

## Utopie in der Postmoderne: Krise und Kritik

Das „Phänomen Postmoderne“, als gesellschaftliche und kulturelle Epoche—in einer Zeit des Übergangs vom Fordismus zum deregulierten neuen Liberalismus—, lässt sich exemplarisch an der Architektur besprechen.<sup>92</sup> Die Entwicklung der postmodernen Architektur vollzieht sich vor dem Hintergrund einer kritischen Revision der Theorie und Praxis der Architektur der Moderne. Beispielsweise tritt der Architekt Robert Venturi in seiner Schrift *Komplexität und Widerspruch in der Architektur* (1966) für eine Komplexitätssteigerung, Widerspruchstoleranz und Mehrfachkodierung des architektonischen Formenvokabular ein; der Architekt Charles Jencks kritisiert in seinem Buch *Die Sprache der postmodernen Architektur* (1972) den Verlust der Sprachlichkeit, Geschichtlichkeit und Autonomie der modernen Architektur; und der Architekt Peter Eisenman entwickelt mit der Gestaltung seiner *Houses*-Serie (1968–75) eine neoavantgardistische Dekonstruktion des modernen Formenvokabulars. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang auch die im Jahr 1980 erstmals stattfindende Architekturbiennale in Venedig mit dem Motto *Die Gegenwart der Vergangenheit* unter der Leitung des Architekten Paolo Portoghesi. Passend dazu stellt der Kulturtheoretiker Fredric Jameson einen Begründungszusammenhang her zwischen der postmodernen Kultur, die von *Pastiche* und *Revivals*, d. h. von der Nachahmung und Neukompilierung historischer Versatzstücke geprägt ist und gewissen politischen Tendenzen im Spätkapitalismus.<sup>93</sup>

Der amerikanische Architekturhistoriker Reinhold Martin schreibt in seinem Buch *Utopia's Ghost. Architecture and Postmodernism, Again* (2010), dass Utopie—als radikale Alternative zum Status quo, d. h. jenseits der gegebenen Zeichen- und Macht-

strukturen—in der Postmoderne „undenkbar“ wurde. Wenn überhaupt, kehrte die Utopie als „verdrängtes Thema“, im Rekurs auf Marx und Engels als „Gespenst“, wieder.<sup>94</sup> Die Rede vom *Ende der Utopie* fängt also eine Stimmung jener Zeit ein, d. h. eine „Sinnkrise“ am Ende der Moderne als Zenit einer längeren Entwicklung, die zutreffender aber nur als eine vorübergehende *Krise utopischen Denkens* verstanden werden sollte—vor allem wenn das Konzept der Utopie als anthropologische Grundkonstante gedacht wird.<sup>95</sup>

Ähnliches vollzieht sich in den historiographischen Diskursen der Postmoderne. Die klassische Geschichtsschreibung, die Traditionen und Spuren folgt, wird dekonstruiert. Der mikrogeschichtliche Ansatz, der Ausschnitte und Grenzziehungen problematisiert, entwickelt sich. Die lineare Erzählweise der Moderne weicht einer notwendig werdenden Offenheit gegenüber dem Denken von Diskontinuitäten, d. h. der forschende Blick wird der Schwellen, Brüche, Einschnitte, Wechsel und Transformationen historischer Begebenheiten und *Zuordnungen* gewahr.

Die Werke von Michel Foucault und Manfredo Tafuri sind dazu weiterführend aufschlussreich. Foucault bezeichnet sein historisch-philosophisches Vorgehen als „Genealogie“, im Rekurs auf Friedrich Nietzsche, ein Begriff, der für einen kritisch-gegenwartsbezogenen und nicht-linearen Zugang zur Geschichte steht. Dabei geht es darum, die „Erscheinungsbedingungen einer Singularität“ bzw. singulärer Ereignisse in ihren „vielfältigen bestimmenden Elementen ausfindig zu machen“ und sie dabei „nicht als deren *Produkt* sondern als deren *Effekt* erscheinen zu lassen. Also eine Einsichtigmachung—die aber nicht in der Art einer Schließung vorgeht.“<sup>96</sup>

Seine Genealogie kennt keine „Einheit der Geschichte“; denn es gibt in der Geschichte nichts zu „erkennen“, nichts, was wir bereits wissen. „Denn Wissen dient nicht dem Verstehen, sondern dem Zerschneiden.“<sup>97</sup> Daran knüpft Tafuri später an.

