Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art

Band: 58 (1971)

Heft: 10: Grosse Hallen

Artikel: Die Aussage der Architektur : werk-Umfrage über Architektur und Semiotik - Teil 3

Autor: [s.n.]

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-45102

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: 11.01.2026

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

Die Aussage der Architektur

werk-Umfrage über Architektur und Semiotik – Teil 3

Zusammenstellung: Bruno Reichlin und Fabio Reinhart
Mitarbeit für die Übersetzungen aus dem Italienischen und Fachbegriff-Verzeichnis: Heinrich Helfenstein

Was bedeutet Architektur? – Diese Frage stellen auch die sieben Bilder von Photograph Alban Welti, Berikon, die wir dieser Publikation beigeben

Fragen zur Semiotik der Architektur siehe *werk* 4/1971 und 6/1971
Fachbegriff-Verzeichnis siehe Seite 701

Umberto Eco

Komponentenanalyse des Zeichens /Säule/

0.1
Eine der Hauptaufgaben der Semiotik besteht darin, eine Untersuchung aller kulturellen Phänomene als kommunikative Prozesse zu ermöglichen. Das besagt nicht, daß alle kulturellen Phänomene nur kommunikative Prozesse seien, sondern es heißt nur soviel: (a) diese Phänomene können als kommunikative Prozesse gesehen werden; (b) sie sind Elemente der Kultur, gerade weil sie auch kommunikative Prozesse sind. In diesem Sinne stellt eine Semiotik der Architektur einen der Hauptpunkte aller semiotischen Untersuchungen dar.

0.2
Die Architektur besteht aus Produkten, die Innen- und Außenräume begrenzen, um damit Funktionen zu ermöglichen wie: hinauf- und hinunter-, hinein- und hinausgehen, sich vor Gewittern schützen; zusammenkommen, schlafen, essen; beten, Ereignisse feiern, Ehrerbietungen erweisen ...

0.3
In unserem Buch «La Struttura Assente» [1] haben wir versucht, die architektonischen Zeichen (wobei die Frage bestehen bleibt, was man unter /Zeichen/ als «Einheit eines architektonischen Codes» versteht) generell als ein System von begrenzten Produkten und Räumen zu definieren, die auf Grund von Konventionssystemen (Codes) mögliche Funktionen kommunizieren. Wir haben einfache *Stimulierungsprozesse* (eine Stufe, auf die ich im Dunkeln stoße, zwingt mich, ein Bein zu heben) von *Bedeutungsprozessen* unterschieden (eine /Treppe/ besteht aus der Artikulierung einiger morphologischer Elemente, die in ihrem Zusammenhang als «Steigmaschine» erkannt werden. Wird die Treppe als solche erkannt, dann verwendet man sie. Sie kann jedoch auch erkannt werden, ohne daß man sie dann verwendet. Sie kann schließlich auch die mögliche Funktion «steigen» kommunizieren, ohne diese dann wirklich zuzulassen, wie dies beim Trompe-l'œil der Fall ist). Dies bedeutet, daß der kommunikative Aspekt in der Architektur den funktionalen überwiegt und diesem vorangeht.

0.4
Von diesem Gesichtspunkt aus sind also die von der Architektur bedeuteten Funktionen nicht notwendig Bezugspunkte in der Wirklichkeit (Referent siehe Begriffsverzeichnis): es sind nicht notwendig ausführbare und ausgeführte Funktionen. Es sind keine *Tokens* (meine konkrete Handlung, *hic et nunc* diese Treppe hinaufzugehen), sondern es sind *Types,* das heißt Klassen möglicher Funktionen. Demnach sind es *kulturelle Einheiten,* bevor sie praktische Handlungen werden. Ein architektonischer Gegenstand ist also ein Signifikant (im Sinne Saussures), das ein Signifikat bezeichnet.

0.5
Ebenfalls in «La Struttura Assente» unterschieden wir zwei Funktionstypen: die *primären Funktionen,* die die funktionalistische Tradition als Funktionen im eigentlichen Sinne auffaßt (hinaufgehen, ans Fenster gehen, Luft schöpfen, zusammenleben usw.), und die *sekundären Funktionen,* die die Kunstgeschichte oder die Ikonologie eher als «symbolische Werte» der Architektur klassifizierte: eine gotische Kathedrale erlaubt einige primäre Funktionen wie «Zusammenkunft», kommuniziert aber gleichzeitig einige «ideologische» Werte wie «Erhebung zum Himmel», «mystische Stimmung», «Verteilung des Lichtes als Symbol göttlicher Gegenwart» oder auch «Sammlung», «Ehrerbietung» usw. Wir haben damit im architektonischen Zeichen einen Prozeß der *Denotierung* primärer Funktionen von einem Prozeß der *Konnotierung* sekundärer Funktionen unterschieden. Natürlich ist für viele architektonische Objekte die Kommunikation der sekundären Funktionen (in sozialer und ideologischer Hinsicht) wichtiger als diejenige der primären Funktionen. Deswegen wird der Terminus /Funktion/ nicht im einschränkenden Sinn verwendet, den ihm der klassische Funktionalismus zuschrieb.

0.6
Schließlich ließen wir in «La Struttura Assente» einige Probleme offen: eines der wichtigsten bezieht sich auf die Frage, welches die Artikulierungsebenen der architektonischen Zeichen und welches in der Architektur die Einheiten des Bedeutens sind.

1.1
Das erste Problem ist ziemlich weitreichend und schwierig: denn man läuft Gefahr, in der Architektur Elemente der zweiten Artikulation (Figurae im Sinne Hjelmslevs) zu erkennen, die nicht ausschließlich der Architektur angehören: so zum Beispiel Elemente der euklidischen Geometrie, die wir «stoicheia» nannten und die differentiale, codierte Elemente sind, die ohne Zweifel kein Signifikat besitzen, die aber nicht oder nicht ausschließlich der architektonischen Sprache angehören (sie könnten Elemente der zweiten Artikulation in einem Gemälde Mondrians oder in einer photographischen Abbildung sein, die mit Hilfe eines Rasterbildes gedruckt wurde [2]). Dieses Problem wird heute von verschiedenen Seiten her angegangen, wobei uns bis jetzt der Versuch der architektursemiologischen Abteilung der Architektonischen Fakultät von Buenos Aires [3] am interessantesten erscheint.

1.2
Das zweite Problem, mit dem wir uns nun explizit auseinandersetzen wollen, ist dies: Welches sind in der Architektur die Bedeutungseinheiten? Wenn es erlaubt wäre (es ist aber nicht), die Begriffe der Linguistik auf die Architektursemiotik zu übertragen, müßten wir uns fragen: Was ist ein architektonisches «Wort»? Wir können uns jedoch fragen: Was ist ein «architektonisches Semem»?, das heißt: «Welche Signifikante kommunizieren in der Architektur ein spezifisch architektonisches Signifikat?»

1.3
Das weitere Problem wird sein: wenn die Sememe einmal festgestellt sind, muß versucht werden, aus ihnen eine Komponentenanalyse (oder eine semische Analyse) zu entwickeln, um zu zeigen, daß das Signifikat des architektonischen Signifikants aus weiteren kleineren Bedeutungseinheiten (Seme) zusammengesetzt ist, die nicht notwendig architektonischer Natur sind, die aber dazu beitragen, das Semem zu bilden.

1.4
Ein Semem wird als eine kulturelle Einheit verstanden; es ist deshalb Gegenstand einer strukturalen Architektursemantik. Das architektonische Signifikant hingegen wird «Morphem» genannt. Die Analogie zur linguistischen Terminologie ist etymologisch zu rechtfertigen: ein architektonisches Morphem ist ein Komplex formaler Eigenschaften. Es ist das Untersuchungsobjekt einer architektonischen Morphologie. Die klassischen Architekturtraktate, die zum Beispiel die architektonischen Ordnungen entwickelten, waren Morphologietraktate und bezogen sich auf Morpheme oder komplexe syntagmatische Ketten, die aus Morphemen bestehen.

2.1
Bevor wir unsere Analyse beginnen, muß jedoch ein gefährliches Mißverständnis beseitigt werden, das viele aktuelle Versuche auf dem Gebiet der Architektursemiologie beherrscht [4] (diese Versuche wurden übrigens zum großen Teil von italienischen Schulen durchgeführt). Dieses Mißverständnis rührt von einer «aesthetic fallacy» her, die den Architekturkritikern und -geschichtlern gemeinsam ist: die beinahe durchgehende Unterscheidung zwischen Zweckbau und Archi-

tektur; der Zweckbau bestehe aus Bauprodukten, die Räume umschließen, die praktischen Funktionen dienen sollen (ein Hühnerstall, ein Hangar, ein «häßliches» Haus). Die Architektur hingegen bestehe in der Artikulierung von Räumen, die zwar auch praktischen Funktionen dienlich seien, die aber vor allem wegen ihrer ästhetischen *Bezogenheit auf sich selber* («autoriflessività») gewertet werde. Nach dieser Theorie bedeutet ein architektonisches Werk seine eigene Struktur. Dies heißt die architektonische Sprache mit ihrer poetischen Funktion (im Sinne Jakobsons) gleichsetzen. Eine Semiotik der Architektur mit deren poetischer Funktion zu beginnen hieße etwa gleichviel, wie die Struktur der englischen Sprache von den Sonetten Shakespeares aus zu untersuchen und bei diesen stehenzubleiben. Es hieße, allein die mehrdeutige Verwendung (die Abweichung von der Norm) eines Codes zu studieren, den man noch nicht kennt.

2.2
Eine der hauptsächlichen «aesthetic fallacies» der architektonischen Semiotik besteht in der Behauptung, daß die architektonischen Gegenstände Signifikante seien, dessen Signifikate Räume seien. Der Raum (oder besser, mit einem abstrakten Begriff von Raum, die Räumlichkeit) wird dann als Ziel der architektonischen Kommunikation verstanden.

