Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 73 (1986)
Heft: 6: Aktueller Klassizismus = Classicisme actuel = Today's classicism

Artikel: Moderner Klassizismus : aktuelle Texte zum Thema
Autor: Porphyrios, Demetri / Werner, Frank
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-55478

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: 10.01.2026

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

Moderner Klassizismus

Aktuelle Texte zum Thema

Die kritische Rezeption des Klassizismus fragt nicht nach der Bedeutung eines «Stils» für eine zeitgenössische Architektur. Vielmehr wird untersucht, inwieweit ein kulturelles Erbe neu gedacht und für eine industrielle Bauweise verfügbar gemacht werden könnte. Einige Textauszüge aus aktuellen Diskussionsbeiträgen vermitteln Überlegungen über die Möglichkeiten und Grenzen, Klassizismen der Architektur zu «vergegenwärtigen».

Textes actuels sur le thème

La réception critique du classicisme ne pose pas la question de la signification d'un «style» pour l'architecture contemporaine. Elle recherche plutôt dans quelle mesure un héritage culturel peut être repensé et mis à la disposition de la construction industrialisée. Quelques extraits de textes tirées de discussions actuelles nous livrent des réflexions sur les possibilités et les limites quant à «l'actualisation» des classicismes en architecture.

Current Material on the Subject

Critics of classicism do not inquire into the significance of a "style" for a contemporary architecture. Rather, studies are undertaken to find out to what extent a cultural heritage could be reformulated and made available for an industrial architecture. A number of excerpts from current articles furnish some ideas on the possibilities and limits of "realizing" classicisms in architecture.

Das Problem zeitgenössischer Architektur ist mithin unser zweifaches Erbe: erstens, die semantisch gesehen stummen Elemente industrieller Produktion – ein Erbe des Modernismus; und zweitens, die semantisch gesehen zu vernachlässigenden, historizierenden Fragmente industriellen Kitsches – ein Erbe des Postmodernismus. Tatsächlich hatte Alvar Aalto bereits 1958 diese doppelt missliche Lage der Architektur der Moderne diagnostiziert, als er schrieb: «Das Horoskop der heutigen Baukunst lässt alle Worte negativ erscheinen. (...) Parallelepipede aus Glasquadraten und synthetischen Metallen (...) führten zu einem Baumodus ohne Wiederkehr (...), ausserordentlich populär in unserer naiven Welt. Und, was noch schlimmer ist: all dies resultierte in einer Umkehr ins Gegenteil – eine unkritische, schwerfällige Suche nach einem Variationsthema. (...) Erwachsene Kinder spielen hier mit Kurven und Potentialen, über die sie keinerlei Kontrolle besitzen. Hollywood lässt grüssen.»

