Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen

Herausgeber: Bund Schweizer Architekten

Band: 78 (1991)

Heft: 9: Philip Johnson, Kunstfigur = Philip Johnson, personnage de l'art = Philip Johnson, artist

Artikel: Er oder sie? : Anmerkungen zum Geschlecht der Architektur

Autor: Georgiadis, Sokratis

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-59198

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

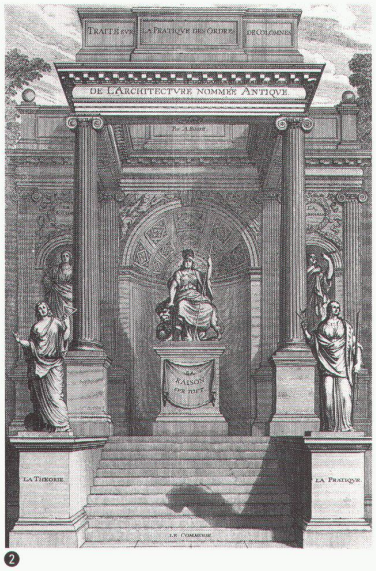
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Er oder sie?

❶



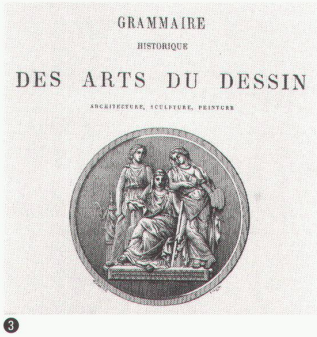
❷

Anmerkungen zum Geschlecht der Architektur

Bei seiner Begegnung mit Heideggers Hand berichtet Jacques Derrida von der Schwierigkeit bei der Übersetzung des Wortes *«Geschlecht»,* welche nicht zuletzt dessen Vieldeutigkeit offenlegt: «Doch den Kontexten entsprechend, die zu seiner Bestimmung herantreten werden, kann dieses Wort eine Übersetzung durch *sexe, race* (Rasse), *espèce* (Art), *genre* (Gattung), *souche* (Schlag, Stamm), *famille* (Familie), *génération* oder *généalogie, communauté* (Gemeinschaft) mit sich geschehen lassen».[1] Im Kontext des vorliegenden Aufsatzes wird das Wort im Sinne des Motivs der sexuellen Differenz (sexe) benützt. Doch wird es auch in Berührung stehen mit mindestens zwei weiteren «Geschlechtern», so dem «espèce», wenn von den klassischen Säulenordnungen die Rede ist und dem «genre», wenn unterschiedliche Gebäudegattungen zur Diskussion stehen.

Charles Blanc schmückt die erste Seite seiner «Grammaire historique des arts du dessin» (1867) mit einer Darstellung der drei Künste, der Architektur, der Skulptur und der Malerei. Es sind drei Frauengestalten, die eine sitzend, die anderen stehend; im Hintergrund des Medaillons erkennt man an der linken Seite die Minerva, nicht mit Speer und Schild, sondern mit einer Feder in der Hand. Paradoxerweise wird von dem weiblichen Geschlecht der drei Künste, die alle drei «arts du dessin» sind, rasch abgesehen, denn sobald Blanc zur Auflistung der über sie waltenden Prinzipien übergeht, heisst es: «Die Zeichnung (le dessin) ist das männliche Geschlecht der Kunst». Dabei lässt Blanc keinen Zweifel an der Dominanz dieses Geschlechts, die sich selbst in der primären Bestimmung der drei Künste als «arts du dessin» äussert. In der Architektur macht das *dessin* das Denken des Architekten aus, es ist deren zeugendes Prinzip, gleichsam ihr Wesen. Ähnlich verhält es sich mit der Plastik. Nur in der Malerei spielt das weibliche Geschlecht – das nach Blanc die Farbe ist – eine wesentliche Rolle, gleichwohl die untergeordnete: «Die Vereinigung der Zeichnung mit der Farbe ist zur Erzeugung der Malerei, wie die Vereinigung von Mann und Frau zur Erzeugung der Menschheit, notwendig. Doch muss die Zeichnung ihre Überlegenheit gegenüber der Farbe bewahren. Andernfalls ist die Malerei von Zerstörung bedroht. Sie wird durch die Farbe verlorengehen, wie die Menschheit durch Eva verlorenging».[2]

Charles Blancs Vignette, auf der die Architektur, die Malerei und die Plastik, begleitet von der Patronin der Schönen Künste, Athene, als weibliche Figuren dargestellt sind, ist kein Novum; sie entspricht einer jahrhundertelangen Tradition, nach der bildliche Darstellungen von Tugenden, Desiderata, abstrakten Ideen und Begriffen, der Wissenschaften und eben auch der Künste in weiblicher Gestalt erfolgen.[3] Dies gilt auch für die Architektur, die stets als Frau personifiziert wurde. Ihr grammatikalisches Geschlecht kann nur als einer der Gründe dafür



