

IV Architektur lesen?

Hinter die Behauptung, ein Gebäude sei lesbar, muss ein produktives Fragezeichen gesetzt werden. Das einführende Kapitel richtete dieses Fragezeichen wie einen Richtbaum über der vorliegenden Untersuchung auf: Als Leitstern steuerte es die Lektüre von Hermann Burgers und Thomas Bernhards Texten. Das Schlusskapitel lenkt den Blick zurück auf die historischen und methodischen Fragen, die eine vermeintliche Lesbarkeit der postmodernen Architektur aufwirft. Dadurch werden zwei hermeneutische Zirkel geschlossen. Der eine ging von einem breiten historischen Kontext, der andere von einer groben metaphorologischen Überlegung aus. Beide kreuzten sich in der Analyse spezifischer literarischer Texte, nun finden sie erneut in zwei getrennten Reflexionen ihren vorläufigen Abschluss.

1. Der einleitende Überblick über semiotische Architekturdiskurse (KAPITEL I 1) wird in KAPITEL III 1 um einen Ausblick auf weitere postmoderne Architekturkonzepte ergänzt, die sich jetzt in direkter Nachbarschaft von Burgers und Bernhards Fiktionen verorten lassen: avantgardistische Vorstellungen einerseits, die den Architekten als allmächtiges Subjekt darstellen, und phänomenologische und dekonstruktivistische Konzepte andererseits, welche Subjektivität mithilfe von Architektur zu überwinden trachten. Wie in den Romanen stehen sich auch hier ein vermeintlich allmächtiger Architekten demieburg (in *Korrektur* der Baukünstler Roithamer und sein privater architektonischer Ausdruck) und eine vermeintlich entsubjektivierte Architekturbeschreibung (in *Schilt* das Schulhaus und seine Stimmung, die dem Bewohner entgleiten) gegenüber.

2. Die metaphorologischen Überlegungen, mit deren Hilfe in KAPITEL I 2 das Erkenntnisinteresse dieser Untersuchung eingegrenzt wurde, werden im Schlusswort (KAPITEL III 2) kritisch überprüft. Dabei wird insbesondere auf Untersuchungsbereiche aufmerksam gemacht, die sich der titelgebenden Metapher entzogen haben.

Die Spiegelstruktur der vorliegenden Schlusskapitel ist als offene Anlage konzipiert. Sie unterzieht nicht nur ihr historisch-literarisches Material, sondern auch ihr eigenes methodisches Vorgehen einer eingehenden Prüfung, an deren Ende neue Fragen stehen. Das produktive Fragezeichen hinter der Lesbarkeit des Hauses sollte sich vom Richtbaum zum Grundstein gewandelt haben. Es bildet ein Fundament, auf dem das Nachdenken über die Beziehung zwischen Architektur und Sprache fortgesetzt werden kann.

1 Historischer Ausblick: Absolutes/verschwundenes Subjekt

So wie *Schilten* und *Korrektur* die Vorstellung einer lesbaren Architektur zu einer absoluten Metapher und letztlich zu einer Sprengmetapher zuspitzen, so wird die Lektüre von Gebäuden auch in Architekturdiskursen zwischen den 1960er und 1980er Jahren zusehends problematisch. Zwei entgegengesetzten Denkfiguren, die gleichsam den Beginn und das Ende postmoderner Architekturtheorie markieren, zeigen diese Entwicklung exemplarisch auf.¹ Der folgende Ausblick folgt der Idee einer Gegenlektüre; nach den Analysen literarischer Architekturdarstellung mithilfe architekturtheoretischer Kontexte werden nun architektonische Konzepte ihrerseits mit der gewonnenen Erkenntnis aus den beiden Romanen *Korrektur* und *Schilten* konfrontiert.

In den frühen 1960er Jahren verabsolutieren avantgardistische Diskurse den ›lesenden‹ und ›schreibenden‹ Architekten zum übermächtigen Subjekt. Der Künstlerarchitekt, allen voran Hans Hollein, vermöge Architektur als unmittelbare Sprache seines kreativen Ausdrucks zu verwenden (KAPITEL III 1.1). Diese Einstellung gemahnt nicht zufällig an die Gewissheit des Baukünstlers Roithamer in *Korrektur*. Umgekehrt suchen phänomenologische und dekonstruktivistische Theorieansätze in den 1970er und 1980er Jahren den Status des Subjekts zu untergraben, ähnlich wie die Macht von Schildknecht letztlich durch ›seine‹ Architektur in Frage gestellt wird. Dies geschieht jedoch in der Architekturphänomenologie und im Architekturdekonstruktivismus nicht aufgrund einer Kritik architektonischer ›Lektüren‹. Im Gegenteil, Heideggers Stimmungs- und Ereignisbegriff, die für die Architekturtheorie fruchtbar gemacht werden, sollen die Architektur in einen Zustand zurückführen, in dem ihre Bedeutung ohne äußeres, subjektives Zutun offenbar wird. Der Architekt, so Derrida, vermag gerade dort ›mit Steinen‹ zu schreiben, wo das Gebäude zum subjektbefreiten Ereignis wird.

1.1 Der absolute Architekt: Hollein und das *austrian phenomenon*

»Der Ausdruck, die Sprache ihrer Arbeit ist nicht beschränkt durch Zweck oder Verwendung, sondern ist absolut. [...] Hier ist der Beginn einer außergewöhnlichen Kraft und Einsicht, die in klaren und reinen Ausdrücken die

¹ Dabei handelt es sich gerade nicht um die strukturalistischen architektursemiotischen Konzepte im engeren Sinne, die in der Einführung kurz umrissen wurden, vgl. Kap. I 1.

ewigen Tatsachen absoluter Architektur zeigt.² Joseph Eshericks Lob für die Entwürfe von Hans Hollein und Walter Pichler anlässlich ihrer ersten gemeinsamen Ausstellung 1963 lässt sich kaum überbieten. Esherick gibt keinen besonderen Stil oder Inhalt der jeweiligen Architekturentwürfe wieder, er reproduziert stattdessen das Bild einer avantgardistischen Genialität, die alles *könne*, aber nichts *müsste*. Architektur sei reiner bzw. »absoluter« Ausdruck der Botschaft ihres Architekten, ohne sich »Zwecke[n] und Verwendungen« unterordnen zu müssen.³ Dieses Lob weist auf die Selbstbeschreibung Hans Holleins zurück, der im Gegensatz zu Pichler eine theoretische Fundierung seiner Architektur anstrebt und seine eigene Rolle dabei als allmächtiges architektonisches Subjekt konzipiert.

In seiner Dreifachfunktion als Architekt, Theoretiker und Redakteur der damals wichtigsten Architekturzeitschrift Österreichs ist Hollein auch ganz praktisch das mächtige Zentrum dessen, was der Architekturkritiker und -historiker Peter Cook 1970 als »the austrian phenomenon« definieren sollte.⁴ Hollein ist einer der wichtigsten Pioniere einer postmodernen Architektur, die sich von der modernen Funktionslogik lossagt und Architektur als universelle künstlerische Sprache versteht. Sein absoluter, ja absolutistischer Anspruch architektonischer Sinngebung kommt im Leitspruch »Alles ist Architektur« zum Ausdruck.⁵ Anders als man vermuten könnte, ist der Satz nicht alleine deskriptiv gemeint, etwa in dem Sinne, dass ›alles‹ nach architektonischen Termini und Maßstäben beschreibbar sei. Hollein meint damit zuallererst den logisch nicht zwingenden Umkehrschluss:⁶ Wenn alles Architektur ist,

² Esherick, Joseph: [O.T., Einleitung]. In: Hans Hollein/Walter Pichler: Architektur. Work in Progress, Ausstellungskatalog Galerie St. Stephan, 8.–12. Mai. Wien 1963. S. 3–4; hier: S. 4. Zitiert nach Faksimile-Abdruck in: Dietmar Steiner (Hg.): The Austrian Phenomenon. Architektur Avantgarde Österreich 1956–1973. Wien 2009. S. 18.

