Sigfried Giedion, als er in *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton* feststellte, dass es die Aufgabe des Historikers sei, in der Geschichte die „Keime“ für die Praxis der Jetztzeit zu erkennen „und – über alle Verschüttungen hinweg – die Kontinuität der Entwicklung aufzuzeigen“¹³⁶. Wo die Praktiken der Gegenwart ganz andere seien, wo sie sich nicht direkt aus der Tradition ableiten ließen, sei es die Aufgabe des Historikers, „aus dem ungeheuren Komplex einer vergangenen Zeit jene Elemente herauszuschälen, die zum Ausgangspunkt der Zukunft werden“ können, aber bisher als solches noch nicht erkannt sind.

Für ihre Identitätskonstruktionen muss die Gegenwart die geheimen Verbindungslinien sichtbar machen, die über die Epochenbrüche aus der Gegenwartspraxis in die Vergangenheit führen, aber auch wieder aus ihr heraus. So erst können sie zu Richtlinien für die Gegenwartspraxis werden. Wir haben es also in der Moderne mit doppelt gewendeten Identitätskonstruktionen zu tun. Erst muss die Gegenwartspraxis „in lebendige Beziehung zur Überlieferung“ gesetzt, dann in einem zweiten Schritt aus der Vergangenheit heraus eine Entwicklungslinie zur Gegenwart und über sie hinaus in die Zukunft entwickelt werden, als Keim für das, was Gropius „die neue Werkgesinnung“ genannt hat. Nur in diesem zukunftsorientierten Blick auf die Geschichte besitzt der Satz Gültigkeit, dass Kollektive ihre Identität auf der Basis kultureller Überlieferungen formen und erfahren.

Ursprungsträume und Infizierung mit „Jetztzeit“ Heute stellen die Digitalisierung der Gesellschaft und die schrittweise Zerstörung der Umwelt vieles in Frage, was gestern noch selbstverständliche Alltagspraxis war. Das greift tief in die Identitätskonstruktionen der Gesellschaft ein und schafft Verunsicherung und Angst vor den Veränderungen, die das mit sich bringt. Dies gilt besonders für die Architektur, insofern in ihr die „Verdichtung der Praktiken im Lebensstil“¹³⁷ stattfindet. Durch sie werden die abstrakten Gesetze und unsichtbaren Strukturen

in den Alltag integriert und sinnlich erfahrbar. Um ihrer identitätsstiftenden Funktion gerecht zu werden, muss Architektur heute die Logik des Kommunikationszeitalters und der Nachhaltigkeit in ihren Gehalt aufnehmen, so wie sie im Maschinenzeitalter die Logik der Maschine und der Serialisierung in sich aufgenommen hat. Nur diejenigen neuen Techniken, Materialien und Verfahren werden aber zum Maß der „neuen Werkge-sinnung“ und damit identitätsstiftend, für die sich ein Keim in der Geschichte entdecken und daraus eine Traditionslinie zur Gegenwart ziehen lässt. Alle anderen innovativen Praktiken, so spektakulär und futuristisch sie sein mögen, für die dies nicht gelingt, haben nicht das nötige Potenzial zur Stabilisierung der Identität einer Gesellschaft im Umbruch. Sie bleiben singuläre Ereignisse, die nicht der Identitätskonstruktion ihrer Zeit dienen, in denen eine zukünftige Zeit den Keim zu ihrer Gegenwart entdecken mag, über die von heute aus aber kein Urteil möglich ist.

Interessanterweise zeichnen sich die zwei wichtigen Lager heutiger Architekturpraxis, die Rekonstruktivisten wie auch die digitalen Avantgardisten, so konträr ihre Positionen in der Praxis auch sein mögen, durch dasselbe Defizit aus: Beide infizieren die Geschichte nicht mit der „Jetztzeit“. Eine allzu radikale Zukunftsorientierung verhindert bei den einen, dass in der Geschichte ein Keim zu ihrer Gegenwartspraxis erkannt werden kann. Geschichte ist für sie erstarrte, abgeschlossene, mithin tote Geschichte. Die Rekonstruktivisten dagegen tun so, als ob sich die Gegenwart lückenlos und linear aus der Geschichte ableiten ließe. Die Geschichte wird auch hier nicht von der Gegenwartspraxis infiziert, sie erscheint als zeitlose und homogene Geschichte. Beide Formen der historischen Legitimation ignorieren die fortwährende Transformation der kulturellen Logik. Sie können nicht anders, als einem selektiven, ästhetischen Urteil zu folgen, denn es fehlen ihnen die echt historischen Kriterien, die erst historische werden, wenn sie mit der Jetztzeit infiziert sind. Die Folge ist, dass die genannten architektonischen Praktiken die Architektur von den aktuellen Iden-

titätskonstruktionen der Gesellschaft im Umbau wenn nicht gerade ausschließen, sie aber zumindest marginalisieren.

Identitätsstiftend und daher exemplarisch für eine Epoche ist nur diejenige Architektur, der es gelingt, Aspekte ihrer eigenen aktuellen, avancierten Praxis in der Geschichte zu erkennen und von dort her Traditionslinien zur Gegenwart sichtbar zu machen. Es ist also weniger entscheidend, ob der Schinkelsche Klassizismus in Mies van der Rohes Barcelona Pavillon seine Fortsetzung in der Moderne fand. Die Bedeutung von Mies' Umgang mit Travertin, Stahl und Glas sowie mit Licht und Raum besteht vielmehr darin, dass dadurch in Schinkels Klassizismus Aspekte von Modernität sichtbar wurden, die ohne Mies so nicht hätten erkannt werden können.

Das japanische Haus Ein solcher Versuch der Standpunktveränderung lag der Auseinandersetzung der Architekten der Moderne mit einem Gegenstand zugrunde, der allen Prinzipien der Moderne zunächst fernstand, dann aber als vorgeschichtlicher Hintergrund zur eigenen Praxis neu erkannt wurde: Das japanische Haus. Erst wurde das japanische Haus von den Architekten der frühen Moderne als ein zur europäischen Tradition gänzlich anderes verstanden und ignoriert. Dann aber mit der Herausbildung ihrer eigenen Kriterien und Standards änderte sich das, es rückte das japanische Haus, auch dank der Vermittlung durch Bruno Taut, ins Zentrum des Interesses der europäischen Moderne. Obwohl keine Beziehungen bestehen, erkannte man plötzlich in ihm, kulturübergreifend und dem Anspruch der Moderne auf Internationalität entsprechend, die Keime zur eigenen, modernen Praxis angelegt. Das archaische, japanische Haus, das bisher wenig Anknüpfungspunkte zum modernen Bauen zeigte, wurde zum urgeschichtlichen Index der Moderne.

Für die europäischen Architekten stand die japanische Architektur bis in die dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts hinein nicht für Modernität, als Vorbild für die eigene, innovative Praxis kam sie nicht in Frage. Im Gegensatz zur Kunst,

in der schon ab Mitte des 19. Jahrhunderts der Japonismus zu einer radikalen Neuformulierung der künstlerischen Verfahren und der gesellschaftlichen Funktion der Künste führte, lässt sich Ähnliches für die Architektur¹³⁸ nicht konstatieren. Entgegen allen heutigen Klischees galt das japanische Haus lange als unmodern. Sichtbar wird dies daran, dass die ersten Bücher über das japanische Haus nicht von Architekten geschrieben wurden. Ein Zoologe, Edward Morse, legte 1885 mit *Japanese Homes and Their Surroundings* eine erste umfassende Darstellung des japanischen Hauses in englischer Sprache vor. Angesichts des schnellen Modernisierungsprozesses, der die traditionelle japanische Kultur zu zerstören drohte, hatte sich Morse, der nach Japan gekommen war, um die Natur zu studieren, zum Ethnologen gewandelt.

Auch *Das japanische Haus*, das erste Buch in deutscher Sprache über die japanische Architektur, wurde von keinem Architekten, sondern von dem Eisenbahningenieur Franz Baltzer herausgebracht. Baltzers Buch war nicht durch ein architektonisches Interesse motiviert. Im Gegensatz zu Morse beschrieb Baltzer aber das japanische Haus nicht aus einem ethnologischen Blickwinkel, sondern mit der Sachlichkeit des Ingenieurs. So kritisierte er die Verschwendung von Material und die konstruktive Unzulänglichkeit des japanischen Hauses, besonders das Unzeitgemäße der handwerklichen Holztechniken, wo Nägel und Schrauben weit angemessener, ökonomischer, eben moderner gewesen wären. Auch die Architekten, die Japan besucht hatten, kritisierten durchweg das Unmoderne des japanischen Hauses. Unter ihnen auch Hermann Muthesius, der zwischen 1887 und 1890 in Japan war, aber abgesehen von einer Rezension für Baltzers Buch sich nicht zur japanischen Architektur geäußert hat. Es sei die „statische nicht die starke Seite der japanischen Konstruktion“¹³⁹, so Muthesius in seiner Rezension. Mit dem japanischen Haus verband sich demnach nicht die Idee einer modernen Architektur. Mit den handwerklichen Konstruktionsmethoden, mit den Materialien wie Holz, Reisstroh und Papier, aber auch mit den feudalen Gesellschafts-

verhältnissen, die sich in ihm abbilden, stand das japanische Haus außerhalb der Thematik¹⁴⁰ der Moderne, die um die neuen Materialien Stahl, Glas und Beton, um das industrialisierte Bauen, um Massenwohnungsbau und das Wohnen am Existenzminimum kreiste.

