Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen

Herausgeber: Bund Schweizer Architekten

Band: 70 (1983)

Heft: 4: Zur Ästhetik der Sparsamkeit = Sur l'esthétique de l'économie = On the aesthetics of economizing

Artikel: Die sinnliche Erscheinung des Gebrauchswerts

Autor: Müller, Michael

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-53455

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: 07.01.2026

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

Michael Müller

Die sinnliche Erscheinung des Gebrauchswerts

Über die Dialektik zwischen Geburts- und Zuckerzange
Das (unterbrochene) Experiment der «anständigen Nüchternheit», das die Avantgarde der Moderne in rund zehn Jahren durchgeführt hat, gewinnt heute an Aktualität. Es erinnert an die Notwendigkeit (und weist auf das Versäumnis der sogenannten «Postmoderne» hin), sich mit den objektiven, ökonomischen und sozialen Widersprüchen auseinanderzusetzen, mit denen die Entwicklung einer Architektur konfrontiert ist. Die «alte» Debatte wird in dem folgenden Beitrag aus heutiger Sicht interpretiert und zur Diskussion gestellt.

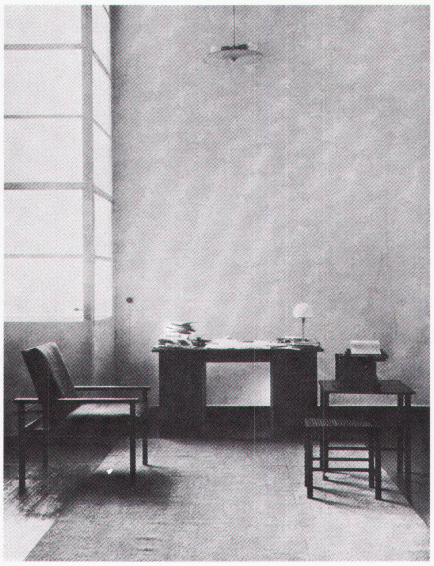
A propos de la dialectique entre le forceps et la pince à sucre
L'expérience (interrompue) de la «sobriété respectable» que l'avant-garde des Modernes a poursuivie pendant une dizaine d'années revient à la mode aujourd'hui. Elle rappelle la nécessité (et mentionne les négligences des «postmodernes») de mettre le doigt sur les contradictions d'ordre objectif, économique et social auxquelles se voit confrontée toute architecture au cours de son développement. Dans l'article qui suit, le «vieux» débat est interprété sous un jour nouveau et remis en discussion.

On the debate between forceps and sugar-tongs
The (interrupted) experiment of "decent sobriety", carried out by the Modern avant-garde over a period of ten years, is now becoming more timely. It recalls the necessity (and points to the negligence of the so-called Post-Modern) of coming to terms with the objective, economic and social contradictions confronting an architectural development. The "old" debate is, in the following article, interpreted from the present-day standpoint and presented for discussion.

Vor genau fünfundsiebzig Jahren, 1908, hatte Adolf Loos mit seinem Aufsatz *Ornament und Verbrechen* das Ornamentieren alltäglicher Gebrauchsgegenstände und die Verwendung des Ornaments in der Architektur derartig diskreditiert, dass eine weitere Berücksichtigung des Ornaments in den Gestaltungs- und Entwurfsprozessen kaum mehr möglich schien.

Zehn Jahre später war es dann Ernst Bloch, der 1918 in *Geist der Utopie* im Grunde mit einem einzigen Satz versucht hat, das starre Diktum des *form follows function* wenigstens *dialektisch* offenzuhalten. Bloch teilte nämlich die Sorge, dass sich, wie er schrieb, der «Zauber der modernen sanitären Anlagen ... als das Apriori der Maschinenware unmerklich noch in die entferntesten und kostbarsten Architekturgebilde» mischen könnte. Deshalb sei eines zu beachten: «Eine Geburtszange muss glatt sein, aber eine Zuckerzange mitnichten.»