³ Ebd.

⁴ Cook, Peter: Experimental Architecture. London/New York 1970. S. 71. Cook stellt insbesondere Hollein als zentrale Figur in eine Reihe mit dem englischen Archigram und den japanischen Metabolisten, arbeitet aber auch die österreichischen Eigenarten heraus, vgl. ebd., S. 71–76.

⁵ Hollein, Hans: Alles ist Architektur. In: Bau. Schrift für Architektur und Städtebau 23/1–2 (1968). S. 2–31.

⁶ Die logische Inkonsistenz ergibt sich durch die unterschiedliche Bedeutung (Äquivokation) von ›alles‹ als ›alles Vorhandene und ›alles Erdenkliche‹. Die *Beschreibung* von ›allem‹ impliziert, dass es sich dabei um ›alles in der Welt Vorhandene‹ handelt; das *Bauen* von ›allem‹ impliziert, dass auch ›alles Erdenkliche‹ und damit noch gar nicht Vorhandene damit gemeint ist. Darauf gründet auch der kategorische Unterschied zwischen den Metaphern der ›Sprache der Natur‹ und der ›Sprache der Architektur‹, vgl. Kap. I 3.

dann kann auch alles gebaut, d.h. alles mit ihr ausgedrückt werden. Sekundiert in dieser Meinung wird der Architekt durch den Architekturhistoriker Werner Hofmann, der dieses Selbstverständnis in einem *Bau*-Beitrag von 1968 sowohl in Holleins Architektur, den *ready mades* von Marcel Duchamp sowie ausgerechnet in der Philosophie von Ludwig Wittgenstein ausmacht.⁷ Alle drei würden von der Prämisse ausgehen, dass mit der arbiträren Sprache neue, absolut geltende Bedeutungszusammenhänge gesetzt werden können. Hofmann glaubt, dies mit einer *Tractatus*-Stelle belegen zu können: »Alles, was wir sehen, könnte auch anders sein. Alles, was wir überhaupt beschreiben können, könnte auch anders sein. Es gibt keine Ordnung der Dinge apriori.« (TLP 5.634) Dasselbe behauptet auch Duchamp, der »Hersteller (Designator) der ready-mades«.⁸ Deshalb folge für Sprache, Kunst und insbesondere für die Architektur: »Alles wird möglich.«⁹

Grundsätzlicher kann Wittgenstein nicht missinterpretiert werden. Der Sprachphilosoph wollte verstehen, wie *trotz* der Arbitrarität von Zeichen ihre allgemein etablierte Bedeutung entsteht. Sein Interesse galt also nicht den hypothetisch unendlichen sprachlichen Möglichkeiten, sondern deren engen Grenzen im praktischen Sprachgebrauch. Im *Tractatus* bezweifelt er ausdrücklich, dass *alle* Ausdrucksmöglichkeiten sinnvoll seien, Bedeutung hätten nur die wenigen, welche sich logisch fassen und auf die empirische Welt anwenden lassen. Und auch noch das Sprachspiel als Gegenmodell zu diesem logischen Positivismus unterwirft eine funktionierende Kommunikation klaren Spielregeln, deren Änderungsmöglichkeiten für das einzelne Subjekt begrenzt sind. Wo sich ein Einzelner einer eigenen, privaten Sprache bedienen will, muss er nach Wittgenstein scheitern. Holleins und Hofmanns Vorstellung einer Sprache, in der für das Subjekt »alles« – auch das scheinbar Unmögliche – sagbar wird, markiert also keine Gemeinsamkeit mit Wittgenstein, sondern eine fundamentale Differenz.

Dieses Missverständnis ist im Kontext seiner Zeit kein Zufall und auch kein Einzelfall. Hollein und seine Freunde werden im Zuge einer allgemeinen Wittgenstein-Renaissance Ende der 1960er Jahre auf den Philosophen und das einzige von ihm gebaute Haus aufmerksam, kurz bevor dieses 1971 ab-

⁷ Vgl. Hofmann, Werner: Ludwig Wittgenstein – ein Philosoph als Architekt. In: Bau. Schrift für Architektur und Städtebau 24/1 (1969). S. 3.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.

gerissen werden sollte.¹⁰ Sie machen Wittgenstein kurzerhand zu einem der ihren; Hollein behauptet in Anspielung auf Joseph Beuys' Auffassung, alles sei Kunst: »Alles ist Architektur. Alle sind Architekten. [...] Ludwig Wittgenstein – der weltberühmte Philosoph – war ähnlicher Ansicht.«¹¹ Die neue Architekturavantgarde findet in Wittgensteins Grenzauslotung der Sprache die Bestätigung ihrer eigenen Grenzauslotung der Kunst – ihre tatsächlichen Gewährsmänner hierfür sind aber Marcel Duchamp und Joseph Beuys.

Dass Thomas Bernhard kurz nach dieser Vereinnahmung des Philosophen als ›absolutem Architekten‹ eine fiktionale architektonische Auseinandersetzung mit Wittgensteins tatsächlichem Denken verfasst, ist also nicht einem direkten Einfluss des *austrian phenomenon* geschuldet, den Fatima Naqvi suggeriert.¹² Gerade anhand der beiden zeitnahen Wittgenstein-Adaptionen lässt sich nochmals die heterogene diskursive Lage der späten 1960er und frühen 1970er Jahren nachvollziehen. Hans Hollein und Thomas Bernhard ›verwenden‹ nicht nur Wittgensteins Philosophie, sondern auch die Metapher einer Architektursprache aus unterschiedlichen Gründen. Gemein ist ihnen ein postmoderner Gestus der Befreiung: Der fiktionale Architekt Roithamer will sich von familiären Verstrickungen loslösen, wofür er moderne und konservative Architekturkonzepte zu einem neuen architekturphysiognomischen Zeichensystem rekonfiguriert. Hollein sucht sich von der Funktionslogik der Moderne zu befreien, wobei sich seine Konzeptualisierung von Architektursprache widersprüchlicher Fragmente aus der Kunst- und Medientheorie bedient.

Während sich Roithamers Architektur aber als Hybris gegen die Grenzen der Sprache verstehen lässt, glaubt Hollein an die reibungslose architektonische Kommunikation. Diese will der Architekt nicht auf ihre lebensweltliche Tauglichkeit in der Interaktion mit ihren Bewohnern überprüfen, wie es Roithamer ausdrücklich mit seiner Schwester plant (die entsprechende Studie von Schwester *und* Kegel wird jedoch durch ihren Tod verhindert, vgl. Ko 197). Hollein interessiert sich für die größtmögliche künstlerische Freiheit des Architekten, seine Adressaten sind gleichsam alle und keiner. Wie jegliche ›Realität‹ sei die architektonische Formgebung nämlich primär ›ohne Zweck‹ für ihre Nutzer; was Hollein mit einer eigentlichen Bau-Esoterik begründet: »Die Gestalt entwickelt sich nicht aus materiellen Bedingungen

¹⁰ Vgl. Sarnitz, Die Architektur Wittgensteins, S. 11.

¹¹ Hollein, Hans: Editorial. In: Bau. Schrift für Architektur und Städtebau 24/1 (1969). S. 1.