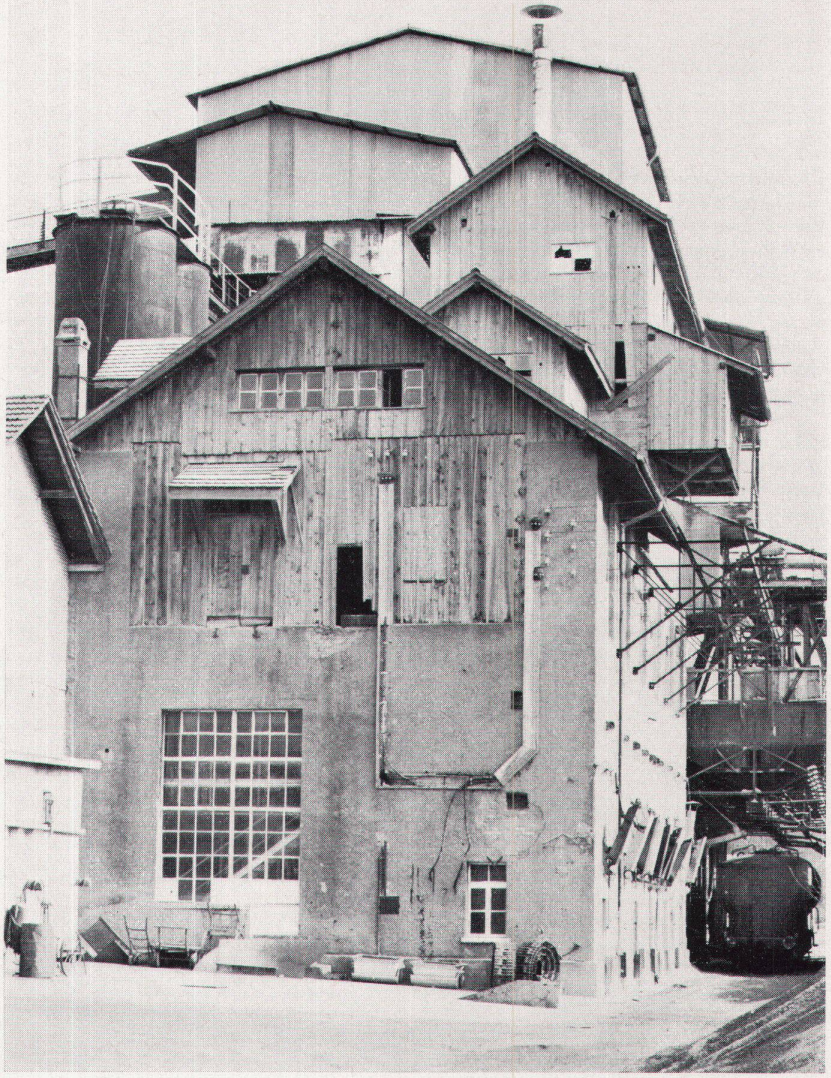
2.3
Es ist leicht einzusehen, daß von diesem Gesichtspunkt aus der Versuch, herauszubekommen, welches in der Architektur die Bedeutungseinheiten sind, irrelevant wird. Ein architektonisches Werk, zum Beispiel die Rotonda von Palladio, kommuniziert den besonderen Raum, den Palladio als Raum konzipiert hat. Sich zu fragen, was die Stufen der Treppe oder die Säulen, die diesen Raum begrenzen, bedeuten könnten, wird nutzlos. Es sind Zwischenelemente [5], die zur Bezeichnung einer ästhetischen Konzeption des Raumes dienen. Nicht zufällig stützt sich diese Architektursemiotik auf Werke, die explizit zur Vermittlung von ästhetischen Erfahrungen gebaut wurden und somit reich an «sekundären» und arm an «primären Funktionen» sind.

2.4
Um dieses Problem lösen zu können, muß auf jene nützliche Unterscheidung von Hjelmslev zurückgegriffen werden, die die *Ausdrucksebene* von der *Inhaltsebene* unterscheidet und diese ihrerseits in *Substanz des Ausdrucks* und *Form des Ausdrucks, Substanz des Inhalts* und *Form des Inhalts* gemäß dem folgenden Schema trennt:

$$I \quad \frac{S}{F}$$

$$A \quad \frac{F}{S}$$

2.5
Die Architektur als Kommunikation einer besonderen Auffassung des Raums zu studieren, entspricht der Untersuchung der Sprache als Mittel zur Darlegung syntaktischer Zusammenhänge. Die syntaktischen Zusammenhänge sind jedoch in der unmittelbaren Form, die sie annehmen, ein Aspekt der Form des Ausdrucks, der einen Inhalt bezeichnet, der seinerseits in pertinente (in semantischen Systemen organisierte) Einheiten unterteilt ist. Also bedeutet in der Architektur das



Faktum, einen bestimmten Raum in einer bestimmten Art zu artikulieren, alle möglichen räumlichen Artikulationen und Dispositionen (Substanz des Ausdrucks) nach einem System signifikanter Oppositionen (Form des Ausdrucks) zu unterteilen, und zwar mit dem Zweck, von allen möglichen Funktionen, die der Mensch im Kontext der Kultur (Substanz des Inhalts) ausüben kann, eine Reihe von Funktionen zu kommunizieren, die von einem System kultureller Einheiten (dem System der Sememe) präzisiert und definiert sind. Diese Reihe stellt die Form des Inhalts dar.

2.6
Ein Mensch steckt einen Stock in die Erde. Er kann dies tun, um die Position der Sonne zu messen, um eine Grenze zu fixieren, um einen Bezugspunkt anzugeben ... Der Stock ist ein Gegenstand, der keinen inneren Raum begrenzt (eine andere «aesthetic fallacy» ist jene, die uns glauben macht, der «architektonisch-ästhetische» Raum sei derjenige, der von den architektonischen Gegenständen nach außen hin abgegrenzt werde), der aber dem Außenraum ein neues Signifikat gibt (dieser wird zum «Umraum» des Stokkes: er ist in bezug auf diesen nah oder entfernt usw.).

Nun ist aber der solcherart vom Stock begrenzte Raum nicht das Signifikat, das der Stock kommuniziert: er ist eines der Elemente des Signifikants, gleich wie der Stock, der zur Kommunikation einiger möglicher Funktionen dient, die dieser Bezugspunkt zuläßt [6].

2.7
Es muß im übrigen hinzugefügt werden, daß der Raum (oder besser die räumlichen Bezüge, die Abstände als bereits formalisierte Elemente der unbegrenzten Substanz «Raum») ein vorarchitektonisches Material ist, das, wie uns die Proxemik lehrt, bereits mit seinen Signifikaten versehen ist [7]. Dieses signifikante Material, wird zusammen mit den Signifikaten, dessen Träger es ist, von der Architektur wiederum als Signifikant verwendet, um neue Signifikate, neue kulturelle Einheiten, die Sememe, zu bedeuten.

3.1
Wir stellen uns nun einen Bedeutungsvorgang folgenden Typs vor:

$$\begin{array}{ccc} s & \longrightarrow & K \\ x_1 & \longrightarrow & Y \end{array}$$

Dabei gilt:
x_1 ist die Einheit, die zu einem System vorarchitektonischer räumlicher Konfigurationen gehört (zum Beispiel der lineare Abstand von 3 m).

In «La Struttura Assente» nannten wir diese räumlichen Einheiten «Choreme» – abgeleitet vom griechischen *chora* (Raum).
Y ist die Einheit eines Systems physischer Funktionen: Hall erklärt, wie man aus einem Abstand von 3 m «Skin texture, hair, conditions of clothes», jedoch nicht «the finest details of the face» wahrnehmen kann.
K ist die Einheit eines Systems sozio-anthropologischer Funktionen, in diesem Falle etwa «social distance-far phase».

3.2
Der Bedeutungsprozeß betrifft ein räumliches Signifikant, das eine physische Funktion denotiert. Chorem und Funktion werden ihrerseits (insofern sie in ihrer Gesamtheit Zeichen sind, cf. Saussure) das Signifikant einer konnotierten, der sozio-anthropologischen Funktion. Wie man sieht, ist in dieser Phase die Architektur noch nicht auf den Plan getreten. Ein derartiger Bezug kann auch von zwei menschlichen Wesen in einer Wüstenebene aufgestellt werden.

3.3
Die Architektur greift ein, wenn ein Körper (zum Beispiel eine Tischplatte) als Form seiner eigenen Ausdruckssubstanz die Distanz von 3 m verkörpert. In diesem Sinne ist der Raum kein Signifikat des architektonischen Gegenstandes: er ist eine seiner morphologischen Merkmale (so wie in der Lexikologie das Lexem /Tisch/ die grammatische Eigenschaft «Singular» besitzt). In diesem Moment geschieht ein Bedeutungsprozeß folgenden Typs:

$$\begin{tikzcd} s \arrow[r] & K \\ m_1 \arrow[r] \arrow[u, dash] & Y \end{tikzcd}$$

Dabei gilt:
m_1 ist die Einheit, die zu einem morphologischen System gehört.
Y ist die Einheit eines Systems physischer Funktionen, die bereits von der Proxemik untersucht wurden, die jetzt aber nicht von einer räumlichen Distanz, sondern von einem Gegenstand bezeichnet wird, der (als Stimulus) diese räumliche Distanz bestimmt und der nicht die räumliche Distanz, sondern die physische Funktion kommuniziert, die Y zuläßt.
K ist die Einheit eines sozio-anthropologischen Systems (zum Beispiel «social distance-far phase»).

3.4
Man kann jedoch nicht behaupten, m_1 sei als morphologisches Element das Signifikant eines möglichen Semems «desk in the office of important people» (cf. Hall, p. 115). Damit das Signifikat «Schreibtisch» erfaßt wird, genügt es nicht, daß wir m_1 haben (Oberfläche mit einer Breite von 3 m). Es braucht weitere morphologische Merkmale, wie zum Beispiel vier vertikale Stützen (die Tischbeine), die ihrerseits physische Funktionen der Kategorie Y vermitteln, wie zum Beispiel «Stütze». Also ist m_1 nur eines der Elemente (ausgerüstet mit dem räumlichen Merkmal x_1) eines komplexeren architektonischen Morphems M, dem als semantische Einheit das architektonische Semem A entspricht («Schreibtisch im Direktionszimmer»).

3.5
Um diesen Prozeß besser zu begreifen, denke man an ein Morphem M, das morphologische Merkmale m besitzt, die wiederum mit räumlichen Merkmalen x ausgerüstet sind: $M\ [m_1\ (x_1), m_2\ (x_2, x_3) \ldots m_n\ (x_n)]$.

M drückt also ein architektonisches Semem A mit den semischen Eigenschaften $a_1, a_2 \ldots a_n$ aus.

Das Morphem M wird einige morphologische, das Semem A einige semantische Merkmale oder «Seme» aufweisen.

3.6
Jedes dieser semantischen Merkmale kann unmittelbar der Kategorie Y (denotierte physische Funktionen) oder der Kategorie K (konnotierte sozio-anthropologische Funktionen) angehören. Jedes Merkmal der Kategorie K wird seinerseits, auf Grund von genauen architektonischen Konventionen, andere sozio-anthropologische Funktionen (und also auch andere sekundäre Funktionen) konnotieren, wie zum Beispiel «Macht», «Achtung», «Manager» usw. Jede dieser sekundären, konnotierten Funktionen muß sich auf morphologische Merkmale stützen, die der Kategorie M angehören («Luxus» wird zum Beispiel ein semisches Merkmal a_n sein, das vom morphologischen Merkmal m_n ausgedrückt wird, das etwa die Verwendung von hochwertigem Holz sein könnte).

3.7
Diese theoretischen Hypothesen, die, wie man sieht, die Möglichkeit einer Komponentenanalyse der architektonischen Gegenstände implizieren, wurden im Verlaufe eines Experimentes, das unter meiner Leitung für das «Istituto de Especialisación en Historia de la Arquitectura» in La Plata (Argentinien) im Juli/August 1970 durchgeführt wurde, verifiziert. An diesem Experiment nahmen Studenten der Architektursemiologie, Architekturkritiker und -historiker sowie Architekten teil [8].

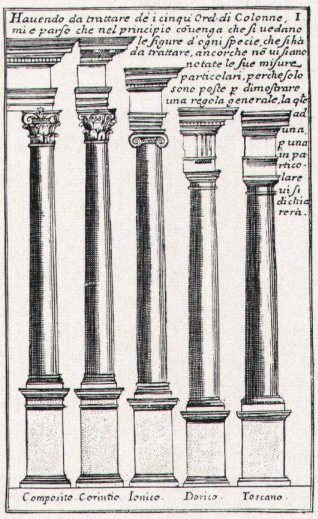
4.1
Wie man noch sehen wird, verwendete man für den Versuch einer Komponentenanalyse eines architektonischen Morphems eine Stammbaummethode, die an jene erinnert, die von Katz und Fodor sowie von Katz und Postal vorgeschlagen wurde [9]. Diese Methode wird von uns in der neuen Ausgabe von «La Struttura Assente» in einigen Punkten kritisiert, weil wir sie für allzu schematisch halten. Trotzdem glauben wir, daß sie beim Fehlen von ausgearbeiteten Notierungs- und Darstellungsschemata für eine erste Annäherung an die Probleme der Komponentenanalyse didaktisch wirksam sein kann.