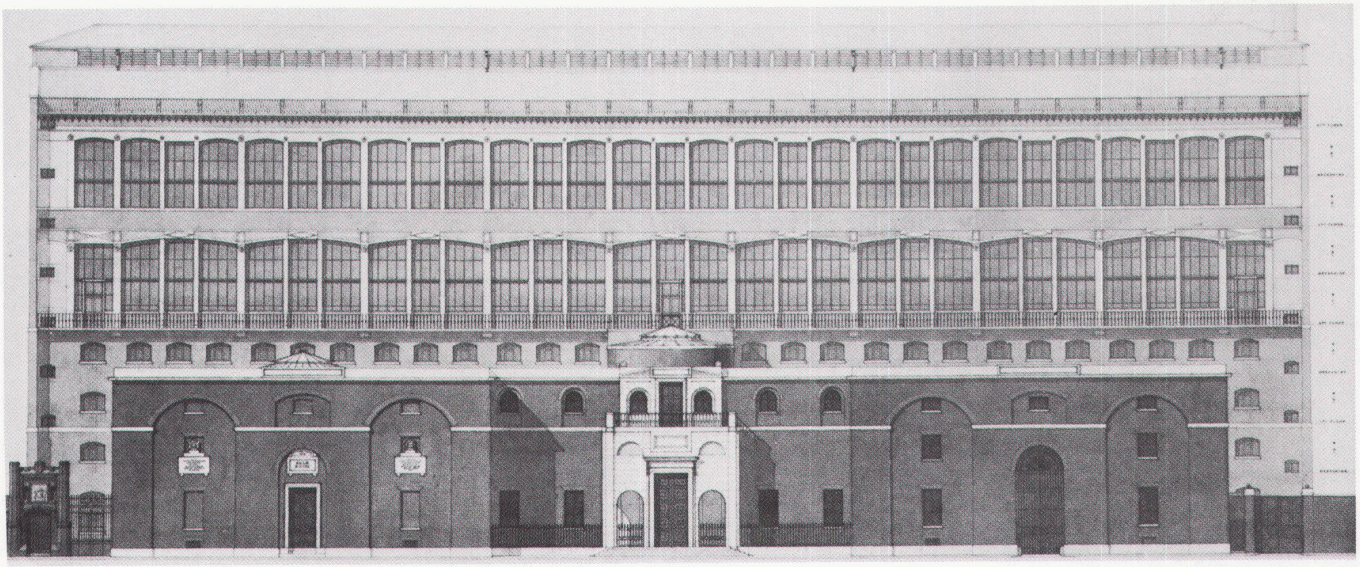
Dies bringt uns zu dem ausschlaggebenden Problem, dem wir uns – meiner Meinung nach jedenfalls – heute gegenübersehen: Gibt es einen polaren Gegensatz zwischen den von der industriellen Massengesellschaft institutionalisierten wirtschaftlichen Prioritäten und der Sehnsucht nach einer authentischen Kultur, die individuelle Freiheit im öffentlichen Leben stützen würde; unter welchen Bedingungen ist es dann möglich, überhaupt Architektur zu betreiben? Paradoxerweise ist die einzige kritische Haltung, die die Architektur heutzutage einnehmen könnte, jene, langsam eine Bauontologie aufzubauen, die eine mythische Darstellung ihrer selbst zum Inhalt hätte. Bauen wäre somit gleichbedeutend mit einer *tektonischen* Auseinandersetzung, die sich zwar an die pragmatischen Aspekte eines Obdaches richtet, gleichzeitig aber auch dessen tektonische Eigenschaften als Mythos darstellt.

Aus dieser Perspektive heraus sollte der Klassizismus heute neu überdacht werden: nicht als abgeschautes stilistisches Ziergewand, sondern als eine eigentliche Bauontologie. Unter Verzicht auf Neuheit, vergängliches Vergnügen, konsumierbaren ikonographischen Individualismus und nicht vermittelte Industrieproduktion plädieren wir für eine Schliessung architektonischer Auseinandersetzungen mit der Baulogik des «Bodenständigen» und deren mimetische Ausführung: den Klassizismus.

Trotz der oberflächlichen Assoziationen mit dem Ländlichen und der Natur, an die uns das Wort «volkstümlich» unweigerlich erinnert, handelt es sich hier um eine andere Betonung. Wir meinen damit nicht stilistische Aspekte, sondern vielmehr das universelle Ethos des Bauens von Unterkünften unter den Bedingungen von Materialknappheit und operativen Bautechniken. Man sucht hier durch die Evozierung des Volkstümlichen ja nicht den Primitivismus vorindustrieller Kulturen zu imitieren. Wir glauben nicht, dass wir der zeitgenössischen Industriegesellschaft den Rücken kehren können, um zur Sicherheit und zu den Institutionen irgendeiner vorindustriellen Variante zurückzukehren.

Statt dessen bezieht sich die eigentliche Bedeutung des Volkstümlichen auf das Ethos des rudimentären Bauens einer Unterkunft; eine Tätigkeit, die von Vernunft, Effizienz, Wirtschaftlichkeit, Dauerhaftigkeit und Vergnügen gezeichnet ist. Sicher, verschiedene Materialien und Techniken schreiben dem Volkstümlichen regional gefärbte Charakteristika zu. Aber über sinnliche Erscheinungsbilder hinaus ist alles Volkstümliche durch eine Anzahl baulicher *a priori* gekennzeichnet, die universell und von essentiell phänomenologischer Natur sind.

