

Jörg H. Gleiter

# Grundlagen der Architekturtheorie I

Traditionelle Theorie · 1863–1938

[transcript]

ArchitekturDenken 15

Jörg H. Gleiter  
Grundlagen der Architekturtheorie I

**ArchitekturDenken** | Band 15



Jörg H. Gleiter

# Grundlagen der Architekturtheorie I

Traditionelle Theorie · 1863–1938

[transcript]

Diese Publikation wurde aus dem Open-Access-Publikationsfonds der Technischen Universität Berlin unterstützt.

### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

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



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

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

**2025 © Jörg H. Gleiter**

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | [live@transcript-verlag.de](mailto:live@transcript-verlag.de)

Umschlaggestaltung: Maria Arndt mit Phillip Helein

Lektorat: Ute Keil

Korrektorat: Martha Deter

Satz: Jan Gerbach, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839475317>

Print-ISBN: 978-3-8376-7531-3

PDF-ISBN: 978-3-8394-7531-7

Buchreihen-ISSN: 2702-8062

Buchreihen-eISSN: 2702-8798

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

# Inhalt

<b>Vorwort</b>	9
<b>Einführung: Theorie und Souveränität</b>	11
1 System der Theorie	13
2 Schwierigwerden der Tradition	15
3 Interferenzen	17
4 Schwierigwerden der Moderne	18
<b>1 Methode des Denkens</b>	22
1 Architektur und Architekturtheorie	24
2 Architektur als Werkzeug und Institution	27
3 Erweiterung der vitruvianischen Trias	31
4 <i>Exkurs</i> Erkenntnistheoretische Grundlagen	35
5 Vier historische Phasen der Theorie	38
<b>2 Die Krise der Tradition</b> Gottfried Semper	44
1 Material und Maschine	46
2 Monumentalbaukunst	49
3 Provisorien in Eisen	53
4 <i>Exkurs</i> Metaphysik des Schönen	55
5 Theorie der Oberfläche	59
<b>3 Der wahre Wert der Tradition</b> Otto Wagner	66
1 Wille zum Werden	68
2 Konstruktion als Kunstform	70
3 Umkehrung der Zeitachse	73
4 <i>Exkurs</i> Form ever follows function	75
5 Baukunst unserer Zeit	79

<b>4 Evolution der Kultur</b>	Adolf Loos	84
1	Ornamenttheorie als Kulturtheorie	86
2	Intellectualisierung der Wahrnehmung	88
3	Evolution und Degeneration	91
4	<i>Exkurs</i> Indexikalität	94
5	Ornament und Psychoanalyse	100
<b>5 Revolution der Form</b>	Jakow Tschernichow	106
1	Affektion und Produktion	108
2	Kunst und Propaganda	111
3	Mensch und Maschine	114
4	<i>Exkurs</i> Ästhetisierung des Alltags	118
5	Konstruktion und Maschinenform	121
<b>6 Abstraktion der Natur</b>	Frank Lloyd Wright	128
1	Gesetz der Wandlung	130
2	Maschine und demokratische Kultur	133
3	Organik und Abstraktion	137
4	<i>Exkurs</i> Arts-and-Crafts-Bewegung	140
5	Modernität	144
<b>7 Kontinuum von Tradition und Innovation</b>	Le Corbusier I	152
1	Baukunst und Ingenieursästhetik	154
2	Maschine als Metapher und Leitbild	157
3	Grundriss und System Dom-ino	162
4	<i>Exkurs</i> Säulenordnungen	164
5	Aufriss und Modulor	168
<b>8 Umgekehrte Reise zu den Ursprüngen</b>	Le Corbusier II	174
1	Denkende Umbildung der Geschichte	176
2	Präzision und Ausdruckskraft	180
3	Der profane Geist der Ordnung	183
4	<i>Exkurs</i> Ästhetik der Aufklärung	185
5	Sachlichkeit und Erhabenheit	189

<b>9 Eine neue Werkgesinnung</b> Walter Gropius	196
1 Internationale Architektur	198
2 Objektivierung	202
3 Moderne aus der Industriearchitektur	206
4 <i>Exkurs</i> Lichtarchitektur	210
5 Wesensforschung	214
<b>10 Universalität der modernen Architektur</b> Bruno Taut	220
1 Entdeckung des japanischen Hauses	222
2 Wesenszüge der japanischen Architektur	225
3 Paradiesfantasien und Urhütte	228
4 <i>Exkurs</i> Japonismus	234
5 Villa Katsura: Klassik und Moderne	237
<b>11 Gesetzmäßigkeit einer geistigen Ordnung</b>	
Ludwig Mies van der Rohe	242
1 Material und Konstruktion	244
2 Zeitwille und Idee	247
3 Maschine und Aura	250
4 <i>Exkurs</i> Funktion als symbolische Form	253
5 Ästhetischer Nihilismus	257
6 <i>Epilog</i> Kritik der Postmoderne	261
<b>Bibliographie</b>	265
<b>Personenregister</b>	281
<b>Abbildungsnachweis</b>	283



# Vorwort

Die Herausgabe der zweiten Auflage<sup>1</sup> von *Grundlagen der Architekturtheorie I* bietet die Gelegenheit die Frage aufzunehmen, warum schon wieder eine Überblicksdarstellung zur Theorie der Architektur nötig ist. Ist nicht schon alles hinlänglich bekannt und gesagt, besonders in Bezug auf die Moderne und deren Protagonisten? Sind wir denn darüber nicht schon lange hinaus?

Der Kern dieser Frage betrifft die Vergewisserungsprozesse, durch die jede Generation ihren eigenen Standpunkt und ihre, gerade deswegen, offen konzipierte Identität bestimmen muss. Man kann nicht so tun, als ob man von nirgendwo herkäme. Letztendlich sind wir *durch und durch nichts anders als historisch-geistig Gewordene*. Wir sind dies im weiten allgemeinen wie auch im engen individuellen Rahmen.

Theoretiker, Historiker und nicht weniger Architekten müssen daher ihren Standpunkt nicht nur im Heute, sondern auch in der Geschichte bestimmen. Das heißt, dass es in der Theorie nicht nur um eine kritische Bewertung einzelner aktueller Phänomene und Sachverhalte geht, sondern immer auch um die Gewinnung eines kritischen Verständnisses der *Gesamtheit der Geschichte – unserer Geschichte*.

Es muss der Theoretiker – heute mehr denn je – seinen Standpunkt in der Geschichte für sich klären und für andere sichtbar machen. Eine kritische Theorie, im weiteren Sinne, hat die Aufgabe, die über die Jahre, Jahrzehnte und Jahrhunderte *sedimentierten Begrifflichkeiten*, die erst als Selbstverständlichkeiten, dann als Klischees und als Jargon der Architekturtheorie den Boden bereiten, zu bestimmen und zu hinterfragen, verbunden mit dem Ziel, diese wieder lebendig zu machen, ihnen ihre Anschauung wiederzugeben und ihre Wirkungskraft wiederherzustellen.

Wir sind eben nicht nur *Erbe* sondern auch *Mitträger* von Geschichte. Die Geschichte geht durch uns hindurch, was den Träger nicht unverändert lässt,

wodurch aber auch die Geschichte vom Wissen, von den Taten, Empfindlichkeiten, Hoffnungen und Eitelkeiten der jeweiligen Zeit infiziert wird, was sie verändert.

*Grundlagen der Architekturtheorie* ist eine solche Standortbestimmung im weiten Feld der Architektur. Sie begründet, zeigt auf und entwickelt Modelle des Denkens, die dem Wahrnehmen, Beobachten, Analysieren und Beurteilen des Autors zugrunde liegen. Standortbestimmung heißt dann so viel wie zu zeigen, wie immer wieder im Alten das Neue aufblitzt, und umgekehrt im Neuen ein Altes seine Aktualisierung feiert. Es geht darum, auf der Grundlage einer solchen *vergegenwärtigenden Gesamtheit* einer *verantwortlichen Kritik* den Boden zu bereiten.

Berlin, im März 2025

Jörg H. Gleiter

## Anmerkung

- 1 Die kursiv gesetzten Textstellen finden sich in: Edmund Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, Hamburg: Felix Meiner Verlag 2019, S. 76 f. Alle Formulierungen, die Dinge, Tiere oder Personen betreffen, verstehen sich als geschlechtsneutral.

# Einführung: Theorie und Souveränität

*Grundlagen der Architekturtheorie* ist als Schule des Denkens der Architektur konzipiert. Als Einführung in die Architekturtheorie ist die Lektüre voraussetzungslos, mit einer Ausnahme: Das ist die Fähigkeit zum Staunen. Angesprochen sind all jene, die nicht verlernt haben, sich in Erstaunen versetzen zu lassen, sich zu wundern und Fragen zu stellen angesichts des Alltags, für den die Architektur den Hintergrund bildet, den wir oft nur nebenbei, unbewusst und automatisiert wahrnehmen, und der dennoch alles andere als neutral ist. »Verwunderung war den Menschen jetzt wie vormals der Anfang des Philosophierens«<sup>1</sup>, so Aristoteles (384–322 v. Chr.). Es vollzieht sich nach Hermann Schweppenhäuser (1928–2005) die Philosophie im »Übergang vom Staunen zum Erkennen«. Im staunenden Erkennen, das seinen Fokus in der Architektur, ihrer Praxis und dem Wissen darüber hat, liegt dann auch die Architekturtheorie begründet.

Theorie begnügt sich aber nicht nur mit Erkenntnis. Das macht den Unterschied zur Philosophie aus. Theorie ist eine Weise der Reflexion der Dinge, deren Ziel die Praxis ist, für die sie leitend ist und in die sie verändernd eingreift. Es zeichnet sie aus, dass sie die Veränderungen, die sie in der Lebenswelt auslöst, mit in ihre Reflexion aufnimmt. Jeder Prozess theoretischer Reflexion, wie er im Übergang vom Staunen zum Erkennen<sup>2</sup> sich vollzieht, wird so wiederum zum Ausgangspunkt für weiteres Staunen. Daher ist Theorie vom Prinzip her offen, sie zielt nicht auf Abschluss. Dazu gehört auch, dass echte Erkenntnis, wo sie im Sinne der Theorie in die Praxis einwirkt, nicht unbeteiligt lässt; sie löst einen Wirbel, einen Schwindel und mithin einen Schock aus. Sie verrückt die Sichtweise, suspendiert Wissen und entlarvt dieses in seinen Defiziten, Widersprüchen und Vorurteilen. Sie lässt so die Dinge in neuem Licht

erscheinen, hat aber nicht das ganz Neue zum Ziel; im Gegenteil, im Alten das Neue zu erkennen und umgekehrt kann weit erkenntnismächtiger sein.

*Grundlagen der Architekturtheorie* liegt die Erkenntnis zugrunde, dass die Theorie unabdingbarer Bestandteil der Architektur ist, ja, dass es keine Architektur ohne Theorie gibt, so unbewusst diese bisweilen auch wirken mag. **Architektur ist immer schon theoretisch**, das heißt vorgeprägt durch Modelle und Muster des Denkens, sowohl bei der Konzeption wie auch bei der Konstruktion und Perzeption. Als Indiz dafür, dass es keine vortheorietische Praxis der Architektur geben kann, mag die Tatsache genommen werden, dass der Architekt sich immer wieder dabei beobachten kann, wie er ähnliche oder gar dieselben Figuren auf das Papier zeichnet, ob er möchte oder nicht.

Das unterscheidet sich nicht vom Leben als solchem, wo das Denken, die Handlungen und selbst die Emotionen immer mehr oder weniger bewusst oder unbewusst bestimmten Modellen und Mustern folgen, die durch die verschiedenen Milieus, Bildungsprozesse und Sozialisierungskontexte vorgeprägt sind. Mit Pierre Bourdieu (1930–2002) kann man von der Prägung durch das allgemeine »**kulturelle Kräftefeld**« und das »**kulturell Unbewusste**« sprechen, denen innerhalb des »Systems von Themen- und Problembeziehungen« eine ordnende Funktion zukommt.<sup>3</sup> Sind aber die sich in Varianten wiederholenden Figuren des Architekten besonders prägnant, so kann das ein Anzeichen eigener, idiosynkratischer Modelle und Muster des Denkens sein. Man spricht dann vom Individualstil des Architekten und geht davon aus, dass dieser das Ergebnis intensiver theoretischer Reflexion ist.

Hier setzt die Architekturtheorie als Wissenschaft an, denn sie versucht, die unbewussten Voraussetzungen für Architektur ins Bewusstsein zu bringen, auf der Seite sowohl der Produzenten wie auch der Rezipienten. Architekturtheorie möchte die Modelle und Muster hinter den Dingen und Handlungen sichtbar, benennbar und unterscheidbar machen. Architekturtheorie möchte die Denk- und Handlungsmodelle der kritischen Analyse öffnen, um sie so zur Erkennbarkeit zu bringen. Sie zielt darauf, die Modelle in ihrer Konzeption zu bestätigen, ihre Defizite zu benennen und gegebenenfalls neue Modelle zu formulieren. Architekturtheorie stellt immer Theorien infrage und hat als solche die Funktion der Aufklärung der Architektur über sich. Sie verfolgt dabei zwei Ziele, einerseits die **Emanzipation der Architektur** vom kulturell Unbewussten und andererseits die **Souveränität des Architekten** über

sein Material, das heißt die souveräne Beherrschung der Verfahren, Prozesse und Materialien, was auch die Konzepte und Ideen einschließt.

## 1 System der Theorie

Damit ist die Architektur als Wissenspraxis bezeichnet. Es wäre aber ein Missverständnis, wenn man annehmen wollte, dass das Wissen der Architektur und die Erkenntnis darüber nur das Denken der Dinge betreffen und nur begrifflich seien. Das Wissen der Architektur schließt auch das Wissen um die Bedürfnisse und Motive des menschlichen Handelns wie das Wissen um die Wahrnehmung und sinnliche Vermitteltheit der menschlichen Welt-erfahrung ein. Neben dem Denken ist die Architektur durch die Vernunft im Handeln und die Vernunft in den Sinnen charakterisiert. So ist die Architekturtheorie von drei **spezifischen Wissensgebieten** konstituiert:

1. **Ästhetik**, was die sinnliche Wahrnehmung und die Vernunft in den Sinnen betrifft,
2. **Anthropologie**, was das Begehungsvermögen und die Vernunft im Handeln betrifft, und
3. **Erkenntnistheorie**, was das Erkenntnisvermögen und das begriffliche Denken betreffen.

Mithilfe dieses dreifachen Erkenntnismodells kann analytisch getrennt werden, was im Alltag vielfältig und oft schwer unterscheidbar ineinander ver-schränkt ist.

Der anthropologischen Seite liegt, mit Arnold Gehlen (1904 – 1976), das Verständnis vom **Menschen als Mängelwesen** zugrunde. Als Mängelwesen braucht der Mensch die Architektur, er kann nicht ohne sie. Denn mit ihr erst schafft er sich eine seinen sich ändernden wie auch gleichbleibenden Bedürfnissen einzig angemessene, von der reinen Naturhaftigkeit verschiedene, lebenswerte Umwelt. Folgt man der griechischen Mythologie, so haben die Götter die Tiere mit je einer besonderen Fähigkeit ausgestattet, die sie den anderen Tieren gegenüber konkurrenz- und überlebensfähig macht.

Nur der Mensch ging leer aus: Nicht nur, dass er über keine besonderen Fähigkeiten verfügt, er ist dazu noch nackt und schutzlos. Um überleben und

ein seinen Bedürfnissen angemessenes Leben führen zu können, ist er auf besondere Kulturtechniken angewiesen. Dazu gehört die Herstellung von Geräten und Maschinen aller Art, vor allem aber von Behausungen. Das erklärt, warum Marcus Vitruvius Pollio (ca. 80–15 v. Chr.) in seinem Traktat *Zehn Bücher über Architektur* unter Architektur sowohl die Konzeption und das Bauen von Häusern wie auch die Konzeption und die Herstellung von Uhren und Maschinen verstand – darunter so Nützliches wie Wassermühlen, Sonnenuhren, Hebemaschinen und Katapulte. Alle diese Dinge dienen dazu, dem Menschen ein Leben auf der Erde zu ermöglichen, ohne sie wäre er in der freien Natur nicht überlebensfähig.

Darüber hinaus ist Architektur immer auch ein Ereignis der sinnlichen Wahrnehmung. Das betrifft alle Sinne, mit denen der Mensch seine Umwelt und sich in ihr erfährt. Es gibt keine andere Wirklichkeit jenseits der sinnlichen Vermittlung des Weltbezugs, womit gleichzeitig impliziert ist, dass architektonische Erfahrung nicht unmittelbar erfolgt, dass die Erfahrung von Architektur nicht bei der Wahrnehmung als solcher stehen bleibt. In der Vermittlung durch die Sinne ist die Wirklichkeit immer Resultat der Interpretationen von Sinnesdaten. Wahrnehmung ist ein Vorgang, bei dem die sinnlich vermittelten Daten einem Prozess der Interpretation und der Bewertung unterzogen werden, das heißt, dass Wirklichkeit von der »theoretischen Bearbeitung durch menschliche Vorstellungen und Begriffe«<sup>4</sup> geprägt ist. Sie macht erst bestimmte Erkenntnis möglich, indem sie in gleichem Maße andere Erkenntnis ausschließt.

Wofür kein Modell des Denkens vorliegt, das bleibt unstrukturiert, unerkannt und ohne Potenzial, Handlungen und Aktionen auszulösen. Architektur wird dann erfahren, wenn das mittels sinnlicher Wahrnehmung – Sehen, Hören, Tasten und leibliches Fühlen – vielfältig vorstrukturierte, in den konkreten Formen materialisierte Wissen aufeinander bezogen wird. Im Sinne eines *tertium comparationis* werden mittels der Ästhetik, als Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis, Anthropologie und Erkenntnistheorie in ein lebensweltliches Kontinuum gesetzt.

## 2 Schwierigwerden der Tradition

Trotz der chronologischen Ordnung ist *Grundlagen der Architekturtheorie* keine Geschichte der Architekturtheorie. Sie ist vielmehr selbst Entwurf und Explikation der Theorie der Architektur. Sie ist dies, insofern sie die Veränderungen und Transformationen der Konzeption der Architektur beschreibt und dafür im sich ändernden kulturellen Kräftefeld der Moderne die Bedingungen und den Ort im System der Theorie bezeichnet. Damit ist das leitende Motiv für die Theorie der Architektur benannt: die **Parallele von Theorie und Moderne**.

Architekturtheorie ist ein Phänomen der Moderne, insofern Anlass für sie die »fortwährende Umwälzung und Entwicklung der materiellen Grundlagen«<sup>5</sup> der Gesellschaft im 19. Jahrhundert waren. Ursache dafür waren die Industrialisierung, die Maschine und die Maschinenproduktion, die neu sich formierende Massengesellschaft und die damit einhergehenden gesellschaftlichen Veränderungen. Sie führten zur Verunsicherung der Architektur in Bezug auf die überlieferten Grundannahmen, Methoden, Verfahren und Ziele. Es war das Schwierigwerden der Tradition, das zum Auslöser für die theoretische Reflexion über Architektur wurde.

Diese erste Phase der Architekturtheorie bezeichnet man als **Traditionelle Theorie der Architektur**. Die *Traditionelle Theorie der Architektur* ist natürlich als Theorie nicht traditionell, aber das theoretische Interesse kreist um das Verhältnis zwischen Altem und Neuem, zwischen Überlieferung und Erneuerung. Die *Traditionelle Theorie der Architektur* löst damit die Reflexion über Architektur in vormodernen Gesellschaften ab, was man in Absetzung davon als **Nachdenken über Architektur** bezeichnet. Das *Nachdenken über Architektur* ist die Weise der Reflexion in vormodernen, feudalen Gesellschaften, in denen die gesellschaftlichen Veränderungen langsam, aber stetig sich vollzogen und so das Wissen von Generation zu Generation weitergegeben werden konnte, ohne dass sich dabei der Status der Architektur veränderte.

Dass dagegen seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts alles in Änderung begriffen war, dass man sich nicht mehr unhinterfragt auf das tradierte Wissen verlassen konnte, zwang die Architekten zur theoretischen Reflexion über die Grundlagen und Voraussetzungen der Architektur. Wie Jürgen Habermas (\* 1929) formuliert hat, kamen nach und nach die »Ablösung von exemplarischen Vergangenheiten und die Notwendigkeit, alles Normative aus sich

selber zu schöpfen, als ein geschichtliches Problem zu Bewußtsein<sup>6</sup>. Es lässt sich die Theorie der Architektur nicht von der Frage der Theorie der Moderne ablösen, beide sind wechselseitig aufeinander bezogen und ineinander ver-schränkt.

Die Notwendigkeit zur grundlegenden theoretischen Reflexion der Archi-tekturen resultierte dann 1863 in Gottfried Sempers (1803 – 1879) Werk *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik*, der ersten modernen Architekturtheorie. Das Buch zeichnet sich durch die wissenschaftliche Akribie seines Autors und dessen Willen zur Aufdeckung der Begründungszusammenhänge in der Architektur aus. Semper ließ damit endgültig den Traktat- und Lehrbuchcharakter der Abhandlungen über Architektur der vormodernen Epochen hinter sich.

Hintergrund dafür war, dass die zu seiner Zeit immer eindrucklicheren Konstruktionen in Stahl und Glas die überlieferte Vorstellung der Architektur infrage stellten. Daraus folgte die Notwendigkeit zur Klärung der theoretischen Grundlagen der Architektur, ohne die Architektur nicht mehr möglich war. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik* markiert einen historischen Wendepunkt, was sich darin zeigt, dass Semper wohl die wissenschaftliche Systematisierung des architektonischen Wissens verfolgte, aber noch mit dem Ziel der Rettung der Architektur in ihren tradierten Werten. Es blieb späteren Generationen vorbehalten, Sempers theoretische Grundannahmen neu zu bewerten und die Architekturpraxis der veränderten Konzeption der Moderne zu öffnen.

Die Wende vom *Nachdenken über Architektur* zur *Traditionellen Theorie der Architektur* hatte sich schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts angekündigt, zu einer Zeit, die Reinhart Koselleck (1923 – 2006) als »Sattelzeit« beschrieben hat. Damit bezeichnete er die Periode des über viele Jahrzehnte sich hinziehenden Prozesses der Ablösung von den Vorstellungen des 18. Jahrhunderts und der Hinwendung zu der sich aus der Aktualität der technologischen, politischen und allgemein kulturellen Veränderungen ergebenden Neukonzeption der Gesellschaft. Karl Friedrich Schinkel (1781 – 1841) war in der Architektur deren prominentester Vertreter. Bezeichnenderweise gelang es Schinkel in dieser Zeit des zunehmenden Veränderungs- und Innovationsdrucks nicht mehr, ein in sich geschlossenes architektonisches Lehrbuch zu verfassen. Schinkels architektonisches Lehrbuch blieb nicht nur Fragment, er unternahm auch keine Anstrengungen, es zu vollenden<sup>7</sup>.

### 3 Interferenzen

Methodisch-konzeptuell gründet *Grundlagen der Architekturtheorie* in einem triadischen Modell: **der Architekt, sein theoretisches und sein gebautes Werk**. Ernst zu nehmen ist die Architekturtheorie nur dann, wenn sie **Autor, Werk und Theorie** in ein reflexives Kontinuum setzt. Die Gründe dafür sind, dass einerseits das architektonische Werk immer theoretisch vorstrukturiert ist, dass aber andererseits der kreative Prozess, als Prozess der Objektivierung der subjektiven und idiosynkratischen Einstellungen des Architekten, selbst ein Theoriebildungsprozess ist, das heißt ein Prozess der Objektivierung und Systematisierung.

Die hier präsentierte Auswahl von neun Architekten, die die einzelnen Kapitel definieren, berücksichtigt diejenigen, die neben ihrem gebauten Werk ein signifikantes theoretisches Werk hinterlassen haben, durch das sie über Ort und Zeit hinweg die Diskurse beeinflusst haben. Architekten, die sich nur nebenbei oder überhaupt nicht zur Theorie äußerten, soll hier nur eine untergeordnete Rolle zugestanden werden, selbst wenn ihre Bauten historisch und gestalterisch von Bedeutung sein sollten.

Das mag irritieren, die Gründe hierfür liegen aber darin, dass aus theoretischer Sicht die Kriterien der Bewertung andere sind als die aus historischer oder gestalterischer Perspektive; wie es auch umgekehrt der Fall sein kann, dass das, was theoretisch wertvoll ist, nicht unbedingt immer gestalterisch gelingen muss. Die Kritik an Walter Gropius (1883-1969), besonders am späten, amerikanischen Gropius, ist hinreichend bekannt. So erhält für den Zeitraum der Zwanziger- und Dreißigerjahre auch Jakow Tschernichow (1880-1951) mit seinem umfangreichen zeichnerischen und theoretischen Werk den Vorrang gegenüber Konstantin Melnikow (1890-1974). Letzterer wird, seinem besonderen Einfluss entsprechend, der sich außerhalb der UdSSR erst in den Siebziger- und Achtzigerjahren entfaltete, später an entsprechender Stelle thematisiert.

Dass die Bände von *Grundlagen der Architekturtheorie* einer chronologischen Ordnung folgen, heißt nicht, dass damit eine lineare Entwicklung der Theorie suggeriert werden soll. Eher verstehen sich die Positionen der hier vorgestellten Architekten wie Pfähle im weiten Feld der Theorie. Es wurden diejenigen Architekten ausgewählt, an deren theoretischen Positionen Generationen von Architekten Orientierung gewonnen haben, mit denen

die Architektur sich ihre Grundlage und ihre je eigenen Anschauungs- und Denkmodelle gegeben hat, sich dabei selbst stabilisiert hat und dies bis heute noch tut. Um diese Pfähle breiten sich, wie in der bei Nebel im Nichts sich verlierenden Lagune Venedigs, theoretische Kräftefelder in konzentrischen Ringen aus, die sich, nicht ganz geräuschlos, gegenseitig durchdringen, sich dabei in vielfältigen Interferenzen zum Teil neutralisieren, zum Teil verstärken, immer aber mit dem Potenzial zur Entstehung von neuen Mustern und neuen theoretischen Kräftefeldern.

#### 4 Schwierigwerden der Moderne

Da die Theorie der Architektur, so wie sie sich im 19. Jahrhundert herausgebildet hat, nicht von der Moderne und ihren Ausdifferenzierungsprozessen getrennt werden kann, versteht sich der hier vorliegende erste Band von *Grundlagen der Architekturtheorie* als Explikation der Theorie der Moderne. Es lassen sich drei Themen benennen, die im **Zentrum der Modernedebatten** standen und in unterschiedlicher Weise thematisiert wurden:

1. Die Veränderung des Konzepts der Baukunst,
2. die Entwicklung einer neuen Sprache der modernen Architektur und
3. der Versuch, das Neue Bauen in eine Kontinuität mit der Tradition zu bringen.

Das Anliegen der Protagonisten der Moderne war zu zeigen, dass das Neue nicht ein absolut Neues ist, sondern in der Entwicklungsgeschichte der Architektur angelegt ist, das jetzt unter dem Einfluss des Zeitgeistes zum Vorschein kommt. Innovation und Tradition sind ineinander verschränkt und bedingen sich gegenseitig. Damit sind auch die zentralen Themen des ersten Bands *Traditionelle Theorie der Architektur · 1863-1938* benannt.

Die Fragestellungen der *Traditionellen Theorie der Moderne* beherrschten die Architekturdebatten bis zu deren Verhärtung in den Dreißigerjahren im Kontext von New Deal, Faschismus, Nationalsozialismus und sozialistischem Realismus. Mit dem Wiederaufbau nach 1945 waren die Themen nicht mehr dieselben. Während die *Traditionelle Theorie der Architektur* noch weitgehend ein kontinentaleuropäisches Anliegen war, verschob sich in den Fünfziger-

jahren die Theoriebildung in die angelsächsischen Länder, nach Großbritannien und in die USA, wobei wichtige Impulse auch aus Italien kamen. Hier war das die Diskussionen leitende Thema die Rettung der europäischen Stadt. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verloren die auf Basis der *Traditionellen Theorie* konzipierten Prinzipien, Techniken und Methoden ihre Überzeugungskraft. Es war jetzt nicht mehr das Schwierigwerden der Tradition, sondern das **Schwierigwerden der Moderne** selbst, das zu Kritik an deren Überzeugungen, Zielen und Praktiken führte. Die Kritik richtete sich gegen die defizitäre, sich gegen ihre eigenen emanzipativen Inhalte verkehrende moderne Architektur, wie sie sich im Wiederaufbau besonders der europäischen Städte manifestierte. Das mündete in eine **dreifache Kritik am Verlust der Identität der Architektur**:

1. in die Kritik am Verlust des historischen Bewusstseins,
2. in die Kritik am Verlust der Sprachlichkeit und
3. in die Kritik am Verlust der Souveränität der Architektur durch ihre Unterordnung unter die instrumentelle Vernunft des Bauwirtschaftsfunktionalismus.

In Anlehnung an Max Horkheimers (1895–1973) Unterscheidung einer traditionellen von einer kritischen Theorie<sup>8</sup> in der Philosophie kann man diese Phase der Reflexion in der Architektur als **Kritische Theorie der Architektur** bezeichnen. Sie ist charakterisiert durch die Selbstreflexion der Moderne über ihr doppeltes Defizit in Theorie *und* Praxis. Wobei die *Kritische Theorie der Architektur* sich nicht mit der Reflexion über die Dinge begnügte, es wurde die Praxis der Architektur selbst kritisch. Mit ihrer zum Teil unbequemen, sperrigen, zum Teil auch provokanten und despektierlichen Praxis appellierte sie an das nicht eingehaltene Emanzipationsversprechen der frühen Moderne. Je nach Erkenntnisinteresse entwickelten sich auf strukturalistischer und poststrukturalistischer, semiotisch-rhetorischer, dekonstruktivistischer und auch kritisch-regionalistischer Grundlage unterschiedliche Verfahren kritischer Praxis. Der Band *Kritische Theorie der Architektur · 1940-1990* wird diese zweite Phase der Theorie der Architektur thematisieren.

Die Einführung der Computertechnologie in die Architektur zu Beginn der Neunzigerjahre führte erneut zu Verschiebungen in der Theorie der Architektur. Ursachen dafür waren das *computational design*, *parametric design*

und die allumfassende Informatisierung der Kultur, die in unvorhergesehener Weise in die Architektur eingriffen, diese mit der Eigenlogik des Digitalen infizierten und von innen heraus nach eigenem Maß veränderten. Dazu gehört aber auch, was als die phänomenologische Wende in der Architektur bezeichnet wird und als Reaktion auf den *linguistic turn* oder die linguistische Wende der Sechzigerjahre entstand. Wobei man für die Architektur besser vom *semiotic turn* oder von der semiotischen Wende spricht, die den Architekturbedebatten im Kontext von Pop-Art, Postmoderne und Dekonstruktivismus seit den Sechzigerjahren zugrunde lag.

Nur wenig später fand dies mit der Urbanisierungs- und Umweltproblematik seine Erweiterung um die Themen »Nachhaltigkeit«, »Resilienz« sowie »ressourcensparendes und klimagerechtes Bauen«. Damit traten die formal-ästhetischen Fragestellungen in den Hintergrund, während die der Wissenspraktiken auf der Ebene von Entwurf, Material, Umwelt und Gesellschaft in den Vordergrund traten. In Erweiterung der *Kritischen Theorie* kann man dann von der **Kritischen Erkenntnistheorie der Architektur** sprechen. Dieser dritten Phase der Theorie der Architektur wird der Band **Kritische Erkenntnistheorie der Architektur** · Seit 1992 gewidmet sein. Mit ihm wird die Reihe *Grundlagen der Architekturtheorie* ihren Abschluss finden.

## Anmerkungen

- |   |   |   |   |
|---|---|---|---|
| 1 | Aristoteles (1995), <i>Metaphysik</i> , Buch 1, Kap. 2, 982b.   | 5 | Ebd., S. 211.   |
| 2 | Hermann Schwepenhäuser (2009), »Dialektischer Bildbegriff und ›dialektisches Bild‹ in der Kritischen Theorie«, S. 57. | 6 | Jürgen Habermas (1993), <i>Der philosophische Diskurs der Moderne</i> , S. 31.                    |
| 3 | Pierre Bourdieu (1997), »Künstlerische Konzeption und intellektuelles Kräftefeld«, S. 76.                             | 7 | Kurt W. Forster (2007), »Warum Schinkel kein architektonisches Lehrbuch geschrieben hat«, S. 30f. |
| 4 | Max Horkheimer (1992), »Traditionelle und kritische Theorie«, S. 217.   | 8 | Max Horkheimer (1992), »Traditionelle und kritische Theorie«.                                     |



# 1 Methode des Denkens



Denken und Handeln sind nicht unabhängig voneinander. Darüber hinaus sind sie eingebunden in das größere kulturelle Kräftefeld, aus dem sie nicht herausgelöst werden können, ohne deren innere Struktur zu verändern. Denken und Handeln stehen im Austausch mit der Geschichte und der Zeit, den Materialien und den Produktionsformen, den Wünschen, den Träumen und Ideen, durch die sie vorstrukturiert, informiert und motiviert sind – so unbewusst und scheinbar beiläufig dies auch zuweilen geschehen mag. Wer legt sich selbst gegenüber schon immer Rechenschaft über die Motivationen und Impulse ab, die das Handeln im Alltag bestimmen, von denen man oft nicht weiß, wie sie genau wirken, und noch weniger, woher sie kommen?

Damit ist das Feld der Theorie umrissen. Mit Theorie ist die Tätigkeit beschrieben, die diese Beziehungen und Abhängigkeiten, Motivationen und Impulse zur Sichtbarkeit und zur Erkennbarkeit bringen möchte. Die Architekturtheorie tut dies in Hinblick auf das weite Feld der gebauten Umwelt. Geht es in Bezug auf ein bestehendes Gebäude um die Frage, mit welcher Intention es und wie es gemacht wurde, wie es auf den Menschen wirkt und was es in ihm auslöst, dann zeigt sich die **analytisch-systematische Seite** der Architekturtheorie. Geht es dagegen um den Entwurf eines zukünftigen Gebäudes und darum, welche Intentionen sich damit verbindet, wie es gemacht werden soll, wie es wirken und was es bedeuten soll, dann zeigt sich die **synthetisch-gestalterische Seite** der Architekturtheorie. Wobei beide Seiten gleichermaßen kreative Tätigkeiten sind, um so mehr als Theorie Voraussetzung für Kreativität ist.

Als analytisch-systematische Reflexion über Architektur bedeutet Architekturtheorie soviel wie das Explizit- und Bewusstmachen der Denkmodelle, die die Prozesse der Architektur strukturieren. »Es ist wichtiger, eine **Methode des Denkens**, als bloße Fertigkeiten zu lehren«<sup>1</sup>, forderte Walter Gropius (1883–1969), Gründungsdirektor des Bauhauses und einer der bedeutendsten Architekten des 20. Jahrhunderts. Es gibt nach Gropius eine Logik des Materials und der Konstruktion, aber auch eine Logik der Wünsche und der Bedürfnisse sowie eine Logik der Benutzung und des Gebrauchs, die die Architektur in ihrer Komplexität strukturieren. Theorie und Praxis zeigen sich als Einheit. Wie muss man sich dann die Tätigkeit der Architekturtheorie vorstellen? Welchen Methoden folgt sie, welches ist ihr Einfluss auf die Praxis? Und umgekehrt, was bedeutet die Praxis für die Architekturtheorie? Nicht zuletzt ist die Frage zu beantworten, in welchem Verhältnis die Architekturtheorie zum Architekten, zum Benutzer, zur Gesellschaft und zum System Erde steht.

## 1 Architektur und Architekturtheorie

Für eine Annäherung an die *Architekturtheorie* ist es zunächst sinnvoll zu klären, was überhaupt unter Architektur verstanden werden soll. Dazu kann ein Blick ins Tierreich aufschlussreich sein. Viele Tierarten erstellen beeindruckende Bauwerke: gemeinsam wie Bienen, Wespen oder Ameisen, aber auch einzeln wie Spinnen, Biber oder Füchse. Sie bauen Nester, Netze, Höhlen oder Dämme, mit raffinierten Techniken und von großer formaler Stringenz – man denke nur an Bienenwaben oder Spinnennetze.

In seinem Buch *Magic Architecture* (1940), das nur unvollständig als Typoskript erhalten ist, zeigte Friedrich Kiesler (1890–1965), der exzentrische amerikanische Architekt, Bilder, auf denen zu sehen ist, wie Termiten ihre Hügel bauen. Zuerst errichten sie pfeilerartige Strukturen, dann legen sie von einem zum anderen Pfeiler Strohhalme und bauen diese Figur schließlich zu einer Bogenkonstruktion aus. Kiesler kommentierte dies folgendermaßen: »Termites building an Arch. (Arch considered to be invention of man) [...] Erecting two columns

out of sand grains [...] Laying a frase-stalk across the two columns, as a reinforcement of the arch.«<sup>2</sup> Die Bogenkonstruktionen der Termiten verglich Kiesler mit den riesigen Gewölben der 206–216 n. Chr. in Rom unter Kaiser Caracalla erbauten *Caracalla-Thermen*. Die ersten Bogenkonstruktionen lassen sich im griechischen Arkadiko für die Zeit um 1300 v. Chr. nachweisen. Aber erst die Römer haben diese Technik perfektioniert, die älteste erhaltene römische Steinbrücke ist die *Pons Salaris*, die ca. 600 v. Chr. erbaut wurde und über den Fluss Teverone führt. Im Vergleich zum Tierreich wurde die Bogenkonstruktion vom Menschen also erst spät erfunden.

Das wirft die Frage auf, ob die Bauten der Tiere nicht auch als Architektur bezeichnet werden sollten. Was hindert einen daran, ein Wespennest (Abb. 1a) mit der berühmten *Villa Rotonda* (Abb. 1b) von Andrea Palladio (1508–1580) zu vergleichen und auf eine Stufe zu stellen? Beide sind auf ihre Weise vollendete Bauwerke. Wenn die Villa Rotonda eines der architektonischen



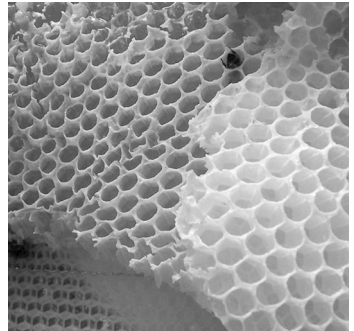
Oben: Abb. 1a, unten: Abb. 1b

Meisterwerke und im besten Sinne des Wortes Architektur ist, müsste dann nicht auch dem Wespennest, so formvollendet wie es ist, der Status als Architektur zu-erkannt werden?

Dennoch spricht vieles dafür, die Bauten der Tierwelt von Architektur zu unterscheiden. Der Unterschied liegt im Motiv der Freiheit. Sicher, die Tiere errichten fantastische räumliche Gebilde, die den jeweiligen Zwecken in optimaler Weise gerecht zu werden scheinen. Sie tun dies aber nicht aus freier Entscheidung. Ihr Handeln muss als instinktmäßig bezeichnet werden. Wohl baut die Biene die »herrlichsten, exaktesten Hexagone« (Abb. 1c und 1d), so der Philosoph Hermann Schweppenhäuser (1928 – 2015),

»doch ohne freien Willen, ohne freie Überlegung und Erfahrung; ohne eigene, bewusste Zwecksetzung, sondern aus purem Bautrieb, purer Notwendigkeit, ihr tierisches Dasein im Produktions- und Reproduktionsprozess der Natur zu behaupten. Erst wenn zur Arbeit, zur poiesis, die freie Vernünftigkeit, der freie Wille hinzutritt, d. h. also, wenn die humane Zwecksetzung ›Arbeit‹ und ›Hervorbringung‹ durchdringt, ist sie Handeln als humanspezifischer Ausdruck des animal rationale.«<sup>3</sup>

Wie Schweppenhäuser sichtbar macht, ist es die freie Entscheidung entsprechend der **ethischen Einstellung**, so oder so zu bauen, an der sich der Unterschied zwischen den Bauten der Tierwelt und der Architektur festmacht. Denn im Unterschied zu den Tieren ist der Mensch frei, jederzeit anders oder anderes zu bauen. Er kann ein Gebäude entwerfen, die Pläne dafür aber auch wieder verwerfen und anschließend alles anders machen. Was gebaut und wie gebaut werden soll, steht in der Freiheit und Verantwortung der am Bauprozess Beteiligten. Verantwortung tragen sie gegenüber dem Bauherren und der Gesellschaft, gegenüber den vergangenen und kommenden Generationen, gegenüber der Architektur in ihrem historischen Gewordensein wie auch gegenüber der Umwelt und den nicht-menschlichen Akteuren, was mit dem Begriff System Erde bezeichnet werden kann.



Oben: Abb. 1c, unten: Abb. 1d

Im Gegensatz zur Biene entscheiden der Architekt und die am Bau Beteiligten, wie gebaut werden soll, welche Materialien benutzt werden sollen, wie diese bearbeitet und miteinander so kombiniert werden sollen, damit am Ende ein räumliches Gebilde entsteht, das den Bedürfnissen und Wünschen der Menschen angemessen ist. So zeichnet sich eine Definition der Architektur ab:

**Architektur ist jene kulturelle Praxis, mit der sich der Mensch in freier Entscheidung eine ihm zuträgliche, seinen wechselnden wie auch gleichbleibenden Bedürfnissen und Wünschen angemessene, bedeutungsvolle, vom Zustand reiner Naturhaftigkeit sich unterscheidende Umwelt erschafft. Mit der Dynamik des kulturellen Kräftefelds zeigt sich die Architektur als eine stetig sich ändernde kulturelle Praxis.**

In dieser Definition sind drei Aspekte, die die Architektur auszeichnen, zu einer Einheit verbunden.

1. Geht es um die Architektur in Hinblick auf die gleichbleibenden wie auch sich verändernden Bedürfnisse und Wünsche des Menschen, so liegt dem eine **anthropologische Perspektive** zugrunde.
2. Geht es um das Wissen, wie sich Architektur, Individuum und Umwelt wechselseitig bedingen, was die materielle, konstruktive, ökologische wie auch gesellschaftliche Komponente umfasst, so liegt dem eine **erkenntnistheoretische Perspektive** zugrunde.
3. Richtet sich aber die Fragestellung auf die Architektur als Wahrnehmungsereignis und darauf, wie Architektur sinnlich erfahren, wahrgenommen und interpretiert wird, dann zeigt sich eine **ästhetische Perspektive**.

Dabei sind die anthropologischen, ästhetischen wie erkenntnistheoretischen Aspekte analytische Kategorien, mit denen es möglich ist, die Architektur in ihrer Mannigfaltigkeit und Wechselwirkung zwischen Mensch, Material und System Erde besser verstehen zu können. Was in der Theorie getrennt ist, das ist aber in Praxis und Erfahrung vielfältig ineinander verschränkt. Das ist dann die synthetische Seite.

Sichtbar wird nun, dass der Architekt keineswegs nur Entwerfer oder Erbauer von materiellen und räumlichen Objekten ist, die benutzt werden kön-

nen, er ist dagegen Entwerfer von Formen und Figuren, die gesellschaftlich, emotional und intellektuell wirksam werden können. Und darüber hinaus ist er verantwortlich für das Ganze des Systems Erde. In der Antike verstand man die Architektur als Teil wie auch Abbild des göttlichen Kosmos, und der Architekt wurde als demiurgos bezeichnet, also als derjenige, der am göttlichen Kosmos weiterbaut. Heute im 21. Jahrhundert beobachten wir die Rückkehr des demiurgos oder Weltenbauer. Er kommt in säkularisierter Form zurück in der Instanz des Architekten, der für die Umwelt- und Ressourcenproblematik, den Klimawandel und die Migration und die Notwendigkeit eines Umbaus der Welt nach Kriterien der Nachhaltigkeit sensibilisiert ist. Es zeigt sich der Architekt in seiner modernen Konzeption als Entwerfer von Leitbildern für das Leben in der ungekürzten Fülle der Möglichkeiten, aber auch in der unkürzbaren Fülle der Verantwortlichkeiten. Aufgrund der Dynamik des kulturellen Kräftefelds müssen die Leitbilder, wie die Menschen auf der Erde und mit der Erde leben wollen, immer wieder aufs Neue auf ihre Angemessenheit hin überprüft werden. Damit zeichnet sich eine **Definition der Architekturtheorie** ab:

**Architekturtheorie ist die kritische Reflexion über das Konzipiert-, Gemacht- und Wirksamwerden und -sein der Architektur wie auch die kritische Reflexion über die kulturelle Funktion der Architektur im größeren, sich dynamisch ändernden kulturellen Kräftefeld. Ziel der kritischen Reflexion ist es, Vorstellungen und Modelle zu hinterfragen, zu bestätigen oder zu formulieren, auf deren Grundlage der Mensch sich eine ihm angemessene, vom Zustand der reinen Naturhaftigkeit sich unterscheidende Umwelt schafft.**

## 2 Architektur als Werkzeug und Institution

In der Definition der Architektur, wie oben präsentiert, kommt dem Begriff der Angemessenheit eine zentrale Stellung zu. Denn unter dem Einfluss der Umweltproblematik, der Klimaveränderung und der demographischen Entwicklung der Menschheit steht die Architektur mehr denn je im Spannungsfeld zwischen Mensch, Material und System Erde. Sie trägt Verantwortung für das Ganze. Der Schlüsselbegriff dafür ist Angemessenheit.

Besonders mit dem Begriff der Angemessenheit steht die Architektur in einer Traditionslinie, die bis in die Antike und die antike Rhetorik zurückverfolgt werden kann. Die Angemessenheit (*aptum*) ist mithin einer der ältesten architekturtheoretischen Begriffe. Er hat seinen Ursprung in der antiken Rhetorik, wie sie auf die römischen Autoren Cicero (106–43 v. Chr.) und Quintilian (ca. 35–ca. 96 n. Chr.) zurückgeht. Neben Sprachrichtigkeit (*latinitas*), Deutlichkeit (*perspicuitas*) und Prägnanz (*brevitas*) gehört die Angemessenheit (*aptum*) zu den **vier Grundforderungen der Rhetorik** an die Rede. **Sprachrichtigkeit, Deutlichkeit, Prägnanz und Angemessenheit** dienen der klaren Artikulation der Gedanken und sollen der Verschleierung (*obscuritas*) des Sinnes entgegenwirken. Auch der römische Architekt und Schriftsteller Marcus Vitruvius Pollio (80/70–15 v. Chr.), auch einfach Vitruv genannt, von dem die erste schriftlich Architekturtheorie *De architectura libri decem* oder *Zehn Bücher über die Architektur* überliefert ist, stellte die Architektur und Architekturtheorie in die Tradition der Rhetorik. Wegen der Praxis- und Wirkungsorientierung, insofern sie auf das Denken, Handeln und Empfinden der Menschen einwirken sollen, sah Vitruv eine enge Analogie zwischen Redekunst und Architektur.

Die Forderung nach Angemessenheit lässt sich aber nicht auf die Befriedigung von Zwecken reduzieren. Ihren Kern besitzt sie in ihrer dreifachen Ausrichtung auf das Zusammenspiel von Mensch, gebauter Umwelt und System Erde. **Angemessenheit** bezieht sich in dreifacher Weise auf den angemessenen Umgang

1. mit den architektonischen Elementen, die so zueinander in Relation gesetzt werden, dass sie den **menschlichen Bedürfnissen** zuträglich sind.
2. mit dem **Material**. Das ist die materialspezifische Seite und
3. mit den **nicht-menschlichen Akteuren** oder dem System Erde.

Mit Blick auf die Angemessenheit stellt sich damit die Frage nach der Stellung der Architektur innerhalb dieser grundlegenden Trias. Dafür gilt es, zuerst die Frage nach der Stellung des Menschen in der Welt zu stellen. In diesem Zusammenhang prägte der Philosoph Arnold Gehlen (1904–1976) den Begriff des Menschen als »**Mängelwesen**«<sup>4</sup>. Denn gegenüber der Tierwelt zeichnet er sich gerade dadurch aus, dass ihn nichts auszeichnet. Er ist mit keinen besonderen Eigenschaften ausgestattet. Während die Tiere Eigenschaften be-

sitzen, durch die sie an ihre jeweilige Umwelt angepasst sind – manche sind besonders groß, andere besonders schnell, wieder andere sehr klein oder sehr giftig –, zeichnet den Menschen nichts aus, er kann sich nicht einmal auf seine Instinkte verlassen, weshalb Gehlen von der »Instinktreduktion« des Menschen spricht, die das Verhältnis des Mängelwesen Mensch zur Welt und umso mehr zur Architektur bestimmt.

Als Mängelwesen oder »noch nicht festgestelltes Tier«<sup>5</sup>, wie Friedrich Nietzsche (1844-1900) formuliert hat, ist der Mensch darauf angewiesen, »die Bedingungen seiner Lebensfristung«<sup>6</sup> selbst zu erzeugen. Er muss dazu Werkzeuge der unterschiedlichsten Art wie Hammer und Sichel, Automobil und Computer erfinden. Für Gehlen gehören darüber hinaus auch die Institutionen wie Verwaltungen, Parlamente, Vereine oder Staaten. Und die Architektur ist beides: Sie ist sowohl **Werkzeug**, mit dem sich der Mensch für seine sich gleichbleibenden wie auch sich ändernden Bedürfnisse eine angemessene lebenswerte Umwelt schafft, während sie gleichzeitig auch **Institution** ist, die den Rahmen dafür setzt, dass die Menschen zusammenkommen und Gemeinschaften bilden können.

Das Verständnis für die Architektur als Werkzeug und Institution kann bis auf Vitruv und seine **Zehn Bücher über Architektur** zurückgeführt werden. Die *Zehn Bücher über Architektur* sind die älteste überlieferte Architekturtheorie. Vitruv schreibt darin: »Die Architektur selbst umfaßt drei Teile. Das Bauen, die Herstellung von Uhren und die von Maschinen.«<sup>7</sup> Es irritiert bis heute, dass Vitruv das Bauen von Gebäuden auf eine Stufe stellte mit der Fertigung von Uhren und Maschinen und die drei Herstellungsverfahren unter dem Begriff Architektur subsumierte. Vitruv ließ keinen Zweifel, dass für ihn die Gebäude den Stellenwert von Maschinen hatten. Die Idee der Wohnmaschine, die am Anfang des 20. Jahrhunderts durch Le Corbusier (1887-1965) einen prominenten Status erhielt und oft mit negativer Konnotation der modernen Architektur unterstellt wird, war Vitruv keineswegs fremd. Architektur ist, wie Maschinen und Uhren, eine Kulturtechnik, die das Mängelwesen Mensch benötigt, um zu überleben.

Es verwundert daher, dass trotz des Status als Maschine Vitruv die Anfänge des Bauens in der Nachahmung der Natur gegründet sah. So berichtet er, dass vor langer Zeit, nachdem sie sich um das Feuer versammelt hatten, die Menschen begannen, »von Laub Dächer zu machen, die andern [...] die Nester der Schwalben und deren Bau nachahmend, aus Lehm und Zweigen Stätten

zu bereiten.«<sup>8</sup> Mit einiger Berechtigung muss man feststellen, dass allgemein in der Nachahmung der Natur der Anfang aller Tätigkeiten des Menschen liegt. Vitruv konnte sich nichts anderes vorstellen. Und dennoch, es ist schwer vorstellbar, dass die ersten Häuser Vogelnestern nachgebildet waren.

Aber Vitruv hielt sich an diesem Punkt nicht lange auf. Die Anfänge des Hausbaues lagen wohl in der Nachahmung, aber die Menschen entwickelten, wie Vitruv schreibt, die Techniken schnell weiter. Sie tauschten sich über ihre Erfahrungen beim Hausbau aus. Es zeigte »täglich, seiner Erfindungen sich rühmend, einer dem anderen die erzielten Vorteile seines Hauses, und indem sie so durch Wetteifer ihren Erfindungsgeist übten, wurde von Tag zu Tag bessere Einsicht errungen.«<sup>9</sup> Die Menschen lernten also voneinander. Indem sie Fortschritte machten, entwickelten sich die am Bauprozess Beteiligten zu Handwerkern und Architekten. Schnell wurde die Architektur aus ihrer ontologischen Bindung an die Natur herausgelöst, schnell entwickelte die Architektur ihre eigenen konstruktiven und formalen Gesetze, es wurde das Paradigma der Nachahmung durch das der Erfindung ersetzt. Dieser Prozess ist begleitet von einem Prozess der Theoriebildung.

Doch Vitruv führte, wie später auch Gehlen, neben Bauten, Uhren und Maschinen zwei weitere Werkzeuge ein: Sprache und Gemeinschaft. **Hier zeigt sich die Architektur in ihrem Charakter als Institution.** Denn Vitruv war der Ansicht, dass es eine Voraussetzung für die Entstehung der Architektur war, dass die vereinzelt lebenden Menschen aus den Wäldern kamen und sich um das Feuer versammelten und so »unter den Menschen Zusammenkunft [conventus], Unterredung [concilium] und Zusammenleben [convictus in unum locum] entstanden war.«<sup>10</sup> Erst nachdem sie Gemeinschaften gebildet hatten, erst dann fingen die Menschen an Häuser zu bauen. Die Trias von

1. **Zusammenkunft** (conventus),
2. **Unterredung** (concilium) und
3. **Zusammenleben** (convictus in unum locum)

steht am Anfang der Architektur. Sie ist Voraussetzung für das Entstehen der menschlichen Gemeinschaft und damit, wie Vitruv feststellte, Voraussetzung überhaupt für Architektur.

Die Bedeutung der Sprache im Allgemeinen und das Sprechen über Architektur im Besonderen, also der Austausch über die Erfindungen beim Haus-

bau und damit die Bildung von Theorie, hat Gehlen hervorgehoben. Gehlen beschrieb die Sprache als »eine Zwischenwelt, die zwischen dem Bewußtsein und der Welt [der Dinge] liegt, sie zugleich verbindend und trennend.«<sup>11</sup> Die Sprache ist einerseits auf die Dingwelt gerichtet, die sie bezeichnet, andererseits wird sie von den Dingen immer auch »zurückgeworfen – reflektiert«<sup>12</sup>. Aufgrund ihrer »Materialdünne«<sup>13</sup> können die sprachlichen Zeichen nicht in den konkreten Dingen, die sie bezeichnen, aufgehen. Begriff und das Ding, das er bezeichnet, gehen nicht ohne Rest ineinander auf. Es besteht immer eine Differenz zwischen Sprache und Ding. Man könnte auch davon sprechen, dass die Sprache von den Dingen einen Widerstand erfährt, Gehlen selbst spricht vom »**Sachwiderstand**«.

Die Begriffe werden von den Dingen zurückgeworfen oder reflektiert, wobei im Reflektiertwerden, wie könnte es anders sein, etwas von den Dingen, der Grund für ihr Zurückgeworfenwerden, an den Begriffen hängen bleibt. Der Sachwiderstand verändert so die Sprache, sie ist nicht mehr nur abbildend, sie ist nun von den Dingen tingiert oder gefärbt. Das Reflektiertwerden der Begriffe durch die Dinge geht auf der Seite des Sprechenden in Reflexion über die Dinge über. Diese Reflexion über die Dinge heißt dann Theorie. In Bezug auf die Architektur spricht man dann von Architekturtheorie.

### 3 Erweiterung der vitruvianischen Trias

An die klassische Rhetorik knüpfte auch Leon Battista Alberti (1404 – 1472) an, der mit seinem Werk *De re aedificatoria* (1452) oder *Zehn Bücher über die Baukunst* am Beginn der Neuzeit stand. Alberti bezog sich darin auf Cicero<sup>14</sup> und machte die **Angemessenheit** oder das richtige Maß zu einem zentralen Begriff der Architekturtheorie: »[...] in der Baukunst gilt als oberstes Lob, genau beurteilen zu können, was not tut«<sup>15</sup> und »was für den Bedarf zu passen scheint«<sup>16</sup>. Nichts sei von größerer Bedeutung in der Baukunst, als ein gutes Gespür für das zu haben, was »passend und geeignet«<sup>17</sup> ist. Albertis Buch ist durch und durch der Frage der Angemessenheit gewidmet. Wobei für ihn unter Angemessenheit auch **Ausgewogenheit** (*concinmitas*), **Ebenmaß** (*proportio*) und **Schmuck** (*decorum*) fällt. Die Architektur ist damit diejenige Tätigkeit, die die einzelnen Elemente ins Verhältnis oder in Relation zueinander setzt. Was angemessen ist, ist abhängig von Kultur, Klima, Finanz-

mittel und Verfügbarkeit von Materialien, ebenso wie von den Wünschen und Bedürfnissen der Menschen. In einem stetig sich verändernden kulturellen Kräftefeld muss dann die Angemessenheit in Hinblick auf Inhalte, Anwendungen und Wertungen immer wieder neu bestimmt werden.

Das wirft die Frage auf, woher die Angemessenheit das Maß, die Orientierung und die Kriterien bezieht, was an einem bestimmten Ort, zu einer bestimmten Zeit und in einem bestimmten kulturellen Kontext angemessen und zuträglich ist. Ein Schneehaus kann eine solche zuträgliche Umwelt sein, damit der Mensch im rauen Klima Grönlands ein menschenwürdiges Leben führen kann. Aber das Schneehaus ist nicht überall gleichermaßen geeignet für die Befriedigung der Bedürfnisse der Menschen. In anderen Gegenden der Welt kann es eine Hütte aus Lehm sein, eine Einzimmerwohnung in Ernst Mays Frankfurter Römerstadt-Siedlung, eine Kommunalka im Moskau der 1930er-Jahre oder auch eine Villa in Berlin-Grünwald. In extremen Fällen kann es sogar ein Bunker sein oder selbst ein Erdloch, die beide in Situationen des schieren Überlebens ihre Angemessenheit unter Beweis stellen.

Für die Frage nach den Kriterien zur Bestimmung der Angemessenheit kann man wieder zur ältesten Architekturtheorie *Zehn Bücher über die Architektur* von Vitruv zurückgehen. Dort machte Vitruv den Versuch, die Grundprinzipien der Architektur zu benennen. Die Bauten müssen nach Vitruv so ausgeführt werden,

»dass dabei der Festigkeit, Zweckmäßigkeit und Schönheit Rechnung getragen wird. Auf Festigkeit wird man Rücksicht genommen haben, wenn die Unterbauten bis zu einer festen Grundschicht hinabgetrieben werden [...]. Der Zweckmäßigkeit aber wird Rechnung getragen sein: wenn die Anlage der Räume fehlerfrei und ohne Hemmnis für den Gebrauch [...] entsprechend ist. Auf Schönheit aber wird Rücksicht genommen sein, wenn der Anblick des Werkes angemessen und gefällig ist.«<sup>18</sup>

Festigkeit (*firmitas*), Zweckmäßigkeit (*utilitas*) und Schönheit (*venustas*) sind Begriffe, denen vom Architekten von Fall zu Fall erst eine konkrete Form zugewiesen werden muss. Festigkeit, Zweckmäßigkeit und Schönheit können also in den unterschiedlichsten Formen erscheinen, zum Beispiel als korinthische Säule, als gemauerter Bogen, als Stahlskelett oder Betonwand,

in Gestalt des gotischen Maßwerks, in den fließenden Formen des Barocks oder in den kubischen Gebäuden des Neuen Bauens.

Auch wenn allgemein von der **vitruvianischen Trias** von *firmitas*, *utilitas* und *venustas* gesprochen wird, so ist doch festzustellen, dass Vitruv es im lateinischen Original anders formuliert hat. Er benutzte die Begriffe »ratio firmitatis, utilitatis, venustatis«<sup>19</sup>. Es ging ihm demnach bei **ratio firmitatis** – dafür steht der Begriff *ratio* – um das Denken und die Konzeption der Festigkeit. **Ratio utilitatis** bezeichnet das Denken oder die Konzeption der Zweckmäßigkeit, und **ratio venustatis** bezeichnet das Denken oder die Konzeption der Schönheit. Vitruv fragte nicht, was Festigkeit, was Zweckmäßigkeit oder was Schönheit sei. Er fragte dagegen nach dem Wissen, wie Festigkeit, wie Zweckmäßigkeit und wie Schönheit in der Architektur ins Werk gesetzt werden und in konkreter Form materialisiert werden können.

Vitruv stellte die Frage des Wie über der des Was. Im Zentrum steht das Wissen-Wie, also wie im Sinne der Angemessenheit die einzelnen Elemente in sinnvolle Beziehung zueinander gesetzt werden können. Mit der Trias von *ratio firmitatis*, *ratio utilitatis* und *ratio venustatis* zeigt sich für die Architektur eine **erkenntnistheoretische Perspektive**, die nach dem Wissen und der Wissenspraxis der Architektur fragt, und keine ontologische Perspektive, die auf das Sein der Architektur ausgerichtet ist.

Mit seiner Wiederentdeckung im 15. Jahrhundert – obwohl Vitruv auch im Mittelalter gelesen und Kopien von seinen *Zehn Büchern über Architektur* angefertigt wurden – wurde Vitruv zur wichtigsten Quelle für die Erneuerung der Architektur am Vorbild der Antike. Es war in besonderem Maße Leon Battista Alberti (1404-72), der Vitruvs Werk zur Grundlage der Neukonzeption der Architektur machte, gleichsam in kritischer Hinterfragung der Inhalte. Alberti folgte nicht einfach Vitruv. 1.500 Jahre nach seiner Niederschrift war der Hintergrund nicht mehr das antike Rom mit seinen vielfältigen heidnischen Bräuchen, sondern das christliche Italien. Man eignete sich Vitruvs zehn Bücher entsprechend der Weltsicht der sich formierende Renaissance und des Humanismus an. Vitruv wurde zum Vorbild, wenn auch zum kritisch hinterfragten Vorbild.

Offen formulierte Alberti in seinem Buch *De re aedificatoria* seine Kritik an Vitruv. In der Vorrede formulierte er die weitsichtige Erkenntnis, dass es keineswegs die wichtigste Aufgabe der Architektur sei, wie Vitruv behauptet hatte, die Menschen vor dem Wetter zu schützen. Es gebe wohl Leute,

»die sagten, daß das Wasser oder das Feuer die Anfänge boten, auf Grund deren sich die menschliche Gesellschaft bildete. Wenn ich aber die Nützlichkeit und Notwendigkeit von Decke und Wand betrachte, so werde ich natürlich davon überzeugt sein, daß diese in viel höherem Grade dazu beigetragen haben, die Menschen zu vereinigen und zusammenzuhalten«,<sup>20</sup>

als Feuer und Wasser. Die erste Aufgabe der Architektur sei ebenso sehr die Ermöglichung sozialer Begegnungen wie der Schutz vor der Natur. Vitruv dagegen hatte geschrieben, dass die Menschen »in der Urzeit, wie die wilden Tiere, in Wäldern und Höhlen geboren«<sup>21</sup> wurden und dort vereinzelt ihr Leben fristeten. Erst durch die Kontrolle des Feuers begannen sie, sich um dieses zu versammeln. So nahmen sie voneinander Notiz, lernten sprechen und bildeten um das Feuer herum die ersten Gemeinschaften. Erst dann fingen sie an zu bauen, die einen, wie oben schon zitiert, »von Laub Dächer zu machen, die anderen unter den Bergen Höhlen zu graben, einige, die Nester der Schwalben und deren Bau nachahmend, aus Lehm und Zweigen Stätten zu bereiten, wo sie unterkommen konnten«<sup>22</sup>. Vitruv zufolge entwickelte sich Architektur erst, nachdem die Menschen die Sprache erlernt und sich um das Feuer versammelt und Gemeinschaften gebildet hatten.

Alberti kehrte die Argumentation Vitruvs um und zeigte, dass es überhaupt erst die Architektur ist, die die Orte hervorbringt, an denen soziale Begegnungen möglich werden. Denn Decke und Wand schaffen erst die Orte, an denen der Mensch sich in Gemeinschaft aufhalten kann. Architektur ist Voraussetzung für die Sozialisierung der Menschen. Alberti stellte damit die soziale Funktion der Architektur über die Schutzfunktion und leitete einen Wechsel der Perspektive auf die Architektur ein, was nach und nach – auch wenn Alberti diesen Gedanken selbst nicht weiterverfolgte – zur Grundlage des modernen Verständnisses der Architektur werden sollte. Alberti zufolge entsteht Architektur nicht nur als *reactio* auf widrige Umweltbedingungen, sondern sie ist mindestens ebenso sehr *actio* – heute würde man mit Bruno Latour (1947–2022) von *agency* sprechen –, insofern durch die Schaffung von Räumen die Möglichkeitsbedingungen für die Bildung von menschlichen Gemeinschaften geschaffen werden.

Es zeigt sich die **dialektische Konzeption der modernen Architektur**. Wo sie den räumlich-materiellen Rahmen für das Zusammenkommen der Menschen setzt, ist Architektur einerseits Voraussetzung für die Sozialisierung der

Menschen; da aber die Architektur aufgrund ihrer Komplexität nur in der Zusammenarbeit vieler und damit nur kollektiv erschaffen werden kann, ist sie andererseits nur aufgrund vorausgegangener Gemeinschaftsbildung möglich. Sie ist Voraussetzung *und* Resultat der menschlichen Sozialisierungsprozesse und lässt sich nicht mehr auf ein klar definiertes Ursprungsprinzip, auf einen Ursprungsakt oder gar auf die Idee einer Urhütte zurückführen.

Mit Alberti erhielt die Architekturtheorie den Status einer Wissenspraxis, die die Frage verfolgt, *wie* die Architektur gemacht werden und *wie* sie wirken soll – wobei Wirkung hier sowohl die sinnliche wie auch die kognitive Seite einschließt, das heißt sinnliche Erfahrbarkeit und Affektivität wie auch Bedeutung und Interpretation. Mit Alberti zeigte sich zudem, dass für eine moderne Konzeption die vitruvianische Trias von *ratio firmitatis*, *ratio utilitatis* und *ratio venustatis* erweitert werden muss um die Aspekte von **ratio socialis** (Sozialisierung) und **ratio efficacis** (Wirkung). Sozialisierung und Wirkung sind hier dynamische Kategorien, die im Unterschied zu Vitruvs Trias auf Interaktion und Wechselseitigkeit zwischen Architektur und Benutzer zielen. Sie fokussieren dabei weniger auf den Objektcharakter der Architektur als auf ihren Erfahrungscharakter oder ihr performatives Potenzial, was als Wirkungsaspekt und sozialer Aspekt beschrieben werden kann. Damit erweiterte Alberti die vitruvianische Trias zu fünf Grundprinzipien oder **fünf Punkten der Architektur**: Festigkeit, Nützlichkeit, Schönheit, Sozialisierung und Wirkung.

#### 4 Exkurs Erkenntnistheoretische Grundlagen

Um das Spezifische der Architektur in den Fokus zu bekommen, muss sich jede Reflexion über Architektur der Tatsache stellen, dass die Architektur eine Kulturtechnik ist, die ihre Prinzipien nicht mimetisch der Natur entlehnt. Die Natur ist, entgegen der Meinung Vitruvs, in der Regel kein Vorbild für die Praxis der Architektur. Mit Bezug auf die Natur sind zum Beispiel Fundament oder Verbundmauerwerk, aber auch Dach, Wand, Fenster oder Tür vorbildlos. Sie sind Erfindungen, so wie auch der rechte Winkel eine Erfindung ist, selbst wenn er in einzelnen Fällen in der Natur vorkommt. Der rechte Winkel als System, mit dem Materialien unterschiedlicher Eigenschaften wie Stein, Holz, Stahl oder Klinker miteinander kombiniert werden können, ist eine genuin menschliche Erfindung.

Architektur ist, wie mit Immanuel Kant (1724–1804) festgehalten werden kann, nicht »fremder Vernunft«<sup>23</sup> nachgebildet. Sie folgt einer eigenen Wissenslogik. Was darunter zu verstehen ist, hat Kant in seiner *Transzendentalen Methodenlehre* (1781) unter dem Begriff der Architektonik definiert. »**Ich verstehe unter einer Architektonik die Kunst der Systeme**«<sup>24</sup>, heißt es dort. Architektonik ist somit diejenige Tätigkeit, die aus »einem bloßen Aggregat [von unterschiedlichen Materialien und Eigenschaften] ein System macht«<sup>25</sup>, wobei System für die »Einheit der mannigfaltigen Erkenntnisse unter einer Idee«<sup>26</sup> steht. Es ist das Gegenteil einer »rhapsodistisch[en]« Konzeption von Erkenntnis. Orientiert am Rhapsoden, dem griechischen Wandersänger, und der Rhapsodie, dem musikalischen Instrumental- oder Vokalwerk, steht bei Kant »rhapsodistisch«<sup>27</sup> für die Art und Weise, Themen ohne übergreifenden formalen Zusammenhang und innere Notwendigkeit miteinander zu verknüpfen. Architektur unterscheidet sich davon durch die Möglichkeit der systematischen Kombination und Rekombination einzelner Elemente zu einem Ganzen.

**Architektonik** ist also die Kunst, einer Idee folgend Dinge zusammenzufügen. Kant unterschied dabei zwei Arten der Bezugnahme, aufgrund von Abbildhaftigkeit und Ähnlichkeit oder aufgrund von Relationalität und Verwandtschaft:

1. **Ähnlichkeit oder Abbildhaftigkeit** sind äußerliche und formale Eigenschaften der Bezugnahme. So ist eine Marmorstatue der Form nach einer Person ähnlich. Auch die Strichzeichnung eines Hauses ist aufgrund formaler Ähnlichkeit als Haus erkennbar. Der Bezug zwischen Figur und der Sache, auf die sie sich bezieht, ist äußerlich und formal. Kant sprach auch von einer »**technischen Einheit**«<sup>28</sup>.
2. **Relationalität oder Verwandtschaft** ermöglichen dagegen, Dinge aufgrund innerer und konzeptueller Eigenschaften – man kann auch von Analogie sprechen – miteinander in Beziehung zu setzen. Sie folgen dann einer *Idee* oder »einigen obersten und inneren Zwecken«<sup>29</sup>. Dies bezeichnete Kant als »**architektonische Einheit**«<sup>30</sup>.

Kants Begriff der Architektonik ist nicht nur auf die Architektur, sondern auch auf die Systematik aller Wissensgebiete wie Physik, Chemie, Sprache oder Wissenschaft im Allgemeinen bezogen. Der spezifische Übergang von

der Architektonik zur Architektur erfolgt dann in der Fokussierung auf die Fragestellung, mit der die Bezugnahme stattfindet. Architektur entsteht demnach, wenn die verschiedenen Wissensformen in Bezug auf Material und Konstruktion, Gebrauch und Handlung, Kontext und Atmosphäre unter Verfolgung einer Idee in sinnfällige Beziehung zueinander gesetzt werden. Architektur entsteht, wenn unterschiedliche Materialien wie Holz, Stein oder Glas einer Idee folgend zu Bauteilen wie Fundament, Wand, Decke und Dach zusammengefügt werden, die wiederum miteinander so in Relation gesetzt werden, dass – einer Idee höherer Ordnung folgend – ein Gebäude entsteht. Nach Kant ist die Architektur eine Kulturtechnik, die ihre Prinzipien aus den ihr zur Verfügung stehenden Materialien, den konstruktiven Methoden und den kulturellen Zwecken systematisch zu einer architektonischen Einheit entwickelt. Als eine solche Wissenspraxis besitzt sie, Kant zufolge, **zwei Entwicklungslinien des Wissens:**

1. Wissen als **cognitio ex principiis**. Dieses gründet in der Vernunftserkenntnis; Kant beschreibt diese auch als **rationale Entwicklungslinie**, die unmittelbar aus den Dingen, dem Kontext und den Verfahren selbst resultiert. Es ist das Resultat der Vernunftserkenntnis in Bezug auf
  - a) das Material (Stahl, Stein, Ziegelstein, Holz oder Glas),
  - b) das Werkzeug (Hammer, Meißel, Säge oder Nagel) und die Bearbeitungsweise (Schweißen, Nieten, Nageln, Sägen oder Schleifen) und
  - c) die allgemein kontextuellen, klimatischen, ökonomischen und anthropologischen Bedingungen.
2. Wissen als **cognitio ex datis**. Dieses kommt aus der Überlieferung, weshalb es Kant auch als **historische Entwicklungslinie** bezeichnet hat. Es ist das Wissen, das sich nicht ableiten lässt, sondern von einer Generation zur anderen weitergegeben wird. Diese Art der Erkenntnis gründet
  - a) in der überlieferten kulturellen Praxis einer Gemeinschaft,
  - b) in einer spezifischen historischen Konstellation und
  - c) im Erfahrungs- und Orientierungswissen des Alltags.

Es kann konstatiert werden, dass die Architektur im Sinne der Architektonik als Kunst der Systeme in zweierlei Wissenspraktiken gründet, einer prinzipiellen – *ex principiis* – und einer historischen – *ex datis* –, was aber nicht heißen soll, dass nicht auch das Wissen *ex principiis* von einer Generation zur anderen weiterge-

geben werden kann. Man muss aber zugleich feststellen, dass die Architektur als Wissenspraxis *ex principiis* nie ganz ausbestimmt ist, auch das Wissen *ex principiis* lässt eine Vielzahl von Möglichkeiten offen, eine Sache so oder so zu machen. Es geht die Gestaltung nie zur Gänze im Wissen *ex principiis* auf.

## 5 Vier historische Phasen der Theorie

Insofern die Architekturtheorie die Architektur im Kontext des sich verändernden kulturellen Kräftefelds zum Inhalt hat, besitzt sie auch eine zeitliche Dimension und infolgedessen eine historische Systematik. Diese umfasst nicht nur den historischen Prozess der Transformation der Architektur, sondern auch die geschichtliche Veränderung der Reflexion über Architektur. Mit Blick auf die historische Systematik lassen sich für die Architekturtheorie **vier historische Phasen der Theoriebildung** unterscheiden:

1. **Nachdenken über Architektur** in feudalen und vormodernen Gesellschaften,
2. **Traditionelle Theorie** mit Beginn der Industrialisierung und Maschinenproduktion,
3. **Kritische Theorie** mit dem Selbstreflexivwerden der Moderne ab der Mitte des 20. Jahrhunderts und
4. **Kritische Erkenntnistheorie** im Kontext von Digitalisierung und Umwelt- und Klimabedingungen.

(1) **Nachdenken über Architektur** bezeichnet die Reflexion über die Architektur in feudalen und vormodernen Gesellschaften. In ihnen änderte sich das kulturelle Kräftefeld nur über lange Zeiträume, das Wissen konnte ohne große Brüche von Generation zu Generation weitergegeben werden. Auch wenn dies im Laufe der Zeit zu unterschiedlichen Praktiken und Formenkanons führte wie Gotik, Renaissance, Barock oder Klassizismus und wie die verschiedenen Individualstilen, so zeichnet sich die Phase des Nachdenkens über Architektur dadurch aus, dass sich die gesellschaftliche Stellung der Architektur nur langsam änderte. Vereinfacht ausgedrückt, Architektur war wesentlich an die symbolische Funktion und als solche an die Formen der Repräsentation gebunden. Einige der bedeutenden Schriften jener Phase ver-

fassten Leon Battista Alberti (1404–1472), Andrea Palladio (1508–1580), Marc-Antoine Laugier (1713–1769) und Étienne-Louis Boullée (1728–1799).

Die Reflexion über Architektur, die mit der Industrialisierung, der Maschinenproduktion, den neuen Materialien und damit mit der Krise der Tradition im 19. Jahrhundert einsetzt, kann als (2) **Traditionelle Theorie der Architektur** bezeichnet werden. Im Zentrum steht das **Schwierigwerden der Tradition**. Traditionell heißt sie deswegen, weil sie unter den sich wandelnden technisch-materiellen, gesellschaftlich-sozialen und ästhetisch-philosophischen Bedingungen den Verlust der Vorbildfunktion der Tradition und die daraus resultierende Verunsicherung der Architektur zum Thema hat. Denn mit den technologischen und gesellschaftlichen Veränderungen konnte ab dem 19. Jahrhundert die Architektur nicht mehr unhinterfragt auf die Traditionen zurückgreifen.

Im Unterschied zum *Nachdenken über Architektur* musste in dieser Phase der Architektur die Frage nach der leitenden Theorie für die Architekturpraxis grundlegender gestellt werden. Vor dem Hintergrund der Krise der Architektur wandte sich Mitte des 19. Jahrhunderts Gottfried Semper (1803–1879) der Theorie zu und verfasste mit dem dreibändig konzipierten Werk *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Ästhetik* (1863) die erste moderne Architekturtheorie, auch wenn, wie hier konstatiert werden muss, Semper damit das Ziel verfolgte, die bisher gültige Konzeption der Architektur gegen die Neuerungen zu verteidigen. Sempers *Der Stil* war kein Traktat, Pamphlet oder Manifest mehr, sondern zeichnete sich durch seinen wissenschaftlichen Anspruch aus. Dadurch wurde es in den folgenden Jahrzehnten zum Maß der Theoriebildung. Neben Semper sind die Protagonisten der Traditionellen Theorie unter anderen Otto Wagner (1841–1918), Louis Sullivan (1856–1924), Henry van de Velde (1863–1957), Frank L. Wright (1867–1959), Adolf Loos (1870–1933), Le Corbusier (1887–1965), Walter Gropius (1883–1969) oder Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969). Im Zentrum der theoretischen Reflexion stand die Frage nach dem Verhältnis zwischen dem Neuesten und Ältesten, zwischen dem Ephemerem und Ewigen, zwischen der maschinellen und handwerklichen Produktion, zwischen Mode und Klassik. Diese Phase der theoretischen Reflexion ist geprägt von der Herausbildung des Neo-Historismus des 19. Jahrhunderts und dem Übergang im frühen 20. Jahrhundert zu dem, was man heute mit klassischer Moderne bezeichnet.

In den 1950er-Jahren kam dann, mit der Wiederaufbaumoderne, der autogerechten und nach Funktionen getrennten Stadt und den Wohnhochhausiedlungen, die Moderne selbst in die Krise. Es stand die Krise der Moderne und nicht mehr die Frage nach der schwierig gewordenen Tradition im Fokus der theoretischen Debatten. Das machte neue Formen der theoretischen Reflexion über Architektur notwendig. Die Moderne wurde selbstreflexiv. Dies kann als (3) **Kritische Theorie der Architektur** bezeichnet werden. Es ging nicht mehr, wie in der Traditionellen Theorie, um das Schwierigwerden der Tradition im veränderten kulturellen Kräftefeld. Die theoretische Reflexion hatte jetzt die immanenten Widersprüche und Antagonismen der modernen Architektur selbst zum Inhalt.

Es rückte das widersprüchliche Ganze der Architektur der Moderne ins Zentrum, so dass von einer **modernen Modernekritik** gesprochen werden kann. Die Protagonisten der Kritischen Theorie der Architektur sind unter anderen Reyner Banham (1922–1988), Robert Venturi (1925–2018) und Denise Scott Brown (\*1931), Oswald Mathias Ungers (1926–2007), Aldo Rossi (1931–1997), Peter Eisenman (\*1932), Heinrich Klotz (1935–1999) und Rem Koolhaas (\*1944). Diese Phase der theoretischen Reflexion ist geprägt vom Übergang von der Moderne zur Postmoderne, wobei die Postmoderne nicht das ganz Andere war und etwa eine neue Zeit nach der Moderne bezeichnet. Aus der historischen Distanz wird die Postmoderne heute als Instanz der Kritik der Moderne erkennbar. Mit der Postmoderne rückten jene Themen wieder ins Zentrum der Aufmerksamkeit von Theorie und Praxis, die – aus unterschiedlichen Gründen – in der frühen Phase der Moderne ausgeschlossen oder vernachlässigt worden waren.

Heute, im 21. Jahrhundert, ist wiederum von einer veränderten Grunddisposition auszugehen. Die neue Form der Reflexion kann – in Erweiterung der Kritischen Theorie – als (4) **Kritische Erkenntnistheorie der Architektur** bezeichnet werden. Der Begriff soll suggerieren, dass es sich weniger um eine grundsätzlich veränderte Ausgangssituation der theoretischen Reflexion der Architektur handelt, als vielmehr um eine thematische Erweiterung des Felds der Kritischen Theorie. Dabei geht es nicht mehr ausschließlich, in Abgrenzung von der Natur, um die klassische Definition der Architektur als Artefakt und gebaute Umwelt und um das enger gefasste Verhältnis von Mensch und Architektur. Die Kritik gilt jetzt dem Verhältnis von Mensch, gebauter Umwelt und System Erde.

Das Denken der Architektur, wie es sich vor dem Hintergrund der analogen Maschine mit der *Traditionellen Theorie* und *Kritischen Theorie* herausgebildet hat, wird nun von der Logik der Digitalisierung und der neu in den Fokus getretenen Rekonzeptualisierung des Verhältnisses von menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren überlagert. Mit *digital fabrication*, *parametric design*, *3D printing* und *BIM (Building Information Modeling)* greifen einerseits die Algorithmen der Computerprogramme in die Entwurfs-, Konstruktions- und Organisationsprozesse ein und verändern die Architektur von innen heraus nach ihrem Maß. Während andererseits die Umwelt-, Klima-, Ressourcen- und Migrationsproblematik von außen in die materielle und soziale Konzeption der Architektur eingreifen und diese verändern.

Die vier Phasen der theoretischen Reflexion sind jedoch nicht in sich geschlossen, an ihren Rändern sind sie flüssig und offen. Sie zeichnen sich durch vielfältige Überlagerungen aus. Was von den Zeitgenossen als Bruch oder Wende wahrgenommen wird – wenn überhaupt davon die Rede sein kann –, vollzieht sich eher im Inneren der einzelnen Phasen, die jeweils von vielfältigen Ambivalenzen, Differenzen und Widersprüchen im System der Theorie geprägt sind. Diese sind alles andere als homogen, sondern durch **Spannungen innerhalb der Konzeption der Architektur**, durch Prozesse der Transformation und der kontinuierlichen Rekonzeptualisierung der Theorie charakterisiert. So ist

1. die **Traditionelle Theorie** von der Spannung zwischen Tradition und Innovation,
2. die **Kritische Theorie** von den Widersprüchen zwischen Hochkultur und spätkapitalistischer Massenkultur und
3. die **Kritische Erkenntnistheorie** von den Spannungen zwischen Globalisierung und lokalen Umweltkrise geprägt.

In der Architekturtheorie stehen die Zeiten des Umbruchs, der Krise und der dialektischen Spannungen im Zentrum des Interesses. In den Transformationsprozessen, wo die Konventionen aufbrechen und infrage gestellt werden, wird etwas von der inneren Struktur der Architektur sichtbar. Hier setzt die Architekturtheorie an. Sie versucht die Veränderungen in ihren Kausalitäten zu benennen und sichtbar zu machen. Denn es gibt nichts, das unmotiviert ist und außerhalb der kulturellen Logik steht, so unbewusst dies auch

geschehen mag. Es ist die Aufgabe der Theorie in die Tiefe zu gehen, an den dunklen Stellen anzusetzen, die Strukturen zur Sichtbarkeit und die damit verbundenen Inhalte zur Erkennbarkeit zu bringen.

## Basisliteratur

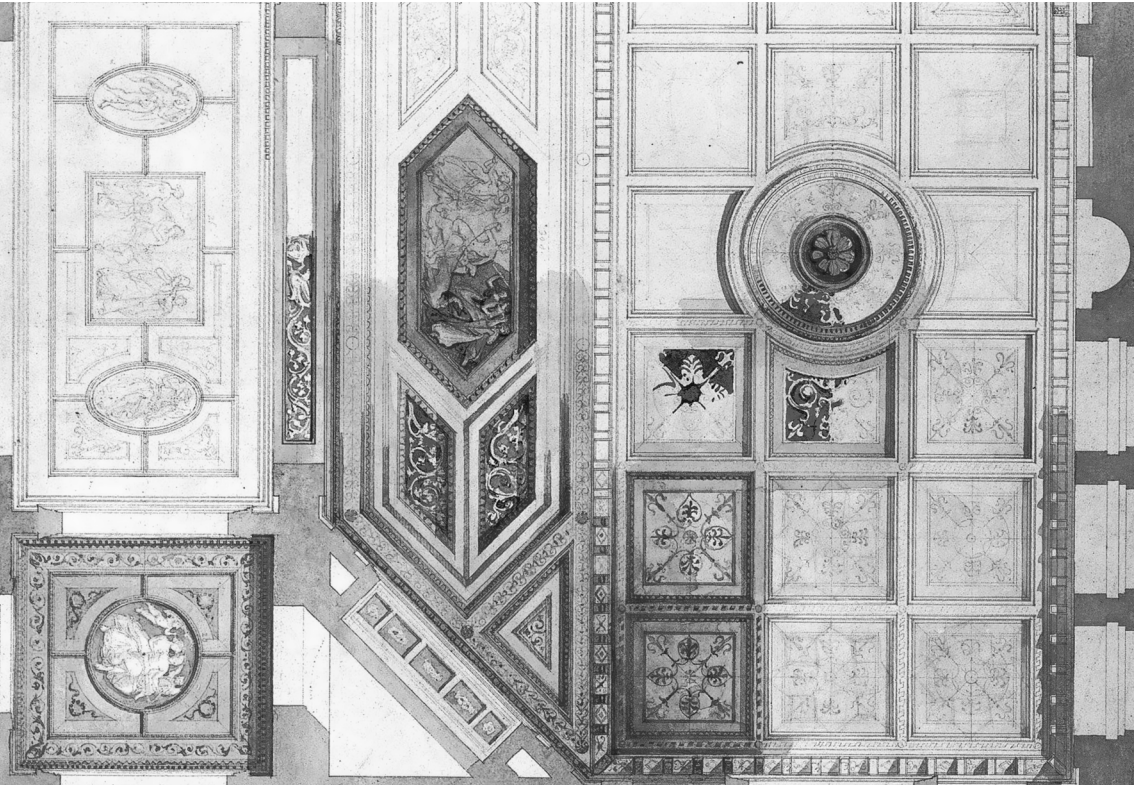
Alberti, Leon Battista: *Zehn Bücher über die Baukunst*, übersetzt von Max Theurer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975  
 Vitruvius, Marcus Pollio: *De architectura libri decem. Zehn Bücher über Architektur*, übersetzt von Franz Reber, Wiesbaden: Matrix Verlag 2004

## Anmerkungen

- 1 Walter Gropius (1956), *Architektur. Wege zu einer optischen Kultur*, S. 65.
- 2 Friedrich Kiesler (2003), *Endless House 1947–1961*, S. 16.
- 3 Hermann Schweggenhäuser (2013), »Zum Begriff der Demokratie«, S. 178.
- 4 Arnold Gehlen (2016), *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*, S. 288.
- 5 Friedrich Nietzsche (1999a), *Jenseits von Gut und Böse*, S. 81.
- 6 Arnold Gehlen (2016), *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*, S. 149.
- 7 Marcus Vitruvius Pollio (2004), *De architectura libri decem*, 1. Buch, 3. Kap., Abs. 2, S. 27.
- 8 Ebd., 2. Buch, 1. Kap., Abs. 2, S. 51f.
- 9 Ebd., S. 52.
- 10 Ebd., S. 51.
- 11 Arnold Gehlen (2016), *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*, S. 290.
- 12 Ebd., S. 290.
- 13 Ebd., S. 288.
- 14 Leon Battista Alberti (1975), *Zehn Bücher über die Baukunst*, Buch 6.1, S. 293.
- 15 Ebd., Buch 9.9, S. 515.
- 16 Ebd.
- 17 Ebd., Buch 9.9, S. 519.
- 18 Marcus Vitruvius Pollio (2004), *De architectura libri decem*, 1. Buch, 3. Kap., Abs. 2., S. 27.
- 19 Ebd.
- 20 Leon Battista Alberti (1975), *Zehn Bücher über die Baukunst*, Vorrede, S. 10.
- 21 Marcus Vitruvius Pollio (2004), *De architectura libri decem*, 2. Buch, 1. Kap., Abs. 1, S. 51.
- 22 Ebd., 2. Buch, 1. Kap., Abs. 2, S. 51f.
- 23 Immanuel Kant (1996), »Transzendente Methodenlehre« [1781], S. 698.
- 24 Ebd., S. 695.
- 25 Ebd.
- 26 Ebd., S. 696.
- 27 Ebd., S. 697.
- 28 Ebd., S. 696.
- 29 Ebd.
- 30 Ebd.



## 2 Die Krise der Tradition Gottfried Semper



Unter dem Einfluss der Industrialisierung bewegten sich im 19. Jahrhundert die Architektur und das kulturelle Kräftefeld auseinander. Auf der einen Seite standen die neuen Maschinen, die wachsenden Metropolen und die sich formierende Massengesellschaft, die in die existierende gesellschaftliche Ordnung eingriffen und diese veränderten; auf der anderen Seite stand die Architektur, die mittels historisierender Stile an den heroischen Vergangenheiten – Antike, Gotik oder Renaissance – als Vorbilder für die Zukunft festhielt. Der daraus erwachsende Konflikt zwischen den verändernden und verharrenden Kräften wurde zum Auslöser für die Notwendigkeit zur Reflexion über die Architektur und ihre theoretischen Grundlagen. Es bildete sich heraus, was als Traditionelle Theorie der Architektur bezeichnet werden kann.

