

27. ARCHITEKTUR 2: ARC DE TRIOMPHE. VON DER MOTORIK ZUR SENSUALISIERUNG

Der Triumphbogen repräsentiert einen Durchgang. Das gilt für den *Arc de triomphe de l'Étoile*, zu dem sich sternförmig zwölf Straßen zu einem spektakulären Kreisverkehr vereinigen, der gemäß dem Kreis und seiner Fliehkräfte erstaunlich wenig Unfälle zu verzeichnen hat. Vermutlich hat der Kreisverkehr auch deshalb in Deutschland in den letzten Jahren an Beliebtheit gewonnen: Er deeskalisiert die Duellsituation an der Kreuzung.

Der Triumphbogen ist eine Verengung, realisiert eine Passage der Verdichtung, aber ohne die ihm beigestellte Funktion einer Stadtmaueröffnung. D.h., er ist indexikalisches Zeichen eines Übergangs, eines transformatorischen Tauschs, wie er in der Verwandlung von unmittelbarer Gewalt in vermittelnder Macht zum Ausdruck kommt. Unter dem Bogen herrscht nicht die Ruhe im Auge des Sturms, sondern eine Latenz, die durch die affektive Organisation des Durchgangs angeregt ist; der Bogen ist die Negation des Platzes. Der Bogen ist gespannt. Der Triumphbogen ist der Eingang in die Stadt, das Paradies – so, wie die Pforte der Kathedrale den Eingang in das Heilige Jerusalem und zugleich das Vermächtnis des Jüngsten Gerichts versinnbildlicht. Es geht um eine Bivalenz zwischen Abwehr (geschlossenes Tor) und Empfang (offenes Tor), um die Funktion einer Membran, einer Selektion oder Codierung von Gut und Schlecht, um Gerechtigkeit, um die richtige, mediengerechte Deutung der Zeichen. Nietzsche hat diese Idee im „Zarathustra“ in einem Gleichnis zwischen Topologie und Chronologie formuliert: „Siehe diesen Thorweg! Zwerg! sprach ich weiter: der hat zwei Gesichter. Zwei Wege kommen hier zusammen: die gieng noch niemand zu Ende.“ Zarathustra erzählt dieses Gleichnis den mutigen „Schiffsleuten“ mit verdecktem Hinweis auf die Metapher des Zweifels und der Seefahrt.

„Diese lange Gasse zurück: die währt eine Ewigkeit. Und jene lange Gasse hinaus – das ist eine andere Ewigkeit. Sie widersprechen sich, diese Wege; sie stoßen sich gerade vor den Kopf: – und hier, an diesem Thorwege, ist es, wo sie zusammen kommen. Der Name des Thorwegs steht oben geschrieben: ‚Augenblick‘. Aber wer Einen von ihnen weiter gieng – und immer weiter und immer ferner: glaubst du, Zwerg, dass diese Wege sich ewig widersprechen?“ – „Alles Gerade lügt, murmelte verächtlich der Zwerg. Alle Wahrheit ist krumm, die Zeit selber ist ein Kreis.“¹⁸⁰

¹⁸⁰ Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*. In: *Sämtliche Werke*, Bd. 4, S. 199f.

Worauf Nietzsches Gleichnis im Gleichnis abzielt: auf die Überwindung des *Augenblicks* in der Erinnerung; seine Wiederkehr und Rettung im Gedächtnis, zugleich aber die Entfernung und Verselbständigung des Augenblicks als *Ereignis* von dem Subjekt, das ihn erlebt hat. Es ist die gleiche Stellung der Erinnerung, die Benjamin anlässlich seiner Kindheitsbegegnung mit dem Karussell hat. Die Wiederholung des Ereignisses ist Reproduktion, schafft keine Identität, da das Individuum, sich selbst stets ein anderer ist als das Subjekt, das im Augenblicksrausch (dem wogenden „Meer“) selbst nicht bei sich ist. Die Wiederholung aber ist eine Vollendung der Realisierung. Philosophisch formuliert: Die Reflexion holt den Ort des Augenblicks immer nur im Kreisgang eines Umwegs, einer *Selbstdistanzierung* ein. Dafür steht der Kenotaph des Triumphbogens. Er manifestiert eine Möglichkeit für die Unmöglichkeit der Identität, indem er sie als Realität inszeniert: In gleicher Weise wird das christliche Abendmahl *jedes Mal* nicht nur das Gedenken, sondern auch das Ereignis der Wandlung *wirklich* realisieren.