Es hat seither sowohl glatte als auch verzierte Zuckerzangen gegeben, während die Geburtszangen glatt geblieben sind. Doch hat Bloch mit seinem Satz die sich bis zum heutigen Tage immer wieder stellenden Gestaltungsprobleme in einer für Architekten und Designer, wie ich meine, schmerzhaften, aber auch hoffenden Art auf den Punkt gebracht. Funktionen sollten sich nun mal nicht darin erschöpfen, den rein praktischen Gebrauch eines Gegenstandes oder den einer Architektur als wissenschaftlich berechenbaren Ablauf dann schliesslich vorgeschriebener Handlungen zu optimieren. Handlungsbereiche haben ihre Unterschiede. Ob es Unterschiede in der Qualität des Verhältnisses zum Leben sind? Eines scheint zumindest festzustehen: Es gibt Tätigkeiten, für die über Jahre der Erfahrungen nur eines in Betracht zu ziehen ist, nämlich die stete Verbesserung ihrer Handhabung. Sie bilden so etwas wie das *Reich der Zwecke,* in dem das unkontrollierte Spiel mit der Form oder gar deren ornamentale Verzierung an der Oberfläche im wahrsten Sinn des Wortes tödliche Folge haben könnte. Wogegen Bloch sich aber wandte, war die unaufhaltsame Verlängerung dieser zweckgebundenen Gestaltung als das Übergreifen der ökonomischen Rationalität des Kapitalismus auf alle Lebensbereiche als ein gesamtgesellschaftlich durchgesetztes Prinzip. Es ist gewissermassen der Vormarsch der Geburtszangen auf allen Gebieten, dem er sich widersetzt.



❶ Arbeitszimmer einer Atelierwohnung in Frankfurt a.M. / Studio / Study 1927, Ferdinand Kramer

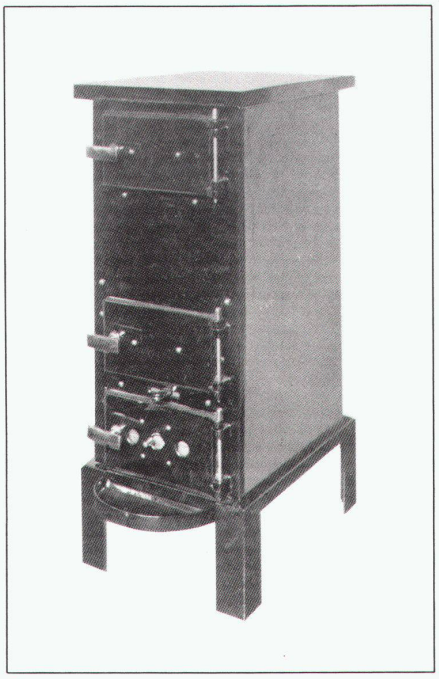
Adolf Loos hat diesen Vormarsch begrüsst. Aus Amerika zurückgekehrt, schreibt er schon 1898 begeistert von dem *Plumber* als dem Helden einer neuen Kultur, einem «Pionier der Reinlichkeit», der die Heizungs- und Wasserleitungsanlagen besorgt. Die «Erzeugung von Kultur» sah Loos denn auch eher im Bau von Badeanstalten gefördert als in unnötiger Kunstproduktion.

Gewiss waren solche Formulierungen bewusste Provokationen. Sie sollten schockieren angesichts der Härte und Unerbittlichkeit der in ihnen zum Ausdruck gebrachten Positionen. Doch die Angst Ernst Blochs vor der «Abwaschbarkeit» dieser neuen Raumkultur, in der irgendwie «überall das Wasser von den Wänden» herabfliesst, zeigt uns eine bis

heute gleichbleibende Angst vor einer Alltagswelt, in der nichts anderes mehr zur Anschauung kommt als eben der technische Sinn solcher Raumgebilde. Nichts, was darüber hinaus diesem Sinn seine Selbständigkeit nähme gegenüber den Menschen, die damit umgehen, die darin ihr Leben einrichten müssen. Den *Menschen als Frage* hat solche Gestaltung aufgegeben.

Nun dürfen wir nicht vergessen, welche Ausgangssituation ein Loos, ja insgesamt die Avantgarde der Architekten zu Beginn des 20. Jahrhunderts vorfand und was die Rigorosität ihrer Urteile bestimmt haben mag. Vorherrschend war da zunächst jene negative Erfahrung, dass die Bourgeoisie im Verlauf des 19. Jahrhunderts immer mehr dazu übergegangen war, auf den angehäuften Vorrat an historisierenden Ornamentformen zurückzugreifen, um sich mit der Selbständigkeit der Zwecke (Konstruktion) zu versöhnen, indem sie sie verdeckte. In allen Varianten der willkürlichsten Verkürzung galt dabei, was Hegel in seiner *Ästhetik* vom Verhältnis der *Verzierungsweise* der romantischen Baukunst zur *Innerlichkeit* des bürgerlichen Individuums gesagt hatte: «In der Architektur nun ist es die sinnliche, materiell räumliche Masse, an welcher das Innerlichste selbst, soweit es möglich ist, zur Anschauung gebracht wird. Da bleibt bei solchem Material der Darstellung nichts anderes zu tun übrig, als das Materielle, das Massige nicht in seiner Materialität gelten zu lassen, sondern es überall zu durchbrechen, zu zerstückeln, demselben den Schein seines unmittelbaren Zusammenhalts und seiner Selbständigkeit zu nehmen. In dieser Beziehung erhalten die Zierate, besonders im Äusseren . . ., den Charakter des überall Durchbrochenen . . .»