¹² Vgl. dazu auch Kap. II 2.2.2.

eines Zweckes, sondern aus dem Wesen des Zweckes selbst, aus einer spirituellen Bedeutung, aus dem Sinn der physischen Realität.¹³ Eine ähnliche ›Wesentlichkeit‹ lasse sich in religiösen Kultstätten wiederfinden, denn der »Ursprung der Architektur« sei »sakral«.¹⁴ Auch die heilige Stätte habe keinen funktionalen Zweck und sei zugleich Ausdruck einer absoluten kreativen Setzung. Hollein gibt hiermit erneut seine Nähe zu Joseph Beuys' Kunst zu erkennen, die sich der ›ursprünglichen‹ Zeichensprache eines irrationalen Schamanismus bedient.¹⁵ Holleins Raunen über sakrale Ursprünge deutet zwar eine tiefere Bedeutungsschicht seiner Architektur an, verdunkelt aber deren spezifischen Aussagegehalt.

Dem ist Holleins eigene Forderung geradezu diametral entgegengesetzt, dass ein »Bauwerk« »zeigen« soll, »was es bedeutet«.¹⁶ Die zweckfreie Bau-Esoterik konfligiert mit einem sehr wohl nutzenorientierten architektonischen Medienkonzept, für das Marshall McLuhan Pate gestanden haben könnte. Architektur sei, so Hollein, ein »Medium der Kommunikation«,¹⁷ und darum Medium *und* Botschaft zugleich, ganz getreu McLuhans vielzitiertem Slogan »the medium is the message«.¹⁸ Das kommt in einer *Bau*-Ausgabe von 1968 zum Ausdruck, die erneut den Titel »Alles ist Architektur« trägt und die These mit einer assoziativen Reihung abgebildeter Werbeplakate, Skulpturen, Gemälde, Gebäude und Gebäudeskizzen nicht nur illustriert, sondern recht eigentlich verficht: Das Bildmaterial soll unmittelbar ›zeigen, was es bedeutet‹. Kommentare fehlen hier ganz. Ein Jahr zuvor experimentierte McLuhan in seinem selbstironischen Buch *The Medium is the Massage* [sic] mit denselben darstellerischen Mitteln, um seine Medientheorie durch das Medium für sich selber sprechen zu lassen.¹⁹

Hollein nimmt McLuhan, der Medien als Extensionen des Körpers und des Wahrnehmungsapparates versteht, beim Wort. Selbst Sichtbarkeit ist keine Bedingung mehr für Architektur. So könne auch Architektur sein,

¹³ Hollein, Zurück zur Architektur, S. 5.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Vgl. Müller, Martin: Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt: Schamanismus und Erkenntnis im Werk von Joseph Beuys. Alfter 1993.

¹⁶ Hollein, Zurück zur Architektur, S. 5.

¹⁷ Hollein, Alles ist Architektur, S. 2.

¹⁸ McLuhan, Marshall: Understanding Media: The Extensions of Man. New York 1964. S. 7.

¹⁹ McLuhan, Marshall/Fiore, Quentin: The Medium is the Massage. An Inventory of Effects. New York 1967.

was die Raumwahrnehmung olfaktorisch oder neurologisch beeinflusst: ein Raumspray²⁰ oder ein Medikament.²¹ Diese ›architektonische‹ Sprache erzeugt Bedeutung, ohne dass ein Bezeichnendes in ein Bezeichnetes übersetzt werden muss. Die ›bewusstseinsverändernde Droge‹ Architektur wirkt vielmehr unmittelbar. Hier zeigt sich der grundlegende semiotische Unterschied zwischen den physiognomischen Konzepten Bernhards und Wittgensteins einerseits und den Medientheorien Holleins und McLuhans andererseits. Erstere verhandeln eine Semiotik, in der das Subjekt die äußere Zeichenform und ihre innere Bedeutung klar voneinander trennen muss. Die Lücke dazwischen lässt sich nie gänzlich schließen, Kommunikation ist etwas zutiefst Unsicheres und bedarf der impliziten Regeln des Sprachspiels, um zu funktionieren. McLuhan hingegen glaubt an die technische Überwindung der Lücke zwischen Ding und Botschaft. Beide fallen zusammen in den neuen (Massen-)Medien, zu denen Hollein nun auch die absolute Architektur zählt.

Hollein setzt diese mediale und esoterische Architekturkonzeption in seinem ersten Auftrag, dem Wiener Kerzengeschäft Retti (1965),²² geradezu exemplarisch um. Das Kerzengeschäft erfüllt zwar eine profane Funktion, es dient dem Verkaufszweck. Doch der Raum gehorcht nicht einer funktionalen Logik, sondern überwindet in seiner Gestaltung übliche Konventionen der Ladenarchitektur und orientiert sich an sakralen Räumen (Abb. 11, S. 384).²³ Angesichts der angebotenen Ware fungiert die säkulare ›Tempelarchitektur‹ wiederum als eine mediale Projektionsfläche bzw. als Werbung. Die spirituell konnotierte Kerze – ewiges Licht, Osterkerze, göttliche Flamme etc. – wird im pseudoreligiösen Raum verkauft. Architektur als Medium, das den Verkauf von Ware ermöglicht, transportiert zugleich die ›Botschaft‹ der Ware, das Versprechen von Spiritualität, Innerlichkeit und Ruhe. Der gebaute Raum Holleins vollführt einen Spagat zwischen den Gegensätzen in seinen konzeptuellen Texten; dem pathetisch vorgetragenen, esoterischen

²⁰ Vgl. Hollein, Alles ist Architektur, S. 20.

²¹ Vgl. ebd., S. 16.

²² Hollein veröffentlicht 1966, nachdem er dafür den Reynolds Memorial Award gewann, in *Bau* einen größeren Artikel des Kunsthistorikers Friedrich Achleitner über das Kerzengeschäft, Achleitner, Friedrich: Das Kerzengeschäft am Kohlmarkt. In: Bau. Schrift für Architektur und Städtebau 21/3 (1966). S. 36–44.

²³ Online verfügbar: http://www.hollein.com/var/ezwebin_site/storage/images/projekte/retti-kerzenladen/006_retti_04.jpg/5658-1-ger-DE/006_RETTLI_04.jpg_projectimage.jpg; Stand: 15.2.2016.



Abb. 11: Hans Hollein, *Kerzengeschäft Retti* (1965).

© Franz Hubmann/Privatarchiv Hollein

Avantgardismus Beuys'scher Prägung (»Architektur ist kultisch«)²⁴ einerseits und der medientheoretisch fundierten Werbesprache in der Nachfolge MacLuhans (»Architektur ist ein Medium«)²⁵ andererseits.

Hollein stellt in diesem Sinne auch noch 1970 eine Ausstellung zum Thema Tod im Städtischen Museum Mönchengladbach unter den Titel »Alles ist

²⁴ Hollein, Alles ist Architektur, S. 2.

²⁵ Ebd.

Architektur«.²⁶ Er inszeniert nun den Ausstellungsraum als sakralen Grabraum und nähert sich erneut mit seiner Innenarchitektur einem spirituellen Thema an. Die Grab-Architektur scheint ihm angemessen, alles, auch das Nichts des Todes, darstellen zu können. Ob Hollein absolute Baukunst oder Architektur überhaupt einem solchen Anspruch gerecht werden kann, muss im Lichte der hier untersuchten Romane bezweifelt werden.

