

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen

Herausgeber: Bund Schweizer Architekten

Band: 85 (1998)

Heft: 11: Kritik als Text und Entwurf = La critique en tant que texte et comme projet = Criticism as text and design

Artikel: Standpunkte : Dieter Hoffmann-Axthelm, Ullrich Schwarz, Carl Fingerhuth, Jeffrey Kipnis, Michael Mönninger, Paolo Fumagalli, Brett Steele

Autor: Hoffmann-Axthelm, Dieter / Schwarz, Ullrich / Fingerhuth, Carl

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-64273>

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: 16.01.2026

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

Standpunkte

Neue kulturelle Märkte und Zuständigkeiten fordern das Rollenverständnis des Architekten ebenso wie den traditionellen Werkbegriff heraus. Verlagern sich mit veränderten Wahrnehmungsformen auch die Grenzen der produktiven und rezeptiven Arbeit? Hier veranschaulichen sieben Meinungen das breite Spektrum an Auffassungen, was heute «Kritik» leisten kann und soll.

Dieter Hoffmann-Axthelm, Berlin

Entwurf = PR

Dass die Architekturkritik kränkt, ist nichts Besonderes: Warum soll es ihr besser gehen als anderen Kritiken? Die intellektuelle Einrichtung der Kritik insgesamt ist in einer Krise: Kritik als Leistung eines unabhängigen bürgerlichen Subjekts von ebenso hoher philosophischer wie Allgemein- und Geschmacksbildung, wie sollte das heute noch möglich sein? Diese Kultur des kritischen Überblicks und der glaubwürdigen Parteien ist unwiderruflich historisch.

Das Schicksal der Architekturkritik zeigt aber auch eine Reihe von Besonderheiten. Bis vor kurzem war Architekturkritik eine Fachveranstaltung, die nur ausnahmsweise an das allgemeine Publikum herankam. Als gesellschaftlicher Bedarf und somit endlich akzeptierter Teil des Feuilletons ist sie, im Unterschied zu Kunst-, Literatur-, Musikkritik, gerade eben erst angekommen. Ihr Schicksal ist, sich als mediales Produkt erst zu einem Zeitpunkt zu formieren, wo jene Figur endgültig verschwindet, die einst die Zeitungskritik legitimierte: die des unabhängigen Intellektuellen.

Bei der medienfähig gewordenen Architekturkritik ist zurzeit noch nicht einmal ausgemacht, welche Voraussetzungen jemand mitbringen muss, der sich auf diesem Felde tummelt. Die Kunsthistoriker sind im Vormarsch, und mit ihnen ein Blick, der Raum, Licht, Stil, Land und Leute thematisiert, also sich von herkömmlicher Fachlichkeit abwendet: von einem Herangehen, das beanspruchte, auch für die technischen und typologischen Fragen kompetent zu sein, Probleme und Leistungen der Tragwerke, Grundrissfragen, Material- und Herstellungsprobleme, kreativer Umgang mit Baurecht usw.

Architekturkritik ist daher nach wie vor ein windiges Fach, institutionell durch nichts gesichert, intellektuell allenfalls durch das Gerücht, es gebe so etwas wie eine sie unterfangende Architekturtheorie. Wer über Architektur schreibt und nachdenkt, ohne gleichzeitig ein Büro zu führen oder sonstwie als Architekt sein Brot zu verdienen, findet sich gleichzeitig nach wie vor in einem schwierigen Markt wieder. Es ist eine Frage der Ökonomie, als was Architekturkritik dann jeweils auftritt. Ich sehe vorderhand fünf unterschiedliche Standorte:

1) Kritik im alten Sinne, Architekturtheorie wenigstens der Gestik und Absicht nach implizierend, hat man nur dort, wo der Kritiker finanziell gesichert ist. Also Professor für Architekturgeschichte,

-theorie, -kritik oder Geschichte von Kritik und Theorie. Oder sonst im öffentlichen Dienst, z.B. Direktor oder Angestellter eines Architekturmuseums, einer Plan-Sammlung usw.

2) Die nächst seriöse Position ist die des Fachredaktors einer der deutschsprachigen Fachzeitschriften. Die Sicherung ist überall relativ. Das Hauptproblem dort ist weniger der tendenzielle Fall der Abo-Zahlen als vielmehr der Umstand, dass Architekten nicht lesen, dass Texte, die Grundsätze der Kritik und Theoriebindung offen halten sollen, also ins Leere gehen. Vielmehr wird man überschwemmt von der selbstgefertigten PR der Architekten. Diese ist, was Missbrauch kritischer Denkformen angeht, völlig skrupellos, Hauptsache, sie dient der eigenen Architektur.