Zunächst einmal beinhaltet das Bauen – durch die ihm eigene Art – die Erfahrung des *«Lastentragens»* und des *«Lastenbedingten»*, dessen primäre Manifestationen sich in der Säule und dem Balken widerspiegeln. Zweitens beinhaltet es auch die Erfahrung einer horizontalen wie vertikalen *Umschliessung*, de-



❶

ren primäre Manifestationen sich im Dach und der Mauer wiederfinden. Der Boden, da er eine Wiederholung des ursprünglichen Baugrundes ist, bleibt flach; das Dach aber wird zur Schräge, da es – zusätzlich zur Wasserableitung – den Endpunkt anzeigt und auch als solcher erkennbar sein soll. Schliesslich, da jeder Bau sich in seinen endlichen Elementen definiert sieht, beinhaltet das Bauen notwendigerweise auch die Erfahrung der *Gebietsabgrenzung,* deren primäre Manifestationen den Anfang und das Ende allen Bauens darstellen.

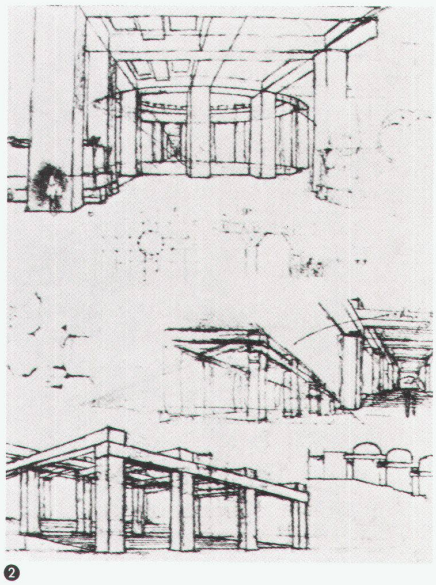
Wendet man all diese baulichen *a priori* nun auf die Erstellung von Unterkünften an, so führt dies zu einer Anzahl baulicher Folgeerscheinungen, die einen deutlichen syntaktischen und bildhaften Status beanspruchen: ein Beispiel dafür ist der *Giebel,* der das partikuläre Ende des Daches kennzeichnet und so auf die Primärerfahrung des Eintretens hinweist; oder der *Halbpfeiler,* der die sich überschneidenden Erfahrungen des Tragenden und der Umschliessung darstellt; oder das *Fenster* und die *Türe,* die die Erfahrung aufgehobener Umschliessung zu Zwecken des Passierenlassens versinnbildlichen; oder schliesslich die *Säulenreihe,* die die Grenzen kennzeichnet etc.

Solche bautechnischen *a priori* und deren Folgeerscheinungen können – so scheint es zumindest – jenseits aller Furcht vor einem Interpretationsstreit identifiziert und deshalb zum Kern eines allgemeinen Architekturwissens werden.