Gottfried Semper (1803–1879) nahm dabei eine zentrale Stellung ein. Einerseits war er der Architekt bedeutender monumentaler Gebäude im Stil der Neorenaissance; er schuf etwa das Kunsthistorische Museum in Wien oder das Opernhaus und die Gemäldegalerie in Dresden. Andererseits besteht die Bedeutung Sempers darin, dass das »deutsche Architekturschaffen wie auch das deutsche Denken der letzten drei Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts«, wie Harry Mallgrave (\*1947) festgestellt hat, »sich fast vollständig innerhalb des intellektuellen Rahmens, den Semper aufgespannt hatte«<sup>1</sup>, vollzogen hat. In den Büchern *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik* (1860 u. 1863) und *Die vier Elemente der Baukunst* (1851) und in dem Aufsatz *Wissenschaft, Industrie, Kunst* (1852) widmete sich Semper, auf ethnologischer, anthropologischer und historischer Grundlage sowie mit enzyklopädischem Anspruch, der Systematisierung des Wissens über die Architektur.

Sempers dreibändig konzipiertes Werk *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik*, von dem er nur zwei Bände fertiggestellt hat, entstand als Reaktion auf den Einfluss von Maschine und Maschinenproduktion auf die Architektur. Dies stärkte Sempers Sensibilität für die Prägung der Architektur durch das Material, durch dessen Eigenschaften und die Möglichkeiten seiner Bearbeitung. Es bestärkte ihn auch in seiner Meinung, dass die damals neuen Materialien Stahl und Glas nur wenig architektonisches Potenzial besäßen. So entstand *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik* aus dem Bewusstsein der **Krise der Tradition**. Sein Ziel war aber nicht die Adaption der Architektur an das veränderte kulturelle Kräftefeld, sondern die Rettung der Architektur in

ihren überlieferten Werten. Dennoch muss man in *Der Stil* die erste moderne Architekturtheorie erkennen, insofern Semper darin, als Reaktion auf das Vordringen der Maschine und der Maschinenproduktion, in erkenntnistheoretischer Absicht den Fokus vom Objekt hin zu den Prozessen des Gemachtwerdens der Architektur verschob.

## 1 Material und Maschine

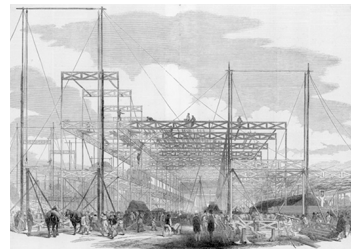
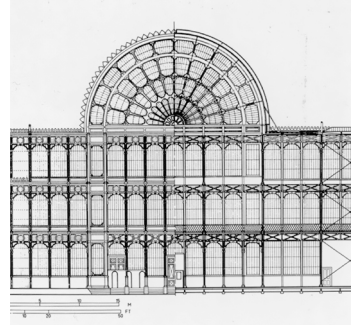
In seiner Schrift *Wissenschaft, Industrie und Kunst* (1852) äußerte Semper, dass mit Maschinenproduktion und Spekulation die Ordnung der Dinge sich umgekehrt habe.<sup>2</sup> Bisher hätten die Erfindungen dazu beigetragen, menschliche Bedürfnisse zu befriedigen und Notstände zu beseitigen. Dass sich die Verhältnisse und die Grundvoraussetzungen für die Architektur verändert hätten, das sehe man daran, dass heute die neuen Erfindungen nicht mehr Mittel seien »zur Abwehr der Not und zum Genusse; vielmehr sind die Not und der Genuß Absatzmittel für die Erfindungen«<sup>3</sup>. Die Erfindungen würden also nicht mehr zur Linderung von Missständen und zur Verbesserung des Lebens beitragen, sondern dienten im Gegenteil allein dem Ziel, den Status quo von existenzieller Not und sozialer Ungerechtigkeit aufrechtzuerhalten. Die Industrieproduktion sei nicht mehr, wie zuvor die Produktion der Manufakturen in feudalen Gesellschaften, organisch mit den Prozessen des Lebens verbunden. Sie mache sich dagegen autonom, mit der Gefahr, dass sie, losgelöst von den historischen und anthropologischen Grundlagen, sich gegen den Menschen wende.

Semper schilderte, wie die technischen Neuerungen oft an den Menschen vorbei und losgelöst von deren Bedürfnissen entwickelt würden. Die Warenproduktion schaffe erst die Bedürfnisse, für deren Befriedigung produziert werde, so Sempers frühe Kapitalismuskritik. Die Maschine produziere nicht mehr, wie das Handwerk, für einen lokalen, überschaubaren Markt, sondern auf Vorrat. Damit hatte Semper das Paradox der kapitalistischen Warenproduktion beschrieben. Wie das Kapital würden auch die Maschinen einer Eigendynamik und Eigenlogik unterliegen und die Gesellschaft nach ihrem Maß verändern. Mit der Feststellung, dass sich die Ordnung der Dinge umgekehrt habe, nahm Semper seine Zeit als eine Zeit des Epochenbruchs wahr.

Nachdem er wegen seiner Beteiligung an der Mairevolution von 1849 aus Dresden fliehen musste, verbrachte Semper die Jahre zwischen 1849 und 1855 im Exil in England. Was Semper nachhaltig prägte, waren aber weniger Flucht und Exil als die Mitarbeit an der ersten Weltausstellung, die 1851 in London im damals modernsten Gebäude der Welt aus Eisen und Glas, dem *Crystal Palace* (Abb. 2a) von Sir Joseph Paxton (1803–1865), eröffnet wurde. Durch den Einsatz von vorgefertigten und standardisierten Bauteilen (Abb. 2b) verbindet sich mit dem *Crystal Palace* der **Beginn des industriellen Bauens**. Im *Crystal Palace* wurden unter einem Glasdach und mit enzyklopädischem Anspruch – im Sinne einer *monde en miniature* – die Erzeugnisse der zeitgenössischen modernen Maschinenproduktion unterschiedslos neben Produkten aus den Kolonien und des heimischen Kunsthandwerks sowie Kunstwerken präsentiert. Die Absicht war, das **Industriezeitalter als ein weiteres Zeitalter der Renaissance** zu feiern, das heißt als eine Epoche der Erneuerung der Kultur, vergleichbar mit der Renaissance des 15. Jahrhunderts, nun aber in der wissenschaftlich-technologischen Entwicklung und der Maschinenproduktion gründend. Man war der Überzeugung, dass die maschinell gefertigten Objekte nicht weniger Kunst seien, als es die Kunstwerke der Renaissance sind.

Hier setzte Sempers Kritik an. Die Maschine forderte die Baukunst in ihrem überlieferten Verständnis heraus. Kritisch schilderte Semper einige der Veränderungen, die der Übergang von der handwerklichen zur maschinellen Produktion ausgelöst hat. Die Maschine greife tief in das Gebiet der Kunst und des Kunsthandwerks ein und beschäme den Menschen in seiner Geschicklichkeit. Die Maschine könne viel besser nähen, stricken, sticken, schnitzen und malen als der Mensch. Mit der Maschinenteknologie sei alles so leicht geworden,

»der härteste Porphyrt und Granit schneidet sich wie Kreide, poliert sich wie Wachs, das Elfenbein wird weich gemacht und in Formen gedrückt, Kautschuk und Guttapercha [Gummi, Anm. d. A.] wird vulkanisiert und zu täuschenden



Oben: Abb. 2a, unten: Abb. 2b

Nachahmungen der Schnitzwerke in Holz, Metall und Stein benutzt, bei denen der natürliche Bereich der fingierten Stoffe weit überschritten wird«<sup>4</sup>.

Semper kritisierte hier aber nur einerseits den Verlust der Handarbeit durch die Maschine. Es erschreckte ihn, dass die Materie quasi vor der Maschine kapitulierte, die Maschine auf das künstlerische Gebiet übergriff und die künstlerische Tätigkeit zerstörte. Durch die Leistungsfähigkeit der Maschine würde die Materie ihre spezifischen Eigenschaften verlieren und könnte der Maschinenproduktion nichts Eigenes mehr entgegensetzen. Wenn Granit wie Kreide geschnitten werden könne, höre er auf Granit zu sein. Darüber hinaus könne das Material sich mit seinen Eigenschaften nicht mehr in den Prozess der Architektur einbringen. Die Maschine vernichte die Eigenschaften der Materie, diese höre damit auf, sie selbst zu sein.

Semper schilderte hier die **Symptome einer tiefgreifenden Krise**. Es seien dies, wie er in der Einleitung zu *Der Stil* schrieb, »Erscheinungen des Verfalls der Künste«<sup>5</sup>. Das alte Kunstleben sei zerstört. Er hoffe aber, dass irgendwann einmal in einer »geheimnisvollen Phönixgeburt«<sup>6</sup> die Künste wieder zu neuem Glanz erwachen würden. Für die eigene Zeit gestand er ein, dass eine Beurteilung der Lage nicht möglich sei, da »wir des Standpunktes und der Uebersicht über dieselbe entbehren«<sup>7</sup>. Wer in der Mitte einer Sache stehe und Teil von ihr sei, könne diese nicht bewerten. Semper beschrieb die tief verunsichernde Erfahrung, in einer Zeit schneller und großer Veränderungen zu leben, die kaum mehr einen objektiven Standpunkt und somit ein analytisch objektives Urteil erlaubten. Wo die Dinge nicht mehr in einer Traditionslinie stehen, zeigt sich die für die Moderne charakteristische Erfahrung des Transitorischen und Flüchtigen der kulturellen Erscheinungen.

Semper stellte sich dann die Frage, ob der Verfall der Künste »Anzeichen eines auf tieferliegenden socialen [sic!] Ursachen begründeten allgemeinen Verfalls« der Kultur sei. Das Beobachtete könnte aber auch ein Zeichen sein, das auf ansonsten gesunde Zustände hinweise, also das Zeichen nur »zeitweilige[r] Verwirrung«, das die Künstler, deren Aufgabe es sei, sich »in dem Erkennen und Darstellen des Schönen« zu betätigen, dazu veranlasse, die Dinge wieder ins Lot zu bringen, so dass später alles doch noch »zum Heile und zur Ehre der Menschheit« ein glückliches Ende nehmen könne.<sup>8</sup> Semper gab sich keinem Kulturpessimismus hin, er war zuversichtlich, dass sich die alte Ordnung wiederherstellen ließe. Es ist bezeichnend für ihn, dass er in

seinen Schriften mit analytischer Schärfe die **Symptome der Moderne** beschrieb, dass aber daraus für seine Architektur keine Konsequenzen resultierten. Sempers Erkenntnisse über die Moderne wurden in der Architektur nicht produktiv. Seine theoretische Beschäftigung mit den Grundlagen der Architektur zielte auf die Wiederherstellung der durch die Maschine infrage gestellten tradierten Ordnung.

## 2 Monumentalbaukunst

Semper hat die Veränderungen in der Architektur, die so sichtbar im *Crystal Palace* zutage getreten waren, wohl wahrgenommen. Sie widersprachen aber seinem Verständnis der Architektur als Monumentalbaukunst. Semper hielt am Konzept fest, dass allein durch Monumentalbaukunst die Erweiterung der Architektur vom bloßen Bauen zur Baukunst gelingen könne. Mit künstlerischen Mitteln verfolge die Monumentalbaukunst die Lösung der Architektur aus ihrer Bindung an Materie und Ort und ziele auf die Überhöhung der **Architektur zu einem erweiterten Denk- und Erfahrungsraum**. Die Monumentalbaukunst wolle die Transzendierung der Präsenz, des Hier und Jetzt, von Raum und Zeit.

Nach Semper lassen sich für die **Monumentalbaukunst** zwei Verfahrensweisen unterscheiden, denen jeweils zwei architektonische Phänomene zugeordnet werden können:

1. Transzendierung des **Raums**, die Grundlagen dafür sind
  - a. große Masse und
  - b. Festigkeit des Materials.
2. Transzendierung der **Zeit**, die Grundlagen dafür sind
  - a. Geschichtsbezug und
  - b. Feierlichkeit oder mystische Stimmung.

In Bezug auf die feierlich-mystische Stimmung forderte Semper:

»Jedes Kunstschaffen einerseits, jeder Kunstgenuss andererseits, setzt eine gewisse Faschingslaune voraus, um mich modern auszudrücken, – der Karnevalszerendunst ist die wahre Atmosphäre der Kunst. Vernichtung der Reali-

tät, des Stofflichen, ist notwendig, wo die Form als bedeutungsvolles Symbol als selbständige Schöpfung des Menschen hervortreten soll.«<sup>9</sup>

Hinter dem Konzept der Transzendierung von Raum und Zeit steht die Definition des Erhabenen, wie sie der Philosoph Immanuel Kant (1724–1804) in *Kritik der ästhetischen Urteilskraft* (1790) expliziert hatte. Nach Kant geht das **Erhabene** von jenen sinnlichen Ereignissen aus, die »über alle Vergleichung«<sup>10</sup> so groß sind, dass sie von der menschlichen Einbildungskraft nicht erfasst werden können. Dazu gehören auf der einen Seite Ereignisse wie Gewitter, Sturm oder die tosende See, die Kant der Kategorie des **dynamisch Erhabenen** zuordnete. Auf der anderen Seite können auch Dinge wie der unendliche Ozean oder der nächtliche Sternenhimmel eine Erfahrung des Erhabenen auslösen. Weil ein objektives Maß für das über alle Erfahrung Große nicht angegeben werden kann, sprach Kant in diesem Fall vom **mathematisch Erhabenen**. Aber beide Arten des Erhabenen – das dynamisch Erhabene und das mathematisch Erhabene – werden grundsätzlich von Naturereignissen ausgelöst, die so unermesslich groß sind, dass sie, in den Begriffen Kants, das menschliche Begehrungs- und Erkenntnisvermögen überschreiten.

Weil sie größer sind als die menschliche Vorstellungskraft, lösen beide Arten von Naturereignissen zunächst Furcht und Unsicherheit aus. Aber aus sicherer Distanz erfahren, versucht der Mensch die Naturereignisse rational zu erklären, indem er sich eine Idee – sei sie auch noch so fiktiv – von den dahinter wirkenden Kräften macht. Mittels des Gebrauchs der Vernunft versucht der Mensch die unverstandenen Dinge zu erklären und sich so über sie zu erheben. So kommt der Begriff des Erhabenen zustande. In diesem Moment schlägt dann, als Voraussetzung für das ästhetische Erlebnis, Unlust, die der Mensch angesichts des dynamisch oder mathematisch Übergroßen empfindet, in Bestätigung seiner selbst und damit in Lust um. Kant sprach auch von der Technik der **Subreption**, das heißt vom Verfahren, den unverstandenen Dingen eine Logik unterzuschieben. Ein Beispiel hierfür ist die griechische Mythologie mit ihrer Götterwelt, in der die unerklärbaren Naturphänomene auf Verhaltensweisen der Götter zurückgeführt werden, die wiederum den Verhaltensweisen der Menschen nachgebildet und daher für diese nachvollziehbar sind. So wird das Unverstandene der Natur mittels der nach menschlichen Maßstäben handelnden Götter erklärbar gemacht. Es verliert die Natur ihre Bedrohlichkeit und Irrationalität, wie zum

Beispiel im Falle Poseidons, des Meeresherrn: Sturm wird damit erklärt, dass der Gott wütend und aufgebracht ist.

Kant machte aber auch deutlich, dass nur Erscheinungen der Natur Ursache der Erfahrung des Erhabenen sein können, nicht aber Gebäude. Denn Gebäude, mögen sie noch so groß sein, sind immer von Menschen konzipiert und damit innerhalb des von Menschen Denk- und Vorstellbaren. Gebäude können nach Kant lediglich groß oder übergroß sein, er sprach auch von kolossalischer Wirkung. Da sie für das menschliche Auffassungsvermögen *beinahe* zu groß sind, bezeichnete Kant Bauten – wie die Pyramiden von Gizeh oder die Basilika Sankt Peter in Rom – als kolossalisch. Aufgrund der übergroßen Masse kann die Monumentalität eines Gebäudes wohl Erstaunen auslösen, nicht aber ein Gefühl des Erhabenen.

Erhabene Wirkung kann dagegen von der Zeit ausgehen, von der historischen Zeit. Denn die historischen, weit zurückliegenden Ereignisse können wir kaum wirklich erfassen und umso weniger, je mehr sie sich im Dunkel der Geschichte verlieren. Die historische Dimension ist daher von größerer Bedeutung für den Begriff der Monumentalität als die schiere Masse des Gebäudevolumens. Nicht durch die Größe des Gebäudes, sondern allein durch den Rückbezug auf die Geschichte, auf das Älteste und Vorvergangene, kommt der Architektur eine transzendente, eine die Realität überschreitende und damit erhabene Wirkung zu.

Hier setzt das Erhabene in der Architektur an. Es ist die Zeitdimension, die nach Kant das Erkenntnis- und Begehrungsvermögen überschreiten kann. Es ist die *longue durée* der historischen Zeit, die sich im Dunkel der Urgeschichte verliert, die der menschliche Geist nicht fassen kann, ihn schwindeln lässt und in ihm ein Gefühl des Erhabenen auslöst. Es zeichnet gerade den Historismus des 19. Jahrhunderts aus, dass er im Zitat der ältesten Stile Geschichte als »**monumentalische Geschichte**« zur sinnlichen Anschauung bringen wollte. Nach dem Philosophen Friedrich Nietzsche (1844–1900) ist gerade die monumentalische Geschichte nicht idealisierend, sie zeigt nicht die Ursachen und die Kausalitäten an, die zu den historischen Fakten führten. Monumentalische Geschichte begründet nichts, sie zeigt die Dinge so, wie sie sind. Daher ist sie nach Nietzsche »eine Sammlung der ›Effecte an sich«<sup>11</sup>. Es löst die monumentalische Zeitdimension des Historismus die Effekte des Erhabenen aus, durch die die Architektur zu einem erweiterten Denk- und Erfahrungsraum wird.



Abb. 2c

Die Möglichkeit des stilistischen Bezugs auf das Älteste und lange Vergangene machte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts natur- und kunsthistorische Museen zur idealen Aufgabe der Monumentalbaukunst. Exemplarisch dafür kann Sempers Kunsthistorisches Museum in Wien, aber auch dessen Gemäldegalerie in Dresden stehen. Sie sind im Stil der Neorenaissance ausgeführt und bedienen sich einer **Rhetorik aus Massenwirkung und Historizität**. Ein Höhepunkt in dieser Hinsicht war der Wettbewerb für die Berliner Museumsinsel (1883/84), besonders der Beitrag der Architekten Schmidt und Neckelmann (Abb. 2c).<sup>12</sup> Ihr Entwurf war von einer auf vier Triumphbogen auflagernden Kuppel beherrscht, möglicherweise in Anlehnung an Karl Friedrich Schinkels (1781-1841) Nikolaikirche (1850) in Potsdam, nur dass die Dimensionen jeglichen Maßstab sprengten.

Er war atemberaubend durch seine Größe und schwindelerregend durch den Effekt der Suspension der Zeit, die sich durch die Gleichzeitigkeit der zitierten historischen Epochen einstellte. Selbst die Staffagefiguren, die die perspektivische Darstellung beleben, erscheinen atemlos und ehrfürchtig vor der erhabenen Wirkung der stillgestellten Zeit.

Die transzendierende Wirkung, die die Architektur zu einem erweiterten Denk- und Erfahrungsraum und damit zur Monumentalbaukunst macht, geht wesentlich von der **Zeitdimension** aus. Damit wird das Problem der Architektur als Baukunst im Übergang zur Moderne sichtbar: Die Überwindung des Historismus, die Abschaffung des Ornaments, das heißt der Verzicht auf die Stile, entzogen der modernen Architektur die Dimension der historischen Zeit und mit den Effekten des Erhabenen auch den Status als Baukunst oder Monumentalbaukunst. Das erklärt, warum die Architekten bis über die Wende zum 20. Jahrhundert hinaus am Historismus und am klassischen Ornament festhielten. Es war keine Laune oder gar Unfähigkeit, im Gegenteil: Mit Stil und Ornament und der in ihnen enthaltenen Zeitlichkeit verband sich ganz elementar der Status als Baukunst und im Sinne des Erhabenen der Status als Monumentalbaukunst. Die Architekten waren sich bewusst, dass das Ende des Ornaments und damit der Verzicht auf Bezugnahme auf die Vergangenheit

gleichbedeutend waren mit dem Ende der Architektur als Monumentalbaukunst im überlieferten Sinne. Es konnte nicht genügen, einfach die Stile und Ornamente abzuschaffen. Für die Moderne bedurfte es der Rekonzeptualisierung der Zeit und damit der Rekonzeptualisierung der Baukunst.

### 3 Provisorien in Eisen

Besonders die neuen Materialien Eisen und Glas bedrohten den Status der Architektur als Baukunst. Da sie den oben genannten Prinzipien der Architektur als Monumentalbaukunst widersprachen, lehnte Semper auch das Bauen in Eisen und Glas ab. Eisen werde nie *primäres* Material für die Architektur werden können, so Semper, weil es nie monumental werden könne. Es sprach gegen das Eisen als Material der Baukunst, dass es

1. nur kleine Massen ausbilden könne,
2. kein dauerhaftes Material sei,
3. kein Träger von Geschichte sei und
4. keine feierliche oder mythische Atmosphäre erzeugen könne.

Die Eigenschaften des Eisens fordere, wie Semper schrieb, dass es mit dünnen Profilen eingesetzt werde. Womit die Konstruktion tendenziell unsichtbar werde und sich der monumentalen Wirkung entziehe. Daher dürfe die Baukunst, die ihre »Wirkungen auf das Gemüt durch das Organ des Gesichtes [das Auge, Anm. d. A.] bewerkstelligt, mit diesem gleichsam unsichtbaren Stoffe sich nicht einlassen«<sup>13</sup>. Im Gegensatz zu Stein würden die schlanken Profile der Eisenkonstruktionen wenig für die Augen bieten, denn

»das Eisen, und überhaupt jedes harte und zähe Metall, als konstruktiver Stoff seiner Natur entsprechend in schwachen Stäben und zum Teil in Drähten angewendet, [entzieht] sich wegen der geringen Oberfläche, welche es in diesen Formen darbietet, dem Auge um so mehr [...], je vollkommener die Konstruktion ist«<sup>14</sup>.

In Sempers Augen war das Material Eisen nur für temporäre Bauten geeignet, zum Beispiel für Wintergärten und Gewächshäuser oder für Bauten der

Eisenbahn wie »Einsteighallen und sonstige Schuppen als Wahrzeichen ihres Provisoriums«<sup>15</sup>. Es wird hier sichtbar, dass Semper die Eisenkonstruktion in Bezug auf die Bestimmung der Architektur als Baukunst ablehnte, was aber nicht heißt, dass er sie *gänzlich* ablehnte. Anwendungsmöglichkeiten sah er für all jene Bauaufgaben, die für ihn außerhalb der Baukunst lagen:

»Nur an Bauwerken entschieden praktischer Bestimmung, wie an Schutzdächern von weiter Spannung, besonders an den Garen der Eisenbahnhöfe, machte sie einen befriedigenden Eindruck. Wo immer sie sonst in Anwendung kommt, erinnert sie, oft sehr störend, an jene kalten und den Zugwinden bloßgestellten Eisenbahnräume und macht jede gemütliche oder feierliche Stimmung unmöglich.«<sup>16</sup>

Eisen sei eben nicht »als Träger großer Massen, als Stütze des Baues, als Grundton des Motivs«<sup>17</sup> geeignet, dagegen sei das Material bei Zäunen willkommen, denn das »Gitterwerk in Einhegungen« sei der richtige Einsatzort, weil das Material dort entsprechend sparsam, dünn, aber doch widerstandsfähig zu sein habe.

Doch stand Semper den neuen Materialien Eisen und Glas nicht so kategorisch ablehnend gegenüber, wie es manche seiner Äußerungen nahezu legen scheinen. Semper hatte die Möglichkeitspotenziale der neuen Materialien für die Architektur zumindest erahnt. Das zeigt sich in der folgenden Bemerkung:

»Es wird noch lange dauern, bis das Eisen, und überhaupt das Metall auf eine so vollkommene Weise technisch beherrscht sein wird, daß es als künstlerisches Element in der schönen Baukunst neben dem Steine, den Ziegeln und dem Holze Geltung und Würdigung zu finden beanspruchen darf.«<sup>18</sup>

Dennoch, bis zur Wende zum 20. Jahrhundert blieb Sempers Architekturtheorie einflussreich und bestimmend. Erst danach ließ die Wirkung nach. Noch 1907 konstatierte Karl Scheffler (1869–1951), dass die schlanke Stahlstütze »in der Baukunst gar nichts, die Masse alles«<sup>19</sup> bedeute und dass es nie eine Monumentalarchitektur gegeben habe, die »sich nicht des Steins bedient hätte«<sup>20</sup>. Einige Jahre später, 1913, gestand dagegen Hermann Muthesius (1861–1927) ein, dass es keineswegs zutreffe, »daß bisher nur die Massigkeit

ästhetisch gute Wirkungen hervorgebracht habe«<sup>21</sup>. Es liege, wie Peter Behrens (1868–1940) schrieb, »das Monumentale auf keinen Fall in der räumlichen Größe. Die wahren Ausmessungen sind hierbei belanglos«<sup>22</sup>, es komme für die Architektur als Baukunst nicht darauf an. »Im Gegenteil, alle Einzelheiten, alle Besonderheiten eines Stimmungsausdruckes sind nachteilig«<sup>23</sup>, so seine Kritik an Semper. Monumentalität in der Architektur gehe von einer »Gesetzmäßigkeit [aus], die vom **Geiste der Zeit** diktiert wird«<sup>24</sup>. Behrens führte dafür den Rhythmus an, der sich für ihn nicht mit Masse und Größe verbindet, sondern mit einer durch die rhythmische Reihung von Strukturen der Architektur eigenen Zeitdimension, die nicht historisch rückbezüglich, sondern phänomenal-präsent ist.

Besonders mit Behrens kündigte sich eine Neukonzeption architektonischer Zeit und damit die Rekonzeptualisierung von Monumentalbaukunst in der Moderne an. In der Säulenreihe der Deutschen Botschaft (1912) in Sankt Petersburg drängte Behrens die historisierenden Bezüge zurück und erweiterte den Neoklassizismus um das Thema der Rhythmisierung. In Walter Gropius' (1883–1969) Entwurf für das Bauhausgebäude (1926) und besonders in den Meisterhäusern in Dessau fand die Moderne dann zu einem eigenen Konzept von Baukunst. Nicht die historische, sondern die architekturimmanente Zeit und damit Rhythmisierung und Dynamisierung der einzelnen Baukörper prägen, im Sinne der modernen Rekonzeptualisierung der Baukunst, diese Gebäude in ihrer Monumentalität.

#### 4 Exkurs Metaphysik des Schönen

Trotz großartiger Ingenieurbauwerke wie des Eiffelturms (1889) und der *Galerie des Machines* (1889) in Paris oder der Firth-of-Forth-Brücke in Schottland (1890) blieb bis in die 1920er-Jahre des 20. Jahrhunderts hinein die Frage nach dem architektonischen Potenzial von Stahl und Glas weitgehend ungeklärt. Sigfried Giedion (1888–1968) griff das Thema 1928 in seinem Buch *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton* auf und fragte, ob angesichts der Entwicklungen im Eisen- und Eisenbetonbau der bisherige »beschränkte Begriff ›Architektur‹«<sup>25</sup> nicht zu eng geworden sei. Wo klassischerweise die Architektur mit dem Begriff »Schwere und Monumentalität«<sup>26</sup> verbunden sei, schienen die neuen Materialien diese Definition der Architektur zu untergra-

ben, wenn nicht gänzlich infrage zu stellen. »Was gehört zur Architektur? Wo beginnt sie, wo endet sie?«<sup>27</sup>, schrieb Giedion, um dann eine Neudefinition der Architektur zu fordern.

Dahinter stand sein Zweifel, ob die Architekturtheorie, so wie sie sich unter anderem auf Semper berief, nicht eher eine Materialästhetik des Steins war als eine allgemeine Theorie der Architektur. Unter den Bedingungen des Bauens mit Stahl und Glas schien es zunehmend fraglich, ob die bisher mit Architektur assoziierten Eigenschaften wie Dauer, Festigkeit und Monumentalität tatsächlich ursprünglich der Architektur immanent waren. Aufgrund des jahrhundertelangen Bauens in Stein schien dies so sehr verinnerlicht, dass man glauben könne, der Stein gehöre wesentlich zur Architektur. So seien die großen Abmessungen von Säulen, Wänden und Deckenbalken, die das Material Stein erforderte, »für uns heute noch blutmäßig mit jedem Bau verbunden«<sup>28</sup>. Durch den langen Umgang mit dem Material Stein sei das statische Gefühl für Schwere und Monumentalität quasi *ins Blut* übergegangen. Dies war für Giedion der Grund, warum die Architekten unfähig waren, die Konsequenzen aus den neuen Materialien Eisen und Glas zu ziehen.

Nach Giedion besaß das Bauen in Eisen und Glas ein **kritisches Moment**. Durch die transparenten Konstruktionen wurden die ideologischen Verkürzungen der bisher gültigen Architekturtheorie sichtbar. Die Kritik galt der vorherrschenden klassizistischen Ästhetik, deren Protagonisten neben anderen Étienne-Louis Boullée (1728–1799), Claude-Nicolas Ledoux (1736–1806), John Soane (1753–1837), Alois Hirt (1759–1837), Leo von Klenze (1784–1864) und Karl Bötticher (1806–1889) waren. 1764 hatte Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) mit seinem Buch *Geschichte der Kunst des Altertums*<sup>29</sup> das klassizistische Geschichtsbild geprägt. Treffend sprach Kenneth Frampton (\* 1930) für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts von einer allgemeinen »Vor-eingenommenheit für die Klassik«<sup>30</sup>.

1820 hatte Arthur Schopenhauer (1788–1860) mit seiner *Metaphysik des Schönen* die Prinzipien der klassizistischen Ästhetik ausformuliert. Nach Schopenhauer ist die Architektur als schöne Kunst – wenn man von ihrer Funktion absieht – charakterisiert durch die Eigenschaften des Steins. Wie Schopenhauer feststellte, ist »der eigentliche ästhetische Stoff der schönen Architektur der Kampf zwischen Schwere und Starrheit«<sup>31</sup>. Es sei die Aufgabe der Architektur als schöne Kunst, die im Stein enthaltenen Eigenschaften der Schwere und Starrheit auf vielfältige Art und Weise zur Sichtbarkeit zu

bringen. Schopenhauer sprach auch von der Objektivierung der Eigenschaften des Materials mittels der Architektur. So würden durch Säule, Basis, Säulenschaft und Kapitell, durch Architrav, Tympanon und Ädikula in vorbildlicher Art und Weise die Eigenschaften des Tragens und Lastens des Steins anschaulich gemacht. Tragen und Lasten sind nach Schopenhauer jene Eigenschaften, die normalerweise im Stein, wie er zum Beispiel im Steinbruch vorkommt, im Verborgenen bleiben und erst durch die Architektur zur Sichtbarkeit und Erkennbarkeit gebracht werden. Erst die Säule veranschauliche die Fähigkeit des Steins, große Lasten zu tragen und der Schwerkraft eine Gegenkraft entgegenzusetzen. Diese Eigenschaften seien dem Stein im Steinbruch oder im Gebirge nicht anzusehen. Erst Gebälk und Säulen zeigen, was der Stein tatsächlich kann, Schwere und Starrheit kommen erst in ihnen zur Sichtbarkeit und werden zum Thema der Architektur.

Durch Architektur, so Schopenhauer, findet der Wille oder finden die Eigenschaften des Steins zur Objektivierung. Dieses zu ermöglichen sei die Aufgabe der Architektur als schöne Kunst. Dabei gilt die Forderung nach Objektivierung nicht nur für den Stein, sondern auch für andere Materialien wie Holz, Stahl oder Glas. Jedem Material sprach Schopenhauer einen eigenen Willen – also Eigenschaften – zu. Entsprechend der »Tenazität des Eisens«, also entsprechend den Eigenschaften des Eisens, müssten daher andere Regeln für das Bauen in Eisen gelten als für das Bauen in Stein oder in Holz. Um die besonderen Eigenschaften des Eisens zur Sichtbarkeit zu bringen, müssten zum Beispiel andere Proportionen gefunden werden als die, »welche für steinerne Gebäude und ihre Theile als die besten befunden«<sup>32</sup> werden. Man müsse für die »schöne Baukunst aus Eisen andre Säulenordnungen und andre Regeln überhaupt erfinden«<sup>33</sup>.

Wie Semper lehnte auch Schopenhauer das Material Eisen für die Architektur ab. Im Gegensatz zu Semper lagen für ihn die Gründe dafür aber weniger auf der materiellen als auf der immateriellen Seite. Denn das Material sei das eine, das Licht das andere Prinzip, dem sich die Architektur als schöne Kunst verdanke. Das Licht zeichnet nach Schopenhauer eine komplementäre Beziehung zum Material, besonders aber zum Stein aus. Von Stein und Licht sprach Schopenhauer als der »doppelten Schönheit«<sup>34</sup> der Baukunst. »Ich bin der Meinung, daß die Baukunst«, so Schopenhauer, »das Wesen des Lichtes, welches ganz entgegengesetzter Natur [als der Stein] ist, in seiner Wirksamkeit«<sup>35</sup> zur Entfaltung bringen soll. Einerseits bedürfe es des Lichts, damit

ein Gebäude überhaupt sichtbar werden könne, andererseits bedürfe es auch einer materiellen, reflektierenden Oberfläche, damit Licht sinnlich erfahren werden könne. So komme auch das Licht erst durch die Oberfläche zu seiner Objektivation, erst durch Material und Oberfläche werde es sichtbar und könne seine Eigenschaften zeigen. Gemeinsam sei beiden, Stein wie Licht, dass die Architektur das Medium von deren Objektivation sei.

Umgekehrt aber werde die Architektur erst durch Licht wahrnehmbar, andernfalls bliebe sie im Dunkeln und unerkannt. Daher bezeichnete Schopenhauer das Licht als das »erfreulichste der Dinge; – weil es die Bedingung und das objektive Korrelat der vollkommensten anschaulichen Erkenntnisweise ist«<sup>36</sup>. Für Schopenhauers Ästhetik kann daher von einer **doppelten Ontologie des Schönen** in der Architektur gesprochen werden, durch die die Architektur gleichsam zum Medium doppelter Erkenntnis wird. Die Architektur ist auf der einen Seite charakterisiert durch die Objektivität des Steins, wie dies in der konkreten Form der Architektur erkennbar wird. Auf der anderen Seite ist sie charakterisiert durch die Objektivität des Lichts in seiner immateriellen, transzendentalen Erscheinung.

Schopenhauer lehnte die Architektur aus Eisen wegen ihrer fehlenden transzendentalen Eigenschaften ab. Die schwarze Farbe des Eisens hebe die Wirkung des Lichts auf, sie verschlucke das Licht, überhaupt sei »die schwarze Farbe, dem deutlichen Hervortreten der Theile hinderlich«<sup>37</sup>. Während die eisernen Gebäude durchaus dem »ersten ästhetischen Zweck der Baukunst [entsprechen], Schwere, Starrheit, Kohäsion zur Anschauung zu bringen«, seien sie in Bezug auf das Licht defizitär. Mittels Licht- und Schattenwirkungen besitze der Stein die Fähigkeit zur Transzendierung der Materialität, die das Eisen aufgrund mangelnder Reflexionsfähigkeit nicht habe; es fehle ihm die doppelte Ontologie des Schönen. Dem Licht könne, wie Schopenhauer aufgrund konkreter Erfahrungen feststellte, »der in unsern Tagen und hier in Berlin zuerst gemachte Versuch architektonischer Werke von Eisen, kein Genüge thun«<sup>38</sup>.

Hier setzte Giedion mit seiner Kritik am vorherrschenden Verständnis von Architektur an. »Der Begriff Architektur ist zu eng geworden«<sup>39</sup>, schrieb er in *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*, das Bauen mit Eisen sei ein Bauen weniger von Licht und Schatten als ein **Bauen mit Licht und Luft**. Wo ein Effekt der Durchsichtigkeit und Offenheit das Bauen mit Eisen bestimme, werde Luft »in bisher unbekannter Weise als formendes

Material ins Innere der Pfeiler gezogen«<sup>40</sup>, das Licht werde zum Thema, wo Öffnungen aus »dickem, einfachem oder doppeltem, mattem oder durchsichtigem Glas [...] nachts nach Außen einen magischen Glanz ausströmen«<sup>41</sup>. Für Giedion wurde in den neuen Konstruktionen aus Eisen nicht einfach der klassizistische Idealismus der Form durch den modernen Rationalismus der Konstruktion ersetzt. Im Gegenteil, in Konstruktionen wie dem Pont Transbordeur (1905) in Marseille zeige sich eine Qualität, die immer schon Teil der Architektur gewesen, bisher aber durch den Glauben an den Stein und die Oberfläche unterdrückt worden sei.

In der Architektur, so Giedion, komme im Allgemeinen so sehr der innere, psychologische Zustand einer Epoche zur Sichtbarkeit wie auch deren Rationalität. Besonders im ausgehenden 19. Jahrhundert habe die Architektur die »Rolle des Unterbewusstseins«<sup>42</sup> übernommen, die Stahlskelettbauten mit vorgeblendeter historisierender Steinfassade seien »ein innerer Ausdruck des Lebensprozesses«<sup>43</sup> gewesen. In ihnen zeigten sich die Verhärtungen der Gesellschaft, die sich, wie die Konstruktionsverfahren in Stahl und Glas, der konsequenten Rationalisierung und damit Weiterentwicklung entziehe. Konstruktionen seien ja sowieso nie »bloß Ratio«, sondern immer so sehr Resultat eines »instinktmäßigen Getriebenseins wie auch künstlerischer Ausdruck einer Epoche«<sup>44</sup>. Während die Ingenieure das Potenzial für großartige Konstruktionen in Stahl und Glas erkannt hätten, hätten dagegen die Architekten in ideologischer Verblendung diese durch vorgesetzte Steinfassaden in »historisierende Masken« verwandelt. Man schuf »neue Konstruktionsmöglichkeiten, aber man hatte gleichsam Angst vor ihnen [und] erdrückte sie haltlos in Steinkulissen«<sup>45</sup>. Im Historismus zeigte sich die »Angst vor der eigenen Größe«<sup>46</sup>, nach außen führte der Historismus »das alte Pathos weiter; unterirdisch, hinter Fassaden verborgen, bildete sich [jedoch] die Basis unseres ganzen heutigen Seins«<sup>47</sup>.

## 5 Theorie der Oberfläche

Aber auch Semper sah durchaus eine Möglichkeit für den Einsatz von Eisen in der Architektur als »schöne Baukunst«, jedoch lediglich in beschränktem Umfang, nämlich in der Form von Blechverkleidungen. Eisen, so Semper, »ist bloß in Blechform für die schöne Baukunst anwendbar. In dieser Form tritt

es auch bei den Alten als kostbarste Bekleidung der Wände und als Stoff für solche Türen in Anwendung, bei denen die größten Ansprüche auf Sicherheit, Pracht, Würde und Schönheit gemacht wurden.«<sup>48</sup>

Semper sah im Blech ein Potenzial für die Gestaltung von Oberflächen. Dahinter steht Sempers **Bekleidungstheorie**. Sie ist Sempers meistdiskutierter Beitrag zur Theorie der Architektur, die, wie Semper in *Die vier Elemente der Baukunst* dargelegt hat, eine Theorie der Oberfläche und weniger eine Theorie der Konstruktion ist. Für die Begründung der Bekleidungstheorie ging Semper zum Ursprungsmythos der Architektur zurück.

»Das erste Zeichen menschlicher Niederlassung und Ruhe nach Jagd, Kampf und Wanderung in der Wüste ist heute wie damals, als für die ersten Menschen das Paradies verloren ging, die Errichtung der Feuerstätte, [...] um den Herd versammelten sich die ersten Gruppen, an ihm knüpften sich die ersten Bündnisse [...]. Er ist das erste und wichtigste, das moralische Element der Baukunst. Um ihn gruppieren sich drei andere Elemente, gleichsam die schützenden Negationen, die Abwehler der dem Feuer des Herdes feindlichen drei Naturelemente; nämlich das Dach, die Umfriedung und der Erdaufwurf.«<sup>49</sup>

Damit stellte sich Semper in die Tradition von Vitruv und seiner Erzählung von der Entstehung der Architektur. Auch bei Vitruv<sup>50</sup> versammelten sich die ersten Menschen um das Feuer, also um den Herd, begannen eine Gemeinschaft zu bilden, lernten die Sprache und fingen erst danach an, in einem vierten Schritt, gegen die Unbill der Natur Häuser zu bauen.

Semper ging jedoch über Vitruv hinaus, indem er nicht nur das systematisierte und hierarchisierte, was bei Vitruv lose verknüpft ist, sondern indem er zugleich auch die theoretischen Konsequenzen daraus für die Architektur zog. Semper benannte **vier Elemente der Baukunst**:

1. Feuerstätte (Herd),
2. Erdaufwurf (Fundament oder Sockel),
3. Umfriedung (Wand) und
4. Dach.

Obwohl Semper die Feuerstelle oder den Herd an erster Stelle nannte, so war für ihn doch das wichtigste Element die Wand. Denn mit ihr verbindet sich die grundlegende Eigenschaft von Architektur: die Trennung eines Innen von einem Außen. Im engeren Sinne der Definition von Architektur sind die Wände das Grundelement, das die Architektur als Kulturpraxis von anderen unterscheidet. Semper zufolge bestanden die Wände ursprünglich aus zwei Teilen: dem Traggerüst und seiner Ausfachung. Die ersten Wände waren Holzgerüste, die durch Flechtwerk ausgefacht und so zu opaken, einen Innen- von einem Außenraum trennenden architektonischen Elementen wurden. Später wurden dazu Teppiche verwendet, die auf Holzgerüste gehängt wurden, weshalb Semper auch den Begriff »**Teppichwand**«<sup>51</sup> prägte. Architektonisch ist so, nach Semper, die Wandoberfläche wichtiger, die Konstruktion dagegen zweitrangig. Sie bleibt für Semper im Hintergrund und architektonisch weitgehend unthematisiert.

Berühmtes Beispiel dafür ist die geflochtene Wandkonstruktion der »karaibischen Hütte« (Abb. 2d). Semper hatte sie 1851 auf der Weltausstellung in London gesehen. Er war überzeugt, in ihr das Urprinzip der Architektur vor Augen zu haben. Die karaibische Hütte schien Sempers Idee von Bekleidung und Maske als primäre Formen menschlicher Kultur zu bestätigen. **Bekleidung** und **Maske** seien das Sichtbare der Architektur, daher Medium der Kommunikation und Träger symbolischer Bedeutung. Das Bekleiden und Maskieren sei, so Semper, so alt wie die menschliche Zivilisation, und die Freude an beidem stelle die Grundlage für das Tun der Architekten, Maler, Dichter, Musiker oder Dramatiker dar. Wie Semper dann feststellte: »Das Prinzip der Bekleidung hat auf den Stil der Baukunst und der anderen Künste zu allen Zeiten und bei allen Völkern grossen Einfluss geübt.«<sup>52</sup>

Das Prinzip der Bekleidung arbeitete Semper zu seiner bis heute nachwirkenden Bekleidungstheorie aus. Diese bestimmte konzeptuell die Gesetze der Architektur:

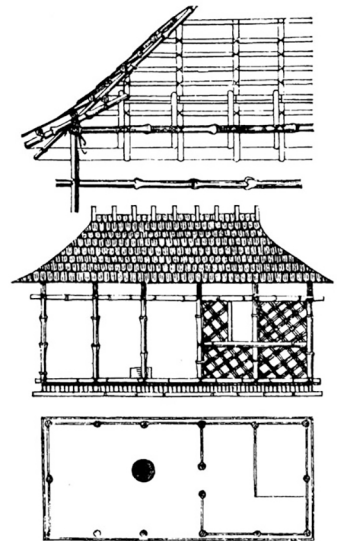


Abb. 2d

»Wie das Flechtwerk das Ursprüngliche war, so behielt es auch später, als die leichten Mattenwände in feste Erdziegel-, Backstein- oder Steinquadermauern sich umgestalteten, der Wirklichkeit oder bloß der Idee nach, die ganze Wichtigkeit ihrer früheren Bedeutung, das eigentliche Wesen der Wand.«<sup>53</sup>

Da die Ornamente und Muster der »Mattenwände« aus dem Prozess des Webens hervorgehen und daher flächig sind, leitete Semper daraus die Regel ab, dass die Ornamente generell den Prinzipien der Bekleidung, also des Stofflichen und damit des Gewebten, folgen sollen, auch dann, wenn lange schon die Wände aus festem, monolithischem Material wie Stein, Ziegelstein oder Klinker gefertigt werden. Die Ornamente der Wände sind Flächenverzierungen. Diese »Eigenschaft geht schon aus unserer Definition hervor, daß alles Textile Umhüllung, Decke bildet«<sup>54</sup>. Daraus folgt, dass die textile Kunst sich

»niemals mit der getreuen Naturnachahmung und der naturalistischen Auffassung des Ornamentes abgeben darf. Wir brauchen keine Perspektive, keine Licht- und Schattenfärbung, dagegen regelmäßige Anordnung. Kommen Figuren in der Zeichnung vor, so müssen dieselben soviel wie möglich im Profil gegeben werden, weil das Profil viel mehr das Gefühl des Flachen gibt, als die Vorderansicht.«<sup>55</sup>

Architektur ist, wie man jetzt mit Semper präzisieren kann, immer das Resultat eines **doppelten Prozesses des Gemachtwerdens**: in baukonstruktiver Hinsicht wie auch in historischer Hinsicht. Das Erste betrifft die Frage des konkreten Bauprozesses, das Zweite zielt auf die bis in die aktuelle Zeit hinein nachlebende Geschichte der Architektur. Das heißt, dass die Architektur immer auch von sich selbst erzählt, wie sie konzipiert und gemacht ist, so dass jedes Gebäude ein **doppeltes Erinnerungsmoment** enthält. Im Rückblick auf die Antike stellte Semper fest, dass die Architekten bei der Bearbeitung von Marmor- und Granitblöcken sich nicht enthalten konnten, ihnen

»eine Art plastischen Lebens zu verleihen. Man ließ sie ihre Geschichte, die Gründe ihres Daseins, die Richtung und Gewalt ihrer Thätigkeit, die Rolle, welche sie im ganzen Werke zu spielen hatten, und ihre gegenseitigen Beziehungen erzählen.«<sup>56</sup>

Daher konnte Semper auch feststellen, dass der Stil, wodurch das Gebäude in die Sichtbarkeit trete, die »Übereinstimmung einer Kunsterscheinung mit ihrer Entstehungsgeschichte [sei], mit allen Vorbedingungen und Umständen ihres Werdens«<sup>57</sup>. Vom stilistischen Standpunkt aus betrachtet trete uns die Architektur »nicht als etwas Absolutes, sondern als ein Resultat entgegen«<sup>58</sup>. Nach Semper ist das architektonische Werk immer eine »Resultierende«<sup>59</sup>, ein Gewordenes, in konstruktiver wie auch in historischer Hinsicht. Daher verlange der Architekt, dass das Gebäude *Stil* habe, was nichts anderes bedeute als das In-die-Sichtbarkeit-Treten oder das »Hervortreten des Grundthemas und aller inneren und äußeren Koeffizienten, die bei der Verkörperung desselben in einem Kunstwerke modifizierend einwirkten«<sup>60</sup>.

Nach Semper bildet die Konstruktion der Wand die Grundstruktur, sie tritt aber als eine solche hinter der Oberfläche und ihren Motiven zurück. Das Traggerüst und die gewebten Stoffe sind eines, ein anderes sind die Muster und Motive, die aus dem Prozess des Webens entstehen. Hier findet die eigentliche kulturelle Konnotation oder Aufladung der Architektur mit einer über ihre eigentliche materielle Substanz hinaus verweisenden Bedeutung statt. Die Konstruktion steht bei Semper für die Präsenz der Architektur, die Oberfläche für die Möglichkeit eines über die reine Präsenz des Gebäudes hinausgehenden Verweises auf anderes. Semper sprach hier von den »äußeren Koeffizienten«. Sempers Bekleidungstheorie ist damit in erster Linie eine Theorie der Oberfläche und nicht der Konstruktion. Daher begrüßte Semper den Einsatz von Eisen nur in Form von Blech als Oberflächenmaterial. Ein sichtbares Stahlskelett, so wie es sich aus der konsequenten Anwendung des Materials ergibt, war für Semper nicht akzeptierbar. Dafür stand Semper seine Bekleidungstheorie im Weg.

## Basisliteratur

- Semper, Gottfried: *Die vier Elemente der Baukunst*, Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn 1851
- Semper, Gottfried: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, Bd. 1: Die Textile Kunst*, München: Friedr. Bruckmann's Verlag 1878
- Semper, Gottfried: *Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht*, hg. v. Hans Wingler, Mainz und Berlin: Kupferberg 1966

## Anmerkungen

- 1 Harry F. Mallgrave (2001), Gottfried Semper. Ein Architekt des 19. Jahrhunderts, S. 13.
- 2 Gottfried Semper (1966.a), »Wissenschaft, Industrie und Kunst« [1852], S. 31.
- 3 Ebd.
- 4 Ebd., S. 32.
- 5 Gottfried Semper (1878), *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik*, Bd. 1, S. VII.
- 6 Ebd.
- 7 Ebd.
- 8 Ebd.
- 9 Ebd., S. 216f.
- 10 Immanuel Kant (1996), *Kritik der Urteilskraft*, § 25, A 80.
- 11 Friedrich Nietzsche (1988), »Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben« [1874], S. 261.
- 12 Vgl. dazu *Museumsvisionen. Der Wettbewerb zur Erweiterung der Berliner Museumsinsel 1883 / 84*, Bd. V. der Schriften des Architekturmuseums der Technischen Universität Berlin, hg. v. Nikolaus Bernau u. a., Kiel: Verlag Ludwig, 2015.
- 13 Gottfried Semper (1966.b), »Eisenkonstruktion« [1841], S. 22.
- 14 Ebd.
- 15 Gottfried Semper (1879), *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik*, S. 527.
- 16 Gottfried Semper (1966.b), »Eisenkonstruktion« [1841], S. 22.
- 17 Ebd., S. 23.
- 18 Ebd., S. 22.
- 19 Karl Scheffler (1907), *Moderne Baukunst*, S. 19.
- 20 Ebd., S. 9.
- 21 Hermann Muthesius (1913), »Das Formproblem im Ingenieurbau«, S. 26.
- 22 Peter Behrens (2015.a), »Was ist monumentale Kunst?« [1909], S. 291.
- 23 Ebd., S. 293.
- 24 Peter Behrens (2015.b), »Über modernen Kirchenbau«, S. 287.
- 25 Sigfried Giedion (2000), *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton* [1928], S. 6.
- 26 Ebd.
- 27 Ebd.

- 28 Ebd.
- 29 Vgl. dazu Johann Joachim Winckelmann (2006), *Geschichte der Kunst des Altertums* [1764].
- 30 Kenneth Frampton (1993), *Grundlagen der Architektur*, S. 87.
- 31 Arthur Schopenhauer (1985), *Metaphysik des Schönen*, S. 125.
- 32 Ebd., S. 139.
- 33 Ebd.
- 34 Arthur Schopenhauer (1998), *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1, S. 306.
- 35 Ebd.
- 36 Ebd.
- 37 Arthur Schopenhauer (1985), *Metaphysik des Schönen*, S. 139.
- 38 Ebd., S. 138.
- 39 Sigfried Giedion (2000), *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton* [1928], S. 9.
- 40 Ebd., S. 59.
- 41 Ebd., S. 18.
- 42 Ebd., S. 3.
- 43 Ebd., S. 4.
- 44 Ebd., S. 3.
- 45 Ebd., S. 1.
- 46 Ebd., S. 43.
- 47 Ebd., S. 3.
- 48 Gottfried Semper (1966.b), »Eisenkonstruktion« [1841], S. 24.
- 49 Gottfried Semper (1851), *Die vier Elemente der Baukunst*, S. 54 f.
- 50 Marcus Vitruvius Pollio (2004), *De architectura libri decem*, 2. Buch, 1. Kapitel.
- 51 Gottfried Semper (1851), *Die vier Elemente der Baukunst*, S. 56.
- 52 Gottfried Semper (1878), *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik*, S. 217.
- 53 Gottfried Semper (1851), *Die vier Elemente der Baukunst*, S. 57.
- 54 Gottfried Semper (1979.a), »Textile Kunst«, S. 9.
- 55 Ebd.
- 56 Gottfried Semper (1979.b), »Ueber architektonische Symbole«, S. 295.
- 57 Gottfried Semper (1966.c), »Über Baustile«, S. 107.
- 58 Ebd.
- 59 Gottfried Semper (1987), *Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol* [1856], S. 42f.
- 60 Ebd.

# 3 Der wahre Wert der Tradition

## Otto Wagner



*Der Künste einzige Herrin ist die Notwendigkeit* oder *Artis sola domina necessitas*<sup>1</sup> – das ist das Leitmotiv, das Otto Wagner (1841–1918), der bedeutendste Architekt Wiens um die Wende zum 20. Jahrhundert, seinem Buch *Moderne Architektur* (1896) zugrunde gelegt hat. Wagner war der Überzeugung, dass Architektur im *Realismus* von Konstruktion und Materialität gründe, dass sie aber durch den *Idealismus* des Architekten ihre künstlerische Überhöhung erfahre. Nur durch konsequente Rückführung auf das Prinzip von Realismus und Idealismus sei die Architektur erneuerbar. Gerade dies, die Erneuerung der Architektur unter den gesellschaftlichen Bedingungen an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, war das Anliegen dieses als Lehrbuch konzipierten Werks. Darin versuchte Wagner nichts Geringeres als eine umfassende theoretische Grundlegung der modernen Architektur. Als Neuerer stand Wagner an der Schwelle zur Moderne, diese zu überschreiten aber zögerte er.

Es zeichnet Wagner aus, dass er dem neuen Material Eisen und besonders den neuen maschinellen Produktionsverfahren gegenüber aufgeschlossen war. Wie er feststellte, sei es nur durch Aufnahme der neuesten Materialien und Produktionsverfahren in die Architektur möglich, zum »**wahren Wert**«<sup>2</sup> der Tradition vorzudringen. Im Gegensatz zu Gottfried Semper (1803–1879) war Wagner überzeugt, dass das Bauen mit Eisen durchaus Monumentalbaukunst hervorbringen könne. Dafür steht die zweischalige Kuppel von Wagners Kirche am Steinhof (1907) in Wien, die durch die geschlossene Form und die verwendeten Materialien außen von großer Monumentalität, durch die sichtbare Stahlkonstruktion im Inneren dagegen von nicht minder großer Filigranität und Leichtigkeit ist.

Gegen Ende seines Lebens hielt Wagner die Moderne für einen überwundenen Standpunkt. Er war der Überzeugung, mit seiner Architektur gezeigt zu haben, dass die Prinzipien der Moderne in die lange Tradition der Architektur als Baukunst integriert und in ihr aufgegangen waren. Folgerichtig änderte er 1914 für die vierte Auflage seines Buchs den Titel von *Moderne Architektur* zu *Baukunst unserer Zeit*. Bevor sie überhaupt richtig begonnen hatte, schien damit die Moderne als eine eigene Epoche begründende Zeit schon wieder beendet. Wie Wagner im Vorwort schrieb, sei der ursprüngliche Titel *Moderne Architektur* »fehlerhaft« gewesen, dieser hätte, wie er mit Verweis auf Hermann Muthesius' Buch *Stilarchitektur und Baukunst* (1902) feststellte, eine neue »Stilarchitektur«<sup>3</sup> suggeriert. Für Wagner dagegen gründete die Modernität in der konzeptuellen Kontinuität mit

der Tradition. Unter den Bedingungen des Maschinenzeitalters galt ihm die Moderne als eine neue Art und Weise des Denkens und der daraus abgeleiteten veränderten Praxis der Architektur, nicht aber als eine Frage des Stils.

## 1 Wille zum Werden

In *Moderne Architektur* schrieb Wagner, dass der »einzigste Ausgangspunkt unseres künstlerischen Schaffens nur das moderne Leben sein«<sup>4</sup> könne. Immer wenn sich die Lebensumstände änderten, müsse die Architektur diese Veränderungen in ihre Konzeption aufnehmen und zum Ausgangspunkt ihrer Praxis machen. Für Wagner bestand die Aufgabe des Architekten in der **Übersetzung der kulturellen Inhalte in architektonische Gehalte**, umso mehr in Zeiten großer Veränderungen. Die Aufgabe der theoretischen Reflexion sei es, die Architektur immer wieder ins Zentrum von Kultur und Gesellschaft zurückzuführen, besonders dann, wenn aufgrund der kulturellen Dynamik die Architektur in Gefahr stehe, marginalisiert zu werden.

Wagners Vorworte zu den vier Auflagen seines Buchs (1896, 1898, 1902, 1914) dokumentieren sein wachsendes Selbstbewusstsein als Leitfigur der neuen Architektur. Noch zurückhaltend heißt es im Vorwort zur ersten Auflage, dass diese Veröffentlichung das *Résumé* seiner »künstlerischen Erfahrung«<sup>5</sup> darstelle und als solches der Lehre im Unterricht dienen solle. Wagner bezeichnete das Buch gerade einmal als »Erläuterungsbericht zu meinen graphischen Publikationen«<sup>6</sup>. Dennoch stellt es weit mehr als einen Bericht dar, insofern es Wagners Absicht war, in dieser Schrift die theoretischen Grundlagen für eine kommende, moderne Architektur zu legen.

Zwei Jahre später hatte sich der Tonfall geändert. Während es auf dem Frontispiz noch heißt: »Seinen Schülern ein Führer auf diesem Kunstgebiete«<sup>7</sup>, ist das Vorwort im kämpferisch exaltierten Tonfall der Manifeste der Moderne geschrieben. Wagner stilisierte dort die eigene Zeit zur Zeitenwende. Es dominieren Kampf- und Kriegsmetaphern. So sprach Wagner von der Moderne als Siegerin, vom »Kampfplatz«<sup>8</sup> der Moderne und von den »Streitern« für die Moderne, die »nach jahrelangem Ringen«<sup>9</sup> den Sieg ihrer Anschauungen feiern könnten. Die Moderne sei, wie es dann im Vorwort zur dritten Auflage heißt, »trotz aller gegenseitigen Prophezeiungen und trotz der verwerflichsten Kampfesmittel ihrer Gegner Siegerin«<sup>10</sup> geblieben. Wag-

ner schloss mit einem Appell an den Willen zu Veränderung und Innovation: »Zur Erkenntnis dieses ewigen Werdens beizutragen, ist einer der Hauptzwecke dieser Schrift.«<sup>11</sup>

Wagners Sprache zeigt unverkennbar nietzscheanische Züge. Mit dem Begriff des *ewigen Werdens* griff er eines der zentralen Themen der Philosophie Friedrich Nietzsches (1844–1900) auf: den *Willen zum Werden*. Nietzsche, der seit 1889 geisteskrankes Philosoph, war spätestens nach seinem Tod 1900 zum Impuls- und Stichwortgeber für die Selbstermächtigung der Künstler der Moderne geworden. In einem seiner Aphorismen aus *Götzen-Dämmerung* (1889) heißt es, dass es »der grosse Willensakt [sei], der Wille, der Berge versetzt, der Rausch des grossen Willens, der zur Kunst verlangt. [...] Im Bauwerk soll sich der Stolz, der Sieg über die Schwere, der Wille zur Macht versichtbaren.«<sup>12</sup> Bei Wagner wiederum ist zu lesen, dass »in der Baukunst der höchste Ausdruck menschlichen, an das Göttliche streifenden Könnens erblickt«<sup>13</sup> werden müsse.

Im Willen zum Werden und damit in der »glücklichen **Vereinigung von Idealismus und Realismus**«<sup>14</sup> zeigte sich für Wagner der Architekt als »die Krone des modernen Menschen«<sup>15</sup>. Allein der Architekt sei fähig, die Welten des Geistes und der Materie füreinander durchlässig zu machen. Mit messianischem Sendungsbewusstsein huldigte Wagner der Architektur als etwas Werdendem und dem Architekten als *demiourgos* oder Weltenschöpfer. So gilt auch das erste Kapitel seines Buchs dem Architekten als Baukünstler, denn allein die Baukunst war für ihn »wirklich schaffend und gebärend«<sup>16</sup>.

Wagners Publikation ist geprägt von starkem Sendungsbewusstsein, wie es charakteristisch ist für die Protagonisten der Moderne. Der Architekt sei so sehr Erbauer der Welt, wie er Prophet eines besseren Lebens sei. »Gewiß muß es jeden Streiter mit Genugtuung erfüllen«, so Wagner, »wenn er nach jahrelangem Ringen den Sieg seiner Anschauungen konstatieren kann. Und dieser Sieg, er ist da!«<sup>17</sup> Wagner war überzeugt, dass sich seine Anschauungen zur modernen Architektur und damit seine theoretische Position durchsetzen würden. Mit der Umbenennung des Titels seines Buchs *Moderne Architektur* für die vierte Auflage zu *Baukunst unserer Zeit* stand für Wagner fest, dass die neue Zeit da war; sie war eine Tatsache und nicht mehr zu leugnen, »es musste so kommen«<sup>18</sup>.

Wagner konnte nicht wissen, dass nur vier Jahre nach dem Erscheinen dieser vierten Auflage und nach einem äußerst brutal geführten Krieg, in dem nicht nur in unvorstellbarem Maße Material und Menschen vernichtet, sondern auch die Werte der europäischen Aufklärung nachhaltig diskreditiert wurden, sich

die gesellschaftlichen Grundlagen für die Architektur grundsätzlich verändert haben würden. 1918, im Jahr von Wagners Tod, war die neue Zeit tatsächlich gekommen. In Berlin wurde 1918 der *Arbeitsrat für Kunst* sowie in Weimar 1919 das *Staatliche Bauhaus* gegründet. Wenig später, 1920, entstand nach dessen Vorbild in Moskau die Kunsthochschule *WChUTEMAS*, die Höheren Künstlerisch-Technischen Werkstätten. Und schon 1917 hatte sich in den Niederlanden die Gruppe *De Stijl* konstituiert. Sie alle veränderten die Architektur nachhaltig, jedoch in einem anderen Sinne, als dies Wagner vorhergesehen haben wollte.

## 2 Konstruktion als Kunstform

In Wagners Architekturtheorie spielen Fragen nach den gesellschaftlichen Veränderungen und nach ihrem Einfluss auf die Architektur eine untergeordnete Rolle. Dies gilt selbst dann, wenn Wagner an einer Stelle feststellte: »Große soziale Umwälzungen haben immer neue Stile geboren.«<sup>19</sup> Wagners Leitsatz blieb dagegen *Artis sola domina necessitas*. In ihm fanden die gesellschaftlichen Veränderungen nur nebenbei ihren Niederschlag. »Bedürfnis, Zweck, Konstruktion und Schönheitssinn«, wie es an einer Stelle heißt, seien »die Urkeime des künstlerischen Lebens.«<sup>20</sup> Sie bildeten eine »Art ›Notwendigkeit‹ beim Entstehen und Sein jedes Kunstwerks«<sup>21</sup>. Die sozialen Veränderungen manifestierten sich demnach mittelbar im Realismus der veränderten Konstruktionen wie zum Beispiel in Bahnhofshallen, Markthallen oder Rathäusern. Der Realismus sei die eigentliche dynamische Komponente, während der Idealismus den beharrenden Prinzipien zuzuordnen sei. Das zeigt sich in Wagners über die Jahre hinweg im Kern unveränderten Konzeption von Baukunst.

Im Unterschied zu Semper sah Wagner in der Konstruktion das entscheidende, der Architektur als Baukunst zugrunde liegende Prinzip. »**Jede Bauform ist aus der Konstruktion entstanden und sukzessive zur Kunstform geworden.**«<sup>22</sup> Diese Erkenntnis sei »unerschütterlich«<sup>23</sup>. Aus den veränderten Konstruktionsverfahren resultierte für Wagner die Notwendigkeit nach Veränderung der Erscheinung. Damit emanzipierte sich Wagner von Semper, der anhand der karibischen Hütte auf ethnologischer Grundlage die Prinzipien seiner Bekleidungstheorie expliziert und dabei unmissverständlich postuliert hatte, dass die Konstruktion von untergeordneter Bedeutung, architektonisch relevant dagegen die Bekleidung der Kons-

truktion und damit die Oberfläche sei. Indem sie in ihrer Opazität einen Innen- von einem Außenraum abschließt, war es für Semper die Oberfläche oder die Bekleidung und nicht die Konstruktion, die raumbildend und dadurch architektonisch wirksam ist.

Es war Sempers striktes Festhalten am Prinzip der Bekleidung, das der Annäherung der Architektur an die sich verändernden konstruktiven und materiellen Bedingungen im Wege stand. Einerseits war Glas transparent, andererseits führte der Einsatz von standardisierten, modularisierten Elementen zu schlanken Profilen aus Eisen oder Stahl. Beides widersprach Sempers Konzept von Monumentalität, was für Semper die besondere Eigenschaft der Architektur war, durch die sich Baukunst vom bloßen Bauen unterschied. Daher war Wagners Vorwurf an Semper, dass dieser nicht den Mut besessen habe, »seine Theorien nach oben und unten zu vollenden«. Er habe sich dagegen »mit einer Symbolik der Konstruktion beholfen, statt die Konstruktion selbst als die Urzelle der Baukunst zu bezeichnen«<sup>24</sup>.

Konsequent löste Wagner in seinem Pavillon auf dem Wiener Karlsplatz (1898) (Abb. 3a) die von Sempers Bekleidungstheorie vorgegebene Hierarchie von Wand und Konstruktion auf. Konstruktion und Ausfachung der Fläche dazwischen traten hier gleichwertig nebeneinander. Die Konstruktion ist sichtbar, sie ist mit Marmorplatten ausgefacht, die ihrerseits mit flächigen Ornamenten versehen sind. Während Wagner mit der sichtbaren Konstruktion einen wesentlichen Aspekt von **Sempers Bekleidungstheorie** unterwanderte und neu interpretierte, folgte er dagegen Semper mit den flächigen Ornamenten. Denn für Semper standen alle Flächenornamente in der Tradition des gewebenen Flechtwerks oder Teppichs, und da in den Teppich eingewobene Ornamente flächig sind, sollten bei der Verwendung selbst anderer Materialien die Flächenornamente, insofern sie in einer genealogischen Linie mit den Anfängen im Weben stehen, auch flächig sein. Für Semper wie für Wagner konnte die Architektur nicht außerhalb ihrer Geschichte und Tradition stehen, es musste in jedem Gebäude etwas vom Ursprung aufscheinen, so dünn der Hinweis darauf auch sein mochte.



Abb. 3a

Umgekehrt hätten immer schon neue Zwecke und Herstellungsverfahren, so Wagner, den Schönheitssinn der Menschen geweckt. Nach »unermeßlich langer Entwicklung [seien] die Grundformen der Stützen, Wände, Sparren etc. allmählich zu Kunstformen erhoben«<sup>25</sup> worden. Sie folgten dabei den »Schönheitsideale[n] der jeweiligen Epoche«<sup>26</sup>. Neu entstehende Kunstformen müssten dem Zeitgeist verpflichtet sein, der in ihnen zur Sichtbarkeit kommen solle. Wenn nicht in den neuen Kunstformen, so ließe sich feststellen, wo denn dann? Es zeigt sich hier die beginnende und mit der Moderne zunehmend radikale Festlegung der Architektur auf Gegenwärtigkeit, wenn auch Wagner das Band zur Vergangenheit noch nicht völlig durchtrennte. Der Wiener Architekt Adolf Loos (1870–1933), der sich selbst in der Tradition von Wagner stehen sah, hat dies etwa zur selben Zeit in aller Klarheit formuliert:

»Neue erscheinungen unserer kultur (eisenbahnwagen, telefone, schreibmaschinen usw.) müssen formal ohne bewussten anklang an einen bereits überwundenen stil gelöst werden. Änderungen an einem alten gegenstande, um ihn den modernen bedürfnissen anzupassen, sind nicht erlaubt. Hier heißt es: Entweder kopieren oder etwas neues schaffen«<sup>27</sup> –

ein Drittes gibt es nicht. Es ist ein Gesetz, so Wagner, »dass neue Zwecke und neue Konstruktionen neue Formen gebären«<sup>28</sup>. Gegenwärtigkeit heiße aber nicht, dass die Architektur Resultat von subjektiven Erfindungen und Entscheidungen sein soll. Im Gegenteil, »die Art der Herstellung, das Material, die Werkzeuge, die verfügbaren Mittel, das Bedürfnis etc.« seien verschieden, ihnen kämen »in verschiedenen Gegenden auch verschiedene Zweckerfüllungen«<sup>29</sup> zu. Auf Basis verbindlicher Grundprinzipien plädierte hier Wagner für lokale und regionale Variation der Kunstform.

Die Baukunst sei es, die den Architekten vom Ingenieur unterscheide – und damit von derjenigen Berufsgruppe, die im 19. Jahrhundert zunehmend in Konkurrenz zu den Architekten trat. Für Wagner stand der Architekt auf der Seite des Idealismus, der Ingenieur auf der des Realismus. »Die Befürchtung, daß das reine Utilitarismusprinzip die Kunst verdrängen werde«, sei berechtigt. Das habe »zeitweilig zu einer Art Kampf geführt, der insofern unrichtig aufgefaßt wurde, als man der Meinung war, daß die Gegensätze zwischen Realismus und Idealismus unüberbrückbar«<sup>30</sup> seien. Dem hielt Wagner entgegen, dass Utilitarismus und Realismus wohl dem Idealismus zeitlich

vorangingen, aber nur, »um die Taten vorzubereiten, welche die Kunst und der Idealismus auszuführen haben«<sup>31</sup>. Es lasse sich »trotz aller Stilepochen die beinahe ununterbrochene Reihe des allmählichen Werdens vom Tage ihres konstruktiven Entstehens bis heute mit Leichtigkeit nachweisen«<sup>32</sup>. Unabhängig von der Epoche sei die **sukzessive Wandlung von Konstruktion in Kunstform** ein Gesetz der Architektur. Konsequenterweise forderte Wagner als Grundlage der Architektur ein »logisches Denken«<sup>33</sup>.

### 3 Umkehrung der Zeitachse

Ein untrügliches Zeichen für die sich etablierende Moderne ist die veränderte gesellschaftliche Stellung des Architekten in dieser Zeit. Wie bei Wagner sichtbar wird, ist der Architekt nun nicht mehr nur Vermittler zwischen der Gegenwart und einer in ihrer Idealität uneinholbaren Vergangenheit – sei dies die Architektur Ägyptens, die griechische oder römische Klassik, die Gotik, die Renaissance oder der Barock. Als Visionär blickt der moderne Architekt so sehr in die Zukunft wie in die Vergangenheit. Das heißt, dass sich mit der Moderne das Zeitverständnis um die Achse einer **transitorisch gewordenen Gegenwart** zu drehen beginnt. Wo über sie die Verknüpfung von Vergangenem und Zukünftigem stattfindet, besitzt die moderne Architektur eine doppelte, janusköpfige zeitliche Ausrichtung. Es zeigt sich ihre **dialektische Zeitkonzeption**, wo sie das Ewige und das Vergängliche, *longue durée* und Augenblicklichkeit, Klassizismus und Aktualität in einen Begriff und eine Praxis einzubinden versucht.

Im Wien der Jahrhundertwende, aber vor allem bei Wagner, zeigen sich Ansätze einer Modernekonzeption, wie sie von Charles Baudelaire (1821–1867) ein gutes halbes Jahrhundert zuvor in Paris formuliert worden war. In der Moderne ist nach Baudelaire das »Vorübergehende, das Entschwindende, das Zufällige, [...] die eine Hälfte, deren andere Hälfte das Ewige und Unabänderliche ist«. Wie er weiter hinzufügt, habe es »eine Modernität für jeden alten Maler gegeben«<sup>34</sup>. Modernität bedeutet, dass das **Momentane und das Ewige**, das **Ephemere und das Konkrete** in eine Einheit gebunden sind. Modernität zeigt sich in der Spannung zwischen der zukünftigen Zukunft und der vergangenen Zukunft. Wobei erst durch Orientierung der Gegenwart auf die Zukunft als der zukünftigen Vergangenheit

die Moderne sich der Vergangenheit öffnet, die erst dadurch zu Geschichte und als eine solche für die Gegenwart fruchtbar werden kann.

Daher auch hat die **Moderne** eine besondere Verbindung zur **Mode**, ja es scheint sich gerade in der Mode ihre Konzeption zu zeigen. Im Gegensatz zur Kunst sei in der neuen Zeit, laut Wagner, die Mode das »Näherliegende, Leichtfaßliche« und »leichter zu Beeinflussende«<sup>35</sup>. Es zeichne den modernen Menschen aus, dass er in Bezug auf die Mode sicher in seinem Urteil sei, er »bemerkt heute mehr denn je selbst den kleinsten Modedefehler«<sup>36</sup>. Die Mode gründe immer in den Notwendigkeiten des Alltagslebens und liege daher immer richtig. »Unsere Kleidung, unsere Mode wird von der Allgemeinheit diktiert und richtig befunden und schließt in dieser Beziehung selbst jeden Hinweis auf einen Fehler aus.«<sup>37</sup> Wie der Mann im modernen Reiseanzug »zur Bahnhofhalle, zum Schlafwagen, zu all unseren Vehikeln«<sup>38</sup> »passe, so passe alles nach modernen Anschauungen Entstandene »vollkommen zu unserer Erscheinung«, dagegen »nach alten Vorbildern kopiertes und imitiertes nie«<sup>39</sup>.

Trotz ihrer Flüchtigkeit sah Wagner in der Mode einen Indikator für das Bleibende, ohne dass dieses in der Modeerscheinung selbst Thema ist. Nach Baudelaire ist die Aufgabe des Chronisten einer Zeit, allem voran des Künstlers, »von der Mode das loszulösen, was sie im Geschichtlichen an Poetischem, im Flüchtigen an Ewigem enthalten mag«<sup>40</sup>. Denn in der Mode komme das später historisch Gültige als vorerst noch Nebensächliches zur Sichtbarkeit. Es müsse nur erkannt werden. Ähnlich formulierte dies auch Wagner. Der Mode, die oft unbewusst aus der Befriedigung aktueller Bedürfnisse heraus entstehe, attestierte Wagner ein »erstaunliches Feingefühl der Allgemeinheit«<sup>41</sup>. Sie sei »das Vorbereitende des Stils«<sup>42</sup>. Während die Mode in der Gegenwart gründe, repräsentierten der Stil und die Kunst den »erstarrten, schwerer zu beeinflussenden und geläuterten Geschmack«, der durch »Vertiefung und Verständnis«<sup>43</sup> geprägt sei. Die Mode werde so zum vermittelnden Element und *tertium comparationis* zwischen der Realität des Alltags und der Idealität der Baukunst.

Durch die Mode erhält die Moderne eine kritische Spannung zwischen dem Überlieferten und dem Zukünftigen. Das hatte Wagner erkannt, als er feststellte: »Durch den Vorstoß der Moderne hat die Tradition [erst] den wahren Wert erhalten und ihren Überwert verloren.«<sup>44</sup> Die Moderne hat also immer die Funktion der **Aufklärung der Zeit über sich** selbst. Sie enthüllt das Zeitgebundene als Überwert oder als ideologischen Überbau. Die Ra-

dikalität der Moderne, auch ihre formale »Nacktheit«, besteht darin, zum Grund der Dinge durchzudringen. Ihrem ureigenen Verständnis nach ist die Moderne von der Idee der Aufklärung der Architektur über sich selbst und die Rückführung der Architektur auf die Grundelemente besessen. In der Vorwärtsorientierung zeigen sich ihr Fundamentalismus sowie zugleich die ihr eigene ethische Dimension.

#### 4 *Exkurs Form ever follows function*

Wagners Prinzip *Artis sola domina necessitas* besitzt eine Entsprechung in Louis H. Sullivans (1856 – 1924) Prinzip *form ever follows function*. Zusammen mit seinem Partner Dankmar Adler (1844 – 1900) war Sullivan Mitbegründer der Chicago School und Pionier des amerikanischen Hochhauses. Wagner wie Sullivan hielten am Konzept der Baukunst fest und führten diese auf Notwendigkeit und Funktion zurück. Gemeinsam ist ihnen auch, dass sie in diesem Punkt unverstanden blieben. Während Wagners lateinischer Leitsatz von klassischer Bildung zeugt, atmet Sullivans Credo den Geist des Pragmatismus. Wagners *Artis sola domina necessitas* ist inzwischen weitgehend vergessen, Sullivans Prinzip *form ever follows function* dagegen in aller Munde, auf Kosten der Banalisierung seiner Inhalte. Als *form follows function* dient es bis heute der polemischen Verkürzung der Moderne auf einen Vulgärfunktionalismus. Als Schlagwort benutzt, verschwinden aber dahinter Sullivans theoretische und philosophische Intentionen.

Die Parallele zwischen Wagner und Sullivan besteht darüber hinaus dort, wo beide die Überzeugung teilten, dass Erneuerung der Architektur so viel heißt wie **Rückkehr zu den der Architektur zugrunde liegenden Prinzipien**. Das waren für Wagner *necessitas* oder Notwendigkeit, für Sullivan *function* oder Zweck. Zugleich hielten beide an der Notwendigkeit der künstlerischen Überhöhung der Architektur zur Baukunst fest. Dabei bildete für Wagner der Idealismus und für Sullivan der Transzendentalismus die philosophische Grundlage. Sullivans philosophischer Ansatz im Transzendentalismus tritt in seinem Aufsatz *Das große Bürogebäude, künstlerisch betrachtet* in großer Klarheit hervor. Dort schrieb Sullivan mit Blick auf die organischen wie auch anorganischen Formen in der Natur:

»Es ist ein Gesetz aller organischen und anorganischen, aller physischen und metaphysischen, aller menschlichen und übermenschlichen Dinge, aller echten Manifestationen des Kopfes, des Herzens und der Seele, dass das Leben in seinem Ausdruck erkennbar ist, dass die Form immer der Funktion folgt. Das ist das Gesetz.«<sup>45</sup>

Im englischen Original heißt es *form ever follows function*. Sullivans Architekturtheorie gründet, wie hier erkennbar ist, im amerikanischen Transzendentalismus. Dieser geht von der Annahme aus, dass alles in der Natur göttlichen Gesetzen folgt und diese für den Menschen erkennbar sind, wobei die Erkenntnis der Natur mittels der Sinneswahrnehmung stattfindet, die reine Faktizität der Dinge gleichsam transzendierend. **Die menschlichen Artefakte folgen den Gesetzen der Natur, denn sie stehen nicht außerhalb der Schöpfung.** Das gilt auch für die Architektur; konzeptuell, aber nicht formal, hat sie in der Natur ihr Vorbild. Daraus folgte für Sullivan, dass sich der Gehalt und die innere Konzeption der Architektur, wie die Erscheinungen in der Natur, an ihrer äußeren Form manifestieren und ablesen lassen müssen. Daher: *form ever follows function*. Was auf der Seite der Schöpfung göttliches Gesetz ist, das ist auf der Seite der Kultur eine Forderung der Ethik.

Während für Wagner neue Zwecke neue Formen hervorbringen sollten, postulierte Sullivan dasselbe in der Umkehrung: »Wo die Funktion sich nicht ändert, ändert sich auch die Form nicht.«<sup>46</sup> Dabei ging für Sullivan die Funktion nicht im Gebrauch allein auf. Im Gegensatz zu Wagner besaß er einen sehr viel umfassenderen, geradezu poetischen Funktionsbegriff:

»Ob wir an den im Flug gleitenden Adler, die geöffnete Apfelblüte, das schwer sich abmühende Zugpferd, den majestätischen Schwan, die weit ihre Äste breitende Eiche, den Grund des sich windenden Stroms, die ziehenden Wolken oder die über allem strahlende Sonne denken: immer folgt die Form der Funktion.«<sup>47</sup>

Im sich abmühenden Zugpferd, im majestätischen Schwan oder im sich windenden Strom findet der Funktionsbegriff eine Erweiterung auf emotionaler, psychologischer und physiologischer Ebene. Für Sullivan **sind die Funktionen in erster Linie Wirkungen**, die vom Objekt ausgehend im Betrachter oder Benutzer etwas auslösen. Funktion heißt, dass der Betrachter zu einer

Tätigkeit oder zu einem performativen Akt aufgefordert und daraufhin aktiv wird. Funktion heißt auch, dass etwas im Betrachter oder Benutzer bewegt wird, dass dieser emotional berührt wird. Ein Objekt erfüllt also nicht eine Funktion, sondern es löst etwas im Betrachter aus, so dass dieser zum Beispiel eine Tür öffnet, vom Stuhl aufsteht, die Arme ausstreckt und winkt, in Tränen ausbricht oder einfach eine Straße entlangläuft. Es entbehrt nicht einer gewissen Tragik, dass die Vertreter der Moderne wie auch ihre Gegner *form ever follows function* zu *form follows function* reduzierten. Sie ignorieren dadurch die Grundlagen der Moderne, sie entkleiden sie ihres sinnlichen, psychologischen und philosophischen Gehalts und reduzieren sie auf eine rein instrumentelle Vernunft.

Für die Architektur unterschied Sullivan zwei elementare Prinzipien: die Masse und die Oberfläche. In den Proportionen der Masse einerseits und in der Gestaltung der Oberfläche andererseits komme der Charakter des Gebäudes zur Sichtbarkeit. Beide unterschieden und ergänzten sich zugleich. Während »die Komposition [der Massen] die grundsätzlichere [Ausdrucksform] ist, ist die dekorative Ornamentierung die intensivere«<sup>48</sup>. Einerseits forderte Sullivan »Tugend der Masse«<sup>49</sup> mittels Proportionen, andererseits eine »poetische Bildhaftigkeit«<sup>50</sup> der Oberfläche mittels Ornamente. Beide entspringen »derselben Quelle des Gefühls«<sup>51</sup>, besäßen aber eine je unterschiedliche sinnliche Wahrnehmbarkeit.

**Masse und Ornament** sind die zwei ästhetisch wirksamen Elemente, wobei das Ornament das schwierigere der beiden ist. Es soll einerseits einem Inneren zur Sichtbarkeit verhelfen, ist aber andererseits der Masse als ein Äußeres hinzugefügt. Es ist ein Oberflächenphänomen, das sich aber bei Sullivan, im Unterschied zu Wagner, nicht aus der Konstruktion, der Materialität und ihrer Verarbeitung ableitet. So bestehen Sullivans Guaranty Building (1896) in Buffalo oder das Wainwright Building (1891) (Abb. 3b) in St. Louis jeweils aus einem klar definierten Volumen aus Sandstein, dessen Oberfläche mit Ornamenten aus organischen Formen besetzt ist, obwohl beide Gebäude Stahlskelettbauten sind. Man sieht es ihnen aber nicht an, es gibt keine Hinweise darauf, was aber für Sulli-



Abb. 3b

van kein Widerspruch war. Die Ornamente dienen allein dazu, in poetischer Form den Charakter des Gebäudes zur Sichtbarkeit zu bringen, nicht aber seine Konstruktion.

Damit erklärt sich, warum die Sullivan'schen Ornamente keine historischen Stile zitieren, sondern ganz aus organischen, floralen Motiven zusammengesetzt sind. Aufgrund der Analogie von göttlicher Schöpfung und menschlichem Artefakt, die dem Transzendentalismus der Sullivan'schen Prägung zugrunde liegt, bestehen Sullivans Ornamente aus Formen und Figuren, die der Natur entlehnt sind. Sie bedienen sich also nicht des klassischen Formen- und Stilkanons. Das ist konsequent, denn klassizistische, gotische oder barocke Ornamente stellen das jeweilige Gebäude in einen historischen und damit kulturellen Kontext und gerade nicht in den von Schöpfung und Naturgeschichte, wie es dem Transzendentalismus entspricht. Deshalb ist es auch ein Missverständnis, wenn die organischen Ornamente an Sullivans Carson Pirie Scott Building (1904) in Chicago als gotische Ornamente interpretiert werden. Sie sind ja gerade der Natur entlehnt und nicht der Architekturgeschichte.

Durch die Ablösung vom Vorbild der historischen Epochen und den Bezug auf den Transzendentalismus unterschied sich Sullivan in seiner Konzeption von Modernität von seinen Zeitgenossen. Das gab ihm seinen spezifischen Platz in der amerikanischen Architekturgeschichte zwischen Henry Hobson Richardson (1838–1886) und Frank Lloyd Wright (1867–1959). Richardson, Sullivan und Wright werden auch als die drei Großen der amerikanischen Architektur bezeichnet. Richardson, um einiges älter als Sullivan, war der einflussreichste Architekt im Amerika der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Wright schrieb, dass er ein »mächtiger phantastischer Eklektiker«<sup>52</sup> gewesen sei »mit unverkennbaren Anlagen, ein Moderner zu werden«<sup>53</sup> – aber eben nur mit den Anlagen dazu. Durch seine theoretische Neuformulierung der Architektur bereitete Sullivan dagegen den Übergang zur Moderne vor, den Wright, als der bedeutendste Architekt Amerikas in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, dann im Spannungsfeld von Natur, Maschine und Demokratie vollzog.

## 5 Baukunst unserer Zeit

So sehr für Wagner die Konstruktion und damit vor allem die Konstruktion in Eisen ein dynamisches und auf Innovation ausgerichtetes Element darstellte, zeigt sich in Wagners Architektur das Eisen dennoch kunsthandwerklichen Verarbeitungsweisen und klassischen ornamentalen Wirkungsabsichten verpflichtet. Durch idealistische Überhöhung des Realismus der Eisenkonstruktion sollte die Architektur in Baukunst überführt werden. So ergänzte Wagner im Pavillon auf dem Wiener Karlsplatz das modulare Raster der Eisenkonstruktion baukünstlerisch durch Kapitelle, Säulenbasen, Palmetten und andere ornamentale Formen, die sich nicht aus dem verwendeten Material Eisen, seiner Konstruktion und Herstellung rechtfertigen lassen. In ihrer Formensprache wie auch in ihrer Art der Herstellung folgen sie einem ästhetischen Ideal, das einer anderen Epoche der Produktion, der Konstruktion und der baukünstlerischen Symbolik angehört. Als Künstler stand Wagner, wie Peter Haiko festgestellt hat, trotz aller Modernität fest auf dem Boden des 19. Jahrhunderts, »in seiner ›modernen Art des Bauens‹ versuchte er immer, für das 20. Jahrhundert den Aspekt der Monumentalität, die als eine besondere Qualität vom Historismus geschätzt wurde, zu erhalten«<sup>54</sup>.

Wagner war sich bewusst, dass sein Umgang mit **Material und Konstruktion** und selbst mit den ästhetischen Vorstellungen seiner Zeit hinter seinen hohen Ansprüchen zurückblieb. »Unsere modernste Epoche hat, wie keine frühere, die größte Anzahl solcher Konstruktionen (man bedenke nur den Erfolg des Eisens) hervorgebracht«<sup>55</sup>, aber diese Formen seien noch nicht zu vollendeter Kunstform entwickelt worden, »weil eben die Utilität dieselben für die Kunst erst vorbereitet«<sup>56</sup>. Die Architektur seiner Zeit befinde sich noch in einer Phase der Vorbereitung auf die Moderne, die Moderne sei das Ziel, aber noch nicht erreicht. Viel Zeit sei notwendig, denn die Formgebung, zumal unter den Bedingungen eines so weitreichenden gesellschaftlichen Umbruchs, wie ihn seine Zeit erlebe, gehe immer langsam und oft unmerklich vonstatten. Wagner nahm auf Semper Bezug, der auch auf diesen Sachverhalt hingewiesen hatte. In *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik* hatte Semper wohl das architektonische Potenzial des Eisens in Zweifel gezogen, aber keineswegs kategorisch abgelehnt. Lange werde es dauern, so Semper seine Kritik abschwächend,

»bis das Eisen, und überhaupt das Metall auf eine so vollkommene Weise technisch beherrscht sein wird, daß es als künstlerisches Element in der schönen Baukunst neben dem Steine, den Ziegeln und dem Holze Geltung und Würdigung zu finden beanspruchen darf.«<sup>57</sup>

Das sei, so Wagner, treffend festgestellt, aber Semper selbst habe in seiner Architektur wenig unternommen, um auf dieses Ziel hinzuarbeiten. »Statt die Konstruktion selbst als die Urzelle der Baukunst zu bezeichnen«, habe er sich mit der »Symbolik der Konstruktion« und auf der Grundlage der Bekleidungslehre mit Oberflächenphänomenen zufriedengegeben.<sup>58</sup>

Es war aber auch für Wagner ein langer Prozess, die **architektonischen Konsequenzen aus den neuen maschinellen Produktions- und Verarbeitungsverfahren** zu ziehen. Erst in seinem Spätwerk gelang ihm das mit der Kirche am Steinhof (1907) und der Postsparkasse (1912) in Wien. Dort wurden die neuen Herstellungsverfahren von Eisen und Stein zum Auslöser für gestalterische und ästhetische Innovation. Wie Wagner in *Die Baukunst unserer Zeit* (1914) darlegte, könne man mit den neuen technischen Produktions- und Konstruktionsverfahren Material einsparen und trotzdem, ja gerade deswegen gesteigerte Effekte von Monumentalität erzielen. Monumentale Fassaden im Sinne der Renaissance in Massivbauweise auszuführen, erschien Wagner nicht mehr zeitgemäß. Er stellte sich dagegen eine »moderne Bauart«<sup>59</sup> vor, bei der man durch die Einsparung von Material, Zeit und Geld höherwertige Materialien verwenden und so die Wirkung des Großen und Monumentalen noch einmal steigern könne:

»Zur äußersten Bauverkleidung (naturgemäß bei gleichen Prämissen) werden (für die glatten Flächen) Platten verwendet. Diese Platten können in ihrer Kubatur bedeutend geringer angenommen werden, dafür aus edlerem Materiale (beispielsweise aus Laaser Marmor) projiziert sein. Die Befestigung dieser Platten würde durch Bronzeknöpfe (Rosetten) erfolgen. [...] Die Steinkubaturen sinken auf  $\frac{1}{8}$  bis  $\frac{1}{10}$  der ersteren Annahme, die Anzahl der Werkstücke wird geringer, die monumentale Wirkung wird durch das edlere Material erhöht, die angewandten pekuniären Mittel fallen um Ungeheures und die Herstellungszeit wird auf ein übliches, normales und erwünschtes Maß herabgedrückt.«<sup>60</sup>

Wagner beschrieb hier die Konstruktion der Fassade der Wiener Postsparkasse. Dort fallen Elemente auf, die im Raster über die Fassade verteilt sind und wie Niete einer Stahlkonstruktion aussehen. Es sind jene Elemente, die Wagner als »Bronzeknöpfe (Rossetten)« (Abb. 3c) bezeichnet hat. Andererseits besteht die Fassade aus dünnen Steinplatten, die eine monumentale Wirkung erzeugen, die irritiert. Irritierend ist dies, weil die monumentale Wirkung sich nicht, wie man erwarten würde, der Massivität des Materials verdankt, sondern der Verwendung von dünnen, flachen Steinplatten. Das zeigt sich in der Ausbildung der Ecken im Sockelbereich. Dort sind die Steinplatten auf Stoß gesetzt, so dass die geringe Dicke der Platten und damit die Art, wie die Fassade gemacht ist, zum Thema der Gestaltung wird. Sichtbar wird, dass es sich um eine verkleidete oder bekleidete Fassade handelt, die durch die Offenlegung ihrer Konstruktion eine Aussage weniger über Monumentalität selbst als über die Bedingungen monumentaler Wirkungen und die Weise ihrer Erzeugung macht. Im Sockel sind dazu die Platten, die ansonsten flach sind, im unteren Bereich mit einem Wulst versehen. Das erzeugt in der Fassade eine wellenartige Bewegung, die, an klassisches Bossenmauerwerk erinnernd, gleichzeitig dynamisch und monumental wirkt.