An dieser Praxis hat der Historismus festgehalten. Doch gerade die Verwendung des Ornaments im Historismus liess starke Zweifel aufkommen, was da eigentlich noch über eine von der Alltagswelt abgehobene ästhetisierte Geschichte – denn das waren inzwischen die Ornamente – zur Anschauung gebracht wurde. Schliesslich stellt sich ganz grundsätzlich die Frage, wie Kunst in einer Gesellschaft, in der mit der Aufklärung seit



❷

Ende des 18. Jahrhunderts die Wertsphären der *Wissenschaft,* der *Kunst* und der *Moral* beginnen, sich als Teilbereiche auszudifferenzieren und in ihrer Entwicklungsdynamik weit über die Alltagswelt hinauszugreifen, in eben diese wieder zurückgeführt werden kann. Überdies haben sich in unserer verdinglichten, streng zweckrational geordneten Alltagswelt die Funktionsabläufe der Zwecke und Institutionen inzwischen so sehr gesichert, dass sie keiner weiteren ästhetischen Präsenz in Gestalt irgendeines ornamentalen Schmuckaufwandes bedürfen. Entweder sind diese Zwecke erscheinungslos geworden, in ihrer Abstraktheit nicht länger aus der Perspektive des Alltagslebens nachvollziehbar, zu begreifen; oder sie sind in ihrer ökonomischen Rationalität mit Hilfe des tradierten Symbolvorrats der Architektur gar nicht mehr abbildbar.

Man kann, ja man muss diese Entwicklung bedauern, sie kritisieren. Eine noch so gut gemeinte Architektursprache bleibt diesem Phänomen allerdings hoffnungslos unterlegen.

Was etwa wird an einem Bürohochhaus ästhetisch zurückgenommen bzw. was kommt über eine fiktive Formsprache zur Anschauung, wenn ich an die Stelle des Kastens auf dem Flachdach, der die Apparatur der Fahrstuhlkonstruktion schützt, noch in den dreissiger Jahren dieses Jahrhundert als Abschluss einen neugotischen Chor oder, wie der amerikanische Architekt Philip Johnson, einen durchbrochenen antikisierenden Giebel setzt? Ich wage zu behaupten: Nichts!

Eine Kunstsprache, deren autonomer Status sie von der Möglichkeit, ins alltägliche Leben eingreifen zu können (und wohl auch zu müssen), entbunden hat, ist dazu unfähig, heute mehr als noch vor hundert Jahren. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurden die verschiedenen Künste aus ihren Lebensbezügen herausgelöst und als ein verfügbares Ganzes zusammengebracht. Ein Ganzes, das als Reich der Zweckfreiheit und des interessenlosen Wohlgefallens einem gesellschaftlichen Leben gegenübergestellt wurde, das nach Gesichtspunkten der Rationalität und definierbarer Zwecke ausgerichtet werden sollte.

Die Avantgarde der Moderne hat die Verwendung des Ornaments als Versöhnungsparadigma rigoros abgelehnt. Keine Zuckerzangen als Kompensation für die alltäglich erfahrene Dominanz der Geburtszangen! Auch das hätte ihr Motto sein können. Man mag dazu heute stehen, wie man will. Konsequent war diese Haltung gegenüber dem zur Antinomie erstarrten Verhältnis der künstlerischen und der praktischen Gestaltung des Lebens, bei dem die praktische Seite auf der Strecke zu bleiben drohte. Und mit «praktischer Seite» ist in der Avantgarde vor allem in den 20er Jahren die *soziale* Seite des Bauens gemeint. Deshalb auch hat die Avantgarde in ihren besten Entwürfen und Ausführungen versucht, an den zu gestaltenden Zwecken etwas sinnlich zur Anschauung zu bringen, was – bei all meiner Sympathie fürs Ornament – immer mehr sein wird als bester Schmuck und bestes Ornament: Ich meine *die sinnlichen Eigenschaften des Gebrauchswerts.*