Einen ersten Ansatz für eine Interpretation im Kontext der Moderne machte Friedrich Perzynski, auch er kein Architekt, sondern Kunsthistoriker und zugleich Mitglied des Arbeitsrats. Er stellte 1919 fest, es gebe im japanischen Haus „*Schemata* für Teile des Hausbaus (Schiebetüren, Matten, Fenster, Mobiliar); sie sind gradlinig, einfach und darum geschmackvoll – diese Völker stehen in ihrem Geschmacksniveau turmhoch über unsrem.“¹⁴¹ Perzynski hatte Japan bereist¹⁴² und kannte das japanische Haus aus eigener Anschauung. Mit der Feststellung „gradlinig, einfach und darum geschmackvoll“ standen jedoch für Perzynski weniger die formalen, konstruktiven Elemente, als vielmehr das „Geschmacksniveau“ im Zentrum seines Interesses. Ähnlich wie einige Jahre später für Hans Schievelhuth. 1923 hatten *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* erstmals eine Serie von 12 Fotos eines zeitgenössischen, bezeichnenderweise nicht eines älteren, japanischen Hauses veröffentlicht. Diese Fotos kamen einer Offenbarung gleich. Die Augen öffnende Wirkung lässt sich an Schievelhuths Kommentar in der Zeitschrift *Qualität* ermessen. „Die fabelhafte Buntheit im Baulichen, mit der sich die märchensüchtige Phantasie des Abendlandes alles Ostasiatische ausmalt, erweist sich [im japanischen Haus] keineswegs als vorhanden“¹⁴³, schrieb Schievelhuth. Er bezog sich dabei auf die vielfältig dekorierten und bunt bemalten Pagoden-, Palast- und Tempelarchitekturen, die Japan seit 1867 auf den Weltausstellungen präsentiert hatte und das europäische Japanbild prägten. Mit den Photographien sah plötzlich alles anders aus. Schievelhuth fragte sich, ob „nicht in manchen Punkten die japanische Wohnart vorbildlich und anregend sein“¹⁴⁴ könnte. Wie er feststellte, sei dies „zweifelloso mit ja zu beantworten“, das japanische Design sei gradlinig und asketisch. Aber es war nicht das konstruktive System, auf das

er anspielte. Wie für Perzynski ging auch für Schivelhuth die Faszination von etwas anderem aus. Er sprach vom besonderen „Stimmungsauber“, den die Fotos vermittelten, von einer eigenen atmosphärischen und auratischen Qualität. Über Geradlinigkeit und formale Askese hinaus vermitteln die Photographien die Materialität und Textur, das Licht und den Raumeindruck, all das, was die Atmosphäre des japanischen Hauses ausmacht. Bis dahin hatten die Protagonisten des neuen Denkens nur über Holzschnitte und Tuschezeichnungen Kenntnis von der japanischen Architektur. Diese können aber den Raum nur neutral in der Orthogonalität der technischen Zeichnung darstellen, ihnen fehlt das Entscheidende, das einführende, auratische Moment und die phänomenologische Präsenz der Fotografie.

Welche Rolle dem japanischen Haus zukam, zeigt eine Bemerkung von Muthesius, der einerseits feststellte, dass die konstruktive Unzulänglichkeit der japanischen Architektur und ihre „Auffassung des Angenehmen, Bequemen und selbst Zuträglichen“ nicht mit den europäischen Bedürfnissen verglichen werden könne, trotzdem lasse sich aber aus dem japanischen Haus „für uns ungemein viel Anregung schöpfen“, es sei Japan „in vieler Beziehung das Land, das sich einem zu träumenden Paradiese am innigsten nähere.“¹⁴⁵ Wie an der Bezeichnung als Paradies sichtbar, weckte das japanische Haus in Muthesius Ursprungsfantasien.

Das japanische Haus und Bruno Taut Während Schivelhuth noch in der Vermittlung durch die Fotografie vom Stimmungsauber sprach, war es Bruno Taut, der durch eigenes Erleben das japanische Haus neu bewertete. Im Gegensatz zu Morse und Baltzer war er auf der Suche nach dem japanischen Haus in seiner phänomenalen Erscheinung. Bis heute sind seine Schriften für das Verständnis des japanischen Hauses von großem Einfluss. In seinem Buch *Das japanische Haus und sein Leben*, das er während seines Aufenthalts in Japan zwischen 1933 und 1936 geschrieben hat, beschreibt Taut in einem der zentralen Kapitel verschiedene öffentliche

Gebäude wie Teehäuser, Hotelbauten und Badehäuser. Die letzteren bezeichnete er aber nicht als Häuser, sondern als Zelte, als Badezelte und darüber hinaus als „besonders wertvolle Leistungen Japans“. Da sei „ohne alle Geziertheit das Nötige getan“. Diese Badezelte seien mit heiterem Charme in die Natur gestellt, es gäbe dort auch „keine falsche Scham“, sehr oft badeten „Frauen und Männer ohne Badekostüme zusammen.“¹⁴⁶ Und dann weiter: „Wo der Mensch sich den heilsamen Naturelementen nähert, da wird er selbst zu einem Stück Natur, er und sein Werk.“¹⁴⁷ Der Eindruck war wohl so stark, dass Taut zu einem Zeitpunkt, als das Land sich in einem radikalen Modernisierungsprozess befand und kurz vor dem Eintritt in den Krieg mit China stand, das Leben in Japan einerseits im Ideal des rousseauschen Natur- und Urzustands beschrieb, andererseits als Paradies, wo es keine falsche Scham gibt und Frauen und Männer ohne Badekostüm zusammen baden.

Vor Taut hatte schon 1865 Heinrich Schliemann in seinen Tagebuchaufzeichnungen akribisch das Alltagsleben in Japan beschrieben und die „natürliche“ Lebensweise der Japaner, auch das in den öffentlichen Bädern, kommentiert. Dort sei „von der Morgendämmerung bis zum Einbruch der Nacht [...] ein Durcheinander von Leuten beiderlei Geschlechts und aller Alterstufen, die nichts anderes anhaben als das, was das einzige Kostüm unserer Vorfahren war, bevor diese in den fatalen Apfel bissen.“¹⁴⁸ Schliemann dann weiter: „O heilige Einfalt!“ rief ich aus, als ich zum erstenmal an einem dieser öffentlichen Bäder vorüberging und 30 und 40 nackte Männer und Frauen sah“. Er habe sich lange über die „Reinheits- und Heiligkeitsgefühle“¹⁴⁹ der Japaner gewundert. Also assoziierte schon Schliemann, wie Muthesius und Taut viele Jahre später, das Badehaus und seine Menschen mit dem Paradies. Er gebrauchte sogar das Bild des Apfels vor dem „fatalen Biss“. Darüber hinaus wird durch Schliemanns Beschreibung verständlich, auf was Tauts Metapher des Badezelts anspielte. Es steht für das, was Joseph Rykwert als „Adams Haus im Paradies“¹⁵⁰ bezeichnete, es ist

Urhütte, wie sie die Phantasie der Architekten seit Vitruv immer wieder beflügelte.

Als Urhütte kommt dem Badezelt eine besondere Rolle zu: Seine Funktion ist nicht, Dach über dem Kopf oder Ort der Sozialisierung der Menschen zu sein. Einerseits ist es Instanz des Rückbezugs und der Vermittlung zwischen Kultur und Natur. Darin besteht die „besonders wertvolle Leistung“ dieser Badezelte, die mit „natürlich heiterem Charme [...] in die Natur hineingeführt“ sind. Andererseits ist die Urhütte immer auch ortloses Original, das „an einem entfernten und ursprünglichen Ort erbaut wurde, den wir Paradies nennen und dessen Lage auf keiner Karte bestimmt werden kann.“¹⁵¹ Dieses ist für die Affinität der Moderne zur japanischen Architektur von großer Bedeutung. Als ortlose Architektur ist sie universal verfügbar. Sie ist gültig im Sinne dessen, was Taut in Japan suchte: Die universalen Gesetze der modernen Architektur. Er wolle „vom Osten die universalen Werte lernen“, jene Universalität, die „im heutigen Europa, vielleicht bei allen Weißen, degeneriert“¹⁵² sei, so Tauts kulturkritische Anmerkung. In Japan suche er die Universalität, die ursprünglich in der Logik der klassischen, griechischen Architektur angelegt gewesen, aber im Europa nach dem Weltkrieg verloren gegangen sei.

