

Jörg H. Gleiter

Architekturtheorie heute

[transcript]

Architektur**Denken** 1

Jörg H. Gleiter **Architekturtheorie heute**

Architektur **Denken** 1

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
Architekturtheorie heute

[transcript]

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2008 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung & Innenlayout: Philipp Heinlein, Bozen (I)

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 978-3-89942-879-7

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

7 Vorwort

Einführung

11 Architekturtheorie heute

Bild und Zeichen

27 Finsternismomente.

Architektur und die Dialektik des Lichts

43 Die Realität des Imaginären.

Architektur und das digitale Bild

Stil und Ornament

57 Thematisierung oder Stil.

Zur spekulativen Logik Oswald Mathias Ungers

75 Von Loos bis Eisenman.

Kritische Theorie des Ornaments

Leibliche Symbolik

93 Die „Physiologie der Ästhetik“.

Friedrich Nietzsche und die Architektur

113 Einfühlungsästhetik.

Zur Psychologie der Architektur

129 Personenregister

Vorwort

Die Reihe *ArchitekturDenken*, deren erster Band hier vorliegt, will sich den Herausforderungen der Architektur heute im digitalen Habitat stellen. Die Medialisierung der Alltagskultur, die digitalen Technologien, die ausufernde Urbanisierung und die Notwendigkeit nachhaltiger Entwicklung unterwandern die Architektur in ihrem überlieferten Selbstverständnis und verändern sie. Wo alles in Bewegung ist, laufend die Hierarchien umgebaut werden, und sich neue Felder der Anziehungen und Abstoßungen ausbilden, ist die Architektur zur Reflexion ihres Standpunktes, ihrer kulturellen Funktion und ihrer Methoden aufgefordert.

Es geht um das Denken der Architektur zwischen den zwei Polen: Einerseits der fortreißenden, ja Schwindel erregenden, kulturellen Dynamik und andererseits jenen menschlichen Bedürfnissen, die als anthropologische Konstanten unzureichend beschrieben wären. Denn die kritische Analyse zeigt, dass selbst das, was einem unveränderlichen Bedürfnis zu entspringen scheint, gerade in seinem Erscheinen von der kulturellen Logik der jeweiligen Zeit geprägt ist. Darum geht es der Reihe *ArchitekturDenken*, nicht *dass* die Architektur „Dach über dem Kopf“ ist, sondern *wie* sie es ist, wie es gemacht ist, was es bewirkt, bedeutet und wie alles ständig sich gegeneinander verschiebt und verändert.

Die Reihe *ArchitekturDenken* geht davon aus, dass sich die Architekturtheorie an einem historischen Wendepunkt befindet. Dass dieses so ist, wird sichtbar im Vergleich zu ihrer zeichentheoretischen Reformulierung im *semiotic turn* der 60er Jahre. Damals ging es wesentlich um die Wiedergewinnung der Geschichtlichkeit, der kommunikativen Funktion und der Sprachlichkeit der Architektur, also um die Wiedergewinnung all dessen, was im Bildersturm der frühen Moderne kurzerhand über Bord geworfen worden war, wie das

erzählerische Moment in der Architektur oder das Ornament. Heute jedoch geht es nicht mehr um Oberflächenphänomene oder verlorenes, historisches Terrain. In Verbindung mit der Frage der Nachhaltigkeit greifen zum Beispiel die digitalen Technologien massiv in die Verfahren der Architektur ein und verändern diese von innen heraus; oder soll man sagen, dass sie diese zersetzen, wie manchmal behauptet wird? Nun, es wird wesentlich von den richtigen Fragestellungen und den Antworten abhängen.

Die Reihe *ArchitekturDenken* besitzt also eine doppelte Ausrichtung. Denn sie thematisiert den Strukturwandel der Architektur ebenso wie den Wandel der Institution Architekturtheorie selbst. Deshalb muss am Anfang der Reihe *ArchitekturDenken* die Beantwortung einer Frage stehen: Was ist Architekturtheorie? Wie ist ihre Beziehung zur Architektur? Besonders aber auch: Was ist die Architekturtheorie heute? Die Antwort darauf ist: Architekturtheorie ist das Medium der Reflexion über das Gemachtsein sowie Gemachtwerden der Architektur und über ihre kulturelle Funktion im dynamisch sich verändernden kulturellen Kräftefeld.

Damit ist ein komplexes Aufgabengebiet der Architekturtheorie gezeichnet. Sie ist einerseits Reflexion der Architektur in Hinblick auf ihre Wirklichkeitspotenziale, das heißt in Hinblick auf ihr Gemachtwerden und Gemachtsein, also auf die praktische Umsetzung und Materialisierung architektonischer Ideen. In diesem Sinne ist Architekturtheorie eine praktische Ästhetik. Andererseits ist Architekturtheorie das kritische Nachdenken über die kulturelle Funktion der Architektur, also über ihre Möglichkeitsbedingungen im großen kulturellen Ganzen, besonders dort, wo sich dieses in einem ständigen Umbauprozess befindet. Wo es um die kulturellen Bedingungen für Architektur geht, findet die Erweiterung der Architekturtheorie zur Philosophie der Architektur statt.

Gleichzeitig wird sichtbar, dass es gerade das stetig sich ändernde Kräftefeld ist, das die Architektur immer wieder zur kritischen Reflexion ihrer kulturellen Funktion anhält. Wo die kulturelle Dynamik die treibende Kraft ist, zeigt sich die Architekturtheorie demnach als zutiefst modernes Anliegen. Sie unterscheidet sich vom bloßen Nachdenken über die Architektur in vormodernen, feudalen Gesellschaften. In ihnen ändert sich das kulturelle Kräftefeld nur über lange Zeiträume hinweg, weshalb in einem Prozess kontinuierlicher

Anpassung bruchlos das Wissen der Architektur von Generation zu Generation weitergegeben werden kann.

In modernen Gesellschaften ist das dagegen nicht der Fall. Hier ist es die beschleunigte Entwicklungsdynamik, die alles ständig umbaut, neu ordnet und umdeutet. So dass die Moderne ihre orientierenden Maßstäbe nicht mehr ohne weiteres Vorbildern einer anderen Epoche entlehnen kann und ihre Normativität aus sich selber schöpfen muss. Immer aufs Neue muss sie die Frage nach der Angemessenheit stellen, ständig müssen die Ziele, Mittel und Methoden neu ausgehandelt werden. Und ist es nicht gerade die Architektur, mit der wir uns einerseits die uns einzig angemessene Lebenswelt schaffen, die uns andererseits aber ständig vor Augen führt, dass wir unabdingbar auf eine theoretisch-praktische Sinnbestimmung unseres Menschseins in der Welt angewiesen sind?

Die in diesem ersten Band vorgelegten Aufsätze sind weit davon entfernt, ein abgeschlossenes Bild der Architekturtheorie heute zeichnen zu wollen. Die Aufsätze verstehen sich eher als Öffnung und Weitung des nach allen Seiten hin offenen Feldes der Architekturtheorie. Es verbindet sich damit aber die Erwartung, dass mit den folgenden Bänden sich dieses zu einem umfassenden Bild von der Architekturtheorie in all ihren Facetten und Widersprüchlichkeiten vervollständigen wird.

Berlin/Bozen, Februar 2008

Jörg H. Gleiter

Einführung

Architekturtheorie heute Das digitale Habitat ist eine Tatsache. Es beschwört gleichsam die Krise des Realen. Rücksichtslos drängen die ins Unsichtbare sich verflüchtigenden Technologien allem und jedem ihre digitale Logik auf. Sie greifen dabei in die über Jahrhunderte etablierte Praxis der Architektur ein und fordern sie in ihrer zentralen Funktion heraus, als jene kulturelle Praxis nämlich, mit der die kulturelle Logik einer Zeit ihre Übersetzung in die Sichtbarkeit und materiell-sinnliche Erfahrbarkeit findet. In der Renaissance war es der Neoplatonismus, im Barock die Gegenreformation und in der Moderne die Maschinenrationalität, heute dagegen ist es die Logik des digitalen Habitats, die nach Aufnahme in den Gehalt der Architektur verlangt. Wo es keine Alternative dazu gibt, bedarf es der kritischen Reflexion der Grundlagen der Architektur. Insofern die Logik des digitalen Habitats keine der Maschine und der Maschinenproduktion, keine der Serialisierung und Typologisierung mehr ist, zeigt sich die Rekonzeptualisierung der Architektur als die Rekonzeptualisierung der Idee architektonischer Modernität.

Von der Dominanz der Zeichen zur Dominanz der Bilder Um sich der Frage nach dem Wandel der Architekturpraxis im Zeitalter des digitalen Paradigmenwechsels zu nähern, bietet sich an, zunächst Rückschau zu halten und die Frage zu stellen, was die Reaktion der Architektur auf den nicht minder einschneidenden Paradigmenwechsel des ersten Maschinenzeitalters war. Im Hinblick auf die künstlerische Avantgarde der Moderne und ihr damals neuestes Bildmedium, der Film, stellte Walter Benjamin fest, dass zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts die damals neuesten Technologien, die Maschine und die Maschinenproduktion, zu einer „gewaltigen Erschütterung des Tradierten – einer Erschütterung der Tradition“¹ führten. Dies sei die „Kehrseite der gegenwärtigen Krise und Erneuerung der Menschheit“. Er sprach von der Moderne als Krisenerfahrung und von dieser als Auslöser für die gewaltigen gesellschaftlichen Umwälzungsprozesse in der Moderne.

Für den digitalen Paradigmenwechsel kommt man aber nicht um die Einsicht herum, dass die Reflexion der Architektur heute konzeptuell wie auch historisch tiefer anzusetzen hat. Im digitalen Habitat kann heute nicht mehr ernsthaft von einem Traditionsverlust und von der Krise der Kultur die Rede sein. Denn das Eindringen der digitalen Verfahren in die konstruktive und materiale Praxis stellt das in Frage, was bisher als kulturelle Konstante der Architektur betrachtet wurde: ihre Einheit als räumlich-materielle, konstruktive Praxis. So lässt sich die Idee von Standfestigkeit, von Konstruktion und Tektonik, ob etwas hält oder nicht, nicht mehr im Sinne von Heinrich Wölfflin in der Einfühlung nachvollziehen, also aus der eigenen Erfahrung mit dem Tragen und Lasten. Das ist evident in Herzog und de Meurons Olympiastadion in Peking oder in Zaha Hadids *Phaeno* in Wolfsburg. Beide Gebäude folgen nicht mehr den Regeln der Sichtbarkeit der klassischen Tektonik, das *Phaeno* scheint unmittelbar vor Ort geformte, schwerelose Masse. Darin besteht der Unterschied zur Moderne, die wohl Symptom der Krise war, aber die Architektur in ihren überlieferten Grundlagen, das heißt in ihren von alters her tradierten Vorstellungen der firmitas, der Standfestigkeit, und des Gebots der Übersetzung in die Sichtbarkeit nicht in Frage stellte. Das bestätigt sich in den verschiedenen konstruktivistischen Ansätzen der Moderne, aber auch in dem der Moderne immanenten Klassizismus, bei Adolf Loos, Le Corbusier oder Mies van der Rohe. Delugan und

Meissls Porschemuseum ist weit entfernt von der konstruktiven Klassizität von Mies van der Rohe Nationalgalerie in Berlin, es scheint einer anderen Visualität zu folgen als der Idee der sichtbaren Evidenz der Tektonik. Mit der Aufnahme der neuen Sichtbarkeit des digitalen Habitats in ihren Gehalt ist die Architektur aber auch mit deren Unbestimmtheit und dem infiziert, was man die schwache Ontologie der digitalen Verfahren nennen kann.

Die Architektur im Zeitalter des digitalen Paradigmenwechsels ist aber nicht vorbildlos, sie hat eine moderne Vorgeschichte im produktivistischen Paradigmenwechsel und seinen Ornamentdebatten, wie auch eine postmoderne Vorgeschichte im *linguistic turn* und der Semiotisierung der Architektur in den sechziger und siebziger Jahre. Dem heutigen *total flow* der digitalen Bilder geht so etwas wie der *total flow* der analogen Zeichen und Metaphern der Postmoderne voraus. Was sich heute technologisch als digitaler Paradigmenwechsel vollzieht, zeigt sich kulturgeschichtlich als Verschiebung der kulturellen Dominante von der Omnipräsenz der Zeichen zur Omnipräsenz der Bilder.

Mit der Verschiebung von den Zeichen zu den Bildern steht damit im Zentrum der Architekturtheorie heute die Rekonzeptualisierung der kulturellen Funktion der Architektur im dynamisch sich verändernden, allgemeinen kulturellen Kräftefeld. Dabei ist herauszustellen, dass das Konzept der Rekonzeptualisierung generell von der Theorie der kulturellen Kompensation zu unterscheiden ist. Die Kompensationstheorie, wie sie von Odo Marquardt formuliert wurde, sieht die kulturelle Entwicklung aus der Notwendigkeit zur Kompensation der Defizite motiviert, welche die gesellschaftlichen und technologischen Entwicklungen in der imaginierten Idealgestalt der menschlichen Gemeinschaft hinterlassen. Kultur wird hier als eine Serie von kompensatorischen Bewegungen und ihrerseits sich akkumulierenden Kompensationsdefiziten definiert. Dabei werden die Kultur im Allgemeinen und die Architektur im Besonderen dem Verdacht einer generellen Insuffizienz ausgesetzt. Es gehört zu den Eigenarten der Kompensationstheorie, dass sie die Kultur von ihrer Anlage her als defizitär definiert und in eine grundsätzliche Opposition zur Dynamik des Lebens stellt.

Der Kompensationstheorie Marquardts soll hier Ernst Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen* entgegengestellt werden,

ergänzt einerseits um ihr kunstwissenschaftliches Pendant, um Erwin Panofskys Begriff des *kulturellen Habitus*, und andererseits um die *Soziologie der symbolischen Formen*, um Pierre Bourdieus Idee des kulturellen und intellektuellen Kräftefelds. Die Bedeutung Cassirers für die Rekonzeptualisierung der Architekturtheorie heute besteht in dessen zentraler Intention, die verschiedenen Weisen der menschlichen Erfahrung als Typen von symbolischen Aktivitäten und Formen zu begreifen. Unter den symbolischen Formen verstand Cassirer jene Phänomene, in denen Sinn und Sinnlichkeit in einer Weise miteinander gekoppelt sind, dass im Sinnlichen zugleich Sinn erscheint und umgekehrt aller Sinn sich im Medium des Sinnlichen darstellt und verkörpert. Einerseits sind so Bedeutung und Funktion immer an ein sinnliches Substrat gebunden, während umgekehrt in den sinnlichen Erscheinungen immer eine bestimmte, nicht anschauliche Bedeutung mitgefasst ist.

Neben den Künsten und der Geschichte thematisierte Cassirer auch die Sprache, die Technik und die Wissenschaften als symbolische Formen. Auch wenn nicht explizit erwähnt, weil subsumiert unter die Künste, muss man nach Cassirer in der Architektur² eine der zentralen symbolischen Formen sehen. Tatsächlich lässt sich keine andere kulturelle Praxis benennen, die mehr Zwischenbereich, die mehr Medium für produktive Umformungen des Alltagslebens und seiner sinnhaften Besetzungen wäre als die Architektur. In der Architektur ist es, dass Bedeutung und Funktion unmittelbar an die sinnliche Gewährwerdung gekoppelt sind, dass geistige Bedeutungsgehalte an konkrete sinnliche Zeichen geknüpft und diesen innerlich zugeeignet sind. Die Architektur ist somit ein Medium der Kommunikation, das dynamisch und offen ist für die symbolischen Verschiebungen und Transformationen. Mit Bourdieu kann man von der Architektur als Knotenpunkt und Durchgangsstelle im symbolischen Netz des kulturellen Kräftefelds³ sprechen.

Bedeutend für die Architekturtheorie ist, dass sich mit Cassirer der ausschließlich semiotische Ansatz des *linguistic turn* der sechziger Jahre um eine phänomenologische Komponente erweitern lässt, ohne dass dabei der Wissenschaftscharakter aufgegeben werden müsste. Cassirer sprach hier von der symbolischen Prägnanz, in der beide Ebenen, die semiotische und die sinnlich-phänomenale vereinigt sind. In der Erweiterung durch Panofsky stellt dann die Architektur

eine Praxis dar, in der Bedeutungs- und Phänomensinn, Struktur und Praxis ineinander verschränkt auftreten und doch gegeneinander analysierbar bleiben. In ihr verbindet sich somatische Sinnlichkeit, aktive Sinnggebung und geistige Vorprägung, was Bourdieu als das kulturell Unbewusste verinnerlichter Muster bezeichnete. Aufgrund ihres dynamischen Charakters werfen die symbolischen Formen immer die Frage nach der Genese, nach der Formverschiebung und Formwandlung auf. Cassirer sprach daher von der *spekulativen Logik* der symbolischen Aktivitäten. Das gilt auch für die Architektur, was man die *spekulative Logik* der Architektur nennen kann. In diesem Sinne ist die Architektur die zentrale, einzig intersubjektiv und universell gültige Grundform des Verstehens der Welt, welche die verschiedenen kulturellen Praktiken miteinander in Beziehung setzen und so kulturell bedeutsame Lebenswelten schaffen kann. Architekturtheorie ist dann jene zentrale Instanz, die im dynamisch sich ändernden, kulturellen Kräftefeld, das heißt im stetigen Prozess der Formverschiebung und Formwandlung versucht, die Architektur immer wieder auf ihre kulturelle Funktion als symbolische Form zurückzuführen.

Die Moderne und die produktivistische Rekonzeptualisierung der Architektur Die Frage nach der Architekturtheorie heute im Zeitalter des digitalen Paradigmenwechsels besitzt eine ihrer Vorgeschichten im produktivistischen Paradigmenwechsel der Moderne. Dieses umso mehr, als nach Theodor W. Adorno die Autorität des Neuen immer die des „geschichtlich Unausweichlichen“⁴ ist, gleichzeitig aber auch die Geschichte gerade beredt wird durch ihre Stellung zu den avancierten Technologien der Gegenwart. Dass die Moderne kein Harmloses und Seichtes dulde, werde ihr jedoch fälschlicherweise immer wieder als Traditionsverlust angelastet, während jedoch dieser gerade durch die Veränderungen innerhalb der Kategorie Tradition selbst bedingt sei.

Moderne ist Kunst durch „Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete“⁵, postulierte Adorno für die Verfahrensweisen der Avantgarde der Moderne. Das Neue in der Moderne sei eben das „ästhetische Signum der erweiterten Reproduktion, auch mit deren Versprechen ungeschmälterter Fülle.“⁶ Das heißt, dass die „Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete“, also die Aufnahme der fortge-

schrittensten Technologien, wie Stahl und Glas, wie Serialisierung und Standardisierung, keineswegs nur den Gesetzen der Wirtschaftlichkeit folgt, sondern der kulturellen Logik der jeweiligen Zeit. Hier berühren sich Adornos *Kritische Theorie* und Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen*. Cassirer mit Adorno interpretiert heißt: Will die Architektur ihre traditionelle gesellschaftliche Funktion als intersubjektiv gültige Form der Vermittlung der jeweils herrschenden Rationalität mit der Lebenspraxis wahren, so kann es zur Aufnahme der neuesten technologischen Verfahren in ihren Gehalt keine Alternative geben. Nur so kann sie ihrer Funktion als zentrale Instanz kultureller Vermittlung gerecht werden. Wo so das Neue von der Sache her erzwungen ist, wird sichtbar, dass auch die Rekonzeptualisierung der Architektur im Kontext der Neuen Sachlichkeit, der Serialisierung und der Maschinenproduktion nicht so sehr vom Wunsch nach einem Up-to-date-sein oder dem ökonomischen Verwertungsdruck getragen war, als dass diese der kulturellen Funktionsweise⁷ der Architektur geschuldet war, nämlich ihrer Funktion als objektivierende Form der Vermittlung und Vernetzung unterschiedlicher kultureller Praktiken. Traditionell ist die Architektur also keineswegs ihrer äußeren Form, also ihrer formalen Erscheinungsweise nach, sondern einzig ihrer Stellung im kulturellen Ganzen nach und ihrer Funktion als zentrale symbolische Form im kulturellen Kräftefeld.

Im Maschinenzeitalter erhielt die Technik der „Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete“ ihren sichtbaren formal- und material-ästhetischen Niederschlag in den Serialisierungs- und Standardisierungsverfahren der Architektur; abgesehen von einzelnen Versuchen, die Architektur zur Maschine zu machen, wie zum Beispiel in Konstantin Melnikows Entwurf für die Leningrader Prawda von 1924, wo die Architektur wörtlich zur Maschine wird. Die Frage ist nun, was die Mimesis an die digitalen Technologien heute für die Architektur bedeutet, wo diese im Gegensatz zur Architektur materiallos und eher Oberflächenerscheinungen sind, die sich in den Bildschirmen oder im Nanobereich verflüchtigen. Eine produktionsästhetische Ausrichtung scheint ja im Zeitalter müheloser, zwischen Original und Kopie nicht unterscheidender Vervielfältigungstechniken nicht mehr überzeugend. Am Übergang von der Maschinenproduktion zu den digitalen Bildverfahren führt dies aber zwangsläufig zur Infragestellung des tradierten Status der Architektur der Moderne. Dass es also, mit

dem Ziel der Bewahrung der kulturellen Funktion der Architektur, keine Alternative zur Aufnahme der digitalen Technologien in den Gehalt der Architektur gibt, bezeichnet gerade den Punkt, an dem das Bedürfnis zur kritischen Reflexion ihrer Grundlagen entsteht, was auch die Grundlagen der modernen Architektur sind. Solchermaßen zeigt sich die Rekonzeptualisierung der Architektur im digitalen Zeitalter als die Rekonzeptualisierung der Idee architektonischer Modernität.

Die Postmoderne und die semiologische Rekonzeptualisierung der Architektur Ihre zweite, nicht minder bedeutende Vorgeschichte besitzt die Architekturtheorie heute im *linguistic turn*. Mit der Linguistik und Semiotik formierte sich in den sechziger und siebziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts ein neues kulturelles Kräftefeld, das schnell zur Grundlagenwissenschaft der Architekturtheorie avancierte. Mit dem *linguistic turn*, so wie er 1967 von Richard Rorty auf den Begriff gebracht worden war, begann der Aufstieg der Architekturtheorie als Wissenschaft. Die Semiotik und die Kommunikationswissenschaften wurden zu Basiswissenschaften der Architekturtheorie und lösten die vordem neo-marxistischen Kulturtheorien ab. Sowohl Robert Venturi, Charles Jencks, James Stirling, Heinrich Klotz wie auch Peter Eisenman, um nur einige zu nennen, gründeten ihre theoretischen Reflexionen in der Semiotik. Selbst Manfredo Tafuris neo-marxistische Architekturkritik war stark vom russischen und tschechischen Strukturalismus, von Viktor Šklovskij und Yuri Tynjanov, Roman Jakobson oder Jan Mukařovský beeinflusst. Aber mit der semiotisch-strukturalistischen Methode lag nicht nur ein Instrument zur kritischen Analyse der Architektur vor, sondern gleichzeitig auch der entscheidende Ansatz zur Überwindung jener Leere, die durch die Ablehnung der Ikonographie im Allgemeinen und des Ornaments im Besonderen in der frühen Moderne entstanden war. Mit dem *linguistic turn* kehrten auf semiotischer Basis die Ornamentdebatten der frühen Moderne – gleichsam in ihrer Verwissenschaftlichung – in die Architekturdebatten zurück.

Seit den sechziger Jahren verstand sich die Architekturtheorie wesentlich als ein Projekt der semiotischen Rekonzeptualisierung der Architektur. Ihr Konzept des flottierenden Signifikanten, also eines permanent unabgeschlossenen Zeichenprozesses, galt dem Versuch,

mit den ideologischen Verhärtungen der Nachkriegsmoderne zu brechen. Wie in Venturis und Eisenmans rhetorischen Ansätzen unmissverständlich deutlich wurde, konnte das nur bedeuten, die Architektur der Vieldeutigkeit und Polysemie zu öffnen, was weit über Charles Jencks Konzept der Doppelkodierung hinausging. Die Kehrseite davon war, dass mit dem polysemischen Ansatz sich die Architektur für die außerarchitektonischen Praktiken, für die Pop-Art und die Populärkultur öffnete. Das führte die Architektur in die paradoxe Situation, dass die Überwindung der Krise des Wiederaufbaufunktionalismus selbst wiederum als krisenhaft empfunden wurde. Denn die Öffnung für die Populärkultur wurde als Angriff auf den autonomen Status der Architektur gewertet. Die pointiertesten Reaktionen darauf waren Oswald Mathias Ungers morphologische Methode und Aldo Rossis typologischer Ansatz. Mit den architektonischen Archetypen entzog Rossi der Architektur die flottierenden Signifikanten, also den *total flow* der analogen Zeichen und Metaphern, und setzte der Polysemie eine Strategie der Autonomisierung der Architektur entgegen. Michael Hays sprach von Rossis Strategie der „resistance through autonomy.“⁴⁸ Beiden, Ungers wie Rossi, ging es darum, die Unterwanderung der Architektur mit populärkulturellen Elementen abzuwehren. Rückbezug auf die architekturimmanenten Werte durch formale, materiale und semantische Reduzierung und damit Autonomisierung der Disziplin war ihr Programm.

Während die Literatur, Musik, Kunst, Bildhauerei und Film zum Spielfeld des Strukturalismus und Poststrukturalismus wurden, widersetzte sich jedoch die Architektur der Idee der fortgesetzten Semiose und des flottierenden Signifikanten. Der Grund dafür ist im besonderen semiotischen Status der Architektur zu suchen. Diesen explizierte 1993 Peter Eisenman in einem Gespräch mit Jacques Derrida. Der Unterschied zwischen einem sprachlichen Zeichen und einem architektonischen Zeichen bestehe darin, so Eisenman, dass die Säule zunächst und in erster Linie als Säule und nicht als Zeichen wahrgenommen werde. „Die Säule ist kein willkürliches Zeichen,“⁴⁹ sondern etwas, das in seiner konkreten Materialität eine konkrete Funktion besitze. Die Idee des „Unmotiviertwerden des Zeichens“, also die Idee des flottierenden Signifikanten, welche zur Schrift gehöre, lasse sich daher in der Architektur nur schwierig umsetzen. Architektonische Gebilde sind, so lässt sich ergänzen, immer in erster

Linie reale Baukörper. Alle semiotischen Bedeutungen sind an diese Realia gebunden, so dass das architektonische Zeichen immer zuerst auf sich verweist und erst in zweiter Linie auf ein Abwesendes.

Aber gerade darauf hatte in den achtziger Jahren der Dekonstruktivismus von Jacques Derrida abgezielt. Nach Derrida war jede eindeutige Festlegung der Bedeutung eines architektonischen Elements nichts anderes als der durchsichtige Versuch, ein ontologisch verfestigtes, „transzendentes Signifikat“ zu bestimmen. Für Derrida verbarg sich dahinter ein zwanghaftes Bemühen, die frei flottierende Interpretationsbewegung der Zeichen zu unterbrechen und die Architektur auf eine ontologische Eindeutigkeit zu fixieren. Der Dekonstruktivismus setzte demnach beim Eigenverständnis der Architektur als ontologisch eindeutig bestimmte, kulturelle Praxis an, doch nicht im Sinne der Bestätigung, sondern mit dem Ziel der Subversion. So wurde Ende der achtziger Jahre die subversive Unterwanderung des ontologischen Status der Architektur geradezu zum Gradmesser für die Etablierung des Dekonstruktivismus als alles umfassende Kulturtheorie. Als Anfang der neunziger Jahre die digitalen Medientechnologien, also der Computer, auf breiter Basis in die Architekturpraxis eingeführt wurden, traten jedoch die Defizite der semiotischen Verengung der Architekturtheorie offen zutage. Besonders in der Architekturpraxis Eisenmans war sichtbar geworden: Dass mit den dekonstruktivistischen Verfahren wohl erfolgreich die klassische Figur-Grund-Relation in der Architektur in Frage gestellt werden konnte, dass aber der Preis für das Gelingen die Überschreitung der Grenze zur Kunst war. Anfang der neunziger Jahre war also in der Architektur mit dem dekonstruktivistischen Ansatz philosophisch gescheitert, was sich heute medientheoretisch nicht mehr ernsthaft bestreiten lässt: Die Unterminierung des ontologischen Status der Architektur im digitalen Habitat.

Das digitale Habitat und die bildtheoretische Reformulierung der Architektur Es war Konrad Paul Liessmann, der die Problematik der digitalen Realität für die gestalterischen Disziplinen früh erkannte. An die sich formierende Avantgarde des digitalen Zeitalters gerichtet, gab er 1995 in einem ersten Resümee zu Bedenken, dass es keinerlei Anlass gäbe, jede digitale Illusion am Bildschirm allein schon als eine ästhetische Erfahrung zu idealisieren. Nicht ganz unberechtigt

bezeichnete Liessmann die ersten Produktionen im virtuellen Raum als „Jahrmarktattraktionen“, nicht ohne gleichzeitig der Hoffnung Ausdruck zu geben, dass sich aus ihren technischen Potenzialen vielleicht nicht doch einmal „ästhetische Strategien gewinnen ließen.“¹⁰

Ähnliches lässt sich auch für die digitale Avantgarde in der Architektur konstatieren. Auch hier wird erst die Rede von einem Scheitern sein müssen. So entwarfen ihre Protagonisten wie Greg Lynn und Jesse Reisser, Hani Rashid, Ben van Berkel oder Lars Spuybroeck in einem ersten Schritt Gebilde, die mit hohem konzeptuellem Engagement und methodischem Aufwand aus morphologischen, sich selbst generierenden Prozessen entwickelt wurden und allein in der virtuellen Realität des digitalen Mediums existierten. Die sogenannten *Blobbs*, wie zum Beispiel das *Embryonic House* von Greg Lynn, waren amorphe Gebilde, dennoch standen sie keineswegs außerhalb der Architekturgeschichte, sondern eröffneten eine Reihe von Bezügen zu den Architekturutopien von Friedrich Kiesler, zum Beispiel zu dessen *endless house*, oder auch zu Hermann Finsterlins und Hans Scharouns Architekturphantasien. In den weniger gelungenen Beispielen führte dies dagegen zu eigenartig bezuglosen und einfältigen Strukturen, eben zu kaum mehr als Jahrmarktattraktionen.

Vom heutigen Standpunkt aus wird erkennbar, dass die erste digitale Avantgarde soviel wie die Verlängerung der dekonstruktivistischen Methoden der achtziger Jahre in die digitale Realität hinein betrieben hatte. Selbst die indeterministischen mathematischen Modelle, wie zum Beispiel die *strange attractors* oder das Möbiusband, konnten kaum darüber hinwegtäuschen, dass die Verfahren ihrer Formgenerierung wie *scaling*, *mapping*, *folding*, *layering*, *twisting*, *stretching*, *superimposition*, *grafting*, *voiding* und *blurring* unmittelbar dem analogen Repertoire des Dekonstruktivismus entnommen waren. Tatsache ist andererseits aber auch, dass mit ihrem Willen zum Experiment es gerade die Protagonisten des Dekonstruktivismus der achtziger Jahre waren, die sich in den neunziger Jahren offen für die Möglichkeitspotenziale des indeterminierten Raums des digitalen Mediums zeigten. Die Erwartungen wie auch die Grenzen, die sich damit verbanden, lassen sich am *Möbiushaus* von Ben van Berkel aufzeigen. An dessen entwerferischem Ausgangspunkt stand das Möbiusband in seiner virtuellen Form im digitalen Medium.

Möbiusbänder verdanken ihre Existenz zwei grundlegenden Operationen: Dehnung und Drehung. Auf dieser Grundlage lassen sich einfache, in sich geschlossene, doppelt gewundene Figuren herstellen, auf deren Oberflächen eine endlose Bewegung möglich ist. Innerhalb von zwei Durchläufen führt eine kontinuierliche Bewegung von der Außenseite zur Innenseite und wieder zurück auf die Außenseite. In architektonischen Begriffen heißt das, dass es weder ein Außen noch ein Innen gibt noch ein Oben und Unten. Und gerade hieraus entspringt die architektonische Faszination für das Möbiusband. Wo die klare Trennung von innen und außen und von oben und unten aufgelöst ist, scheint die Architektur in den sie ontologisch definierenden Parametern in Frage gestellt: In der Unterscheidung des Innen- vom Außenraum, von oben und unten, von Stützen und Lasten. Durch das digitale Medium schien die Erfüllung des dekonstruktivistischen Ziels, das Brechen mit der starken Ontologie der Architektur, in Reichweite gerückt zu sein.

Mag die Faszination mit den Möglichkeiten einer ontologisch schwachen Konstituierung der Architektur noch so groß gewesen sein, gerade darin lag der Grund für das Scheitern des gebauten Möbiushauses. Denn die Rückübersetzung des virtuellen Modells in die lebensweltliche Realität konnte nur unter Verlust der charakteristischen Qualitäten des Möbiusbandes stattfinden: Das ist die kontinuierliche, die Kategorien von oben und unten, innen und außen negierende Bewegung. Im realen Haus lässt sich die Schwerkraft nicht außer Kraft setzen, wir können weder an der Decke laufen noch uns problemlos wechselseitig von außen nach innen und wieder zurückbewegen, ohne dabei klare Grenzen zu überschreiten. Trotz aller sonstigen Qualitäten, in der Verkehrung des üblichen Arbeitsablaufes stellt das gebaute Möbiushaus quasi ein nachgeholtes Arbeitsmodell für einen im digitalen Medium vorweggenommenen Idealzustand dar. Damit ist das realisierte Projekt nichts weniger als ein irdisch hinfälliges Abbild seiner virtuellen Idealform. So zeigt sich das digitale Entwurfsverfahren als eine neue Form der Retranszendentalisierung der Architektur. Wie ihre klassizistischen Vorgänger erscheint die Architektur als die mit Mängeln behaftete irdische Vorstufe ihres imaginierten, hier eben virtuellen Idealzustands.

Wie auch an anderen Projekten sichtbar wurde, fand der erste Umgang mit den neuen digitalen Technologie noch ganz im Sinne

des Dekonstruktivismus der achtziger Jahre statt. Die erste digitale Avantgarde glaubte, mit dem digitalen Medium nun das Mittel zur Vollendung dessen an der Hand zu haben, was im analogen Medium von Skizze, Modell und materialer Realität nicht gelungen war, nämlich die Dekonstruktion der Architektur. In der direkten Applikation der dekonstruktivistischen Verfahrensweisen auf das neue, digitale Medium bestätigte sich Marshall McLuhans Erkenntnis, nach der jedes neue Medium erst wie ein altes Verwendung findet. Was von ihren Protagonisten noch nicht erkannt worden war, sich aber in Liessmann „Jahrmarktattraktionen“ artikuliert, war, dass die vermeintliche Dekonstruktion der Architektur im digitalen Medium nur unter Streichung ihrer semiotischen Grundlage möglich war. Damit ging jedoch gleichsam auch die Grundlage des Dekonstruktivismus selbst verloren. Im Zentrum der digitalen Bildtechnik steht nämlich nicht mehr in erster Linie die endlose Zeichenverschiebung, das heißt der Übergang von Zeichen zu Zeichen oder von Metapher zu Metapher. Im *total flow* der digitalen Bilder tritt die permanente Semiose der flottierenden Signifikanten in den Hintergrund. In Erweiterung des semiotischen Ansatzes geht es im Übergangsbereich von der modernistischen Objektproduktion zur postindustriellen Bilderkonsumtion um das Verhältnis von Bild und Material. Es geht also weniger um den Zeichencharakter der Dinge als um die Verflüssigung der Grenze zwischen den analogen Objekt- und den digitalen Bildwelten. McLuhans Satz gewinnt an analytischer Schärfe, wenn man ihn dahingehend umbaut, dass erst dadurch, dass das neue Medium wie ein altes gebraucht wird, die Defizite des alten Mediums deutlich zu Tage treten. In der Projektion der dekonstruktivistischen Methoden auf das neue digitale Medium wurden in aller Deutlichkeit die ideologischen Verkürzungen und immanenten Nostalgien des Dekonstruktivismus sichtbar.