Als dezidiertes Mahnmal bezieht sich der Triumphbogen auf genau diesen Sieg der inszenierenden Memorialität respektive die geglückte Verwandlung agonaler Erfahrung (den Triumph der Schlacht) in eine Überhöhung kollektiver Lesarten *und* Teilhabe. Es ist nicht der Sieg der Individualität, sondern das Gefühl des Sieges, das dem Kollektiv zurückgegeben wird. Indem die Sieger durch den Bogen (nicht Kreis, nicht Gerade) ziehen, reihen sie sich wieder in die Gemeinschaft der Stadt ein. Der Triumphbogen bündigt die mögliche überschießende Gewalt nicht in einem Zeichen, also der ablösbaren, reversiblen, tauschbaren, fiktionalen, semiotisierten Konvention, sondern verwandelt das Zeichen sogleich zurück in ein performatives Arrangement unter immobiler Architektur. Deswegen ist es unerlässlich, dass dem Triumphbogen keinerlei urban-sichernde Funktion zukommt, wie sie etwa das Stadttor hat. Und dennoch: Gerade weil die Funktionalität fehlt, offenbart sich die stabilisierende gesellschaftliche Macht – der Wert und die Moral im Sinne Nietzsches –, die sich jederzeit entbinden kann. Klossowski hat auf dieses hintergründige Geschehen der gezähmten Macht verwiesen:

Immerhin ergibt sich aus dieser Untersuchung ein Prinzip, dem zufolge die Sinnlosigkeit des *Circulus vitiosus* mit dem Verhalten der Macht koinzidiert: *Macht ist Insignifikanz* – und was an sich insignifikant ist, übt gerade deswegen die größte Gewalt aus: je weniger Gewalt es gibt, um so mehr *Interpretation* und Signifikation gibt es.¹⁸¹

¹⁸¹ Klossowski: *Nietzsche und der Circulus vitiosus deus*, S. 183.

Wir haben es mit einem performativen Geschehen zu tun, in der das Artefakt nicht nur auf die Geschichte, sondern auch auf die Genese und Verwandlung seiner selbst verweist: Es demonstriert, wie Geschichte, Gewalt und Schuld sich sedimentieren, verdinglichen. Die Gegenwärtigkeit des Mals verweist auf seine Zeitlichkeit und die Umkehrbarkeit – sozusagen den Bombencharakter der Verdinglichung – hin. Der Triumphbogen soll auf einen Sieg verweisen, der Zerstörung und Tod bedenkt. Der Sieg selbst ist die geglättete Überbrückung der Differenz von Gewalt, seine Dekonstruktivität, und zugleich das Menetekel einer unauflöslichen Schuld.

Symbol, Index und Ikon – diese Triade der Peirce'schen Semiotik fällt an einem Ort zusammen und entfaltet die Topologie einer Deutung, die vor dem Sinn den Kontext erfassen muss. Das Mal des Triumphbogens ist in jeder Hinsicht eine Stätte der Versammlung, der äußersten Nähe und Verdichtung. Seinen komprimierten Ort kann man an der Ostseite der *Champs-Élysées* erblicken: Es ist der ägyptische Obelisk, den Napoleon hier aufstellen lässt. Er ist die *contrepartie* des Triumphbogens. Von der Louvre-Pyramide, vom Triumphbogen des *Carrousel* über die *Place de la Concorde* bis zur *Place de l'Étoile* – der heutigen *Place Charles-de-Gaulle* – mit dem *Arc de triomphe*, also dem Bogen des Sieges, hat sich demnach eine vollendete Genealogie nicht nur staatstragender Selbstbeweihräucherung, sondern auch demokratietragender Gewaltverschiebung eingeschrieben: vom Krieg der Körper, die einen Platz erobern, zum Krieg der Zeichen, die ihn freigeben: real in den Monumenten, ideal in den Figurationen.