Neben der urgeschichtlichen Logik wollte Taut aber auch zur „fremden Basis“ der japanischen Kultur durchdringen, denn es müsse doch „ein und derselbe Geist“¹⁵³ sein, der in seiner ganzen Vielfältigkeit das japanische Haus durchwirke. Mit *Einfühlung* ist auch das zweite Kapitel seines Buchs *Das japanische Haus und sein Leben* überschrieben. Im Text selbst gebrauchte er allerdings den Begriff Einfühlung nicht, beschrieb aber umso detaillierter deren Methode. Er versuche, „alles Gelesene nach Möglichkeit aus meinem Gedächtnis wegzuwischen und nur die Wirklichkeit meiner persönlichen Eindrücke und Erfahrungen gelten zu lassen.“¹⁵⁴ Unter Ausschluss alles Vorwissens, alles Angelesenen und aller Assoziationen wolle er die Kontraste zwischen „östlicher und westlicher Lebensform *am eigenen Leibe*“¹⁵⁵ durchkosten, er suche nach den

„Ursprüngen“, das heißt nach dem Wesen des japanischen Hauses, das man erst dann ganz begriffen habe, „wenn man selbst auf den Matten saß.“¹⁵⁶ Am Ende des Kapitels *Einführung* musste sich Taut jedoch eingestehen, das Ziel vorerst verfehlt zu haben. Er sei bei der Beschreibung in ein formalistisches Denken zurückgefallen und dem Wesen des japanischen Hauses nicht näher gekommen. Er habe, wie er selbstkritisch anmerkte, nur Maße genommen und Beschreibungen geliefert. „Was nützen aber einfach solche Beschreibungen? [...] Einfach beschreiben: es ist so! – das hat gar keinen Sinn.“¹⁵⁷

Japan und Griechenland Mit dem Begriff der Einfühlung knüpfte Taut an die expressionistische Ästhetik Wilhelm Worringers an. Wie Worringer das menschliche Kunstwollen zwischen *Abstraktion und Einfühlung*, das heißt zwischen dem geometrisch-rationalen Abstraktions- und dem organischen Einfühlungsdrang konzipierte, sprach Taut in Bezug auf die japanische Architektur von „tiefstem Denken und feinstem Gefühl“¹⁵⁸. Im Abstraktionsdrang artikuliert sich nach Worringer die „Raumscheu“ des Menschen, die aus einem tiefen Unverständnis und Misstrauen der Natur gegenüber resultiere. Immer dann, wenn die Natur dem Menschen feindlich entgegenträte, zöge er sich in seinen Werken in die Abstraktion zurück, ins Flächige, ins Zweidimensionale. Der Abstraktionstrieb sei ein „Urbedürfnis“¹⁵⁹ aus prähistorischen Zeiten, im Gegensatz zum organischen Einfühlungsdrang, der einer höheren Entwicklungsstufe des Menschen entspreche und immer dann möglich sei, wenn der Mensch sich der Natur harmonisch zugewandt fühle. Dann werde alles räumlich und seine Werke drängten in die freie plastische Gestalt. Einfühlung ist plastischer, organischer Raumtrieb, freie und unbeschwerte Bewegung im Raum, während der Abstraktionsdrang alles in die Fläche, ins Geometrische zurückdrängt.

Wichtig ist hier Worringers Feststellung, dass sich die Kultur zwischen den zwei „Urbedürfnissen“ bewege und einmal mehr auf der Seite der Abstraktion oder der der Einfühlung

stehe. Nur in den höchst entwickelten Kulturen komme es zum Ausgleich. Dort halte sich dann der „Dualismus des ästhetischen Erlebens“¹⁶⁰ die Waage. Für Worringer stand eines fest: Das klassische Griechenland war die Kultur des bisher nicht mehr erreichten, höchsten Ausgleichs zwischen Abstraktions- und Einfühlungsdrang. Im freistehenden Tempel und der rundansichtigen Plastik hätten die Griechen des klassischen Zeitalters die geometrische Kunst der archaischen Kultur überwunden, sie hätten „die tote geometrische Form durch den Rhythmus des Organischen“¹⁶¹ ersetzt, das „Abstrakt-Gesetzmäßige durch das Organisch-Gesetzmäßige“ zum Ausgleich gebracht.

In seinem Aufsatz kommt Worringer auch auf die japanische Kunst zu sprechen. Interessanterweise erkannte er ihr eine ähnliche Stellung für das ausgehende 19. und beginnende 20. Jahrhundert zu wie der Epoche der griechischen Klassik in Bezug auf die archaische Epoche. Wie die klassische auf die archaische Zeit, so habe auch die japanische Kunst Einfluss auf die auf Abwegen sich befindende, europäische Kultur der beginnenden Moderne gehabt. Der Japonismus, also die Japanbegeisterung im ausgehenden 19. Jahrhundert, sei in Europa „eine der wichtigsten Etappen in der Geschichte der allmählichen Rehabilitierung der Kunst als eines rein formalen, das heißt an unsere ästhetischen Elementargefühle appellierenden Gebildes“¹⁶² gewesen. Worringer spricht von der „außergewöhnlichen künstlerischen Erscheinung“ der japanischen Kunst. Das „Volk, das sich in unserer Zeit an künstlerischer Bedeutung vielleicht allein mit den Griechen messen“¹⁶³ dürfe, seien die Japaner, wie Julius Meier-Graefe in *Beiträge zu einer modernen Ästhetik* beipflichtete.

Worringer führte diesen Vergleich nicht weiter aus. Er brach diesen Gedankengang ab und wandte sich der Betrachtung von Kritzeleien von Kindern zu. Das ist unbefriedigend, hat aber seine Gründe. Diese liegen darin, dass dieser kühne Gedankengang, der das Japan der Edo-Zeit (1600 – 1868 n. Chr.) mit dem Griechenland der klassischen Epoche (510 – 323 v. Chr.) auf dieselbe Stufe stellte, nur zum Abschluss hätte gebracht

werden können, wenn Worringer gelungen wäre, nicht nur die japanische Kunst, sondern auch die japanische Architektur in eine ähnliche Stellung zum Einfühlungsdrang zu bringen wie die griechische Architektur der klassischen Phase. Dazu fehlten ihm aber Erfahrungen aus eigener Hand. Worringer war bis dahin nicht in Japan gewesen, er kannte das japanische Haus nur aus den stilisierten Graphiken, Holzschnitten und Tuschezeichnungen. Dass die Qualität des japanischen Hauses im Atmosphärischen, Phänomenalen lag, dass sie wesentlich nur einführend erkannt werden konnte, blieb eine Ahnung und konnte durch ihn, dem die Erfahrung mit Japan fehlte, nicht verifiziert werden.

Japan, Griechenland und die Moderne Mit der Erfahrung der japanischen Architektur „am eigenen Leib“ konnte Taut den bei Worringer unvollendet gebliebenen Gedankengang zum Abschluss bringen. In einem weiteren, kühnen Schritt stellte Taut konsequent das japanische Haus auf eine Stufe mit der Akropolis, mit der griechischen Klassik. Dafür bezog sich Taut nicht mehr auf die Badezelte, sondern auf die Villa Katsura (1589 – 1643) in Kyoto. Katsura und seine berühmte Gartenanlage stammen aus dem 17. Jahrhundert, aufgrund Tauts Neubewertung gehören beide seither zu den höchsten Nationalheiligtümern Japans.