Architekturtheorie als kritische Bildtheorie Als Manfredo Tafuri Ende der sechziger Jahre für die Architektur forderte: „Architecture must model itself on technological reality, so intimately as to become an epistemological metaphor,“¹¹ verband sich dies für ihn mit dem Konzept eines „kritischen Wertes des Bildes.“¹² Tafuri forderte demnach für die Architektur nichts weniger als einen kritischen Bilddiskurs! Wie aktuell, könnte man anmerken, auch wenn nicht

übersehen werden darf, dass die Basis dafür noch ganz das produktivistische Paradigma der Moderne und ihre semiotische Erweiterung war. Aber auch wenn der Ausgangspunkt für Tafuri der *linguistic turn* war, wird aus heutiger Sicht erkennbar, dass sein semiotischer Ansatz weniger auf einem Konzept der Zeichen als auf einem der Bilder beruhte, nicht zufällig daher die wiederholte Referenz auf die male- rische Tradition der europäischen Kulturgeschichte, auf die Maler Carracci, Caravaggio, Michelangelo und Giulio Romano.

Doch heute erst scheint sich Tafuris Intuition zu konkretisieren. Im Zeitalter des digitalen Paradigmenwechsels tritt das in den Vorder- grund, was Tafuri als die „Eclipse of History“ bezeichnete. Denn mit der Frage, ob heute die Architektur mehr materiale Manifestation oder mehr virtuelle Oberflächenerscheinung sei, scheint die bisherige Geschichte der Architektur an ein gewisses Ende gekommen, ohne jedoch dadurch zum Stillstand gelangt zu sein. Denn die digitalen Technologien sind nicht mehr wie früher auf die Baustelle begrenzt, sondern greifen direkt in die Entwurfsverfahren ein und bestimmen über die toolbox der digitalen Entwurfsprogramme den Prozess selbst mit. In der vormodernen wie auch modernen Praxis hatte das Nachdenken über die Architektur die historisch mehr oder weniger gleichen Themen zum Inhalt. Heute dagegen scheint in ihrer avan- ciertesten Form die Architekturpraxis Resultat einer Reflexion über das Ganze und Ausdruck eines eigenen Bewusstseins zu sein.

Mit dem *digital turn* zielt die Architekturtheorie heute jedoch keineswegs auf das gänzlich Neue, sondern zeigt sich – auf medien- und bildtheoretischer Ebene – als der mühsame Versuch, das schwierig gewordene Ganze zu bedenken. Neben ihrer Ausrichtung auf die Praxis werden die erkenntnistheoretische Seite der Architek- turtheorie und ihre Entwicklung in Richtung auf eine Philosophie der Architektur erkennbar. Mit der Aufnahme der Ephemerität der digitalen Technologien in ihren Gehalt öffnet sich die Architektur der Momentanität der kulturellen Dynamik und nähert sich so der von Friedrich Nietzsche geforderten Experimental-Ästhetik. Nur als kritische Bildpraxis aus der Aktualität des Wandels heraus Zukunft gestaltend, kann ihr im aktuellen kulturellen Kräftefeld die Rekon- zeptualisierung ihres kulturellen Status im digitalen Habitat gelingen. Oder anders ausgedrückt: Über die Architektur lässt sich heute nicht sprechen ohne Bestimmung ihres bildtheoretischen Status in seiner je

eigenen, kommunikativen Struktur. Glaubte man noch zu Beginn der Moderne, dass mit dem produktivistischen Paradigmenwechsel kein Platz fürs Ornament, also fürs Bildhafte mehr sei, so kann heute kein Zweifel mehr daran bestehen, dass die neuen digitalen Bildverfahren in der Architektur das Technisch-Konstruktive mit dem Bildhaft-Mimetischen wieder in eine neue Einheit zusammenführen.

Anmerkungen

- 1 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/M. 1963, S. 13 f.
- 2 Vgl. Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, in: Ders., *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Birgit Recki, Hamburg 2001, Bd. 11-13.
- 3 Ersichtlich wird, dass Cassirer mit seiner Philosophie der symbolischen Formen den Übergang von der Erkenntnistheorie im neukantianischen Sinne zur Kulturphilosophie vollzog und in grundlegender Absicht zu einer Anthropologie erweiterte. An die Stelle der Dominanz rationaler Erkenntnis, auf die Immanuel Kant noch die Ästhetik im Sinne der Urteilskraft beschränkte, trat die Pluralität des semiotischen wie sinnlichen Überschusses der Werke. Cassirer versuchte nichts weniger, als die in Kant schon präsente antinomische Entgegensetzung von ästhetischer Interesselosigkeit und aktiver geistiger Sinngebung zu überwinden.
- 4 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1973, S. 38.
- 5 Ebd., S. 39.
- 6 Ebd., S. 39
- 7 Es ist aber nicht erst die Architektur der Moderne, die in der Maschinenproduktion, später im digitalen Paradigmenwechsel ihre entscheidenden Impulse erfuhr. Zuvor schon waren es die Wehrtechnologie und die Entwicklung der Kriegskunst, auf die die Architektur und die Stadtbaukunst reagierten. Erst waren es die Befestigungsbauwerke und Verteidigungsringe – z. B. von Pietro Paolo Floriani, Sanmicheli, René de Montalembert oder Sébastien le Prestre de Vauban –, welche die Stadtgestalt bestimmten. Später war es das Schleifen der Befestigungsanlagen, das die moderne Stadt ermöglichte. Auch hier lagen den städtebaulichen Erwägungen die neuesten Entwicklungen der Wehrtechnologie zugrunde.
- 8 K. Michael Hays, *Smooth Architecture and the De-differentiation of Practice*, in: *Global Village. Perspektiven der Architektur*, Thesis 4/5 2000, S. 111.
- 9 Peter Eisenman, *Architektur Schreiben. Ein Gespräch zwischen Peter Eisenman und Jacques Derrida* (1993), in: Ders., *Aura und Exzeß. Zur Überwindung der Metaphysik der Architektur*, Wien 1995, S. 296.
- 10 Konrad Paul Liessmann, *Von Tomi nach Moor. Ästhetische Potenzen – nach der Postmoderne*, in: *Kursbuch. Die Zukunft der Moderne*, Dezember 1995, Heft 122, S. 29.
- 11 Manfredo Tafuri, *Theories and History in Architecture*, London u. a. 1979 (1968), S. 41.
- 12 Ebd., S. 103.

Bild und Zeichen

Finsternismomente. Architektur und die Dialektik des Lichts

„Je fais la lumière“¹, postulierte der französische Revolutionsarchitekt Louis-Etienne Boullée in seinem Essay *Considérations sur l'importance et l'utilité de l'architecture*. Die Aufgabe der Architektur sei es, durch Lichteffekte zu rühren. Die Rolle des Lichts sei eine doppelte, denn Bauwerke seien von ihrem Wesen her geeignet, einerseits den „l'horreur des ténébres“ empfinden zu lassen, also den Schrecken der Finsternis, andererseits seien sie durch ihre konstruktiv-rationale Gestalt in der Lage, diesen Schrecken in eine „köstliche Empfindung“², in eine Empfindung des Erhabenen zu sublimieren. Mit dem Konzept des Erhabenen erweiterte Boullée die klassizistische Dialektik von Licht und Schatten um ein wirkungsästhetisches Moment und gab der Frage nach dem Licht in der Architektur eine moderne Perspektive. Denn spätestens mit der Erfindung des elektrischen Lichts ist in der Architektur immer auch mit einem Finsternismoment³ zu rechnen.

Das Licht und das „mythische Raumgefühl“ „Die Entfaltung des mythischen Raumgefühls geht überall von dem Gegensatz von Tag und Nacht, von Licht und Dunkel aus“⁴, schrieb 1925 der Philosoph

Ernst Cassirer unter dem Stichwort *Raum und Licht* in seiner *Philosophie der symbolischen Formen*. Er nannte den Kontrast von Licht und Dunkel auch eine „physische Grundtatsache“ des Lebens. Wie er weiter feststellte, sei der Gegensatz von Licht und Dunkel der innerste Nerv aller menschlichen Kulturentwicklung.

Beim „mythischen Raumgefühl“ im Kontrast von Licht und Dunkel drängt sich das Bild der gotischen Kathedrale auf. Hier ordnet sich der architektonische Raum ganz der Inszenierung des Lichts unter. Im Licht wollte die mittelalterliche Gnostik die unmittelbare Anwesenheit Gottes in seiner Allmacht und Güte erkennen. Nach Pseudo-Dionysius Areopagita⁵, dessen Schriften aus dem fünften Jahrhundert die Grundlage für die mittelalterliche, anagogische Lichtmetaphysik bildeten, ist die göttliche Macht das Licht selbst, das die Welt erhellte und Ursprung und Urbild alles Schönen und Wahren auf Erden ist. Dass es in ihrer Materialität die Architektur ist, durch die das Immaterielle, das Licht als Erscheinung Gottes auf Erden zur Anschauung gebracht werden sollte, darin bestand die spezifische Dialektik des Lichts im Mittelalter.

Jedoch, Cassirers Rede von der Erzeugung des mythischen Raumgefühls durch das Licht zielte keineswegs auf die mittelalterliche Lichtmetaphysik. Nach Cassirer lässt sich die Macht des mythischen Raumgefühls, die der Gegensatz von Tag und Nacht auf das mythisch-religiöse Bewusstsein ausübt, über die Spätantike, das Mittelalter und den Neuplatonismus der Renaissance bis in die höchstentwickelten Kulturen verfolgen. An Aby Warburg und dessen Studien zum Nachleben der Antike orientiert, war Cassirer gerade an den Artikulationsformen des Mythos in den aktuellen, symbolischen Formen des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts interessiert. So dürfte er mit dem mythischen Raumgefühl im Kontrast von Licht und Dunkel gerade auch die Architektur der Moderne gemeint haben, zumal die zentrale Herausforderung der Moderne die Aufnahme der damals avanciertesten Technologie, der Elektrizität und des elektrischen Lichts war.

Dem elektrischen Licht verdankte die Architektur der Moderne, besonders die entstehenden Metropolen, ihre stärksten wirkungsästhetischen Impulse. Erich Mendelsohn fasste seine Erfahrung mit der modernen Großstadt, die der 1926 anlässlich einer Reise nach New York gemacht hatte, folgendermaßen zusammen: „Tagüber

füllt sich die Stadt mit Energie, Nachts sprüht sie alles Leben von sich. Im Webnetz der Autolichter, im Lichtruf der Geschäftsreklame, in den Vertikalen der Hochhauslichter. Lichtzirkus.“⁶ Modernität, das bedeutete die Kombination der Vertikalität des neuen Bautypus, des Hochhauses, mit der Elektrizität und vor allem dem elektrischen Licht. Doch stand das elektrische Licht keineswegs, wie man vermuten könnte, für die technisch-rationale Seite, sondern es verwies auf eine mythische Dimension im Konzept der Moderne, denn: „Einmal werden auch wir unsere technischen Gedanken zur sakralen Bestimmung erweitern müssen,“⁷ wie Mendelsohn schon 1923 in einem Vortrag formuliert hatte. Mendelsohn interessierte sich also weniger für die erhellende Seite, die aufklärerische Seite des elektrischen Lichts, als für die mythischen Aspekte, mit denen er die „sakrale Bestimmung“ der neuen Baukunst assoziierte.

Das Neue Bauen sollte keineswegs nur die Rationalität des Maschinenzeitalters widerspiegeln, nicht nur sachlich, also „intellektuelle Konstruktion“ sein. Nach Mendelsohn wird das Neue Bauen dann erst zur Baukunst, wenn aus einer „geheimnisvollen Verbundenheit der Ordnung mit dem Chaos, des Erschaffens mit dem Organischen, der Vernunft mit dem Übersinnlichen“ eine „neue Religiosität“⁸ erwächst. Mendelsohns Interesse galt der Architektur als Medium der Verschränkung der neuen konstruktiven Vernunft der Moderne mit der Sinnlichkeit des „organischen Gefühls“. Im Gegensatz zur greifbaren Materialität der Architektur schien ihm die Schaffung des „unfaßbaren“, gleichsam sakralen Raumes allein mit dem Einsatz der „übersinnlichen [Masse] des Lichts“⁹ möglich. So stellte er, in Analogie zur mittelalterlichen Lichtmetaphysik, die neue Baukunst in eine Dialektik von Konstruktion und Licht. Bezeichnen-derweise war es aber nicht das Sonnenlicht, sondern das elektrische Licht, also das Licht der Nacht, das er in einer dialektischen Einheit mit der Konstruktivität und technischen Vernunft des modernen Zeitalters sah. Der sakrale Raum oder das mythische Raumgefühl standen so für jenen Punkt, an dem die Gegensätze von Rationalität und Sinnlichkeit, von Konstruktion und organischem Gefühl ununterscheidbar in Eines fallen.

Moderne Lichtmetaphorik Wie bisher sichtbar wurde, stellt das Licht jenes Medium dar, mit dem die Architektur zur Instanz kultu-

reller Vermittlung der jeweils herrschenden Formen der Rationalität mit der Sinnenhaftigkeit menschlicher Welterfahrung wird, sei es nun die mittelalterliche göttliche Vernunft, die platonisch-humanistische Weltordnung der Renaissance oder ihr mehr weltliches Pendant, die wissenschaftlich-technologische Rationalität der Neuzeit. Entsprechend sind es unterschiedliche Lichtarten: Die in der Farbigkeit des Glases gefilterte Epiphanie der mittelalterlichen Kathedrale, das Spiel von Licht und Schatten der Renaissance und des Klassizismus oder das elektrische Licht der Moderne. Für das Maschinenzeitalter drängt sich die Vermutung auf, dass die Architektur modern, also zum Medium kultureller Vermittlung des Maschinenzeitalters erst durch das elektrische Licht wurde.

Gerade dieses war die Funktion des *Palais de l'Electricité*, das, mit tausenden von Glühbirnen beleuchtet, auf der Pariser Weltausstellung von 1900 die Architektur buchstäblich in eine reine Lichterscheinung auflöste. Im selben Jahr wurde der Wasserfall im Viktoriapark in Berlin märchenhaft in farbiges Licht getaucht. In der Parallelisierung von Licht und fließendem Wasser sollten die abstrakten, technischen Eigenschaften der Elektrizität zur Anschauung gebracht, das heißt sinnlich erfahrbar gemacht werden. Von nicht zu unterschätzender Bedeutung waren hierbei die Versuche, von Anfang an das elektrische Licht in eine räumliche Figur einzuschreiben. Wie zum Beispiel in den dramatisch beleuchteten Springbrunnen auf den Weltausstellungen seit 1889. Dank der Elektrizität wandelten sich diese in großartige, flüssige und doch räumlich stabile Lichtarchitekturen. Als eigenartig ephemere Erscheinungen machten die Springbrunnen die neue Technologie sinnlich erfahrbar. In der räumlichen Figur der Lichtkaskaden und Lichtspiele der Brunnen überlagerte sich das Organische mit dem Technischen, es fand in sinnlich-affektiver Vermittlung die symbiotische Verschränkung von erster mit zweiter Natur statt.

Einer ähnlichen Technik, jedoch mit negativer Konnotation, bediente sich 1936 Albert Speer, als er mithilfe von Flakscheinwerfern und weithin sichtbar den Himmel über dem Berliner Olympiastadion in eine Art Lichtdom verwandelte. Beabsichtigt war die Assoziation mit der mittelalterlichen Lichtmystik und ihrer Idee der lichthaften Offenbarung der übermenschlichen, göttlichen Vernunft. Im Lichtstrahl der Flakscheinwerfer erlebte der symbolische, göttliche Licht-

strahl der Kathedrale seine moderne, wenn auch zugleich mystische Wiedererweckung. Wenn Wolfgang Schivelbusch in Bezug auf den speerschen Lichtdom schreibt, dass seine Wirkung „mit dem Licht, das ihn bildete, natürlich nicht mehr zu tun [hatte] als die Steine, aus denen Hitlers Neue Reichskanzlei gebaut war, für deren Überwältigungs-Architektur ‚verantwortlich‘ waren,“¹⁰ so unterschätzte er jedoch, dass die Art der Erzeugung des Lichtdoms, also die Art des Lichts, ein wesentlicher Bestandteil im Prozess der Neudefinition ihres Symbolgehalts war. Im Licht der Flakscheinwerfer fand nichts weniger als die herrschende Vernunft des autoritären Regimes und seines Militarismus ihre sinnliche Vermittlung. Dabei kehrten die Flakscheinwerfer mit der Richtung auch die Lichtmetapher der Aufklärung um. Während in älteren Darstellungen der Lichtstrahl der Aufklärung als göttliches Licht von außen auf die Welt gerichtet war und im Göttlichen seinen Ursprung hatte, kehrte der speersche Flakscheinwerfer dieses um. Sein Licht hatte ein anderes Ziel, im Spektakel des Lichtdoms verlor es sich vorerst noch bestimmungslos in der Tiefe des nächtlichen Himmels. Die Theatralik der Flakscheinwerfer diente der Ästhetisierung einer anderen Vernunft, welche eine von Krieg und Vernichtung war.

Die Bedeutung des elektrischen Lichts für die Moderne liegt darin, dass es in Verbindung mit der neuen Geschwindigkeit, von Eisenbahn, Automobil und Flugzeug den Raum zum zentralen Anliegen der Moderne erhob. Für den Übergang von der Zeichenhaftigkeit des Ornaments hin zum Raumparadigma des Neuen Bauens, der sich um die Jahrhundertwende vollzog, spielte das elektrische Licht eine nicht zu unterschätzende Rolle. Die neue Dialektik von Licht und Raum, von elektrischem Licht und Raum im technischen Zeitalter setzte László Moholy-Nagy 1930 in seinem Raum-Zeit-Modulator oder Lichtrequisit konsequent in die dritte Dimension um. Der Raum-Zeit-Modulator war als eine dynamisch sich bewegende Skulptur oder – wie der Name schon suggeriert – als ein räumliches Bühnenmodell konzipiert, das von integrierten Glühbirnen zum Leuchten gebracht wurde. Auf je eigenen Bahnen, wie Planeten, bewegten sich verschiedene Lochbleche und Metallelemente um ein imaginäres Zentrum und wie in einem Planetarium erzeugten die Lichtreflexe an den Wänden des abgedunkelten Raumes eine Art Mikro-Lichtkosmos.

An Moholy-Nagys Lichtrequisit wird die kulturelle Funktion des Lichtes anschaulich. Ziel war es, die kulturelle Logik der Moderne mit den dem Maschinenzeitalter eigenen Mitteln sinnhaft erfahrbar zu machen. Im technischen Zeitalter ging es um nichts weniger als um die Übertragung der Prinzipien der klassischen Plastik in eine zeitgemäße Raum- und Lichtskulptur, um die Schaffung einer „neuen Laokoongruppe“¹¹ für die Moderne. Ihr Medium konnte nicht mehr das Sonnenlicht und die taktile Qualität des Marmors sein, sondern allein das Licht der Moderne, das elektrische Licht. Aber auch die Architekten experimentierten Anfang der zwanziger Jahre mit den Lichtwirkungen des neuen Baumaterials Glas. Allen voran Mies van der Rohe, der anlässlich seines Entwurfes für das Bürohochhaus für die Berliner Friedrichstraße die Lichtreflexe auf Glasscherben studierte. Er habe erkannt, so seine Schlussfolgerung, „daß es bei der Verwendung von Glas nicht auf eine Wirkung von Licht und Schatten, sondern auf ein reiches Spiel von Lichtreflexen“¹² ankomme. Mies betrieb hier nichts weniger als die Ablösung des opaken, klassischen Ornaments durch die Lichtreflexe auf dem neuen Baustoff Glas. Er vollzog so den für die Moderne so charakteristischen Übergang von der Semantik des Ornaments zur Phänomenologie des Lichts.

Die erhabene Wirkungskraft des Lichts Die Problematik, aber auch die zentrale Stellung des Lichts bei der Frage nach der Rekonzeptualisierung der Architektur in der frühen Moderne artikulierte sich wohl nirgends deutlicher als bei Le Corbusier. „Architektur ist das kunstvolle, korrekte und großartige Spiel der unter dem Licht versammelten Baukörper“,¹³ schrieb Le Corbusier 1923 in seinem Architekturmanifest *Vers une Architecture*. Erst wenn das Licht die reinen Formen „umschmeichle“, fingen diese zu leben an. Was er unter den reinen Formen verstand, erläuterte Le Corbusier in einer Zeichnung, in der er verschiedene Gebäude des antiken Rom zu einer Collage zusammenstellte. Gebäude wie das Kolosseum, das Pantheon, der Circus Maximus, das Grabmal des Hadrian und die Cestius-Pyramide gerinnen darin zu platonischen Körpern wie Würfel, Kugel, Kegel, Zylinder und Pyramide. Das sind „die großen primären Formen“, heißt es dazu, „die das Licht klar offenbart; ihr Bild erscheint uns rein und greifbar, eindeutig.“¹⁴

Solchermaßen definiert stellt sich natürlich die Frage, wo sich

hier der spezifisch moderne Gehalt der Architektur artikuliert, schließlich war *Vers une Architecture* eine Kampfschrift gegen den Historismus und Akademismus und für eine moderne Architektur. So muss man sich fragen, ob denn nach Sonnenuntergang die „schönsten Formen“ etwa aufhören, Architektur zu sein, und ob sie Architektur erst wieder werden, wenn man das elektrische Licht anmacht. Auch ging Le Corbusier, der einflussreichste Architekt des zwanzigsten Jahrhunderts, von einer idealisierten Lichtquelle aus, die von außen auf die Körper scheint und damit den Innenraum aus der Architekturdefinition auszuklammern scheint. Zusätzlich reduzierte er die Architektur auf ein einzelsinnliches Ereignis, das heißt allein auf den optischen Sinn. Nicht nur dass er die generell synästhetische Erfahrung der Architektur nicht zur Kenntnis nahm; mit der Rückführung auf die platonischen Körper und den optischen Sinn, auf Licht und Schatten, schien er die Moderne geradezu auf ein klassizistisches Architekturideal und seine platonische Lichtästhetik festlegen zu wollen.

Und doch, die Kritik geht wesentlich am Anliegen Le Corbusiers vorbei. Dieses artikuliert sich unverkennbar im Kapitel *Augen, die nicht sehen*, besonders im dritten Abschnitt, der mit *Die Autos* überschrieben ist. Eingeleitet wird das Kapitel mit einer Abbildung der Vorderbremse eines Delage Automobils von 1921. Sie ist in ihrer Längsachse aufgeschnitten und gibt Einblick in die Mechanik. Die Bildunterschrift erklärt dann, dass die Präzision und Sauberkeit der Ausführung wohl einem im Zeitalter der Maschinenproduktion „neuentstandenen Gefühl für die Mechanik“ entspreche, dass aber schon Phidias, der legendäre Bildhauer der griechischen Antike, ebenso empfunden habe; das Gebälk, das heißt die konstruktive Präzision des Parthenontempels beweise dies.¹⁵ Le Corbusier untermauerte seine These mit einem selbst für heutige Leser schockierenden Vergleich des Parthenontempels, der Ikone der europäischen Architekturgeschichte, mit den neuesten Sportwagen seiner Zeit, zum Beispiel einem Bignan von 1921 und selbst einem damals schon älteren Modell eines Hispano-Suiza von 1911. Besonders begeisterte er sich an einigen Details des Metopen- und Triglyphenfrieses des Parthenontempels. Beide verglich er direkt mit der technischen Präzision der Automobile. Dabei machten ihm die architektonischen Details den Eindruck „nackten und polierten Stahls,“¹⁶ der Marmor sei in einer Strenge durchgebildet, wie wir es heute an der Maschine

zu üben gelernt hätten. Gleichzeitig sprach er angesichts des Parthenontempels von „erhabenen Empfindungen“ und der „inneren Erregung“, vergleichbar vielleicht nur mit der Erregung vor einer laufenden Turbine, die Le Corbusier weiter hinten im Buch abbildete. Als ob ihm erst der Vergleich mit der zeitgenössischen Technologie die Augen für die Antike geöffnet hätte, erklärte Le Corbusier dann, dass nicht Stil und Ornament, sondern das „Maximum an Präzision und Ausdruckskraft“¹⁷ es seien, das den Parthenontempel so einzigartig mache. Er meinte auch den Parthenontempel und nicht die Turbine, als er anschließend deklamierte: „Das ist die Maschine, die uns erregt. Wir treten ein in die Unerbittlichkeit der Mechanik.“¹⁸ Le Corbusier sprach von der „erhabenen Empfindung“ und „inneren Erregung“, die von diesem Gebäude ausging, nicht weniger als von den Automobilen.

Jenseits aller Polemik kommt in der Kombination von „Präzision und Ausdruckskraft“ das eigentliche Anliegen Le Corbusiers zum Vorschein: Die Architektur als jene kulturelle Praxis, in der die herrschende, kulturelle Rationalität ihre sinnliche Vermittlung findet. Moderne heißt daher, die Funktion der Architektur als vermittelnde, kulturelle Instanz ernst zu nehmen und sich den neuen Formen der herrschenden Vernunft des Maschinenzeitalters zu öffnen! Grundlage dafür ist für Le Corbusier die Ingenieurskunst, seien es Gustave Eiffels Brücke bei Garabit, die neuesten Flugzeuge, Automobile, Ozeandampfer oder selbst Bremsen. Trotzdem, für Le Corbusier war die technische Präzision lediglich Ausgangspunkt für die Baukunst, denn zur Architektur wird nur, was darüber hinaus zur Erhabenheit fähig ist, also sich sinnlich vermittelt. Le Corbusier zeichnete hier, ganz im Sinne von Boullée und Cassirer, die Architektur in ihrer ältesten Funktion: als vermittelnde Instanz der jeweils herrschenden Rationalität mit der Sinnhaftigkeit menschlicher Welterfahrung. Dabei ist dieses keineswegs auf die technische Vernunft beschränkt, sondern umfasst die kulturelle Logik als Ganzes. Dieses ging eindrucksvoll in Le Corbusiers Idealstadtentwurf *La Ville Radieuse* ein. Nur die Architektur sei dazu fähig, denn sie allein „rührt [...] durch ihre Sachlichkeit unsere stärksten Urinstinkte an und wendet sich gleichzeitig durch ihre Abstraktion an unsere höchsten Fähigkeiten.“¹⁹ Die Architektur ist also jene kulturelle Praxis, über die die sinnliche Aneignung des jeweiligen Standes der Rationalität möglich ist. Die stärksten

Urinstinkte, sie werden durch „unbestreitbare, unabweisbare, heute fast vergessene physische Bedingungen ausgelöst.“²⁰

Wie Le Corbusier insistierte, sind zur Rekonzeptualisierung der Architektur im technischen Zeitalter zwei Dinge erforderlich. Es bedarf einerseits einer Architektur aus den primären Formen wie Würfel, Kegel, Kugel und Pyramide. In ihrer Präzision und formalen Klarheit stellen diese gleichsam das formal-ästhetische Analogon zur technischen Rationalität der Maschine dar, „ihr Bild erscheint uns rein und greifbar, eindeutig“, auch sprechen sie „direkt und kraftvoll unsere Sinne“²¹ an. Um gerade dieses zu leisten, bedarf es aber darüber hinaus einer weiteren Bedingung: Es ist das Licht. Erst das Spiel von Licht und Schatten auf den Baukörpern macht diese in ihrer Präzision sinnlich erfahrbar und löst die „innere Erregung“ aus, die, ganz im Sinne der Ästhetik, eine lustvolle Bestätigung der physischen Bedingungen des Geistes, eine Erfahrung des eigenen Körpers ist. Es ist also das Licht, das für Le Corbusier die entscheidende künstlerische, weil vermittelnde Instanz der Architektur ist.

Damit erschließt sich auch Le Corbusiers Rede vom „Maximum an Präzision und Ausdruckskraft“, mit der er den Parthenontempel charakterisierte. Die technische Präzision steht auf der formalästhetischen Seite seiner Architekturtheorie und damit für die Rationalität und Vernunft der jeweiligen Zeit, während das Spiel von Licht und Schatten auf der wirkungsästhetischen Seite für die Ausdruckskraft – im Sinne der Ästhetik des Erhabenen – der „unwiderstehliche[n] Empfindungen“²² steht. Typisierung, Rationalisierung und Serialisierung sind wohl die Forderungen des Maschinenzeitalters, wie Le Corbusier nicht müde wurde festzustellen, aber nur im Spiel des Lichts vollzieht sich die Transfiguration der Ingenieurskunst in Architektur, das heißt in Baukunst. Unverkennbar, Le Corbusier nahm einerseits Bezug auf die klassizistische Ästhetik des Schönen und Wahren, von Proportion und Harmonie. Dafür stand die Idee der Präzision der platonischen Körper. Andererseits, mit der Suche nach der besonderen Ausdruckskraft suchte er an der subjektivistisch-sensualistischen Ästhetik des Erhabenen in der Tradition von Edmund Burke und Immanuel Kant anzuknüpfen. Le Corbusier selbst sprach von der Erhabenheit der Empfindungen, welche die Architektur auslösen solle; denn Architektur sei zur Erhabenheit fähig, das unterscheide sie schließlich vom Ingenieurbauwerk.

Der Bezug besonders zu Kants Ästhetik ist hier aufschlussreich. Auch Kant unterscheidet in seiner Kritik der Urteilskraft das Schöne vom Erhabenen. Auch bei ihm steht das Schöne in der Tradition der klassizistischen und das Erhabene in der Tradition der sensualistischen Ästhetik. Der Unterschied zu Le Corbusier besteht jedoch darin, dass bei Kant die zwei Ästhetiken des Schönen und Erhabenen unvereinbar sind, während Le Corbusier sie unmittelbar aufeinander bezogen sieht. Die Wirkung des erhabenen Gefühls soll aus der Präzision des Werkes resultieren, also das Erhabene unmittelbar aus der Schönheit sich ableiten. Le Corbusier versucht also in der Architektur das zu vereinigen, was in Kants Ästhetik noch getrennt ist. Le Corbusier geht es um die Einbindung beider Ästhetiken in ein Prinzip, um ein Kontinuum zwischen dem zuvor Getrennten, dem Schönen und dem Erhabenen. Gerade in der Architektur erwecke die Präzision des Schönen, so Le Corbusier, die Erhabenheit der Gefühle, denn die Architektur rühre „durch ihre Sachlichkeit unsere stärksten Urinstinkte.“²³

Dieses konnte Le Corbusier jedoch nur gelingen, indem er Kants Begriff des Erhabenen in einem entscheidenden Punkt erweiterte. Für Kant stellt sich nämlich das überwältigende Gefühl des Erhabenen nur gegenüber Ereignissen ein, die größer sind als unser Verstand, die also unser Erkenntnis- oder unser Begehrungsvermögen übersteigen; Auslöser dafür können nur Naturereignisse sein. Dass Kant dabei ein Dynamisch-Erhabenes von einem Mathematisch-Erhabenen unterscheidet, ist hier nicht so entscheidend; wichtiger dagegen ist, dass nach Kant das Erhabene nur ein Erhabenes der übergroßen, gewaltigen Natur sein kann, wie zum Beispiel gewaltige Gewitter, die Endlosigkeit der Ozeane und des Sternenhimmels, Blitz und Donner. Die Werke des Menschen dagegen können nach Kant nicht erhaben sein, weil sie von Menschen gemacht und daher innerhalb des menschlichen Vorstellungsvermögens sind. Und sind sie noch so groß, wie zum Beispiel die Pyramiden, sie zählen trotzdem nicht zum Erhabenen. Wo sie übergroß sind, bezeichnet Kant die Architektur als kolossalisch. Le Corbusier jedoch bestimmte das Erhabene nicht mehr in der Größe eines Ereignisses, auch beschränkte er dieses nicht auf die Natur, sondern in der überwältigenden technischen Präzision menschlicher Artefakte, sei es nun die handwerkliche Perfektion des Parthenontempels oder die moderne Maschinenteknologie des Auto-

mobils. Le Corbusier erweiterte damit Kants Konzept des Erhabenen der Natur zum Technisch-Erhabenen des Maschinenzeitalters. Und es ist das Licht, das Vermittlungsinstanz der herrschenden Rationalität mit der Sinnenhaftigkeit menschlicher Welterfahrung ist, oder anders ausgedrückt, Medium der Überführung der technischen Präzision in erhabene Wirkungskraft ist.

Das elektrische Licht zwischen Tremendum und Faszinosum Ganz im Sinne von Cassirer war auch Le Corbusier überzeugt, dass Licht und Schatten, der Kontrast von Hell und Dunkel das entscheidende Medium der Vermittlung der Rationalität des Maschinenzeitalters in die Sinnenhaftigkeit menschlicher Welterfahrung sei; dass die Architektur also jene kulturelle Praxis ist, der in der Erzeugung von Sichtbarkeit die kulturelle Vermittlung der jeweiligen Rationalität in den Gehalt der Kultur gelingt. Darin besteht das konstante Grundmotiv der Architektur, nämlich dynamisches Zentrum zu sein, das den Prozess kultureller Deutungen bestimmt und strukturiert. Wie Cassirer verstand auch Le Corbusier die Architektur als eine jener zentralen, symbolischen Formen, die es den Menschen ermöglichen, kulturell bedeutsame Lebenswelten zu konstituieren. Hierin besteht die Verbindung der griechischen Klassik, besonders des Parthenontempels, mit der Architektur der Moderne. Und beiden gelingt dies auf je eigene Weise, mit der Präzision der klassischen Stilmittel oder mit den dem Maschinenzeitalter analogen Formen der Moderne.

Die Defizite in Le Corbusiers Konzept der Architektur als „kunstvolle[s], korrekte[s] und großartige[s] Spiel der unter dem Licht versammelten Baukörper“ werden jedoch dort evident, wo er interessanterweise das Licht außerhalb der kulturellen Dynamik seiner Zeit definierte. Dass er dem Licht als Sonnenlicht eine Idealität außerhalb des sich verändernden kulturellen Kräftefelds zugestand, darin zeigt sich Le Corbusiers Klassizismus. Wohingegen im Maschinenzeitalter die Dynamik der kulturellen Logik längst schon dabei war, ein neues Licht mit einer spezifisch modernen Erkenntnisfunktion in den Alltag einzuführen. Es war das elektrische Licht, das, jenseits der Dialektik von Tag und Nacht, eine neue, die Nachtseiten des Lebens ambivalent erhellende Funktion²⁴ besaß. Dieses stand nicht mehr in der Tradition von Klarheit und Aufklärung, von Licht und Schatten, sondern

beleuchtete jetzt, anders als das Sonnenlicht, die Nacht- und Schattenseiten des Lebens und brachte diese erst zur Sichtbarkeit.

