

**Zeitschrift:** Werk, Bauen + Wohnen  
**Herausgeber:** Bund Schweizer Architekten  
**Band:** 70 (1983)  
**Heft:** 11: Modell : ein architektonisches Medium = La maquette : un milieu architectural = Model : an architectural medium

**Artikel:** Irrlichternde Moderne  
**Autor:** Brunold, Georg  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-53539>

### **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:** 05.04.2026

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

## Irrlichternde Moderne

Grundfragen der Architektur in der kulturkritischen Optik Adornos. Programmatisches aus Anlass des 80. Geburtstags von Theodor W. Adorno

Georg Brunold, der Autor des folgenden Essays, war mehrere Jahre in Forschung und Lehre am Philosophischen Seminar der Universität Zürich und nebenbei als freier Feuilletonist tätig. Er lebt zurzeit in Kairo. EH

«Wird dem Gedanken eilends die Legitimation abverlangt, wozu er nun gut sei, so stellt man ihn meist an dem Punkt still, an dem er Einsichten zeitigt, die eines Tages, unvorhergesehen...» So oder andersrum, ohne ein verlegenes Wort der Entschuldigung betreten Philosophen nun schon seit längerem kein fachfremdes Terrain.

Die flächendeckende Verödung der zeitgenössischen baulichen Realitäten bildet nicht mehr als ein Verdachtsmoment, die ästhetische Orientierung der Architektur stehe nicht zum besten. Zu weit hat sich die ästhetisch-theoretische Grundsatzdiskussion von den realen Umsetzungsmöglichkeiten emanzipiert, als dass man in den ökonomischen und technologischen Gaps die massgeblichen Ursachen einer ästhetischen Desorientierung vermuten möchte. Ebenso wenig wird jemand die Verantwortung fürs städtebauliche Desaster in einem Defizit an Besinnung aufs ästhetisch Grundsätzliche suchen. Nicht die Sonntagsschule desozialisiert die Kinder. Erhält man indessen unter dem neornamentalen Torbogen zur Postmoderne auch die ideelle Krise als bald bescheinigt, hat man zu Recht theorieeigene Gründe gewittert. Wo driftet das heute hin? Tastet die Hypersachlichkeit ihren Weg zurück ins Menschengerechte, oder schlingert die Errungenschaft der Moderne am havarierten Fallschirm dem umweltzerstörenden Formenchaos entgegen? Nicht erst die Frage, ob ästhetisch hinan oder hinab, schüfe Verwirrung. Es ist das Malaise der *Verständigung* darüber, was denn es *näherhin sei und gewesen sei*, dessen prekäre Entwicklung die Diskussionen in Aufruhr hält. Die ästhetische Verständigung darüber verlangt nach ästhetischer Reflexion, und dort, wo krankende Verständigung an ihrer *Begrifflichkeit* krankt,

ist der Einsatz fach- und sachübergreifender theoretischer Erörterung indiziert. Dass die neuere theoretische Ästhetik gegen verschwisterte Disziplinen durch Stoffnähe absticht, stiftet allein keine grosse Zuversicht. Zur Architektur zeigte sie sich kaum hingezogen, zu wenig Raum liess der Eifer auf Suche nach Schlüsseln zur Esoterik der avantgardistischen zweckfreien Künste, zur Atonalität, zum Ungegenständlichen, zum Absurden; die Problematik lag jedem Zweckprodukt zu weit ab. Komplementär hielt sich die Architektur in ästhetischen Belangen für autark. So fällig heute die Befruchtungsversuche, so ungewiss noch sind die Ausichten.

### Adorno?

Was suggeriert Hoffnung auf Orientierungshilfe bei Adorno? Adorno hat zu ästhetischen Problemen in der Architektur sich nur ganz marginal und mit Betonung seiner Inkompetenz geäussert. Dieser Umstand entscheidet nichts, wo eingangs die Diagnose Ungenügen der fachinternen Erörterung konstatiert. Bestimmend ist, dass Adornos Kulturkritik die eindringlichste Sensibilität für die heute beherrschenden Probleme ausgebildet hat, dass Adornos Reflexion den avanciertesten Stand des ästhetischen Bewusstseins repräsentiert. Seine Ästhetik enthält – und das hat Gewicht – die tiefst durchdachte *Theorie der Moderne*. Adornos rastloser Sorge ums ungesicherte Wahre unterm Überdruck des dingfesten Halbwahren verdanken wir das meiste der geliebten Kraft in der Resistenz gegen gedankliche Regression auf jedwede unter den handlichen Doktrinen des Stands unserer heutigen kulturellen Dinge.