Zur irritierenden Unbestimmbarkeit tragen auch die Bronzeknöpfe oder Eisenanker bei. Diese sind das eigentliche rätselhafte Element der Fassade. Ursprünglich wurden sie zum Anbringen der Natursteinplatten verwendet. Während der Montage der Fassade dienten sie der vorübergehenden Fixierung der Steinplatten. Sie sind rein konstruktiver Art, aber nur so lange, bis der Mörtel abgebunden hat und die Platten eine feste Verbindung mit der Wand dahinter eingegangen sind. In der Phase des Abbindens des Mörtels vollzieht sich dann in den Eisenankern eine Wandlung: Sie verlieren nach und nach ihre konstruktive Funktion, sie werden überflüssig und wandeln sich zu Ornamenten. Denn sie werden gleichsam historisch, insofern an ihnen die Geschichte des Gemachtseins der Fassade sich zeigt. Ohne dass sich etwas formal geändert hat, findet ein Übergang von der konstruktiven Funktion zur Memorialfunktion statt.

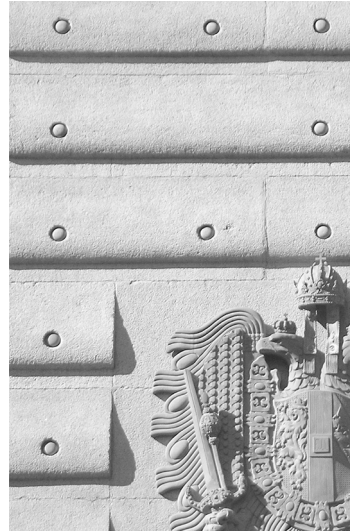


Abb. 3c

Ihrer konstruktiven Logik folgend verlangen neue Verfahrensweisen nach neuen Formen, die dadurch zum Indikator ihrer Zeit werden. Darauf zielte Wagner ab, als er anmerkte, dass das Besondere dieser Fassade darin liegt, dass über die neuen Bearbeitungsverfahren »eine Anzahl neuer künstlerischer Motive entsteht«<sup>61</sup>, die aber nicht nur neu sind, sondern darüber hinaus fähig sind, neue Traditionen zu begründen. **Tradition gründete für Wagner in Innovation.** Wagner formulierte hier, was Walter Gropius, Gründungsdirektor des Staatlichen Bauhauses in Weimar, kurze Zeit später, jedoch mit weniger Pathos postulierte: »Nur durch dauernde Berührung mit der fortschreitenden Technik, mit der Erfindung neuer Materialien und neuer Konstruktionen« sei es möglich, die »Gegenstände in lebendige Beziehung zur Überlieferung zu bringen und daraus die neue Werkgesinnung zu entwickeln«<sup>62</sup>.

In der Anwendung innovativer konstruktiver Technologien gelang es Wagner, an Sempers Bekleidungstheorie anzuknüpfen und an der Architektur als Baukunst festzuhalten. Die dünnen Fassadenplatten der Wiener Postspar-kasse bekleiden in wörtlichem Sinne die tragende Wand. Aber sie zeigen, wie sie das tun oder wie sie konzipiert sind. Die monumentale Wirkung der Fassade gründet in der Offenlegung ihres Gemachtseins. Sie besteht in der Fiktion von Monumentalität und nicht in der Wörtlichkeit. Je dünner die Fassade und je deutlicher dieses sichtbar wird, umso größer die monumentale Wirkung. Und genau aus dieser Ambivalenz heraus entsteht das poetische Potenzial der Moderne. Nicht im Ausschluss, sondern in der bewussten Aufnahme der neuen Technologien und der dialektischen Zuspitzung der Gegensätze findet die moderne Architektur zu sich selbst und begründet ihre Tradition.

## Basisliteratur

Wagner, Otto: *Die Baukunst unserer Zeit*, Wien: Anton Schroll 1914

## Anmerkungen

- |   |   |   |  |
|---|---|---|--|
| 1 | Otto Wagner (1914), <i>Die Baukunst unserer Zeit</i> , S. 58. | 3 | Otto Wagner (1914), »Vorwort zur vierten Auflage«, S. 4. |
| 2 | Otto Wagner (1914), »Vorwort zur zweiten Auflage«, S. 8.      | 4 | Otto Wagner (1898), <i>Moderne Architektur</i> , S. 11.  |
|   |   | 5 | Ebd., S. 10.   |

- 6 Ebd.
- 7 Otto Wagner (1898), *Moderne Architektur*, Titelseite.
- 8 Ebd., S. 7.
- 9 Ebd.
- 10 Otto Wagner (1902), *Moderne Architektur*, S. 6f.
- 11 Ebd., S. 7.
- 12 Friedrich Nietzsche (1999), »Götzen-Dämmerung«, S. 118.
- 13 Otto Wagner (1914), *Die Baukunst unserer Zeit*, S. 14.
- 14 Ebd., S. 13.
- 15 Ebd.
- 16 Ebd., S. 14.
- 17 Ebd., S. 7.
- 18 Ebd., S. 8.
- 19 Ebd., S. 31.
- 20 Ebd., S. 58.
- 21 Ebd.
- 22 Ebd., S. 60.
- 23 Ebd.
- 24 Ebd., S. 61.
- 25 Ebd., S. 60.
- 26 Ebd.
- 27 Adolf Loos (1962), »Der Neue Stil und Die Bronze-Industrie« [1898], S. 28.
- 28 Otto Wagner (1914), *Die Baukunst unserer Zeit*, S. 60.
- 29 Ebd.
- 30 Otto Wagner (1902), *Moderne Architektur*, S. 12f.
- 31 Ebd., S. 13.
- 32 Ebd.
- 33 Ebd., S. 60.
- 34 Charles Baudelaire (1863), »Der Maler des modernen Lebens«, S. 286.
- 35 Otto Wagner (1914), *Die Baukunst unserer Zeit*, S. 36f.
- 36 Ebd., S. 36.
- 37 Ebd.
- 38 Ebd.
- 39 Ebd.
- 40 Charles Baudelaire (1863), »Der Maler des modernen Lebens«, S. 285.
- 41 Otto Wagner (1914), *Die Baukunst unserer Zeit*, S. 36.
- 42 Ebd., S. 37.
- 43 Ebd., S. 36.
- 44 Ebd., S. 8.
- 45 Louis H. Sullivan (1999), »Das große Bürogebäude, künstlerisch betrachtet« [1896], S. 144.
- 46 Ebd.
- 47 Ebd.
- 48 Louis H. Sullivan (2011), »Ornament in Architektur« [1892], S. 46.
- 49 Ebd.
- 50 Ebd.
- 51 Ebd., S. 47.
- 52 Frank L. Wright (1960), *Schriften und Bauten*, S. 20.
- 53 Ebd.
- 54 »he always tried in his ›modern way of building‹ to preserve for the twentieth century that traditional quality highly valued by historicism, namely, monumentality.« Peter Haiko (1993), »The Franz Josef-Stadtmuseum«, S. 74f.
- 55 Otto Wagner (1914), *Die Baukunst unserer Zeit*, S. 61.
- 56 Ebd.
- 57 Gottfried Semper (1966), »Eisenkonstruktion« [1841], S. 22.
- 58 Otto Wagner (1914), *Die Baukunst unserer Zeit*, S. 61.
- 59 Ebd., S. 66.
- 60 Ebd.
- 61 Ebd., S. 67.
- 62 Walter Gropius (1981), »Grundsätze der Bauhausproduktion« [1926], S. 90.

# 4 Evolution der Kultur

## Adolf Loos



Die Architekturtheorie verdankt einige der pointiertesten Essays dem Wiener Architekten Adolf Loos (1870–1933). Besonders *Ornament und Verbrechen* (1908) ist mehr als hundert Jahre nach seiner Veröffentlichung 1908 so aktuell wie umstritten, nicht zuletzt weil Loos ein zutiefst widersprüchlicher und parodistischer Autor ist. Als ein solcher teilt er das Schicksal mit dem Philosophen Friedrich Nietzsche (1844–1900), der mit »ridendo dicere severum«<sup>1</sup> – »lachend das Ernste sagen« – eines seiner Bücher einleitete. Beiden Autoren gelang es, in ironischer Verfremdung zutiefst Wahres zu formulieren, um letztlich doch missverstanden zu werden.

Aufgrund seiner Wohnhäuser, die mit ihren einfachen geometrischen Baukörpern und ihren weißen, ornamentlosen Fassaden die zeitgenössische Öffentlichkeit spalteten und bis heute spalten, wird Loos immer wieder ursächlich für die Defizite der modernen Architektur verantwortlich gemacht. Loos' Bedeutung für die Theorie der Moderne lässt sich aber nicht auf eine simple Gegnerschaft zum Ornament reduzieren, denn Loos' Schriften verdammen das Ornament keineswegs pauschal. »Alles, was frühere Jahrhunderte geschaffen haben, kann heute, sofern es noch brauchbar ist, kopiert werden.«<sup>2</sup> Änderungen an einem alten Gegenstand, um ihn den modernen Bedürfnissen anzupassen, seien nicht erlaubt, »hier heißt es: Entweder kopieren oder etwas neues schaffen.«<sup>3</sup> Neue Dinge wie »Eisenbahnwagen, Telefone, Schreibmaschinen usw.«<sup>4</sup> müssten dagegen, so Loos, formal ohne bewussten Anklang an einen älteren Stil gelöst werden. Alles andere bedeutete Regression und Rückfall in ein schon überwundenes Entwicklungsstadium nicht nur der Architektur, sondern der Kultur im Allgemeinen. Dahinter stand Loos' Überzeugung von der **Evolution der Kultur**, deren zentrales Motiv und treibende Kraft die Intellektualisierung der Wahrnehmung ist.

Die anhaltende Polemik um Loos resultiert auch daher, dass er in seinen vielen Aufsätzen Themen und Motive aus unterschiedlichen Bereichen des Wissens aufgegriffen und so ineinander verschränkt hat, dass sie oft schwer zu erkennen und zu unterscheiden sind. Der Leser steht vor der Herausforderung, die Thesen und Argumente analytisch zu trennen, sie ihrem jeweiligen geschichtlichen, theoretischen und philosophischen Kontext zuzuordnen und ihre spezifische Wirkungsweise herauszuarbeiten. Man kann von einem archäologischen Unterfangen sprechen, bei dem es darum geht, unter den Verhärtungen und Verkrustungen der jahrzehntelangen Auslegungspraxis

Loos' Themen und Motive freizulegen, sie von den ihnen anhängenden Klischees und Vorurteilen zu befreien, um sie anschließend wieder zu einem Gesamtbild zusammenzusetzen.

## 1 Ornamenttheorie als Kulturtheorie

Schlüssel für das Verständnis von Loos' Theorie des Ornaments ist, dass für Loos die Architektur keinen Status als Kunst hatte. So heißt es in seinem Aufsatz *Architektur* (1910): »Nur ein ganz kleiner teil der architektur gehört der Kunst an: das grabmal und das denkmal. Alles andere, alles, was einem zweck dient, ist aus dem reiche der kunst auszuschließen!«<sup>5</sup> Es zeichnet Loos' Rhetorik aus, einerseits in der polemischen Zuspitzung der Formulierungen deren Wahrheitsgehalt zur Sichtbarkeit zu bringen, wie andererseits ihn gleichsam zu verschleiern. Denn auch Grabmale und Denkmale dienen einem konkreten Zweck. Dennoch, in Verbindung mit der folgenden Passage aus *Architektur* führt diese Stelle unmittelbar zum Kern von Loos' Theorie des Ornaments: »Das kunstwerk will die menschen aus ihrer bequemlichkeit reißen. Das haus hat der bequemlichkeit zu dienen. Das kunstwerk ist revolutionär, das haus konservativ.«<sup>6</sup> Es wird hier deutlich, warum Grabmale und Denkmale Kunststatus haben: Sie dienen nicht der Bequemlichkeit und sind schon überhaupt nicht Häuser im eigentlichen Sinn, wobei Loos mit »Haus« das Wohnhaus, das Haus zu Zwecken des individuellen Wohnens gemeint hat.



Abb. 4a

Wenn daher Loos in *Ornament und Verbrechen* das »entfernen des ornamentes aus dem gebrauchsgegenstande«<sup>7</sup> forderte, so war damit neben Dingen wie Tisch, Stuhl, Geschirr und Lampe auch, im Sinne des Wohnhauses, die Architektur gemeint. Dafür stehen Loos' Haus Scheu (1913) (Abb. 4a) oder Haus Steiner (1910). Ausgenommen aus der Architektur als Gebrauchsgegenstand sind dagegen symbolische oder repräsentative Gebäude wie Rathäuser, Verwaltungsbauten, Ministerien, Kirchen oder Museen. Diese fallen nicht unter das Ornamentverbot, weil sie nicht der Bequemlichkeit dienen. Das irritiert bis heute; tatsächlich gibt es Projekte von Loos, in denen er auch klassische Orna-

mente einsetzte, wie den Entwurf für das Kriegsministerium (1908) in Wien, das er klassizistisch konzipierte, oder den Entwurf für den Chicago Tribune Tower (1922), für den er die Figur einer überdimensionalen dorischen Säule vorschlug.

Das ist aber kein Widerspruch, denn beide Gebäude fallen nicht unter die Kategorie Wohnhaus. Das Kriegsministerium besitzt eine öffentliche Repräsentationsfunktion und der Chicago Tribune Tower war als Sitz einer Tageszeitung geplant, wodurch ihm auch eine öffentliche, symbolische Funktion zukam, im Gegensatz zum privaten Wohnhaus, das allein seinen jeweiligen Bewohnern und damit privaten Zwecken dienen soll. Die Grundfrage des Ornaments macht sich gerade an dieser Unterscheidung fest, sie ist keine ästhetische, architekturimmanente oder vordergründig gestalterische Frage, sondern eingebettet in den größeren Kontext der Kultur. Es können drei theoretische Modelle benannt werden, die Loos' **Theorie des Ornaments** zugrunde liegen:

1. Loos konzipierte seine Theorie des Ornaments als zentrales Element einer allgemeinen **Theorie der Moderne**.
2. Loos' Theorie des Ornaments umfasst die Alltagskultur in ihrer ganzen Breite, sie ist Teil einer **kritischen Kulturtheorie**.
3. Für Loos' Theorie des Ornaments liegt die Konzeption der **Evolution der Kultur** zugrunde.

Es gehört zu Loos' polemisch-literarischer Technik, dass er die Ambivalenzen der Moderne nicht nur benannte, sondern diese in der Benennung zuspitzte und dadurch erst sichtbar machte. Sein literarisches wie auch sein architektonisches Werk zeichnet sich durch eine Spannung zwischen dem Progressiven und Traditionellen sowie zwischen dem Neuesten und Ältesten aus. Für Loos war die Entfernung des Ornaments aus dem Gebrauchsgegenstand ein Akt der Vernunft, während er zugleich die Ornamentlosigkeit mit einem religiösen, messianischen Pathos belegte: »Weinet nicht! [...] Seht, die Zeit ist nahe, die Erfüllung wartet unser. Bald werden die Straßen der Städte wie weiße Mauern glänzen. Wie Zion, die heilige Stadt, die Hauptstadt des Himmels. Dann ist die Erfüllung da.«<sup>8</sup> Mit den weißen Mauern Zions beschwor Loos eine biblische Verheißung. Aufklärung und Messianismus, nietzscheanisches Pathos und hegelianischer Weltgeist: In Loos' Theorie des Ornaments zeigen sich Widersprüchlichkeit und Ambivalenz als **Symptome der Moderne**.

Es zeichnet Loos' Theorie des Ornaments aus, dass sie keinen Bezug auf die Maschine oder die Maschinenproduktion nimmt, im Gegensatz zu den zeitgenössischen Debatten und ihren Protagonisten, wie zum Beispiel Hermann Muthesius (1861–1927), dem Begründer des Deutschen Werkbunds. Im Jahr der Veröffentlichung von *Ornament und Verbrechen* kritisierte Muthesius das Maschinenornament und wandte sich gegen das »millionenweise auf den Markt geworfene Ornament«. Es habe sich »in dem geschmackvollen Menschen [...] ein solcher Widerwille gegen dieses Maschinen-Ornament auf gespeichert, daß er es nicht mehr ertragen«<sup>9</sup> könne. Kein Wort dagegen von Loos zur Maschine. Es unterscheidet Loos' Kritische Kulturtheorie, dass die Verdrängung des Ornaments aus dem Gebrauchsgegenstand aus der allgemeinen Entwicklungsdynamik und Evolution der Kultur resultiert. Dies thematisierte Loos auf drei Ebenen:

1. in kognitionswissenschaftlicher Perspektive auf der Ebene der **Intellektualisierung der Wahrnehmung**,
2. in evolutionstheoretischer Perspektive auf der Ebene der **phylo- und ontogenetischen Entwicklung** des Menschen und
3. in **psychoanalytischer Perspektive** in Bezug auf die psychologische Entwicklungsdynamik.

## 2 Intellektualisierung der Wahrnehmung

Loos' Forderung nach Entfernung des Ornaments aus dem Gebrauchsgegenstand folgte keiner Logik technisch-wissenschaftlicher Rationalität, sondern war motiviert durch die im Entwicklungsprozess sich verändernde menschliche Wahrnehmung. Loos stellte also die für die Moderne oft thematisierte Kausalität von technischer Entwicklung und Architektur infrage. Nicht die Veränderungen durch Maschine, Maschinenproduktion und neue Materialien lagen Loos' Theorie des Ornaments zugrunde, sondern die Entwicklung der »Intellektualität der Wahrnehmung«<sup>10</sup>, wie sie die Philosophen Max Horkheimer (1895–1973) und Theodor W. Adorno (1903–1969) in *Dialektik der Aufklärung* (1944) thematisiert haben. Darin beschrieben sie, wie die menschliche Wahrnehmung durch Vernunft vorstrukturiert ist und, um überhaupt etwas wahrnehmen zu können, vorstrukturiert sein muss. Sie sprachen vom

»intellektuellen Mechanismus, der die Wahrnehmung schon dem Verstand entsprechend strukturiert«<sup>11</sup>, ohne den es keine Wahrnehmung gibt. Mit Bezug auf Kant beschrieben sie die Vernunft als das Vermögen, das Besondere aus dem Allgemeinen oder, man könnte auch sagen, aus dem Chaos der Sinnesindrücke abzuleiten. Es ist wie bei einem Suchbild, in dem man nichts findet, wenn man nicht eine gewisse Vorstellung davon hat, was gefunden werden soll. **Intellektualisierung der Wahrnehmung** ist die Voraussetzung, um das Besondere, das heißt Figuren wahrnehmen und Dinge unterscheiden zu können, was erst möglich ist, wenn in den Sinnesindrücken ein Zusammenhang, ein Prinzip, eine Ordnung erkannt wird, und diese begrifflich gefasst und benannt werden können.

Für Loos war der Übergang von der historisierenden, ornamentierten Fassade des Historismus zu den weißen, glatten und scharfkantigen Volumen kein ästhetisches Phänomen, sondern Ausdruck eines Prozesses einer weitergehenden Intellektualisierung der Wahrnehmung in der Moderne. Die Frage des Ornaments stand ihm für das, was »allein nur ein vernünftiges denken und handeln verbürgt«<sup>12</sup>. Die Bedeutung der sich verändernden Wahrnehmungsfähigkeit für Loos' Theorie des Ornaments zeigt sich darin, dass Loos die Intellektualisierung der Wahrnehmung unmittelbar im ersten Abschnitt von *Ornament und Verbrechen* zum Thema machte.

»Wenn der mensch geboren wird, sind seine sinnesindrücke gleich denen eines neugeborenen hundes. Seine kindheit durchläuft alle wandlungen, die der geschichte der menschheit entsprechen. Mit zwei jahren sieht er wie ein papua, mit vier jahren wie ein germane, mit sechs jahren wie Sokrates, mit acht jahren wie Voltaire. Wenn er acht jahre alt ist, kommt ihm das violett zum bewußtsein, die farbe, die das achtzehnte jahrhundert entdeckt hat, denn vorher waren das veilchen blau und die purpurschnecke rot.«<sup>13</sup>

Wie Loos darstellte, sahen die Menschen zu Beginn des 20. Jahrhunderts differenzierter als ihre Vorfahren, sie unterschieden Dinge, wozu jene noch nicht fähig waren. Loos bescheinigte seiner eigenen Zeit eine höhere visuelle Differenzierungsfähigkeit, hielt aber den Entwicklungsprozess keineswegs für abgeschlossen. So zeige der Physiker »heute auf farben im sonnenspektrum, die bereits einen namen haben, deren erkenntnis aber dem kommenden menschen vorbehalten ist«<sup>14</sup>. Intellektualisierung bedeutete für Loos

aber nicht Verwissenschaftlichung, sondern Ausdifferenzierung und Verfeinerung der Sprach- und Ausdrucksfähigkeit.

Der moderne Mensch sei so viel sensibler in seiner Wahrnehmung geworden, dass ihm die normierten, standardisierten und immer gleichen Ornamente als Ausdrucksmittel seiner komplexen Psyche nicht mehr genügen könnten. So ungeheuer stark sei die Individualität des modernen Menschen, dass sie sich nicht mehr in den immer gleichen Ornamenten ausdrücken lasse. Es würden deswegen in der Moderne die Ornamente durch die ausdrucksfähigere, weil ausdifferenziertere und zugleich auch intellektuellere Kunst abgelöst. Daher Loos' Erkenntnis: »Der weg der kultur ist ein weg vom ornament weg zur ornamentlosigkeit.«<sup>15</sup>

Dass die Intellektualisierung der Wahrnehmung Grenzen hat, darauf hatte Nietzsche, auf den sich auch Horkheimer und Adorno bezogen, schon in seinem Buch *Menschliches, Allzumenschliches* (1878) aufmerksam gemacht. So bemerkte er, dass die Künstler »vermöge der ausserordentlichen Uebung des Intellekts durch die Kunstentwicklung« das »Auge immer intellektualer gemacht« hätten.<sup>16</sup> »Je gedankenfähiger Auge und Ohr werden, um so mehr kommen sie an die Gränze [sic!], wo sie unsinnlich werden«,<sup>17</sup> so Nietzsches Kritik an der zunehmenden Abstraktion. Er merkte dies an in Bezug auf die Musik Richard Wagners (1813–1883), denn wenn Nietzsche über Musik sprach, stand dahinter stets Wagner. Dessen Musik sei immer intellektueller und daher für die meisten Menschen unverständlich geworden, »die Freude wird in's Gehirn verlegt, die Sinnesorgane selbst werden stumpf und schwach [...] und so gelangen wir auf diesem Wege so sicher zur Barbarei, wie auf irgend einem anderen«<sup>18</sup>. Die neue Musik zeichne sich nur noch durch die »wissenschaftliche Lust an den Kunststücken der Harmonik und Stimmführung«<sup>19</sup> aus und werde daher nur noch von den oberen Zehntausend der Gesellschaft verstanden.

Während Nietzsche sich von Wagner abwandte und sich dennoch nie ganz von ihm und seiner Musik abnabeln konnte, gab es für Loos kein Zurück. Dies wäre ein Eingeständnis gewesen, nicht auf der Höhe der Zeit zu sein. Es hätte Rückschritt und Regression bedeutet in eine schon überwundene, niedere Entwicklungsstufe der Kultur, zumal die Intellektualisierung der Wahrnehmung sich in den im 19. Jahrhundert sich herausbildenden europäischen Metropolen schon als eine moderne Notwendigkeit zeigte. Das hat der Soziologe Georg Simmel (1858–1918) als »intellektualistischen Charakter des großstädtischen Seelenlebens«<sup>20</sup> und als Blasémentalität des Großstädtlers

beschrieben. In seiner **Psychopathologie der Großstadt** sprach Simmel von der Blasiertheit oder dem maskenhaften Gesichtsausdruck des Großstädters als einer folgerichtigen Entwicklung des modernen Großstadtlebens. Mit der Blasiertheit hätten sich die Menschen ein Schutzorgan geschaffen »gegen die [emotionale] Entwurzelung, mit der die Strömungen und Diskrepanzen seines äußeren Milieus ihn bedrohen: statt mit dem Gemüte reagiert er auf diese im wesentlichen mit dem Verstande.«<sup>21</sup> Die Blasiertheit sei Ausdruck des intellektualistischen Charakters des Seelenlebens, mit dem der Großstädter auf das verwirrende Überangebot an visuellen Verführungen reagiere. Er mache sich so leidenschaftslos, unempfindlich und schirme sich nach außen ab. Die Blasiertheit sei eine Überlebensstrategie und wirke wie ein »Präservativ des subjektiven Lebens gegen die Vergewaltigungen der Großstadt«<sup>22</sup>.

Vor diesem Hintergrund lassen sich Loos' Wohnhäuser verstehen. Die weißen und scharfkantigen Volumen wirken im Sinne von Simmel nach außen maskenhaft und blasirt, während im Inneren Raum ist für das Seelenleben des Großstädters. Das Wohnhaus ist einfach nach außen, komplex und vielschichtig nach innen. Im Haus Moller in Wien (1928) sind die Räume um eine doppelgeschossige Halle oder im Haus Müller in Prag (1930) um einen Treppenkern herum so angeordnet, dass sie sich durch die kontinuierliche halbgeschossige Höhenentwicklung quasi zu einer komplexen labyrinthartigen Raumfolge verschränken. Man spricht hier von Loos' Raumplan. Während die Häuser außen frei von klassischen Ornamenten sind, arbeitete Loos innen zum Teil mit erlesenen Materialien und reich ornamentierten Möbeln vergangener Epochen oder Kopien davon. Loos' Wohnhäuser nehmen daher die Architektur in ihrem Grundprinzip nicht nur ernst, sondern spitzen dieses gerade zu: dass Architektur ein Innen von einem Außen scheidet, dass sie eine öffentliche und eine private Seite hat, und dies nicht nur in räumlich-ästhetischer, sondern auch in soziologisch-psychologischer Hinsicht.

### 3 Evolution und Degeneration

Wenn für Loos die Entfernung des Ornaments aus dem Gebrauchsgegenstand aus der fortschreitenden Komplexität und infolgedessen aus der zunehmenden Intellektualisierung der Wahrnehmung resultiert, so steht dahinter die Idee der **Evolution der Kultur**. Für die Beziehung zwischen Ornament und

Evolution der Kultur gilt nach Loos: »Evolution der kultur ist gleichbedeutend mit dem entfernen des ornamentes aus dem gebrauchsgegenstande.«<sup>23</sup> Loos argumentierte entlang zweier Entwicklungslinien: einer ontogenetischen Entwicklungslinie und einer phylogenetischen Entwicklungslinie. Das Ornament steht demnach im Kontext einerseits der individuellen (ontogenetischen) Entwicklung des einzelnen Menschen wie andererseits der gattungsspezifischen (phylogenetischen) Entwicklung der Menschheit.

Loos thematisierte die **ontogenetische Entwicklungslinie**, indem er feststellte, dass der Mensch im Laufe seiner Entwicklung die verschiedenen geschichtlichen Entwicklungsstadien der Menschheit von den ersten Anfängen an durchlaufe, dass er seine Welt zunächst wie ein Papua, dann wie ein Germane, später wie Sokrates und mit acht Jahren wie Voltaire sehe.<sup>24</sup> Die ontogenetische Entwicklungslinie beschreibt also die Intellektualisierung des Sehens in Bezug auf die individuelle Entwicklung des einzelnen Menschen vom Embryo über den Säugling zum Kleinkind, Jugendlichen bis hin zum Erwachsenen, mit allen mentalen Entwicklungsstufen, die er durchläuft. Dabei entspricht das frühkindliche Stadium den kulturgeschichtlichen Anfängen des Ornaments, die Loos zu seiner Zeit noch bei den Papua-Indianern lebendig sah, deren Lebenswelt er für eine Vorstufe zum modernen Menschen hielt. Aber, »was beim papua und beim kind natürlich ist, das ist beim modernen menschen eine degenerationserscheinung«,<sup>25</sup> denn es handle sich um eine Regression auf eine zurückliegende, überwundene Entwicklungsstufe, was gegen die Natur und daher nicht erlaubt sei.

Im darauffolgenden zweiten Abschnitt thematisierte Loos das Ornament im Kontext der **phylogenetischen Entwicklungslinie** des Menschen und damit der gattungsgeschichtlichen Entwicklung des Menschen vom *homo erectus* über den *homo sapiens* bis hin zum *homo sapiens sapiens* in seiner heutigen Erscheinung. Das entspricht der Entwicklung vom Höhlenbewohner zum entwickelten Menschen, der nach ethischen Grundsätzen in komplexen Gemeinschaften sein Leben organisiert:

»Der papua tätowiert seine haut, sein boot, seine ruder, kurz alles, was ihm erreichbar ist. Er ist kein verbrecher. Der moderne mensch, der sich tätowiert, ist ein verbrecher oder ein degenerierter.«<sup>26</sup>

Loos griff hier auf Owen Jones' (1809–1874) Publikation *The Grammar of Ornament* (1856) zurück. Wie Loos führte auch Jones das Ornament auf das Tattoo der »wilden Stämme« zurück. Das Tattoo sei die Urform des Ornaments, ein in die Haut eingeritztes oder auf die Haut gemaltes Zeichen. Charakteristisch für das 19. Jahrhundert glaubte Jones, in den Völkern Afrikas und der Südsee einer Vorstufe der eigenen Kultur gegenüberzustehen: »Die Bestrebungen der Völker, die erst auf der niedrigsten Stufe der Cultur stehen, gleichen denen der Kinder.«<sup>27</sup> Ebenso verhalte es sich mit der »Kindheit« der Kunst. »Cimabue und Giotto besitzen weder den materiellen Zauber Raphaels noch die mannhafte Kraft Michelangelos, aber sie übertreffen den einen und den andren an zarter Anmuth und an ernsthafter Wahrheit.«<sup>28</sup>

Loos ging jedoch über Jones hinaus, indem er das Tattoo nicht nur als Ursprung des Ornaments, sondern als erste Kunstform des ersten Menschen und damit als Ursprung der Kunst bezeichnete. Damit zeigt sich Loos' Ornamenttheorie auch als eine **Theorie der Kunst**.

»Der drang, sein gesicht und alles, was einem erreichbar ist, zu ornamentieren, ist der uranfang der bildenden kunst. Es ist das lallen der malerei. Alle kunst ist erotisch.«<sup>29</sup>

Aufgrund der phylogenetischen Entwicklung des Menschen differenzierte sich, nach Loos, das Tattoo in immer komplexere Formen aus. Es löste das Ornament das Tattoo ab, das wiederum von der Kunst abgelöst wurde. Aber der moderne Mensch tätowiere sich nicht mehr, halte sich aber auch von den Ornamenten fern, denn er habe die Kunst als ein seiner Entwicklungsstufe angemessenes Mittel des Ausdrucks. »Das fehlen des ornamentes hat die übrigen künste zu ungeahnter höhe gebracht.«<sup>30</sup> Der moderne Mensch gehe eben »nach des tages last und mühen zu Beethoven oder in den Tristan« – gemeint ist die Oper *Tristan und Isolde* von Richard Wagner –, was der Papua nicht könne, was aber auch der Handwerker nicht könne, weil die Komplexität seiner Psyche und die Intellektualität seiner Wahrnehmung noch nicht so weit fortgeschritten seien.

Loos machte darüber hinaus die Frage der **Ornamentlosigkeit** zum **Indikator für Kultur**, wenn er feststellte: »Wer aber zur neunten symphonie geht und sich dann hinsetzt, um ein tapetenmuster zu zeichnen, ist entweder ein hochstapler oder ein degenerierter.«<sup>31</sup> Er ließ keinen Zweifel daran, dass

derjenige, der sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit Tapetenmustern oder Ornamenten als künstlerischem Ausdruck beschäftigte, entweder ein »nachzügler« oder ein »degenerierter« sei. Als Nachzügler sei er hinter der Entwicklung der Kultur zurückgeblieben, als Degenerierter sei er auf eine niedrigere Kulturstufe zurückgefallen.

Vor diesem Hintergrund muss nun Loos' Forderung nach Abschaffung des Ornaments relativiert werden. Denn wer innerhalb der Evolution der Kultur auf einer niederen Kulturstufe stehe, habe ein Recht auf Ornamente. Sie seien dann das angemessene Ausdrucksmittel. Das gelte für »den perser, der seinen teppich knüpft«, oder für »die slowakische bäuerin, die ihre spitze stickt«, aber auch für »die alte dame, die wunderbare dinge in glasperlen und seide häkelt«. <sup>32</sup> Für sie sei das Ornament ihrer Kulturstufe angemessen. Enthielte man ihnen das Ornament vor, würden sie Schaden an ihrer Seele nehmen, daher: »Der aristokrat läßt sie gewähren, er weiß, daß es ihre heiligen stunden sind, in denen sie arbeiten.« <sup>33</sup>

Loos' große Erzählung der **Entwicklung vom Tattoo zum Ornament** und weiter zu dessen Abschaffung ist für den Gebrauchsgegenstand überzeugend und theoretisch erhellend. Darüber hinausgehend diente sie ihm aber als Folie, vor der er seine Architekturtheorie und seine Theorie des Ornaments in der Architektur entwickeln konnte. Dazu bediente er sich einer Technik der Analogie. Loos' Kunstgriff war es, die Architektur für die Zwecke des Wohnens kurzerhand, aber mit guten Argumenten, zum Gebrauchsgegenstand zu erklären. Das ermöglichte ihm, diesen Bereich der Architektur mit den Gegenständen des Alltags, des Handwerks und des Designs auf eine Ebene zu stellen und das Ornament aus einer Motivation für beide, Architektur und Alltagsgegenstand, zu erklären.

#### 4 Exkurs Indexikalität

Für die Genealogie des architektonischen Ornaments und damit des Ornaments der historischen Stile ergibt sich eine andere Erzählung als die, die Loos für den Gebrauchsgegenstand anführte. Dennoch steht dies nicht im Widerspruch zur Loos'schen Ornamenttheorie. Im Gegenteil, es lässt sich dafür an eines der drei Loos'schen Postulate der Evolution der Kultur anknüpfen, nämlich an die Intellektualisierung der Wahrnehmung, insofern das archi-

tektionische Ornament aus dem Bedürfnis nach Kommunikation und Sichtbarmachung der Logik der Konzeption des Gebäudes heraus entstand. Die Intellektualisierung der Wahrnehmung steht als Auslöser für die Entstehung des Ornaments am Anfang der Geschichte, wie sie in der Moderne, nach Loos, Auslöser für dessen Abschaffung war.

Für die Frage nach der Entstehung des architektonischen Ornaments ist es hilfreich, zu Vitruv zurückzugehen. Dieser beschrieb in *De architectura libri decem*, wie das architektonische Ornament im Zuge des Übergangs des antiken Tempelbaus von einer Holz- zu einer Steinkonstruktion entstanden war. In den Tempeln aus Holz waren die Decken- und Dachkonstruktion nach außen sichtbar. Das Gebäude erklärte sich selbst. Beim Übergang von Holz zu Stein verschwanden aber die weiterhin hölzernen Konstruktionen von Decke und Dachstuhl hinter der steinernen Fassade. Damit entzog sich das Gebäude der Lesbarkeit und dadurch dem Verständnis seiner konstruktiven Logik. Der Tempel in Stein stand so in der Gefahr, zu einer abstrakten Figur zu werden, die abstrakt ist, weil sie sich nicht erklärt.

Um dennoch das Gebäude konzeptuell wie auch konstruktiv für den Benutzer nachvollziehbar zu machen, so Vitruv, hätten die Architekten und Handwerker im dorischen Tempel die hölzerne Konstruktion in steinernen Ornamenten nachgeahmt. Triglyphe und Metope, die als Fries über dem Architrav um das Gebäude herumgeführt werden, sind nach Vitruv eine solche Nachahmung der Konstruktion. Giovanni Battista Piranesi (1720–1778) (Abb. 4b) hat das in einer seiner fantastischen Radierungen dargestellt. Das Motiv des Dreischlitzes, auch Triglyphe genannt, zeigt die Lage der Deckenbalken dahinter an, und die Metope zeigt den Raum zwischen den Balken an. Wie die Bezeichnung Dreischlitz suggeriert, sind Triglyphen stilisierte hölzerne Balkenenden, so wie sie mit dem Beil drei Mal grob behauen sind. Sie sind jedoch in Stein ausgeführt und daher nur noch Zeichen, die auf den Balken dahinter verweisen. Ähnliches gilt für das Motiv des Zahnschnitts und für die Mutuli, in denen die verschiedenen Bretterlagen der Decken- und Dachkonstruktionen nachgebildet sind.

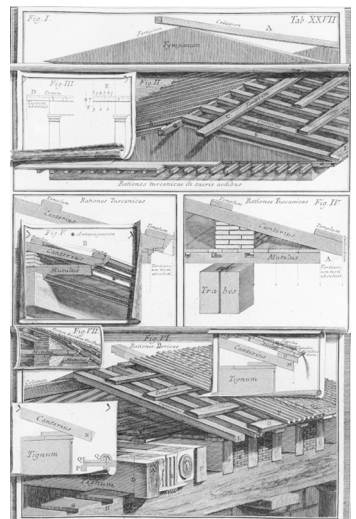


Abb. 4b

Triglyphe und Metope, Zahnschnitt und Mutuli sind Ornamente und als solche **bildhafte Zeichen**, die auf etwas verweisen, das sie selbst nicht sind. Sie verweisen auf Dinge, die in der Regel nicht sichtbar sind, sei es, dass diese, wie bei der Triglyphe, durch etwas anderes verdeckt sind, sei es, dass diese an einem anderen Ort oder in einer anderen Zeit existieren. Als Zeichen stehen Ornamente demnach stellvertretend für anderes. Als Stellvertreter sind sie nicht identisch mit dem, auf das sie verweisen. Daher kann die Bedeutung der Ornamente nicht überschätzt werden, denn mit ihnen allein gelingt es der Architektur, über ihre eigene, materielle und sichtbare Präsenz hinaus auf anderes, Abwesendes oder Nichtsichtbares Bezug zu nehmen. Ohne die zeichenhaften Ornamente wäre die Architektur in ihrer materiellen Präsenz gefangen ohne Möglichkeit der Bezugnahme auf anderes.

Mittels der Ornamente kann die Architektur kommunizieren, wie sie konzipiert ist, wie sie gemacht ist und auf welchen kulturellen Kontext sie Bezug nimmt. Sie tut dies mit den Triglyphen und Metopen auf eine besondere Art und Weise. In der Semiotik, der Wissenschaft von den Zeichen, nennt man diese Art der Zeichen **indexikalische Zeichen** oder Indexe. Man kann sie auch als motivierte Zeichen bezeichnen. Indexikalische Zeichen zeichnen sich dadurch aus, dass sie, im Gegensatz zu symbolischen oder ikonischen Zeichen, in einer kausalen Beziehung zu dem stehen, auf das sie Bezug nehmen. So steht die Triglyphe in einem kausalen Bezug zum Deckenbalken, und die Metope steht in einem kausalen Bezug zum Balkenzwischenraum. Ein indexikalisches Zeichen ist zum Beispiel der Fußabdruck im Sand, der in einer kausalen Beziehung zu dem Fuß steht, der ihn hinterlassen hat und auf den es verweist. Der Schatten eines Baums steht als indexikalisches Zeichen in einem kausalen Verhältnis zum Sonnenstand.

Als indexikalische Zeichen sind die Ornamente demnach keine reinen Erfindungen, sondern entstehen aus der Logik des Gebäudes heraus, mit der sie eng verbunden bleiben. Das ermöglicht es, dass die Gebäude mittels der Ornamente die Geschichte ihres Konzipiert- und Gemachtseins erzählen können. Vitruv hob diesen Aspekt besonders hervor. So heißt es im 4. Buch von *De architectura libri decem*:

»Alles, was sie [die Baumeister] nur in ihren Gebäuden anbrachten, mußte daher vollkommen passend seyn, und den unverfälschten Charakter der Natur

tragen: und nichts gefiel ihnen, für dessen Wahrheit nicht ein zureichender Grund angegeben werden konnte.«<sup>34</sup>

Für den Gebrauch von Ornamenten muss es demnach einen hinreichenden Grund oder eine Kausalität geben. Die Ornamente müssen sich aus der Logik des Gebäudes heraus begründen, sie stehen in einer Kausalitätsbeziehung zu dem, was sie bezeichnen. Von ihrem Ursprung her sind sie indexikalische Zeichen.

Im Laufe der Geschichte veränderte sich aber der kausale Bezug des Ornaments. Dieser hat sich oftmals abgeschwächt. Das lässt sich schon in der Antike beobachten. Indem das Triglyphenfries um den gesamten Tempel herumgeführt wurde, kam es zur Schwächung des indexikalischen Bezugs. Denn auf der Giebelseite des Tempels (Abb. 4c), je nach Tempeltyp, liegen die Decken- und Dachbalken parallel zur Fassade, es gibt dort keine rechtwinklig zur Fassade liegenden und auf dem Architrav ruhenden Balken, was besonders für den Prostylos Tempel gilt, wie im Schatzhaus von Gela in Olympia. Folgerichtig sollte es dort auch keine Triglyphen und Metopen geben. Indem das Triglyphenfries jedoch um den gesamten Bau herumgeführt wird, verweisen die Ornamente nicht mehr auf den je einzelnen Balken, als vielmehr auf die Decke selbst, mit dem Effekt, dass der konkrete indexikalische Bezug der Triglyphe zur Konstruktion geschwächt ist. Man kann hier von einer degenerierten oder **schwachen Indexikalität** des Ornaments sprechen.

Ist der indexikalische Bezug einmal geschwächt, lassen sich im Triglyphenfries weitere Zeichen anbringen wie Medaillons, Reliefs oder Malereien, die sich auf anderes außerhalb der Architektur und nicht mehr auf das Gebäude beziehen. Das ist besonders der Fall bei der Metope, die ja von ihrem Zeichencharakter her eine leere Fläche und damit »kunstlos« ist. Nach Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) wurde aber die Fläche der Metope sehr früh schon mit anderen Zeichen besetzt und mit Kriegstrophäen, Opfergeräten und »Köpfen von Stieren oder Widdern ausgezieret«<sup>35</sup>. Damit wurde der konstruktiv indexikalische Zeichenbezug der Metope mit Bildern und Zeichen überlagert, die sich nicht mehr auf die innere Logik des Gebäudes bezogen, sondern auf andere, der Architektur äußerliche Erzählungen. »An der Frise des Dorischen Tempels



Abb. 4c

der Pallas zu Athen sind«, wie Winckelmann ausführte, »auf die Metopen Gefechte mit Thieren vorgestellt, und an dem Tempel des Theseus daselbst die Thaten dieses Helden.«<sup>36</sup> Die Metope erzählt damit die Geschichte eines anderen Gemachtseins. Das kann der Mythos der Geburt des Menschen sein oder auch die Geschichte der erfolgreichen Verteidigung einer Stadt, was selbst wiederum in den Mythos eingeht.

Von hier aus war es ein kleiner Schritt, die Triglyphe und die Metope, die schon im griechischen Tempel in ihrer Indexikalität geschwächt war, ganz aus ihrer Beziehung zur Konstruktion des Bauwerks zu lösen und an beliebigen Orten anzubringen, ohne Bezug zur Konstruktion und Konzeption des Gebäudes und ohne Bezug zum Mythos. Aus den anfänglich indexikalischen, **motivierten Zeichen** wurden symbolische oder **arbiträre Zeichen**. Diese Art des Zeichengebrauchs ist charakteristisch für verschiedene Phasen der Architektur, etwa für den Manierismus des 17. Jahrhunderts, den Historismus des 19. Jahrhunderts oder auch für die Postmoderne des 20. Jahrhunderts. Durch die Lösung des architektonischen Zeichens aus der indexikalischen oder schwach indexikalischen Zeichenfunktion wurde das Ornament zur reinen Dekoration und konnte in großer Beliebtheit auf jeder Oberfläche angebracht werden wie zum Beispiel auch in Gebäuden mit Stahlbetonwänden und -decken. Es handelt sich dann um ungebundene, arbiträre Zeichen oder, entsprechend der poststrukturalistischen Terminologie, um flottierende Bedeutungsträger (floating signifier). Wo der indexikalische Bezug ganz aufgegeben ist, spricht man zur besseren Unterscheidung nicht mehr von Ornamenten, sondern von **Dekor**.

Es lässt sich jetzt für die Ornamente eine Entwicklungslinie aufzeichnen von der ursprünglichen Indexikalität über die degenerierte oder schwache Indexikalität hin zum willkürlichen Zeichen oder Dekor. Diese Entwicklungslinie ist aber keineswegs unumkehrbar. Im Gegenteil, es zeigt sich, dass gerade in Zeiten der Krise die Architekten eines verfolgen: die Rückführung der degenerierten oder schwachen architektonischen Zeichen auf ihre ursprüngliche Indexikalität. Das Ziel ist, die Beziehung zwischen dem architektonischen Zeichen und dem, auf das es sich bezieht, wiederherzustellen und damit das Ornament wieder zum Medium der Kommunikation über die immanente Logik des Gebäudes zu machen. Phasen der **Erneuerung der Architektur** zeichnen sich gerade durch die Rückführung der architektonischen Ornamente auf ihre ursprüngliche Indexikalität aus. Das lässt sich für den Übergang von der Spätgotik zur Renaissance im 15. Jahrhundert zeigen. Filippo Brunelleschis

(1347–1446) Ospedale degli Innocenti (1445) oder San Lorenzo (1482), beide in Florenz, entstanden unter der Vorgabe der Rückführung der architektonischen Zeichen auf ihre konstruktive wie konzeptuelle Kausalität. Alle Elemente sind klar artikuliert und stehen in einer unmittelbaren Beziehung zur Logik des Gebäudes, die sie kommunizieren. Ähnliches gilt für den Übergang vom Barock zum Klassizismus, und nicht weniger gilt das für den Übergang vom Historismus des 19. Jahrhunderts zur Moderne des 20. Jahrhunderts.

Dies zeigt sich auch bei Loos. Es ging ihm keineswegs um die Liquidierung des Ornaments. Auch führte die geforderte Verdrängung des Ornaments aus dem Gebrauchsgegenstand nicht zur Abschaffung des Ornaments schlechthin. Das Anliegen war, die architektonischen Zeichen auf ihre ursprünglich indexikalische Funktion zurückzuführen. Nur die Ornamente, die keinen Bezug mehr zur neuen Konzeption und Konstruktionsweise der Architektur hatten, wurden aus dem Repertoire der Architektur beseitigt. Das lässt sich an Loos' Wohnhäusern zeigen. In ihnen verfolgte Loos das Ziel, die architektonischen Zeichen auf ihre indexikalische Funktion zurückzuführen. Das wird besonders bei Haus Scheu (Abb. 4a) an den Fenstern sichtbar, die nicht nur Wandöffnungen sind, sondern immer auch Zeichen. Die Fenster haben unterschiedliche Formate, die den jeweiligen Raum dahinter in seiner Funktion bezeichnen, wie zum Beispiel Wohnzimmer, Küche, Schlafzimmer, Badezimmer, Treppenhaus etc. Jedes Fensterformat zeigt eine bestimmte Nutzung dahinter an. Selbst die abgetreppte Figur des Gebäudevolumens ist indexikalisch in Bezug auf die Größen der dahinter befindlichen Wohnungen. Mit ihren unterschiedlichen Formaten sind die Fenster indexikalische Zeichen. Wie Brunelleschi im Ospedale degli Innocenti führte auch Loos die Zeichenhaftigkeit der Architektur wieder auf ihre Indexikalität zurück. Die Fenster sind über ihre eigentliche Funktion hinaus als Öffnungen für Licht und Luft Zeichen, die indexikalisch – ein bisschen wie die Triglyphe und Metope am klassischen Tempel – etwas über die Konzeption der Gebäude mitteilen. Im Falle von Loos' Wohnhäusern verweisen die Zeichen jedoch nicht auf die Konstruktion, sondern auf die Konzeption der Gebäude als Wohnhäuser. Aufgrund der geänderten Bedingungen für Architektur in technologischer, materieller, gesellschaftlicher und allgemein kultureller Hinsicht zielte speziell die Moderne, am Vorbild der Renaissance orientiert, auf die **Rückführung der Zeichen auf ihre Indexikalität**. Dies schuf die Voraussetzung für die Entwicklung einer eigenen Sprache der modernen Architektur entsprechend den Mitteln und Aufgaben der Zeit.

## 5 Ornament und Psychoanalyse

Die Psychoanalyse Sigmund Freuds (1856–1939) ist die dritte Grundlagenwissenschaft, der Loos' Ornamenttheorie entscheidende Impulse verdankt. In der Psychoanalyse fand Loos diejenigen Motive, die es ihm ermöglichten, die Ornamenttheorie aus ihrer Beschränkung auf die Ästhetik- und Stildebatten der Jahrhundertwende herauszulösen und sie zu einer allgemeinen Kulturtheorie zu machen. 1900 war *Die Traumdeutung* erschienen, jenes epochale Werk, in dem Freud die Entwicklung der Kultur als einen Prozess der Sublimierung und Verdrängung der Triebe beschrieb. Das legte Loos seiner Ornament- und Kulturtheorie zugrunde, die ohne den Bezug auf Freud unverstanden bleiben würde.

In der Kontrolle der Triebe sah Freud die wichtigste Voraussetzung für die menschlichen Sozialisierungsprozesse. Besonders die **Triebsublimierung** sei ein »hervorstechender Zug der Kulturentwicklung«<sup>37</sup>, wobei die Künste wie Musik oder Tanz, aber auch, wie sich zeigen wird, das Ornament wichtige Medien der Triebwandlung und -sublimierung darstellen. Im Entwicklungsprozess der Kultur kann es im Alltagsleben jedoch zur **Triebverdrängung** kommen. Die Triebe werden dann unterdrückt, lösen sich aber nicht einfach auf, sondern werden ins Unbewusste verdrängt und stehen für die Sublimierung nicht mehr zur Verfügung. Schlecht verdrängt können die Triebe im Unbewussten einen Prozess der Transformation vollziehen, so dass sie in gewandelter Form an anderer Stelle wieder an die Oberfläche zurückkehren, zum Beispiel als Aggression. Freud führte die menschliche Aggression auf missglückte Triebverdrängung zurück.

Konsequent entwickelte Loos im vierten Abschnitt von *Ornament und Verbrechen* seine Ornamenttheorie in der Perspektive einer **psychologischen Entwicklungsdynamik**. Nachdem er in den ersten drei Abschnitten die onto- und die phylogenetische Entwicklung sowie die Intellektualisierung der Wahrnehmung skizziert und über die Entwicklungslinie der Kunst miteinander in Beziehung gesetzt hatte, stellte er nun eine direkte Beziehung zwischen der Ornamenttheorie und der Freud'schen Psychoanalyse her. Dazu schrieb er:

»Das erste ornament, das geboren wurde, das kreuz, war erotischen ursprungs. Das erste kunstwerk, die erste künstlerische tat, die der erste künstler, um sei-

ne überschüssigkeiten loszuwerden, an die wand schmierte. Ein horizontaler strich: das liegende weib. Ein vertikaler strich: der sie durchdringende mann. Der mann, der es schuf, empfand denselben drang wie Beethoven, er war in demselben himmel, in dem Beethoven die neunte schuf.«<sup>38</sup>

Das erste Ornament, das Kreuz, entstand nach Loos aus einem die Triebe sublimierenden Akt. Denn mit »Überschüssigkeiten« beschrieb Loos nichts anderes als die Triebe. Während für Freud, den Psychologen, mit dem Unbewussten der Ort der Triebsublimierung und -verdrängung bestimmt war, fand dies bei Loos, dem Architekten, seine Vergegenständlichung und Materialisierung im Ornament. Die »Überschüssigkeiten« des Handwerkers werden durch die Arbeit am Ornament sublimiert und gehen auf diese Weise ins Werk und in die Architektur ein. Mit dem Ornament als Objekt der Triebsublimierung erfahren die funktionalen und technischen Dinge eine Aufladung an Bedeutung, sie erfahren das, was mit Hans-Georg Gadamer (1900–2002) als »Zuwachs« an Sein«<sup>39</sup> beschrieben werden kann.

Für Loos ist die Arbeit am Ornament ein Akt der Triebsublimierung, wie er dies im Gleichnis vom Schuster beschrieben hat. Verbietet man dem Schuster die Ornamente, so nimmt man ihm die Gelegenheit, durch Sublimierung seine Triebe produktiv werden zu lassen:

»Ich gehe zum schuster und sage: ›Sie verlangen für ein paar schuhe dreißig kronen. Ich werde ihnen vierzig kronen zahlen.‹ Damit habe ich diesen mann auf eine selige höhe gehoben [...]. Hier steht ein mann vor ihm, der ihn versteht, der seine arbeit würdigt und nicht an seiner Ehrlichkeit zweifelt. [...] Und nun sage ich: ›Aber eine bedingung stelle ich. Der schuh muß ganz glatt sein.‹ Da habe ich ihn aus den seligsten höhen in den Tartarus gestürzt. Er hat weniger arbeit, aber ich habe ihm alle freude genommen.«<sup>40</sup>

Die Herstellung eines Schuhs ist wohl eine handwerklich-technische Tätigkeit, aber erst durch die Ornamente eignet sich der Handwerker seine Arbeit im Rahmen seiner Persönlichkeit an. Ohne Ornamente bliebe die Arbeit äußerlich, mithin entfremdet. Das ist der Grund, warum Loos die Verdrängung des Ornaments aus dem maschinell gefertigten Gebrauchsgegenstand forderte. Denn die Maschine kennt keine Überschüssigkeiten, also keine Triebe! Es gibt, im Unterschied zum von Hand gefertigten Schuh, bei der maschinell-

len Massenfertigung keinen Bedarf an Ornamenten, da es keine Notwendigkeit zur Triebsublimierung oder -verdrängung gibt. Am maschinengefertigten Gebrauchsgegenstand haben die überlieferten, traditionellen Ornamente keine Berechtigung. Dieser muss ornamentlos bleiben.

Folgt man Freud, so ist Triebkontrolle die Voraussetzung für die Bildung von Gemeinschaften. Nur dadurch ist es möglich, stabile Gemeinschaften zu bilden und zum Beispiel in Büro, Fabrik oder Universität zusammenzuarbeiten. Auf dieser Grundlage plädierte Loos für eine weitgehende Verdrängung der Ornamente aus dem öffentlichen Raum. Deshalb trägt, so das Beispiel Loos', der Mann in der Öffentlichkeit einen standardisierten, nur geringfügige Varianten zulassenden Anzug. In der Öffentlichkeit stellt er seine Persönlichkeit und damit seine Triebe hinter der Maskenhaftigkeit des Anzugs zurück. Auch das private Wohnhaus – wie Haus Scheu in Wien oder Haus Müller in Prag – soll sich nach außen ornamentlos zeigen. Denn an seiner Außenseite ist es Teil der Öffentlichkeit; es soll dort kein Ausdruck individueller Triebsublimierung und daher neutral sein.

Im Inneren der Wohnhäuser ist es ein anderes. Sollen die Wohnhäuser nach außen vom Paradigma der Triebverdrängung geprägt sein, so im Inneren von dem der Triebsublimierung. Da die Wohnungen Orte des Auslebens der Triebe darstellen, sind sie mehr als bloße Gebrauchsgegenstände. Ornamente sind dort erlaubt, ja notwendig. So, wie Loos dies ausgiebig in den Innenräumen der Wohnhäuser und Wohnungen, die er entworfen hat, praktizierte, die er mit Teppichen, kostbaren Materialien und historischen Möbeln oder Kopien von diesen ausstattete.

Vor diesem Hintergrund erschließt sich auch Loos' Haus *Goldman & Salatsch* am Michaelerplatz in Wien. Das Gebäude ist im Erd- und im Mezzaningeschoss mit Marmorplatten verkleidet, wobei das doppelgeschossige Eingangsportal und die *bay windows* des Mezzaningeschosses sogar von dorischen Säulen flankiert werden. Die Obergeschosse dagegen präsentieren sich als ornamentlose, verputzte und weiße Fassade, in die Fenster von einheitlichem Format eingeschnitten sind. Das ist nur konsequent und erklärt sich daraus, dass in den oberen Geschossen Wohnungen liegen, wohingegen sich in den unteren Geschossen Läden befinden, ursprünglich das Schneidergeschäft Goldman & Salatsch. Während Loos im Sinne einer »wie weiße Mauern glänzenden Stadt« in den Wohngeschossen auf Darstellung der Individualität der Bewohner und damit auf Ornamente verzichtete, war in

den unteren Geschossen mit dem Schneidergeschäft eine Institution untergebracht, in deren öffentlicher Funktion, vergleichbar mit dem Chicago Tribune Tower oder mit der klassizistischen Fassade des Kriegsministeriums in Wien, die Gesellschaft als Ganzes – und nicht nur eine Person – ihre symbolische und damit triebsublimierende Repräsentation hatte.

## Basisliteratur

Loos, Adolf: »Der Neue Stil und Die Bronze-Industrie« [1898], »Ornament und Verbrechen« [1908], »Architektur« [1910], in: Ders., *Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, Bd. 1, hg. v. Franz Glück, Wien u. a.: Herold 1962

## Anmerkungen

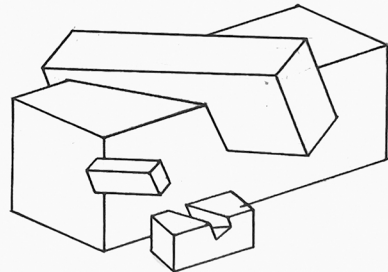
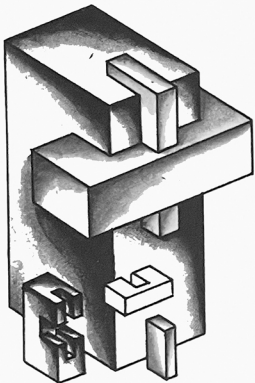
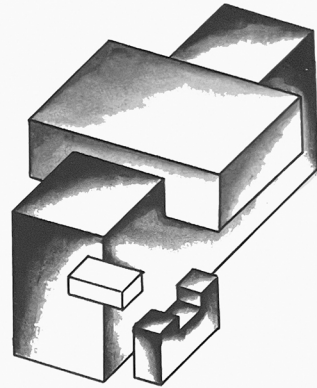
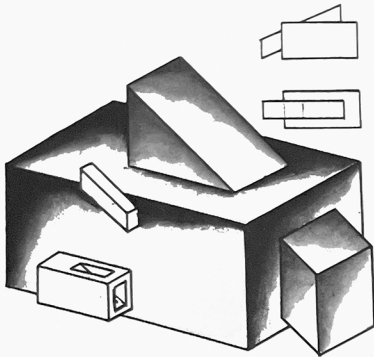
- 1 Friedrich Nietzsche (1999), »Der Fall Wagner« [1888], S. 13.
- 2 Adolf Loos (1962), »Der Neue Stil und Die Bronze-Industrie« [1898], S. 28.
- 3 Ebd.
- 4 Ebd.
- 5 Adolf Loos (1962), »Architektur« [1910], S. 315.
- 6 Ebd.
- 7 Adolf Loos (1962), »Ornament und Verbrechen« [1908], S. 277.
- 8 Ebd., S. 278.
- 9 Hermann Muthesius zitiert nach Peter Haiko, »Das Ornament im Spannungsfeld von Technik und Repräsentation«, in: Gérard Raulet (1993), *Kritische Theorie des Ornaments*, S. 71–79, hier S. 71.
- 10 Max Horkheimer u. Theodor W. Adorno (1996), *Dialektik der Aufklärung*, S. 89.
- 11 Ebd.
- 12 Adolf Loos (1962), »Architektur« [1910], S. 303.
- 13 Adolf Loos (1962), »Ornament und Verbrechen« [1908], S. 276.
- 14 Ebd.
- 15 Adolf Loos (1962), »Architektur« [1910], S. 304.
- 16 Friedrich Nietzsche (1999), »Menschliches, Allzumenschliches«, Aph. 217, S. 177.
- 17 Ebd., Aph. 217, S. 177f.
- 18 Ebd.
- 19 Ebd., Aph. 219, S. 179.
- 20 Georg Simmel (1995), »Die Großstädte und das Geistesleben« [1903], S. 116–131, hier S. 117.
- 21 Ebd.
- 22 Ebd., S. 118.
- 23 Adolf Loos (1962), »Ornament und Verbrechen« [1908], S. 277.
- 24 Ebd., S. 276.
- 25 Ebd., S. 277.
- 26 Ebd., S. 276.
- 27 Owen Jones (1987), *Grammatik der Ornamente* [1856], S. 29.
- 28 Ebd.
- 29 Adolf Loos (1962), »Ornament und Verbrechen« [1908], S. 276f.
- 30 Ebd., S. 287.

- 31 Ebd.
- 32 Ebd., S. 286.
- 33 Ebd.
- 34 Vitruv (1796), *Des Marcus Vitruvius Pollio Baukunst*, IV. Buch, 2. Kap., S. 164.
- 35 Johann J. Winckelmann (1964), *Anmerkungen über die Baukunst der Alten* [1762], S. 61.
- 36 Ebd.
- 37 Sigmund Freud (1993), »Das Unbehagen in der Kultur« [1930], S. 92.
- 38 Adolf Loos (1962), »Ornament und Verbrechen« [1908], S. 277.
- 39 Vgl. dazu »Architektur als ›Zuwachs‹ an Sein. Hans-Georg Gadamer im Gespräch mit Catherine Hürzeler«, in: Raimund Blödt (2006), *Beyond Metropolis. Eine Auseinandersetzung mit der verstädterten Landschaft*, S. 246–251.
- 40 Adolf Loos (1962), »Ornament und Verbrechen« [1908], S. 287.



# 5 Revolution der Form

## Jakow Tschernichow



Mit der Oktoberrevolution der Bolschewisten von 1917 wurden in Russland die Maschine und die Maschinenproduktion zur Matrix des gesellschaftlichen Umbaus. Das betraf Kunst und Architektur ebenso wie Technik und Wirtschaft. Alle Bereiche des Lebens sollten von der Logik der Produktion durchdrungen werden. Das machte selbst vor dem Menschen nicht Halt. »Die Menschheit hat gelernt, Dinge zu bearbeiten, nun hat die Zeit der sorgfältigen Bearbeitung des Menschen begonnen«,<sup>1</sup> schrieb Alexei Gastew (1882 – 1939), Gründer des Moskauer *Zentralinstituts für Arbeit*. Das Ziel war die Verschränkung von Mensch und Maschine, Affekt und Produktion, Kunst und Propaganda.

Exemplarisch zeigt sich das in den Schriften von Jakow Tschernichow (1889 – 1951), besonders in *Grundlagen der modernen Architektur* (*Osnowy sowremennoj architektury*, 1930), *Konstruktion der Architektur und Maschinenformen* (*Konstrukzija architekturnych i maschinnych form*, 1931) und *101 Architekturfantasien* (*101 architekturnyje fantassii*, 1933). Als Lehrbücher konzipiert, verfolgten diese das Ziel, für die Architektur im Maschinenzeitalter eine neue Formensprache zu entwickeln. Es sei zum ersten Mal in der Geschichte der Menschheit die Möglichkeit gegeben, so Tschernichow, »die Grundsätze der mechanischen Produktion mit den Reizen der künstlerischen Arbeit zu vereinheitlichen«<sup>2</sup>. Die Konstruktion müsse, so die radikale Forderung Tschernichows, weniger von der technisch-rationalen Seite als von der künstlerischen Seite, ihren Verfahren und ihren Wirkungsabsichten her entwickelt werden. Der russische Konstruktivismus zeigt sich als idealistische und zuweilen romantische Bewegung, die in unterschiedlichen Konstellationen Widersprüchliches wie rationalistische, suprematistische, psychologische, symbolistische und selbst mystisch-okkultistische Ansätze in sich vereinte.

Laut Wladimir Majakowski (1893 – 1930) ging dem russischen Konstruktivismus und seiner Revolution der Inhalte die **Revolution der Form** voraus. Das brachte dieser Stilrichtung den Vorwurf des Formalismus, Intellektualismus und Rückfalls in den bürgerlich vorrevolutionären Elitismus ein. Zu Beginn der 1930er-Jahre wurde dann offiziell unter der Führung von Josef Stalin (1878 – 1953) und im Namen des sozialistischen Realismus eine Gegenbewegung propagiert. Man wollte zu einer einfachen, populären Architektursprache und ausgerechnet zu jenem Stil zurück, den man zuvor als repräsentativ für das Zarenreich abqualifiziert hatte. Man wandte sich wieder dem Klassizismus zu, jetzt aber mit neuer Bedeutung und aufgeladen mit

einer die sowjetische Gesellschaft und den neuen Sowjetmenschen mythisch verklärenden, symbolischen Konnotation. Der russische Konstruktivismus war damit eine kurze Phase zwischen dem vorrevolutionären Klassizismus und dem sozialistischen Klassizismus. Seine historische Bedeutung besteht darin, Medium der symbolischen Umpolung des Klassizismus gewesen zu sein: von den vorrevolutionären bürgerlichen Inhalten des Zarenreichs zu den sowjetisch-proletarischen Inhalten des sozialistischen Realismus.

## 1 Affektion und Produktion

Der russische Konstruktivismus war keine einheitliche, in sich geschlossene Bewegung. Er wurde von unterschiedlichen Intentionen, Interessen und Personen geprägt und durchlief verschiedene Phasen der inhaltlichen und formalen Wandlung. Eine der einflussreichen Persönlichkeiten der ersten Phase war Nikolai Ladowski (1881–1941). Ladowski sah die Grundlagen für die neue Architektur weniger in einem konstruktivistischen als in einem rationalistischen Verständnis. Die Architektur besitze als Kunstpraxis einen Kanon von Regeln und Kausalitäten, die aber nur »dann klar ausgedrückt werden, wenn der Architekt sich nicht von utilitären Gesetzen leiten läßt«<sup>3</sup>. Entwerfen bedeutete für Ladowski die »Verbindung geformter materieller Elemente nach einem festgelegten Plan zur Erreichung eines mit Kraft verbundenen Effekts«<sup>4</sup>. Die Architektur sollte auf maximale Wirkung hin konzipiert werden. Der zu erzielenden spezifischen Wirkung sollten sich alle anderen Aspekte wie Konstruktion, Funktion und räumliche Organisation unterordnen. Wenn Ladowski von Rationalität sprach, so bezog er sich weniger auf Funktion und Konstruktion als auf die wirkungsästhetische Ausrichtung der Architektur. Der Schwerpunkt lag auf den in den Benutzern auszulösenden Affekten.

Ladowski war Mitbegründer der Assoziation neuer Architekten (ASNOWA) und der WChUTEMAS, der Höheren Künstlerisch-technischen Werkstätten. Die WChUTEMAS waren 1920 in Moskau nach dem Vorbild des Bauhauses entstanden. Mit der Vereinigung der technischen und künstlerischen Disziplinen verfolgten sie ein ähnliches Programm. Eine der Parallelen bestand darin, dass beide Institutionen ursprünglich keine konstruktivistische oder rationalistische Neuausrichtung anstrebten. Ihre Anfänge lagen

im Fall des Bauhauses im Expressionismus und im Fall der WChUTEMAS in der Tradition des russischen Primitivismus. Bauhaus wie WChUTEMAS distanzieren sich nach einiger Zeit davon und vollzogen eine Wende einerseits zum Konstruktivismus des Bauhauses sowie andererseits zum konstruktivistischen Rationalismus der WChUTEMAS.

Unter **wirkungsästhetischer Ausrichtung** versuchte Ladowski, die WChUTEMAS in ein »psychotechnische[s] Laboratorium der Architektur«<sup>5</sup> zu verwandeln. Dazu entwickelte er, was er psychoanalytische Methode für Kunst und Architektur nannte. Es verband sich damit das Ziel, das »kontemplative Moment der Kunst in der Wirkung auf[zurück]lösen und Kunst (Architektur) nur an den hervorgerufenen Veränderungen und Wirkungen [zu] messen«<sup>6</sup>. In den Worten der Malerin und Designerin Warwara Stepanowa (1894–1958) konfrontierten Technik und Industrie »die Kunst mit dem Problem der Konstruktion als aktive Handlung, aber nicht als kontemplative Darstellung«<sup>7</sup>. Die psychoanalytische Methode ersetzte das bürgerlich-idealistische Kunstideal der ästhetischen Kontemplation, das bis dahin in Anlehnung an Immanuel Kant (1724–1804) als »interesseloses Wohlgefallen«<sup>8</sup> definiert war. Sie wollte der individuellen kontemplativen Selbstversetzung des Betrachters ins Kunstwerk eine eigene, auf die Wahrnehmung durch die Masse zielende, affektiv ausgerichtete Form von Kunsterfahrung entgegensetzen.

Das Ziel des Rationalismus war es, die Bewegungen der Maschine – sich drehende Räder, sich öffnende und schließende Ventile oder sich hebende und senkende Kolben – in formale architektonische Elemente mit starker wirkungsästhetischer Ausrichtung zu übersetzen. Der Konstruktivismus sei »sinnlich und greifbar«<sup>9</sup>, schrieb Dmitri S. Chmelnizki. Orientiert am französischen Kubismus und vermittelt durch den Kubofuturismus, wie er sich in Anlehnung an den französischen Kubismus in der Zeit vor der Revolution entwickelt hatte, experimentierte man mit unregelmäßigen Formen und ihrem affektiven Wirkungspotenzial. Beispiele dafür sind Ladowskis symbolistische *Architekturkompositionen* (1919) (Abb. 5a) oder Wladimir Krinskis *Entwurf für ein Kommunehaus* (1920). Rational sind diese nicht im technischen Sinne, als vielmehr im Sinne einer kalkulierten Wirkung.

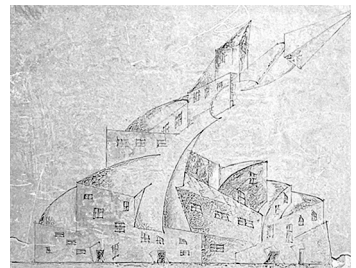


Abb. 5a

Tschernichow hatte sein Buch *Konstruktion der Architektur und Maschinenformen* ganz der Ausarbeitung der formalen Gesetze der psychoanalytischen Entwurfsmethode gewidmet. Das resultierte in fantastischen, maschinenartigen Entwürfen für Fabriken, Wohnpaläste, Museen und Monumente. Wie die Entwürfe von Ladowski und Krinski besitzen diese teilweise etwas Volkstümlich-Burleskes, zuweilen auch etwas Mystisch-Animistisches. Es zeigt sich hier, dass der Rationalismus, der auf psychotechnische Wirkung der Architektur abzielte, keineswegs traditionslos war, sondern in einer Entwicklungslinie mit dem russischen Primitivismus und der russischen Volksmalerei Lubok stand.

Die Orientierung auf die Lubokmalerei ist in den Werken der russischen Avantgarde stets präsent. So bezeichneten sich Kasimir Malewitsch (1878–1935) und Iwan Kljun (1873–1942) als *Primitivisten* und Michail Larionow (1881–1964), Natalija Gontscharowa (1881–1962) oder Alexander Schewtschenko (1883–1943) als *Neoprimitivisten*. Wassily Kandinsky (1866–1944) bildete in seinem Kunstalmanach *Der Blaue Reiter*, der 1912 in München entstanden war, einige volkstümliche russische Darstellungen in der Lubok-Tradition ab, die er den expressionistischen Werken der Künstlergruppe des Blauen Reiters als gleichwertig gegenüberstellte.

Wichtige Impulse für die avantgardistische Malerei gingen auch von der religiösen Malerei aus. Besonders die Ikonenmalerei wurde zum Ausgangspunkt für die malerischen Abstraktionsprozesse. Die Collagetechnik aus nicht-figürlichen, geometrischen Elementen, die sich hieraus entwickelte, wurde zunächst als Supranaturalismus bezeichnet, ging später aber als *Suprematismus* in die Kunst- und Architekturgeschichte ein. Zu den frühen suprematistischen Werken gehören Wladimir Tatlins (1885–1953) *Konter-Reliefs*. Das sind skulpturale dreidimensionale Materialcollagen, die aus einem Übertragungs- und Abstraktionsprozess von Mariendarstellungen entstanden sind. Die religiöse Konnotation blieb auch im Suprematismus ein wichtiger Bestandteil. So hängte Tatlin 1915 in der Ausstellung 0,10 in Petrograd seine *Konter-Reliefs* wie religiöse Ikonen in einer Ecke des Ausstellungsraums auf, ähnlich verfuhr Kasimir Malewitsch mit seinem *Schwarzen Quadrat*. Orientiert an der Ikonenmalerei, verband sich mit dem schwarzen Quadrat auf weißem Grund die Idee maximaler Intensivierung des Ausdrucks. Mit Anspielung auf die christlichen Ikonen war für Malewitsch das schwarze Quadrat »die erste Ausdrucksform der gegenstandslosen Empfindung: das [schwarze] Quadrat = die Empfindung, das weiße Feld = das Nichts außerhalb dieser Empfindung.«<sup>10</sup>.

## 2 Kunst und Propaganda

»Die Revolution des Inhalts – der Sozialismus-Anarchismus – ist undenkbar ohne die Revolution der Form – den Futurismus«<sup>11</sup>, postulierte Vladimir Majakowski (1893–1930), der führende Vertreter der Bewegung des russischen Futurismus, womit er den russischen Konstruktivismus in eine Traditionslinie mit dem Futurismus oder Kubofuturismus stellte, so wie er sich in Frankreich und Italien vor dem Ersten Weltkrieg entwickelt hatte. Die politische Revolution von 1917 sei durch die Revolution der Kunst vorbereitet worden, der politischen Revolution der Inhalte sei die **künstlerische Revolution der Form** vorausgegangen. Majakowski leitete daraus eine Führungsrolle der Künste gegenüber der Politik ab, zugleich eine Führungsrolle des Formalismus innerhalb der Künste. Dahinter stand die Idee, einerseits über die veränderte Form neue Inhalte generieren und diese kommunizieren zu können.

Der utopische Impuls des russischen Konstruktivismus kann nur im Kontext des spezifischen revolutionären Zeitkonzepts verstanden werden. Der russische Konstruktivismus war getrieben von der Idee, das Zukünftige als ein nicht mehr hintergebares *fait accompli* darzustellen. Die avantgardistische Kunst- und Architekturproduktion hatte die Aufgabe, den gesellschaftlichen Fortschritt künstlerisch vorwegzunehmen. Dafür stand Lenins *Plan der Monumentalpropaganda* vom Frühjahr 1918, der die avantgardistische Kunstproduktion in den Dienst der parteipolitischen Interessen stellte. Gefordert wurde eine Agitations- und Propagandakunst (Agitprop). Das beinhaltete die Anfertigung von Propagandaplakaten wie das Aufstellen von Tribünen für die Agitationstheater, den Entwurf von Kiosken zum Verkauf von Propagandamaterial und die Bemalung von Straßenbahnen und Zügen mit politischen Parolen.

Im Kontext der Propagandakunst hatte die Architektur eine besondere Stellung zwischen Utopie und geschichtlicher Legitimation. Die Architektur wurde in eine neue Funktion gedrängt, die als **umgekehrte Denkmalfunktion** bezeichnet werden kann. Sie wurde zur Rotationsachse der Zeit, in der die gegenwärtige Architekturpraxis das Zukünftige bildhaft herbeizutieren sollte. So besteht die Radikalität der konstruktivistischen Architektur in der Umkehrung des Zeitvektors. Die Projekte sollten als **vorweggenommene Tradition** erscheinen. Die konstruktivistische Architekturpraxis zielte auf eine Verkürzung der Geschichte, insofern sich mit ihr die Monumentalisierung und Histo-

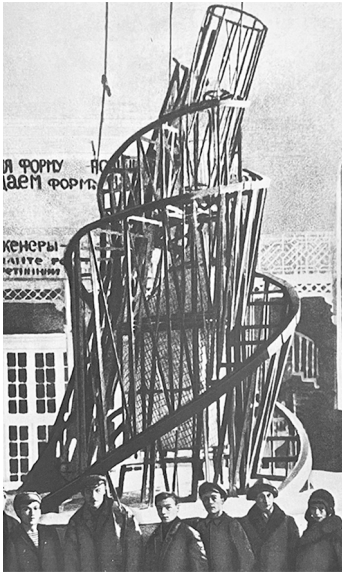


Abb. 5b

risierung der Revolution im Kurzschluss von revolutionärem Zukunftsversprechen und zukünftiger Vergangenheit verband.

Eines der wichtigen Ziele des russischen Konstruktivismus war die Einheit von Mensch, Maschine und Produktion. Dahinter stand die Idee der nationalen Identität, die unter Führung der Architektur eine Entsprechung in der Einheit der Künste haben sollte. Mit der Architektur im Zentrum strebte der Konstruktivismus die Synthese der Künste im Sinne eines Gesamtkunstwerks an. Beispiele dafür sind der 1923 entstandene Pavillon der Zeitung *Iswestija ZIK SSSR i WZIK* und der Zeitschrift *Krasnaja Niwa* (Rotes Feld) auf der ersten Allrussischen Landwirtschafts- und Gewerbeausstellung sowie in besonderer Weise Tatlins *Monument für die III. Internationale* (Abb. 5b) von 1919. »Das Hauptkonzept des Denkmals entstand aus der organischen Synthese von Architektur, Skulptur und Malerei«,<sup>12</sup> kommentierte der Kunsthistoriker Nikolai

Punin (1888–1953) die 400 Meter hohe, turmartige Konstruktion, die den Pariser Eiffelturm um ein Drittel überragen sollte. Der Eiffelturm war 1887–1889 anlässlich des 100-jährigen Jubiläums der Französischen Revolution erbaut worden. Er ist Ausdruck der Zukunfts- und Fortschrittsgläubigkeit des 19. Jahrhunderts. Jetzt aber stellte das Monument für die bolschewistische Revolution das Monument für die Französische Revolution in den Schatten.

Das *Monument für die III. Internationale* bestand aus einer doppelten spiralförmigen Struktur, in deren Innerem vier Volumen in Form von platonischen Körpern übereinander angeordnet waren. Jeder Körper sollte sich in unterschiedlicher Geschwindigkeit um seine Achse drehen.

1. Der untere und größte Körper, ein Würfel, sollte sich im Laufe eines Jahres einmal um sich selbst drehen. Dort sollte das Parlament untergebracht sein.
2. Der darüber liegende, etwas kleinere Körper war als Pyramide ausgebildet. Er sollte sich einmal im Monat um seine Achse drehen und war für das Exekutivkomitee der Internationale bestimmt.

3. Der dritte, zylinderförmige Körper sollte sich einmal in der Woche um seine Achse drehen. In ihm sollten ein Informationszentrum, die Presse, ein großer Versammlungssaal und ein Rundfunksender Platz haben.
4. Darüber befand sich der kleinste Körper, eine Halbkugel. Sie sollte sich einmal am Tag um ihre Achse drehen und Unterhaltung und Propaganda dienen.

Die Erschließung des Turms erfolgte über eine schiefe Achse, in der die Aufzüge untergebracht werden sollten. Die Schiefstellung nahm Bezug auf die Präzession oder Auslenkung der Weltachse. Mit den um ihre Achse rotierenden Körpern wurde das *Monument für die III. Internationale* zur Metapher eines neuen Kosmos des Kommunismus und dessen Anspruch auf Weltgeltung.

Wie auf kaum ein anderes Projekt trifft auf das *Monument für die III. Internationale* El Lissitzkys (1890–1941) Aussage zu: »Die Vitalität, die Monumentalität, die Präzision und vielleicht auch die Schönheit der Maschine war ein Mahnruf an die Künstler. [...] Die Maschine hat uns die Motive gezeigt und den Weg gewiesen.«<sup>13</sup> Vergleichbar mit den *Konter-Reliefs* versuchte Tatlin mit dem *Monument für die III. Internationale* an die jährlich wiederkehrenden Erneuerungsrituale der orthodoxen Kirche anzuschließen, nun aber mit profanen Inhalten und zu propagandistischen Zwecken. Wie eine Ikone in einer russisch-orthodoxen Prozession wurde auf der Maidemonstration 1926 in Leningrad (Abb. 5c) auf einem Wagen ein Modell des Gebäudes durch die Straßen gezogen. Das Architekturmodell trat an die Stelle der Ikone, die neuen politischen Rituale nahmen den Platz der kirchlichen Rituale ein. So sollte die neue politische Ordnung nicht als ein von außen der Gesellschaft übergestülptes Fremdes erscheinen, sondern als etwas, das in der Traditionslinie der russischen Kultur steht und sich aus ihr heraus entwickelt hat.

Weit über das Faktische der Konstruktion hinaus ruft die spiralförmige Struktur des Turms eine Vielzahl von Assoziationen hervor. Dazu gehört der *Turmbau zu Babel* (1563) von Pieter Bruegel dem Älteren (um 1525–1569), dazu gehören auch das Minarett der großen Moschee in Samarra (852) ebenso wie die spiralförmige Turmspitze von Sant'Ivo della Sapienza in

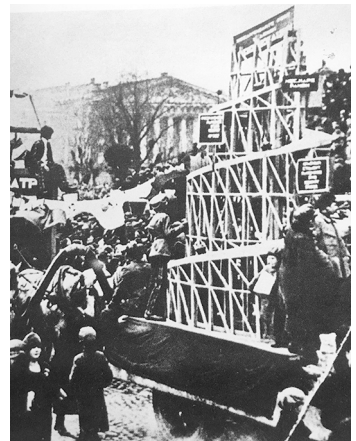


Abb. 5c

Rom (1660), der Schiefe Turm von Pisa (Baubeginn 1173) und Robert Delaunays (1885–1941) kaleidoskopisch gebrochene Darstellung des Eiffelturms (1911). Bei der Betrachtung des *Monuments für die III. Internationale* könne man sich dem »Sturm der Assoziationen«<sup>14</sup> nicht entziehen, schrieb Wiktor Schklowski (1893–1984), einer der bedeutendsten Theoretiker des russischen Formalismus. Das Besondere bestehe darin, dass »die Intuition des Künstlers einen technischen logischen Gegenstand geschaffen«<sup>15</sup> habe.

Nach Schklowski ist es also die Intuition des Künstlers, die den »technischen logischen Gegenstand« hervorbringt und nicht das rationale Kalkül des Ingenieurs. Schklowski räumte somit der künstlerischen Intuition und Vorstellung von Klarheit und Logik Vorrang vor den rechnerischen Verfahren von Wissenschaften und Technik ein. Die Künste führen die Wissenschaften an. Schklowski ging hierfür bis in das 15. Jahrhundert und damit an jenen Punkt in der Kulturgeschichte zurück, an dem Kunst, Wissenschaft und Technik noch nicht getrennt waren. So war Leonardo da Vinci (1452–1519) zugleich Künstler, Wissenschaftler und Techniker. Es war in der Renaissance die künstlerische Klarheit noch leitend für die Idee wissenschaftlicher Präzision. Bei Schklowski kehrte der Gedanke zurück, dass die exakten Wissenschaften ihre Modelle für Ordnung und System den Vorstellungen von Klarheit und Präzision in den Künsten, aus denen sie sich historisch entwickelt hatten, zu verdanken haben und nicht umgekehrt.

### 3 Mensch und Maschine

Mit dem Ziel der Bildung eines neuen Menschen wurden besonders das Theater und die Bühne zum Laboratorium der konstruktivistischen Ästhetik und zum Zentrum der Produktionskunst. In *LEF* (Akronym für *Linke Front der Kunst*), der Zeitschrift der Produktionskunstbewegung, wurde erklärt, dass der Schauspieler zum »Anführer der Arbeiterkultur« werden müsse, weil er »Bewegungen und Fertigkeiten kultiviere, die der Mensch der Produktion braucht«.<sup>16</sup> Die Bühne sollte sich in ein »experimentelles Laboratorium« verwandeln und zur »Fabrik des qualifizierten Menschen«<sup>17</sup> entwickeln. Es verband sich damit die Idee der organischen Verschmelzung von Kunst und Produktion sowie von Körper und Maschine zu einer neuen Einheit.

Im Zuge der Neuen Ökonomischen Politik, die 1921 nach dem Ende des Bürgerkriegs für die gesellschaftliche Politik leitend wurde, forderte der Schriftsteller Sergei Tretjakow (1892–1937) die Umlenkung des revolutionären Pathos in eine »trainierte Arbeitsanstrengung«. Oberstes Ziel sollte nun die »Organisation und Selbstbeherrschung«<sup>18</sup> des neu zu schaffenden Menschen sein. Da auch in diesem Prozess, wie dies Schklowski vorgegeben hatte, die Kunst der Produktion und der Arbeit beispielgebend vorangehen sollte, musste in einem ersten Schritt der Künstler selbst von einem »Kunstproduzenten zu einem Ingenieur der Psyche«<sup>19</sup> umgeformt und das Konzept künstlerischer Komposition durch das Prinzip der Organisation ersetzt werden. Auf der Grundlage der Psychotechnik sollte sich der Künstler zum **Produktionskünstler** wandeln.

Unter dem Begriff der Biomechanik führte der Regisseur Wsewolod Meyerhold (1874–1940) dann die Prinzipien der Maschinenproduktion, Arbeitsorganisation und Arbeitsdisziplin ins Theater ein. Sowohl für das Theater wie auch die Industrie wurde der amerikanische Taylorismus zum Vorbild. Unter dem Begriff des *scientific management* hatte der Amerikaner Frederick W. Taylor (1856–1915) ein Modell der Arbeitsorganisation entwickelt, das mit wissenschaftlicher Präzision die Fabrikarbeit in kleine und kleinste Einheiten und repetitive Bewegungsabläufe unterteilte. Er wies nach, dass sich dadurch die Arbeitskraft des Arbeiters viel effizienter ausnutzen und die Produktivität steigern ließ. Das konstruktivistische Theater wollte aber nicht einfach die Prinzipien des Taylorismus übernehmen, es ging darum, ihn an das sowjetische Gesellschaftsmodell anzupassen. »Die Modelle unserer Traktoren kamen aus Amerika«, schrieb Ilja Ehrenburg (1891–1967), »doch unsere Traktoristen – das sind die Modelle dieser neuen Menschen.«<sup>20</sup> So war der Taylorismus eine Methode zur Effizienzsteigerung in der Industrie sowie zugleich ein Instrument für die Verschmelzung von Mensch und Maschine am Vorbild der Kunst. Das ging über das amerikanische Modell hinaus. Die Methode der Taylorisierung sei »auf die Arbeit des Schauspielers genauso anwendbar wie auch auf jede andere Arbeit, bei der man maximale Produktivität zu erreichen trachtet«<sup>21</sup>, so Meyerhold 1922:

»In der Vergangenheit hat sich der Schauspieler an die Gesellschaft angepaßt, für die seine Kunst bestimmt war. In der Zukunft muß der Schauspieler in der Anpassung seiner Technik an die industrielle Situation sogar noch weiter ge-

hen. [...] In der Kunst ist die Gestaltung von Rohstoffen unsere ständige Aufgabe. Der Konstruktivismus hat den Künstler gezwungen, sowohl Künstler wie auch Ingenieur zu werden. Die Kunst sollte auf wissenschaftlichen Prinzipien basieren; der gesamte schöpferische Akt sollte ein bewusster Prozess werden.«<sup>22</sup>

Das Ziel von Biomechanik und Produktionskunst war die Vereinigung »der Maschine mit der Psyche der Arbeiter«<sup>23</sup>. Für die Ideologen der Sowjetunion stand die Arbeit an der Maschine nicht im Widerspruch zur menschlichen Natur. Sie war nicht entfremdete Arbeit, im Gegenteil, nach El Lissitzky trennt die Maschine den Menschen nicht von der Natur, sondern »durch sie haben wir eine neue, vorher nicht geahnte Natur entdeckt«<sup>24</sup>. Die Aufgabe der Kunst bestehe daher darin, »uns mit der wunderbaren Maschine zu befassen, die uns so nahe ist – mit dem menschlichen Organismus«<sup>25</sup>.