Dieser ist nicht mehr gebunden an die interpretierende Einzelform, die den Gegenständen, über ihren Gebrauchswert hinaus, eine wie immer geartete bedeutungsvollere Funktion verleiht. Und wenn es schliesslich nur noch die des Tauschwerts einer warenästhetisch «geschmückten» Ware hatte sein sollen. Damit hat die Avantgarde im Laufe der er-

❷ «Kramerofen», / Poêle de Ferdinand Kramer, / Stove of Ferdinand Kramer, 1926

sten drei Jahrzehnte dieses Jahrhunderts den Umweg über die alltagsfremd gewordene Kunstsprache aufgegeben, wie sie in den Symbolvorräten der autonomen Kunst- und Architekturgeschichte überliefert ist. Die offensichtliche Reduzierung der Gestaltungsarbeit auf die Ausdifferenzierung einer gebrauchswertorientierten Umwelt umgeht ganz bewusst nicht die damaligen Rationalisierungsmöglichkeiten des Kapitals. Sie verschliesst sich nicht dem Gedanken einer vernunftmässig begründeten Ausformung der Lebenswirklichkeit, und sie hält fest an der fortschreitenden Entfaltung der Produktivkräfte, auch und gerade in der Architektur und Produktgestaltung. Zugleich ging die Avantgarde von der Wirkung einer gebrauchswertverpflichteten Gestaltung des Lebens auf das Bewusstsein und die Lebensweise der Menschen aus. Dort erst hätte sich der Gestaltungsprozess bewahrheiten, er hätte praktisch werden sollen in den Handlungen der Menschen. Zugegeben, dass dann sehr viel uneingelöste, ja auch zerstörte Hoffnung enthalten ist.

Walter Benjamin hat sich im Zusammenhang mit einem Aufsatz über Karl Kraus auch über Adolf Loos geäussert. An einer Stelle sagt Benjamin etwas über das Haus am Michaelerplatz in Wien: «Dieses Haus erregte 1910 die Entrüstung sämtlicher Architekten. Hier war zum erstenmal die Fassadenornamentik beseitigt. Diese anständige Nüchternheit schien damals schmähliche Armut.»

Benjamin hat an anderer Stelle, übrigens auch mit Blick auf Loos und die Arbeiter der Architekten-Avantgarde, von einer *Erfahrungsarmut* und auch von der Notwendigkeit eines *positiven Barbarentums* gesprochen. Wie es scheint, haben beide Begriffe etwas gemein mit einer Gestaltung, die sich wieder der Bedeutung der Gebrauchswerte der Dinge, mit denen wir uns umgeben, mit denen wir umgehen, erinnert. Ich sage bewusst: *erinnert,* weil der Avantgarde in ihrem Hass aufs historisierende Ornament nicht ganz zu Unrecht Geschichtsfeindlichkeit vorgeworfen wird. Hilberseimers *Hochhaus-Stadt*-Entwurf von 1924 und Mies' schauerlicher Wettbe-

❸

werbsentwurf zur Neugestaltung des Alexanderplatzes in Berlin von 1928 sind, um nur zwei Beispiele zu nennen, deutliche Belege für die Berechtigung dieses Vorwurfs.

Doch hat diese Erinnerung an die Bedeutung der Gebrauchswerte meines Erachtens mehr mit dem Versuch des Anknüpfens an geschichtliche Entwicklungen zu tun als die Verwendung historischer Symbolsprache als Bildungsgut. Allein schon deshalb, weil sie in letzter Konsequenz die warenästhetischen Verstellungen der Tauschwertproduktion offenlegt und überwindet. Was dabei an *Erfahrungen* zur Möglichkeit des alltäglichen Handelns wird, hilft Geschichte zu verstehen, weil Notwendigkeiten und Erfordernisse des Lebens erkannt werden, von denen die ästhetisch vergegenständlichten Formen der Geschichte als Zitate so gut wie nichts berichten. So verstehe ich Walter Benjamin, wenn er 1933, angesichts der heraufkommenden Barbarei des Faschismus, von der Erfahrungsarmut sagt, man müsse sie nicht so verstehen, als ob die Menschen sich nach neuer Erfahrung sehnten: «Nein, sie sehnen sich, von Erfahrungen freizukommen, sie sehnen sich nach einer Umwelt, in der sie ihre Armut, die äussere und schliesslich auch die innere, so rein und deutlich zur Geltung bringen können, dass etwas Anständiges dabei herauskommt.»