Theoretische Attraktivität – und das zumal für die Problematik der Architektur – sichert der Ästhetik Adornos ihr Materialismus: Sie sucht sich den Weg zum Kunstwerk über deren Produktion, das Werk entschlüsselt sich ihr, wenn irgendwie, als *Reaktion auf die historisch-materiellen Bedingungen seiner Produktion*. Kaum ein Kunstwerk bezeugt das in stärkerer Evidenz als der Bau.

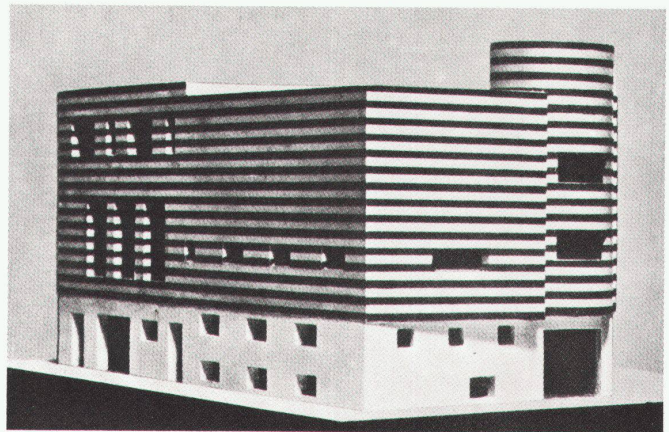
Wie für Adornos Werke insgesamt, gilt in besonderem Masse für seine Ästhetik<sup>1</sup>, dass sie keinerlei Resümee erlaubt, so wenig als ihr Stoff, denn nur an ihm – auch wenn sie über ihn hinausmuss – kommt und ist sie in Gang. Das Folgende setzt sich, dem Rahmen entsprechend, bescheidene

Ziele: Kein Zitatendwurm soll das werden, kein Resümee von Teilen der Theorie Adornos und auch nicht die Paraphrase einer Sammlung einschlägiger Äusserungen. Die Folge locker gruppierter Bemerkungen verdichtet sehr frei einige – und zwar rein programmatische – kulturkritische Reflexionen über die Kunst am problematischen Fall des modernen Bauens und seiner ästhetischen Selbstverständigung. In Denkweise und im Inhaltlichen durch die kritische Theorie Adornos angeleitet und ihr verpflichtet, möchten sie zeigen, dass von ihr weiter zu lernen wäre.

### Bau und Kunst – Autonomie und Fait social

Dass allgemein sich nicht sagen lässt, was ein Kunstwerk sei, dafür sorgen seit je die Kunstwerke selbst. Was sie zu Kunstwerken macht, wäre nur inhaltlich herzuleiten: aus der stofflichen und formalen Auseinandersetzung, welche die Werke in sich vollbringen; situiert in einer Welt, die sie entweder positiv repräsentieren oder im Namen einer besseren ihrer Falschheit zu überführen trachten. Kunstwerke können sie nur in dem Masse sein, als das, was sich in ihnen Ausdruck schafft, an der Wahrheit über die Welt teil hat. Kunstwerke, wie alles Gemachte, sind *Faits sociaux*, doch in aller Regel solche, heisst es, *ohne Zweck*. Das führt bereits irre: Weder Musik, Bild, Dichtung, kein Kunstwerk hat schlechterdings ohne Zweck zu sein, die sekundären Zwecke sind zahlreich. «Ohne Zweck» ist zu lesen: Die Schöpfung des Werks orientiert sich an keinem Zweck, der dem Werk von aussen verschrieben wäre; oder schwächer: sie subordiniert sich nicht den Erfordernissen eines sol-