Dazu wurde von Alexei Gastew das *Zentralinstitut für Arbeit* gegründet. Auf wissenschaftlicher Grundlage sollte dort dem Taylorismus eine sowjetische Ausrichtung gegeben werden. Dafür entwickelte Gastew besondere Übungen, die für Fabrikarbeiter wie für Schauspieler gelten sollten:

»Aufheben von Lasten von der Erde / Heben von Lasten über den Kopf / Setzen schwerer Lasten auf die Schultern ohne Hilfe eines Handlangers [...] Druck aller Art mit der Übung zum Durchhalten auch ständiger Belastung / Drehbewegungen in der Horizontale und der Vertikale / Schläge – starke und schwache mit kleiner und großer Schwungweite / Sprünge und Würfe, die – auch unerwartet – sicher und schnell sein müssen.«<sup>26</sup>

Auf dieser Grundlage aufbauend, verfolgte das **konstruktivistische Theater** ein antiillusionistisches Theaterkonzept. Durch die Überführung des Theaters in die Sphäre der *Produktion* sollte die Trennung von Kunst und Lebenspraxis aufgehoben werden. Zugleich wurde, in den Worten von El Lissitzky, die Bühne zur »Umsteigestation von der Malerei nach Architektur«<sup>27</sup> und damit zum Medium der Übertragung der avantgardistischen Kunstpraxis, die wesentlich auf die Malerei beschränkt war, in die Architektur. Allein mit der Architektur, also der Alltagskunst schlechthin, sollte die Überwindung der Trennung von Kunst und Leben gelingen.

Im Zentrum der Theaterreform stand die Theatermaschine oder das Bühnendispositiv, das an die Stelle des klassischen Bühnenbilds trat. Das frei im Raum stehende **Bühnendispositiv** sollte nicht mehr nur illusionistischer Hintergrund für die Handlung sein, sondern selbst zum Akteur werden. Es konnte nun davor und dahinter, darüber und darunter und selbst im Inneren der Maschine gespielt werden, wie zum Beispiel beim Bühnendispositiv für die Insze-

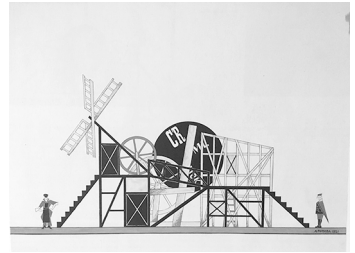


Abb. 5d

nierung des Dramas *Der großmächtige Hahnrei* von 1922 (Abb. 5d) von Ljubow Popowa (1889–1924). Die Grundelemente waren ein Holzgerüst und drei unterschiedlich große Räder, die über eine windmühlenartige Konstruktion miteinander verbunden und synchronisiert waren. Das Bühnendispositiv war selbst Akteur, insofern durch die schnellere oder langsamere Bewegung der Räder und Windmühlenflügel der psychophysische Gehalt des Stücks visualisiert werden konnte. Die unterschiedliche Geschwindigkeit der Räder konnte einerseits Emotionen auslösen, andererseits die Gefühle und Stimmungen der Personen im Stück vermitteln.

So wurde zum Beispiel die Erregung des eifersüchtigen Protagonisten nicht nur deklamatorisch und körpersprachlich zum Ausdruck gebracht, sondern auch durch die rotierende Bewegung der Räder in dynamische, optische Effekte übersetzt. Die Aufführungen kulminierten in jenen Momenten, in denen die Schauspieler mit ihren Bewegungen den Rhythmus der Theatermaschine aufnahmen und sich das Geschehen auf der Bühne zu abstrakten Linienornamenten verdichtete. Popowa sprach von **Raumlinienkonstruktionen**. Die abstrakten Flächen- und Linienkompositionen der kubistischen und suprematistischen Phase der Malerei wurden mit dem konstruktivistischen Theater nun dreidimensional, skulptural und architektonisch. Mit der Verbindung von Bühnendispositiv und biomechanischem Theater gelang die Rückbindung der avantgardistischen Abstraktionsverfahren auf den menschlichen Körper und in die Sphäre der Produktion.

Wo aber die Kunst ihr Gemachtsein und ihre Reproduzierbarkeit offenlegte, fand der Mythos um das Künstlergenie und mit ihm der Schein künstlerischer Autonomie ein Ende – jedoch um den Preis der Mystifizierung der Maschine. Dies umso mehr, als das biomechanische Theater mit Laienschau Spielern arbeitete, die tagsüber in den Fabriken an den Maschinen tätig wa-

ren, deren stereotype Bewegungsabläufe sie abends auf der Bühne künstlerisch sublimieren sollten. Tatsächlich sah Meyerhold das biomechanische Spiel am Übergang »von einem von Spezialisten aufgeführten Schauspiel zu dem freien Spiel der Werktätigen während ihrer Freizeit«<sup>28</sup>. Dennoch waren im biomechanischen Theater nur scheinbar die Grenzen zwischen Kunst und Produktion aufgehoben, denn dies hatte keine Entsprechung in den Fabriken und in der lebensweltlichen Realität der Arbeiter. Die Übungen der Biomechanik dienten vielmehr der Unterordnung von Körper und Geist unter die politischen Vorgaben für die Produktion.

#### 4 Exkurs Ästhetisierung des Alltags

Das westliche Pendant zum biomechanischen Theater waren die *Tiller Girls*, eine 1881 von John Tiller (1854–1925) in England gegründete Tanzgruppe. Die Choreografie bestand aus der gleichzeitigen, synchronisierten Bewegung der Körper und Gliedmaßen der Tänzerinnen. Das wirkte maschinenhaft, aber es war gerade die Präzision der Bewegungen, die das besondere Wirkungsmoment ausmachte. Die *Tiller Girls* entstanden vor dem Hintergrund von Industrialisierung, Maschinenproduktion und Taylorismus und damit in jenem Kontext, dem Jahrzehnte später auch das biomechanische Theater in der jungen Sowjetunion seine Entstehung verdankte. Es gab später mehrere von Tiller inspirierte Tanzgruppen, die unter unterschiedlichen Namen auftraten. Darunter waren die *Missouri Rockets*, die 1931 als *Roxyettes* von Samuel L. Rothafel (1882–1936) nach New York gebracht wurden und ab 1932 als *The Rockettes* in der neu eröffneten Radio City Hall in New York auftraten. Durch Verdoppelung der Anzahl der Tänzerinnen vergrößerte Rothafel die Wirkung der synchronisierten Körperbewegungen und legte damit die Grundlage für den anhaltenden Erfolg der Tanzgruppe.

Siegfried Kracauer (1889–1966) machte die *Tiller Girls* in seinem Aufsatz **Ornament der Masse** (1929) zum Thema seiner Kritik der kapitalistischen Kulturindustrie. Die »unauflöselichen Mädchenkomplexe«<sup>29</sup> seien nur standardisierte und typisierte Ornamente der Masse, nur »Badehosen ohne Geschlecht«, denen durch die Synchronisierung und Formalisierung der Bewegungen jede emotionale und erotische Dimension genommen werde. Sie seien Form ohne Inhalt, »ein Liniensystem, das nichts Erotisches mehr meint, sondern allen-

falls den Ort des Erotischen bezeichnet«. <sup>30</sup> Als Resultat einer inhaltslosen Ästhetisierung des industriellen Alltags seien sie nicht mehr als ein Instrument im System der kapitalistischen Kulturindustrie und ein »Reflex der von dem herrschenden Wirtschaftssystem erstrebten Rationalisierung«<sup>31</sup>. Im Gegensatz zum Theater verbinde sich mit dem Linienspiel der *Tiller Girls* keine Hoffnung mehr auf Emanzipation und Aufklärung der Massen über sich selbst.

Kracauer beobachtete dagegen in den Ornamenten der Masse eine Form der Rückkehr des Mythos. Kompensatorisch für die industrialisierte Massengesellschaft schienen in den rationalisierten Bewegungen der Tanzgruppe die ältesten, lange Zeit ins Unbewusste verdrängten Rituale zurückzukehren. Das fand zu jener Zeit seine Parallelen in Musik, Literatur und Kunst. 1913 hatte Igor Strawinsky (1882–1971) die Ballettmusik *Die Frühlingsweihe. Bilder aus dem heidnischen Russland (Le sacre du printemps. Tableaux de la Russie païenne)* geschaffen, die heidnische Opferrituale thematisierte. 1915 komponierte Sergei Prokofjew (1891–1953) seine auf altrussischen Mythen gründende *Skythische Suite*. Vorausgegangen war 1909 die Oper *Elektra* von Richard Strauss, die dem klassisch-idealistischen Bild der Antike die ekstatisch-dionysischen Elemente der griechischen Mythologie entgegensetzte. Beeinflusst war dies von Friedrich Nietzsches *Die Geburt der Tragödie* (1872). Dort zeigte Nietzsche, dass der Kunst nicht das Ideal der »edlen Einfalt und stillen Größe«<sup>32</sup> zugrunde liegt, wie dies Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) für die Antike postuliert hatte, sondern die menschlichen Triebe und ihre Sublimation. Diese sind für Nietzsche die eigentlichen Kunsttriebe, die er auch als »Kunsttriebe der Natur«<sup>33</sup> bezeichnete und dem idealistischen Schönheitstrieb entgegensetzte.

Doch Kracauer sah die Ornamente der Masse keineswegs allein auf die Künste beschränkt. Auf den Sportplätzen ließen sich ähnliche Phänomene in Massenformationen wie in Turnerriegen und Gymnastikgruppen beobachten. Das bezeichnete Kracauer als *Stadionmuster*. Alle diese Massenornamente zeichneten sich dadurch aus, dass es ihnen an Kraft mangle, zu Symbolen ihrer Zeit zu werden. Denn sie folgten wohl einer rationalen Ordnungsvorstellung, aber als Massenphänomene seien sie »rationale Leerformeln des Kults«<sup>34</sup> und ohne Sinn. In ihrer Bewusstlosigkeit zeigten sie sich allein als Objekte der Manipulation der kapitalistischen Kulturindustrie, deren Programm nicht Emanzipation des Individuums in der Kunsterfahrung sei, sondern Flucht vor der Realität durch Immersion in der Masse. Hier zeige sich das

Massenornament als »mythologischer Kult, der in ein abstraktes Gewand sich hüllt«<sup>35</sup>. Mithin ist die Vernunftmäßigkeit dieser Ornamente nur Schein, und in »Wirklichkeit ist es die krasse Manifestation der unteren Natur«<sup>36</sup>.

Als ein Produkt der modernen Kulturindustrie zählte zum Ornament der Masse auch das Publikum der Kinos. Walter Benjamin (1892–1940) hatte dies in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935) thematisiert. Im Gegensatz zu Gemälden, die stets »Anspruch auf die Betrachtung durch Einen oder Wenige«<sup>37</sup> erheben, werde der Film von der Masse in simultaner Reaktion rezipiert. Dabei seien die individuellen Reaktionen nicht spontan, sondern durch die »unmittelbar bevorstehende Massierung«<sup>38</sup> beeinflusst. Es lösten sich in der formelhaften, kollektiven und stereotypen Reaktion des Publikums die Unterschiede von kritischer und genießerischer Haltung auf und fielen in eins zusammen. So seien die Reaktionen der Zuschauer emotionale Leerformeln und als solche Massenornamente. Das mache den Unterschied zur Malerei aus, die außerstande sei, »den Gegenstand einer simultanen Kollektivrezeption darzubieten, wie es von jeher für die Architektur, wie es einst für das Epos zutraf, wie es heute für den Film zutrifft«<sup>39</sup>.

Mit der inhaltlichen Entleerung der einst bedeutungsvollen Formen, wie Kracauer mit Bezug auf die sich verändernde Gesellschaft im Maschinenzeitalter schrieb, betrieben die Ornamente der Masse die **Ästhetisierung des Alltags**. Es lenke der »gedankenlose Konsum der ornamentalen Figuren [...] von der Veränderung der geltenden Ordnung ab«<sup>40</sup>. In der Ästhetisierung des Alltags werde die Kritik an den Umständen dieser Gesellschaft kalt gestellt. Insofern stünden die Ornamente der Masse noch in der Tradition des Jugendstils und des *l'art pour l'art* der Jahrhundertwende. Daher konnte Kracauer auch feststellen, dass die »geistig Gutsituierten«, das bürgerliche Publikum, von der ästhetischen Erscheinung des Massenornaments geblendet seien und dass sie, die sie selbst Anhang des herrschenden Wirtschaftsystems seien, das Ornament der Masse als Leerformel dieses Systems noch gar nicht erkannt hätten. Sie nehmen die Erscheinung des Ornaments der Masse als etwas durch und durch Ästhetisches wahr und weigern sich, die Ästhetisierung des Alltags als Resultat des kapitalistischen Systems und damit in ihrem gesellschaftlichen und politischen Gehalt ernst zu nehmen.

Es blieb aber nicht bei der Ästhetisierung des Alltags durch die Massenornamente. Nahezu unbemerkt vollzog sich in der Zwischenkriegszeit ein schleicher Prozess der Besetzung der Leerstellen mit neuen Inhalten. Es war die

nationalsozialistische Ideologie, die nach und nach die Leere besetzte und sie in ihrem Sinne füllte. Die Stummheit der Ornamente der Turnerriegeln schlug um in das Dröhnen der im Gleichschritt marschierenden und grölenden Parteieinheiten. Es war ein Leichtes, den inhaltslosen, leeren Oberflächenphänomenen der kapitalistischen Kulturindustrie eine Ideologie unterzuschieben. Quasi durch die Hintertür der Ornamente der Masse kam die Ideologie des Autoritarismus des Kaiserreichs in die Gesellschaft zurück, nun in neuer, radikalierter ideologischer Ausrichtung des Nationalsozialismus.

Auf unheilvolle Art zeigte sich die Ästhetisierung des Alltags, so Benjamin, in ihrem Kern als Instrument der Ästhetisierung der Politik. Die Ornamente der Masse wurden zum Einfallstor des Faschismus. Sie wurden zu Instrumenten der Organisation der »neu entstandenen proletarisierten Massen«<sup>41</sup>, aber nicht mit der Absicht, die Voraussetzungen für die ungleichen und ungerechten Eigentumsverhältnisse zu beseitigen, sondern lediglich um diesen in den Massenveranstaltungen einen ästhetischen »Ausdruck in deren Konservierung zu geben«<sup>42</sup>. Ästhetisierung des politischen Lebens war das Mittel dazu. Der Faschismus laufe, so Benjamins Résumé, »folgerecht auf eine Ästhetisierung des politischen Lebens hinaus. Der Vergewaltigung der Massen, die er im Kult eines Führers zu Boden zwingt, entspricht die Vergewaltigung einer Apparatur, die er der Herstellung von Kultwerten dienstbar macht.«<sup>43</sup>

## 5 Konstruktion und Maschinenform

Der russische Konstruktivismus entstand ohne vermittelnde Instanz aus der Umkehrung der Prinzipien des Klassizismus und war gerade deswegen negativ an diesen gebunden. Für viele seiner Protagonisten blieb der Klassizismus das Maß, an dem die Architektur gemessen werden musste. »Aufs neue wird der Klassizismus tragbar, nicht als Wiedergeburt, sondern als Erfindung«<sup>44</sup>, postulierte Punin. Punin zog eine direkte Parallele zwischen dem Konstruktivismus in der Sowjetunion und dem Klassizismus der Aufklärung. In Analogie zum Klassizismus sollte daher die konstruktivistische Form zum Träger von symbolischer Bedeutung und emotionaler Wirkung werden. Wie Leonid Demjanow mit Bezug auf Tschernichow formuliert hat, war das Ziel die »sinnbildliche Organisation der Formen«<sup>45</sup> als authentischer Ausdruck des konstruktivistischen Zeitgeistes.

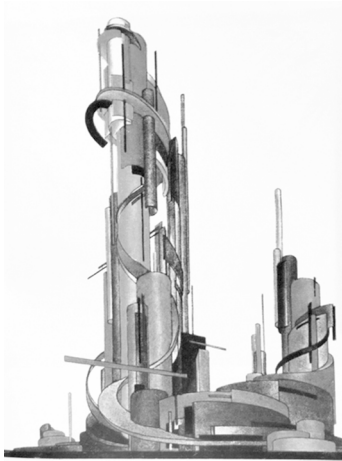


Abb. 5e

Dem Architekten Moissei Ginsburg (1892–1946) zufolge werde der Konstruktivismus erst dann zum künstlerischen Ausdruck, wenn der Begriff ›konstruktiv‹ den Begriff ›dekorativ‹ in sich aufgenommen habe. Erreicht sei dies, wenn sich über das Technische hinaus in der Konstruktion ein neues Bedürfnis nach *dekorativer Ausgestaltung* einstelle. Entsprechend forderte Tschernichow die Entwicklung von »**modernen Ornamenten**«<sup>46</sup>. In seinem Buch *Ornament* (1930) heißt es: »Unsere Epoche hat ihren eigenen charakteristischen Ornamentstil geschaffen, der sich deutlich von den für ihre Ornamente bekannten Stilen früherer Perioden unterscheidet.«<sup>47</sup> In Ermangelung geeigneter Begriffe sprach er dann in *Konstruktion der Architektur und Maschinenformen* (1931) von den »Melodien des Konstruktivismus«<sup>48</sup>.

Über die reine Wirkungsästhetik hinaus versuchte Tschernichow, auf Grundlage der Maschine und der Maschinenproduktion eine Systematik von symbolischen Formen und Ordnungsprinzipien zu erarbeiten. Seine Bemühungen in theoretischer wie auch praktischer Hinsicht galten der Erarbeitung einer verbindlichen Grammatik oder Syntax formaler Elemente, die entsprechend den klassischen Säulenordnungen eine *exakte Kombination* architektonischer Elemente ermöglichen sollte. Zu diesem Zweck analysierte er zeichnerisch Maschinen und technische Objekte, wie Dynamos oder Kugellager, zerlegte sie in ihre optisch wirksamen Komponenten, überarbeitete diese formal mit Blick auf ihre sinnlich-ästhetische Wirkung und setzte sie anschließend unter Veränderung des Maßstabs zu architektonischen Kompositionen zusammen. Sein *Entwurf für ein Monument für Christopher Columbus* (1930) (Abb. 5e), der aus einzelnen band-, stab- und zylinderförmigen Elementen unterschiedlicher Länge und variierender Durchmesser besteht, entstand auf der Grundlage eines solchen analytischen Prozesses. Die aus den technischen Objekten abgeleiteten Formen sind so zusammengesetzt, dass sie eine dynamisch aufstrebende, räumlich wie gleichsam symbolisch wirksame Komposition bilden.

Tschernichow wollte das kanonisierte klassizistische Formenrepertoire von Architrav, Säule, Kapitell und Basis durch analoge konstruktivistische

Elemente, die sich aus der Maschine und der Maschinenproduktion ableiten, ersetzen. An die Stelle des Idealismus des Klassizismus sollte ein nicht weniger idealistisch gedachter Kosmos von Maschine, Maschinenproduktion und Mensch treten. In den Worten von Demjanow verfolgte Tschernichow die Kanonisierung einer »dem Konstruktivismus eigenen ›Säulenordnung«<sup>49</sup>. Tschernichow glaubte an eine eigene, moderne Grammatik sowie an eine auf ihnen aufbauende neue Sprache der Architektur. Äquivalent zu den klassischen Ordnungssystemen sollte diese die Möglichkeit für präzisen architektonischen Ausdruck bieten sowohl in semantischer wie auch in pragmatischer Hinsicht, also in Hinsicht auf Bedeutung und Wirkung der Architektur.

Tschernichow ging es aber um mehr als nur um eine symbolische Formensprache. Wie er in seinem Buch *Konstruktion der Architektur und Maschinenformen* erläuterte, verfolgte er die Entwicklung eines »Gefühls für die Konstruktion«<sup>50</sup>. Die neue Architektur sollte so sehr sinnlich erfahrbar wie bedeutungsvoll sein. Dafür wurde Tschernichow aber von der Politik kritisiert. Seine Konstruktionen seien naiv und amateurhaft und kaum mehr als »veraltete suprematistische und expressionistische Experimente«. Beanstandet wurde, dass sie nicht Architektur, »sondern architektonische Grafiken mit einer aus dem Westen geliehenen Sprache« seien.<sup>51</sup> Tschernichows Architektur sei inhaltsleer, formal und vom Klassenstandpunkt her bürgerlich-dekadent.

Der Hintergrund für diese Kritik war der Beschluss *Über die Umgestaltung der Literatur- und Kunstverbände*, mit dem das Zentralkomitee der KPdSU im Jahr 1932 eine Wende in der offiziellen Kulturpolitik der Sowjetunion einleitete. Die verschiedenen Avantgardebewegungen wurden in ihrem Formalismus als spätbürgerlich diffamiert. Ihre Bestrebungen nach einer autonomen Architektur hätten die Architektur von der Gesellschaft entfremdet, während sie doch wie die anderen Künste ein Spiegel der neuen Gesellschaftsordnung sein sollte. Mit der Forderung nach einem aktiven Bekenntnis der Architekten zu den politischen Zielen der Partei erfolgten der Zusammenschluss und die Gleichschaltung der verschiedenen Architektenverbände zur *Union der sowjetischen Architekten*.

Stellvertretend für die Künste übte Schklowski im Jahr 1934 auf dem 1. Allunionskongress der Sowjetschriftsteller Selbstkritik, aber auch Kritik an der Architektur.

»Genossen, ein frischer Wind weht durch diesen Saal [...] An unseren Häusern jedoch überwiegt zuweilen das Unwesentliche. Wir haben das Gesims vergessen. Wir [...], die Erwecker der Konstruktivisten, machten solche Konstruktionen, daß sie zu Unkonstruktionen wurden. Wir unterschätzten das Menschliche und das Gesamtmenschliche der Revolution.«<sup>52</sup>

Statt Produktionskunst und Maschinenästhetik forderte Schklowski einen Aufbruch zu einem neuen, proletarischen Humanismus. An die Stelle der Idee des mechanischen Sowjetmenschen sollte die Idee des »lebendigen Menschen« treten. Mit dem lebendigen Menschen griff Schklowski ein Motto auf, das schon 1928 auf dem ersten Kongress der proletarischen Schriftsteller (RAPP) ausgegeben worden war.

Infolgedessen wurde das »revolutionäre, technikeuphorische Vokabular«<sup>53</sup> des Konstruktivismus zugunsten einer klassizistischen Formensprache ausgetauscht. Unter der Vorgabe der Humanisierung der Gesellschaft orientierten sich die Architekten fortan am Ideal des Klassizismus, jetzt aber aufgeladen mit sozialistischen Inhalten. Mit dem sozialistischen Realismus kehrte die sowjetische Architektur zu ihren nie ganz überwundenen Ursprüngen zurück, nämlich zum akademischen Klassizismus der vorrevolutionären Zeit. Man konnte sich dabei auf Lenin berufen, der gefordert hatte,

nicht eine neue proletarische Kultur zu schaffen, sondern die besten Vorbilder, Traditionen und Ergebnisse der russischen Kultur aufzugreifen und vom Standpunkt der marxistischen Weltanschauung aus weiterzuentwickeln.<sup>54</sup>

1937 wurde auf dem ersten Allunionskongress der Sowjetarchitekten die konstruktivistische Architektur endgültig aus dem Kanon der sozialistischen Architektur gestrichen. Ziel war nun die Umsetzung von Stalins Forderung nach einer *sowjetischen Klassik*. Sichtbare Zeugnisse dafür waren die Pavillons der UdSSR auf den Weltausstellungen 1937 in Paris und 1939 in New York. Ihr Architekt war Boris Jofan (1891–1976), der auch Mitautor des Wettbewerbsentwurfs für den klassizistisch konzipierten Palast der Sowjets (1932) (Abb. 5f) gewesen war. Aber auch



Abb. 5f

Architekten wie Tschernichow oder Konstantin Melnikow (1890–1974), die zu den führenden Konstruktivisten gehört hatten, kehrten zu einem individuell interpretierten Klassizismus und Historismus zurück. 1924 hatte Melnikow einen Entwurf für die Leningradskaja Prawda (Abb. 5g) vorgelegt, der prototypisch für den Konstruktivismus gelten kann.

Für die erzwungene Wende zur sowjetischen Klassik zeugt Tschernichows Serie von architektonischen Fantasien für die Paläste des Sowjetsozialismus, die zwischen 1942 und 1945 entstanden ist. Diese Fantasien thematisieren nicht mehr die Maschine und die Maschinenproduktion; sie greifen aber auch nicht einfach auf das historistische Stilrepertoire zurück, sondern halten in surrealistischer Verzerrung

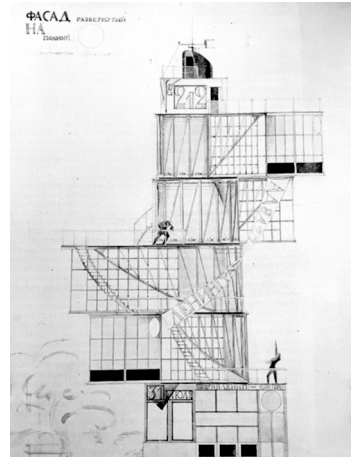


Abb. 5g

der Doktrin des **sozialistischen Realismus** eine kritische Alternative entgegen. Melnikow, Architekt des konstruktivistischen Pavillons auf der Pariser Kunstgewerbeausstellung (1925) und des Arbeiterclubs *Rusakow* (1927–1929) in Moskau, flüchtete sich, nur dem Schein nach der herrschenden Doktrin folgend, in Entwürfe von grotesker Form, wie das *Projekt für das Kommissariat der Schwerindustrie* (1934) und das *Projekt für die Arbeiterpaläste der Iswestija ZIK i WZIK* (1934), die auf entlarvende Weise das offizielle Bedürfnis nach Repräsentation befriedigten, wie sie dieses gleichermaßen auch karikierten.

Damit war aber die Wirkungsgeschichte des russischen Konstruktivismus keineswegs beendet. Am Ende des 20. Jahrhunderts kehrte er unter anderen, jetzt spätkapitalistischen Vorzeichen im Dekonstruktivismus amerikanischer Prägung zurück. So stellte der Architekturhistoriker Mark Wigley (\*1956) in seinem Beitrag zur Ausstellung *Deconstructivist Architecture*, die er 1988 am Museum of Modern Art in New York kuratiert hat, die Vorbildlichkeit des russischen Konstruktivismus für die Entwicklung der Architektur am Ende des 20. Jahrhunderts heraus. Der Konstruktivismus habe einen kritischen Wendepunkt dargestellt, »an dem die architektonische Tradition so radikal verbogen wurde, dass eine Öffnung sich auftat und zum ersten Mal für die Architektur irritierende Möglichkeiten sichtbar wurden«<sup>55</sup>. Mit der Wende zum sozialistischen Realismus sei dieses Erneuerungspotenzial

aber nicht weiterverfolgt worden. Die Wunde in der Tradition habe sich schnell geschlossen und nur eine »schwache Narbe«<sup>56</sup> hinterlassen. An dieser abgebrochenen Tradition des russischen Konstruktivismus setzten die Projekte des Dekonstruktivismus an. Denn auch der Dekonstruktivismus verstehe sich, so Wigley, als »eine Bedrohung der Tradition durch das Brechen der Regeln der klassischen Komposition«<sup>57</sup>. Die dekonstruktivistischen »Projekte öffneten wieder die Wunden«<sup>58</sup>.

## Basisliteratur

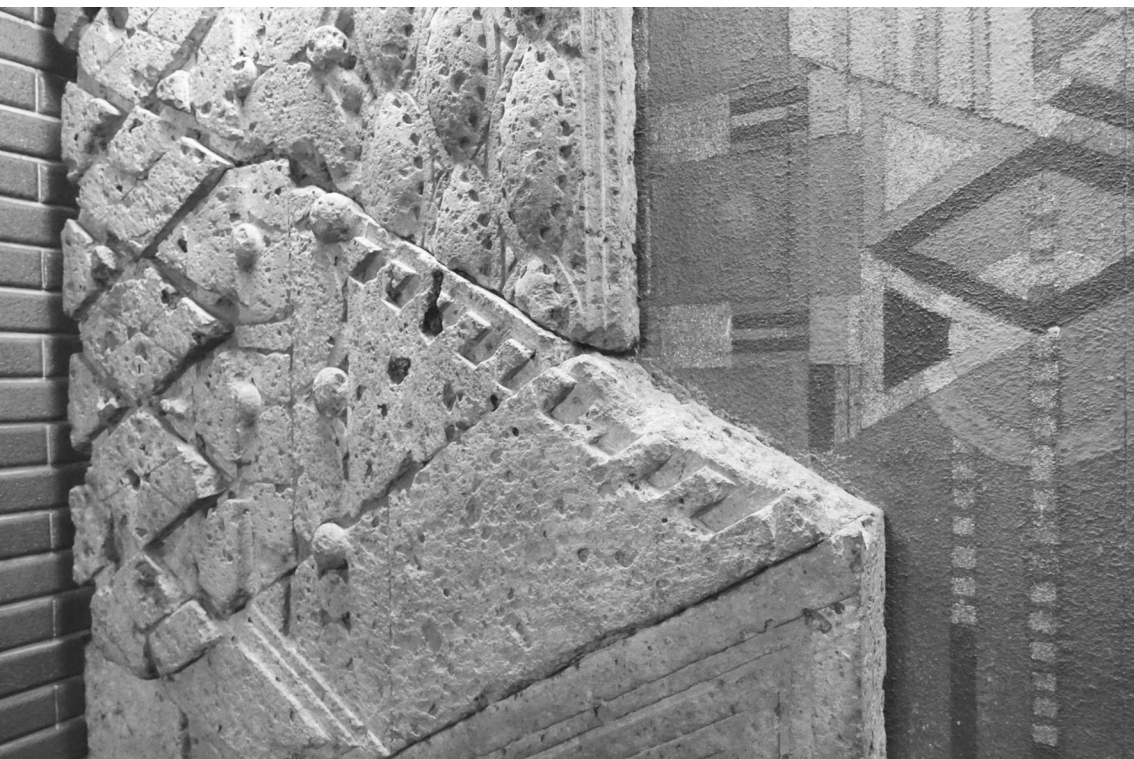
- Tschernichow, Jakob: *Konstruktion der Architektur und Maschinenformen* [1931], Basel u. a.: Birkhäuser 1991
- Tschernichow, Jakob: *Architekturfantasien im russischen Konstruktivismus*, hg. v. Dmitri S. Chmelnizki, Berlin: DOM publishers, 2003

## Anmerkungen

- 1 Alexei Gastew zitiert nach Hannelore Kersting u. Bernd Vogelsang (1986), *Raumkonzepte*, S. 56.
- 2 Jakob Tschernichow zitiert nach Catherine Cooke (Hg.) (1989), »Russian Constructivism & Jakob Chernikhov«, S. 58.
- 3 Nikolai Ladowski zitiert nach Elke Pistorius (1991), »Bemerkungen zur Theorie des Rationalismus der frühen zwanziger Jahre«, S. 88.
- 4 Warwara Stepanowa (1988), *Ein Leben für den Konstruktivismus*, S. 53.
- 5 Nikolai Ladowski (1992), »Ein psychotechnisches Laboratorium der Architektur« [1926], S. 45.
- 6 Elke Pistorius (1991), »Bemerkungen zur Theorie des Rationalismus der frühen zwanziger Jahre«, S. 89.
- 7 Natalija Lwowna Adaskina (2001), »Vom Kubo-Futurismus zum Suprematismus und Konstruktivismus – Die Ausstellungen 0, 10 und  $5 \times 5 = 25$ «, S. 83.
- 8 Immanuel Kant (1996), »Kritik der Urteilskraft«, § 2.
- 9 Dmitri S. Chmelnizki (2013), »Ein Architektenleben für die Lehre«, S. 15.
- 10 Kai-Uwe Hemken (2001), »Erregung öffentlicher Bedeutsamkeit – Wege der Abstraktion in der russischen Avantgarde«, S. 45.
- 11 Anatoli Strigaljow (1995), »Agitprop – die Kunst extremer politischer Situationen«, S. 112.
- 12 Nikolai Punin (1988), »The Monument of the Third International« [1921], S. 344.
- 13 El Lissitzky zitiert nach Gail Harrison Roman (1992), »Tatlin's Tower: Revolutionary Symbol and Aesthetics«, S. 51.
- 14 Wiktor Schklowski zitiert nach Larissa A. Zhadova (1988), *Tatlin*, S. 411.

- 15 Ebd.
- 16 Hannelore Kersting u. Bernd Vogelsang (1986), *Raumkonzepte*, S. 56.
- 17 Ebd., S. 57.
- 18 Sergei Tretjakow zitiert nach Frankfurter Kunstvereine (Hg) (1972), *Kunst in der Revolution*, o. S.
- 19 Ebd., o. S.
- 20 Ilja Ehrenburg zitiert nach Hans-Jürgen Schmitt u. Godehard Schramm (Hg.) (1974), *Sozialistische Realismuskonzeptionen*, S. 99.
- 21 Wsewolod Meyerhold zitiert nach Hannelore Kersting u. Bernd Vogelsang (1986), *Raumkonzepte*, S. 56.
- 22 Ebd.
- 23 Eckhart Gillen (2001), »Sowjetische Kunst 1917–1934«, S. 219.
- 24 El Lissitzky (1965), 1929. *Rußland: Architektur für eine Weltrevolution*, S. 121.
- 25 El Lissitzky zitiert nach Hannelore Kersting u. Bernd Vogelsang (1986), *Raumkonzepte*, S. 56.
- 26 Ebd., S. 60.
- 27 Sophie Lissitzky-Küppers (1967), *El Lissitzky*, S. 325.
- 28 Wsewolod Meyerhold zitiert nach Hannelore Kersting u. Bernd Vogelsang (1986), *Raumkonzepte*, S. 60.
- 29 Siegfried Kracauer (1977), »Das Ornament der Masse« [1929], S. 50.
- 30 Ebd., S. 52.
- 31 Ebd., S. 54.
- 32 Johann Joachim Winckelmann (1995), *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerei*, S. 22.
- 33 Friedrich Nietzsche (1999), *Die Geburt der Tragödie*, S. 31.
- 34 Siegfried Kracauer (1977), »Das Ornament der Masse« [1927], S. 61.
- 35 Ebd., S. 60.
- 36 Ebd.
- 37 Walter Benjamin (1977), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 33.
- 38 Ebd.
- 39 Ebd.
- 40 Siegfried Kracauer (1977), »Das Ornament der Masse« [1927], S. 62.
- 41 Walter Benjamin (1977), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 42.
- 42 Ebd.
- 43 Ebd.
- 44 Nikolai Punin zitiert nach Larissa A. Zhadova (1988), *Tatlin*, S. 413.
- 45 Leonid Demjanow, »Einleitung«, in: Jakow Tschernichow (1991), *Konstruktion der Architektur und Maschinenformen* [1931], S. IX.
- 46 Jakow Tschernichow (1991), *Konstruktion der Architektur und Maschinenformen* [1931], S. 275.
- 47 Jakow Tschernichow zitiert nach Catherine Cooke (Hg.) (1989), »Russian Constructivism & Iakow Chernikhov«, S. 41.
- 48 Jakow Tschernichow (1991), *Konstruktion der Architektur und Maschinenformen* [1931], S. VIII.
- 49 Leonid Demjanow, »Einleitung«, in: Jakow Tschernichow (1991), *Konstruktion der Architektur und Maschinenformen* [1931], S. VIII.
- 50 Jakow Tschernichow (1991), *Konstruktion der Architektur und Maschinenformen* [1931], S. 14.
- 51 Ebd., S. 19.
- 52 Wiktor Schklowski zitiert nach Hans-Jürgen Schmitt u. Godehard Schramm (Hg.) (1974), *Sozialistische Realismuskonzeptionen*, S. 95.
- 53 Eckhart Gillen (2001), »Sowjetische Kunst 1917–1934«, S. 224.
- 54 Elke Pistorius (1992), *Der Architektenstreit nach der Revolution*, S. 10 f.
- 55 Mark Wigley (1988), *Deconstructivist Architecture*, S. 11.
- 56 Ebd.
- 57 Ebd.
- 58 Ebd.

## 6 Abstraktion der Natur Frank Lloyd Wright



Frank Lloyd Wright (1867–1959) war die überragende Architektenpersönlichkeit Nordamerikas in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Dennoch entzog er sich immer wieder allen Versuchen der Klassifizierung und blieb ein Außenseiter. Das hielt ihn aber nicht davon ab, eine beeindruckende Zahl von Werken von herausragender Bedeutung zu hinterlassen. Neben anderen gehören dazu das Verwaltungsgebäude der *Larkin Company* (1906), das *Robie House* (1909), das *Imperial Hotel* (1921) in Tokio, das *Kaufmann House* (1939), auch *Fallingwater* genannt, und das Solomon R. Guggenheim Museum (1959) in New York. In großer Verehrung sprach Bruno Zevi (1918–2000) von der »häretischen Persönlichkeit Wrights«<sup>1</sup>. Dennoch macht es Wrights Größe aus, dass sein Nonkonformismus ihn immer wieder ins Zentrum seiner Zeit und ihrer offenen Fragen zurückführte.

Die Komplexität der Persönlichkeit Wrights zeigt sich darin, dass er viele zeitgenössische Kunstströmungen in sich aufnahm und doch ihnen gegenüber immun blieb. Gerade das macht die Modernität Wrights aus, dass er die Widersprüche in sich vereinte, ohne diese auf die eine oder andere Seite hin aufzulösen. So stand für Wright das Verhältnis von Natur, Maschine und Architektur im Zentrum seiner Theorie. Dies erörterte er umfangreich in zahlreichen Veröffentlichungen, darunter in zwei Autobiografien. Seine Schriften zeichnet aus, dass sie von poetischer Überzeugungskraft und ungetrübtem Sendungsbewusstsein, aber auch von Ungeduld und Sarkasmus geprägt sind.

Es gehörte zu Wrights Überzeugung, dass der Mensch mittels Architektur, Kunst und Wissenschaft die Natur und, insofern er selbst ein Teil davon ist, sich selbst erkennen kann. Wright stand damit in der Tradition des amerikanischen Transzendentalismus und Unitarismus und der Idee, dass die Natur göttlicher Herkunft sei, dass sie aber durch den Menschen erkannt werden könne, ja dass der Mensch geradezu einen Auftrag dazu habe. Für Wright war die Architektur eines der Medien, durch die die Idee der Natur sichtbar und erfahrbar werden kann. In der Ordnung der Architektur könne die Ordnung der Natur zur Anschauung gelangen. Daher sprach Wright von der Architektur als **Abstraktion der Natur**. Das machte auch vor der eigenen Person nicht halt, denn Wright verstand sich selbst als eine solche Abstraktion, in der die Natur zur Erscheinung kommt. Damit brachte er sich in die Nähe des Geniekults des 19. Jahrhunderts. Sein Vorbild war der Schriftsteller Victor Hugo (1802–1885). Da Wright dem »schöpferischen Künstlerarchitekten«<sup>2</sup> huldigte, ist es kein Zufall, dass jede Debatte über Wrights Architektur immer wieder auf seine Person zurückführt.

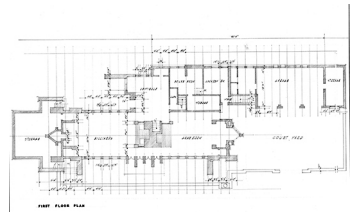
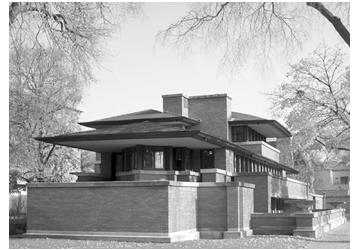
## 1 Gesetz der Wandlung

Im Zentrum von Wrights Denken stand die Frage, wie durch den schöpferischen Künstler und Architekten das architektonische Potenzial der Maschine erweckt und sichtbar gemacht werden konnte. In seinem Vortrag *Die Kunst und Fertigkeit der Maschine* (1902) formulierte Wright die zentralen Thesen dazu. Von der Maschine versprach er sich, wie er rückblickend schrieb, nicht weniger als »die Vollbringung wohlthätiger Wunder«<sup>3</sup>. Wohl konstatierte er eine zunehmende Versklavung des Menschen durch die Maschine, er verteufelte die Maschine aber nicht. Es komme eben auf den richtigen Gebrauch an, richtig eingesetzt ermögliche die Maschine die Befreiung des »**Selbstausrucks des Menschen**«<sup>4</sup>. »Glas und die wachsenden Walzwerke warteten meines Erachtens nur auf die schöpferische Interpretation, um zum Gerüst unserer neuen demokratischen Welt zu werden«, schrieb Wright im Rückblick. Dasselbe gelte aber im Allgemeinen auch für die »neue Verwendung alter Materialien: Holz, Ziegel und Naturstein«<sup>5</sup>.

Aber Wright war weit davon entfernt, die Architektur lediglich als Resultat der Maschinenproduktion zu verstehen, vielmehr sah er in der Architektur ein wichtiges Medium zur Wandlung von deren instrumenteller Rationalität in Werte, die dem Menschen dienen. Die Maschine brauche die Architektur, weil nur durch die Architektur das humane Potenzial der Maschine erkannt und fruchtbar gemacht werden könne. Was dies für die Architektur bedeuten und wie diese Transformation stattfinden kann, blieb aber selbst für Wright eher vage. Das zeigt sich auch darin, dass er immer wieder mit sich widersprechenden Strömungen und Haltungen wie dem Pittoresken, der Arts-and-Crafts-Bewegung oder dem Jugendstil in Verbindung gebracht wurde. Eindeutig dagegen ist, dass Wright die Kritik der Maschine mit der Entstehung eines neuen höheren, eines amerikanischen Menschen verknüpfte.

Den Glauben an die aktive Gestaltung eines neuen Menschen im Maschinenzeitalter hatte Wright mit den russischen Konstruktivisten gemeinsam. Der neue Sowjetmensch sollte jedoch durch Anpassung an die Maschine und durch »Organisation und Selbstbeherrschung«<sup>6</sup> entstehen, während die Maschine für Wright, mit religiösen Konnotationen, Medium der Emanzipation und der Selbsterkenntnis des Menschen in seiner gottgegebenen Freiheit war. Wright hatte die Vision eines amerikanischen Menschen, der frei sein, sich nicht mehr einem »Opfermystizismus« beugen und »nicht länger Werkzeug einer Macht, eines Herrschers oder irgendeiner äußeren Autorität«<sup>7</sup> sein sollte.

Der egalitäre, demokratische Geist, den sich Wright von der Maschine erhoffte, fand seine Übertragung in die Dynamik seiner Entwürfe und zeigte sich in der Auflösung der Hierarchien. Aufgehoben wurde die strenge Trennung zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten, zwischen Stadt und Land, zwischen Struktur und Gestalt. Das führte zu entgrenzten Raumkompositionen, in denen Innen- und Außenraum fließend ineinander übergehen. Exemplarisch dafür stehen die zwei frühen Häuser im Prärastil, das *Martin House* (1905) in Buffalo und das *Robie House* (1909) (Abb. 6a und 6b) in Chicago. Beide Bauten zeichnen sich durch weit auskragende, flache Dächer, Rück- und Vorsprünge von Mauern und Pfeilern, aber auch durch Treppen, Veranden und Terrassen aus, mittels derer Haus und Landschaft fließend ineinander übergehen, ohne dass dabei die Einheit und die Monumentalität der Architektur aufgegeben wurden.



Oben: Abb. 6a, unten: 6b

Von der Gründung seines Architekturbüros 1893 an war Wrights Motivation von einer Idee geprägt, die Züge einer Obsession hatte. Es war Victor Hugos Prophezeiung im Roman *Notre-Dame de Paris* (1831), dass nach einer langen Phase des Niedergangs am Ende des 19. Jahrhunderts eine Phase der Erneuerung der Architektur bevorstehe. Daran knüpfte Wright an. Er war der Meinung, dass unter dem Einfluss von Maschine und Demokratie das »unerbittliche ›Gesetz der Wandlung‹ [...] eine neue, auf Prinzip beruhende Architektur bedingen«<sup>8</sup> werde. Darüber hinaus war er überzeugt, dass er, Frank Lloyd Wright, nicht nur ein Teil dieses Prozesses, sondern selbst die berufene Person war, die die Architektur in eine neue, glänzende Epoche führen würde.

Jeder Phase der Erneuerung muss aber eine Phase des Niedergangs vorausgegangen sein. In *Notre-Dame de Paris* lässt Hugo daher seinen Protagonisten Claude Frollo den berühmten Satz »ceci tuera cela« sagen. Frollo deutete dabei sowohl auf ein Buch wie auch auf die Kathedrale:

»Der Archidiakon betrachtete das Riesengebäude eine Zeitlang schweigend, dann wies er mit der Rechten seufzend auf das gedruckte Buch, das geöff-

net auf dem Tisch lag, mit der Linken auf Notre-Dame und sagte, während er einen traurigen Blick vom Buch zur Kirche hinüberschweifen ließ: ›Wehe! dieses wird jenes töten.< [...] das Buch wird das Gebäude töten!‹<sup>9</sup>

Seit der Lektüre von Hugos »brillantestem Essay«, der je über Architektur geschrieben worden sei, so Wright, sei ihm dieser Satz und der darin angekündigte Verfall der »großen Mutterkunst«<sup>10</sup> nicht mehr aus dem Sinn gegangen. Die Druckerpresse habe die Architektur »enthront« und als Wissensträger abgelöst. Denn die Architektur im Allgemeinen und die gotische Kathedrale im Besonderen seien immer mehr als nur Gebäude gewesen: »Jede Wand, jeder Stein des ehrwürdigen Bauwerks erzählt uns nicht nur die Geschichte des Lands, sondern auch diejenige der Wissenschaft und der Kunst.«<sup>11</sup> Das erklärt auch, dass Wright von den Kathedralen als den »großen Granitbüchern«<sup>12</sup> sprach. An Hugos Prophezeiung machten sich drei Gedanken fest,

1. dass der Niedergang der Architektur durch das Aufkommen der Maschine und ganz konkret von Johannes Gutenbergs (1398–1468) Erfindung der Druckerpresse ausgelöst worden war,
2. dass Kunst nicht Nachahmung ist. Diese Erkenntnis lag der tiefen Abneigung Wrights gegen die Renaissance zugrunde. Im Renaissancestil sah er nur eine plumpe, unkreative Nachahmung der Antike. Er sprach auch vom »Renaissance-Abgrund«<sup>13</sup>, und
3. dass der Wiederaufstieg nur durch das möglich sein würde, was den Niedergang ausgelöst hatte: die Maschine.

Wright sah die Aufgabe seiner Zeit in der Überwindung des Historismus und der Neuformulierung der Architektur auf der Grundlage der Maschine. Deswegen sei Klassik – die Renaissance eingeschlossen – »wesentlich schlimmer für die Sache der Freiheit als je zuvor«<sup>14</sup>. Denn der griechische Tempel sei ja nur die »Nachbildung in Stein eines etruskischen Holztempels«. Die Nachahmung einer Holzkonstruktion in Stein laufe aber der »organischen Natur des Materials und der Konstruktion« zuwider.<sup>15</sup> Nach 500 Jahren der Nachbildung von klassischen Säulen, Giebeln und Gesimsen liege die Architektur im Sterben. Mit der Vorliebe für den »unwissenden oder albernen Eklektizismus«<sup>16</sup>, also mit Neorenaissance, Neogotik oder Neobarock, betrüge sich Amerika um das Leben. Was Wright als Beispiel vor Augen hatte, war der

Neoklassizismus der staatlichen Repräsentationsbauten wie zum Beispiel beim *Tennessee State Capitol* (1859) in Nashville oder beim *State House* (1904) von Rhode Island. Zu Recht habe Hugo, so Wright, die italienische Renaissance als »Sonnenuntergang« [bezeichnet], den ganz Europa für eine Morgendämmerung«<sup>17</sup> gehalten habe. Deswegen konnte auch die Moderne nicht Wiedergeburt sein, also nicht Renaissance, sondern nur »Naissance« oder Geburt im Sinne eines durch die Maschine bedingten Neuanfangs.

Immer wieder kam Wright auf Hugo zurück. An ihm orientiert und nicht im Rückgriff auf Vitruv entwickelte er sein spezifisch modernes, weil ambivalentes Konzept einer neuen Architektur. Wright folgte Hugo in der Idee, dass es in Gestalt der Druckerpresse die Maschine gewesen sei, die die Architektur auf ihrem Höhepunkt in der Gotik zerstört habe, dass es wiederum die Maschine sei, die im Maschinenzeitalter die Wiederauferstehung der Architektur möglich mache. Es sei offenkundig, dass nur »durch ihre eigene Schwungkraft [die Maschine] den Schaden, den sie angerichtet hat, ungeschehen«<sup>18</sup> machen könnte. In großer Nähe zu Hugo sah Wright in der Maschine eine »ZerstörerIn, die gleichzeitig eine verkleidete RetterIn ist«<sup>19</sup>.

Hier zeigt sich nicht nur Wrights dialektisches Geschichtsmodell, sondern auch dessen mithin mythisch-religiöse Grundlage. »Die Wunde schließt der Speer nur, der sie schlug«,<sup>20</sup> heißt es in Richard Wagners (1813–1883) 1882 vollendetem Bühnenweihfestspiel *Parsifal*. Vor dem Hintergrund des tiefgreifenden gesellschaftlichen Umbruchs im 19. Jahrhundert thematisierte Wagner in *Parsifal* die Erneuerung der Gesellschaft durch die Erneuerung des christlichen Erlösungsversprechens. Von Motiven der Erlösung ist auch Wrights Werk durchzogen, aber im Unterschied zu Wagner diesseitig und weltlich ausgerichtet. Im »Sinn des demokratischen Lebens«, aber auch im Sinn des Gesetzes der poetisch-dichterischen Wandlung zielte Wright auf die Selbsterhöhung des Individuums, auf das »Beste des Menschen, der sein eigenes Leben lebt«<sup>21</sup>.

## 2 Maschine und demokratische Kultur

In *Die Kunst und Fertigkeit der Maschine* sprach Wright auch von der »großen Sittenlehre der Maschine«, die »bis jetzt im großen und ganzen außerhalb des Gesichtskreises von Künstler und Soziologie« gelegen habe.<sup>22</sup> Bisher sei die Maschine falsch beurteilt worden, denn sie sei durchaus imstande, »hohe

Ideale der Kunst – höhere, als die Welt bisher gesehen hat – fruchtbar zu machen!<sup>23</sup> Es brauche dazu nur den freien, emanzipierten Künstler, den Architekten, der das Sensorium hat, die »noblen Möglichkeiten« der Maschine zu erkennen. Wie die alte Kunst Vergeistigung der Handarbeit gewesen sei, so werde die neue Kunst mittels der Maschine ein neues »Gewand der Vergeistigung weben, das nicht weniger wahrhaftig, aber poetischer«<sup>24</sup> als bisher sein werde. Die neue Kunst werde demokratisch sein, denn auf Grundlage der Maschine werde sie »aus dem Besitz der Könige und Oberklasse in das Alltagsleben aller übergehen«<sup>25</sup>.

Indem sie Kunst für alle erfahrbar macht, war die Maschine für Wright ein Mittel zur Demokratisierung der Gesellschaft. Das ist ein Gedanke, der sich später bei Walter Benjamin (1892 – 1940) in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935) wiederfindet, dort jedoch schon mit Blick auf das neue Medium Film. Die Reproduzierbarkeit des Films führe zur Demokratisierung der Kunst, so Benjamin, sie verändere das Verhältnis der Masse zur Kunst. Die Kunst weiche »aus dem Reich des ›schönen Scheins‹«<sup>26</sup>, es emanzipiere sich das Kunstwerk von »seinem parasitären Dasein am Ritual«<sup>27</sup>. Die technische Reproduzierbarkeit und allgemeine Verfügbarkeit, die die Maschine ermögliche, löse den Film aus der Einzigartigkeit als Kunstwerk, dieser werde zum Massenmedium gleichsam unter »Vernichtung der Aura«<sup>28</sup>, die dem Einzigartigen immer anhängt. Benjamin begrüßte den Verlust der Aura, insofern er darin die Voraussetzung sah für die Öffnung des Kunstwerks den Massen gegenüber sowie für deren kulturelle, ästhetische und politische Emanzipation.

Trotz Wrights Verständnis der Maschine als »große Vorläuferin der Demokratie«<sup>29</sup> konnte die Vernichtung der Aura, im Gegensatz zu Benjamin, nicht im Interesse Wrights sein. Im Gegenteil, wenn Aura – durchaus auch im Benjamin'schen Sinne – etwas mit organischem Bauen und Baukunst zu tun hat, so zielte Wright gerade auf den Erhalt der Aura, wenn nicht auf deren Steigerung durch die Maschine, durch den richtigen Einsatz der Maschine. Welche Rolle dabei der Maschine zukommt, zeigt sich daran, dass nach Wright die organische Architektur, als eine Architektur »von innen heraus«, eine Sache des 20. Jahrhunderts ist, das heißt des Maschinenzeitalters. So schrieb er: »Diese Auffassung der Architektur als etwas Organisches, als Ausdruck von innen heraus, ist 20. Jahrhundert – und gibt der Baukunst einen völlig neuen Sinn.«<sup>30</sup>

Charakteristisch für das Denken Wrights war, dass er die Entwicklung der modernen Architektur immer in einer Einheit mit der politischen Entwicklung der Vereinigten Staaten von Amerika sah. Für Wright war das nicht zu trennen. Die Entstehung der modernen Architektur hatte ihre Parallele in der amerikanischen Revolution (1774–1776), in der Unabhängigkeitserklärung von 1776, im amerikanischen Bürgerkrieg (1861–1865) und in dem darauf gründenden demokratischen Staat. In Anlehnung daran sprach Wright daher nicht nur von seinem »Einmannkrieg«<sup>31</sup>, den er als Genie gegen den beschränkten Geist der meisten seiner Kollegen führte, sondern auch von seinem »Freiheitskampf«<sup>32</sup> für eine neue Architektur. Dabei sollte die moderne Architektur weder nur lebensweltliche Ergänzung zur demokratischen Gesellschaft sein, noch sollte sie lediglich repräsentative Funktion haben. Für Wright war die moderne Architektur nichts Geringeres als die notwendige Voraussetzung für das Gelingen des demokratischen und freiheitlichen Amerikas. Er war auf der Suche nach jener Architektur, »die der moderne Mensch brauchte, damit er sich die Freiheit bewahre, zu der er sich 1776 bekannt hatte«<sup>33</sup>.

Wie mit den Vereinigten Staaten von Amerika verband sich für Wright mit der neuen Architektur eine »prophetische Verheißung«<sup>34</sup>. Sie würde für die Entwicklung des neuen, amerikanischen Menschen eine tragende Rolle spielen. Die neue Architektur sollte eine *usonische* Architektur sein. Wright sprach vom *usonian house*, worunter er eine aus dem Geist Amerikas entwickelte Architektur verstand. Der Begriff »usonisch«, in dem die Wörter Unität, Union und USA ineinander verschränkt sind, geht laut Wright auf den utopischen Roman *Erewhon* (1872) des englischen Schriftstellers Samuel Butler (1835–1902) zurück. Mit »usonisch« sollte das Spezifische der Kultur der Vereinigten Staaten von Amerika sichtbar gemacht und von den Kulturen der anderen Nationen und Völker auf dem nordamerikanischen Kontinent unterschieden werden. Gegen die Verwechslungen und auch gegen die Konformität habe er den Begriff oft gebraucht, so Wright, besonders, da er sich »auf unser Land oder unseren Stil bezog«<sup>35</sup>.

Unter *usonisch* verstand Wright das »Allernatürlichste auf der Welt«<sup>36</sup>, was er auch als die wünschenswerteste aller menschlichen Eigenschaften bezeichnete. Von dieser Eigenschaft hänge die Demokratie ab. Es verband sich damit die Idee der Präriehäuser, die einerseits der amerikanischen Landschaft des Mittleren Westens angemessen seien, andererseits für das

demokratische Verständnis ihrer Bewohner stehen würden. Neben einigen anderen führte Wright für die **Präriehäuser** folgende sieben Punkte<sup>37</sup> an:

1. »Einfriedung des Raumes« oder große, fließende Räume,
2. »weite gerade Linien oder Stromlinien« und Horizontalität,
3. Gestaltung aus dem Ideal der »Plastizität«,
4. Ornamente aus der »Natur der Baustoffe«,
5. flache und weit auskragende Dächer ohne Aufbauten,
6. keine Unterkellerung und
7. über das Gelände sich erhebende Fußböden.

Die Präriehäuser anerkannten die neue Einfachheit als geistiges und damit nicht nur gestalterisches, sondern auch politisches Ideal und höchste Qualität der Architektur. Diese war für Wright der Beitrag Amerikas zur modernen Architektur. Einfachheit sei dabei kein Wert an sich, sondern immer Resultat und, wie er schrieb, »Belohnung für gutes Fühlen und aufrichtiges Denken«<sup>38</sup>. Denn sie könne erst als »vollkommen verwirklichter Teil eines organischen Ganzen«<sup>39</sup> erlangt werden, wo sie nicht ursprünglich in den Dingen ist. Einfachheit finde man nicht einfach vor, sie sei nicht einfach da, sondern Resultat der Arbeit des Künstlers, des Architekten. Einfach sein heiße, immer »mit einem Auge auf das Ganze gerichtet«<sup>40</sup> zu sein. Was das für die Architektur bedeutete, zeigt sich darin, dass die Präriehäuser aus schlichten geometrischen Elementen aufgebaut sind, die »den damals im Baugewerbe verwendeten Maschinen natürlich [waren]; deshalb nahm das Innere diesen Charakter durchaus natürlich an«<sup>41</sup>.

1909 erfolgte Wrights »Entdeckung« als Architekt in Form einer Einladung des Wasmuth-Verlags in Berlin zur ersten umfangreichen Publikation seines Werks. Wright fühlte sich erstmals anerkannt und aufgenommen im Kreise der »echten Neuerer, die damals aber nur in Europa bekannt waren und beachtet wurden«<sup>42</sup>. Dazu gehörten, wie Wright feststellte, »ruheloze europäische Protestanten«<sup>43</sup> wie Henry van der Velde (1863–1957) in Belgien, Hendrik Petrus Berlage (1856–1934) in den Niederlanden sowie Adolf Loos (1870–1933) und Otto Wagner (1841–1918) in Wien. Es ist nicht unbedeutend, dass zur selben Zeit Wrights Projekt für das *McCormick House* scheiterte, was zu einer tief greifenden Lebenskrise führte. Nach anfänglichem Zweifel nahm Wright jedoch das Angebot aus Berlin an und verbrachte ein Jahr in Europa, überwiegend in Florenz.

Dennoch, Amerika blieb ein »großes Experiment« und eine große Kultur, die noch nicht zu sich gekommen war und sich zunächst noch an den »von der Wissenschaft gelieferten Ersatzmitteln gütlich« hielt.<sup>44</sup> Gegen diese »praktischen« materialistischen Ideale der Industrie, Erziehung und Regierung« brachte Wright die Architektur als »prophetische Wegweiserin zum wahren Leben«<sup>45</sup> und den Architekten als »Erretter der Kultur der modernen amerikanischen Gesellschaft«<sup>46</sup> in Stellung. Er ließ aber keinen Zweifel daran, dass der Weg zur modernen Architektur nur über die Demokratie und die Maschine führen könne. Die Maschine sei die große Vorläuferin der Demokratie, die Architektur das Medium ihrer Kultivierung. In diesem Sinne sei dann alles – Stuhl, Haus und Baum – und selbst der »menschliche Körper [...] eine Maschine, die vom Willen zum funktionieren gebracht wird«<sup>47</sup>.

### 3 Organik und Abstraktion

Für Wright spielte der Begriff der Organik eine zentrale Rolle. Er hoffte für die neue Architektur auf ein Erwachen zur »Integrität einer organischen Architektur«<sup>48</sup>. Der Begriff Organik stand dafür, dass Kultur und Architektur ein »Exponent« wie auch eine »Abstraktion«<sup>49</sup> der großen Natur sind. Organik und Abstraktion schließen sich gegenseitig nicht aus. Vorbild dafür waren die Kulturen der Tolteken, Azteken, Mayas und Inkas, deren Architekturen Wright als die »großen amerikanischen Abstraktionen«<sup>50</sup> bezeichnete. Über den Begriff der Organik – mit der Architektur als Exponenten und als Abstraktion der Natur – glaubte Wright, zukunftsorientiert die präkolumbische und die moderne, noch zu entwickelnde amerikanische Architektur in eine gemeinsame Traditionslinie zu stellen.

Die Bedeutung von Organik und Abstraktion ergebe sich daraus, dass sie die zwei Vorbedingungen für die Souveränität des Menschen, des modernen Menschen und Amerikaners seien. Sie seien bestimmt durch zwei »Mächte«, unter deren Einfluss die Architektur stehe: einerseits die Macht der Hilfsmittel und Maschinen und andererseits die Macht übermenschlicher Autoritäten. Architektur entstehe immer aus der Kombination von Hilfsmitteln und der »verherrlichenden Selbstverleugnung des Menschen zugunsten einer Autorität«<sup>51</sup>. Das faszinierte Wright an der aztekischen Architektur. Diese sei nämlich aus dem »großartigen Gefühl für primitive Hilfsmittel

und für die Majestät« entstanden. Wright sprach zudem vom »mysteriösen Glauben« an Gottheiten, an dem er im Sinne des Transzendentalismus und Unitarismus sowie in seinem Verständnis von Natur auch für die moderne Architektur festhielt.

Primitive Hilfsmittel und Autorität, das seien die zwei Mächte, denen die Azteken gehuldigt und denen sie ihre Architektur gewidmet hatten, die aber über die Jahrhunderte einen Transformationsprozess vollzogen hatten. Es hätten sich die primitiven Hilfsmittel im Laufe des 19. Jahrhunderts zur »Maschinenteknik« weiterentwickelt. Wright bezeichnete die Maschine auch als eine »zur dominierenden Weltmacht angewachsene Macht«<sup>52</sup>. Ähnliches gelte für die Autorität. Auch sie habe sich verändert von den Göttern der archaischen präkolumbischen Welt zu dem »von seinem Gewissen gelenkten Menschenverstand«<sup>53</sup> des modernen Amerikaners, dem die »Auffassung der Macht als etwas Geistiges zuteil«<sup>54</sup> geworden sei.

Maschine und Freiheit, das waren für Wright die Mächte, die die moderne Architektur prägten. Sie zeigten sich als »innere Charaktermerkmale«, die der schöpferische Künstler »durch organische Verwendung des organischen Ornaments ausdrückt und sublimiert«<sup>55</sup>. Dabei liege dem Organischen kein biologisch-naturwissenschaftliches Prinzip zugrunde. Auch sei es ein Missverständnis, unter Organik eine Form der Naturähnlichkeit oder gar der Nachahmung der Natur zu verstehen. Mit ihren geometrischen Formen, dem System der Mauern und Pfeiler, der auskragenden Dächer und Terrassen seien gerade die Präriehäuser nicht als Nachahmung der Natur entstanden. **Organik** zeige sich nicht in der Form, sondern als System, als »Struktur«, sie sei »Offenbarung des dichterischen Prinzips«<sup>56</sup> der Natur im Medium der Architektur. Im organischen Ornament offenbarten sich, wie Wright schrieb, die organische »Integrität der Architektur [und] das Ehrgefühl des menschlichen Individuums«<sup>57</sup>. Es enthüllten sich in der organischen Architektur die »Schönheit des Denkens«<sup>58</sup>, die »geistige Würde«<sup>59</sup> und das »dichterische Prinzip«<sup>60</sup>, mithin die Freiheit.

Gegenüber seinen Zeitgenossen zeichnet Wright aus, dass er die Architektur nicht als Objekt verstand, sondern als aktive Instanz, von der ein Einfluss auf den Menschen ausgeht. In der Architektur drücke sich der Architekt oder der Bewohner nicht aus, Architektur sei dagegen Medium, um »Sympathie und Freundlichkeit, Feingefühl«<sup>61</sup> im Bewohner auszulösen. Sie soll positiv auf den Menschen einwirken. Wright sprach auch von der Organik als »**Freiheit**

**von innen heraus**«<sup>62</sup>. Mittels der Architektur trete die Natur des Menschen aus sich heraus, es komme durch sie sein eigentliches Wesen zur Sichtbarkeit. Durch die organische Architektur erkenne sich der Mensch aber nicht nur selbst, er erkenne sich auch als ein höheres Wesen, in dem sich in jedem Augenblick, in jedem Atemzug die Natur in ihrer ganzen Schönheit zeige.

Unverkennbar schwingt in Wrights Organik-Begriff ein religiöses Moment mit. Es tritt der **Unitarismus** zutage, in dem Wrights Architekturtheorie gegründet ist und in dessen Zentrum die Idee von der Einheit von Natur, Mensch und Architektur steht sowie die Überzeugung, dass mittels der menschlichen Werke die göttliche Natur erkannt werden kann, beziehungsweise dass diese überhaupt nur in den Werken des Menschen in Erscheinung treten kann. In der Architektur als Abstraktion der Natur trete die göttliche Natur wie auch die göttliche Natur des Menschen zutage, durch Architektur könne, so Wright, »Gott erreicht werden«<sup>63</sup>. Das zeige sich vor allem im organischen Ornament, das nur als schönes Ornament existiere, da die Idealität des Menschen nur schön sein könne. Wie sollte sie anders sein? Wright sprach auch von der »Schönheit des Denkens«. Dabei entsprechen »Anmut und Schönheit des Ornaments«<sup>64</sup> auf der Seite der organischen Architektur der Sympathie, Freundlichkeit und dem Feingefühl auf der Seite der menschlichen Natur. »Menschlich ansprechende Ornamentik ist das wahre Attribut aller menschlichen Kultur [...] Ornamentik wohnt dem Menschsein des Menschen inne.«<sup>65</sup>

Im Namen der Freiheit wandte sich Wright mit dem organischen Ornament nicht nur gegen Kommerz und Rentabilitätsdenken, sondern auch gegen das, was er als die »europäische Sackgasse«<sup>66</sup> des schöpferischen Denkens und Fühlens bezeichnet hat. Für ihn war die weiße, ornamentlose Moderne eine Architektur der Negation und der »zweidimensionalen Armut des Entwurfs«<sup>67</sup>. Das Weglassen könne ebenso widersinnig sein wie das Überladen, »und vielleicht ist es sogar häufiger so«<sup>68</sup>. Die Abschaffung des Ornaments aus dem Gebrauchsgegenstand, wie dies von Adolf Loos etwa zur selben Zeit gefordert worden war, widersprach, so Wright, dem Wesen der Architektur. Denn die »organische Ornamentik war niemals auf dem Ding, sondern [ist] Teil davon«<sup>69</sup>, es komme von innen heraus, weshalb es nicht einfach abgeschafft werden könne. Mit der Abschaffung des Ornaments gehe nicht weniger als die Architektur selbst verloren. Daher:

»Ornamentik ist der Architektur der Gattung Mensch ebenso naturgemäß wie der Panzer der Gattung Schildkröte. Selbstverständlich wie das Gefieder für den Vogel; natürlich wie die Form irgendeiner Seemuschel; passend wie die Schuppen eines Fisches oder die Blätter eines Baumes oder die Blüte einer blühenden Pflanze.«<sup>70</sup>

Wright bezog sich mit seinem Begriff der Organik auf Louis H. Sullivan (1856–1924), der während der ersten Jahre in Chicago sein Mentor gewesen war. In Sullivans Aufsatz *The Tall Office Building Artistically Considered* (1896) heißt es:

»All things in nature have a shape, that is to say, a form, an outward semblance, that tells us what they are, that distinguishes them from ourselves and from each other.«<sup>71</sup>

Die Formen in der Natur seien so »characteristic, so recognizable, that we say, simply, it is »natural, it should be so«<sup>72</sup>. Sullivan brachte hier seine Überzeugung zum Ausdruck, dass in der Form immer etwas vom inneren Leben, nicht nur physisch, sondern auch konzeptuell und geistig, nach außen in die Sichtbarkeit trete. Das gelte in der Natur für Tier, Baum, Vogel oder Fisch und gelte ebenso für die von Menschen gemachten Artefakte. Denn die menschlichen Artefakte seien immer Abstraktionen der Natur, in denen die Natur in ihren verborgenen Qualitäten zur Sichtbarkeit komme.

#### 4 Exkurs Arts-and-Crafts-Bewegung

Wright griff mit seiner Ablehnung der Renaissance auf eine Debatte zurück, die im England des 19. Jahrhunderts im Kontext des Gothic Revival und der Arts-and-Crafts-Bewegung geführt worden war. Deren wichtigste Protagonisten waren Augustus W. N. Pugin (1812–1852), John Ruskin (1819–1900) und William Morris (1834–1896). Gemeinsam waren ihnen die Ablehnung der griechischen Klassik und die Huldigung der Gotik als höchste Errungenschaft der Architektur. Ruskin klassifizierte die Architektur in die drei Kategorien des griechischen, romanischen und gotischen Baustils. Dabei stand der griechische Baustil, den er auch als »Oberbalkenarchitektur« be-

zeichnete, an unterster Stelle, er war der »schlechteste von den dreien; und in Beziehung auf Steinbau immer in gewissem Maße barbarisch«<sup>73</sup>. Auch Pugin hatte die Klassik als »die barbarischste Art des Bauens«<sup>74</sup> bezeichnet. Der falschen Übertragung der Konstruktionsprinzipien von Holz in Stein stellte Ruskin die konstruktive Einheit, die ästhetische Geschlossenheit und die Ehrlichkeit der Gotik entgegen. Dem gotischen Spitzbogen liege die Logik des Materials zugrunde, Form und Konstruktion entsprängen aus einem System. In der Gotik, der »Architektur des Giebels«, sah er eine »vollkommene Grundform«<sup>75</sup>.

Die Arts-and-Crafts-Bewegung, vor allem der »gute William Morris«<sup>76</sup> und John Ruskin, wie Wright schrieb, wurde am Ende des 19. Jahrhunderts in den Intellektuellenkreisen Chicagos viel diskutiert. Es kann auch der Einfluss Ruskins auf Wright nicht übersehen werden. Wenn Ruskin postulierte, dass das Lebensprinzip schlechthin die »Liebe zur Veränderung«<sup>77</sup> sei, nicht die zur Wissenschaft und ihren Gesetzen, so hat dies sein Pendant bei Wright im »**Gesetz der Wandlung**« von Kultur und Architektur. Auch sei die Wissenschaft, so Wright, in »echter menschlicher Kultur nur Werkzeug. Wissenschaft ist erfinderisch, aber niemals schöpferisch.«<sup>78</sup> Wenn nach Ruskin die Merkmale des Gotischen »im Herzen und in der Hand des Arbeiters«<sup>79</sup> und weniger in den formalen, stilistischen Elementen zu finden sind, so hat auch dies eine Parallele in Wrights Verweis auf den »gotischen Geist«<sup>80</sup> und in seiner Forderung nach dessen Wiederbelebung. Wobei den gotischen Geist wiederzubeleben, so Wright, etwas anderes sei, als die Formen der gotischen Architektur wiederzubeleben. Als »albernen Versuch« bezeichnete es Wright, historische Formen »zu imitieren und einem Leben aufzuheften, das über sie hinauswachsen muß«<sup>81</sup>. Es galt ihm daher als Missverständnis, dass die Wohnhäuser der wohlhabenden Schichten Amerikas lediglich stilistische Adaptionen des gotischen Stils waren. Sie seien »überwiegend zweifelhafte Tribute an die englische Architektur«<sup>82</sup>, womit Wright den Gothic Revival meinte.

Wenn Wrights Denken überhaupt in einer Tradition stand, so war es die der Arts-and-Crafts-Bewegung. Kein Zufall war es, dass Charles Robert Ashbee (1863 – 1942), einer ihrer Protagonisten, die Einleitung zu der zweiten Auflage von Wrights Buch *Ausgeführte Bauten*, das 1911 im Berliner Wasmuth-Verlag erschien war, verfasste. Als Wright den Satz schrieb: »Der künstlerische Architekt wird dann ein von der Liebe zur Natur inspirierter Mensch sein und wissen, daß der Mensch nicht für die Architektur, son-

dern die Architektur für den Menschen geschaffen ist«, <sup>83</sup> bediente er sich, so Gillian Naylor, ganz und gar der »Sprache von Morris, Ashbee, Webb und Lethaby«<sup>84</sup>. Dennoch kann nicht übersehen werden, dass Wright in einem zwiespältigen Verhältnis zur Arts-and-Crafts-Bewegung gestanden hat, insbesondere was die Verwendung der Maschine betraf. In diesem Punkt hörte das gegenseitige Verständnis auf. Der Arts-and-Crafts-Bewegung fehlte die spezifisch amerikanische Thematik, nämlich die Maschine und ihr Beitrag zur Bildung einer modernen, demokratischen Kultur. Gotik und die mittelalterliche Bauhütte waren für Pugin, Ruskin und Morris historische Gegenentwürfe zur industrialisierten Arbeitswelt im England des 19. Jahrhunderts.

Die Arts-and-Crafts-Bewegung entstand in England unter dem Eindruck der gesellschaftlichen Verwerfungen und der Verelendung der Bevölkerung durch die Industrialisierung. Neben Ruskin, Pugin, Morris und Ashbee waren die anderen Protagonisten Owen Jones (1809–1874), Charles Voysey (1857–1941), William R. Lethaby (1857–1931) und Mackay H. B. Scott (1865–1945). Beeinflusst durch die deutschen Immigranten Karl Marx (1818–1883) und Friedrich Engels (1820–1895), war für sie die Kunstgewerbe-reform vor allem Sozialreform. Ihre Motivation dafür war aber unterschiedlicher Art. Während für Ruskin die Erniedrigung des Arbeiters durch die Fabrikarbeit im Vordergrund stand, verband sich für Pugin mit dem Gothic Revival die Notwendigkeit zur moralischen Erneuerung der Gesellschaft auf der Grundlage des Katholizismus.

Morris' Werk zeichnet sich durch den Glauben an die Natur, den moralischen Wert der Schönheit und das Engagement für eine lebenswerte Umwelt aus. Für ihn standen das Handwerk und die Rückbesinnung auf mittelalterliche Arbeitsformen im Zentrum seines Kunstreformprojekts. Nach Kenneth Frampton (\* 1930) war Morris von einer »geradezu mystischen Ehrfurcht vor dem Handwerk«<sup>85</sup> erfüllt und nahm eine Abwehrhaltung gegenüber den industriellen Produktionsmethoden ein. So war Morris 1861 einer der Mitbegründer der Firma Morris, Marshall, Faulkner & Co., die in Ablehnung der Maschine mit kunsthandwerklichen Verfahren Möbel, Tapeten, Textilien und Teppiche produzierte. »Einfachheit, Ehrlichkeit, die Konzentration auf den Wert der Arbeit, die Erhaltung der Freude beim schöpferischen Prozeß«, <sup>86</sup> das zeichnete nach Gerda Breuer (\* 1948) das Arbeitsethos von Morris aus. Dass Morris mit seinen Erzeugnissen, besonders nach der Übernahme

und Neugründung der Firma ab 1875 als Morris & Co., ein Publikum ansprach, das dem bürgerlichen Milieu angehörte und nicht der Schicht der Unterprivilegierten, gehört zu den Widersprüchen, die die Arts-and-Crafts-Bewegung nicht überwinden konnte.

Dennoch setzte sich Morris ab den 1870er-Jahren für eine sozialistische Gesellschaftsordnung ein; er war Gründungsmitglied der *Art Workers' Guild* (1884) sowie der *Socialist League* (1885) und gründete 1891 die *Kelmscott Press*. Darüber hinaus verfasste er den utopischen Roman *News from Nowhere* (1890). Darin beschrieb er eine von Entfremdung freie Welt, ohne Eigentum und ohne Massenproduktion. Morris beharrte auf seiner kritischen Haltung gegenüber der Maschinenproduktion, die er weiterhin als Wurzel allen gesellschaftlichen Übels sah. Er hielt an der ästhetisch-moralischen Überlegenheit und an der Vorstellung einer nicht-entfremdeten Arbeit im Mittelalter fest. Zu den Arbeitsverhältnissen seiner Zeit schrieb er:

»Alles ist der ›Verbilligung der Produktion‹, wie es genannt wird, geopfert worden: Das Glück des Arbeiters an seiner Arbeit, abgesehen von den Grundbedürfnissen und der Gesundheit, seine Nahrung, seine Kleider, seine Wohnung, seine Freizeit, seine Vergnügungen, seine Erziehung – kurz gesagt sein Leben – hatten nicht einmal mehr den Wert eines Sandkorns auf der Waage gegen die schrecklichen Konsequenzen der ›billigen Produktion‹ der Dinge, von denen die meisten es nicht einmal wert sind, überhaupt produziert zu werden.«<sup>87</sup>

*News from Nowhere* ist ein utopischer Entwurf einer auf Landwirtschaft und Handarbeit gründenden Gesellschaft. Morris beschrieb aber nicht nur seine Vision einer idealen Gesellschaft im Übergang vom »kommerziellen Sklaventum« des Kapitalismus zu einer sozialistisch befriedeten Gesellschaft. Das Buch zeichnet sich auch durch eine politische Weitsichtigkeit aus, indem das Schreckensszenario einer scheiternden Sozialreform und infolgedessen ihr Umschlagen in Faschismus detailliert geschildert wird.

## 5 Modernität

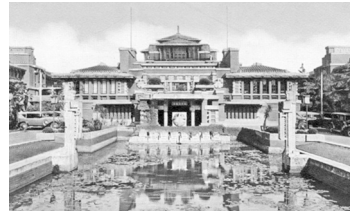
Wright schloss kategorisch aus, dass es, wie er formulierte, einen architektonischen Einfluss von Weltrang auf sein Werk gegeben habe, weder vonseiten eines amerikanischen noch eines europäischen Architekten. Sein Werk sei »nicht nur in seiner Realität, sondern auch in seiner geistigen Struktur ursprünglich«<sup>88</sup>. Als Unitarier und Transzendentalist war Wright der Überzeugung, dass die Ordnung der menschlichen Gemeinschaft aus der Ordnung der Natur und die Schönheit des Staates aus der Schönheit der Natur resultiere, und dass alles in der Individualität und umso mehr im Genie des einzelnen Menschen angelegt sei. Daher müsse Architektur von innen heraus entwickelt werden. Nur zwei Architekten gestand er einen Einfluss auf sein Architekturverständnis zu: Dankmar Adler (1844–1900) und John Roebling (1806–1869). Roebling war der Ingenieur der Brooklyn Bridge (1883) in New York, Adler dagegen war der Partner von Sullivan im gemeinsamen Büro Adler & Sullivan. Dort hatte der junge Wright ab 1887 sieben wichtige Jahre verbracht. Interessanterweise erwähnte Wright in diesem Zusammenhang Sullivan nicht, obwohl er auch ihm viel verdankte. Nach Sullivans Tod verfasste Wright einige bewegende Nachrufe auf ihn.

Wright gestand aber auch ein, »prächtige Bestätigungen« gefunden zu haben, allerdings außerhalb der europäischen Architekturtradition. Er meinte damit die präkolumbische Architektur der Inka und Maya und die japanische Architektur. Als herausragende Merkmale bezeichnete er deren Erdgebundenheit. Die »gigantischen Bauten« der Inka und Maya seien trotz ihrer Größe »erdgebundene Architektur«<sup>89</sup>, auch deswegen, weil sie mit einem »großartigen menschlichen Gefühl für primitive Hilfsmittel«<sup>90</sup> entstanden seien. Auch die japanische Kultur sei »völlig bodenständig«<sup>91</sup>, die Japaner seien »mehr Teil ihres Bodens als jedes andere Volk«<sup>92</sup>. Für die japanische Architektur hegte Wright ein ganz elementares Interesse, da eine Architektur, die ursprünglich aus dem Boden, das heißt aus den konkreten Lebensbedingungen entsprang, auch Wrights Ziel für die eigene Architektur und für die Architektur Amerikas war.

Wright war nicht nur einer der bedeutendsten Sammler von japanischen *ukiyo-e*-Holzschnitten, er reiste auch mehrmals nach Japan, wo er ab 1915 wiederholt einige Zeit anlässlich der Beauftragung für den Entwurf und die Erbauung des *Imperial Hotels* (Abb. 6c und 6d) in Tokio verbrachte. Daher

könnte man direkte Einflüsse der japanischen Kultur auf sein Werk erwarten, zumindest Spuren davon. Diese lassen sich aber nicht nachweisen. Dennoch geht Wrights Beziehung zur japanischen Kultur weit über die von ihm angeführten »prächtigen Bestätigungen« des eigenen Architekturverständnisses hinaus. Tatsächlich verband Wright mit Japan ein sehr spezifisches Interesse: die Konzeption von Modernität. In diesem Punkt fand er die prägenden Bestätigungen seines eigenen Architekturverständnisses. Dabei lief für Wright die Frage der Modernität auf die Frage nach Organik und Abstraktion hinaus, in deren Zentrum das Material und seine Bearbeitungsweise mit Werkzeugen oder Maschinen durch den Handwerker standen.

Ausgerechnet in der japanischen Architektur, deren Anfänge auf das sechste Jahrhundert zurückgeht, sah Wright sein Konzept von Modernität bestätigt. Die japanische Kultur gehöre zu den »nobelsten der Welt«<sup>93</sup>, weil die Japaner dem Konzept einer organischen Architektur bereits seit Langem näher gekommen seien »als jede andere zivilisierte Rasse auf Erden«<sup>94</sup>. Und das sei mit den Mitteln der Edo-Zeit (1603 – 1868) geschehen, die um die Mitte des 19. Jahrhunderts, mit dem Ende der Isolationspolitik Japans, ebenfalls ihr Ende gefunden hatte. Wright beschrieb hier eine Modernität Japans, die in die Zeit vor dem Maschinenzeitalter zurückgeht, also in eine Zeit, in der Handwerksverfahren, aber keine modernen Maschinen zur Verfügung standen. Das heißt, dass für Wright modern nie die Form als solche war, sondern »das Ding, wie es von innen heraus gemacht«<sup>95</sup> und ein »Produkt der ganz elementaren Bedingungen des Lebens und der Arbeit«<sup>96</sup> ist. Beispielhaft dafür stehen bei Wright die Holzschnitte der *ukiyo-e*-Künstler. In ihren aufwendigen, vielschichtigen Herstellungsverfahren sei der japanische Holzschnitt selbst Medium der Abstraktion, als Voraussetzung für Organik. Die *ukiyo-e*-Künstler hätten nichts mit dem Material gemacht, was »es nicht auf natürliche Weise mit sich machen lässt. Wie einfach alles ist. Gleichwohl, es ist eine organische Sache.«<sup>97</sup>



Oben: Abb. 6c, unten: 6d

Exemplarisch dafür kann das Werk von Utagawa Hiroshige (1797–1858) angeführt werden, besonders sein Holzschnitt *Plötzlicher Regenschauer in Shōno*. Mittels verschiedener Techniken der Abstraktion brachte Hiroshige hier die Natur zur Darstellung. Dazu gehört eine als Silhouette dargestellte Reihe von stark bewegten Baumwipfeln, die vierfach und zickzackartig, in freier Form, gegeneinander versetzt wiederholt werden. Da gehört auch eine schräge Ebene – ein Bergrücken –, die das Blatt in ein Oben und ein Unten gliedert. Auf ihr versucht eine Gruppe von Personen, die nur an ihren Umhängen und einigen Paar Füße zu erkennen sind, aufzusteigen, während eine andere Gruppe gegen den Regen nach unten einem Dorf zueilt. Über alles legt sich eine Schraffur von feinen Linien, die im rechten Winkel auf die Ebene trifft und ein eigenes, diagonales Koordinatensystem einführt. Dies sind einige der Abstraktionsverfahren, mit denen der Regenschauer dargestellt wird.

Es waren die **Techniken der Abstraktion**, die für Wright den japanischen Holzschnitt so modern machte. Die japanische Kultur sei sogar »moderner [...] als die europäischen Zivilisationen«<sup>98</sup>. Gegen diese Kraft der Darstellung seien der französische Kubismus und der italienische Futurismus nur Symptome für künstlerische Zustände, »deren ›menschliche[r]‹ Qualitäten, deren Kadaverschau«<sup>99</sup> die Welt müde geworden sei. Die Defizite entstünden dort, wo der Fotoapparat, die moderne Maschine, wohl die Voraussetzung geschaffen habe für die Befreiung der Künste vom Zwang zur Abbildung, die modernen Künstler aber nicht damit umzugehen gelernt hätten. Anstelle nun die Natur der Dinge zum Thema und zur Sichtbarkeit zu bringen, hätten sie die Individualität des Künstlers ins Zentrum gestellt. »Es ist Zeit, dass wir uns vom ›Realismus‹ mit seinem Hang zu Sentimentalität und Selbstsucht abwenden und einer Realität, die mehr von Gott enthält, zuwenden.«<sup>100</sup> Mithilfe der modernen Maschine müsse die Kunst zum Medium werden, in dem durch Abstraktion das Innere der Natur und damit »mehr von Gott« aufscheinen könne.

Japan sei den modernen Künsten überlegen, insofern es die Werkzeuge als Mittel zur Abstraktion der Natur verstanden habe. Es liege in der Art und Weise der Behandlung des Materials, in der sowohl die Tradition wie auch die Modernität enthalten seien. »Welche Geschicklichkeit und welcher Fleiß.«<sup>101</sup> Das ist auch der Grund, weshalb es von Wright auch keine Beschreibung des klassischen japanischen Hauses und seiner formalen Elemente gibt. An den formalen Elementen des japanischen Hauses hatte Wright kein Interesse. Zu

den Elementen wie *shoji* oder *fusuma* (Schiebewand), *tatami* (Reisstrohmatten), *engawa* (hölzerner Umgang, Veranda) oder *tokonoma* (Wandnische) hat er sich nicht geäußert. Sie waren Resultat der konsequenten Verfahren der Abstraktion mittels der damaligen technologischen Bedingungen. Wegen der neuen Herstellungsverfahren gehörten sie eben nicht zu Wrights eigener Zeit, dem Maschinenzeitalter.

Im Maschinenzeitalter war die japanische Kultur daher auch nur »beinahe« modern. Dies lag an den Geräten und Hilfsmitteln – im Falle der präkolumbischen Architektur sprach Wright sogar von primitiven Hilfsmitteln. Die Werkzeuge der Japaner waren noch nicht Maschinen im Sinne des Maschinenzeitalters, weshalb sie, in der Auffassung von Wright, hinter den aktuellen Möglichkeiten zurückstehen. Das galt auch für die Zeit von Wrights Arbeit am *Imperial Hotel* in Tokio. Aufgrund des damaligen Entwicklungsstandes der japanischen Bauindustrie konnten nur einheimische Methoden zum Einsatz kommen, kein Stahl und kein Glas, denn »es war unmöglich zu sagen, wie weit wir in irgendeiner Richtung mit Maschinen kommen würden – vermutlich nicht sehr weit«<sup>102</sup>.

Wright griff daher einerseits auf die besonderen Fähigkeiten der japanischen Handwerker zurück, während er andererseits neue Materialien zur Anwendung brachte, die außerhalb der Tradition Japans standen. Dadurch sollten neue Möglichkeiten zur Abstraktion im Kontext der eigenen Zeit und damit zur Modernität eröffnet werden. Wright führte neue Materialien wie Kupfer und Backstein ein, aber auch den Oya-Stein, einen Lavastein. Der Oya-Stein ist ein weicher Stein, der sich zur Bearbeitung von Oberflächen, besonders mit Ornamenten, gut eignet. Er war in Japan aber bis dahin nicht für den Hausbau benutzt worden. Von den japanischen Bauherren war er zunächst als »billiges und gewöhnliches Material« und als unpassend »für einen so würdigen Zweck« wie dem des Kaiserlichen Hotels abgelehnt worden.<sup>103</sup>

Wright wollte den Oya-Stein im Sinne des Gesetzes der Wandlung benutzen. An ihm sollte sich der Übergang des Lebens »von den Knien zu den Füßen« vollziehen, analog zum »Übergang von Holz zu Mauerwerk«. <sup>104</sup> »Von den Knien zu den Füßen« war Wrights Metapher für den aufholenden Modernisierungsprozess, den Japan ab 1868 durchlief. Er spielte damit auf den Übergang vom traditionellen Leben, das sich überwiegend auf dem Boden und auf Tatamimatten vollzog, zu einem modernen Leben auf Stühlen und an Tischen an. Das *Imperial Hotel* selbst stand für den Wechsel zur westlichen

Lebensform. Dies sollte im Übergang vom traditionellen Holzbau zum Bauen mit Stein zur Sichtbarkeit kommen. Für die Wände nutzte Wright Ziegelstein als Sichtmauerwerk, das dementsprechend keine weitere Bearbeitung erfuhr. Den Oya-Stein setzte Wright dagegen für die strukturelle, weitgehend horizontale Gliederung ein und machte ihn zum Träger von abstrakten Ornamenten. Der Ziegelstein stand für die Einfachheit der Konstruktion, der Oya-Stein dagegen, der sich leicht bearbeiten und ornamentieren ließ, verkörperte dagegen die Organik und das Prinzip geistiger Freiheit.