❸

❶
Cesare Ripa. Die Bau Kunst. Historiae et Allegoriae. Augsburg 1758–1760

❷
A. Bosse. Traité sur la pratique des ordres de colonnes de l'architecture nommée antique. 1664

❸
Charles Blanc. Grammaire Historique des Arts du Dessin. Nouvelle Edition. Paris 1880. Seite 5

angesehen werden. Die entsprechenden Darstellungen variieren je nach Autor und Epoche.
– In Cesare Ripas Historiae et Allegoriae (Ausgabe: Augsburg, Hertel, ca. 1758–1760) erscheint die Architektur in der mythischen Gestalt der Semiramis, die die hängenden Gärten von Babylon, eines der sieben Weltwunder, geschaffen haben soll.
– Das Frontispiz des Säulenbuches von Abraham Bosse (1664) hat auch eine Frauenstatue als dessen Mitte. Über ihr, eingeritzt entlang der Attikazone und dem Gebälk der sie beschützenden Aedikula, steht die Überschrift des Buches «Traité sur la pratique des ordres de colomnes de l'architecture nommée antique». Ein auf ihrem Podest befestigtes Tuch trägt die Aufschrift «La raison sur tout». Die von zwei weiteren Frauengestalten (La Théorie, La Pratique) flankierte, auf einem Löwen sitzende zentrale Figur ist als die Weisheitsgöttin Athene identifizierbar, Symbol der Vereinigung von Architektur und Vernunft. Die Ordnung der Aedikula und des hinter ihr stehenden triumphbogenartigen Motivs ist die ionische, die weibliche Ordnung nach Vitruv, nicht die maskuline dorische des klassischen Athenetempels. Das weibliche Geschlecht der männlichsten aller Frauen der griechischen Mythologie soll dadurch unterstrichen werden. Üblicher als mythologische Darstellungen, bei denen durch die eindeutige Identifikation der Gestalt Rückschlüsse auf die an sie geknüpfte Bedeutung möglich sind, sind anonyme Personifikationen der Architektur, die beliebige Sinnzuordnungen zulassen.
– In Charles und Claude Perraults *Le cabinet des beaux-arts* (Zeichnung von L. Boulogne l'aîné, 1690) erscheint die Architektur ebenfalls in weiblicher Gestalt. Die äusserst sinnliche junge Frau, mit zeitgenössischem Kleid und umgeben von Kindergestalten, ist offensichtlich in keinem Mythos eingeschrieben. Der Hintergrund wird weder von Weltwundern noch von idealen Architekturdarstellungen beherrscht, sondern von den beiden Werken Claude Perraults, der Ostfassade des Louvre und dem Triumphbogen des Faubourg Saint-Antoine. Nicht nur der hedonistische Geschmack Ludwig XIV kommt hier zum Tragen, sondern auch ein neues Zeitbewusstsein, nach welchem die eigene Epoche über ihre Vorbilder hinauswächst, nach dem die Jetztzeit die Überlegenheit gegenüber jeder Vergangenheit erringt. Die «Architektur» der Brüder Perrault bildet, dadurch dass sie lebendig, orts- und zeitgebunden ist, eine Ausnahme. Sie entspricht zwar der Konvention, welche die Architektur in Frauenfigur dargestellt haben will, jedoch nicht der Regel der Entindividualisierung und Enthistorisierung[4] der in weiblicher Gestalt erscheinenden Architekturallegorien von der Renaissance bis zum 19. Jahrhundert.
– Daniele Barbaros Vitruvkommentar (1556) wird geschmückt von der Darstellung einer Frauenstatue, die unter einem Triumphbogen steht. In der linken Hand hält sie einen Stab, offenkundig das Symbol des Masses. Assistiert wird sie von vier weiteren Künsten, ebenfalls als Frauengestalten dargestellt, der Poesie, der Musik, der Astronomie und der Geometrie. Der idealisierte Frauenkörper ist hier bloss Begriff, bloss Zeichen. Nur gering ist der Abstand zwischen dessen Abgehobenheit von jeder realen Bindung und dessen vollständigem Verschwinden.
– Der Leib der Architektur verschwindet auch tatsächlich, beispielsweise in Vincenzo Scamozzis *L'idea della architettura universale* (1615), beziehungsweise er wird zerlegt in den von ihr benötigten Fakultäten, mitunter der Theorie, der Erfahrung, der Imagination. Den Platz der Architektur auf dem Titelblatt dieses Buches nimmt das Porträtbild des Autors ein. Charles Blancs Medaillon ist eines der letzten Kettenglieder dieser Tradition der stets weiblichen Personifikationsformen der Architektur.