chen Zwecks. So viel postuliert das *Prinzip der künstlerischen Autonomie*, das die Kunst aller werkexternen sozialen Funktionsbestimmung entheben will. Es *postuliert*, konstatieren kann es nicht, denn Kunst ist nur so weit autonom, als künstlerische Autonomie ihrerseits als *Fait social* sich behauptet und der Kunstschöpfer autonomes Subjekt ist. Autonomie ist utopischer Fluchtpunkt. Sie in der Kunstschöpfung als Dominante zu verabsolutieren, bildet autonomistische Ideologie, welche die reale Unfreiheit künstlerischer Produktivität verdrängt. Mit der Gesellschaft reicht solches in die Gebilde hinein, das nicht Kunst ist. Das ist Adornos Kritik an der Ideologie des «l'art pour l'art», nicht die politisch-moralische, vermeintlich autonome Kunst drücke sich um Optionen. Kunst kennt keine diktierte Funktion, keine fremdbestimmte Notwendigkeit, «weil die Notwendigkeit von Kunst, wenn es denn durchaus sein soll, wo es ums Reich der Freiheit geht, ihre Nicht-Notwendigkeit ist.» Bauen ist notwendig, das Bauwerk primär *zweckgebundene* Schöpfung. Bringt sie Kunstwerke hervor, dann nichtsdestoweniger nach Mass ihrer Autonomie. Das wirft Grundfragen auf hinsichtlich des Verhältnisses von *ästhetisch Autonomem* und *Zweckgebundenem*. Die These des radikalen Gegensatzes zwischen beidem war Prämisse der Architekturtheorien der Moderne, wenn auch kaum der Schöpfungen der modernen Architektur. Diese allzu schlichte Antithese war *Pièce de résistance* in den zahlreichen Missverständnissen der Diskussionen des Jahrhunderts, entsprechend lange liessen Korrekturen an ihr auf sich warten. In ihrer rabiaten Reaktion auf die architektonische



1

Misere des Fin de siècle liegen ihre Motive und mithin die richtig und falsch verstandenen Motive der architektonischen Moderne.

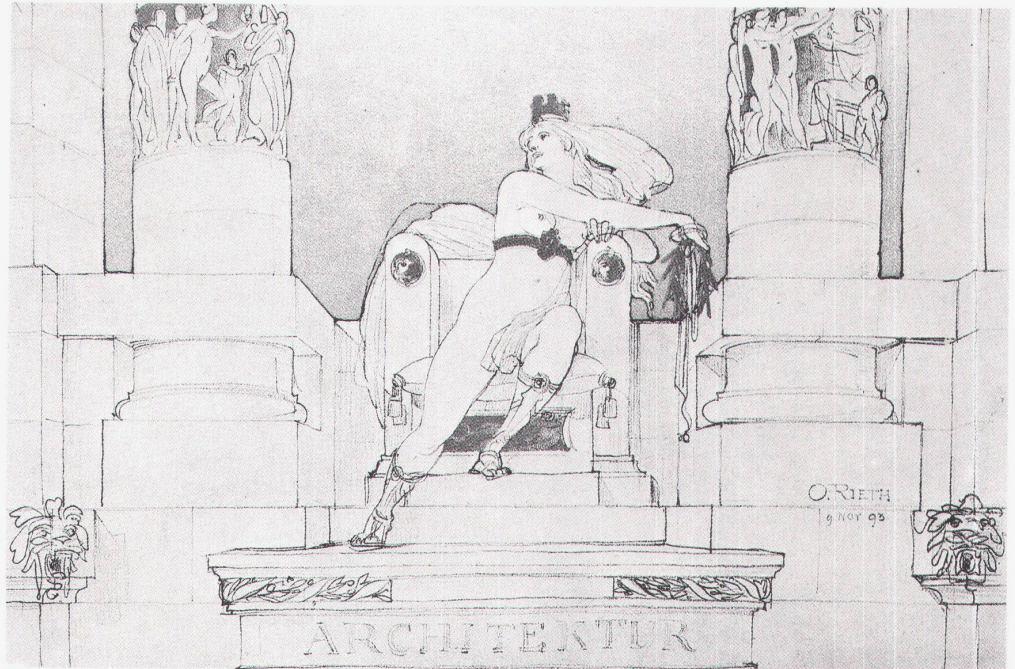
**Moderne: Rationalität, Konstruktion und Funktion**

Die konstruktive Kompetenz für den grossen Bau, für den Bau der Dimensionen seiner industriegerechten Nutzung, war an den Ingenieur aus der *Ecole polytechnique* übergegangen. Die Architektur war in der *Ecole des beaux arts* hängengeblieben, ihr Metier der Gestaltung zum Dekor ausgehöhlt. War einst der grosse Bau als ein Ganzes eins mit dem Ausdruck des Lebens, das ihn zum Zeichen sich schuf und beseelte, was zuletzt und illusionär der *School of Chicago* noch gelten sollte, so hatte er nun einen Betrieb nur mehr unterzubringen, der für Repräsentanz weder Energie noch Geist übrig hatte. Die industrielle Revolution hatte die Entwicklung des Bauens ihren eigenen Determinanten unterworfen. Die Freiheit des künstlerischen Ausdrucks sank zum Belieben der reinen Äusserlichkeit, in welcher der Zierart aller symbolischen Kraft verlustig ging. Von den Wänden falteten die Ornamente. Dem Gestalterischen als Überflüssigem war nicht zu helfen, und gegen das Überflüssige zog die Strenge der bauenden Moderne unter dem Banner der Funktion ins Feld.