Nicht ganz ein Jahrzehnt hatte dieses Experiment «anständiger Nüchternheit» – nicht zu verwechseln mit der glanzvollen «Nüchternheit» der Stahlrohrmöbel eines Breuer und anderer absoluter Funktionsästheten – Zeit gehabt, die sich ihr aufdrängende ökonomische Rationalität produktiv zu verarbeiten.

❸
Haupteingang der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, Umbau 1952/53, Ferdinand Kramer / Entrée de l'université Johann Wolfgang Goethe / Entry of the university Johann Wolfgang Goethe

Sie hat diese Rationalität zunächst akzeptiert, dann aber aus ihr Konsequenzen gezogen, von denen selbst Ernst Bloch 1935 in *Erbschaft dieser Zeit* rückblikkend zugeben musste, dass sie eben dieser Rationalität zum Widerspruch heranwachsen, wollte man sie gesellschaftlich einlösen.

Die vorgegebene äussere Form meines Beitrags erlaubt es nicht, weiter auf das Experiment «anständiger Nüchternheit» einzugehen. Wenigstens möchte ich aber auf das Beispiel der Arbeit des heute 85jährigen Frankfurter Architekten Ferdinand Kramer hinweisen. Er hat in den zwanziger Jahren in Frankfurt/Main aus seiner konsequenten sozialen Entwurfshaltung heraus Gebrauchsgegenstände und Inneneinrichtungen gestaltet, die in ihrer Einfachheit und konstruktiven Überzeugungskraft die Schönheit ihres Gebrauchens zum Ausdruck bringen. Keine Ästhetisierung des Gebrauchens, sondern eine Ästhetik des Gebrauchs.

Gert Selle hat in seinem Beitrag für die vom Bauhaus-Archiv in Berlin Ende letzten Jahres veranstaltete Ausstellung über den Architekten und Designer Kramer sehr treffend seinen Eindruck von diesem sozialfunktionalen Design mit den Worten wiedergeben: «Merkwürdig, dass... Objekte von hohem Erscheinungsreiz, allerdings von gleichzeitig starker Verhaltenheit entstanden. Ich kenne kein Design, das so konsequent (und zugleich so schön) Funktion und Gemeinnutz, bei schonender Ökonomie der Arbeit und der Ressourcen, verbunden hat. Denn diese einfachen Gegenstände vereinigen auf sich noch einmal nahezu alles, was an Alternativen zur profitorientierten Warengestaltung im Industriekapitalismus in der Designgeschichte sich angesammelt hat. Da ist eben nicht nur der soziale Gebrauchswertbezug und die demokratische Schönheit für alle, die Sachlichkeit. Da ist auch die Sozialbindung des Entwurfs an die ausführende Produktion, das Gleichgewicht von menschlicher Arbeit und Maschine.»

Die verdienstvolle Berliner Ausstellung kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass der soziale Gebrauchswertbe-

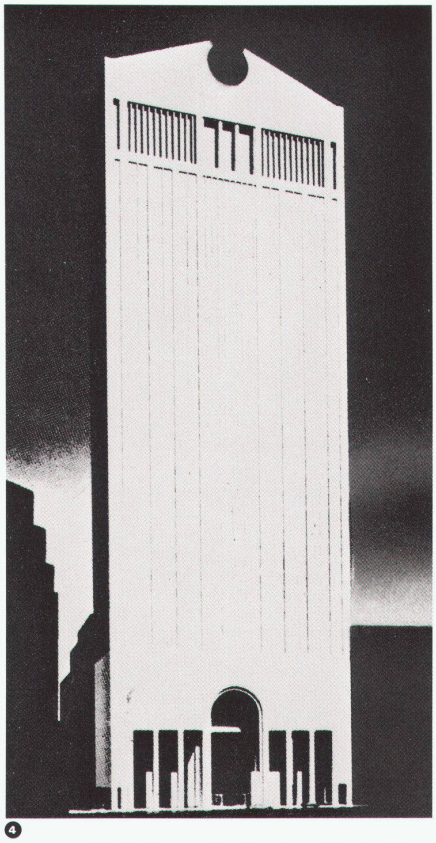
zug der Gestaltung eines Kramer heute kaum mehr etwas gilt. Die Tatsache, dass die erste Ausstellung, die das Arbeiten Kramers über die zwanziger Jahre und über seine Emigrationszeit in Amerika hinaus bis zu seinem Wirken als Universitätsbaumeister in Frankfurt/Main zeigt, in Berlin und nicht in seiner Geburts- und Heimatstadt Frankfurt eröffnet wurde, ist ein Beleg dafür.