3) Tageszeitungen, Wochenblätter, Magazine bieten mehr und mehr Architekturkritik, stützen sich aber dabei in der Regel nicht auf eigene Redaktoren, sondern auf freie Mitarbeiter. Unterschiede der Ausbildung – Architekt, Kunsthistoriker, Journalist – nivellieren sich unter dem Druck des Mediums. Wichtiger sind die Formate. Oder Anforderungen des Ressorts: z.B. ob Architekturkritik im Feuilleton oder im Immobilienteil erscheint, und welcher Konfession der Ressortchef ist – in der Regel fühlt er sich berufen, für die Moderne Partei zu ergreifen, was und welche immer das sein mag.

4) Dann die PR der grossen Büros. Jeder Architekt muss heute Veröffentlichungen vorweisen – nicht eigene, sondern Bücher oder wenigstens Buchkapitel über ihn. Der freie Architekturkritiker wird also zum Auftragnehmer eines Büros, zu dessen Ruhm und Erfolgsmehrung er, als der Form nach immer noch unabhängiger Autor und Kritiker, ein der Form nach unabhängig-kritisch würdigendes Bild- und Textwerk vorlegt.

5) Schliesslich gibt es ein nicht zu unterschätzendes Feld staatlicher und berufspolitischer Veröffentlichungen, die auf ihre Weise den freien Kritiker zur Farce machen. Broschüren und Magazine öffentlicher Verwaltungen schöpfen ja aus dem gleichen Autorenpool wie alle anderen, dienen aber natürlich bestimmten Politiken, was der Kritik nicht äusserlich bleibt. Ein geradezu vehement politisiertes Feld sind die Architektur-Jahrbücher, wer weiss, warum gerade sie. Die Verteilungskämpfe unter Architekten nehmen hier durchaus die Form parteilicher Bindung an: Es gibt in der BRD sozusagen Jahrbücher der grossen Koalition, wo eher die europäische Stadt gilt, und andere, für die DDR-Moderne und Dekonstruktion so verbindlich sind, dass man, wenn das möglich wäre, die PDS als Herausgeberin vermutete.

Das ist kein erfreuliches Panorama, vor allem keines, das eine dem medialen Durchbruch entsprechende Zukunft des Inhaltlichen verspricht. Aber natürlich ist eine solche Zerstörung der Kritik nur möglich, weil niemand mehr weiss, was Architektur ist und nach welchen Kriterien man sie beurteilen soll. Es gibt schon lange keine Architekturtheorie mehr, die dabei helfen könnte; und sie durch immer flachere Ideologien über demokratisches oder sonstiges Bauen zu ersetzen, treibt natürlich nur die Beliebigkeit und Belanglosigkeit jeglicher Architekturkritik weiter voran.

Es gibt aber ein handfestes Ergebnis. Der mediale Blick auf Architektur sieht nur noch das, was an der Architektur selber medial

ist, ihre virtuellen Oberflächen. So sieht sie etwa bevorzugt Gehry und Libeskind einerseits, Rogers und Foster anderseits, weil beide Male, obwohl in entgegengesetzten Behauptungen, die Ablösung von Funktion und Konstruktion am weitesten getrieben ist. Der Entwurf ist nicht nur vom Gebäude unabhängiges Zeichen geworden, sondern kann sich deshalb auch direkt, über das real Gebaute hinweg, zusammenschliessen mit der medialen Verbreitung: Entwurf und mediale Präsenz sind gleicher Natur, das eine präfabriziert das andere, zwischen Entwurf und PR ist kaum noch zu unterscheiden.

Ullrich Schwarz, Hamburg

Architecture Meets Life

Peter Zumthor ist nicht nur ein guter Architekt, er schreibt auch gut. Nicht zufällig nennt er seine jüngst erschienene Sammlung von Texten «Architektur Denken». Was im Titel nebeneinander gestellt wirkt, durchdringt sich in seinen Überlegungen jedoch zwanglos und zugleich auch überraschend. Zumthor spricht von Kindheitserinnerungen, Caféhausbesuchen, Filmen, Literatur, Landschaft. Und im gleichen Atemzug von Architektur.