Dem *Imperial Hotel* wurde viel Kritik und Unverständnis sowohl von japanischer wie von amerikanischer Seite entgegengebracht. Auch wenn Wright reklamierte, dass seine Architektur – und umso mehr das *Imperial Hotel* – formal ohne äußeren Einfluss entstanden sei, so waren gerade die Ornamente des Oya-Steins irritierend, weil ikonografisch unbestimmt. Einerseits legten die Monumentalität des massiven Ziegelmauerwerks und die abstrakte Ornamentik des Oya-Steins Vergleiche zur präkolumbischen Architektur nahe, während andererseits die Ornamentik auch eine Traditionslinie innerhalb Japans suggerierte. Es drängte sich hier ein Bezug zum Mausoleumsbezirk in Nikko auf. Dies war deswegen brisant, weil Nikko die Grabstätte der Tokugawa-Shogune ist, der Gegenspieler des Kaisers. Überbordend ornamentiert, dazu farbig, stellt die Tempelanlage von Nikko das Gegenprogramm zur shintoistischen Schrein-Architektur Japans dar, mit der der Kaiser assoziiert wird.

Die Weigerung Wrights, Architektur ohne Anleihen an Bestehendes zu schaffen, und das Insistieren auf einer Architektur »von innen« führten im Kontext von Japan zu Missverständnissen. Auch wenn keine kausale Verknüpfung hergestellt werden konnte, stellten sich bei Japanern wie auch Amerikanern wenig günstige Assoziationen ein. Während Wright mit seiner Architektur in Amerika darauf hoffen konnte, eine eigene Sprache und eine eigene amerikanische Architekturtradition zu begründen, konnte dies in Japan kein Ziel sein. Es gehört zu den besonderen Leistungen Wrights, dass das *Imperial Hotel* unter den wenigen Bauten Tokios war, die ohne Schaden das Große Kanto-Erdbeben von 1923 überstanden hatten, es gehört aber auch zur Tragik dieses Gebäudes, dass es in seiner Ikonografie weitgehend unverändert blieb und 1968 abgerissen wurde.

## Basisliteratur

- Wright, Frank L.: *Schriften und Bauten*, München u. a.: Langen und Müller 1963
- Wright, Frank L.: *Ein Testament*, München: Langen und Müller 1966

## Anmerkungen

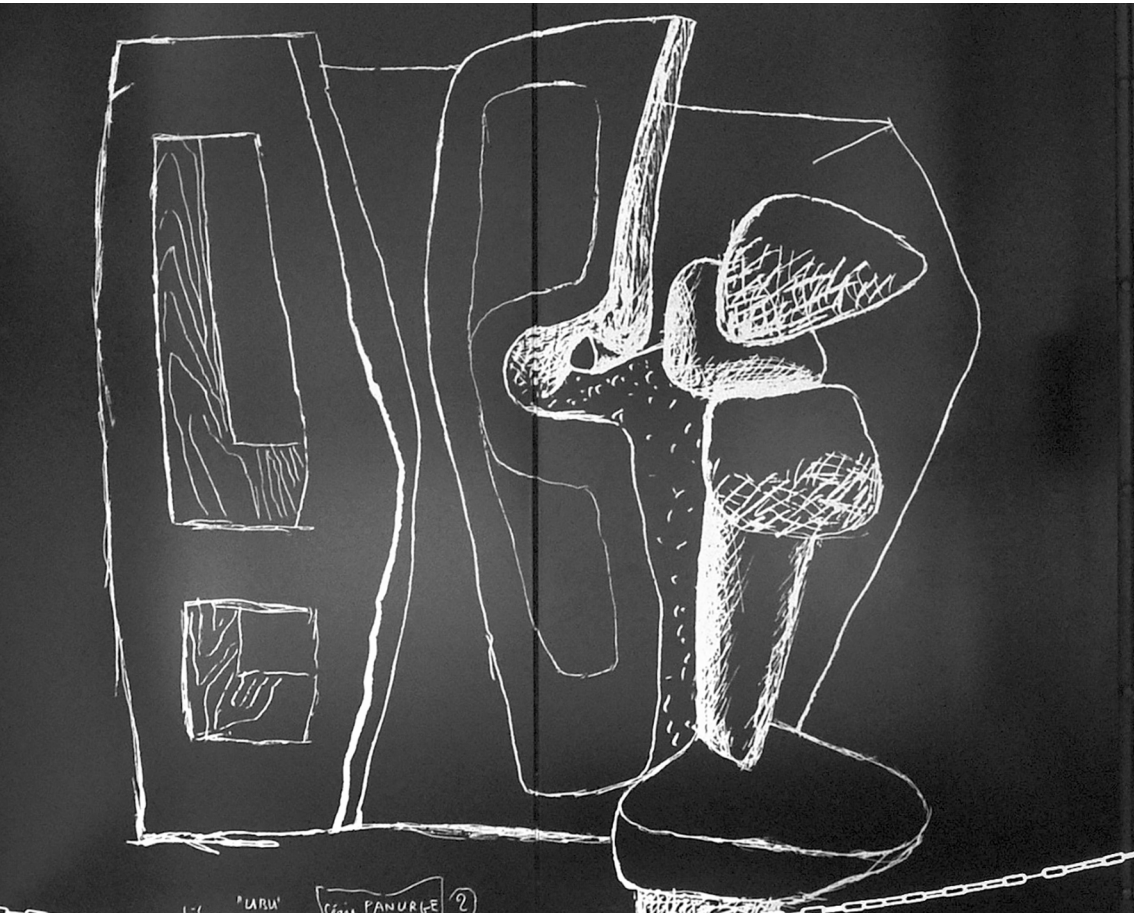
- |    |  |    |   |
|----|--|----|---|
| 1  | Bruno Zevi (1998), <i>Frank Lloyd Wright</i> , S. 6.   | 23 | Ebd.  |
| 2  | Frank L. Wright (1966), <i>Ein Testament</i> , S. 34.  | 24 | Ebd., S. 60.  |
| 3  | Frank L. Wright (1966), <i>Ein Testament</i> , S. 21.  | 25 | Ebd.  |
| 4  | Frank L. Wright (1963a), »Die Kunst und Fertigkeit der Maschine«, S. 57.                                   | 26 | Walter Benjamin (1991), »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, S. 491. |
| 5  | Frank L. Wright (1963b), »Wurzeln«, S. 25.   | 27 | Ebd., S. 481.   |
| 6  | Sergei Tretjakow zitiert nach Frankfurter Kunstverein (Hg.) (1972), <i>Kunst in der Revolution</i> , o. S. | 28 | Ebd., S. 502.   |
| 7  | Frank L. Wright (1963b), »Wurzeln«, S. 19.   | 29 | Frank L. Wright (1963a), »Die Kunst und Fertigkeit der Maschine«, S. 53.                            |
| 8  | Frank L. Wright (1966), <i>Ein Testament</i> , S. 14.  | 30 | Frank L. Wright (1966), <i>Ein Testament</i> , S. 91.   |
| 9  | Victor Hugo (1994), <i>Der Glöckner von Notre Dame</i> , S. 203.   | 31 | Ebd., S. 58.  |
| 10 | Frank L. Wright (1963b), »Wurzeln«, S. 15.   | 32 | Ebd.  |
| 11 | Victor Hugo (1994), <i>Der Glöckner von Notre-Dame</i> , S. 129  | 33 | Ebd., S. 34.  |
| 12 | Frank L. Wright (1963a), »Die Kunst und Fertigkeit der Maschine«, S. 54.                                   | 34 | Ebd., S. 121.   |
| 13 | Frank L. Wright (1966), <i>Ein Testament</i> , S. 29   | 35 | Ebd., S. 109.   |
| 14 | Ebd., S. 99.   | 36 | Frank L. Wright (1963c), »Prärie-Architektur«, S. 44.   |
| 15 | Ebd., S. 96.   | 37 | Ebd., S. 43.  |
| 16 | Frank L. Wright (1963b), »Wurzeln«, S. 25.   | 38 | Ebd., S. 47.  |
| 17 | Ebd. S. 15.  | 39 | Ebd., S. 45.  |
| 18 | Frank L. Wright (1963a), »Die Kunst und Fertigkeit der Maschine«, S. 53.                                   | 40 | Ebd.  |
| 19 | Ebd., S. 67.   | 41 | Ebd., S. 44.  |
| 20 | Richard Wagner (o. J.), <i>Parsifal</i> , S. 78.   | 42 | Frank L. Wright (1963b), »Wurzeln«, S. 16.  |
| 21 | Frank L. Wright (1966), <i>Ein Testament</i> , S. 113.   | 43 | Ebd.  |
| 22 | Frank L. Wright (1963a), »Die Kunst und Fertigkeit der Maschine«, S. 52.                                   | 44 | Frank L. Wright (1966), <i>Ein Testament</i> , S. 111.  |
|    |  | 45 | Frank L. Wright (1963b), »Wurzeln«, S. 25.  |
|    |  | 46 | Ebd.  |
|    |  | 47 | Frank L. Wright (1963c), »Prärie-Architektur«, S. 47.   |

- 48 Frank L. Wright (1966), *Ein Testament*, S.121.
- 49 Frank L. Wright (1963b), »Wurzeln«, S.18.
- 50 Ebd., S.17.
- 51 Ebd., S.18.
- 52 Ebd., S.19.
- 53 Ebd.
- 54 Ebd.
- 55 Frank L. Wright (1966), *Ein Testament*, S.104.
- 56 Ebd.
- 57 Ebd.
- 58 Ebd., S.105.
- 59 Frank L. Wright (1963b), »Wurzeln«, S.19.
- 60 Frank L. Wright (1966), *Ein Testament*, S.104.
- 61 Ebd.
- 62 Ebd., S.98.
- 63 Ebd., S.110.
- 64 Ebd., S.105.
- 65 Ebd.
- 66 Ebd., S.109.
- 67 Ebd., S.102.
- 68 Frank L. Wright (1963c), »Prärie-Architektur«, S.45.
- 69 Frank L. Wright (1966), *Ein Testament*, S.96.
- 70 Ebd., S.104f.
- 71 Louis Sullivan (1896), »The Tall Office Building Artistically Considered«, S.407.
- 72 Ebd.
- 73 John Ruskin (2016), *Die Steine von Venedig*, S.166.
- 74 Augustus W. Pugin (1973), *The True Principles of Pointed or Christian Architecture*, S.3.
- 75 John Ruskin (2016), *Die Steine von Venedig*, S.167.
- 76 Frank L. Wright (1963b), »Wurzeln«, S.16.
- 77 Ruskin zitiert nach Catharina Berents u. a. (2016): »Ein Buch über Steine«, S.47.
- 78 Frank L. Wright (1963b), »Wurzeln«, S.19
- 79 Ruskin zitiert nach Catharina Berents u. a. (2016): »Ein Buch über Steine«, S.48
- 80 Frank L. Wright (1963 d), »Die Souveränität des Einzelnen«, S.93.
- 81 Ebd.
- 82 Ebd., S.97.
- 83 Frank L. Wright (1966), *Ein Testament*, S.130.
- 84 Gillian Naylor (1971), *The Arts and Crafts Movement*, S.173.
- 85 Kenneth Frampton (1983), *Die Architektur der Moderne*, S.39.
- 86 Gerda Breuer (1998), »Universalistische Erneuerung im Dienste des Verzichts«, S.15.
- 87 William Morris (1890), *News from Nowhere*, Chapter XV.
- 88 Frank L. Wright (1966), *Ein Testament*, S.139.
- 89 Frank L. Wright (1963b), »Wurzeln«, S.17.
- 90 Ebd., S.18.
- 91 Frank L. Wright (1966), *Ein Testament*, S.140.
- 92 Frank L. Wright (1963e), »Das Kaiserliche Hotel«, S.140.
- 93 Ebd.
- 94 Ebd., S.143.
- 95 Frank L. Wright (1992), *Collected Writings*, Vol.1, S.151.
- 96 Ebd., S.148.
- 97 Ebd., S.150.
- 98 Ebd., S.148.
- 99 Ebd., S.150.
- 100 Ebd.
- 101 Frank L. Wright (1963e), »Das Kaiserliche Hotel«, S.145.
- 102 Ebd., S.142.
- 103 Ebd., S.144.
- 104 Ebd., S.141.



# 7 Kontinuum von Tradition und Innovation

## Le Corbusier I



1922 veröffentlichte Le Corbusier (1887–1965) das Buch *Ausblick auf eine Architektur*. Es ist die am häufigsten gelesene Schrift der Architekturtheorie der Moderne. Le Corbusier, als Charles-Édouard Jeanneret-Gris in La Chaux-de-Fonds im Schweizer Kanton Neuchâtel geboren, stilisierte sich in diesem Buch zum Visionär der Moderne und zum Verkünder eines neuen Zeitalters. Im Vorwort zur Neuauflage 1958 stellte er fest, dass eingetreten sei, was er schon vor 35 Jahren prophezeit habe: »Die Umsetzung einer Baukunst neuen Geistes in die Praxis der Bauplätze.«<sup>1</sup>

Wie Le Corbusier weiter berichtete, hätten die in diesem Werk versammelten Aufsätze, die zuvor in der Zeitschrift *L'Esprit Nouveau* erschienen waren, seinerzeit »Erstaunen« und »Entrüstung«<sup>2</sup> hervorgerufen. Es habe geheißt: »Es ist ein Verrückter!«<sup>3</sup> Was Le Corbusier mit »Damals schon!«<sup>4</sup> kommentierte. Man habe ihn sogar als »dreckigen Ingenieur«<sup>5</sup> beschimpft, was er akzeptiert habe, heute dagegen beleidige man ihn als »barocken Architekten«<sup>6</sup>. Damit sei er wohl »am entgegengesetzten Rand der Hölle angekommen – es leben die Extreme!«<sup>7</sup> Dennoch fühlte er sich in seinem architektonischen Sendungsbewusstsein bestätigt, denn es sei vielleicht nicht das Schlechteste, »noch mit siebzig angepöbelt zu werden!«<sup>8</sup> Bei aller Oberflächlichkeit der Kritik zeuge dies vom »eigenen Geist«, wie überhaupt Architektur eine »Schöpfung des Geistes«<sup>10</sup> sei.

Dennoch war Le Corbusier alles andere als ein Avantgardist, der im radikalen Bruch mit der Vergangenheit das bedingungslos Neue suchte. Es zeichnet Le Corbusiers Architekturtheorie aus, dass er die moderne Architektur konzeptuell in ein **Kontinuum von Tradition und Innovation** stellte. »Die Baukunst lebt im Telefonapparat wie im Parthenon«<sup>11</sup>, heißt es in *Ausblick auf eine Architektur*, an anderer Stelle verglich Le Corbusier den Parthenon auf der Akropolis in Athen sogar mit dem Automobil. Beide, Tempel wie Automobil, seien vom Geist der Präzision geprägt. Das vermisse er in der Architektur seiner Zeit. Mit Verweis auf »Logik, Kühnheit, Harmonie und Vollkommenheit«<sup>12</sup> des Automobils forderte er für die Architektur Konsequenzen. Die kubistische Malerei habe es vorgemacht, sie habe schon einen »Gleichklang mit der Zeit gefunden« und erzähle keine Geschichten mehr, sondern zwingt »zum Nachdenken«<sup>13</sup>. »Reflexionsbildung«<sup>14</sup> ist, wie man mit dem Philosophen Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) ergänzen kann, eines der Merkmale der modernen Kunst. In der Moderne wird die Kunst reflexiv, sie lädt »zur denkenden Betrachtung«<sup>15</sup> ein. Das war auch Le Corbusiers Forderung. Es müss-

ten in der modernen Architektur die menschlichen Fähigkeiten wie »Kritik, Vernunft und Schöpfung«<sup>16</sup> zur Entfaltung kommen.

## 1 Baukunst und Ingenieursästhetik

»Die Maschinenteknik, neu in der Geschichte der Menschheit, hat einen neuen Geist erweckt«<sup>17</sup>, damit leitete Le Corbusier das zentrale Kapitel seines Buchs *Ausblick auf eine Architektur* ein. Es ist mit *Augen, die nicht sehen ...* überschrieben. Ein neuer Geist sei in der Welt, ein »Geist der Konstruktion und Synthese«<sup>18</sup>. Le Corbusier glaubte, dass eine Zeit »geordneter, heller Gedanken und klaren Willens«<sup>19</sup> gekommen sei. Man begegne dem neuen Geist vor allem in der industriellen Produktion, in den Fabriken, beim Automobil- und Flugzeugbau, wohingegen die Architektur noch »am alten Zopf«<sup>20</sup> erstickte, die dekorativen Künste noch Orgien feierten. Überall sei der neue Geist gegenwärtig, nur nicht in der Architektur.

Laut Le Corbusier spreche viel dafür, »daß die Stunde der Baukunst geschlagen habe«<sup>21</sup>. Dennoch seien der neue Geist und die Zukunftsorientierung nur die eine Seite der Medaille, die andere hingegen sei durch das Problem geprägt, dass die Baukunst sich »nicht mehr ihres eigenen Ursprungs«<sup>22</sup> entsinne, so sehr habe der Jugendstil die dekorativen Künste auf die Spitze getrieben. Diese verstellten den Blick auf die Herkunft, die Ursprünge und die Grundprinzipien der Architektur. Der einzige Vorteil dieser Entwicklung sei es, wie Le Corbusier sarkastisch anmerkte, dass es angesichts der Geschmacklosigkeiten des Jugendstils heute geradezu leichtfalle, »die Vergangenheit zum Teufel zu jagen und vorsichtig tappend nach dem wahren Geist der Baukunst zu forschen«<sup>23</sup>. Wie die Technik, die in den neuen Konstruktionsverfahren zu einfachen Prinzipien zurückgefunden habe, so müsse auch die Architektur »zum Ausgangspunkt zurückkehren«<sup>24</sup> und die Gegensätze zu einer neuen Einheit zusammenführen. Dazu bedürfe es der Baukunst, denn sie allein sei fähig, durch »Feinheit und Brutalität, durch Aufruhr oder heitere Ruhe, durch Gleichgültigkeit oder Interesse«<sup>25</sup> beides zu vereinen: Gefühle und Gedanken.

In *Ausblick auf eine Architektur* unterschied Le Corbusier zwischen Ingenieurästhetik und Baukunst. Er konzipierte beide aber nicht als diametral entgegengesetzt. Im Gegenteil, Baukunst und Ingenieurästhetik seien »im

tiefsten Grunde dasselbe, eins aus dem anderen folgend«<sup>26</sup>. Keinen Zweifel ließ er daran aufkommen. Nach Le Corbusier ist die Baukunst keine Sache der Konstruktion, sondern eine »künstlerische Tatsache, ein Phänomen innerer Bewegung«<sup>27</sup>. Dennoch gründe sie in der Ingenieurästhetik, die der Baukunst als deren Vorbereitung vorausgehe. Umgekehrt gehe aber auch die Ingenieurästhetik nicht einfach in der Konstruktion auf. Der Ingenieur habe ebenfalls eine höhere Aufgabe, nämlich den Menschen in »Einklang mit den Gesetzen des Universums«<sup>28</sup> zu bringen. Das Ziel der Ingenieurästhetik sei Harmonie, die in Mathematik und Berechnung begründet ist.

Der Bereich des Ingenieurs betrifft demnach die **äußere Ordnung der Dinge**, der Bereich des Architekten betrifft dagegen die Gefühle und die Stimmungen und damit die **innere Ordnung des Menschen**. Wie die Stimmgabel die Musik des Weltalls anschlage, könne durch Baukunst etwas im Menschen zum Klingen gebracht und ein tiefer Widerhall in ihm erzeugt werden. Durch Baukunst sei die Architektur fähig, auf »unsere Sinne zu wirken und die Wünsche unserer Augen zu erfüllen«<sup>29</sup>. Ihr Anblick solle uns anrühren »durch Feinheit oder Brutalität, durch Aufruhr oder heitere Ruhe, durch Gleichgültigkeit oder Interesse«<sup>30</sup>. »Einklang mit der Weltordnung«<sup>31</sup> sei das Ziel, wobei die Erfahrung der Weltordnung aus der Bewegung »unseres Geistes und unseres Herzens«<sup>32</sup> komme.

Nach Le Corbusier ist es die Aufgabe des Architekten, Schönheit in Erlebnis zu überführen, im **Übergang von Ingenieurästhetik zu Baukunst** »wird die Schönheit uns Erlebnis«<sup>33</sup>. Er ließ keinen Zweifel daran aufkommen, dass die Schönheit auf der Seite der Ingenieurästhetik steht und damit eine objektive Qualität des Gebäudes ist. Schönheit bedeute Harmonie mit dem Universum, während auf der Seite der Baukunst das subjektive Erlebnis als sinnliche Erfahrung stehe. Wie der Übergang von der objektiven Schönheit zum subjektiven Erlebnis funktioniert, beantwortete Le Corbusier im Kapitel *Drei Mahnungen an die Herren Architekten*. Dort thematisierte er ein verbindendes drittes Element, das beide Seiten in ein Kontinuum setzt. Dafür führte er die Unterscheidung ein zwischen roher Tatsächlichkeit, die auf der Seite der Ingenieurästhetik steht, und Vergeistigung, die auf der Seite der Baukunst steht, wobei die Vermittlung zwischen beiden der Abstraktion zufällt. Vergeistigung der Architektur entsteht demzufolge aus einem Prozess der Abstraktion des Tatsächlichen, oder in anderen Worten: aus der **Abstraktion von Materialität und Präsenz**.

Abstraktion heißt so viel wie Lösung der Architektur aus den konkreten materiellen Bedingungen, Überwindung des Hier und Jetzt und Durchlässigmachen für eine mögliche geistige Bezugnahme auf anderes, oder einfach: Transzendenz. Die eine Seite der Architektur ist die der Materialien, der konkreten Techniken und der Verfahren; das ist die Objektseite, die Seite der Ingenieurästhetik und die Seite der Harmonie mit dem Universum. Die andere Seite ist die der Vergeistigung durch Lösung von Materialität und Präsenz, wodurch die Architektur bedeutungsvoll und wirkmächtig werden kann, weil sie jetzt Beziehungen über sich hinaus eingehen und so sinnliches wie auch geistiges Erlebnis werden kann.

Wie Le Corbusier in seiner dritten *Mahnung an die Herren Architekten. Der Grundriß* zeigte, führt der Weg von der objektiven Schönheit zum sinnlichen und geistigen Erlebnis über den Grundriss. Für Le Corbusier galt: »Auf dem Grundriß baut sich alles auf.«<sup>34</sup> Er entsteht einerseits durch »herbe Abstraktion«<sup>35</sup> des Lebens, denn die Grundrissfigur ist immer Resultat eines Abstraktionsprozesses. Der Grundriss ist andererseits aber auch Ausgangspunkt, nämlich Ausgangspunkt für die Transzendierung des rein Faktischen ins sinnlich und geistig Erfahrbare. Indem er den Raum ordnet und die Beziehung zwischen den Körpern regelt, gibt der Grundriss vor, was Auge und Körper sinnlich und räumlich erfahren können. Nicht in der Fassade, sondern im Grundriss ist das **sinnliche und geistige Erlebnis der Architektur** kodiert. Man muss ihn nur lesen können, Voraussetzung dafür ist »aktivste Einbildungskraft«<sup>36</sup>.

Dass das immer schon so war, dass dies ein Grundgesetz der Architektur ist und um dies zu demonstrieren, dafür ging Le Corbusier weit zurück in die Architekturgeschichte. Neben anderem zeigt er in *Ausblick auf eine Architektur* einen hinduistischen Tempel, die Hagia Sophia in Konstantinopel, den Luxor-Tempel von Theben und die Akropolis von Athen. Sie dienen ihm als Beispiele dafür, wie der Grundriss den Rhythmus vorgibt und so auf den Menschen einwirkt. Aus dem Rhythmus des Grundrisses entwickelt sich »das Werk in Umfang und Höhe und wächst nach demselben Gesetz vom Einfachsten ins Vielfältigste«<sup>37</sup>. Die Mannigfaltigkeit der großen Epochen gründet »im architektonischen Prinzip und nicht in ornamentalen Besonderheiten [...] Im Grundriß ist das Wesentliche der Wirkung auf die Sinne enthalten.«<sup>38</sup>

## 2 Maschine als Metapher und Leitbild

Den neuen Geist von Konstruktion und Synthese behandelte Le Corbusier im Kapitel *Augen, die nicht sehen ...*. Dieses ist in die drei Unterkapitel *Die Ozeandampfer*, *Die Flugzeuge* und *Die Autos* unterteilt. Besonders den Ozeandampfer erhob Le Corbusier zum konzeptuellen und ästhetischen Leitbild einer kommenden Architektur. Er sei »die erste Etappe auf dem Weg zur Verwirklichung einer Welt, die dem neuen Geist entspricht«<sup>39</sup>. Le Corbusier machte den Ozeandampfer zum Urtyp einer neuen Architektur. Als ein solcher Urtyp stand er als vorerst letztes Glied in der Traditionslinie der jahrhundertealten Architektenfantasien über das erste Haus oder die Urhütte.

Aber als moderne Urhütte war der Ozeandampfer selbstverständlich kein einfaches Haus mehr, sondern Resultierende aus der Analyse der Zeit, der Maschine, der neuen Materialien und Produktionsverfahren. Damit stand die moderne Urhütte nur auf formaler Ebene im Gegensatz zu den verschiedenen Modellen der Urhütten und dem einfachen Tempel, wie ihn Le Corbusier einige Seiten zuvor in Form des Bundeszeltes der Israeliten präsentierte. Der Ozeandampfer als Urhütte besaß nicht mehr Zelt- oder Tempelform, er hatte auch keine Ähnlichkeiten mit anderen Fantasien wie Blockhütten, Baumhäusern oder Indianerzelten, auf die sich Architekten wie Marc-Antoine Laugier (1713 – 1769) oder Ludwig Mies van der Rohe (1886 – 1969) bezogen haben. Aber dem Ozeandampfer als Urhütte lag derselbe Wille zum Einheitsmaß, zur Ordnung und Geometrie, zur Reduzierung auf das Essenzielle, zur Klarheit und Harmonie zugrunde, alles andere wäre, wie Le Corbusier postulierte, »Zufall, Abweichen vom Normalen, Willkür«<sup>40</sup>.

In den Ozeandampfern sah Le Corbusier bewegliche Wohnblöcke. An den »furchterregenden Gebilden«<sup>41</sup> bewunderte er, dass sie Resultat einer vorurteilsfreien Herangehensweise an die Aufgaben des Maschinenzeitalters waren. Die Besonderheit der Ozeandampfer bestand darin, dass ihre Gestalt ganz ohne Anleihen bei älteren ästhetischen Vorbildern auskam. Baukunst sei überall, »wenn das Problem richtig gestellt ist«<sup>42</sup>. Die Bedürfnisse, so Le Corbusier, könnten wie bei den Maschinen genau festgestellt und für diese Lösungen gefunden werden. Daher sprach er von der Wohnmaschine, man müsse die Wohnung »als Wohnmaschine oder als Werkzeug betrachten«<sup>43</sup>. Wie die Maschine sei die Wohnung ein »Ausleseprodukt«<sup>44</sup> und müsse als ein solches auch serienmäßig hergestellt werden. Dabei sei die Wohnma-

schine gar nicht so sehr eine ökonomische Forderung, als sie ein Gebot der Ethik sei: »Im Gefühl für Mechanik ist auch Moralisches wirksam«<sup>45</sup>, denn »das Herz wird nur berührt, wenn die Vernunft befriedigt wird«<sup>46</sup>.

Die Wohnmaschine steht als Artefakt, wo sie die Vernunft befriedigt, auf der Seite der Ingenieurästhetik. In ihrer ethisch-sinnlichen Wirkung, wo sie Voraussetzung dafür ist, dass das Herz berührt wird, steht sie dagegen auf der Seite der Baukunst. Die Zuordnung ist eindeutig, und dennoch ist sie die große, missverstandene Idee Le Corbusiers. Er habe damit nur »flüchtiges Glück«<sup>47</sup> gehabt. Dies resultiert bis heute aus dem Trugschluss vieler, dass die Wohnmaschine wörtlich zu verstehen sei. Die **Wohnmaschine ist aber eine Metapher**, die auf Analogie gründet, nicht auf formaler Ähnlichkeit. Bildübertragung ist ihre Technik, bei der ein Sachverhalt aus *einem* Bedeutungszusammenhang in einen anderen übertragen wird, wobei keine formale Ähnlichkeit zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem besteht und auch nicht intendiert ist. So ist das Mitglied einer Familie, das als »schwarzes Schaf« bezeichnet wird, weder ein Schaf noch schwarz. Es wird ein Analogieschluss gezogen zu Schafherden, in denen selten, aber immer wieder, Schafe mit einem schwarzen Fell geboren werden. Das schwarze Schaf steht bildhaft für Anderssein, was auf diese Weise eindrücklicher als durch andere Sprachmittel thematisiert werden kann.

Mit der Wohnmaschine als Metapher stellte Le Corbusier das Haus in eine analoge Beziehung zur Maschine, was die konzeptuelle, nicht aber die gestalterische Seite betraf. So sehen Le Corbusiers Häuser – wie das Doppelhaus in der Weißenhofsiedlung (1927) oder die Villa in Vaucresson (1922) – nicht wie Maschinen aus. Sie funktionieren auch nicht wie Maschinen, dennoch treten sie mit dem Anspruch auf, mit derselben konzeptuellen Konsequenz wie ein Automobil oder ein Flugzeug aus den Bedürfnissen heraus entworfen und gebaut zu sein. Le Corbusier forderte »ein Haus wie ein Auto, entworfen und durchkonstruiert wie ein Omnibus oder eine Schiffskabine«<sup>48</sup>. Angelehnt an die Entwicklung des Automobils seit 1889, forderte er für die Architektur der Moderne die Herausbildung von neuen Typen. Exemplarisch führte er dies im Typenhaus *Citrohan* (1922) vor, wobei allein die Ähnlichkeit des Namens mit dem der Automobilfirma Citroën der Forderung nach analoger Typenbildung Nachdruck verlieh. Die Maschinenästhetik betraf die Konzeption des Gebäudes und nicht dessen formale Erscheinung.

Was die Maschinenmetapher auf gestalterischer Ebene für die Architektur bedeutet, zeigt sich in den verschiedenen Entwürfen Le Corbusiers für Typenhäuser. Mit ihnen wollte er den Beweis antreten, dass die Schönheit der Dinge aus der Klarheit der Konzeption folgt und nicht umgekehrt: »Die Einheitlichkeit der konstruktiven Elemente ist eine Garantie für die Schönheit«<sup>49</sup>, wobei die Schönheit hier die Seite der Ingenieurästhetik und noch nicht die wirkungsästhetische Seite der Baukunst bezeichnet. Das Typenhaus soll die »praktischsten Lösungen ermöglichen, die außerdem von reiner Ästhetik geprägt sind«<sup>50</sup>. Das ästhetische Potenzial, das in der Typisierung liegt, zeigt sich in Le Corbusiers Entwurf eines großen Wohnblocks, der Immeuble-Villas (1922). Dieser besteht aus einer

»Anordnung von hundert Villen, die in fünf Lagen übereinandergebaut sind; es sind Villen von je zwei Stockwerken mit eigenem Garten. [...] In allen Stockwerken Efeu und Blumen in den hängenden Gärten. Das ›Standard-System‹ pocht hier auf sein Recht.«<sup>51</sup>

Die Wohnmaschine ist demnach nicht wörtlich eine Maschine. Sie ist eine Metapher, die durch Bildübertragung die Grundprinzipien für die Neukonzeption der Architektur im Maschinenzeitalter sichtbar macht. Aus der Analogie zur Maschine leiteten sich für Le Corbusier **vier Grundprinzipien des modernen Bauens** ab:

1. Normierung: Die »unumstößliche soziale Tatsache«<sup>52</sup>, dass alle Menschen ähnliche Grundbedürfnisse haben, führt zu Häusern, die für alle Bewohner ähnliche Bedingungen bieten, denn »es wäre schlimm und ungerecht, wenn die Zelle des Armen anders als die des Reichen wäre«<sup>53</sup>.
2. Typisierung: Wie die Maschine führt die moderne Architektur zur Konzeption von neuen Typen wie Hochhaus, Wohnblock und Villa.
3. Serialisierung: Entsprechend der Maschinenproduktion verlangt die Moderne nach Herstellung von »Häusern im Serienbau«<sup>54</sup>.
4. Standardisierung: Wie für die Maschinenproduktion muss es auch »Standardlösungen für die Wohnungsfrage«<sup>55</sup> geben, wie zum Beispiel Wandschränke, Einbauküchen etc.

Die Wohnmaschine ist demnach nicht selbst Maschine, sondern in Hinblick auf Normierung, Typisierung, Serialisierung und Standardisierung Ergebnis der Übertragung der Prinzipien der Maschinenproduktion auf die Architektur.

Hier muss nun aber eine Unterscheidung gemacht werden. Im Gegensatz zur Wohnmaschine als Metapher war die Funktion des **Ozeandampfers die eines Leitbilds**. Leitbildfunktion bedeutet so viel wie direkte Übertragung von Elementen oder Teilen von einem Medium ins andere, in diesem Fall vom Schiffsbau in die Architektur. Hier lassen sich für Le Corbusier und den Ozeandampfer zwei Leitbildfunktionen unterscheiden. Einmal eine **organisatorische Leitbildfunktion** in Hinblick auf die funktionalen Aspekte des modernen Wohnblocks, andererseits eine **ästhetische Leitbildfunktion** in Hinblick auf die Gestaltung.

Der Ozeandampfer war demnach Leitbild im doppelten Sinne. In Bezug auf die Organisation entlehnte Le Corbusier den hotelähnlichen Betrieb für die Konzeption des modernen Wohnblocks. Er übernahm die auf das absolute Minimum reduzierten Abmessungen der Schiffskabinen sowie den Gemeinschaftsservice von Küche und Wäscherei. Andere Elemente sind die horizontale Organisation und das Promenadendeck, das Le Corbusier in seiner Architektur zur *promenade architecturale* erweiterte. Wie man sieht, gehen hier beide Formen des Leitbilds ineinander über. Denn die Horizontalität und die *promenade architecturale* besitzen selbstverständlich auch starke gestalterische Aspekte. Zu den rein ästhetischen Leitbildern gehören dagegen die Aufbauten der Ozeandampfer wie Schornsteine, Kommandobrücke und Windhützen, die zum Vorbild für die Dachaufbauten von Le Corbusiers Wohnblöcken, besonders der *Unité d'habitation* (1947–1952) in Marseille wurden. Andere Elemente sind die Reiling, die horizontalen Fensterbänder und der weiße Anstrich. Le Corbusier machte sie zu wichtigen Elementen seiner eigenen, idiosynkratischen Formensprache wie auch der Formensprache der Moderne.

Dass alle Menschen biologisch gleiche Bedürfnisse haben, hinderte Le Corbusier nicht daran, im selben Atemzug wenig demokratisch die Dreiklassengesellschaft zum Leitbild für die moderne Gesellschaft zu erheben. Auch hierfür orientierte er sich am Organisationsmodell der Ozeandampfer. In *Feststellungen zu Architektur und Städtebau* (1929) beschrieb Le Corbusier seine Erfahrung bei einer Reise über den Atlantik:

»Weißt du, dass das ein Palast ist, der 2.000 Personen beherbergt, von denen ein Drittel Luxusansprüche an das Leben stellt? Weißt du, dass es hier drei voneinander unabhängige Systeme gibt: ein Gasthausssystem für drei Klassen; ein großartiges mechanisches Antriebssystem mit einem Leiter und seinen Maschinisten und schließlich ein Navigationssystem mit seinen Offizieren und Matrosen?«<sup>56</sup>

Le Corbusier verfolgte hier für das Industriezeitalter das Modell einer feudalen Gesellschaft! Daher verwundert es auch wenig, dass er sich als Städtebauer in die Tradition Ludwigs XIV. stellte. Voll Ehrfurcht heißt in *Städtebau*: »Ehre einem großen Städtebauer! Dieser Despot konzipierte Gewaltiges und verwirklichte es [...] überall verstand er zu sagen: ›Ich will!‹ oder ›So gefällt es mir.«<sup>57</sup> Le Corbusier identifizierte sich mit den absolutistischen Herrschern und ihrer autoritären Macht und sprach sich gegen Liberalismus und Demokratie aus. So forderte er für den Städtebau:

»Autorität muss nun übernehmen, patriarchale Autorität, die Autorität eines Vaters, der um seine Kinder besorgt ist – Halten wir alle Skeptiker und Spötter fern! Wir haben genug von ihrem so zivilisierten Materialismus und seinen schönen Ergebnissen: Arbeitslosigkeit, Ruin, Hungersnot, Verzweiflung und Revolution!«<sup>58</sup>

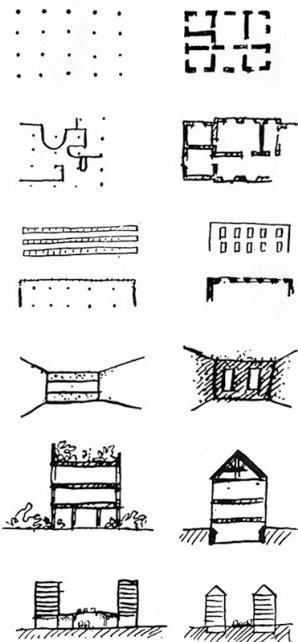
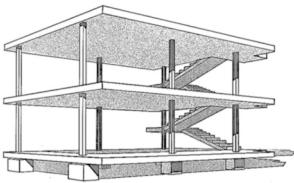
Mit dem modernen Städtebau – wie mit dem Konzept der *ville radieuse* (1930) oder dem *Plan Voisin* für Paris (1925) – verfolgte Le Corbusier keine grundlegende Veränderung der ökonomischen Lage und der politischen Situation, die vor allem für die miserablen Lebensbedingungen der Arbeiter und Angestellten verantwortlich zu machen waren. Er beabsichtigte nicht eine Revolution mit dem Ziel einer gerechteren Gesellschaft, im Gegenteil, es sollte mit den Mitteln der Baukunst der gesellschaftliche Status quo erhalten bleiben. Daher: »Baukunst oder Revolution. Die Revolution läßt sich vermeiden.«<sup>59</sup> Als das Buch *La Ville Radieuse* im Mai 1933 – und damit nur wenige Monate nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten in Berlin – in Frankreich erschien, hatte Le Corbusier keine Skrupel, seine antidemokratische Einstellung offen zu erklären: »Dieses Werk ist der AUTORITÄT gewidmet.«<sup>60</sup>

### 3 Grundriss und System Dom-ino

Die Ideen, die Le Corbusier in *Ausblick auf eine Architektur* postulierte hatte, konkretisierten sich 1926 mit den *Fünf Punkten zu einer neuen Architektur*. Damit zog Le Corbusier die architektonischen Konsequenzen aus den neuen konstruktiven Bedingungen des Bauens mit Stahlbeton. Für ihn verband sich damit jedoch nicht eine neue Architektur, sondern ganz unbescheiden der Beginn der Architektur schlechthin. Die konstruktiven Grundlagen dafür reichten zurück ins Jahr 1914, als er erstmals das Bauen mit Stahlbeton auf zwei Elemente, Stütze

(*pilotis*) und Deckenplatte, zurückführte und es System Dom-ino (Abb. 7a) beziehungsweise *maison dom-ino* oder »l'ossature ›Dom-ino«<sup>61</sup> nannte. Programmatisch stellte Le Corbusier das System Dom-ino an den Anfang des ersten Bandes seines auf acht Bände angelegten *Œuvre complète*.

Das System Dom-ino besteht aus sechs im Raster stehenden Stützen, die eine Deckenplatte tragen. Auf dieser stehen wiederum sechs Stützen, die die nächste Deckenplatte tragen. Dadurch entsteht ein Tragsystem, das sowohl horizontal durch Hinzufügung weiterer Stützen wie auch vertikal durch die Stapelung weiterer Deckenplatten endlos erweiterbar ist. Die Konsequenzen für die Architektur sind weitreichend, denn bis auf die Stützen behindert nichts die Grundrissgestaltung. Da nur die Stützen statisch wirksam sind, haben die Wände keine tragende Funktion und können frei platziert werden. Infolgedessen kann der Grundriss jede Figur annehmen. So ist das System Dom-ino den Zwängen enthoben, mit denen die Architektur im Mauerwerks- oder Klinkerbau konfrontiert ist. Der Unterschied besteht darin, dass mit dem Raumzellenprinzip des Mauerwerks- oder Klinkerbau (Abb. 7b) die Trennwände zugleich die raumbildende und die tragende Funktion übernehmen, wobei die tragende Funktion der Wand und die Spannweite der Decken die Grenzen für die architektonische Gestaltung setzen.



Oben: Abb. 7a, unten: 7b

Im System Dom-ino besteht aber nicht nur in Bezug auf den Grundriss ein größerer Freiheitsgrad. Durch die Übernahme der Tragfunktion durch die Stützen werden auch die Außenwände ihrer konstruktiven Aufgabe enthoben. So gibt es im Unterschied zum Mauerwerksbau, der nur kleinere Fensteröffnungen ermöglicht, für die Fenster im System Dom-ino keine Beschränkung. Sie können in jedem Format und jeder Größe ausgebildet werden, auch als horizontale Bänder. Charakteristisch für das System Dom-ino ist demnach nicht nur eine freie Grundriss-, sondern auch eine freie Fassadengestaltung.

Und noch ein weiteres charakteristisches Element resultiert aus dem System Dom-ino: das als erweiterter Wohnraum oder Dachgarten nutzbare Flachdach. Le Corbusier konnte daher in *Feststellungen zu Architektur und Städtebau*<sup>62</sup> die folgenden **sieben Punkte einer modernen Architektur** auflisten:

1. freier Grundriss
2. freie Fassade
3. unabhängiges Hausskelett
4. Bandfenster oder Glaswand
5. Stützpfiler
6. Dachgarten
7. im Inneren ist das Haus mit »Schrankkästen« ausgerüstet und befreit von Möbeln

Eine Analyse zeigt aber, dass einige dieser Punkte nur Unterpunkte von anderen sind. So kann der Punkt »unabhängiges Hausskelett« ohne Weiteres dem Punkt »Stützpfiler« und der Punkt »Schrankkästen« dem Punkt »freier Grundriss« untergeordnet werden. Tatsächlich strich Le Corbusier diese zwei Punkte und reduzierte die sieben Punkte auf **fünf Punkte einer neuen Architektur**<sup>63</sup> (Abb. 7c):

1. Les pilotis – freie Stützen
2. Les toits-jardins – Dachgärten
3. Le plan libre – freier Grundriss
4. La fenêtre en longueur – Bandfenster
5. La façade libre – freie Fassade



Abb. 7c

Es drängt sich die Frage auf, warum Le Corbusier die Liste nicht weiter auf vier Punkte reduziert hat. Denn das Bandfenster ist eine Möglichkeit der freien Fassadengestaltung, es kann problemlos unter ›Freie Fassade‹ subsumiert werden. Dennoch, Le Corbusier wollte an den fünf Punkten festhalten. Er wollte fünf und nicht sieben Punkte einer neuen Architektur, in Analogie zu den fünf Säulenordnungen der klassischen Architektur. Es ging ihm also nicht um einen Bruch mit der Tradition, im Gegenteil, eines seiner zentralen Anliegen war es, die moderne Architektur in ein Kontinuum zur Tradition zu stellen, aber nicht in formaler Hinsicht sondern in Hinsicht auf die Konzeption.

#### 4 Exkurs Säulenordnungen

Die Moderne war für Le Corbusier nicht das ganz Neue, sondern ein weiterer logischer Schritt in der Entwicklung der Architektur. Dazu konzipierte er seine fünf Punkte zu einer neuen Architektur in Analogie zu den fünf klassischen Säulenordnungen. Seit der Wiederentdeckung von Vitruvs *De architectura libri decem* (*Zehn Bücher über Architektur*) zu Beginn der Renaissance und bis weit in das 18. Jahrhundert hinein standen die antiken Säulenordnungen paradigmatisch für die Architektur als Baukunst. In ihnen kam der Anspruch der Architektur auf eine die reine Materialität überschreitende Idealität und damit auf Ebenbürtigkeit mit den Künsten zum Ausdruck; sie waren das zentrale Thema des theoretischen Nachdenkens über Architektur.

Bezeichnend für den Stellenwert der Säulenordnungen ist die Tatsache, dass die bedeutendsten Baumeister je eigene Maß- und Proportionssysteme vorschlugen. Zu den Architekten, die eine eigene Ordnung vorlegten, gehören Leon Battista Alberti (1404–1472), Antonio Averlino (Filarete) (ca. 1400–ca. 1469), Sebastiano Serlio (1475–ca. 1554), Giacomo Barozzi da Vignola (1507–1573), Andrea Palladio (1508–1580), Vincenzo Scamozzi (1548–1616), Claude Perrault (1613–1688) und im Kontext des englischen Palladianismus Inigo Jones (1573–1652) und Lord Burlington (1694–1753). Im Gegensatz zu Vitruv, der nur

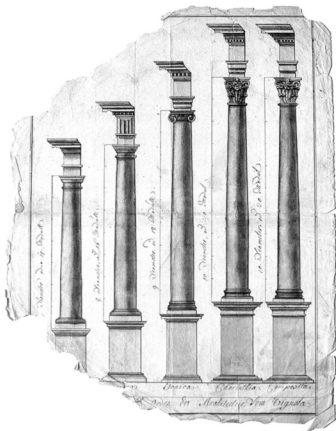


Abb. 7d

drei Säulenordnungen kannte, unterschied die Renaissance **fünf Säulenordnungen** (Abb. 7d). Das sind die Vitruv schon bekannte dorische, ionische und korinthische Säulenordnung, zu denen die toskanische und die komposite Säulenordnung hinzukamen. Erst im Laufe des 19. Jahrhunderts, mit dem Aufkommen von Industrialisierung und Maschinenproduktion sowie mit den damit einhergehenden sozialen Veränderungen, verloren die Säulenordnungen an Bedeutung.

Der Grund für die herausragende Stellung der Säulenordnungen ist, dass in ihnen das Grundprinzip der Architektur schlechthin Thema ist. Es ist das Prinzip von Tragen und Lasten. Mittels Säule, Gebälk und Ornamenten wird in den Säulenordnungen der Verlauf der statischen Kräfte und damit das, was in der Architektur sonst unsichtbar bleiben würde, zur Sichtbarkeit und Erkennbarkeit gebracht. Besonders die Ornamente spielen eine wichtige Rolle, denn sie sind zeichenhafte Elemente, mit denen – ähnlich wie mit den Wörtern der Sprache – die Architektur befähigt wird, Bezug auf anderes zu nehmen und das zum Thema zu machen, was sonst verborgen ist.

**Kapitell und Säulenbasis, Kanneluren und Entasis** sind einige der Zeichen, mit denen die Architektur etwas über sich mitteilt. Sie bringen zur Sichtbarkeit, wie man sich den Kraftfluss im Stein idealerweise vorstellt, wie die Kräfte aus der Horizontalen der Balken in die Vertikale der Säule und weiter ins Erdreich geleitet werden. Damit das Haus stabil ist, dass es also nicht unter der Last zusammenbricht, muss das Material, der Stein, den Kräften von oben gleich große Gegenkräfte entgegensetzen. Das Gleichgewicht von Kraft und Gegenkraft, von Druck und Gegendruck ist das Prinzip der Statik, durch das das Bauen von Gebäuden überhaupt erst möglich ist. Um es sichtbar zu machen, wird das Spiel von Kraft und Gegenkraft mithilfe der Entasis, der mittigen Schwellung oder Stauchung der Säule, ins Bild übersetzt. Bildhaft wird so dargestellt, wie die Kräfte den Stein fiktiv zusammendrücken, wie der Stein gleichzeitig der Kraft von oben eine Gegenkraft entgegensetzt und wie beide Kräfte im Gleichgewicht sind.

Auch wenn sie die statischen Gesetze nicht erklärt, so macht doch die Entasis das Wirken der Kräfte für den Betrachter nachvollziehbar. Dies wird noch unterstützt durch die Kanneluren, die vertikalen Einschnitte, die sehr plastisch, wie die Falten eines Gewands, so Vitruvs Erklärung, die Vertikalität und das Fallende verbildlichen. Im Kontext der Einfühlungstheorie schrieb dazu der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin (1864 – 1945):

»Wir haben Lasten getragen und erfahren, was Druck und Gegendruck ist, wir sind am Boden zusammengesunken, wenn wir der niederziehenden Schwere des eigenen Körpers keine Kraft mehr entgegensetzen konnten, und darum wissen wir das stolze Glück einer Säule zu schätzen und begreifen den Drang alles Stoffes, am Boden formlos sich auszubreiten.«<sup>64</sup>

Dasselbe Thema wird noch einmal in den Wülsten der ionischen Säulenbasis, bestehend aus Torus und Trochilus, aufgenommen. Als ob es nicht Stein wäre, sondern ein anderes, weiches Material, scheint die Säulenbasis unter der Last des Gebäudes zusammengedrückt zu werden bis zu dem Maße, an dem der Stein den von oben einwirkenden Kräften eine gleich große Gegenkraft entgegensetzt und sich ein Gleichgewicht einstellt. Das Gebäude ruht wie auf Kissen – so, wie heute zur Erdbebensicherheit Hochhäuser elastisch auf Elastomerlagern stehen. Zugleich macht die Säulenbasis jenen kritischen Punkt in der Konstruktion sichtbar, an dem die in der Säule gebündelten vertikalen Kräfte ins Erdreich umgelenkt und gestreut werden.

Die Kapitelle wiederum bezeichnen den baukonstruktiv kritischen Punkt am Übergang von Gebälk und Säule, dort also, wo die Umlenkung der horizontalen in vertikale Kräfte stattfindet. Das wird in der Gestaltung der Kapitelle auf unterschiedliche Weise ins Bild übersetzt – wie in den Voluten des ionischen Kapitells, im Motiv der Akanthuspflanze des korinthischen Kapitells oder auch in der kissenartigen Form des dorischen Kapitells. Für die Entstehung und die Bedeutung der Ausformungen der Kapitelle gibt es unterschiedliche ikonologische Herleitungen, wie zum Beispiel für die spiralförmige Figur der Volute des ionischen Kapitells. Da es sich bei der ionischen Säule nach antiker Auffassung um die weibliche Ordnung handelt – im Gegensatz zur dorischen Säule, die das männliche Prinzip darstellen soll –, interpretierte Vitruv die Voluten des ionischen Kapitells als stilisierte Locken einer Frau. Dennoch setzt die spiralförmige Volute vor allem die Umlenkung der Horizontal- in die Vertikalkräfte plastisch ins Bild. Gezeigt wird, wie sich das Material unter der Last spreizt und an den Rändern einrollt – wie bei einem alten Meißel, der unter den unzähligen Schlägen des Hammers sich an seinem oberen Ende spiralförmig – volutenhaft – verformt.

Beim korinthischen Kapitell liegt der Architrav dagegen auf aufragenden Pflanzenstängeln auf, die an ihren Enden wie junge Triebe eingerollt sind. Zusätzlich scheinen sich die einzelnen Stiele unter der Last des Architravs leicht

nach außen zu biegen. Auch hier wird der neuralgische Punkt der Umlenkung der Kräfte ins Bild gesetzt. Das erzeugt eine große visuelle Spannung, da der Eindruck suggeriert wird, dass schon bei der kleinsten Verlagerung der Kräfte das Gleichgewicht gestört werden und alles ins Rutschen kommen könnte. Wie beim ionischen Kapitell gibt es aber auch hier eine weitergehende ikonologische Bedeutung, insofern im korinthischen Kapitell das spannungsvolle wie auch labile Gleichgewicht zwischen menschlichem Artefakt und Natur thematisiert wird. Dagegen ist in den Rundungen des kissenartig verbreiterten dorischen Kapitells die stufenlose und graduelle Umlenkung der horizontalen in vertikale Kräfte analog zur Säulenbasis Thema.

Es gehört zu den Gesetzen der Architektur, die besonders evident und konsequent im Klassizismus umgesetzt sind, dass nur jene Stellen im Gebäude, an denen sich konkret oder konzeptuell etwas ändert, zum Ort der Gestaltung werden. Wo sich nichts ändert, muss auch nicht eingegriffen werden, es gibt keinen Anlass dazu. So hat der Schaft einer dorischen Säule von oben bis unten eine glatte Oberfläche, der Architrav läuft ohne Veränderung des Profils von einem Kapitell zum anderen, das Profil des Rundbogens ändert sich nicht, wobei eine Ausnahme im Scheitelpunkt möglich ist. Dort kann ein Schlussstein angedeutet und zum Anlass zusätzlicher Gestaltung werden. Denn es handelt sich um jenen Stein, der am Ende des Bauprozesses die zwei Hälften des Bogens miteinander verbindet, und ohne den der Bogen kein Bogen wäre und in sich zusammenbrechen würde. Ähnliches gilt für die Fassade, die im Allgemeinen eine homogene Fläche ist. Ornamentale Elemente finden sich nur dort, wo die Fläche unterbrochen ist, wo in sie eingegriffen wird wie bei den Fensteröffnungen und den Türen, die klassischerweise von ornamentalen Elementen begrenzt oder gerahmt sind, oder an jenen Stellen der Wand, hinter denen die Deckenbalken liegen oder sich das Profil der Wand ändert, was dann oft über Gesimse oder Lisenen kommuniziert wird.

Mittels der Ornamente wird die Präsenz des Materials überwunden. In der Thematisierung des Nichtsichtbaren findet die Transzendierung der Materialität statt. Architektur wird zum Medium des *Geistes* oder der *Idee*, es wandelt sich die Ingenieurästhetik zur Baukunst. Das verlieh den Säulenordnungen ihren besonderen Status in der Architekturgeschichte und erklärt die obsessive Beschäftigung mit ihnen über die Jahrhunderte hinweg. Es erklärt aber auch die Schwierigkeit, sich im Übergang zur Moderne von ihnen zu trennen. Denn mit der Abschaffung der Säulenordnungen, das heißt mit der

Abschaffung der Ornamente, ging die Möglichkeit zur Transzendierung der Architektur verloren. Die Gefahr bestand, dass die Architektur in der Banalität der reinen materiellen Präsenz und Funktionserfüllung erstarre. Diese Gefahr war real. Es bedurfte anderer Mittel und Verfahren, es bedurfte der Wandlung des Konzepts von Baukunst.

## 5 Aufriss und Modulor

Dass Le Corbusier seine fünf Punkte zu einer neuen Architektur in eine Traditionslinie mit den fünf Säulenordnungen stellte, wirft die Frage auf, wie dies gerechtfertigt werden kann. Gerechtfertigt wäre es, wenn sich mit den fünf Punkten ebenso ein Moment der Transzendierung der materiellen Präsenz der Architektur verbinden würde. Dem scheint die Forderung nach dem *freien* Grundriss und der *freien* Fassade zunächst zu widersprechen, denn die Lösung von den konstruktiven Bedingungen scheinen dem Pragmatismus und Funktionalismus Vorschub zu leisten. Das mag für den Grundriss gelten, nicht aber für die Fassade. Trotz der Möglichkeit der freien Kombination der Elemente zeigte Le Corbusier an der Villa Stein (1927) in Garches, die er exemplarisch für die Umsetzung der fünf Punkte im *Œuvre complète* anführte, dass die Gestaltung der Fassade<sup>65</sup> keineswegs völlig frei ist. Wie er in verschiedenen Zeichnungen darlegte, ist die Fassade nach den Regeln des Goldenen Schnitts komponiert. Die »freie Fassade« ist Ort der Repräsentation eines idealen Ordnungssystems und damit Medium der Transzendierung der materiellen Präsenz des Gebäudes. Es macht den besonderen Stellenwert der fünf Punkte einer neuen Architektur aus, dass mit ihnen die moderne Fassade in die Traditionslinie der Säulenordnungen tritt, nicht formal, sondern konzeptuell.

Als Goldener Schnitt wird das Teilungsverhältnis einer Linie in zwei Teilstücke bezeichnet, bei dem das Verhältnis des Ganzen zu dem größeren Teilstück dem Verhältnis des größeren zum kleineren Teilstück entspricht. Dies lässt sich über Dreieck- und Rechteckkonstruktionen erzeugen, die Grundlage dafür ist ein rechtwinkliges Dreieck und damit der rechte Winkel schlechthin. In Kombination mit den Maßen des Menschen machte Le Corbusier in seinem Buch *Der Modulor* (1948) den Goldenen Schnitt zur Grundlage eines von ihm entwickelten idealen Maßsystems. »Zum ersten

Mal verwandle ich Dimensionen in Proportionen!«<sup>66</sup> zitierte 1978 Georges Candilis (1913–1995) Le Corbusier im Vorwort der dritten deutschen Ausgabe des *Modulors* oder Maßreglers, wie ihn Le Corbusier auch nannte. Schon seit 1922 habe er eine neue Auffassung der Architektur vertreten: »Regulierende Liniennetze klären die Fassaden [...] Die Forschung ist verwickelt und symphonisch: [...] Bestimmung der Zelleneinheiten (Wohnungsinhalt), des Verkehrsnetzes; in Wirklichkeit umfaßt sie alle grundsätzlichen architektonischen Organisationsfragen.«<sup>67</sup>

Das auf dem Goldenen Schnitt und den Maßen des Menschen sich gründende Liniennetz des Modulors schafft Ordnung und Bezüge, aber es bringt, wie Le Corbusier unmittelbar danach anführte, keine poetischen oder lyrischen Gedanken hervor, »es schafft nur Gleichgewicht«<sup>68</sup>, es dient zur Lösung von bildnerischen, formalen Problemen. So wie in der Musik Harmonik und Quintenzirkel noch keine musikalische Motive hervorbringen, sondern diese erst durch die Behandlung des harmonischen Materials durch den Komponisten entsteht, so erwächst auch der poetische Gehalt der Architektur erst durch die Art der Behandlung des Goldenen Schnitts und seiner Maßsysteme sowie deren Anwendung auf das architektonische Material.

Indem Le Corbusier den Goldenen Schnitt mit dem Idealmaß des Menschen kombinierte, stellte er ein weiteres Mal die Moderne in eine Traditionslinie mit der Geschichte. Er knüpfte damit an die Darstellung des vitruvianischen Menschen (Abb. 7e) an, wie sie in Anlehnung an Vitruv in der Renaissance zum Idealbild der humanistischen Weltanschauung und für die Architektur zur Grundlage eines idealen Proportionsystems wurde. Sie zeigt einen Menschen im Zentrum einer geometrischen Figur, die aus einem Quadrat und einem Kreis besteht. Der Körper, die Beine und die ausgestreckten Arme geben das Maß für Kreis und Quadrat vor. Damit beschreibt die vitruvianische Figur eine ideale, universelle Ordnung, in deren Zentrum der Mensch steht. Ihre bekannteste Darstellung ist die Zeichnung (ca. 1490) von Leonardo da Vinci. Diese unterscheidet sich von anderen Beispielen wie etwa von Francesco di Giorgio Martini (1439–1501), Giovanni Giocondo (1433–1515), Mariano di Jacopo

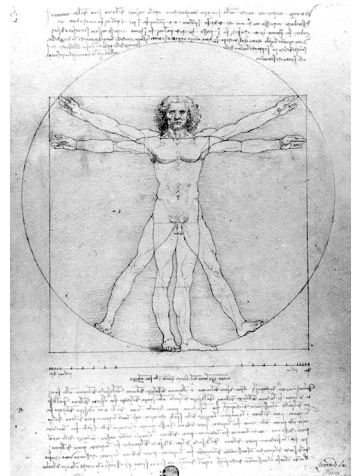


Abb. 7e

(1382–ca. 1453) oder Cesare Cesariano (1475–1543) dadurch, dass sie die Darstellung des Menschen im Kreis mit seiner Darstellung im Quadrat in einer Figur zusammenführt. Als Voraussetzung für die dynamische und poetische Spannung einer die reine materielle Faktizität überschreitenden Architektur fallen in Leonardos Überlagerung von Kreis- und Quadratfigur die Mittelpunkte beider nicht zusammen.

Dennoch hatte Le Corbusier weniger Hochachtung vor der Renaissance, als es scheinen mag. Die Abneigung gegen die Renaissance teilte er übrigens mit Frank L. Wright (1867–1959). Für Le Corbusier war die Renaissance von starren Regeln und einem »Schulgeist«<sup>69</sup> geprägt. Diesen hoffte er mit seinem Modulor zu überwinden. Seine Abneigung richtete sich gegen die Idealstadtplanungen wie in Palmanova oder in Ferrara, die in simplen geometrischen Kreis- und Quadratfiguren organisiert waren. Er kritisierte diese »grenzenlosen ›Verstandes-Pläne‹, [die] außerhalb der Wahrnehmung, außerhalb der Sinne und außerhalb des Lebens«<sup>70</sup> stünden. Die Renaissance sei von einer Geistesart gewesen, die »zur Unfruchtbarkeit führen mußte und die eines schönen Tages die Architektur getötet hat, nachdem sie sie auf die Papierbogen der Reißbretter genagelt hatte, in Sternen, Quadraten und anderen blendenden, rein subjektiven Figuren«<sup>71</sup>.

Sensibilisiert durch das »Emporkommen des Maschinenzeitalters«<sup>72</sup>, das schärfere Werkzeuge fordere, verstand Le Corbusier den Modulor als eine dynamische Fortschreibung des vitruvianischen Menschen. Im Zentrum des Modulors steht die menschliche Figur mit einem ausgestreckten Arm (anstelle zweier horizontal ausgestreckter Arme beim vitruvianischen Menschen). Dieser schrieb Le Corbusier eine Abfolge von Quadraten und Kreisen ein, denen auf komplexe Weise der Goldene Schnitt zugrunde lag. Der Unterschied zur Darstellung der vitruvianischen Figur ist, dass der Modulor nicht nur symbolisch wie bei Leonardo eine Weltordnung repräsentiert, sondern als konkretes Maßsystem den Anspruch erhebt, von den kleinsten Dingen bis zum Städtebau alles in konkrete, messbare Beziehungen zu setzen.

Die erste Bestätigung für die Bedeutung des Goldenen Schnitts in der Architektur fand Le Corbusier in der Fassade des Senatorenpalastes in Rom von Michelangelo (1475–1564). Auf einer Postkarte des Gebäudes zeichnete Le Corbusier die entsprechenden rechten Winkel ein und entdeckte, dass die Fassade den Regeln des Goldenen Schnitts entsprach. Das wurde ihm »zu einer Offenbarung, zu einer Gewißheit«<sup>73</sup>. Mit für den Goldenen Schnitt ge-

scharfem Auge entdeckte Le Corbusier dann auch in anderen Werken von Kunst und Architektur die von ihm etablierten Proportionsreihen. Viele Bauwerke von Rang schienen unsichtbaren Ordnungssystemen zu folgen, die als »scharfe, feine, bewußte Methoden« den schöpferischen Instinkt eines Künstlers leiteten und »Kundgebungen einer harmonischen Intuition«<sup>74</sup> waren. Als Beispiele führte er die Zisterzienserabtei in Ermenonville aus dem 13. Jahrhundert oder die Hagia Sophia in Istanbul an.

Wo die Intuition und die poetische Inspiration fehlten, würden dagegen aus den schönen Regeln »banal angewandte Schablonen«<sup>75</sup>. Das war Le Corbusiers Kritik an der Renaissance im Allgemeinen, im Besonderen galt diese Michelangelos Senatorenpalast, in dem der Goldene Schnitt lediglich zu »absichtlichen und vorbedachten, gelehrten Liniennetzen«<sup>76</sup> geführt habe. Am Ende seines Buchs *Der Modulor* präsentierte Le Corbusier dann noch einmal seinen Idealmenschen. Dieser ist nicht mehr in Kreis und Quadrat eingespannt, sondern gibt mit seinem ausgestreckten Arm das Maß für die dem Modulor zugrunde liegende Fibonacci-Reihe an. Le Corbusier notierte darunter: »Die Skizze schließt die Studie über den »Modulor« durch die Bestätigung der Ausgangshypothese ab. Und noch dies: HIER spielen die GÖTTER! Ich schaue zu und halte mich weislich außerhalb dieses Lustgartens!«<sup>77</sup>

## Basisliteratur

Le Corbusier: *Der Modulor. Darstellung eines in Architektur und Technik allgemein anwendbaren harmonischen Maßes im menschlichen Maßstab*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1985

Le Corbusier: *Ausblick auf eine Architektur* [1922], Basel: Birkhäuser 2001

## Anmerkungen

- 1 Le Corbusier (2001), *Ausblick auf eine Architektur* [1922], S. 8.
- 2 Ebd., S. 10.
- 3 Ebd.
- 4 Ebd.
- 5 Ebd.
- 6 Ebd.
- 7 Ebd.
- 8 Ebd.
- 9 Ebd.
- 10 Ebd., S. 33.
- 11 Ebd., S. 31.
- 12 Ebd., S. 33.
- 13 Ebd., S. 34.
- 14 Georg W. F. Hegel (1986), *Vorlesungen über die Ästhetik I*, S. 24f.
- 15 Ebd., S. 26.
- 16 Le Corbusier (2001), *Ausblick auf eine Architektur* [1922], S. 32.
- 17 Ebd., S. 77.
- 18 Ebd.
- 19 Ebd.
- 20 Ebd., S. 79.
- 21 Ebd., S. 78.
- 22 Ebd., S. 32.
- 23 Ebd., S. 77.
- 24 Ebd., S. 32.
- 25 Ebd.
- 26 Ebd., S. 29.
- 27 Ebd., S. 33.
- 28 Ebd., S. 29.
- 29 Ebd., S. 32.
- 30 Ebd.
- 31 Ebd., S. 21.
- 32 Ebd.
- 33 Ebd., S. 29.
- 34 Ebd., S. 50.
- 35 Ebd.
- 36 Ebd.
- 37 Ebd.
- 38 Ebd.
- 39 Ebd., S. 86.
- 40 Ebd., S. 65.
- 41 Ebd., S. 78.
- 42 Ebd., S. 198.
- 43 Ebd., S. 179.
- 44 Ebd., S. 104.
- 45 Ebd., S. 102.
- 46 Ebd., S. 179.
- 47 Le Corbusier (1964a), 1929. *Feststellungen zu Architektur und Städtebau*, S. 88.
- 48 Le Corbusier (2001), *Ausblick auf eine Architektur* [1922], S. 179.
- 49 Ebd., S. 182.
- 50 Ebd.
- 51 Ebd., S. 186.
- 52 Ebd.
- 53 Ebd., S. 198.
- 54 Ebd., S. 182.
- 55 Ebd., S. 88.
- 56 Le Corbusier (1964a), *Feststellungen zu Architektur und Städtebau*, S. 208.
- 57 Le Corbusier (1979), *Städtebau*, S. 254.
- 58 Le Corbusier (1964b), *La Ville Radieuse*, S. 152.
- 59 Le Corbusier (2001), *Ausblick auf eine Architektur* [1922], S. 215.
- 60 Le Corbusier (1964b), *La Ville Radieuse*, S. 1.
- 61 Le Corbusier (1964c), *Œuvre complète*, S. 23.
- 62 Le Corbusier (1964a), 1929. *Feststellungen zu Architektur und Städtebau*, S. 119.
- 63 Le Corbusier (1964c), *Œuvre complète*, S. 128.
- 64 Heinrich Wölfflin (2007), »Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur« [1886], S. 73.
- 65 Le Corbusier (1964c), *Œuvre complète*, S. 144.
- 66 Le Corbusier (1985), *Der Modulor*, S. 7.
- 67 Ebd., S. 27f.
- 68 Ebd., S. 34.
- 69 Le Corbusier (2001), *Ausblick auf eine Architektur* [1922], S. 14.
- 70 Le Corbusier (1985), *Der Modulor*, S. 61.
- 71 Ebd., S. 61f.
- 72 Ebd., S. 16.
- 73 Ebd., S. 26.
- 74 Ebd., S. 27.
- 75 Ebd.
- 76 Ebd.
- 77 Ebd., S. 238.



# 8 Umgekehrte Reise zu den Ursprüngen Le Corbusier II



»Nach dem Ausgang des großen Krieges [1918] scheint es notwendig, sich wieder auf die Grundlagen zu besinnen«<sup>1</sup> schrieb Le Corbusier (1887–1965) rückblickend in *Der Modulor* über die Anfänge seiner literarischen Tätigkeit. Er selbst sprach von »theoretischen Artikeln«<sup>2</sup>, die er auch als Forschung bezeichnete und zugleich eingestand, dass sie eher »verwickelt und symphonisch«<sup>3</sup>, also gar nicht so wissenschaftlich seien. Tatsächlich zeichnen sich Le Corbusiers Aufsätze durch eine gewisse Undurchdringlichkeit aus, was daran liegt, dass er alles daran setzte, den geisteswissenschaftlichen und kulturgeschichtlichen Kontext zu verschleiern. Das hätte nur die Avantgarde-Attitüde gestört. Doch auch wenn Le Corbusier vielleicht kein disziplinierter Denker war, so verfügte er doch über eine gute Intuition, was den Mangel an Präzision kompensierte.

Für Le Corbusier wie für die Generation, die die Moderne in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts prägte – Henry van de Velde (1863–1957), Auguste Perret (1874–1954), Walter Gropius (1883–1969) oder Antonio Sant’Elia (1888–1916) und Giuseppe Terragni (1904–1943) –, gilt, dass sie alle durchweg aus einer Tradition klassischer Bildung kamen, und dass die Ablösung von der Klassik nicht ohne Mühen war und keineswegs leichtfertig geschah. Man kann hier von den Schmerzen der Modernisierung sprechen. Die Polemik in Le Corbusiers Texten, die herausgebellten Parolen, aber auch die oft pauschalen Gegnerschaften, wie die gegen die Renaissance, sind Indizien dafür.

Der Prozess der Ablösung gestaltete sich schwierig, obwohl die Beziehung zur Antike schon nicht mehr ungetrübt war, was den Prozess der Ablösung keineswegs leichter machte. So begann auch Le Corbusiers Karriere mit einer Verschiebung der Perspektive auf die Geschichte. Das ist Thema in Le Corbusiers Reisetagebüchern aus dem Jahr 1911. Vor dem Ersten Weltkrieg und damit vor dem Zivilisationsbruch hatte Le Corbusier zusammen mit dem Kunsthistoriker August Klipstein (1885–1951) eine Studienreise unternommen, die nicht nach dem Modell einer klassischen Bildungsreise konzipiert war. Denn Le Corbusier und Klipstein näherten sich der griechischen Klassik quasi von hinten. Die Reise ging über Wien und den Balkan zunächst nach Istanbul und damit ins alte Byzanz und nicht, wie üblich, in chronologisch absteigender Linie über den italienischen Barock, die Renaissance, die Gotik, die Romanik und die römische Antike über Italien nach Griechenland. Le Corbusiers **umgekehrte Reise zu den Ursprüngen** führte erst nach einem längeren Aufenthalt am Bosphorus, aber dafür umso triumphaler, nach Athen und auf die dortige Akropolis als deren Höhepunkt.

## 1 Denkende Umbildung der Geschichte

Le Corbusiers *Reise nach dem Orient* ist ein einzigartiges Dokument der Suche nach einer Traditionslinie für die sich formierende Moderne. Je deutlicher die Moderne auf Distanz zum 19. Jahrhundert ging, umso mehr war sie, nach Walter Benjamin (1892–1940), auf der Suche nach ihrer Urgeschichte und dem »urgeschichtlichen Moment«<sup>4</sup> zur eigenen, fortgeschrittenen Praxis. Als Folge und Bedingung der Technik vererbten sich in der Moderne die Traditionen nicht mehr einfach und automatisch weiter. Dennoch riss der Faden nicht ab, es blieben Korrespondenzen »zwischen der Welt der modernen Technik und der archaischen Symbolwelt der Mythologie«<sup>5</sup>, wie die Benjamin formuliert hat. Diese lagen jedoch nicht einfach auf der Hand, sondern mussten aktiv zur Sichtbarkeit gebracht werden. Traditionen sind immer Resultat einer Konstruktion von Geschichtlichkeit und eben nicht das, was einfach da ist und ohne Bewusstsein für die Inhalte weitergegeben wird.

Der Soziologe Max Weber (1864–1920) hat darauf verwiesen, dass es weniger »die ›sachlichen‹ Zusammenhänge der ›Dinge‹, sondern die gedanklichen Zusammenhänge der Probleme«<sup>6</sup> sind, die die Geschichte ausmachen. Wo mit neuen Methoden einem Problem nachgegangen wird und sich daraus neue, bedeutsame Gesichtspunkte eröffnen, dort entsteht Geschichte. Geschichte ist immer eine Konstruktion aus der Perspektive der Jetztzeit und daher in einem stetigen Wandel begriffen. Diese Veränderungen ergeben sich aber nicht etwa aus neuen Entdeckungen und Ausgrabungen oder aus der Zugänglichkeit von neuen Dokumenten in den Archiven, sondern weil sich die Zeit und mit ihr der Standpunkt des Betrachters ändert. Tradition entsteht durch »denkende Umbildung«<sup>7</sup> der Erzählung der Geschichte. So blickten zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Architekten und Künstler der Moderne aus der Aktualität der Problematiken der Modernisierungsprozesse heraus von einem neuen Standpunkt zurück.

Le Corbusiers und Klipsteins Reise in den Orient steht in der langen **Tradition der Grand Tours**, der Bildungsreisen, wie sie seit dem 18. Jahrhundert obligatorisch für die junge Generation des europäischen Adels, später auch für die des gehobenen Bürgertums waren. Erstmals belegt ist der Begriff *Grand Tour* zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Geläufig wurde er aber erst nach 1670 in der Kombination als *Grand Tour of France* oder *Giro of Italy*. Tatsächlich führte die Grand Tour für den englischen Adel ursprünglich nach Frank-

reich, später weiter nach Italien und über Österreich und Deutschland zurück. Griechenland selbst, unter osmanischer Herrschaft stehend, war nur schwer zugänglich. Das änderte sich erst nach den griechischen Befreiungskriegen (1821–1829), die zur Krönung von Otto von Bayern (1815–1867) zum König von Griechenland im Jahr 1832 führten.

Zu den berühmtesten Reisenden gehören Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832), Johann Gottfried Seume (1763–1810) und Karl Friedrich Schinkel (1781–1841), Charles R. Cockerell (1788–1863) und John Ruskin (1819–1900). Wie sich der Kreis der Reisenden erweiterte, so veränderte sich mit der Zeit auch das Bildungsziel. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts trat neben die Kultur- auch die Naturgeschichte; zugleich wandelten sich unter dem Einfluss der Aufklärung die Erwartungen an die Reise: von einem reinen Bildungserlebnis hin zum geschmacks- und urteilsprägenden Wahrnehmungserlebnis im Sinne einer Schule des Sehens. Die Faszinationskraft, die von den griechischen Tempeln Süditaliens und Siziliens wie in Paestum, Selinunte, Segesta und Agrigento ausging, lag auch in deren Ruinencharakter. An den Ruinen entzündeten sich die **Fantasien über den Ursprung der europäischen Kultur**. Was die Allegorien in der Kunst sind, so kann man mit Benjamin sagen, das sind die Ruinen in der Architektur, nämlich komplexe, mithin rätselhafte Bilder, die Anstoß für Spekulation über die ideale vergangene wie auch die zukünftige utopische Gesellschaft sind. Die Rekonstruktionen der heroischen Vergangenheiten werden so zu Wendepunkten der eigenen Zeit und als solche Ausgangspunkte für die Visionen einer nicht minder heroisch gedachten Zukunft.

Das erklärte Ziel der Reise von Le Corbusier und Klipstein war jedoch anfänglich nicht die Klassik. Ihre Reise stand im Zeichen eines ethnologisch motivierten kunst- und architekturhistorischen Interesses, das sich im Zuge der beschleunigten Modernisierungsprozesse in den Industrienationen herausgebildet hatte. Man suchte in den ländlichen Lebens- und Kulturformen wie etwa in den Trachten und Festen, der Volksmusik und Keramik, den Ornamenten und Bauernhäusern die naturverbundene Vorstufe zur Moderne. Klipstein berichtete in seinem Tagebuch, wie er und Le Corbusier an langen Abenden über die Definition von Kultur und Zivilisation diskutierten. Europa habe vergessen, stellte er fest, was es dem Orient kulturell verdanke. Vergessen habe man, dass die Griechen ja nur »frühere Errungenschaften zur vollendeten Höhe führten, daß sie das meiste übernahmen und daß der direktere Träger jener frühen und so hochstehenden Kulturen der heutige Orient

ist«<sup>8</sup>. Als Ursprung der europäischen Kultur sollte die Kunst des Orients die gleiche Würdigung und Wertschätzung erfahren wie die griechische und die römisch-florentinische Kultur.

Die Initiative zu dieser Reise ging von Klipstein aus. Ihn trieb ein konkretes kunsthistorisches Interesse, das sich auch Le Corbusier zueigen machte und an dem dieser bis zur Ankunft auf der Akropolis von Athen festhielt. Klipstein suchte im Orient, wie Adolf Max Vogt (1920–2013) formuliert hat, nichts Geringeres als eine »Tradition der abstrakten Kunst«<sup>9</sup>. Den Hintergrund dafür bildeten der Kubismus und der Expressionismus, die in jenen Jahren in Paris und München als Avantgardekünste scheinbar im Bruch mit der europäischen Tradition entstanden waren. Beide Strömungen hatten die Wahrnehmung so nachhaltig verändert, dass nicht nur die europäische Kunst des 19. Jahrhunderts, sondern auch die islamische Kunst in einem neuen Licht erschien. Klipstein hoffte in der geometrisch-abstrakten islamischen Kunst Korrespondenzen zu den aktuellen Entwicklungen in Europa zu finden. Das hätte ihm erlaubt, aus der islamischen Kunst heraus eine Traditionslinie hin zum Kubismus und zum Expressionismus zu legen. Diese würden so als Erneuerungsbewegungen erscheinen, in der das Älteste aufscheinen und die Rückkehr zu den Ursprüngen der europäischen Kultur gelingen könnte.

Wie Klipstein in seinem Tagebuch festgehalten hat, kennt die islamische Kunst keine bildhafte »Darstellung des Menschen mit literarischem Motiv. Es bleibt nur die Verteilung von Linie und Farbe.«<sup>10</sup> Das entsprach ganz den Vorstellungen von Kubismus und Expressionismus, die ebenfalls die Abschaffung des erzählerisch-abbildenden Moments in der Kunst zum Thema hatten. Wie Klipstein formulierte, sei es der »literarische Inhalt [...], der den Genuß des okzidentalen Kunstwerks stark beeinträchtigt«<sup>11</sup>. Dieses Motiv nahm Le Corbusier später in *Ausblick auf eine Architektur* auf, als er den Kubismus als für die Architektur vorbildlich darstellte. »Fern aller figürlichen Darstellung«<sup>12</sup> habe sich mit dem Kubismus die moderne Kunst der Meditation verschrieben. Es ist ein Nachhall seiner Reise in den Orient und des Einflusses von Klipstein, dass Le Corbusier die Eliminierung aller literarischen Motive aus der Architektur forderte, denn die moderne Architektur »erzählt keine Geschichten mehr, sie zwingt zum Nachdenken«<sup>13</sup>.

Mit seinem Interesse für die abstrakte Linie bezog sich Klipstein auf Wilhelm Worringers (1881–1965) 1908 erschienenen Buch ***Abstraktion und Einführung***. In einem umfassenden historischen Abriss zeigte Worringer, wie die

Künste sich zwischen Abstraktion und Einfühlung wie zwischen zwei Polen bewegen. In Zeiten, in denen sich der Mensch in großer Harmonie mit der Natur fühle, entwickle er ein organisches Kunstkonzept, das auf dem Prinzip der Nachahmung der Dinge und der Einfühlung in sie gründe. Die Grundlage dafür sei ein physiologisch-psychologisches Kunstverständnis. Als paradigmatisch für die einführende Kunstpraxis führte Worringer die griechische Klassik und ihre Kunstwerke an, allem voran die Skulptur und die Architektur. Dagegen tendiere die Kunstpraxis in Zeiten der Entfremdung des Menschen von der Natur zur Abstraktion. Als Beispiel dafür nannte er die Kunst der frühen Kulturen in Mesopotamien, die sich durch einen strengen geometrischen Stil auszeichnet. Weit wichtiger jedoch ist, dass Worringer auch die Kunst des 20. Jahrhunderts auf der Seite der Abstraktion sah. Hier ist es die Industrialisierung und die Maschinenproduktion, die den Menschen von sich und von der Natur entfremdeten. Das verstörte Verhältnis der Moderne zur Natur schlage sich dann in der Tendenz zur Abstraktion nieder.

Laut Vogt wird vor dem Hintergrund von Klipsteins Lektüre von Worringers *Abstraktion und Einfühlung* verständlich, »daß Klipstein diese Reise eigentlich als Auseinandersetzung mit Worringers Theorie erlebt und von Anfang an so konzipiert hat«<sup>14</sup>. Damit war die Strategie verbunden, sich der europäischen Kultur- und Architekturgeschichte von den Grundlagen und somit von den Phasen abstrakter Kunst, die der griechischen Klassik vorausgegangen waren, her zu nähern. In den geometrischen islamischen Ornamenten, die allerdings viele Jahrhunderte nach der klassischen Phase Griechenlands entstanden waren, lebten für Klipstein und Le Corbusier die ältesten Kunstformen weiter. Eine Schmuckfliese in der Valide-Moschee (*Valide Camii*) in Istanbul schien dies zu bestätigen. Die einfache Darstellung der Kaaba, die nicht-perspektivisch die Fassaden auf drei Seiten des Grundrisses nach außen klappt, kommentierte Le Corbusier – auf Deutsch – mit »intellektualistische [sic!] Vorstellung«<sup>15</sup>. Diese Fliese schien ihm der Beweis dafür zu sein, dass die islamische Kultur »eben nicht den Weg der ›Einfühlung‹ wählt (verstanden z. B. als perspektivisches Abzeichnen und Nachahmung), sondern den Weg der ›Abstraktion‹«<sup>16</sup>.

Für Le Corbusier war Klipsteins Sicht auf die Geschichte bis zum Besuch der Akropolis in Athen bestimmend. Dann setzte sich bei ihm eine andere Sichtweise durch. Die Idee formal-ästhetischer Abstraktion, die Klipstein am Vorbild der kubistischen und expressionistischen Kunstpraxis entwickelt hatte, war angesichts der Akropolis nicht mehr zu halten. Jetzt beanspruchte Le Corbusier die

Interpretationshoheit. Abstraktion im Kontext der Architektur deutete er nun als Verfahren der Perfektionierung der Konzeption des Werks und der Bearbeitung des Materials, was unter den Bedingungen handwerklicher wie auch maschineller Produktionsformen geschehen konnte. Vor dem Hintergrund der industriellen Moderne nahm er die baukonstruktive Präzision des Parthenons mit neuen Augen wahr, nicht mit kunsthistorisch gelehrtem, sondern mit von der Industrialisierung und der Maschine geprägtem Blick. Die Mauer der Cella, so Le Corbusier, nahm »die Macht einer stählernen Panzerung an und die »guttae« der Mutuli riefen das Bild von Nieten hervor«<sup>17</sup>. Er war begeistert von der »offensichtlichen Mathematik und der Reinheit, die ein Mechaniker seiner Arbeit widmet«, und verglich, immer in Bezug auf den Parthenon, »den Marmor mit dem neuen Erz«<sup>18</sup>, wobei das neue Erz eine Umschreibung für Eisen und Stahl war.

Diese Wende kam nicht überraschend, sie hatte sich schon bei der Hinreise mit dem Schiff auf der Donau angekündigt. Angesichts einiger eiserner Brücken in Fachwerkträgern diskutierten Klipstein und Le Corbusier mit einem Prager Architekturstudenten »über die Frage der Ästhetik«<sup>19</sup>. Während Le Corbusier sich für die eisernen Brücken als »Meisterwerk an Leichtigkeit und Technik« begeisterte und als Zeugen den Hamburger Bahnhof sowie »die Autos, die Flugzeuge, die Passagierdampfer und die Lokomotiven«<sup>20</sup> anführte, wirkte der Prager Student ungehalten; er »trauert dem Akanthusblatt«<sup>21</sup> nach, so Le Corbusier. In den Bauwerken der Akropolis schien dagegen beides zusammenzukommen: die formale Strenge der Klassik mit der Präzision der Technik. Den nachhaltigen Eindruck, den die Akropolis bei ihm hinterlassen hatte, beschrieb Le Corbusier später rückblickend: »Bei jeder Sache, die ich gemacht habe, hatte ich im Geist, tief in meinem Inneren, diese Akropolis vor mir.«<sup>22</sup>

## 2 Präzision und Ausdruckskraft

Die Beziehung zwischen Moderne und Antike machte Le Corbusier in *Ausblick auf eine Architektur* explizit zum Thema; dies tritt im dritten Abschnitt des Kapitels *Augen, die nicht sehen ...* zutage. Dieser ist dem Automobil gewidmet, während die vorausgehenden zwei Abschnitte sich mit dem Flugzeug und dem Ozeandampfer befassen. Am Beginn des dritten Abschnitts steht die Abbildung einer Bremse eines Delage-Automobils. Sie ist in ihrer Längsachse aufgeschnitten und gibt Einblick in die Mechanik. In der Bildunterschrift

schwärmte Le Corbusier von der Präzision der Ausführung. Diese resultiere aus dem mit dem Maschinenzeitalter »neu entstandenen **Gefühl für die Mechanik**«<sup>23</sup>. Das zeichne aber keineswegs die Moderne gegenüber anderen Zeitaltern aus, denn schon Phidias (ca. 480–ca. 430 v. Chr.), der legendäre Bildhauer und Architekt der Antike, habe so empfunden, »das Gebälk des Parthenontempels beweist es«<sup>24</sup>. Die Moderne zeige sich als Wiederentdeckung von Prinzipien, die die Architektur schon in der Antike geprägt haben und die durch die Maschine eine Neubewertung erfuhren.

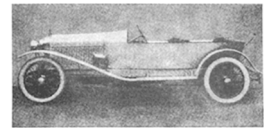
Die Maschine und ihre Mechanik führen bei Le Corbusier unmittelbar zur Frage der Typenbildung und Massenfertigung in der Architektur. »Typen sind Sache der Logik, der Analyse, gewissenhaften Studiums; sie entstehen auf Grund eines richtig gestellten Problems.«<sup>25</sup> Die moderne Industrie sei darin weit fortgeschritten, wie Le Corbusier an der Herausbildung verschiedener Typen seit Erfindung des Automobils 1889 zeigte. Dagegen sah er gerade in Bezug auf Typenbildung und Präzision große Defizite in der Architektur. Die zeitgenössischen Architekten hätten die Aufgabe weder erkannt, noch die Herausforderung angenommen. Würden die Häuser »wie die Fahrgestelle [von Automobilen] serienmäßig von der Industrie hergestellt [...], dann sähe man sehr bald überraschende Formen, aber gesunde, vertretbare, auftauchen«<sup>26</sup>.

Le Corbusier untermauerte seine These mit einem selbst für heutige Leser schockierenden Vergleich des Parthenon mit einem Sportwagen (Abb. 8a), hierfür zog er einen Bignan von 1921 und ein älteres Modell eines Hispano-Suiza von 1911 heran. In der Bildunterschrift zum Parthenon heißt es: »Jeder Teil ist entscheidend und zeigt ein **Maximum an Präzision und Ausdruckskraft**; die Proportion läßt sich an ihm eindeutig ablesen.«<sup>27</sup> Damit suggerierte Le Corbusier für den Parthenon eine Analogie zum darunter abgebildeten Automobil. Der Parthenon zeichne sich durch die besondere »Mechanik in der Durchbildung der



PARTHENON. 467–454 v. Chr.

bedürfnisse, die von typischen inneren Regungen bestimmt sind, zu befriedigen. Alle großen Werke der Kunst gehen auf einige wenige typische Regungen des Herzens zurück: *Odysseus, Phädrus, der verlorene Sohn, die Andromeda, Faust und Virginia, Prometheus und Bacchus, die Marseiller, Madelon* schenke uns zu trinken etc. ...  
Einen Standard entwickeln, heißt alle praktischen und vernünftigen Möglichkeiten erschöpfen, heißt einen als zweckgerecht erkanntem Typ auf ein Höchstmaß an



DELAZ, Großes Sport-Modell, 1921



Oben: Abb. 8a, unten: 8b

Form«<sup>28</sup> aus. Schritt für Schritt habe sich der Typus des Tempels herausgebildet, aus Konstruktion sei so Baukunst geworden.