1.2 Architekturlektüren ohne Subjekt: Von Bollnow bis Derrida

Wie *Korrektur* erhebt auch der Roman *Schilten* einen fundamentalen Einspruch gegenüber architektursprachlichen Allmachtsphantasien, und zwar ausgerechnet an jenem architektonischen ›Medium‹, das für Hans Hollein unmittelbar den Tod ausdrückt: dem Friedhof. Wie wir sahen, gibt der Friedhof in *Schilten* keine Auskunft über den Tod, seine Oberflächen werfen denjenigen, der sie zu lesen sucht, in einen unendlichen Regress von Masken hinter Masken. Der Protagonist von *Schilten* ist nämlich ein Opfer seines eigenen Versuchs, die architektonischen Oberflächen des Friedhofs in einen verständlichen Rahmen zu bannen, indem er die von ihr ausgehende tödliche Stimmung beschreibt. Im Gegensatz zu Hollein behauptet er sich freilich aber nicht als allmächtiges Subjekt. Über den architektonischen ›Text‹ seiner Wohnung und deren Nachbarschaft kann der Lehrer nicht frei verfügen, er bietet einen unüberwindlichen Widerstand.

Schildknecht geriert sich darum auch nicht als Subjekt, das etwa mithilfe der Physiognomik einen Zugang zu seinem Objekt erzwingen könnte, stattdessen löst er mithilfe seines Stimmungsbegriffes die Grenze zwischen Subjekt und Objekt auf. Doch auch diese Bewältigungsstrategie mündet in eine Tragödie. Der zuerst rhetorisch gewollte und letztlich ohnmächtig erlebte Verlust seines Status als Subjekt führt dazu, dass er sich in seinem eigenen hermetischen Denk- und Seinsgebäude eingeschlossen findet – Schildknecht verschmilzt als ›stimmige‹ Romanfigur mit der tödlichen Stimmung seiner Umwelt. Der Roman kritisiert und persifliert damit eine phänomenologisch-architektonische

²⁶ Hollein, Hans: Alles ist Architektur. Eine Ausstellung zum Thema Tod. Archäologische Felder, Funde, Heimgräber, Grabbeigaben, Altäre, Totenkulte, Leichentücher, Sterbebetten usw. sowie einige Fragmente zu früheren Arbeiten. Städtisches Museum Mönchengladbach, 27. Mai bis 5. Juli 1970. Mönchengladbach 1970.

Denktradition, die nach dem Zweiten Weltkrieg von Heidegger ausging²⁷ und zur Zeit der Niederschrift von *Schilten* zusehends an Popularität gewann.²⁸ Diese Tradition betont die bergende Funktion des Raums als Wohnstätte des Seins – jener Funktion also, die Architekturen in Burgers *Schilten* nicht länger erfüllen können.

Ihr wichtigster deutschsprachiger Vertreter ist der Philosoph Otto Friedrich Bollnow. Schon in seinem frühen Werk *Das Wesen der Stimmungen* (1941) hat sich Bollnow intensiv mit Heideggers Stimmungsbegriff auseinandergesetzt.²⁹ 1963 nimmt er in *Mensch und Raum* erneut zentrale Gedanken Heideggers und seiner existentialistischen Schüler auf und arbeitet eine phänomenologische Philosophie des Raumes aus: »Die Stimmung ist selber nichts Objektives, was ›draußen‹ in seiner Umgebung vorfindbar wäre, sondern sie betrifft den Menschen in seiner noch ungeteilten Einheit mit seiner Umwelt.«³⁰ Dieser übersubjektive Stimmungsbegriff deckt sich weitgehend mit demjenigen von Emil Staiger und damit auch mit seiner Verwendung durch Schildknecht in Burgers *Schilten*. Bollnow betont trotz der Aufhebung der Subjekt-Objekt-Grenze die »Doppelseitigkeit« von Stimmungen; sie können sowohl vom Raum auf den Menschen übertragen werden als auch umgekehrt vom Menschen aus auf seine Umgebung übergehen. Das führt jedoch nicht etwa zu einer Zweiteilung, sondern ermöglicht erst die Einheit von Mensch und Raum: »Man spricht ebenso sehr von einer Stimmung des menschlichen Gemüts wie von der Stimmung einer Landschaft oder eines geschlossenen Innenraums, und beides sind streng genommen nur zwei Aspekte des einen einheitlichen Durchstimmtheitsseins.«³¹

Eine phänomenologische Architekturtheorie, die explizit auf dem Denkmödell und dem Stimmungsbegriff Heideggers und Bollnows fußt,³² entwickelt der norwegische Architekt und Architekturhistoriker Christian Norberg-

²⁷ Vgl. z.B. Merleau-Ponty, Maurice: *Phénoménologie de la perception*. Paris 1945. Dort insbesondere S. 202f. Bachelard, Gaston: *La poétique de l'espace*. Paris 1958.

²⁸ Einen Überblick, der dem Wissensstand Burgers zu Beginn seiner Arbeit an *Schilten* nahe kommen könnte, liefert Götz, Walter: *Dasein und Raum: Philosophische Untersuchungen zum Verhältnis von Raumerlebnis, Raumtheorie und gelebtem Dasein*. Tübingen 1970.

²⁹ Bollnow, Otto Friedrich: *Das Wesen der Stimmungen*. Frankfurt a.M. 1941. Vgl. ähnlich auch Ders.: *Der Mensch als Städtebauer. Zur Philosophie Saint-Exupéry*. In: *Antares* 1 (1952), S. 3–12.

³⁰ Bollnow, Otto Friedrich: *Mensch und Raum*. Stuttgart 1963. S. 231.

³¹ Ebd.

³² Vgl. Norberg-Schulz, Christian: *Genius Loci. Landschaft, Lebensraum, Baukunst*. Stuttgart 1982. S. 5.

Schulz. Dessen Standardwerk *Genius Loci. Landschaft, Lebensraum, Baukunst* erscheint 1979 und wird 1982 ins Deutsche übersetzt. Hier leitet Norberg-Schulz nicht nur die positiv ›durchstimmte‹ Zusammengehörigkeit vom Menschen und dem durch ihn bewohnten Ort ab, er zieht auch spezifische Schlüsse über den ästhetischen und ethischen Wert von Architekturen. So sollen langsam durch den täglichen Gebrauch gewachsene Strukturen erhalten bleiben, um ihre Stimmung und deren ›lokale Qualität‹ zu erhalten: »Werden die primären strukturellen Eigenschaften respektiert, geht auch die allgemeine Atmosphäre oder Stimmung nicht verloren. Denn gerade die Stimmung bindet den Menschen an ›seinen‹ Ort und wird von einem Besucher als besondere Ortsqualität erfahren.«³³ Umgekehrt kritisiert Norberg-Schulz die ›tiefgreifenden Veränderungen‹ durch die moderne Architektur, insbesondere seit den 1950er Jahren: »Eigenheiten, die die Siedlungen der Menschen traditionell geprägt hatten, sind verunstaltet worden oder unwiederbringlich verloren.«³⁴ Die wiederaufgebaute Stadt der Nachkriegszeit nehme weder auf ihre landschaftliche Einbettung noch auf die sie bewohnenden Menschen Rücksicht. Mit dem modernen ›Verlust des Ortes‹³⁵ – die Nähe zu Hans Sedlmayrs *Verlust der Mitte* ist kaum zufällig – gehe ein Verlust des Sinns einher. Denn die richtige Architektur sei in ihrer sinnlich-atmosphärischen Verbundenheit mit dem Menschen sinnstiftend.³⁶ Norberg-Schulz propagiert darum keine ›neue‹ Architektur, sondern die Rückkehr zu einem Bauen, das die traditionellen Materialien und Formen des jeweiligen Ortes berücksichtigt.

Aufgrund dieser allgemeinen, nicht genuin ästhetischen, vielmehr kulturphilosophischen Normativität konnte sich die phänomenologische Architektur nicht als Bezeichnung bestimmter Bauten durchsetzen. Die Phänomenologie bleibt aber bis heute als Hintergrund wirkungsmächtig. Im Bauen verschiedener Architekten, beispielsweise dem Pritzker-Preisträger Peter Zumthor, nimmt die Berücksichtigung des kulturellen Kontextes und ein damit einhergehender Stimmungsbegriff gerade in den letzten Jahren wieder eine zentrale Rolle ein, ohne dass seine phänomenologisch anmutende Verwendung reflektiert, geschweige denn begründet würde. Stattdessen scheint mit dem

³³ Ebd., S. 180.