Taut hatte schon am zweiten Tag nach seiner Ankunft in Japan, am 4. Mai 1933, die Gelegenheit, Katsura zu besichtigen. In seinem Buch inszenierte er den Besuch dagegen als krönenden Höhepunkt und Abschluss seines Japanaufenthalts drei Jahre später. Im letzten Kapitel seines Buchs *Das japanische Haus und sein Leben* beschwört er dann unter der Überschrift *Das Bleibende* das „Geheimnis dieser ganz einzigartigen Qualität von Katsura“¹⁶⁴. Seinen Besuch kommentiert er mit: „Mein großer Tag in Japan. Wie eine neue Alpine Architektur.“¹⁶⁵ Taut stellte also Katsura in den Kontext seiner expressionistischen Architekturtheorie, die er als *Alpine Architektur* bezeichnet hatte. Katsura war für ihn die Krönung der

japanischen Architektur, aber nicht nur im Sinne der *Alpinen Architektur*. Er ging einen Schritt weiter. In *Nippon – mit europäischen Augen gesehen* heißt es, Katsura sei „tatsächlich die klassische Architektur Japans, so etwas wie die Akropolis in Athen“¹⁶⁶. Er erklärte sie kurzerhand zu einem „architektonischen Weltwunder“ und stellte sie auf eine Stufe mit dem Parthenontempel auf der Akropolis. Überhaupt sei das japanische Haus „dem altgriechischen Tempel mit der Korrektheit seiner Profile, der Genauigkeit seiner Marmorfugen und seiner sonstigen technisch-ästhetischen Verfeinerung vergleichbar.“¹⁶⁷

Taut erkannte im japanischen Haus eine doppelte Bestimmung. Einerseits besetzte es als Badezelt und Urhütte die unterste Stufe der „Stufenleiter“ seiner expressionistischen Architekturtheorie, es stand für das Elementare, für das nicht weiter reduzierbare Wesen der Architektur. Als symbolisches Gemeinschaftshaus stand es dagegen in Form von Katsura auf der höchsten Stufe der kulturellen Entwicklung. Das japanische Haus besetze also die unterste wie auch die oberste Stufe, es war Ursprung wie auch höchste Entwicklungsstufe. Bezeichnend ist, dass Taut auch sein Buch *Das japanische Haus und sein Leben*, im Sinne seiner Idee der architektonischen Stufenleiter konzipierte hatte. In den ersten Kapiteln beschreibt er Häuser, die für die Idee der Urhütte standen, wie zum Beispiel die Einsiedlerhütte des Dichters Bashó, die schon erwähnten Badezelte oder Bauernhäuser. Über mehrere Stufen findet dann Tauts große Erzählung der japanischen Architektur im letzten Kapitel ihre Krönung, in der Beschreibung von Katsura als höchste Sublimation der japanischen Kultur.

Aber Taut stellte Katsura nicht nur mit der Akropolis auf eine Stufe. Katsura war nicht nur die klassische Architektur Japans, vergleichbar mit der Akropolis, sondern gleichzeitig auch „absolut modern“. Von seiner Begegnung mit Katsura, schreibt Taut: „Wir stiegen auf dem Kieswege vor dem Eingangsportal unter dem leuchtenden Grün des jungen Laubs der Bäume aus dem Auto. Dieses Portal! Man stand lange davor. Es war wie neu von Bambus, der Zaun schloss etwas Schönes

gegen die Aussenwelt ab, doch trotz seiner Höhe schien er das nicht mit einer herrisch abweisenden Geste zu tun. Beide japanischen Freunde standen da ebenfalls lange stillschweigend mit uns. „Ist das nicht total modern?“ – Der Präsident einer grossen Handelskompanie [Tauts Gastgeber] und der moderne Architekt, beide lächelten mit glücklichem Ausdruck auf den Mienen.“¹⁶⁸ Katsura war von “wirklich moderner Delikatesse“¹⁶⁹, heisst es dann noch, an einer anderen Stelle bescheinigt Taut Katsura eine „absolut moderne Auffassung“¹⁷⁰. Der *moderne* Architekt müsse feststellen, „dass dieses Gebäude absolut modern“¹⁷¹ sei.

Taut präzierte dieses Bild in seiner Beschreibung des Shugakuin Palasts außerhalb von Kioto. Wieder war es das stark symbolisch konnotierte Architekturelement des Eingangstors mit dem Zaun, das Taut in Erstaunen versetzte. „Ja, diese Herrlichkeiten Japans, in denen sich so gar nichts Exotisches, so gar nichts von der leisesten Spur einer Marotte zeigt [...] Sie allein können und werden die Grundlage einer neuen, japanischen Kultur bilden“¹⁷², stellte er ergriffen fest. “Als wir schliesslich zum ersten Tor am unteren Eingang zurückkehrten, fanden wir, daß das dort stehende Auto wie aus einem Guss zu Tor, Zaun und Sockel passte.“¹⁷³ Die englische Originalfassung des Buchs spitzt dieses noch zu. Sie spricht nicht nur vom Auto, sondern von „this symbol of the modern world“¹⁷⁴.

Taut fügte demnach drei Dinge zu einem Bild: Das Automobil, das japanische Haus und die Akropolis: Die Automobil als Symbol der modernen Welt, die japanische traditionelle Architektur und die griechische Klassik. In gegenseitiger Verschränkung erstarrten das Vorvergangene, das Vergangene und das Momentane blitzartig zu einem Bild, im Sinne von Benjamin zu einem dialektischen Bild. Bild ist nach Benjamin, „dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit andern Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand.“¹⁷⁵ Das japanische Haus befindet sich damit in einer Zwischenstellung zwischen der europäischen Moderne und der griechischen Klassik. Neben das japanische Haus als urgeschichtlicher Index der Moderne trat die Akro-

polis als korrespondierende Vergangenheit zur japanischen Architektur. Als Urhütte und Idealarchitektur brachte Taut so das japanische Haus in eine Position als historischer Wendepunkt. Als Urhütte ist es urgeschichtlicher Index zur Moderne, während die Akropolis zum symbolischen Gemeinschaftshaus, der Villa Katsura, korrespondierende Vergangenheit ist. Das bedeutet, dass Taut über das japanische Haus die europäische Moderne in eine Beziehung zu ihrer Vorvergangenheit setzte, zur Antike, zu jener Antike, die durch die Ereignisse des Weltkriegs diskreditiert war. Taut hatte die Antike in seinem Aufruf von 1919 *Ex Oriente Lux* noch als „schmutzige Lumpen der Bildung und klebrige stinkende Hülle über dem Menschen“¹⁷⁶ abgetan. In der doppelten Korrespondenz zum japanischen Haus und zur Antike erscheint jetzt die innovative Praxis der Moderne nicht mehr als das bedingungslos Neue. Im Gegenteil, über Japan legitimiert sie sich als Rückkehr zu Ursprung und Wesen der Architektur, sie zeigt sich nicht als Bruch mit, sondern als Vermittlerin von Tradition.

Nachwort

Die hier vorgelegten Aufsätze gründen, mit der Ausnahme von Nr. 4, auf Vortragsmanuskripten. Die Vorträge wurden zu unterschiedlichen Anlässen gehalten. Diese reichen von der Architektur und Ästhetik zu Geschichte und Philosophie. Die Situation des einmaligen Hörens, das Vorträgen ihren Charakter gibt, mag erklären, warum die Aufsätze hier an einigen Stellen nach thematischer Vertiefung, größerem Detailreichtum und weitergehenden Quellenangaben verlangen. Das kann natürlich keine Rechtfertigung für die Mängel und Unterlassungen sein, auf die der Leser gestoßen sein wird. Einiges kommt nicht zur Sprache, was in Hinblick auf den wissenschaftlichen Anspruch zwingend erscheinen mag, aber nur auf Kosten der Lesbarkeit und des leichten Verständnisses hätte geschehen können.

In Nr. 1 hätten zum Beispiel die drei konkreten Missverständnisse des architektonischen Strukturalismus nicht nur benannt, sondern auch mit den entsprechenden Belegen nachgewiesen werden müssen. Der Aufsatz basiert auf dem Vortragsmanuskript, das auf der Konferenz *Structuralism Reloaded* am 20. November 2009 an der Hochschule München vorgetragen und später am 26. April 2010 an der ETH Zürich in modifizierter Form wiederholt wurde. Trotz der berechtigten Kritik handelt es sich aber bei den drei Missverständnissen nicht um irgendwelche Meinungen, deren Quellen sich im Raunen der Debatten verlieren. In der konkreten Vortragssituation des Symposiums konnte jedoch auf die Anzeige der Quellen verzichtet werden, da die drei Missverständnisse über die Dauer der Konferenz, einzeln und oft nicht klar formuliert, immer wieder genannt

wurden. Sie lagen quasi in der Luft und mussten nicht weiter belegt werden. Aber auch die schriftliche Fassung verzichtet auf Nennung von Quellen. Dies geschieht deswegen, weil die drei Missverständnisse hier als rhetorische Figur eingeführt werden, die in negativem Ausschluss zur Präzisierung der Fragestellung dienen, unmittelbar danach aber in eine positive Definition überführt werden. Dass der Aufsatz aber den Beginn des strukturalen Denkens im Barock sieht, ohne dies näher zu begründen, bleibt eine Lücke; dass sich und wie sich damit die Abkehr vom Paradigma der Repräsentation verbindet, wird hoffentlich in einer weiterführenden Publikation nachgeholt werden können.