Architecture Meets Life. Endlich. Endlich wieder ein Architekt, der Architektur nicht wie ein verklemmter Saubermann immer nur von anderer Architektur ableiten zu müssen glaubt, ihre Autonomie missverstehend und dabei in die Totenstarre eines Akademismus der Moderne versinkend. Zumthor zeichnet das Bild einer Architektur, die als Moment eines unreduzierten Lebensvollzugs entsteht, die mit gesellschaftlichen, persönlichen und intellektuellen Erfahrungen gesättigt ist, die welthaltig wird. Diese Welt- und Eigenresonanz des Entwerfers bildet eine der wichtigsten Voraussetzungen dafür, dass die entstehende Architektur selbst zum Resonanzkörper von Welt werden kann. Nur dann ergibt sich eine Eindringlichkeit und Eindrücklichkeit, die die Erfahrung vermittelt: hier geht es um etwas. Ohne diese vibrierende Welthaltigkeit bleibt Architektur, obwohl «gut», seltsam leblos und erschöpft in erstaunlich kurzer Verfallszeit ihre Oberflächenreize. Sie beliefert den Markt mit einer gewünschten Dienstleistung, sie funktioniert, ist sogar ansehnlich, nur: Es geht hier um nichts.

Da hilft auch keine Architekturkritik. Schon gar nicht mit einem hilflosen und in der Regel heuchlerischen Antikapitalismus. Denn wo sollte die Kritik ansetzen? Dass die Farbe des Fussbodens nicht zur Farbe des Treppenhandlaufs passt, dass stehende Fensterformate besser gewesen wären, dass zu viel Stahl und zu wenig Klinker eingesetzt wurde? Sicher wichtige Fragen. Möglicherweise die einzigen Fragen, die man an Architektur heute noch stellen kann. Denn möglicherweise kann es auch beim besten Willen heute in der Architektur um nichts mehr gehen. Ohne das abgedroschene Klagelied vom Ende der Utopien anzustimmen, könnte mit grosser Nüchternheit behauptet werden, dass die Architektur heute am Ende ihrer geschichtlichen Bedeutungsprogrammatik steht. Nach dem Durchgang durch die Postmoderne und allerletzte stilistische Aufbäumaktionen ist nun die Phase der Selbstbescheidung erreicht. Vielleicht hat sich Architektur schon lange überschätzt. Jetzt befreit sie sich von unmässigen Ansprüchen. Natürlich kann sie immer noch besser oder schlechter sein, die jeweilige Nutzung erleichtern oder erschweren,

in das Stadtbild angemessen oder unangemessen eingefügt sein, den Anforderungen an Ressourcenschonung entsprechen oder nicht, anregend oder langweilig sein – nur die grosse emphatische Geste, dass die bessere Architektur ins bessere Leben führe, sie will so recht nicht mehr gelingen.

Zumthor bringt diese Selbstbescheidung auf den Begriff. Architektur ist «Hülle und Hintergrund des vorbeiziehenden Lebens, ein sensibles Gefäss für den Rhythmus der Schritte auf dem Boden, für die Konzentration der Arbeit, für die Stille des Schlafs».

Hülle und Hintergrund des vorbeiziehenden Lebens: Wer die Grenzen der Möglichkeiten der Architektur so bestimmt, der müsste als Konsequenz dann auch der folgenden Variante eines berühmten Satzes von Wittgenstein zustimmen: «Wir fühlen, dass selbst wenn alle möglichen Fragen der Architektur beantwortet sind, unsere Lebensprobleme noch gar nicht berührt sind.»

Das muss keine Schande sein, setzte Wittgenstein doch ursprünglich für Architektur Wissenschaft ein und Ernst Bloch später gleich den ganzen Kommunismus. Dennoch schliesst sich sofort die fundamentale Frage an, wo und wie denn überhaupt «unsere Lebensprobleme berührt» werden. In der Politik, in der Familie, in der Musik, in der Religion? Beim unendlichen Gleiten entlang der Signifikantenkette? Wittgenstein selbst scheint offenbar einer gnostischen Absage an jedwede innerweltliche Berührbarkeit unserer innersten Lebensprobleme zuzuneigen, wenn er schreibt: «Wie die Welt ist, ist für das Höhere vollkommen gleichgültig. Gott offenbart sich nicht in der Welt.» Nun mag man beim Überblick über die Weltgeschichte sicher so manchen Anlass finden, einem solchen Dualismus näherzutreten, der das Profane für schlichtweg unrettbar hält. Handeln wird dann allerdings sinnlos, Kritik jeder Art geradezu lächerlich. Für dieses Mal wollen wir uns dieser Haltung nicht anschliessen, sondern den Kritiker zu Walter Benjamin in die Schule schicken, wahrlich keinem übertriebenen Optimisten.