³⁴ Ebd., S. 189

³⁵ Ebd.

³⁶ Vgl. ebd., S. 166.

Begriff der ›richtigen‹ Atmosphäre ein unmittelbarer sinnlicher Zugang zu Architektur gegeben zu sein, deren Rechtfertigung sich weitgehend erübrigert.³⁷ *Schilten* lässt sich als vorweggenommene Kritik an einer solchen Architektur- und Ortskonzeption lesen. Das atmosphärische Zusammenspiel von Mensch, Architektur und Landschaft wäre nämlich im Schulhaus von Schilten geradezu idealtypisch verwirklicht; das vormoderne Schulhaus widerspiegelt nicht nur die Bedürfnisse und ästhetischen Wünsche einer ländlichen Bevölkerung, es nimmt auch die Atmosphäre ihrer weitgehend natürlichen, historisch gewachsenen Umgebung in sich auf. Für Schildknecht ist die daraus entstehende Stimmung jedoch tödlich, ein Wohnen im Angesicht des Todes wird gerade unter den phänomenologischen Bedingungen Heideggers, Bollnows und Norberg-Schulz' unmöglich.

Anja Gerigk behauptet, »Stimmung« in *Schilten* werde von Schildknecht »objektiv statt ursächlich subjektiv gehandhabt«.³⁸ Der Wahn des Lehrers basiere darauf, dass er die Subjektivität der Raumwirkung nicht berücksichtige und Raumwirkung stattdessen als absolute Tatsache behandle. Sein Text werde deshalb zu einem verrückten Unterfangen, weil er sein Medium als objektiv und von der Architektur losgelöst betrachte – eine »Verkennung der Intermedialität«³⁹ zwischen Architektur und Text. In der vorliegenden Studie wurde gerade umgekehrt argumentiert: Schildknecht ist sich seines subjektiven Status im höchsten Maße bewusst und sucht deshalb nach ästhetischen Darstellungsstrategien, die dem intermedialen Problem besonders gerecht werden. Der Lehrer will den objektiven und den subjektiven Raum in ihrem gegenseitigen »Durchstimmtein« vereinen, um seine fürchterliche Wohnsituation phänomenal im Text begreifbar zu machen. Wenn im Roman, wie Gerigk behauptet, eine Raumwende vollzogen wird, so nicht eine *Zuwendung* zum Raum als gewirktes und wirkendes Dispositiv,⁴⁰ wie es im soziologisch geprägten *spatial turn* ab den 1990er Jahren theoretisiert

³⁷ Wo eine solche Rechtfertigung dennoch ansatzweise stattfindet, wird kaum auf die problematischen Implikationen einer Heidegger'schen Phänomenologie aufmerksam gemacht. Vgl. Zumthor, Peter: Atmosphären. Architektonische Umgebungen. Die Dinge um mich herum. Basel/Boston 2006. Böhme, Gernot: Architektur und Atmosphäre. München 2006. Heidegger ist dort nur Gewährsmann unter vielen, vgl. ebd., S. 29f.

³⁸ Gerigk, Architektur liest Literatur, S. 177.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Vgl. Kap. I 3.

wurde.⁴¹ Die Raumwende, welche in der Darstellung der Räume in *Schilten* rekonstruiert werden kann, besteht stattdessen in einer Abwendung von der räumlich-architektonischen Sinnstiftung im Sinne der Heidegger'schen Denktradition hin zu einer räumlich-architektonischen Sinndekonstruktion, an der auch Jacques Derrida gut zehn Jahre später arbeitet.

Am Ende der 1970er Jahre entwickelt sich eine der Phänomenologie entgegengesetzte Raum- und Architekturauffassung, die zwar von existenziellen Heimat- und Wohnbegriffen ausgeht, diese aber gerade zu destruieren sucht. Als Derrida 1986 in seinem Aufsatz *Am Nullpunkt der Verrücktheit – jetzt die Architektur* diese Tendenz interpretiert und als ein Projekt des Dekonstruktivismus eigener Prägung markiert, beruft er sich auf Heidegger. Das starre, metaphysische Sinn-Versprechen der Architektur müsse durch die Konzentration auf dessen Ereignishaftigkeit zerlegt werden. Die damit vollzogene Dekonstruktion der Architektur ermögliche eine Dekonstruktion der Metaphysik. Heideggers »Wohnen im Geviert«, d.h. im Rahmen von Himmel, Erde, Sterblichem und Göttlichem, demaskiert Derrida als ideologisches Konstrukt, das es zu durchschauen gelte, da ihm eine »Teleologie der Wohnstatt« zugrunde liege.⁴² Die Gesellschaft nehme Architektur in den Dienst der »politisch-ethischen Zweckmäßigkeit«, die letztlich »religiöser Dienst« an heiligen Werten sei und damit die »archi-hieratisch Ordnung« zum Endzweck habe.⁴³ Architektur sei darum »die letzte Festung der Metaphysik«⁴⁴ in der säkularisierten Postmoderne, die es zu schleifen gelte.

Eine solche Entheiligung der Architektur sei dem Architekten Bernard Tschumi mit seinen sinn- und zwecklosen Architekturen im Pariser Parc de la

⁴¹ In der Architekturtheorie hingegen hebt schon 1894 August Schmarsow diese doppelte Funktion hervor, vgl. Schmarsow, August: Das Wesen der architektonischen Schöpfung (1894). In: Jörg Dünne u.a. (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M. 2006. S. 470–484. Ohne die zumindest implizite Prämisse eines doppelten räumlichen Wirkungsverhältnisses wären auch die Architekturtheorien Benjamins, Sedlmayrs oder Blochs kaum möglich gewesen. Der Clou dieser (anti-)modernen Analysen liegt ja gerade darin, dass zwischen Gesellschaft und gebautem Raum Übertragungen in beide Richtungen stattfinden. Der *spatial turn*-Forschung der letzten zwanzig Jahre ist zwar die explizite Beschreibung dieser Wechselwirkungen zu verdanken, sie muss sich jedoch in Fällen wie demjenigen Anja Geriks ein Fehlen architektur- und kulturhistorischer Kontextualisierung vorwerfen lassen.

⁴² Derrida, Am Nullpunkt der Verrücktheit, S. 218.

⁴³ Ebd., S. 220. Der Neologismus »archi-hieratisch[]« spielt mit der Semantik des Begriffes ‚hieratisch‘, der sowohl ‚streng/starr‘ als auch ‚heilig‘ bedeuten kann.

⁴⁴ Ebd., S. 221.

Villette gelungen. Die von Tschumi als »Folies« (Verrücktheiten) betitelten, rot bemalten Treppen-, Steg- und Pavillon-Konstruktionen »bewerkstelligen einen allgemeinen Zerfall [dislocation], sie reißen alles mit hinein, was bis jetzt der Architektur Sinn gegeben zu haben scheint«.⁴⁵ In diesem Zuge dekonstruieren sie, so Derrida, »die zur Architektur gehörende Semantik«,⁴⁶ da sie sich keiner überlieferten Bedeutung mehr zurechnen lassen.