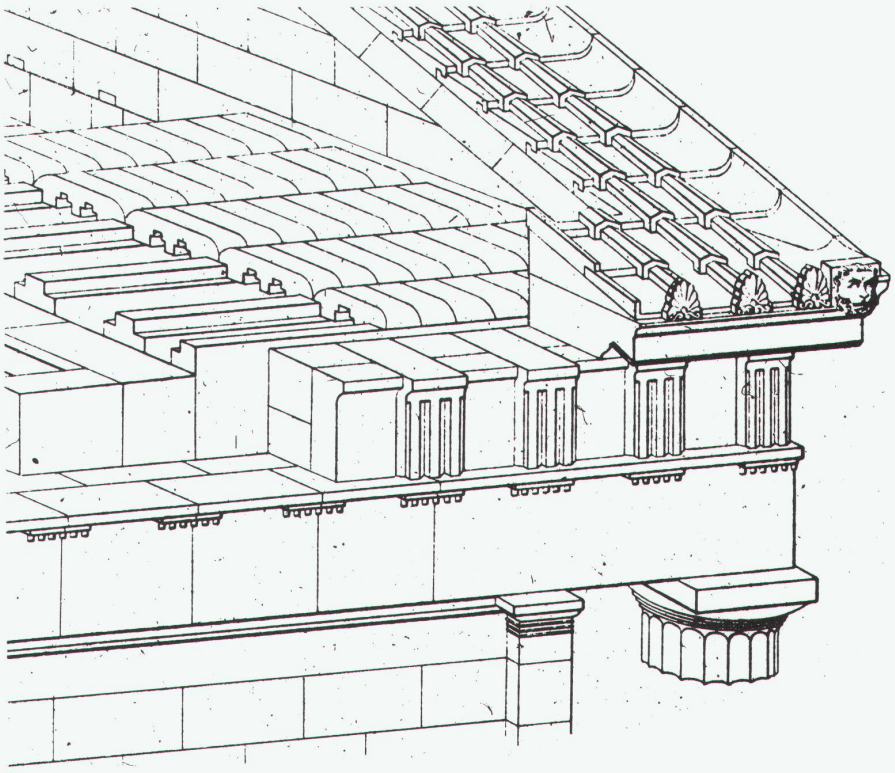
Die Architektur kann es sich allerdings nicht leisten, bei diesem «Startpunkt» zu verharren: sie muss sich über die blossen Notwendigkeiten des Bauens erheben, indem sie diese Notwendigkeiten, aus denen sie überhaupt erst entstehen konnte, miteinbezieht. Gerade dies ist die *raison d'être* und die eigentliche Bedeutung des Klassizismus. Der Klassizismus hält die baulichen *a priori* des Obdaches durch die Fabrikation eines fiktiven, bildlichen Systems um sie herum fest. Dieses fiktive, bildliche System, das sowohl die Bauprinzipien wie jene des Obdaches enthält, wird durch *Imitation* erzielt.

Hier ist es nun nötig, die Bedeutung des Imitationskonzeptes genauer zu untersuchen. Imitation – das Aristotelische Konzept der *Mimesis* – bezieht sich, sofern es richtig verstanden wird, auf die Tatsache, dass jegliche Art der Darstellung ein *Analogon* und nicht bloss ein *Simulacrum* ist. Lassen Sie mich dies näher erklären: Im klassischen Gedankengut ist die Kunst ein Modus der Realitätsdarstellung. Realität selbst bleibt aber für sich allein genommen unverständlich. Der Mensch kann nun einmal die Wirklichkeit nur begreifen, indem er sie umwandelt; und die künstlerische Art, die Realität zu begreifen, besteht in einer Umwandlung durch Darstellung. Jede Darstellung ist jedoch definitionsgemäss eine absichtliche Falsifikation dieser Realität. Und dies, weil keine Darstellung der Wirklichkeit dieser genau zu entsprechen vermag. Male ich eine Taube, so kann diese gemalte Taube niemals einer wirklichen gleichkommen. Das Konzept der Imitation – die Mimesis – bezeichnet nun genau diese bei der Darstellung entstehende Lücke. Mit anderen Worten: Das Konzept der Imitation verweist auf die Tatsache, dass jede künstlerische Darstellung ihrer Natur gemäss sowohl *fiktiv* als auch *unvollständig* ist. Wäre dies nicht der Fall, würde es sich nicht mehr um eine Darstellung handeln; es wäre dann bloss noch eine Simulation. Das Konzept der Imitation unterstreicht somit, bezieht man es auf die Kunst, den fiktiven Aspekt, die Unvollständigkeit und die vom Künstler absichtlich herbeigeführte Distanzierung. Und es ist gerade dieses durchaus absichtliche Der-Realität-Trotzen, das die Realität beredt werden lässt. Oder wie Aristoteles sagte, «der Taube kommt keine Bedeutung zu, solange sie nicht vom Menschen gemalt wird».

❶ Fabrik- und Bürohaus in Ipswich, 1948, Raymond Erith / Usine et immeublede bureaux à Ipswich, 1948, Raymond Erith / Factory-and-office building in Ipswich, 1948



❷



❸

Bis hierher habe ich mich zur *Natur* der Imitation geäussert; das heisst zur Art und Weise, wie die Idee der Imitation, der Mimesis, verstanden werden sollte. Man könnte auch noch fragen: Was ist die *Absicht* einer solchen Imitation? Oder mit anderen Worten, was denn das Thema der Imitation sei.