«Funktionalismus»: Im Auftritt schon verzerrte dieses Schlagwort das Gesichtsfeld der theoretischen Orientierung des modernen Bauens. Man deklarierte falsch den absoluten Gegensatz zwischen dem Überflüssigen und dem Funktionellen der *praktischen Nützlichkeit*. Demgegenüber waren die treibenden Motive der Moderne viel mannigfaltiger. Ihr gemeinsames Element war *Rationalität*, und Rationalität in der Entfaltung ihrer realen architektonischen Wirksamkeit war nicht vorweg zu Zweckrationalität halbiert. Dem Überflüssigen setzte sie nicht unvermittelt das schlicht nur Praktische, die schmerzhaft kahle Kiste, entgegen, vielmehr die *konstruktive Notwendigkeit* nach Massgaben der konstruktiven Stimmigkeit und der konstruktiven Transparenz. *Form* war

1 Adolf Loos: Haus für Josephine Baker in Paris, Modell, 1928

2 Otto Rieth: Entwurf für eine Wandmalerei (aus: O. Rieth, Skizzen, Leipzig, 1899)



dem rationalen Bau nicht in erster Linie Ausdruck seiner Funktion, Form gab ihm die *schlüssige konstruktive Antwort* auf sein *konstruktives Problem*. Das Verhältnis der Form zur Funktion war nicht eines der Unterordnung unter den praktischen Zweck, sondern, richtig verstanden, immer eines der *Zweckadäquanz*. Statt dessen eine eindeutige Zuordnung von Form und Zweck anzusetzen, ist die Liederlichkeit einer begrifflich unbedarften Doktrin, die erst im reimportierten Funktionalismus des Wiederaufbaus triste städtebauliche Realität wurde. Die konstruktive Zweckadäquanz der Schwerplattenkasten beschied sich da zu Finanzadäquanz, in der die Sachlichkeit den kulturfeindlichen Anteil ihres Begriffs weit genug ausbreitete. Gegen das bezeichnete Selbstmissverständnis des funktionellen Bauens, von dem Adorno selbst nicht ganz frei war – «Die Frage des Funktionalismus ist die nach der Subordination unter die Nützlichkeit» – schrieb er als einer der ersten, als er gegen Loos geltend machte: «Die zweckfreien und die zweckgebundenen Künste bilden nicht den radikalen Gegensatz, der er unterstellte. Der Unterschied zwischen Notwendigem und Überflüssigem wohnt den Gebilden inne, erschöpft sich nicht in ihrer Bezogenheit auf ein ihnen Auswendiges oder deren Abwesenheit.»

Der Neueinsatz der Reflexion darauf war Adornos triftige Forderung.

Das, was der frühen Moderne Funktion hiess, war ihrerseits nicht einfach Gegebenes, war zu oft kühnes Konstrukt sozialreformerischer Fiktionen, bei Gropius wie auch im CIAM. Ungebrochene Gläubigkeit in den technisch industriellen Fortschritt entwarf die Visionen vom Gartenstadtleben der genormten und vom Trust umfassend versorgten Bedürfnisbefriediger. Fraglos waren die Motive lauter emanzipatorische, und die Prämisse, zum industriellen Bauen gäbe es keine Alternative, hatte starke Evidenz. Hinter den neuen Horizonten der Metropole und ihrer verheissungsvollen Kapazitäten verbargen sich ihre Bedrohlichkeiten noch leicht, ohne Schatten auf die Pläne der Ville Radieuse zu werfen. Genauere Aufmerksamkeit auf die Vorgabe des Zwecks mag unterdessen eine lapidare Weisheit in Erinnerung rufen: dass Zweckadäquanz für Rationalität bestenfalls dann mitbürgt, wenn der Zweck rational ist; dass rational nur für rationale Nutzung gebaut werden kann. Dadurch sieht sich das moderne Ideengut an die Frage nach seinem Begriff von Moderne und von Rationalität zurückverwiesen.