Ich meine das deshalb, weil diese Stadt weder unter sozialdemokratischer noch neuerdings unter christdemokratischer Verwaltung je ernsthaft daran gedacht hat, die Hinterlassenschaft des sozialen Wohnbauprogramms unter Ernst May, Ferdinand Kramer u.a. produktiv aufzugreifen. Was damals *Das Neue Frankfurt* genannt wurde, hat heute nur noch den «gestohlenen» Namen mit einer Baupolitik in Frankfurt gemein, die – neben dem U-Bahn-Bau – die *Stadtreparatur* als *Neues Frankfurt* verkauft.

So geriet denn auch die verkrampfte Übernahme der Berliner Ausstellung den zuständigen Frankfurter Behörden schon im Vorfeld zum Fiasko. Man konnte keinen Raum finden. und so musste das Amerika-Haus einspringen, was die «Frankfurter Rundschau» zu dem bitterbösen Vergleich veranlasste: «Die erste Ausstellung übrigens, die Frankfurt seinem Architekten Ferdinand Kramer bereitet, stand 1938 unter der Überschrift ‹Entartete Kunst› und folgte einem von der Architektenkammer ausgesprochenen Berufsverbot. Kramer emigrierte in die USA und war dort erfolgreich. Wie seltsam, dass es auch diesmal wieder die Amerikaner sind, die hier als Nothelfer einspringen» (FR vom 24.1.1983).

Sicherlich ist das mehr als eine Lokalpresse, die sich da in Frankfurt zugetragen hat. Es ist der Ausdruck eines nachlässigen und selbstgefälligen Umgangs mit der Avantgarde und unserer gegenwärtigen widersprüchlichen Situation in der Architektur.

Wie widersprüchlich, das zeigte die Eröffnung der Ausstellung im Amerika-Haus, in einer Stadt, die in ihrem kulturpolitisch konservativen Anspruch ganz auf die Ästhetik der postmodernen Architektur und die rekonstruierter Fachwerkhäuser im Zentrum der Stadt setzt;



❹

deren politische und wirtschaftliche Prominenz hinter der altehrwürdigen, wieder hergerichteten historistischen Fassade der Alten Oper Bälle veranstaltet, gleichzeitig aber den technologischen Fortschritt im Projekt des Kabelfernsehens vorantreibt. In diesem Architekturklima der grossen Gesten und grossen Worte nimmt sich einer wie Kramer, dessen Werk an die soziale Funktion der Gestaltung und die Schönheit des einfachen Gebrauchs erinnert, aus wie ein unliebsamer Gast, der schlechtes Gewissen verbreitet.

Das hatten wohl diejenigen unter den Architekten begriffen, die sich durch den Vormarsch der internationalen Postmoderne um ihre Aufträge gebracht sehen. Von der sozialen Entwurfshaltung eines Avantgardisten wie Kramer ebenso weit entfernt wie die Meister der Postmoderne, waren sie sich aber gut genug, Kramer vor ihren Karren eines durchaus witzigen Einfalls der Kritik an der Konkurrenz zu spannen: Ein Zug mit postmodernen Architekturmotiven, von einer Konditorei am Abend der Eröffnung, als Kuchen aufs Podium gebracht, kam unters Messer biederer Funktionalisten.

❹ «Postmoderne» Ornamente, A.T.&T.-Gebäude (Architekt: Philipp Johnson) / Ornements «post-modernes» / Ornaments "postmodern"

Ein Ereignis, wie das in Frankfurt/Main ist meines Erachtens ein Symptom dafür, wie weit wir heute davon entfernt sind, die Dialektik zwischen Geburts- und Zuckerzange aufzulösen, vielleicht auch neu zu begreifen. Die Erfahrungen der Avantgarde der Moderne scheinen vergessen, da man glaubt, sie überwunden zu haben. Alles ist jetzt möglich geworden. Eine Auseinandersetzung mit der Tradition findet schon deshalb nicht mehr statt, weil sie keiner mehr begründen muss. Aus dem *All is pretty* der siebziger Jahre ist das *All is possible* als Motto für die achtziger Jahre hervorgegangen. Charles Jencks, jener unermüdliche Erfinder von Modeworten für die Architekturszene, hat mit seinem Wunsch nach einer «Kultur der Wahlmöglichkeiten» ein Interesse artikuliert, dass der Ästhetik in der Architektur wieder die Selbständigkeit der Form(-Sprache) gegenüber den Zwecken zurückgeben will. Dabei verlieren die Begriffe an Schärfe. Die autonome Struktur der Ästhetik schiebt sich vor die ökonomischen und funktionalen Kontexte. *Baukunst* und deren «Rettung» sind wieder gefragt; ein formaler Aufwand, dessen soziale Aufgaben allerdings weniger gefragt sind. Wen kann es da wundern, dass konservative Kulturpolitik bereitwillig zugreift?