Unzweifelhaft blickt die Diskussion dieses Themas auf eine lange Geschichte zurück und hat unzählige Kontroversen verursacht.

Was können wir nun in bezug auf die Absicht, das *Ziel,* der Imitation sagen, betrachten wir die Architektur selbst? Mit anderen Worten: Was soll die Architektur überhaupt imitieren? In bezug auf die klassische Architektur weist die Imitationsabsicht einen zweifachen Charakter auf. Die Architektur imitiert nämlich einerseits deren *téchne,* auf der anderen aber die *Natur.*

Zunächst: soweit die klassische Architektur die *téchne* nachahmt, imitiert sie die operativen Techniken des Bauens, der Struktur und des Obdachs, so wie diese durch die produktive Wirklichkeit einer Epoche definiert sind. Der klassische Sims beispielsweise ist eine imitierende Reflektion über die vorkragenden Dachsparren und die Regenrinne. Ähnlich sind auch die Triglyphe und Metopen des Frieses imitierende Darstellungen der transversalen Trägerbalken, die auf dem Architrav ruhen. Absicht ist hier allerdings nicht ein Duplikat der Konstruktion, der Struktur und des Obdachs in untertäniger Form. Ganz im Gegenteil handelt es sich hier darum, Konstruktion, Struktur und Obdach symbolisch zu erfassen.

Zweitens, sofern klassische Architektur als Imitation der Natur angesehen werden muss, imitiert sie nicht deren organische Formen als solche, sondern eher die diese regelnden Gesetze, wie zum Beispiel jene der Solidität, der Schwerkraft, der Proportion, des Beginns und des Endes etc. Die Erfahrung des Tragenden beispielsweise wird durch die *Entasis* im Schaft der klassischen Säule sichtbar gemacht. In ganz ähnlicher Weise werden die Grenzlinien des Beginns und des Endes durch die *Basis* und das *Kapitell* gekennzeichnet.

Und genau in diesem Sinne imitiert nun auch der Klassizismus die baulichen *a priori* eines Obdachs und die *a priorischen* Gesetze der Natur, indem er sie zum Mythos wandelt. Tatsächlich wird die ganze tektonische Zusammensetzung von Säule, Architrav, Fries und Simswerk zum letzten Gegenstand der klassischen Betrachtung in der Idee der *Ordnung.* Ordnung stellt die Form über die blosse Notwendigkeit eines Obdachs und die Naturgesetze; sie stellt auch den Mythos des Tektonischen über die *a priori* der *téchne* und der *Natur.* Dadurch, dass sie die *téchne* und die Natur mythisch fiktiv werden lässt, postuliert der klassische Gedanken die Wirklichkeit im kontemplativen Zustand, siegt er über die Verheerungen kleinkarierten Lebens und freut sich in einem seltenen Moment des Unbeteiligtseins an ihrer heiligen Kraft über das vom Zufall geprägte Leben und die Natur.

Es ist die in einer solchen Handlung mythischer Fiktion enthaltene Möglichkeit, die – zusammen mit dem Entschluss, eine Zivilisation zu schaffen – das primäre ästhetische Thema des Klassizismus bildet. *Demetri Porphyrios*

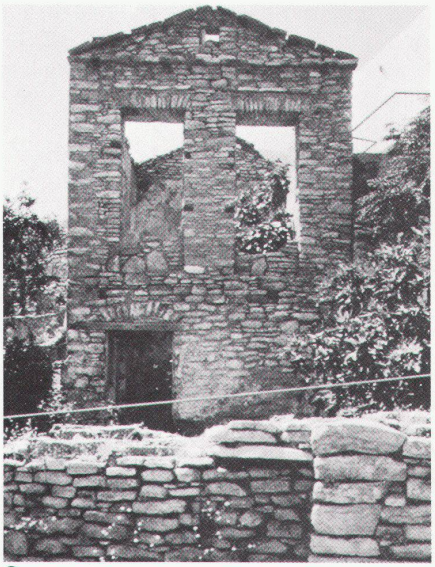
Quelle: Demetri Porphyrios: Modern Classicism, Vortrag, gehalten am 2. Internationalen Alvar-Aalto-Symposium in Helsinki, 1985.