Was als Rationalität gelten könnte, wäre Resultat *gelingener Aufklärung*. Leitend ist ihr die Idee

vom guten Leben, und dieses, so wenig sich von ihm positiv sagen lässt, setzt die Mündigkeit der Subjekte voraus, ihre Freiheit von Herrschaft. Die Emanzipation des Menschen von den Zwängen seiner naturgegebenen Bedürftigkeit verlangte von ihm Beherrschung der materiellen Bedingungen seiner Produktivität, primär Naturbeherrschung. Die *Dialektik der Aufklärung*, deren Theorie Adorno und Horkheimer im amerikanischen Exil skizzierten, bestimmt den gattungsgeschichtlichen Preis dieser Emanzipation von der unbeherrschten Natur. Die Herrschaft, welche die Menschen über die Bedingungen ihres materiellen Lebens erlangen, unterwirft sie selbst den *Bedingungen dieser ihrer Herrschaft*, und Aufklärung schlägt zugleich in Blindheit dafür zurück. Rationalität wird amputiert zu Rationalität der Produktion, und die Produktionsverhältnisse diktieren fortan, worüber der Mensch Selbstbestimmung erstrebte: sein materielles und kulturelles Leben. Beherrschung als Ausbeutung der Natur wird zur Ausbeutung des Menschen selbst. Die Lebensbedingungen ihrer Kultur werden zum höhennenden Kehrbild der Ziele einer mit sich selbst vollends entzweiten Gesellschaft. Im Kampf um Autonomie bestimmt sich auch die Bedeutung der Kunst: sie hält die Idee wahrer Autonomie fest. Indem sie gegen die repressive Ge-

walt ihrer eigenen Bedingungen standhält, denunziert sie Herrschaft. An ihrer Kraft zur Verweigerung gegenüber dem Falschen ihrer Welt bemisst sich *letztlich* ihr *ästhetischer Wert*. So will sie teilhaben an einer wahren Aufklärung, welche die Rationalität aus ihrer repressiven Verstrickung in blinde Herrschaft lösen möchte.

Nicht das frühe moderne Bauen, doch die ideologischen Simplifikationen der funktionalistischen Doktrin sind von doppelter Blindheit zu kurieren: von der Devise der Unterordnung von Gestaltung und Konstruktion unter die Funktion und von der ungetrühten Zuversicht betreffs der Möglichkeit deketorischer Vorgabe rationaler Zwecke. Beide Vertrauensseligkeiten erfuhren in der jüngeren Zeit ohnehin gründliche Erschütterungen. Was man heute «Zeitflucht» nennt: die enorme Beschleunigung des sozialen Wandels, lässt die Leitidee zweckgebundenen Bauens hinfällig werden, wenn die Wandelbarkeit des Zwecks selbst aus jedem Verhältnis mit der Trägheit der baulichen Substanz fällt. Kann im Fluchtpunkt solcher Entwicklungen als Zweck nur einfach mehr «Unterbringung» feststehen, taugt diese Funktion nicht länger als Mittel der konstruktiven Formfindung. Freiheit durch den flexiblen Bau wird Programm. Dieser Befund, zwingender noch als die Depression über der schier praktischen und billigen Klotzreihenwüste, zwingt zu neuer formaler Orientierung. Die Konzepte bieten sich nicht mehr aus funktioneller Rationalität an. Was wären neue oder erneuerte alte Quellen? Zugleich hat die sozialkritische Aufmerksamkeit für den Zweck wieder deutlicher gemacht, dass die Frage nach dessen Rationalität um den *Nutzer* eigentlich nicht herkommen kann. Gebaut wird unter anderem für ihn. Welches Gewicht hat sein – architektonisch inkompetentes – Wort? Beide Fragen sind virulent in den gegenwärtigen Selbstverständigungsbe mühungen der Architektur, die nach ihrem Bruch mit den Leitsätzen der schlecht verstandenen Moderne nun, in höchster Unbestimmtheit, mit dem Etikett «Postmoderne» belegt wird. Die skizzierten grundsätzlicheren Überlegungen aus dem Fundus von Adornos Theorie der Moderne erlauben ein paar abschliessende Bemerkungen im Ausblick auf Trends dieser bereits nicht mehr so ganz tauf rischen Gegenwart.



3

**Postmoderne: «Rien ne va plus» = «Anything goes»**

Gegen Hejduks Nachdruck in der polemischen Abfertigung des postmodernen «Anything goes» versetzte Eisenmann, er gemahne ihn an die Vorstellung der Erde als einer Scheibe. Darauf Hejduk: «I belief it to be flat!» Formfindung heute hat es schwer, wenn sie Instanzen angeben soll, die ihr Geltung, das heisst wiederum Rationalität – und nun berichtigte! – verleihen. Der Blick – etwa Rossis – schweift neu klassifizierend zurück übers Gehabte und entdeckt, wo nicht gleich den Archetyp, historisch etwas bewusster: den *bewährten Typ*. Bewährt nicht so sehr in der Nutzung, es «bewährte» sich vielmehr, was sich sozial und historisch kraftvoll *behauptete*. Beansprucht der bewährte Typ Rationalität aufgrund seiner «Bewährung», dann paktiert er mit der zwielichtigen Autorität der Tradition. Das ruft unverzüglich Konservatismusverdacht auf den Plan. «Historismus», ruft er – siehe Habermas –, «was erlaubt ihr euch im Kostüm eurer geliebten Identität?!» Gewiss ist jedes Verhältnis autoritätserheischenden Rückbezugs aufs Vergangene vergiftet, doch erlaubt zugleich kein aufgeklärtes Bewusstsein den Kehraus alles Vergangenen als Müll. Die Schwierigkeit mit der