**Foucault: Genealogie und Heterotopologie** In seinem Buch *Archäologie des Wissens* (1969) schreibt Foucault, dass die Geschichte eines Begriffs—z. B. die Geschichte von der Raum-Utopie zur Mikro-Utopie—nicht

„die [Geschichte] seiner fortschreitenden Verfeinerung, seiner ständig wachsenden Rationalität, seines Abstraktionsanstiegs

ist, sondern die [Geschichte] seiner verschiedenen Konstitutions- und Gültigkeitsfelder, die seiner aufeinander folgenden Gebrauchsregeln, der vielfältigen theoretischen Milieus, in denen sich seine Herausarbeitung vollzogen und vollendet hat.“<sup>98</sup>

Er bezieht sich dabei auf seinen Mentor, den Arzt und Wissenschaftshistoriker Georges Canguilhem, der eine Unterscheidung „zwischen den *mikroskopischen* und den *makroskopischen Abstufungen* der Wissenschaftsgeschichte“ vornimmt. Auf diesen Abstufungen verteilen sich Ereignisse und ihre Folgen nicht gleichermaßen. *Rücklaufende Neueinteilungen* lassen jeweils mehrere Vergangenheiten, Verkettungsformen, Gewichtungshierarchien, Determinationsraster und Teleologien für ein und dieselbe Wissenschaft entsprechend den Veränderungen ihrer Gegenwart erscheinen.

„Infolgedessen ordnen sich die historischen Beschreibungen notwendig nach der Aktualität des Wissens, vervielfachen sie sich mit seinen Transformationen und hören ihrerseits nicht auf, mit sich selbst zu brechen [...].“<sup>99</sup>

Im Vorwort seiner frühen Schrift *Die Ordnung der Dinge* (1966) nimmt Foucault—mit der Absicht vorrationale Ordnungssysteme (karikierend) zu illustrieren—bekanntlich auf den argentinischen Schriftsteller und Bibliothekar Jorge Luis Borges und dessen „chinesische Enzyklopädie“ Bezug. Darin teilt Borges Tiere in unterschiedliche Klassen folgender Art ein, z. B. „a) Tiere, die dem Kaiser gehören, b) einbalsamierte Tiere, c) gezähmte, [...] k) die mit einem ganz feinen Pinsel aus Kamelhaar gezeichnet sind, l) und so weiter, [...]“<sup>100</sup> und bricht dabei mit vermeintlich gesetzten kategorialen Zuordnungen.

Diese Art der Klassifizierung überträgt Foucault ins Räumliche; ganz dem postmodernistischen Pluralitätspostulat entsprechend konzipiert er die *Heterotopologie*<sup>101</sup> als neue raumtheoretische Wissenschaft; eine postmoderne Raum-Utopie. Er sprengt damit einerseits traditionelle dualistische Denkgewohnheiten des Räumlichen (öffentlich/privat, innen/außen, kontrolliert/unkontrolliert) und andererseits traditionelle Denkgewohnheiten des Utopischen (Nicht-Ort/guter Ort).<sup>102</sup>

Foucault differenziert sechs Grundsätze der Heterotopie, des „anderen Ortes“: Heterotopien 1) bilden eine Konstante aller

menschlichen Gruppen, 2) variieren ihre Funktionsweise je nach Kultur- und Zeitraum, 3) besitzen die Fähigkeit, mehrere reale Räume, die eigentlich nicht miteinander verträglich sind, an einem einzigen Ort nebeneinander zu stellen, 4) funktionieren am besten, wenn ein absoluter Bruch mit der traditionellen Zeit vollzogen wird; sie sind nicht mehr auf die Ewigkeit, sondern vollkommen auf das Jetztzeitliche ausgerichtet. Diese Heterotopien können mit den flüchtigsten, vergänglichsten, prekärsten Aspekten der Zeit verbunden sein, z. B. in Gestalt des Festes. Grundsatz 5) lautet, dass Heterotopien immer ein System der Öffnung und Abschießung voraussetzen, das sie isoliert und gleichzeitig Zugang ermöglicht; und im letzten Grundsatz 6) heißt es schließlich, dass Heterotopien einen illusionären Raum schaffen, der den ganzen realen Raum als noch größere Illusion entlarvt.<sup>103</sup>