Will man an der schwachen Hoffnung festhalten, dass die Architektur nicht nur einen möglichst wenig störenden Hintergrund für das Leben liefern soll (was anspruchsvoll genug ist), sondern sogar, wenn auch nur in sehr kleinen Dosierungen, das Leben selbst berühren kann, ja in seltenen Fällen auch unsere «Lebensprobleme», dann ist zunächst die unsinnige Aufteilung von gesellschaftlich-kulturellen Praxisfeldern in solche, bei denen es um nichts, und solche, bei denen es um alles geht, aufzugeben. Bescheidenheit kann sympathisch sein, falsche Bescheidenheit aber unproduktiv, da sie sich unter ihrem Wert verkauft. So ist, ohne in einen Heroismus zurückzufallen, von einer Äquidistanz gesellschaftlich-kultureller Aktivitäten zu dem, «um was es geht», mit Wittgenstein «unseren Lebensproblemen», auszugehen. Dieses gilt sowohl für die Produktion als auch für die Rezeption, auch für die Kritik. Wie könnte es denn sonst sein, dass Zumthor beim Lesen von Peter Handke, beim Ansehen eines Films von Kaurismäki, beim Sitzen in einem Café und beim Entwerfen von Architektur das Gefühl hat, sich in einem Kontinuum der Fragen und Erfahrungen zu bewegen? Deswegen beschränkt sich Zumthors Architekturdenken ja auch keineswegs auf die Erstellung eines blossen Hintergrundes. Die Integration der Architektur in eine gemeinsame Diskursdimension der gesellschaftlichen und kulturellen Praxis bringt erst Welthaltigkeit und Lebenshaltigkeit hervor. Der Kritik kommt es zu, diesen Zusammenhang zu entfalten, das einzelne Werk in diesen Horizont zu stellen und den Index zu entziffern, den es trägt und mit dem es auf die Überschreitung des, wie Benjamin es nennt, blossen historischen Konformismus verwiesen ist. Mit der Beschreibung und Beurteilung eines für sich sei-

enden Objektes, Benjamin spricht von der Feststellung des Sachgehaltes, wird diese kritische Universalisierung nicht gelingen. Die eigentliche Aufgabe der Kritik ist demgegenüber für Benjamin das Aufsuchen des Wahrheitsgehaltes. Dieser Wahrheitsgehalt ist nicht einfach ablesbar, er ist nicht den Projektbeschreibungen entnehmbar, er ist möglicherweise auch im Werk nur unvollständig vergegenständlicht. Kritik ist somit keine Verdoppelung eines Gehaltes in einem anderen Medium, auch kein blass von aussen kommendes Urteil über ein Objekt, sondern eine Form der Weiterarbeit, sie bleibt bei der Feststellung des Mangelhaften und Unvollständigen nicht stehen, sondern stärkt das Wahrheitsmoment und hält es, sogar über das im Werk Vollzogene hinaus, in Bewegung.

Von Lichtenberg stammt der Satz, es müsse nicht unbedingt am Buch liegen, dass es hohl klingt, wenn ein Buch und ein Kopf zusammenstossen. So ist es natürlich auch im Verhältnis zur Architektur. Nur wer relevante Fragen hat, wird auf relevante Antworten hoffen dürfen. Lesen hilft, sicher, aber es gibt auch anderes. Wolf Prix würde dem Kritiker vielleicht empfehlen: Mehr Stones hören! Es könnte auch Charlie Parker oder Bach sein. Versuchen kann man es ja mal.

Carl Fingerhuth, Basel

Von der Kritik zur KRITIK

Ich soll über die Bedeutung von Architekturkritik schreiben, inwieweit sie sogar zum «kulturellen Leitmedium» geworden sei.