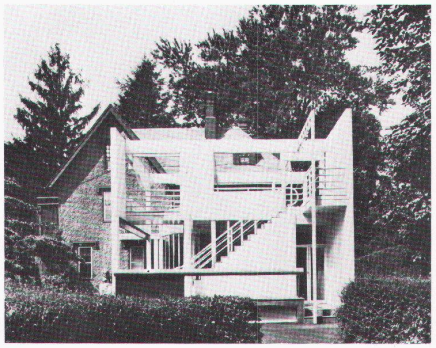
Bekanntlich argumentieren die Postmodernen in der Architektur gerne gegen die Positionen der klassisch gewordenen Moderne der Avantgarde. Es spricht für sich, dass in diesem Zusammenhang nie die Rede von den sozialen Ansprüchen der Avantgarde ist, auch nicht von den objektiven Schwierigkeiten, die sich für die Entwicklung der Architektur in der bürgerlichen Gesellschaft stellen und denen sich die Avantgarde gestellt hat.

In der Regel hält man sich mit seiner Kritik dort auf, wo man sich am sichersten fühlt: bei der Form und ihrer angeblichen Zerstörung durch die Avantgarde. So spricht Heinrich Klotz von der notwendigen Korrektur einer «nach Absolutsetzung tendierenden modernen Architektur», der Moderne «die erneuerungssüchtige, fortschrittseuphorische Radikalität zu nehmen und das Bauen bewusst zu einer Kompromissfähigkeit

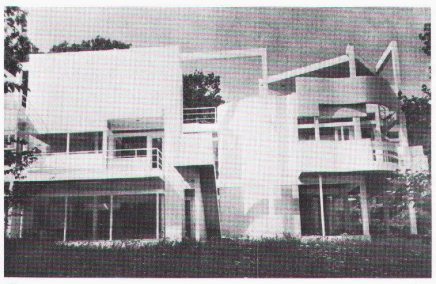
mit dem Vorgegebenen, der historischen Stadt und der natürlichen Umwelt führen». Klotz will der Moderne den «stieren Blick» nehmen, das «blosse Geradeaus eines steten Fortschreitens». Wenn Klotz aber im gleichen Atemzug als Beleg für die eigene Aussage Walter Gropius anführt, «der in Harvard alle Literatur über historische Architektur aus der Bibliothek ausräumen liess», verrät er einerseits sein Interesse an der Geschichte als Vademekum kompromissfähigen Bauens. Andererseits ist er sich nicht zu schade, die borniertesten Haltungen der Avantgarde als willkommenen Beleg für die Richtigkeit seiner eigenen Positionen zu bemühen.

Es stimmt ja, dass die Moderne der Avantgarde fortschrittsgläubiger war. Die Zuversicht in die technologische Entwicklungsfähigkeit der Gesellschaft war ungebrochen. Vieles daran hat sich aber erst seit Beginn der siebziger Jahre geändert. Nachher ist man immer klüger! Aber was eigentlich ändert die postmoderne Haltung? Ist sie in ihrer wieder aus der Taufe gehobenen Ästhetikgläubigkeit wirklich so kompromissfähig, wie uns das ihre «Theoretiker» glauben machen wollen?

Die Postmodernen wenden sich kulturkritisch gegen die Avantgarde, und sie führen die Humanität der autonomen Sprachmöglichkeiten der Architektur ins Feld, die sie auch benutzten. Der monumentale Bogen der Galerie des Kristallpalastes, die schönen Thermenfenster Palladios, die Grundrisse seiner Villen, die klassische korinthische Säule oder der schon erwähnte Tempelgiebel auf dem Hochhaus – das alles wird der Postmoderne zum Zitat, zum Versatzstück einer fiktiven Architekturgeschichte. Ihre Verwendung soll einen seit Jahrhunderten anhaltenden und durch die Avantgarde episodenhaft unterbrochenen Diskurs architektonischer Superzeichen suggerieren. Von Kompromissfähigkeit oder gar -bereitschaft aber ist weit und breit nichts zu sehen. Herausgenommen aus ihren jeweiligen historischen Kontexten, werden diese Zeichen wie Ornamente für den postmodernen Architekten zum kostbaren Symbolvorrat einer intellektuellen Architektursprache, von der man anneh-