❷
Skizze für ein Mausoleum, Friedrich Gilly, 1790 / Esquisse pour un mausolée, Friedrich Gilly / Sketch for a mausoleum, Friedrich Gilly

❸
Die konstruktiven Elemente des dorischen Tempels, Jean Rondolet, 1838 / Les éléments constructifs du temple dorique, Jean Rondolet / The constructive elements of the Doric temple, Jean Rondolet

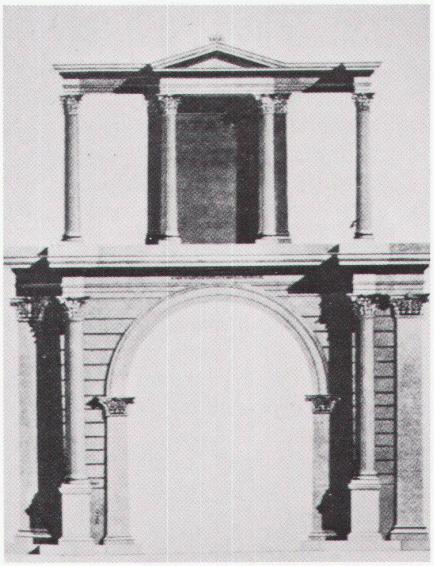
❹❺
Häuser in Symi, um 1880, Griechenlnd / Maisons à Symi-,vers 1880, Grèce / Houses in Symi, around 1880, in Greece

❻
Die Arche von Hadrian / L'arche d'Hadrian / The Arch of Hadrian



4

5



6

Bedeutung für eine Architektur der «Vergegenwärtigung»

Mit Begriffen wie Post-Modern Classicism und Free-Style Classicism hat Charles Jencks Ende der siebziger und Anfang der achtziger Jahre unter erheblichem Rechtfertigungsdruck weitere Konkretisierungsversuche hinsichtlich erweiterter, architektonischer Ausdrucksmöglichkeiten unternommen. Unterstützung erhielt er dabei von Theoretikern wie Bernard Huet, der schon 1975 gefordert hatte, dass Architektur weder natürlich noch universell sein dürfe. Sie müsse vielmehr erneut «historisiert» und die Dialektik der Transformation sozialer Bezüge eingebunden werden. Wo Josef Rykwert noch vorsichtig konstatierte, dass «jeder Augenblick der Wahrnehmung eine umfassende persönliche und kollektive Vergangenheit» enthalte, die «in jedem Augenblick der Wahrnehmung neu geordnet und neu bewertet werden müsse», stellt sich für Jencks das Problem der Neubewertung relativ problemlos dar. Er fordert eine «re-sematicisation» jenes neoklassizistischen Embellissements, das durch die Nationalsozialisten tabuisiert worden sei.

Pioniere einer solchen «re-semanticisation» klassizistischer Formen sind für Jencks die europäischen Neorationalisten, d.h. Architekten wie Leon Krier oder Aldo Rossi. In der Tat zählt Leon Krier, der in den letzten Jahren mit zunehmender Trennschärfe einen ganzen Kosmos strenger bis arkadischer Ordnungssysteme aufs Reissbrett gebracht hat, zu den radikalsten Verfechtern einer neuklassischen Architektursprache. Leon Krier erhebt die Errungenschaften der antiken Architektur in den Rang des Quasi-Göttlichen, indem er sie als wichtigste Erfindung der Menschheit bezeichnet, bedeutender als Naturwissenschaft, Philosophie und Kunst aller Zeiten, human, zeitlos und allein Erlösung versprechend. Klassizismus ist für L. Krier also keine Stilfrage, sondern ein sine qua non. Aldo Rossi dagegen propagiert und realisiert städtebaulich nicht minder rigide Ordnungssysteme mit dem «Mut, von ihrer schweigenden und bedeutungslosen Reinheit zu sprechen». Rossis (verglichen mit Krier) erheblich abstrakter antikisierenden Stadt-Analogien referieren jedoch ein intelligibles Denkgebäude, in dem Topographie, Typologie und Geschichte der Stadt jenen alleingültigen Massstab für eine sich verändernde Wirklichkeit abgeben, der nach Rossi «für beliebige Veränderungen keinen Platz lässt». Die deutschen Neorationalisten Josef Paul Kleihues und Oswald Mathias Ungers sehen ihre Arbeiten dagegen explizit in der humanistischen Tradition des romantischen Klassizismus verankert. In diesem Sinne verdeutlichen die «fünf Lehren», die Oswald Mathias Ungers aus dem Werk Schinkels ableitet, nämlich «die coincidentia oppositorum, die Beständigkeit der Idee, die Transformation der Dinge, die Präsenz der Geschichte» und «die Einheit in der Verschiedenheit», auf paradigmatische Weise Ungers' Strategie einer autonomen, sich jedoch erinnernden «Einblendung in die Realität».