Er führt konkret den Friedhof, den Garten, das Museum oder das Freudenhaus als „andere Orte“ an, oder abgeschlossene Enklaven, wie z. B. ein Gefängnis oder ein Schiff; wobei ihm das Schiff als „Heterotopie *par excellence*“ gilt; so konstatiert er am Schluss des Textes, dass Gesellschaften ohne Schiff verloren sind, weil ihnen die Träume versiegen.<sup>104</sup>

Als weitere architektonische Beispiele kann man sich auch z. B. die Pariser Passagen in Walter Benjamins Beschreibung oder die Übergangszonen in Fouriers Phalanstères im 19. Jahrhundert<sup>105</sup> vorstellen; oder als „anders gearteter“, mehrfachkodierter städtischer Kontext im 20. Jahrhundert z. B. das kulturell heterogen geprägte Musrara-Viertel in Jerusalem; vorstellbar sind auch die „temporär autonomen Zonen“ (T.A.Z.), ein Konzept des Schriftstellers Hakim Bey (1991), z. B. der Ausnahmezustand eines Straßenprotests oder Karnevals.

Foucaults heterotopische Grundsätze wurden bis heute architektonisch und literarisch so vielgestaltig ausgedeutet, dass das Konzept der Heterotopie schnell an Schärfe verliert, versuchte man sich einen Überblick über die möglichen Erscheinungsformen des *anderen, mehrfachkodierten* Ortes zu verschaffen.<sup>106</sup> Die Radikalität dieses Konzepts lässt sich am besten verstehen, wenn man Heterotopien als Orte der *Spiegelung* von *Krisen- und Abweichungsszenarien* der realen Welt begreift, um Nahe an Foucaults Beschreibung des ersten Grundsatzes zu bleiben.

**Tafuri: Ideologiekritik und Mikroanalyse** Tafuris historisches Vorgehen lässt sich über Foucaults Heterotopie-Konzept, auf das er konkret Bezug nimmt, verstehen:

„Während Utopien trösten, weil sie Städte öffnen ‚mit weiten Avenuen, wohl bepflanzte[n] Gärten‘, beunruhigen Heterotopien, unterminieren heimlich die Sprache, ‚weil sie im voraus die *Syntax* zerstören, und nicht nur die, die die Sätze konstruiert, sondern die weniger manifeste, die die Wörter und Sachen (die einen vor und neben den anderen) *zusammenhalten* lässt.“<sup>107</sup>

Tafuri bezieht sich in seinem historischen Vorgehen auch auf Foucaults Genealogie, wobei es um die Überwindung von Letztbegründungen geht. Das Ziel der Geschichte sei demnach nicht in einem hermeneutischen Prozess der Interpretation zu suchen, denn auch die

„bis ins Kleinste analysierten Teile [können] als neue Einheiten [aufgeladen werden], die autonom und in sich selbst bedeutsam sind.“<sup>108</sup>

Obwohl Tafuri in der marxistischen Tradition steht, liegt seine Originalität und Autonomie in der

„Weigerung, ein ‚Zentrum‘, eine endgültige dialektische Synthese wiederherzustellen; der Weg des Historikers führt nicht zur Gewissheit der Wahrheit, sondern zur Scheidung zwischen Bezeichnung und Bezeichnetem, zu den vielfältigen Bedeutungen der Realität.“<sup>109</sup>

Tafuri versteht die Sprache der Theorie als *Etwas*, das in sich bereits eine „Vielfalt der Themen, des Wissens, der Institutionen“ umfasst. Geschichte müsse die Vielzahl der Sprachen und Themen berücksichtigen sowie die kontinuierlichen Grenzverschiebungen, die die Position einzelner Protagonist\*innen und Sachverhalte ständig verändern.<sup>110</sup> Ihm geht es erstmal nicht so sehr um die Analyse spezifischer Einzelereignisse, sondern seine Radikalität begründet sich in der „skandalösen Einführung des Widerspruchs ins Herz der historischen Analyse.“<sup>111</sup> Es geht ihm vielmehr um