Mein erster Ansatz ist ein sehr einfacher, aber auch sehr grundsätzlicher. Architektur und Städtebau sind für den Menschen wichtig, und zwar für seinen Körper, seine Seele und seinen Geist. Wenn wir mit den Prägungen der Gestalt der Stadt nicht sorgfältig umgehen, geraten wir – wie es der Mythenforscher Joseph Campell nennt – in ein «wüstes Land»¹ oder, wie Ernst Bloch geschrieben hat: Architektur ist immer der Versuch zur Produktion von menschlicher Heimat.

Mein zweiter Ansatz fragt nun nach dem «Wie». Was müssen wir tun, dass wir nicht in ein «wüstes Land» geraten? Wie müssen wir mit der Gestalt der Stadt umgehen, damit die Architektur den Menschen in seiner physischen, seelischen und geistigen Existenz stützt? Mir scheint, dass wir eine hohe Kunstfertigkeit entwickelt haben, mit dem Körperlichen der Stadt umzugehen. Wann immer die Kauf-Kräftigen, die guten Steuerzahler oder die Mehrheit der Stimmabiger physische Beschwerden spüren, wird die Stadt umgebaut. Alte Medikamente wie innerstädtische Parkhäuser werden aus dem Verkehr gezogen, neue Medikamente wie Orte der Begegnung werden verordnet. Auf dieser Ebene ist primär nur die funktionale Qualität von Bedeutung, die rational gemessen und so mental abgehandelt werden kann.

Wichtiger, aber auch schwieriger scheint mir gegenwärtig der Umgang mit den seelischen und geistigen Bedürfnissen der europäischen Menschen, mit ihrer Emotionalität, ihrer Sensualität und ihrer Intuition. Wie reagieren die Architektur und der Städtebau hier auf die dramatischen Veränderungen der Empfindlichkeit, die sich in den letzten Jahren manifestieren?

Das führt mich zum dritten Ansatz. Er handelt von den Werten und den Bildern, die sie produzieren. In den 70er-Jahren habe ich in

Afrika eine Stadt geplant und gebaut. Es gab sehr wenige Diskussionen über die Gestalt der Stadt, im Gegenteil: Wann immer ich mich bemühte, nach der lokalen Identität zu suchen, wurde mir erklärt, die Mode sei jetzt in der ganzen Welt dieselbe. Folglich sei auch der Städtebau von Paris und London für Nigeria der richtige. Es gab unter den Mächtigen einen Grundkonsens über die massgebenden Werte und damit auch die sie reflektierenden Bilder. Gleichzeitig ist es in Afrika aber unhöflich, beim Austausch von Waren gegen Geld nicht endlose Diskussionen über den Preis zu führen. Das Palaver dient dazu, die persönlichen Befindlichkeiten und Bedürfnisse zu artikulieren und zu kommunizieren, Neuigkeiten auszutauschen und sie zu interpretieren. Diesen Dialog zu verweigern, ist eine Verachtung des anderen und reduziert ihn auf nur einen Teil seiner Persönlichkeit.

Wir leben in einer Welt voll von neuen Fragen zu unserer existentiellen Situation. Revolutionär für diese Zeit ist, dass die abendländischen Vereinfachungen und Schuldzuweisungen nicht mehr tragfähig sind. Wir können nicht mehr nach einer neuen Wahrheit, sondern nur noch nach einem neuen Gleichgewicht zwischen polaren Positionen suchen: zwischen der Stabilität und der Dynamik der Stadt, zwischen globalisierenden und individualisierenden Kräften, zwischen Bildern für die Rationalität und für die Emotionalität des Menschen. Und immer sind beide Pole wahr, aber als Gegenpol zum anderen und nicht als absolute Wahrheit.

So kann ich mit den verschiedensten architektonischen und städtebaulichen Ansätzen leben, die gegenwärtig zelebriert werden. Die einen predigen die neue Kargheit, die anderen schwelgen in barocker Sinnlichkeit. Die einen wollen die Stadt fertig bauen, die anderen propagieren das Ende jeder Ordnung. Dies ist nicht eine Entlassung aus jeder Verantwortung, sondern, wenn es ernsthaft betrieben wird, eine bewusste Bewegung in die eigene Verantwortung: Was erachte ich für diesen Ort in dieser Zeit für die Menschen als richtig, für die dieser Bau erstellt oder jene städtebauliche Struktur definiert wird?

