

Zeitschrift:	Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am Departement Architektur der ETH Zürich
Herausgeber:	Departement Architektur der ETH Zürich
Band:	- (2003)
Heft:	10
Artikel:	Die Gedanken tragen weiss : drei Häuser, ein Bild und ein Mythos
Autor:	Fischer, Ole W.
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-918842

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: 18.02.2026

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

Die Gedanken tragen weiss

Drei Häuser, ein Bild und der Mythos



Rachel Whiteread, „House“, Grove Road, London, 1993

Arthur Schopenhauer zeichnete einst das Bild der Genialen-Republik, in der die „grossen Individuen“ unabhängig vom Alltagsgeschehen und von ihrer tatsächlichen Lebenszeit untereinander in einem anhaltendem Dialog durch die Jahrtausende stünden. Vielleicht irrite Schopenhauer in der romantischen Überbewertung des Individuums, aber dass die Welt der Gedanken ungleichzeitig ist, und in den Werken der Kunst die Fragen menschlicher Existenz erinnert werden, bilden den Ausgangspunkt dieser Lektüre der Hüllen, Oberflächen und Geschichte(n).

Houses

Ende 1993 wurden im Londoner East End die Innenräume eines kleinen victorianischen Reihenhauses mit Beton ausgegossen, und mit der so manifesten Plastik, schlicht „House“ betitelt, betrat die englische Bildhauerin Rachel Whiteread das internationale Kunstmuseum.¹ Ermöglicht durch den Flächenabriß eines Arbeiterquartiers aus dem 19. Jahrhundert, in dessen unmittelbarer Nähe die Künstlerin selbst aufgewachsen war, konnte Rachel Whiteread ihre Versinnbildlichung des Unsichtbaren auf der Ebene eines Hauses vollenden. Sie hatte dieses Thema mit fragmentarischen Abgüsse ihres eigenen Körpers begonnen, mit der Verräumlichung der unheimlichen Innenwelten von Kleiderschränken, Matratzen und anderen Alltagsobjekten fortgesetzt und bis zu dem tafelweisen Gipsreliefabguss eines Innenraumes mit dem Titel „Ghost“ weitergeführt.² Whitereads Interesse richtet sich neben dem Kippeffekt von Positiv und Negativ auf das Konservieren oder Petrifizieren menschlich-allzumenschlicher Gebrauchsspuren, und damit auf den Inbegriff dessen, was Walter Benjamin als das Wesen bürgerlichen Wohnens ausmachte. Bei „House“ wurde die Plastik aus dem Gebäude herausgeschält, d.h. die eigentlichen Wände des Hauses als Hülle abgezogen, und lediglich die Abdrücke auf der Oberfläche sprechen von der Abwesenheit des Hauses (und der Bewohner)³, aber auch von dem Abwesenden an sich. „House“ zeigt die Januskopfigkeit der monumentalen Kunst, die sowohl ein Gefäß der Vergangenheit und des Verlustes ist, als auch ein Vektor in die Zukunft sein möchte, mit dem Anspruch, das Gedanken zu prägen, die Erinnerung zu animieren, einen Mythos zu gründen – und so am meisten über die Absichten der Gegenwart offenbart.

Innerhalb der Arbeit von Rachel Whiteread ist eine Akzentverschiebung zu verzeichnen: während ihre frühen Arbeiten ihren eigenen Körper oder Kindheitserinnerungen an das elterliche Bett oder den familiären Kleiderschrank thematisieren, und „House“ noch an das Milieu und die Nachbarschaft gebunden ist,⁴ verschiebt sich der Fokus ihrer neueren Objekte hin zum Allgemeingültigen, Überpersönlichen. Das Holocaust-Mahnmal auf dem Judenplatz in Wien repräsentiert als Ausdruck der institutionalisierten kollektiven Erinnerung in einer Stadt der Täter einen Spezialfall.

1 Rachel Whiteread, „House“, 1993, 193 Grove Road, London E3 (abgerissen Januar 1994)

2 Rachel Whiteread, „Ghost“, 1990, The Saatchi Gallery, London

3 Die ursprünglichen Bewohner fühlten sich durch die Arbeit blos gestellt und in ihrer Privatsphäre enthüllt.

4 Weswegen die Künstlerin dem Versuch, die Arbeit vor dem Abriss zu retten und abzutransportieren energisch entgegengetreten ist; heute befindet sich ein innerstädtischer Park auf dem Gelände des Quartiers.

Mit dieser Entwicklung geht eine Veränderung der Arbeitsmethode einher, indem eine synthetische, aus symbolisch aufgeladenen Einzelteilen zusammengefügte Bildidee den Abguss einer konkreten vorgefundenen Hohlform ersetzt. Das Reservoir dieser kollektiven Metaphern speist sich aus den „Erzählungen“ der Gesellschaft, wie der Psychoanalyse, der Kunst- und Mediengeschichte und dem Mythos, wobei alle drei miteinander dicht verwoben sind. Auch ein intimes Werk wie „House“ wird durch die Verallgemeinerung der persönlichen Aussage zur Kunst – ungefähr so, wie Nietzsche in der Tragödienschrift das lyrische „Ich“ als Medium eines allgemein menschlichen Verlangens oder Leidens beschreibt.⁵

Gelbes Haus

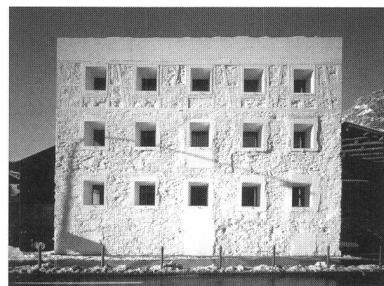
1999 wurde in der Graubündner Gemeinde Flims ein Umbau fertiggestellt, der ebenfalls ein Wohnhaus des 19. Jahrhunderts in eine Bauskulptur des beginnenden 21. Jahrhunderts überführt hat. Dem Architekten Valerio Olgiati gelang es, das bestehende, im Verfall begriffene baumeisterliche Wohngebäude, das „Gelbe Haus“, durch eine Reihe radikaler Eingriffe völlig umzugestalten, und die Spuren seiner früheren Erscheinung und Nutzung nahezu zu tilgen. Das Gebäude verstört durch sein ruppiges Äusseres. Es tritt einem gleichsam ein gehäuteter Putzbau entgegen, dessen alte innere Struktur aus Bruchsteinmauerwerk, Holzständerkonstruktion und Ausfachung offen gelegt wurde und dessen neue Bauteile – die Ortbetonplomben um die redimensionierten Öffnungen und der zum Dach abschliessende Trauf ringanker – eingefügt wurden. Aus der Ferne wird die körperliche Präsenz des Bauwerkes durch die verkleinerten und tiefer in die Wand gelegten Fenster, den kubischen oberen Abschluss, das zum Himmel vermittelnde flache Zeltdach und die einheitlich hochweisse Kalkschlämme gesteigert. Es werden die melancholischen Bilder einer *architettura metafisica* evoziert. Aus der Nähe erzählt die geschundene, abgezogene Putzhülle vom schmerzhaften Prozess der „Entkernung“ im Innern.