Das einmalige Hören in Vortragssituationen verlangt nach einer eigenen Technik der Redundanz. In dieser Hinsicht habe ich für die schriftliche Fassung einige Straffungen vorgenommen, umgekehrt aber immer dann Ergänzungen eingefügt, wo dies der Lesbarkeit, wie ich hoffe, keinen Abbruch getan hat. Dies gilt vor allem für den Vortrag, der Nr. 2 zugrunde liegt. Ihn habe ich zuerst auf der Konferenz *Mass Dictatorship as Ever Present Past*, die vom 27. bis 29. Juni 2008 an der Hanyang University in Seoul stattgefunden hat, vorgetragen und Anfang 2009 zum *Holocaust Memorial Day* an der University of Northampton wiederholt. Die wesentlichen Impulse zur aktuellen Fassung erhielt der Text aber durch Karlfried Graf von Dürckheims Aufsatz *Untersuchungen zum gelebten Raum*. Die Unterscheidung zwischen gelebt-atmosphärischem, erfahrung-ästhetischem und erinnert-historischem Raum fand mit der ersten Überarbeitung für das 5. Jahrbuch für Lebensphilosophie Eingang in den Aufsatz.

Die intellektuelle Redlichkeit betrifft aber nicht nur die Fragen der wissenschaftlichen Methode und ihrer kritischen Hinterfragung, sondern auch die Frage der Vermittlung der Erkenntnis. Hier zeigt sich die intellektuelle Redlichkeit als eine Frage rhetorischer Verantwortung. Die vorliegende Veröffentlichung ist davon geleitet, in verständlicher Sprache, aber ohne Abstriche an die Wissenschaftlichkeit, die komplexen Ergebnisse meiner Untersuchungen darzustellen. In dieser

Hinsicht befinden wir uns in Architektur, Design und Kunst in einer besonderen Situation. Wissenschaft hat hier immer die Vermittlung des Wissens an ein interessiertes Publikum im Auge zu behalten. Im Gegensatz zu anderen Wissenschaftsbe-reichen können die Erkenntnisse nicht Fachwissen bleiben, sie müssen in die Sphäre der Praxis vermittelt werden, weil nur dort ihre Übertragung in Menschen zuträgliches, praktisches Wissen stattfinden kann. *Comunicazione e divulgazione del sapere* oder *Kommunikation und Verbreitung des Wissens* sind hier zwei der Grundpfeiler wissenschaftlichen Arbeitens.

Als dritter Pfeiler ist die Lehre als integraler Teil der Forschung zu nennen. Darauf kann für die Geisteswissen-schaften, zu denen auch die Architekturtheorie und -philosophie gehört, nicht genug verwiesen werden. So entstand Nr. 3 aus drei Vorlesungen zur Einführung in die Architekturtheorie. In ihnen habe ich die Reflexion über die Architektur genealogisch in drei Phasen differenziert: als *Nachdenken über Architektur*, als *Traditionelle Theorie der Architektur* und als *Kritische Theorie der Architektur*. Eine Gelegenheit zur Ausarbeitung dieses Gedankens bot das Symposium zum vierzigjährigen Bestehen des *Instituts für Grundlagen der modernen Architektur* an der Universität Stuttgart am 22. und 23. November 2008. Auch Nr. 5 basiert auf einem Vorlesungsskript zum Berliner Mahnmal für die ermordeten Juden Europas. Den Vortrag hielt ich auf dem V. Symposium *Integrale Stadtkultur*, das am 14. und 15. Dezember 2007 an der Hamburger Hochschule für angewandte Wissenschaften stattfand.

Nr. 4 ist dagegen der einzige Text, der als reiner Buchbei-trag entstanden ist. Die Einladung zu einem Beitrag zu *Before Steel. The Introduction of Structural Iron and its Consequences*, das Joseph Schwartz und Mario Rinke von der ETH Zürich im Niggli Verlag herausgegeben haben, war ein willkommener Anlass, anhand des Übergangs des epistemischen Objekts in der Architektur von der Säule zum Dreigelenkträger die Theorie der Geschichte der Moderne zu konkretisieren. Während hier das 19. Jahrhundert behandelt wird, verdichten Nr. 6 und Nr. 7 die

Frage im Kontext der Architekturpraxis und -theorie in Folge des Ersten Weltkriegs und der Erweiterung des Blicks der Protagonisten der Moderne über die europäischen Grenzen hinaus nach Japan.

Nr. 6 wurde als Vortrag an der Bauhaus-Universität Weimar am 7. Januar 2010 gehalten, dagegen besitzt Nr. 7 eine eigene, hybride Geschichte. Der Aufsatz entstand durch die Verschmelzung eines Fachzeitschriftenartikels und eines Vortrags, wobei die anschauliche Form des Vortrags dem theoretischen Gewicht des Zeitschriftenartikels seine architektonische Evidenz verleiht. Es folgt der ausführlichen theoretischen Einführung eine Erörterung des Themas am konkreten architektonischen Objekt, was wiederum Grundlage für die Formulierung der zentralen geschichtsphilosophischen Thesen im dritten Teil ist. Der Fachzeitschriftenbeitrag wurde unter dem Titel *Infizierung der Geschichte. Identitätskonstruktionen und Geschichtlichkeit der Architektur* im Heft 5/2009 der Architekturzeitschrift des BDA *Der Architekt* veröffentlicht. Das Thema der Urgeschichte der Moderne konnte ich dagegen bei verschiedenen Gelegenheiten in Form von Vorträgen präzisieren. So war die Vortragsfassung dieses Aufsatzes mein Beitrag zur Tagung *Bild. Sprache. Kultur. Ästhetische Perspektiven kritischer Theorie* zum 80. Geburtstag von Hermann Schweppenhäuser am 25. und 26. April 2008 an der Universität Lüneburg. In einer früheren Version und unter anderem Titel habe ich den Vortrag am 13. Dezember 2007 an der Bauhaus-Universität Weimar, später am 29. Juli 2009 anlässlich des Hamburger Architektursommers im Hamburger Literaturhaus gehalten.

Den verschiedenen Vortragssituationen ist letztendlich geschuldet, dass es auch Überschneidungen inhaltlicher Art gibt. Berechtigt scheinen diese durch die Erörterung des Themas aus verschiedenen Perspektiven und Kontexten, die historisch vom Barock über das 19. Jahrhundert bis in die aktuelle Gegenwart, von der Akropolis über das japanische Haus zur Architektur der Moderne der zwanziger und dreißiger Jahre reichen. Die Moderne ist alles andere als geschichtsver-

gessen. Im Gegenteil, es ist weder ihr Drang nach vorn noch ihre formalästhetische Delinquenz gegenüber dem klassizistischen Formenrepertoire, sondern vielmehr, so die These, gerade ihre spezifische geschichtsphilosophische Denkfigur, was sie als modern auszeichnet.

Die Suche nach dem urgeschichtlichen Index geht, wie kaum entgangen sein wird, auf Walter Benjamins geschichtsphilosophische Thesen zurück. Er war es, der die spezifische historische Dimension im Vorwärtsdrang der Avantgarde der zwanziger und dreißiger Jahre erkannt und herausgearbeitet hat. Die Frage der Urgeschichte ist aber schon lange von den Positionen der untergegangenen Avantgarde und der Vereinnahmung Benjamins durch die Postmoderne entkoppelt. Sie ist als Grundmotiv der Moderne selbst sichtbar geworden. Die vorliegenden Aufsätze lösen daher die Urgeschichte aus den Benjaminschen Vorgaben und sind der Versuch, den aktuellen Debatten um die Architektur im digitalen Zeitalter das wieder nahe zu bringen, was im ungestümen Zukunftsdrang wie auch in den vehementen Gegenbewegungen aus dem Blick geraten ist: Die Theorie der Geschichte der Moderne.

Anmerkungen

Struktureles Denken in der Architektur

- 1 Vgl. Arnulf Lüchinger, *Strukturalismus in Architektur und Städtebau*, Stuttgart 1981.
- 2 Wim J. van Heuvel, *Structuralism in Dutch architecture*, Rotterdam 1992, S. 36.
- 3 Arnulf Lüchinger, *Strukturalismus in Architektur und Städtebau*, Stuttgart 1981, S. 14.
- 4 Ebd., S. 66.
- 5 Gilles Deleuze, *Woran erkennt man den Strukturalismus?* Berlin 1992, S. 27.
- 6 Günther Schiwy, *Der französische Strukturalismus*, Reinbek bei Hamburg 1969, S. 37.
- 7 Ebd., S. 37.
- 8 Vgl. Roland Barthes, *Elemente der Semiologie*, Frankfurt/M. 1979.
- 9 Kuno Füssel, *Zeichen und Strukturen. Einführung in Grundbegriffe, Positionen und Tendenzen des Strukturalismus*, Münster 1983, S. 34.
- 10 Gilles Deleuze, *Woran erkennt man den Strukturalismus?* Berlin 1992, S. 38.
- 11 Arnulf Lüchinger, *Strukturalismus in Architektur und Städtebau*, Stuttgart 1981, S. 15.
- 12 Gilles Deleuze, *Woran erkennt man den Strukturalismus?* Berlin 1992, S. 30.