4.2
Dennoch muß präzisiert werden, daß in den folgenden Stammbäumen einige Knoten enthalten sind, die von der Katz-Fodor-Postal-Hypothese ausgeschlossen wurden. Diese halten tatsächlich die Ausarbeitung einer «theory of settings» für unmöglich; das heißt, sie sehen keine Möglichkeit, auch die möglichen kontextuellen Geschehnisse als semantische Komponenten eines Lexems zu betrachten, die diesem Lexem einen bestimmten Interpretationsverlauf statt eines anderen zuweisen wird. Es handelt sich um die Behauptung, daß eine «theory of settings» die Betrachtung aller möglichen Kontexte und deshalb alle Geschehnisse des Universums einschließe. Wir möchten jedoch festhalten, daß in der semantischen Darstellung eines Elementes bevorzugte Geschehnisse, das heißt Einfügungen in einen bestimmten Kontext, betrachtet werden können, in dem dieses Element häufig steht. In diesem Sinne ist es erlaubt, diese kontextuellen Einfügungen als codiert und «kanonisch» und somit sehr wohl als Gegenstand einer Komponentenanalyse zu betrachten.

4.3
Die Katz-Fodor-Postal-Hypothese betrachtet jedoch nicht einmal die möglichen Konnotationen eines Lexems als dessen semantische Komponenten, und zwar aus denselben Gründen, die sie zur Ablehnung der «theory of settings» führten. Tatsächlich sind ja – im Prinzip – die möglichen Konnotationen einer semantischen Einheit unendlich. Kann man jedoch genaue kontextuelle Umstände betrachten (die – weil sie leichter wiederkehren können – im Vergleich zu anderen bevorzugt sind), dann wird es möglich sein, in die Komponentendarstellung einer Einheit auch die Konnotationen einzufügen, die diese am ehesten bewirkt und die somit bereits codiert sind.

4.4
Diese Präzisierungen dienen jedoch nur zur Erklärung dafür, (a) warum man ein System zur Komponentendarstellung annimmt, das in einigen Punkten demjenigen von Katz-Fodor-Postal ähnelt, (b) warum sich unser System von jenem abhebt, und (c), warum wir alles in allem dieses Darstellungssystem für völlig provisorisch und vereinfacht halten.

5.1
Das argentinische Experiment entstand aus einer Reihe von Diskussionen, bei denen einige Architekten, die an Vorstellungen gebunden waren, die denjenigen der italienischen Architektursemiologie ähneln, leicht in die «aesthetic fallacy» verfielen, zu glauben, das Signifikat einer architektonischen Einheit sei deren globale, in Termini des Raums gefaßte, ästhetische Bedeutung. Die Abneigung der Architekturkritiker dem Zweckbau gegenüber hatte sich darin gezeigt, daß sie beabsichtigten, Kunstwerke (zum Beispiel Gebäude von Frank Lloyd Wright) anstelle von gewöhnlichen Konstruktionen zu analysieren. Jene Einheiten, die elementar-signifikativ hätten sein können, verloren in diesen Fällen ihre bedeutungshafte Kraft, weil sie als Elemente eines größeren Syntagmas betrachtet werden mußten. Um diese Versuchung zurückdrängen zu können, hatte man sich schließlich entschlossen, bei Kindern (die frei von jeglichem kulturell-ästhetischen Vorurteilen seien) eine Umfrage durchzuführen, um sie zu fragen, was eine Tür oder was ein Fenster sei. Es handelte sich schließlich darum, zu sehen, ob bei einem «wilden» Empfänger – der nichts von unversitärer Kultur weiß – kleinste Einheiten vorhanden seien, die mit einem Sinn wie Stufe, Architrav, Absatz ausgestattet sind.



5.2
Das Projekt nahm schließlich die Form eines paradoxen Versuchs an: Welche Instruktionen müßte ich einem Marsmenschen geben, damit dieser eine Türe konstruieren könnte? Müßte ich ihn ein ganzes Haus bauen lassen, oder könnte ich ihm solche Inputs liefern, die (sieht man den Marsmenschen als «black box» an) als Output einen Gegenstand wie «Türe» oder «Fenster» ergeben würden, die der Marsmensch als solche erkennen könnte. Die häufigste Entgegnung war: «Wir wollen uns nicht fragen, was für ein Signifikat eine Säule hat; eine Säule als solche bedeutet nichts. Erst der Komplex von Säulen, den wir 'Parthenon' nennen, erhält ein architektonisches Signifikat. Eine Säule kommuniziert keine möglichen Funktionen; sie ist ein neutrales Element, das dazu beiträgt, komplexere morphologische Ketten zu bilden, die schließlich ein architektonisches Signifikat besitzen.»

5.3
Während der Diskussionen fanden wir zufällig in der Tageszeitung «La Prensa» (26. Juli 1970) den Artikel «Eternidad de la columna» von Dora Isella Russell. Wir geben ihn hier vollständig wieder und setzen die Äußerungen *kursiv,* von denen wir dann eine Analyse der semantischen Einheiten durchgeführt haben.

Die Ewigkeit der Säule

Die Luft der Jahrhunderte umgibt sie. Die Luft umschließt den *aufrechten Baumstamm,* der die Zeit herausfordert. Jahrhunderte sind vorbeigezogen, ohne den *schlanken und unter Überresten erhobenen Körper* zu berühren; die Säule *bestätigt ihr ewiges Schicksal.* Ein Blick in die Vergangenheit zeigt uns die weite Szene, durch *ehrwürdige Ruinen* abgesteckt, aus denen *einsame Säulen sich emporheben,* die *letzten stehenden Zeugen vergangener Größe, der Schatten der Melancholie irrt unter ihnen umher.* Großartige Zivilisationen, die das Erwachen des menschlichen Bewußtseins beleuchteten, sind unter Staub gerollt, und andere Männer und andere Lebensformen erhoben sich über die ermüdeten Kulturen, die Hoffnung des Wiederlebens. Geister aus Indien, Schatten aus Babylonien, Hirten aus Chaldäa, die Sterne um Rat ersuchten, unsichtbare Paraden von Priestern aus Heliopolis, irrende Phönizier, welche die ersten Segel im Mare Nostrum spannten, feierliche Pharaone, im Tode versunken, eine leuchtende Erinnerung von Hellas, beim Sonnenuntergang des Peloponnes, gallische Soldaten ihre Grenzen erweiternd, alles wurde zu einer Prozession des Vergessens vor dem überwältigenden Ungestüm neuer Zeitalter. Und die Flut traf in gleicher Weise die Menschen und die Dinge, löschte Namen, begrub Gebäude, riß Tempel mit sich, zerstörte Statuen, ließ Furchen im Werk des – Individuums.

Aber hie und da, in Ecken des Orients, auf den Wegen Europas hinterließ sie Menhirs, Dolmen – Spuren, die eine Rekonstruktion ermöglichen, und in Ägypten, in Griechenland, in Rom sowie in Palmyra oder auf fernen ozeanischen Inseln konnte eines der gnadenlosen Hekatombe entfliehen: *die aristokratische Aufrichtigkeit* der Säule, hervorragendes Stück, *heiliges Überbleibsel, intaktes Dokument.* Der erste *Baumstamm,* der erste Pfahl, den ein ferner Einwohner des Planeten vor seiner Höhle einschlug, waren ihre ersten Vorgänger. Aus dem Baum entstand die Säule. Sie ist ein Element, auf das sich die Phantasie *ohne Anstrengung bezieht,* so einfach und logisch, daß es kein Volk gibt, das sich nicht ihrer bedient hätte. Als *Stütze* und als *Ornament hält sie, ohne daß sie einer Stütze benötigte.* Und es gibt sie mit der *Patina von Jahrtausenden:* Sie sind die *Allegorie des Wunders des Überlebens,* sie verleugnen jene *scheinbare Zierlichkeit,* die nur einen *Kontaktpunkt mit der Erde benötigt.*

Ägyptische Monumente, die nicht in ihrem Inneren den imposanten Säulengang enthielten, waren selten. Im allgemeinen wurde das *Kapitell umarmt,* später ersetzt durch ein *steifes Bündel Palm-, Lotus- oder Papyrusblätter.* Ein *Wagnis der Phantasie* für jenes Volk feierlicher und steifer Formeln. Im Gegensatz dazu wird Indien es zulassen, daß um seine Säulen *Blätter, Blumen, Allegorien und Fabelfiguren* sich ranken, der geistige Überschwang ihrer Mythologie steigt über sie *bis zum Dach* der kolossalen Heiligtümer. Zur Stunde des griechischen Glanzes kappt der künstlerische Mensch von Hellas *alles Laub* und legt den *glatten Körper* der *dorischen Säule* frei; später fügt er die *grazilen Voluten* der *ionischen Ordnung* hinzu. Die Säule wird mit *Riefen* ziseliert: *Kanäle,* die ihre Unwucht *betonen:* im Freien geschliffenes Juwel, das den Bauten *ihre Harmonie verleiht.* Wenn die *korinthische* Säule mit *Akanthys oder Olivenblättern* beladen wird, wenn *Greife, Pegasusse und Sphinxe* hinzugefügt werden, wenn das *Kapitell in einer Vielfalt vermischter Formen blüht,* wird das Ende nah sein. Jene Barockheit, gleichwohl schön, kündigte den Fall an: Ein schönes Abendrot war notwendig, um das *«griechische Wunder»* zu beenden.

In Kleinasien wurde die traditionelle Säule oftmals durch *Leiber phantastischer Tiere* ersetzt. In Persien waren es kniende *Kamele,* in Indien dienten die in Berggestein gehauenen *Dickhäuter* von Ellora als *Sockel* wundersamer Tempel, während *Stierkämpfe* die Säulen des Palastes von Susa krönten. Vor den Griechen hatten die Ägypter die prachtvolle Majestät der Hypostyle wie jene des Tempels von Karnak entfaltet und hauten bereits *menschliche Formen,* Darstellungen von Isis-Masken, auf die Kapitelle von Denderak.

Aber es waren die Griechen im Jahrhundert des Perikles, die es wagten, *die Säule ganz zu ersetzen, indem sie den menschlichen Körper ihrer Funktion anpaßten;* sie stützten die Architektur der Tempel, sei es auf *Skulpturen von Männern,* sei es auf *weibliche Körper.* die graziös und *ohne Anstrengung* die Bauten ohne Beeinträchtigung ihrer weiblichen Vorzüglichkeit zu halten vermochten. *Die Karyatiden* erheben ihre sanften Umrisse, ihre wogenden Umhänge und widerstehen seit Jahrhunderten der *schweren Last* mit jener *schimmernden Leichtigkeit,* mit der Griechenlands Himmel die heiligen Ruinen seiner Geschichte veredelt.

Durch alle Breitengrade, in allen Zeitaltern *bereichern Säulen Monumente, geben sie den Fassaden Pracht und Solidität, verleihen den Interieurs Größe. Türme und Kuppeln,* die ihre in die *Höhe strebende Intention* betonen, erheben sich auf ihnen wie in der so notorischen und charakteristischen *Vertikalität* der gotischen Kunst. Die gotische Säule *hat kein Modul,* sie macht sich nicht vom Gebäude selbständig, *sie umarmt andere Säulen, sie gruppiert sich in Bündeln, die schwindelerregend in die Höhe streben,* auf den Himmel deutend, als ob ihnen entlang der Glaube der Menschen mythische Regionen, nahe Engeln und Heiligen, letztlich in künstlerische Schaufenster verwandelt, erklimmte. Die Kathedrale des Mittelalters absorbiert die Säule in jene Besessenheit des kletternden Steines, der sie aus *Architraven,* gezackte Strebebogen, Lanzen aus steinernen Spitzen entspringen läßt, beherrscht durch den *nach oben strebenden Impuls.* Spitzbögen, Bögen und Säulen hat nicht nur die Gotik. Während in Europa das Mittelalter seine Städte mit dem Wunder der Nadeln der Glockentürme spickt, erbaut die islamische Kunst die Omar-Moschee in Jerusalem, in Kairo die Moscheen von Amron und Touloun und in Spanien die berühmte Moschee von Córdoba und das Schloß von Zara, auf viertausenddreihundert Säulen ... *Eine lyrische Verzükkung poetisiert sie,* ihre anstrengende Kraft erschüttert sie.