Derrida stellt sich darum die Frage, ob die Zerstörung der metaphysischen Ordnung durch Tschumis »Folies« die Architektur nicht in die »Wüste der Anarchitektur zurück[führe]«, also eine nihilistische Nichtarchitektur propagiere. Ein solcher Nihilismus sei zugleich ein »Nullpunkt der zur Architektur gehörenden Schrift«,⁴⁷ »eine Prosa schließlich abstrakter, neutraler, inhumaner, unnützer, unbewohnbarer und des Sinns beraubter Räume«.⁴⁸ Diese Metaphorik von architektonischer Schrift und Prosa lässt unmittelbar an die vorliegende Untersuchung anschließen, zumal in Bernhards Kegel letztlich ein »inhumaner, unnützer unbewohnbarer und des Sinns beraubter« Raum vorliegt, der sich jeder Sinnstiftung entzieht. Unbewohnbar ist auch für Schildknecht zum Schluss sein Schulhaus, die Botschaft, welche er anhand ihrer Architektur zu vermitteln suchte, verschwindet im blendenden »Schein«. Tschumis Architektur könnte, so Derrida, als unlesbare Schrift interpretiert werden – eine unlesbare Schrift wie sie dem Leser von *Schilten* und *Korrektur* jeweils am Ende der Romane begegnet. Doch Derrida verneint den von ihm vorgebrachten Vorwurf der Unlesbarkeit. Tschumis Dekonstruktion sei nicht nihilistisch, sie erzeuge auf der *tabula rasa* neue Sinnzusammenhänge. Die Architektur werde zu neuem Leben erweckt, nachdem sie vom metaphysischen Endzweck befreit wurde. Eine solche Rekonstruktion ist Schildknecht und Roithamer unmöglich, ja sie wird von ihnen gar nicht intendiert, entspringt der Bedeutungsverlust ihrer Architektur doch einem tragischen Scheitern der Lektüreversuche und ist nicht Resultat einer planvollen Dekonstruktion.⁴⁹

⁴⁵ Ebd., S. 218.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd., S. 221.

⁴⁸ Ebd., S. 221f.

⁴⁹ Eine planvolle Dekonstruktion unterstellt jedoch Birke dem Korrekturprozess Roithamers, vgl. Birke, Baustellen der Zerstörung, S. 123. Dass diese Form der Dekonstruktion nicht mit derjenigen Derridas übereinstimmt, räumt Birke selbst ein, vgl. ebd., S. 123f. Wenn »Dekonstruktion« aber nur noch »negativ« (ebd., S. 124) ist und im kompletten Bedeutungsverlust endet, sollte Birke nicht vom Kegel als einer »Transarchitektur« (ebd., S. 123) im Sinne Derridas sprechen.

Dekonstruktivismus ist im Gegensatz zur Phänomenologie einer der zentralen praktisch angewandten Begriffe für Bauten der vergangenen zwanzig Jahre geblieben. Dass es sich dabei aber auch um eine in sich konsistente Bautheorie handelt, wird zu Recht bezweifelt.⁵⁰

Ob Bernard Tschumi's Architektur eine Rekonstruktion der Architektur im Sinne Derridas gelingt, ist freilich ungewiss. Es stellt sich nämlich die Frage, ob Tschumi's »Folies« überhaupt die Eigenschaft haben, architektonische Bedeutung aus eigener Kraft, d.h. ohne theoretische oder narrative Einbettung, zu negieren. Wohlgemerkt verlieren Schulhaus und Kegel ihre Lesbarkeit nicht *per se*, sondern allein im spezifisch fiktionalen Zusammenhang figuraler Vermittlungsversuche. Derrida hingegen suggeriert, dass die »Folies« selbst zu Akteuren der Dekonstruktion werden, indem sie »zu denken geben, was statt hat«.⁵¹ Derrida rekurriert dazu unmittelbar auf den Ereignisbegriff des späten Heidegger, für den das Sein im Ereignis, in der unvorhersehbaren Aneignung der Welt, zutage treten kann. Das Er-Eignen hebt wie die Stimmung die Grenze zwischen Subjekt und Objekt auf und führt dem Individuum seine Seinsvergessenheit vor Augen. Umgekehrt kann für Derrida im Ereignis die alte Metaphysik des Seins überprüft werden.⁵² Damit umgeht er nur vorläufig eine erneute Bedeutungsaufladung der Architektur, wie sie Heidegger etwa in seiner Beschreibung des antiken Tempels vorgenommen hat. Er bleibt aber zutiefst in dessen problematischer Terminologie verhaftet. Denn die Architektur als Medium des Ereignisses klammert wie bei Heidegger das erlebende, empirische Subjekt aus; es soll sich selbst nicht länger vom Objekt trennen denken. Wo Stimmung eine intersubjektive Sinnkonstante suggeriert, indem sie die Grenze zwischen Subjekt und Objekt durchlässig erscheinen lässt, verunsichert das Ereignis diese Grenze, weil es vor jede subjektive Absicht und Ordnung zurückgeht.

In der Dekonstruktion geht ein entscheidender Aspekt im Umgang mit gebauter Architektur verloren: deren subjektives Erleben und damit auch die subjektive Sinngebung, die sich durch die Architektur alleine nicht steuern lässt. Gebaute Architektur kann nie den »Nullpunkt« der Bedeutungslosig-

⁵⁰ Einen Überblick zur kritischen Evaluation des Dekonstruktivismus bieten die Sammelbände von Gert Kähler. Vgl. Kähler, Gert (Hg.): Dekonstruktion? Dekonstruktivismus? Aufbruch ins Chaos oder neues Bild der Welt? Braunschweig/Wiesbaden 1990. Ders. (Hg.): Schräge Architektur und aufrechter Gang: Dekonstruktion: Bauen in einer Welt ohne Sinn? Braunschweig/Wiesbaden 1993.

⁵¹ Derrida, Am Nullpunkt der Verrücktheit, S. 224.

⁵² Vgl. ebd.

keit repräsentieren. Einer treppenartigen »Folie« wird von ihrem Betrachter weiterhin die Bedeutung einer Treppe zugewiesen, auch wenn diese nicht bestiegen werden kann. Erst mit Derridas Interpretation, dass Tschumi mit den »Folies« eine »Dissoziation, Disjunktion, Disruption und Differenz«⁵³ anstrebe, eröffnet sich die von ihm beschriebene Sinndestruktion. Diese Steuerung übernimmt Derridas Text ostentativ, auch wenn nicht weiter reflektiert: »Eine zur Architektur gehörende Schrift interpretiert (im Sinne von Nietzsches aktiver, produktiver, gewalttätiger, transformierender Interpretation) Ereignisse [...].«⁵⁴ Der Architektur stellt Derrida die Schrift – seine eigene Schrift über Tschumis Architektur – zur Seite und stellt damit implizit die Kraft der Architektur in Frage, selbständig das Ereignis ›zu bedenken‹. Diesen begründeten Zweifel löst Derrida zu Ende seines Textes wieder auf, wenn er Schrift und Architektur zusammenfallen lässt: »Der Architekt schreibt mit Steinen.«⁵⁵ Tschumi hingegen wird sich später zusehends der Offenheit architektonischer Zeichensetzung bewusst und lehnt die von Derrida suggerierte Lesbarkeit von Architektur ab. Auf eine Interviewfrage, ob die Bedeutung von Architektur nicht letztlich im »Gebrauch des Objekts« bestehe, antwortet Tschumi: »Das ist richtig. Deshalb ist Architektur keine Sprache.«⁵⁶ Bedeutungszuweisung und -destruktion gegenüber einer real gebauten Architektur lassen sich nur bedingt steuern – ein Problem, an dem nicht zuletzt auch die fiktionalen Charaktere Roithamer und Schildknecht scheitern. Sowohl bei Bernhard als auch bei Burger wird im Medium der Schrift Architektur als letzte Instanz der Sinnstiftung fragwürdig, jedoch ohne dass eine neue Sinnkonstruktion im Sinne von Derridas Dekonstruktion gelingen könnte. Die bauliche Umsetzung einer solchen dekonstruktiven Bedeutungsproduktion wird durch die Romane selbst in Frage gestellt.