Gelebter Raum der Erinnerung

- 13 Vgl.: <http://www.nrhz.de/flyer/beitrag.php?id=11922&css=print>
- 14 Robert Vischer, Über das optische Formgefühl, in: *Einfühlung und phänomenologische Reduktion*, hrsg. v. Th. Friedrich u. J. H. Gleiter, Münster 2007, S. 39.
- 15 Heinrich Wölfflin, Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur, in: *Einfühlung und phänomenologische Reduktion*, hrsg. v. Th. Friedrich u. J. H. Gleiter, Münster 2007, S. 79.
- 16 Robert Vischer, Über das optische Formgefühl, in: *Einfühlung und phänomenologische Reduktion*, hrsg. v. Th. Friedrich u. J. H. Gleiter, Münster 2007, S. 37.
- 17 Ebd., S. 57.
- 18 Guido Boulboulé, Mahnmale gegen die nationalsozialistischen Verbrechen, <http://www2.dickinson.edu/glossen/heft1/guido.html>
- 19 Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, München 2000, S. 51.
- 20 Ebd., S. 54 f.
- 21 Ebd., S. 51.
- 22 Karlfried Graf von Dürckheim, Untersuchungen zum gelebten Raum, in: *Natur. Raum. Gesellschaft*, hrsg. v. V. Albrecht, J. Hasse u. E. Sulger, Frankfurt/M. 2005, S. 16.
- 23 Ebd., S. 54.

Architekturtheorie: Denkmal einer Krise

- 24 Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1.2, Frankfurt/M. 1997, S. 477 f.
- 25 Ebd., S. 477.
- 26 Ebd., S. 478.
- 27 Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, in: Ders., *Kritische Studienausgabe*, Bd. 6, hrsg. v. G. Colli u. M. Montinari, Hamburg 1999, S. 322.

- 28 Ebd., S. 322.
- 29 Hanno Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie*, München 1995, S. 150.
- 30 Ebd., S. 151.
- 31 Willem van Reijen, *Post-scriptum. Anciens – Modernes – Postmodern*, in: *Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne*, hrsg. v. Dietmar Kamper u. Willem van Reijen, Frankfurt/M. 1987, S. 11.
- 32 Walter Gropius, *Grundsätze der Bauhausproduktion [1926]*, in: Ulrich Conrads (Hg.), *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Braunschweig u. Wiesbaden 1981, S. 90.
- 33 Ebd., S. 90.
- 34 Ebd., S. 90.
- 35 Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development*, Cambridge Mass. 1976, S. 125.
- 36 Ebd., S. X.
- 37 Herbert Schnädelbach, *Plädoyer für eine kritische Kulturphilosophie*, in: *Kulturphilosophie*, hrsg. v. Ralf Konersmann, Leipzig 1996, S. 307.
- 38 Ebd., S. 307.
- 39 Vgl. dazu Mario Carpo, *Revolutionen. Neue Technologien auf der Suche nach einem Autor*, in: *Zona #3/2009*.
- 40 Mies van der Rohe, *Manuskript vom 2. August 1926*, in: Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort*, Berlin 1986, S. 299.

Steinsäule und Stahlträger

- 41 Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton (1928)*, Berlin 2000, S. 3.
- 42 Ebd., S. 6.
- 43 Ebd., S. 6.
- 44 Richard Lucae, *Über die ästhetische Ausbildung der Eisenkonstruktion besonders in ihrer Anwendung bei Räumen von bedeutender Spannweite*, in: *Deutsche Bauzeitung*, Jhg. IV (1870), Nr. 2.

- 45 Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton* (1928), Berlin 2000, S. 6.
- 46 Kenneth Frampton, *Grundlagen der Architektur. Studien zur Kultur des Tektonischen*, München u. Stuttgart 1993, S. 87.
- 47 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1, Darmstadt 1998, S. 303.
- 48 Ders., *Metaphysik des Schönen, Philosophische Vorlesungen*, Teil III, München u. Zürich 1985, S. 125.
- 49 Ebd., S. 139.
- 50 Ebd., S. 139.
- 51 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1, Darmstadt 1998, S. 306.
- 52 Ebd., S. 306.
- 53 Ders., *Metaphysik des Schönen, Philosophische Vorlesungen*, Teil III, München u. Zürich 1985, S. 138.
- 54 Ebd., S. 139.
- 55 Gottfried Semper, *Über Baustile* (1869), in: Ders., *Wissenschaft, Industrie und Kunst*, Mainz u. Berlin 1966, S. 107.
- 56 Ebd., S. 107.
- 57 Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton* (1928), Berlin 2000, S. 1.
- 58 Ebd., S. 1.
- 59 Ebd., S. 43.
- 60 Gerd de Bruyn, *Die Modernität Sempers*, in: Gottfried Semper (1803 – 1879). *Griechenland und die lebendige Architektur*, hrsg. v. Sokratis Georgiadis, Köln 2005, S. 51.
- 61 Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton* (1928), Berlin 2000, S. 17.
- 62 Arthur Schopenhauer, *Metaphysik des Schönen, Philosophische Vorlesungen*, Teil III, München u. Zürich 1985, S. 139.
- 63 Günter Abel, *Epistemische Objekte – Was sind sie und was macht sie so wertvoll?* In: *Pragmata*, Festschrift für

- Klaus Oehler zum 80. Geburtstag, hrsg. v. K.-M. Hingst u. M. Liatsi, Tübingen 2008, S. 285.
- 64 Arthur Schopenhauer, *Metaphysik des Schönen*, Philosophische Vorlesungen, Teil III, München u. Zürich 1985, S. 139.
- 65 A. W. Pugin, *The True Principles of Pointed or Christian Architecture*, zitiert nach: Kenneth Frampton, *Grundlagen der Architektur. Studien zur Kultur des Tektonischen*, München u. Stuttgart 1993, S. 45.
- 66 Marcus Vitruvius Pollio, *De architectura libri decem*, Wiesbaden 2004, S. 125.
- 67 A. W. Pugin, *The True Principles of Pointed or Christian Architecture*, zitiert nach: Kenneth Frampton, *Grundlagen der Architektur. Studien zur Kultur des Tektonischen*, München u. Stuttgart 1993, S. 45.
- 68 Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton* (1928), Berlin 2000, S. 18.
- 69 Ebd., S. 55.
- 70 Ebd., S. 55.
- 71 Ebd., S. 18.

Ästhetik am Nullpunkt

- 72 Hans-Ernst Mittag, *Gegen das Holocaustdenkmal der Berliner Republik*, Berlin 2005, S. 52.
- 73 Saul Friedländer, *Die „Endlösung“*. Über das Unbehagen in der Geschichtsdeutung, in: *Der historische Ort des Nationalsozialismus*, hrsg. v. Walter H. Pehle, Frankfurt/M. 1990, S. 91.
- 74 James E. Young, *The Counter-Monument*, in: *Critical Inquiry*, Nr. 18/1992.
- 75 Anne Hoormann, *Land Art. Kunstprojekte zwischen Landschaft und öffentlichem Raum*, Berlin 1996, S. 207.
- 76 Holger Thünemann, *Das Denkmal für die ermordeten Juden Europas. Dechiffrierung einer Kontroverse*, Münster 2003, S. 3.

- 77 Ernst Nolte, Die Vergangenheit, die nicht vergehen will, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 6. Juni 1986.
- 78 Jürgen Habermas, Eine Art Schadenabwicklung. Kleine Politische Schriften VI, Frankfurt/M. 1987, S. 132.
- 79 Ebd., S. 133.
- 80 Die ausschließliche Widmung des Mahnmals für die jüdischen Opfer des Holocausts löste Widerstand aus. Erst am 28. Januar 2008 beschloss der Kulturausschuss des Deutschen Bundestags die Errichtung sowohl eines Mahnmals für die Sinti und Roma wie auch für die Homosexuellen.
- 81 Gerhard Schweppenhäuser, Das Denkmal-Dilemma, in: Wegschauen? Weiterdenken! Zur Berliner Mahnmal-Debatte, hrsg. v. Gerhard Schweppenhäuser u. Jörg H. Gleiter, Weimar 1999, S. 21.
- 82 Eduard Beaucamp, Kunst in der Falle. Das Holocaust-Denkmal und das Scheitern der Künstler, in: Der Denkmalstreit. Das Denkmal, hrsg. v. Ute Heimrod, Berlin 1999, S. 531.
- 83 Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, § 28.
- 84 Ebd., § 28.
- 85 Ebd., § 26.
- 86 György Konrád, Abschied von der Chimäre, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 26. November 1997.
- 87 Architekturbüro Mießl, in: Der Denkmalstreit. Das Denkmal, hrsg. v. Ute Heimrod, Berlin 1999, S. 392.
- 88 Ebd., S. 392.
- 89 Architekturbüro Feddersen, von Herder und Partner mit Mitchell Ross und Ralph Stern (Berlin), in: Der Denkmalstreit. Das Denkmal, hrsg. v. Ute Heimrod, Berlin 1999, S. 393.
- 90 Die Autoren waren Michael Eduard Nobbe, Andrea Henningsen, Sabine Pillwachs und Norbert Müller.
- 91 Jochen Gerz, in: Der Denkmalstreit. Das Denkmal, hrsg. v. Ute Heimrod, Berlin 1999, S. 885.
- 92 Ebd., S. 884.