In dieser Hinsicht ist bei Tati das Aufstellen eines Fahnenmasts der Index für eine Festzeit: Solange die Fahne weht, ist Kirmes im Dorf; wird die Trikolore eingezogen, wandert der Ringelrein weiter. Die Figur des Bogens hat die Funktion der Überbrückung, ist Monument einer Erhebung (vertikal) und schafft einen Übergang (horizontal). Die doppelte Darbietung der Raumorientierung (horizontal – vertikal) sorgt dafür, dass an Stelle eines orthogonalen Raumes auch die Idee eines sich virtuell ausdehnenden Zeitraumes aufscheint. Womit wir das eigentliche Verschiebungspotential vom Ernst des Krieges in ein Fest des Friedens erkennen können. Schon am großen Triumphbogen fällt auf, dass er nicht nur der Erinnerung der Schlachten Napoleons dient, sondern als Nabel für die sich wiederholenden Festivale der *République Française*, als deren ewige Wiedergeburt fungiert. Von der Kathedrale zum Louvre und von dort zum *Arc de triomphe* wandert die Macht nach außen und beginnt sich zu zerstreuen – miniaturisiert und unkenntlich verwest treibt sie in den Fabriken und Maschinen ihr maskiertes Unwesen.

Krieg und Frieden, Verausgabung und Gabe werden chronotopologisch sublimiert.

Die Frage der harmonischen und gerechten Welt bestimmt in barbarischer Zeit die sichernde Funktion des Stadttores. Ein anderer Sinn erschließt sich, wenn wir auf den Triumphbogen in römischer Zeit zurückgehen. Schon im Gründungsmythos Roms entspringt der Brudermord der Frage, wo das Gesetz der Stadt endet und wer es wann übertreten darf. Strukturen siegen über Genealogien, Stadttore regeln den Verkehr und dienen als Zollstelle.

Es gibt in der gebauten Architektur den Bogen als religiös motivierten Ort des Triumphes, einem Sieg des Lebendigen über den Tod. Im antiken Rom konnte ein Triumphzug nur abgehalten werden, wenn mindestens 5000 Gegner gefallen waren. Gehen wir davon aus, dass, bevor vom Tod Kenntnis erlangt wird – bevor der Tod eintritt –, überhaupt erst einmal Lebendiges sich zu feiern hat. Im alten Rom sollte die Einverleibung der Toten den Panzer des Widerstandes stärken und so die Furie des raumgreifenden Krieges bremsen. Das Außen muss zum Innen werden, der Feind in der *Pax Romana* zum Teil der römischen Welt. Der Tod ist im Krieg kein Ziel, sondern ein Absprung. Es war seit den Bürgerkriegen im Rom der frühen Kaiserzeit immer nur die eigene Armee, die Rom mit Plünderung bedrohte. Zur Bannung dient die engführenden Passage die Engführung des sonst karnevalesken, saturnalischen Siegesumzugs durch ein Tor. Der Umzug ist das symbolische Ausgreifen des Festes in die Kräfte des Blutrausches – man darf an den Mythos der Semele (Mutter des Dionysos) erinnern, einem boiotischen „Fest der wilden Frau“ (verwandt mit den Bacchanalien), bei dem ein Stier, der den Dionysos verkörpert, zerlegt und geopfert wird; eine Rahmung des Friedensraumes der Stadt Rom.

Nun kann, bis auf gelegentliche Zitate, nicht behauptet werden, der Bau von Triumphbögen hätte Konjunktur. Vielleicht ist auch die Tötung von 5000 Menschen keinen Triumph mehr wert. Triumphbögen sind scheinbar aus der Mode gekommen. Liegen wir sehr weit weg, wenn wir das (Fußball-) Tor als degenerierte Abart des Triumphkenotaphs zu erkennen glauben? Wer feiert sich da im Spiel?

Wir müssen auf die Zeichenhaftigkeit des Bogens, insbesondere des Brückenbogens zu sprechen kommen: Er besteht, wie Musil einmal in seiner Ringparabel erläutert hat, „eigentlich nur aus einem (Halb-)Kreis, dem es die eigene Mitte geht, gleichsam einen entmaterialisierenden und transformierenden Fokus, dem Brennpunkt/Umkehrpunkt einer *Camera obscura* nicht unähnlich.“