Eben diese Autonomie rekonstruktiver, analoger bzw. sich transformatorisch einblendender Ordnungssysteme hat in den letzten Jahren zahlreiche Kritiker auf den Plan gerufen. Dabei grenzte Ingo Bohning beispielsweise sehr differenziert den transzendierenden Charakter «reiner», sprich autonomer Formen klassizistischer Provenienz gegen die dynamische «Prozessualität partizipatorischen Bauens» ab. Aber noch ein anderer, wesentlicher Aspekt der Kritik sei in diesem Zusammenhang angeführt: Der Kulturphilosoph Michel Foucault hat jahrzehntelang versucht, eine Genesis des menschlichen Sozialverhaltens zu entwickeln – eines Verhaltens, das sich sowohl durch historisch konstituierte Formen als auch pathologische Mechanismen manifestierte. Dabei unterschied Foucault nachdrücklich zwischen einer positiven (expressiven) und einer funktionalen (adaptiven) Natur von Formen und Verhaltensweisen. Er stiess bei sei-

nen Untersuchungen auf eine lange historische Kontinuität von gesellschaftlicher Diskriminierung, die – von ihm als «Welt der Trauer» bezeichnet – im Lauf der Geschichte eine adäquate Entsprechung in «Welten des Ausgeschlossenseins» gefunden habe. Als bautypologische Muster zur Ausgrenzung dieser Welten habe man «geschlossene Systeme» verwendet, wie Irrenanstalten, Strafanstalten, Charités, Armenhäuser oder Kasernen. Foucault konnte nachweisen, dass viele dieser «geschlossenen Systeme», die er Hetereotopien nannte, im 19. und 20. Jahrhundert bautypologisch verantwortungslos und unmittelbar auf die Textur moderner Stadt- und Wohnanlagen übertragen worden sind. Dadurch seien schliesslich jene schon zitierten expressiven und adaptiven Verhaltensweisen ausgelöst worden, mit denen sich die Gesellschaft gegen «geschlossene Systeme» aufzulehnen oder an sie anzupassen versucht habe.

Zum gleichen, wichtigen Thema weist der Focault-Schüler Georges Teyssot darauf hin, dass die Regel im Humanismus das war, «was im Einklang mit den Naturgesetzen die Formen bestimmte: ein morphogenetischer Prozess, der auf der doppelten Auswirkung von Ursache und Wirkung gründet und auf einer mimetischen Theorie der künstlerischen Schöpfung beruht. Die Regelhaftigkeit organisierte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Diskontinuität: sie ist eine Theorie und Praxis des Bruchs, der Katastrophe.

So erlag schon Charles Fourier im frühen 19. Jahrhundert einem Irrtum, als er ausgerechnet das absolutistische Schloss von Versailles als typologisches Vorbild für seine sozialrevolutionäre Kommune-Haus-Idee der «Phalanstères» bemühte. Was von ihm als spektakuläre und revolutionäre Umwidmung feudaler Inhalte und Formen gedacht war, entpuppte sich in der Realität als zwanghafte (jedoch gewünschte) Segregation vom öffentlichen Leben. Nicht minder problematisch erscheint es, wenn der radikalste Neoklassizist der Gegenwart, der spanische Architekt Ricardo Bofill, noch heute hypertrophe absolutistische Stadtbaustrukturen gigantischen Zuschnitts, gepaart mit einem sinnentleerten und grotesken neoklassizistischen Formenvokabular, auf Grosssiedlungen des sozialen Wohnungsbau überträgt. Wie schon im 19. Jahrhundert bescheren moderne Sozialpaläste dieser Art den Bewohnern zwar eine künstlich geschlossene, «heile» Welt, lassen sie aber weder ideell noch unmittelbar gestaltend bzw. sich «durch die Erfahrung des Selbstartikulierens» emanzipierend am gesellschaftlichen Leben partizipieren (...)