Die anonymen arabischen Dichter besingen sie, identifizieren sie mit der *Palme,* «der Säule der Wüste»; «schlank wie eine Säule, die Augen wie Sterne», vergleichen sie die *Geliebte;* ihr *Hals* sei «Säule aus Alabaster», die Litanei der Schönheit benützt sie als Gleichnis für den kränklichen Hals, für den sanft gewölbten *Arm,* für die wohlgeformten *Beine* – «Ihre Beine, Säulen aus Marmor, auf einem Sockel aus Gold stehend», liest man im Hohenlied.

Die Völker stellen Säulen auf und *vertrauen ihnen ihre großen Gedenkanlässe an:* Daten, Chronik, Helden, die Säule von Trajan, die Säule der Place Vendôme, jene auf Trafalgar Square, die Nelsons gedenkt.

Da es nicht leicht ist, sie zu stürzen, bauen sie die Menschen zur *Erinnerung.* Sie haben diese *hartnäckigen, anmutigen und arroganten* Säulen, über die vorbeiziehende Zeit erhoben, eine ästhetische, eine historische Mission, weil die Zeit ein Schiff mit scharfem Kiel ist, dessen Spur das Vergängliche hinter sich läßt. Die Säule, welche die Jahrhunderte durchzieht, scheint der ewige *Mast* dieses großen Schiffes zu sein. (Übersetzt von Renate Pfromm).

5.4
Der Artikel scheint a prima vista eine Ansammlung von Selbstverständlichkeiten über das rhetorische Thema der Säule, ein Repertorium von Banalitäten mit pseudopoetischer Absicht zu sein. Ein humanistisch-ästhetisch gebildeter Architekt dürfte versucht sein, ihn als Musterbeispiel von Kritikerkitsch von sich zu weisen.

Liest man jedoch den Artikel von neuem, so wird einem bewußt, daß diese «Selbstverständlichkeiten» ganz genau ein Repertorium dessen darstellen, was die geläufige Tradition über die Säule denkt. Er bildet ein ideales Protokoll einer imaginären Erforschung, die von einer Auswahl durchschnittlicher Architekturverbraucher alle Signifikate sammeln würde, die diese mit der Einheit «Säule» verbinden.

5.5
Es läßt sich vor allem eine Reihe von Feststellungen aus ihm ableiten, die dem entsprechen, was Aristoteles «endoxa» nannte, durchgehend vorhandene Meinungen und Signifikate, die sich eine Gesellschaft erworben und die sie codiert hat. Die Gesellschaft erkennt also in der Säule einige offensichtliche morphologische Merkmale, wie den Schaft, die Basis, das Kapitell usw.

So lassen sich aus einer Vielzahl «poetischer» Feststellungen einige semantische Merkmale extrapolieren, wie etwa Vertikalität, Aufruhen auf einer Basis usw.

5.6
Zweitens ist es möglich, ein Repertorium von Konnotationen der Einheit /Säule/ zu sammeln, die, aufgeteilt in drei Rubriken, eine Analyse der konnotativen Inhalte des Artikels zusammenfaßt.

Architektonische Konnotationen

A Baumstamm
B Scheinbare Zerbrechlichkeit
C Trägt, ohne getragen zu werden
D Abwesenheit von Anstrengung
E Bereichert die Monumente
F Verleiht den Fassaden Festigkeit
G Verleiht den Fassaden Pracht
H Gibt dem Innern Größe
I Einheit in der wiederholten Vielfalt
K Einheit in der modularen Vielfalt
L Unversetzbar
M Schiffsmast
N Arioso
O Gibt den Bauten Harmonie

Historische Konnotationen

1 Der Duft der Jahrhunderte umgibt sie
2 Verehrungswürdig
3 Letzter Zeuge ausgelöschter Größe
4 Erhaltengebliebenes Dokument
5 Gedenken an Taten, Ruhm und Helden
6 Mast des Zeitenschiffes
7 Sie trägt die Patina der Jahrtausende
8 Allegorie des Wunders des Überlebens

Ästhetische Konnotationen

I Bekräftigt ihr ewig dauerndes Schicksal
II Zwischen ihnen schwebt der Schatten der Melancholie
III Sie erhebt sich in aristokratischer Manier
IV Universal
V Rein
VI Märchenhaft
VII Wagemut der Phantasie
VIII Wille, sich zum Himmel zu erheben
IX Von einem lyrischen Raptus erdichtet
X Hals der Geliebten
XI Geschmeidiger Körper
XII Ausgewogener Arm
XIII Vollendet geformtes Bein
XIV Beharrlich
XV Arrogant
XVI Einsam
XVII Heiliges Residuum
XVIII Griechisches Wunder
XIX Wunderbar

5.7
Alle diese Konnotationen könnten in präzisere Formeln gebracht werden; doch erscheint es für den Augenblick angezeigter, die Formeln so beizubehalten, wie sie im Artikel stehen.

Um die Punkte *I* und *L* besser verstehen zu können, weisen wir darauf hin, daß man sich im ersten Fall Säulenreihen denken soll, die eine Folge einander gleicher Säulen darstellen; im zweiten Falle könnte man an gotische Säulenreihen denken, in denen sich Rhythmen des Typs AB–AB oder ABC–ABC ergeben können.

6.1
Hier nun stellen sich drei Probleme:
(a) Es ist eine morphologische Darstellung der Säule zu geben. Diese muß aus den morphologischen Merkmalen und aus konstruktiven Indikationen bestehen, die man auch einem Marsmenschen (oder einem Roboter) liefern würde, wenn man von ihm die Konstruktion einer Säule verlangte. Die Möglichkeit einer solchen Konstruktion wird die Möglichkeit aufzeigen, einen isolierten architektonischen Gegenstand zu konstruieren (und somit auch zu definieren), der mit einem selbständigen Signifikat versehen ist.
(b) Es muß eine semantische Darstellung dieser isolierten Säule gegeben werden. Man muß sehen, ob die verschiedenen semantischen Merkmale sich auf genaue morphologische Merkmale abstützen; das heißt, es stellt sich die Frage, welche morphologischen Merkmale nötig sind, um ein semantisches Merkmal feststellen zu können.
(c) Die isolierte Säule ist in einen Kontext zu stellen, damit man sehen kann, ob diese Einfügung den Gegenstand mit neuen Signifikaten belegt. Diese Operation stellt eine Reihe von Darstellungsproblemen, da es sich um eine Vielzahl von Kontexten handelt, in die ein architektonischer Gegenstand gestellt werden kann. Der Kontext kann (i) als Aufriß, das heißt als Fassade (oder Seitenabschluß) eines Gebäudes in vertikaler oder horizontaler Beziehung, (ii) im Vertikalschnitt oder (iii) in anderen Schnitten, die die Tiefe des Gebäudes zur Darstellung bringen, und schließlich (iv) im Grundriß gesehen werden. Aus Bequemlichkeit hat man sich dazu entschlossen, sich bei der Analyse nur auf den Fall (i) zu beziehen.

Fortsetzung auf Seite 701

Umberto Eco (geboren 1932 in Alessandria) promovierte 1954 bei Prof. Luigi Pareyson an der Philosophischen Fakultät der Universität Turin. 1961 habilitierte er sich für das Fach Ästhetik. Vorlesungen an der Universität Turin und an der Architekturfakultät in Mailand. Lehrauftrag für Theorie der visuellen Kommunikation an der Architekturfakultät in Florenz. Dozent an der Architekturfakultät Mailand. Gleichzeitig Lektor beim Verlag Bompiani, Vorträge und Seminare an verschiedenen amerikanischen Universitäten.

Wichtigste Veröffentlichungen: «Il problema estetico in S. Tommaso», Torino 1956; «Sviluppo dell'estetica medievale», Bompiani, Milano 1959; «Opera aperta», Bompiani, Milano 1962; «Apocalittici e Integrati», Bompiani, Milano 1964; «La Struttura Assente», Bompiani, Milano 1968; «La definizione dell'arte», Mursia, Milano 1968.

Mitarbeit an verschiedenen Zeitschriften, unter anderen «Il Verri» und «Communications», wo er in der Nummer 15/1970 den Beitrag «Sémiologie des messages visuels» veröffentlichte.

Silvio Ceccato

Semiologie und Komplikationen

Die Zeiten liegen hinter uns, in denen man annehmen konnte, daß eine Natur oder eine Realität bestehend aus spontanen, göttlichen oder menschlichen Quellen durch sich selber entstünden. In dieser Form bildeten sie schon selber das Objekt des Bewußtseins mit all seinen Ausdrucksformen, von denen wir sprechen und die dadurch zum Inhalt unserer Gedanken geworden sind. Auch die Architektur ist in diesem idyllischen Bild mit der deutlichen Tafel «Architektur» versehen. Und somit wurde der erste Schritt vollzogen, gleich für alle und für immer. Dem ist aber nicht so. Schon bei den ersten operativen Analysen erscheint die Wahrnehmung als ein ziemlich kompliziertes Phänomen. Dies bleibt, so auch wenn man den Teil der Wahrnehmung, der zur Wiedergabe gehört, wegläßt. Außer den Organen der Optik, der Akustik, des Gefühls u.a. ist zum Beispiel das Organ der Aufmerksamkeit bei der Wahrnehmung aktiv: 1. Um die Funktion der anderen Organe ins Bewußtsein zu bringen. 2. Um das Wahrgenommene zu fragmentieren. 3. Um mittels des Erinnerungsbildes vom Objekt einen Teil des Wahrgenommenen fallenzulassen, zu vergessen und somit das Zurückgehaltene zu isolieren und zu individualisieren. Das Wahrgenommene wird dann von ungefähr 2000 Kategorien des Verstandes modelliert (vom Singular zum Plural und zum Kollektiv, vom Anfang zum Ende usw.). Schließlich wird das Wahrgenommene durch das Denken zum Korrelat, das sich mindestens mit einem anderen Korrelat verbindet, und zwar mittels einer Beziehung, die wieder auf der Aufmerksamkeit beruht.

Was die Bezeichnungsform betrifft, so wissen wir darüber ziemlich genau Bescheid. In jedem Falle handelt es sich um den Übergang von einem Geistesgebilde zu einem anderen Geistesgebilde. Der Übergang kann auf zwei verschiedene Arten vollzogen werden: das erste Bild kann in Erinnerung behalten werden; dies ergibt das Verhältnis vom Symbolisierten zum Symbol oder vom Genannten zum Namen. Oder aber das erste Bild wird, übergehend zum zweiten Bild, nicht in Erinnerung behalten, was dem Verhältnis vom Symbol zu Symbolisiertem und vom Name zu genannter Sache entspricht.

In diesem operativen Rahmen lassen sich auch die Beziehungen und Operationen, die den Begriff Architektur konstruieren, ermitteln. Dazu vorerst die folgende Beobachtung: Wie oft hat man nicht schon in einer Wohnung gewohnt, ist auf den Bahnhof gerannt oder über eine Brücke gefahren, ohne daran zu denken, daß es sich hier um etwas Architektonisches handelt? Jetzt und in dieser Analyse aber nehmen wir uns vor, das Haus, den Bahnhof und die Brücke als etwas Architektonisches zu betrachten. Was geschieht hier? Der Unterschied im Verhalten ist offensichtlich; jedoch das Problem besteht darin, die Verhaltensmuster, die das Architektonische kreieren, herauszulösen, zu analysieren und zu beschreiben.