Ein besonders aufregendes, jüngerer Beispiel der sich entmaterialisierenden Brückenbaukunst ist etwa 120 Kilometer vom *Viaduc de Garabit* entfernt zu bewundern. 270 Meter über dem kleinen Fluss Tarn schlängelt sich eine fast 2,5 Kilometer lange sechsspurige Autobahnbrücke in der Nähe des Ortes Millau. Die mit ihren bis zu 245 Metern Höhe höchsten Pfeiler der Welt sind – ebenso wie die 1888 über die Truyère gebaute Eisenbahnbrücke – von der Firma Eiffage erbaut, zu deren Gründer Gustave Eiffel gehörte. Der Eiffelturm ist geometrisch nichts anderes als die harmonische Verbindung von Obelisk und Triumphbogen. Der Bau der Brücke von Millau ist bis zur Spur der materialen Substanz entkleidet und hat den Charakter einer kaum realisierten, hingeworfenen Skizze. Mir nicht bekannt geworden sind die phobischen Reaktionen, die diese Brücke hervorruft. Nicht selten aber biegen Touristen von der Autobahn ab und fahren den sehr viel längeren, alten Weg durch das Tal, um unter der Brücke ein eigens eingerichtetes Brückenmuseum zu besuchen. Fast 200 Meter unter der Autobahn bleibt nur die Ansicht eines dunklen Strichs im Himmel. Nicht einmal der Verkehrslärm dringt nach unten. Dass nichts zu sehen ist, ist das Atemberaubende am *Viaduc de Millau*, für dessen schlängelnd verlaufenden Entwurf Norman Foster zeichnet. Immerhin verrät der Museumsbesuch, dass bei dieser Brücke kaum ein Bauabschnitt dem anderen gleicht, weil alle Formen gerundet, organisch und dynamisch sowohl auf Temperatur als auch auf Windschwankungen reagieren müssen. Selbstverständlich verzichtet man aus Gründen des Erhalts der schönen Aussicht in die Landschaft des Departments Aveyron auf Bogenkonstruktionen, wie sie der grazile, feingliedrige Eisenbau des *Viaduct du Garabit* auszeichnet. Spannung ist hier sichtbar. Die Theatralität, Widerständigkeit des Bogens ist im *Viaduc de Millau* unsichtbar im Spannbeton verbaut. Der bogenlose, gleichsam schwebende Brückenbau hat ist vollständig seiner Herkunft beraubt, die von Last, Gewalt, Eroberung, Befriedung und Einverleibung sprechen könnte. Lebendig ist die Differenz von symbolischem Durchgang und realem Übergang. Allein aufgrund dieser Differenz ist ein Fest ein Fest, und keine Schlacht. Eine Zeit wie die unsrige, die einen Ursprung als sensomotorische Form zu denken sich langsam entwöhnt hat, die – wie das Kino – nur noch in Sprüngen und Bildern sieht und denkt, benötigt den Brückenbogen aus ganz anderen Gründen: nämlich als optischen Widerstand gegen die Ökonomisierung der unendlichen Linie. Das heißt, dem Bogen, dem Halbkreis geht es um die Restituierung des in Arbeit aufgehenden Körpers. Hier drängt der Körper (auch des Architekten) in den Raum, wird Raum schaffend und Ort gebend und bringt zum

Vorschein, was auf der geraden Stecke (die Brücke von Millau liegt an der Autobahn Paris–Mittelmeer) dem passageren Konsum verfällt. Ökonomie heißt aber auch als Reise: Umweg. Ob der Abgrund überbrückt oder, wie im Triumphbogen, transzendiert wird, macht einen Unterschied, der im Wesentlichen der einer Beziehung zum Abstand des Todes, also zur letzten Verausgabung ist.

Zurück nach Rom und zum Bogen. Eine Funktion des materialen Widerstands, der Involution des exhibitionierten Muttertores, hat in der Architektur seit Babylon der Bogen zunächst als Tor, schließlich in der Römerzeit als dessen Variante, der „Triumphbogen“ angezeigt. Damit die Sieger nicht geradezu im Sturm auf, wie in der Kaiserzeit oft geschehen, nach dem Kasieren einer Provinz unter dem Gemetzel der Feinde, noch triefend vor Blut, gleich auch in Rom selbst Beute machen, leistet der präventive Vertrauensvorschuss der Siegesfeier die Bannung der Körpergewalt im eigenen Haus. Der Triumphzug öffnet sich zur Huldigung und als Unterwerfungsgeste den Truppe, deren Soldaten oft keine Römer sind, und zeigt die Institutionalisierung eines Misstrauens gegenüber diesen Truppen, die sich für Geld an den nächsten Legaten verkaufen. Der Triumphzug führt durch die reinigende und ordnende Passage des symbolischen Jochs, das – entgegen der Ökonomie der Brücke – umso wirkungsvoller ist, je pompöser und materialiter der Triumphbogen sich der Gewalt entgegenstellt. Wir haben es nicht mit dem Kredit einer Vertrauensweckung zu tun, sondern mit dem Fest einer präventiven Unterwerfung. Vertrauen und Misstrauen sind somit aneinander vermittelt – in dem, was als Monstranz nichts vermittelt. Der reale Halbkreis des Sieges wird mit dem symbolischen Halbkreis der Unterwerfung zur zyklischen Ökonomie umgeformt.