Haut

Es könnte aber auch sein, dass diese fehlende Haut noch von ganz anderen Geschichten spricht, von älteren, poetischen oder persönlichen, diskreteren Erzählungen. Die Metapher der Enthäutung oder *Schindung*, und eine Beschreibung von Werken der bildenden Kunst und Architektur kann nur innerhalb der Grenzen der Sprache vonstatten gehen und ist kunstgeschichtlich mit der Darstellung des griechischen Mythos von Marsyas und Apollon verbunden.⁶ Ausgangslage bildet ein Musikwettstreit, in welchem der flötenspielende Satyr Marsyas den olympischen Gott der Musik Apollon herausfordert, (natürlich) verliert, zur Strafe an einen Baum gefesselt und bei lebendigem Leib geschunden wird. Bereits in der Antike fand der Mythos verschiedene Auslegungen und Darstellungen in den frühen Fassungen des



„Gelbes Haus“, Flims, vor dem Umbau



Valerio Olgiati, „Gelbes Haus“, Flims, 1995-1999, aus: Heinrich Helfenstein: „Das gelbe Haus in Flims“, in: Kunsthaus Bregenz/archiv kunst architektur (Hrsg.); Valerio Olgiati. *Das Gelbe Haus*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2000

⁵ Friedrich Nietzsche: „Die Geburt der Tragödie“ in: Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA), Band 1; Colli/Montinari (Hrsg.) Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1988 (1999), S. 45ff.

⁶ Heinrich Helfenstein: „Das gelbe Haus in Flims“, in: Kunsthaus Bregenz/archiv kunst architektur (Hrsg.); Valerio Olgiati. *Das Gelbe Haus*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2000, S. 19ff.

- ⁷ Publius Ovidius Naso: *Metamorphoseon libri*, hrsg. und übersetzt von: Gerhard Fink, Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler, 1999
- ⁸ Vergleichbar Vergils Zwölf *Gesängen der Aeneis*, welche die römische Geschichte von der sagenhaften Odyssee bis zu Imperator Augustus als göttergewollte Entwicklung darlegen und so zum Nationalepos der Römer der Kaiserzeit wurden.
- ⁹ Die Verbannung nach Tomi am Schwarzen Meer wird mit Ovids *Ars Amatoria* – der Liebeskunst – begründet, einem vordergründig erotischen Ratgeber, der aber eine, teils auch augenzwinkernde, Hymne an die Liebe darstellt, und das, obwohl dieses Buch bereits acht Jahre vor den Metamorphosen erschien; es halten sich auch Gerüchte um eine Mitwissenschaft Ovids an amourösen Skandalen des Kaiserhauses.
- ¹⁰ Piers B. Rawson, *The Myth of Marsyas in the Roman Visual Arts. An Iconographic Study*, Oxford: 1987
- ¹¹ In diesem Zusammenhang wird verschiedentlich auf die Parallele von Enthäutungsdarstellungen in der Kunst und die Anfänge der Anatomie hingewiesen, die die Kunst als ein Rechtfertigungsinstrument des Tabubruchs der Leichenschändung vorstellt. Mit der allseitigen Akzeptanz der Medizin als Wissenschaft entfiel der Rechtfertigungsdruck und somit die Notwendigkeit der mythisch abgesicherten Darstellung; Zusammenfassend siehe: Claudia Benthien: *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*, Hamburg: Rowohlt, 1999; besonders Kapitel 4, Häutungen, Enthüllung, Folter, Metamorphose, S. 76ff.
- ¹² Tiziano Vecellio (1476(?)–1576), „Apollo schindet Marsyas“, 212x207 cm, erzbischöfliche Gemäldegalerie Kromeriz (Kremser); in einer Zeit, in der die Malerei eine Auftragskunst ist, kommen den freien Studien, den Selbstbildnissen oder den Bildern im eigenen Auftrag besondere Bedeutung zu, indem sie nicht von den Wünschen und Vorstellungen der Mäzene beeinflusst sind.