Bei der architektonischen Betrachtung scheinen mir alle äußeren Bezüge, die eventuell zwischen dem architektonischen Objekt und der Umwelt entstehen würden, als verdrängt, zugunsten einer Betrachtung der internen Bezüge, der Teile,

Elemente und Komponenten und ihrer Verhältnisse. Diese Betrachtungsweise ist charakteristisch für das strukturelle Denken; doch offensichtlich genügt das nicht, denn sonst würden sich die Begriffe Struktur und Architektur ja decken, was nicht der Fall ist (man spricht von einer «architektonischen Struktur»). Tatsächlich finden wir, daß in Artikulation einer Sache verschiedene Kriterien angewendet werden.

Um die Einzelteile zu dem, was wir Gesamtheit nennen, in Beziehung zu bringen, gibt es allerdings verschiedenste Arten: man kann zum Beispiel von (a) einer Gesamtheit ausgehen, von der man dann die Teile findet, oder (b) von Teilen, aus denen sich die Gesamtheit ergibt. Auch läßt sich (c) jedes Element zum Ganzen oder (d) auf das vorangehende beziehen. Auch definieren sich Elemente auf verschiedene Art: (e) auf Grund eines zeitlichen Kriteriums, wobei sichtbar bleibt, wieviel Zeit für die Bildung jedes einzelnen Elementes verwendet wird, oder (f) auf Grund der Funktion des einzelnen Elementes, das dieses im Ganzen erfüllt. Natürlich ist dies keine erschöpfende Analyse, doch dürften die Unterscheidungen zeigen, daß ein architektonischer Standpunkt, eine architektonische Haltung üblicherweise aus (a), (c) und (f) besteht.

Die Brücke, vom architektonischen Standpunkt aus gesehen, wird zuerst als Ganzes betrachtet, darauf in ihre funktionellen Teile aufgelöst, zum Beispiel in Bogen, Verkehrsfläche und Verankerung (dabei jeder Teil auf das Ganze bezogen).

Sind wir somit schon bei Schön und Häßlich, bei der Ästhetik, angelangt? Nein, denn diese Haltung setzt die Verhalten (d) und (e) voraus, die typisch sind für die rhythmische Fragmentation in rhythmische Elemente. Diese ist aber nicht Teil der architektonischen Haltung, auch wenn sich die beiden in ihrer Wirkung oft decken. Aber sie können sich genauso widersprechen, da sie ja Träger verschiedener Werte sind, und die Werte stimmen sicher nicht überein.

In der Architektur wird das Einzelelement mittels einer eigenen inneren Zielsetzung auf das Gesamte hinbezogen werden. Diese Zielsetzung ist immer vorhanden, ob sie nun beachtet wird (positiver Wert) oder nicht beachtet wird (negativer Wert). Diese Zielsetzung darf aber nicht mit der Zielsetzung verwechselt werden, die einem Werk gesamthaft zugeschrieben wird und die die sogenannte funktionelle Architektur charakterisiert. In der Kunst wird das Beibehalten des ersten rhythmischen Elementes und seine Entwicklung in den späteren Elementen als positiver Wert verlangt. Zudem soll die Fragmentierung im Kunstwerk suggeriert und untermauert werden, ohne den vorgegebenen Inhalt, falls es den gibt, zu stören.

Was hat Semiologie mit all dem zu tun?

Sie hat insofern damit zu tun, als das Wort «Architektur» mit den Kategorien der Gedankenabläufe, das heißt nach den Prinzipien der operativen Linguistik, auf seine Bedeutung hin analysiert wird. Natürlich ließe sich aus dieser Untersuchung auch eine Analyse über die architektonischen Kenntnisse oder über die architektonische Haltung machen, indem der Name «Architektur» in seiner Bedeutung feststehend angenommen würde und indem man die Ebene der linguistischen Untersuchung verließe.

Als Forscher gedanklicher Vorgänge interessiert mich die Problematik sowohl vom linguistischen wie vom nichtlinguistischen Standpunkt. Es interessiert mich ganz besonders heute, gedankliche Modelle zu prüfen für die Analyse der menschlichen Haltung, die ich als seinen weitestentwickelten Reichtum betrachte.

Dennoch, ich würde in der Anwendung der Semiologie vorsichtig sein, denn die Linguistik hat ihre eigene Ebene, die nichts mit Architektur zu tun hat. Die Semiologie muß sich, will sie nicht in einem Pansemiologismus untergehen, an linguistische Fakten halten, das heißt an diesen «Übergang zum anderen», wo die Ersetzung eines Begriffes durch einen anderen immer konventionsabhängig ist. Die Zuordnung eines Begriffes zu einem anderen Begriff irgendwelcher Art ist von einem möglichen Zusammenhang physischer oder psychischer Natur ganz zu trennen. Ein Beispiel erklärt dies besser: Ein gewisses Tier wird «Hund» genannt, «dog» oder «cane». Ebenso kann irgendein anderer Name dafür improvisiert und vorgeschlagen werden. Der Übergang vom Perzeptierten oder Dargestellten zu diesen Lautgebilden findet damit in der vorgängig erwähnten Form statt. Beim Anblick eines Hundes ist unsere physische oder psychische Reaktion nicht so, und schon gar nicht so ist unsere Reaktion auf einen Laut ganz bestimmter Schwingungszahl.

Einerseits ist dann das «Signifikat» in dieser linguistischen Entschlüsselung das, was uns auf die Frage nach der Bedeutung einer bestimmten Redewendung oder eines bestimmten Wortes bringt. Anderseits ist das «Signifikat» in einer wertmäßigen Entschlüsselung das, was aus der Frage nach der Bedeutung resultiert, zum Beispiel «welchen Wert hat der technologische Fortschritt», «... die Französische Revolution», «... die Erfindung der Briefmarke», oder eine der Fragen, durch die diese Antworten angeregt wurden: «die Bedeutung von Kevin Lynchs Untersuchungen».

In diesem Fall wird die Antwort tatsächlich nicht durch Spalten, Abtrennen und Analysieren des benannten Objektes in seine einzelnen Abläufe mittels physischer oder psychischer Begriffe erhalten. Die Antwort wird erhalten durch die Betrachtung der Funktion, die sich erfüllt, das heißt mehr oder weniger durch die Wertvorstellungen, die wir in dieser oder jener Haltung an die Objekte herantragen; (ökonomisch, ethisch, politisch, ästhetisch, wissenschaftlich, magisch, von der Arbeit, vom Spiel, kulturell usw.).

Kein Objekt, keine Sache hat einen Wert an sich, aber jede Sache kann einen positiven oder negativen Wert erhalten, sobald sie in einen Zusammenhang gesetzt wird. Das Wasser, als H_2O betrachtet, mag neutral sein. Es wird zu etwas Positivem für den Durstigen oder zu etwas Negativem für den Ertrinkenden. Ein anderes Beispiel ist die Krawatte, die man umbindet, um schön zu sein, und sie losbindet, um besser atmen zu können.

Der Fall von Schön und Häßlich, das heißt das Sich-Anlehnen an ein Objekt auf Grund einer ästhetischen Haltung, dürfte diese Sachlage klären. Wir verfügen über einige fundamentale Systeme in unserem gedanklichen Leben: beson-

ders die der Aufmerksamkeit, der Erinnerung und des Inbeziehungsetzens.

Dank der Aufmerksamkeit ist uns das Funktionieren der anderen Organe geistig bewußt (zum Beispiel: Es gibt einen dauernden Wärmeaustausch zwischen Haut und Kleidern, ohne daß dies das Resultat einer Wahrnehmung wäre, noch der Inhalt eines Gedankens; erst wenn wir unsere Aufmerksamkeit dieser Tatsache zuwenden, wie man es wohl in eben diesem Moment feststellt, findet die Verbindung statt). Die Aufmerksamkeit erlaubt uns, das Funktionieren dieser Wahrnehmung in Fragmente zu unterteilen. Die Dauer dieser Fragmente kann von $^1/_{10}$ Sekunde bis zu 1½ Sekunden gehen. Schließlich schaffen die Zustände der Aufmerksamkeit, indem sie sich untereinander kombinieren, die etwa 2000 Verstandeskategorien, denen wir uns isoliert (zum Beispiel Singular, Plural, Kollektiv, Anfang, Ende, einfach und kompliziert) oder aber im Zusammenhang mit anderen bedienen (zum Beispiel Seil-e, Seil-er, Seil-erwagen, der Nagel ist der Anfang oder das Ende des Fingers).

Die *Erinnerung* übernimmt mindestens acht Funktionen: (1) wörtlich, (2) Erhaltung der Gegenwart, (3) Auslöschung der Gegenwart, (4) der Modifikation, (5) der Assoziation, (6) der Selektion, (7) der Verdichtung und (8) der Verdrängung.

Dem *Inbeziehungsetzen* verdanken wir das Denken, dessen dynamisches Grundelement eine triadische Struktur aufweist. Die triadische Struktur ist zusammengesetzt aus zwei Gedankenbildern, die aufeinanderfolgen und verbunden sind durch ein Aufmerksamkeitsmuster, das dem Ganzen übergeordnet ist. (Zum Beispiel im Fall von «Flasche und Glas» ist die Aufmerksamkeit auf die Flasche konzentriert, und sie verläßt sie während des Übergangs zum Glas nicht. Im Fall «Flasche oder Glas» ist die Aufmerksamkeit auf die Flasche gelenkt, verläßt sie aber im Übergang.) Solche Aufmerksamkeitsmuster oder -spiele, solche «Inbeziehungsetzer» gibt es heute an die 170.

Die Beziehung zwischen Gedanke und Sprache wird durch fünf Informationen gewährleistet; drei, um die drei Dinge zu bezeichnen, die in Beziehung gesetzt werden, und zwei, um den Standort beziehungsweise die Funktion von zwei dieser Dinge zu bezeichnen (die dritte wird dadurch automatisch festgelegt).

Mit diesen operativen Instrumenten kann nun auf zwei gegensätzliche Arten vorgegangen werden: 1. so, daß die Elemente einfach aufeinanderfolgen, nur den Inhalt und die Information zurückbehaltend; 2. die vorausgehenden Elemente in den nachfolgenden beibehalten oder, besser, die vorgängigen auf die nachfolgenden übertragen.

Das erste Vorgehen ist charakteristisch für die meisten Ereignisse unseres täglichen Lebens; das zweite charakterisiert, was seit Jahrhunderten als Kunst betrachtet wird, als Ästhetik, als das Reich des Schönen und des Häßlichen. Das zweite ist das Vorgehen, das den Rhythmus hervorbringt. Die Dauer eines rhythmischen Elementes – falls unbeeinflußt – ist acht Pulsschläge auf fünf Sekunden (das heißt $^1/_{96}$ des Metronoms). Das zweite Vorgehen wird natürlich angewendet bei der Produktion wie bei der Konsumation von Kunst.

Das Kunstwerk vermag mittels physischer Verschiedenheiten seines Materials, mittels der Dauer des Aufbaus der gewählten Elemente die rhythmischen Elemente der ästhetischen Haltungen zu unterstützen oder zu widersprechen. (Ein Gedicht, indem ein «Rot», das gut paßt, mit einem «Grün», das schlecht paßt, verglichen wird; trotz der gleichen Silbenzahl und der gleichen Betonung ergibt sich ein Unterschied, da die zwei Farben verschieden lange Aufnahmezeit und Darstellungszeit verlangen.) Damit erscheint das Kunstwerk als schön oder als gefällig, häßlich oder mißgefällig: wären die charakteristischen Zeichen, denen wir die zwei Werte verdanken, das ästhetische «Signifikat», unbeachtet geblieben, hätten sich die Werte mangels Definition dieses Verhaltensmusters überhaupt nicht gebildet.