Tradition liegt darin, dass nicht einfach noch einmal «Tradition» sagen kann, wer sagen soll, was an ihr *für die Gegenwart* gilt. Eine Vorstellung vom *Kontextgerechten* schleppt sich mühsam zu Hilfe, neuerdings unter Berufung aufs soziale Ganze einer Lebenswelt, die von den Zwängen ihrer bauwirtschaftlichen Kolonisierung befreit wäre. Nur bleibt diese Lebenswelt Entwurf des Sozialreformers, solange ihre Bewohner nicht unmissverständlich kundtun, wie sie zu leben wünschten und solange sie nicht, *kollektiv verbindlich*, dies kundzutun vermögen. Das sozialreformerische Leitbild hätte den Eintrag praktisch politischer Aufklärung, vollzogener Bewusstseinsbildung der Nutzerschaft abzuwarten. Es muss aber vordem weitergebaut werden.

Die Vorstellungen des *Kontexts* entsinnen sich, zu Zeiten des neuen Ökobewusstseins, der *Natur*: Die bauliche Selbstgestaltung unserer Kultur betreibt sich als Gestaltung einer *Kulturlandschaft*. Wohl kaum etwas ist verkommener als ästhetische Neoromantismen. Darunter litt seit Aufzug der Moderne die Kategorie des *Naturschönen* schwer. Adornos Ästhetik rehabilitiert sie gegen den ästhetischen Idealismus der reinen Vergeistigung wie gegen die Sachlich-

keit. Kein versöhnlerisches Geflücker mit der malträtierten Scholle heilt die Wunde, welche die Verdrängung des Naturschönen allem Schönen schlug. Doch hätte das Schöne der Kunst in sich die Spur davon zu retten, dass Schönes nicht nur gemacht sein kann, schon seiner Idee nach aus Regionen jenseits aller Verfügungsgewalt gespiessen bleibt. Van de Velde's Diktum, die Blume des 20. Jahrhunderts sei die Glühbirne, mag ins Schwarze treffen, doch die Architektur fügt ihre Gebilde der Landschaft ein, und die Landschaft ist, wieweit auch kulturell vermittelt, herkunftig Natur. Wo daraus sich heute Doktrinen nähren, sind sie freilich sogleich ideologisch befallen. Man schöpft den Stil, die Heimat zu ehren. Der kosmopolitische Ökofreak, der findet sein Heil im Eskapismus aufs Land. Dort pellet er sein Village aus dem Ei, nennt es Seldwyla, und das räkelt sich da nun pseudoorganisch im Ziergrünen. Im Regal steht der Bildband Gaudi, dort neben dem Cheminée, unter der mediterranen Sonderfertigung, die als Lampe fungiert. Niveau bezieht man wieder mal aus dem kul-

3 Nils-Ole Lund: Die Zukunft der Architektur (aus: Jahrbuch der Architektur 1983, Vieweg, Braunschweig/Wiesbaden, 1983)

tivierten Sinn für das Material, und man versteht etwas von Handwerk. Die Hemdsärmelarchaik der eigenen Karotten aus bester Migrossaat kümmernd die irreversible Fehlentwicklung der Stadt nicht länger. Auch dort will man dieweil mehr Sonne. Man mag wieder Erker, möglichst die lichtsatten, und die Immobilien von gegenüber bauen auf Spiegelung. Doch vom Stahl-Glas-Turm gleisst, statt die Sonne, seine Blindheit.

Endlich tut sich, noch zaghaft, ein neuer Ausdruckswillen kund. Während die Semiotik den nächsten und den entlegensten Bereich unserer Lebenswelt durchkämmt, steht, nach langem Säumen, der Sinn nach Aufforstung der Zeichen. Nun gebriecht es der okzidenta-

len Welt unserer Tage an nichts so sehr als an gesellschaftlicher Kraft zu verbindlichem Ausdruck. Birst demnächst, in unsrer Lage eines umfassend fortgeschrittenen Sprachzerfalls, der prekäre Symbolstau, dann schwemmt uns die Flut nutzbarer Greuelplastiken ungehemmt ins gesamtstädtische Chaotikon. Unsere Wohnlage heute unterscheidet sich davon durch den Verzicht, das Unvermögen zur haltbaren Form symbolisch zu feiern.