- 93 Gerhard Schröder, in: *Zeit* vom 4. Februar 1999.
- 94 Peter Eisenman, Das Denkmal für die ermordeten Juden Europas, in: Materialien zum Denkmal für die ermordeten Juden Europas, hrsg. v. Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas, Berlin 2005, S. 11.
- 95 Wolfgang Bialas, Die Shoah in der Geschichtsphilosophie der Postmoderne, in: Shoah. Formen der Erinnerung, hrsg. v. Nicolas Berg, Jess Jochimsen, Bernd Stiegler, München 1996, S. 108.
- 96 Das ganz Andere mittendrin. Gespräch mit Peter Eisenman, Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 28. Juni 1999, S. 49.

Vorwärts zur Tradition

- 97 Walter Gropius, Für eine lebendige Architektur, in: Ders., Ausgewählte Schriften, hrsg. v. H. Probst u. Ch. Schädlich, Bd. 3, Berlin 1983, S. 169.
- 98 Karin Wilhelm, Walter Gropius. Industriearchitekt, Braunschweig u. Wiesbaden 1983, S. 55.
- 99 Winfried Nerdinger, Walter Gropius' Beitrag zur Architektur, in: H. Probst u. Ch. Schädlich, Walter Gropius, Bd. 1: Der Architekt und Theoretiker, Berlin 1985, S. 49.
- 100 Ebd., S. 49.
- 101 Ebd., S. 49.
- 102 Walter Gropius, Programm des staatlichen Bauhauses in Weimar (1919), in: Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, hrsg. v. U. Conrads, Braunschweig u. Wiesbaden 1981, S. 47.
- 103 Ders., Vorschläge zur Gründung einer Lehranstalt als künstlerische Beratungsstelle für Industrie, Gewerbe und Handwerk, Januar 1916, in: Karl-Heinz Hüter, Das Bauhaus in Weimar, Berlin 1976, S. 202.
- 104 Ders., Programm des staatlichen Bauhauses in Weimar, in: Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, hrsg. v. U. Conrads, Braunschweig u. Wiesbaden 1981, S. 48.

- 105 Stellungnahme des Großherzoglichen Staatsministeriums (Mai 1916), in: Karl-Heinz Hüter, *Das Bauhaus in Weimar*, Berlin 1976, S. 204.
- 106 Ebd., S. 204.
- 107 Walter Gropius, Rede bei der ersten Ausstellung von Schülerarbeiten des Bauhauses im Juni 1919, in: Karl-Heinz Hüter, *Das Bauhaus in Weimar*, Berlin 1976, S. 211.
- 108 Fredric Jameson, *Mythen der Moderne*, Berlin 2004, S. 14.
- 109 Walter Gropius, Rede bei der ersten Ausstellung von Schülerarbeiten des Bauhauses im Juni 1919, in: Karl-Heinz Hüter, *Das Bauhaus in Weimar*, Berlin 1976, S. 210.
- 110 Ders., Programm des staatlichen Bauhauses in Weimar, in: *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. U. Conrads, Braunschweig u. Wiesbaden 1981, S. 47.
- 111 Ders., Rede bei der ersten Ausstellung von Schülerarbeiten des Bauhauses im Juni 1919, in: Karl-Heinz Hüter, *Das Bauhaus in Weimar*, Berlin 1976, S. 210.
- 112 Ders., Programm des staatlichen Bauhauses in Weimar (1919), in: *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. U. Conrads, Braunschweig u. Wiesbaden 1981, S. 50.
- 113 Ebd., S. 49.
- 114 Walter Gropius, *Die neue Architektur und das Bauhaus*, Mainz u. Berlin 1964, S. 22.
- 115 Filippo Tommaso Marinetti, Manifest des Futurismus, in: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Ch. Harrison u. P. Wood, Ostfildern-Ruit 1998, S. 185.
- 116 Le Corbusier, *Ausblick auf eine Architektur*, Braunschweig u. Wiesbaden 2001, S. 159.
- 117 Aus Briefen und Tagebüchern von Oskar Schlemmer (1920), in: Karl-Heinz Hüter, *Das Bauhaus in Weimar*, Berlin 1976, S. 225.

- 118 Walter Gropius, Rede bei der ersten Ausstellung von Schülerarbeiten des Bauhauses im Juni 1919, in: Karl-Heinz Hüter, *Das Bauhaus in Weimar*, Berlin 1976, S. 211.
- 119 Ders., *Die neue Architektur und das Bauhaus*, Mainz u. Berlin 1964, S. 10.
- 120 Ebd., S. 62.
- 121 Ebd., S. 20.
- 122 Ebd., S. 9.
- 123 Walter Gropius, *Grundsätze der Bauhausproduktion* (1926), in: *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. U. Conrads, Braunschweig u. Wiesbaden 1981, S. 90.
- 124 Ders., *Die neue Architektur und das Bauhaus*, Mainz u. Berlin 1964, S. 22.
- 125 Karin Wilhelm, *Walter Gropius. Industriearchitekt*, Braunschweig u. Wiesbaden 1983, S. 24.
- 126 Walter Gropius, *Grundsätze der Bauhausproduktion* (1926), in: *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. U. Conrads, Braunschweig u. Wiesbaden 1981, S. 90.

Urgeschichte der Moderne: Japan

- 127 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1983, Bd. 1, S. 576.
- 128 Mies van der Rohe, *Gelöste Aufgabe. Eine Forderung an unser Bauwesen*, in: Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe*, Berlin 1986, S. 302.
- 129 Ders., *Bauen* (1923), in: Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe*, Berlin 1986, S. 300.
- 130 Bruno Taut, *Ex Oriente Lux. Ein Aufruf an die Architekten* (1920), in: *trotzdem modern. Die wichtigsten Texte zur Architektur in Deutschland 1919 – 1933*, ausgewählt u. kommentiert v. Kristiana Hartmann, Braunschweig u. Wiesbaden 1994, S. 88.

- 131 Oskar Schlemmer, Manifest zur ersten Bauhaus-Ausstellung (1923), in: Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, hrsg. v. Ulrich Conrads, Wiesbaden u. a. 1981, S. 64 f.
- 132 Adolf Max Vogt, Le Corbusier. Der edle Wilde. Zur Archäologie der Moderne, Braunschweig 1996, S. 240.
- 133 Walter Benjamin, Das Passagen-Werk, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1983, Bd. 1, S. 578.
- 134 Walter Gropius, Grundsätze der Bauhausproduktion (1926), in: Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, hrsg. v. U. Conrads, Braunschweig 1981, S. 90.
- 135 Dirk Baecker, Studien zur nächsten Gesellschaft, Frankfurt/M. 2007, S. 8.
- 136 Sigfried Giedion, Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton (1928), in: Ders., Wege in die Öffentlichkeit, hrsg. v. D. Huber, Zürich 1987, S. 122.
- 137 Karl H. Hörning, Daniela Ahrens u. Anette Gerhard, Zeitpraktiken. Experimentierfelder der Spätmoderne, Frankfurt/M. 1997, S. 65.
- 138 Vgl. dazu auch die Arbeit von Manfred Speidel: The Presence of Japanese Architecture in German Magazines and Books 1900 – 1950, in: Dreams of the Other, hrsg. v. Kobe University, The 21st Century COE Program, Kobe 2007, S. 117–131.
- 139 Hermann Muthesius, Das japanische Haus, in: Zentralblatt der Bauverwaltung 49/1903, S. 306.
- 140 Baltzers Buch war 1903 als Sonderdruck des *Zentralblatts der Bauverwaltung* erschienen, unter den deutschen Architekten blieb es unbekannt. Selbst Bruno Taut kannte es, wie Manfred Speidel feststellte, nicht.
- 141 Friedrich Perzynski in einer Umfrage des Arbeitsrats für Kunst, in: Arbeitsrat für Kunst 1918 – 1921, Ausst.-Kat., Akademie der Künste, Berlin 1980, S. 51.