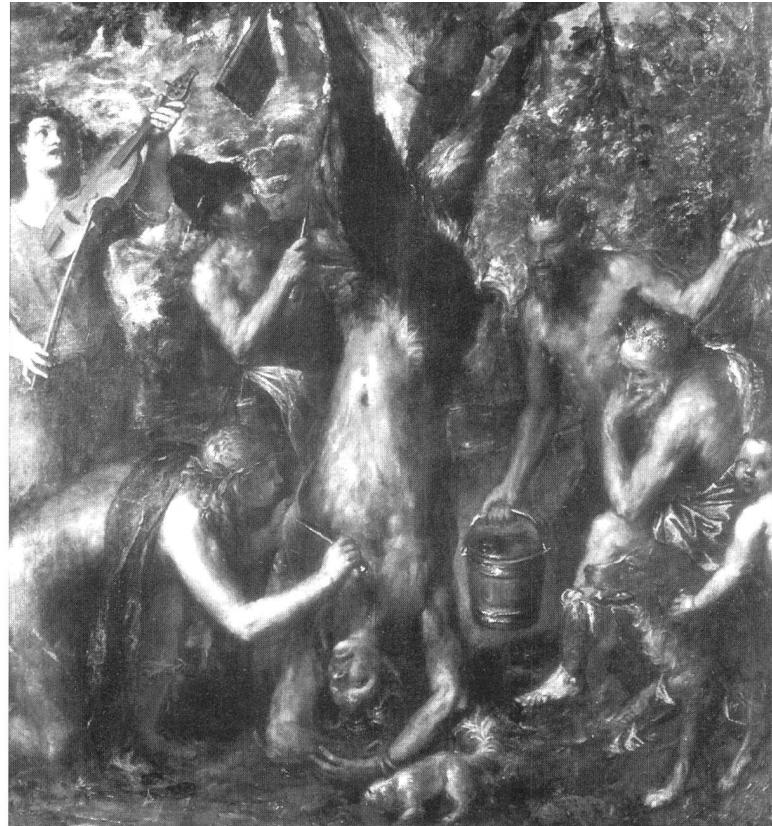
fünften vorchristlichen Jahrhunderts wird die Vorgeschichte betont, in der die Flöte zuerst von Athene erfunden, dann aber von ihr verworfen und von Marsyas aufgelesen wird, worauf alles weitere seinen tragischen Verlauf nimmt. Im Griechenland von Sokrates, Platon und Aristoteles legt man mehr Wert auf den Aspekt der *Hybris*, also der Verwerflichkeit im Handeln von Marsyas, der die Masslosigkeit besitzt, einen Gott zum *agon* (Wettstreit) zu fordern. In hellenistischer und römischer Zeit ergötzt man sich am Schauspiel der Bestrafung. Um die Zeitenwende nimmt der römische Dichter Ovid den Mythos in seinen Reigen der Verwandlungen auf, die *Metamorphosen*⁷, die als Vorlagenbuch heidnisch-antiker Motive für die Kunst seit der Renaissance Legende sind. Die *Metamorphosen* sind eine poetische Überarbeitung des überlieferten mythologischen Materials, wobei es primär auf die Art der Auswahl und die sprachliche Form ankommt. Man könnte sie auch als eine religiöse Nacherzählung bezeichnen.⁸ Das pikante an Ovids Schilderungen liegt nun daran, dass er eine Lobeshymne auf die Macht der Götter vorgibt, aber eine *chronique scandaleuse* des Olymp verfasst, und das zu einer Zeit, als Augustus, als Imperator gefestigt, eine Aufwertung der olympischen Götter und altrömischer Sittenstrenge vornahm. Der Bannstrahl der Macht folgt sogleich, Augustus lässt den unbequemen Poeten, der die Gleichsetzung zwischen dem himmlischen Herrscher und dem weltlichen Imperator an Anfang und Ende der Metamorphosen gestellt hat, um sich kunstvoll und facettenreich über göttliche und menschliche Fehlbarkeit auszulassen, unter dem Vorwand der Frivolität an das Ende der damaligen Welt verbannen und die Bücher aus den Bibliotheken entfernen.⁹ Die Zeit gab dem Dichter Recht, weshalb er einer der einflussreichsten römischen Autoren blieb und so direkt auf die der Antike nacheiferte Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts wirkte. Auf die Maler der Neuzeit übten die Verführungs- und Wandlungsszenen der *Metamorphosen* einen unwiderstehlichen Reiz aus, zumal über antike Plastiken und Gemmen auch eine direkte Bildtradition zur Antike bestand.¹⁰ Andererseits bildet sich durch die Vielzahl an Darstellungen eines Sujets selbst wieder eine eigene Tradition der Interpretation – ein dichtes Netz von Texten, Bildern und Gedanken.

Leinwand und Leibwand

Wie bereits während der Antike waren bei deren „Wiedergeburt“ die Darstellungen des Marsyas-Apollon-Mythos mit unterschiedlichen Interpretationen unterlegt: Anfangs stellte man den Musikwettstreit in bukolischer Landschaft dar, dann näherte man sich dem Zeitpunkt des Schiedsspruches und der Verurteilung, um zur Visualisierung der grausamen Strafe zu gelangen, deren quantitativer Höhepunkt in den zahlreichen Enthäutungsszenen des barocken 17. Jahrhunderts lag, bevor im 18. Jahrhundert das Bildthema fast völlig verschwand.¹¹ Qualitativ herausragend ist die Interpretation „Apollo schindet Marsyas“ des alternden Tizian, der nach 1571 dieses Bild im Eigenauftrag malt.¹² Tizian schildert den Beginn der Schindung Marsyas’, deutlich ist das satyrhafte Wesen durch Bocksbeine und Fell hervorgehoben, hängt bildbestimmend kopfüber (!) am Baum, wo auch seine Syrinx-Flöte baumelt. Der siegreiche Gott Apollon und ein Folterknecht machen sich mit blitzenden Messern an die grausame Bestrafung, ein weiterer Satyr holt in einem ebenfalls blitzenden Eimer Wasser aus einem nicht näher erkennbaren Hintergrund herbei, während ein Lira-da-braccio-Spieler, wahrscheinlich

Orpheus, scheinbar unbeteiligt im Spiel innehält, und im Vordergrund ein nachdenklicher König Midas zu Boden blickt. Im unteren rechten Rand schaut ein kleiner Junge, begleitet von einem Schweißhund, erschrocken und mit Tränen aus dem Bild, während ein weisses Schosshündchen das Blut des Marsyas aufleckt. Wie bei Ovid liegt das Bedeutungsvolle in der Bearbeitung des vorhandenen Stoffes: Obwohl Tizian die Szene aus den *Metamorphosen* in der ins *volgare* (Italienisch) übertragenen Fassung seines Freundes Lodovico Dolces kannte, die *Trasformazioni*, die eine moralisierende