Über die Themen Präzision und Ausdruckskraft setzte Le Corbusier Antike und Moderne (Abb. 8b) sowie Parthenon und Automobil in ein konzeptuelles Kontinuum. Das zeige sich im Parthenon in der Bearbeitung der Details des Triglyphenfrieses. Triglyphe und Metope machten auf Le Corbusier den Eindruck »nackten und polierten Stahls«<sup>29</sup>. Der Marmor sei in einer Strenge durchgebildet, wie wir es heute »an der Maschine zu üben gelernt haben«<sup>30</sup>. Das mache den Parthenon so einzigartig. Le Corbusier sprach von der »erhabenen Empfindung« und einer »inneren Erregung«, die von der Präzision der Details ausgehen:

»... an diese Formen knüpfen sich keine Symbole; diese Formen wecken unwiderstehliche Empfindungen. [...] Brutale Kraft, Spannungsgeladenheit, das Zarteste, das Feinste, das Stärkste. [...] Um sie so zusammenzufügen, mußte man nicht Ingenieur, man mußte ein großer Bildhauer sein.«<sup>31</sup>

Jenseits aller Polemik zeigt sich hier Le Corbusiers eigentliches Anliegen. Die Ingenieurbauwerke gründeten in der technischen Präzision, die Aufgabe der Architekten sei es dagegen, die einzelnen Elemente so zu gestalten, dass sie den Betrachter im Sinne einer erhabenen Erfahrung emotional ansprechen. Es sei die Baukunst, die die Rationalität der Konstruktion in eine starke sinnliche Wirkung überführe.

An Le Corbusiers Argumentation orientierte sich später Louis Kahn (1901–1974) mit seiner Forderung nach einer neuen Monumentalität. In seinem Aufsatz *Monumentality* (1944) bezog er sich ebenfalls auf den Parthenon und erklärte, dass auch »unsere architektonischen Denkmäler [...] auf ein Streben nach struktureller Perfektion«<sup>32</sup> hindeuten. Ohne Bezug zum Automobil, dafür jedoch zur Kriegsindustrie und zu deren 1944 in den USA absehbaren Konversion zu Stätten ziviler Produktion, argumentierte Kahn, dass die konstruktive Perfektion großen Anteil an der Architektur als Baukunst habe. Er benannte **drei Eigenschaften architektonischer Monumentalität**:

1. Eindrücklichkeit – sie steht für die wirkungsästhetische Ausrichtung der Architektur,
2. Klarheit der Form – sie zielt auf die Lesbarkeit und Unterscheidbarkeit der einzelnen Elemente im Sinne einer Sprache der Architektur,

3. logischer Maßstab – dies zielt auf die sinnliche Erscheinung im Sinne einer rationalen Ästhetik.

Auf der Grundlage dieser drei Bedingungen »Eindrücklichkeit, Klarheit der Form und logischer Maßstab«<sup>33</sup> für eine neue Monumentalität beharrte Kahn auf der Entwicklung von architektonischen Formen entsprechend »unseren neuen Materialien und Methoden«<sup>34</sup>.

### 3 Der profane Geist der Ordnung

Mit der Überführung von technischer Rationalität in sinnliche Erfahrbarkeit zeichnete Le Corbusier die Architektur als jene kulturelle Praxis, in der, neben ihrem Gebrauchswert, die Logik der jeweiligen Zeit sich zeigt und sinnlich erfahrbar wird. Mittels Architektur treten die technische und die anthropologische Seite miteinander in Beziehung. Nur mittels der Architektur und ihres Alltagsbezugs wird die Technik kulturell wirksam, denn die Architektur allein »rührt [...] durch ihre Sachlichkeit unsere stärksten Urinstinkte an und wendet sich gleichzeitig durch ihre Abstraktion an unsere höchsten Fähigkeiten«<sup>35</sup>. Zwei Voraussetzungen sind dazu erforderlich: Es bedarf einerseits geometrisch eindeutig definierter Formen und andererseits deren sinnlicher Vermittlung durch das Spiel von Licht und Schatten auf den Oberflächen. »Baukörper oder Außenhaut sind die Elemente, in denen sich Baukunst offenbart.«<sup>36</sup>

An welche Formen Le Corbusier dachte, das verdeutlichte er in einer Collage im Kapitel *Die Lehre Roms*. Dort führte er die bedeutendsten römischen Monumente (Abb. 8c) auf wie das Kolosseum, das Pantheon, die Piazza Navona, das Grabmal des Hadrian und die Cestius-Pyramide<sup>37</sup>. Umgeben ist die Zeichnung von Skizzen von **fünf platonischen Körpern**, aus denen diese römischen Monumente komponiert sind: Würfel, Kegel, Kugel, Zylinder und Pyramide. Das sind die »großen primären Formen, [...] ihr Bild erscheint uns rein und greifbar, eindeutig«<sup>38</sup>. Sie stehen für »Ordnung, Einheit der Idee, Kühnheit und Einheit der Konstruktion«<sup>39</sup>.

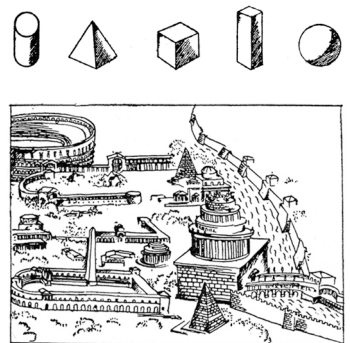


Abb. 8c

Als dreidimensionale, rationale Formen appellieren die platonischen Körper an den Verstand, während sie mittels ihrer Oberfläche »direkt und kraftvoll unsere Sinne«<sup>40</sup> ansprechen. Daher gilt: »Architektur ist das kunstvolle, korrekte und großartige Spiel der unter dem Licht versammelten Baukörper.«<sup>41</sup> Es ist demnach nicht die Oberfläche allein, sondern das Spiel von Licht und Schatten, durch das die primären Formen die Sinne ansprechen, eine »innere Erregung«<sup>42</sup> auslösen und so das rein technische Artefakt in Architektur wandeln. Erst wenn das Licht die reinen Formen »umschmeichle«<sup>43</sup>, fingen diese zu leben an. So sind auch die Augen geschaffen, die »Formen unter dem Licht zu sehen: Lichter und Schatten enthüllen die Formen«<sup>44</sup>. Die Grundprinzipien der Baukunst bestanden für Le Corbusier in der **Präzision der Form** und, unabhängig von Epochen und Stilen, in der durch das **Spiel von Licht und Schatten** ausgelösten Sinnlichkeit.

Im Kapitel *Die Lehre Roms* stellte Le Corbusier der Perfektion und Präzision des griechischen Tempels den profanen *Geist der Ordnung* des imperialen Roms entgegen. Cestius-Pyramide, Kolosseum, Konstantinbogen und Pantheon stünden für die »ungeheuren Wünsche in bezug auf Herrschaft und Organisation«<sup>45</sup>. Hier stehe die Baukunst jenseits von »Nützlichkeitsfragen«<sup>46</sup>. Später im byzantinischen Rom dagegen sei der Einfluss Griechenlands wieder spürbar geworden. So zeige sich in der Kirche Santa Maria in Cosmedin aus dem 8. Jahrhundert ein Griechenland, das einerseits weit entfernt von Phidias und der Akropolis von Athen sei, das andererseits dennoch »den Samen der Antike [bewahrt habe]: den Sinn für Beziehungen und die Mathematik, durch die Vollkommenheit erreichbar ist«<sup>47</sup>. Wie an diesem Beispiel sichtbar werde, habe das klassische Griechenland über den Umweg über Byzanz wieder Einfluss auf die Erneuerung der abendländischen Kultur genommen, Griechenland zeige sich in Santa Maria in Cosmedin als »reine Schöpfung des Geistes«<sup>48</sup>.

Aber selbst in der byzantinischen Architektur sei etwas von der griechischen Klassik erhalten geblieben, wie Le Corbusier weiter feststellte, insofern es dort etwas gebe, das den Betrachter über die Ordnung hinaus entzücken könne. Dieses sei das Maß, das »Messen, Aufteilen in rhythmische Größen«<sup>49</sup>, die alle vom gleichen Atem belebt seien. An Santa Maria in Cosmedin bewunderte Le Corbusier die Klassizität, die in den einfachen Formen des steinernen Bischofsstuhls und des Chorpults weiterlebe. Auf Schönste zeige sich hier das »Räderwerk eines geistigen Mechanismus«<sup>50</sup>. Dass Le Corbusier darin eine Korrespondenz sah zu seiner umgekehrten Annäherung an Griechenland über

den Balkan und das ehemalige Byzanz, das nun moslemisch war und dennoch in der Tradition des Oströmischen Reichs stand, ist nicht zu übersehen. Selbstbewusst zog der junge Le Corbusier eine Parallele zwischen sich und der Architekturgeschichte, die sich in seiner Reise in den Orient in nuce wiederholte.

#### 4 Exkurs Ästhetik der Aufklärung

Trotz der Polemik gegen die »Geschmacklosigkeiten aus Stilen aller Art und lächerlichem Krimskrams«<sup>51</sup> gründet Le Corbusiers Architekturtheorie in der Ästhetik der Aufklärung. Diese bildet durchgehend den kulturhistorischen und -philosophischen Hintergrund seiner Architekturtheorie. Die Ästhetik wurde von dem deutschen Philosophen Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762) in der Mitte des 18. Jahrhunderts als Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis begründet. In seinen Büchern *Metaphysica* (1739) und *Aesthetica* (zwei Bände; 1750, 1758) legte er die systematischen Grundlagen dafür. Baumgarten zeichnete sich dadurch aus, dass er die Schönheit nicht mehr in den schönen Gegenständen oder in der schönen Natur bestimmen wollte. Er stellte vielmehr den Prozess der sinnlichen Erkenntnis in das Zentrum der Frage nach der Schönheit und damit den wahrnehmenden und erkennenden Betrachter. An diesem sei es, die Schönheit zu erkennen, die damit keine Qualität des Objekts ist, sondern eine Qualität des Erkenntnisprozesses. Auf diese Weise löste Baumgarten die Ästhetik aus ihrer bisherigen Objektontologie. Dem Wahrnehmungsvermögen erkannte er einen gleichwertigen Anteil am Schönen zu wie dem Objekt. Schön ist nicht mehr ausschließlich das Objekt.

Baumgarten schlug so eine Brücke vom Objekt zu den Sinnen. Einerseits besteht die Schönheit in der »Einheit der Mannigfaltigkeit«<sup>52</sup> der Eigenschaften des Objekts, andererseits gehört dazu auf der Seite des Betrachters die Fähigkeit der Sinne, diese Schönheit überhaupt wahrzunehmen und zu erkennen. Dazu bedarf es der Schulung der Sinne, denn das Erkennen der Schönheit muss erlernt und geübt werden. Baumgarten wertete die Sinne auf, indem er ihnen eine eigenständige Erkenntnisfähigkeit und Rationalität zuerkannte, und sprach dem Erkenntnisvermögen der Sinne eine analoge Stellung zur begrifflichen Erkenntnis der Wissenschaften zu. Indem er sie als *analogon rationis* bezeichnete, erklärte er die sinnliche Erkenntnis als analog zur Erkenntnis der exakten Wissenschaften und damit diesen ebenbürtig.

Daraus folgte dann die Forderung nach einem eigenen Modell der Erkenntnis in den Künsten. Baumgarten führte dafür den Begriff der Klarheit ein und unterschied für die Künste eine extensive von einer intensiven Klarheit. Die Künste sollen einerseits die sinnlichen Vorstellungen verstärken, indem sie diese komplexer und vieldeutiger machen. Das zielt auf eine Steigerung ihrer Wirkung. Baumgarten bezeichnete dies als **extensive Klarheit**. Die sinnlichen Vorstellungen sollen andererseits aber auch klar und deutlich gegliedert sein, was nicht auf Steigerung der Wirkung, sondern auf die Verständlichkeit zielt. Baumgarten bezeichnete dies als **intensive Klarheit** oder einfach nur Deutlichkeit. Mittels der intensiven Klarheit gelang es Baumgarten, die sinnliche Erkenntnis der Künste in eine analoge Stellung zur Klarheit der begrifflichen Erkenntnis in den exakten Wissenschaften zu bringen.

So zeichnen sich zum Beispiel poetische Vorstellungen, wie Heinz Paetzold (1941–2012) schrieb, durch eine Vielsinnigkeit der Bedeutung aus, sie »erweitern unsere sinnlichen Anschauungen, indem diese komplexer, d. h. extensiv klarer werden«<sup>53</sup>. Aufgrund der Ambivalenzen und immanenten Differenzen zielt aber die Vielsinnigkeit der Poesie nicht nur auf Erkenntnis, sondern löst emotionale Wirkungen und Affekte aus. Das unterscheidet die Poesie von anderen Redeformen wie zum Beispiel von der politischen Rede oder der Gerichtsrede. Im Unterschied zu diesen ist die Poesie eine *oratio sensitiva perfecta*, also eine »vollkommen sensitive Rede«<sup>54</sup>, in der die extensive Klarheit und damit die Sinnlichkeit überwiegt. Prosatexte, wie dieser Text, zeichnen sich dagegen aufgrund des klaren Satzbaus, der einfachen Struktur und der analytischen Klarheit durch intensive Klarheit aus.

Beide, Poesie wie Prosa, sind Künste und nicht Wissenschaften, weshalb es künstlerische Verfahren und Darstellungstechniken sind und nicht Gesetze der Mathematik und der Logik, durch die die spezifische ästhetische Klarheit – sei sie intensiv oder extensiv – erzeugt wird. Damit stellt sich für die Ästhetik die Frage nach dem Gemachtsein und -werden des Kunstwerks und damit die nach der Kunsttheorie. Es ist ja die Kunsttheorie, die nach den Möglichkeitsbedingungen für Kunst fragt. Über die Schönheit auf der Objektseite und die sinnliche Erfahrung auf der Subjektseite hinaus bedarf es daher auf der Seite der Künstler einer Theorie der Künste. Dementsprechend besteht die **Ästhetik** aus drei Diskursen:

1. Die Frage nach der Schönheit auf der Objektseite,
2. die Reflexion über sinnliche Erfahrung auf der Subjektseite und
3. die Theorie der Künste auf der Seite des Künstlers.

Der Philosoph Moses Mendelssohn (1729–1786), ein Zeitgenosse von Baumgarten, ging einen Schritt weiter und löste dann Baumgartens Ästhetik aus ihrer Fixierung auf die Schönheit. Mendelssohn stellte infrage, ob die Vervollkommnung der sinnlichen Wahrnehmung, wie Baumgarten postuliert hatte, allein Schönheit und Harmonie zum Ziel haben kann. Im Gegensatz zu Baumgarten war Schönheit für Mendelssohn nur eine der möglichen sinnlichen Erfahrungen. In *Ueber die Empfindungen* (1755) berichtete er von der Beobachtung, dass auch das Unheimliche und das Hässliche sinnliche Erfahrung sind und diese durchaus ästhetisches Vergnügen auslösen können. Denn nicht selten mache dem Menschen Vergnügen aus Anlass zu Traurigkeit geben sollte. Das Unheimliche und das Hässliche beleben die Wahrnehmung und lösen eine dynamische und ästhetische Vorstellungstätigkeit im Betrachter aus. Mendelssohn postulierte daher eine »dreyfache Quelle des Vergnügens«<sup>55</sup>, die er auch als **vermischte Empfindungen** bezeichnete:

1. das »Einerley im Mannigfaltigen, oder die Schönheit«<sup>56</sup>, was die *Wahrnehmung* betrifft;
2. die »Einhelligkeit des Mannigfaltigen, oder die verständliche Vollkommenheit«<sup>57</sup>, was in der Klarheit des Dargestellten die *Vernunfttätigkeit* anspricht, und
3. der »verbesserte Zustand unserer Leibesbeschaffenheit, oder die sinnliche Lust«<sup>58</sup>, womit sich die Bestätigung der Vorstellungskräfte in der *leiblichen Erfahrung* verbindet.

Der dritte Punkt, der »verbesserte Zustand unserer Leibesbeschaffenheit«, verbindet sich mit dem ästhetischen **Konzept des Erhabenen**. Nach Mendelssohn stellt sich das Gefühl des Erhabenen bei der Vermischung des Unheimlichen und Hässlichen mit dem Angenehmen und Schönen ein. Im Allgemeinen werden das Unheimliche und das Hässliche als eine existenzielle Bedrohung erfahren, sie lösen Unlust aus. Durch Blitz und Donner etwa fühlt der Mensch sich in seiner Existenz bedroht, aber aus sicherer Distanz erfahren regen sie seine Vorstellungskraft an. Den psychischen Zustand, den

der Mensch dann durchlebt, hat Mendelssohn als ein »lustvoll erlebtes Erschauern«<sup>59</sup> beschrieben. Die anfängliche Unlust schlägt in eine lustvolle Bestätigung um und rüttelt den Menschen aus seiner emotionalen Indifferenz auf. Denn im Erhabenen werden **Schmerz und Vergnügen** sowie die damit verbundenen physischen und psychischen Zustände, die ansonsten getrennt existieren, miteinander in Beziehung gesetzt. Das führt zu einer intensiven Erfahrung der leiblich-seelischen Einheit und mittels der starken leiblichen Erregung zu einer positiv erfahrenen Bestätigung der eigenen Existenz.

Mendelssohn ging mit dem Konzept des Erhabenen über Baumgarten hinaus und knüpfte an den Sensualismus des 18. Jahrhunderts sowie vor allem an Edmund Burkes (1729–1797) Traktat *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) an. Das Besondere an Burke ist, dass er den Erfahrungsbereich der Ästhetik aus seiner Bindung an die Kunsterfahrung löste und so erweiterte, dass er auch die **Alltagserfahrung** umfasst. Die mitreißende und gewaltsame Macht der Sinne im Allgemeinen wurde zum zentralen Thema. Erhaben war dasjenige, »was die stärkste Bewegung hervorbringt, die zu fühlen das Gemüt fähig ist«<sup>60</sup>. Burke erkannte, dass »die Ideen des Schmerzes weit mächtiger sind als diejenigen, die auf der Seite des Vergnügens stehen«<sup>61</sup>. Schmerz und Gefahr sollten einem aber nicht zu nahe kommen, dann wären sie einfach nur schrecklich. Als ästhetische Erfahrung aber »können sie froh machen – und tun es wirklich, wie wir alle Tage erfahren«<sup>62</sup>.

Für Mendelssohn muss dagegen festgestellt werden, dass er trotz der Bezugnahme auf Burke die Parallelführung von Sinnen und Verstand, von *cognitio sensitiva* – sinnlicher Erkenntnis – und *cognitio rationale* – rationaler Erkenntnis –, die Baumgarten in den Vordergrund gestellt hatte, nicht aufgab und im Sinne des *analogon rationis* an der Erkenntnisfähigkeit der Sinne festhielt. Es ist der besondere Beitrag Mendelssohns zur Ästhetik der Aufklärung, dass er erkannte, dass das Erhabene nicht allein eine belebende physiologische oder körperlich-somatische Funktion besitzt wie bei Burke, sondern in den starken Affekten ein Erkenntnismoment des Menschen über sich selbst liegt.

Es war dann Immanuel Kant (1724–1804), der über Mendelssohn hinausging, indem er den entscheidenden Schritt vollzog und zeigte, dass das Erhabene, nicht die Schönheit, die eigentliche Erkenntniskategorie der Ästhetik ist. Die Erfahrung des Erhabenen stellt sich nach Kant dann ein, wenn der Betrachter mittels seines angeborenen **Erkenntnis- und Begehungs-**

**vermögens** – Baumgarten sprach von der *cognitio rationale* und der *cognitio sensitiva* – sich über das erhebt, was für den menschlichen Verstand oder die menschliche Emotionalität zu groß zu sein scheint. Er erhebt sich darüber, indem er eine Gesetzmäßigkeit in den Ereignissen erkennt. Damit stellt der Betrachter sich geistig über die Dinge. Er vermeint die Ereignisse in ihren Wirkungsmechanismen zu verstehen, ohne dass er allerdings schon fähig ist, in diese selbst einzugreifen. Die Erkenntnisfähigkeit ist in diesem Stadium noch ästhetisch. Mit Kant wurde die **Vernunft in den Sinnen** zum zentralen Thema der Ästhetik. Mittels des Wissens wird der Schrecken überwunden, der von den unverstandenen Ereignissen ausgeht. Ästhetische Erfahrung wird zum Auslöser einer Erkenntnistätigkeit des Geistes.

## 5 Sachlichkeit und Erhabenheit

Im Gegensatz zur Ästhetik der Aufklärung zeichnet sich Le Corbusiers Konzept dadurch aus, dass für ihn das Erhabene dem Schönen gerade nicht entgegengesetzt ist, auch wenn es dabei bleibt, dass die Schönheit auf der Objektseite ist, das Erhabene dagegen auf der Subjektseite. Der Unterschied besteht darin, dass Le Corbusier das Erhabene in eine Kausalität und damit in ein Kontinuum mit dem Schönen stellte. Das Erhabene entsteht für ihn eben nicht, wie bei Mendelssohn, Burke oder Kant, im Umschlag von Unlust in Lust. Architektur rührt uns dagegen durch ihre Sachlichkeit und wendet sich durch Abstraktion an unsere höchsten Fähigkeiten, wobei die Schönheit auf der Seite der Sachlichkeit steht, die Erhabenheit auf der der höchsten Fähigkeiten.

Mit Bezug auf Kant lässt sich Le Corbusiers Ästhetik anhand von zwei Punkten profilieren. Le Corbusier löste das Erhabene aus seiner Bindung an die Natur, denn es ist nicht mehr, wie bei Kant, die Natur, die Auslöser für erhabene Gefühle ist. Erhabene Gefühle können bei Le Corbusier, was Kant ausschloss, auch durch menschliche Artefakte wie Maschinen und Architektur ausgelöst werden. Was die Stärke der ausgelösten Empfindungen betrifft, stehen die menschlichen Artefakte dabei den Naturphänomenen nicht nach. Le Corbusier verschob so den Fokus, indem er die Sachlichkeit, die Mechanik und das »Maximum an Präzision«<sup>63</sup> als jene Elemente bestimmte, die zum Auslöser von erhabenen Gefühlen werden können. Von der kompromisslosen Rationalität, der äußersten Perfektion und der makellosen Brillanz gehen

die die menschliche Emotionalität überwältigenden Wirkungen aus. Damit verbindet sich das Erhabene nicht mehr ursächlich mit dem Unheimlichen und Schrecklichen der Natur. Es liegt dagegen das Unheimliche in der fast unvorstellbaren Präzision der Maschinenproduktion, die von Menschenhand nicht annähernd erreichbar ist.

Damit erweiterte Le Corbusier Kants Konzept des Natur-Erhabenen um eine Konzeption des **Technik-Erhabenen**. Mit dem Technik-Erhabenen ging Le Corbusier einerseits über Kant hinaus, während er andererseits hinter ihn zurückfiel. Denn Le Corbusier strich nicht weniger als das kantische Erkenntnismoment im Erhabenen. Er stellte damit das Erhabene zurück in die Burke'sche Tradition der mitreißenden und gewaltsamen Macht der Ereignisse. Das Erhabene weckt »unsere stärksten Urinstinkte«<sup>64</sup>, das heißt die Wirkung des Erhabenen ist nicht mit Erkenntnisgewinn verbunden, denn Instinkte sind vorrationale Gefühlsmomente, die sich der Erkenntnis weitgehend entziehen. Das Erhabene werde, wie Le Corbusier anmerkte, durch »fast vergessene physische Bedingungen«<sup>65</sup> ausgelöst, sie regen unsere Physiologie an und zielen eher, ganz im Sinne von Mendelssohn und Burke, auf den Selbsterhaltungstrieb als auf den Trieb zur Erkenntnis.

Wenn die erhabenen Gefühle ihre Ursache in der Sachlichkeit, Präzision und Mechanik haben, dann kann es kaum ein größeres Potenzial für erhabene Wirkung geben als im Maschinenzeitalter. Denn es steht die Maschine für Sachlichkeit, Präzision und Perfektion im doppelten Sinne: im Sinne der Maschine als Objekt wie auch im Sinne der Dinge, die sie produziert. Vor diesem Hintergrund wird Le Corbusiers **Metapher der Wohnmaschine** verständlich. Sie zielt nicht auf einen immer wieder unterstellten Funktionalismus, sondern auf Emotionalisierung der Erfahrung. So beschrieb Le Corbusier auch den Parthenon auf der Athener Akropolis als eine Maschine und sprach von der Unerbittlichkeit der Mechanik dieses Gebäudes. Auslöser für das erhabene Gefühl sind Sachlichkeit, Präzision und Mechanik der Durcharbeitung der Details: »All diese Mechanik in der Durchbildung der Form« sei mit einer Strenge verwirklicht, die die Maschine den modernen Menschen gelehrt habe. Die Bearbeitung des Steins mache ihm den Eindruck »nackten und polierten Stahls«<sup>66</sup>.

Die Wohnmaschine ist eine Maschine der Leidenschaft, der Wünsche und Begierden. Denn zur Erhabenheit fähig, rührt die Wohnmaschine durch ihre Sachlichkeit unsere stärksten Urinstinkte, sie werden »durch

unbestreitbare, unabweisbare, heute fast vergessene physische Bedingungen ausgelöst«<sup>67</sup>. Empfindungen des Erhabenen auszulösen, das zeichnet Architektur aus. Hier läuft auch die Trennlinie zwischen Ingenieurästhetik und Baukunst. Ohne ein Bewusstsein für eine bestimmte Wirkungsabsicht folgt der Ingenieur allein der Logik des Materials und der Konstruktion und macht dabei alles richtig. Die Aufgabe des Architekten ist dagegen die Übertragung der objektiven und abstrakten Ordnung in sinnlich erfahrbare Qualitäten und die Wirkung des Erhabenen.

Sehr nahe an der Ästhetik der Aufklärung blieb Le Corbusier dagegen mit der **Definition der Baukunst**. Wenn Le Corbusier Baukunst als das »kunstvolle, korrekte und großartige Spiel der unter dem Licht versammelten Baukörper«<sup>68</sup> definierte, so lassen sich die drei Epitheta *kunstvoll*, *korrekt* und *großartig* den drei Teilbereichen der Ästhetik der Aufklärung, wie sie von Baumgarten begründet wurde, zuordnen:

1. Das *korrekte* Spiel der unter dem Licht versammelten Baukörper entspricht der Schönheit im Objekt. In diesem Sinne bezeichnete Le Corbusier die geometrisch präzisen platonischen Formen als »schöne« und sogar »allerschönste«<sup>69</sup> Formen.
2. Das *großartige* Spiel der unter dem Licht versammelten Baukörper zielt auf Empfindungen, die durch »unbestreitbare, unabweisbare, heute fast vergessene physische Bedingungen ausgelöst«<sup>70</sup> werden. Das entspricht der rezeptionsästhetischen Seite von Baumgartens Reflexion über sinnliche Erfahrung.
3. Das *kunstvolle* Spiel der unter dem Licht versammelten Baukörper kann bei Baumgarten der Theorie der Künste zugeordnet werden. Es verbindet sich damit die Frage nach der Baukunst, die Le Corbusier selbst wiederum auf drei Ebenen explizierte: Baukörper, Außenhaut und Grundriss.

Es gehört zu den elegant überspielten Widersprüchen von Le Corbusiers Architekturtheorie, dass die Lektüre seiner Schriften immer wieder die Frage aufwirft, wo sich in ihnen der spezifisch moderne Gehalt der Architektur artikuliert. Wenn Le Corbusier wiederholt darauf zurückkam, dass Architektur das **»kunstvolle, korrekte und großartige Spiel der unter dem Licht versammelten Baukörper«**<sup>71</sup> ist, so thematisiert dies einen zentralen Aspekt der Ästhetik der Aufklärung und des Klassizismus. Mit einer spezifisch mo-

dernen Einstellung hat dies wenig zu tun, zumal die platonischen Formen keineswegs etwas Neues sind. Dennoch kann man behaupten, dass von ihrer geometrisch präzisen Form zur Zeit Le Corbusiers eine elektrisierende Wirkung auf die Betrachter ausging. Geometrisch schlichte Formen wie etwa die Getreidesilos Nordamerikas, die Le Corbusier im Zusammenhang mit seinen *Drei Mahnungen an die Herren Architekten*<sup>72</sup> als vorbildlich präsentierte, führen dies auf beeindruckende Weise vor.

Die Frage ist allerdings, ob denn nach Sonnenuntergang die »allerschönsten«<sup>73</sup> Formen etwa aufhören, Architektur zu sein. Hätte Le Corbusier erklärt, dass nach Sonnenuntergang die Baukörper dort, wo sie aus großen Glasflächen bestehen, durch das elektrische Licht von innen heraus leuchten, dann wäre das eine moderne Position gewesen. Das hätte ein Zeichen des »neuen Geistes«<sup>74</sup> sein können, nicht nur im Sinne der Kristallarchitektur des Expressionismus, sondern auch im Sinne der von Le Corbusier propagierten Ästhetik des Technisch-Erhabenen. Tagsüber ist die Architektur von klaren Geometrien und scharfkantigen Volumen geprägt, die durch das Sonnenlicht ihre Vermittlung finden, während abends die Architektur durch das elektrische Licht das Innere nach außen kehrt und kristallartig leuchtet. Es war der französische Architekt André Lurçat (1894–1970), der in seinem 1929 erschienenen Buch *Architecture Le Corbusiers Fünf Punkte zu einer neuen Architektur* konsequent einer Revision unterzog. Er ergänzte sie um zwei neue Elemente, nämlich um »couleur« und »lumière artificielle«<sup>75</sup> – also um Farbe und künstliches Licht. Aus Le Corbusiers fünf Punkten wurden so – wie auch von Le Corbusier selbst ursprünglich vertreten, aber ganz unklassisch, jedoch vielleicht gerade deswegen modern – wieder **sieben Punkte der modernen Architektur**.

## Basisliteratur

Gresleri, Giuliano: *Le Corbusier. Reise nach dem Orient*, Zürich: Spur Verlag  
1991

## Anmerkungen

- 1 Le Corbusier (1985), *Der Modulor*, S. 27. 30 Ebd.
- 2 Ebd. 31 Ebd., S.159.
- 3 Ebd. 32 Louis Kahn (1944), »Monumentality«, S.578.
- 4 Walter Benjamin (1982), *Das Passagen-Werk*, S.576. 33 Ebd.
- 5 Ebd. 34 Ebd.
- 6 Max Weber (1922), »Die ›Objektivität‹ sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis« [1904], S.166. 35 Le Corbusier (2001), *Ausblick auf eine Architektur* [1922], S.37.
- 7 Ebd., S.207. 36 Ebd., S.38.
- 8 August Klipstein zitiert nach Adolf Max Vogt (1991), »Vorwort«, S.10. 37 Ebd., S.123.
- 9 Adolf Max Vogt (1991), »Vorwort«, S.10. 38 Ebd., S.38.
- 10 August Klipstein zitiert nach Adolf Max Vogt (1991), »Vorwort«, S.10. 39 Ebd., S.123.
- 11 Ebd. 40 Ebd., S.154.
- 12 Le Corbusier (2001), *Ausblick auf eine Architektur* [1922], S.34. 41 Ebd., S.38.
- 13 Ebd. 42 Ebd., S.156.
- 14 Adolf Max Vogt (1991), »Vorwort«, S.10. 43 Ebd., S.123.
- 15 Vgl. Giuliano Gresleri (Hg.) (1991), *Le Corbusier. Reise nach dem Orient*, S.284. 44 Ebd., S.38.
- 16 Adolf Max Vogt (1991), »Vorwort«, S.14. 45 Ebd., S.120.
- 17 Le Corbusier (1991a), »Der Parthenon«, S.328. 46 Ebd.
- 18 Ebd. 47 Ebd., S.124.
- 19 Le Corbusier (1991b), »Die Donau«, S.115. 48 Ebd., S.154.
- 20 Ebd., S.116. 49 Ebd., S.125.
- 21 Ebd. 50 Ebd., S.126.
- 22 Le Corbusier zitiert nach Giuliano Gresleri (Hg.) (1991), *Le Corbusier. Reise nach dem Orient*, S.74. 51 Ebd., S.33.
- 23 Le Corbusier (2001), *Ausblick auf eine Architektur* [1922], S.103. 52 Heinz Paetzold (1993), »Rhetorik-Kritik und Theorie der Künste«, S.30.
- 24 Ebd. 53 Ebd., S.31.
- 25 Ebd., S.104. 54 Ebd.
- 26 Ebd., S.105. 55 Moses Mendelssohn zitiert nach Heinz Paetzold (1993), »Rhetorik-Kritik und Theorie der Künste«, S.33.
- 27 Ebd., S.111. 56 Ebd.
- 28 Ebd., S.162. 57 Ebd.
- 29 Ebd. 58 Ebd.
- 60 Edmund Burke (1989), *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, S.72. 59 Ebd., S.38.
- 61 Ebd. 60 Edmund Burke (1989), *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, S.72.

- 62 Ebd., S.73.
- 63 Ebd., S.111.
- 64 Ebd., S.37.
- 65 Ebd.
- 66 Ebd., S.162.
- 67 Ebd., S.37.
- 68 Ebd., S.38.
- 69 Ebd.
- 70 Ebd., S.37
- 71 Ebd., S.38.
- 72 Ebd., S.35.
- 73 Ebd., S.38.
- 74 Ebd., S.22.
- 75 André Lurçat (1929), *Architecture*, S.110.



# 9 Eine neue Werkgesinnung

## Walter Gropius



Wie nur wenige Architekten hat Walter Gropius (1883–1969) Architektur, Kunst und Design im 20. Jahrhundert geprägt. Er war Gründungsdirektor des *Staatlichen Bauhauses in Weimar* (1919), das unter seiner Führung zu einem gestalterischen und intellektuellen Zentrum der Weimarer Republik und darüber hinaus wurde. Mit dem Bauhaus verbindet sich nichts Geringeres als der Gründungsmythos der Moderne. Dort lehrten nicht nur die damals bedeutendsten Künstler und Architekten wie Wassily Kandinsky (1866–1944), Paul Klee (1879–1940), Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969), Josef Albers (1888–1976), Oskar Schlemmer (1888–1943), Marianne Brandt (1893–1983), László Moholy-Nagy (1895–1946), oder Gunta Stölzl (1897–1983). Es hielten darüber hinaus die seinerzeit führenden Philosophen, Psychologen und Kunsthistoriker regelmäßig Vorträge, darunter die Neopositivisten Otto Neurath (1882–1945) und Rudolf Carnap (1891–1970), der Psychotherapeut Karlfried Graf Dürckheim (1896–1988) oder der Kunsthistoriker Wilhelm Worringer (1881–1965). In dem umfassenden Lehrprogramm des Bauhauses spiegelt sich der Anspruch der Moderne an das Gesamtkunstwerk wider. Ungeachtet der Kritik, wie sie ab den 1960er-Jahren mit der Postmoderne vorgetragen wurde, ist die Wirkung des Bauhauses bis heute ungebrochen.

Vor dem Hintergrund der modernen Massenkultur und der »lebendigen Umwelt der Maschinen und Fahrzeuge«<sup>1</sup> sah Gropius eine Notwendigkeit zu einer grundlegenden Rekonzeptualisierung der Alltagskultur und besonders der Architektur. Dazu forderte er 1926 in seinem Aufsatz *Grundsätze der Bauhausproduktion* »eine neue Werkgesinnung«<sup>2</sup>. Für die Architektur im Allgemeinen und die Gestaltung von Alltagsgegenständen im Besonderen bestand er auf einer »entschlossene[n] Berücksichtigung aller modernen Herstellungsmethoden, Konstruktionen und Materialien«<sup>3</sup>. Der Tendenz der Moderne zur Ausdifferenzierung in spezialisierte Einzelpraktiken setzte Gropius die Forderung nach einer neuen Einheit von Kunst und Technik entgegen.

Für diese neue Werkgesinnung hatte Gropius 1919 im *Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar* eine klare Richtung vorgegeben: »Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau!«<sup>4</sup> Worauf die bildnerische Tätigkeit aufbauen sollte, das hatte Gropius dagegen schon 1911 in seinem Entwurf eines Industriebaus, dem Fagus-Werk in Alfeld, exemplarisch vorgeführt. In einem Verfahren der Umkehrung der klassischen Gestaltungsprinzipien legte er dort die Grundlagen für die abstrakte Formensprache der Moderne, so dass

man von der Geburt der Moderne aus dem Industriebau sprechen kann. So hatte Gropius schon vor dem Zivilisationsbruch des Ersten Weltkriegs durch Transformation und nicht durch Bruch mit der Tradition die Schwelle zu einer neuen, modernen Baukunst überschritten.

## 1 Internationale Architektur

Das Bauhaus ist auf besondere Weise mit der modernen Architektur verbunden. Dennoch wurde erst nach dem Umzug des Bauhauses von Weimar nach Dessau im Jahr 1925 eine Abteilung für Architektur eingerichtet. Erst dann rückte die »große Baukunst« in Reichweite. In Weimar waren in Vorkursen mit der *Raumlehre-Farblehre-Kompositionslehre*, der *Lehre von den Stoffen* und der *Material- und Werkzeuglehre* lediglich Grundkenntnisse vermittelt worden. Zusätzlich bekam die Architekturausbildung ihre entscheidenden Impulse durch Gropius' 1926 errichtetes Dessauer Bauhausgebäude mit seinem gläsernen Werkstattflügel. Dieses Bauwerk gehört zu den unumstrittenen Ikonen der modernen Architektur.

Im Jahr des Umzugs nach Dessau wurde Gropius' Buch *Internationale Architektur* veröffentlicht. Es war der erste Band der neu gegründeten Reihe *Bauhausbücher*, in der die Ideen des *Neuen Bauens* einem breiten Publikum vermittelt werden sollten. Programmatisch nannte Gropius sein Buch *Internationale Architektur* ein »Bilderbuch« und beschränkte sich auf »Abbilder äußerer Bauerscheinungen«<sup>5</sup>. Aufgrund des Bilderbuchcharakters und der fehlenden Grundriss- und Schnittzeichnungen besaß das Werk den Charakter eines Manifests. Dies wird dadurch unterstrichen, dass mit Ausnahme von drei Gebäuden<sup>6</sup> nur Beispiele abgebildet sind, die nach 1910 entstanden waren. Ein Jahr nach *Internationale Architektur* erschien Gropius' theoretische Schrift *Grundsätze der Bauhausproduktion*. Im Nachhinein wirkt *Internationale Architektur* als die vorweggenommene bildhafte Ergänzung zu seinem wenig später veröffentlichten theoretischen Grundlagenwerk.

Mit *Internationale Architektur* verfolgte Gropius das Ziel, das Neue Bauen, wie es sich am Bauhaus entwickelt hatte, und die verschiedenen Reform- und Avantgardebewegungen, die in Europa entstanden waren, unter der Führung des Bauhauses zu vereinigen. Zu diesen gehörten

1. die *Gartenstadtbewegung*, 1898 von Ebenezer Howard in England initiiert,
2. die *Wiener Werkstätte*, 1903 von Josef Hoffmann, Koloman Moser und Fritz Waerndorfer in Österreich gegründet,
3. der *Deutsche Werkbund*, 1907 von Hermann Muthesius, Peter Behrens, Theodor Fischer und anderen in Deutschland ins Leben gerufen,
4. *De Stijl*, 1917 von Piet Mondrian, Theo van Doesburg und Gerrit Thomas Rietveld in den Niederlanden gegründet, und
5. *L'Esprit Nouveau*, 1920–1925 unter der Leitung von Le Corbusier und Amédée Ozenfant in Frankreich herausgegebene Zeitschrift.

Gropius' Buch erzählt aber nicht einfach eine Geschichte der modernen Architektur, es folgt einer eigenen Dramaturgie. Es ist Gropius' individuelle Sichtweise auf die Entwicklung der modernen Architektur. So beginnt die Bilderserie mit Fabrikgebäuden, Kraftwerken, Bahnhöfen, Großgaragen, Flughäfen und Getreidesilos. Durchmischt mit einigen Hochhäusern, Theater- und Verwaltungsbauten, nehmen die Gebäude für die Industrie die Hälfte aller Abbildungen und die erste Hälfte des Buchs ein. Die zweite Hälfte ist dem Wohnhaus gewidmet. Im Zentrum steht demnach nichts Geringeres als Gropius' große Erzählung von der **Geburt der modernen Architektur aus dem Industriebau** – im Unterschied zur Entwicklung der modernen Architektur aus dem Bürohochhaus in den USA oder aus dem Wohnbau bei Adolf Loos (1870–1933) oder Le Corbusier (1887–1965).

Dass Gropius dabei für sich und das Bauhaus die führende Rolle reklamierte, zeigt sich darin, dass allein sieben Projekte von ihm und seinem Mitarbeiter Adolf Meyer (1881–1929) abgebildet sind, wie zum Beispiel das Fagus-Werk in Alfeld (1911), die Musterfabrik auf der Werkbundaustellung in Köln-Deutz (1914) und der Entwurf eines *Hochhauses aus Eisen, Glas und Terracotta* für den Chicago Tribune Tower (1923). Zudem markiert ein Projekt von Gropius die Mitte des Buchs: eines der Meisterhäuser in Dessau, die sich zum Zeitpunkt der Veröffentlichung noch in Planung befanden. Entsprechend dem Anspruch des Bauhauses auf Gestaltung aller Lebensvorgänge steht dieses Projekt nicht nur im Zentrum von *Internationale Architektur*, sondern gleichsam am Wendepunkt des Neuen Bauens. So präsentiert die zweite Hälfte des Buchs eine Entwicklungslinie der modernen Architektur, die vom Wohnhaus über den Wohnblock und die Wohnsiedlung zum Wolkenkratzer und weiter zur Stadt verläuft. Seine Krönung findet dies im abschließenden

Luftbild von Manhattan. »Trotz planloser Anlage und Überhäufung mit unsachlichen Stilformen« zeige sich in Manhattan, so Gropius, »ein modernes Stadtgepräge durch die prägnante Großform der Wolkenkratzer.«<sup>7</sup>

Mit dem Thema von Wohnhaus, Wolkenkratzer und Stadt schloss Gropius an die expressionistische Idee der **Stadtkrone** an. Diese war aus dem Kreis des Arbeitsrats für Kunst heraus entstanden. Der nach dem Zusammenbruch des Deutschen Reichs im Jahr 1918 gegründete Arbeitsrat für Kunst war ein Zusammenschluss von Künstlern und Architekten, die der Überzeugung waren, dass der Architektur und den Künsten eine führende Rolle beim Aufbau einer neuen Ordnung für die Nachkriegsgesellschaft zukommen sollte. Neben Gropius spielte vor allem der Architekt Bruno Taut (1880–1938) eine führende Rolle. Er hatte 1919 das Buch *Stadtkrone* veröffentlicht. Darin präsentierte er anhand von 40 historischen Beispielen, aber auch von eigenen visionären Projekten seine Vorstellung von einer zukünftigen Gesellschaft. Das dazu gehörende Stadtmodell folgte der Idee der Gartenstadt, die ihren Mittel- und Höhepunkt in einem alles überragenden Gemeinschaftshaus haben sollte. Dieses Gemeinschaftshaus sollte einerseits die gotische Kathedrale ablösen, andererseits in die Traditionslinie der großen symbolischen Gebäude der Geschichte treten, angefangen beim salomonischen Tempel in Jerusalem und der Akropolis in Athen über die Kathedralen des Mittelalters bis hin zu den großen Kuppelbauten der Renaissance und des Barock.

Weit über den europäischen Kulturkreis hinausreichend lag der Idee der Stadtkrone das universalistische Programm einer Weltarchitektur zugrunde, das wiederum mit der Idee einer Weltreligion aufgeladen war. In ihrer ersten Phase war die Moderne in der Architektur keineswegs allein funktionalistisch und rationalistisch ausgerichtet. Das Neue Bauen war von **religiösen Konnotationen** geprägt. »Die kristallisierte religiöse Anschauung [ist] Endziel und Ausgangspunkt zugleich für alle Architektur«, so Taut. Es müsse auch in der heutigen Zeit »das Höchste, die Krone, sich im religiösen Bauwerk [verkörpern]. Das Gotteshaus bleibt wohl für alle Zeiten der Bau, zu dem wir immer hinstreben.«<sup>9</sup> An den Glasfenstern der gotischen Kathedrale orientiert, stellte sich Taut, vor dem Hintergrund der neuen technologischen Möglichkeiten des Bauens mit Stahl und Glas, den Gemeinschaftsbau als Kristall- und Glasarchitektur vor. Die Intensität und Leidenschaft alles *Großgebauten* strahle dann auch auf die Stadt, das Wohnhaus und die Wohnung ab. Es werde das große Schöne auch in den kleinen Formen und

damit in der Wohnung aufscheinen. Als historisches Vorbild für die Stadtkrone verwies Taut auf die »Akropolis über den schlichten Wohnhäusern der antiken Stadt«<sup>10</sup> sowie auf die großartigen indischen Pagoden, die von einer Vielzahl von kleinen Häusern und Hütten umgeben sind.

Die Nähe des Bauhauses zum Programm des Arbeitsrats für Kunst manifestierte sich in den ersten Jahren nach der Gründung 1918 in seiner handwerklichen wie auch expressionistischen Ausrichtung. Erst 1923 erfolgte, unter dem Einfluss der niederländischen Gruppe *De Stijl*, die Neuorientierung auf ein konstruktivistisches Programm. Die zunächst expressionistische Ausrichtung des Bauhauses zeigt sich besonders in der Person des Bauhausmeisters Johannes Itten (1888–1967), im Haus Sommerfeld (1922) in Berlin von Gropius und Meyer, aber unmittelbarer und programmatischer noch in Lyonel Feiningers (1871–1956) Holzschnitt für das erste *Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar* von 1919. Dieser bildet in gebrochenen, kristallinen Formen die Dorfkirche von Gelmeroda bei Weimar als lichtdurchflutete Kathedrale ab. In Anlehnung an die gotische Kathedrale und die mittelalterliche Bauhütte stand Feiningers Holzschnitt für die Vision eines Einheitskunstwerks, wie diese zur selben Zeit vom Arbeitsrat für Kunst unter dem Motto *Kunst und Volk – eine Einheit* verfolgt und von Gropius ins Bauhausprogramm übernommen wurde.

Nicht zu übersehen und umso überraschender ist auch die im ersten Programm des Staatlichen Bauhauses mitschwingende religiöse Konnotation. Sie stand ebenfalls in engem Bezug zum Arbeitsrat für Kunst. Gropius propagierte den neuen Bau der Zukunft nicht nur als höchstes Ziel der Bauhausausbildung, sondern auch »als Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens«<sup>11</sup>. Noch 1925 forderte er in *Internationale Architektur*, dass die modernen Bauten in ihren Baumassen aus »innerem Gesetz [...] ohne Lügen und Verspieltheiten, ihren Sinn und Zweck [...] verdeutlichen«<sup>12</sup> sollen. Mit religiösem Unterton prophezeite er, dass auf Grundlage von »Weltverkehr und Welttechnik« die moderne Baukunst sich in allen Kulturländern »von selbst« Bahn brechen werde.<sup>13</sup> Es ziele alles auf das All-Umfassende, worunter Gropius die Menschheit schlechthin verstand: »Von den drei konzentrischen Kreisen – Individuum-Volk-Menschheit – umspannt der letzte größte auch die beiden anderen.«<sup>14</sup> Das Individuum gehe in der Volksgemeinschaft auf, das Volk in der höheren Einheit der Menschheit, »daher der Titel: »INTERNATIONALE ARCHITEKTUR!««<sup>15</sup>.

## 2 Objektivierung

Die expressionistische Phase des Bauhauses ging 1923 zu Ende. In diesem Jahr leitete Gropius die folgenreiche Wende ein, mit der er das Bauhaus auf die Idee des Konstruktivismus zurückführte, so wie er dies schon 1916 in einem Thesenpapier für das Ministerium in Thüringen skizziert hatte. Dort hatte Gropius die Auseinandersetzung des Künstlers »mit dem gewaltigsten Mittel moderner Formgestaltung, mit der Maschine jeder Art – vom einfachen Werkzeug bis zur komplizierten Spezialmaschine«<sup>16</sup> gefordert. 1916 verband sich damit das Ziel einer »Arbeitsgemeinschaft zwischen Künstler, Kaufmann und Techniker«<sup>17</sup>. In der Nennung des Kaufmanns als einer der drei Parameter wirkte das Programm des Deutschen Werkbundes nach, der sich seit seiner Gründung 1907 der Förderung der gewerblichen Arbeit, der Qualität des Kunstgewerbes und der gestalterischen Verbesserung der Industrieproduktion verpflichtet hatte. 1923 änderte Gropius die Ausrichtung und das Konzept des Bauhauses; an die Stelle der Einheit von Künstler, Kaufmann und Techniker trat die Einheit von Kunst und Technik. Der Grundsatz des Bauhauses war nun »**Kunst und Technik – eine neue Einheit**«.

Mit der Wende von 1923 kehrte Gropius aber nicht nur zum Konstruktivismus zurück, er kehrte auch zu den Grundlagen der Architekturtheorie zurück, wie sie sich im 18. Jahrhundert, also im Zeitalter der Aufklärung, noch allgemein unter dem Begriff der Ästhetik, spezifischer unter dem des Klassizismus entwickelt hatte. Beides ging zusammen. Gropius' Werk wie seine Schriften sind unterschwellig von einem **Dualismus von Konstruktivismus und Klassizismus** geprägt, so unbemerkt, weil konzeptuell und eben nicht formal, der klassizistische Einfluss oft auch sein mag. Die Grundlage dafür ist, dass beide, Konstruktivismus und Klassizismus, sich durch einen Willen zur Objektivierung auszeichnen. Es ist die moderne Baukunst, wie sie Gropius vertrat, Resultat einer doppelten Objektivierung: auf der konstruktiv-technischen wie auf der formal-ästhetischen Seite. Der Wunsch nach Objektivierung stand hinter dem »Wille[n] zur Entwicklung eines einheitlichen Weltbildes«<sup>18</sup>.

Auf »technischem und wirtschaftlichem Gebiet«<sup>19</sup> zeigt sich der Objektivierungsprozess als Prozess der Rationalisierung der Konstruktions- und Produktionsverfahren. Dazu stellte Gropius fest, dass die in *Internationale Architektur* abgebildeten Projekte sich durch »exakt geprägte Form, Einfachheit im Vielfachen, Gliederung der Baueinheiten nach den Funktionen der

Baukörper und ihre Reihung und Wiederholung«<sup>20</sup> auszeichnen. Das Ergebnis der Rationalisierungsprozesse sind jedoch nicht deterministische oder standardisierte Lösungen. Sie geben lediglich eine Spannbreite von Lösungsmöglichkeiten vor, unter denen der »schaffende Künstler [...] nach persönlichem Empfinden die ihm gemäße«<sup>21</sup> aussucht. Die Prozesse der Objektivierung auf technisch-materiellem Gebiet führen also nicht dazu, dass der Architekt als Gestalter überflüssig und abschaffbar wird, wie es oft Gropius vorschnell unterstellt wird. Im Gegenteil, aufgrund der allgemeinen Offenheit der Konstruktion für Variationen wird das Werk immer die »Handschrift seines Schöpfers«<sup>22</sup> tragen. Wo die konstruktive Form nicht deterministisch festgelegt werden kann, zeigt sich die Bedingung für Architektur: Es ist der Überschuss an Form.

Die Aufgabe des modernen Architekten, im Unterschied zum Ingenieur, ist es nach Gropius, die »geistigen Werte« aus ihrer »individuellen Beschränkung zu befreien und sie zu objektiver Geltung emporzuheben«<sup>23</sup>. Demnach sind die Objektivierungsprozesse das Resultat der künstlerischen Tätigkeit des Architekten, die keiner technisch-konstruktiven Notwendigkeit folgt. Es resultiert die Klarheit der Form nicht in erster Linie, wie man meinen könnte, aus der Rationalität der Konstruktion. Es ist gerade nicht die »Betonung des Individuellen«<sup>24</sup>, die der Künstler verfolgt, er richtet dagegen seine Aufmerksamkeit auf dessen Objektivierung. Das macht die moderne Baukunst aus, dass in ihr »die Objektivierung von Persönlichem und Nationalem deutlich erkennbar«<sup>25</sup> ist.

Mit dem Postulat der Objektivierung von Persönlichem stand Gropius in der Tradition der **Ästhetik der Aufklärung**. So war auch für Arthur Schopenhauer (1788 – 1860), einer der Vertreter der klassizistischen Ästhetik, die Objektivierung oder »Objektivation des Willens«<sup>26</sup> das tragende Prinzip der künstlerischen Tätigkeit schlechthin. Wie er in *Metaphysik des Schönen* (1820) darlegte, verstand er unter dem Willen all das, was sich dem unmittelbaren Bewusstsein und der Kontrolle des Menschen entzieht. Schopenhauer beschrieb den Willen auch als den Drang des Lebens. Das schloss die Ideen wie die Triebe ein, die als solche nicht sichtbar sind, sondern nur in dem, was sie bewirken. Ideen und Triebe zeigen sich unvermittelt in der Subjektivität und Individualität des Menschen. Kunstwerk und Architektur dagegen sind die Medien, durch die diese zur Objektivierung kommen und damit erkennbar und analysierbar werden. In diesem Sinne, im Sinne der Ästhetik der

Aufklärung und des Klassizismus, sind Kunst und Architektur eine Form der Forschung, der Wesensforschung, und wie jede Forschung folgen sie einem Modell der Objektivierung.

Nach Schopenhauer kommen in der Architektur einerseits der Wille des Steins, seine Masse und Widerstandskraft, wie auch die Subjektivität und Individualität des Architekten zur Objektivierung. Im Prinzip von Lasten und Tragen und damit im Gleichgewicht von Kraft und Gegenkraft kommen in Säule und Architrav die Eigenschaften des Steins zur Anschauung. Der Stein kann große Lasten tragen, das heißt, dass er großen Kräften eine gleich große Gegenkraft entgegensetzen kann. All das sieht man dem Stein, im Sinne des Willens des Steins, im Steinbruch oder in den Bergen nicht an. Erst in der Architektur – in der Säule mit Basis, Schaft und Kapitell, in der Maueröffnung und im Mauerbogen – wird diese Fähigkeit des Steins objektiviert und zur Sichtbarkeit gebracht.

Andererseits sind es aber auch, entsprechend der klassizistischen Ästhetik, der Wille des Architekten und der Wille seiner Zeit, die in der Architektur ihre Objektivierung und Verallgemeinerung erfahren. Das meinte Gropius mit seiner Forderung nach Objektivierung des Individuellen und Persönlichen in der Architektur. Es wird hier die Grundlegung von Gropius' Architekturtheorie in der Ästhetik der Aufklärung sichtbar. Baukunst ist, wie Gropius wiederholt angemerkt hat, wenn in Material und Figur die »geistigen Werte«<sup>27</sup> zur Sichtbarkeit kommen. Das ist die Aufgabe des Architekten als Künstler. Denn allein in einem Werk der Baukunst, im Unterschied zum alltäglichen Bauen, kann der Umschlag vom »persönlichen Empfinden« in die Universalität der geistigen Werte gelingen. Dazu bedarf es der individuellen »Handschrift seines Schöpfers«<sup>28</sup>. Dies ist kein Widerspruch, sondern die Voraussetzung für **Baukunst als Prozess der Objektivierung**, denn Baukunst heißt Befreiung der »geistigen Werte aus ihrer individuellen Beschränkung«<sup>29</sup>. Das Individuelle ist die Voraussetzung für Objektivierung.

Für Gropius hat das angestrebte einheitliche Weltbild auf der ideellen Seite seine Entsprechung in den Proportionen auf der formal-ästhetischen Seite. Die Proportionen geben dem Bau die nötige »Spannung, [die] das eigene geistige Leben über seinen Nützlichkeitswert hinaus«<sup>30</sup> zur Sichtbarkeit kommen lässt. Sie gehören der formal-ästhetischen Seite der Architektur und damit der Seite der Wahrnehmung an. Da die Proportionen aber selbst nur ein System von Größenverhältnissen sind, benötigen sie, um überhaupt

zur Erscheinung kommen zu können, ein Trägermedium. »Stoff und Konstruktion erscheinen als ihre Träger, mit Hilfe derer sie den Geist ihres Meisters«<sup>31</sup> manifestieren. Mittels der Proportionen finden so die Vermittlung der materiellen Ebene mit der geistigen Ebene sowie die Vermittlung der Objektivierung auf materiellem Gebiet und der Objektivierung auf ideellem Gebiet statt. Ohne die Proportionen als Medium der Erscheinung der ewigen Werte bliebe es bei der technisch-rationalen Erscheinung der Architektur.

Gropius' Architekturtheorie knüpfte nicht formal, also der äußeren Erscheinung nach, sondern konzeptuell an den Klassizismus an. Das wird am Ende seiner Einführung von *Internationale Architektur* sichtbar. Die Architekten dieser Gebäude, so Gropius, bejahten die »heutige Welt der Maschinen und Fahrzeuge und ihr Tempo« und strebten nach immer »kühneren Gestaltungsmitteln, um die Erdenträgheit in Wirkung und Erscheinung schwebend zu überwinden«<sup>32</sup>. In der Überwindung der »Erdenträgheit« klingt das ideale Moment im Klassizismus nach. Die Mittel sind aber andere, sie sind die des Industriezeitalters. An die Stelle von Säule und Architrav tritt nun die Überwindung der Erdenträgheit in dynamischen Formen. Beispiele dafür sind Gropius' Meisterhäuser in Dessau (1925), Mies van der Rohe's Entwurf eines Landhauses in Eisenbeton (1923) oder Theo van Doesburgs und Cornelis van Eesterens Projekt für ein Wohnhaus in Beton, Eisen und Glas (1923).

Gropius verstand jedoch unter Proportionen keine idealen Maßverhältnisse nach dem Goldenen Schnitt wie Le Corbusier, sondern sah diese als die Art und Weise, wie einzelne Formen so zueinander in Beziehung gesetzt werden, dass sie in der Wahrnehmung ein dynamisches Moment suggerieren. **Dynamisierung der Komposition** ist für die Moderne die Technik zur Überwindung und Objektivierung der Schwerkraft. Sie bezieht sich nicht nur auf die Vertikale, wie bei Säule und Architrav, sondern wirkt auch und vor allem in der Horizontalen.

Was Gropius konkret gemeint haben könnte, lässt sich am Fagus-Werk (1911) in Alfeld zeigen. Das Hauptvolumen aus Glas und gelbem Klinker scheint schwerelos auf einem schmalen Sockel von rotem Klinker zu sitzen. Dieser Effekt wird dadurch erzielt, dass die scheinbaren Stürze über den Fenstern im Sockel nicht im roten Material des Sockels ausgeführt sind, sondern im gelben Material der Wand darüber. Optisch gehört also der Fenstersturz nicht mehr zum tragenden Sockel, sondern zur getragenen Wand. Üblicherweise ist das anders: Es gehört der Fenstersturz zum Wandstück, hier Sockel, in das die Fensteröffnung ein-



geschnitten ist; dadurch ergibt sich die Einheit von Fenster und Wand. Diese ist aber bei Gropius aufgehoben und damit auch das Spiel von Tragen und Getragenwerden. Da der Sturz über den Fenstern optisch nicht mehr zum Sockel gehört, sind die Fenster auch keine Fenster mehr, sondern Einschnitte in den Sockel, der nun aus einzelnen roten Pfeilern im Rhythmus der Öffnungen besteht, mit dem Effekt, dass das Gebäudevolumen aus gelbem Klinker und Glas darüber auf den einzelnen Pfeilern aus rotem Klinker zu liegen scheint. Es stellt sich der Eindruck eines Schwebezustands ein, der nicht mehr dem Prinzip von Tragen und Lasten entspricht. Im Schwebeeffekt des Gebäudevolumens aus Stahl und Glas kommt, ganz im Sinne des Klassizismus, das Prinzip des Bauens in Stahl und Glas zu seiner Objektivation (Abb. 9a und 9b).

Oben: Abb. 9a, unten: 9b

### 3 Moderne aus der Industriearchitektur

Die ersten Abbildungen in *Internationale Architektur* zeigen drei Gebäude von Peter Behrens (1868–1940): die AEG-Kleinmotorenfabrik (1910–1913) in Berlin-Wedding, die AEG-Turbinenhalle (1908–1909) in Berlin-Moabit und die AEG-Montagehalle (1912) in Berlin-Gesundbrunnen. Es kommt dabei der Turbinenhalle ein besonderer Stellenwert zu. Denn in diesem Gebäude versuchte Behrens nichts Geringeres, als die Prinzipien des Klassizismus vom Bauen mit Stein und Mörtel in das Bauen mit Stahl und Glas und damit das klassische Konzept der Monumentalbaukunst in die Moderne zu übertragen.

Dennoch besteht der eigentliche Beitrag der Turbinenhalle zur modernen Architektur darin, dass Gropius, der als junger Architekt zwischen 1908 und 1910 in Behrens' Büro gearbeitet hatte, in seinem Projekt für das Fagus-Werk auf die Turbinenhalle Bezug nahm. Daher bildete er in *Internationale Architektur* auch, nur wenige Seiten nach der Turbinenhalle, das Fagus-Werk zusammen mit der von ihm konzipierten Musterfabrik auf der Werkbundaussstellung in Köln-Deutz (1914) ab. Die Turbinenhalle diente Gropius aber nicht einfach als gestalterische Vorlage für das eigene Projekt. Im Fagus-Werk zog Gropius vielmehr die Konsequenzen aus den veränderten Bedingungen des Bauens.

Weit über Behrens hinausgehend, unterzog er die Prinzipien des Klassizismus, denen Behrens noch wörtlich, wenn auch in Übertragung der Prinzipien von Stein in Stahl, zu folgen glaubte, einem Verfahren formaler Umkehrung.

Für die Übertragung der **Prinzipien der klassizistischen Architektur** von Stein und Mörtel in eine Architektur von Stahl und Glas konnte sich Behrens auf Marcus Vitruvius Pollio (ca. 80–15 v. Chr.) und sein Buch *De architectura libri decem* berufen. In diesem ältesten Traktat der Architekturtheorie, das als Dank für dessen Förderung Vitruv Kaiser Augustus gewidmet hatte, wird dargelegt, wie die Gestaltungselemente des antiken Tempels, vor allem die Ornamente, im Übergang von der ursprünglichen Konstruktion in Holz zur Konstruktion in Stein, ihren Ursprung haben. Später führte Gottfried Semper (1803–1879) dafür den Begriff des Stoffwechsels ein. Das formale Vokabular des Tempels – wie Metope und Triglyphe, Tympanon und Gebälk, Säulenkapitell, Säulenbasis, Säulenschaft mit Entasis und Kanneluren – entstand nicht als Erfindung eines Architekten, sondern resultierte aus den Prinzipien der Konstruktion in Holz und ihrer Übertragung in das Material Stein.

Die im hölzernen Tempel sichtbaren Konstruktionen wie Decken- und Dachkonstruktion verschwinden beim steinernen Tempel hinter der Fassade. Um dennoch anzuzeigen, wie das Gebäude gemacht ist und was sich hinter der Fassade verbirgt, sind im steinernen Tempel Elemente an der Fassade angebracht, die auf die verdeckte Konstruktion und die Geschichte des Gemachtseins des Gebäudes hinweisen. So entstanden die Ornamente als Hinweise oder Indices auf die unsichtbare Konstruktion. Metope und Triglyphe sind demnach Ornamente, die eben nicht die Sache selbst, sondern Zeichen sind, die auf etwas Nichtsichtbares hinweisen. Die Triglyphe oder der Dreischlitz entstand als Signum, das auf einen Deckenbalken dahinter verweist, während die Metope den Raum zwischen den Deckenbalken anzeigt. Wie die Deckenbalken wechseln im Triglyphenfries des dorischen Tempels Triglyphe und Metope einander ab.

Behrens sah in der Moderne einen ähnlichen Wendepunkt, wie ihn Vitruv für den antiken Tempel beschrieben hatte, nun aber als Übergang vom Bauen in Stein zum Bauen in Stahl und Glas. In der **AEG-Turbinenhalle** manifestiert sich Behrens' Ziel sehr deutlich, für das Bauen in Stahl und Glas Entsprechungen für die klassischen Prinzipien des Bauens in Stein zu finden. Turbinenhalle und Tempel stehen in analogen Beziehungen zueinander. Fünf Punkte lassen sich benennen:



Abb. 9c

1. Analog zur Säulenreihe eines Tempels stehen die Stahlstützen in der Turbinenhalle (Abb. 9c) frei vor der Fassade.
2. Die Stahlstützen stehen auf gelenkigen Auflagern, die analog zu den Säulenbasen sind, aber der Logik des Bauens in Stahl folgen.
3. Es stehen die Glasfassade und die Stahlstützen in einem analogen Verhältnis zu Säulenreihe und Cellawand des Tempels. Es bilden die Stahlstützen eine vordere Fassadenebene, während die Glasfassade, analog zur Cellawand, in der hinteren Fassadenebene liegt.
4. Entsprechend den konstruktiven Eigenschaften des Stahls verjüngen sich die Profile der Stahlstützen nach unten v-förmig. Die Verjüngung steht in einem analogen Verhältnis zur Entasis und zu den Kanneluren der Säule.
5. Die Stirnseite der Turbinenhalle ist symmetrisch und wird von einem Giebel in Form eines Vielecks dominiert. Analog zum Tympanon des Tempels, in dessen Figur sich die dreieckige hölzerne Dachkonstruktion abbildet, zeichnet sich im vieleckigen Giebel der Turbinenhalle die die Halle überspannende Stahlkonstruktion ab.

Im Unterschied zum Tempel gibt es jedoch in der Turbinenhalle auf der Stirnseite keine Stützen. Konsequenterweise weicht Behrens in diesem Detail, entsprechend der konstruktiven Logik des Stahlbaus, vom Schema des Tempels ab. Zum beherrschenden Thema wird dagegen die Ausbildung der Ecken. Zwei massive Eckrisalite beherrschen die Fassade. Mit ihnen fand Behrens' Forderung nach einer Monumentalbaukunst auch für das Bauen in Stahl und Glas ihre Materialisierung. Dass es hier nur um den Schein von Massivität geht, zeigt sich darin, dass der Giebel nicht auf den Eckrisaliten aufliegt, zusätzlich zu der Tatsache, dass in die Eckrisalite horizontale Stahlbänder eingelegt sind. Sie machen den Eindruck, als ob sie sich in den Stein eingeschnürt hätten. Durch sie kommt bildhaft zur Sichtbarkeit, dass die Risalite nicht aus einer konstruktiven Notwendigkeit heraus entstanden sind. Zugleich wird erkennbar, dass Behrens, auch für das Bauen in Stahl und Glas, an der Idee der Monumentalität im Sinne der älteren Konzeption von Monumentalbaukunst festhalten wollte.

Das Besondere der Turbinenhalle ist, dass der Bezug zur Klassik nicht über ikonografische Elemente, also nicht über Stilfiguren hergestellt wird, sondern allein über **analoge Strukturbeziehungen**. Daran knüpfte Gropius mit dem Fagus-Werk (Abb. 9d) an. Er griff Behrens' Kompositionsprinzipien auf, unterzog diese aber einem Verfahren der Umwertung, indem er die konstruktive Logik des Stahls, die Nutzung als Industriebau und die Wahrnehmungsmodalitäten zu einer neuen Einheit zusammenführte. Im Fagus-Werk zeigt sich Modernität als ein intellektuelles wie auch sinnliches Spiel mit den Grundelementen architektonischer Gestaltung. Die Analyse zeigt, dass die Gestaltungselemente des Fagus-Werks aus der unmittelbaren **Umkehrung der Gestaltungsprinzipien des Klassizismus** entstanden.



Abb. 9d

Für das Fagus-Werk lassen sich fünf charakteristische Punkte benennen, in denen Gropius und Meyer in Umkehrung der Prinzipien auf die Turbinenhalle Bezug nahmen:

1. Im Fagus-Werk stehen die Stützen nicht vor, sondern hinter der Fassade. Sie entziehen sich der Sichtbarkeit. Der Ort, den die Stützen in der Turbinenhalle vor der Fassade einnehmen, bleibt leer und ist als vertikaler Einschnitt in der Fassade markiert. Man kann hier auch von einer Spur sprechen, die die Abwesenheit der Stütze, wie sie in der Turbinenhalle sichtbar vor der Fassade steht, anzeigt. In Analogie zu Metope und Triglyphe ist der vertikale Schlitz ein auf die dahinterstehende Stütze verweisendes Zeichen.
2. Entsprechend der v-förmigen Verjüngung der Stahlstützen der Turbinenhalle öffnen sich auch beim Fagus-Werk die vertikalen Schlitz nach oben. Sie können so als negativer Abdruck der v-förmigen Stahlstützen der Turbinenhalle gelesen werden.
3. Im Fagus-Werk findet eine Umwertung der Hierarchie von Stütze und Fassade statt. Im Gegensatz zur Turbinenhalle tritt die Glasfassade zwischen den Stützen aus der hinteren in die vordere Ebene vor; dagegen treten die Stützen ganz hinter die Fassade zurück.

4. Das Interkolumnium ist hier kein leerer Raum, sondern ein dreidimensionales gläsernes Volumen, das nicht mehr durch die Stützen, sondern durch die vertikalen negativen Einschnitte (als Spuren der Stützen) gegliedert ist.
5. Aufgrund der Inversion von Stütze und Fassade wird die Glasfassade zum Thema der Ecke. Sie wird, der Logik der Fassade folgend, um die Ecke herumgeführt. Wo bei der Turbinenhalle ein Eckrisalit Monumentalität thematisiert, ist es im Fagus-Werk ein transparentes gläsernes Volumen.

Im Fagus-Werk löste Gropius die klassische Dialektik von Tragen und Lasten, der Behrens noch folgen zu müssen geglaubt hatte, auf und überführte sie in eine Dialektik von Transparenz *und* Opazität, also in eine Dialektik von durchsichtigen und undurchsichtigen Flächen und Volumen. Die Inversion der klassischen Prinzipien zeigt sich als ein Verfahren architektonischer Abstraktion und die architektonische Moderne als ein Projekt der Neuformulierung des Konzepts von Baukunst.

#### 4 Exkurs Lichtarchitektur

Ein Jahr nach dem Erscheinen von Gropius' *Internationale Architektur* veröffentlichte Erich Mendelsohn (1887–1953) sein Buch *Amerika*. Er bezeichnete seine Publikation, wie auch Gropius sein Buch, als »Bilderbuch«, nämlich als *Bilderbuch eines Architekten*.<sup>33</sup> Das Buch beginnt mit einer Abbildung der Silhouette von Manhattan und damit dort, wo Gropius' Buch endet. Die Kapitel sind einerseits überschrieben mit *Das typisch Amerikanische* oder *Die gesteigerte Zivilisation*, andererseits mit *Das Weltzentrum – das Geldzentrum*, *Das Gigantische* und *Das Grotteske*. Es zeigt sich hier Mendelsohns ambivalente Faszination für die amerikanische Architektur, die sich für ihn zwischen »gigantischem Unsinn« und »phantastischem Effekt«<sup>34</sup> bewegte. Entsprechend fiel seine Meinung über die amerikanischen Architekten aus, denen er »geistige Armut«<sup>35</sup> attestierte.

Dennoch erkannte Mendelsohn im Hochhaus ein Potenzial zur **Reformulierung des Konzepts der Monumentalbaukunst** für die Moderne. »Trotz aller Unüberlegtheiten im einzelnen«<sup>36</sup> seien in einigen Hochhäusern »Ansätze einer Stilbildung«<sup>37</sup> zu erkennen. So bescheinigte er den nach oben gestaffel-

ten Gebäudemassen »große Wucht«. In den »ununterbrochenen Vertikalen«<sup>38</sup> der Hinterhoffassaden und ausgerechnet in der »unbewußten Sachlichkeit der Rückfronten«<sup>39</sup> wollte er die »Zeichen einer wahren Zukunft«<sup>40</sup> erkennen. Die außen an den Fassaden angebrachten Feuertreppen und Aufzugschächte kommentierte er mit: »Überraschend einfach, monumental in der Wirkung, diese Maschinerie.«<sup>41</sup>

Drei Nachtaufnahmen, die aus der Dramaturgie des Buchs herausfallen – tatsächlich stammen sie nicht von Mendelsohn selbst, sondern von Fritz Lang (1890–1976) und Knud Lonberg-Holm (1885–1972) –, geben einen Hinweis darauf, dass für Mendelsohn die Impulse für eine neue Monumentalität von der technischen Seite ausgingen, nämlich von der Elektrizität, die seit Ende des 19. Jahrhunderts das städtische Leben revolutionierte. Mendelsohn schrieb über das nächtliche New York (Abb. 9e): »Tagsüber 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 [...]«<sup>42</sup> Unter der Kapitelüberschrift *Das Grotteske* beschrieb er den Broadway als »unheimlich. Die Konturen der Häuser sind ausgewischt«<sup>43</sup> – um dann doch ein Zukunftspotenzial darin zu erkennen, denn es sei das »Raketenfeuer der beweglichen Lichtreklame [...] aber doch schon voll von phantastischer Schönheit, die einmal vollendet sein wird«<sup>44</sup>. Mendelsohn sprach von der »technische[n] Schönheit« als der »neue[n] Romantik«, die sich in den Effekten des elektrischen Lichts und der Leuchtreklame zeige.<sup>45</sup> Die Werbetafeln und die »bewegliche Lichtreklame«<sup>46</sup> suggerierten schon ein anderes Konzept für Monumentalität, doch seien bislang Nacht- und Tagwirkung unverbunden, denn tagsüber gehe das »Geheimnisvolle, Rauschende, das Gleißende der Nacht«<sup>47</sup> in der Banalität der »grandiosen Tölpelei des Weltjahrmarkts«<sup>48</sup> der Reklameschilder verloren.

Tatsächlich verdankt die Architektur der Moderne ihre stärksten wirkungsästhetischen Impulse dem elektrischen Licht. Es war das elektrische Licht, das den Stahl- und Glaskonstruktionen erst ihre eigenständige, ästhetisch-sinnliche Erscheinung verlieh. Daran anknüpfend entwickelte Mendelsohn eine Reihe von Projekten für die Kaufhauskette Schocken wie zum Beispiel in Stuttgart (1926–1928) und Chemnitz (1927–1930). Ihre architek-



Abb. 9e

tonische Wirkung entfalteten diese Bauten aus dem Kontrast zwischen Tag- und Nachtwirkung, zwischen der Monumentalität und Opazität der Körper tagsüber und der Transparenz der erleuchteten Fensterbänder nachts.

Dennoch galt Mendelsohns Interesse weniger der erhellenden, aufklärerischen als der sakralen, **mythischen Seite des elektrischen Lichts**. So formulierte er 1923 in einem Vortrag: »Einmal werden auch wir unsere technischen Gedanken zur sakralen Bestimmung erweitern müssen.«<sup>49</sup> Laut Mendelsohn werde das Neue Bauen 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« erwachse.<sup>50</sup> Mit der »übersinnlichen [Masse] des Lichts«<sup>51</sup> schien die Schaffung einer sakralen Raumwirkung möglich. Das Neue Bauen sollte keineswegs nur »intellektuelle Konstruktion«<sup>52</sup> sein, es sollte aus der Verschränkung der konstruktiven Vernunft mit der Sinnlichkeit des »organischen Gefühls«<sup>53</sup> entstehen. Modernität stand für Mendelsohn dafür, dass Rationalität und Sinnlichkeit, Sachlichkeit und Gefühl wieder in eins fallen.

Für Mendelsohn war das elektrische Licht ein **zwischen Mythos und Aufklärung** vermittelndes Element. Dies zeigt sich in der Spannung zwischen der opaken Gebäudemasse und der nicht weniger undurchdringlichen kristallinen Lichtwirkung seiner Architektur, etwa beim Columbushaus (1932, Abriss 1957) am Potsdamer Platz in Berlin, bei dem tagsüber die Fensterbänder schwarz und undurchdringlich waren, die verputzten horizontalen Mauerbänder dagegen weiß leuchteten, während nachts die Fensterbänder hell leuchteten und die Mauerbänder im Dunkeln blieben. Mit Mendelsohn steht die moderne Architektur in der langen Traditionslinie der neoplatonischen Lichtmetaphysik, wie sie Grundlage für den romanischen und gotischen Kirchenbau war. Die theoretisch-religiöse Basis dafür legten die Schriften des Pseudo-Dionysius Areopagita<sup>54</sup> (frühes 6. Jahrhundert). In dessen an Platons Zweiweltenlehre orientierter anagogischer Lichtmystik ist das Licht Ursprung und Urbild alles Schönen und Wahren, in dessen Immaterialität die göttliche Allmacht zur sinnlichen Anschauung kommt.

In dieser Linie steht auch die Äußerung des Philosophen Ernst Cassirer (1874–1945), der den Kontrast von Licht und Dunkel eine »physische Grundtatsache«<sup>55</sup> des Lebens nannte. 1925 konstatierte er in *Philosophie der symbolischen Formen*: »Die **Entfaltung des mythischen Raumgefühls** geht überall von dem Gegensatz von Tag und Nacht, von Licht und Dunkel aus.«<sup>56</sup> Der

Gegensatz von Licht und Dunkel sei der innerste Nerv aller menschlichen Kulturentwicklung. Über die Spätantike, das Mittelalter und die Renaissance lässt sich nach Cassirer das mythisch-religiöse Bewusstsein und Raumgefühl bis in die symbolischen Formen des 19. und 20. Jahrhunderts und damit der Moderne verfolgen. So wäre es ein Missverständnis, wollte man die Moderne einseitig nur mit Prozessen der Rationalisierung gleichsetzen. An der Kontrastwirkung zwischen Tag und Nacht zeigt sich in Mendelsohns Architektur, wie in der gegenseitigen Verschränkung die Moderne für beide Prinzipien steht: für einen Prozess der Rationalisierung wie für die Aktualisierung älterer, mythischer Inhalte.

In diesem Zusammenhang steht auch Gropius' Aussage, dass erst wenn »das große Glück eines neuen Glaubens den Menschen wieder zuteil« werde, die Kunst ihr »höchstes Ziel« wieder erfüllen könne.<sup>57</sup> Dann erst werde es möglich sein, dass als Zeichen der innerlichen Verfeinerung zu den einfachen und »herben Formen des Anfangs [wieder] die heitere Schmuckform«<sup>58</sup>, also das Ornament, hinzutrete. Dann könne von Technik und Industrie »mit aller Wahrscheinlichkeit die Blüte einer neuen Monumentalbaukunst«<sup>59</sup> von gewaltigen Dimensionen ihren Ausgang nehmen. Vorläufig fehle dafür aber »die notwendige ethische oder religiöse Grundlage«<sup>60</sup>. Gerade von den »Bauten der heutigen Industrie«<sup>61</sup> könnten Impulse für eine höhere Kultur ausgehen,

»dann aber könnte auch aus den Ausdrucksformen unserer Zeit die großräumige Gesinnung eines neuen Sakralstiles geboren werden, der in der formalen Bewältigung kubischer Massen wieder den Weg erkennt, den heiligsten Gedanken der Menschheit charakteristische Denkmäler zu setzen.«<sup>62</sup>

Einen neuen Sakralstil verfolgte 1930 auch László Moholy-Nagy mit seinem Licht-Raum-Modulator (Abb. 9f). Der Logik des Maschinenzeitalters folgend war dieser als eine mechanische Skulptur konzipiert, in deren Zentrum sich verschiedenfarbige Glühbirnen befanden, die die Skulptur, wie Mendelsohns Kaufhäuser, von innen heraus zum Leuchten brachten. Planetenartig drehten sich um diese verschiedene Lochbleche und Metallstäbe,

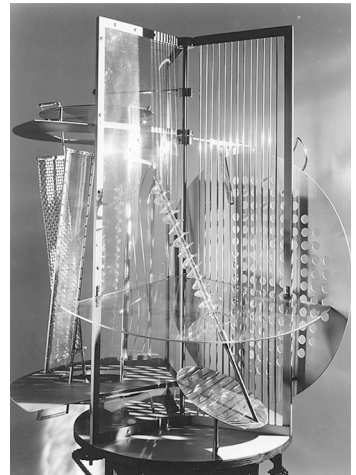


Abb. 9f

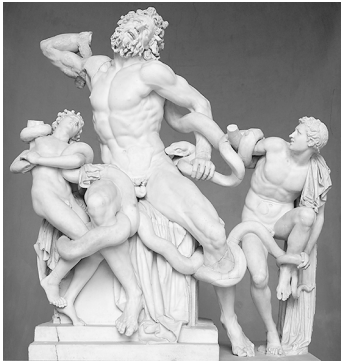


Abb. 9g

was an den Wänden des abgedunkelten Raums einen Kosmos von Lichtreflexen erzeugte. Moholy-Nagy hat seine elektrische Skulptur auch als »neue Laokoöngruppe«<sup>63</sup> bezeichnet. Er bezog sich damit auf eine der berühmtesten Skulpturen der Antike (Abb. 9g), die 1506 in Rom ausgegraben worden war. Diese ist selbst eine römische Marmorkopie einer griechischen Bronzeskulptur aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. Da Moholy-Nagys Anliegen die Übertragung der Prinzipien der klassischen Plastik in das 20. Jahrhundert war, konnte das Medium des Licht-Raum-Modulators nicht mehr das Sonnenlicht sein, sondern allein das Licht der Moderne, das elektrische Licht. Konsequenterweise ersetzte Moholy-Nagy den belebenden Schattenwurf auf der Oberfläche einer klassischen Skulptur durch die im Raum erzeugten Reflexe des elektrischen Lichts.

## 5 Wesensforschung

Etwa zur selben Zeit wie *Internationale Architektur* entstand Gropius' programmatischer Text *Grundsätze der Bauhausproduktion*. Darin legte er seine Überlegungen zur Lehre am Bauhaus in Dessau dar. Einige Elemente daraus verwendete er auch im Vorwort von *Internationale Architektur*. In beiden Texten nehmen die Begriffe »Wesen« und »Wesensforschung«<sup>64</sup> eine zentrale Stellung ein. Für Gropius stand hinter der Frage nach dem Wesen der Architektur die Frage nach der »Gestaltung von Lebensvorgängen«<sup>65</sup> im stetig sich verändernden kulturellen Kräftefeld. Das Wesen einer Sache ist, so Gropius, einerseits durch einen unveränderlichen Grundgedanken geprägt, wie es andererseits einen Zeitkern besitzt, der epochenspezifisch ist. Im 19. Jahrhundert sei jedoch das Bewusstsein für die Spannung zwischen Allgemeingültigem und Zeitspezifischem verloren gegangen. Es zeichnet nach Gropius gerade die Moderne aus, dieses Bewusstsein wieder zurückzuholen und für die Kultur fruchtbar zu machen.

Wie Gropius feststellte, war im 19. Jahrhundert mangels Einsicht in die Bedeutung der fortschreitenden Technik, der neuen Baustoffe und der neuen Konstruktionsformen die Architektur zu einem »Träger äußerlicher, toter

Schmuckformen«<sup>66</sup> herabgewürdigt worden. Gropius hoffte, durch das Bauhaus eine **neue Werkgesinnung** etablieren zu können. Dazu schrieb er im zweiten Bauhausmanifest von 1926:

»Ein Ding ist bestimmt durch sein Wesen. Um es so zu gestalten, daß es richtig funktioniert – ein Gefäß, ein Stuhl, ein Haus –, muß sein Wesen zuerst erforscht werden; denn es soll seinem Zweck vollendet dienen, das heißt, seine Funktionen praktisch erfüllen, haltbar, billig und schön sein.«<sup>67</sup>

Die »veränderte Baugestalt« sollte sich einerseits aus dem »veränderten und vertieften Geist« und der präzise gestellten Aufgabe, andererseits aus den »neuen technischen Mitteln« und den gegenwärtigen Herstellungsbedingungen heraus entwickeln.<sup>68</sup> Gropius stellte weiter fest:

»Diese Wesensforschung führt zu dem Ergebnis, daß durch die entschlossene Berücksichtigung aller modernen Herstellungsmethoden, Konstruktionen und Materialien Formen entstehen, die, von der Überlieferung abweichend, oft ungewohnt und überraschend wirken.«<sup>69</sup>

Demnach ändere sich das Wesen der Dinge immer auch entsprechend der Zeit, den technischen und materiellen Vorbedingungen und den gesellschaftlichen Zielsetzungen:

»Nur durch dauernde Berührung mit der fortschreitenden Technik, mit der Erfindung neuer Materialien und neuer Konstruktionen gewinnt das gestaltende Individuum die Fähigkeit, die Gegenstände in lebendige Beziehung zur Überlieferung zu bringen und daraus die neue Werkgesinnung zu entwickeln.«<sup>70</sup>

»Vorwärts zur Tradition«<sup>71</sup> heißt es an anderer Stelle. Die zeitgemäße Gestaltung könne nur in Bezug auf die »Umwelt der Maschinen und Fahrzeuge«<sup>72</sup> und damit in Bezug auf die neuesten technologischen wie gesellschaftlichen Entwicklungen in eine lebendige Beziehung zur Vergangenheit gesetzt werden. Die Bauhausproduktion und die neue Architektur waren demnach charakterisiert durch eine dialektische Beziehung zwischen Vergangenheit und Zukunft.

Das Wesen der Dinge liegt nach Gropius nicht in einer vorgeprägten Konzeption oder Idee. Die neue Werkgesinnung zeigt sich allein in der Aufnahme aller Einflüsse in die Architektur, wobei sich das Wesen aus der Gestaltung der Lebensvorgänge ergibt, es ist das Resultat von prozesshaften Vorgängen. Deshalb stand Gropius weniger auf der Seite der platonischen Ideenlehre als vielmehr auf der Seite der aristotelischen Handlungstheorie. Für Platon (428 / 27 – 348 / 47 v. Chr.) waren die Dinge materielle Abbilder von geistigen Urbildern, die unveränderlich sind. In *Timaios* sprach Platon von den Urbildern oder Ideen als dem »immer Seienden«, während er die materiellen Dinge und konkreten Gegenstände, die sinnlich wahrnehmbar sind, als das »Entstandene« bezeichnete.<sup>73</sup> Die Ideen sind unveränderlich und ewig, die Gegenstände dagegen vergänglich und immer nur eine mehr oder weniger gelungene Annäherung an die Ideen. Denn jede Realisierung einer Idee ist den Beschränkungen des Materials unterworfen, in dem sie sich realisiert. Die Gegenstände haben ihre Gestalt »durch irgend eine Ursache«<sup>74</sup> erhalten, die nicht Teil der Idee, sondern ihrer Materialisierung ist. Die Gegenstände können daher nicht ideal sein.

Ein Stuhl aus Holz kann der Idee nur so nahekommen, wie das Material Holz es zulässt. Aufgrund anderer Materialeigenschaften wird ein Stuhl in Kunststoff eine andere Gestalt haben müssen als etwa ein Stuhl in Wellkarton von Frank O. Gehry (\* 1929). Alle Stühle sind daher nur Varianten des einen Ideals. Daraus folgt, dass für Platon der Handwerker, der ein Haus erstellt, über dem Zeichner und Künstler steht, der das Haus lediglich zweidimensional abbildet. Denn das dreidimensionale Haus ist der Idee eines Hauses näher als das zweidimensionale Abbild eines Hauses auf Papier. Der Architekt steht aber über beiden, denn er konzipiert das Haus als Idee, die der Handwerker, ohne Überblick über das Ganze zu haben, in konkrete Materialität umsetzt.

Gropius sprach dagegen nicht von unveränderlichen Ideen, sondern vom **Wesen der Dinge**, das eine Funktion der Zeit ist und damit eine Funktion der sich wandelnden Zwecke, Materialien und Herstellungsverfahren. Damit steht er in der Tradition seines Lehrers Behrens. Im Aufsatz *Kunst und Technik* (1910) zitierte Behrens Alois Riegl (1858 – 1905), der Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik als »Reibungskoeffizienten«<sup>75</sup> der neuen Gestaltung beschrieben hatte. Darauf nahm Gropius 1911 in einem Vortrag mit dem Titel *Monumentale Kunst und Industriebau* Bezug und merkte an, dass Bau-

material und technische Kenntnisse die Grundlage der neuen Gestaltung sein müssen. Es werde die neue »Monumentalbaukunst von den gewaltigen Aufgaben ihren Ausgang nehmen, die die Technik und Industrie stellen«<sup>76</sup>. Er forderte, dass die Architektur die kulturelle Logik der aktuellen Zeit, das heißt die »modernen Herstellungsmethoden, Konstruktionen und Materialien«<sup>77</sup> in sich aufnehmen müsse. Es sei dann die Aufgabe der Architekten, den architektonischen Gehalt zu erkennen und aufzudecken, der den neuen Produktionsverfahren, Materialien und gesellschaftlichen Bedingungen eigen ist. Nur so werde die Architektur zum Träger des Zeitgeistes.