Schwierig ist nun aber, dass diese Bilder, je raffinierter und sublimierter sie als Reflexion von kollektiven oder individuellen Befindlichkeiten sind, umso schwerer lesbar werden. Die vielfach verdeckte Erotik der Spitzenwerke der klassischen Moderne verlangt eine hohe Aufmerksamkeit, die nur wenige zu leisten bereit sind. Die Disneyland-Architektur hingegen ist wie Hard-Core-Pornographie auf den ersten Blick von jedermann lesbar. Je anspruchsvoller wir sind, desto mehr Kommunikation brauchen wir. Um die Chance unserer Zeit für eine freiere, gerechtere und friedlichere Stadt zu nutzen, braucht es deshalb einen intensiven Diskurs zwischen allen Beteiligten über die Bedeutung der Formen und Strukturen der Stadt. Damit wir uns zwischen Bauherr, Nutzer, Architekt und Politik verstehen, müssen wir uns erklären. Architekturkritik ist eine der vielen Formen, uns zu erklären. Der intensive Diskurs über die Komplexität und die Widersprüchlichkeit der Stadt wird dann wahrscheinlich irgendwann auch zu neuen kollektiven Bildern führen – die möglicherweise später wieder zu neuer Unruhe Anlass geben werden.

In der spirituellen Literatur wird zwischen Geist und GEIST unterschieden. Auf Englisch gibt es dafür zwei Wörter: «mind» und «spirit». Die Moderne hat sich vom «mind» vereinnehmen lassen, und so ist es zu «Zersplitterung, Entfremdung, Trennung und Verflachung»² gekommen. Oft scheint mir das auch für die Architektur-

¹ Campell, Joseph: *Lebendiger Mythos*, Goldmann Verlag, München, 1991, S. 228ff.

² Wilber, Ken: *Naturwissenschaft und Religion*, Wolfgang Krüger Verlag, Frankfurt, 1998, S.184

kritik zu gelten. Darum der Titel dieses Beitrages: Von der Kritik zur KRITIK.

KRITIK hat die Chance, zum kulturellen Palaver zu werden. Sie müsste den ganzen Menschen ansprechen und nicht auf der Ebene der intellektuellen Selbstbefriedigung stehen bleiben. KRITIK könnte dann nicht zu dem, aber zu einem der wichtigen «kulturellen Leitmedien» werden – und das wäre für die Stadt wichtig.

Jeffrey Kipnis

The Cunning of Cosmetics

(Auszüge aus: *El Croquis* 84, 1997)

(...) Weltläufigkeit, Gerissenheit und ein berauschender, fast erotischer Reiz: Durch diese Eigenschaften vermag die Architektur von Herzog & de Meuron überall hineinzupassen, in Bauplätze und Seelen gleichermassen, und dabei ebenso faszinierend wie harmlos zu wirken – selbst dann noch, wenn sie ihre Täuschungsmanöver und schlauen Illusionen zum Einsatz bringt. Und zumal diese Konstellation von Themen und die sie begleitende Arbeitsweise eigentlich altertümlich sind, liegt die präziseste Einordnung der Arbeit von Herzog & de Meuron in der Tatsache, dass doch gegenwärtig ihre Architektur die coolste überhaupt ist. Alles, was uns somit bleibt, ist, sie in Betrieb zu beobachten, ein wenig über ihre Methoden nachzudenken und Bilanz zu ziehen. (...)

Zusammenfassend gesehen, interessiert sich der Entwurf für das (zweite) Stellwerk keineswegs für Strömungen oder Ereignisstrukturen, für Realismus oder die neue Form. Seine Architektur ist eine durch und durch kosmetische Angelegenheit, ein hypnotisches Geflecht visueller Verführungen, die gänzlich aus dem kupfernen Bändersystem hervorgehen. In der Tat entspricht dieses System – darauf muss man hinweisen – nicht der eigentlichen Gebäudehaut, die unmittelbar dahinter liegt, sondern es posiert nur als die Gebäudehaut.

Doch soll es hier nicht darum gehen, durch den Verweis auf die Kosmetik die architektonische Bedeutung der beiden Stellwerke herabzusetzen, sondern vielmehr darum, ihre unwiderstehliche Faszination, ihre Vitalität wahrzunehmen und damit das Wandlungsvermögen des Kosmetischen zu thematisieren. Vorsicht ist hier geboten, gehört doch das Kosmetische nicht bloss wie ein weiteres Familienmitglied zum architektonischen Zubehör, das gemeinhin als Ornament bekannt ist. Das Feld der Wirkungen des Kosmetischen unterscheidet sich von jenem seiner Verwandten – und gerade in diesen Unterschieden wurzelt der gegenwärtige Entwurfsansatz von Herzog & de Meuron.