Sicht auf den Mythos unterstreichen und den Sieg des Gottes über den frechen Satyr rechtfertigen, scheint er sich auf die Seite des Marsyas zu schlagen.¹³ Ovid schildert im sechsten Buch der *Metamorphosen* das Leiden des Satyrs, in drastischen Worten die Schindung selbst und betont nach dem gewaltsamen Tod den Aspekt der Trauer, wobei erst durch die Reaktion des Publikums eine Verwandlung – Metamorphose – eintritt: die Tränen der Hirten und Naturgötter werden zum Fluss der Erinnerung, der den Namen des Satyrs trägt.¹⁴ Das sechste Buch steht im übergeordneten Zusammenhang der Musendiskussion Ovids, d.h. einer philosophischen Positionsbestimmung der Künste. Er stellt eine Serie von menschlich-göttlichen Konfrontationen dar, die immer in der Niederlage der Menschen¹⁵ enden, die vernichtet oder verwandelt werden. Anstatt die Hybris der menschlichen Künstler zu verurteilen, und somit die Verherrlichung der Mächtigen und Götter als Aufgabe der Kunst fortzuschreiben, scheint Ovid die Liebe, die Klage und die Not als Ursprünge der Kunst nahezulegen.¹⁶ Die Existenz des Künstlers bleibt eine für die Macht gefährliche, und daher gefährdete. In diesem Punkt knüpft Tizian an, der die Szene intim ohne konkreten Bildhintergrund malt, und den Betrachter über die räumliche Aufstellung der Figuren mit einbindet, der Kreis schliesst sich erst mit dem Zuschauer, der damit die Perspektive der im Bild fehlenden Hirten, Nymphen und Satyrn¹⁷ übernimmt. Sich selbst hat Tizian als sagenhafter König Midas ins Bild gesetzt, in seinen Zügen ist deutlich der venezianische Maler zu erkennen,¹⁸ der eigentlich bei einem anderen Musikwettstreit beteiligt war: der griechische Hirtengott Pan trat mit der mehrrohrigen Syrinx-Flöte gegen die Kithara Apollos an, Apoll wurde der Sieg zugesprochen, nur Midas als (menschlicher) Schiedsrichter war anderer Meinung – worauf der verärgerte Apoll ihm seine törichten Ohren zu „Eselsohren“ langzog, die hier zwischen Krone und grauem Haar verborgen liegen. Beide Mythen traten bereits im Altertum gemischt auf, so auch in der Bildtradition der Renaissance. Apoll soll seinen Sieg nur mit



Tizian, „Apollo schindet Marsyas“, erzbischöfliche Gemäldegalerie Kromeriz, 1571-1576

13 Irene Tobben, *Die Schindung des Marsyas*. Nachdenken über Tizian und die Gefährlichkeit der Künste, Berlin: Arsenal, 1997, S. 14f.

14 siehe eingeschobener Textblock unten

15 Ein Satyr ist selbstverständlich kein menschliches Wesen, ebensowenig wie die Nymphen, aber als Wald- und Flurgottheiten stehen sie in der Hierarchie des griechisch-römischen Altertums weit unter den herrschenden olympischen Göttern.

16 Irene Tobben, *Die Schindung des Marsyas*. Nachdenken über Tizian und die Gefährlichkeit der Künste, Berlin: Arsenal, 1997, S. 70ff.; so erklärt Ovid die Entstehung der Musik aus Todesklagen.

17 Der eimertragende Satyr trauert eben nicht um seinen „Bruder“ Marsyas, sondern bedient die Schinder.

18 Jaromír Neumann, *Tizian. Die Schindung des Marsyas*. Praha: 1962; auch: Irene Tobben, Berlin: 1997

14 „Kaum hatte jemand so vom Untergang der lykischen Bauern berichtet, entsann sich ein anderer jenes Satyrs, der mit seinem Spiel auf der Flöte der Pallas (Athene) Apollo unterlag und büßen musste: „Warum reisst Du mich von mir selbst los?“ rief er. „Ach es reut mich! Ach, so viel“ – er schrie es wieder und wieder – „ist eine Flöte nicht wert!“ Während er so schrie, wurde ihm die Haut, die Hülle der Glieder, abgezogen. Da war nichts als eine einzige Wunde, überall strömte das Blut, entblösst sind die Sehnen, und unbedeckt schlagen zuckend die Adern. Man hätte die Eingeweide zählen und im Brustkorb die Lungenflügel erkennen können. Ihn beweinten die Götter der Wälder, die ländlichen Faune, dazu seine Brüder, die Satyrn, und sein Schüler Olympos, für den er auch nun noch Liebe empfand; auch die Nymphen weinten und jeder Hirt, der auf jenen Bergen wollige Herden und Hornvieh weiden liess. Nass wurde die fruchtbare Erde; doch durchnässt noch fing sie die fallenden Tränen auf und sog sie ein in ihre innersten Adern. Hier verwandelte sie sie in Wasser und sandte sie wieder nach oben. Daher führt Phrygiens klarster Strom, der zwischen steilen Ufern zum brausenden Meer fliesst, den Namen des Marsyas.“ Ovid, *Metamorphosen*, Sechstes Buch, Vers 382-400, Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler, 1999, S. 210f.

einem Trick erreicht haben, indem er zu seinem Saitenspiel sang, was die flötenblasenden Kontrahenten Pan bzw. Marsyas nicht konnten und unterlagen. Die Machtlosigkeit gegenüber dem (göttlichen) Entscheid gibt Tizian in seinem Midas mit dem Ausdruck tiefster Melancholie wieder, während über der Szene eine tragische Ruhe herrscht. Das Naturwesen Marsyas schreit nicht

(mehr) um sein Leben, statt dessen fixiert sein rechtes Auge den Betrachter. Tizians Gemälde erklärt einer optimistischen Ausdeutung der Häutung, ob im Sinne einer Wiederherstellung der göttlichen Ordnung durch die Strafe, oder einer märtyrerhaften Befreiung der Seele aus dem Gefängnis des

Körpers, eine düstere Absage.¹⁹ Die Parteinahme des venezianischen Malerfürsten, der wegen seines Lichtes und seines Farbauftrages gerühmt wurde, die Natur selbst zu übertreffen,²⁰ könnte auch mit dem latenten Vorwurf der Hybris zusammenhängen, die diesem Ruhm innewohnt: wer nicht mehr nach der Natur arbeitet, sondern diese übertrifft, und selbst zum Schöpfer wird, dringt ein in das Reich der Götter.²¹