Arg präsentiert sich die Situation des urbanen Bauens und seiner postmodernen Orientierungsbemühungen. Die kritische Schau hat bis hierhin an Rezepten gar nichts erbeutet. Ihre einschlägige Schweigsamkeit hat nichts von Geiz und auch nicht

die Ängstlichkeit übertriebener Vorsicht. Sie bezieht zunächst Position gegen die allgegenwärtige Tendenz, auf Desorientierung mit *Doktrinen* zu reagieren. Wo allenthalben noch weiter wacker verkündet wird, ist zunächst der eine Rat nicht zu schlecht, und er wäre auch nicht zu teuer: die Architektur in ihrer gegenwärtigen Lage kann sich Maschen nicht leisten. Solange überzeugende Perspektiven fehlen, können nur Strategien der *Vermeidung* gelten. In diesem Befund liegt, wie in jeder Skepsis, eine leise Tendenz zu einem moderaten Traditionalismus. Dieser schöpft nicht gesicherte Gültigkeiten aus der Geschichte. Doch seine eingestandene Unsicherheit in der Innovation behält im Auge, dass wir eine Geschich-

te haben, die Besseres und Schlechteres hervorgebracht hat. Damit ist freilich zur anstehenden Problematik inhaltlich noch gar nichts gesagt. Es ist eine unverzichtbare *Prämisse* genannt, unter der sie – differenziert – zu diskutieren wäre. Dies nun mit Sachverstand, doch zugleich eingedenk einer allzuoft allzu nachlässig übergangenen Mahnung: «Die Sache verlangt die Reflexion, welche die Sachlichkeit sachfremd schalt.»

Georg Brunold

<sup>1</sup> Genannt seien: *Ästhetische Theorie; Ohne Leitbild, Parva Aesthetica*; darin der Aufsatz: *Funktionalismus heute*; die Überlegungen beziehen sich zudem öfters auf die *Dialektik der Aufklärung*.

## Tagtägliches

### Passagen-Werke

Im vergangenen Jahr sind zwei Bücher erschienen, in denen das immer noch schwerverständliche 19. Jahrhundert im Mittelpunkt steht, «Das Passagen-Werk» von Walter Benjamin und die erste deutsche Ausgabe von Giedions «Mechanization Takes Command».

1927 bis 1940 hat Benjamin den umfangreichsten «Zettelkasten» verfasst. In ihm schrieb er nieder, was er über die materiellen und geistigen Bewegungen eines Jahrhunderts im Stadtlabyrinth von Paris erforscht hat. Als «wichtigste Architektur» der Epoche nennt er die Passagen. «Sie sind ein Zentrum des Handels in Luxuswaren. In ihrer Ausstattung tritt die Kunst in den Dienst des Kaufmanns. Die Zeitgenossen werden nicht müde, sie zu bewundern. Noch lange bleiben sie ein Anziehungspunkt für die Fremden. Ein «Illustrierter Pariser Führer» sagt: «Diese Passagen, eine neuere Erfindung des industriellen Luxus, sind glasgedeckte, marmorgetäfelte Gänge durch ganze Häusermassen, deren Besitzer sich zu solchen Spekulationen vereinigt haben. Zu beiden Seiten dieser Gänge, die ihr Licht von oben erhalten, laufen die elegantesten Warenläden hin, so dass eine solche Passage eine Stadt, ja eine Welt im kleinen ist.» Die Passagen sind der Schauplatz der ersten Gasbeleuchtung.

Die zweite Bedingung des Entstehens der Passagen bilden die Anfänge des Eisenbaus. Das Empire sah in dieser Technik einen Beitrag

zur Erneuerung der Baukunst im altgriechischen Sinne. Der Architekturtheoretiker Boetticher spricht die allgemeine Überzeugung aus, wenn er sagt, dass «hinsichtlich der Kunstformen des neuen Systemes das Formenprinzip der hellenischen Weise» in Kraft treten müsse. Das Empire ist der Stil des revolutionären Terrorismus, dem der Staat Selbstzweck ist. So wenig Napoleon die funktionelle Natur des Staates als Herrschaftsinstrument der Bürgerklasse erkannte, so wenig erkannten die Baumeister seiner Zeit die funktionelle Natur des Eisens, mit dem das konstruktive Prinzip seine Herrschaft in der Architektur antritt. Diese Baumeister bilden Träger der pompejanischen Säule, Fabriken den Wohnhäusern nach, wie später die ersten Bahnhöfe an Chalets sich anlehnen. «Die Konstruktion nimmt die Rolle des Unterbewusstseins ein.» Nichtsdestoweniger beginnt der Begriff des Ingenieurs, der aus den Revolutionskriegen stammt, sich durchzusetzen, und die Kämpfe zwischen Konstrukteur und Dekorateur, Ecole Polytechnique und Ecole des Beaux-Arts beginnen.