⁵³ Ebd., S. 228.

⁵⁴ Ebd., S. 223f.

⁵⁵ Ebd., S. 226.

⁵⁶ Tschumi/Walker, Tschumi über Architektur, S. 42.

2 Schlusswort: Die Grenzen der Metapher

Diese Untersuchung hat mit der Feststellung begonnen, dass die Metapher der Lesbarkeit von Architektur in den 1960er und 1970er Jahren Konjunktur hatte. Sie muss mit der methodologischen Gegenfrage enden, wie weit diese Metapher getragen hat und wo die Grenzen des daraus gefolgerten Vorgehens liegen. Es geht mit anderen Worten um eine kritische Revision der erzielten Ergebnisse, die zugleich auf einen toten Winkel dieser Untersuchung hinweist und damit auf Fragestellungen außerhalb des abgesteckten Interessengebietes aufmerksam macht.

Die erfolgreichsten und folgenreichsten theoretischen Ansätze, die eine vermeintlich neue Lesbarkeit der Architektur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts postulieren, stützten sich auf die strukturalistische Semiotik. Wie schon in der Einführung antizipiert wurde, erwiesen sich gerade nicht die struktursemiotisch ausgerichtete Kunstwissenschaft und Architekturtheorie für das untersuchte literarische Corpus als primär relevant. Auch wenn Umberto Ecos und Charles Jencks' epochemachenden Theorien gleichsam als diskursives Hintergrundleuchten für eine Lektüre von *Schilten* und *Korrektur* wegweisend waren, erhellten andere zeitgenössische architektonische und philosophische Zeichentheorien weitaus sinnfälliger die Romane. Dass die Lesbarkeit von Architektur somit ein größeres Problemfeld darstellt, als zuweilen postuliert wird,⁵⁷ gehört zu einer erklärten Hypothese der Untersuchung. Da die untersuchten literarischen Architekturen immer auch als Reflexionsfiguren von wissenschaftlichen Diskursen verstanden wurden, erwies sich die vermeintlich einfache Metapher architektonischer Lesbarkeit nicht nur als Problem der strukturalistischen Semiotik. Mit der Entgrenzung dieses Problemfeldes handelte sich die Untersuchung aber auch methodologische Herausforderungen ein, die abschließend skizzieren sollen. Die Kategorien der physiognomischen Ausdrucksarchitektur in *Korrektur* und der stilistischen Architekturmaske in *Schilten* sind heuristische Platzhalter, mit denen sich die (Un-)Lesbarkeit der jeweiligen Architektur nur vereinfacht fassen lässt. Die theoretische und historische Problemlage, auf welche diese Begriffe hinweisen, ist komplexer: Eine kontextualisierende Lektüre rekonstruiert die zentralen Architekturen, den Kegel und das Schulhaus, als Verhandlungsräume unterschiedlicher und zuweilen konträrer Diskurse. Ein Blick

⁵⁷ Vgl. hierzu die Kritik an Gernot Böhme, Kap. I 1, Fn 39, und Detlev Schöttker, Kap. I 4.

auf die raumzeitliche Herkunft dieser Positionen zeigt, dass sich Bernhard und Burger an der Architekturwissenschaft ihrer unmittelbaren Gegenwart orientierten und hierbei sogar auf Mitglieder desselben, vergleichsweise kleinen, und lokal verbundenen Kreises von Wissenschaftlern rekurrieren: Adolf Max Vogt, Georg Germann und Bernhard Hoesli lehren alle im Zürich der 1970er Jahre und kennen sich. Ihre Methoden divergieren zwar, gemein ist ihnen jedoch ein kritischer Blick auf architektonische Tendenzen der Moderne und Postmoderne. Sie befragen Architektur auf ihre Wirkungsgeschichte bis in die Gegenwart und lesen sie damit nicht primär strukturosemiotisch, sondern zeitdiagnostisch hinsichtlich physiognomischer, entwurfstechnischer und stilistischer Entwicklungstendenzen. Diesem historischen Blick folgen auch Burger und Bernhard, wenn sie die Architekturästhetik des 18. bis 20. Jahrhunderts für ihre eigenen Zwecke adaptieren.

Die Lesbarkeit der Architektur erweist sich dabei nicht als originäres Paradigma der 1960er und 1970er Jahre. Als theoretische Reflexionsfigur architektonischen Ausdrucks formiert es sich erstmals in der französischen Revolutionsarchitektur im späten 18. Jahrhundert. Étienne-Louis Boullées und Claude-Nicolas Ledoux' Verständnis von Lesbarkeit unterlag anderen Bedingungen als das Lesbarkeitsverständnis, das zur Wiederentdeckung der Revolutionsarchitektur in der Moderne und ihrer Erforschung und Adaption in der Postmoderne beitrug. Die *>architecture parlante<* verstand sich im Sinne der sensualistischen Aufklärung als unmittelbar lesbar, die moderne kosmisch-geometrische Formsprache sollte ihre Wirkung hingegen im Gesamtkontext eines utopischen Gesellschaftsentwurfes entfalten. Die postmoderne Auseinandersetzung postulierte einerseits eine absolute, individuelle künstlerische Freiheit und damit eine uneingeschränkte Lesbarkeit der Architektur (so Hans Hollein), andererseits eine intrikate Abhängigkeit gegenüber dem nur noch historiographisch zu entziffernden Formenvokabular (so Georg Germann). Inwiefern Architektur lesbar ist, unterscheidet sich also je nach historischen, philosophischen und kulturellen Prämissen fundamental, und dies umso mehr, als mit Hermann Burgers Werk zusätzlich das Problem der Stilsprache aufgeworfen wird. Die Frage nach dem lesbaren Stil eines (architektonischen) Werks verweist auf einen Metakatalog von Normen wie der Einheitlichkeit, der Proportionalität oder der sinnfälligen Rekombination früherer Formen. Ob eine Stilsprache korrekt gelesen und d.h. auch ob sie ästhetisch beurteilt werden kann, hängt also ganz dezidiert vom ästhetischen Vorwissen des Lesenden ab. Bei der Lektüre eines architektonischen Stils anhand einer klassizistischen, modernen oder postmodernen

Stiltheorie handelt es sich also um einen anderen Vorgang als im Falle der Lektüre einer Architektur nach dem Paradigma der Revolutionsarchitektur oder postmodernen Avantgarde – und diese unterscheiden sich wiederum von der (kultur-)physiognomischen Architekturlektüre eines Walter Benjamin, Ernst Bloch oder Hans Sedlmayr.

Kann die Ausgangshypothese einer zeitspezifischen Sensibilität der Autoren für das Paradigma der Lesbarkeit trotzdem aufrechterhalten werden – obwohl sich Burger und Bernhard nicht auf die damals zentrale strukturalistische Architektursemiotik und auch nicht auf ein anderes homogenes Theoriegebäude beziehen? Oder drastischer formuliert: Ist das metaphorologische Objekt vielmehr das Konstrukt des Suchenden und nicht im Material angelegt, wenn das Verständnis davon, was es heißt, eine Architektur zu lesen, sich nicht nach bestimmten Bedingungen eingrenzen lässt? Dem gewichtigen Verdacht, dass die Metapher der Lesbarkeit von Architektur gleichsam andere, womöglich präzisere Beschreibungskategorien überwuchert, muss auf drei Ebenen begegnet werden: erstens hinsichtlich der Grundvoraussetzungen der Metaphorologie, zweitens anhand der spezifischen Eigenlogik der vorliegenden Untersuchung und drittens mithilfe ihrer Ergebnisse, genauer der metaphorologischen Position der Texte Bernhards und Burgers.