Was wird aber nun – um auf das zweite Glied des Blancschen Paradoxon zu kommen –, wenn die Architektur die Ebene verlässt, auf der sie nur Begriff, nur Abstraktum ist, wenn sie mit anderen Worten in die Niederungen der Realität hinabgleitet, wenn sie Handlung wird? Innerhalb der vitruvianischen Tradition schien dieses Problem mittels einer perfekten Arbeitsteilung weitgehend geklärt: Die dorische Säulenordnung zeigte «die Proportion, die Stärke und die Anmut des männlichen Körpers», auf die ionische wurde «die frauliche Schlankheit» übertragen, die dritte, die korinthische «ahmt jungfräuliche Zartheit nach». So hiess es bekanntlich bei Vitruv, und so blieb es bis zum Zeitpunkt, in dem die bislang am Körper und dessen Proportionen sich orientierenden geschlechtsbestimmenden Merkmale der Architektur um die Idee des Charakters, mithin des Geschlechtscharakters, erweitert wurden.

Verursacher dieser Wendung war kein anderer als der Akademieprofessor Jacques-Francois Blondel. In seinem *Cours d'architecture* (1771– 1777) verknüpfte er die Nutzung von Gebäuden mit deren evokativen Qualitäten, er stellte eine Verbindung zwischen der Gebäudegattung und dem Charakter her, der sie explizieren sollte. Unterschiedliche Bestimmungen des Charakters waren mitunter «das Leichte», «das Elegante», «das Delikate», «das Rohe», «das Naive», «das Geheimnisvolle», «das Grandiose», «das Schreckliche» und eben auch «das Feminine». Im vierten Kapitel seines «Cours», das dem Thema «l'analyse de l'art ou moyen de parvenir à distinguer la bonne architecture d'avec l'architecture médiocre» gewidmet ist, wird in einem ganzen Abschnitt das «genre féminin en Architecture» behandelt. Durchaus konventionell vertritt Blondel die Auffassung, dass die feminine Architektur vorab dadurch gekennzeichnet ist, dass sie den Proportionen der ionischen Ordnung Folge leistet. Dem Ausdruck nach sei diese Ordnung naiver, süsser und weniger robust als die dorische und solle entsprechend bei der Dekoration von Gebäuden verwendet werden.

1 Jacques Derrida. Geschlecht (Heidegger). Wien 1988. Übersetzung: H.-D. Gondek
2 Charles Blanc. Grammaire des arts du dessin. Nouvelle edition. Paris 1880. Seiten 5 und 21f.
3 Vgl.: Marina Warner. In weiblicher Gestalt. Die Verkörperung des Wahren, Guten und Schönen. Reinbek bei Hamburg 1989 (1985)
4 Vgl.: Sigrid Weigel. Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur. Reinbek bei Hamburg 1990. Besonders Seiten 167–173: «Exkurs über die weibliche Form der Allegorie»: «Wenn Frauengestalten etwa zur Darstellung von Tugenden, Wissenschaften oder Künsten verwendet werden, dann dient die Personifikation des Abstrakten einerseits der Verlebendigung der Idee für die Vorstellung. Anderseits – als Kehrseite dieses Vorgangs – wird die Imagination der Frau entindividualisiert und enthistorisiert. Das Bild der Frau verweist, indem es für einen Begriff steht, auf kein Subjekt und keine Geschichte. (...) Die Darstellung männlicher Figuren ist für die allegorische Funktion deshalb ungeeignet, weil die Präsentation des männlichen Bildes oder Körpers immer schon auf eine konkrete Person verweist, auf ein männliches Subjekt, dem zumindest auch ein Name zugeordnet ist. Die Frau dagegen ist nicht Subjekt, sondern Körper der Repräsentation.»

Feminin im negativen Sinn sei hingegen eine Architektur, bei der die ionische Ordnung an einem Gebäude angewendet werde, das seinem Charakter nach männlich sei. Ferner sei feminin in negativem Sinn jene Architektur, bei der gewundene Formen dort angewendet würden, wo die solide Wirkung nach rechtwinkligen Formen verlange. Im Anschluss daran empfiehlt Blondel den femininen Charakter lediglich bei der Gestaltung kleiner Landhäuser, eines *petit Trianon,* der Innenräume der Appartements von Königinnen, der Bäder und Fontainen.[5] Zwei Aspekte sind hier von besonderem Interesse. Erstens werden Weiblichkeitsbilder auf die Architektur projiziert, deren geschlechtsspezifische Merkmale über den Körper hinaus, geistige und seelische Eigenschaften berühren. Der feminine Charakter ist dabei gekennzeichnet von Naivität, Süsse und auch Schwäche und Leichtigkeit, Wörter die natürlich in ihrem metaphorischen Sinn zu verstehen sind. Derartige Weiblichkeitsvorstellungen liefern die Folie, auf der es, zweitens, möglich wird, die architektonische Präsenz des Weiblichen zumindest im Rahmen seriöser Bauaufgaben auszuschliessen und den femininen Charakter nur an Orten einzusetzen, die der Freizeit und der Entspannung dienen oder gar in den Bereich des streng Privaten gehören. Machte noch im Rahmen des vitruvianischen Systems das weibliche Geschlecht – zumindest dem Anspruch nach – die Hälfte der Architektur aus, so wird es mit Blondel zu einer Randexistenz einer im Wesentlichen männlichen Architektur verurteilt.