Erstmals in der Geschichte der Architektur tritt mit dem Eisen ein künstlicher Baustoff auf. Er unterliegt einer Entwicklung, deren Tempo sich im Laufe des Jahrhunderts beschleunigt. Sie erhält den entscheidenden Anstoss, als sich herausstellt, dass die Lokomotive, mit der man seit Ende der zwanziger Jahre Versuche anstellte, nur auf eisernen Schienen verwendbar ist. Die Schiene wird der erste montierbare Eisen teil, die Vorgängerin des Trägers. Man vermeidet das Eisen bei Wohn-

bauten und verwendet es bei Passagen, Ausstellungshallen, Bahnhöfen – Bauten, die transitorischen Zwecken dienen. Gleichzeitig erweitert sich das architektonische Anwendungsgebiet des Glases. Die gesellschaftlichen Voraussetzungen für seine gesteigerte Verwendung als Baustoff finden sich aber erst hundert Jahre später. Noch in der «Glasarchitektur» von Scheerbart (1914) tritt sie in den Zusammenhängen der Utopie auf» (S. 45–46).

Für Benjamin ist der «historische Gegenstand» «das dialektische Bild». Am Materiellen der Stadt erforscht er die Träume, Symbole, Ideen und Mächte ihrer Zeit. «Die Fakten werden etwas, was uns soeben erst zustieß.» Die Architektur wird so zum Anlass, Geschichte aus den materiellen Erscheinungen zu verstehen. «Strassen sind die Wohnung des Kollektivs. Das Kollektivum ist ein ewig waches, ewig bewegtes Wesen, das zwischen Häuserwänden soviel erlebt, erfährt, erkennt und ersinnt wie Individuen im Schutze ihrer vier Wände. Diesem Kollektivum sind die glänzenden emaillierten Firmenschilder so gut und besser ein Wandschmuck wie im Salon dem Bürger ein Ölgemälde, Mauern mit der «Défense d'Afficher» sind sein Schreibpult, Zeitungskioske seine Bibliotheken, Briefkästen seine Bronzen, Bänke sein Schlafzimmermobilair und die Café-Terrasse der Erker, von dem er auf sein Hauswesen heruntersieht. Wo am Gitter Asphaltarbeiter den Rock hängen haben, da ist das Vestibül, und die Torfahrt, die aus der Flucht von Höfen ins Freie leitet, der lange Korridor, der den Bürger schreckt, ihnen der Zugang in

die Kammern der Stadt. Von denen war die Passage der Salon. Mehr als an jeder andern Stelle gibt die Strasse sich in ihr als das möblierte, ausgewohnte Interieur der Massen zu erkennen» (Seite 1051f.).

Ähnlich, aber einliniger ist das Thema bei Siegfried Giedion: «Die Herrschaft der Mechanisierung». Er nennt es einen Beitrag zur anonymen Geschichte, den er im 18. Jahrhundert beginnt und bis in das unsrige führt. Die Mechanisierung im Haushalt, der Werkstatt und Fabrik dienen der Erleichterung und der Leistungssteigerung. Wir sind ihre Erben, ohne zu wissen, woher alle die ererbten Güter stammen. Giedion klärt mit verbissenem Realismus auf. Er beschreibt, wie verschieden Teig geknetet wird, erläutert die Vor- und Nachteile des maschinellen Knetens, erklärt den Verlust an Geschmack und Konstanz, wenn Farbstoff beigemischt wird. Das Türschloss und seine Mechanisierung wird auf 27 Seiten beschrieben und illustriert, das Fließband und seine Auswirkungen auf 53 Seiten. Die Betriebswissenschaft und die Forschung der Bewegungsabläufe sind Kinder der Fließbandtechnik. In der Kunst werden die Bewegungen symbolisch verdichtet.

Giedion und Benjamin entreissen das Unscheinbare, Übersehene, Geringgeachtete der Vergessenheit. «Mord an der Geschichte» nennt Giedion das Vernichten der Quellen: die Patente, Maschinen, Werkzeuge, Möbel und Nippsachen, kurz: das Alltägliche. Aus dem Schrott der Geschichte machen Giedion und Benjamin, jeder anders, Geschichte.

Franz Füg