Das Ideal eines transzendenten „Brückenjochs“ ist – neben der *Grande Arche* in *La Défense*, die bezeichnenderweise nicht als Bogen, sondern als Quadrat daherkommt (die Vierung ist die vollendete Ruhigstellung der Bahnung) und auf der Achse von den *Champs-Élysées* bis *La Défense* gleichsam ins Endlose verschwindet – eben der Verkehr umtoste *Arc de triomphe de l'Étoile*. 1806 von Napoleon nach der Schlacht bei Austerlitz in Auftrag gegeben, wurde der Bogen erst 1836 fertig gestellt und galt schon damals als Monument der Erinnerung. Er ist bezeichnenderweise (nach dem Ersten Weltkrieg) dem unbekannten Soldaten gewidmet, also jenen Körpern, denen der Name, und jenen Namen, denen der Körper genommen worden ist. Der Krieg zeigt sich als das, was er ist: nicht in erster Linie als Schlacht-

bank, sondern Ort der Diffundierung des verbindenden Glaubens von Zeichen und Körpern, der Repräsentation. Der Krieg, so zeigt der Mythos vom gordischen Knoten, ist der Ort der Vernetzung, des Taumels und des Schwindels, dessen Entflechtung nur mit Gewalt gelingt. Erst dann, wenn die Geschichte sich von ihrer Zirkularität befreit, das heißt vom geographischen *faktum brutum* eines zu erobernden Raumes – wenn sie sich, salopp gesprochen, zum Halbbogen des Parlaments in Rede versammelt und die Einmaligkeit der Zeit sich zur diachronen Möglichkeit befreit –, ist die Zirkularität durchbrochen und die Idee des von der Natur entkoppelten Fortschritts im ökonomischen Tausch von Ware und Zeichen glaubhaft. Das geschieht auch im siegreich heimgekehrten Körper, der einerseits von der Schuld der Tötung, andererseits von dem Makel gereinigt werden muss, das Leben nicht vollends im Krieg geopfert zu haben. Im Sieg bekommt der Körper den Oliven-, Lorbeer- oder Eichenkranz: Das ist die Vermählung mit der Naturökonomie. Der widerstandslose und vollkommene ökonomische Kreislauf restituiert sich in der schuldlosen Haltung des Genießens als Sonderform respektive als Triumph im Fest. Die Opfer bleiben auf der anderen Seite, vor der Stadt – so wie jene, die Antigone betrauert.

Der Triumphbogen ist im symbolischen Sinne der Ort, dem es in seiner Architektur um die Aufhebung, das heißt Entschuldung, wenn nicht Vertuschung der Kriegsaktionen geht – ein pervernes, diesseitiges Monstrum, das als Transzendierungsmaschine von der Physis zur Psyche auftritt: *Umkehrung des Karussellschwindels*. Solche Maschinen der städtischen Raumeroberung hatten in Paris, Berlin, Moskau um 1930 letzte Konjunktur. Die Bedeutung tragenden Einheiten der parzellierten, organisch gewachsenen Stadtkultur waren Mies van der Rohe, Le Corbusier und Albert Speer ein Dorn im Auge. Germania, das sollte nach Hitlers Plänen ein einziger Triumphzug des Anorganischen werden, eine pathologische Haussmannisierung. Vom Aufmarschfeld unter dem grotesk-monströsen Triumphbogen hindurch bis zur Halle des Volkes sollte in einer unendlichen Marschorgie den Siegen und der Toten als Hochzeit mit der Mutter Erde gedacht werden. Schon nur oberflächlich betrachtet entnimmt man den Planskizzen von Speer, dass, anders als an der *Étoile*, jegliche Vernetzung mit der Stadt Berlin fehlt. Ökonomen wie Sohn-Rethel oder Erwin Planck haben schon früh gesehen, dass sich ein solcher Kriegszug auch unter Ausplünderung aller Unterworfenen rasch erschöpft. Das Fest dauert nur so lange, wie die gehorteten Ressourcen reichen.