Verständlich wird dies, wo die neuzeitliche Vernunft keineswegs allein die wissenschaftlich-technische Seite betraf. Im Gegenteil, die kulturelle Logik, die von „Analyse und experimenteller Forschung kontrolliert wird,“²⁵ wie Le Corbusier schrieb, blieb nicht auf die exakten Wissenschaften oder die Technologien beschränkt. Denn die kulturelle Logik der Moderne hatte einen ihrer Fixpunkte in der menschlichen Psyche. Die für die Moderne charakteristische Verbindung von Technologie und Psychologie – Le Corbusier hatte sie schon im Konzept des Erhabenen benannt – hatte auch der Historiker Sigfried Giedion thematisiert, als er feststellte, dass in der Moderne die Konstruktionen mehr seien als die Umsetzung rationaler Erkenntnisstrukturen, nämlich „innerer Ausdruck des Lebensprozesses.“²⁶ Die Konstruktionen seien keineswegs „bloß Ratio“, sondern immer auch Ausdruck „instinktmäßigen Getriebenseins“. Die Konstruktionen des neunzehnten Jahrhunderts, so Giedion, hatten die „Rolle des *Unterbewußtseins*“²⁷ angenommen.

Entsprechend besaß auch das elektrische Licht nicht mehr das Pathos von Wahrheit und Aufklärung, wie noch Le Corbusiers Sonnenlicht. Walter Benjamin hatte dies klar erkannt. In seinem *Passagen-Werk* heißt es dazu, dass mit dem Aufkommen des elektrischen Lichts das „unbescholtene Leuchten“ der Gänge der Pariser Passagen ein Ende gefunden habe; im Gegensatz zur prosaischen, warmen Gasbeleuchtung herrschte mit der Einführung des elektrischen Lichts „eine schwarze Magie der Tore.“²⁸ Eine ähnliche Atmosphäre psychologischer Abgründigkeit hatte Franz Hessel für die selbst bei Tag mit elektrischem Licht beleuchtete Berliner Kaiserpassage beschrieben. Ihre Eingänge seien Schwellen, bei deren Überschreiten man in das Reich der ins Unterbewusstsein verdrängten Triebe eintrete. „Kaum bin ich an dem Schuhputzer und dem Zeitungsstand unterm hohen Eingangsbogen vorüber, so beginnt eine gelinde Verwirrung,“²⁹ schrieb Hessel in *Spazieren in Berlin*. In die nach dem Vorbild der Pariser Passagen erbaute Kaisergalerie trat man, ihrer linearen Figur zum Trotz, nicht ohne einen „leisen Moderschauer“ und „nicht ohne die Traumangst, keinen Ausgang zu finden.“³⁰ Wie Hessel berichtete, verdünnte sich beim Eintritt der euklidisch unendliche Raum der Berliner Friedrichstadt und redu-

zierte das Individuum auf die eigene körperliche Präsenz. „Früher als anderswo löste sich in der Passage, eben weil sie Passage war, das gerade Hervorgebrachte von den Lebenden ab,“³¹ wie es bei Siegfried Kracauer heißt. Kracauer, selbst Architekt, entsann sich des Schauers, „den mir in der Knabenzeit das Wort Durchgang einflößte“³². Die Passagen seien vor allem Orte gewesen, die unverdeckt „die Gier nach Bildern, wie sie in Wachträumen erscheinen“, weckten. In ihnen sei alles überreal, kondensiert, verstärkt und vielfach potenziert. Die Passagen und Galerien waren subkutane städtische Verbindungswege, in deren lang gestreckten, von Licht durchfluteten Hallen man nach Egon Erwin Kisch zwischen „Jahrmarktromantik und warmer Liebe“³³ lustwandelte. Paradoxerweise erlaubte gerade die Erfindung des elektrischen Lichts Einblicke in die dunkelsten Seiten des Lebens und brachte die unsauberen, abgründigen Orte der sich formierenden, modernen Metropole zur Sichtbarkeit. In den Passagen rächten sich, so Kracauer, die verborgenen Begierden und das zurechtgestutzte Verlangen am bürgerlichen Idealismus, indem „sie ihre geschändete Existenz“ gegen die angemaßte der bürgerlichen Front ausspielten.

Das heißt, dass mit dem Aufkommen des elektrischen Lichts mit einem besonderen Finsternismoment in der Moderne zu rechnen war, bei dem das Faszinosum mit dem Schrecken des Dunklen größer war als das mit dem Licht. Damit erschließt sich auch Cassirers Satz von der Entfaltung des mythischen Raumgefühls im Gegensatz von Tag und Nacht, von Licht und Dunkel. Es ging ihm nicht um das Nachwirken der Antike im gleißenden Sonnenlicht der platonischen Körper, sondern um das Licht, wie es in je unterschiedlicher Weise den innersten Nerv, das heißt die psychologischen Grundbedingungen des jeweiligen Zeitalters offen legt. Dies war mit dem mythischen Raumgefühl gemeint. Le Corbusier dagegen hielt noch an den „Formen der Ordnung“ und an der Utopie einer im Sonnenlicht erstrahlenden, platonischen Architektur fest, während in der Moderne das mythische Raumgefühl sich längst schon mit den psychologischen Abgründigkeiten der im Halbdunkel nächtlich erleuchteten Metropole verband. In dieser Hinsicht stand Erich Mendelsohns Position der von Le Corbusier diametral entgegen. Der Ursprung für die architektonische Kreativität ist das „Unterbewusstsein“, so Mendelsohn, aus ihm leuchten die „räumlichen Ausdrucksmöglichkeiten oft schon blitzartig, visionshaft“³⁴ auf – also wie Lichterscheinungen.

Wie Mendelsohn klar erkannt hatte, partizipiert das elektrische Licht unmittelbar an der Dialektik der Moderne von Mythos und Aufklärung. Im Laufe der zwanziger Jahre dann drang es auch als zentrales Anliegen ins Bewusstsein der Architekten vor. Das führte 1929 zu einer partiellen Revision von Le Corbusiers Architekturmanifest *Vers une Architecture*. Es war André Lurçat, der in seinem Buch *Architecture* an Le Corbusiers fünf Punkten einer modernen Architektur die entscheidende Ergänzung vornahm. Freie Stützen (Piloti), freier Grundriss, freie Fassade, Bandfenster und Dachgarten, das sind die fünf Punkte, wie sie Le Corbusier – entsprechend der fünf klassischen Säulenordnungen – als Grundelemente für eine neue Architektur, für das *Neue Bauen* definiert hatte. Als „les éléments nouveaux“³⁵ ergänzte Lurçat dann Le Corbusiers fünf Punkte um couleur und lumière artificielle – also um Farbe und künstliches, das heißt elektrisches Licht.

Anmerkungen

- 1 Etienne-Louis Boullée, *Considérations sur l'importance et l'utilité de l'architecture*, in: Ders., *Architecture. Essai sur l'Art*, Paris 1968, S. 35.
- 2 Ebd., S. 34.
- 3 Vgl. Werner Oechslin, *Lichtarchitektur*, in: *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950*, hrsg. v. Vittorio Magnago Lampugnani und Romana Schneider, Stuttgart 1994, S. 117-132.
- 4 Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, in: Ders., *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Birgit Recki, Bd. 12, Darmstadt 2002, S. 113.
- 5 Des heiligen Dionysius Areopagita angebliche Schriften über „Göttliche Namen“, übersetzt und herausgegeben v. Joseph Stiglmayr S.J., München 1933, hier besonders Kap. IV, §§ 1-6.
- 6 Erich Mendelsohn, *Amerika. Bilderbuch eines Architekten*, Berlin 1926, S. 25.
- 7 Ders., *Die internationale Übereinstimmung des neuen Baugedankens oder Dynamik und Funktion*, in: Ders., *Das Gesamtschaffen des Architekten. Skizzen, Entwürfe, Bauten*, Berlin 1930, S. 29.
- 8 Ders., *Das Problem einer neuen Baukunst. Vortrag im Arbeitsrat für Kunst (1919)*; in: Ders., *Das Gesamtschaffen des Architekten. Skizzen, Entwürfe, Bauten*, a. a. O., S. 23.
- 9 Ebd., S. 31.
- 10 Wolfgang Schivelbusch, *Licht, Schein und Wahn. Auftritte der elektrischen Beleuchtung im 20. Jahrhundert*, Berlin 1992, S. 89.
- 11 Anne Hoormann, *Lichtspiele*, München 2003, S. 87.
- 12 Mies van der Rohe, Aufsatz in *Frühlicht 1/1922* (ohne Titel), zitiert nach Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort*, Berlin 1986, S. 298.
- 13 Le Corbusier, 1922. *Ausblick auf eine Architektur*, Basel 2001, S. 38.
- 14 Ebd., S. 38.

- 15 Ebd., S. 103.
- 16 Ebd., S. 162.
- 17 Ebd., S. 111.
- 18 Ebd., S. 159.
- 19 Ebd., S. 37.
- 20 Ebd., S. 37.
- 21 Ebd., S. 154.
- 22 Ebd., S. 159.
- 23 Ebd., S. 37.
- 24 1878 wurde erstmals in Newcastle eine Glühlampe mit Graphitstab vorgeführt. Ihr Erfinder Joseph W. Swan war Thomas Edison wenige Monate voraus.
- 25 Le Corbusier, 1922. Ausblick auf eine Architektur, a. a. O., S. 105.
- 26 Sigfried Giedion, Wege in die Öffentlichkeit. Aufsätze und unveröffentlichte Schriften aus den Jahren 1926-1956, Zürich 1987, S. 125.
- 27 Ebd., S. 124.
- 28 Walter Benjamin, Das Passagen-Werk, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1983, 2. Bd., S. 700.
- 29 Franz Hessel, Spazieren in Berlin, in: Johann Friedrich Geist, Passagen. Ein Bautyp des 19. Jahrhunderts, München 1969, S. 138.
- 30 Ebd., S. 138.
- 31 Siegfried Kracauer, Abschied von der Lindenpassage, in: Johann Friedrich Geist, Passagen. Ein Bautyp des 19. Jahrhunderts, a. a. O., S. 138.
- 32 Franz Hessel, Spazieren in Berlin, a. a. O., S. 139.
- 33 Egon Erwin Kisch, Geheimkabinett des anatomischen Museums, in: Johann Friedrich Geist, Passagen. Ein Bautyp des 19. Jahrhunderts, a. a. O., S. 138.
- 34 Erich Mendelsohn, Die Internationale Übereinstimmung des neuen Baugedankens oder Dynamik und Funktion, a. a. O., S. 31.
- 35 Vgl. André Lurçat, Architecture, Paris 1929.

Die Realität des Imaginären. Architektur und das digitale Bild

Bilder, zumal digitale, sind en vogue. Ohne Zweifel, zunehmend bilden die digitalen Bildtechniken die Welt nach ihrem Maß. Über die toolbox der CAD-Programme greifen sie massiv in die Entwurfsprozesse der Architektur ein und verändern dabei die architektonische Praxis. Kaum verwunderlich ist es daher, dass die Architektur heute von einem Argwohn den Bildern gegenüber geprägt ist. Dieser reicht jedoch tief in die Anfänge der Moderne zurück. Die Moderne war es, die mit ihrem Hass aufs Ornament als Bildersturm in die Geschichte trat. Seither gehören die Bilder zum schlecht Verdrängten der Architektur. Bewegte sich die Architekturtheorie der sechziger, siebziger und achtziger Jahre noch ganz auf zeichentheoretischer Grundlage, so lässt sich jedoch heute mit dem *digital turn* eine Verschiebung von der Dominanz der Zeichen zur Omnipräsenz der Bilder konstatieren. Dies wirft ein neues Licht auf eine alte, jedoch zwischendurch vernachlässigte Tatsache, dass die Architekturpraxis sich immer diesseits und jenseits der Bilder bewegt, dass die Architektur immer eine Praxis medialer Grenzüberschreitung

ist von den bildhaften Visionen in Skizze und Zeichnung zu ihrer Vergegenständlichung im Raum. Die Frage drängt sich auf, ob Architekturtheorie nicht etwa immer auch Bildtheorie ist und ob sie es vielleicht seit Vitruv¹ nicht etwa immer schon war. Mit dem *digital turn* ist die Architekturtheorie zu einem eigenen, kritischen Bilddiskurs aufgefordert, mit all seinen ästhetischen, gesellschaftlichen und technologischen Implikationen.

Das Unbehagen an den Bildern In den aktuellen Debatten über die digitale Bilderpraxis wird im Allgemeinen übersehen, dass sich Architekten im Entwurfsprozess immer wechselnder Bildmedien und Bildverfahren bedienen. Sieht man einmal von den mentalen Bildern, den Phantasmagorien und visionären Traumbildern ab, so stellen Bleistiftskizze, Tuschezeichnung und Arbeitsmodelle die klassischen Bildmedien des Architekten dar. Nach Vitruv lassen sich Gebäude durch Ichnographia, Orthographia und Scenographia², also Grundriss, Aufriss und perspektivische Ansicht hinreichend genau beschreiben. Diese Bildverfahren wurden im zwanzigsten Jahrhundert um neue, an den Massenmedien orientierte Bildtechniken erweitert, wie zum Beispiel die Storyboard-Technik von Le Corbusier, das Entwerfen in typologischen Mustern bei Aldo Rossi oder in bildhaften Analogien bei Oswald Mathias Ungers. Mit der Postmoderne kamen die Collagetechnik von James Stirling, die diagrammatischen Verfahren von Peter Eisenman und die Technik der Dekonstruktion von Bernhard Tschumi hinzu – um nur einige zu nennen. Heute sind es die digitalen Medientechnologien, die in der Architektur zum Einsatz kommen, wie bei Jürgen Mayer H., Sanaa oder Frank Gehry.

Die jeweils neuesten Bildtechniken sind aber, weit über ihre eigentliche Darstellungsfunktion hinaus, mehr als nur graphische Verfahren. Sie stellen eine Art Matrix dar, in der die jeweilige Rationalität einer Zeit sich nicht nur artikuliert, sondern mittels derer diese unmittelbar in den Gehalt der Architektur eingeht. Die Schreibzeuge lassen sich eben nicht allein auf ihre notierende Funktion beschränken. Nach Friedrich Nietzsche arbeiten sie aktiv an unseren Gedanken mit. Bleistift, Rapidograph oder Mausclick, Orthogonal-

projektion oder Perspektive schreiben sich der architektonischen Substanz ein. Die Grenzen der Bildverfahren markieren so immer irgendwie auch die Grenzen der Architektur. Über die Bildverfahren findet die herrschende kulturelle Logik Eingang in den Gehalt der Architektur, sei es nun die barocke Falte oder die serialisierte Logik der Maschinenproduktion, die postmoderne Collagetechnik oder die deleuzeschen Diskontinuitäten.

Zweifellos besitzt die Architektur eine der längsten Bildtraditionen. Ihre Geschichte liegt ja nicht nur in Gebäuden oder Ruinenfeldern vor. Sie ist auch die Geschichte ihrer Repräsentation in den verschiedenen Bildmedien, in Fresken, Gemälden und Photographien, in Bildbänden, Dokumentarfilmen und selbst in privaten Urlaubsfotos. „Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten“³, wie Walter Benjamin die partikuläre Bedeutung der Bilder für die Kulturgeschichte hervorhob. Das gilt umso mehr für die Architektur. Benjamin ging jedoch noch von der Verdoppelung des Realen im Bild aus, von einer Spiegelfunktion der Bilder. Die Frage ist nun, ob heute, wo die Entwurfswerkzeuge direkt aus der toolbox der CAD-Programme kommen, die Annahme einer mimetischen Abbild- oder Spiegelfunktion noch Gültigkeit haben kann. Denn im digitalen Zeitalter spiegeln die Bildverfahren die Architektur nicht mehr einfach wieder. Seit die Hand des Architekten zum Mausklick reduziert ist, arbeiten diese an der Architektur mit. Wo die Bildtechnologien zu konstituierenden Parametern, ja zu Co-Autoren der Architektur werden, lässt sich ein neues Unbehagen an der Kultur im digitalen Zeitalter konstatieren.

Aber, dieses neue Unbehagen kann nicht auf die technischen Aspekte allein reduziert werden. Denn die Bildschirmwelten haben auch eine kognitive Seite. So beginnen sie nach und nach, die tradierten Bilder in unserem Bildgedächtnis zu verdrängen. Zunehmend sind es die imaginären Welten der Computerspiele, *second life* und die i-Mac-Ästhetik, die sich unserem individuellen Bildarchiv einbrennen. Fortan strukturieren sie unsere Wahrnehmung. An ihnen entzündet sich unsere Imaginationskraft, wie im Falle der Architektur von BeL Leser und Bernhardt und ihrem vor kurzem fertig gestellten Fabrikgebäude in Polen. In dessen gleißend heller Oberflächenstruktur, wo sich in der Überblendung die Raumkanten aufzulösen scheinen, scheint die i-Mac-Ästhetik ihre Übersetzung in die

architektonische Materialität und Räumlichkeit gefunden zu haben. Oder auch die Architektur von Kazuyo Sejima und Ryue Nishizawa. Auch ihre Ästhetik scheint der neuen Sichtbarkeit der digitalen Bildschirmwelten entlehnt. Walter Benjamin hatte schon für das Maschinenzeitalter eine tief greifende Änderung im Wahrnehmungsapparat und der Apperzeption beobachtet. Seine Entsprechung fand dies im damals neuesten Bildmedium, in den bewegten Bildern des Films. Im digitalen Zeitalter sind es jedoch die Displays der Computer, Mobiltelefone oder die Screens der Werbetafeln, die unsere Imaginationskraft und Apperzeptionsfähigkeit, unser Denken in Bildern nachhaltig verändern.

Narzisstische Kränkung Die neue Sichtbarkeit im digitalen Zeitalter betrifft die Architektur nicht nur peripher, also in Teilaspekten. Sie erschüttert die Architektur durch und durch. Trotzdem bleibt die Bilderfrage das bis heute schlecht Verdrängte der Architektur. Das ist das Erbe der Moderne. Die Verdrängung des Ornaments ist einer ihrer Gründungsmythen. Denn die Moderne trat als Ikonoklasmus, als protestantisch-chalvinistischer Bildersturm in die Geschichte. Mit ihm wurde der Hass aufs Bildhaft-Repräsentative zum Kulturindikator für Modernität. Exemplarisch für die Ideologie der Bildlosigkeit der Moderne steht die polemische Verdrehung von Adolf Loos Buchtitel *Ornament und Verbrechen* in *Ornament ist Verbrechen*. Ein Missverständnis mit weit reichenden Folgen – bis heute.

Aber die Moderne lehnte die Ornamente nicht einfach ab. Ihr Gründungsmythos in der Ornamentlosigkeit zeigt sich eher als Bilderphobie. Auslöser dafür war das Aufkommen der modernen Massenmedien. Sie stellten einen direkten Angriff auf die Architektur dar in ihrer ältesten kulturellen Funktion: ihrer Repräsentationsfunktion. Jahrhundertlang war die Architektur Medium der Repräsentation kosmologischer, pythagoreischer, platonischer und auch weltlicher Ordnungsvorstellungen. Mit der Moderne traten die neuen Massenmedien Foto, Film und Werbung, aber auch das elektrische Licht dazu in Konkurrenz. Und die Architektur? Sie reagierte mit der teilweisen Auslagerung ihres Repräsentationsanspruchs. Gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts vollzog sich dieses als erster der großen Paradigmenwechsel der Moderne von der Repräsentationsfunktion zum Raumparadigma. Architektur als „Raumbildnerin“, dreidimensional,

körperhaft, voluminös, das war der Begriff, den August Schmarsow prägte. Dieses war vom Verlangen getrieben, gegen den nivellierenden Einfluss der modernen Massenmedien den Anspruch der Architektur als Kunst, als Monumentalkunst zu retten. Hieraus folgte die Forderung nach Liquidierung des Ornaments. *Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* heißt das Buch von Camillo Sitte, das 1889 in Wien erschien. Im Untertitel heißt es *Beitrag zur Lösung modernster Fragen der Architektur und monumentalen Plastik*. Mit der Abschaffung des Ornaments wurde die Repräsentationsfunktion der Architektur durch das Raumparadigma abgelöst.

Die modernen Massenmedien forderten die Architektur in ihrer kulturellen Funktion der Repräsentation heraus, wobei die fortschreitende Medialisierung der Kultur als narzisstische Kränkung der Architektur auftrat. Insofern aber seit den neunziger Jahren die neuen digitalen Imaginationsverfahren der Architektur wiederum ihre Kompetenz für den Raum streitig machen, kann hier von einer doppelten narzisstischen Kränkung der Architektur im zwanzigsten Jahrhundert gesprochen werden. Tatsächlich scheint es so, als ob heute die räumliche Imaginationskraft der Architektur – wie zuvor die Funktion der Repräsentation – in die digitalen Doppelwelten ausgelagert würde. Die CAD-Programme, die dreidimensionalen Task-Galleries und die Cave-Technologie, aber auch die Animationsprogramme und die irrwitzigen Kameraflüge der Rendering-Programme treten in Konkurrenz zur Architektur und fordern diese in ihrer Raumkompetenz heraus. Die Computerprogramme entwerfen heute komplexere räumliche Figuren als dies mit den herkömmlichen Entwurfsverfahren möglich ist. Darüber hinaus liefern sie, im Gegensatz zu den traditionellen Zeichentechniken, auch noch die Berechnungsmodelle zu ihrer Umsetzung in Raum und Material mit, wie zum Beispiel im Falle der gewaltigen, baumartig-amorphen Tragstruktur von Arata Isozakis Entwurf für den Bahnhof in Florenz. Sie lässt sich mit herkömmlichen Methoden nicht mehr denken und ist doch jenseits der klassischen Idee des Tektonischen von großartiger räumlicher Wirkung.

Nach dem Verlust der Repräsentationsfunktion scheint die Architektur im *digital turn* dabei zu sein, auch die Raumkompetenz an die Medientechnologien zu verlieren. Das führte schon in den neunziger Jahren zur partiellen konzeptuellen Neuausrichtung der Architektur.

In unmittelbarer Reaktion auf die digitalen Scheinwelten und ihre Ephemerität besann sich die Architektur auf ihre phänomenale Seite, auf die Materialität, Sensorik und Taktilität, also auf all jene Aspekte, welche die Postmoderne und zuvor die Moderne so sträflich vernachlässigt hatten. Man kann hier von einer zweiten, paradigmatischen Neuausrichtung der Architektur sprechen, durch die die Materialität, Performanz und Atmosphäre als architektonische Echtheitserfahrung von Grund auf neu bewertet wurden. Interessant ist, dass die phänomenologische Rückbesinnung in der Architektur geradezu dialektisch an die mediale Seite der digitalen Technologien, an die Existenz der Bilderwelten gebunden ist. Sie schließen sich nicht aus, im Gegenteil, plötzlich sind, nach dem Verdikt der Liquidierung des Ornaments durch die frühe Moderne, Bild, Material und Raum wieder für einander offen.

Architektur als epistemologische Metapher Die Geschichte der modernen Architektur ist auch die Geschichte ihres ambivalenten Verhältnisses zu den modernen Massenmedien. Interessanterweise gehen wesentliche Impulse für die Rekonzeptualisierung der Architektur gerade von der als traumatisch erfahrenen Massenmedialisierung aus. Um zu retten, was als ihr genuiner Bestand gelten konnte, reagierte die Architektur jeweils mit ihrer konzeptuellen Neuausrichtung, erst mit der Neuausrichtung auf den Raum, dann auf die Materialität und Atmosphäre. Das zeichnet bis heute ihre ambivalente Haltung zur Modernität aus: Dass sie sich als modern definiert gleichsam in Opposition zu den die Moderne konstituierenden Elementen, wie die Massenmedialisierung und ihre Bildverfahren.

Aber nicht nur der Rückzug auf den Raum im Maschinenzeitalter, auch die Wiederentdeckung der Sprachlichkeit der Architektur, ihre Resemiotisierung im Kontext des *linguistic turn* gehören zur Vorgeschichte der heutigen Bilderthematik. Am Tiefpunkt der Moderne, gleichsam auf dem Höhepunkt ihrer Krise am Ende der sechziger Jahre, hatte Manfredo Tafuri dies klar gesehen. In seinem Buch *Theories and History of Architecture* heißt es dazu, dass zur Bewahrung ihrer kulturellen Funktion die Architektur nicht darum herumsäme, die aktuelle gesellschaftliche und technologische Realität in sich aufzunehmen, „so intimately“, wie Tafuri schreibt, „as to become an epistemological metaphor“⁴. Tafuri fordert von der Architektur, ihre

Aufgabe ernst zu nehmen als epistemologische Metapher des kulturellen Ganzen.

Konsequent verband Tafuri dies mit der Forderung nach dem „critical value of the image“⁴⁵ und identifizierte die Krise der Moderne mit dem in der Moderne unterdrückten Bildbewusstsein. Auf dem Höhepunkt des Maschinenzeitalters forderte er nichts weniger als einen kritischen Bilddiskurs für die Architektur. Er stellte dabei die erkenntnistheoretische Qualität des Bildcharakters über die Funktion, die Konstruktion und die Materialität. Wie Tafuri an Palladio zeigte, sei die Aufgabe des Architekten, die kulturelle Logik in das expressive Potenzial der Bilder, also unmittelbar in architektonische Sichtbarkeit zu transformieren. Neben Palladio seien es besonders Frank Lloyd Wright, Le Corbusier und Mies van der Rohe, denen dies für die Moderne gelungen sei. An anderer Stelle hatte Tafuri zusammen mit Francesco Dal Co schon auf den Bildcharakter von Mies' Barcelona Pavillon hingewiesen. Durch die großen Fenster hindurch werde die Natur zu einem distanzierten Schauspiel, erstarre gleichsam zu einem Stillleben, zur *nature morte*. Mies' Räume seien Aphorismen der Modernität, die auf jede Versöhnung verzichteten. Mit ihrer „negativen Dialektik“ wandelten sie sich zu erkenntnistheoretischen Metaphern des Maschinenzeitalters.

Mit der Forderung nach dem „kritischen Wert der Bilder“ wandte sich Tafuri gegen die Idee der Architektur als Zeichen im Sinne des *linguistic turn* der sechziger Jahre. Tafuri forderte einen zum Bild hin erweiterten Zeichenbegriff. Seine Vorbehalte galten deswegen einerseits Robert Venturis Reduktion der Architektur als Zeichen, andererseits wandte er sich auch gegen die poststrukturalistische Textualisierung der Architektur, zum Beispiel im Werk von Peter Eisenman. Nach Tafuri ist die Architektur mehr bildhaft als zeichenhaft, da die architektonischen Zeichen weniger auf Abwesendes, wie linguistische Zeichen, sondern in erster Linie auf sich selbst verweisen. Im Unterschied zu sprachlichen Zeichen wird eine Tür zunächst als eine reale Tür, durch die man hindurchgehen kann, und nicht als Zeichen wahrgenommen. Sie ist eben kein willkürliches, arbiträres Zeichen wie die linguistischen Zeichen, sondern sie wird in erster Linie als ein materielles Ding wahrgenommen.

Das Reale und das Imaginäre Die Frage nach den Bildern heute im digitalen Zeitalter ist also keineswegs vorbild- oder traditionslos. Sie besitzt ihre Vorgeschichte sowohl in den Ornamentdebatten der frühen Moderne, wie auch in den Resemiotisierungsversuchen der Architektur im Kontext des *linguistic turn* der sechziger Jahre. Sie entspringt also keinem falschen Avantgardeimpuls oder forcierten Up-to-date-sein-wollen. Im Gegenteil, dahinter steht ein genuin architektonisches Anliegen, nämlich die Notwendigkeit zur Rekonzeptualisierung der Architektur als erkenntnistheoretische Metapher im jeweils dynamisch sich verändernden, kulturellen Kräftefeld – heute im Kontext des *digital turn*, wie zuvor im Kontext des *linguistic turn* oder des produktivistischen Paradigmenwechsels des Maschinenzeitalters.

Aber ist es wirklich so, dass die Bilder nur medialer Schein sind, wie die Trompe-l’oeil-Deckengemälde von Andrea Mantegna in Mantova oder Andrea Pozzos gemalte Kuppel in San Ignazio in Rom, während die Architektur für Präsenz, Authentizität und lebensweltliche Erfahrung steht? Für die Beantwortung dieser zentralen Frage bietet Martin Seels Buch *Ästhetik des Erscheinens* einen guten Ansatzpunkt. Dort beschreibt er die Imagination als eine ästhetische Vorstellung von Objekten, die sich nicht oder noch nicht oder nicht mehr in Reichweite der sinnlichen Wahrnehmung befinden. Man kann sie als innere Bilder beschreiben, die für unser sinnliches Wahrnehmungsfeld wie etwa Hören, Sehen oder Riechen nicht zugänglich sind. Trotzdem können nach Seel imaginierte Objekte als reale Objekte bezeichnet werden. Immer dann nämlich, wenn diese schon einmal der äußeren Wahrnehmung zugänglich waren, weil wir zum Beispiel etwas in der Vergangenheit besichtigt haben, oder wenn diese in Zukunft sinnlich erfahrbar werden, zum Beispiel durch die Realisierung eines Architekturprojektes. Solche Objekte der Imagination bezeichnet Seel als real. Sollte dagegen der Entwurf nicht gebaut werden oder nur in veränderter Form, so verkehrt sich das imaginierte reale Objekt in ein irreales Objekt. Wenn ich zum Beispiel glaube, dass der Ball dort draußen im Garten gelb ist, ich aber im Garten nachschaue und herausfinde, dass er in Wirklichkeit rot ist, dann wandelt sich das imaginierte reale in ein imaginiertes irreales Objekt.

Eines steht nun fest: Dass der gebauten Architektur immer eine

Phase der Imagination vorausgeht, und dass dieses mit einem Bilderverfahren verbunden ist. Das ist in zweierlei Hinsicht von Bedeutung. Einerseits muss in Hinblick auf seine Materialisierung und Konkretisierung das Imaginierte kommunizierbar gemacht werden. Denn das Imaginierte, solange es allein als mentales Bild vor unserem inneren Auge steht, entzieht sich der sinnlichen Erfahrung anderer. Bilder, Zeichnungen und Skizzen sind es, durch die das Imaginierte für andere sinnlich erfahrbar wird. Daraus folgt andererseits die Erkenntnis, dass das im Bild Dargestellte schon eine Stufe oder Vorstufe der Realität ist, weil dieses, wenn auch vorerst noch so reduziert, Objekt der sinnlichen Wahrnehmung und so kommunizierbar ist. Ohne Bilder bleibt die Imagination ein autistisches Unterfangen. Im Bild bekommt das Imaginierte eine erste, sinnliche Präsenz, es wird dadurch realer.

Für den architektonischen Entwurfsprozess ist dies von großer Bedeutung. Denn in den Bildverfahren wird nicht nur ein Imaginiertes zur Anschauung gebracht, sondern es findet dadurch ein Prozess der Trennung statt: zwischen dem, was später gebaut und damit als in Zukunft sinnlich Wahrnehmbares den Status des Realen bekommt und dem, was nicht gebaut werden kann und damit als Irreales übrig bleibt. Im Entwurfsprozess findet durch das Medium der Zeichnung die Trennung des Realen vom Irrealen statt. Mithilfe der Zeichnung versuchen die Architekten, die erst nur imaginierten Objekte über die Grenze zu schieben hin auf die Seite architektonischer Machbarkeit. Es findet eine Metamorphose von einem als irreale imaginierten zu einem als real imaginierten Objekt statt. Und wie funktioniert dies? Dafür gibt es wiederum zwei Möglichkeiten. Die eine ist, im zeichnerischen Medium die Wahrscheinlichkeit zu erhöhen, dass das Gezeichnete auch gebaut werden kann. Dies geschieht, indem der Architekt, auf der Grundlage seines Wissens, seine Skizzen in präzise Zeichnungen, Schnitte und Ansichten überführt. Er verwandelt seine anfänglichen Handskizzen in Ausführungszeichnungen. Das ist der pragmatische Weg. Der andere geht über das historische Bewusstsein. Durch den Bezug auf historische Vorlagen kehrt der Architekt die imaginierten Objekte in reale Objekte, denn man erkennt Dinge, die man schon einmal gesehen hat. Das ist ein Verfahren charakteristisch für die metaphorischen, typologischen und historistischen Entwurfsmethoden.

Das Reale und das Symbolische Wichtig ist nun, dass die Frage nach real oder irreal in der Architektur weniger eine der Baustelle ist als eine der Bildverfahren, des Zeichentischs oder des Computerbildschirms. Das heißt, dass Architekten in den Bildern, Zeichnungen, Skizzen und Perspektiven, seien sie analog oder digital, reale Objekte sehen, die das Möglichkeitspotenzial für ein zukünftiges, sinnlich Wahrnehmbares haben. Das ist das zuweilen Verwirrende am Gebrauch der Bilder durch die Architekten: Die Dialektik zwischen ihrer utopischen, das Bekannte sprengenden, das heißt ihrer irrealen Kraft und andererseits ihrer Macht zur Transformation des erst als irreal Imaginierten in ein Reales.

An diesem Punkt stellt sich nun die Frage, was denn Bilder genau sind? Mit Reinhard Brandt lässt sich feststellen, dass Bilder Ereignisse und Objekte zeigen, die aus dem dynamischen Lebenszusammenhang isoliert sind. Auch wenn dies nicht unbedingt notwendig ist, wird dies oftmals durch den Bilderrahmen verdeutlicht. Darüber hinaus zeichnen sich Bilder, wie Lambert Wiesing argumentiert, durch die Physiklosigkeit der in ihnen gezeigten Dinge aus. In Bildern können die einzelnen Bildelemente beliebig kombiniert werden, das Haus kann auf dem Kopf stehen, es kann in der Luft fliegen oder, wie in Kinderzeichnungen, können die Schornsteine rechtwinklig vom Dach abstehen. Bilder sind nach Wiesing eben „Verstärker der Imagination“⁶ und haben daher eine Tendenz zur Seite des Irrealen hin.

Das alles gilt aber nicht für den Umgang mit Bildern durch Architekten. Denn für sie sind Bilder, Zeichnungen und Skizzen etwas anderes. Für sie sind sie Medien von Möglichkeitspotenzialen und damit der Realität. Ganz in diesem Sinne merkte Seel an, dass selbst die Imagination ja immer mehr ist als nur abstrakte Vorstellung und soviel bedeutet wie, „sich an ein sichtbares, hörbares, fühlbares, schmeckendes, riechendes Objekt in seinem Erscheinen zu erinnern oder es sich vorzustellen“⁷. Hier wird die anthropologische Dimension der Imagination sichtbar. Imagination findet immer in der unmittelbaren Gegenwart statt, im leiblichen Bezug auf das Hier und Jetzt. Imagination existiert nur in diesem einen Moment. Sie ist ein Nachempfinden oder Vorempfinden gemachter oder noch zu machender sinnlicher Erfahrung. Das ist genau, was die Architekten bei der Betrachtung von Bildern tun: Sie sehen nicht physiklose Dinge,

sondern sehen – sich wieder erinnernd – reales Material. Selbst dort, wo die Architekten nur weiße Flächen mit schwarzen Linien sehen, stellen sie sich entsprechende Materialien und räumlich-sinnliche Wirkung vor. Indem sie Material und sinnliche Wirkung in die Zeichnungen hineinlegen, benutzen sie die Bilder gegen ihre eigentliche Bestimmung. Architekten stellen die Bildobjekte wieder zurück in die lebensweltliche Kontinuität – jedenfalls in der Imagination. Bilder sind also Verstärker der Imagination, aber für Architekten auch Medien der Realität.