Mythos

Einen weiteren Schlüssel zum Verständnis dieses Mythos' liefert Nietzsche in der Tragödienschrift, indem er den Konflikt zwischen den Polen des Apollinischen und Dionysischen als grundlegende Bedingung der Kunst und Kultur ausmacht. Apoll steht als Gott des Traumes, der (abbildenden) Künste, des Scheines, des Orakels von Delphi, des Masses und der Abgrenzung der Person – dem *principii individuationis* – auf der einen Seite; Dionysos' Sphäre entspricht dem Rausch, der Lust, dem Trieb, der Musik, der grossen Vereinigung von Mensch und Natur, der Überwindung der Individuation.²² Im Bereich der Musik treffen beide Gottheiten aufeinander und Nietzsche den Nagel auf den Kopf, wenn er die apollinische Klarheit des Saiteninstrumentes (Kithara) von dem dionysischen Furor des Rhythmus und der Melodie unterscheidet. Marsyas war ursprünglich ein phrygischer Gott, der Begleiter der grossen Urmutter Kybele, der als Fruchtbarkeitsgöttin in orgiastischen Festen jährlich mit Rausch und ekstatischer Musik von Trommel und Flöte gehuldigt wurde. Mit der griechischen Eroberung der kleinasiatischen Mittelmeerküste wurden die phrygischen Hirten unterdrückt, aber ihre gestürzte Gottheit fand als Satyr, also als lustvoller flötenspielender Begleiter des Dionysos, ein Fortleben im Mythos. Zugleich wurde seine Minderwertigkeit mit der halbtierischen Gestalt und dem triebhaften Wesen festgeschrieben, die im Gegensatz zu der Vollendung der Olympier steht; analog verhält sich die Geschichte mit dem arkadischen Hirtengott Pan. Für Nietzsche ist selbst der Dionysoskult ein Import aus der asiatisch-persischen Kultur, der von den vorsokratischen Griechen zu einer olympischen Gottheit umgedeutet und in den Mythos integriert wurde, weil das Dionysische die Verehrung des Lebensquells schlechthin bedeutet. Hier macht Nietzsche auch die eigentliche zivilisatorische Leistung der archaischen Griechen fest, die aus einem Amalgam verschiedenster Einflüsse mit Hilfe der Kunst und des Mythos' eine genuin eigenständige Kultur hervorbrachten. In einer Parallelie zwischen der Entwicklung der Gemeinschaft und des Einzelnen sieht Nietzsche die gleichen Kräfte oder Gottheiten am Werk: wie sich die frühgriechische Tragödie aus dem Dionysos-Kult entwickelt und der individuelle Held als Ausdruck apollinischer Erscheinung aus dem berauschten Chor der Satyrn aufsteigt, so ist der Einzelne eine Maske – *persona* – des vorbewussten ungeteilten Lebenswillens. Erst die künstlerische Form macht

19 so zum Beispiel in der Göttlichen Komödie: „Apollo gütiger! Zur letzten mühe / Gib dass ich so viel deiner kräfte fasse / Dass der geliebte lorbeer dann mir blühe! / Bislang braucht ich Ein jedoch nur zum Parnasse / Doch für die jetzo mir gezogenen strecke / Bedarf ich beider eh ich ein mich lasse. / Dring nun in meinen busen und erwecke / Die töne wie einst in des Marsyas Jahre / Als du ihn zugst aus seiner glieder decke!“, Dante Aligheri *La Divina Commedia, Paradiso I/13*, übersetzt von Stefan George, „Göttliche Komödie“, Berlin: 1912

20 Katja Marano, *Apoll und Marsyas*. Ikonologische Studien zu einem Mythos in der italienischen Renaissance, Frankfurt: Peter Lang, 1998, S. 185ff.; Vasari wirft Tizian genau das Gegenteil vor: dass er nur bei der Erscheinung hängen bleibe, weil er die poetische Kunst des disegno nicht beherrsche, die erlaube, über die gesehene Natur hinauszugehen.

21 William Gaddis hat eine Reflexion dieser These zum Gegenstand eines umfangreichen Romanes gemacht: William Gaddis, *Die Fälschung der Welt*, Frankfurt: Zweitausendeins, 1998 (1959)

22 Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, KSA Band 1, Berlin/New York 1999, S. 25ff.

den Aufstieg, die Selbstbewusstwerdung und dann die unausweichliche Vernichtung des Helden in der Tragödie erträglich, ja sogar lustvoll, und rechtfertigt das Dasein als ästhetisches Phänomen.²³ *Pessimismus der Stärke* nennt Nietzsche diese Grundhaltung, die eine Absage an den Glauben an das Seelenheil, den Fortschritt oder die Revolution bedeutet: Sie ist *pessimistisch*, weil sie die Zivilisation als ein Verbrechen und das Wesen der Macht als schlecht beschreibt, ebenso, wie das bewusste Individuum nur eine Spiegelung auf dem Meer des Wollens und Leidens ist, und sich keine Aussicht auf Heil oder Trost bietet. Diese Schwäche des Bewusstseins gegenüber Trieb und Zivilisation, die Nietzsche hinter mythologischen Götternamen verbirgt, wird Sigmund Freud wenig später in die Begriffe Ich, Es und Über-Ich übersetzen. Ein Pessimismus der *Stärke*, weil die Grundtatsache des Lebens, das Leiden oder der Schmerz der Existenz, bejaht werden, der Wahnsinn und Exzess als notwendige Voraussetzungen des Helden und des Künstlers – des *Schaffenden* – begriffen werden. Der Künstler thematisiert die Leiden der Individuation im Werk, sublimiert den Kampf zwischen apollinischer und dionysischer Sphäre zum ästhetischen Genuss, wobei das Kunstwerk selbst sich nur als apollinischer Schein manifestieren kann. Aber der Konflikt an sich bleibt ungelöst, brodelt unter der Illusion weiter, und verweist nur auf sich selbst: Selbstsein und Vergehenwollen. Nietzsche schildert König Midas als Häscher, der dem weisen Silen die dionysische Wahrheit von der Nichtigkeit der Existenz entlockt.²⁴ Diese Konfrontation mit dem Nichts befreit den Menschen von der Last der Metaphysik und Religion, wirft ihn aber auf sich selbst, das Problem der Selbst(er)findung, zurück: um zu sein, muss man schaffen; aber statt der Kathedralen und Staatsgebilde als Gemeinschaftskunstwerke einer vergangenen Zeit steht die Vervollkommenung des grossen Einzelnen. Marsyas, der Satyr zwischen Gott und Tier, entspricht der Forderung Nietzsches, dass der Mensch höher hinaus und tiefer zugleich werden müsse. Nietzsches Vorgehensweise der *Umwertung* der griechischen Antike oder der alt-persischen zoroastrischen Philosophie, der Blick zurück nach vorn, versucht diesen Anspruch auch literarisch einzulösen: Der Untergang Zarathustras als Anlauf zum Übermenschen. So gesehen kann die Schindung des Marsyas als Initiationsopfer des modernen Menschen interpretiert werden, das in der Kunst immer wieder von neuem vollzogen wird.²⁵