„die Produktion von ‚Bedeutungen‘ durch ‚den ständigen Kampf zwischen der Analyse und ihren Objekten [...], um

eine analytische Konstruktion, die nie endgültig und immer vorläufig ist; um ein Instrument der Dekonstruktion gesicherter Realitäten‘.<sup>112</sup>

Tafuri versteht—anders als Foucault—den Akt der Dekonstruktion aber nur als vorläufiges Werkzeug, das zwangsläufig eine Form der „Rekonstruktion“ erfordere. In der Geschichtsschreibung müsse immer die Möglichkeit der Veränderung enthalten sein.<sup>113</sup> Aus der Mehrdeutigkeit der gegebenen Realität heraus versucht der Kritiker, so Tafuri, eine logische Struktur und Bedeutung, als Vorbedingung zukünftiger Handlungen, die auf eine neue Arbeitshypothese gerichtet sind, zu entwickeln. Zu den primären Aufgaben eines Kritikers gehöre es die Fehler der Vergangenheit nachzuvollziehen und die Werte der Gegenwart zu verstehen. Es geht darum exakt zu diagnostizieren, ohne zu moralisieren.<sup>114</sup>

Sein „historisches Projekt“ ist ein „Projekt der Krise“; es geht ihm um die „Überwindung der traditionellen, im Positivismus des 19. Jahrhunderts verwurzelten Beziehung zwischen einem ‚Ursprung‘ und dem ‚Ziel: einem Endpunkt, der alles erklärt, was eine bestimmte ‚Wahrheit‘ ausmacht.“<sup>115</sup>

Tafuri de/konstruiert die klassische Erzählung der Moderne in *Kapitalismus und Architektur* (1973) als ideologiekritische Genealogie und re/konstruiert mithin die Utopie der Moderne als Ideologie. Der *rebellische* Erneuerungsversuch der Architekturmoderne sei letztlich auch nur seinen historischen Umständen unterlegen. Das utopische Versprechen der Moderne wurde enttäuscht; die Utopie der Moderne kann als Ideologie, d. h. im Marx'schen Sinne als falsches (kapitalistisches) Bewusstsein, entlarvt werden.<sup>116</sup> Für Tafuri steht die Krise der modernen Architektur exemplarisch für die Krise der Ideologie der „neuen Welt“.<sup>117</sup>

Es lässt sich leicht über die Architektur selbst sprechen; über ihre Sprache, Technik, Institutionen und den historischen Kontext. All diese Themen besitzen jeweils eine Eigenlogik. Aber können all diese einzelnen Begriffe in eine kohärente Erzählung *übersetzt* werden?<sup>118</sup> Was ist das Wesen der architektonischen Botschaft? Gibt es so etwas wie eine Sprache der Architektur? Oder besteht Architektur letztlich aus einer inkohärenten Menge von ‚Techniken, die untereinander nicht kommunizieren können‘?<sup>119</sup>

Mit dieser Aussage nimmt Tafuri Bezug auf Ginzburg, der Forschung als einen Vorgang beschreibt, bei dem „nur einige Fragmente vorliegen, aus denen sich theoretisch mehr als eine Figur

fügen lässt. [...] Die Tatsache, dass alles zusammenpasst, ist daher ein mehrdeutiges Zeichen: entweder liegt man völlig richtig oder völlig falsch“.<sup>120</sup> Hier befinden wir uns erneut im Herzstück der Kritik an der Mikroanalyse bzw. -geschichte und der dialektische Kreis schließt sich.

Im enttäuschten Abwenden von der Deutung moderner Architektur, die sich *immer* mit etablierten Machtstrukturen verbündet, um verwirklicht werden zu können (Komplizenschaft), versteht Tafuri *Geschichte* als *das* politische Projekt. In seinem Spätwerk sondiert er schließlich krisenhaft-kritische Phasen (Einzelereignisse) der Architekturgeschichte der Renaissance — oftmals als ein „resignierter Rückzug ins Historische“ dargestellt. Sein Rückgriff auf spezifische Gegebenheiten der Architekturgeschichte ist aber nicht mit einem Rückzug ins Historische gleichzusetzen, sondern verdeutlicht die Relativität der Geschichtsschreibung — Mikrogeschichte als Ausweg und hochpolitisches Projekt.