Es stellt sich die Frage, welchen Stellenwert dann die gebaute Architektur hat? Hierzu lässt sich an Tafuri anknüpfen, an seinen an Cassirer und Panofsky orientierten Architekturbegriff. Tafuri forderte für die gebaute Architektur einen *kritischen* Wert des Bildes. Im Sinne einer Erweiterung des Begriffes der Repräsentation forderte er eine Architektur als epistemologische Metapher. Nichts anderes meint Cassirers Begriff der symbolischen Form. Im Sinne der Architektur als epistemologische Metapher schlägt also im Bauprozess das erst noch in der Zeichnung imaginierte Reale in ein Symbolisches um. Das Symbolische ist jene nach Jacques Lacan dritte Kategorie, neben dem Imaginären und Realen⁸. Damit ist die Architektur durch eine doppelte Transformationsphase bestimmt: Einmal im Übergang vom imaginierten Irrealen zum imaginierten Realen, das in den Bildverfahren sich vollzieht, also in Zeichnungen und Plänen, und weiter vom imaginierten Realen zum Symbolischen, zur epistemologischen Metapher, was sich auf der Baustelle vollzieht. Dass die digitalen Bildertechniken die Welt mehr und mehr nach ihrem Maß bilden, entspringt also nicht einer Mode, Laune oder Avantgardeattitüde, sondern liegt in der Funktionsweise von Kultur selbst begründet.

1948, auf dem Höhepunkt des Maschinenzeitalters, schrieb Sigfried Giedion sein Buch *Mechanization Takes Command*. Darin stellte er die Geschichte der Moderne als die Geschichte der Mechanisierung, der Maschine und der Maschinenproduktion dar. Die Frage ist, welchen Titel sein Buch heute haben würde, im digitalen Zeitalter? Hieße es vielleicht *Digitalization Takes Command*? Giedion war nicht der Meinung, die Architektur müsse im Maschinenzeitalter maschinenartig werden, auch wenn er forderte, dass sie die kulturelle Logik der jeweiligen Zeit in ihren Gehalt aufzunehmen habe. Nichts

weniger steht als Aufgabe heute im Zeitalter der digitalen Medientechnologien an. Dazu bedarf es aber der Überwindung des Traumas der Architektur der Moderne, der Überwindung ihrer doppelten narzisstischen Kränkung durch die modernen Massenmedien. Nur die aktive Öffnung zur medialen Seite hin wird es ermöglichen, zwischen den drei grundlegenden Kategorien der Architektur – Repräsentation, Raum und Materialität – das nötige Kontinuum zu schaffen. Dazu muss sie sich den Herausforderungen der Medialisierung stellen und sich den Fragen der Bilder öffnen. Die Forderung gilt der Aufnahme der Logik des digitalen Zeitalters in den Gehalt der Architektur, wie immer dieses auch geschehen, wie immer dieses sich auch artikulieren mag.

Anmerkungen

- 1 Bei Vitruv sind unter dem Begriff der *rationatio* all jene auf die Visualisierung der Ideen ausgerichteten, „verfeinerten Sinnesarten“ zusammengefasst, die aus dem „geistigen Vermögen“ heraus fähig sind, die technischen Objekte nach „individuellem künstlerischem Gefühle nebst ästhetischer Berechnung ihres geziemenden Ebenmaßes auszugestalten und deren stilistische Bedeutung zu erläutern.“ Marcus Vitruvius Pollio, *Zehn Bücher über Architektur*, 1. Buch, 1. Kap..
- 2 Ebd., 1. Buch, 2. Kap.
- 3 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1972, Bd. V.1, S. 596.
- 4 Manfredo Tafuri, *Theories and History of Architecture*, New York 1980, S. 41.
- 5 Ebd., S. 103.
- 6 Lambert Wiesing, *Phänomene im Bild*, München 2000, S. 22.
- 7 Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt/M. 2003, S. 125.
- 8 Vgl. dazu Hanna Gekle, *Tod im Spiegel. Zu Lacans Theorie des Imaginären*, Frankfurt/M. 1996.

Stil und Ornament

Thematisierung oder Stil. Zur spekulativen Logik Oswald Mathias Ungers

1983 veröffentlichte Oswald Mathias Ungers sein Buch *Die Thematisierung der Architektur*. Durch seine strenge Programmatik besaß dieses unverkennbar Manifestcharakter. Doch war es nicht das erste Architekturmanifest Ungers. Zusammen mit Reinhard Gieselmann hatte er 1960 unter dem Titel *Zu einer neuen Architektur* schon einmal ein Manifest publiziert. Die Situationen, in denen die Manifeste veröffentlicht wurden, unterschieden sich jedoch wesentlich, insofern 1983 die Veröffentlichung des Manifests mit der Fertigstellung des Deutschen Architekturmuseums zusammenfiel. Zweifellos hatte *Die Thematisierung der Architektur*, wie sie Ungers in seinem Buch auch unter dem „Thema der Inkorporation oder ‚die Puppe in der Puppe‘“¹ behandelte, ihre wohl suggestivste Formulierung im Thema des Hauses im Haus des Deutschen Architekturmuseums. Trotzdem, das Architekturmuseum sollte nicht als Hypostasierung, das heißt als direkte Übertragung theoretischer Gedanken in Material und Raum verstanden werden. Es wäre ein Missverständnis, wenn man das Verhältnis von Theorie und Praxis

als wechselseitige Exemplifikation des einen durch das andere verstehen wollte. Eher kommt dem realisierten Entwurf, hier dem Architekturmuseum, neben den theoretischen Manifesten und Schriften ein eigener Manifestcharakter in Material und Raum zu. Das ist auch der Grund, weshalb dem Deutschen Architekturmuseum, dem Haus im Haus, zum achtzigsten Geburtstag von Oswald Mathias Ungers ein eigenes Symposium² gewidmet werden konnte.

Die Ambivalenz der Manifeste Vorweg gilt es, eine Frage zu klären. Durch was zeichnen sich Manifeste, ob gebaute oder geschriebene, überhaupt aus? Sind sie nur polemische, subjektive oder subversive Kommentare zu zeitgenössischen Fragestellungen? Wenn man die Manifeste charakterisieren wollte, wie zum Beispiel das futuristische Manifest, die surrealistischen Manifeste, das suprematistische Manifest oder das Manifest zur ersten Bauhausausstellung von 1923, so lässt sich feststellen, dass sie vor allem durch eines gekennzeichnet sind: Das ist ihre ambivalente Haltung und paradoxe Stellung zwischen Bildersturm und Bilderliebe, Ikonoklasmus und Ikonophilie, zwischen historischer Bezugnahme und utopischer Spekulation. So zum Beispiel das futuristische Manifest, in dem Filippo Tommaso Marinetti postulierte, dass „ein aufheulendes Auto, das auf Kartätschen zu laufen scheint, [...] schöner als die *Nike von Samothrake*“³ sei. Ebenso auch Le Corbusiers Manifest der Moderne *Ausblick auf eine Architektur*. In einer Bildunterschrift zum Foto des Parthenontempels und eines Automobils heißt es dort: „Das ist die Maschine, die uns erregt. Wir treten ein in die Unerbittlichkeit der Mechanik“⁴. An einer anderen Stelle sprach Le Corbusier vom „Maximum an Präzision und Ausdruckskraft“. Beide Aussagen galten jedoch – interessanterweise – dem Parthenontempel und nicht, wie man vermuten könnte, dem darunter abgebildeten Automobil. Le Corbusier verband damit die Botschaft, dass das Maschinenzeitalter nicht einfach vom Himmel gefallen, sondern Teil einer weiter in die Kulturgeschichte zurückreichenden Tradition sei. Denn Marinetti

wie auch Le Corbusier zielten keineswegs auf einen Bruch mit der Vergangenheit. Im Gegenteil, ihre Manifeste galten dem Versuch, die moderne Technik in eine Kontinuität mit der Geschichte der Architektur zu stellen. Auch bei Ungers findet man eine ähnliche Aussage. „Schöpferische Kunst ist ohne geistige Auseinandersetzung mit der Tradition nicht denkbar“, so eröffnete er sein erstes Manifest *Zu einer neuen Architektur*, um dann trotzdem fortzufahren: „Sie [die schöpferische Kunst] muß die bestehende Form zertrümmern, um reinen Ausdruck ihrer eigenen Zeit finden zu können“⁵. Dabei lässt der Begriff der „bestehenden Form“ offen, um was es sich hierbei handeln soll, um historische Stilprinzipien oder um das Zeitspezifische der unmittelbaren Gegenwart.

Manifeste polarisieren. Wie mit Marinetti, Le Corbusier und Ungers anschaulich wird, decken sie mit dem Pathos der Rhetorik die immanenten Widersprüche ihrer Zeit auf. Manifeste forcieren die Dialektik der Zeit, sie arbeiten an der Neubegründung, gleichsam an der Erneuerung des Mythos der Disziplin. Sie tun dies in der Rückbindung des Profanen und Aktuellen an das Vergangene und Älteste, an die Ursprünge – was auch immer als Ursprung gesetzt wird. Sie versuchen das scheinbar bezuglose Neue, das Technische, Konstruktive und Funktionale, das irgendwie Gewordene in eine Kontinuität mit dem Vorvergangenen zu setzen, sei es mit der Nike von Samothrake, mit dem Parthenontempel oder – mit dem Motiv des Hauses im Haus im Deutschen Architekturmuseum – mit der Urhütte.

So ruft das Haus im Haus über die verschiedenen Stockwerke hinweg unterschiedliche Assoziationen auf, wie zum Beispiel die an einen klassischen Tempel und dessen heiligsten Bezirk, die Cella. Es erinnert aber auch, besonders im Untergeschoss, an Baldachinarchitekturen, wie zum Beispiel an Gianlorenzo Berninis Baldachin über dem Grab von St. Peter oder an den Baldachin Queen Victorias im Londoner Crystal Palace. Das Haus im Haus appelliert an die Urbilder der Kultur. Bilder des Heiligsten werden aufgerufen, wie Tabernakel, Tauf- und Grabkapellen, die, wie die Porziuncola Kapelle des Heiligen Franz von Assisi, in die Hallen der großen Kathedralen eingestellt sind. Gleichfalls erinnert das Haus im Haus mit seinem Vortragssaal im Untergeschoß an andere, mit dem Mythischen und Heiligen assoziierte Bauformen, an die Unterseiten von Kirchen, an die gedrückten Räume der Krypten. Mit ihnen verbindet sich die Idee

chthonischer Gottheiten. Und beim Bild der Puppe in der Puppe, der russischen Matruschkapuppe, stellen sich Assoziationen ein zum Menschen im Menschen, zur Idee des Homunkulus und damit zum Mysterium der Geburt.

Aber führt das nicht zu weit? Führt das nicht über die Architektur und Ungers Intentionen hinaus? Keineswegs, denn gerade nach Ungers ist die Aufgabe der Architektur das „vitale Eindringen in eine vielschichtige, geheimnisvolle, gewachsene und geprägte Umwelt“⁶. Hier artikuliert sich Ungers Verständnis der Architektur. Das Paradox der Manifeste ist, dass sie in ihrem auf Veränderung zielenden, avantgardistischen Anspruch gleichsam die Rückbindung des Profanen und kulturell Gemachten an das Unbedingte und Heilige suchen. Sie drängen auf die Herstellung eines geistesgeschichtlichen Kontinuums des Neuesten mit dem Ältesten, auf den Rückbezug des Pragmatischen und Alltäglichen auf ein Ideales, auf ein im menschlichen Zeithorizont immer schon Gewesenes. Und gerade das zeichnet programmatisch die Architektur Ungers aus. Er spricht vom metaphysischen Gehalt der Architektur, von der Spekulation in Raum und Zeit. Besonders dem Gebäude des Deutschen Architekturmuseums kommt hier die Rolle eines Architekturmanifests in seiner ganzen Ambivalenz zu. Mit der spekulativen Logik des Hauses im Haus, mit dem Denken in Analogien und Metaphern, mit der Idee der Metamorphose betreibt Ungers die, wenn nicht sakrale, so doch metaphysische Überhöhung der säkularen Funktion des Museums.

Dieser spekulativen Logik des Hauses im Haus gilt es sich im Folgenden zu nähern. Allein werkimmanent lässt sich diese aber nicht nachvollziehen, es bedarf dazu der Reflexion des allgemeinen, intellektuellen und kulturellen Kräftefelds, in dem Ungers Nachdenken über die Architektur sich vollzog. Das ist nun in drei Schritten vorzunehmen. In einem ersten Teil geht es um die Bestimmung des intellektuellen und künstlerisch-architektonischen Kontextes, in dem Ungers seine Ideen zur Architektur formulierte. Es gilt hierfür die Architekturdebatten der sechziger und siebziger Jahre näher zu beleuchten. Das wird dann in einem zweiten Schritt den Blick auf Ungers eigene Position freimachen, besonders in Bezug auf die Verfahren der Thematisierung und der Metapher, der Analogie und der Morphologie. Drittens kulminiert dies in der Frage nach *Thematisierung oder Stil*. Nach dieser Vorarbeit lässt sich dann abschließend

die spekulative Logik des Hauses im Haus in seinen historischen wie auch konzeptuellen Konnotationen näher bestimmen.

Opposition in der Opposition: Drei Modelle einer kritischen Architekturpraxis

Ungers frühes Nachdenken über die Architektur bewegte sich im kulturellen Kräftefeld der sechziger und siebziger Jahre und ihrer Kritik an der Moderne der Nachkriegszeit. Ungers formulierte jedoch innerhalb dieses Rahmens, wie hier zu zeigen ist, eine sehr eigene Position. Besonders das Architekturmanifest *Zu einer neuen Architektur* ist hierfür aufschlussreich. Dort werden im Wesentlichen drei Kritikpunkte gegen die Architekturpraxis der Nachkriegsmoderne vorgebracht. Diese entsprechen einerseits der allgemeinen Kritik der sechziger Jahre, andererseits aber setzen sie sich davon ab und zeigen einen sehr eigenen Standpunkt Ungers auf. Er kann als doppelte Opposition oder Opposition in der Opposition beschrieben werden. Gemeint ist hier einerseits die kritische Opposition gegenüber der Gegenwartspraxis der orthodoxen Nachkriegsmoderne, wie andererseits die Opposition gegenüber den Versuchen der Überwindung der Moderne durch die verschiedenen Strategien einer postmodernen Resemiotisierung der Architektur.

Es sind drei Kritikpunkte, aus denen die Erneuerungsprozesse der Architektur in den sechziger und siebziger Jahren ihre entscheidenden Impulse erhielten. Sie lassen sich folgendermaßen beschreiben. Es ist einerseits die Kritik an der Geschichtsvergessenheit der Moderne, am Verlust des historischen Bezugs einer formalistisch verhärteten, modernen Architektur. Zweitens ist es die Kritik an der Unterwerfung der Architektur unter die instrumentelle Vernunft der kapitalistischen Verwertungsinteressen, also die Kritik an der Rationalisierung der Bauprozesse, die sich in einer schematisierten und funktionalisierten Architekturpraxis artikulierten. Der dritte Punkt betrifft die Kritik an der Verarmung des architektonischen Ausdrucksgehalts, also die Kritik am Verlust der Sprachlichkeit und des kommunikativen Aspekts der Architektur. Im Zentrum stand die Überwindung der Agonie der orthodox verhärteten Nachkriegsmoderne durch die Wiedergewinnung der „Architektur als Bedeutungsträger“⁷ und „Zeichenträger“, wie dies Heinrich Klotz formuliert hatte. Gebunden war dies an ein Verständnis der Architektur als Zeichen, später dann als offener, vielfältig interpretierbarer Text. Im Kontext des *linguistic*

turn in den Geisteswissenschaften der sechziger Jahre diente hierfür die Semiotik als Grundlagenwissenschaft. Die dominanten kritischen Positionen in der Architektur verstanden sich als Versuche der Resemiotisierung der Architektur. In Analogie zur Sprache sollte die Architektur eine Neubewertung als Zeichen erfahren.

Wie sah das konkret aus? Bezogen auf den ersten Kritikpunkt, also bezogen auf den Verlust der Geschichtlichkeit der Architektur, galt die Forderung einer Rückorientierung der Architektur auf ihre bedeutungsvollen, historischen Artikulationsformen, auf die klassischen Stilelemente. Eingeschlossen darin war auch die Moderne, die ebenso als eine schon historisch gewordene Stilepoche betrachtet wurde. Jedoch, es ging nicht um eine Rekonstruktion der Architektur in ihrem historischen Wertesystem, sondern um eine Technik der Bezugnahme mit ironisch-kritischer Intention. Mit den verschiedenen Collagetechniken und allegorischen Verfahren – Fredric Jameson sprach von einer Technik des *pastiche*⁸ – sollten die Bedeutungsgehalte der verwendeten historischen Fragmente ironisch gebrochen werden. Die Postmoderne verstand sich nicht als Vollendung sondern gleichsam als Höhepunkt wie auch Überwindung der Geschichte. Das macht ihren eigenartigen Chiasmus aus, Endzeit wie gleichermaßen darüber hinaus zu sein. Die theoretische Grundlage dafür bot die Rezeption der Geschichtsphilosophie Walter Benjamins, besonders dessen Theorie der Allegorie, so wie sie, in Vermittlung durch Theodor W. Adornos *Ästhetische Theorie*⁹, Peter Bürger 1974 in seinem Buch *Theorie der Avantgarde*¹⁰ gültig dargestellt hatte. Einer der wichtigsten Vertreter einer ironisch-historistischen Postmoderne war James Stirling, das in dieser Hinsicht bedeutendste Gebäude ist seine zeitgleich mit dem Deutschen Architekturmuseum fertig gestellte Staatsgalerie in Stuttgart.

Die zweite Richtung hat ihren Schwerpunkt in der Kritik der totalen Ökonomisierung der Architektur. Ziel war die Überwindung der Unterordnung der Architektur unter die instrumentelle Vernunft einer technisierten Gesellschaft. Die Kritik richtete sich gegen die protestantische Ethik des Verzichts, gegen das Sparsamkeits- und Nützlichkeitsgebot, welche das Erotische, Affektive, Geheimnisvolle und, im Sinne von Sigmund Freud, das Unheimliche aus der Architektur auszuschließen versuchte und Schönheit mit Funktion gleichsetzte. Die theoretischen Grundlagen hierfür boten George Batailles

Buch *Die Aufhebung der Ökonomie*¹¹ und Theodor W. Adornos Aufsatz *Funktionalismus heute*, besonders sein Postulat, dass gerade in der Verschwendung ein humanes Potenzial verborgen liege. Einige der pointiertesten Positionen der kritischen Architekturpraxis folgten der Einsicht, dass die instrumentelle Vernunft jedoch nicht durch das Andere der Vernunft oder ein subjektives Prinzip aufgehoben werden kann, sondern allein durch Sichtbarmachen der immanenten Widersprüche der technisch-rationalen Verfahren. Mit Bezug auf den Strukturalismus erkannte man in den Prozessen der Automatisierung, der Performativität und Prozessualität die Potenziale für eine kritische Praxis. Beispielhaft sind hier die strukturalistisch-formalistischen Ansätze der Gruppe der sogenannten *New York Fives*, vor allem die von Peter Eisenman. Eisenmans frühe Architekturpraxis zeichnete sich durch die diagrammatische Automatisierung der Entwurfsverfahren und ihre strenge Prozessualisierung aus, welche die Serialisierung der Maschinenproduktion auf die Entwurfsverfahren selbst applizierte. Das Ziel dabei war, die Entwurfsverfahren an jenen Punkt zu treiben, an dem in der Anwendung der immer selben Operationen die serialisierten, rationalen Verfahren in höchst labyrinthische Strukturen, die überdeterminierte Rationalität in überdeterminierte sinnliche Wirkung umschlagen.

Die dritte Position ist die der Rückgewinnung der kommunikativen Qualität der Architektur. Mit ihr verband sich jedoch keineswegs die Forderung nach Rückkehr zum Formalismus einer klassizistischen Sprache der Architektur, zu Ornament, Säule und Architrav. Im Gegenteil, ihr ging es – quasi in emanzipatorischer Absicht – um die Wiedergewinnung der Architektur als Massenmedium im Horizont der Popkultur, also um die Öffnung der Architektur als Massenmedium und Kommunikationssystem im Kontext der Massenkultur der sechziger Jahre. Das Verfahren bestand in der Aufnahme von Elementen aus der Populärkultur und besonders aus der Pop-Art, also um die Einführung von formalen Elementen in die Architektur, die ursprünglich nicht Teil ihrer Sprache waren. Ihre Hauptvertreter hießen Robert Venturi oder James Wines, aber auch Charles Moore und Frank Gehry.

Gegenüber diesen Positionen ist nun Ungers Nachdenken über die Architektur zu profilieren. Zunächst gilt es jedoch festzustellen, dass Ungers frühes Manifest dieselben drei Kritikpunkte formuliert

hatte. Dort heißt es, dass die schöpferische Kunst „ohne geistige Auseinandersetzung mit der Tradition“¹² nicht denkbar sei. Ungers thematisierte also den verlorenen Geschichtsbezug der Architektur. Andererseits kritisierte er die Unterordnung der Architektur unter die Verwertungsinteressen der Bauwirtschaft, es führten die „Methoden der technisch-funktionellen ‚Architektur‘“¹³ zu Uniformität und Einförmigkeit. Der dritte Kritikpunkt war, dass die Architektur „vollkommener Ausdruck des Inhalts“¹⁴ sein müsse, ein klares Plädoyer für die Architektur als Medium der Kommunikation. Es ging Ungers also wesentlich um dieselben, oben erwähnten drei Kritikpunkte, also um die verlorene Geschichtlichkeit, um die Kritik an der instrumentellen Vernunft wie auch um die Wiedergewinnung der Sprachlichkeit der Architektur.

Damit sind aber die Gemeinsamkeiten mit den drei oben angeführten postmodernen Verfahren schon erschöpft. Gerade das Architekturmuseum führt uns in aller Deutlichkeit vor, dass Ungers architektonische Strategien zur Überwindung der Defizite der Architektur andere sind. So geht es Ungers nicht um eine ironische Collage von Geschichtsfragmenten. Überhaupt, aus einem historischen Bewusstsein heraus gehört für Ungers die Ironie nicht zu den Ausdrucksformen der Architektur. Auch geht es ihm nicht um das Aufzeigen des immanenten Widerspruchs der technischen Rationalität. Im Gegenteil, die Idee einer architektonischen, ja harmonikalen Ordnung war für Ungers ein wichtiges Mittel zur Erzeugung des „transzendenten Gehaltes“ der Architektur. Sie zielt auf Totalität, auf spekulative Überwindung des widersprüchlichen, kulturellen Ganzen durch die Architektur. Und mit der von ihm vorgetragenen Forderung nach einem „enzyklopädischen Charakter“ der Architektur verbindet sich alles andere als die Idee der Massenmedialisierung und Popularisierung der Architektur im Kontext der elektronischen Massenmedien und der Pop-Art.

Intellektuell-künstlerische Standortbestimmung: Rhetorik versus Semiotik Keine besondere Überzeugungsgabe gehört dazu festzustellen, dass nichts von dem zuvor Genannten im Architekturmuseum zu sehen ist. Der Relativismus der Ironie, die Automatisierung der Entwurfsverfahren und die Massenmedialisierung der Architektur stehen der Forderung Ungers nach einem metaphysischen Gehalt

der Architektur diametral entgegen. Die Frage stellt sich nun, was Ungers dem entgegensetzt? Ungers benennt es klar und deutlich: Es ist die Thematisierung der Architektur. Die Thematisierung der Architektur muss als Oppositionskategorie gegen die Semiotisierung der Architektur gesehen werden, gegen die Gleichsetzung der Architektur mit einem linguistischen Zeichen. Damit ist der entscheidende Unterschied benannt zwischen der zeichentheoretisch motivierten, kritischen Architekturpraxis der sechziger und siebziger Jahre – eines Stirling, Eisenman und Venturi – und der Position Ungers.

Denn Ungers spricht weniger von Zeichen denn von Vorstellungen und Analogien, von Transformationen, von „Akzentsetzung und Überhöhung“¹⁵. Wo es ihm um Symbole, Metaphern und Allegorien geht, setzt er den oben aufgezeigten Verfahren der Semiotisierung der Architektur die Verfahren der Rhetorik entgegen. Dabei ist die Feststellung von Bedeutung, dass Ungers ganz bewusst an die Aufklärung als dem unvollendeten Projekt der Moderne und ihre Rehabilitierung der Rhetorik, der *ars dicendi*, anzuknüpfen versucht. Darin scheint der entscheidende Unterschied zu den drei oben genannten, dominanten Architekturdiskursen zu bestehen. Wo Ungers ein morphologisches Denken fordert, wird darüber hinaus im Hintergrund einerseits die Morphologie Johann Wolfgang von Goethes als Referenzebene sichtbar, wie andererseits mit dem Denken in analogen Beziehungen die Idee harmonikaler Grundordnung in der pythagoreischen Tradition – in ihrer Wiederbelebung im achtzehnten Jahrhundert durch Albert von Thimus und später Hans Kayser¹⁶. Ungers Bildatlas *Morphologie*, mit dem englischen Untertitel *City Metaphors*, legt mit seiner Technik bildhafter Analogien von Erscheinungsformen der Natur und der Kultur vom ganzheitlichen Ansatz seiner Architektur beredtes Zeugnis ab.

Zum Thema der Analogie und Morphologie merkte Ungers Folgendes an: „Ein Bauwerk ohne ein Thema, ohne eine tragende Idee, ist Architektur ohne einen Gedanken. Bauwerke, die so entstehen, sind ohne Sinn; sie haben keine Bedeutung und dienen lediglich in trivialer Weise der Erfüllung von Bedürfnissen.“¹⁷ Thematisierung ist also gegen die Idee einer rein funktional und kausal begründeten Architektur gerichtet. Sie versucht dieses jedoch nicht durch die Semiotisierung der Architektur, sondern mit Analogieschlüssen, der vergleichenden Gegenüberstellung von Formen der Natur und Formen

der Kultur auf der Basis einfacher harmonikaler Ordnungen. Und sie betreibt dieses in Analogie zu den Redefiguren der Rhetorik. Tatsächlich klingen in *Morphologie* Motive der antiken Rhetoriktradition an, zum Beispiel des römischen Rhetorikers Pseudo-Longinos. In dessen Schrift *Über die Höhe* heißt es unter anderem, dass große Kunst „dem Alltäglichen und Nützlichen enthoben und [erst] als Form menschlicher Größe bewundernswürdig“¹⁸ sei. Ähnlich auch bei Ungers, wenn er davon spricht, dass das Bauen eine schöpferische Kunst sei, die die Aufgabe habe, „über eine Erfüllung der Funktionen hinauszugehen und diese gedanklich zu transformieren, d. h. sie thematisch zu erfassen“¹⁹. Ganz im Sinne der spätantiken Redetechnik solle die Architektur „die Umwelt aus der pragmatischen Realität in die metaphysische Welt der Ideen“²⁰ transformieren. Die Thematisierung der Architektur, das Denken in Analogien und Metaphern, ist demnach gegen „den zunehmenden Einfluß der Verwissenschaftlichung gerichtet [...], die für sich ein Monopol der Erkenntnis“²¹ beanspruche. Im morphologischen Sinne seien die Formen „weit offen für subjektive Spekulationen und Transformationen.“ Die Entwerfer benützen die Metapher als „ein Instrument gedanklicher Art, das der Klarheit und Lebendigkeit dient, indem es logische Prozesse umgeht und ihnen entgegengesetzt ist.“²²

Einerseits setzt Ungers in kritischer Absicht der technischen Rationalität die sinnlich erfahrbare Kunst, die Baukunst entgegen. Darüber hinaus fordert er eine andere Art der Klarheit für die Künste, die nicht eindeutig, rational und logisch sein, sondern sich durch Vielfalt, Assoziationskraft, subjektive Spekulation und sinnliche Erfahrbarkeit auszeichnen soll. Das sind genau die Positionen der Ästhetik der Aufklärung, wie sie von Alexander Gottlieb Baumgarten 1750 in seinem die Ästhetik als wissenschaftliche Disziplin begründenden Buch *Aesthetica*²³ formuliert wurden. Anknüpfend an die klassische Rhetorik sah Baumgarten die Notwendigkeit, die rationale Erkenntnis der Wissenschaft durch die Formen sinnlicher Erkenntnis zu komplementieren. Dem Modell der intensiven, formelhaften Klarheit der Wissenschaften setzte er ein Modell der extensiven Klarheit in den Künsten entgegen. Denn die Künste benötigen eine vielschichtige Betrachtung oder Darstellung ihrer Themen und nicht die formelhafte Verkürzung der Wissenschaften. Auch nach Ungers „kann das Phänomen der Transformation entscheidende Impulse auf

das kreative Denken ausüben, denn es lehrt nicht nur das Denken in Gegensätzen und Alternativen, sondern vor allem in komplexen Zusammenhängen.“²⁴

Die Verfahren dafür sind für Ungers die Metaphorisierung der Architektur, die Verfahren der morphologischen Transformation, die Bildverschiebung und Bildersetzung und das Denken in Analogien in der Tradition der Rhetorik der Antike. Demnach sind es hauptsächlich drei Punkte, die die rhetorischen Verfahren der Architektur Ungers auszeichnen. Es ist einmal das Denken in analogen Strukturen, auf dem die Idee einer ganzheitlichen Ordnung beruht. Zweitens ist es das metaphorische Verfahren, das für die Idee der Einheit in der Vielfalt, der extensiven Klarheit steht, wie sie die Ästhetik der Aufklärung für die Künste forderte. Das dritte Element ist die Morphologie, die als bildhaftes Verfahren in Opposition zu den semiotischen Verfahren steht und auf die Überwindung des Kausalitätsdenkens des Funktionalismus und des Konstruktivismus gerichtet ist. Analogie, Metapher und Morphologie zielen auf die Transzendentalisierung der Architektur, darauf, „die Umwelt aus der pragmatischen Realität in die metaphysische Welt der Ideen zu transformieren, d. h. die Alltagswelt zu sensibilisieren und aus der Trivialität herauszuheben.“²⁵

Rettende Kritik: Thematisierung versus Stil Die Frage stellt sich nun, welchen historischen Stellenwert Ungers Architektur innerhalb der Geschichte der Moderne besitzt. Man könnte dies nun mit einem Begriff von Adorno – dem freilich eine andere Moderne als die ungersche vorschwebte – beschreiben: Nämlich als das Projekt einer rettenden Kritik. Die Thematisierung verschreibt sich der Rettung der Architektur vor der instrumentellen Vernunft, der Rettung vor der Auflösung in der Bedeutungslosigkeit der Massenkultur und der Rettung der Authentizität und Selbstidentität der Architektur als Bedeutungsträger. Das ist natürlich nicht als Selbstzweck zu verstehen, als Rettung der Architektur als autonome Disziplin, sondern im Gegenteil es geht um die Bewahrung ihrer gesellschaftlichen Rolle und ihres humanistischen Auftrags, im Sinne der Konstituierung eben nicht nur einer funktionalen, sondern bedeutungsvollen Lebenswelt. Für Ungers kann diese nur im Kontext der historischen Logik der Architektur, der europäischen Stadt und des jeweiligen *genius loci* geschehen.

Gerade in diesem Punkt beschränkt sich Ungers Position nicht auf die Opposition einer durch Verwertungsinteressen bestimmten Nachkriegsmoderne, auch nicht auf die Opposition gegen die Versuche ihrer Überwindung in der semiotischen Rekonzeptualisierung der postmodernen Ansätze. Ungers Kritik besitzt eine historisch tiefer gehende Dimension und betrifft das Konzept der Moderne schlechthin. So beginnt Ungers seine Einleitung zu *Die Thematisierung der Architektur* mit einem Angriff auf den Begründer der modernen Architekturtheorie Gottfried Semper und sein Buch *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*. Gerade dem Aspekt der praktischen Ästhetik galt Ungers Angriff, der Verneinung des Kunststatus der Architektur durch Semper; so kritisierte er die vermeintliche Herabstufung der Architektur durch Semper zu einem Kunsthandwerk. Semper steht für Ungers am Anfang der Abkehr von der Tradition der Aufklärung, am Anfang jener unheilvollen Verschiebung der Gewichte vom kreativen und „schöpferischen“ zum technisch-funktionalen Gehalt der Architektur. Mit Semper scheint die Demontage des metaphysischen Konzeptes der Architektur in Gang gesetzt, ein Prozess, den das Bauhaus, so Ungers, mit der Degradierung der Architektur zu einem „Teil eines allgemeinen Fertigungsprozesses“²⁶ zu Ende geführt hat.

Es stellt sich natürlich die Frage, ob Ungers damit dem historischen Bauhaus gerecht wird. Der Eindruck drängt sich auf, dass er sich hier der zeittypischen Polemik gegen das Bauhaus angeschlossen hatte. Von Interesse ist jedoch, dass in seiner Kritik am Bauhaus sichtbar wird, dass die Thematisierung der Architektur unverkennbar gegen den Stil antritt, gegen jegliche Stile, die historischen Stile wie auch die Individualstile der Moderne. Stil sei ein Zeichen der Verarmung, wie Ungers an Sempers Definition des Stils als praktische Ästhetik exemplifizierte. Von Bedeutung ist diese Position, weil Ungers nicht nur die Neue Sachlichkeit, Funktionalismus und Konstruktivismus den Stilarchitekturen zuordnete, sondern gerade auch die Postmoderne nicht als Überwindung der orthodox formalistischen Moderne sah sondern geradezu als Verfestigung einer verwertungsorientierten, ihren eigenen Stil praktizierenden, funktionalistischen Architekturpraxis.

Ungers sah in Sempers Architekturtheorie den Beginn dieser Entwicklung angelegt. In *Ueber Baustile* hatte Semper seinen Ansatz

und die Frage nach dem Stil sehr deutlich formuliert: Stil sei „die Uebereinstimmung einer Kunsterscheinung mit ihrer Entstehungsgeschichte, mit allen Vorbedingungen und Umständen ihres Werdens.“²⁷ Dafür standen beispielhaft die gewebten und geflochtenen Oberflächen, die quasi aus ihrem Konstruktionsverfahren, das heißt aus ihrer Machart heraus, ihre je eigene Struktur entwickeln. Semper sprach in *Der Stil* von der „strukturellen Bedeutung der Naht“²⁸, die in der Überhöhung zum Ornament ins Symbolische erweitert werde; „die Naht ist wohl ein Nothbehelf, der erfunden ward, um Stücke homogener Art, und zwar Flächen, zu einem Ganzen zu verzieren, reicher auszugestalten“²⁹. Aus der einfachen Naht würden aber reiche Verzierungen, aus den Kreuzstichen Ornamente, welche die technischen Verfahren ins Symbolische überhöhten. Das heißt, dass im Stil in symbolischer Überhöhung das Gemachtsein der Dinge zur Erscheinung kommt. Wie Semper dann feststellte: „Vom stilistischen Standpunkt aus betrachtet tritt sie [die Kunsterscheinung] uns nicht als etwas Absolutes, sondern als ein Resultat entgegen“³⁰, eben als ein Gemachtes und nicht Erfundenes oder Imaginiertes. Hier wird dann später Adolf Loos mit seinem Postulat ansetzen, dass echte Ornamente eben nie erfunden werden, sondern nur aus der handwerklichen Tätigkeit heraus entstehen können.

Während für Semper das Gemachtsein noch ganz im Kontext der handwerklichen Fertigungsverfahren stand, und er noch keinen Bezug zur Maschinenproduktion, zur Serialisierung, Standardisierung und Elementarisierung sah, meinte Ungers, dass gerade mit der Betonung und Rückführung alles Gestalterischen auf das Gemachtsein der Dinge die Tür für die industriellen Fertigungsverfahren und ihre Maschinenästhetik geöffnet wurde, für die Funktionalisierung der Architektur und damit für die Auflösung der Architektur als schöpferische Kunst. Dieser Tatsache galt Ungers Angriff auf Semper. Über die Fokussierung auf den Herstellungsprozess, so Ungers Argwohn, wurde die Architektur den neuen Technologien geöffnet, die Architektur der Massenfertigung im Maschinenzeitalter und der Massenmedialisierung im Medienzeitalter überantwortet. Dies resultierte im Verlust des immanenten Geschichtsbezugs, in der Auslieferung der Architektur an das technisch-funktionale Zweckdenken und in der Reduzierung des Ausdrucks der Architektur aufs Machbare. Das sind genau die drei Punkte, welche die Kritik der sechziger Jahre gegen

die Architekturpraxis der Nachkriegsmoderne vorgetragen hatte: Verlust der Geschichtlichkeit, Vereinnahmung durch die instrumentelle Vernunft und Verlust der Sprachlichkeit.