Gelbes Haus II

Der Mythos von Apollo und Marsyas spricht vom Selbstbehauptungsanspruch der Kunst und des einzelnen Individuums. Kunst und Mythos ermöglichen einen Zugang zu den vorgeschichtlichen oder vorbewussten Erfahrungen des Menschen, können in ihrer Unschärfe aber als Gefässe für Kritik an der Gegenwart dienen.²⁶ Nicht umsonst verbannte Platon die Flötenmusik aus seinem Entwurf eines idealen Staates, weil er das Subversive und Entgrenzende im Klagen und Verführen der Musik fürchtete. Umgekehrt hebt die Kunst die allzu persönlichen Entstehungshintergründe im Werk auf, transponiert die dionysischen Schreie in apollinische Harmonien. Der Umbau des „Gelben Hauses“ wurde im Oktober 1995 von der Gemeinde Flims in Auftrag gegeben, um die umfangreiche Kulturgütersammlung des ortsansässigen Architekten

²³ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, KSA Band 1, Berlin/New York 1999, S. 47f.

²⁴ „Es geht die alte Sage, dass König Midas lange Zeit nach dem weisen Silen, dem Begleiter des Dionysos, im Walde gejagt habe, ohne ihn zu fangen. Als er ihm endlich in die Hände gefallen ist, fragt der König, was für den Menschen das Allerbeste und Allervorzüglichste sei. Starr und unbeweglich schweigt der Dämon; bis er, durch den König gezwungen, endlich unter gellendem Lachen in diese Worte ausbricht: „Elendes Eintagsgeschlecht, des Zufalls Kinder und der Mühsal, was zwingst du mich dir zu sagen, was nicht zu hören für dich das Erspriesslichste ist? Das Allerbeste ist für dich gänzlich unerreichbar: nicht geboren zu sein, nicht zu sein, nichts zu sein. Das Zweitbeste aber ist für dich – bald zu sterben.“ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, KSA Band 1, Berlin/New York 1999, S.35

²⁵ Beat Wyss, *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, Köln: DuMont, 1996, S. 17: „Durch die Reibung zwischen Zucht und Hemmungslosigkeit wird das Denken zum Sprühen gebracht. Der Schaffende verkörpert beides: Marsyas und Apollo – der warme Mund des Zeugens und dessen Richter in einer Person, Artifex marty! Jede bearbeitete Leinwand ist ein Stück Haut, die sich der Künstler abzog. Der apollinische Teil des Selbst hat die Aufgabe, das Pochen der Unterwelt in ein tönendes Lied zu übersetzen. Apollo ist der Schöpfer einer Mittelwelt der Kunst, die die Sphären des Dionysos überhaupt erst erträglich macht.“

²⁶ So ist in der Tate Modern in London zur Zeit eine „Marsyas“-Skulptur des indisch-britischen Künstlers Anish Kapoor in der 135 Meter langen Haupthalle aufgestellt, die den Raum mit zwei roten PVC-Membranen füllt; die blutige Geschichte des Mythos wird heute vor dem Hintergrund des drohenden Irak-Krieges interpretiert, z.B. Artikel von Wolfgang Sanders in der F.A.Z. vom 11.02.2003, Nr. 35 / S. 33

- 27 Rudolf Olgati (*7.9.1910, †25.9.1995) sammelte seit den 1940er Jahren Möbel, Gebrauchsgegenstände, Türen und andere alte Bauteile aus Graubünden, die er bei Gelegenheit in seine Neubauten integrierte.
- 28 „Die Fassadenschalen öffnen sich nach oben und umhüllen den wertvollen Inhalt.“
- 29 Martin Tschanz hat dafür das Bild eines Totenschädels gefunden, Martin Tschanz, „Dichte“, in: *Valerio Olgati, Das gelbe Haus Flims, Umbau 1995-1999*, Zürich: gta, 1999 (Ausstellungskatalog)
- 30 Es wurde eine Tiefgarage eingefügt und der Bestand unterfangen; im Vorderhaus war eine Schwammsanierung mit umfangreichen Eingriffen in die Statik notwendig, und ab dem 3. OG wurde komplett abgerissen.

Rudolf Olgati²⁷ aufzunehmen. Das Legat war mit Auflagen verbunden, dem vorgegebenen Ort – das Gelbe Haus – und der Gestaltung – weisse Fassade und Steinplatteneindeckung auf dem Dach. Mit der Beauftragung des Sohnes des verstorbenen Architekten wurde aus dem Museum lokaler Identität eine Auseinandersetzung zwischen Hommage und künstlerischer Selbstbehauptung. So scheint Valerio Olgati mit der Betonung der körperlich-kubischen Erscheinung und der weissen Kalkschlämme den Grundsätzen der Architektur seines Vaters zu entsprechen. Auch die radikale Trennung von massiver Mauerwerksschale und hölzerner Innenkonstruktion stehen in der Tradition Rudolf Olgatis.²⁸ Differenzierter ist der Umgang mit dem für den Vater so wesentlichen Element der „Säule“, die als durchgehende hölzerne Vierkantstütze interpretiert wird, die „willkürlich“ aussermittig gesetzt ist und im Dachstock verzogen wird. Zum Bruch kommt es durch die Behandlung der Oberfläche: das Abschlagen des Putzes und die Nachbearbeitung der rohen Wand, um die plastische Qualität des Ruinösen herauszuholen, stehen im Kontrast zum harmonischen weissen Ideal der Klassizität, ob griechisch oder modern. Die tiefen Schlagschatten der Fensterlöcher unterstützen den Eindruck, eine Ruine, eine freigelegte Spolie längst vergangener Zeiten vor sich zu haben – kein Haus der Musen, sondern ein Haus der Leere, ein Haus der Erinnerung.²⁹ Zu Ovids Zeiten waren Darstellungen des gefesselten Marsyas und des messerbewehrten Siegers Apollon bevorzugter Schmuck an Sarkophagen: *memento mori* und Metamorphose.