Anlass zum Nachdenken über das Geschlecht der Architektur gibt auch die einige Jahre früher von Immanuel Kant verfasste Schrift *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764).[6] In den Schlusspassagen dieses Textes, der in der Absicht entstand, die beiden Kategorien eher in empirischer als in philosophischer Hinsicht zu untersuchen, werden nämlich auch Aussagen über die Kunst gemacht. Bedeutsam sind diese insofern, als Kant die beiden Begriffe zuvor zur Beschreibung des «Gegenverhältnisses» der beiden Geschlechter benutzt hatte. Das Gefühl des Erhabenen wurde dabei dem männlichen Geschlecht zugeordnet, das des Schönen hingegen dem weiblichen. Das Verhältnis war vom gegenseitigen Ergänzungsstreben gekennzeichnet.[7] Wenn nun Kant in der genannten Schlussbemerkung schreibt, dass «die alten Zeiten der Griechen und Römer (...) deutliche Merkmale eines ächten Gefühls für das Schöne sowohl als das Erhabene in der Dichtkunst, der Bildhauerkunst, der Architektur (zeigten)...», lässt sich daraus schliessen, dass, erstens, zwischen Kunstcharakter und Geschlechtscharakter feste Analogien bestehen und, zweitens, dass in der antiken Kunst, zumal der Architektur, die beiden Gefühle in idealer Weise miteinander verschränkt waren. Welchen Stellenwert die beiden Gefühle bei der Wahrnehmung von Kunst jeweils haben, geht deutlich aus der Beschreibung jenes Zustandes der Kunst hervor, den Kant als ihren Verfall einstuft: «Die Barbaren, nachdem sie ihrerseits ihre Macht befestigten, führten einen gewissen verkehrten Geschmack ein, den man den gothischen nennt, und der auf Fratzen auslief. Man sah nicht allein Fratzen in der Baukunst, sondern auch in den Wissenschaften und den übrigen Gebräuchen. Das verunartete Gefühl, da es einmal durch falsche Kunst geführt ward, nahm eher eine jede andere natürliche Gestalt, als die alte Einfalt der Natur an und war entweder beim Übertriebenen, oder beim Läppischen. Der höchste Schwung, den das menschliche Genie nahm, um zu dem Erhabenen aufzusteigen, bestand in Abenteuern.» Als Bestimmungsfaktoren des Verfalls werden Eigenschaften genannt, die durchwegs als Ausartungen des Erhabenen zu bezeichnen wären. So charakterisiert – nach Kant – das Abenteuerliche den Zustand des «Schrecklich-Erhabenen», wenn dieses unnatürlich wird. Fratzen sind ebenso eine Abart des «Schrecklich-Erhabenen», die bei unnatürlichen Dingen anzutreffen ist. Schliesslich entspricht das Läppische dem Gefühl des Schönen, «wenn das Edle dabei gänzlich mangelt». Das Edle ist aber in der Region des Erhabenen angesiedelt und gehört entschieden zu den Eigenschaften des Mannes. Man sieht also, dass der Zustand des Verfalls in der Architektur entweder von Missbildungen oder vom Mangel männlicher – nicht weiblicher – Eigenschaften gekennzeichnet ist. Umgekehrt könnte man sagen, dass männliche Eigenschaften die entscheidende Rolle bei der Konstituierung der Kunst oder des Kunstwerks spielen .

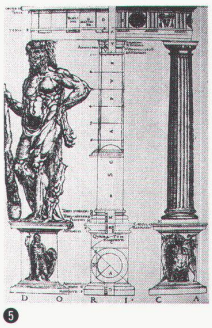
Zur Umbestimmung des Geschlechts der Architektur bedurfte es sowohl einer radikalen Umdeutung der Gotik – der männlichen Architektur im Zustand des Verfalls –, die Kant in diesem Zusammenhang ins Gespräch brachte, als auch einer radikalen Umorientierung der (männlichen) Weiblichkeitsvorstellungen. Dies ereignete sich nun in der Romantik. Dass die Umdeutung der Gotik mit deren deutlicher Aufwertung[8] einherging, geht mitunter aus Karl Friedrich Schinkels Äusserungen in seinen «romantischen Skripten»[9] hervor: «Das Antike wirkt in seiner grösseren Kunstfertigkeit in den materiellen Massen, das Gothische durch den Geist (. . .) . Beide wollen characterisiren, aber die eine characterisirt nur die auf eine phisische Nützlichkeit gehende Zweckmässigkeit, die andere hat den Zweck, eine freie Idee zu characterisiren» [36]. Bei der Gotik handelt es sich nicht mehr um eine Kunst im Zustand des Verfalls sondern um ein durchwegs selbständiges Formensystem, welches zudem als Gegenentwurf des antiken auftritt. Dabei vertritt die Antike die Seite der profanen Nützlichkeit, des materiellen Zwecks, die Gotik besetzt hingegen die Region des Geistes und ist «verwachsen mit der freien Idee». Zur abgeschlossenen, vollendeten Form bedarf es der Durchdringung der Idee «in allen ihren Teilen» «mittelst der Vernunft und des Verstandes», wie Schinkel an anderer Stelle sagt, ebenso ist aber die Kunst ohne Vorhandensein der Idee (oder An-