Aus diesem Zusammenhang heraus erklärt sich dann Ungers Feststellung, Stile seien so viel wie „stilistische Applikationen“, mit ihnen verzichte die Architektur auf den Anspruch als „schöpferische Kunst“. Wenn die Architektur „auf ihren künstlerischen Ausdruck verzichtet, bleibt ihr nur noch der schmale Bereich der stilistischen Übung als Ausweg“³¹, um irgendwie noch bedeutungsvoll zu erscheinen. So ist es folgerichtig, wenn Ungers postulierte, dass Stil und Funktionalismus die zwei Seiten einer Medaille seien. Wo der Stil sich als symbolische Überhöhung aus dem technischen Gemachtsein der Dinge entwickle, sei dieser ein dem reinen Zweckdenken Aufgesetztes oder Aufgeklatschtes, es unterbleibe jegliche Thematisierung. Der Stil kaschiere die inhaltliche Leere. Die Thematisierung, wie im Architekturmuseum, sei dagegen der Versuch der Rückführung der Architektur auf *ihre* Themen, auf die Architektur als künstlerische Schöpfung, auch dann, wenn die Architektur, wie Ungers feststellte, aufgrund ihrer Partizipation im Alltag doch immer nur „partielle Schöpfung“ ist.

Zur spekulativen Logik Die Thematisierung öffnet die Architektur der „hypothetischen Spekulation“³², der spekulativen Logik. Das Konstruktive und das Funktionale werden mit den Bildern und Metaphern infiziert und transformiert. Erst über die Thematisierung wird die Architektur mit den ihr eigenen, das heißt immanenten Themen intentional, also bewusst, in Bezug gesetzt, wie hier im Architekturmuseum mit dem Thema des Hauses im Haus.

Manifestcharakter erhält das Architekturmuseum jetzt, wo durch das metaphorische Verfahren das Gebäude nicht nur thematisiert ist, sondern *durch und durch* Metapher ist. So kann das Haus im Haus kaum als ein Haus bezeichnet werden. Es ist vielmehr eine Metapher eines Hauses, also schon übertragenes Bild eines Hauses. Denn es ist im eigentlichen Sinne nicht bewohnbar. Alles verschwindet hinter der Metapher des Hauses, wo das Dach von der Wand nicht zu unterscheiden ist, beide dieselbe Materialität und Farbigkeit aufweisen, anders eben wie dies bei Häusern üblicherweise der Fall ist, wo Wand und Dach andere Materialien haben. Man kann auch

nicht im eigentlichen Sinne des Wortes von einem Dach über dem Kopf sprechen, wo das Haus nicht gegen das Wetter schützt. Auch die Beziehung von innen und außen, was die Architektur als solche ausmacht, ist aufgelöst. Tritt man aus dem Haus im Haus, so tritt man nicht aus dem Haus heraus, sondern von einem Innenraum in einen anderen Innenraum. Das Haus im Haus ist durch und durch Metapher, wo die Schwellenfunktion der Tür aufgegeben ist. Überhaupt besteht das Haus im Haus eher aus einer morphologischen Kette von Assoziationen, wo es sich auf jeder Ebene aufs Neue in eine andere Metapher verwandelt, von der Krypta im Untergeschoß über das Tempelmotiv zur Urhütte im Obergeschoss. Und selbst wenn wir vom Architekturmuseum sprechen, so scheint auch das nur eine Metapher zu sein, zumal das Gebäude keiner Typologie eines Museums folgt, andererseits aber auch keine neue Museumstypologie begründet. Es besitzt darüber hinaus noch die Eigenschaft, jedem Ausstellungsvorhaben das Thema Haus im Haus unerbittlich aufzuzwingen. Immer klingt das Thema des Hauses im Haus mit. Man kommt einfach um den metaphorischen Gehalt nicht herum.

Die metaphorische, transzendente Exuberanz scheint dadurch noch gesteigert, dass die Spuren der Herstellung des Gebäudes und seiner Materialität weitestgehend gelöscht sind. Die Bedeutungsebenen des Materials und der Konstruktion sind eliminiert zugunsten ihrer zeitlosen Metaphorisierung. Wir haben es mit einer opaken, fast undurchdringlich metaphorischen Schicht zu tun, die alles andere verbirgt. Wenn Ungers feststellt, dass die „Thematisierung der Architektur auch eine eminent wichtige Frage [ist], da sie dazu beiträgt, die Umwelt aus der pragmatischen Realität in die metaphysische Welt der Ideen zu transformieren“, so ist das hier im Gebäude manifest-artig soweit zugespitzt, dass selbst die Frage nach der Pragmatik, nach Funktion und Material weitestgehend unterdrückt ist. Manifest ist das Architekturmuseum durch die metaphorische Entrückung auch jedes kleinsten Details und seines Zurücktretens hinter der Metapher des Hauses im Haus. Davon geht letztendlich die große Anziehung, das rhetorische Wirkungsmoment aus, das so charakteristisch ist für ein Manifest. Die Grundlage dafür ist aber eine unerbittliche gedankliche Strenge, die als ihr unterdrücktes Anderes jene Unheimlichkeit erzeugt, die allem Transzendentalen anhaftet.

Anmerkungen

- 1 Oswald Mathias Ungers, *Die Thematisierung der Architektur*, Stuttgart 1983, S. 55.
- 2 „Das ‚Haus im Haus‘. Zur Wirkungsgeschichte einer Entwurfsidee“, Kolloquium zum Bau des Deutschen Architektur museums anlässlich des 80. Geburtstages von Oswald Mathias Ungers, 4. September 2006, organisiert und geleitet von Arne Winkelmann.
- 3 Filippo Tommaso Marinetti, *Manifest des Futurismus*, in: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Charles Harrison u. Paul Wood, Ostfildern-Ruit 1998, S. 185.
- 4 Le Corbusier, *Ausblick auf eine Architektur*, Braunschweig u. Wiesbaden 2001, S. 159.
- 5 Reinhard Gieselmann u. Oswald Mathias Ungers, *Zu einer neuen Architektur*, Wiesbaden u. Braunschweig 1981, S. 158.
- 6 Ebd., S. 159.
- 7 Heinrich Klotz, *Moderne und Postmoderne*, Braunschweig u. Wiesbaden 1987, S. 13.
- 8 Fredric Jameson, *Postmoderne – Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus*, in: *Postmoderne*, hrsg. v. Andreas Huyssen u. Klaus R. Scherpe, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 61 ff.
- 9 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1973.
- 10 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M. 1974.
- 11 Georges Bataille, *Die Aufhebung der Ökonomie*, München 1975.
- 12 Reinhard Gieselmann u. Oswald Mathias Ungers, *Zu einer neuen Architektur*, a. a. O., S. 158.
- 13 Ebd., S. 158.
- 14 Ebd., S. 159.
- 15 Ebd., S. 159.
- 16 Vgl. Rudolf Haase, *Harmonikale Grundlagenforschung – eine neue Wissenschaft*, in: Ders., *Johannes Keplers Weltharmonik*, München 1998.
- 17 Oswald Mathias Ungers, *Die Thematisierung der Architektur*, a. a. O., S. 10.
- 18 Pseudo-Longinos, *Vom Erhabenen*, hrsg. v. Reinhard Brandt, Darmstadt 1983, S. 13.
- 19 Oswald Mathias Ungers, *Die Thematisierung der Architektur*, a. a. O., S. 10.
- 20 Ebd., S. 10.
- 21 Ders., *Morphologie City Metaphors*, Köln 1982, S. 14.
- 22 Ebd., S. 11.
- 23 Alexander G. Baumgarten, *Aesthetica (1750/58)*, Hildesheim 1986.
- 24 Oswald Mathias Ungers, *Die Thematisierung der Architektur*, a. a. O., S. 13.
- 25 Ebd., S. 10.
- 26 Ebd., S. 9.
- 27 Gottfried Semper, *Ueber Baustile*, in: Ders., *Kleine Schriften*, hrsg. v. Hans u. Manfred Semper, Mittenwald 1879, S. 402.
- 28 Ders., *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*, Frankfurt/M. 1860, S. 77.
- 29 Ebd., S. 78.

- 30 Ders., Ueber Baustile, a. a. O., S. 402.
- 31 Oswald Mathias Ungers, Die Thematisierung der Architektur, a. a. O., S. 9.
- 32 Ebd., S. 10.

Von Loos bis Eisenman. Kritische Theorie des Ornaments

Mit dem Aufkommen der Maschine und der Maschinenproduktion wurden zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts die neuen Produktionsverfahren der Serialisierung, Standardisierung und Typisierung zum Auslöser für die Krise der Repräsentation, der Ikonographie und des Ornaments in der Architektur. Die Ornamentlosigkeit avancierte zum Gradmesser von Modernität und die Liquidierung des Ornaments zum Gründungsmythos der Moderne. Doch heute hat die Ornamentfrage längst ihren Status einer singulären, geschichtlichen Wendemarke verloren. Erst kehrte in der Postmoderne die Frage des Ornaments auf semiotischer, zeichentheoretischer Grundlage zurück, seit den neunziger Jahren dann fand im Kontext des digitalen Paradigmenwechsels eine weitere Verschiebung von der Dominanz der Zeichen hin zur Omnipräsenz der Bilder statt. Nach Gérard Raulet und Burghart Schmidt legt die Periodizität, mit der die Problematik des Ornaments immer wieder ins kulturelle Bewusstsein zurückkehrt, die These nahe, dass man in der Krise des Ornaments sowohl den „Ausdruck eines Krisenbewußtseins der Moderne“¹

wie auch eines ihrer konstituierenden Merkmale sehen muss. Eine *Kritische Theorie des Ornaments* ist damit einerseits eine Theorie des Ornaments in der Moderne, wie sie andererseits vom Ornament her die theoretischen Grundlagen der Moderne wiederum kritisch zu hinterfragen hat. Hierin unterscheidet sich die *Kritische Theorie des Ornaments* von den vielen Geschichten des Ornaments, wie jenen von Owen Jones, Gottfried Semper, Alois Riegl bis zu Ernst Gombrich. Ihr fällt die nicht kleine Aufgabe zu, die Moderne gerade anhand dessen zu bestimmen, was ihre Avantgarde so vehement ablehnte: das Ornament².

Zur Vorgeschichte Die Kritische Theorie des Ornaments des zwanzigsten Jahrhunderts besitzt ihre konzeptuelle Vorgeschichte in den älteren, moderne-kritischen Ornamenttheorien von Georg Simmel, Ernst Bloch, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin und Michael Müller. Diese Autoren entwickelten ihre Ornamenttheorien noch unmittelbar aus dem Kontext des gesellschaftlichen Wandels und der Maschinenproduktion der frühen Moderne. Darüber hinausgehende Ansätze, die aus den Debatten der Postmoderne entstanden sind, liegen in den neueren Aufsatzsammlungen *Kritische Theorie des Ornaments* (1993), *Vom Parergon zum Labyrinth* (2001) und in dem von Ursula Franke und Heinz Paetzold herausgegebenen Band *Ornament und Geschichte* (1996) vor. Aber auch sie sind mehr Vorarbeiten zu einer Kritischen Theorie des Ornaments, insofern auch ihre Beiträge thematisch mit den Ornamentdebatten des frühen zwanzigsten Jahrhunderts abrechnen und sie ebenso von einer Abschaffung des Ornaments durch die Moderne ausgehen. Die heutigen Debatten um das Ornament unterscheiden sich jedoch davon. Aus der historischen Perspektive wird sichtbar, dass sich die Moderne heute eher im Kontext eines dynamischen Wandels der symbolischen Bildsysteme von Ornament, Zeichen und Bild konzeptualisieren lässt. Vor dem Hintergrund der neuen digitalen Technologien und ihrer Bildverfahren ist so die Frage zu stellen, ob für die Moderne anstelle der

Liquidierung des Ornaments nicht eher von einer Transformation und einem Statuswandel des Ornaments in der Moderne auszugehen ist.

Damit ist der historische Rahmen für die Kritische Theorie des Ornaments in der architektonischen Moderne aufgezeigt. Sie ist von der Entwicklungslinie bestimmte, die sich zwischen 1910 und 1990 spannen lässt, von der angeblichen Abschaffung des Ornaments und Adolf Loos' Text *Ornament und Verbrechen*³ bis zu Peter Eisenmans kritisch-performativen Entwurfsverfahren. Der Endpunkt der Entwicklung wird durch jenen historischen Einschnitt bestimmt, der Anfang der neunziger Jahre durch die Einführung der digitalen Medientechnologien in die bisher traditionellen Mitteln verpflichteten, architektonischen Entwurfspraktiken markiert ist. Eisenman war es, der in den siebziger Jahren mit der Rehabilitierung der rhetorischen Verfahren der Katachrese, der Synekdoche und der Ellipse – ohne dieses jedoch direkt beim Namen zu nennen – das Ornament zurück in die Architektur holte. Dieses geschah jedoch nicht mehr in seinem klassischen Objektstatus, sondern konsequent aus der Prozessualität der entwerferischen Verfahren heraus. Zwischen Loos und Eisenman spannt sich so jener Bogen einer dynamisierten architektonischen Praxis, der sich als Übergang von der modernistischen Objektproduktion zur postindustriellen Bilderproduktion, von der traditionellen Objektfixierung zum Verfahrensscharakter und vor allem von einer affirmativen, ästhetischen Praxis hin zu den Verfahren kritischer Performativität beschreiben lässt. Damit ist zwischen 1910 und 1990, zwischen Loos und Eisenman, der zeitliche Rahmen einer Kritischen Theorie des Ornaments durch das abgesteckt, was man in Anlehnung an die politische Geschichte das kurze zwanzigste Jahrhundert der Architektur der Moderne bezeichnen kann.

Die symbolische Reihe Ein Ausgangspunkt für die Diskussion der Kritischen Theorie des Ornaments ist Theodor W. Adornos *Ästhetische Theorie*, erweitert um seinen Aufsatz *Funktionalismus heute*. In ihm hatte sich Adorno, umfassend und kenntnisreich, zur Architektur der Wiederaufbaumoderne geäußert. Sicherlich, Adornos ästhetische Theorie zum Ausgangspunkt einer Kritischen Theorie des Ornaments zu machen, scheint im ersten Moment nicht ganz unproblematisch. Dem scheint Adornos hermetischer wie auch elitärer Modernebegriff entgegenzustehen, der sich gegen eine populärkulturelle Öffnung zu

sperren scheint. Andererseits lässt sich Adornos ästhetische Theorie aber auch nicht auf einen rein konstruktiven, antiornamentalen und neu-sachlichen Begriff der Moderne festlegen. Dass Adornos ästhetische Theorie keineswegs eine Theorie ausschließlich der Avantgarde einer konstruktivistischen Moderne und ihres ästhetischen Elitismus ist, tritt dort zutage, wo Adorno in aller Radikalität ausgerechnet das Ornament als den lange vernachlässigten, aber unterschwelligen Diskurs der Moderne thematisierte. „Was gestern funktional war, kann zum Gegenteil [d. h. funktionslos und bloß ornamental] werden“⁴, so konstatierte Adorno die umgekehrte, geschichtliche Dynamik im Fortschrittspathos der Moderne. Denn die Kritik am Ornament sei soviel wie die Kritik an dem, was als einstmals technisch Avanciertes Symbol seiner Zeit gewesen sei, was nach und nach seinen funktionalen und symbolischen Sinn verloren habe und als „verwesend Organisches, Giftiges“⁵ übrig bleibe und in letzter Konsequenz abschaffbar sei. Nach Adorno ist das Ornament als ein einstmals Objektives nicht einfach das Andere der Utopie. Innerhalb der Reihe von „Symbol, dann Ornament, endlich überflüssig“⁶ ist das Ornament der sichtbare Beweis der gesellschaftlichen Dynamik. Und als solches ist das Ornament der kulturellen Dynamik der Moderne negativ dialektisch eingeschrieben. Gerade dieses hatte auch Walter Gropius erkannt und auf die paradoxe Formel gebracht: „Vorwärts zur Tradition! Das Ornament ist tot! Lang lebe das Ornament“⁷. Mit Adornos symbolischer Reihe zeichnet sich die Moderne nicht nur durch ihr Fortschrittspathos aus, sondern gleichermaßen durch eine diesem gegenläufige, ornamentale Bewegung.

In Adornos Negativitätsästhetik gemahnt das Ornament als überholte, symbolische Form gleichsam an das einstmals in ihm enthaltene utopische Versprechen. So sind zum Beispiel der Pariser Eiffelturm oder das Centre Pompidou heute keineswegs mehr Symbole der Gegenwart, sondern Ornamente im Eingedenken ihrer einstmals in ihrem technischen Erscheinen sich artikulierenden, utopischen Gehalte. Oder auch die Kuppel des Berliner Reichstagsgebäudes. Als technisch Avanciertestes ihrer Zeit wurde die Kuppel mit ihrer Fertigstellung 1894 zum Symbol des aufstrebenden, zweiten deutschen Kaiserreiches. Mit dem Wechsel zur Republik und zur demokratischen Regierungsform 1919 wurde sie zum Ornament reduziert, insofern sie nur noch an das ehemals in ihr symbolisch enthaltene,

aber nicht gehaltene gesellschaftliche Versprechen erinnerte. Als „verwesend Organisches“ und Überflüssiges wurde sie von den neuen Machthabern dann im Reichstagsbrand von 1933 letztendlich abgeschafft. Erst 1998, mit Lord Norman Fosters Entwurf, wurde die Kuppel wieder zum Symbol ihrer Zeit, dieses Mal der neuen *Berliner Republik*. Jedoch, medial omnipräsent, ist sie dieses keineswegs aufgrund ihrer besonderen ästhetischen Gestalt, sondern aufgrund der transparenten, frei tragenden und doppelläufigen Konstruktion als technisch Avanciertestes⁸. Dass sie dieses nicht immer bleiben wird, sich zum Ornament wandeln und einmal abgeschafft werden wird, liegt, wie mit Adorno gezeigt werden kann, in ihrem heutigen symbolischen Gehalt angelegt. Gegen die Vorstellung als ein nur „Aufgeklatschtes“ und Ausfluss subjektiver Weltsicht hat also das Ornament – als Teil einer symbolischen Reihe – nichts mit Kunst im eigentlichen Sinne zu tun, wobei es trotzdem, wie man mit Ernesto Grassi sagen könnte, nach einer ästhetischen Betrachtung verlangt.⁹

Entscheidend für eine Kritische Theorie des Ornaments ist Adornos Einsicht in die umgekehrte Einbindung des Ornaments in die kulturelle Fortschrittsdynamik der Kultur. Gleichzeitig knüpfte Adorno gerade mit der Feststellung, dass das einstmals Symbolische veraltet und als „verwesend Organisches, Giftiges“ übrig bleibe, unmittelbar an eine der ältesten Erzählungen des Ornaments an. Will man Vitruv glauben, so erfand selbst Kallimachos das korinthische Kapitell nicht in unmittelbarer Nachahmung der Natur. Sondern umgekehrt, Auslöser war ein geflochtener Korb, der auf dem Grab eines jung verstorbenen Mädchens abgestellt und mit einer Steinplatte bedeckt war. Im Lauf der Zeit wurde das menschliche Artefakt, der geflochtene Korb, von der Natur wieder zurückerobert, quasi renaturiert, indem es von einer Akanthuspflanze überwuchert und so zur retrospektiv versöhnenden Geste von Kultur und Natur wurde. Im korinthischen Kapitell, im organischen Ornament, synkopiert so eine Dialektik von Kultur und Natur, von Entwicklung und Verfall. Kallimachos entdeckte im umrankten Korb den besonderen symbolischen Gehalt des Ornaments als ein der Entwicklungsdynamik eingeschriebenes, aber ihr dialektisch gegenläufiges Element.

In Adornos Ornamentdefinition tritt die Dialektik von Funktion und Sinnlichkeit, Kultur und Natur, Autonomie und Zweckgebundenheit offen zutage. Dieses beschrieb Adorno in einer weithin

unbeachtet gebliebenen Passage in seinem Aufsatz *Funktionalismus heute*. „Nicht entbehrt es der Ironie“, so Adorno, „dass in einem der revolutionären Werke Schönbergs, dem Loos die einsichtigsten Worte widmete, der Ersten Kammersymphonie, ein Thema ornamentalen Charakters auftritt [...]. Das Ornament ist der tragende Einfall, wenn man will, sachlich seinerseits.“ Und weiter: „Gerade dies Überleitungsthema wird Modell einer kanonischen Durchführung im vierfachen Kontrapunkt, des ersten extrem konstruktivistischen Komplexes in der neuen Musik“. Mit avantgardistischem Gespür für das Extreme, das heißt für das Gegenläufige, stellte Schönberg das verunglimpfte Ornament an den Anfang gerade des ersten „extrem konstruktivistischen“ Werks. Es wurde so zum Ausgangspunkt der konstruktivistischen Entwicklungsreihe und nahm so eine seiner klassischen Funktionsweise entgegengesetzte Position ein. Dies wird in Bezug auf Gottfried Sempers Ornamenttheorie sichtbar. Semper war es, der erstmals das kosmologische Erbe des Ornaments strich und dieses ganz aus der konstruktiv-technischen Notwendigkeit der Verbindung verschiedener Materialien heraus definierte, zum Beispiel aus der Notwendigkeit heraus, verschiedene Felle oder Leder zu größeren, zusammenhängenden Stücken zu verbinden. Geleitet von einem ethnologischen Blick heißt es bei ihm: „Wo wir die Nähte, und doch immer nur unvollkommen, verstecken, geben sie [die Indianer] ihnen gerade Veranlassung zu künstlerischer Betätigung. Ihre Nähte erscheinen als Nähte, aber als kunstreiche, daher machen sie große Stiche in kompliziertem Verband und lassen von den Nähten Ornamente auswachsen zum Schutze der Stellen, welche einer schnellen Abnutzung unterworfen sind.“¹⁰ Nach Semper entsteht das Ornament aus der konstruktiven Tätigkeit heraus. Es ist also kein Erfundenes, sondern entwickelt sich als symbolische Überhöhung aus einer dem Material immanenten, konstruktiven Notwendigkeit. Immer bleibt das Gemachtsein der Dinge in den Ornamenten präsent, wo diese aus einer an der Materialität und der zu erzielenden Funktionalität orientierten Prozessualität heraus erwachsen.

Wo die konstruktiven Nähte zu symbolisch überhöhten Ornamenten werden, stehen bei Semper die Ornamente am Ende des konstruktiven Prozesses. Mit den Ornamenten beginnen die rein technischen Artefakte zu sprechen, sie erhalten durch die symbolische Überhöhung im Ornament ihren sprachlichen wie historischen Gehalt;

im Gegensatz zu Schönberg, der in direkter Umkehrung das Ornament zum Ausgangspunkt des konstruktiv-künstlerischen Prozesses machte, quasi zur Keimzelle des musikalischen Konstruktivismus und seiner Entwicklungs- und Durchführungsmotive. Inwiefern nun die Gründe für die unterschiedlichen Praktiken in den Disziplinen selbst, in der Musik und der Architektur und ihren je verschiedenen Materialien und Methoden liegen, wäre noch näher zu bestimmen. Sichtbar wird jedoch, dass gegen die positive Stellung des Ornaments und dessen Positionierung am Anfang oder Ende des konstruktivistischen Prozesses Adorno dagegen das Ornament in eine diesem entgegengesetzte Entwicklungslinie stellte. In der symbolischen Reihe, wo das Ornament – einstmals technisch Avanciertes – als organisch Verwesendes übrig bleibt und dann abschaffbar wird, sind bei Adorno Ornament und Konstruktion negativ dialektisch aufeinander bezogen. In Adornos symbolischer Reihe, wie noch gezeigt werden soll, ist das Ornament Peripetie von Konstruktion und Kritik.

Der performative Widerspruch der Moderne Nach Adorno erhielt die Ästhetik der Moderne ihre Impulse aus einer Verschiebung von der Objektzentrierung hin zum Verfahrenscharakter. Seinen konzeptuellen Ausgangspunkt besitzt dieses in der Kunsttheorie Viktor Šklovskijs, des Begründers des russischen Formalismus. In seinem 1916 veröffentlichten Text *Die Kunst als Verfahren*¹¹ postulierte Šklovskij, dass die Kunst kein Denken in Bildern sei, sondern wesentlich in ihrem rhetorischen Verfahrenscharakter bestehe, in der Technik der erschwerten Form, der Retardation und verzögerten Wahrnehmung. Für Šklovskij bestand die Funktion der Kunst darin, mit den Automatismen der Wahrnehmung im Alltagsleben zu brechen; sie bestand weniger in neuen Erkenntnissen als in einem neuen Zugang zu den an sich bekannten Sachverhalten des Lebens. Roman Jakobson sprach später vom Verfahren der „Desautomatisierung durch Automatisierung“¹². Im Zentrum des Verfremdungsverfahrens stand so die Verschiebung des ästhetischen Interesses vom Inhalt auf die Form und vom Objekt auf die Verfahren der Werkkonstitution, also auf das Gemachtwerden der Dinge. Der Verfahrenscharakter im Sinne des Gemachtwerdens zeigt sich, wie Šklovskij pointiert in *Theorie der Prosa*¹³ festhielt, darin, dass die Inhalte nicht nur unveränderlich seien, sondern die Verfahren geradezu den Inhalt schafften.

Mit der Fokussierung auf die Verfahren steht Šklovskijs formalistisches Verfremdungsverfahren am Anfang des Statuswandels der Ästhetik in der Moderne, das heißt ihres Übergangs von der Objektfixierung zur Performativität. Die formalistisch-strukturalistischen Verfremdungsverfahren stellen quasi das eine Ende des Ariadnefadens der ästhetischen Praxis der modernen Avantgarde dar, dessen anderes Ende von Jacques Derridas Supplementaritätsästhetik besetzt wird. Sie ist soviel wie eine Theorie der Dynamisierung der Zeichen und Bilder. Im Gegensatz zur rhetorischen Grundlegung bei Šklovskij erweiterte Derrida die formalistische Verfremdungsästhetik auf semiotischer Grundlage zum Verfahren der fortgesetzten Zeichenverschiebung und Signifikantensubstitution. Bezeichnend für Derridas Supplementaritätsästhetik ist, dass er Šklovskijs Verfremdungsverfahren zu einem Prozess „misslingender Signifikantenselektion“ erweiterte. Während Šklovskijs Verfremdungsverfahren auf einen Prozess umwegiger Erkenntnis zielt, besteht für Derrida die Kunst in einem Prozess supplementärer, semantischer Substitutionen, der verhindert, dass der Bedeutungsprozess zum Abschluss gebracht werden kann. Kunst besteht in einem unabschließbaren Umschichtungs- und Rehierarchisierungsprozess des semantischen Gehalts des ästhetischen Zeichens. Dabei verdrängen die neuen Bedeutungen nicht die alten, sondern bleiben in kritischer Umformulierung für die alten Bedeutungen durchsichtig. „Indem die Metapher ausgewischt wird, zeichnet sie sich aufs Neue ein“¹⁴ und bleibt so weiterhin präsent, so Heinz Kimmerles Beschreibung des konstruktiven Moments der Dekonstruktion. Das Neue verdrängt das Alte nicht, es tritt nicht an dessen Stelle, sondern markiert dieses als anwesend Abwesendes. So wird Derridas Supplementarität zu einem entgrenzenden Spiel der Zeichen, zu einer unendlichen Deviation der Bedeutungen, die sich in permanenter Fluktuation zu immer neuen, endlos verschlungenen Bilder- und Assoziationsfolgen und Ketten von Supplementen zusammenschließen. Die Bedeutung von Derridas Supplementaritätsästhetik für die Ornamentfrage der Moderne besteht im Ende der Repräsentationsfunktion der Architektur und Kunst.

Šklovskijs Verfahren der Verfremdung wie auch Derridas Supplementarität und Signifikantensubstitution sollen nun Adornos Ästhetik der Nicht-Identität ergänzend zur Seite gestellt werden. In ihrem Zentrum steht Adornos Definition der Moderne im Konzept des

performativen Widerspruchs. Der spezifisch dynamische Charakter der Moderne besteht nach Adorno weniger im Glauben an die evolutionäre Entwicklung der menschlichen Vernunft als darin, dass die Moderne ihre orientierenden Maßstäbe nicht mehr den Vorbildern einer anderen, einer historischen Epoche entlehnen kann. Mit der schnellen Veränderung des kulturellen Kräftefelds, mit der gesellschaftlichen und technologischen Dynamik kann sich die Moderne nicht mehr auf die Traditionen verlassen, sondern muss „ihre Normativität aus sich selber schöpfen“¹⁵. Darin besteht das dynamische Prinzip der Moderne. Jürgen Habermas spricht hier von der selbstreflexiven Moderne. Diese muss generell allen historischen Setzungen und ihren Übertragungen in die Gegenwart misstrauen, andererseits aber auch den Verabsolutierungstendenzen der eigenen, neu gewonnenen Maßstäbe widerstehen. Die Moderne muss ihre spezifischen Erscheinungsformen als momentan, das heißt in ihrem zeitlich limitierten Charakter erkennen. Die normative und symbolische Kraft jedes technisch und gesellschaftlich Avanciertesten ist zeitlich begrenzt, schnell verliert es seinen symbolischen Status und wandelt sich zum Ornament. Das technisch Avancierte ist das Ornament von morgen, womit wiederum dem Ornament in der Moderne eine besondere gesellschaftliche Rolle zukommt, als kritische Instanz mahnend dem einst im technisch Avancierten enthaltenen, gesellschaftlichen Versprechen zu gedenken.

Mit dem Ornament als unabdingbarem Bestandteil der kulturellen Dynamik, das als technisch Avanciertes erst „Symbol, dann Ornament, endlich überflüssig“ ist, wird die ornamentale Grundlinie in Adornos Ästhetik der Nichtidentität sichtbar, gleichzeitig aber auch die Affinität zu Šklovskijs Verfremdungsverfahren und Derridas Supplementaritätsästhetik. Denn einerseits erweiterte Adorno mit der Idee eines prozessualen, negativ identifizierenden Denkens Šklovskijs Verfremdungsverfahren um eine kritische Komponente. Nach Adorno hat das Verfremdungsverfahren nicht nur die Umwegigkeit des Denkens, sondern die kritische Distanz zu den gesetzten Inhalten zum Ziel. Als solches geht das Verfremdungsverfahren in erkenntnis-kritischer Wende in Adornos Ästhetik der Nicht-Identität ein. Andererseits ergibt sich die Verknüpfung zu Derridas Supplementarität dort, wo es aufgrund der schwachen Verbindung von Zeichenträger und Bedeutung im ästhetischen Verstehensakt zu keinem Abschluss

des Verstehensprozesses kommen kann. Supplementarität sieht ästhetische Erfahrung als grundsätzlich misslingende oder aufgeschobene Signifikantenidentifikation. Entsprechend sieht die Kritische Theorie des Ornaments das Ornament in der Moderne auch nicht als einfach abgeschafft, nach Adorno durchläuft es einen Transformationsprozess, der charakterisiert ist durch den Übergang vom affirmativ-rückbezüglichen Objektcharakter – im Sinne des klassischen Ornaments – zum kritisch-performativen Verfahrenscharakter. Darin besteht der negativ-kritische Statuswandel des Ornaments in der Moderne.

Adolf Loos: Die Verdrängung ins Ornament Für die Architektur bildet Adolf Loos' Text *Ornament und Verbrechen* von 1908 den Ausgangspunkt der *Kritischen Theorie des Ornaments*. Wie zu zeigen ist, kommt dem Ornament bei Loos im menschlichen Kulturalisierungsprozess eine ähnliche Rolle zu wie in Adornos symbolischer Reihe. Loos sah im Ornament eine Praxis der für die Kulturalisierungsprozesse notwendigen Triebverdrängung. Er schloss sich Freud an, insofern er die menschlichen Sozialisierungs- und Kultivierungsprozesse allein aus der Sublimierung der Triebe erklärte. Während für Freud die Sublimierung in einem Prozess der Verdrängung ins menschliche Unterbewusstsein stattfand, sah Loos für die sichtbare Welt im Ornament die Entsprechung dazu. So interpretierte er das Ornament als das gegenständliche Pendant zum freudschen Unterbewusstsein und definierte das Ornament als Ort der Verdrängung der „Überschüssigkeiten“, womit er die menschlichen Triebe meinte. „Das erste ornament, das geboren wurde, das kreuz, war erotischen Ursprungs“¹⁶ – die liegende Frau und der sie durchdringende Mann, so Loos. Mit dem Kreuz verband sich gleichsam „die erste künstlerische tat, die der erste künstler, um seine überschüssigkeiten los zu werden, an die wand schmierte.“¹⁷ Das Ornament ist also, wie bei Adorno, der phylo- wie ontogenetischen Entwicklungslogik des Menschen eingeschrieben und damit fester Bestandteil des menschlichen Kulturalisierungsprozesses.

Ohne die Verdrängung der Triebe ins Ornament gibt es nach Loos keine Höherentwicklung der menschlichen Gesellschaft. Aus dieser Logik heraus stellte Loos das Symbol des Kreuzes auf eine Stufe mit den Tätowierungen des Papua-Indianers. Dieser tätowiere noch alles und versuche alles mit Ornamenten zu überziehen, „seine

Haut, sein Boot, sein Ruder, kurz alles, was ihm erreichbar ist.“ Denn der Papua-Indianer stehe noch auf einer niederen Entwicklungsstufe. Die Tätowierungen waren für ihn eine Form der Triebsublimierung, mit welchen der Körper als Quelle der Triebe bezeichnet und diese, ganz schamanistisch, durch die Ornamente gebannt werden sollten. Wie Loos Freud folgend weiter ausführte, schlägt jedoch im fortgeschrittenen Kultivierungsprozess, auf der höchsten Entwicklungsstufe des modernen Menschen, Triebsublimierung in Triebverdrängung, die Triebverdrängung im Ornament in die Verdrängung des Ornaments um: „Der Weg der Kultur ist ein Weg vom Ornament weg zur Ornamentlosigkeit“¹⁸. Was jedoch keineswegs so absolut gemeint war. Loos relativierte dieses, indem er feststellte, dass die Triebsublimierung und in letzter Instanz die Triebverdrängung nur innerhalb des gesellschaftlichen Sozialisierungskontextes zur Anwendung komme, also im öffentlichen Stadtraum, aber nicht notwendigerweise im Innern der Wohnhäusern. Dafür stehen die weißen Fassaden der Loos'schen Häuser, sie sind ornamentlos, weil sie als Teil des öffentlichen Raums dem Gebot der Triebverdrängung unterliegen. Doch dieses gilt nur für die von der Öffentlichkeit einsehbaren Teile des Hauses und auch nur für die Wohnhäuser. Es gilt nicht für öffentliche Repräsentationsbauten und auch nicht für die privaten Räume im Inneren des Hauses. Denn die Innenräume der Häuser sind Orte der Triebsublimierung, nicht ihrer Verdrängung. Daher sind sie, wie der Raumplan von Haus Müller, von labyrinthischer, ornamentaler und affektiv-atmosphärischer Dichte.