Weisses Haus

Als Metamorphose präsentiert sich auch das 2000 fertiggestellte Haus Delbrück der gleichnamigen Privatbankiers in Berlin Mitte. Hier bildet ebenfalls der Umbau eines bürgerlichen Hauses den Kern der Auseinandersetzung mit dem architektonischen Erbe des 19. Jahrhunderts. Das ursprünglich dreigeschossige Wohnhaus wurde bereits 1921 zum Bankhaus umgebaut, dabei um ein Vollgeschoss und zwei Dachgeschosse aufgestockt und der Innenhof als Kassenhalle überkuppelt. Im Krieg beschädigt, in der DDR-Zeit repariert und als Verlagshaus genutzt, beauftragte die Bank die Architekten Kollhoff und Timmermann mit der Sanierung und dem neuerlichen Umbau. Der marode Zustand des Hauses ermöglichte Hans Kollhoff weitgehende Eingriffe in die Substanz: der Aufbau von 1921 wurde abgetragen und durch drei neue Staffelgeschosse ersetzt. Der Innenhof wurde vollkommen neu gebaut.³⁰ Doch das Neue ist das Bekannte, oder es hinterlässt den Eindruck, es könnte zumindest so gewesen sein. Dem Sockel folgt ein Gesims, dem zweigeschossigen Aufbau folgt das nächste Gesims – hier endet das Wohnhaus von 1832 – das dritte Obergeschoss schliesst seinerseits mit einem Gesims ab – hier endet das Haus von 1921 – darüber folgen zwei Staffelgeschosse jeweils mit Gesims. „Ein Haus als grosses Putzrelief“ nennt das der Architekt. Durch den Kunstgriff von Rücksprung, Brüstung und Gesims werden die neuen Geschosse in den monumentalen Abschluss des Gebäudes eingebunden; und der Bau erscheint plastisch, obwohl er in der Straßenflucht liegt.

Drei Häuser

Das Bankhaus Delbrück ist nicht nur ein Haus der Erinnerung, weil die Privatbankiers an ihren alten Standort zurückkehren, sondern weil der Architekt Hans Kollhoff es zur Projektionsfläche der Erinnerung an die europäische Stadt, zu einem Bild von bürgerlich klassischer Blüte verdichtet. Die weisse Putzhülle des Hauses glättet die Unterschiede zwischen Bestand, Umbau und Neugestaltung, und zieht das Haus zur Gesamtform zusammen, während die