5 Vgl.: Francoise Fichet. La théorie architecturale à l'âge classique. Essai d'anthologie critique. Bruxelles, Liège 1979. Seiten 434f.
6 Kants Werke. Band II. Vorkritische Schriften II. 1757–1777. Berlin 1912. Seiten 205–256
7 Vgl.: Silvia Bovenschen. Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt am Main 1979. Seiten 227–239
8 Die Neubewertung der Gotik nimmt innerhalb des deutschen kulturgeschichtlichen Kontextes ihren Ausgangspunkt in Goethes Beschreibung des Strassburger Münsters (Von Deutscher Baukunst. D.M. Ervini a Steinbach. 1773) und kulminiert in der Gotikbegeisterung der romantischen Literatur und Kunsttheorie.
9 Karl Friedrich Schinkel. Lebenswerk (Hrsg. Margarete Kühn). Goerd Peschken. Das architektonische Lehrbuch. München, Berlin 1979
10 Vgl.: Bärbel Becker-Cantarino. Priesterin und Lichtbringerin. Zur Ideologie des weiblichen Charakters in der Frühromantik. In: Wolfgang Paulsen (Hrsg.). Die Frau als Heldin und Autorin. Neue kritische Ansätze zur deutschen Literatur. Bern und München 1979. Vgl. auch: Hannelore Schlaffer. Frauen als Einlösung der romantischen Kunsttheorie. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. 21 (1977). S. 274–296
11 Adolf Loos. Damenmode (21. August 1898). In: Adolf Loos. Ins Leere gesprochen. Innsbruck 1932

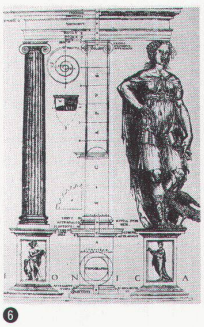
schauung) nicht denkbar. Eben diesem Projekt – der Überwindung der Dualität von Geist und Materie – widmet er seine architektonischen Bemühungen weit über die romantische Phase seines Schaffens hinaus. Die beiden Formenwelten der Architektur sind aber nach Schinkel Spiegelbilder der beiden Geschlechter: «Das Gothische in der Architektur ist unbestimmt anregend, daher weiblich. Das Griechische männlich» [73], schreibt er zu einem späteren Zeitpunkt und impliziert damit die Doppelgeschlechtlichkeit der Architektur. Die Charakterisierung der Gotik entspricht Weiblichkeitsbildern der Romantik, die Vereinigung der beiden Kunstwelten der romantischen Vereinigung der Geschlechter.[10] Doch Schinkels hohe Wertschätzung der Gotik tritt allmählich zurück. Selbst zum Zeitpunkt, in dem er in ihr den weiblichen Charakter entdeckt, bezeichnet er seine frühere Gotikbegeisterung als Produkt der «etwas lebendigen jugendlichen Phantasie» [72]. Der reifer werdende Mann bekennt sich immer mehr zu den Tugenden seines Geschlechts. «Für den Künstler» – bemerkt er in der letzten Fassung seines «Architektonischen Lehrbuchs» (um 1835) «giebt es nur eine Periode der Offenbarung – die der Griechen – Griechisch bauen ist recht bauen, und aus diesem Gesichtspunkt sind die besten Erscheinungen des Mittelalters griechisch zu nennen» [148]. Hier hat sich die männliche Klassik des ehemals selbständigen Gebiets der weiblichen Gotik bemächtigt. Bis zur Degradierung des Weiblichen durch Charles Blanc und zu dessen Identifikation mit der Farbe als Verschönerungsdienst im mächtigen Reich des maskulinen *dessin* ist es ein kleiner Schritt.