Im Sinne unauffälliger Elemente sind Ornamente am Körper befestigt – wie Juwelen, welche die Struktur und die Vollkommenheit des Körpers als solche verstärken. Kosmetik fällt auf und hat keine andere Beziehung zum Körper, als dass er für sie selbstverständlich ist. Kosmetik ist eine erotische Tarnung; stets bezieht sie sich allein auf die Haut: auf bestimmte Regionen der Haut. Zutiefst und auf vielschichtige Weise konkret, überschreitet Kosmetik trotzdem die Gegenständlichkeit, um eine Art moderne Alchimie zu betreiben, bei der die Haut zu einem Bild entmaterialisiert wird, sei dieses nun begehrenswert oder abstoßend. Während Ornamente ihre Eigenschaft im Sinne von Einheiten bewahren, verhält sich die Kosmetik wie

ein Feld, als eine Rötung, ein Schatten oder ein Glanzlicht, als Aura oder Luft. Dünneheit, Haftung und Art der Verteilung sind entscheidend für den kosmetischen Effekt, der eher mit dem Bauch zu tun hat als mit dem Kopf, mehr mit Atmosphäre als mit Ästhetik. Virtuos schmücken heißt ausgewogen, gut proportioniert, präzis schmücken; virtuoses Schminken verlangt etwas anderes, Bedrohliches: eine paranoide Kontrolle, eine ausser Kontrolle geratene Kontrolle, Schizo-Kontrolle.

Obwohl der kosmetische Effekt nicht auf der Ebene des Körpers stattfindet, verlangt er trotzdem einen Körper – oder zumindest ein Gesicht – als Vehikel. (...) Wie das derzeit von Make-up-Künstlern bevorzugte hagere und eigenschaftslose Model-Gesicht ist ein ideales Vehikel für den extremen Kosmetiker jener Körper, jenes Gesicht oder jene Form, die der eigenen Fähigkeit beraubt sind, Wirkungen auszulösen. Heutzutage sind die Wirkungen der Form an und für sich zu dumpf, um cool zu sein.

Zwar ist die Haltung, die der Kosmetiker gegenüber dem Körper einnimmt, ein Minimalismus. Doch dieser unterscheidet sich von jenem Minimalismus, den die Kunst vor über zwei Jahrzehnten hervorbrachte. Während beide den Wunsch teilen, die Wirkungszeit eines Werkes zur Unmittelbarkeit hin zusammenzuschrumpfen, verfolgte die erste Tendenz dieses Ziel, indem sie Form und Material zu einer Essenz destillierte, deren unvermittelte Gegenwart (geistigen) Effekt verströmt. Beim kosmetischen Minimalismus hingegen sind die Reduktionen magersüchtiger Art: Sie entsprechen einem Verlangen, den Körper auszuhungern, bis er sich im reinen (erotischen) Effekt auflöst. (...)

Wie alle anderen Interpretationsversuche des Werkes von Herzog & de Meuron – z.B. als Neomoderne, als angewandte Minimal Art – hätte die Frage der Kosmetik, mit all ihren Anspielungen auf Schminke und Düfte, auf Haut und Körper nur das Gewicht einer Analogie, wäre da nicht das Thema der Arbeitsweise von Herzog & de Meuron.

In Bezug auf Formgebung, Grundrissorganisation, Struktur und Konstruktion, selbst auf Material, ist die Arbeitsweise von Herzog & de Meuron bis zu einem Grad des Fanatismus architektonisch. Im gesamten Werk des Büros findet sich bis heute kein einziger Einsatz der Form, der Struktur oder des Materials, der nicht zum striktesten Kanon des Architektonischen gehört. Jedes Experiment entspringt dem Bemühen, diesen Kanon neu zu beleben und zu aktualisieren, aber niemals ihn durch neue Einträge zu vergrössern, gewiss nicht durch neue Formen und Programme, aber auch nicht einmal durch neue Materialien. Sogar die Flecken des abfließenden Regenwassers sowie Algen, Flechten und Pilze, die auf den Oberflächen wachsen, gehören seit Jahrhunderten, wenngleich als Störungen, zu diesem Kanon.