Kollhoff und Timmermann, *Bankhaus Delbrück*, Berlin, 1995-2000

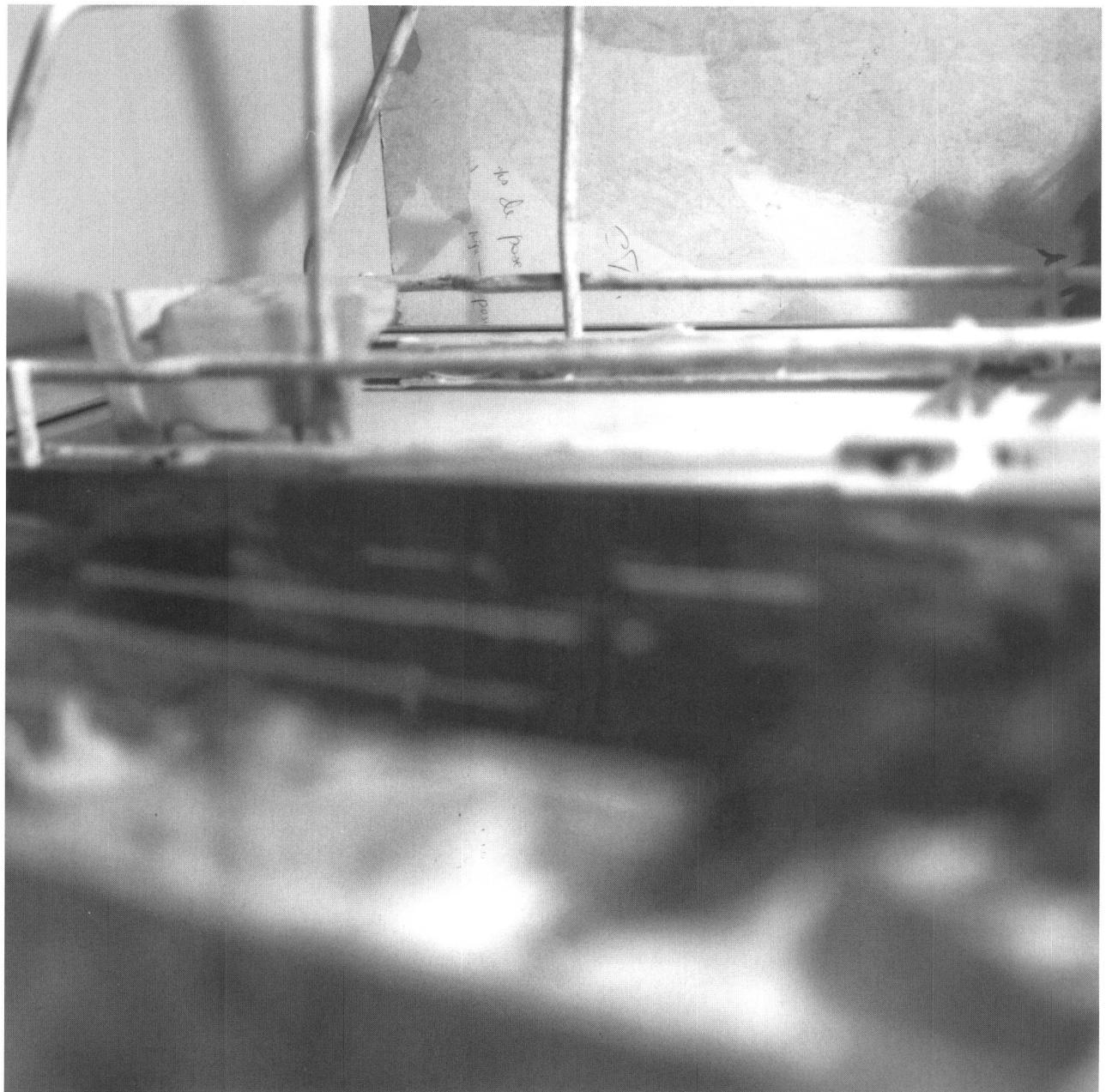
Gesimsbänder die Baugeschichte in vertikalen Schichten lesbar erhalten. Dieses räumlich und metaphorisch überhöhte Haus zeigt eine geschlossene Oberfläche, es führt eine makellos glatte, eine „schöne“ Haut vor. Eine Fassade, die sich nicht zum ersten Male gehäutet hat, sondern ein Gesicht, dem die Verwandlung und der Rollenwechsel Ausdruck der Zivilisation geworden ist – eine Maske.³¹ Das Haus wirkt erkennbar alt, und doch geliftet oder retuschiert, man könnte auch sagen kosmetisch behandelt, gerade im Hinblick auf die Spekulationen des 19. Jahrhunderts über die Verbindung von Kosmetik und Cosmos. Eine wiederkehrende Jugendlichkeit der Fassade steht dem Klassizismus als zyklischer Kunsthaltung, die von einem feststehenden Kanon der Architektur ausgeht, der in neuen Bauaufgaben nur angenähert werden kann, gut zu Gesicht. Man ist versucht, den schönen Schein und das Affirmative des Gebäudes als apollinisch zu bezeichnen, aber nur in dem Sinne, wie Nietzsche die Illusion an sich als apollinisch beschreibt,³² denn diese Architektur ist erst vor dem pessimistischen Spiegel der Zerstörung mitteleuropäischer Stadtformen, des Verfalls der Stadt Berlin und der Hoffnung auf eine neue Renaissance lesbar. Die vorgegebene Konventionalität der Architektur bleibt höchst reflektiert und artifiziell und damit alles andere als konventionell. Wie anders verhält es sich mit dem „Gelben Haus“, dessen abgestockter Putz auch eine *romantische Naivität*, den Traum von der „edlen Wildheit“ und der Verleugnung der Zivilisation anklingen lässt, mit anderen Worten, die Parteinahme für Marsyas statt Apollon.³³ Indem es ein Traum auf dem Boden der Zivilisation und Konvention der Kunst ist, bleibt er unerfüllt, entfremdet und damit modern. Die Lektüre der Putzoberfläche als abgezogene Haut und die Verknüpfung mit dem Marsyas-Motiv ermöglichen es, die architektonische Geste als Kommentar zur Gratwanderung künstlerischer Selbstbehauptung einzuordnen. Valerio Olgiatis Blick zurück zu den Ursprüngen und unter die Glätte der Oberfläche hat wenig von der melancholischen Archäologie der Arbeit Whitereads, die Spuren aufnimmt, konserviert und ausstellt. Das Abziehen der Haut ist beim „Gelben Haus“ als Illusion verbildlicht, während es für Whitereads Arbeit wesentlich methodisch und dialektisch ist, d.h. ohne eine Entfernung der ausgegossenen Hülle kommt das Werk nicht zum Vorschein, und im Werk erst wird die entfernte Haut als Abwesende sichtbar. So geht ihre Arbeit auch am Weitesten, indem sie die Zerstörung der Hausschale in Kauf nimmt, während die Architekten bei aller Radikalität der Eingriffe in die Substanz innerhalb des Metiers der Baukunst bleiben und somit die Bereitstellung nutzbarer Räume sicherstellen. Aber in allen drei Arbeiten, die sich mit bestehenden Häusern und ihren Geschichten befassen, wird das Haus als ein Ort künstlerischer Reflektion etabliert. Anhand der Hülle der Erinnerung kann die Architektur als monumentale Kunst auftreten.

Ole W. Fischer ist Architekt, Doktorand und Assistent für Architekturtheorie an der ETH Zürich.

31 Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I*: § 218, KSA Band 2: Berlin/New York 1999, S. 178f.: „Der Stein ist mehr Stein als früher. – Wir verstehen im allgemeinen Architektur nicht mehr, wenigstens lange nicht in der Weise, wie wir Musik verstehen. Wir sind aus der Symbolik der Linien und Figuren herausgewachsen, wie wir der Klangwirkung der Rhetorik entwöhnt sind, und haben diese Art von Muttermilch der Bildung nicht mehr vom ersten Augenblick unseres Lebens an eingesogen. An einem griechischen oder christlichen Gebäude bedeutet ursprünglich alles etwas, und zwar in Hinsicht auf eine höhere Ordnung der Dinge: diese Stimmung einer unausschöpflichen Bedeutsamkeit lag um das Gebäude gleich einem zauberhaften Schleier. Schönheit kam nur nebenbei in das System hinein, ohne die Grundempfindung des Unheimlich-Erhabenen, des durch Götternähe und Magie Geweihten, wesentlich zu beeinträchtigen; Schönheit milderte höchstens das Grauen, – aber dieses Grauen war überall die Voraussetzung. – Was ist uns jetzt die Schönheit eines Gebäudes? Dasselbe wie das schöne Gesicht einer geistlosen Frau: etwas Maskenhaftes.“

32 Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, KSA Band 1, Berlin/New York 1999, S. 68: „vielmehr ist die Werdelust des Künstlers, die jedem Unheil trotzende Heiterkeit des künstlerischen Schaffens nur ein lichthes Wolken- und Himmelsbild, das sich auf einem schwarzen See der Traurigkeit spiegelt.“

33 Heinrich Helfenstein: „Das gelbe Haus in Flims“, in: Kunsthaus Bregenz/ archiv kunst architektur (Hrsg.): *Valerio Olgiati. Das Gelbe Haus*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2000, S. 23.



Bernard Voïta: *Sans Titre*, 2001, Gelatin Silber auf Baryt, Grösse je 90 x 90 cm

Bernard Voïta, geboren 1960 in Cully (Schweiz), lebt und arbeitet in Brüssel; verschiedene Ausstellungen seiner Werke, u.a. in Zürich, Bern, Lausanne, Paris, Antwerpen, Oslo, New York.