Die Verbindung von Weiblichkeit und Farbe taucht wieder bei Adolf Loos auf. In seinem Aufsatz über die «Damenmode» (21. August 1898)[11] sieht er eine unmittelbare Analogie zwischen Kleidung und gesellschaftlich bedingten Geschlechtsrollen. Und eben da spielt die Farbe eine schwerwiegende Rolle. «Die kleidung der frau unterscheidet sich äusserlich von der des mannes durch bevorzugung ornamentaler und farbiger wirkungen und durch den langen rock, der die beine vollständig bedeckt.» Farbe und Ornament sind nach Loos mit dem alleinigen Ziel verknüpft, beim Mann Sinnlichkeit zu erzeugen, sie seien gleichsam ein Zeichen von Hörigkeit und Unterwerfung. Seine egalitär motivierte Opposition gegenüber diesem Zustand macht er zum Bestandteil seiner umfassenden Polemik gegen das Ornament («Ornament und Verbrechen» – 1908), welches einem niederen Kulturzustand angehöre und daher zu überwinden sei. Übertragen auf die Damenmode, seien Farbigkeit, Ornament und langer Rock bezeichnend für die gesellschaftliche Zurückgebliebenheit der Frau. So sei auch der Wechsel der Damenmode nicht – wie derjenige der Herrenmode – etwa Widerspiegelung der sich wandelnden sozialen Rolle der Frau, sondern einzig und allein Anpassung an wechselnde Sinnlichkeitserwartungen des

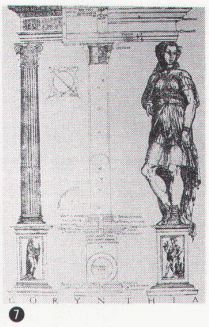
4



5



6



7

4
Charles und Claude Perrault. Die Architektur. Le cabinet des beaux-arts. 1690

5 6 7
John Shute. Die dorische, die ionische und die korinthische Ordnung. The First and Chief Groundes of Architecture Used in All the Ancient and Famous Monuments. London 1563.

Mannes. Es gäbe nach Loos nur einen Weg, auf dem seine egalitäre Absicht sich verwirklichen liesse, nämlich die Erwerbung des Rechts auf freie Arbeit durch die Frau: «Nicht mehr die durch den appell an die sinnlichkeit, sondern die durch freie arbeit erworbene wirtschaftliche unabhängigkeit der frau wird eine gleichstellung mit dem manne hervorrufen. Wert oder unwert der frau werden nicht im wechsel der sinnlichkeit fallen oder steigen. Dann wird die wirkung von samt und seide, blumen und bändern, federn und farben versagen. Sie werden verschwinden.» Würde aber die Erfüllung der Loosschen Forderung nicht letztlich auch zum Verschwinden der Frau schlechthin führen? Denn ihm geht es offensichtlich nicht nur um eine Befreiung von der als Fessel empfundenen Sinnlichkeit, sondern um eine Gleichschaltung, bei der der Geschlechtsunterschied im Sinne der absoluten Geltung des männlichen sozialen und kulturellen Paradigmas aufgehoben werden soll. Von der «übereinstimmung im äusseren der menschen und im äusseren der häuser» spricht Loos selber, und er ist es auch, der den Vergleich anstellt «zwischen schneiderei und architektur» («Architektur»).[12] Ist denn auch seine Vision von der Architektur Projektion seines modernen Männlichkeitsbildes, bei der die Frau wenn nicht ausgeschaltet, so doch nur als Gleichnis des Mannes erscheint?

War Loos mittels der Einspannung der Frau in den modernen Produktionsprozess um die Angleichung des Geschlechtsunterschieds bemüht, mithin der Ausrottung der Sinnlichkeit als Agens der Beziehung zwischen beiden Geschlechtern, so gingen die Futuristen von einem rapiden Sinnlichkeitsverlust der ohnehin bloss als Körper aufgefassten Frau aus, als Folgeerscheinung einer von der Totalität der Maschine beherrschten Welt. Dabei übernahm die Maschine als Inbegriff moderner Sinnlichkeit selbst die Rolle der Ersatzfrau beziehungsweise -geliebten. «Die Wärme von einem Stück Eisen oder Holz» – schrieb Marinetti «ist längst viel aufregender für uns als das Lächeln oder die Tränen einer Frau… wir verwandeln das *never-more* von Edgar Allan Poe in eine helle Freude… Mit uns beginnt die Herrschaft des Menschen, der seine Wurzeln gekappt hat, der sich vervielfacht, sich mit dem Eisen vereint und von Elektrizität nährt… Wie sehr verachten wir die Propaganda zur Erhaltung der landschaftlichen Schönheit… und die grossen Symbolisten, gebeugt über den nackten Körper der Frau, der idealen und fatalen Frauenschönheit.»[13]