Jetzt lässt sich festhalten, dass Loos' historische Leistung weniger in der Abschaffung als in der Dynamisierung des Ornaments liegt. An Loos' Beispiel vom Kreuz wird deutlich, dass ähnlich zu Adornos symbolischer Reihe von „Symbol, Ornament, dann endlich abschaffbar“ das Ornament ein im fortschreitenden Evolutionsprozess zurückgebliebenes Symbolisches ist, das, wenn es seine die Triebe sublimierende Funktion verliert, selbst abgeschafft werden muss. Was „in der vorgegebenen Sprache eines Materialbereichs, noch als notwendig sich auswies“, so Adorno, „wird überflüssig, tatsächlich schlecht ornamental, sobald es in jener Sprache, dem, was man gemeinhin Stil nennt, nicht mehr sich legitimiert.“¹⁹ Nur so erklärt sich auch, dass es dem Papua zusteht, alles zu tätowieren, dagegen „der mensch unserer zeit, der aus innerem Drange die wände

mit erotischen symbolen beschmiert“²⁰, kulturell rückfällig ist. Er stellt sich damit auf eine phylo- und ontogenetisch niedrigere Stufe und gegen die menschliche Entwicklungsdynamik, die von den ersten erotischen Symbolen und Tätowierungen zur Triebverdrängung und letztendlich zur Moderne führt. Der Mensch, der sich tätowiert, ist rückfällig, er ist ein Degenerierter.

Drei Dinge sind es nun, die Loos' Beitrag zur Kritischen Theorie des Ornaments ausmachen. Erstens stellte Loos das Ornament in den zeitlichen Horizont der kulturellen Entwicklungsdynamik. Er löste damit das Ornament aus seinem traditionellen Objektcharakter und öffnete es der gesellschaftlichen Dynamik. Zweitens, indem Loos das Ornament als Ort der Triebsublimierung zeigte, machte er es, wie Kallimachos, in seiner vermittelnden Stellung am Übergang zwischen Natur und Kultur, zwischen Trieb und Triebkontrolle sichtbar. Drittens geht daraus hervor, dass Ornamente nicht erfunden werden können, dass sie also nicht Ausfluss eines künstlerischen Schaffensdrangs sind, sondern allein der kulturellen Eigendynamik des jeweiligen Entwicklungsstadiums entspringen. Daher können die Ornamente nicht beliebig erfunden werden, sie können aber kopiert werden, wie Loos feststellte. Als Erfindungen entstehen sie aus einem rationalen Kalkül und weniger aus einer die Triebe sublimierenden Notwendigkeit. Als solche wären die Ornamente autonome ästhetische Objekte, die nicht mehr vermittelten. Sie verlören ihre kulturalisierende Funktion im Prozess der Verdrängung der „Überschüssigkeiten“²¹. Dieses ist auch der Grund, weshalb es nach Loos kein Maschinenornament geben kann, denn die Maschine kennt keine Triebe und bedarf somit keiner Triebsublimierung. Die Maschinenproduktion muss ornamentlos bleiben.

Loos' Beitrag zur Kritischen Theorie des Ornaments besteht darin, dass er – gegen die Ökonomie der Ware und die technische Rationalität der Maschine – die Dialektik der Moderne zwischen Triebverdrängung und Intellektualisierung erkannte. Noch in der Tradition des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts stehend betrieb er die Psychologisierung der Wahrnehmung. Mit der wirkungsästhetischen Ausrichtung und Dynamisierung der Moderne kann man davon sprechen, dass sich die Architektur – mit den Worten des russischen Konstruktivisten Nikolaus Ladovski – zu einem „psychotechnischen Laboratorium“²² wandelte. „Der Psychologismus löst die Allego-

rien ab⁴²³, wie es bei Jurij Tynjanov heißt. Dies führt aber keineswegs zur Auflösung der Ornamente, sondern wird zum Auslöser für den Statuswandel des Ornaments, gleichsam zum Auslöser für den Statuswandel der Ästhetik in der Moderne.

Peter Eisenman: Die Rückkehr des Verdrängten Die Entwicklungslinie des Ornaments im zwanzigsten Jahrhundert, die sich zwischen Loos und Eisenman spannt, lässt sich beschreiben als der Übergang vom Objekt- zum Verfahrenscharakter und von der affirmativen historischen Rückbezüglichkeit des klassischen Ornaments hin zur kritisch-performativen Praxis. Dazwischen stehen im Spannungsfeld ihrer semiologischen Reformulierung die bild- und zeichentheoretischen Transformationsprozesse der Moderne. Während Loos sich noch streng im Dualismus von Intellekt und Psychologismus, Sachlichkeit und Ornament bewegte und einer Strategie der Radikalisierung der Gegensätze folgte, tritt bei Peter Eisenman der Aspekt der Performativität architektonischer Entwurfspraxis in den Vordergrund. Was sich bei Loos als Dynamisierung der kulturellen Entwicklungslogik andeutete, zeigt sich bei Eisenman als Figur der Rückkehr des Ornaments im kritisch-performativen Verfahrenscharakter.

Exemplarisch dafür stehen die auf die Syntax und aufs Diagrammatische reduzierten Entwurfsverfahren Eisenmans, wie zum Beispiel die Serie von Hausentwürfen aus den sechziger und siebziger Jahren, allem voran House VI (1972–75). Eisenman ging für jedes dieser Projekte von der geometrischen Idealfigur eines Würfels aus, die er einer Serie von streng logisch-geometrischen Transformationsprozessen unterwarf. Charakteristisch für Eisenmans Entwurfsverfahren ist, dass der Architekt als Autor hinter dem Automatismus der Verfahren quasi verschwindet. Konsequenterweise wurde jeder der Entwürfe nicht nur von seitenlangen, ermüdenden Protokollen²⁴ begleitet, sondern auch von beinahe endlosen Diagrammserien, die zum Ziel hatten, die logische Stringenz der Verfahren zu beweisen, mit der die Architektur jenseits aller entwerferischen Subjektivität allein auf die Syntax, das heißt auf die Grammatik der Zeichen und damit auf eine reine *Textualität* verpflichtet wurde.

Doch macht die Architektur Eisenmans nur im ersten Moment den Anschein eines abstrakten, seelenlosen Automatismus. Denn in der exzessiven Serialisierung der Entwurfsverfahren und den fast

unendlichen Diagrammserien trieb Eisenman den Entwurfsprozess über jenen äußersten Punkt hinaus, an dem die komplexen, aber rationalen Serialisierungsverfahren in groteske, labyrinthisch-räumliche Geflechte und die labyrinthische Vielbezüglichkeit ins Ornamentale umschlagen. Am Punkte des Exzesses der Rationalität schlägt die strukturelle Entwicklungslogik ins Groteske, ins apokalyptisch Figurative um. Über das bei Loos thematisierte ornamentale Potenzial der phylo- und ontogenetischen Entwicklungsdynamik hinausgehend wird bei Eisenman, in kritisch-reflexiver Absicht, die den Rationalisierungs- und Serialisierungsprozessen der Moderne immanente ornamentale Struktur sichtbar. Das dialektisch Andere, das wirkungs-ästhetische, sinnliche Moment zeigt sich nicht als Entgegengesetztes, sondern als ein den rationalen Verfahren immanentes Element. Nach Adorno ist in der Moderne eben immer nur fruchtbar, „was in eines der Extreme ging, nicht was vermittelte“²⁵. In der Moderne ist sinnliches Bewusstsein nur in der Ekstase der Rationalität möglich.

Während also für Loos das Ornament noch Objekt der Triebverdrängung oder Triebsublimierung im menschlichen Vergesellschaftungsprozess war und selbst der Verdrängung anheim fiel, betrieb Eisenman am äußersten Punkt der serialisierten Prozessualität, in den labyrinthisch-grotesken Figuren die Rückkehr des Verdrängten. Im Sinne von Freuds Unheimlichem drängt das Ornament nun als ein die Ordnungen Sprengendes zurück in die Sichtbarkeit. Während Loos in der Maskenhaftigkeit der Fassaden, in der Trennung von öffentlich und privat, innen und außen, noch ganz der einen Seite Freuds folgte, dem Dualitätsprinzip, favorisierte Eisenman mit der automatisierten Prozessualität die andere Seite, nämlich Freuds Wiederholungsprinzip. Mit der Syntaktisierung des Zeichencharakters, bis zur Selbstnegation der Vernunft, wo die Logik des Verfahrens ohne identifizierendes Ende bleibt, provoziert Eisenman den Umschlag der rationalen Verfahren ins Figurativ-Groteske und weiter ins Ornamentale.

Anmerkungen

- 1 Gérard Raulet u. Burghart Schmidt, Einleitung, in: Kritische Theorie des Ornaments, hrsg. von Gérard Raulet und Burghart Schmidt, Wien u. a. 1993, S. 7.
- 2 Vgl. Jörg H. Gleiter, Rückkehr des Verdrängten. Zur Kritischen Theorie des Ornaments in der architektonischen Moderne, Weimar 2003.
- 3 Adolf Loos, Ornament und Verbrechen, in: Ders., Sämtliche Schriften, hrsg. v. Franz Glück, Wien u. München 1962.
- 4 Theodor W. Adorno, Funktionalismus heute, in: Ders., Gesammelte Schriften, Darmstadt 1998, Bd. 10.1, S. 376.
- 5 Ebd., S. 376 f.
- 6 Ebd., S. 382.
- 7 Walter Gropius, Für eine lebendige Architektur, in: Ders., Ausgewählte Schriften, hrsg. v. Hartmut Probst u. Christian Schädlich, Bd. 3, Berlin 1987, S. 169.
- 8 Dieter Hoffmann-Axthelm irrt, als er sich vom „jetzigen Kuppel-Ei“ des Reichstages in aller Ernsthaftigkeit mehr Form wünschte. „Da es sich nicht um einen Atommeiler aus den sechziger Jahren handelt“, so Hoffmann-Axthelm, „hätte man sich durchaus mehr Form gewünscht: einerseits mehr selbstbewußte Rundung, andererseits ein freieres Auftreten“. Doch es ist keineswegs die formal-ästhetische Erscheinung, sondern ihr Status als technisch Avanciertes, durch das die Kuppel ihren symbolischen Wert erhält, irgendwann zum Ornament und langfristig wieder abschaffbar wird. Dieter Hoffmann-Axthelm, Der Blick von Westen, in: Bauwelt 18/19, 1999.
- 9 Ernesto Grassi, Die Theorie des Schönen in der Antike, Köln 1962, S. 14 f.
- 10 Gottfried Semper, Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht, hrsg. v. Hans W. Winkler, Mainz u. Berlin 1966, S. 93.
- 11 Viktor Šklovskij, Die Kunst als Verfahren, in: Russischer Formalismus, hrsg. v. Jurij Striedter, Bd. 1, München 1994.
- 12 Vgl. Christoph Menke, Die Souveränität der Kunst, Frankfurt/M. 1991.
- 13 Viktor Šklovskij, Theorie der Prosa, Frankfurt/M. 1966.
- 14 Heinz Kimmerle, Derrida. Zur Einführung, Hamburg 1988, S. 84.
- 15 Jürgen Habermas, Der philosophische Diskurs der Moderne, Frankfurt/M. 1993, S. 16.
- 16 Adolf Loos, Ornament und Verbrechen, a. a. O., S. 277.
- 17 Ebd., S. 277.
- 18 Ders., Architektur, in: Ders., Sämtliche Schriften, a. a. O., S. 304.
- 19 Theodor W. Adorno, Funktionalismus heute, a. a. O., S. 376.
- 20 Adolf Loos, Ornament und Verbrechen, a. a. O., S. 277.
- 21 Gerade aus diesem Grund kann „alles, was frühere Jahrhunderte geschaffen haben [...] kopiert werden. Neue Erscheinungen unserer Kultur (Eisenbahnwagen, Telephone, Schreibmaschinen usw.) müssen formal ohne bewußten Anklang an einen bereits überwundenen Stil gelöst werden. Änderungen an einem alten Gegenstand, um ihn den modernen Bedürfnissen anzupassen, sind nicht erlaubt. Hier heißt es: Entweder kopieren oder etwas vollständig Neues schaffen.“ Adolf Loos, Der neue Stil und die Bronze-Industrie, in: Ders., Sämtliche Schriften, a. a. O., S. 28.

- 22 Nikolai Ladowski, Ein psychotechnisches Laboratorium der Architektur, in: Der Architektenstreit nach der Revolution. Zeitgenössische Texte Rußland 1925-1932, hrsg. v. Elke Pistorius, Basel u. a. 1992, S. 45.
- 23 Jurij Tynjanov, Das literarische Faktum, in: Texte der russischen Formalisten, hrsg. v. Jurij Striedter, Bd. 1, München 1969, S. 419.
- 24 Vgl. Peter Eisenman, Transformations, Decompositions, and Critiques: House X, in: A+U, 80:01, S. 25-151.
- 25 Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt/M. 1993, S. 72.

Leibliche Symbolik

Die „Physiologie der Ästhetik“. Friedrich Nietzsche und die Architektur

Das Thema der Physiologie stellt eine der zentralen Konfliktlinien in Nietzsches Denken dar. Ihr entlang trug Nietzsche seine Vorbehalte gegen die „Irrthümer“¹ der Vernunft vor und stellte der „kleinen Vernunft“ des Geistes die „große Vernunft“² des Leibes entgegen. So forderte er schon 1872 in *Die Geburt der Tragödie* die Ergänzung der „intellectuellen Höhe“ der Philosophie durch die „leibliche Symbolik“³ der Kunst. Dafür prägte er den Begriff der „Physiologie der Ästhetik“. Aber erst mit der Erweiterung zur „Physiologie der Kunst“ rückte diese 1888, mit der Absage an sein Hauptwerk *Der Wille zur Macht*, zu einem eigenständigen, philosophischen Prinzip auf. Mit ihm vollzog Nietzsche dann die Umwertung der schopenhauerschen Hierarchie der Künste. An die Stelle der Musik, die bisher als „Sonder-Kunst“ des neunzehnten Jahrhunderts die höchste Stelle einnahm, trat nun die Architektur, an die Stelle der abstrakten „Tonsemiotik“ der Musik trat die Architektur als angewandte Physiologie. In den letzten Monaten in Turin, in denen er frei von Anfällen war, vollzog Nietzsche dann an der eigenen

Person die Wende zur Architektur, vom Spaziergänger der Höhen Genuas und der Oberengadiner Bergwelt wandelte er sich zum philosophischen Flaneur der modernen Großstadt.

Experimental-Ästhetik Nietzsches Konzept der Physiologie der Kunst war von Anfang an von ambivalenter Art. Es war Ausdruck der Emanzipation einerseits vom metaphysischen Erbe der Aufklärung wie andererseits vom transzendentalen Irrationalismus Schopenhauers. Da es Nietzsche jedoch maßgeblich um den erkenntnistheoretischen Gehalt der Sinneswahrnehmung ging, war die Physiologie der Kunst weniger Bruch als Fortführung, ja Radikalisierung des Projektes der Ästhetik der Aufklärung. Mit der Umwertung der „ästhetischen Metaphysik zur Physiologie der Kunst“⁴ und weiter zu einer praktischen Ästhetik im Sinne einer angewandten Physiologie vollzog Nietzsche jenen für die Moderne so charakteristischen Umschlag von der Ästhetik der Kontemplation zur Experimental-Ästhetik.

Eine erste Konzeptskizze *Zur Physiologie der Kunst*⁵ schrieb Nietzsche im Frühjahr 1887. Bezeichnenderweise war diese nicht an die Philosophen sondern *An die Künstler* adressiert, denn: „Wir Philosophen sind für nichts dankbarer“, wie er später an Georg Brandes schrieb, „als wenn man uns mit den Künstlern verwechselt.“⁶ Damals thematisierte Nietzsche die Physiologie der Kunst noch anhand der „Sonderkunst“ Musik, ja er verstand die Physiologie dezidiert als Rettung der Musik vor den „unkünstlerischen Zuständen“, für die er besonders Richard Wagner verantwortlich machte. Die unkünstlerischen Zustände, das waren die Intellektualisierung der Musik, ihre gesteigerte Sprachlichkeit, Bedeutungsfähigkeit und die „Gesamtwandlung der Kunst in's Schauspielerische“. Wagners Musik habe ein Talent zur Verstellung, zur Maskierung; ihr „Talent zu lügen“ sei Ausdruck allgemeiner, „physiologischer Degenerescenz“⁷. Dagegen habe er, Friedrich Nietzsche, Musik nötig, „bei der man das Leiden vergißt; bei der das animalische Leben sich vergöttlicht fühlt und triumphiert; bei der man tanzen möchte, bei der man vielleicht, cynisch gefragt, gut verdaut?“⁸ Dagegen zeichne sich Wagner dadurch aus, dass er „uns die Gesundheit verdirbt – und die Musik dazu!“⁹ Trotzdem, dessen Musik war, nach Nietzsche, alles andere als unphysiologisch, aber im negativen Sinne. Wagner sei ihm „unmöglich geworden, weil

er nicht gehen kann, geschweige denn tanzen“, Wagner mache krank, wie es im Nachlass heißt. Aber als ob Nietzsche die Ungeheuerlichkeit des Gedankens eines in der Musik sich vergöttlicht fühlenden, animalischen Lebens gerade erst erkannt habe, nahm kurz darauf in seinen Notizen das Selbstgespräch eine erstaunliche Wende. Unmittelbar im Nachsatz brach es aus ihm heraus: „Aber das sind physiologische Urtheile, keine ästhetische [...]“. Unmittelbar danach schlug der Zweifel dann in Erkenntnis um. Mit der ganzen Ambivalenz der Nietzsche'schen Rhetorik heißt es anschließend: „[...] habe ich keine Aesthetik mehr!“¹⁰ Später sollte Nietzsche feststellen: „Ästhetik ist ja nichts als eine angewandte Physiologie.“¹¹

Damit rückt der nicht ganz „ungefährliche Laborgeist“ von Nietzsches Denken in den Vordergrund. Nach Nietzsches Bruch mit der Metaphysik des Schönen schien nichts mehr dem Sog des Experimentierens widerstehen zu können. Wie auch am fragmentarischen, aphoristischen Charakter seines Werks deutlich wird, favorisierte Nietzsche den Experimentalcharakter des Denkens vor den gesicherten, systematischen Wahrheiten. Dazu gehört, dass, wie Rüdiger Schmidt feststellte, in den vielfältig umgeschichteten Versuchsanordnungen von Nietzsches philosophischen Schriften gerade auch „gefährliche Gedanken bis an ihr radikales Ende gedacht“¹² werden. So heißt es in *Morgenröthe* beschwörend: „Wir sind Experimente: wollen wir es auch sein!“¹³ Und weiter: „Wir dürfen mit uns selber experimentieren. Ja, die Menschheit darf es mit sich!“¹⁴ Fast wörtlich berief sich Nietzsche auf *den* Philosophen, den er als Schüler schon in seiner frühen autobiographischen Skizze als ersten in der Liste seiner Lektüre führte. Es war der amerikanische Philosoph Ralph W. Emerson. „Daß doch ein Stoiker wieder aufträte und die inneren Hilfsquellen des Menschen eröffnete“ und sichtbar machte, „daß der Mensch das fleischgewordene Wort ist“¹⁵, heißt es bei Emerson, er selbst wollte als „Experimentator“ und nichts anderes verstanden werden. „Keine Tatsache ist mir heilig“, heißt es mit anarchistischem Unterton in seinen *Essays*, „keine halte ich für profan. Ich experimentiere nur – als ein rastloser Sucher, den die Vergangenheit nicht beschwert.“¹⁶ Mit der Philosophie verband sich programmatisch ein „Versuchen und Experimentieren, ein Gefühl der Unverantwortlichkeit, die Lust an der Anarchie!“ Dieses griff Nietzsche auf, als er bekannte: „Hybris ist unsere Stellung zu uns, wir experimentieren mit

uns, wie wir es uns mit keinem Thiere erlauben würden, und schlitzten uns vergnügt und neugierig die Seele bei lebendigem Leibe auf.“¹⁷

Emersons uneingeschränkter Glaube an den Experimentalcharakter des Denkens erfuhr mit Nietzsche, der sich selbst als Philosoph der „verfeinerten sinnlichen Wahrnehmung“¹⁸ bezeichnete, seine künstlerisch-ästhetische Sublimierung. Das philosophische Experiment war für ihn kein nur abstrakt-gedankliches, sondern hatte mit der Vivisektion der menschlichen Seele in der Physiologie seinen Dreh- und Angelpunkt. Gerade als moderne Menschen, so Nietzsche, seien wir die Erben der „Gewissens-Vivisektion und Selbst-Tierquälerei von Jahrtausenden“. Darin hätten wir unsere längste Übung. Darin auch bestehe unsere Künstlerschaft und, wie Nietzsche anfügte, „in jedem Fall unser Raffinement, unsre Geschmacks-Verwöhnung“¹⁹. Nach Nietzsche kann die Philosophie als „fröhliche Wissenschaft“ nur existieren, wo die Erkenntnistheorie ihren experimentellen Charakter offenbart und in ästhetische Praxis umschlägt, wo „die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers [...], die Kunst aber unter der des Lebens“²⁰ zu erfassen ist. So schlägt das philosophische Experiment in das noch „delikatere Problem“ der bisher so „unberührten, so unaufgeschlossenen Physiologie der Ästhetik“²¹ um. Sie ist nach Christoph Türcke nichts anderes als zugleich „ästhetische Theorie“²².

Über Emerson hinausgehend durchbrach Nietzsche damit die Schranken der Abstraktion und verschränkte das Denken in Begriffen mit der Sinnlichkeit der Experimental-Ästhetik. Im Kontext jenes allumfassenden Großexperiments am Menschen und der mitleidlosesten Selbst-Exploration erschien die Physiologie der Kunst nun als eine den Horizont öffnende „Experimental-Philosophie“²³. Als eine solche Experimental-Philosophie verstand Nietzsche auch sein geplantes Werk *Der Wille zur Macht*. Er sprach vom „Versuch einer neuen Auslegung alles Geschehens [...] billigerweise nur vorläufig und versucherisch, nur vorbereitend und vorfragend, nur „vorspielend“²⁴, eben mit künstlerischer Leichtigkeit. Die Physiologie der Kunst war der Versuch, ohne Auflösung der Gegensätze, die Ästhetik als Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis mit den Verfahren der Vernunft in einem übergreifenden Prinzip zusammenzufassen.

Mit der Physiologie der Kunst spitzte Nietzsche einerseits das

Spezifische der Ästhetik der Aufklärung zu. Die „Physio-Logie“²⁵ der Kunst wurde zur Instanz des kritischen Rückbezugs des vernunftgenerierten Wissens auf die Sinnlichkeit des Leibes. Andererseits stellte er die Ästhetik auf eine breitere Basis, indem er mit dem Experimentalcharakter auch das Hässliche, das Schräge und das Abartige mit in das ästhetische Kalkül einschloss. Nietzsches Experimental-Ästhetik war kein Alternativmodell zur Ästhetik der Aufklärung, sondern ein Versuch ihrer Radikalisierung in einem entscheidenden Punkt, dem der kritisch-sinnlichen Erkenntnis. Mit dem Experimentalcharakter der Ästhetik wurde die Physiologie der Kunst zum „Wahrheitskriterium“²⁶ wie auch zum Medium der Kritik.

Neurophysiologie Wo Nietzsche mit dem Begriff der Physiologie der Ästhetik offensichtlich „Ästhetisches und Naturkundliches“²⁷ unter einem Begriff zu vereinigen und zusammenzudenken versuchte, forderte Nietzsche, so Helmut Pfotenhauer, die Kulturgeschichte heraus, wo bislang in der Ästhetik eher Kunst und Philosophie eine Einheit bildeten. Ausgangspunkt dafür waren die damaligen Pionierwissenschaften Neurophysiologie und Psychophysik. Als Nietzsche die Überzeugung formulierte, dass auch bei den Menschen Experimente nötig seien, stellte dies also nicht nur einen Nachhall seiner Lektüre Emersons²⁸ dar. Es spiegelte sich darin auch sein Studium der Schriften zur Experimental-Psychologie wieder, besonders die von Charles Féré. Über Féré hinaus wies Bettina Wahrig-Schmidt weitere Spuren physiologischer Literatur im Werk Nietzsches nach, wie zum Beispiel Leo Löwenfelds *Die moderne Behandlung der Nervenschwäche* und Alexandre Herzens *Le cerveau et l'activité cérébrale*.²⁹

Nietzsches Verhältnis zu Féré war komplexer Art, bei ihm fand er „Tatbestände, Kasuistiken, Fallgeschichten, Befunde und auch Theorien“, die er zum Teil direkt aufnahm, jedoch nicht ohne sie vorher, in den Worten von Hans Erich Lampl, zu „höchstpersönlichen ‚Gedankenreimen‘“ umgearbeitet zu haben. Vielfach konnte er sich durch Féré bestätigt fühlen, dass er „mitnichten exzentrisch auf Holzwegen umherirrte, vielmehr auf der richtigen Hauptstraße dem fernen, selbstgesteckten Erkenntnis- und Gesetzgeberziel entgegenging.“ So dienten Nietzsche die Werke Férés einerseits als Inspirationsquelle, andererseits erfuhren mit Féré präfigurierte, lange schon angelegte

Gedankenformationen ihre Verifikation. Nach Wahrig-Schmidt dürfte Nietzsche in den physiologischen Werken wesentlich Bestätigung für das gefunden haben, auf was die Dynamik seiner Reflexion sowieso hinauslief. Vermittelt durch die Féré-Lektüre sei oft, wie Lampl feststellte, ein „keimhaft angelegtes substantielles Proprium des Philosophen“³⁰ ans Licht getreten. Er sprach von einem „„antizipativen‘ Moment“. Von Ende 1886 ab gäbe es in Nietzsches Aufzeichnungen eine Überfülle von miniaturisierten bzw. molekularen Zuschüssen aus dem Werk Férés. Es lasse sich jedoch nicht immer eindeutig sagen, ob es sich um Vorweggenommenes, Übernommenes oder um Elemente handelte, die lediglich katalysatorische Funktion besaßen.

Wie fruchtbar die Begegnung mit Féré war, lässt sich über die eigentlichen physiologisch-neurologisch konnotierten Textstellen präzisieren. Unübersehbar trug die Féré-Lektüre mit dazu bei, dass Nietzsches Gedankenwelt ihre eigene, radikale Modernität erhielt, wie die pathographischen Exkurse und psychopathologischen Einsichten, die Nietzsche in seine Prosa einbaute. Diese verliehen Nietzsches Argumentation eine fast schon fiebrig-neurotische Aktualität. Andererseits erfuhr mit der physiologischen Terminologie die Rhetorik Nietzsches eine weitere Steigerung. Nietzsche war von metaphorischer Absicht bewegt, wie Lampl und Pfotenhauer feststellten, als er die neue, klinisch-physiologische Begrifflichkeit zu sehr eigenen, raffinierten Redefiguren und durchschlagenden Begriffsbildern kombinierte; „die jahraus-jahrein verwendeten, unermüdlich verfeinerten, zurechtgeschliffenen Kategorien und Artikulierungen,“ so Lampl, „schlüpfen in ein modernes Habit.“³¹

Die Erkenntnisse der Neurophysiologie und Psychophysik trugen also weniger zur Neuorientierung von Nietzsches Denken bei, als dass die neurologisch-physiologische Begrifflichkeit, wie Neuropathie, Neurasthenie und Nervenschwäche, influx cérébral, Dégénéreszenz, Disgregation und tonicité zu neuen semantischen Potenzialen und Ausdrucksmöglichkeiten führten. Das war nicht vorbildlos. Wie Helmut Pfotenhauer feststellte, war schon in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts die Physiologie zu einem Gemeinplatz der Literatur, Feuilletons und Tageszeitungen avanciert. In *Physiologie du goût* und *Physiologie du mariage*³² hatten Autoren wie Jean Anthèlme Brillat-Savarin und Honoré de Balzac, aber auch Comte

de Lautréamont in *Les Chants de Maldoror* oder Joris-Karl Huysmans in *A Rebours* die Physiologie aus der engeren Definition einer Wissenschaft von den Funktionen des menschlichen Organismus herausgelöst. Ihnen diente die Physiologie als literarisches Analyse- und Erklärungsmodell für die zunehmend unübersichtlichen, vielfältigen Artikulationsformen des modernen Lebens.

Experimental-Ästhetik als Wille zum Werden Jedoch, die Physiologie erhielt für Nietzsche nicht nur durch die Erweiterung der rhetorischen Möglichkeiten ihre Bedeutung. In Bezug auf die lebensweltliche Realität sah Nietzsche in den fühlbaren Vorgängen eine reale Möglichkeit zur Überwindung des falschen Scheins der Vernunft. Die „wahre Welt“ der Vernunft, der Theologie, Psychologie oder Erkenntnistheorie sei ja immer nur „hinzugelogen“³³, heißt es in *Götzen-Dämmerung*, sie sei dem Sein lediglich untergeschoben. Mit der Vernunft verschwinde alles „unter der Interpretation“³⁴, die Philosophie und die klassische Erkenntnistheorie sei nur unter Abzug des Leibes entstanden. So war die Physiologie der Kunst vor allem Kritik an den „Irrthümern“³⁵ der Vernunft. Sie stand für das „Wesen des Organischen“, für das Sein, das sich „irgendwie, jedenfalls physiologisch“³⁶ nur begründen ließ. Als dessen „unverfänglichste[r] Begriff“³⁷ wies sie jede falsche „Anmenschlichung“ durch die Vernunft zurück. Die Physiologie bezeichnete all das, was ohne Einsicht und so dem Bewusstsein fremd bleiben muss und damit außerhalb der Verführung durch den reflexiven Geist steht.

Mit der Physiologie sollte fortan eine andere „Welt der Ursachen“³⁸ ins Visier genommen werden. Sie setzte das fort, was Nietzsche die „älteste Mythologie“ nannte. In den Worten von Holger Schmid ist das die „Vermenschlichung des Geschehens als eines Wirkens, als Willens-Kausalität.“³⁹ Mit der „Causalität des Willens“⁴⁰, die nicht die Kausalität der Vernunft ist, stellte die Physiologie eine andere Art von Humanum dar. In der Physiologie artikuliert sich Nietzsches „Grundüberzeugung von der wahren Welt der Kraft“⁴¹, im Sinne eines „Geschehens als Wirken“ und nicht mehr als Kausalität des Denkens. In ihr werde Nietzsches „Konzeption der Welt als Kraft“ sichtbar. Sie stand in Opposition zum „intelligiblen Charakter“, wo Nietzsche den Willen „wirklich als wirkend“ sah. Die Gegenformel zum „intelligiblen Charakter“⁴² hieß dann für Nietzsche „Physiologie“, worunter

er die auf Grundlage physiologischer Gesetzmäßigkeiten neu definierte Wirkungskraft des *Willens zur Macht* verstand.

Wörtlich heißt es dazu im Nachlass von 1885: „Die wahre Welt der Ursachen ist uns verborgen: sie ist unsäglich complicirter.“⁴³ Das Studium des Leibes gäbe einen Begriff von dieser „unsäghlichen Complication“, die weder mit den Sinnen noch mit dem Denken zu durchdringen sei. Intellekt und Sinne seien ja „ein vor allem vereinfachender Apparat“. Die Physiologie steht dann für das Paradox, dass man mit ihr der wahren Welt der Ursachen wohl am nächsten kommt, ohne sich gleichzeitig in die Spekulation ihres Ursprungs einzulassen. Physiologie bezeichnet also die unbewusste, wissenschaftlich nicht weiter erschließbare und quantifizierbare Instanz des Lebens. Sie beschreibt diejenige Einheit des Lebens, die letztlich nicht weiter hintergebar ist; wie Nietzsche dann feststellte, „wenn ich etwas von einer Einheit in mir habe, so liegt sie gewiß nicht in dem bewußten Ich und dem Fühlen Wollen Denken, sondern wo anders“. Es war die Physiologie und der Leib, die diese Einheit bezeichneten, die in der „erhaltenden aneignenden ausscheidenden überwachenden Klugheit meines ganzen Organismus [liegt], von dem mein bewußtes Ich nur ein Werkzeug ist.“ Nach Nietzsche artikuliert sich in der Physiologie der nicht auflösbare Widerspruch, dass einerseits der Leib das Unmittelbarste, das heißt das dem Menschen am nächsten ist, andererseits in seiner Unergründlichkeit gleichsam immer auch das Fremdeste bleibt.

Wegen der Ursachenlosigkeit sprach Nietzsche davon, dass der Leib „eine große Vernunft, eine Vielheit mit Einem Sinne“ sei, wie es in *Zarathustra* heißt, während dagegen der Geist nur eine „kleine Vernunft“ darstelle, letztendlich ein „kleines Werk- und Spielzeug“⁴⁴ der großen Vernunft des Leibes. Klein sei die Vernunft des Denkens, weil sie in anthropologischer Zentriertheit nach den Ursachen und Kausalitäten frage, um so eben nur in den engen Grenzen der menschlichen Erkenntnisfähigkeit bleibe, der das Darüber und das Darunter fremd bleiben müsse. Da das menschliche Bewusstsein sich nur nach der je eigenen, immanenten Logik modellieren könne, bestehe die menschliche Erkenntnisfähigkeit nur aus menschlichen Idiosynkratien. Und so überrascht es kaum, dass Nietzsche die Objektivität der kleinen Vernunft des Denkens, wie Stephan Grätzel feststellte, zu den „unkünstlerischen Zuständen [...] wie auch ,Neut-

ralität‘, ‚Spiegelwut‘, ‚Abstraktivität‘⁴⁵ zählte. Nach Grätzel hat die kleine Vernunft „eine Ausschließlichkeit der Verständnismöglichkeit geschaffen, durch die die Realität der großen Vernunft, weil [in ihrem vorrationalen Leibbezug] unbegreiflich, in den Bereich des Unglaublichen und Unmöglichen verbannt ist.“⁴⁶

„**Physiologische Degenereszenz**“ Nietzsche handelte die Physiologie auf drei Ebenen ab. Die erste ist die leiblich-somatische Zuständlichkeit der eigenen Person. Wie mit mikroevangelischen Botschaften sind Nietzsches Texte und Briefe mit Selbstanalysen und Beobachtungen der eigenen, leiblichen Befindlichkeit durchsetzt. Der eigene Körper diene Nietzsche als Matrix zur Verifikation beziehungsweise Falsifikation seiner Erkenntnisse. Krankheit kann „ein energisches Stimulans zum Leben, zum Mehr-leben“ sein, wie Nietzsche in *Ecce homo* reflektierte. Und weiter, „die Jahre meiner niedrigsten Vitalität waren es, wo ich aufhörte, Pessimist zu sein: der Instinkt der Selbst-Wiederherstellung verbot mir eine Philosophie der Armuth und Entmuthigung“⁴⁷. So vollzog sich Nietzsches Denken am „Leitfaden des Leibes“⁴⁸, des eigenen Leibes, seine „unheimliche Reizbarkeit“⁴⁹, seine Krankheiten, ja sein Leben selbst wurden ihm zum Modell der Physiologie der Ästhetik. An der eigenen Person war ihm die Leiblichkeit als Konstitutives und Irreduzibles für das Denken bewusst geworden.

Die zweite Ebene betrifft Nietzsches Gebrauch der Physiologie im Sinne einer Einzelwissenschaft. Auf wissenschaftlicher Grundlage versuchte er Erklärungsmodelle für die Funktionsweise des menschlichen Körpers zu erstellen, er richtete dabei die Physiologie als Instrument der Kritik gegen den Idealismus und schopenhauerischen Transzendentalismus. So heißt es in *Götzen-Dämmerung*, dass es durchaus möglich sei, „die Wirkung des Hässlichen mit dem Dynamometer“⁵⁰ zu messen. Nietzsche war sich darüber hinaus sicher, dass es die falsche Erziehung war, die „Unwissenheit in physiologicis – der verfluchte ‚Idealismus‘“⁵¹, die ihn auf falsche Wege geführt hatten. Das erkläre ihm alle Instinkt-Abirrungen seines Lebens, „zum Beispiel, dass ich Philologe wurde – warum zum Mindesten nicht Arzt oder sonst irgend etwas Augen-Aufschliessendes?“⁵² Die Physiologie diene Nietzsche dazu, der metaphysischen Spekulation die unumstößlichen Fakten des Lebens entgegenzuhalten.