Darüber hinaus können wir natürlich ein Kunstwerk noch lange betrachten, ohne es je in den ökonomischen Rahmen zu stellen, das heißt, ohne ihm den Wert, das heißt ökonomische Bedeutung, zuzuordnen und so ohne es je in einem ethisch-politischen Rahmen zu sehen. Ich habe zum Beispiel jahrelang Venedig besucht und mich an seiner ästhetischen Schönheit berauscht, bis ich eines Tages in einer seiner minderen Wohnungen wohnte. Damit hat sich das Urteil auf das Praktisch-Hygienische verlagert und war natürlich negativ. (Wäre ich nicht von selber darauf gekommen, so hätte mich der Ausruf eines Amerikaners: «Wieviel vergeudetes Gold!» auf die ökonomischen Kriterien aufmerksam gemacht.) Zu meiner Zeit waren die ägyptischen Pyramiden eines der sieben Weltwunder, voll von sakraler und königlicher Bedeutung, während heute vor allem auf die Sklaverei und die Unterdrückung hingewiesen wird. Der Rahmen ist jetzt ethisch-politischer Natur; die ganze Wertskala wurde auf den Kopf gestellt.

Natürlich kann eine Brücke, ein Haus, eine Stadt anders als nur architektonisch beurteilt werden – sie können immer das Objekt irgendeiner anderen Zuordnung sein, sei es auf der Produzenten- oder auf der Konsumentenseite.

Natürlich können auch verschiedene Werturteile, übereinstimmend oder widersprüchlich, positiv oder negativ, entstehen. «Ja, dies sind wunderbare Gebäulichkeiten, wenn es darum geht, sich vor der Sonne, vor dem Feind, vor Wind zu schützen, aber heute dort wohnen, nein.» – «Ja, es ist eine schöne Brücke, aber sie hält nicht.» – «Straßen, die unserem Verkehr angepaßt sind; aber die menschliche Dimension, wo bleibt sie?»

«Natürlich» sind diese Dinge aber nur, wenn wir uns bewußt sind, daß die Objekte nicht selber und an sich Träger dieser Werte sind, sondern Werte, die je nach der eingenommenen Haltung wechseln. Die Geschichte dieser Werte ist die Geschichte der Bedeutung, die Geschichte des Signifikates des Objektes, auch wenn dies und so lange man es in diesem Rahmen sieht, zur Architektur geworden ist.

Architektur und Semiologie würden sich aber auch in einem anderen Punkte gerne treffen: Der Architekt, und wer immer sich mit figurativer Kunst beschäftigt, würde gerne ein System von Symbolen sehen, das ihm die Planzeichnung und das Modell ersetzt. Tatsächlich kann sich ja auch sein Werk in Elemente aufgliedern. In Begriffe des Bezuges und der Bezüge aufteilen, genauso wie der Musiker oder der Chemiker, genauso wie jedermann, der denkt, und beim Denken die gedanklichen Inhalte in eben jene beiden großen Kategorien, die wir erwähnt haben, unterteilt: die Begriffe von Verhältnis oder Bezug, und die Verhältnisse oder Bezugsschaffer.

Silvio Ceccato (geboren 1914) studierte Jurisprudenz, Musik und Komposition in Mailand. Professor für angewandte Sprachwissenschaft an der Universität Mailand. 1962 Vertreter Italiens beim Seminar für mechanische Übertragung. 1963 Vertreter Italiens beim Symposium für Kommunikationsvorgänge. Seit 1960 Leiter einer Forschungsgruppe über Kybernetik des CNR (Nationaler Ausschuß für Atomforschung). Mitbegründer der Zeitschrift «Analysis» und der Scuola Operativa Italiana, die mit dem Kybernetik- und Sprachzentrum der Universität Mailand zusammenarbeitet. 1955 Konstruktion eines mechanischen Modells der geistigen Vorgänge unter Mitwirkung von Ingenieur Maretti. Zurzeit arbeitet Ceccato an einer Maschine, die es gestattet, die Ereignisse der eigenen Umwelt zu beobachten und zu beschreiben.

Wichtigste Veröffentlichungen: «Un tecnico fra i filosofi», Bd. I: «Come filosofare», 1964; Bd. II: «Come non filosofare», 1966, beide im Verlag Marsilio, Padova; «Cibernetica per tutti», Bd. I und II, Editore Feltrinelli, Milano 1967 und 1970; «Corso di Linguistica Operativa», Editore Longanesi, Milano 1968.

Dieses Vorhaben ist natürlich durchführbar. Nur daß die Musikschrift zum Beispiel sich auf ein wohldefiniertes Erbgut von Dingen bezieht; jedenfalls in der traditionellen Musik, da die 88 Noten der Tonleiter sich in der Länge unterscheiden, das heißt auch die Zeit der Präsenz in einheitlicher Art festgelegt wird. Und natürlich ist es so einfach, Intensität, Abfolge usw., der Noten festzulegen. Auch die Elemente der Chemie wurden in der Tabelle von Mendelejeff gut geordnet. Schließlich hat man auch gesehen, daß das Denken sich nicht nur an ein bestimmtes Modell hält, sondern daß durch die Wörter des Lexikons alle möglichen Bezüge und Bezugsschaffer, wenn auch nur in einer verlängerbaren Liste, festgelegt sind.

Dies könnte auch die Situation des Architekten werden, wenn er bereit wäre, sich ein festes Repertoire von Elementen anzueignen. Diese Elemente würden sich nach den Begriffen der räumlichen Verhältnisse und Bezüge unterscheiden, indem ihre Position auf drei Koordinaten eingetragen würde. Bis heute ist dies jedoch noch nicht geschehen, trotz einiger reicher und variierbarer Vorfabrikationsprogramme, sowohl was Form, Dimension und Farbe angeht.

Eine solche Semiologie würde die Projektdarstellung vereinfachen und auch ihr Ablesen durch eine Maschine ermöglichen, doch stellt sich die Frage, ob dies wohl ein gutes kreatives Instrument wäre, außer für einige wenige. Auch die Musikschrift ist ja nur für die lesbar, die sie kennen und über ein musikalisches Erinnerungs- und Wiedergabevermögen verfügen; auch braucht es die Hilfe eines Musikinstrumentes.

Gleichwohl, die Semiologie wäre ein Beitrag, das Material des Architekten ein bißchen zu ordnen, ihn dazu zwingend, sich der Zusammenhänge bewußt zu werden. Die Einengung und Verarmung, die am Anfang eines solchen Unternehmens verlangt werden müßte, könnte sich bald als Quelle des Reichtums, der Erfindung und der Variation erweisen.

Manfredo Tafuri

Es ist in der Tat symptomatisch, daß das seitens der heutigen Forschung auf dem Gebiet der Sprachtheorie und der Kommunikationssysteme am wenigsten behandelte Thema dasjenige ihrer geschichtlichen Entstehung ist. Das «Warum?» der Semiotik und das «Warum heute?» bleiben allzu oft verborgen: und es genügt nicht mehr, auf solche von Vorurteil belastete Fragen zu antworten, die den verschiedenen Sprachtheorien inhärenten Schwierigkeiten aufzuzählen als Erklärung dafür, daß sie sich auf die Analyse ihrer eigenen inneren Strukturen zurückgezogen haben.

Daß es die Versuchung gibt, einen leichten ideologischen Schleier über den gegenwärtigen Zustand der künstlerischen Kommunikationssysteme zu ziehen, und daß der semiotische Approach in diesem Sinne dazu dient, wertlose Hoffnungen zu nähren, ist wahr: aber das genügt nicht, das Phänomen zu erklären, das wir gerne ans Licht heben möchten.

Wir können mit der Beobachtung beginnen, daß die Vermehrung der semiotischen Studien in bezug auf die verschiedenen Gebiete der intellektuellen Arbeit (Literatur oder Architektur, das ändert die Aussage nicht wesentlich) gleichzeitig mit dem neuen Impuls kam, welchen die Untersuchungen und Forschungen über hochformalisierte Sprachen erhalten haben, über die Sprachen der Simulation und die Sprachen der Programmation. Die Notwendigkeit solcher Forschungen liegt in den neuen Möglichkeiten, die durch den ausgiebigen Gebrauch der Kybernetik bei der Planung von Produktionszyklen in dynamischer Entwicklung eröffnet wurden: den neuen mathematischen Zweigen, welche dem Studium dynamischer Modelle dienen – der Theorie der Automen –, entsprechen neue Techniken, welche diese Systeme definieren und analysieren können. Die «Programmiersprachen von allgemeinem Gebrauch», die «Konversationssprachen», die in den Dialogen zwischen Rechensystemen gebraucht werden, welche unter sich von einer Reihe von Kommunikationslinien verbunden sind, und in den Dialogen zwischen Manager und Rechner, und die «Simulationssprachen» eignen sich nicht für irgendwelche Mystifikation. Sie sind direkt an die Ausbreitung des kapitalistischen Gebrauchs der Wissenschaft und der Automation gebunden. Sie bieten sich als Kommunikationssysteme an, welche aus den Kapitalverwertungsinteressen entstanden sind, die eingeführt wurden, um mit der größten Ausdehnung und der größten Wirksamkeit das ganze kapitalistische Projekt der Globalsteuerung der Produktionssphäre zu artikulieren. (Und unter diesem Aspekt ist die Kreation solcher künstlicher Sprachen mit der Entwicklung der Techniken der Zukunftsforschung verbunden und mit der Spieltheorie auf dem Gebiete der Programmierung, als der ersten, noch utopischen Bemühung der umfassenden Herrschaft des Kapitals über die Gesamtheit der Entwicklung.)

Wenden wir uns kurz den ersten Forschungen zu, die in unserem Jahrhundert in systematischer Weise auf die Informationsqualität der natürlichen Sprachen oder der künstlerischen und nichtverbalen Sprachen gerichtet waren. Die Entdeckung der fundamentalen Symbolhaftigkeit und Doppeldeutigkeit der künstlerischen Spra-

---

Manfredo Tafuri (geboren 1935 in Rom) diplomierte 1960 in Architektur. Er widmete sich ausschließlich der Architekturgeschichte und -kritik. In seinen Recherchen analysierte er die Thematik der Bildung und Entwicklung der Kunst und Architektur als «Institutionen» und «ideologische Avantgarden». Seit 1968 Professor für Architekturgeschichte an der Architekturfakultät des Istituto universitario in Venedig.

Wichtigste Veröffentlichungen: «Monografia di Ludovico Quaroni»; «Saggio sull'architettura del Manierismo»; «Teorie e storia dell'architettura», Editori Laterza, Bari 1968; «Jacopo Sansovino e l'architettura del '500 a Venezia», Editore Marsilio, Padova 1969; «L'architettura dell'umanesimo», Editori Laterza, Bari 1969.

Der Aufsatz «Per una critica dell'ideologia architettonica», erschienen in der Zeitschrift «Contropiano» 1/1969 (La Nuova Italia, Firenze), enthält einige Thesen, die in diesem Beitrag weiterentwickelt wurden. Dieser Aufsatz ist einer der wichtigsten Beiträge zur Architekturdebatte in Italien in den letzten Jahren.