- 142 Friedrich Perzynski hatte 1904 ein Buch über den japanischen Künstler Hokusai veröffentlicht und ein Jahr in Japan verbracht.
- 143 Hans Schievelhuth, Japanische Innenräume, in: Qualität 3, 1922/23, S. 70.
- 144 Ebd., S. 70.
- 145 Hermann Muthesius, Das japanische Haus, in: Zentralblatt der Bauverwaltung 49/1903, S. 306.
- 146 Bruno Taut, Das japanische Haus und sein Leben, hrsg. von Manfred Speidel, Berlin 2000, S. 188.
- 147 Ebd., S. 188.
- 148 Heinrich Schliemann, Die Reise nach China und Japan im Jahre 1865, Berlin 1995, S. 68.
- 149 Ebd., S. 104.
- 150 Vgl. dazu Joseph Rykwert, Adams Haus im Paradies, Berlin 2005.
- 151 Ebd., S. 171.
- 152 Bruno Taut, Das japanische Haus und sein Leben, hrsg. von Manfred Speidel, Berlin 2000, S. 255.
- 153 Ebd., S. 37.
- 154 Ebd., S. 24.
- 155 Ebd., S. 95.
- 156 Ebd., S. 39.
- 157 Ebd., S. 37.
- 158 Ders., Das architektonische Weltwunder Japans, in: Ders., Ich liebe die japanische Kultur, hrsg. v. Manfred Speidel, Berlin 2003, S. 96.
- 159 Wilhelm Worringer, Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie, Leipzig u. Weimar 1981, S. 21.
- 160 Ebd., S. 22.
- 161 Ebd., S. 74.
- 162 Ebd., S. 47.
- 163 Julius Meier-Graefe, Beiträge zu einer modernen Ästhetik, in: Ders., Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, Bd. II, München 1966, S. 757.

- 164 Bruno Taut, *Das japanische Haus und sein Leben*, hrsg. von Manfred Speidel, Berlin 2000, S. 297.
- 165 Bruno Taut zitiert nach Manfred Speidel, Bruno Taut in Japan, in: Bruno Taut, *Ich liebe die japanische Kultur*, hrsg. v. Manfred Speidel, Berlin 2003, S. 23.
- 166 Ders., *Nippon – mit europäischen Augen gesehen*, zitiert nach: Claudia Delank, *Das imaginierte Japan in der Kunst*, München 1996, S. 167.
- 167 Ders., *Das japanische Haus und sein Leben*, hrsg. von Manfred Speidel, Berlin 2000, 32 f.
- 168 Ebd., S. 272.
- 169 Ebd., S. 278.
- 170 Ders., *Das architektonische Weltwunder Japans*, in: Ders., *Ich liebe die japanische Kultur*, hrsg. v. Manfred Speidel, Berlin 2003, S. 99.
- 171 Claudia Delank, *Das imaginäre Japan in der Kunst*, München 1996, S. 168.
- 172 Bruno Taut, *Das japanische Haus und sein Leben*, hrsg. von Manfred Speidel, Berlin 2000, S. 297.
- 173 Ebd., S. 297.
- 174 „As we went back at last to the front gate at the lower entrance, we saw our car there waiting for us. This symbol of the modern world fitted most perfectly into its ancient surroundings, the gate, the fence and the socle.“ Bruno Taut, *Houses and People of Japan*, New York 1937, S. 297.
- 175 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1983, Bd. 1, S. 576 f.
- 176 Bruno Taut, *Ex Oriente Lux. Ein Aufruf an die Architekten (1920)*, in: *trotzdem modern. Die wichtigsten Texte zur Architektur in Deutschland 1919 – 1933*, ausgewählt u. kommentiert v. Kristiana Hartmann, Braunschweig u. Wiesbaden 1994, S. 88.

Inhaltsübersicht

1

Struktureles Denken in der Architektur 7 Sprachlichkeit und Historizität 8 – die Unsichtbarkeit der Struktur 10 – Strukturalismus avant la lettre 11 – duale Ordnung 13 – langue und parole 14 – Mole Antonelliana 15 – synthetischer Strukturalismus 18 – Einheit und Komplexität 20 – innere Zeitlichkeit und psychologisches Wirkungsmoment 21

2

Gelebter Raum der Erinnerung 25 Dissimulation im Alltag 26 – räumlich-diachrone Korrespondenz 27 – Einfühlung 28 – Abreißen der Erinnerung 31 – kommunikatives und kulturelles Gedächtnis 32 – Korrespondenzen 33 – gelebter Raum der Erinnerung 35 – gelebt-atmosphärischer Raum und erfahrung-ästhetischer Raum 36 – erinnert-historischer Raum 37

3

Architekturtheorie: Denkmal einer Krise 41 Das kulturelle Kräftefeld 42 – Nachdenken über Architektur 43 – Querelle des Anciens et des Modernes (Blondel, Perrault) 44 – traditionelle Theorie 45 – Grundsätze der Bauhausproduktion (Benjamin, Gropius) 46 – kritische Theorie der Architektur 47 – Krise der Utopie (Tafuri, Schnädelbach) 48 – Architekturtheorie heute 49 – Ende des albertianischen Paradigmas (Alberti, Carpo) 50 – praktische Ästhetik und Philosophie der Architektur 51

4

Steinsäule und Stahlträger 55 Beschränkter Begriff „Architektur“ 56 – Metaphysik des Schönen (Schopenhauer) 57 – „Tenazität des Eisens“ 58 – Stein und Licht 59 – das Technisch-Erhabene 60 – Anthropologisierung der Theorie (Semper) und psychologische Erweiterung (Giedion) 62 – epistemische Objekte 63 – Symbol unserer Karyatiden 65 – Holz und Stein 66 – Sinn des Eisens 67

5

Ästhetik am Nullpunkt 87 Politische Motivation 88 – konservative Tendenzwende und Historikerstreit 89 – Ortlosigkeit und autonome Kunst 90 – Monumentalität und Darstellung des Nichtdarstellbaren 92 – der erste Wettbewerb 94 – der zweite Wettbewerb und Eisenman I 96 – Eisenman II/III 98 – Ästhetik am Nullpunkt 100 – schwache Semantik und Supplementarität 102

6

Vorwärts zur Tradition 105 Ungleichzeitigkeit der Entwicklung 106 – Logik neuer baukonstruktiver Verfahren 108 – Stillstellung der Geschichte 109 – Rückkehr zum Handwerk 110 – Dialektik von Moderne und Antike 113 – analoge Geschichte 115 – vorwärtsorientierte Rückbindung der Gegenwart an die Geschichte 117

7

Urgeschichte der Moderne: Japan 121 Ursprungsträume 122 – dynamisch stabilisierte Moderne 124 – Ursprungsträume und Infizierung mit „Jetztzeit“ 125 – das japanische Haus 127 – Unzulänglichkeiten des japanischen Hauses 128 – das japanische Haus und Bruno Taut 130 – Reinheits- und Heiligkeitsgefühle 131 – Urhütte 132 – Japan und Griechenland 133 – Elementargefühle 134 – Japan, Griechenland und die Moderne 135 – Badezelt und höchste symbolische Form 136 – Katsura und Moderne 137 – korrespondierende Vergangenheit 138

Jörg H. Gleiter (Dr.-Ing. habil., M. S.) ist Architekt und Professor für Ästhetik an der Freien Universität Bozen. Er lebt und arbeitet in Berlin und Bozen. 2008 rief er die Reihe Architektur-Denken ins Leben.

Abbildungsnachweis S. 72–73 Jörg H. Gleiter, S. 74 aus: Claude Perrault, *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens* (1638); S. 75 aus: Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton* (1928), Berlin 2000; S. 76–77 Jörg H. Gleiter; S. 78 aus: *The Master Architect Series, Eisenman Architects. Selected and Current Works*, Victoria 1995; S. 79–84 Jörg H. Gleiter; S. 85 Esther Shalev-Gerz (mit freundlicher Genehmigung von Gerz Studio)

Architektur **Denken**

- 1 **Architekturtheorie heute.** Jörg H. Gleiter, 2008
ISBN 978-3-89942-879-7
- 2 **Die enzyklopädische Architektur.** Gerd de Bruyn, 2008
ISBN 978-3-89942-984-8
- 3 **Welten und Gegenwelten.** Arata Isozaki
Übersetzt und herausgegeben von Yoco Fukuda,
Jörg H. Gleiter und Jörg R. Noennig, 2010
ISBN 978-3-8376-1116-8
- 4 **Urgeschichte der Moderne.** Jörg H. Gleiter, 2010
ISBN 978-3-8376-1534-0

Erhältlich im Buchhandel oder portofreie Zustellung
bei Bestellung direkt beim transcript Verlag
Fax +49 (521) 393797-34
bestellung@transcript-verlag.de
www.transcript-verlag.de