Drittens kommt der Physiologie ein philosophisch-systematischer Stellenwert im Rahmen des geplanten Hauptwerks *Der Wille zur Macht* zu. In Form der Physiologie der Kunst hatte Nietzsche dort der Physiologie eine wichtige Rolle als rettende Instanz und Umschlagpunkt vom „passive[n] Nihilismus“⁵³ zum „activen Nihilismus“⁵⁴ zuge-dacht. In positiver, vermittelnder Absicht wollte er das Kapitel *Zur Physiologie der Kunst* zwischen die Kapitel *Gedanken über das Christenthum* und *Zur Geschichte des europäischen Nihilismus*⁵⁵ platzieren. Nach dem Scheitern des *Willen zur Macht*, im Spät-sommer 1888, trat dann die Physiologie der Ästhetik als eigenstän-diges philosophisches Konzept an dessen Stelle. Grundlage dafür war, wie Wolfgang Müller-Lauter feststellte, Nietzsches Konzept einer „artistische[n] *décadence* als physiologische *décadence*“⁵⁶. Durch die *Décadence* erhielt die Physiologie die ihr bisher fehlende Ambiva-lenz, nämlich „Symptom des Niedergangs“ wie auch „höchste Formel der Bejahung“⁵⁷ zu sein. Mit der *Décadence* wurde die Physiologie nach beiden Seiten hin durchlässig, während sie in den Notizen von 1887 noch wesentlich positiv und dem Nihilismus entgegengesetzt war. Damals sah Nietzsche in der Physiologie noch ausschließlich ein das Leben steigerndes Prinzip, es verband sich mit ihr die Hoffnung auf „Erleichterung des Lebens durch leichte, kühne selbstgewisse ausgelassene Rhythmen“⁵⁸. Bei ihr sollte man das Leiden vergessen, sich vergöttlicht fühlen, triumphieren. Erst mit der *Décadence* gelang dann die Umwertung und ambivalente Neukonzeptualisierung. „Die Krankheit selbst kann ein Stimulans des Lebens sein“⁵⁹, nur muss man „gesund genug für dies Stimulans sein“⁶⁰. So war die *Décadence* gleichsam Niedergangssymptom wie auch Stimulus und movens für die „Selbst-Wiederherstellung“⁶¹ des Lebens.

„Disgregation des Willens“ Der Verpflichtung von Philosophie und Ästhetik auf eine experimentierende, umwertende Praxis kommt eine Schlüsselstellung in der Philosophie des späten Nietzsche zu. Sie wurde zur Grundlage für Nietzsches erhoffte Überwindung des Gegensatzpaares des Apollinischen und des Dionysischen, des Denkens und des Fühlens durch ein eigenständiges, philosophisches Prinzip, die Physiologie der Ästhetik. Sie sollte im Spätsommer 1888, nach dem Eingeständnis des Scheiterns seiner großen Ambi-tion, seinem Hauptwerk *Der Wille zur Macht*, an dessen Stelle treten.

Die Physiologie der Ästhetik avancierte zu jenem Prinzip, in das die Experimental-Philosophie wie auch die Experimental-Ästhetik gleichwertig eingehen und dabei eine für die Ästhetik folgenreiche Allianz bilden sollten. War Nietzsche bisher daran gescheitert, so vollzog er jetzt auf der Grundlage der Physiologie die lange verfolgte Reformulierung der Ästhetik von der unsinnlichen Zeichenhaftigkeit zur leiblichen Symbolik.

Für die Physiologie der Ästhetik spielte die Décadence und Nietzsches Idee der „physiologischen Degenerescenz“ eine Schlüsselrolle. Nietzsches Lektüre von Paul Bourgets Buch *Essais de psychologie contemporaine* wurde 1883 zum Auslöser für seine Beschäftigung mit der Décadence. Für seine Definition der Décadence bezog sich Nietzsche auf Bourgets Konzept der „litterarische[n] decadence“⁶², nicht aber ohne diese der Umwertung zu unterziehen. Dagegen stimmte er ohne Abzug Bourget bei, wo dieser, im Gegensatz zu Théophile Gautier, das Phänomen der Décadence weniger als eine Frage des Stils denn als „Reizqualitäten der Inhalte“, also auf physiologischer Grundlage verstand. In Bezug auf die Décadence heißt es bei Bourget folgendermaßen: „Der Stil der *decadence* zeichnet sich dadurch aus, dass er die Einheit des Buches zugunsten der Autonomie der Seite auflöst, dass er die Seite selbst wiederum zugunsten der Autonomie des Satzes und den Satz zugunsten der Autonomie des Wortes auflöst.“⁶³ Nietzsche exzerpierte diesen Satz in eines seiner Notizhefte. Für seine eigene Definition wich er wohl nur unwesentlich von Bourgets Wortwahl ab, aber kehrte die Reihenfolge der Dekonstruktionen um, mit weit reichenden Folgen für das Konzept der Décadence. So heißt es bei Nietzsche: „Womit kennzeichnet sich jede litterarische *decadence*? Damit, dass das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird souverain und springt aus dem Satz hinaus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen – das Ganze ist kein Ganzes mehr.“⁶⁴ Und weiter dann: „Aber das ist das Gleichniss für jeden Stil der *decadence*: jedes Mal Anarchie der Atome, Disgregation des Willens.“⁶⁵

Nietzsche übernahm also Bourgets Definition der Décadence in der direkten Umkehrung ihrer Wirkungsrichtung. Während Bourget das System der Hierarchien von außen bis hinunter zur kleinsten Einheit aufbrechen wollte, die Einheit des Buches zugunsten der

Autonomie des Satzes und den Satz zugunsten des einzelnen Wortes sprengen wollte, resultierte bei Nietzsche der Impuls der *Décadence* aus einem entgegengesetzten Verfahren. Nietzsche zielte darauf ab, aus dem Detail, aus der kleinsten Einheit heraus die große Form aufzulösen. Er drehte, wendete und feilte so lange an Bourgets Satz, bis er sich vom Original löste und sich nicht zuletzt Nietzsches so unvergleichlicher Sprachrhythmus einstellte. Und Nietzsche sollte damit Recht behalten. Denn wollte man Bourget folgen, so stellt sich die Frage, was es denn bedeutet, das Buch als in sich geschlossene Einheit von außen aufzubrechen und gegen die Einheit des Buches die Unabhängigkeit der Seite und gegen die Seite die Unabhängigkeit des Satzes zu etablieren? Es könnte nur bedeuten, die bestehende Ordnung des Buches mit einer höheren Ordnung zu konfrontieren. Nur sie wäre fähig, in die bestehende Hierarchie des Buches von außen einzugreifen, diese aufzubrechen und sich über die bestehende Hierarchie hinwegzusetzen.

Für Nietzsche konnte dies kein Modell literarischer Emanzipation sein. Mit der Umwertung des Satzes ging es ihm darum, das im Denken und seiner Geschichtlichkeit unterdrückte Andere der Wahrheit an die Oberfläche zu bringen. Die Technik dafür konnte aber nicht ein Eingriff von einer übergeordneten Metaebene aus sein. Das einzig vorstellbare Verfahren bestand darin, aus der Binnenstruktur, aus den kleinsten Einheiten heraus die übergeordnete Einheit des Satzes, der Seite und des Buches zu sprengen und subversiv zu unterminieren. Der erkenntnistheoretische Gewinn der Umwertung konnte allein aus dem Widerspruch zwischen der übergeordneten Einheit und der Autonomie der Details bestehen. Die Gegensätze zusammenzuzwingen ohne sie in einer falschen Synthese aufzulösen, Tiefe und Oberfläche, das Schöne und das Hässliche zugleich zu denken, darin bestand für Nietzsche der Grundzug der *Décadence*. In der Lebendigkeit, Vibration und Exuberanz der kleinsten Gebilde besaß auch Nietzsches Perspektivismus seinen Ausgangspunkt. Mit der Technik der Subversion aus dem Detail heraus, mit der Interpolation im Kleinsten, mit der Sprengung des großen Stils aus der kleinsten Einheit stand Nietzsches Konzept der *Décadence* der Moderne und ihrer Avantgarde näher als Bourget mit seiner Definition der „litterarische *décadence*“.

Von der Musik zur Architektur als Leitkunst der Moderne Mit der Bindung der Wirkungsmacht der Kunst an die Unmittelbarkeit der leiblich-somatischen Erfahrung verfolgte Nietzsche die Überwindung der Metaphysik des Schönen. Die Leibbezogenheit der Ästhetik stand gegen die Idee der Transzendierung des Lebens in der Musik, wie sie von Arthur Schopenhauer postuliert worden war. Konsequenterweise betrieb Nietzsche die Umkehrung der schopenhauerschen Hierarchie der Künste. In der Umwertung der untersten zur obersten schob sich so in den letzten Turiner Monaten die lebensnahe Kunst, die Architektur, vor die lebensfernste, die Musik. Damit vollzog Nietzsche den Übergang von der Musik als „Sonderkunst“ des neunzehnten Jahrhunderts zur Architektur als Leitkunst der Moderne.

Impulsgeber dafür war Nietzsches Erfahrung der Stadt Turin in seinem letzten, geistig aktiven Jahr. Schon im ersten Brief aus der città quadrata, den er am 7. April 1888 an Heinrich Köselitz schrieb, äußerte er sich in überschwänglichem Ton über die Stadt und sein neues Leben. Turin ist „wirklich die Stadt, die ich jetzt brauchen kann!“ Turin sei „eine capitale Entdeckung“⁶⁶, wo „gibt es solch ein Pflaster! Ein Paradis für die Füße [...]!“⁶⁷ Einige Tage später dann an Carl Fuchs: „Kennen Sie Turin? Das ist eine Stadt nach meinem Herzen. [...] Klassisches Land für Fuß und Auge (durch ein süperbes Pflaster und einen Farbenton von gelb und braunroth, in dem Alles eins wird).“⁶⁸ Turin habe hochräumige „Portici, Säulen- und Hallengänge“, die die Stadt in einer „Gesammtausdehnung von 10020 Meter (d. h. zwei Stunden gut zu marschiren)“⁶⁹ durchzögen. Nietzsche ging es dabei keineswegs um die Bau- oder Kunstgeschichte Turins oder um die Ikonographie der Architektur, sondern um die Stadt als leibphänomenologischer Erlebnisraum.

So beobachtete er auch eine nachhaltige Wirkung auf seine Gesundheit. Diese sei in bester Verfassung, auch habe er einen „heiteren Frühling“, den ersten seit „zehn, fünfzehn Jahren – vielleicht noch länger.“⁷⁰ Turin war ganz anders als Genua, jene Stadt, in der er, nach der Niederlegung seiner Professur, seinen ersten italienischen Winter verbracht und viel gelitten hatte. Damals schrieb er, dass seine Gesundheit „in einer abscheulichen Unordnung“⁷¹ sei. Auch ging er in Genua noch auf „hohe[n] Bergpfade[n]“⁷² spazieren, verbrachte die Nachmittage am Meer⁷³ und die Abende in einem Weingarten, „mit Meer, Bergen und Villen unter mir.“⁷⁴ In Turin dagegen stellte

sich augenblicklich ein neues Lebensgefühl ein. Wie Nietzsche festhielt, gelang ihm jetzt die Überwindung der „Furcht vor den Sinnen, vor der Macht, vor dem Rausch“⁷⁵; er „verdaue wie ein Halbgott, schlafe [...]“: alles Zeichen einer eminenten Adaptation von Nietzsche an Torino.⁷⁶ 1880 hatte er noch seine Übersiedlung nach Italien mit den Worten angekündigt: „Ich will in den nächsten Wochen südwärts, um die Spaziergehe-Existenz zu beginnen“⁷⁷. Im Herbst 1888 dann, nach der Rückkehr aus dem Sommeraufenthalt in Sils-Maria, machte er in Bezug auf diese „Spaziergehe-Existenz“ einen entscheidenden Schritt. Es ist die Wandlung vom philosophierenden Spaziergänger der Höhen über Genua und der Bergwelt von Sils-Maria zum Flaneur der modernen Großstadt⁷⁸.

Viele Jahre zuvor schon hatte Nietzsche 1869, unmittelbar nach dem Studium, zusammen mit seinem Freund Erwin Rohde nach Paris gehen und dort als „ein Paar philosophische Flaneurs“⁷⁹ nachts „mitten durch den Pariser Strom hindurch schreiten“⁸⁰ wollen. Bisher kaum beachtet, verwandelte sich Nietzsche in Turin dann in die schon zwanzig Jahre zuvor präzierte Form des philosophischen Flaneurs. Nur so lassen sich Nietzsches rätselhafte Notizen aus dem Herbst 1888 deuten. Es liest sich wie die Anweisungen zur Technik des Flanierens, wenn es im Nachlass heißt: „Nicht Brille in der Straße aufsetzen! Keine Bücher kaufen! Nicht in die Menge gehen!“⁸¹ Anschließend dann die Beschreibung eines der Spaziergänge. „Abends durch Garten V<alentino> bis Schloß, dann wieder hinein bis Ende piazza Vitt<orio Emanuele I> und ins Café Livorno.“ Dann: „keine Briefe schreiben! keine Bücher lesen! ins Café etwas mitnehmen zum Lesen! Notizbuch“. Und anschließend noch einmal: „nicht Brille auf Straße“, „nicht in die Menge gehn!“

Was Nietzsche hier beschrieb ist nicht die Technik des baudelaireschen Dandys, sondern die des benjaminschen Flaneurs. Der Flaneur mischt sich gerade nicht mit der Menge, hat kein Interesse an den Oberflächenerscheinungen der Stadt, umso mehr aber an der leibphänomenologischen Erfahrung. Der Flaneur benutzt die Stadt nicht zur Repräsentation oder als Hintergrund für die eigene Selbstdarstellung. Sie dient ihm vielmehr als Erkenntnisinstrument. Voraussetzung dafür sind gerade die „desorientierenden Erfahrungen des modernen Großstadtlebens“⁸², in Nietzsches Falle die Erfahrung der Stadt Turin, der gerasterten Stadt, der città quadrata in ihrer rigiden

Rechtwinkligkeit und ihren fast endlosen „Hallengängen“, Arkaden und Passagen. Der Dandy braucht das Publikum, während dieses dem Flaneur lediglich als rauschender Hintergrund dient. Denn er bedarf der „aristokratischen Absonderung von der Menge“⁸³, „weil die Menge an ‚Gleichheit‘ und folglich Ausgleichbarkeit und ‚Gegenseitigkeit‘ glaubt“. Während die Masse ihre Auflösung in der falschen Einheit betreibt, ging es Nietzsche um die Verschärfung der Gegensätze, daher: „nicht Brille auf Straße“, „nicht in die Menge gehn!“⁸⁴

Nietzsche listete der regelmäßigen, gerasterten Anlage der Stadt, ihren Arkaden und Galerien eine neue Sinneskultur ab, er praktizierte, was nach Hartmut Böhme erst später von Franz Hessel oder Walter Benjamin auf den „Stand der Dinge und der Ästhetik in den zwanziger Jahre gebracht wurde“⁸⁵. Mit Turin wandelte sich Nietzsche vom Spaziergänger der Bergwelt von Sils-Maria zum Philosophen der Großstadt, der als Flaneur den baudelaireschen Dandy um eine erkenntnistheoretische, gleichsam leibphänomenologische Ebene erweiterte. Und dies ganz nach dem Vorbild von Sokrates, dem „auf seiner kritischen Wanderung durch Athen“⁸⁶ die ganze Polis, die Stoa, die Straßen und der Marktplatz Orte seiner philosophischen Erweckertätigkeit wurden, wie Nietzsche schon in *Die Geburt der Tragödie* festgestellt hatte. Es trat die Leiblichkeit nicht mehr als „Antagonist der Erkenntnis“⁸⁷ auf, sondern als eine dem Wissen notwendige Bedingung. Turin, die Stadt und die Architektur, wurde Nietzsche zum „Wendepunkt und Wirbel“⁸⁸, an dem die Physiologie der Kunst als Physiologie der Architektur in Erscheinung trat. „Denken in sichtbaren und fühlbaren Vorgängen, nicht in Gedanken“⁸⁹, hieß es schon im Nachlass von 1875, damals noch in Bezug auf die Musik. Jetzt dagegen standen Nietzsche mit der Architektur die Mittel bereit, das Denken zurück auf das eigentliche „künstlerische Grundphänomen“ zu beziehen, welches *Leben* heißt.

In Turin konkretisierte sich das bisher abstrakt gebliebene Konzept der *Physiologie der Kunst*. Sie fand in dem, was man die Physiologie der Architektur nennen könnte, ihre lebensweltliche Ausrichtung. Schon zuvor war Nietzsches Leiden am Leben immer weiter in den Hintergrund gerückt, bis es in Turin einer übermütigen Heiterkeit Platz machte. „Ich bin so erleichtert, so gestärkt, so guter Laune“, schrieb er am 3. Mai 1888 an Georg Brandes, „ich hänge den ernstesten Dingen einen kleinen Schwanz von Posse an.“ Erstaunt,

aber keineswegs beunruhigt, heißt es dann: „Woran hängt das Alles?“⁹⁰ Nietzsche fragte aber nicht weiter nach. Die Leidenschaft der Turiner Monate erfuhr Nietzsche als zum Leben jasagende Rückkehr aus dem zerstörerischen Nihilismus der Vernunft, als Bestätigung des Satzes vom Wille zur Macht als Wille zum Werden. In Turin, mit der Architektur und seiner Wandlung zum philosophischen Flaneur der Großstadt war Nietzsche am Punkt der Wiederkehr angelangt. „Und damit berühre ich wieder die Stelle, von der ich einstmals ausgieng“, schrieb er im Herbst 1888, als er Rückblick auf sein Leben hielt, „damit stelle ich mich wieder auf den Boden zurück, aus dem mein Wollen, mein Können wächst.“⁹¹

Anmerkungen

- 1 Im Folgenden wird aus Nietzsches Werken zitiert nach: Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* in 15 Bänden, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München 1999 (abgekürzt als KSA und Band); hier: *Götzen-Dämmerung*, KSA 6, *Die vier grossen Irrthümer*, S. 88 ff.
- 2 Also sprach Zarathustra, KSA 4, *Von den Verächtern des Leibes*, S. 39.
- 3 Ebd., Abs. 2, S. 30 u. 33.
- 4 Vgl. Volker Gerhardt, *Von der ästhetischen Metaphysik zur Physiologie der Kunst*, in: *Nietzsche-Studien* 13/1984.
- 5 *Nachgelassene Fragmente Ende 1886 – Frühjahr 1887*, KSA 12, 7[7], S. 284 f.
- 6 Im Folgenden wird aus Nietzsches Briefen zitiert nach: Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe* in 8 Bänden, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München 1986 (abgekürzt als KSB und Band); hier: *Brief an Georg Brandes vom 4. Mai 1888*, KSB 8, S. 309.
- 7 *Der Fall Wagner*, KSA 6, Abs. 7, S. 26 f.
- 8 *Nachgelassene Fragmente Ende 1886 – Frühjahr 1887*, KSA 12, 7[7], S. 285.
- 9 *Der Fall Wagner*, KSA 6, Abs. 5, S. 21.
- 10 *Nachgelassene Fragmente Ende 1886 – Frühjahr 1887*, KSA 12, 7[7], S. 285.
- 11 *Nietzsche contra Wagner*, KSA 6, *Wo ich Einwände mache*, S. 418.
- 12 Rüdiger Schmidt, *Das Nietzsche-Archiv heute – eine Werkstatt für freie Geister*, in: *dtv Nietzsche Magazin*, München 1999, S. 45.
- 13 *Morgenröthe*, KSA 3, 5. Buch, Aph. 453, S. 274.
- 14 Ebd., 5. Buch, Aph. 501, S. 294.
- 15 Ralph Waldo Emerson, *Essays*, Stuttgart o. J., S. 22.
- 16 Ralph Waldo Emerson, zitiert nach Volker Gerhardt, „*Experimental-Philosophie*“. Versuch einer Rekonstruktion, in: *Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche*, hrsg. v. Mihailo Djuric u. Joseph Simon, Würzburg 1986, S. 47.
- 17 *Zur Genealogie der Moral*, KSA 5, 3. Abh., Aph. 9, S. 357.

- 18 Volker Gerhardt, Friedrich Nietzsche, München 1999, S. 14.
- 19 Genealogie der Moral, KSA 5, 2. Abh., Aph. 24, S. 335.
- 20 Die Geburt der Tragödie, KSA 1, Versuch einer Selbstkritik, Abs. 2, S. 14.
- 21 Zur Genealogie der Moral, KSA 5, 3. Abh., Aph. 8, S. 356.
- 22 Christoph Türcke, Der tolle Mensch. Nietzsche und der Wahnsinn der Vernunft, Frankfurt/M. 1995, S. 52 f.
- 23 Nachgelassene Fragmente Frühjahr – Sommer 1888, KSA 13, 16 [32], S. 492.
- 24 Nachgelassene Fragmente August – September 1885, KSA 11, 40[50], S. 653.
- 25 Helmut Pfotenhauer, Physiologie der Kunst als Kunst der Physiologie, in: Nietzsche-Studien 13/1984, S. 400.
- 26 Bettina Wahrig-Schmidt, „Irgendwie, jedenfalls physiologisch“, in: Nietzsche-Studien 17/1988, S. 449.
- 27 Helmut Pfotenhauer, Die Kunst als Physiologie, Stuttgart 1985, S. 1.
- 28 Einen starken Einfluss Emersons lässt sich im Nachlass von 1881 nachweisen. In Bezug auf Emerson heißt es dort: „Ich habe mich nie in einem Buch so zu Hause und in meinem Hause gefühlt“; in: Nachgelassene Fragmente Herbst 1881, KSA 9, 12[68], S. 588.
- 29 Schmidt-Wahrigs Untersuchung stellt eine wichtige Ergänzung zur quellenkritischen Studie *Ex oblivione: Das Féré-Palimpsest* von Hans Erich Lampl dar. Sie schränkt diese jedoch gleichzeitig auch ein, indem sie zeigt, dass der Einfluss Férés auf weniger Werke beschränkt war, als von Lampl angenommen. So nennt Lampl noch andere Werke wie *Traité élémentaire d'anatomie médicale du système nerveux* (1887) und *Le magnétisme animal* (1887). Vgl. Hans Erich Lampl, *Ex Oblivione: Das Féré-Palimpsest*, in: Nietzsche-Studien 15/1986, S. 228.
- 30 Hans Erich Lampl, *Ex Oblivione: Das Féré-Palimpsest*, a. a. O., S. 233 f.
- 31 Ebd., S. 235.
- 32 Helmut Pfotenhauer, Physiologie der Kunst als Kunst der Physiologie, a. a. O., S. 399.
- 33 Götzen-Dämmerung, KSA 6, Die „Vernunft“ in der Philosophie, Aph. 2, S. 75.
- 34 Jenseits von Gut und Böse, KSA 5, Zweites Hauptstück: der freie Geist, Aph. 38, S. 56.
- 35 Götzen-Dämmerung, KSA 6, Die vier grossen Irrthümer, S. 88 ff.
- 36 Zur Genealogie der Moral, KSA 5, 3. Abh., Aph. 20, S. 389.
- 37 Nachgelassene Fragmente Winter 1883 – 1884, KSA 10, 24[7], S. 647.
- 38 Nachgelassene Fragmente April – Juni 1885, KSA 11, 34[46], S. 434.
- 39 Holger Schmid, Über die Tragweite der Artisten-Metaphysik, in: Nietzsche-Studien 13/1984, S. 439.
- 40 Jenseits von Gut und Böse, KSA 5, Zweites Hauptstück: der freie Geist, Aph. 36, S. 55.
- 41 Holger Schmid, Über die Tragweite der Artisten-Metaphysik, a. a. O., S. 438 f.
- 42 Jenseits von Gut und Böse, KSA 5, 2. Hauptstück: der freie Geist, Aph. 36, S. 55.
- 43 Nachgelassene Fragmente April – Juni 1885, KSA 11, 34[46], S. 434.

- 44 Als sprach Zarathustra, KSA 4, Von den Verächtern des Leibes, S. 39.
- 45 Stephan Grätzel, Physiologie der Kunst – eine Grundlegung der Vernunft des Leibes, in: Nietzsche-Studien 13/1984, S. 394.
- 46 Ebd., S. 394.
- 47 Ecce homo, KSA 6, Warum ich so weise bin, Aph. 2, S. 266 f.
- 48 Nachgelassene Fragmente Sommer – Herbst 1884, KSA 11, 27[27], S. 282.
- 49 Ecce homo, KSA 6, Warum ich so weise bin, Aph. 8, S. 275.
- 50 Götzen-Dämmerung, KSA 6, Streifzüge eines Unzeitgemässen, Aph. 20, S. 124.
- 51 Ecce homo, KSA 6, Warum ich so klug bin, Aph. 2, S. 283.
- 52 Ebd., S. 283.
- 53 Nachgelassene Fragmente Herbst 1887, KSA 12, 9[35], S. 351.
- 54 Ebd., S. 350.
- 55 Nachgelassene Fragmente Juli – August 1888, KSA 13, 18[17], S. 538.
- 56 Wolfgang Müller-Lauter, Artistische *décadence* als physiologische *décadence*, in: *Communicatio fidei*. Festschrift für Eugen Biser, hrsg. v. Horst Bürkle und Gerhold Becker, Regensburg 1983, S. 285 ff.
- 57 Ecce homo, KSA 6, Also sprach Zarathustra, Abs. 1, S. 335.
- 58 Nachgelassene Fragmente Ende 1886 – Frühjahr 1887, KSA 12, 7[7], S. 285.
- 59 Der Fall Wagner, KSA 6, Abs. 5, S. 22.
- 60 Ebd., Abs. 5, S. 22.
- 61 Ecce homo, KSA 6, Warum ich so weise bin, Abs. 2, S. 267.
- 62 Der Fall Wagner, KSA 6, Aph. 7, S. 27.
- 63 „Un style de *décadence* est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour la place à l'indépendance du mot.“ Nietzsche verwies auf diese Stelle im Nachlass des Winters 1883-1884. Mit Bezug auf Bourget heißt es dort: „Stil des Verfalls bei Wagner: die einzelne Wendung wird souverän, die Unterordnung und Einordnung wird zufällig. Bourget p 25“ Gemeint ist Paul Bourgets *Essais de psychologie contemporaine*, Paris 1886, S. 25.
- 64 Der Fall Wagner, KSA 6, Aph. 7, S. 27.
- 65 Ebd., Aph. 7, S. 27.
- 66 Brief an Heinrich Köselitz vom 20. April 1888, KSB 8, S. 298.
- 67 Brief an Franz Overbeck vom 10. April 1888, KSB 8, S. 292.
- 68 Brief an Carl Fuchs vom 14. April 1888, KSB 8, S. 293.
- 69 Brief an Franziska Nietzsche vom 20. April 1888, KSB 8, S. 301.
- 70 Brief an Reinhart von Seydlitz vom 13. Mai 1888, KSB 8, S. 312.
- 71 Brief an Elisabeth Nietzsche vom 5. Dezember 1880, KSB 6, S. 52.
- 72 Brief an Heinrich Köselitz vom 24. November 1880, KSB 6, S. 51.
- 73 Brief an Elisabeth Nietzsche vom 18. November 1881, KSB 6, S. 142.
- 74 Brief an Heinrich Köselitz vom 6. November 1881, KSB 6, S. 138.
- 75 Nachgelassene Fragmente Mai – Juni 1888, KSA 13, 17[9], S. 530.
- 76 Brief an Heinrich Köselitz vom 20. April 1888, KSB 8, S. 298 f.
- 77 Brief an Otto Eiser von Anfang Januar 1880, KSB 6, S. 4.
- 78 Nach Angabe Nietzsches hatte Turin damals 300.000 Einwohner. Vgl. Brief an Heinrich Köselitz vom 14. Oktober 1888, KSB 8, S. 451.

- 79 Brief an Erwin Rohde vom 16. Januar 1869, KSB 2, S. 358.
- 80 Ebd., S. 358.
- 81 Nachgelassene Fragmente vom Herbst 1888, KSA 13, 21[2]–21[5], S. 579 f.
- 82 Helmut Pfotenhauer, *Die Kunst als Physiologie*, a. a. O., S. 108.
- 83 Nachgelassene Fragmente November 1887 – März 1888, KSA 13, 11[127], S. 61.
- 84 Nachgelassene Fragmente vom Herbst 1888, KSA 13, 21[5], S. 580.
- 85 Hartmut Böhme, *Architektur im post-religiösen Zeitalter*, in: *Der Architekt* 3/2001, S. 20.
- 86 *Die Geburt der Tragödie*, KSA 1, Abs. 13, S. 89.
- 87 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung II*, in: *Ders., Sämtliche Werke*, Bd. 2, Darmstadt 1990, Kap. 30, S. 475.
- 88 *Die Geburt der Tragödie*, KSA 1, Abs. 15, S. 100.
- 89 Nachgelassene Fragmente Sommer 1875, KSA 8, 11[18], S. 203.
- 90 Brief an Georg Brandes vom 4. Mai 1888, KSB 8, S. 310.
- 91 *Götzen-Dämmerung*, KSA 6, *Was ich den Alten verdanke*, Abs. 4, S. 160.

Einfühlungsästhetik. Zur Psychologie der Architektur

Unter dem Einfluss der Psychophysik, Neurophysiologie und Experimentalpsychologie vollzog sich in der Ästhetik des neunzehnten Jahrhunderts eine Wende, die ihre Wirkung weit über ihr eigentliches Feld hinaus entfalten sollte. Um die Mitte des Jahrhunderts arbeiteten Gustav Fechner¹, Hermann Lotze² oder Wilhelm Wundt³ an dem, was Fechner eine „Ästhetik von unten“ nannte. Mit dem Interesse an der Physiologie der Sinne und ihrer sensomotorischen Verknüpfung war diese gegen die Metaphysik des Schönen, die „Ästhetik von oben“ gerichtet. Hierfür prägte Robert Vischer 1872 den Begriff Einfühlungsästhetik. In ihrem Zentrum stand die Vorstellung einer gefühlsmäßigen Verschmelzung von Subjekt und Objekt in der ästhetischen Wahrnehmung. Anfänglich war die Einfühlungsästhetik von stark pantheistischen und naturästhetischen Vorstellungen geprägt. Über drei Stufen hinweg entwickelte sie sich jedoch bis zum Ende des Jahrhunderts zu einer psychologischen Ästhetik. Die Bedeutung der Einfühlungsästhetik besteht darin, dass im Kontext von Architektur und Kunst jene Fragen nach der durch die Sinne vermittelten, bewusst-

seinsmäßigen Konstitution unserer Lebenswelt formuliert wurden, an denen dann zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts die Phänomenologie ihr Problembewusstsein schärfte. Unter Streichung des Psychologismus fanden diese dann in der Phänomenologie Edmund Husserls ihre Systematisierung und begriffliche Präzisierung. Die Einfühlungsästhetik wird so als eine Phänomenologie *avant la lettre* erkennbar.

Verschmelzung von Subjekt und Objekt in der Gefühlsvorstellung

Die Einfühlungsästhetik entwickelte sich auf der empirischen Grundlage der neuen Wissenschaften der Psychophysik und Neurophysiologie. Ihre Vorläufer hatte sie in der sensualistischen Ästhetik des achtzehnten Jahrhunderts, bei Edmund Burke und Étienne Bonnot de Condillac. Letzterer nahm bereits 1754 an, dass die Wahrnehmung durch die innere Natur der Sinnesorgane bestimmt sei. Gefallen und Missfallen folgten den Gesetzen der Sinnesorgane, so Condillac, wie auch alle Bewusstseinstätigkeit sich aus der sinnlichen Wahrnehmung entwickle. So sei die Erinnerung soviel wie die Nachwirkung von Empfindungen. Und Burke stellte fest, dass auch das Schöne und Erhabene unter Umgehung jeglicher Gedankenassoziationen unmittelbar, nämlich triebpsychologisch bzw. behavioristisch-physiologisch wirke.

Eine ähnliche Fragestellung stand auch am Ausgangspunkt der Einfühlungsästhetik. So fragte Heinrich Wölfflin, was es denn heißt, dass wir den Objekten, überhaupt allen äußeren Erscheinungen unwillkürlich Seelenstimmungen unterlegen. Wie ist es denn möglich, „dass architektonische Formen Ausdruck eines Seelischen, einer Stimmung sein können?“⁴ 1872 hatte Robert Vischer bereits vom „Versetzen der eigenen Leibform und hiermit auch der Seele in die Objektform“⁵ gesprochen und dafür den Begriff der Einfühlung geprägt. Mit der Idee der „Formbeseelung“, das heißt mit der gefühlsmäßigen Verbindung von subjektiven mit objektiven Vorstellungen, löste die Einfühlungsästhetik die älteren ästhetischen Modelle ab, die, wie zum Beispiel bei Christian Hirschfeld, das Sinnlich-Schöne noch in den *formalen* Gesetzen der Objekte vermuteten, also in den

„Eigenschaften der Gegenstände“⁴⁶, wodurch sie sinnliches Wohlgefallen erweckten.

Die Einfühlungsästhetik verstand sich ursprünglich nicht als eine Kunsttheorie. Erst 1908 in *Abstraktion und Einfühlung* hatte Wilhelm Worringer den von Vischer naturästhetisch konnotierten Begriff zu einer Grundlagenkategorie der Kunst, das heißt des Expressionismus erweitert. Zuvor hatte die Einfühlungsästhetik den Anspruch einer allgemeinen Theorie der sinnlichen Wahrnehmung, im Gegensatz zur Definition der Ästhetik durch ihren Begründer Alexander Gottlieb Baumgarten. Dieser hatte unter die Ästhetik noch drei Teilgebiete subsumiert: Die Frage nach dem Schönen, die Reflexion über die sinnliche Wahrnehmung und die Theorie der Künste. Für die Einfühlungsästhetik sind dagegen die Künste und das Schöne nur ein Sonderfall der alltäglichen Sinneserfahrung. Ihr geht es weniger um das Schöne und die Kunst als um den Akt, wie den objekthaften Formen Ausdruck zukommt. Das Schöne, so der erkenntnistheoretische Ansatz, existiert eben nicht unabhängig vom Betrachter und dessen Bewusstsein.

Im Zentrum der Einfühlungsästhetik Vischers stehen die „Ineins- und Zusammenfühlung“ eines Ichs mit einem Nicht-Ich, von Subjekt und Objekt und damit die Überwindung der Objekt-Subjekt-Dichotomie, die noch die Ästhetik der Aufklärung bestimmte. Hierbei nimmt Vischers Dissertation *Über das optische Formgefühl* von 1872 eine Schlüsselstellung ein. Es klingen in diesem, von pantheistischen Ansätzen geprägten Text alle jene Motive an, die die Einfühlungsästhetik bis über die Jahrhundertwende hinweg prägen sollten. Vischer geht, ähnlich wie später Edmund Husserl mit den „natürlichen Einstellungen“, von einem generellen, vorbewussten und gesamtheitlichen Sehen aus, das er dem aktiven, bewussten Schauen gegenüber als vorgängig bezeichnet. Das Sehen beschreibt er als einen im allgemeinen „verhältnismäßig unbewußten Vorgang“ oder als ein „unpointierte[s] Vordringen zum Ganzen der Erscheinung“⁴⁷. Im Schauen sieht er dagegen eine analytisch-ordnende, künstlerische Funktion, die das Wahrgenommene auf einer höheren Ebene zu einem Gesamtbild zusammenfügt. Die im allgemeinen Sehen erfahrenen, sinnlichen Impulse können dabei sowohl aus negativen wie auch positiven Reizen bestehen. Beide können zu einer „Steigerung oder Schwächung der allgemeinen Vitalempfindungen“⁴⁸ führen. Dagegen

setzt er die künstlerische Tätigkeit des Schauens ab, worunter er ein „Fixieren und Akzentuieren der positiven Reize“⁹ versteht.