## Basisliteratur

Gropius, Walter: *Internationale Architektur*, Bauhausbücher Bd. 1, München: Albert Langen 1925

Gropius, Walter: »Grundsätze der Bauhausproduktion [Dessau] (Auszug)« [1926], in: *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, hg. v. Ulrich Conrads, Braunschweig und Wiesbaden: Vieweg 1975

## Anmerkungen

- |   |  |
|---|--|
| <p>1 Walter Gropius (1975a), »Grundsätze der Bauhausproduktion« [1926], S. 90.</p> <p>2 Ebd.</p> <p>3 Ebd.</p> <p>4 Walter Gropius (1975b), »Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar« [1919], S. 47.</p> <p>5 Walter Gropius (1925), <i>Internationale Architektur</i>, S. 5.</p> <p>6 Die drei vor 1910 fertiggestellten Gebäude sind Hendrik Berlages Amsterdamer Börse (1896–1903) sowie das Verwaltungsgebäude der Larkin Company (1904–1906) und das <i>Robie House</i> in Chicago (1906–1909), beide von Frank Lloyd Wright.</p> | <p>7 Walter Gropius (1925), <i>Internationale Architektur</i>, S. 106.</p> <p>8 Bruno Taut (1919), <i>Die Stadtkrone</i>, S. 52.</p> <p>9 Ebd., S. 58.</p> <p>10 Ebd., S. 52.</p> <p>11 Walter Gropius (1975b), »Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar« [1919], S. 47.</p> <p>12 Walter Gropius (1925), <i>Internationale Architektur</i>, S. 7–8.</p> <p>13 Ebd., S. 7.</p> <p>14 Ebd.</p> <p>15 Ebd.</p> <p>16 Karl-Heinz Hüter (1976), <i>Das Bauhaus in Weimar</i>, S. 204.</p> |
|---|--|

- 17 Ebd.
- 18 Walter Gropius (1925), *Internationale Architektur*, S. 7.
- 19 Walter Gropius (1975a), »Grundsätze der Bauhausproduktion« [1926], S. 90.
- 20 Walter Gropius (1925), *Internationale Architektur*, S. 7.
- 21 Ebd.
- 22 Ebd.
- 23 Ebd.
- 24 Ebd.
- 25 Ebd.
- 26 Arthur Schopenhauer (1985), *Metaphysik des Schönen*, S. 140.
- 27 Walter Gropius (1925), *Internationale Architektur*, S. 7.
- 28 Ebd.
- 29 Ebd.
- 30 Ebd., S. 6–7.
- 31 Ebd., S. 6.
- 32 Ebd., S. 8.
- 33 Erich Mendelsohn (1926), *Amerika. Bilderbuch eines Architekten*.
- 34 Erich Mendelsohn (1928), *Amerika. Bilderbuch eines Architekten*, S. 70.
- 35 Ebd., S. 92.
- 36 Ebd., S. 212.
- 37 Ebd.
- 38 Ebd., S. 204.
- 39 Ebd., S. 210.
- 40 Ebd., S. 9.
- 41 Ebd., S. 202.
- 42 Erich Mendelsohn (1926), *Amerika. Bilderbuch eines Architekten*, S. 25.
- 43 Erich Mendelsohn (1928), *Amerika. Bilderbuch eines Architekten*, S. 130.
- 44 Ebd.
- 45 Erich Mendelsohn (1926), *Amerika. Bilderbuch eines Architekten*, S. 74.
- 46 Ebd., S. 44.
- 47 Erich Mendelsohn (1928), *Amerika. Bilderbuch eines Architekten*, S. 130.
- 48 Ebd., S. 132.
- 49 Erich Mendelsohn (1930), »Die internationale Übereinstimmung des neuen Baugedankens oder Dynamik und Funktion« [1923], S. 29.
- 50 Ebd., S. 23.
- 51 Ebd., S. 31.
- 52 Ebd., S. 30.
- 53 Ebd., S. 31.
- 54 Dionysius Areopagita (1933), *Des heiligen Dionysius Areopagita angebliche Schriften über »Göttliche Namen«*, übersetzt und hg. v. Joseph Stiglmayr S. J., München 1933. Hier besonders Kap. IV, §§ 1–6.
- 55 Ernst Cassirer (2002), »Philosophie der symbolischen Formen«, S. 113.
- 56 Ebd., S. 113.
- 57 Walter Gropius (1987a), »Der stilbildende Wert industrieller Bauformen« [1914], S. 116.
- 58 Ebd., S. 58.
- 59 Walter Gropius (1987b), »Monumentale Kunst und Industriebau« [1911], S. 28.
- 60 Ebd.
- 61 Ebd., S. 51.
- 62 Ebd.
- 63 Anne Hoormann (2003), *Lichtspiele*, S. 87.
- 64 Walter Gropius (1975a), »Grundsätze der Bauhausproduktion« [1926], S. 90.
- 65 Walter Gropius (1925), *Internationale Architektur*, S. 9.
- 66 Ebd., S. 6.
- 67 Walter Gropius (1975a), »Grundsätze der Bauhausproduktion« [1926], S. 90.
- 68 Walter Gropius (1925), *Internationale Architektur*, S. 6.
- 69 Walter Gropius (1975a), »Grundsätze der Bauhausproduktion« [1926], S. 90.
- 70 Ebd.
- 71 Walter Gropius (1987c), »Für eine lebendige Architektur« [1938], S. 169.
- 72 Ebd., S. 168.
- 73 Platon (2004), *Timaos*, 28A–29A.
- 74 Ebd.

- 75 Peter Behrens (2015), »Kunst und Technik«, S.356.
- 76 Walter Gropius (1987b), »Monumentale Kunst und Industriebau« [1911], S. 28.
- 77 Walter Gropius (1987c), »Für eine lebendige Architektur« [1938], S.168.

# 10 Universalität der modernen Architektur

Bruno Taut



1938 wurde Bruno Tauts (1880–1938) *Houses and People of Japan* veröffentlicht, ein bis heute erkenntnisreiches Buch über die Kultur und Architektur Japans. Weniger bekannt ist, dass Taut darin nicht nur sehr detailreich die japanische Architektur beschrieben, sondern auch die Idee einer universalen Moderne entwickelt hat. Dafür knüpfte er an sein Konzept der Stadtkrone an, das er unter dem Eindruck des Ersten Weltkriegs entwickelt hatte. In der Weimarer Republik war Taut ein sehr erfolgreicher Architekt, bekannt vor allem für seine Siedlungen wie etwa *Onkel Toms Hütte* in Berlin-Zehlendorf (1926–1932) und die Hufeisensiedlung in Berlin-Britz (1925–1933). Als Pazifist und Kriegsdienstverweigerer im Ersten Weltkrieg war Taut nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten im Januar 1933 gefährdet. Nach einem erfolglosen Versuch 1932 in der Sowjetunion Fuß zu fassen, ging er im Frühjahr 1933 nach Japan ins Exil.

Taut hatte schon 1919 in seinem Manifest *Ex Oriente Lux* dazu aufgerufen, über das »Sumpfchaos«<sup>1</sup> der europäischen Kulturtradition hinweg nach Asien zu schauen. Er wollte dort, noch unter dem Einfluss des Expressionismus, die universalen Werte der Kultur suchen, die im europäischen Kontext durch den Ersten Weltkrieg diskreditiert worden waren. Mit Blick auf Mesopotamien, Ägypten und Griechenland stellte Taut fest, dass sich die Werte der europäischen Kultur »auf der Basis asiatischer Universalität« entwickelt hätten. Für die Suche nach den universalen Werten, die »im heutigen Europa, vielleicht bei allen Weißen, degeneriert«<sup>2</sup> seien, bedürfe es daher einer erneuten Orientierung nach Asien. Über die Grenzen des Nahen Ostens hinaus schaute Taut in *Ex Oriente Lux* nach Indien, Ceylon, Thailand und Kambodscha, später dann noch weiter nach Osten, nach Japan.

*Houses and People of Japan* ist als große Erzählung der japanischen Architektur in aufsteigender Linie konzipiert. Das Buch beginnt mit Einsiedlerhütten und Bauernhäusern und endet in der Beschreibung der Villa Katsura (1589–1643), eines Fürstenpalastes in Kyoto. Die Villa Katsura stand bei Taut für das höchste Ideal der japanischen Architektur, vergleichbar nur mit dem Parthenon in Athen. Über den Bezug auf das klassische Griechenland hinaus beschwor Taut aber auch die Modernität dieses Gebäudes. Die Villa Katsura sei »total modern«<sup>3</sup> und von »wirklich moderner Delikatesse«<sup>4</sup>. Mit dem Parthenon und der Moderne waren für Taut in der Villa Katsura das Älteste und das Neueste vereint, sie war gleichermaßen klassisch wie auch modern, japanisches Haus wie Tempel. Die Villa Katsura verband sich mit dem von

Taut schon mit seiner expressionistischen Idee der Stadtkrone verbundenen Anspruch auf **Universalität der modernen Architektur**.

## 1 Entdeckung des japanischen Hauses

Es ist kaum von der Hand zu weisen, dass das traditionelle japanische Haus in Konzeption und formaler Behandlung Korrespondenzen mit der Architektur der Moderne aufweist. Mit Ausnahme des Dachgartens erfüllt das japanische Haus, auf seine Art, die von Le Corbusier geforderten fünf Punkte für das moderne Bauen wie pilotis, freier Grundriss, freie Fassade und Bandfenster. Der Schluss aber, dass das japanische Haus eine Vorbildfunktion für das Neue Bauen gehabt haben könnte, lässt sich daraus nicht ableiten. Dass das Neue Bauen in Europa zu Beginn wichtige Impulse von der japanischen Architektur erhielt, gehört zu den Mythen der modernen Architektur. Dagegen kann gezeigt werden, dass die deutschen Architekten, von Ausnahmen abgesehen, bis in die 1930er-Jahre hinein nur wenig Informationen über das japanische Haus hatten. Das änderte sich erst mit Tetsuro Yoshidas (1894–1956) Buch *Das japanische Wohnhaus*, das 1930 im Wasmuth Verlag erschienen war. Von der japanischen Architektur waren im Westen bis dahin lediglich einerseits shintoistische Schreine wie der Ise-Schrein oder der Izumo-Schrein bekannt, andererseits die reich verzierten Tempelanlagen wie der Tempelbezirk und das Mausoleum in Nikko oder die Phönixhalle des Byodo-in (1053) in Kyoto. Der Byodo-in war 1893 als Nachbau auf der Weltausstellung in Chicago zu sehen.

Zum Missverständnis der Rolle des traditionellen japanischen Hauses in der Entwicklung der modernen Architektur mag eine Äußerung von Walter Gropius beigetragen haben, die sich in seinem Aufsatz *Architecture* (1960) findet:

»Ich hatte gefunden, wenn auch nur in Illustrationen, dass das alte handgefertigte japanische Haus alle notwendigen Merkmale für ein modernes Fertighaus bereits hatte, nämlich modulare Koordination – die Standardmatte, eine Einheit von ca. 3' × 6' – und bewegliche Wandtafeln.«<sup>5</sup>

Sicherlich, das japanische Haus ist aus vorgefertigten Elementen erstellt und modular aufgebaut, seine »Modernität« konnte aber erst erkannt werden, nachdem die Kriterien, was unter Modernität verstanden werden soll-

te, im europäischen Kontext formuliert worden waren. Bis dahin galt das japanische Haus als ein traditionelles Haus, das für die Herausforderungen einer industrialisierten Gesellschaft nur wenige Impulse geben konnte. Sichtbar wird dies daran, dass die ersten Beschreibungen des japanischen Hauses nicht von Architekten stammen. So war es ein Zoologe, Edward S. Morse (1838–1925), der 1886 mit *Japanese Homes and Their Surroundings* eine erste umfassende Darstellung der japanischen Kultur und des japanischen Hauses in englischer Sprache publizierte. Morse war nach Japan gegangen, um muschelähnliche Meerestiere, sogenannte Brachiopoden, zu untersuchen; angesichts des schnellen Modernisierungsprozesses, der die traditionelle japanische Kultur zu zerstören drohte, wandelte sich Morse zum Anthropologen und Ethnologen. Mit seinem Buch hoffte er die japanische Kultur, wenn schon nicht vor dem Verfall zu retten, so doch zumindest vorher noch zu dokumentieren.

Auch *Das japanische Haus* (1903), das erste deutsche Buch über die japanische Architektur, war nicht von einem Architekten, sondern von dem Eisenbahningenieur Franz Baltzer (1857–1927) verfasst worden. Baltzer lebte in Tokio als Berater des Kaiserlichen Japanischen Verkehrsministeriums. Im Gegensatz zu Morses ethnologischem Blick beschrieb Baltzer das japanische Haus aus der Perspektive und mit der Sachlichkeit eines Ingenieurs. Daher rührte auch seine kritische Haltung dem japanischen Haus gegenüber. So bemängelte Baltzer dessen konstruktive Unzulänglichkeit und die Verschwendung von Material, besonders aber das Unzeitgemäße des japanischen Hauses, das mit alten, handwerklichen Holztechniken erstellt wurde, wo doch Nägel und Schrauben, so Baltzer, weit angemessener, ökonomischer, eben moderner waren.

Lange Zeit erkannte man im Westen am japanischen Haus nichts Modernes. Selbst die Architekten, die Japan nach der Öffnung des Landes ab 1868 besucht hatten, kritisierten durchweg das Unmoderne des japanischen Hauses. Zu ihnen zählte Hermann Muthesius (1861–1927), der als Architekt zwischen 1887 und 1890 in Tokio tätig war. Sein geringes Interesse für das japanische Haus zeigt sich darin, dass er wohl ein umfangreiches Werk *Das englische Haus* (1904/05) veröffentlicht hat, sich aber abgesehen von einer Besprechung von Baltzers Buch nicht zum japanischen Haus geäußert hat. In seiner Rezension stellte er heraus, dass die »statische nicht die starke Seite der japanischen Konstruktion«<sup>6</sup> sei. Modernität definierte sich für Muthesius wesentlich über

die Einheit von Material und Konstruktion sowie über die Logik des Raums und seine Wirkung. Nichts von dem verband sich mit dem japanischen Haus. So ist es auch nicht verwunderlich, dass Baltzers Buch, das als Sonderdruck des *Zentralblatts der Bauverwaltung* erschienen war, unter den deutschen Architekten keinen Nachhall fand. Selbst Taut kannte es nicht.

Mit den handwerklichen Konstruktionsmethoden, mit den Materialien Holz, Reisstroh und Papier, aber auch mit den feudalen Gesellschaftsverhältnissen, die sich in ihm abbilden, stand das japanische Haus außerhalb der Thematik der Moderne, zumal laut Muthesius die »Auffassung des Angenehmen, Bequemen und selbst Zuträglichen«<sup>7</sup> des japanischen Hauses nicht mit den europäischen Bedürfnissen vergleichbar waren. Muthesius spielte hier auf die Tatsache an, dass im japanischen Haus fast alle Tätigkeiten auf dem Boden sitzend verrichtet werden und die japanischen Häuser klimatisch weit von den europäischen Standards der damaligen Zeit entfernt waren. **Das japanische Haus konnte so kein Vorbild für das Neue Bauen sein.** Das wird durch eine Anmerkung von Muthesius bestätigt, die nur im ersten Moment positiv erscheint. Er schrieb, dass der Westen aus dem japanischen Haus »ungemein viel Anregung schöpfen« könne, da Japan »in vieler Beziehung das Land [ist], das sich einem zu träumenden Paradiese am innigsten nähert«<sup>8</sup>. Japan stand für Exotik, eben für ein »zu träumendes Paradies«<sup>9</sup>, das gerade nicht Vorbild sein konnte für die moderne Hinwendung auf das Pragmatische und Profane, wie dies Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969) später postuliert hat.

Ein erster Ansatz für eine Interpretation des japanischen Hauses im Kontext der sich formierenden Moderne zeigt sich dagegen bei Friedrich Perzyński (1877–1965). Er war seit 1918 Mitglied des Arbeitsrats für Kunst, hatte Japan bereist und kannte daher das japanische Haus aus eigener Anschauung. Als Kunsthistoriker war Perzyński jedoch an baukonstruktiven Fragen und technischen Details nicht interessiert. Es gebe im japanischen Haus, wie er feststellte, »Schemata für Teile des Hausbaus (Schiebetüren, Matten, Fenster, Mobiliar); sie sind gradlinig, einfach und darum geschmackvoll – diese Völker stehen in ihrem Geschmacksniveau turmhoch über unsrem«<sup>10</sup>. Mit »gradlinig, einfach und darum geschmackvoll« beschrieb Perzyński allgemeine Gestaltungsprinzipien, die sich weniger mit einem klaren architektonischen Programm verbanden als mit einer ästhetischen Kritik der europäischen Architektur zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Das änderte sich 1923, als in *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* erstmals eine Serie von zwölf Fotografien eines zeitgenössischen japanischen Wohnhauses veröffentlicht wurde. Dies kam einer Offenbarung gleich. Die augenöffnende Wirkung der Bilder lässt sich an Hans Schiebelhuths Kommentar in der Zeitschrift *Qualität* ermessen: »Die fabelhafte Buntheit im Baulichen, mit der sich die märchensüchtige Phantasie des Abendlandes alles Ostasiatische ausmalt, erwies sich keineswegs als vorhanden.«<sup>11</sup> Er bezog sich auf die vielfältig dekorierten und bunten buddhistischen Pagoden-, Palast- und Tempelarchitekturen, die bisher das Bild der japanischen Architektur geprägt hatten. Das japanische Haus war dagegen geradlinig und klar, so dass Schiebelhuth sich fragte, ob »nicht in manchen Punkten die japanische Wohnart vorbildlich und anregend sein« könne, was »zweifellos mit ja zu beantworten«<sup>12</sup> sei. Es ist hier das erste Mal, dass Japan als Orientierung für die Erneuerung der europäischen Architektur genannt wurde. Dies war jedoch nur unter der Voraussetzung der Ausformulierung der Prinzipien des modernen Bauens in Europa möglich geworden: durch Le Corbusiers Zeitschrift *L'Esprit Nouveau*, das Bauhaus und die Gruppe De Stijl ebenso wie durch einige realisierte Gebäude wie das Rietveld-Schröder Haus (1924) in Utrecht, das Haus am Horn (1923) in Weimar oder auch Adolf Loos' frühe Häuser wie etwa Haus Scheu (1913) in Wien. Erst dadurch verfügten die europäischen Architekten über die Kriterien, um moderne Aspekte in dem für westliche Verhältnisse so unbequemen japanischen Wohnhaus zu erkennen.

## 2 Wesenszüge der japanischen Architektur

Bis heute übt das japanische Haus große Faszination auf westliche Architekten aus. Was ist es also, was die Architekten über die nicht geringen Nachteile des japanischen Hauses hinwegsehen lässt? Denn das japanische Haus ist weder besonders komfortabel noch einfach zu gebrauchen. Auch wenn immer wieder vorgebracht wird, dass es an das sommerlich feuchte Klima in Japan angepasst ist, so ist es dennoch im Sommer heiß und im Winter kalt. Die Temperaturen lassen sich schlecht regulieren. Die Wände bestehen aus Lehm, Holz oder gar Reispapier, wodurch japanische Häuser sehr hellhörig sind; sie dienen mehr dem Sichtschutz und lassen nur eine reduzierte Privatsphäre zu.

Eine idealisierte Beschreibung des japanischen Wohnhauses, die bis heute das Bild bestimmt, gab Yoshida 1952 in seinem Buch *Japanische Architektur*. Mit der Feststellung, dass das japanische Haus »einfach und lieblich wirkt, rein und maßvoll, fein, zurückhaltend und natürlich und nicht kompliziert, prächtig, gewaltig, großartig oder gar überwältigend und monumental«<sup>13</sup> ist, stellte Yoshida das japanische Haus in den größtmöglichen Gegensatz zur europäischen Architektur und zur Architektur der Moderne.

»Diese Wesenszüge der japanischen Architektur stehen schließlich aber auch im engen Zusammenhang mit dem Wesen des japanischen Volkes selber, seiner feinen zarten Empfindungsfähigkeit, seiner von shintoistischen Gedanken herrührenden großen Liebe für Reinheit, seinem vom Konfuzianismus beeinflussten Ideal der Mäßigkeit, seiner buddhistisch-pessimistischen, die Vergänglichkeit des Daseins erkennenden Lebensanschauung und dem vom Zennismus her beeinflussten moralischen Ideal uneigennütziger Gefühle.«<sup>14</sup>

Das japanische Haus steht nach Yoshida ganz im Einklang mit der japanischen Mentalität. Es findet in ihm die kulturelle Logik Japans, so wie sie durch Buddhismus, Shintoismus und Konfuzianismus geprägt ist, ihre Materialisierung und Verräumlichung. In konstruktiver, materieller und funktionaler Hinsicht lassen sich folgende **drei Merkmale für das japanische Haus** benennen:

1. Es wird in leichter Bauweise aus Holz hergestellt, für den Innenausbau werden Holz, Reisstroh, Papier und Lehm verwendet.
2. Es ist auf einem modularen System aufgebaut. Den Räumen liegt das Standardmaß einer Reisstrohmatten *tatami* mit  $1\ ken \times \frac{1}{2}\ ken$  zugrunde, was in etwa  $2 \times 1$  Meter entspricht.
3. Die Räume sind in ihrer Funktion nicht festgelegt. Durch Schiebetüren untereinander verbunden, die mit undurchsichtigem, festem Papier (*fusuma*) oder mit matt durchscheinendem Reispapier (*shoji*) bespannt sind, lassen sich die Räume flexibel zusammenschalten.

Charakteristisch für die Konzeption des japanischen Hauses ist darüber hinaus der überdachte Umgang *engawa*, der selbst noch einmal mit *shoji* nach außen abgeschlossen und nachts zusätzlich mit *amado*, hölzernen Läden, ver-

geschlossen werden kann. Die *engawa* bildet zugleich eine Art Übergang zwischen Garten und Innenraum und besitzt dabei verschiedene Funktionen. Durch sie sind verschiedene Räume des Hauses miteinander verbunden; zusätzlich schützt sie vor direkter Sonneneinstrahlung und wirkt wie ein thermischer Filter.

Die Räume des japanischen Hauses verfügen über eine in die Wand integrierte Nische *tokonoma*. Dies ist der Ort, an dem je nach Jahreszeit ein Rollbild *kakejiku* aufgehängt wird und in dem eine Vase mit Blumen steht. Die *tokonoma* ist ein profaner zeremonieller Ort, der unter anderem durch ein *tokobashira* geprägt ist; das ist eine Stütze, die aus einem natürlich belassenen Stamm oder dem Ast eines Baums besteht. In der Regel verfügt die *tokonoma* zudem über ein *tana*, ein asymmetrisches Regal, teilweise auch mit eingebauten Wandschränken. Sind die Regalbretter in verschiedenen Höhen angebracht, so sagt man dazu *chigaidana*.

Es ist jetzt erkennbar, was Yoshida gemeint hat, als er das japanische Wohnhaus als außerhalb der Moderne stehend beschrieb. Man betrachte die anthropologische Seite des japanischen Hauses: Es wird in ihm überwiegend auf dem Boden gegessen und auf dem Boden gearbeitet, es lässt wenig Privatsphäre zu, es kann in der Regel nicht abgeschlossen werden und setzt dennoch effektiv Grenzen und Barrieren. Dazu folgt es konstruktiv einem bis ins Detail durchdachten Systemgedanken. All dies war für Yoshida Evidenz genug, dass die japanische Kultur im japanischen Haus – und vielleicht mehr als in anderen Dingen – Material, Gestalt und Raum angenommen hat.

Das heißt aber nicht, dass das japanische Haus in einem Gegensatz zur Moderne steht. Sicherlich, das japanische Haus konnte für die Herausforderungen einer industrialisierten Gesellschaft wenig Impulse geben. Dennoch sind Korrespondenzen zum Neuen Bauen, wie es sich in den 1920er-Jahren entwickelt hat, erkennbar. Diese sind jedoch weniger formaler als vielmehr konzeptueller Art. Auf drei Ebenen lassen sich **Korrespondenzen zwischen dem japanischen Haus und dem Neuen Bauen** feststellen:

1. Das japanische Haus besteht aus einer Pfosten-Riegel-Konstruktion, die Le Corbusiers *maison dom-ino* sehr nahekommt. Im Unterschied zur *maison dom-ino* besteht es jedoch aus Holz und nicht aus Stahlbeton und ist maximal zweigeschossig. Dennoch, wie diese ist das japanische Haus theoretisch in alle Richtungen erweiterbar.

2. Das japanische Haus entspricht mit einer Ausnahme Le Corbusiers Fünf Punkten zu einer neuen Architektur:
  - a) Das japanische Haus steht auf *pilotis*, also auf frei stehenden Stützen.
  - b) Es zeichnet sich durch eine *freie Grundrissgestaltung* aus, insofern sich durch die Schiebewände die Räume flexibel miteinander kombinieren lassen.
  - c) Die mit Reispapier bespannten Schiebetüren *shoji* bilden *horizontale Fensterbänder* aus, wie sie Le Corbusier als Bandfenster beschrieben hat.
  - d) Die Fassade ist nichttragend und daher innerhalb des Rastermaßes *frei gestaltbar*.
  - e) Es gibt jedoch *keinen Dachgarten*.
3. Die dritte Korrespondenz besteht in der Abstraktion. Die Elemente des japanischen Hauses geben wenig Hinweise auf die Konstruktion oder die Funktion. Das Haus ist weniger eine räumliche Komposition als eine aus horizontalen und vertikalen Linien. Es folgt mehr einer Logik der Sichtbarkeit als einer Logik der Konstruktion.

### 3 Paradiesfantasien und Urhütte

Ab dem 18. Jahrhundert war Asien Projektionsfläche für die europäische Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies. In der Mitte des 19. Jahrhunderts trat dann Ostasien ins Zentrum des europäischen Exotismus, es verbanden sich mit Japan Paradiesfantasien und Vorstellungen von moralischer *Reinheit*. Das ist der Hintergrund auch für Muthesius' Beschreibung Japans als ein »zu träumendes Paradies«<sup>15</sup>. Muthesius' Idee des japanischen Hauses steht damit in der Tradition der **Ursprungsfantasien**, wie sie seit Vitruv von Architekten, aber verstärkt wieder seit der Aufklärung vom *ersten* Haus als Zelt, Laubhütte, Block- oder Baumhaus erdacht wurden. Einige der dem Thema der Urhütte gewidmeten Schriften sind *Essai sur l'architecture* (1755) von Marc-Antoine Laugier (1713–1769), *A Treatise on Civil Architecture* (1759) von William Chambers (1723–1796) oder *Histoire de l'habitation humaine* (1875) von Eugène Viollet-le-Duc (1814–1879). Zum Thema wurde die Urhütte erneut in den Debatten über die Moderne wie zum Beispiel bei Le Corbusier in der Beschreibung des Bundeszelts der Israeliten in *Ausblick auf eine Architektur* (1922) oder in seiner Schilderung der »Hütte des Wilden« in seinem Buch *Städtebau* (1926).

Nach 1918 suchten viele Intellektuelle und Künstler jenseits der Grenzen Europas und vor allem im Osten nach Modellen für die kulturelle Erneuerung. Mit dem Ersten Weltkrieg war evident geworden, dass sich die westliche Kultur mit dem technisch-wissenschaftlichen Fortschritt weit von ihren humanistischen und aufklärerischen Wurzeln entfernt hatte. Das Grauen des Krieges hatte den Glauben an die europäischen Werte und an die Aufklärung ins Wanken gebracht. In seinem Roman *Im Westen nichts Neues* (1929) hat Erich Maria Remarque (1898 – 1970) dies sehr treffend aus der Sicht eines einfachen Soldaten beschrieben:

»Man kann nicht begreifen, daß über so zerrissenen Leibern noch Menschen gesichter sind, in denen das Leben seinen alltäglichen Fortgang nimmt. [...] Wie sinnlos ist alles, was je geschrieben, getan, gedacht wurde, wenn so etwas möglich ist! Es muß alles gelogen und belanglos sein, wenn die Kultur von Jahrtausenden nicht einmal verhindern konnte, daß diese Ströme von Blut vergossen wurden, daß diese Kerker der Qualen zu Hunderttausenden existieren. [...] Jahre hindurch war unsere Beschäftigung Töten – es war unser erster Beruf im Dasein. Unser Wissen vom Leben beschränkt sich auf den Tod. Was soll danach noch geschehen? Und was soll aus uns werden?«<sup>16</sup>

Vom **Blick nach Osten** erhoffte man sich Impulse für die Erneuerung der europäischen Kultur. Letztlich verstand sich die **Moderne selbst als Erneuerungsbewegung** und als Renaissance der Kultur. So forderte Taut 1919 mit seiner Schrift *Ex Oriente Lux. Ein Aufruf an die Architekten* seine Leser auf, den Blick über das »Sumpfchaos«<sup>17</sup> der europäischen Kultur hinweg nach Osten zu richten.

»Indien! Europäer! werft die schmutzigen Lumpen der Bildung von euch, die klebrigen stinkenden Hüllen über eurem Menschen [...]! Wie konnten wir uns den Blick nur so trüben lassen! [...] Klassische Säulenwälder hatte man davor errichtet, eine griechisch-römisch-italienische Mauer von Marmorpuppen und Tempelfassaden. Aber sie reißt und soll stürzen.«<sup>18</sup>

Dem »Sumpfchaos« der europäischen Geschichte stellte Taut die architektonische »Zauberwelt« von Angkor Wat, die Pagode von Madura und den Architekturberg Borobudur auf Java entgegen. »Beugt euch in Demut nieder, ihr

Europäer! Die Demut wird euch erlösen. Sie wird euch Liebe geben, Liebe zur Gottheit Erde und Liebe zum Weltgeist.«<sup>19</sup>

Taut brachte hier auf den Punkt, was damals das Anliegen vieler Architekten, Künstler, Intellektueller und Schriftsteller war. So begab sich auch Oskar Schlemmer (1888 – 1943), Meister am Bauhaus in Dessau, auf die Suche nach dem »Ursprung des künstlerischen Schaffens«<sup>20</sup> im Osten. Vom Blick nach Osten erhoffte er sich einen »Durchbruch der Bezirke klassischer Ästhetik«<sup>21</sup>. Weniger pathetisch, aber nicht minder eindringlich appellierte Mies van der Rohe 1923 in einem Vortrag an seine Zuhörer. Er forderte sie auf, »ihre Blicke über die historischen und ästhetischen Schutthaufen Europas hinweg auf das Elementare und Zweckvolle des Wohnbaues zu lenken«<sup>22</sup>. Mies führte Beispiele »außerhalb des griechisch-römischen Kulturkreises«<sup>23</sup> an wie etwa ein Indianerzelt, eine Blatthütte oder das Iglu eines Eskimos. Ziel dieses Blicks über die »ästhetischen Schutthaufen« war die Befreiung vom »ästhetischen Spekulantentum«<sup>24</sup> der europäischen Bildung.

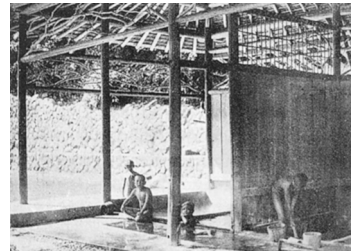
Diese drei Appelle vereint die **Forderung nach Grenzerweiterung und Grenzüberschreitung** zum Zweck der Erneuerung der europäischen Kultur. Mit dem ethnologischen Blick über die Grenzen hinweg verband sich für Schlemmer der »Durchbruch der Bezirke klassischer Ästhetik«<sup>25</sup>, Mies van der Rohe hoffte auf Befreiung aus dem »ästhetischen Spekulantentum«<sup>26</sup> des Historismus, während Taut die »schmutzigen Lumpen der Bildung«<sup>27</sup> abwerfen wollte. Mit dem **transkulturellen Blick** verband sich gleichermaßen die Hoffnung auf Rückkehr zum »Ursprung künstlerischen Schaffens«<sup>28</sup> bei Schlemmer, zum »Elementaren«<sup>29</sup> bei Mies und zum »Nackten«<sup>30</sup> bei Taut. Über den Umweg des Ostens hoffte besonders Taut auf die Rückkehr zum Naturzustand, das heißt auf die Rückkehr zu jenem Ursprung der Kultur, den Jean-Jacques Rousseau (1712 – 1778) zur Grundlage der Philosophie der Aufklärung gemacht hatte.

Obwohl Taut unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg die Vorbilder zur Erneuerung der Architektur in Indien, auf Java und in Kambodscha suchte, ging er 1933 nicht etwa nach Indien, sondern nach Japan, allerdings mit der unveränderten Zielstellung, dort die elementaren Grundsätze und die universalistischen Prinzipien der Architektur zu finden. Dieses Leitthema zieht sich durch alle Schriften Tauts zur japanischen Kultur. Es ist das Grundmotiv, das sein Buch *Houses and People of Japan* bestimmt. Evident wird dies in einem der zentralen Kapitel, in dem verschiedene Abbildungen von Teehäusern

und Hotelbauten aufgeführt sind, darunter auch drei Abbildungen von öffentlichen Badehäusern. Diese bezeichnete Taut aber nicht als Häuser, sondern als Zelte, als Badezelte (Abb. 10a und 10b), und sogar als »besonders wertvolle Leistungen Japans«<sup>31</sup>. In diesem Sinne beschrieb er auch die Badegewohnheiten der Japaner. Diese würden in den öffentlichen Badehäusern ganz ohne Geschlechtertrennung baden. In diesen schlichten, einfachen Häusern sei »ohne alle Geziertheit das Nötige getan«<sup>32</sup>, sie seien mit »natürlich heiterem Charme [...] in die Natur hineingeführt«<sup>33</sup>. Auch gebe es dort »keine falsche Scham«, sehr oft badeten »Frauen und Männer ohne Badekostüme zusammen«<sup>34</sup>. Und weiter: »Wo der Mensch sich den heilsamen Naturelementen nähert, da wird er selbst zu einem Stück Natur, er und sein Werk.«<sup>35</sup>

In den Aufsätzen Tauts kommt Japan einem paradiesischen Ideal sehr nahe. Mit den Frauen und Männern, die ohne »Badekostüme« zusammen baden, schilderte Taut die japanische Gesellschaft im Ideal des Rousseau'schen Naturzustands. Es gehört zu den immanenten Ambivalenzen von Tauts Japanbild, dass er hier die Vorstellung eines *Naturvolks* zu einem Zeitpunkt beschrieb, als Japan sich schon seit Jahrzehnten in einem beschleunigten, aufholenden Modernisierungsprozess befand und kurz vor dem Eintritt in den Zweiten Japanisch-Chinesischen Krieg (1937–1945) stand. Dass Japan damals alles andere als eine ungetrübte Idylle und weit entfernt vom Rousseau'schen Ideal war, zeigt sich in dem in *Houses and People of Japan* abgebildeten Foto eines Badezelts, auf dem zu sehen ist, wie zum Zeitpunkt der Aufnahme ein Omnibus, ein Symbol der modernen Zeit, über die Holzbrücke hinter dem Badehaus fährt.

Die Beschreibung Japans in paradiesischer Ursprünglichkeit besitzt eine Parallele in den Tagebüchern von Heinrich Schliemann (1822–1890). Schliemann hatte 1865 eine Weltreise unternommen, die ihn auch nach China und Japan führte. Es war die Reise, an deren Ende er nach Paris ging, um Archäologe zu werden. Als Kaufmann war Schliemann vermögend geworden, was ihm erlaubte, sich ab 1865 ganz seinem eigentlichen Interesse, der Archäologie, zu widmen. Als Entdecker und Ausgräber von Troja ging er in die Geschichte ein.



Oben: Abb. 10a, unten: 10b

In seinem Reisetagebuch hat Schliemann, wie später auch Taut, über die *natürliche* Lebensweise der Japaner, besonders in den öffentlichen Bädern, berichtet. Er schrieb, dass in den Badehäusern »von der Morgendämmerung bis zum Einbruch der Nacht [...] ein Durcheinander [ist] von Leuten beiderlei Geschlechts und aller Altersstufen, die nichts Anderes anhaben als das, was das einzige Kostüm unserer Vorfahren war, bevor diese in den fatalen Apfel bissen«<sup>36</sup>. Er habe sich lange über die »Reinheits- und Heiligkeitsgefühle«<sup>37</sup> der Japaner gewundert:

»O heilig Einfalt!« rief ich aus, als ich zum erstenmal an einem dieser öffentlichen Bädervorübergang und 30 und 40 nackte Männer und Frauen sah, die, von der Neugierde getrieben, sich vor das Badehaus drängten, um aus nächster Nähe ein bizarr geformtes rotes Korallenstück zu betrachten, das an meiner Uhrkette baumelte. »O heilige Einfalt«, [...] die durch keinen konventionellen Sittenkodex gerügt oder bestraft wird und vor dem Nacktsein keinerlei Scham empfindet.«<sup>38</sup>

Es besteht kein Zweifel, Schliemann assoziierte – wie nach ihm Taut und Muthesius – Japan mit dem Paradies. Er gebrauchte sogar das Bild des Apfels. Das gemeinsame Baden von Männern und Frauen – und nackt dazu – weckte Assoziationen mit christlichen Paradiesvorstellungen. Auch für Schliemann verband sich mit Japan das Bild eines exotischen Paradieses, obwohl er allgemein in seinem Tagebuch keineswegs sehr positiv über Japan sprach. Zwar notierte er akribisch die Maße des japanischen Hauses und die Kosten für das Leben, darüber hinaus interessierte er sich aber nicht weiter für die japanische Architektur. Kulturell wertvoll schien ihm, dem angehenden Archäologen, das japanische Haus nicht.



Abb. 10c

Für Taut dagegen besaß das japanische Haus den Status einer Urhütte. Andernfalls wäre es nicht nachvollziehbar, dass er im Badehaus, das aus einer einfachen Holzkonstruktion bestand, eine der »besonders wertvollen Leistungen Japans«<sup>39</sup> erkennen konnte. In diesem Sinne beschrieb Taut auch das Haus, in dem er nördlich von Tokio in Takasaki (Abb. 10c) gewohnt hatte. Es sei schlicht und von unverdorbenem Charme, ganz wie die Einsiedlerhütte

des Dichters Basho (1644 – 1694). »Die reinen Begriffe japanischer Kultur«<sup>40</sup>, die Basho in seinen Gedichten geschaffen habe, zeigten sich auch in der japanischen Architektur, wenn auch nur noch in abgeschwächter Form. Es lebe aber die alte Kultur in der »Kraft des Bauerntums« weiter. In ihr sah Taut eine »starke Behauptung des Natürlichen gegen jenen matten, ja oft zum Kitsch heruntergesunkenen Abglanz«<sup>41</sup> der Kultur der Edo-Zeit vor der Öffnung Japans 1868. Aber vielleicht lebte dieser Geist noch heute, »vielleicht müssen wir Europäer unsere Begriffe über ›Armut‹ revidieren, vielleicht ist sie hier im Unterbewusstsein des Volkes auch heute noch ein Idealzustand und damit die eigentliche Basis der Ästhetik«<sup>42</sup>.

Als »Adams Haus im Paradies«<sup>43</sup>, wie Joseph Rykwert (\* 1926) die Urhütte auch beschrieben hat, kommt dem japanischen Haus eine besondere Rolle zu. Es steht für jenen Idealzustand, als Kultur und Natur noch nicht klar voneinander getrennt waren. Darin besteht die »besonders wertvolle Leistung«, es ist nach Taut »ein und derselbe Geist«<sup>44</sup>, der das japanische Haus und die Natur durchwirkt. Nur durch den Einklang von Körper und Geist könne man zu einem elementaren Verständnis des japanischen Hauses kommen. Daher auch ist das zweite Kapitel von *Houses and People of Japan* in der deutschen Fassung mit *Einführung* überschrieben. Hier schrieb Taut, dass er versucht habe, »alles Gelesene nach Möglichkeit aus meinem Gedächtnis wegzuwischen und nur die Wirklichkeit meiner persönlichen Eindrücke und Erfahrungen gelten zu lassen«<sup>45</sup>.

Einfühlend, also unter Ausschluss von allem Vorwissen, Angelesenen und Gelernten und selbst von allen Assoziationen, wollte Taut die Kontraste zwischen »östlicher und westlicher Lebensform *am eigenen Leibe*«<sup>46</sup> durchkosten. Am Ende dieses Kapitels gestand Taut jedoch ein, dass dies nur schwer zu erreichen sei. Er sei bei der Beschreibung in ein formalistisches Denken zurückgefallen und dem Wesen des japanischen Hauses nicht nahegekommen. Er habe, wie er selbstkritisch anmerkte, lediglich Maße genommen und Beschreibungen geliefert. »Was nützen aber einfach solche Beschreibungen? [...] Einfach beschreiben: es ist so! – das hat gar keinen Sinn.«<sup>47</sup> Man könne das japanische Haus nur begreifen, »wenn man selbst auf den Matten saß«<sup>48</sup>.

## 4 Exkurs Japonismus

Im Unterschied zum eher geringen Interesse am japanischen Haus setzte in den 1860er-Jahren in Europa eine breite Welle der Begeisterung für die japanische Kultur und Kunst ein. Man spricht vom Japonismus oder *japonisme*, was synonym für die Vorliebe für die Kunst und das Kunsthandwerk Japans steht, aber auch für den Einfluss Japans auf die Kunst Europas, vor allem auf die Malerei in Frankreich. Besondere Faszination löste der japanische *ukiyo-e*-Holzschnitt aus, der jedoch seinen Status als Kunst erst in den Augen der westlichen Sammler und Künstler erhielt; bis dahin waren die *ukiyo-e*-Holzschnitte Gebrauchsgrafiken gewesen, die in Japan in hohen Auflagen vervielfältigt und zu niedrigen Preisen verkauft wurden.

Der Begriff *japonisme* war von dem Pariser Sammler und Kunstkritiker Philippe Burty (1830–1890) geprägt worden. Er gebrauchte ihn in einer Reihe von Aufsätzen für die Zeitschrift *La Renaissance littéraire et artistique*,<sup>49</sup> deren erster 1872 erschienen und mit *Japonisme* überschrieben war. Später unterschrieb Burty seine Briefe mit dem Zusatz *japoniste*. Dabei war er selbst nie in Japan gewesen. Man könnte sagen, dass Burty nicht zu viel vom japanischen Alltag kannte und sich daher gegenüber jenen, die Japan bereist hatten und die realen Verhältnisse kannten, das Privileg einer selektiven und idealisierenden Sicht auf Japan erhalten hatte. Seine Enttäuschung über das Land, das er 1905 auf einer Weltreise besucht hatte, beschrieb zum Beispiel der deutsche Schriftsteller Max Dauthendey (1867–1918): »Wenn ich nicht Japan in der Erinnerung hätte, wie es aus der Ferne zu Hause auf mich immer so schön wirkte, könnte ich es jetzt beinahe langweilig und traurig nennen.«<sup>50</sup> Die Realität in Japan entsprach in vielen Punkten nicht dem westlichen **Exotismus**. Das hatte seinen Grund auch darin, dass das westliche Japanbild in den ersten Jahrzehnten hauptsächlich durch diejenigen Objekte geprägt war, die leicht zu verbreiten waren und gut transportiert werden konnten. Als ein an den Ort gebundenes kulturelles Artefakt, das nur in körperlicher Erfahrung und im ganzen Umfang seiner Atmosphäre, wie es Taut beschrieben hat, erfahren werden kann, blieb das japanische Haus lange unzugänglich und stand außerhalb des exotisierten Japanbilds.

Für die Verbreitung des Japonismus in der westlichen Kunst waren die Weltausstellungen von besonderer Bedeutung. Die erste Präsentation von japanischen Kunstwerken und Alltagsgegenständen erfolgte auf der Welt-

ausstellung in London 1862. Die Bedeutung dieser Ausstellung zeigt sich in dem Einfluss, den die Japanmode auf die britische Arts-and-Crafts-Bewegung hatte. Das führte in Großbritannien zur Entwicklung des *Anglo-Japanese Style*, was sich im Design von Möbeln und Dekorationen von Christopher Dresser (1834–1904), William Morris (1834–1896), Philip Webb (1831–1915) oder auch Edward William Godwin (1833–1886) niederschlug. Wie Hendrik Budde schrieb, ist unbestritten, dass »die Welle der *ukiyo-e*-Holzschnitte viele Traditionen der Pariser Kunstszene wegschwemmte und mit ihrer kathartischen Wirkung die Suche nach der Loslösung von der akademischen Salonkunst förderte«<sup>51</sup>. Die Entwicklung des Impressionismus steht in engem Zusammenhang mit der Japanbegeisterung der französischen Maler. Dem Kunstkritiker Theodor Duret (1838–1927) zufolge kann man die japanischen *ukiyo-e*-Künstler sogar als »die ersten und perfektesten Impressionisten«<sup>52</sup> bezeichnen.

Der *ukiyo-e*-Holzschnitt war jedoch in Europa weit früher bekannt. So waren in Paris schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts Kupferstichkopien von Holzschnitten des japanischen Künstlers Kita Masanobu (1761–1816) ausgestellt worden. Diese fanden aber keine größere Resonanz. Man hatte, wie es sich später für das japanische Haus wiederholen sollte, für das Besondere dieser Kunst noch keine Augen. Eine wichtige Voraussetzung für das Erkennen der künstlerischen Qualitäten der *ukiyo-e*-Holzschnitte war die Erfindung der Fotografie. Durch sie veränderte sich die Wahrnehmung der europäischen Maler, durch sie sahen die Künstler die Welt mit neuen Augen, wodurch sie aufnahmefähig wurden für die im europäischen Kontext ungewöhnliche Ästhetik der *ukiyo-e*-Holzschnitte.

1826 gelang Joseph Nicéphore Niépce (1765–1833) die erste Fotografie. Das Verfahren wurde nach dessen Tod von Louis Jacques Mandé Daguerre (1787–1851) weiterentwickelt und 1839 schließlich als Daguerrotypie der Öffentlichkeit vorgestellt. Mit der Fotografie vollzog sich die Ablösung der Malerei vom Zwang zur Abbildhaftigkeit und Gegenständlichkeit. Die malerischen Elemente wie Farbe und Linie wurden aus ihrer zuvor dienenden Funktion als Medium der Abbildung befreit. Die Malerei fand zu sich selbst, indem sie ihr eigentliches Medium, die Farbe, wie besonders im Impressionismus, zum Thema machte.

Umgekehrt waren die japanischen Künstler, die die europäische Kunst am stärksten geprägt haben, selbst schon durch diese beeinflusst, etwa durch die perspektivische Darstellung. Satake Shozan (1748–1785), Katsushika Hokusai

(1760–1849) und Utagawa Hiroshige (1797–1858) gehören zu jenen Künstlern, die trotz der Isolation Japans nicht unbeeinflusst von der westlichen Kunst waren. Die perspektivische Darstellung war schon vor der offiziellen Öffnung des Landes durch die Meiji-Reform eingeführt worden. In der Edozeit (1603–1868) war diese Darstellungstechnik über die Handelsniederlassung der Holländer auf der Insel Deshima vor Nagasaki bekannt geworden. Dieser Einfluss wirkte in der Akita-Schule nach, von der Shozan, Hokusai und Hiroshige geprägt waren. Ihre Bilder zeichnen sich durch die Kombination von zwei unterschiedlichen Bildelementen aus: Vor einem zentralperspektivisch gestalteten Hintergrund werden im Vordergrund Objekte in extremer Nahsicht gezeigt. Dass die *ukiyo-e*-Künstler die Perspektive kannten und anwendeten, ist der Grund dafür, dass die europäischen Künstler in den *ukiyo-e*-Holzschnitten nicht nur das ganz Fremde sahen, sondern auch aus der eigenen, europäischen Tradition bekannte Gestaltungselemente erkennen konnten.

Für die Faszination, die von der japanischen Kunst auf Künstler wie Vincent van Gogh (1853–1890), Édouard Manet (1832–1883), James Abbott McNeill Whistler (1834–1903) oder auch Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901) ausging, lassen sich **drei Voraussetzungen** benennen:

1. die Entwicklung der Fotografie und die Veränderung der Wahrnehmung der europäischen Künstler,
2. die Entwicklung moderner Bildthemen wie zum Beispiel Szenen aus dem industriellen Alltag und
3. umgekehrt die Aufnahme westlicher Bildkonzepte wie etwa der Perspektive durch die japanischen *ukiyo-e*-Künstler; dazu gehört auch die Verwendung von Preußischblau oder Berliner Blau.

Besonders in den Darstellungen von Alltagsszenen aus der Großstadt Edo (Edo ist der alte Name von Tokio), die schon um 1800 eine Millionenstadt war, erkannten die westlichen Betrachter eine Modernität, wie sie sich im 19. Jahrhundert auch in den europäischen Metropolen entwickelt hatte, vor allem in Paris und in London. Es ist kein Zufall, dass der Japonismus seinen Anfang in diesen zwei Städten nahm, wobei dieser nicht nur von Künstlern und Kunstkritikern, sondern auch von Literaten geteilt und getragen wurde, wie zum Beispiel von Émile Zola (1840–1902), Gustave Geffroy (1855–1926) oder Jules de Goncourt (1830–1870) und Edmond de Goncourt (1822–1896).

Eine andere Art der Korrespondenz tritt dagegen im Werk des Malers Hokusai zutage. In seinen Handbüchern *Schnellehrgang im verkürzten Malstil* Teil I und Teil II (1812/1814) oder in *Das Wesen vermitteln und das Malen lernen* (ab 1814) finden sich Studien und Anleitungen zur Reduktion komplexer Figuren auf einfache geometrische Elemente wie Kreise und Dreiecke. Diese zeigen eine große Nähe zu ähnlichen Versuchen zur Abstraktion gegenständlicher Darstellung gut hundert Jahre später in der europäischen Avantgarde, wie zum Beispiel im Suprematismus von Kasimir Malewitsch (1878–1935) oder in der Malerei der Sachlichkeit von Oskar Schlemmer am Bauhaus.

## 5 Villa Katsura: Klassik und Moderne

Taut war nach Japan aufgebrochen, um die universalen Prinzipien der menschlichen Kultur im Allgemeinen und der Architektur im Besonderen zu finden. Er wolle »vom Osten die **universale Weite** lernen«, jene Universalität, die »im heutigen Europa, vielleicht bei allen Weißen, degeneriert«<sup>53</sup> sei. Dass er in Japan danach suchte, liegt darin begründet, dass nach Taut die europäische Kultur ihren Ursprung in der Logik der Griechen hatte, aber das klassische Griechenland wiederum schon eine Kultur »auf der Basis asiatischer Universalität«<sup>54</sup> gewesen sei. Taut glaubte, die »universale Weite« in den Einsiedlerhütten und Bauernhäusern Japans gefunden zu haben, aber auch im Shinden-, im Shoin- und im Sukiyastil des japanischen Hauses sowie in ihrer höchsten Perfektion in der Villa Katsura in Kyoto.

Taut inszenierte in *Houses and People of Japan* die Villa Katsura (Abb. 10d) nicht nur als absoluten Höhepunkt der Entwicklung der japanischen Architektur, sondern auch als krönenden Abschluss seines Aufenthalts in Japan, obwohl er sie schon am zweiten Tag nach seiner Ankunft im Land, am 4. Mai 1933, besucht hatte. Unter der Überschrift *Das Bleibende* beschrieb er das »Geheimnis dieser ganz einzigartigen Qualität von Katsura«<sup>55</sup>. Seinen Besuch von Haus und Park kommentierte er mit: »Mein großer Tag in Japan. Wie eine neue Alpine Architektur.«<sup>56</sup> Indem er sie als alpine Architektur bezeichnete, stellte Taut die Villa Katsura



Abb. 10d

in den Kontext seiner expressionistischen Idee der Stadtkrone, wie er sie in seinem Buch *Alpine Architektur* 1919 skizziert hatte.

»Wir stiegen auf dem Kieswege vor dem Eingangsportal unter dem leuchtenden Grün des jungen Laubs der Bäume aus dem Auto. Dieses Portal! Man stand lange davor. Es war wie neu von Bambus, der Zaun schloss etwas Schönes gegen die Aussenwelt ab, doch trotz seiner Höhe schien er das nicht mit einer herrisch abweisenden Geste zu tun. Beide japanischen Freunde standen da ebenfalls lange stillschweigend mit uns. ›Ist das nicht total modern?‹<sup>57</sup>

An anderer Stelle bescheinigte Taut der Villa Katsura eine »absolut moderne Auffassung«<sup>58</sup>. Der *moderne* Architekt müsse feststellen, »dass dieses Gebäude absolut modern«<sup>59</sup> ist. Taut präzisierte dies in seiner Beschreibung eines anderen Bauwerks, des Shugakuin-Palastes außerhalb von Kyoto. Wieder war es das stark symbolisch konnotierte Architekturelement von Eingangstor und Zaun, das Taut in höchstes Erstaunen versetzte. »Ja, diese Herrlichkeiten Japans, in denen sich so gar nichts Exotisches, so gar nichts von der leisesten Spur einer Marotte zeigt, [...] können und werden die Grundlage einer neuen, japanischen Kultur bilden«<sup>60</sup>, stellte er ergriffen fest. »Als wir schließlich zum ersten Tor am unteren Eingang zurückkehrten, fanden wir, daß das dort stehende Auto wie aus einem Guss zu Tor, Zaun und Sockel passte.«<sup>61</sup> In der englischen Ausgabe wird dies noch zugespitzt, indem dort nicht nur vom Auto gesprochen wird, sondern vom »Symbol der modernen Welt«<sup>62</sup>.

Noch einen Schritt weiter ging Taut in *Das architektonische Weltwunder Japans*. Es sei die Villa Katsura tatsächlich die klassische Architektur Japans, so etwas wie die »Akropolis Japans«<sup>63</sup> (Abb. 10e). Er erklärte die Villa Katsura kurzerhand zu einem »architektonischen Weltwunder«<sup>64</sup> und stellte sie auf eine Stufe mit dem Athener Parthenon. Überhaupt sei das japanische Haus »dem altgriechischen Tempel mit der Korrektheit seiner Profile, der Genauigkeit seiner Marmorfugen und seiner sonstigen technisch-ästhetischen Verfeinerung vergleichbar«<sup>65</sup>. Die Villa Katsura sei demnach nicht weniger klassisch als sie modern sei. Als klassische Architektur stehe sie für das Älteste, als moderne Architektur für das Neueste.



Abb. 10e

Taut fügte also drei gegensätzliche Dinge – die moderne Architektur, das klassische japanische Haus und die griechische Klassik – zusammen. Es verbinden sich bei ihm das Vorvergangene in Form der griechischen Klassik, das Vergangene in Form des japanischen Hauses der Edozeit und die Jetztzeit in Form der Moderne zu einem **dialektischen Bild**. Nach Walter Benjamin (1892–1940) ist dialektisch dasjenige Bild, »worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit andern Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand.«<sup>66</sup>

In dem von Taut gezeichneten dialektischen Bild der Architektur kommt in Gestalt der Villa Katsura dem japanischen Haus die Position eines Bindeglieds zu. Die Villa Katsura steht mit dem Automobil auf einer Stufe, insofern beide modern sind, sie steht aber auch mit dem Parthenon auf einer Stufe, insofern beide klassisch sind und für einen Ursprung der Kultur stehen. Klassik und Moderne sind kein Widerspruch mehr, sie sind über ein Drittes, das japanische Haus, dialektisch aufeinander bezogen. Auch die Moderne ist nicht mehr das ganz Andere, sie ist nicht mehr das, was als Neuestes mit der Vergangenheit bricht, genauso wenig wie die Klassik nicht mehr nur das Vergangene ist, sondern als Tradition immer schon das Neue im Keim enthält.

Die herausragende Stellung der Villa Katsura besteht in der für Taut bedeutungsvollen Funktion der Vermittlung zwischen der europäischen Moderne (Abb. 10f) und der griechischen Antike. Über das japanische Haus kann die europäische Moderne wieder an ihre klassische Vorvergangenheit anknüpfen, an jene Vorvergangenheit, die aufgrund des Ersten Weltkriegs diskreditiert und deren direkter Zugang unmöglich geworden war. 1919, in *Ex Oriente Lux*, hatte Taut die Antike noch als »schmutzige Lumpen der Bildung und klebrige stinkende Hülle über dem Menschen«<sup>67</sup> abgetan. Über den Umweg des Blicks nach Osten und über das japanische Haus gelang es ihm, die europäische Moderne wieder mit ihrem kulturgeschichtlichen Ursprung in Beziehung zu setzen. Die Moderne war jetzt nicht mehr geschichtslos, sie zeigte sich nicht mehr nur als avancierte, innovative Praxis, sondern mindestens ebenso sehr als Tradition.



Abb. 10f

## Basisliteratur

Taut, Bruno: *Das japanische Haus und sein Leben*, hg. v. Manfred Speidel, Berlin: Gebr. Mann 1997

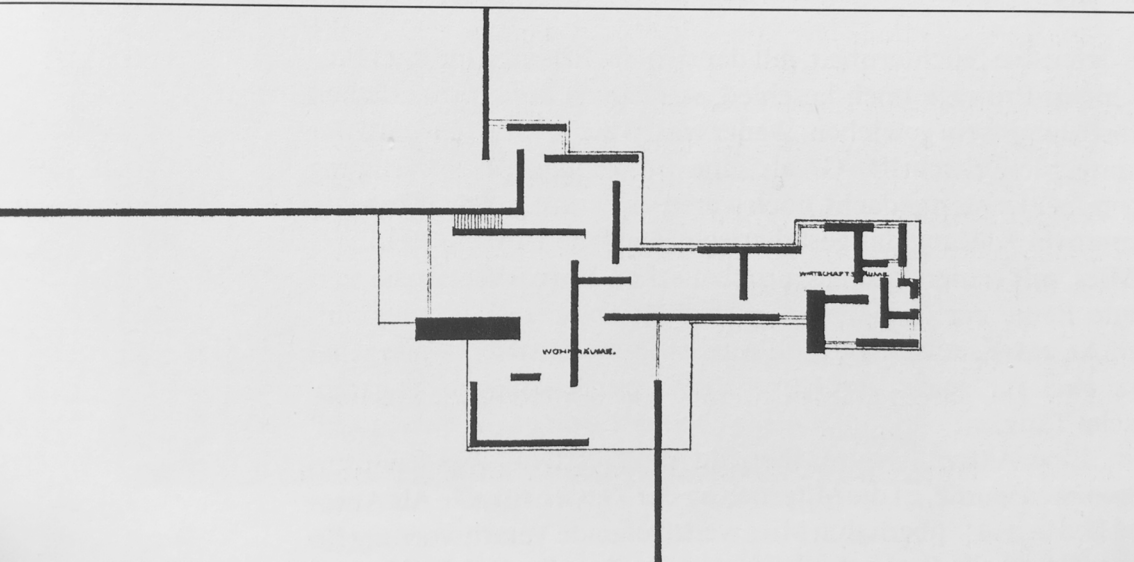
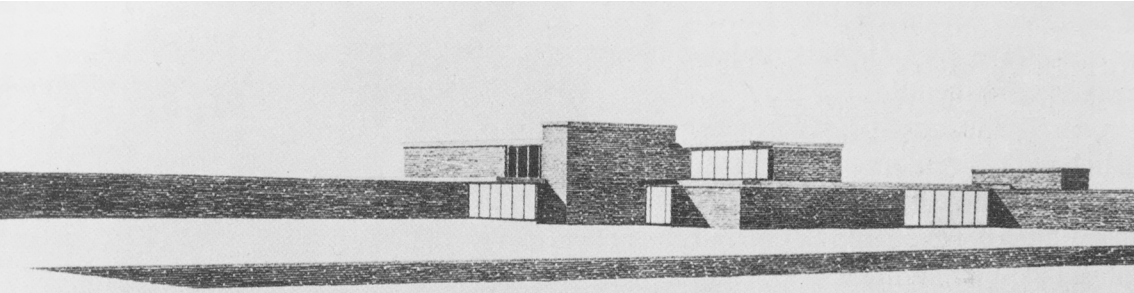
## Anmerkungen

- 1 Bruno Taut (2007), *Ex Oriente Lux*, S.101.
- 2 Bruno Taut (1997), *Das japanische Haus und sein Leben*, S.2.
- 3 Ebd., S.272.
- 4 Ebd., S.278.
- 5 Walter Gropius u. a. (1960), *Katsura. Tradition and Creation in Japanese Architecture*, S.202f.
- 6 Hermann Muthesius (1903), »Das japanische Haus«, S.306.
- 7 Ebd.
- 8 Ebd.
- 9 Ebd.
- 10 Friedrich Perzyński in einer Umfrage des Arbeitsrats für Kunst, zitiert nach Manfred Schlösser (Hg.) (1980), *Arbeitsrat für Kunst 1918–1921*, S.51.
- 11 Hans Schiebelhuth (1922/1923), »Japanische Innenräume«, S.70.
- 12 Ebd.
- 13 Tetsuro Yoshida (1952), *Japanische Architektur*, S.20.
- 14 Ebd.
- 15 Hermann Muthesius (1903), »Das japanische Haus«, S.306.
- 16 Erich Maria Remarque (1929), *Im Westen nichts Neues*, S.260f.
- 17 Bruno Taut (2007), *Ex Oriente Lux*, S.101.
- 18 Ebd.
- 19 Ebd., S.103.
- 20 Oskar Schlemmer (1975), »Manifest zur ersten Bauhaus-Ausstellung« [1923], S.65.
- 21 Ebd., S.64.
- 22 Ludwig Mies van der Rohe (1986b), »Gelöste Aufgaben. Eine Forderung an unser Bauwesen« [1923], S.302.
- 23 Ebd.
- 24 Ludwig Mies van der Rohe (1986a), »Bauen« [1923], S.300.
- 25 Oskar Schlemmer (1975), »Manifest zur ersten Bauhaus-Ausstellung« [1923], S.64.
- 26 Ludwig Mies van der Rohe (1986a), »Bauen« [1923], S.300.
- 27 Bruno Taut (2007), *Ex Oriente Lux*, S.101.
- 28 Oskar Schlemmer (1975), »Manifest zur ersten Bauhaus-Ausstellung«, [1923] S.65.
- 29 Ludwig Mies van der Rohe (1986b), »Gelöste Aufgaben« [1923], S.302.
- 30 Bruno Taut (2007), *Ex Oriente Lux*, S.102.
- 31 Bruno Taut (1997), *Das japanische Haus und sein Leben*, S.188.
- 32 Ebd.
- 33 Ebd.
- 34 Ebd.
- 35 Ebd.
- 36 Heinrich Schliemann (1995), *Reise durch China und Japan im Jahre 1865*, S.68.
- 37 Ebd., S.104
- 38 Ebd., S.68.
- 39 Bruno Taut (1997), *Das japanische Haus und sein Leben*, S.188.
- 40 Ebd., S.48.
- 41 Ebd., S.49.
- 42 Ebd., S.48.
- 43 Vgl. Joseph Rykwert (2005), *Adams Haus im Paradies*.

- 44 Bruno Taut (1997), *Das japanische Haus und sein Leben*, S. 37.
- 45 Ebd., S. 24.
- 46 Ebd., S. 95.
- 47 Ebd., S. 37.
- 48 Ebd., S. 39.
- 49 Claudia Delank (1996), *Das imaginäre Japan in der Kunst*, S. 13.
- 50 Max Dauthendey zitiert nach Claudia Delank (1996), *Das imaginäre Japan in der Kunst*, S. 33.
- 51 Hendrik Budde (2011), »La vague des estampes«, S. 34.
- 52 Theodor Duret zitiert nach Hendrik Budde (2011), »La vague des estampes«, S. 34.
- 53 Bruno Taut (1997), *Das japanische Haus und sein Leben*, S. 255.
- 54 Ebd.
- 55 Ebd., S. 297.
- 56 Bruno Taut (2003), *Ich liebe die japanische Kultur!*, S. 23.
- 57 Bruno Taut (1997), *Das japanische Haus und sein Leben*, S. 272.
- 58 Bruno Taut (2003), *Ich liebe die japanische Kultur!*, S. 99.
- 59 Bruno Taut zitiert nach Claudia Delank (1996), *Das imaginäre Japan in der Kunst*, S. 168.
- 60 Bruno Taut (1997), *Das japanische Haus und sein Leben*, S. 297.
- 61 Ebd.
- 62 As we went back at last to the front gate at the lower entrance, we saw our car there waiting for us. This symbol of the modern world fitted most perfectly into its ancient surroundings, the gate, the fence and the socle.« Bruno Taut (1937), *Houses and People of Japan*, S. 297.
- 63 Bruno Taut (2003), »Das architektonische Weltwunder Japans«, in: Ders., *Ich liebe die japanische Architektur! Kleine Schriften über Japan*, S. 94.
- 64 Ebd., S. 93.
- 65 Bruno Taut (1997), *Das japanische Haus und sein Leben*, S. 32f.
- 66 Walter Benjamin (1982), *Das Passagen-Werk*, S. 576f.
- 67 Bruno Taut (2007), *Ex Oriente Lux*, S. 101.

# 11 Gesetzmäßigkeit einer geistigen Ordnung

Ludwig Mies van der Rohe



Der Beitrag von Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969) zur Architektur des 20. Jahrhunderts kann nicht überschätzt werden, sein Werk stellt den Höhepunkt wie auch den Umschlagpunkt der Architektur der Moderne dar. Dies wird oft mit dem widersprüchlichen Motto *weniger ist mehr* in Verbindung gebracht, was Ausdruck der Bewunderung des konzeptuellen Essenzialismus wie auch des Vorwurfs des formalistischen Reduktionismus sein kann. Im schriftlichen Nachlass lässt sich diese Formulierung nicht nachweisen. Dennoch, Mies' Gebäude sind nur scheinbar einfach, wobei die Idee von Klarheit sich weniger in der Form als vielmehr in der Konzeption zeigt. Das verleiht seinen Werken materielle Präsenz und geistige Transzendenz wie auch emotionale Dichte und atmosphärische Leichtigkeit, was sie so einzigartig innerhalb der Architektur des 20. Jahrhunderts macht.

Schon in den frühen Äußerungen zeigt sich der Kern von Mies' Architekturtheorie. Wiederholt sprach er von der Suche nach dem »Wesen der Aufgabe«, aus dem die architektonische Form resultiere. Er fragte also nicht nach dem Wesen der Architektur oder danach, was Architektur *ist*. Er verfolgte keine Ontologisierung der Architektur, sondern stellte mit der Konzeption der Architektur als »raumgefaßter Zeitwille«<sup>2</sup> diese in den doppelten Kontext von Anthropologie und Erkenntnistheorie. Die anthropologische Seite zeigt sich, wo nach Mies die menschlichen Bedürfnisse die Architektur prägen, die erkenntnistheoretische Seite zeigt sich, wo in der Architektur der Zeitwille und die geistige Ordnung der Zeit zur Sichtbarkeit kommen.

Mit Mies steht die Moderne in einer Traditionslinie, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts mit Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) ihren Anfang nahm und gut hundert Jahre später im Bauhaus ihren vorläufigen Abschluss fand. Schinkels romantischer Idealismus steht am Beginn der Ästhetik der Moderne, die das »Individuelle der Formmotive zugunsten zusammenhängender Systeme reduzierte«<sup>3</sup>. Für Schinkel war das Entwerfen ein Syntheseprozess, an dessen Ende das Neue oder die architektonische Idee stand, so wie auch für Mies Entwerfen die schrittweise Überführung von Material »aus dem Bereich des Zufalls und der Willkür in die klare **Gesetzmäßigkeit einer geistigen Ordnung**«<sup>4</sup> bedeutete.

## 1 Material und Konstruktion

Mies' enorme intellektuelle und künstlerische Spannkraft im Denken der Architektur im Allgemeinen sowie des Materials, der Konstruktion und der Aufgabe im Besonderen zeigte sich 1921 in seinem visionären Wettbewerbsbeitrag für ein Hochhaus in der Berliner Friedrichstraße. Sichtbar wurde dies dort in aller Vorläufigkeit und Skizzenhaftigkeit, aber auch schon in der Entschiedenheit und Zielgerichtetheit, die Mies' Architektur später ausmachen sollten. Er konzipierte ein achtzig Meter hohes Hochhaus in Glas und Stahl. Dieser Entwurf (Abb. 11a) war Mies' Beitrag zum modernen Hochhaus *avant la lettre* und unter den steinernen und expressionistischen Entwürfen der anderen Wettbewerbsbeiträge einzigartig. Es war der erste Hochhausentwurf, der probeweise und noch unter Vorbehalt die Frage nach dem architektonischen Möglichkeitspotenzial von Stahl und Glas stellte.

Der Wettbewerb, für dessen Durchführung die *Turmhaus Aktiengesellschaft* gegründet worden war, sollte ein erster Schritt sein, um Berlin nach dem Vorbild von New York in eine vertikale Stadt zu verwandeln. Peter Behrens (1868–1940), in dessen Büro Mies als junger Architekt tätig gewesen war, hatte schon 1912 in dem Artikel *Berlins dritte Dimension* seine Faszination

für das Hochhaus erklärt. In Amerika hätten die Hochhäuser den stärksten Eindruck auf ihn gemacht. Dort seien es die kommerziellen Geschäftshäuser, die »durch ihre kühne Konstruktion den Keim einer neuen Architektur in sich«<sup>5</sup> trügen, während in Deutschland die moderne Architektur – besonders durch Behrens selbst – am Industriebau ihre Prinzipien entwickelte.

Die amerikanischen Hochhäuser waren jedoch nicht unumstritten. Kritisiert wurde, dass ihre konstruktiven Systeme, wie Mies es formuliert hat, mit den »ästhetischen Traditionen vergangener Jahrhunderte«<sup>6</sup> verkleidet wurden. Mit Bedauern stellte Mies fest, dass bis dahin nur »im Bau befindliche Wolkenkratzer [...] die kühnen konstruktiven Gedanken«<sup>7</sup> der hochragenden Stahlskelette zeigten. Mit der üblichen »Ausmauerung der Fronten«<sup>8</sup> durch

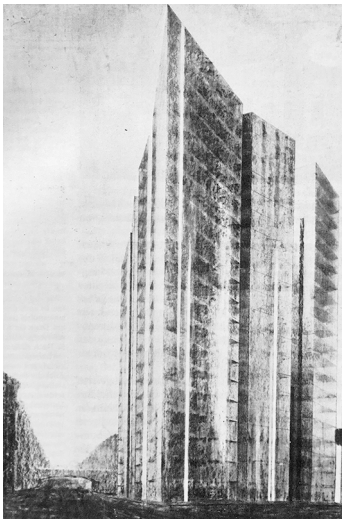


Abb. 11a

steinerne Fassaden werde dieser überwältigende Eindruck jedoch zerstört. Um dem Wesen der Aufgabe des Bauens mit Stahl und Glas gerecht zu werden, bedürfe es erst der Befreiung der Architektur aus dem »sinnlosen und trivialen Formenwust«<sup>9</sup> der Konventionen.

Diese Feststellung war jedoch nicht so innovativ, wie es scheinen mag. Tatsächlich lässt sich das Interesse an der ästhetischen Erscheinung von Stahlskeletten bereits an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert belegen. Dietrich Neumann<sup>10</sup> (\*1956) hat dazu die Fotografie *Old and New New York* (1910) von Alfred Stieglitz (1864–1946) angeführt. Diese zeigt im Vordergrund eine New Yorker Straßenszene mit Stadthäusern, während im Hintergrund das transparente Stahlskelett eines im Bau befindlichen Hochhauses sichtbar ist. Trotz der Größe des Volumens, das die Dimensionen der Stadt sprengt, wirkt es leicht und transparent. Das Besondere dieses Fotos besteht darin, dass es nicht nur eine bestehende Situation abbildet, sondern dass Stieglitz es zum Medium ästhetischer Kritik an den konventionellen architektonischen Vorstellungen von Monumentalität und Historizität gemacht hat.

Mies beließ es aber nicht bei der Kritik am rückwärtsgewandten »ästhetischen Spekulantentum«<sup>11</sup>, sondern zog die Konsequenzen daraus und begann, die Architektur vom Material und weniger vom Entwerfer her zu betrachten. Voraussetzung dafür war die Zurückdrängung des Architekten als Autor. Wie Fritz Neumeyer (\*1946) festgestellt hat, »war es nötig, dass Mies, um den Nullpunkt zu bestimmen, aus dem heraus eine dem Zeitalter entsprechende Baukunst entstehen konnte, zuerst den künstlerischen Willen und die Subjektivität überwinden musste«<sup>12</sup>. Mies zufolge müssen der Architektur objektive Entscheidungen zugrunde liegen, »ihre Urheber sind meist unbekannt«<sup>13</sup>. Dabei verstand er unter Objektivierung nicht in erster Linie Rationalisierung oder Funktionalisierung. Der Begriff »Objektivierung« stand bei Mies für die mentale Disposition des Architekten, einerseits das Wesen der Aufgabe zu erkennen sowie andererseits die Architektur vom Material und von der Konstruktion her zu denken, um das in ihnen enthaltene architektonische Potenzial entfalten, Gestalt annehmen und sinnlich wirksam werden zu lassen.

So zeigt Mies' Hochhausentwurf für die Berliner Friedrichstraße nicht mehr im eigentlichen Sinne die Handschrift des Architekten. Das Gebäude entsteht aus der Extrusion des dreieckigen Grundstücks in die dritte Dimension und der Stapelung identischer Geschosse. Sicher, auch dies ist, so minimal es sein mag, eine Entscheidung des Architekten, sie ist jedoch aus einer kon-

zeptuellen Idee und nicht aus den ästhetischen und gestalterischen Vorlieben des Architekten heraus motiviert. Was das für die Wahrnehmung bedeutet, zeigt sich in Mies' perspektivischer Darstellung, die die Wahrnehmungseffekte des Hochhauses, ähnlich wie Stieglitz' Fotografie *Old and New New York*, wirkungsvoll zur Geltung bringt. Sie bildet das Gebäude als ein Volumen ab, das das Sonnenlicht reflektiert, das aber andererseits auch transparent ist, so dass die Geschossdecken durch die Fassade hindurch sichtbar werden. In der Ambivalenz von Durchscheinen und Reflektieren wird nicht mehr das Tragen und Lasten thematisiert und auch nicht die plastische Gestaltung der Fassaden. Es wird dagegen der neue konstruktive Gedanke zum Thema, der nach Mies die »notwendige Grundlage für die künstlerische Gestaltung«<sup>14</sup> ist.

Das Innovationspotenzial von Mies' Hochhausentwurf von 1921 erweist sich im Vergleich mit dem Singer Building (1908, Abriss 1968) in New York oder der Mole Antonelliana (1889) in Turin. Das Singer Building, das für kurze Zeit das höchste Gebäude der Welt war, war 47 Geschosse hoch und bestand aus einer mit Stein verkleideten Stahlkonstruktion. Die Mole Antonelliana dagegen ist 168 Meter hoch und bis heute das weltweit höchste Gebäude in Mauerwerk. Beide Bauten folgten gängigen ästhetischen Leitbildern, sind aber im Wesentlichen geprägt durch die je individuellen, gestalterischen, das heißt ästhetischen Vorstellungen ihrer Architekten. Ganz anders dagegen Mies' Erklärung zu seinen Entwurfsprinzipien:

»Meine Versuche an einem Glasmodell wiesen mir den Weg, und ich erkannte bald, daß es bei der Verwendung von Glas nicht auf eine Wirkung von Licht und Schatten, sondern auf ein reiches Spiel von Lichtreflexen ankam.«<sup>15</sup>

Mies hatte erkannt, dass die entscheidenden ästhetischen Eigenschaften von Glas nicht Licht und Schatten sind, sondern **Reflexion und Spiegelung**. Das nahm er zum Anlass, die an sich klare, prismatische Figur an den drei Seiten durch tiefe vertikale Einschnitte zu gliedern und die Fassadenflächen etwas aus der Gebäudeflucht zu drehen. So ergaben sich vielfältige Möglichkeiten für die Reflexionen des Sonnenlichts wie auch für die Spiegelungen der Umgebung. Jetzt erst konnte das Spiel von Reflexionen und Spiegelungen richtig zur Wirkung kommen und die neue Konzeption der Architektur ihr ästhetisches Potenzial entfalten.

## 2 Zeitwille und Idee

Im Frühjahr 1922 entwarf Mies eine zweite Variante des Hochhauses. Für diese wählte er ein anderes Grundstück mit unregelmäßiger Grundrissfigur. Im Gegensatz zum Wettbewerbsbeitrag war der Grundriss weniger dreieckig-symmetrisch und entsprach so mehr Mies' konzeptuellem Anspruch. Während beim ersten Entwurf die Aufzüge und Treppenhäuser in der geometrischen Mitte des Grundstücks in einer kreisförmigen Eingangshalle platziert waren, verteilte Mies diese im zweiten Entwurf asymmetrisch auf zwei Eingangshallen und Erschließungsschächte. Auch bestand das Gebäude aus einem konvex und konkav gekrümmten Volumen und folgte nicht mehr einfach dem Umriss des Grundstücks.

Zwei Gründe lassen sich für die Überarbeitung anführen. Mies' fortgesetztes Studium der Reflexionen auf Glasflächen hatte ihn zu der Erkenntnis geführt, dass dafür kleine, kontinuierlich gekrümmte Oberflächen günstiger waren als große. Entscheidender war jedoch der latente Expressionismus des ersten Entwurfs. Mit der prismatischen Grundrissfigur (Abb. 11b) war dieser nicht frei vom »ästhetischen Spekulantentum«<sup>16</sup>, das Mies gerade überwinden wollte. Er war zu kristallähnlich und damit zu nahe an der Vorstellungswelt des Expressionismus. Für Mies war das der entscheidende Anlass, seinen Entwurf zu überarbeiten, zu *idealisieren*, indem er ihn konsequenter als zuvor der Logik der Wahrnehmung unterwarf.

Der Expressionismus in der Architektur hatte sich als eine Reaktion auf die Diskreditierung des europäischen Kulturerbes durch den mit Massenvernichtungswaffen und mit äußerster Härte geführten Ersten Weltkrieg entwickelt. Seine Hauptvertreter waren lose in Künstlergemeinschaften (*Brücke*, *Der Blaue Reiter* oder *Gläserne Kette*) organisiert. In der Architektur waren dies unter anderen Bruno Taut (1880–1938), Hans Scharoun (1893–1972), Hermann Finsterlin (1887–1973) oder Hans Luckhardt (1890–1954) und Wassili Luckhardt (1898–1972); in der Malerei Wassily Kandinsky (1866–1944), Emil Nolde (1867–1956), Gabriele Münter (1877–1962) oder Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938). Der malerische Expressionismus versuchte in freien, splitterartigen

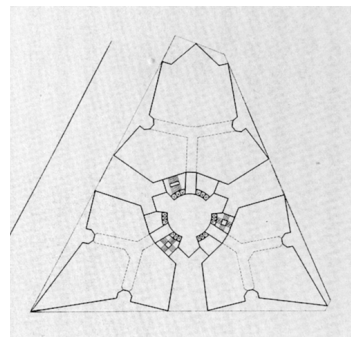


Abb. 11b

und prismatischen Formen und großflächig aufgetragenen, leuchtenden Farben dem Akademismus zu entkommen und nach 1918 der allgemeinen Traumatisierung durch die Kriegereignisse Ausdruck zu verleihen. Mit ähnlichen, kristallartig zerklüfteten Volumen suchte der architektonische Expressionismus die rationalistischen und funktionalistischen Tendenzen der Zeit zu unterwandern. Exemplarisch dafür stehen Tauts Stadtkrone und Scharouns »Kristall-Pyramide«<sup>17</sup> – mit beiden Ideen wird Mies' Hochhausentwurf immer wieder in Verbindung gebracht.

Entsprechend Mies' Überzeugung, dass Baukunst **raumgefasster Zeitwille** sei, kann der kristallartige Hochhausentwurf durchaus als unbewusst vom expressionistischen Zeitwillen geprägt gesehen werden. Dennoch stand der Expressionismus außerhalb von Mies' Konzeption einer modernen Architektur, insofern nämlich der Expressionismus nicht »auf das Profane gerichtet«<sup>18</sup> war, wie Mies den Willen seiner Zeit charakterisiert hat. Die moderne Zeit sei dagegen »unpathetisch, wir schätzen nicht den großen Schwung, sondern die Vernunft und das Reale«<sup>19</sup>. Für Mies gehörten die Expressionisten zu den Mystikern, deren Bemühungen »Episode«<sup>20</sup> bleiben würden. Der zweite Hochhausentwurf sollte daher das expressionistische Pathos des ersten Entwurfs überwinden, ganz im Sinne von Mies' durchaus selbstkritischer Einsicht, dass es in der Regel Zeit brauche, »bis die Leute erkennen, was sie eigentlich tun«<sup>21</sup>.

Wenn Mies davon sprach, dass der Zeitgeist auf das Profane gerichtet sein müsse, so wäre es ein Missverständnis, damit nur die Materialien, Zwecke und Herstellungsverfahren in Verbindung zu bringen. Baukunst und das Profane schließen sich gegenseitig nicht aus. Es zeigt sich darin vielmehr die anthropologische Grundlegung von Mies' Architekturtheorie. Wie Mies in einem Vortragsmanuskript von 1926 schrieb, könne sich Baukunst »nur an lebendigen Aufgaben und durch Mittel ihrer Zeit manifestieren«<sup>22</sup>. Einerseits lasse die »Liebe für historische Dinge« erkennen, dass das, was als kulturelles Artefakt entstanden ist, eng verbunden ist »mit dem Leben, aus dem es hervorwuchs«<sup>23</sup>. Aus dem »Wandel des Lebens«<sup>24</sup> muss aber andererseits auch der Wandel der Dinge folgen, das zweite resultiert aus dem ersten. Ziel einer jeden Architektur muss daher die Aufnahme der Veränderungen in den Gehalt der Architektur sein. Weniger durch die vergehende Zeit als durch die konkreten Veränderungen in der Zeit wird Architektur historisch, was besonders für die moderne Architektur gilt.

Im Sinne einer **historischen Anthropologie** führte Mies weiter aus, dass die Architektur nur aus den gesellschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Voraussetzungen heraus verstanden werden kann: »Nur wer die volle Tragweite der Notwendigkeit einer Bewässerung des unteren Niltals und ihren Einfluß auf die Bildung der gesellschaftlichen Struktur erkennt, vermag das Wesen der ägyptischen Kultur voll zu erfassen.«<sup>25</sup> Der Wandel der Lebensgrundlagen eines Volkes führe zum Wandel der Ausdrucksformen. Mit Blick auf die Architektur ist es nach Mies die verändernde Kraft des Lebens, von der die Veränderung im Bauen ausgeht. Es finden »die Wandlungen des Lebens in den Wandlungen unserer Baugestaltung einen Ausdruck«<sup>26</sup>.

In der anthropologischen Ausrichtung seiner Architekturtheorie stand Mies in der Tradition des romantischen Idealismus Schinkels, wobei die Affinität weniger in formaler als vielmehr in konzeptueller oder geistiger Beziehung besteht. Schinkel zeichnete sich dadurch aus, dass er den klassizistischen Rationalismus und Schematismus französischer Prägung überwand, indem er die »Leben andeutenden Erfordernisse«<sup>27</sup> für die Architektur als leitend definierte, denn das »Werk der Baukunst muß nicht dastehn als ein abgeschlossener Gegenstand«<sup>28</sup>. Von der Idee her offen konzipiert, soll die »Handlung des Gestaltens der Idee«<sup>29</sup> in der Architektur sichtbar werden. Es sei die Aufgabe des Architekten, Material und Konstruktion durchlässig zu machen für die architektonische Idee.

Andreas Haus zufolge galt Schinkels Streben ganz der Auflösung des Widerspruchs »zwischen der Bedeutsamkeit der geistigen Leistung und dem wesentlichen Anteil der konstruktiven Basis der Baukunst«<sup>30</sup>. Dazu mussten Kunst und Wissenschaft oder Technisches und Geistiges neu zueinander in Beziehung gesetzt werden. Das galt auch für Mies, für den Baukunst »**räumlicher Vollzug geistiger Entscheidungen**«<sup>31</sup> war, was sich nur an »lebendigen Aufgaben und durch die Mittel ihrer Zeit manifestieren kann«<sup>32</sup>. Schinkels Auffassung, dass die gestalterischen Mittel der Idee folgen sollen, hat ihre Entsprechung in Mies' Forderung, dass die Form nicht das Ziel, sondern das Resultat ist und aus dem Wesen der Aufgabe heraus entwickelt werden muss.

Wie sehr Mies' Architektur vom Geist Schinkels durchdrungen ist, wird an Schinkels Gebäude der Berliner Bauakademie (1835) sichtbar. In ihm fanden Prinzipien ihre Anwendung, die vom Grundsatz her Mies später nicht anders praktiziert hat. Schon zu Schinkels Zeit galt dieses Bauwerk als des-

sen »Vermächtnis an die architektonische Moderne«<sup>33</sup>. Mit der Errichtung der Bauakademie verband sich für Schinkel die Aufgabe, einen repräsentativen modernen Verwaltungsbau zu errichten. Dafür gab es noch kein Vorbild, weder typologisch noch in Bezug auf Material und Stil, denn bis dahin hatten Verwaltungsgebäude die Gestalt herkömmlicher Paläste. Schinkel entschied sich für Ziegelstein. Das war das Material der industriellen Moderne, wie Schinkel es während seines Aufenthalts in den Industriezentren Englands, besonders in Manchester, gesehen hatte. Mit der Verwendung von Ziegel nahm Schinkel die Herausforderung an, die »eintönige Technik der Ziegelbauweise zu einer besonderen Kunstform«<sup>34</sup> und damit zu einer Kunstform des modernen Bauens zu erheben. Er wollte demonstrieren, wie trotz serieller Konstruktionsweise Technik zu Baukunst werden kann.

Beide, Schinkel wie Mies, bauten im Bewusstsein einer sich verändernden Gesellschaft. Schinkel für die politische Neuordnung Preußens nach den Befreiungskriegen 1813–1815 und die sich herausbildende bürgerliche Gesellschaft, Mies gut hundert Jahre später für die sich etablierende demokratische Gesellschaft, wiederum nach einem verheerenden Krieg 1914–1918. Es war Schinkels wie auch Mies' zentrales Anliegen, »Technisches nicht einfach im Technischen zu belassen, sondern ihm eine künstlerische und ideenhafte Anschauungsform zu verleihen«<sup>35</sup>.

### 3 Maschine und Aura

Auf die zwei Hochhausentwürfe folgten in kurzen Abständen drei weitere experimentelle Entwürfe. Es waren dies das Bürohaus in Beton (1922–1923) (Abb.11 c), das Landhaus in Eisenbeton (1923) und das Landhaus in Backstein (1924). In ihnen entwickelte Mies die für das jeweilige Material spezifischen gestalterischen Prinzipien. Die erhaltenen Zeichnungen und Modelle sind skizzenhaft, aber selbst in ihrer Vorläufigkeit bringen sie das architektonische Anliegen klar zur Anschauung. Von besonderem Interesse sind dabei das Landhaus in Eisenbeton und das Landhaus in Backstein. Sie stehen in einer komplementären Beziehung zueinander. Die Bedeutung, die sie in Mies' Werk haben sollten, zeigte sich einige Jahre spä-

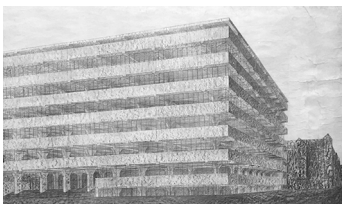


Abb. 11c

ter im Barcelona-Pavillon (1929). In einem Prozess der Synthese führte Mies dort die zuvor getrennt entwickelten Prinzipien exemplarisch zu einer neuen architektonischen Konzeption zusammen.

Im Landhaus in Eisenbeton erprobte Mies das gestalterische Potenzial des Eisenbetons. Wie Mies anmerkte, genüge es eben nicht, einfach »ein Backsteinhaus in Eisenbeton zu übertragen«<sup>36</sup>. Das resultierte einerseits in weit auskragenden Deckenplatten, wie zum Beispiel im Eingangsbereich, andererseits in horizontalen Öffnungen in der Fassade, die je nachdem als Fensterband oder -schlitz ausgebildet sein konnten. Sie sind in der Regel um die Gebäudeecken herumgeführt und betonen so das Volumen und damit die Dreidimensionalität nicht nur der Architektur, sondern auch der Fassade selbst. Besonders die schmalen horizontalen Fensterschlitze im Sockelgeschoss unterbrechen sichtbar die Wandflächen und setzen das Thema von Lasten und Tragen außer Kraft. In ihnen zeigt sich, dass die Außenwände trotz ihrer Massivität nicht tragend sind. Tatsächlich übernimmt im Inneren ein Stahlbetonskelett mit frei im Raum stehenden Stützen die Tragfunktion.

Während beim Landhaus in Eisenbeton mit den Fensterbändern und -schlitzen das Volumen betont wird, thematisiert das Landhaus in Backstein die frei stehende Wand. So besteht dieses Haus lediglich aus einem System von frei stehenden Wandscheiben, die im rechten Winkel zueinander stehen und sich im Regelfall nicht berühren. Einige von ihnen ragen sogar über das eigentliche Haus weit in die Landschaft hinaus. Wo zwei Wände aufeinandertreffen, bleibt eine Leerstelle, die im Inneren des Hauses zu einer Tür und am Übergang zwischen Innen- und Außenraum zu einer Fenstertür wird. Die Wand ist demnach nicht mehr im eigentlichen Sinne Wand, die einen Raum von einem anderen Raum abschließt. Sie verliert »ihren abschließenden Charakter und dient nur zur Gliederung des Hausorganismus«<sup>37</sup>. So bilden die Wände im Landhaus in Backstein – mit einer Ausnahme – keine geschlossenen Ecken aus. In den Gebäudeecken, den positiven wie negativen, stoßen die Wände nicht aufeinander, eine Wand endet immer früher und lässt eine Leerstelle. Das Haus ist daher weniger ein geschlossenes Volumen, als es eine Verdichtung von Wänden zu einer Raumkonstellation ist.

Eine Synthese der zwei Prinzipien gelang Mies einige Jahre später mit dem Barcelona-Pavillon. Der Pavillon vereint die Elemente, die zuvor im Landhaus in Beton und im Landhaus in Backstein getrennt entwickelt worden waren, zu einer neuen Raumkonzeption. Dazu gehören einerseits, wie

beim Landhaus in Eisenbeton, die weit auskragenden Deckenplatten und die frei im Raum stehenden Stützen, sowie andererseits, wie beim Landhaus in Backstein, die freie Komposition von Wandscheiben, die mehr der Gliederung und Strukturierung als dem Abschluss des Raums dienen. Mies kombinierte diese Elemente aber nicht nur miteinander, sondern führte ein drittes Thema ein, das die Elemente aus dem Landhaus in Eisenbeton mit denen aus dem Landhaus in Backstein zusammenbrachte: die Oberfläche. Im Barcelona-Pavillon setzte Mies Materialien wie Edelstahl, Travertin, Marmor, Vorhangstoffe und selbst Teppiche und Wasserflächen ein. Sie entwickeln ihre Wirkungskraft mittels ihrer Oberflächenqualitäten.