Die heutige Beschäftigung mit Semiotik erweckt den Verdacht, eine Ideologie zu sein

Gleich den modernen Metasprachen für Planung und Computer dient die Semiotik der Verfügbarmachung der Kommunikation

Bei den Metasprachen ist der Zweck evident: sie dienen der Ausbreitung der Globalsteuerung im Sinne des Kapitalismus

(Alle Marginalien von der Redaktion)

chen, die Versuche, ihre Mitteilungskraft mit Hilfe der Informationstheorie zu «messen», ihre Mitteilungsfähigkeit unauflöslich an eine «Einschränkung» des stabilisierten zwischensubjektiven Wörterbuches zu binden (die Ostranenje, die semantische Verfremdung der russischen Formalisten), haben nicht nur die Grundlagen der neuen analytischen Techniken geschaffen, sondern auch eine Reihe von Nebeneffekten gebracht, welche in entsprechender Weise zu bewerten sind:

a) An erster Stelle hat der Approach der «formalen Methode» für die Probleme der ästhetischen Kommunikation den historischen Avantgarden vom Anfang unseres Jahrhunderts eine beträchtliche theoretische Basis geliefert: die theoretische Übereinstimmung zwischen den Lehren von Opojaz und dem russischen Futurismus ist nur ein besonders gutes Beispiel davon (auch weil hier die Beziehungen zwischen der Kunst und den analytischen Techniken besonders deutlich und historisch verifizierbar sind), aber die ganze «Theorie der Avantgarde» kann in diesem Lichte gesehen werden.

Die Entdeckung der Doppelbedeutung künstlerischer Sprachen schuf auch die Grundlage für die künstlichen Sprachen

b) An zweiter Stelle müssen wir uns vergegenwärtigen, daß die Beiträge von Wittgenstein, Carnap und Frege dazu dienten, die Zuständigkeitsbereiche der Grammatik, der Logik und der Semiotik abzustecken, so daß der methodologische Pragmatismus eines Peirce dann die Bedingungen der Manipulierbarkeit eines reinen Zeichens, das frei ist von aller symbolischen Belastung und allen semantischen Bezügen, angeben kann.

Aber zur Entdeckung des reinen Zeichens, des Gegenstandes, der frei ist von allen Bezügen, die nicht auf den Gegenstand selbst zurückweisen, der vollkommenen Autonomie des linguistischen Materials sind die historischen Avantgarden doch wohl erst in den letzten Jahren vor dem Ersten Weltkrieg gelangt. Die «gegenstandslose Welt» des Malewitsch kommt in dieser Beziehung dem Proun des El Lisitzky gleich, dem nichts-bedeutenden Phonem der Lautgedichte von Hugo Ball oder von Schwitters oder dem Ausgangsmaterial der Photomontagen von Hausmann: der Elementarismus eines Van Doesburg oder die Thesen einer Zeitschrift wie «Mecano», «G» oder «MA» sind nichts als die glänzende Darlegung, wieweit der mühsame Fortschritt der Avantgarde Enthüllungen gebracht hat. Denn die Entdeckung der Möglichkeit, Zeichen ohne jede Bedeutung deklinieren zu können, willkürliche Beziehungen zwischen linguistischem Material, das an sich stumm oder indifferent ist, zu manipulieren, gibt jedem Vorwand eines «politischen» oder «kontestativen» Gebrauches der Avantgarde eine Rechtfertigung: die einzige Utopie, zu welcher die Kunst der Avantgarde führen kann, ist die technologische. Dieses ist sowohl einem Moholy Nagy wie einem Hannes Meyer wie einem Walter Benjamin völlig klar: wir brauchen nur an den Aufsatz von Moholy Nagy über «Konstruktivismus und Proletariat» zu erinnern, der 1921 in «MA» erschien, in welchem der konstruktivistische Weg von allen «revolutionären» Elementen, die ihm von der sowjetischen Gruppe OSA zugelegt werden, entblättert und als die bloße Notwendigkeit des «Fortschrittes» dargestellt wird (es ist dieses das gleiche Thema, in welchem de Stijl oder sogar politisch getönte Gruppen wie jene der Tschechoslowakischen «Front» arbeiteten). Was uns hier interessiert, ist gerade diese konstruktive, technische Kehrseite, welche dem Nihilismus der negativen Utopie der Avantgarden vom russischen Futurismus bis zum Dada angeboren ist. Alle symbolischen Zutaten der linguistischen Zeichen zu zerstören, die Zeichen selbst bis zu ihrer Hinfälligkeit zu reinigen, die Beziehung zwischen Zeichen vollkommen verfügbar zu machen, das sind die Vorgehensweisen, welche direkt auf der systematischen Sprengung des gegebenen Codes bestehen, auf welcher sich die Theorie der Avantgarden aufbaut.

Das nichts bedeutende Phonem im Lautgedicht der Dadaisten weist den Weg zur machbaren Verbindung zwischen Zeichen und Bedeutung

Die scheinbare Reinigung der Zeichen durch die Avantgardisten führte zur Auflösung des überkommenen Codes

Aber die systematische Erarbeitung von manipulierbaren und verfügbaren Zeichensystemen, wobei gleichzeitig die Art ihrer Kommunikation an jene Theorie der ständigen Zerstörung des Sinnes gebunden wird, wie sie der ständigen Suche einer möglichen Zweideutigkeit der Sprache angeboren ist, bedeutet:

1. Die Bedingungen darlegen, durch welche die künstlerischen Kommunikationssysteme in der alltäglichen Welt wirken können (und in diesem Sinne ist die Semiotik von Peirce und Morris den oben summarisch beschriebenen Prozessen zuzuordnen).

Damit wird einerseits die Kunst für die Arbeitswelt verfügbar gemacht, andererseits eine Distanz zwischen Kunst und Alltag gelegt

2. Ungeachtet dessen eine Distanz von der Welt des Alltages, von der Realität zu retten: nicht zufällig hat ein Vertreter der technologischen Ästhetik wie Max Bense (von welchem diejenigen Italiener, welche sich mit der Kommunikation des Sichtbaren und mit Informationstheorie beschäftigen, mit vollen Händen geschöpft haben) von der «Mitwirklichkeit» gesprochen, um die ästhetischen Prozesse in eine Beziehung zur physischen Realität zu setzen.

3. Als einzige und wahrhafte «Norm» der Arbeit über die Worte oder die Sprache, wie sie von der Kunst der Avantgarde ausgearbeitet wurden, nicht nur einen hohen Grad der Zufälligkeit und der Unwahrscheinlichkeit – und also einen ebenso hohen Grad der Information –, sondern auch die ständige Veränderung der inneren Verbindungen: nicht zufällig stellt sich die Avantgarde selbst vor als eine Ideologie der programmierten und ständigen Erneuerung.

Aus diesem Gesagten geht klar hervor, daß sich die Wechselbeziehung zwischen der modernen Linguistik und der Bewegung der Avantgarde – mindestens bis zum Jahre 1927 – in eng miteinander verflochtenen Linien entwickelte. Die Verfügbarkeit des Zeichens und seine Manipulierbarkeit sind die Grundlage sowohl der Einführung der Semiotik und der Analyse des Verhaltens gegenüber nichtverbalen Sprachen wie des direkten Überganges von der Kunst der Avantgarde auf die Welt der Produktion.

Avantgarde und Linguistik verfolgten also das gleiche Ziel: die Verfügbarmachung der Zeichen zum Zwecke der Manipulation

Und es ist kein Zufall, daß ein solcher Übergang an erster Stelle und in hervorragender Weise denjenigen Sektor der sichtbaren Kommunikation sieht, der am direktesten mit der Welt der Produktivität verbunden ist: Die Architektur ist als ein Element des urbanen Phänomens dazu aufgerufen, den Nachlaß der Avantgarden zu erben und zu «sozialisieren». (Man denkt als grundlegende Momente nicht nur an die komplizierte Beziehung von Le Corbusier zum Kubismus und Surrealismus, sondern auch an die Arbeiten von Bruno Taut in Magdeburg und von Otto Haesler in Celle.) Aber gerade auf dem Gebiet der Architektur ergeben sich die schwersten Widersprüche in der Beziehung zwischen der Analyse der Sprache und der Produktion. Und das nicht nur deshalb, weil die Kunst, die Architektur, nachdem sie einmal in die Mechanismen der Produktionswelt verwickelt worden ist, natürlich ihren eigenen experimentellen Charakter, den Charakter einer Mitwirklichkeit, kompromittiert sieht.

Heute will nun die Architektur die geleistete Vorarbeit erben; damit kompromittiert sie ihren im sozialen Sinne experimentellen Charakter

Deshalb ist die avantgardistische Kunst nur scheinbar revolutionär: sie weist nicht auf die soziale, sondern auf die technische Zukunft

Und an dieser Stelle entsteht eine Zäsur zwischen Linguistik und Architektur, wie sie sich im persönlichen Drama der typischsten unter den russischen Architekten ergeben hat, die versucht haben, die Thesen des Formalismus eines Schklowskij oder eines Eichenbaum in architektonische Methodologie zu übersetzen. Wenn, in der Tat, das kommunikative System nur zu den Gesetzen der eigenen inneren Struktur führt, wenn die Architektur – in ihren spezifischen Zügen – nur als ein linguistisches Experiment interpretiert werden kann, wenn dieses letztere sich nur durch eine schiefe, eine radikale Ambiguität in der Organisation ihrer Komponenten ermöglichen läßt, wenn endlich das Material dieser Sprache indifferent ist und nur die Art zählt, in welcher die verschiedenen Materialien aufeinander reagieren, dann gibt es keinen anderen konsequenten Weg als jenen des radikalen Formalismus, der politisch unberührt und – nach eigenem und bewußtem Wunsch – von den Wirklichkeiten der Produktionsbedingungen, die der Architektur selbst zu existieren erlauben, so weit entfernt wie möglich ist. Wenn Melnikov in Projekte wie die Garage über der Seine in Paris oder die Narkomtiozproma in Moskau Karyatiden von offenbarem Kitschgeschmack einfügt, so sind die Gesetze der semantischen Entfremdung und der Indifferenz gegenüber den linguistischen Materialien voll respektiert: aber gleichzeitig zeigt die «Arbeit am Worte» bezüglich der Architektur ihre ganze Unproduktivität. (Und es handelt sich, man beachte das gut, um eine doppelte Unproduktivität: auf der einen Seite im materiellen Sinne, insoweit ein rigoroser Formalismus streng technische Gesetze und Programme nur mit großen Schwierigkeiten respektieren kann; auf der anderen Seite im politischen Sinne, wobei die notwendige Fremdheit gegenüber der Realität gegeben ist, ihr Experimentieren selbst, ihre Distanz von jeder Aussage, von jeder propagandistischen Funktion, selbst im Sinne der Utopie.)