Auf eine Überwindung des Weiblichen mittels der «mechanischen Ästhetik» hofften auch die Künstler der niederländischen De-Stijl-Gruppe, wenn auch in einer gemässigteren Form. Theo van Doesburg[14] knüpfte an diese durch «die neuen Möglichkeiten der Maschine» geschaffene Ästhetik «die Überwindung des Natürlichen durch den Geist». Natur und Geist hatten aber im von polaren Gegensatzpaaren beherrschten Weltbild van Doesburgs ihre geschlechtlichen Analoga jeweils im weiblichen und im männlichen Prinzip: «Dieser Kampf,» – schrieb er – «welcher in der Struktur des Lebens gegründet ist, ist ein Kampf zweier polarer Kräfte. Nennen wir sie Natur und Geist, oder das weibliche und das männliche Prinzip, das Negative und Positive, das Statische und Dynamische, das Horizontale und das Vertikale – es sind die *unveränderlichen Elemente,* auf denen der Widerspruch unseres Lebens beruht, und welche sich in der *Veränderlichkeit* zeigen. Die Aufhebung dieses Kampfes, der Ausgleich dieser Extreme, die Aufhebung der Polarität ist Inhalt des Lebens, ist elementarer Gegenstand der Kunst»[164]. Auf welche Weise der Prozess der «Aufhebung» hinsichtlich des Gegensatzes männlich–weiblich vor sich gehen soll, beschreibt in aller Ausführlichkeit Piet Mondrian[15], der den polaren Gegensatzpaaren noch das «Universale» und die «Innerlichkeit» (männlich) beziehungsweise das «Individuelle» und die «Äusserlichkeit» (weiblich) hinzufügt: «Das gereinigte weibliche Element ist nun zwar tatsächlich das *verinnerlichte* weibliche Element, bleibt aber *weiblich,* das heisst, es wird – zeitlich gesehen – nie zum männlichen Element. Es ist lediglich vom extrem Äusserlichen befreit worden oder, besser gesagt, das extrem Äusserliche hat sich zu *reiner* Weiblichkeit kristallisiert. Während das gereinigte männliche Element das männliche Element ist, das frei vom dominierenden Einfluss der *Veräusserlichung,* das heisst vom weiblichen Element ist.» Auf der Grundlage der gereinigten Männlichkeit und Weiblichkeit kann das «Gleichgewicht im Leben» herbeigeführt werden, welches sein bildnerisches Äquivalent – im Sinne der Herstellung der «Einheit von Leben und Kunst» – in der «neuen Gestaltung» findet. In beiden Fällen – in der Reinigung sowohl des weiblichen als auch des männlichen Elements – ist es das weibliche, welches die Einbussen zu erleiden hat. Denn «verinnerlichte» Weiblichkeit ist gleichbedeutend mit vermännlichter Weiblichkeit, in dem Masse wie «Innerlichkeit» zu den Eigenschaften des Mannes gehört. Damit einher geht die gereinigte Männlichkeit, welche eine vollständige Befreiung des Mannes vom Einfluss des Weiblichen bedeutet, die Potenzierung der Männlichkeit im Manne. Das ersehnte Gleichgewicht entsteht unter dem Diktat des Geistes über die Natur, des Universalen über das Individuelle und nicht zuletzt des männlichen über das weibliche Element [136ff]. So ist es nicht zufällig, dass Mondrian seine volle Sympathie gegenüber den Futuristen offen bekundet: «Dieselbe Idee muss den Futuristen vorgeschwebt haben, als sie in ihrem Manifest den Hass gegen die Frau proklamierten» [121].

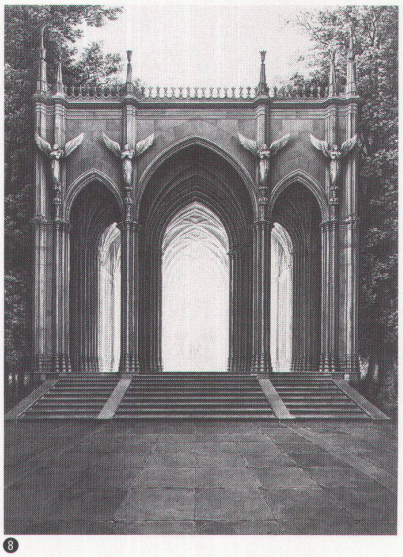
In der Analogie, die Mondrian zwischen Weiblichkeit und Natur, zwischen Weiblichkeit und Äusserlichkeit usw. herstellt, in Loos' Gleichsetzung von Weiblichkeit und Sinnlichkeit und in Marinettis Suche nach der artifiziellen Maschinenfrau zeigt sich, dass die Moderne in ihren

12 Adolf Loos. Architektur (1909). In: Adolf Loos. Trotzdem. Innsbruck 1931
13 Zitiert nach: Paul Virilio. Ästhetik des Verschwindens. Berlin 1986 (1980). Seite 108
14 Theo van Doesburg. Der Wille zum Stil (1922). In: H. Bächler und H. Letsch. De Stijl. Schriften und Manifeste. Leipzig und Weimar 1984
15 Piet Mondrian. Die Neue Gestaltung in der Malerei (1918). In: Siehe Anm. 14
16 S.Bovenschen. Wie Anm. 7. Seite 65
17 Vgl.: Paul Mattick, Jr. Beautiful and Sublime. Gender Totemism in the Constitution of Art. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 48/4 (Fall 1990). Seiten 293–303
18 Zuerst erschienen in einem Interview mit Architecture d'aujourd-hui, Februar 1984, Seite 10. Abgedruckt als «Antimanifest» in der Publikation «Jean Nouvel» der Reihe «Quaderns monografies» (1990). Benutzt als Werbetext der Zürcher Ausstellung Jean Nouvel–Emmanuel Cattani (1991)