Die Metaphorologie ist kein Instrument genauer begrifflicher Eingrenzung, sie dient der Untersuchung von Begriffen, die *per se* semantische Grenzen verunsichern und überwinden. Die Übertragungsleistung der Metapher geschieht kraft eines grundsätzlichen Gegensatzes zwischen Bild und Abgebildetem und kann darum in unterschiedlichen historischen und kulturellen Kontexten zu beträchtlichen semantischen Verschiebungen führen. Genau diese Verschiebungen stehen im Zentrum von Hans Blumenbergs metaphorologischen Studien. Sie berücksichtigen nicht nur unterschiedliche Stadien eines Metapherngebrauchs, sondern auch die kritischen Reaktionen auf diese Gebrauchspraxis, die wiederum neue Metaphern provoziert und erneut instrumentalisiert.

Die vorliegende Arbeit orientiert sich an Blumenbergs Grundgedanken, ohne seinem historiographischen Vorgehen zu folgen. Sie zeichnet keine chronologische Abfolge der semantischen Entwicklung einer Lesbarkeit von Architektur, sondern rekonstruiert das Nebeneinander ihrer unterschiedlichen Semantiken im Kontext zweier literarischer Werke. Dies führt zu einer Konstellation von unterschiedlichen Architekturtheorien, die nicht auf dieselbe Weise der titelgebenden Metaphorik verpflichtet sind. So kümmert sich die phänomenologische Architekturtheorie von Christian Norberg-Schulz nicht

im selben Maße um die Lesbarkeit der Architektur wie die physiognomische Architekturwissenschaft eines Hans Sedlmayr. Hingegen lässt sich Norberg-Schulz sehr wohl als Teil einer Bewegung verstehen, die gerade schwer zu bezeichnende Phänomene wie Stimmung zu ihren zentralen Begriffen erhebt, *weil* sie frühere Lektüreversuche von Architektur, hinsichtlich ihres strukturrealistischen, physiognomischen oder funktionalen Ausdrucks, ablehnen.⁵⁸ Dass die Bezeichnung ‚Lektüre‘ dabei der metaphorologischen Fragestellung des Untersuchenden geschuldet ist, lässt sich nicht vermeiden, sondern lediglich am konkreten Textmaterial rechtfertigen.

Die beiden untersuchten literarischen Texte werfen nämlich die Frage nach dem Verhältnis von Architektur und Schrift auf, die sich als Problematisierung des Lesevorgangs verstehen lässt. In *Schilten* und *Korrektur* geschieht die erschwerte Produktion und Lektüre von eigentlichen Texten – dem Schulbericht bzw. Roithamers Schrift – vor dem Hintergrund eines erschwerten Verständnisses der darin dargestellten Gebäude. Über den Text werden die Gebäude zwar ansatzweise verständlich, ein umfassender Zugriff auf die architektonische Realität wird aber jeweils als Illusion demaskiert. Das liegt nicht nur am Medium der Schrift, sondern an demjenigen der Architektur selbst, wenn sie analog zur Schrift den Zweck künstlerischer (Selbst-)Darstellung übernehmen soll. Die Protagonisten behaupten damit eine Lesbarkeit ihrer Architekturen, die letztlich am allzu großen Versprechen dieser absoluten Metapher scheitert. Ebenso wenig wie geliebte Menschen oder die Totalität künstlerisch-subjektiver Wirklichkeit lesbar gemacht werden können, lässt sich eine Architektur, die diesen absoluten Ansprüchen folgt, »entziffern«. Die Architektur wird stattdessen zur absoluten Sprengmetapher bzw. zu einer Sprengallegorie, die ihre eigene Bildlichkeit *ad absurdum* führt. Die Abbildungsfunktion des uneigentlichen Sprechens scheitert im Prozess der Abbildung.

Wenn also die Lesbarkeit der Architektur im Zentrum der beiden Architekturromane steht, um welche herum sich Theorien architektonischer Lektüreparadigmen konstellieren, so scheint sich die Leitmetapher nicht nur aufgrund der historischen Diskurslage »von außen«, sondern aufgrund der sprachphilosophischen Konstitution der Texte auch »von innen« zu rechtfertigen. Und doch lässt sich auch hier kritisch nachfragen, ob sich die sprach-

⁵⁸ Dies gilt für Norberg-Schulz ganz besonders, da dieser in den 1960er Jahren noch explizit ein semiotisches Projekt verfolgt, von dem er sich in den 1970er Jahren abrupt abwendet, vgl. Norberg-Schulz: Logik der Baukunst.

philosophische Problemlage von *Schilten* und *Korrektur* nicht mindestens so sinnfällig in einer anderen Metapher ausdrücken ließe.

Ein Hinweis auf die enge Verschränkung von Schrift und Architektur, die nicht auf Lesbarkeit, sondern vielmehr auf Konstruierbarkeit hin angelegt ist, geben die Schriftsteller Burger und Bernhard in poetologischen Paratexten, die in der vorliegenden Arbeit zwar erwähnt, aber bewusst nur am Rande behandelt wurden. Bernhard spricht davon, dass seine Buchseiten »wie Wände« seien,⁵⁹ dass er also schreibe, als würde er bauen. Bei Burger zeugen ähnliche Behauptungen gar von einem entwurfstechnischen poetologischen Programm.⁶⁰ Die Metapher, welche sich zur Lesbarkeit der Architektur komplementär verhält und für das Textcorpus womöglich ebenso relevant wäre, ist die der Konstruierbarkeit von Schrift. *Sie* liegt gleichsam im erwähnten toten Winkel dieser Untersuchung. Denn die vorliegende Arbeit hat nach einer Verweislogik gefragt, die vom Text ausgeht, in die Architektur übertragen wird und von dort wieder zur Literatur zurückführt. Sie hat der metaphorischen Übertragung des Architekturbegriffs in den Textbegriff nur eine untergeordnete Rolle zugemessen. Analog zum architektonischen Phantasma, mit der Architektur als Schrift über ein Medium unmittelbarer und doch steinern-unverrückbarer Kommunikation zu verfügen, gebärdet sich aber die Denkfigur, so schreiben zu können, wie Architekten bauen: Schrift soll sich demzufolge gleichsam die steinerne Gesetztheit und räumliche Atmosphäre gebauter Räume aneignen können.

Fraglos hätten *Korrektur* und *Schilten* auch ausgehend von der Metapher der Konstruierbarkeit von Schrift gelesen werden können. Die Resultate hätten sich mit einigen der vorliegenden Ergebnisse überschnitten, doch wären nicht primär Architekturtheorien, sondern verschiedene historische Paradigmen der Schriftlichkeit, des Schreibens und seiner Konstruiertheit rund um das Textkorpus zu konstellieren gewesen. Während werkgenetische Aspekte in der vorliegenden Untersuchung in den Rahmen architekturtheoretischer Kontexte gestellt wurden, hätte die Ausrichtung auf die Metapher des schriftlichen Bauens umgekehrt die Architekturtheorie in die Perspektive eines werkgenetischen Interesses gestellt. Dass aufgrund der bekannten Materialien dieses Vorgehen nicht weniger fruchtbar ausfallen würde, ist offensichtlich. Ebenso wenig wie die Metapher der Lesbarkeit von Architektur hier in ihrer

⁵⁹ Bernhard, Drei Tage, S. 84.

⁶⁰ Vgl. Burger/Paschek, »Mein Unglück nicht beschreiben zu können...«, S. 266.

ganzen historischen Breite untersucht werden sollte, wurde die Bedeutung von Bernhards und Burgers literarischen Architekturen abschließend erforscht. Die vorliegende Arbeit legt immerhin einen Grundstein zu ihrem historischen Verständnis.