Die Verfügbarmachung der Formensprache der Architektur führt zum Formalismus

Die architektonische Formmontage führt nicht zur Sichtbarmachung der Entfremdung, sondern zur Fremdheit gegenüber der Realität

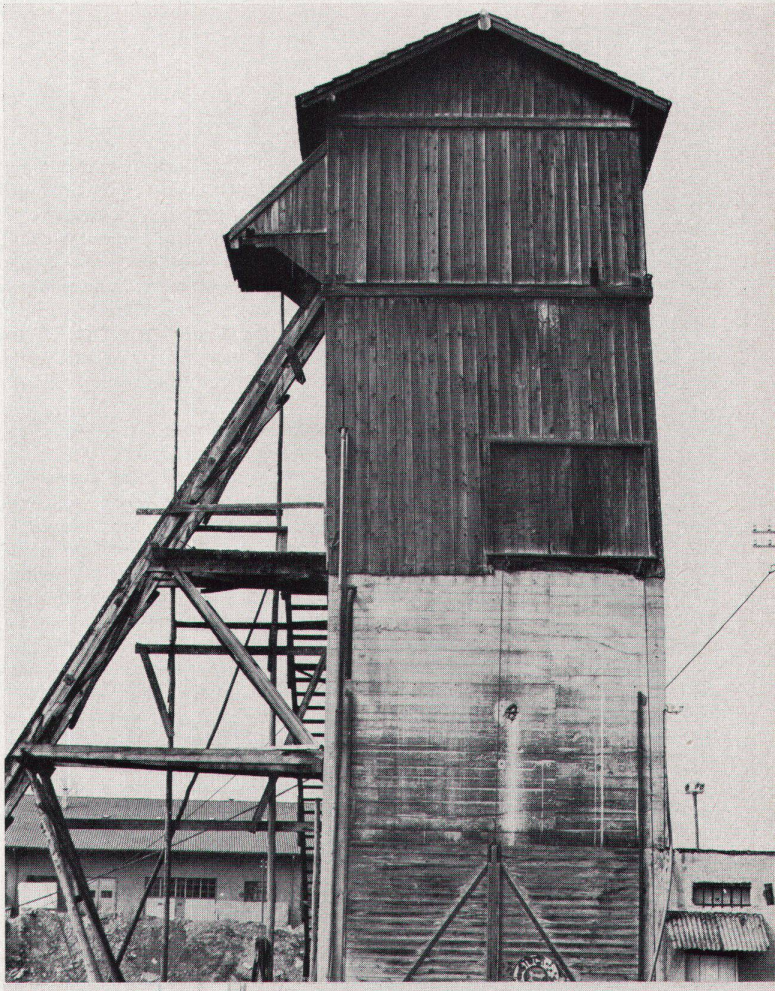
Wir wollen hier nicht das Thema aufnehmen, das wir anderswo behandelt haben (Manfredo Tafuri, «Teorie e storia dell'architettura, Bari 1970, S. 121–163), das Thema des falschen Bezuges zwischen Theorie und künstlerischer Anwendung, der immer entsteht, wenn diese letztere sich «kritisch» geben will. Es ist dennoch eine Tatsache, daß die ganze moderne Bewegung eine Kritik im Inneren der eigenen Vorgänge verlangt: und wir wissen gut, wie eine solche Absorption der Kritik seitens der Kunst immer mit einer Verneinung der Kritik selbst einhergeht. In diesem Punkte treffen sich der oben beschriebene Prozeß und die Frage nach dem «Warum?» der heutigen Wiederaufnahme der Suche nach einer strengen Beziehung zwischen Semiotik, Information und Sprachtheorie.

Wenn sich die Architektur kritisch geben will, so muß sie ihre Formensprache erklären, ohne sie doch verlassen zu können: das führt zur Information durch Architektur oder zur Negation der Kritik

Die Bemühung, die Architektur durch eine Erklärung ihrer inneren Strukturen wieder zu beleben, und der Versuch, diese Erklärung wieder in Architektur umzusetzen, entsteht in dem Augenblick, in welchem gerade die Forschungen der Vorhut der Linguistik das Gebiet der zweideutigen Kommunikationen verlassen haben und sich mit der Schaffung künstlicher Programmiersprachen in der Welt der Produktion festzusetzen suchen.

Wie die Linguistik, so will heute die Architektur aktiv in den Kommunikationsvorgang eingreifen

Von der Analyse der Ideologie der Innovation bis hin zum direkten Eingriff in die realen Prozesse der Innovation: dieses ist die von der gegenwärtigen Linguistik eingeschlagene Richtung mindestens vom Gesichtspunkt der kapita-



listischen Entwicklung her. Dieses korrespondiert auch mit einem analogen Vorgang, aber mit umgekehrtem Vorzeichen, der von der avantgardistischen Kunst vollzogen wird: Vom utopischen Modell, dessen Aufgabe es ist, eine Vorausschau auf ein total auf Technik getrimmtes Universum zu bieten, reduziert sich zu einem Anhängsel eben jenes Universums, das auf dem Wege seiner Verwirklichung ist; der Charakter der neuen Avantgarden täuscht niemanden über ihre wirklichen Absichten.

Die avantgardistische Kunst wird, statt einer Darstellung der technischen Welt, zu einem Bestandteil eben dieser

Eine mögliche Bemühung der Avantgarde, die Architektur wieder zu entdecken – wie das im Verlauf der sechziger Jahre geschah – und sich heute wieder der Aufgabe zuzuwenden, die analytischen Instrumente der Kommunikationswissenschaft (es kommt hier nicht einmal darauf an, mit welcher Oberflächlichkeit oder Näherung) wieder zu gebrauchen, würde bedeuten, einen Graben auszuheben zwischen einigen neuen Erfahrungen und der traditionellen Utopie der modernen Bewegung und gleichzeitig die Diskussion den gleichen Widersprüchen zuzuführen, mit welchen sich schon der russische Formalismus herumschlagen mußte (und deshalb ist es kein Zufall, daß sich die westliche Kritik in so obstinater und unkritischer Weise der Wiederaufwertung der Erfahrungen der russischen Avantgarde hingibt). Aber andererseits bedeutet die Rückführung der Architektur auf einen «zweideutigen Gegenstand», innerhalb dieses vollkommenen Merz-Baues, den die heutige Stadt darstellt, die vorbehaltlose Annahme der geringen und nur dem Überbau zugeordneten Rolle, den die heutige kapitalistische Nutzung des Bodens einem lediglich ideologischen Phänomen übrigläßt, wie es die Architektur ist.

Das heutige Revival der russischen Avantgarde ist ein Zeichen dafür, daß die Architektur nochmals den gleichen Widersprüchen zustrebt wie damals

Darüber muß man sich nicht moralisch empören, vielmehr soll man sich darüber wundern, daß die Selbstkritik der Architektur nicht bis auf den Grund vordringt und sich hinter neuen ideologischen Schleiern verbergen muß, die sie sich vom semiotischen Approach leiht.

Dieses Phänomen erklärt sich leicht: mit den Mitteln der Semiotik geht die Architektur auf die Suche nach dem durch sie Dargestellten in dem beängstigenden Gefühl, irgendeinen Inhalt verloren zu haben. Hier wird der Widerspruch klar: eine Architektur, welche die Reduktion der eigenen Elemente auf ein reines Zeichen geerbt hat und die Konstruktion ihrer eigenen Struktur als eine Gesamtheit tautologischer Beziehungen, welche sie, in der Sprache der Informationstheorie, in einer höchsten «negativen Entropie» auf sich selbst zurückführen, kann nicht für sich beanspruchen, mit dem Mittel analytischer Techniken, welche ihren Ausgangspunkt gerade von der Anwendung neopositivistischer Theorien nehmen, andere Bedeutungen wiederherzustellen.

Nach der Reduktion der architektonischen Formen auf reine Zeichen führt die Suche nach dem, was Architektur bedeutet, zur Tautologie

Eine ausgesprochen strukturalistische Kritik wird nie dazu gelangen, den Sinn eines Werkes zu «erklären»: sie wird sich darauf beschränken, es zu beschreiben, da sie lediglich eine Logik zur Verfügung hat, die auf die Paare ja/nein, korrekt/unkorrekt gegründet ist, darin analog der mathematischen Logik, welche die Funktionen eines Elektronengehirns führt. (Nicht zufällig bezieht sich Max Bense direkt auf die Texte von R. S. Hartmann über die mathematische Messung des Wertes.) Die technologische Ästhetik öffnet mit anderen Worten sicherlich die Türen für eine Architektur *ex machina,* aber die Logik der Automation führt, auch in Abwesenheit des Eingriffs einer Rechenmaschine in den Entwurf, schon die Strukturen der Gestaltungsprozesse eines Kunstwerkes in der Epoche seiner technischen Wiederholbarkeit. Die Bilder, welche Moholy Nagy 1921 über das Telephon machte, sind nicht nur eine Vorwegnahme der heutigen programmierten Montage in der hochindustrialisierten Architektur, sondern erklären auch ganz die Existenzbedingungen eines Werkes, das nicht, wie es Adorno möchte, zu einer regressiven Utopie, zu «nonsens» wird im «Bewußtsein» der eigenen Entfremdung.

Die technologische Ästhetik und die strukturalistische Kritik führen nur zur Bestätigung des Phänomens der Industrialisierung, nicht zu seiner Bewußtmachung

Der Strukturalismus müßte sich selber als Instrument der Technologie darstellen; indessen ...

Es gibt also nur einen einzigen Beitrag, den ein konsequenter Strukturalismus der heutigen Architektur und den Künsten anbieten kann: die genaue Dimension der eigenen ideologischen Funktionalität in der Welt der kapitalistischen Entwicklung und in der Welt der Integration.

Es ist genau das, was die Architektur nicht annehmen will und nicht kann und was der Strukturalismus selbst – in der Vielfalt seiner verschiedenen Erscheinungsweisen – nicht als seine eigene Aufgabe anzuerkennen gesonnen ist. Denn die Semiotik selbst, auch in ihren komplexen Verbindungen mit der strukturalistischen Methode, versteht sich heute als Ideologie, genauer als Ideologie der Kommunikation. In der Welt der Entwicklung sind der Einzelne und die Öffentlichkeit notwendig die Verbindung eines Bündels der Kommunikation, sowohl um jeden eventuellen Bruch zu heilen, um jeden Gegensatz zu vernarben, als auch um den eigenen Widerspruch produktiv zu machen: in diesem Sinne entspricht die Verherrlichung der Ambiguität voll dem Projekt, welches das Publikum als Protagonisten der städtischen Welt sieht, von der es verwaltet ist. (Wir sollten in dieser Hinsicht die Beobachtungen von Bense nicht unterschätzen über die Analogie der Farbtexturen der informellen Malerei mit den Geschwindigkeitstexturen einer städtischen Landschaft; siehe M. Bense, «Urbanismus und Semiotik», in: «Einführung in die Informationstheoretische Ästhetik», Rowohlt Taschenbuch-Verlag, Hamburg 1969, II, S. 136.)

... sorgen die Semiotik und der Kult der Ambiguität dafür, daß sich der Mensch, der doch nur ein Verwalter ist, als Empfänger von Information vorkommt

So sind wir zu dem Thema zurückgekehrt, bei welchem wir begonnen haben: Es genügt nicht, künstlich die Sprache des Kapitalverwertungsplans zu erzeugen, sondern es ist notwendig, diese zu einem Gegenstand des gesellschaftlichen Nutzens zu machen; man muß das Publikum in das Bild der Entwicklung eintauchen, in die Stadt als das programmierte Netz der Kommunikationen, deren Gegenstand immer die «Notwendigkeit» des kapitalistischen Integrationsplans ist (dazu tönen die Analysen eines Meyer recht deutlich). Es ist also nicht erlaubt, sich zu fragen, ob die analytischen Techniken der Sprache im Abstrakten zu einer historischen Forschung umfunktionalisiert werden können: von unserem Gesichtspunkt aus wird nur die Eignung geprüft, davon einige Parameter für eine Kritik zu gebrauchen, die gewollt «außerhalb» des betrachteten Werkes, gewollt «unangepaßt» ist. Nachdem wir so die tröstliche Umarmung von Marxismus und Strukturalismus ausgeschlossen haben, bleibt uns noch eine Gegebenheit: auch die Ideologie, in ihrer ganzen Unwirksamkeit, besitzt eine eigene Struktur, eine historische und vergängliche wie alle Strukturen. Ihre spezifischen Kennzeichen ans Licht zu heben und den Grad ihrer Eignung im Hinblick auf allgemeine Ziele zu bewerten, welche die herrschenden Kräfte sich in den entscheidenden Phasen ihrer Entwicklung vornehmen, ist der einzige Beitrag, den eine nicht nur beschreibende Kritik heute anbieten kann.

Nicht eine zu technischen Zwecken manipulierbare Sprache, sondern eine Kritik zu schaffen tut not, die von außen und mit unanpaßbaren Mitteln vorgeht