Wir sind heute ganz offensichtlich in einer Phase des Übergangs, einer Umbruchphase. Was dabei die Architektur als Form des gesellschaftlichen Ausdrucks anbelangt, so haben Ernst Bloch und viele andere wiederholt auf die besondere Chance zu «Katharis» und «(Zukunfts-)Projektion» hingewiesen, die fast ausschliesslich in historischen Übergangsphasen anzutreffen sei. Gerade derartige Übergangsphasen wirkten in der Geschichte nicht selten wie ein Fokus all dessen, was Tradiertes gründlich in Frage stellte, dies jedoch weniger um des Vorganges selbst willen, sondern vielmehr aus einer kritischen Art von Autoreflexion heraus, die auf den künstlich zertrümmerten Traditionen etwas Anderssgeartetes mit einem höheren Realitätsbezug aufzubauen suchte. Der französische Strukturalismus hat analog hierzu ein sehr zutreffendes equilibristisches Begriffspaar definiert: Rekonstruktion durch Dekonstruktion.

Unterzieht man Übergangsphasen der neuzeitlichen Baugeschichte einer genaueren analytischen Betrachtung, dann wird man unschwer feststellen, dass im Lauf der Geschichte stets zwei wesentliche «Imagos» zyklisch-dialektisch gegeneinander und aufeinander gewirkt haben. Dies lässt sich am treffendsten mit dem britischen Terminus «Gothic versus Classicism» umschreiben. Dabei sind die beiden Begriffe «gotisch» und «klassizistisch» keinesfalls als traditionelle Stilbegriffe, sondern als gleichermassen fundamentale wie konträre Grundvoraussetzungen künstlerischen Handelns zu verstehen. Also «gotisch» etwa im Sinne Ruskins oder Hegels, der «freie Architektur» als (ahistorische) «organische» Formgebung definiert wissen wollte, die sich freilich «der Form des Gedankens unterjochen» müsse. Und «klassizistisch» etwa im Sinne des Kulturphilosophen Georg Simmel, der feststellte: «In symmetrischen Bildungen gewinnt der Rationalismus zuerst sichtbare Gestalt. Solange das Leben überhaupt noch triebhaft, gefühlsmässig, irrational ist, tritt die ästhetische Erlösung in so rationalistischer Form auf». Nur um gleich darauf fortzufahren: «Wenn Verstand, Berechnung, Ausgleichung es erst durchdrungen haben, flieht das ästhetische Bedürfnis wiederum in seinen Gegensatz und sucht das Irrationale und seine äussere Form, das Unsymmetrische.»

Umbruchsphasen sind also gekennzeichnet durch das Aufeinanderprallen von Gegensätzen, wobei sich hinsichtlich der Reaktion auf Bewährtes stets das Problem der Sublimierung oder Tabuisierung stellt. Heidegger meinte zu diesem Punkt, dass gerade in der Zerrissenheit und Widersprüchlichkeit solcher Epochen eine besondere gesellschaftliche Verantwortung für Gestalter im weitesten Sinne liege. Diese müssten nämlich alles tun, um Streit und Widerspruch nicht zu verdrängen, sondern bewusst und sichtbar in das eigene Werk zu inkorpirieren. Denn erst «der festgestellte Streit» ist nach Heidegger das Aufscheinen des Neuen, der «Gestalt».

Frank Werner

Quelle: F. Werner: Glanz und Elend des Klassizismus – Bedeutung von Klassizismen und Klassikern für eine Architektur der «Vergegenwärtigung», aus: Ausstellungskatalog «Klassizismen und Klassiker», Karlsruhe, 1985