So fällt der Kunst die Rolle einer objektivierenden, das heißt idealisierenden Selbstvorstellung und einer bewussten „organischen Lebenspotenzierung“ zu. Grundlage dafür ist die Erkenntnis, dass der Wahrnehmungsprozess synästhetisch in der Verknüpfung von optisch-sensitiver Zuempfindung und leiblich-motorischer Nachempfindung gründet. Vischer geht es dabei sowohl um die Transformation der äußeren, sinnlichen Reize in „eine innere, eine unmittelbare geistige Sublimation“ und, daraus abgeleitet in umgekehrter Richtung, um die einfühlende, das heißt gefühlsmäßige Selbstversetzung der eigenen Leibform ins Objekt. Ist die Einfühlung mimisch, agierend oder affektvoll, so bezeichnet er sie als eine körperliche Selbstvorstellung; ist sie dagegen nicht motorisch, bezeichnet er sie als „physiognomisch oder stimmungsvoll“. Dazu stellt er im Rückgriff auf die empirische Psychologie fest, dass das optische Schauen wohl Linien und Flächen unterscheide, dass es aber das motorische Tasten sei, das der Erfahrung die räumliche Tiefe gebe. Es ist der „aktive Vorgang einer motorischen Nervenfunktion, d. h. die Muskelbewegung“¹⁰, durch die das Vorgestellte zur Objektform und zum Auslöser dreidimensionaler Erfahrung und zum „Vordringen zum Ganzen der Erscheinung“¹¹ werden kann. Ähnlich der Rolle des menschlichen Körpers zwischen Zu- und Nachgefühl kommt auch der Raumerfahrung eine mediale Doppelfunktion zu: Einerseits ist der Raum Distinktionsmedium zwischen Objekt und Subjekt, also Medium identitätsbildender Distanznahme, andererseits ist er gleichzeitig auch Medium allumfassender, „durchfühler“ Einheitserfahrung.

Wo Vischer von der Vitalempfindung und dem „ganzen Leibmenschen“ spricht, wird die Orientierung seiner Einfühlungsästhetik an Gustav Theodor Fechners Psychophysik sichtbar. Fechners Ziel war es, die exakte Naturwissenschaft mit der mythischen Phantasie und dem Vitalismus harmonisch in Einklang zu bringen. Auch für Vischer ist die psychophysische Reaktion kein auf die menschliche Erkenntnis begrenztes Phänomen. Er spricht von der „getreulichen“ Einfühlung als der „natürliche[n] Mutter der religiösen Personifikation“¹². Selbst gegenüber der organischen Natur fungiere die Einfühlung noch als „Beseelung des Pflanzenkörpers, als Vermenschlichung des Tieres, und erst am Nebenmenschen als Selbstverdoppelung“¹³. Den Antrieb

für die Verschmelzung von Subjekt und Objekt in der Gefühlsvorstellung sieht er demnach im pantheistischen Drang zur Vereinigung mit der Welt; auch für Fechner waren die psychophysischen Bewegungen kosmogonischer Natur.

Mit der sensomotorischen Verknüpfung aller Sinne, so lässt sich hier zusammenfassen, rückte die sinnlich-leibliche Verfasstheit der Wahrnehmung ins Zentrum der Ästhetik. Von Bedeutung war die Erkenntnis der medialen Konstitution des Leibes als Vermittlungsinstanz der äußerlichen, sensitiven Zuführung und der innerlichen, motorischen Nachführung. Vischer unterschied so eine objektorientierte Außenphantasie von einer auf das Subjekt gerichteten Innenphantasie, der Akt der Einfühlung bestand für ihn eben in einer „merkwürdigen Verschmelzung von Subjekt und Objekt in der Gefühlsvorstellung“.

Zwischen „leiblicher Organisation“ und „constitutiver Eigenart“ des Intellekts Wegen ihrer optisch-taktilen Wahrnehmung und Partizipation im Alltag kam der Architektur in der Einfühlungsästhetik ein besonderer Stellenwert zu. Es stand die Architektur exemplarisch für die in der Verknüpfung des visuellen, motorischen und taktilen Sinns sich vollziehende lebensweltliche Erfahrung. Umgekehrt blieb jedoch auch die Architekturtheorie von der wachsenden Einsicht in die psychophysischen Grundlagen der menschlichen Wahrnehmungsprozesse nicht unberührt. So wurde gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts, unter dem Einfluss der Einfühlungsästhetik, die Architektur selbst zum Gegenstand der Rekonzeptualisierung im Kontext der Experimentalpsychologie. Dafür stehen die Aufsätze *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* von Heinrich Wölfflin, *Über den Werth der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde* von August Schmarsow und – zeitlich einiges später – *Das räumliche Sehen* von Paul Klopfer. Den Autoren geht es darin um die Definition der Architektur aus ihrer psychologischen Wirkungsmacht und ihrer Fähigkeit zur Gestaltung von Stimmungen. In der Abwendung von den älteren Verfahren der Repräsentation, des Ornaments und der Ikonographie war ihr Anliegen die Rekonzeptualisierung der Architektur im Kontext der synästhetischen, optisch-taktilen Wahrnehmung.

Mit der Architektur als „Raumgestalterin“¹⁴ ging Schmarsow

davon aus, dass die „räumliche Auseinandersetzung des menschlichen Subjects mit seiner Aussenwelt“ sich selbstverständlich nach dem Gesetz seiner „dreidimensionalen Anschauungsform“ vollzieht, also nach Maßgabe der Konstitution des menschlichen Körpers und dessen Fähigkeiten zur sinnlichen Kontaktaufnahme zwischen Tast- und Gesichtsraum. Der Ort und die Stellung der beteiligten Organe und Gliedmaßen, der „Grad ihrer Beweglichkeit oder ihrer Abhängigkeit vom Rumpfe, die Bedingungen des Zusammenwirkens der Hände an den Armen, der Füße und Beine im Stehen und Gehen, der Augen an der Vorderseite des Kopfes und die Besonderheiten dieses paarigen Sehapparats“¹⁵ bestimmen nach Schmarsow die Auffassung des Raumes. Dabei wandte er sich gegen einen vereinfachenden Anthropomorphismus. Für Schmarsow bestand die Schöpfung des architektonischen Raumes weder in der Nachahmung des menschlichen Körpers noch im „Abbild seines Organismus in anderem Maassstab“. Der Raum sei dagegen „Correlat des Menschen und zwar seines ganzen Wesens“ nach Maßgabe der „constitutiven Eigenart des menschlichen Intellekts“¹⁶, und nicht, wie bei Heinrich Wölfflin, Abbild der „leiblichen Organisation“ unseres Körpers.

Mit der Suche nach der „psychologischen Wurzel“¹⁷ ging es Schmarsow, im Sinne einer „Aesthetik von Innen“¹⁸, um eine „genetische Erklärung“¹⁹ der Architektur jenseits ihrer „historischen Bildung“²⁰. Dabei fokusierte er auf das Zusammenwirken der körperlichen mit der kognitiven Leistung bei der Raumerfahrung. Aus der körperlichen Bewegung heraus, im Umschlag des Tastraumes in den Gesichtsraum entstehe der Raum aus einer Verkettung von Bildern, von Erinnerungsbildern. Mit dem Konzept mentaler Bilder als Voraussetzung der Raumerfahrung wird die anthropologische Dimension in Schmarsows Architektur- und Raumästhetik sichtbar. Andererseits klingen in der Thematisierung der „geistigen ebenso wie der leiblichen Organisation“ Motive einer Wechselbeziehung von Geist und Leib an, die Edmund Husserl später als die Beziehung zwischen logischer Objektivität und leiblicher Intersubjektivität und Maurice Merleau-Ponty als den „verleiblichten Geist“ bezeichneten. Jedoch im Gegensatz zur doppelsinnig angelegten „Kompräsenz meines ‚Bewußtseins‘ und meines ‚Leibes‘“²¹ bei Merleau-Ponty bewegte sich Schmarsow noch streng auf dem Boden der Psychophysiologie mit ihrer Unterscheidung einer Innen- von einer Aussen-

welt. Es ging ihm um die Weise, „durch die Mensch und Welt für einander sind, – darin liegt der objective wie der subjective Werth ihrer Schöpfungen“²².

Heinrich Wölfflins Aufsatz *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* war dagegen einige Jahre zuvor schon als Dissertation erschienen. In einem einfachen Analogieschluss zwischen gebauter, architektonischer Form und leiblicher Organisation des Menschen glaubte er, die Wirkung der Architektur psychologisch begründen zu können. Dazu heißt es bei Wölfflin, dass wir immer die „psychische Wirkung der Architektur [...] nach menschlicher, das heißt organischer Analogie“²³ zum menschlichen Körper auffassen. „Das Bild unserer selbst schieben wir allen Erscheinungen unter. [...] Und danach bestimmt sich auch die Ausdrucksfähigkeit dieser fremdartigen Gestalten.“²⁴ Wölfflin spricht dann von einem anthropomorphen Auffassen der räumlichen Gebilde. Weil wir selbst einen Körper haben, mit dem wir Lasten getragen und erfahren haben, was Druck und Gegendruck ist, wissen wir „das stolze Glück einer Säule zu schätzen und begreifen den Drang alles Stoffes, am Boden formlos sich auszubreiten.“ Wölfflin knüpfte also am Anthropomorphismus, an der Physiognomik der beseelten Körper und an der barocken Affektenlehre an. Anthropomorphismus und Physiognomik gehörten in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts zu den zentralen architektonischen Paradigmen. Beide standen in der Tradition der barocken Affektenlehre, die wiederum das ältere Proportionsideal des „homo bene figuratus“ der Renaissance fortgeführt hatte. So bezog sich Wölfflin mit seinem Vergleich der architektonischen Wirkung mit der „Theorie des musikalischen Ausdrucks“ auf die mechanistische Ausdruckstheorie Nicolas Le Camus de Mézière. Mit Wölfflin kehrten die barocke Rhetorik und die noch ältere Harmonielehre der Renaissance auf der Basis der Experimentalpsychologie Wundts und des Symbolbegriffs von Johannes Volkelt in wissenschaftlicher Objektivierung in die Architekturästhetik zurück.

Während jedoch Wölfflin noch von einer ganzheitlichen „Selbstversetzung ins Objekt“ sprach, hatte diese im Jahr 1919 für Paul Klopfer ihre Ausstrahlungskraft verloren. Wohl heißt es in einer Passage seines Aufsatzes *Das räumliche Sehen*, dass wir „den Blick nur personifizieren [müssen], dann werden wir uns über Stimmung und Schönheitsabsicht des Bauwerks schnell klar“²⁵. Bei der Lektüre

wird jedoch deutlich, dass hier nicht die Organempfindungen gemeint sind, sondern allein die subjektive visuelle Wahrnehmung, der Blick. Andererseits, mit der Bestimmung des Blicks als „tastendes Wandern mit den Augen“, das heißt mit seiner Idee der flächigen „Raumtastbilder“²⁶ knüpft Klopfer an die Idee des optischen Formgefühls an, wie sie über Schmarsow auf Vischer zurückgeht. Mit Bezug auf Gustav Adolf Lindners *Lehrbuch der empirischen Psychologie* hatte Vischer schon festgestellt, dass das Tasten ein „derberes Schauen in die unmittelbare Nähe“ und das Sehen ein „feineres Tasten in die Ferne“²⁷ sei. Klopfer erkannte darin die entscheidenden Parameter für die Wahrnehmung der räumlichen Tiefe, „immer wird das Auge vom Vordergrund nach dem Hintergrund, und nicht umgekehrt, sehen.“²⁸ Mit der Vorstellung dynamischer Tast- und unbewegter Ruhebilder nahm er Schmarsows Unterscheidung von Tastraum und Gesichtsraum auf. „Wo der fühlbare Maassstab der eignen Tastregion aufhört,“ so Schmarsow, „da tritt der optische Maassstab an seine Stelle, und die Eigenthümlichkeiten des menschlichen Sehorgans bestimmen die aesthetischen Werthe der Grösse mit, bis hinein in die unvermeidlichen Sinnestäuschungen und Fehlschlüsse“. Im Übergang also vom Tastraum als Daseinsform in den Gesichtsraum als Wirkungsform findet dann das ästhetische Ereignis statt, in Abhängigkeit der „Eigenthümlichkeiten“ des Auges.

Im Blick kommt nach Klopfer „in einer höheren Weise“ gleichsam die taktil-motorische mit der optisch-sensitiven Wahrnehmung zusammen. Der Blick wandere im Raum und suche nach einem Ruhepunkt, stoße aber auf mehr oder weniger Hemmungen und „anreizende Hindernisse“. Nach Klopfer wird dabei das dynamische Tastbild durch die Horizontalität, das Ruhebild durch die Vertikalität bestimmt. Beide seien eine Funktion des gleichen, ordnenden Geists, den Klopfer mit der Schwerkraft identifizierte. Mit der Thematisierung der Schwerkraft, von Horizontalität und Vertikalität, rückte Klopfer die Frage nach dem Ausdruck der Architektur bewusst wieder näher an die klassizistische Architekturästhetik Schopenhauers mit ihrem Thema einerseits von Lasten und Tragen, andererseits von Licht und Raum. „Indem nämlich das Licht von den großen, undurchsichtigen, scharfbegrenzten und mannigfach gestalteten Massen aufgefangen, gehemmt, zurückgeworfen wird“, so Schopenhauer, „entfaltet es seine Natur und Eigenschaften am reinsten und deutlichsten, zum

großen Genuß des Betrachters.“²⁹ Der entscheidende Punkt ist hier, dass Schopenhauer die ästhetische Qualität im Objekt definierte, im Sinne einer Objektivation des Materials in der Architektur, belebt und vermittelt durch das Medium Licht. Für Klopfer dagegen ist es die optisch-psychologische Wirkung, vermittelt durch den subjektiven, „wandernden“ Blick, die die Gesetze der Architektur bestimmt.

Apperzeptive Einfühlung und Originalbewusstsein Mit Theodor Lipps fand dann die Einfühlungsästhetik ihren Abschluss im System der philosophischen Ästhetik. Lipps' Aufsatz *Das Wesen der Einfühlung und die Assoziation* von 1912 widerlegt gleichzeitig die Ansicht, dass Lipps die Einfühlung auf das Kunstschöne und den kunstphilosophischen Werkbereich³⁰ reduziert habe. Vielmehr wird sichtbar, dass er einerseits an der naturästhetischen Entwicklungslinie von Vischer anknüpfte, andererseits entwickelte er Vischers gefühlsmäßige Einfühlung zur Idee einer „allgemeine[n] apperzeptive[n] Einfühlung“³¹ weiter, das heißt zu einer rein psychologischen Tatsache und geistigen Tätigkeit, wie Lipps dies formulierte.

Nach Lipps erfüllt die Einfühlung eine dreifache Aufgabe, wofür „sichere allgemeine psychologische Anschauungen“³² Voraussetzung sind. So differenzierte er die Einfühlung nach „Natureinfühlung“, das heißt nach Einfühlung in den realen Raum mit „Strebungen, Tätigkeiten und Kräften“³³, zweitens nach „Stimmungseinfühlung“ und drittens nach „Einfühlung in die sinnliche Erscheinung und in die Lebensäußerung des Menschen“ und lebender Wesen. Die Einfühlung sei ein „Akt der Konstitution der Objektvorstellung als Bewußtseinswirkliches“. Erstmals schied Lipps das Bewusstseinswirkliche, das er mit der Einfühlung gleichsetzte, vom „sinnlich Wirkenden“ der Organempfindungen. Damit setzte er die Einfühlung als psychologische Tatsache von den „berühmten und berühmten“³⁴ physiologischen Organempfindungen ab. Gegen Vischer und Wölfflin sah er die physiologischen Organempfindungen dem originären Akt der Einfühlung nicht vor- sondern nachgeordnet. Erst die geistig-psychologische Tätigkeit der Einfühlung, mit der die gegenständliche Welt bewusstseinsmäßig entsteht, weckt nach Lipps die körperlichen Assoziationen. Daraus ergibt sich für ihn, dass die Organempfindungen, als eine nachgeordnete, körperliche Befindlichkeit, auch nicht in das ästhetische Urteil eingehen. Im ästhetischen Urteil sehen wir immer

von unserem körperlichen Empfinden ab, ästhetischer Genuss ist objektivierter Selbstgenuss.

„Kunst als objektivierter Selbstgenuss“, das ist der Ausgangspunkt auch für Wilhelm Worringers Kritik wie auch Fortführung der Lipps'schen Ästhetik. Dieses präziserte er in *Abstraktion und Einfühlung*, seiner Dissertation von 1908. Nicht Lipps, sondern Worrringer war es, der aus der Perspektive des Expressionismus und der sich formierenden Moderne heraus die Einfühlung auf den Bereich der Kunst einschränkte. Damit grenzte er sie einerseits gegen die Ästhetik des Naturschönen ab, ergänzte sie jedoch im Gegenzug um einen zweiten Pol. So stellte er dem Einfühlungstrieb den Abstraktionstrieb entgegen. Worringers Argument ist, dass man mit einer allein positiven, organischen Definition der Einfühlung den Kunsterscheinungen vieler Zeiten nicht gerecht werden kann. Damit meinte er gerade auch die Moderne. Historisch begründete er seine These von Abstraktion und Einfühlung durch die Feststellung, dass sich aufgrund ihrer oftmals abstrakt-geometrischen Formen viele der außerhalb des griechisch-römischen und modern-okzidentalen Kulturkreises liegenden Kunstformen nicht über die Einfühlung verstehen ließen. Es würden dort ganz andere psychische Prozesse vorliegen. Als Beispiele führte er die altägyptische Kunst und die Volkskunst an, überhaupt das „Kunstwollen aller primitiven Kunstepochen“ wie auch das „gewisser entwickelter orientalischer Kulturvölker“. Es lasse sich über den reinen Einfühlungstrieb auch nicht die zeitgenössische Faszination für die streng geometrische, afrikanische Stammeskunst erklären. So sei ihm auch bei einem Besuch des Trocadéro in Paris und seiner ethnologischen Sammlung die Idee zu *Abstraktion und Einfühlung* gekommen³⁵. Ernst Gombrich hat darauf verwiesen, dass entgegen der eigenen Darstellung Worringers *Abstraktion und Einfühlung* weniger eine Ästhetik mit universellem Anspruch sei als ein expressionistisches Manifest³⁶.

Während der Einfühlungstrieb in die organischen Gebilde als positives, ästhetisches Erleben eingeht, erkennt der Abstraktionsdrang die Schönheit im Kristallinen, das heißt in der abstrakten Gesetzmäßigkeit. Lipps' These kritisierend, dass ästhetischer Genuss objektivierter Selbstgenuss sei, verwies Worrringer darauf, dass die Kunst wohl jederzeit ein „tiefes psychisches Bedürfnis befriedigt“ habe, aber nicht nur als positive, organische Nachahmung. In Zeiten

mangelnder Einsicht in die Naturmächte und der Furcht vor ihren unerklärlichen Kräften flüchte sich der Mensch in die Abstraktion. Der Abstraktionsdrang sei die Folge einer großen inneren Beunruhigung des Menschen durch die Natur, während der Einfühlungsdrang ein „glückliches pantheistisches Vertraulichkeitsverhältnis zwischen dem Menschen und den Außenwelterscheinungen zur Bedingung“³⁷ habe. In der Abstraktion versuche der Mensch den unverstandenen Naturmächten Gesetze unterzulegen, diese zu rationalisieren und dadurch ihre zerstörerische Macht zu bannen. Und gerade mit dem unerhörten Wissenszuwachs und den technischen Möglichkeiten sah Worringer den modernen Menschen erneut in einer Phase größter Verunsicherung, vom „Hochmut des Wissens herabgeschleudert steht der Mensch nun wieder ebenso verloren und hilflos dem Weltbild gegenüber wie der primitive Mensch“³⁸. Konsequenterweise erweiterte Worringer die Formel vom ästhetischen Genuss als objektivierender Selbstgenuss zum „Bedürfnis nach Selbstentäußerung“. Diese sei „tiefstes und letztes Wesen“ der ästhetischen Erfahrung. Die Selbstentäußerung, sie kann dann je nach psychologischer Ausgangslage im ästhetischen Einfühlungsdrang oder Abstraktionsdrang resultieren. Mit dem Begriff der Selbstentäußerung gelang Worringer, Abstraktions- und Einfühlungsdrang aus *einem* Impuls heraus zu erklären.

Worringer formulierte seine These in einer Zeit zunehmender Kritik am psychologischen Subjektivismus, besonders durch Edmund Husserl, welcher der Frage nach dem Verhältnis von Bewusstseins-erlebnis und Gegenständlichem eine transzendentalphänomenologische Ausrichtung gab. Umso mehr tritt hier die Bedeutung von Lipps' Ästhetik zu Tage. Mit seiner Definition der Einfühlung als einem originären, bewusstseinsmäßigen Akt der Objektkonstitution wird Lipps' Stellung am Übergang von der psychologischen Einfühlungs-ästhetik zum Originalbewusstsein der Transzendentalphilosophie Husserls sichtbar. Die Affinität besteht jedoch nicht im originären Akt der Einfühlung als vielmehr in der von Lipps als sekundär erachteten Assoziationstätigkeit. Die Einfühlung war ja für Lipps „etwas von Assoziation durchaus verschiedenes“, denn eine Assoziation sei im Gesamtvorgang des Bewusstseinsprozesses ein von sinnlichen Einzeleindrücken ausgelöster Akt der „Mitvorstellung“. Interessant ist hierbei, dass sich gerade über den Begriff der „Mitvorstellung“ eine Parallele zu Husserls Begriff des „Mitbewussthabens“ im Wahr-

nehmungsakt einstellt. Durch das Mitbewussthaben, so Husserl, würden auch jene Seiten eines Gegenstandes vergegenwärtigt, die aufgrund der perspektivischen Abschattung dem Originalbewusstsein wohl unsichtig blieben, aber doch bewusstseinsmäßig gegenwärtig seien. Nichts anderes scheint Lipps gemeint zu haben, als er formulierte: „Habe ich etwa eine Gestalt gesehen und zugleich eine Stimme gehört, so ergeben beide Akte meines Bewußtseins einen einzigen Akt, oder einen Gesamtvorgang in mir. Und sehe ich nun die Gestalt von neuem, so ist in mir ein Teil dieses Gesamtvorganges, und je mehr die Wahrnehmung der Gestalt mich erfüllt, desto mehr erfüllt mich der Teil des Gesamtvorganges, und darin liegt nun gleich die Tendenz der Ergänzung dieses Teiles, d. h. der Mitvorstellung der Stimme, die ja den anderen Teil des Gesamtvorganges ausmacht.“³⁹ Husserl sprach mit ähnlicher Intention im Aufsatz *Analyse der Wahrnehmung* von der Transformation und Füllung des Außenhorizonts und des Innenhorizonts. So seien in der Anschauung der Vorderseite eines Hauses immer auch die Rückseiten, die wir schon gesehen haben, mitgegenwärtig; immer greife das Bewusstsein über das originär Gegebene hinaus. Diesen Vorgang bezeichnete Husserl als *Appräsentation*. Gleichzeitig sprach er von den am Wahrnehmungsakt beteiligten Empfindungen. Diese seien zuerst nicht auf Gegenstände bezogen, sie würden aber im Prozess der *Noesis* auf das wahrgenommene Material bezogen. Als *Apperzeption* bezeichnet er, wenn die Empfindungen solcherart gedeutet würden, dass sich im Empfundenen Gegenständliches darstelle.

Subjektives Bewusstseinsenerlebnis und Gegenständliches stehen in einem unaufhebbaren Zusammenhang, sowohl für Lipps wie auch Husserl. Lipps hielt jedoch am Psychologismus fest und erklärte die Erkenntnisleistung als eine psychologische. Entgegen der Position Husserls wollte er im Psychologismus der Einfühlung das Originalbewusstsein erkennen. Während Lipps' Interesse der empirischen Psychologie galt, hatte Husserls Interesse dagegen seine Grundlage in der deskriptiven Psychologie und der beschreibenden Phänomenologie. Damit kehrte Husserl die Perspektive von Lipps' Einfühlungsästhetik um. Denn, wie im Zitat oben sichtbar wurde, ist Husserls Transzendentalpsychologie und beschreibende Phänomenologie auf der von Lipps als nachrangig eingestuften Seite der lebensweltlichen Erfahrung angesiedelt, auf der Seite der Assoziationen, was Husserl

zur Appräsentation erweiterte. Anlässlich von Husserls Besuch in München begegneten sich beide, Husserl und Lipps, im Mai 1904. Die Begegnung sollte folgenreich sein, vor allem für Lipps' Studenten. Die Attraktivität von Husserls Transzendentalphänomenologie zeigt sich darin, dass im Jahr darauf eine Gruppe von Studenten, die bis dahin bei Lipps studiert hatten, München verließ und in Göttingen dem Kreis um Husserl beitrug. Dieses ging in die Philosophiegeschichte als „Münchener Invasion“ ein.

Anmerkungen

- 1 Gustav Fechner, *Elemente der Psychophysik*, Leipzig 1860.
- 2 Hermann Lotze, *Mikrokosmos*, Leipzig 1856.
- 3 Wilhelm Wundt, *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, Leipzig 1874.
- 4 Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, in: *Einführung und phänomenologische Reduktion* (im Folgenden zitiert als EPR mit Seitenzahl), hrsg. v. Thomas Friedrich u. Jörg H. Gleiter, Münster 2007, S. 71.
- 5 Robert Vischer, in: EPR, S. 39.
- 6 Christian Cay Laurenz Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, hrsg. v. Franz Ehmke, Berlin u. Stuttgart 1990, S. 77.
- 7 Robert Vischer, in: EPR, S. 40.
- 8 Ebd., S. 46.
- 9 Ebd., S. 46.
- 10 Ebd., S. 43.
- 11 Ebd., S. 40.
- 12 Ebd., S. 53.
- 13 Ebd., S. 53.
- 14 August Schmarsow, in: EPR, S. 107.
- 15 Ebd., S. 108.
- 16 Ebd., S. 107.
- 17 Ebd., S. 110.
- 18 Ders., *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, in: *Quellentexte zur Architekturtheorie*, hrsg. v. Fritz Neumeyer, München u. a. 2002, S. 320.
- 19 Ders., in: EPR, S. 108.
- 20 Ders., *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, a. a. O., S. 320.
- 21 Maurice Merleau-Ponty, *Der Philosoph und sein Schatten*, in: Ders., *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg 1984, S. 61.
- 22 August Schmarsow, in: EPR, S. 107.
- 23 Heinrich Wölfflin, in: EPR, S. 81.
- 24 Ebd., S. 74.
- 25 Paul Klopfer, in: EPR, S. 153.
- 26 Ebd., S. 158.
- 27 Robert Vischer, in: EPR, S. 42.
- 28 Paul Klopfer, in: EPR, S. 150.

- 29 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 3. Buch, § 43, in: Ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 1, Darmstadt 1989, S. 306.
- 30 Vgl. *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden*, hrsg. v. Karlheinz Barck u. a., Stuttgart u. Weimar 2001, Stichwort: Einfühlung, S. 131f.
- 31 Theodor Lipps, *Ästhetik*; in: *Die Kultur der Gegenwart. Ihre Entwicklung und ihre Ziele*, hrsg. v. Paul Hinneberg, Berlin u. Leipzig 1907, S. 355 ff.
- 32 Ebd., S. 386.
- 33 Ebd., S. 357.
- 34 Ebd., S. 339.
- 35 Ernst H. Gombrich, *The Preference for the Primitive*, London u. New York 2002, S. 221.
- 36 Ebd., S. 221
- 37 Wilhelm Worringer, in: EPR, S. 131.
- 38 Ebd., S. 133.
- 39 Theodor Lipps, in: EPR, S. 144.

Personenregister

- Adorno, Th. W. 15f, 24, 62f, 67, 72, 77–85, 88–90
- Balzac, H. de 98
- Bataille, G. 62, 72
- Baudelaire, Ch. 107
- Baumgarten, A. G. 66, 72, 115
- Benjamin, W. 12, 15, 38, 41, 45f, 52, 76, 106f
- Bernhardt, A.-J. 45
- Bernini, G. 59
- Bloch, E. 76
- Brandes, G. 94, 107f, 111
- Brandt, R. 52, 72
- Brillat-Savarin, A. 98
- Boullée, L.-E. 27, 34, 40
- Bourdieu, P. 14f
- Bourget, P. 103f, 110
- Buonarotti, M. 23
- Bürger, P. 39, 62, 72
- Burke, E. 35, 114
- Carracci, A. 23
- Caravaggio, M. M. da 23
- Cassirer, E. 14–16, 24, 28, 34, 37, 39, 40, 53
- Condillac, E. B. de 114
- Dal Co, F. 49
- Delugan Meissl 12
- Derrida, J. 18f, 24, 82f, 89
- Eiffel, G. 34, 78
- Eisenman, P. 17–19, 24, 44, 49, 63, 65, 75, 77, 87f, 90
- Emerson, R. W. 95–97, 108f
- Fechner, G. 113, 116f, 125
- Féré, Ch. 97f, 109
- Finsterlin, H. 20
- Foster, Lord N. 79
- Franke, U. 76
- Freud, S. 62, 84f, 88
- Fuchs, K. 105, 110
- Gautier, Th. 103
- Gehry, F. 44, 63
- Giedion, S. 38, 41, 53
- Gieselmann, R. 72
- Goethe, J. W. v. 65
- Gombrich, E. 76, 122, 126
- Grassi, E. 79, 89
- Grätzel, S. 100f, 110
- Gropius, W. 78, 89

- Habermas, J. 83, 89
 Hadid, Z. 12
 Hays, K. M. 18, 24
 Herzen, A. 97, 105
 Herzog, J. 12
 Hessel, F. 38, 41, 107
 Hirschfeld, Ch. 114, 125
 Husserl, E. 114f, 118, 123–125
 Huysmans, J.-K. 99
- Isozaki, A. 47
- Jakobson, R. 17, 81
 Jameson, F. 62, 72
 Jencks, Ch. 17, 18
 Jones, O. 76
- Kallimachos 79, 86
 Kant, I. 24, 35f
 Kayser, H. 65
 Kiesler, F. 20
 Kisch, E. E. 39, 41
 Klopfer, P. 117, 119–121, 125
 Klotz, H. 17, 61, 72
 Köselitz, H. 105, 110
 Kracauer, S. 39, 41, 76
- Lacan, J. 53f
 Lampl, H. E. 97f, 109
 Lautréamont, Comte de 99
 Leeser, J. 45
 Le Corbusier 12, 32–41, 44, 49, 58f, 72
 Liessmann, P. 19f, 22, 24
 Lipps, Th. 121–126
 Loos, A. 12, 46, 69, 75, 77, 80, 84–89
 Lotze, H. 113, 125
- Löwenfeld, L. 97
 Lurçat, A. 40f
 Lynn, G. 20
- Mantegna, A. 50
 Marinetti, F. T. 58f, 72
 Marquardt, O. 13
 Mayer H., J. 44
 McLuhan, M. 22
 Melnikow, K. 16
 Mendelsohn, E. 28f, 39–41
 Menke, Ch. 89
 Merleau-Ponty, M. 118, 125
 Meuron, P. de 12
 Mézière, N. d. Camus 119
 Mies van der Rohe, L. 12f, 32, 40, 49
 Moholy-Nagy, L. 31
 Moore, Ch. 63
 Müller, M. 76
 Müller-Lauter, W. 102, 110
 Mukařovský, J. 17
- Nietzsche, F. 23, 44, 93–110
 Nishizawa, R. 46
- Paetzold, H. 76
 Palladio, A. 49
 Panofsky, E. 14, 53
 Pfotenhauer, H. 97f, 109, 111
 Pozzo, A. 50
 Pseudo-Longinos 66, 72
- Queen Victoria 59
- Rashid, H. 20
 Raulet, G. 75, 89
 Reisser, J. 20

- Riegl, A. 76
 Rohde, E. 106, 111
 Romano, G. 23
 Rorty, R. 17
 Rossi, A. 18, 44
- Scharoun, H. 20
 Schivelbusch, W. 9, 31, 40
 Schmarsow, A. 47, 117f, 120, 125
 Schmid, H. 99, 109
 Schmidt, B. 75, 89
 Schmidt, R. 95, 108
 Schönberg, A. 80f
 Schopenhauer, A. 93, 101, 105, 111, 120f, 125
 Seel, M. 50, 52, 54
 Sejima, K. 46
 Semper, G. 68f, 72, 76, 80, 89
 Simmel, G. 76
 Sitte, C. 47
 Šklovskij, V. 17, 81–83, 89
 Sokrates 107
 Speer, A. 9, 30f
 Spuybroeck, L. 20
- Stirling, Sir J. 17, 44, 62, 65
 Striedter, J. 89f
- Tafuri, M. 17, 22f, 25, 48f, 53f
 Thimus, A. v. 65
 Türcke, Ch. 96, 109
 Tynjanov, Y. 17, 87, 90
- Ungers, O. M. 18, 44, 57–61, 63–73
- Van Berkel, B. 20
 Venturi, R. 17f, 49, 63, 65
 Vischer, R. 113–117, 120f, 125
 Vitruv, M. 44, 54, 79
- Wagner, R. 94f, 108, 110
 Wahrig-Schmidt, B. 97f, 109
 Wiesing, L. 52, 54
 Wines, J. 63
 Winkelmann, A. 72
 Wölfflin, H. 12, 114, 117–119, 121, 125
 Worringer, W. 115, 122f, 126
 Wundt, W. 113, 119, 125

Architektur **Denken** – Die Reihe

Mit Fredric Jameson gesprochen ist die Architektur heute geprägt durch eine Verschiebung der kulturellen Dominante von der modernen Objektproduktion zur postindustriellen Bilderkonsumption. Mit dieser Entwicklung hin zum digitalen Habitat verbindet sich eine Krise des Realen: Die neue Sichtbarkeit und Gegenstandslosigkeit der digitalen Welten bleibt nicht auf die Bildschirme beschränkt, sondern schreibt sich in die architektonische Praxis und ihre gesellschaftliche Funktion ein.

Die Konsequenzen sind weitreichend. Im Gegensatz zum Maschinenzeitalter, in dem die neuen Technologien auf die Baustelle, die Konstruktion und die Organisation der Arbeit begrenzt waren, greifen die digitalen Technologien über die Softwareprogramme direkt in die etablierten Verfahren des Entwerfens und in die kulturelle Funktion der Architektur ein. So wird die Architektur in ihrem ureigensten Feld in Frage gestellt: der Produktion des Raumes als zentrale Instanz für die menschlichen Sozialisierungsprozesse.

Die Reihe ArchitekturDenken widmet sich der kritischen Reflexion der gestalteten Umwelt im dynamisch sich ändernden kulturellen Kräftefeld. Wo die Architektur weder als Phänomen noch als Zeichen allein, sondern nur in der Verschränkung beider Prinzipien und in der Gleichzeitigkeit von Empfindung und Objekt, von Sinnlichkeit und Sinn konzeptualisiert werden kann, wird eine kulturphilosophische Erweiterung der Architekturtheorie über ihre Begrenzung durch die Ideengeschichte hinaus verfolgt.

Jörg H. Gleiter