Materialien und ihre Oberflächen spielen innerhalb Mies' Architekturkonzeption eine wichtige Rolle. Insofern sie keine Hinweise auf die Konstruktion geben, sind sie einerseits Medium der Abstraktion, während sie andererseits sehr intensive sinnliche Wirkungen erzeugen und neue Potenziale für architektonische Erfahrung ermöglichen. Da sind die irritierenden Reflexe der Edelstahlstützen, da ist die wuchernde ornamentale Struktur des Marmors, die geheimnisvolle Porosität des Travertins, die dichte Stofflichkeit der Vorhänge und da sind die Spiegelungen auf den Wasserflächen – denn »jeder Stoff ist nur das wert, was wir aus ihm machen«<sup>38</sup>.

Mit dem Barcelona-Pavillon gelang es Mies, für die Moderne eine eigene, souveräne Sprache zu formulieren. Sehr früh hatte Mies die industrielle Produktion für die Architektur befürwortet. 1924 hatte er in einem Aufsatz angemerkt, dass in der Industrialisierung des Bauwesens das Kernproblem des Bauens liege: »Gelingt es uns, diese Industrialisierung durchzuführen, dann werden sich die sozialen, wirtschaftlichen, technischen und auch künstlerischen Fragen selbsttätig lösen.«<sup>39</sup> Dieser Gedanke findet sich auch bei Frank Lloyd Wright (1867–1959). In einem 1901 vor der Arts and Crafts Society gehaltenen Vortrag *Die Kunst und Fertigkeit der Maschine* äußerte Wright die Überzeugung, »daß in der Maschine die einzige Zukunft für Kunst und Fertigkeit«<sup>40</sup> liege. Sie habe das Potenzial, den »Selbstaussdruck des Menschen schließlich zu befreien!«<sup>41</sup>. Wright war es auch, der nach der Übersiedlung von Mies in die USA 1937 dessen Kandidatur für die Leitung des Armour Institute in Chicago unterstützte.

Wie Wright gab auch Mies sich nicht einfach mit den industriellen Fertigungsmethoden zufrieden. Walter Benjamin (1892–1940) war in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936)

noch von der Entauratisierung der Kunst durch die Maschine ausgegangen. Durch die Reproduzierbarkeit und damit die Möglichkeit zu ihrer Vervielfältigung verlor die Kunst, so Benjamin, ihre Einmaligkeit und stand nun allen Gesellschaftsschichten offen. Während Benjamin aber den Verlust der Aura als Vorgang der Emanzipation und Demokratisierung der Kunst begrüßte, sah Mies dagegen die Architektur der Moderne in eine **Dialektik von Ent- und Reauratisierungsprozessen** eingespannt. Auch in der Architektur war durch die Maschinenproduktion ein direkter Eingriff des Handwerkers in die Herstellungsprozesse immer weniger möglich. Das Werk konnte so nicht mehr individuell, emotional und symbolisch durch die Hand des Handwerkers aufgeladen werden. Mies erkannte jedoch in der maschinellen Bearbeitung der Materialien und ihrer Oberflächen ein neues ästhetisches Potenzial. Mit dem reflektierenden Edelstahl, den polierten und zu ornamentalen Mustern kombinierten Marmorplatten einerseits, mit der irritierenden Textur der Travertinplatten und den Spiegeleffekten von Glas und Wasser andererseits trat die sinnliche, phänomenale Seite der Dinge in neuer, intensivierter Wirkung in den Vordergrund. Mies versuchte im Barcelona-Pavillon nichts Geringeres als die Reauratisierung der Architektur mittels der Verfahren der technischen Reproduzierbarkeit.

#### 4 Exkurs Funktion als symbolische Form

Mies war von 1930 bis 1933 der dritte und letzte Direktor des Bauhauses sowie Nachfolger von Hannes Meyer (1889–1954), der 1928 die Leitung von Gropius, dem Gründungsdirektor, übernommen hatte. Mit Meyer hatte das Bauhaus-Programm eine Zuspitzung erfahren, insofern dieser die Verbindung von künstlerischer Intuition und technischer Rationalität, wie von Gropius unter dem Thema *Kunst und Technik – eine neue Einheit* konzipiert, nicht weiterverfolgte, sondern durch eine streng anthropologische Ausrichtung der Architektur ersetzte. Meyer verstand Architektur weniger als Ingenieurwissenschaft denn als Lebenswissenschaft.

Die Fokussierung auf die Verwissenschaftlichung der Architektur trug dem Bauhaus den Vorwurf ein, Wegbereiter eines dogmatischen Funktionalismus zu sein. Diese Kritik wog schwer, später machte man das Bauhaus für die Verhärtung der Architekturpraxis im sogenannten Bau-

wirtschaftsfunktionalismus der Jahre des Wiederaufbaus nach 1945 verantwortlich. Das ist aber ein Missverständnis, denn die Verwissenschaftlichung zielte ursprünglich keineswegs auf die Industrialisierung des Bauens. Vielmehr verband sich damit das Anliegen, die Architektur auf das zurückzuführen, was gerade unter den Bedingungen der Industrialisierung aus dem Blick zu geraten drohte. Im Sinne von Mies war dies die Frage nach dem **Wesen der Aufgabe** und den **anthropologischen Grundlagen** der Architektur. Meyer stellte damit die Architektur zurück in die Entwicklungslinie der Moderne, die in Schinkels Idee der »Leben andeutenden Erfordernisse in der Architektur«<sup>42</sup> ihren Ausgangspunkt hatte.

In charakteristischer Zuspitzung heißt es bei Meyer: »bauen ist ein biologischer vorgang. bauen ist kein ästhetischer prozess.«<sup>43</sup> Bauen sei sowieso nicht Kunst. Meyer ließ keinen Zweifel daran aufkommen, dass für ihn die Architektur nicht auf formalen und künstlerisch-ästhetischen Verfahren gründete, sondern in der wissenschaftlichen Analyse der Lebensvorgänge und ihrer anschließenden folgerichtigen Synthese. Daher sprach er nicht mehr von *Entwurf*, sondern von *Organisation*. »Bauen ist nur organisation: soziale, technische, ökonomische, psychische organisation.«<sup>44</sup> So seien die »ausschließlichen Motive des Wohnungsbaus folgende: 1. Geschlechtsleben, 2. Schlafgewohnheit, 3. Kleintierhaltung, 4. Gartenkultur, 5. Körperpflege, [...] 11. Besonnung, 12. Bedienung.«<sup>45</sup> Aus dieser Perspektive fallen selbst Kleintierhaltung und Gartenkultur unter die anthropologischen Bedürfnisse.

Der Architektur voraus gehen die wissenschaftliche Untersuchung des Tagesablaufs der Hausbewohner und die anschließende Erstellung eines Benutzungsdiagramms für Vater, Mutter, Kind, Kleinkind und Mitmenschen. Darüber hinaus sollten die Beziehungen des Hauses und seiner Bewohner zu Postbote, Passant, Besucher und Nachbar, ja sogar, wie Meyer in polemischer Übertreibung formulierte, zum Einbrecher ermittelt werden, ebenso wie die Wärmeleitfähigkeit der Außenwände, der Feuchtigkeitsgehalt der Außenluft, die optischen und akustischen Beziehungen. Architektur sollte Resultat des »exaktesten Denkens«<sup>46</sup> sein und nicht von den Launen künstlerischer Intuition abhängen. Sie könne schon überhaupt nicht Resultat eines »architekten-ehrgeizes« sein. Das wäre das »Schlimmste!«. Als »zwerchfellerschütternd« und schlechten Witz bezeichnete er die Idee der »komposition eines seehafens«<sup>47</sup>.

Für den städtebaulichen und architektonischen Entwurf, so Meyer, komme es allein auf die präzise Analyse der Lebensvorgänge an. Was es bedeutet, dass Architektur – wie alle Dinge der Welt – »**funktion mal ökonomie**«<sup>48</sup> ist, tritt besonders anschaulich in der von Meyer zusammen mit Hans Wittwer (1894–1952) und Studenten des Bauhauses entworfenen Bundesschule des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes (ADGB) in Bernau bei Berlin (1930) hervor. Hier lassen sich die einzelnen, additiv zu Gruppen organisierten Gebäudeteile klar ablesen. Erkennbar ist zudem die funktionale Zuordnung von Gemeinschafts- und Unterrichtsräumen, von Unterküften, Sporthalle, Korridoren, aber auch die topologische Einbettung des Gebäudeensembles in die Landschaft.

Andererseits ist der Zugang zur ADGB-Schule nicht allein durch die üblichen Elemente wie Vorplatz, Vordach und Eingang geprägt. In diesem Bereich befindet sich auch die Heizzentrale, die durch drei große Schornsteine vor der Fassade des ansonsten flachen Gebäudes deutlich sichtbar ist. Durch ihre Plastizität erzielen die Schornsteine eine starke monumentale Wirkung. Emblematisch durchbrechen sie die Atmosphäre von Sachlichkeit und Organisation. Es findet eine Transformation der technisch-rationalen Figur zu einer symbolischen Form statt, die die Bundesschule des Gewerkschaftsbundes unmissverständlich bildhaft-metaphorisch in den Kontext von Arbeit und Industrie stellt.

Die Arbeiten von Meyer zeichnen sich dadurch aus, dass sie den organisatorischen Schematismus, in dem sie gründen, durchbrechen und sich einer metaphorisch-symbolischen Wirkung öffnen. Das ist in der Sache angelegt, denn es gehört auch die symbolische Funktion zu den anthropologischen Grundvoraussetzungen der Architektur. Mehr noch, alle Funktionen unterliegen, mehr oder weniger ausgeprägt und mehr oder weniger im Alltag evident, einer symbolischen Transformation. Alles Symbolische resultiert aus der Transformation von Funktionen und nicht aus vordergründig ästhetischen Vorgaben. Auch Meyers Entwurf der Petersschule (1927) in Basel hat ein solches magisches, zur symbolischen Form transformiertes Element. Es ist der frei schwebende Sportplatz, der wie ein übergroßes Vordach an Seilen vom Schulgebäude abgehängt ist. Auf der oberen Ebene war eine Sportfläche vorgesehen, darunter ein Raum, der für die unterschiedlichsten Tätigkeiten hätte benutzt werden können. Trotz seiner konsequenten Herleitung aus den Lebensvorgängen bleibt die Überdachung kein rein funktionales Element.



Abb. 11d

Ausgerichtet auf eine die körperliche Betätigung integrierende neue Pädagogik, hatte die erweiterte Sportfläche das Potenzial zur Transformation von einer profanen zu einer symbolischen Form.

Ähnliches lässt sich für das Co-Op-Interieur (1926) (Abb. 11d) zeigen. Im Co-Op-Interieur unterzog Meyer die Architektur einer radikalen formalen Reduktion; er machte dies aber auf eine Weise, die jedes einzelne Element zu einer über sich hinausweisenden symbolischen Form erweiterte. Mit dem Co-Op-Interieur reagierte Meyer auf den gesellschaftlichen Wandel im Kontext der sich formierenden modernen Konsumgesellschaft. Zusammen mit seinem Aufsatz *Die neue Welt* präsentierte Meyer das Co-Op-Interieur als Modell einer Wohnung für den modernen Großstadtmenschen.

Die Möblierung ist reduziert auf das absolut Notwendige: zwei faltstühle, von denen einer zusammengeklappt an der Wand hängt; ein kleines, ebenfalls an der Wand hängendes Regal, ein Klappptisch mit einem Grammophon in der Zimmerecke sowie ein falt- und transportierbares Bett.

In der formalen Reduzierung und Autonomie der einzelnen Elemente stellt sich ein eigentümlicher Effekt ein: Wie in einem Vergrößerungsglas verwandeln sich die Objekte zu über sich selbst hinausweisenden Metaphern und symbolischen Formen. Auffallend ist Meyers Aufmerksamkeit für die seinerzeit modernen Medien. In diesem Fall steht das Grammophon stellvertretend für das beginnende Medienzeitalter. Dass Meyer das Grammophon dem Radio vorzog, erstaunt, denn nur wenige Jahre zuvor, 1923, war der öffentliche Rundfunkbetrieb in Deutschland aufgenommen worden. Zur Zeit des Co-Op-Interieurs war also das Radio das neueste Massenmedium, noch dazu entsprach es durch die Direktübertragung dem damaligen Lebensgefühl der Beschleunigung aller Lebensbereiche. Dagegen war das Grammophon schon gut vierzig Jahre alt und eine Technik, die nur zuvor registrierte Aufnahmen und damit allein Vergangenes wiedergeben konnte.

Im Co-Op-Interieur verfolgte Meyer für das moderne Leben eine utopische Vision. Die Reduzierung der Architektur auf ein Minimum zielte auf die Überwindung der gesellschaftlichen Konventionen und auf die Gewinnung der im Funktionalen immer schon enthaltenen individuellen Freiheitspotenziale:

»Im Luftraum gleiten Flugzeuge: »Fokker« und »Farman« vergrößern unsere Bewegungsmöglichkeit und die Distanz zur Erde; [...] Lichtreklamen funkeln, Lautsprecher kreischen, Claxons rasseln, Plakate werben, Schaufenster leuchten auf: Die Gleichzeitigkeit der Ereignisse erweitert masslos unsern Begriff von »Zeit und Raum«, sie bereichert unser Leben.«<sup>49</sup>

Der Motor und das Automobil, Rolls-Royce und Ford sprengen die Grenzen zwischen Stadt und Land. In der Überwindung der Gravitation werden Flugzeuge zu allumfassenden symbolischen Formen des modernen Lebens. Anthropologisch beinhaltet der Funktionalismus das Versprechen auf Freiheit innerhalb einer egalitären Gesellschaft und gründet in der Utopie eines besseren Lebens.

## 5 Ästhetischer Nihilismus

Mies hatte schon 1922 in einem Artikel in der von Bruno Taut herausgegebenen Zeitschrift *Frühlicht* zu erkennen gegeben, dass es ihm in der Architektur um mehr als um eine materielle Praxis ging. Architektur als Baukunst sei »**der räumliche Vorgang geistiger Entscheidungen**«<sup>50</sup>. Er stellte fest, dass »Bauten mehr sein können als eine Manifestation unseres technischen Könnens«<sup>51</sup>. Daran hielt er in allen Phasen seines Schaffens fest. Mies gestand der Architektur eine ihre materielle Präsenz transzendierende Dimension zu. Architektur war für ihn einerseits eine konkrete materielle Praxis, die auf sich selbst verweist, in dem Sinne, dass ein Tisch oder eine Tür real ist und beide anzeigen, dass sie da sind und wie man sie benutzen kann. In diesem Sinne ist die Architektur selbstbezüglich und spricht von sich selbst. Andererseits war Architektur für Mies immer auch Wahrnehmungs- und damit Interpretationsereignis. Bedeutungsvoll ist sie, wo sich in der Überwindung ihrer materiellen Präsenz die Möglichkeit zur Bezugnahme auf anderes ergibt. Als ein Interpretationsereignis wird die Architektur Teil eines Beziehungssystems von Dingen und Ideen, die nicht notwendigerweise anwesend sein müssen. In der Überwindung der reinen Materialität kann die Architektur auf Abwesendes Bezug nehmen, was die Öffnung der Architektur zu einer transzendentalen Dimension ermöglicht.

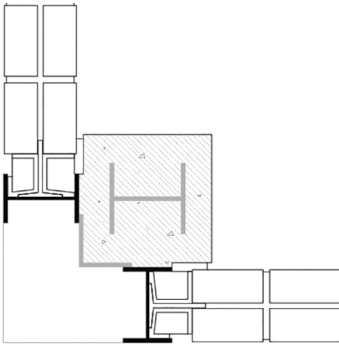


Abb. 11e

Es ist im ersten Moment rätselhaft, weshalb in den Hochhausentwürfen weder in den Grundrissen noch in den perspektivischen Darstellungen die Tragstruktur dargestellt ist, obwohl Mies erklärte, dass ihn der überwältigende »Eindruck der hochragenden Stahlskelette«<sup>52</sup> zu den Entwürfen motiviert habe. Aber weder im Grundriss noch in der Perspektive ist das Stahlskelett sichtbar, es gibt keine Stützen, die Zeichnungen sind quasi leer. Man kann hier von Mies' **ästhetischem Nihilismus** sprechen. Dieser zeigt sich vor allem in den Kohlezeichnungen der zwei Hochhäuser, denn die Fassaden sind im herkömmlichen Sinne keine Fassaden mehr, sondern vielfältig reflektierende Flächen, die

eher die dreidimensionale Gestalt verunklaren, als dass sie zum Verständnis der Gesamtfigur beitragen.

Es macht Mies' ästhetischen Nihilismus aus, dass Material und Technologie hinter den beabsichtigten Wahrnehmungseffekten zurücktreten, deren Voraussetzung sie gleichwohl sind. Bei Mies zielt die Verwendung des Materials immer auf dessen Transzendierung. Sehr passend hat Detlef Mertins (1954 – 2011) Mies' ästhetischen Nihilismus beschrieben als »Verwandlung von Mitteln und Zwecken über die Grenzen ihrer Zweckmäßigkeit hinaus«<sup>53</sup>.

Wahrnehmung und Wahrnehmbarkeit sind auch zentrale Themen in der Alumni Memorial Hall (1946) des Illinois Institute of Technology in Chicago, besonders in der Lösung der Ecke (Abb. 11e). Das Gebäude ist ein Stahlskelettbau, dessen Tragstruktur nach außen nicht in Erscheinung tritt. Sichtbar ist allein ein der Konstruktion vorgesetzter Rahmen aus Stahlträgern, der mit ockerfarbenen Klinkern ausgemauert ist. Das Besondere besteht darin, dass die Klinkerwände nicht bis an die Ecke herangeführt sind, es bleibt, entsprechend dem Achsmaß der tragenden Stahlkonstruktion, die Ecke offen. Das ermöglicht einen Einblick quasi hinter die Fassade. Was man sieht, ist ein Winkel aus Stahl, der zurückgesetzt die Ecke bildet und den Anschein erweckt, er sei das tragende Stahlskelett. Das ist aber nicht der Fall. Dies wird schon daran erkenntlich, dass der Stahlwinkel nicht bis auf das Niveau des Geländes geführt ist, sondern auf einem Stück der vorgesetzten, im unteren Bereich bis an die Ecke durchgezogenen Ziegelwand aufliegt. So wird anschaulich, dass der Stahlwinkel keine tragende Funktion besitzt.

Seine Funktion ist dagegen die eines Ornaments und Zeichens. Er zeigt die Stahlstütze an, die tatsächlich dahinter steht, aber selbst nicht sichtbar ist. Die Stahlstütze und das tragende Stahlskelett können nicht in Erscheinung treten, weil sie aus brandschutztechnischen Gründen mit feuerfestem Material umhüllt sein müssen. Das Stahlskelett ist also an keiner Stelle im Gebäude sichtbar und kann nur über Umwege zur Sichtbarkeit gebracht werden. Mies benutzte die Ecksituation, um einerseits zu zeigen, dass die Klinkerfassade selbst nicht tragend, sondern eine vor der Konstruktion vorgesezte Fassade ist, und um andererseits die Tragstruktur mittels eines zeichenhaften Elements zur Sichtbarkeit zu bringen. Die vermeintliche Stahlstütze in der Ecke ist lediglich ein Platzhalter, ein Ornament, das die Stütze dahinter anzeigt.

Mit der Ecke stellte Mies die Moderne in die Traditionslinie des Ornaments, so wie sie bei Marcus Vitruvius Pollio (ca. 80–15 v. Chr.) in seinem Werk *De architectura libri decem* überliefert ist. Dort wird am Beispiel des griechischen Tempels und besonders des Triglyphenfries die Entstehung der Ornamente beschrieben. Der Triglyphenfries besteht aus Triglyphen und Metopen, die sich abwechselnd über dem Gebälk ein geschlossenes Band bilden, das auf allen vier Seiten um das Gebäude herumläuft. Triglyphe und Metope sind aber keine Erfindungen, sondern als Verweise auf die Deckenkonstruktion aus Holz, die dahinter liegt, entstanden. Triglyphe und Metope stellen Zeichen dar, die die unsichtbare Konstruktion nach außen kommunizieren. Sie haben demnach einen erkenntnistheoretischen Status, insofern sie dem Betrachter Struktur und Konzeption des Gebäudes verständlich machen. Die Triglyphen, die Dreischlitze, sind stilisierte Balkenköpfe, sie weisen in idealisierter Weise auf die Lage der Holzbalken hin, während die Metopen, die Flächen zwischen den Triglyphen, den Raum zwischen den Balken anzeigen. Ähnliches gilt für die Dachlatten und -sparren, die im dorischen Tempel durch Ornamente wie Mutuli und Zahnschnitt kommuniziert werden.

Mies hat in der Ecke der Alumni Memorial Hall nichts anderes gemacht als das, was die Erbauer der dorischen Tempel mit Triglyphe und Metope gemacht hatten. Der Stahlwinkel ist ein sichtbares Zeichen für die tragende, jedoch nicht sichtbare Stütze dahinter. Als **modernes Ornament** bringt der Stahlwinkel das zur Sichtbarkeit, was wegen der Brandschutzverkleidung verborgen bleiben muss. Der Stahlwinkel macht dies, wie die Triglyphe, in

stilisierter Form, denn die Stütze, auf die er Bezug nimmt, ist nicht aus winkelförmigen Elementen gemacht, sondern als ein Doppel-T-Träger ausgebildet. Die formale Gestalt des Zeichens ist also nicht identisch mit der formalen Gestalt dessen, auf das es Bezug nimmt.

Als modernes Ornament unterscheidet sich die Mies-Ecke aber auch vom klassischen Ornament. Denn Triglyphe und Metope werden durch Figuren und weitergehende, meist bildhafte Zeichen symbolisch überhöht, wie zum Beispiel die Metopen am Athener Parthenon durch die Darstellung des mythischen Kampfes der Lapithen gegen die Kentauren. Die Metopen sind demnach in ihrer Zeichenfunktion doppelt gepolt, insofern sie sowohl indexikalisch auf die Konstruktion hinter der Fassade verweisen wie auch auf die mythologische Erzählung des Kampfes der Lapithen und Kentauren. Die klassischen Ornamente vermitteln also zwischen der materiell-konstruktiven Realität des Gebäudes einerseits und der kulturellen Idealität andererseits. Das ist bei der Mies-Ecke nicht so. Es bleibt bei der einfachen Bezugnahme des Ornaments – des Stahlwinkels – auf die Konstruktion, es findet keine doppelte Polung des Ornaments statt, also keine symbolische Aufladung des Ornaments. Das moderne Ornament zeigt sich auf der symbolischen Seite als ein leeres Zeichen. Massimo Cacciari (\*1944) hat hier von Mies' »Enthaltung von allem symbolischen Wert«<sup>54</sup> gesprochen, zugleich aber hervorgehoben, dass es Mies nicht darum ging, das Symbol überhaupt aufzuheben, es handelte sich vielmehr um eine »Bewahrung des Symbols im Unsichtbaren«<sup>55</sup>.

Mies entleerte das moderne Ornament auf der symbolischen Seite, aber nicht, um den symbolischen Gehalt abzuschaffen, sondern um die Architektur für eine symbolische Neuaufladung durch eine sich ausdifferenzierende Moderne vorzubereiten. Wie Mies in seinen Vortragsnotizen von 1927 festhielt: »Man spricht vom Sieg der neuen Baukunst. Ich muss [aber] sagen, dass hiervon gar keine Rede sein kann. Wir haben kaum begonnen.«<sup>56</sup> In diesem Sinne reduzierte Mies das Ornament auf das Wesentliche, quasi auf den Nullpunkt, von dem ausgehend es wieder symbolisch neu besetzt werden konnte. Mies hatte aus Friedrich Dessauers (1881–1963) *Philosophie der Technik* (1927) den Satz exzerpiert: »Technik ist Ornament fremd.«<sup>57</sup> Mit der Ecke der Alumni Memorial Hall in Chicago revidierte Mies dies gut zwanzig Jahre später und demonstrierte, dass im Gegenteil die Technik geradezu nach dem Ornament verlangt, um sich selbst anzuzeigen, um sichtbar und erkennbar zu werden.

## 6 Epilog Kritik der Postmoderne

Mit dem Seagram Building (1958) in New York gelang es Mies, die Prinzipien des Hochhauses in Stahl und Glas exemplarisch auszuformulieren. Damit fand eine Entwicklung ihren vorläufigen Abschluss, die mit den ersten Glas- und Gewächshäusern zu Beginn des 19. Jahrhunderts in England ihren Anfang genommen hatte. Beispielhaft dafür kann das Palmenhaus in Bickton Garden bei Budleigh Salterton (1818/1838) stehen. Angelegt als ein lean-to-greenhouse, steht es als Stahl-Glas-Konstruktion nicht frei, sondern ist zur Aussteifung der Konstruktion an ein konventionelles Gebäude aus Ziegelstein angelehnt, in dem sich in diesem Fall die Heizung des Gewächshauses befindet. Es mussten 150 Jahre vergehen, bis im Seagram Building – bei stetiger Weiterentwicklung der materiellen, baukonstruktiven und technologischen Grundlagen – das architektonische Potenzial von Stahl und Glas zu seiner vollen Entfaltung kommen konnte.

Mit dem Seagram Building formulierte Mies paradigmatisch aus, was der architektonische, das heißt der ästhetische, symbolische, städtebauliche, soziologische und atmosphärische Beitrag von Stahl und Glas zur modernen Architektur sein kann. Das Resultat war ein **neuer Bautypus**, das moderne Hochhaus. Dafür musste Mies einige der Überzeugungen, denen er in seinen ersten zwei Hochhausentwürfen von 1921 und 1922 noch glaubte folgen zu müssen, kritisch hinterfragen, wie zum Beispiel die gekrümmten Fassaden oder die asymmetrische Grundrissfigur. Mies entwarf noch weitere Hochhäuser wie etwa die 900–910 Lake Shore Drive Apartments (1953–1956) und das Federal Center (1959–1964) in Chicago oder das Toronto-Dominion Centre (1963–1969) in Toronto. Während jedoch das Seagram Building zu einer Ikone der Moderne wurde, fand das etwa zehn Jahre später eröffnete Toronto-Dominion Centre nahezu keine Beachtung. Die Meinung der Fachpresse war mehrheitlich negativ. Macy DuBois (1929–2007) brachte in einem Artikel in der Zeitschrift *Canadian Architect* die Kritik auf den Punkt: »Das Toronto-Dominion Centre kommt zwanzig Jahre zu spät, weil die Lehren, die es uns vermitteln möchte, schon vor langer Zeit gelehrt wurden. [...] was einstmals eine frische und energische Methode des Angriffs war, ist jetzt zu einem kodifizierten und kraftlosen Stil geworden.«<sup>58</sup>

In den 1960er-Jahren hatten sich unverkennbar die Zeiten geändert, die Vergötterung Mies' war dessen Verteufelung gewichen. Es kündigte sich ein

Wechsel in der Konzeption der Architektur an. »Weil er nicht ›jeden Montagmorgen eine neue Architektur‹ erfand«<sup>59</sup>, wie Phyllis Lambert (\* 1927) ironisch formuliert hat, fingen selbst Mies' Bewunderer an sich zu langweilen. Damit spielte Lambert auf eine Aussage von Mies an, mit der dieser 1960 in der Zeitschrift *Bauen und Wohnen* auf die ersten Kritiken reagiert hatte. Es sei, so Mies, »weder notwendig noch möglich, jeden Montagmorgen eine neue Architektur zu erfinden«<sup>60</sup>. Die Stimmung war jedoch umgeschlagen. Man wollte oder konnte Mies' ästhetischen Nihilismus nicht mehr verstehen. Mies wurde verantwortlich gemacht für die symbolisch-sinnliche Verarmung der Architektur; einerseits war er in den Augen seiner Bewunderer Wegbereiter der heroischen Moderne, andererseits in den Augen seiner Kritiker Begründer einer symbolisch entleerten, utilitären Architekturpraxis, die zu einem Epigonentum einlud, das allzu willfährig vor den Interessen der kapitalistischen Bauwirtschaft kapitulierte.

So suggestiv das Motto *weniger ist mehr* ursprünglich war, so sehr bot es sich nun für simplifizierende und polemische Sprachspiele an. Es wurde zu einer einfachen Zielscheibe für die Kritik. Die Mitte der 1960er-Jahre aufkommende Postmoderne arbeitete sich an den vielfältigen Varianten wie *less is a bore* – *weniger ist langweilig* – oder *more is more* – *mehr ist mehr* – ab. Stanley Tigerman (1930–2019) spitzte die Kritik in einer Fotocollage (1978) zu. In Anlehnung an den Untergang der Titanic zeigt sie Mies' Crown Hall (1956), das Flaggschiff der modernen Architektur in Chicago, in extremer Schiefelage kurz vor dem Untergang auf dem Lake Michigan. Das verfehlte seine Wirkung nicht, verfestigte gleichzeitig aber auch die Missverständnisse. Wie Mies 1923 schon festgestellt hatte und was immer schon die Grundlage seines Architekturverständnisses gewesen war: »Baukunst ist raumgefaßter Zeitwille. Lebendig. Wechselnd. Neu.«<sup>61</sup>

## Basisliteratur

Ludwig Mies van der Rohe, »Manifeste, Texte und Vorträge«, in: Fritz Neumeayer: Mies van der Rohe, *Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst*, Berlin: Siedler 1986

## Anmerkungen

- 1 Ludwig Mies van der Rohe (1986/2016), »Bürohaus« [1923], in: Ders., *Manifeste, Texte und Vorträge*, S. 299.
- 2 Ebd.
- 3 Andreas Haus (2001), *Karl Friedrich Schinkel als Künstler*, S. 372.
- 4 Ludwig Mies van der Rohe (1986), »Antrittsrede« [1938], in: Ders., *Manifeste, Texte und Vorträge*, S. 380.
- 5 Peter Behrens zitiert nach Alfred Dambsch (Hg.) (1912), *Berlins dritte Dimension*, S. 10f.
- 6 Ludwig Mies van der Rohe (1986), »(Bürohaus)« [1923], in: Ders., *Manifeste, Texte und Vorträge*, S. 299.
- 7 Ludwig Mies van der Rohe (1986), »(Hochhäuser)« [1922], in: Ebd., S. 298.
- 8 Ebd.
- 9 Ebd.
- 10 Vgl. Dietrich Neumann (1992), »Three Early Designs by Mies van der Rohe«.
- 11 Ludwig Mies van der Rohe (1986), »Bauen« [1923], in: Ders., *Manifeste, Texte und Vorträge*, S. 300.
- 12 Fritz Neumeyer (1994), »A World in Itself: Architecture and Technology«, S. 74.
- 13 Ludwig Mies van der Rohe (1986), »Baukunst und Zeitwille!« [1924], in: Ders., *Manifeste, Texte und Vorträge*, S. 304.
- 14 Ludwig Mies van der Rohe (1986), »(Hochhäuser)« [1922], in: Ebd., S. 298.
- 15 Ebd.
- 16 Ludwig Mies van der Rohe (1986), »Bauen« [1923], in: Ders., *Manifeste, Texte und Vorträge*, S. 300.
- 17 Hans Scharoun zitiert nach Achim Wendschuh (Hg.) (1993), *Hans Scharoun. Zeichnungen, Aquarelle, Texte*, S. 28.
- 18 Ludwig Mies van der Rohe (1986), »Baukunst und Zeitwille!« [1924], in: Ders., *Manifeste, Texte und Vorträge*, S. 304.
- 19 Ebd.
- 20 Ebd.
- 21 Ebd.
- 22 Ludwig Mies van der Rohe (1986), »Vortrag« [1926], in: Ders., *Manifeste, Texte und Vorträge*, S. 311.
- 23 Ebd.
- 24 Ebd.
- 25 Ebd.
- 26 Ebd., S. 315.
- 27 Karl Friedrich Schinkel zitiert nach Andreas Haus (2001), *Karl Friedrich Schinkel als Künstler*, S. 67.
- 28 Ebd.
- 29 Ebd.
- 30 Andreas Haus (2001), *Karl Friedrich Schinkel als Künstler*, S. 65.
- 31 Ludwig Mies van der Rohe (1986), »Vortrag« [1926], in: Ders., *Manifeste, Texte und Vorträge*, S. 311.
- 32 Ludwig Mies van der Rohe (1986), »Vortrag« [1924], in: Ders., *Manifeste, Texte und Vorträge*, S. 308.
- 33 Andreas Haus (2001), *Karl Friedrich Schinkel als Künstler*, S. 288.
- 34 Ebd., S. 290.
- 35 Ebd.
- 36 Ludwig Mies van der Rohe (1986), »Bauen« [1923], in: Ders., *Manifeste, Texte und Vorträge*, S. 300.
- 37 Ludwig Mies van der Rohe (1986), »Vortrag« [1924], in: Ders., *Manifeste, Texte und Vorträge*, S. 309.
- 38 Ludwig Mies van der Rohe (1986), »Antrittsrede« [1938], in: Ders., *Manifeste, Texte und Vorträge*, S. 381.
- 39 Ludwig Mies van der Rohe (1986), »Industrielles Bauen« [1924], in: Ders., *Manifeste, Texte und Vorträge*, S. 306.
- 40 Frank L. Wright (1963), »Die Kunst und Fertigkeit der Maschine« [1901], S. 52.
- 41 Ebd., S. 57.

- 42 Karl Friedrich Schinkel zitiert nach Hans Mackowsky (Hg.) (1922), *Karl Friedrich Schinkel: Briefe, Tagebücher, Gedanken*, S. 193.
- 43 Hannes Meyer (1928), »bauen«, S. 160f.
- 44 Ebd.
- 45 Ebd.
- 46 Hannes Meyer (1926), »Die neue Welt«, S. 205f.
- 47 Hannes Meyer (1928), »bauen«, S. 160f.
- 48 Ebd.
- 49 Hannes Meyer (1926), »Die neue Welt«, S. 205f.
- 50 Ludwig Mies van der Rohe (1986), »(Hochhäuser)« [1922], in: Ders., *Manifeste, Texte und Vorträge*, S. 298.
- 51 Ebd.
- 52 Ebd.
- 53 Detlef Mertins (1994), *The Presence of Mies*, S. 66.
- 54 Massimo Cacciari (1993), *Architecture and Nihilism*, S. 205.
- 55 Ebd., S. 206.
- 56 Ludwig Mies van der Rohe (1986), »Vortragsnotizen« [1927–1928], in: Ders., *Manifeste, Texte und Vorträge*, S. 330.
- 57 Ebd., S. 334.
- 58 The Toronto-Dominion Centre is twenty years too late because the lessons it teaches us were taught long ago. [...] what was once a fresh and vital method of attack, has now become a style codified and listless.« Macy DuBois (1967), »Toronto Dominion Centre, a Critique«, S. 43.
- 59 Phyllis Lambert (1994), »Punching Through the Clouds«, S. 46.
- 60 Ludwig Mies van der Rohe (1986), »Wohin gehen wir nun?« [1960], in: Ders., *Manifeste, Texte und Vorträge*, S. 396.
- 61 Ludwig Mies van der Rohe (1986), »Bürohaus« [1923], in: Ders., *Manifeste, Texte und Vorträge*, S. 299.

# Bibliographie

## Einführung: Theorie und Souveränität

- Aristoteles (1995): *Metaphysik. Philosophische Schriften in sechs Bänden*, Bd. 5, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- Bourdieu, Pierre (1997): »Künstlerische Konzeption und intellektuelles Kräftefeld«, in: Ders., *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 75-124
- Forster, Kurt W. (2007): »Warum Schinkel kein architektonisches Lehrbuch geschrieben hat«, in: Jörg Trempler, *Schinkels Motive*, Berlin: Matthes & Seitz, S. 7-31
- Habermas, Jürgen (1993): *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Horkheimer, Max (1992): »Traditionelle und kritische Theorie«, in: *Traditionelle und kritische Theorie. Fünf Aufsätze*, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 205-269
- Schweppenhäuser, Hermann (2009): »Dialektischer Bildbegriff und ›dialektisches Bild‹ in der Kritischen Theorie«, in: Ders., *Denkende Anschauung – anschauendes Denken. Kritisch-ästhetische Studien über die Komplementarität sensativer und intellektiver Relationen*, Münster: LIT Verlag, S. 57-98

## 1 Methode des Denkens

- Alberti, Leon Battista (1975): *Zehn Bücher über die Baukunst*, übersetzt von Max Theurer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- Benjamin, Walter (1991): »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1.2, hg. v. Rolf Tie-

- demann und Hermann Schweggenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 431–508
- Bourdieu, Pierre (2000): *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Gehlen, Arnold (2016): *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann
- Gropius, Walter (1956): *Architektur. Wege zu einer optischen Kultur*, Frankfurt a.M.: Fischer
- Habermas, Jürgen (1985): *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Kant, Immanuel (1996): »Transzendente Methodenlehre« [1781], in: Ders., *Kritik der reinen Vernunft*, Bd. 2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 609–712
- Kiesler, Friedrich (2003): *Endless House 1947–1961*, Frankfurt a.M.: Hatje Cantz
- Nietzsche, Friedrich (1999a): »Jenseits von Gut und Böse. Drittes Hauptstück: das religiöse Wesen«, in: Ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 5, München: De Gruyter, S. 65–83
- Nietzsche, Friedrich (1999b): »Ecce homo«, in: Ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 6, München: De Gruyter, S. 255–374
- Schweggenhäuser, Hermann (2013): »Zum Begriff der Demokratie«, in: *Zeitschrift für kritische Theorie* 36/37, S. 177–186
- Vitruvius, Marcus Pollio (2004): *De architectura libri decem. Zehn Bücher über Architektur*, übersetzt von Franz Reber, Wiesbaden: Matrix Verlag

## 2 Die Krise der Tradition Gottfried Semper

- Behrens, Peter (2015.a): »Was ist monumentale Kunst?« [1909], in: Ders., *»Zeitloses und Zeitbewegtes«. Aufsätze, Vorträge, Gespräche 1900–1938*, hg. v. Hartmut Frank, Karin Lelonek, Ullrich Schwarz, München u. Hamburg: Dölling und Galitz, S. 290–299
- Behrens, Peter (2015.b): »Über modernen Kirchenbau«, in: Ders., *»Zeitloses und Zeitbewegtes«. Aufsätze, Vorträge, Gespräche 1900–1938*, hg. v. Hartmut Frank, Karin Lelonek, Ullrich Schwarz, München u. Hamburg: Dölling und Galitz, S. 286–289

- Frampton, Kenneth (1993): *Grundlagen der Architektur. Studien zur Kultur des Tektonischen*, München und Stuttgart: Oktagon
- Giedion, Sigfried (2000): *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton [1928]*, hg. v. Sokratis Georgiadis, Berlin: Mann
- Kant, Immanuel (1996): *Kritik der Urteilskraft*, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Mallgrave, Harry F. (2001): *Gottfried Semper. Ein Architekt des 19. Jahrhunderts*, Zürich: gta
- Muthesius, Hermann (1913): »Das Formproblem im Ingenieurbau«, in: *Die Kunst in Industrie und Handel. Jahrbuch des Deutschen Werkbundes*, Jena: Eugen Diederichs, S. 23 – 32
- Nietzsche, Friedrich (1999): »Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben«, in: Ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Bd. 1, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 243 – 334
- Scheffler, Karl (1907): *Moderne Baukunst*, Berlin: Julius Bard
- Schopenhauer, Arthur (1985): *Metaphysik des Schönen. Philosophische Vorlesungen Teil III*, hg. v. Volker Spierling, München und Zürich: Piper
- Schopenhauer, Arthur (1998): *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1, Darmstadt: Könemann
- Semper, Gottfried (1851): *Die vier Elemente der Baukunst*, Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn
- Semper, Gottfried (1878): *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, Bd. 1: Die Textile Kunst*, München: Friedr. Bruckmann's Verlag
- Semper, Gottfried (1879): *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik, Bd. 2: Keramik, Tektonik, Stereotome, Metallotechnik für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, München: Friedr. Bruckmann's Verlag
- Semper, Gottfried (1966.a): »Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühls« [1852], in: Ders., *Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht*, hg. v. Hans Winkler, Mainz und Berlin: Kupferberg, S. 24 – 80
- Semper, Gottfried (1966.b): »Eisenkonstruktion« [1841], in: Ders., *Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk*

- und Kunstunterricht*, hg. v. Hans Winkler, Mainz und Berlin: Kupferberg, S. 22–24
- Semper, Gottfried (1966.c): »Über Baustile« [1896], in: Ders., *Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht*, hg. v. Hans Winkler, Mainz und Berlin: Kupferberg, S. 105–109
- Semper, Gottfried (1979.a): »Textile Kunst«, in: *Kleine Schriften, Kunstwissenschaftliche Studientexte Bd. VII* [1884], Mittenwald: Mäander-Kunstverlag, S. 3–17
- Semper, Gottfried (1979.b): »Ueber architektonische Symbole«, in: *Kleine Schriften, Kunstwissenschaftliche Studientexte Bd. VII* [1884], Mittenwald: Mäander-Kunstverlag, S. 292–303
- Semper, Gottfried (1987): *Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol*, Berlin: Alexander Verlag
- Vitruvius, Marcus Pollio (2004): *De architectura libri decem. Zehn Bücher über Architektur*, übersetzt von Franz Reber, Wiesbaden: Marix Verlag
- Winckelmann, Johann Joachim (2006): *Geschichte der Kunst des Altertums* [1764], Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft

### 3 Der wahre Wert der Tradition Otto Wagner

- Baudelaire, Charles (1863): »Der Maler des modernen Lebens« [1863], in: Max Bruns (Hg.), *Charles Baudelaires Werke in deutscher Ausgabe, Bd. 4: Zur Ästhetik der Malerei und der Bildenden Kunst*, Minden/Westf.: Verlag J. C. C. Bruns, o. J., S. 265–326
- Conrads, Ulrich (Hg.) (1981): *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Braunschweig u. Wiesbaden: Birkhäuser
- Gropius, Walter (1981): »Grundsätze der Bauhausproduktion« [1926], in: Ulrich Conrads (Hg.): *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Braunschweig u. Wiesbaden: Birkhäuser, S. 90–91
- Haiko, Peter (1993): »The Franz Josef-Stadtmuseum: The Attempt to Implement a Theory of Modern Architecture«, in: Harry F. Mallgrave (Hg.): *Otto Wagner. Reflections on the Raiment of Modernity*, Santa Monica CA: Getty, S. 52–83

- Loos, Adolf (1962): »Der neue Stil und die Bronze-Industrie« [1898], in: *Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, Bd. 1, hg. v. Franz Glück, Wien u. München: Herold, S. 26–32
- Löwith, Karl (1995): *Von Hegel zu Nietzsche. Der revolutionäre Bruch im Denken des 19. Jahrhunderts*, Hamburg: Felix Meiner
- Mallgrave, Harry F. (Hg.) (1993): *Otto Wagner. Reflections on the Raiment of Modernity*, Santa Monica, CA: Getty
- Nietzsche, Friedrich (1999): »Götzen-Dämmerung«, in: Ders., *Kritische Studienausgabe in 15 Bd.*, Bd. 6, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München: De Gruyter, S. 55–161
- Semper, Gottfried (1878): *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Bd. 1: *Die Textile Kunst*, München: Friedr. Bruckmann's Verlag
- Semper, Gottfried (1879): *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik*, Bd. 2: *Keramik, Tektonik, Stereotome, Metallotechnik für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, München: Friedr. Bruckmann's Verlag
- Semper, Gottfried (1966.b): »Eisenkonstruktion« [1841], in: Ders., *Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht*, hg. v. Hans Winkler, Mainz und Berlin: Kupferberg, S. 22-24
- Sullivan, Louis H. (1999): »Das große Bürogebäude, künstlerisch betrachtet« [1896], in: *Theorien der Gestaltung Grundlagentexte zum Design*, Bd. 1, hg. v. Volker Fischer u. Anne Hamilton, Frankfurt a.M.: Verlag form GmbH, S. 142–145
- Sullivan, Louis (2011): »Ornament in Architektur« [1892], in: *Der Architekt*, H. 2, S. 46–49
- Wagner, Otto (1898): *Moderne Architektur. Seinen Schülern ein Führer auf diesem Kunstgebiete*, II. Auflage, Wien: Anton Schroll
- Wagner, Otto (1902): *Moderne Architektur*, III. Auflage, Wien: Anton Schroll
- Wagner, Otto (1914): *Die Baukunst unserer Zeit*, Wien: Anton Schroll
- Wright, Frank L. (1960): *Schriften und Bauten*, hg. v. Edgar Kaufmann und Ben Raeburn, München und Wien: Langen und Müller

## 4 Evolution der Kultur Adolf Loos

- Blödt, Raimund u. a. (2006): *Beyond Metropolis. Eine Auseinandersetzung mit der verstädterten Landschaft*, Zürich: Niggli
- Freud, Sigmund (1993): »Das Unbehagen in der Kultur« [1930], in: Ders., *Abriß der Psychoanalyse*, Frankfurt a.M.: Fischer, S. 63 – 129
- Gleiter, Jörg (2003): *Rückkehr des Verdrängten. Zur kritischen Theorie des Ornaments in der architektonischen Moderne*, Weimar: Universitätsverlag
- Horkheimer, Max u. Theodor W. Adorno (1996): *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a.M.: Fischer
- Jones, Owen (1987): *Grammatik der Ornamente* [1856], Nördlingen: Greno
- Loos, Adolf (1962): »Der Neue Stil und Die Bronze-Industrie« [1898], »Ornament und Verbrechen« [1908], »Architektur« [1910], in: Ders., *Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, Bd. 1, hg. v. Franz Glück, Wien u. a.: Herold, S. 26 – 32, 276 – 288, 302 – 318
- Nietzsche, Friedrich (1999): »Der Fall Wagner« [1888], in: Ders., *Kritische Studienausgabe. Werke, Bd. 6*, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: Walter de Gruyter, S. 9 – 53
- Nietzsche, Friedrich (1999): »Menschliches, Allzumenschliches« [1878], in: Ders., *Kritische Studienausgabe. Werke, Bd. 2*, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: Walter de Gruyter
- Ralet, Gérard u. Burghart Schmidt (Hg.) (1993): *Kritische Theorie des Ornaments*, Wien u. a.: Böhlau
- Simmel, Georg (1995): *Gesamtausgabe, Bd. 7: Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, Bd. 1, hg. v. Otthein Rammstedt u. a., Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Vitruv (1796): *Des Marcus Vitruvius Pollio Baukunst*, übersetzt von August Rode, Leipzig: Georg Joachim Göschen
- Winckelmann, Johann Joachim (1964): *Anmerkungen über die Baukunst der Alten* [1762], Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 337, Baden-Baden u. a.: Heitz

## 5 Revolution der Form Jakow Tschernichow

- Adaskina, Natalja Lwowna (2001): »Vom Kubo-Futurismus zum Suprematismus und Konstruktivismus – Die Ausstellungen 0,10 und  $5 \times 5 = 25$ «, in: *Mit voller Kraft. Russische Avantgarde 1910–1924*, Ausstellungskatalog des Museums für Kunst und Gewerbe, Hamburg: Edition Braus, S. 81–84
- Benjamin, Walter (1977): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Chernikhov, Iakov (1995): *Sowjetischer Architekt der Avantgarde. Dokumente und Abbildungen aus dem Archiv von Aleksej und Dimitrij Chernikhov*, hg. v. Carlo Olmo und Alessandro de Magistris, Stuttgart: Arnoldsche
- Chmelnizki, Dmitri S. (2013): »Ein Architektenleben für die Lehre«, in: Ders., *Jakow Tschernichow. Architekturfantasien im russischen Konstruktivismus*, Berlin: DOM publishers, S. 7–21
- Cooke, Catherine (Hg.) (1989): »Russian Constructivism & Iakov Chernikhov«, Special issue of *AD*, Vol. 59, No. 7 / 8
- Frankfurter Kunstverein (Hg.) (1972): *Kunst in der Revolution. Architektur, Produktgestaltung, Malerei, Plastik, Agitation, Theater, Film in der Sowjetunion 1917–1932*, Ausstellungskatalog, Frankfurt a.M.: Frankfurter Kunstverein
- Gillen, Eckhart (2001): »Wir werden die wilde, krumme Linie geradebiegen« (Jewgeni Samjatin): Sowjetische Kunst 1917–1934. Vom konstruktivistischen Entwurf zur gemalten ideologischen Konstruktivität«, in: *Mit voller Kraft. Russische Avantgarde 1910–1934*, Ausstellungskatalog des Museums für Kunst und Gewerbe, Hamburg: Edition Braus, S. 217–228
- Hemken, Kai-Uwe (2001): »Erregung öffentlicher Bedeutsamkeit – Wege der Abstraktion in der russischen Avantgarde«, in: *Mit voller Kraft. Russische Avantgarde 1910–1924*, Ausstellungskatalog des Museums für Kunst und Gewerbe, Hamburg: Edition Braus, S. 43–54
- Kant, Immanuel (1996): *Kritik der Urteilskraft*, Werkausgabe Bd. 10, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Kersting, Hannelore u. Bernd Vogelsang (1986): *Raumkonzepte. Konstruktivistische Tendenzen in Bühnen- und Bildkunst 1910–1930*, Ausstellungskatalog der Städtischen Galerie im Städtischen Kunstinstitut, Frankfurt a.M.: Städt. Galerie
- Kracauer, Siegfried (1977): »Das Ornament der Masse« [1927], in: Ders., *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 50–63

- Ladowski, Nikolai (1992): »Ein psychotechnisches Laboratorium der Architektur (im Sinne einer Fragestellung)« [1926], in: *Der Architektenstreit nach der Revolution. Zeitgenössische Texte. Russland 1925–1932*, hg. v. Elke Pistorius, Basel u. a.: Birkhäuser, S. 45
- Lissitzky, El (1965): 1929. *Rußland: Architektur für eine Weltrevolution*, Bauwelt-Fundamente, Bd. 14, hg. v. Ulrich Conrads, Berlin und Frankfurt a.M.: Ullstein
- Lissitzky-Küppers, Sophie (1967): *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften. Übergeben von Sophie Lissitzky-Küppers*, Dresden: VEB Verlag der Kunst
- Nietzsche, Friedrich (1999): »Die Geburt der Tragödie«, in: Ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Bd. 1, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: Walter de Gruyter, S. 9–156
- Pistorius, Elke (1991): »Bemerkungen zur Theorie des Rationalismus der frühen zwanziger Jahre«, in: *Avantgarde I 1900–1923. Russisch-sowjetische Architektur*, hg. v. Scusev-Architekturmuseum, Moskau, Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart und Kunsthalle Tübingen, Stuttgart: DVA, S. 86–89
- Pistorius, Elke (1992): *Der Architektenstreit nach der Revolution. Zeitgenössische Texte. Russland 1925–1932*, Basel u. a.: Birkhäuser
- Punin, Nikolai (1988): »The Monument of the Third International (1921)«, in: Larissa A. Zhadova, *Tatlin*, New York: Rizzoli, S. 344–346
- Roman, Gail Harrison (1992): »Tatlin's Tower: Revolutionary Symbol and Aesthetics«, in: *The Avant-Garde Frontier. Russia Meets the West, 1900–1930*, hg. v. Gail Harrison Roman u. Virginia Hagelstein Marquardt, Gainesville: University of Florida Press, S. 45–64
- Schmitt, Hans-Jürgen u. Godehard Schramm (Hg.) (1974): *Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum 1. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Stepanowa, Warwara (1988): *Ein Leben für den Konstruktivismus*, hg. v. Alexander Nikolaewitsch Lawrentjew, Weingarten: Kunstverlag Weingarten
- Strigaljow, Anatoli (1995): »Agitprop – die Kunst extremer politischer Situationen«, in: Irina A. Antonova, Natalja L. Adaskina und Jörn Merkert, *Berlin – Moskau. 1900–1950*, München u. New York: Prestel, S. 111–117
- Tschernichow, Jakow (1991): *Konstruktion der Architektur und Maschinenformen [1931]*, Basel u. a.: Birkhäuser

- Tschernichow, Jakow (2003): *Architekturfantasien im russischen Konstruktivismus*, hg. v. Dmitri S. Chmelnizki, Berlin: DOM publishers, 2013
- Wigley, Mark (1988): »Deconstructivist Architecture«, in: *Deconstructivist Architecture*, hg. v. Philip Johnson u. Mark Wigley, New York: The Museum of Modern Art, S. 10–20
- Winckelmann, Johann Joachim (1995): *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und der Bildhauerkunst*, hg. v. Ludwig Uhlig, Stuttgart: Reclam
- Zhadova, Larissa A. (1988): *Tatlin*, New York: Rizzoli

## 6 Abstraktion der Natur Frank Lloyd Wright

- Benjamin, Walter (1991): »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1.2, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 471–508
- Berents, Catharina und Wolfgang Kemp (2016): »Ein Buch über Steine«, in: John Ruskin, *Die Steine von Venedig*, hg. v. Catharina Berents und Wolfgang Kemp, Wiesbaden: Verlagshaus Römerweg, S. 9–14
- Breuer, Gerda (1998): »Universalistische Erneuerung im Dienste des Verzichts«, in: Dies. (Hg.), *Ästhetik der schönen Genügsamkeit oder Arts & Crafts als Lebensform*, Braunschweig u. a.: Friedrich Vieweg & Sohn, S. 9–60
- Frampton, Kenneth (1983): *Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt
- Frankfurter Kunstverein (Hg.) (1972): *Kunst in der Revolution. Architektur, Produktgestaltung, Malerei, Plastik, Agitation, Theater, Film in der Sowjetunion 1917–1932*, Ausstellungskatalog, Frankfurt a.M.: Frankfurter Kunstverein
- Hugo, Victor (1994): *Der Glöckner von Notre-Dame*, vollständige Ausgabe, mit einem Nachwort von Klaus-Peter Walter, München: Deutscher Taschenbuch Verlag
- Morris, William (1890): *News from Nowhere* (1890), <https://www.marxists.org/archive/morris/works> (26.03.2018)
- Naylor, Gillian (1971): *The Arts and Crafts Movement. A Study of its Sources, Ideals and Influence on Design Theory*, London: Studio Vista

- Pugin, Augustus W. N. (1973): *The True Principles of Pointed or Christian Architecture*, Neudruck der ersten Londoner Ausgabe von 1841, London: Academy Ed. u. a.
- Ruskin, John (2016): *Die Steine von Venedig*, hg. v. Catharina Berents und Wolfgang Kemp, Wiesbaden: Verlagshaus Römerweg
- Speidel, Manfred (2007): »Das architektonische Kunstwerk und der Osten«, in: Bruno Taut, *Ex Oriente Lux. Die Wirklichkeit einer Idee*, hg. v. Manfred Speidel, Berlin: Gebrüder Mann, S. 7–45
- Sullivan, Louis (1896): »The Tall Office Building Artistically Considered«, in: *Lippincott's Monthly Magazine*, Vol. 339, March, S. 403–409
- Sullivan, Louis (1999): »Das große Bürogebäude, künstlerisch betrachtet« [1896], in: *Theorien der Gestaltung. Grundlagentexte zum Design*, Bd. 1, hg. v. Volker Fischer und Anne Hamilton, Frankfurt a.M.: form, S. 101–104
- Wagner, Richard (o. J.): *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel*, Leipzig: Philipp Reclam jun., im Weltkrieg gedrukt
- Wright, Frank L. (1963a): »Die Kunst und Fertigkeit der Maschine«, in: Ders., *Schriften und Bauten*, München u. a.: Langen und Müller, S. 52–72
- Wright, Frank L. (1963b): »Wurzeln«, in: Ders., *Schriften und Bauten*, München u. a.: Langen und Müller, S. 13–33
- Wright, Frank L. (1963c): »Prärie-Architektur«, in: Ders., *Schriften und Bauten*, München u. a.: Langen und Müller, S. 35–51
- Wright, Frank L. (1963d): »Die Souveränität des Einzelnen«, in: Ders., *Schriften und Bauten*, München u. a.: Langen und Müller, S. 85–110
- Wright, Frank L. (1963e): »Das Kaiserliche Hotel«, in: Ders., *Schriften und Bauten*, München u. a.: Langen und Müller, S. 140–151
- Wright, Frank L. (1966): *Ein Testament*, München: Langen und Müller
- Wright, Frank L. (1992): *Collected Writings*, Vol. 1, 1894–1930, hg. v. Bruce Brooks Pfeiffer, New York: Rizzoli
- Zevi, Bruno (1998): *Frank Lloyd Wright*, Basel u. a.: Birkhäuser

## 7 Kontinuum von Tradition und Innovation Le Corbusier I

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986): *Vorlesungen über die Ästhetik I. Werke Bd. 13*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp

- Le Corbusier (1964a): 1929. *Feststellungen zu Architektur und Städtebau*, hg. v. Ulrich Conrads, Berlin u. a.: Ullstein
- Le Corbusier (1964b): *La Ville Radieuse*, Paris: Fréal & Cie
- Le Corbusier (1964c): *Œuvre complète. Vol. 1: 1910–1929*, Zürich: Les Editions d'architecture
- Le Corbusier (1979): *Städtebau*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt
- Le Corbusier (1985): *Der Modulor. Darstellung eines in Architektur und Technik allgemein anwendbaren harmonischen Maßes im menschlichen Maßstab*, Faksimile-Wiedergabe der 2. Aufl. 1956, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt
- Le Corbusier (2001): *Ausblick auf eine Architektur [1922]*, 1963, 4. Aufl. 1982, 3., unveränderter Nachdruck, Basel: Birkhäuser
- Wölfflin, Heinrich (2007): »Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur« [1886], in: *Einführung und phänomenologische Reduktion. Grundlagentexte zu Architektur, Design und Kunst*, hg. v. Thomas Friedrich und Jörg H. Gleiter, Münster: LIT Verlag, S. 71–105

## 8 Umgekehrte Reise zu den Ursprüngen Le Corbusier II

- Benjamin, Walter (1982): *Das Passagen-Werk*, Bd. 1, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag
- Burke, Edmund (1989): *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, hg. v. Werner Strube, Hamburg: Felix Meiner Verlag
- Gresleri, Giuliano (Hg.) (1991): *Le Corbusier. Reise nach dem Orient*, Zürich: Spur Verlag
- Kahn, Louis (1944): »Monumentality«, in: Paul Zucker (Hg.), *New Architecture and City Planning*, New York: Philosophical Library, S. 577–588
- Kant, Immanuel (1996): *Kritik der Urteilskraft*, Werkausgabe Bd. 10, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Le Corbusier (2001): *Ausblick auf eine Architektur [1922]*, 1963, 4. Aufl. 1982, 3., unveränderter Nachdruck, Basel: Birkhäuser
- Le Corbusier (1985): *Der Modulor. Darstellung eines in Architektur und Technik allgemein anwendbaren harmonischen Maßes im menschlichen Maßstab*, Faksimile-Wiedergabe der 2. Aufl. 1956, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt

- Le Corbusier (1991a): »Der Parthenon«, in: Giuliano Gresleri (Hg.), *Le Corbusier. Reise nach dem Orient*, Zürich: Spur Verlag, S. 322–335
- Le Corbusier (1991b): »Die Donau«, in: Giuliano Gresleri (Hg.), *Le Corbusier. Reise nach dem Orient*, Zürich: Spur Verlag, S. 108–120
- Lurçat, André (1929): *Architecture*, Paris: Sans Pareil
- Paetzold, Heinz (1993): »Rhetorik-Kritik und Theorie der Künste in der philosophischen Ästhetik von Baumgarten bis Kant«, in: *Kritische Theorie des Ornaments*, hg. v. Gérard Raulet und Burghart Schmidt, Wien: Böhlau Verlag, S. 29–44
- Vogt, Adolf Max (1991): »Vorwort«, in: Giuliano Gresleri (Hg.), *Le Corbusier. Reise nach dem Orient*, Zürich: Spur Verlag, S. 7–14
- Weber, Max (1922): »Die ›Objektivität‹ sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis« [1904], in: Ders., *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen: J. C. B. Mohr, S. 146–214
- Worringer, Wilhelm (1996): *Abstraktion und Einfühlung* [1908], Amsterdam: Verlag der Kunst

## 9 Eine neue Werkgesinnung Walter Gropius

- Areopagita, Dionysius (1933): *Des heiligen Dionysius Areopagita angebliche Schriften über »Göttliche Namen«; Angeblicher Brief an den Mönch Demophilus*, übersetzt und hg. v. Joseph Stiglmayr, München: Kösel u. a.
- Behrens, Peter (2015): »Kunst und Technik«, in: Ders., *Zeitloses und Zeitbewegtes*. Aufsätze, Vorträge, Gespräche 1900–1938, hg. v. Hartmut Frank u. Karin Lelonek, Hamburg: Dölling u. Galitz, S. 300–305
- Cassirer, Ernst (2002): *Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil: Das Mythische Denken*, in: Ders., *Gesammelte Werke*, Hamburger Ausgabe, Bd. 12, hg. v. Birgit Recki, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- Gropius, Walter (1925): *Internationale Architektur*, Bauhausbücher Bd. 1, München: Albert Langen
- Gropius, Walter (1975a): »Grundsätze der Bauhausproduktion [Dessau] (Auszug)« [1926], in: *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, hg. v. Ulrich Conrads, Braunschweig und Wiesbaden: Vieweg, S. 90f.

- Gropius, Walter (1975 b): »Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar« [1919], in: *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, hg. v. Ulrich Conrads, Braunschweig u. Wiesbaden: Vieweg, S. 47–50
- Gropius, Walter (1981): *Internationale Architektur [1925]*, Neue Bauhausbücher, Mainz und Berlin: Florian Kupferberg
- Gropius, Walter (1987a): »Der stilbildende Wert industrieller Bauformen« [1914], in: Hartmut Probst u. Christian Schädlich, *Walter Gropius. Band 3: Ausgewählte Schriften*, Berlin: Verlag für Bauwesen, S. 58–59
- Gropius, Walter (1987b): »Monumentale Kunst und Industriebau« [1911], in: Hartmut Probst u. Christian Schädlich, *Walter Gropius, Band 3: Ausgewählte Schriften*, Berlin: Verlag für Bauwesen, S. 28–30
- Gropius, Walter (1987c): »Für eine lebendige Architektur« [1938], in: Hartmut Probst u. Christian Schädlich, *Walter Gropius. Band 3: Ausgewählte Schriften*, Berlin: Verlag für Bauwesen, S. 168–171
- Hoormann, Anne (2003): *Lichtspiele. Zur Medienreflexion der Avantgarde in der Weimarer Republik*, München: Wilhelm Fink
- Hüter, Karl-Heinz (1976): *Das Bauhaus in Weimar*, Berlin: Akademie
- Mendelsohn, Erich (1926): *Amerika. Bilderbuch eines Architekten*, Berlin: Rudolf Mosse
- Mendelsohn, Erich (1928): *Amerika. Bilderbuch eines Architekten*, 6., völlig veränderte u. wesentl. vermehrte Auflage, Berlin: Rudolf Mosse
- Mendelsohn, Erich (1930): »Die internationale Übereinstimmung des neuen Baugedankens oder Dynamik und Funktion« [1923], in: Ders., *Das Gesamtschaffen des Architekten. Skizzen, Entwürfe, Bauten*, Berlin: Rudolf Mosse, S. 22–34
- Platon (2004): »Timaios«, in: Ders., *Sämtliche Werke in drei Bänden*, Bd. 3, hg. v. Erich Loewenthel, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 91–192
- Schopenhauer, Arthur (1985): *Metaphysik des Schönen. Philosophische Vorlesungen Teil III*, hg. v. Volker Spierling, München und Zürich: Piper
- Taut, Bruno (1919): *Die Stadtkrone*, Jena: Eugen Diederichs

## 10 Universalität der modernen Architektur Bruno Taut

- Benjamin, Walter (1982): *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften Bd. 5*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag
- Budde, Hendrik (2011): »La vague des estampes«, in: Seiji Nagata (Hg.), *Hokusai, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Martin-Gropius-Bau*, Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung, S. 25–34
- Delank, Claudia (1996): *Das imaginäre Japan in der Kunst. »Japanbilder« vom Jugendstil bis zum Bauhaus*, München: Iudicium
- Gropius, Walter u. Kenzo Tange, Yasuhiro Ishimoto (1960): *Katsura. Tradition and Creation in Japanese Architecture*, Tokyo: Zokeisha Publ. Ltd.
- Mies van der Rohe, Ludwig (1986a): »Bauen« [1923], in: Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort*, Berlin: Siedler, S. 300f.
- Mies van der Rohe, Ludwig (1986b): »Gelöste Aufgaben. Eine Forderung an unser Bauwesen« [1923], in: Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort*, Berlin: Siedler, S. 301–303
- Muthesius, Hermann (1903): »Das japanische Haus«, in: *Zentralblatt der Bauverwaltung*, 49/1903, S. 306f.
- Remarque, Erich Maria (1929): *Im Westen nichts Neues*, Berlin: Propyläen Verlag
- Rykwert, Joseph (2005): *Adams Haus im Paradies. Die Urhütte von der Antike bis zu Le Corbusier*, Berlin: Gebr. Mann
- Schiebelhuth, Hans (1922/1923): »Japanische Innenräume«, in: *Qualität 3*, August 1922/März 1923, Schlussheft, S. 70–73
- Schlemmer, Oskar (1975): »Manifest zur ersten Bauhaus-Ausstellung« [1923], in: Ulrich Conrads (Hg.), *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Braunschweig und Wiesbaden: Vieweg, S. 64–66
- Schliemann, Heinrich (1995): *Reise durch China und Japan im Jahre 1865*, Berlin: Merve
- Schlösser, Manfred (Hg.) (1980): *Arbeitsrat für Kunst 1918–1921*, Ausstellungskatalog, Berlin: Akademie der Künste
- Taut, Bruno (1937/1938): *Houses and People of Japan*, Tokyo: Sansendo Press/London: John Gifford Ltd.
- Taut, Bruno (1997): *Das japanische Haus und sein Leben*, hg. v. Manfred Speidel, Berlin: Gebr. Mann
- Taut, Bruno (2003): *Ich liebe die japanische Kultur! Kleine Schriften über Japan*, hg. v. Manfred Speidel, Berlin: Gebr. Mann

- Taut, Bruno (2007): *Ex Oriente Lux. Die Wirklichkeit einer Idee. Eine Sammlung von Schriften 1904–1938*, hg. v. Manfred Speidel, Berlin: Gebr. Mann
- Yoshida, Tetsuro (1935): *Das japanische Wohnhaus*, Berlin: Ernst Wasmuth
- Yoshida, Tetsuro (1952): *Japanische Architektur*, Tübingen: Ernst Wasmuth

## 11 Gesetzmäßigkeit einer geistigen Ordnung

Ludwig Mies van der Rohe

- Benjamin, Walter (1977): »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: Ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Cacciari, Massimo (1993): *Architecture and Nihilism: On the Philosophy of Modern Architecture*, New Haven u. a.: Yale University Press
- Dambitsch, Alfred (Hg.) (1912): *Berlins dritte Dimension*, Berlin: Ullstein
- Dessauer, Friedrich (1927): *Philosophie der Technik. Das Problem der Realisierung*, Bonn: Cohen
- DuBois, Macy (1967): »Toronto Dominion Centre, a Critique«, in: *Canadian Architect*, Vol. 12/Nov., S. 31–45
- Haus, Andreas (2001): *Karl Friedrich Schinkel als Künstler. Annäherung und Kommentar*, München u. a.: Deutscher Kunstverlag
- Lambert, Phyllis (1994): »Punching Through the Clouds. Notes on the Place of the Toronto-Dominion Centre in the North American Œuvre of Mies«, in: Detlef Mertins (Hg.), *The Presence of Mies*, Princeton: Princeton University Press, S. 33–49
- Mackowsky, Hans (Hg.) (1922): *Karl Friedrich Schinkel: Briefe, Tagebücher, Gedanken*, Berlin: Propyläen
- Mertins, Detlef (Hg.) (1994): *The Presence of Mies*, Princeton: Princeton University Press
- Meyer, Hannes (1926): »Die neue Welt«, in: *Das Werk*, Vol. 13, S. 205 ff.
- Meyer, Hannes (1928): »bauen«, in: *bauhaus. Zeitschrift für Gestaltung*, Nr. 4, Dessau, S. 12–13
- Mies van der Rohe, Ludwig (1986): »Manifeste, Texte und Vorträge«, in: Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst*, Berlin: Siedler, S. 295–401

- Neumann, Dietrich (1992): »Three Early Designs by Mies van der Rohe«, in: *Perspecta*, Vol. 27, S. 76–97
- Neumeyer, Fritz (1994): »A World in Itself: Architecture and Technology«, in: Detlef Mertins (1994), *The Presence of Mies*, Princeton: Princeton University Press, S. 71–83
- Wendschuh, Achim (Hg.) (1993): *Hans Scharoun. Zeichnungen, Aquarelle, Texte*, Schriftenreihe der Akademie der Künste, Bd. 22, Berlin: Akademie der Künste
- Wright, Frank L. (1963), »Die Kunst und Fertigkeit der Maschine«, in: Ders., *Schriften und Bauten*, ausgewählt u. hg. v. Edgar Kaufmann u. Ben Raeburn, München u. a.: Langen Müller, S. 52–72

# Personenregister

## A

Adler, Dankmar 75, 144  
Adorno, Theodor W. 88, 90  
Albers, Josef 197  
Alberti, Leon Battista 31, 33–35, 39, 164  
Areopagita, Dionysius 212  
Aristoteles 11  
Ashbee, Charles Robert 141f.  
Averlino, Antonio (Filarete) 164

## B

Baltzer, Franz 223f.  
Banham, Reyner 40  
Baudelaire, Charles 73f.  
Baumgarten, Gotlieb Alexander 185–188, 191  
Bayern, Otto von 177  
Beethoven, Ludwig van 93, 101  
Behrens, Peter 55, 199, 206–210, 216, 244  
Benjamin, Walter 120f., 134, 176f., 239, 252f.  
Berlage, Hendrik Petrus 136, 217  
Bötticher, Karl 56  
Boullée, Étienne-Louis 39, 56  
Bourdieu, Pierre 12

Breuer, Gerda 142  
Bruegel d. Ä., Pieter 113  
Budde, Hendrik 235  
Burke, Edmund 188–190  
Burlington, Lord (Richard Boyle) 164  
Burty, Philippe 234  
Butler, Samuel 135

## C

Cacciari, Massimo 260  
Carnap, Rudolf 197  
Cassirer, Ernst 212f.  
Cesariano, Cesare 170  
Chambers, William 228  
Chmelniczki, Dmitri S. 109  
Cockerell, Charles R. 177

## D

Daguerre, Louis Jacques Mandé 235  
Dauthendey, Max 234  
Delaunay, Robert 114  
Dessauer, Friedrich 260  
Doesburg, Theo van 199, 205  
Dresser, Christopher 235  
DuBois, Macy 261  
Dürckheim, Karlfried Graf 197  
Duret, Theodor 235

**E**

Ehrenburg, Ilja 115  
 Eisenman, Peter 40  
 Engels, Friedrich 142

**F**

Finsterlin, Hermann 247  
 Fischer, Theodor 199  
 Frampton, Kenneth 56, 142  
 Freud, Sigmund 100–102

**G**

Gadamer, Hans-Georg 101  
 Gastew, Alexei 107, 116  
 Geffroy, Gustave 236  
 Giedion, Sigfried 55f., 58f.  
 Ginsburg, Moissei 122  
 Giocondo, Giovanni 169  
 Giorgio Martini, Francesco di 169  
 Godwin, Edward William 235  
 Goethe, Johann Wolfgang v. 177  
 Goncourt, Edmond de 236  
 Goncourt, Jules de 236  
 Gontscharowa, Natalija 110  
 Gropius, Walter 17, 23, 39, 55, 82, 175,  
 197–206, 209f., 213–216, 222, 253

**H**

Habermas, Jürgen 15  
 Haiko, Peter 79  
 Haus, Andreas 249  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 153  
 Hiroshige, Utagawa 146, 236  
 Hirt, Alois 56  
 Hoffmann, Josef 199  
 Hokusai, Katsushika 235f.

Horkheimer, Max 19, 88, 90

Howard, Ebenezer 199

Hugo, Victor 129, 131–133

**J**

Jacopo, Mariano di 169

Jofan, Boris 124

Jones, Inigo 164

Jones, Owen 93, 142

**K**

Kahn, Louis 182f.

Kandinsky, Wassily 110, 197, 247

Kant, Immanuel 36f., 50f., 89, 109, 188  
 –190

Kiesler, Friedrich 24

Kirchner, Ernst Ludwig 247

Klee, Paul 197

Klenze, Leo von 56

Klipstein, August 175–180

Kljun, Iwan 110

Klotz, Heinrich 40

Koolhaas, Rem 40

Koselleck, Reinhart 16

Kracauer, Siegfried 118–120

Krinski, Wladimir 109f.

**L**

Ladowski, Nikolai 108–110

Lambert, Phyllis 262

Lang, Fritz 211

Larionow, Michail 110

Laugier, Marc-Antoine 39, 157, 228

Le Corbusier 29, 39, 153–164, 168–171,  
 175–185, 189–192, 199, 205, 222, 225,  
 227f.

Ledoux, Claude-Nicolas 56  
 Lethaby, William R. 142  
 Lissitzky, El 113, 116  
 Lonberg-Holm, Knud 211  
 Loos, Adolf 39, 72, 85–95, 99–102  
 Luckhardt, Hans 247  
 Luckhardt, Wassili 247  
 Ludwig XIV. 161  
 Lurçat, André 192

**M**

Majakowski, Wladimir 107, 111  
 Malewitsch, Kasimir 110, 237  
 Mallgrave, Harry F. 45  
 Manet, Édouard 236  
 Marx, Karl 142  
 Melnikow, Konstantin 17, 125  
 Mendelsohn, Erich 210–213  
 Mendelssohn, Moses 187–190  
 Mertins, Detlef 258  
 Meyer, Adolf 199, 201, 209  
 Meyer, Hannes 253–256  
 Meyerhold, Wsewolod 115, 118  
 Mies van der Rohe, Ludwig 39, 157,  
 197, 205, 224, 230, 243–254, 257–262  
 Moholy-Nagy, László 197, 213f.  
 Mondrian, Piet 199  
 Morris, William 140–143  
 Morse, Edward S. 223  
 Moser, Koloman 199  
 Münter, Gabriele 247  
 Muthesius, Hermann 55, 67, 88, 199,  
 223f., 228, 232

**N**

Naylor, Gillian 142

Neckelmann, Frederik Skjøld 52  
 Neumann, Dietrich 245  
 Neumeyer, Fritz 245  
 Neurath, Otto 197  
 Nièpce, Joseph Nicéphore 235  
 Nietzsche, Friedrich 29, 51, 69, 85, 90,  
 119  
 Nolde, Emil 247

**O**

Ozenfant, Amédée 199

**P**

Paetzold, Heinz 186  
 Palladio, Andrea 24, 39, 164  
 Paxton, Sir Joseph 47  
 Perrault, Claude 164, 175  
 Perret, Auguste 175  
 Perzyński, Friedrich 224  
 Phidias 181, 184  
 Piranesi, Giovanni Battista 95  
 Popowa, Ljubow 117  
 Prokofjew, Sergei 119  
 Pugin, Augustus W. N. 140–142  
 Punin, Nikolai 112, 121

**R**

Remarque, Erich Maria 229  
 Richardson, Henry, Hobson 78  
 Rietveld, Gerrit Thomas 199  
 Roebbing, John 144  
 Rossi, Aldo 40  
 Rothafel, Samuel L. 118  
 Rousseau, Jean-Jacques 230  
 Ruskin, John 140–142, 177  
 Rykwert, Joseph 233

**S**

- Sant'Elia, Antonio 175  
 Scamozzi, Vincenzo 164  
 Scharoun, Hans 247f  
 Scheffler, Karl 54  
 Schewtschenko, Alexander 110  
 Schiebelhuth, Hans 225  
 Schinkel, Karl Friedrich 16, 52, 177, 243, 249f., 254  
 Schklowski, Wiktor 114f., 123f.  
 Schlemmer, Oskar 197, 230, 237  
 Schliemann, Heinrich 231  
 Schmidt, Franz 52  
 Schopenhauer, Arthur 56–58  
 Schweppenhäuser, Hermann 11, 25  
 Scott, Mackay H.B. 142  
 Scott Brown, Denise 40  
 Semper, Gottfried 16, 39, 45–49, 52–57, 60–63, 67, 70f., 79f., 82, 207  
 Serlio, Sebastiano 164  
 Seume, Johann Gottfried 177  
 Shozan, Satake 235  
 Simmel, Georg 90f.  
 Soane, John 56  
 Stepanowa, Warwara 109  
 Stieglitz, Alfred 245f.  
 Stölzl, Gunta 197  
 Strauss, Richard 119  
 Strawinsky, Igor 119  
 Sullivan, Louis H. 39, 75–78, 140, 144

**T**

- Tatlin, Wladimir 110, 112f.  
 Taut, Bruno 200f., 221f., 224, 229–234, 237–239, 247f., 257  
 Taylor, Frederick W. 115

- Terragni, Giuseppe 175  
 Tigerman, Stanley 262  
 Tiller, John 118f.  
 Toulouse-Lautrec, Henri de 236  
 Tretjakow, Sergei 115  
 Tschernichow, Jakob 17, 107, 110, 121–123, 125

**U**

- Ungers, Oswald Mathias 40

**V**

- van de Velde, Henry 39, 175  
 van Gogh, Vincent 236  
 Venturi, Robert 40  
 Vignola, Giacomo Barozzi da 164  
 Vinci, Leonardo da 114  
 Viollet-le-Duc, Eugène 228  
 Vitruvius Pollio, Marcus 14, 28, 207, 259  
 Vogt, Adolf Max 178f.  
 Voysey, Charles 142

**W**

- Waerndorfer, Fritz 199  
 Wagner, Otto 39, 67–77, 79–82, 136  
 Wagner, Richard 90, 93, 133  
 Webb, Philip 142, 235  
 Weber, Max 176  
 Whistler, James Abbott McNeill 236  
 Wigley, Mark 125f.  
 Winkelmann, Johann Joachim 56, 97f., 119  
 Wölfflin, Heinrich 165  
 Worringer, Wilhelm 178f., 197

Wright, Frank Lloyd 39, 78, 129–142,  
144–149, 170, 252

**Y**

Yoshida, Tetsuro 222, 226f.

**Z**

Zevi, Bruno 129

Zola, Émile 236



# Abbildungsnachweis

## Kapitel 1 Methode des Denkens

Großes Bild: *Junotempel, Agrigento (5. Jhd. v. Chr.); Jörg H. Gleiter*

- a. © Foto: CCo / Pixabay -ariesa66, <https://www.msn.com/de-de/lifestyle/leben/wespennest-im-winter-darum-solltest-du-es-nicht-entfernen/ar-AAlynqd9>
- b. Wikipedia (CC BY-SA 3.0) [https://de.wikipedia.org/wiki/La\\_Rotonda#/media/Datei:La\\_Rotonda.png](https://de.wikipedia.org/wiki/La_Rotonda#/media/Datei:La_Rotonda.png)
- c. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Honey\\_comb.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Honey_comb.jpg)
- d. aus: Elena K. Iwanowa, Pier Luigi Nervi. Architektur in kapitalistischen Ländern, Moskau: Isdat. literatury po stroitelstwu, 1968, S. 25.

## Kapitel 2 Die Krise der Tradition. Gottfried Semper

Großes Bild: *Gottfried Semper, Palais Kaskel-Oppenheim. Entwurf der Decke des Speisesaals (1848); https://de.wikipedia.org/wiki/Palais\_Kaskel-Oppenheim#/media/Datei:Dresden\_Palais\_Kaskel-Oppenheim,\_Speisesaal\_-\_Helas\_1999,\_S.\_58\_Entwurf\_%C3%BCr\_die\_Decke\_des\_Speisesaals\_gezeichnet\_von\_Gottfried\_Semper.jpg*

- a. <https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Crystal.Palace.Paxton.Plan.jpg>
- b. aus: Peter Berlyn, *The Crystal Palace: its Architectural History and Constructive Marvels*, London 1851, S. 68.
- c. Quelle: TU Architekturmuseum, Inventarnummer 13621
- d. aus: Semper, Gottfried, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Ästhetik*, 1863

## Kapitel 3 Der wahre Wert der Tradition. Otto Wagner

Großes Bild: *Otto Wagner, Gebäude der Postsparkasse in Wien (1906); https://de.wikipedia.org/wiki/Wiener\_Postsparkasse#/media/Datei:Otto\_Wagner\_Postsparkasse\_Hauptfront.jpg*

- a. [https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Wien\\_-\\_Karlsplatz,\\_Otto-Wagner-Pavillon\\_\(1\).JPG](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Wien_-_Karlsplatz,_Otto-Wagner-Pavillon_(1).JPG)
- b. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wainwright\\_Building,\\_709\\_Chestnut\\_Street.\\_Adler,\\_Sullivan,\\_and\\_Ramsey,\\_Architects.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wainwright_Building,_709_Chestnut_Street._Adler,_Sullivan,_and_Ramsey,_Architects.jpg)
- c. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/66/P.S.K.\\_Vienna\\_August\\_2006\\_029.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/66/P.S.K._Vienna_August_2006_029.jpg)

#### **Kapitel 4 Evolution der Kultur. Adolf Loos**

*Großes Bild: Adolf Loos, Innenraum, Haus Müller in Prag (1930); aus: Roberto Schezen, Adolf Loos. Architecture 1903-1932, New York: Monacelli Press, 1996*

- a. aus: Roberto Schezen, Adolf Loos. Architecture 1903-1932, New York: Monacelli Press, 1996
- b. aus: Giambattista Piranesi, Della Magnificenza ed Architettura de' Romani/De Romanorum Magnificentia Et Architectura, Rom 1761, <https://doi.org/10.11588/diglit.1662>
- c. [https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Temple\\_of\\_Concordia,\\_Agrigento.jpg](https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Temple_of_Concordia,_Agrigento.jpg)

#### **Kapitel 5 Revolution der Form. Jakow Tschernichow**

*Großes Bild: Jakow Tschernichow, Konstruktivistische Ornamente (1920); aus: Jakov Cernichov. Sowjetischer Architekt der Avantgarde, hrsg. v. Carlo Olmo und Alessandro de Magistris, Stuttgart: Arnoldsche, 1995*

- a. aus: Berlin – Moskau 1900-1950, Ausstellungskatalog, München: Prestel 1995
- b. aus: Larissa Alekseevna Zhadova, Tatlin, New York: Rizzoli, 1988
- c. aus: Larissa Alekseevna Zhadova, Tatlin, New York: Rizzoli, 1988
- d. aus: Hannelore Kersting u. Bernd Vogelsang, Raumkonzepte, Konstruktivistische Tendenzen in Bühnen- und Bildkunst 1910-1930. Ausstellungskatalog der Städtischen Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt/M.: Städt. Galerie, 1986.
- e. aus: Jakov Cernichov. Sowjetischer Architekt der Avantgarde, hrsg. v. Carlo Olmo und Alessandro de Magistris, Stuttgart: Arnoldsche, 1995
- f. aus: Staatliches Schusev-Museum für Architektur, Moskau, Inventarnummer: PLa 11290-2
- g. aus: Berlin – Moskau 1900-1950, München 1995.

### Kapitel 6 Abstraktion der Natur. Frank Lloyd Wright

Großes Bild: Frank L. Wright, *Wandrelief aus dem Imperial Hotel in Tokio* (1922); Akitaka Minamata

- a. Wikimedia Commons: [https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Frederick\\_C.\\_Robie\\_House.JPG](https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Frederick_C._Robie_House.JPG)
- b. Wikipedia: <https://wikiarchitektur.com/geb%C3%A4ude/robie-haus/#00016r>
- c. Wikipedia: [https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Imperial\\_Hotel\\_Wright\\_House.jpg](https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Imperial_Hotel_Wright_House.jpg)
- d. Wikipedia: [https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Imperial\\_Hotel\\_FLW\\_12.jpg](https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Imperial_Hotel_FLW_12.jpg)

### Kapitel 7 Kontinuum von Tradition und Innovation. Le Corbusier I

Großes Bild: *Le Corbusier, Wandrelief, Centre Le Corbusier* (1967); Wikipedia: [https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Centre\\_Le\\_Corbusier\\_2011-07-12\\_17-53-50\\_ShiftN.jpg](https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Centre_Le_Corbusier_2011-07-12_17-53-50_ShiftN.jpg)

- a. aus: Le Corbusier, Jeanneret, P., 1964. *Oeuvre Complète, Volume 1, 1910-1929*. Zürich: Les Editions d'Architecture, p. 23.
- b. aus: Le Corbusier, Jeanneret, P., 1964. *Oeuvre Complète, Volume 1, 1910-1929*. Zürich: Les Editions d'Architecture, p. 129.
- c. Wikipedia: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/3/3c/VillaSavoye.jpg>
- d. Wikipedia: <https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:VignolaS%C3%A4ulen.jpg>
- e. Wikipedia: [https://en.wikipedia.org/wiki/Vitruvian\\_Man#/media/File:Da\\_Vinci\\_Vitruve\\_Luc\\_Viatour.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Vitruvian_Man#/media/File:Da_Vinci_Vitruve_Luc_Viatour.jpg)

### Kapitel 8 Umgekehrte Reise zu den Ursprüngen. Le Corbusier II

Großes Bild: *Le Corbusier, Dorische Säule auf der Akropolis in Athen* (1911); aus: Giuliano Gresleri, *Le Corbusier. Reise nach dem Orient, Spur Verlag* 1991, S. 343. © F.L.C. / VG Bild-Kunst, Bonn 2025

- a. aus: Le Corbusier, 1922. *Ausblick auf eine Architektur*, Birkhäuser 2001, S. 107.
- b. *Fondation Le Corbusier / VG Bild-Kunst*
- c. aus: Le Corbusier, 1922. *Ausblick auf eine Architektur*, Birkhäuser 2001, S. 123.

### **Kapitel 9 Eine neue Werkgesinnung. Walter Gropius**

*Großes Bild: Walter Gropius, Haus Feininger/Moholy-Nagy in Dessau (1926); iStock*

- a. Jörg H. Gleiter
- b. Jörg H. Gleiter
- c. Wikipedia: CC-BY-SA-3.0 [https://en.wikipedia.org/wiki/AEG\\_turbine\\_factory#/media/File:Berlin\\_AEG\\_Turbinenfabrik.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/AEG_turbine_factory#/media/File:Berlin_AEG_Turbinenfabrik.jpg)
- d. Jörg H. Gleiter
- e. aus: Erich Mendelsohn, Amerika, Friedr. Vieweg & Sohn Verlagsgesellschaft mbH, Braunschweig 1990 (gemeinfrei)
- f. <https://bauhauskooperation.de/archiv-das-jubilaeum/projekte/das-eroeffnungsfestival/kuenstler/laszlo-moholy-nagy>
- g. Wikipedia: [https://de.wikipedia.org/wiki/Laokoon#/media/Datei:Laocoon\\_Pio-Clementino\\_Inv1059-1064-1067.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Laokoon#/media/Datei:Laocoon_Pio-Clementino_Inv1059-1064-1067.jpg)

### **Kapitel 10 Universalität der modernen Architektur. Bruno Taut**

*Großes Bild: Villa Katsura, Shokintei Pavillon, Kyoto (17. Jhd.); Wikipedia: <https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Shokin-tei.jpg>*

- a. + b. aus: Bruno Taut, Das japanische Haus und sein Leben, hrsg. v. Manfred Speidel, Berlin: Gebr. Mann 2000
- c. Foto: Tanaka Tatsuaki
- d. Wikipedia: [https://en.wikipedia.org/wiki/Katsura\\_Imperial\\_Villa](https://en.wikipedia.org/wiki/Katsura_Imperial_Villa), CC BY-SA 2.0
- e. Wikipedia: [https://en.wikipedia.org/wiki/Parthenon#/media/File:The\\_Parthenon\\_in\\_Athens.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Parthenon#/media/File:The_Parthenon_in_Athens.jpg), CC-BY-2.0
- f. Wikipedia: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/01/Meisterhaus\\_Muche-Schlemmer\\_2010.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/01/Meisterhaus_Muche-Schlemmer_2010.jpg)

### **Kapitel 11 Gesetzmäßigkeit einer geistigen Ordnung.**

#### **Ludwig Mies van der Rohe**

*Großes Bild: Ludwig Mies van der Rohe, Landhaus in Backstein (1924); aus: Fritz Neumeyer, Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst, Berlin: Siedler 1986, S. 39. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025*

- a. aus: Fritz Neumeyer, Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst, Berlin: Siedler 1986, S. 31.
- b. aus: Fritz Neumeyer, Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst, Berlin: Siedler 1986, S. 34.

- c. aus: Fritz Neumeyer, Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst, Berlin: Siedler 1986, S. 104.
- d. aus: <https://thecharnelhouse.org/2015/09/10/hannes-meyer-the-new-world-die-neue-welt-1926/hannes-meyer-die-neue-welt-1926-15/>
- e. Jörg H. Gleiter