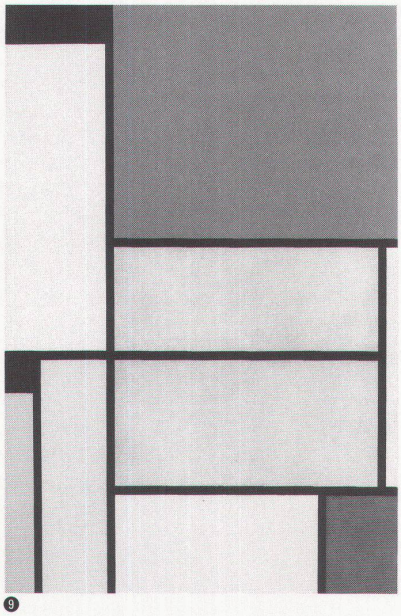
Weiblichkeitsvorstellungen mit althergebrachten Weiblichkeitsstereotypen operiert. Selbst in der Moderne erweist sich mithin die Geschichte der Präsentation des Weiblichen als eine Geschichte der «steten, obschon modifizierten Wiederholung des schon einmal Gedachten».[16] Daran scheint sich auch in der Postmoderne wenig geändert zu haben. Doch die Akzente verschieben sich. Im Zuge zunehmender ästhetischer Narkotisierung (Welsch) der Gesellschaft können von der puritanischen Moderne tabuisierte Weiblichkeitsbilder erneut auf die Architektur projiziert werden. Noch mehr: Die Architektur kann nach langjähriger Unentschiedenheit ganz Frau werden. Was beide verbindet, ist einmal mehr die Produktion von Sinnlichkeit, nicht einer unkontrolliert entfesselten, gegenüber welcher schon Jean-Jacques Rousseau[17] vor über zwei Jahrhunderten seine Einwände und Ängste angemeldet hatte, sondern einer fügsamen und dem zeitgenössischen Konsumverhalten konformen Sinnlichkeit, verstanden als Glückversprechen, das man eben kaufen kann. Diesen Sinn hat wohl Philip Johnsons Ausspruch, die Architektur sei eine Hure, deren einzige Aufgabe es sei, den Kunden zufriedenzustellen. Die Verweiblichung der Architektur geht soweit, dass selbst der traditionell dem männlichen Geschlecht angehörende Architekt sich in den Augen Johnsons in eine Priesterin der Venus verwandelt.

«Chaque objet» – verkündet Jean Nouvel – «implique une architecture différente». Und da für ihn die Begriffe Architektur und Frau beliebig austauschbar sind, steht letztere auch für eine Architektur der Pluralität: «Ich liebe intelligente und ausgeprägte Formen von Architektur… Ich bin bereit, sie in ihrer Vielfältigkeit zu lieben. Reine und weniger reine. Keusche und Huren. Spontane wie auch gekünstelte. Nackte und verkleidete. Proletarische als auch bourgeoise… Wenn sie nur intelligent sind! Selbst der entzückendsten Idiotinnen wird man überdrüssig!… Soweit möglich, bevorzuge ich sie schön – auch wenn das nicht mehr der Mode zu entsprechen scheint, aber ich kann nicht davon lassen! Wenn ich schön sage, heisst das nicht unbedingt Marilyn, obwohl… nein, ich möchte sagen mit Charme und kleinen Fehlern, à la Barbara Streisand beispielsweise…».[18] Nouvels Pluralität-Polygamie erschöpft sich also schon im Angebot des Videoladens um die Ecke. Damit gerät die Frage nach dem Geschlecht der Architektur in eine merkwürdige Dialektik. Durch die Banalisierung der auf die Architektur projizierten Weiblichkeitsbilder werden die Spielräume der zu deren Erzeugung unerlässlichen Phantasie immer knapper; anderseits entfernen sich dieselben Bilder, dadurch dass sie in die mediale Landschaft hinabrutschen und in deren Einflussbereich geraten, zunehmend von der konkreten Realität, werden immer fiktionaler. Unverändert bleibt jedoch dabei die männliche Usurpation der architektonischen Kultur.

Sokratis Georgiadis



8



9

8
Triumphbogenmotiv mit gotischer Detailausbildung und Verzierung. Klassik und Gotik vereinigt. Karl Friedrich Schinkel. Mausoleum für die Königin Luise. Aquarell 1810

9
Vertikal–horizontal – männlich–weiblich. Piet Mondrian. Tableau I. 1921