5



6

men könnte, sie sei sich nicht erst jetzt, sondern schon immer selbst genug gewesen. Auf ihre Umgebung gehen diese Bauten sowenig ein wie das schlechte Beispiel des Vorschlags Mies van der Rohes zur Neugestaltung des Alexanderplatzes 1928 in Berlin. Die Postmoderne lügt sich selbst in die Tasche, wenn sie von sich glaubt, ihre Kompromissfähigkeit sei einzig schon darin begründet, den Diskurs der Architektursprache *formal* zu behaupten.

Was die Architektur dabei aufgibt, ist die anhaltende kritische Auseinandersetzung mit den Imperativen, die eine widersprüchliche, bis in die geringsten Spuren des Alltagslebens inzwischen rational verwaltete Welt stellt. Die Ausdifferenzierung der Kunst als ein Teilbereich unseres Wertesystems und dessen Trennung vom Alltagsleben wird der Postmoderne zum überholten Programm. Natürlich kann darin jeder formale Aufwand getrieben werden; übrigens auch mit den vereinzelt zum Durchbruch gekommenen Stilmitteln der Avantgarde. Rechteckige, ornamentlose Aussen- und Innenräume können den Charakter eines funktionslos gewordenen Ornaments annehmen, das für sich steht. Die Bauten des amerikanischen Architekten Richard Meyer sind dafür ein Beispiel.

Es ist eigentümlich genug: Da wollen die Postmodernen den «stieren Blick» der rational operierenden Avantgarde der Moderne überwinden, indem sie sich zurückziehen auf die Überredungskraft des von ihren Vertretern nicht selten auch noch geschichtsunkundig hergestellten Diskurses architektonischer Superzeichen. Dabei spielen sie den Tendenzen zur Rationalisierung und Versachlichung der verwalteten Alltagswelt nur zu, weil sie sie unberührt lassen. Sie stehen zu ihr nicht wirklich im Widerspruch. Nur an der Oberfläche schaffen sie eine kulturelle Erneuerung tradierter Werte. Diese bleiben ästhetisch gebannt; erfahren werden sie letztlich privat.

Diese Haltung der Postmoderne will nicht wahrhaben, dass es Probleme im Verhältnis zwischen Kunst und Leben auch in der Antike gibt, die nicht erst die Avantgarde erfunden hat. Und sie will nicht begreifen, dass sie der Zweckrationalität der kapitalistischen Modernisierung von Wirtschaft und Gesellschaft im Grund verwandter ist, als es die Nüchternheit und Erfahrungsarmut an ästhetischen Formen der besten sozialen Entwürfe der Avantgarde je waren.

M. M.

5 6
Die Architektur der Avantgarde zitiert als Gesamtornament: Casa Benacerraf und Casa Snyderman (Architekt: Michael Graves) / L'architecture moderne comme ornements / Architecture modern as ornaments

Literatur
Adolf Loos, Sämtliche Schriften I, Wien/München 1962
Ernst Bloch, Geist der Utopie (1918), Frankfurt/M. 1971
G. W. F. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. 14 der Theorie, Werkausgabe des Suhrkamp-Verlags, Frankfurt/M. 1970
Walter Benjamin, Karl Kraus. In: Benjamin, Illuminationen. Ausgewählte Schriften. Frankfurt/M. 1961
Ders., Erfahrung und Armut. In: Illuminationen (s. o.)
Ernst Bloch, Erbschaft dieser Zeit (1935), Frankfurt/M. 1973.
Ausstellungskatalog «Ferdinand Kramer Architektur & Design», Bauhaus-Archiv, Berlin 1982
Heinrich Klotz, Ästhetischer Eigensinn. In: 63/63 Arch+, 1982
Zum Problem der «anständigen Nüchternheit» siehe auch meinen Aufsatz «Architektur für das ‹Schlechte Neue›». In: B. Lindner (Hrsg.), «Links hatte noch alles sich zu enträtseln ...» Walter Benjamin im Kontext. Syndikat-Verlag, Frankfurt/M. 1978, S. 278–323. Grundsätzlich auch meine Arbeit «Die Verdrängung des Ornaments. Zur Dialektik von Architektur und Lebenspraxis», Frankfurt/M. 1977 (edition suhrkamp 829)