Was Herzog & de Meuron so interessant macht und sie zugleich von der Avantgarde unterscheidet, ist ihre von zwei Annahmen abgeleitete kritische Schärfe: zum einen die grundsätzliche Zulänglichkeit von Architektur, zum anderen der umstrittene Ansatz, wonach Architektur keine tiefere Bestimmung habe, als mit ihren eigenen Mitteln neue Empfindsamkeit herzustellen. Weil Herzog & de Meuron das Neue nicht im Bereich einer Ideologie oder eines Zustands von Randständigkeit suchen, sondern vielmehr indem sie offen, sogar aggressiv das Mittelfeld beanspruchen, sind sie durch ihre Praxis vielleicht am meisten auf der Höhe der Zeit.

Wenn der Begriff des Kosmetischen bei Herzog & de Meuron weiter als bloss eine Analogie reicht, dann ist dies so, weil ihn das Büro nicht gemäss einer Theorie oder durch die Vereinnahmung

eines Verfahrens auf Architektur überträgt. Herzog & de Meuron entfesseln die destabilisierende Kraft des Kosmetischen als ein Moment und als eine Bewegung, die bereits der Orthodoxie der Architektur innewohnen. Oftmals gelingen ihnen dadurch treffende Wirkungen en passant, wie sie andere, eher in angewandter Theorie wurzelnde Entwurfshaltungen mit weniger Erfolg angestrebt haben.

Beharrlich innerhalb des Regelwerks der architektonischen Körperfähigkeit arbeitend, erreichen Herzog & de Meuron die weit aus überzeugendere Verwirklichung einer Entmaterialisierung der Architektur als Peter Eisenman, der dieses Thema seit mehr als zwei Jahrzehnten in seinem Werk verfolgt. Geprägt von einer poststrukturalistischen Architekturauffassung als endloses System von Referenzen mit abstrakten Zeichen, hat Eisenman theoretisiert, dass die Tradition der Körperlichkeit in der Architektur eine Perversion sei, die sich entweder in Fetischismus oder in Nostalgie äußere. Dementsprechend suchte er nach einer Darstellungsweise für seine Formen als reine Zeichen und konstruierte jene als hohle Körper in Materialien wie Rigips. Nicht selten ist das Ergebnis derart, dass sich die Bauten selber nicht zu behaupten wissen und allzu leicht wie Bühnenbilder oder Vergnügungsparks als unwirklich abgestempelt werden.

Indem sie von überlieferten, eher taktilen Materialien wie Glas, Holz oder Beton ausgehen und diese dann auf nicht-traditionelle Weise manipulieren, gelingt es Herzog & de Meuron, einerseits auf der Wirklichkeit des Gebäudes zu bestehen, gleichwohl aber diesem zu verwehren, sich im Sinne einer verlässlichen und anhaltenden Gegenwart einzurichten. Mit anderen Worten entmaterialisieren sie eine konkrete Form nicht durch den Ersatz des Gegenständlichen: sie entmaterialisieren den Beton (engl. = concrete) selber. (...)

(Aus dem Englischen von André Bideau)

Neunzigerjahre? Zum Teil sicherlich das Internet, aber vor allem die Architektur.

Die Architektur, könnte man sagen, vereint heute wie die Soziologie in den Sechzigern die Erregung der gesellschaftsveränderten Hoffnungen. Sie ist eingängig und mitreissend wie die Pop-, Rock- und Punkkonzerte der Siebzigerjahre; ja, ihre Protagonisten geniessen denselben Kultstatus wie einst Mick Jagger oder Robert Plant. Die Architektur verfeinert die Sinneswahrnehmung der kunstbegeisterten Erlebnisgesellschaft der Achtzigerjahre, die nicht mehr nur ihrer kulturellen Distinktion und ihren privaten Designvorlieben frönt, sondern die weit darüber hinaus neue Ansprüche an Häuser, Straßen und Städte stellt. (...)

Wie der Architekt es geschafft hat, zum Diskurs integrierenden Popstar und Protagonisten des kulturellen Leitmediums aufzusteigen, konnte man auf der Biennale 1996 in Venedig sehen. Hans Hollein hätte seine grosse Retrospektive geistesverwandter avantgardistischer Architekten ruhig mit dem Titel von Bommi Baumanns Buch «Wie alles anfing» überschreiben können. Denn seine Familienschau war eine Genealogie der einstigen architektonischen Gegenkultur und entfaltete noch einmal das gesamte Panorama der Sechzigerjahre. (...)

Der junge Wiener Hans Hollein erfand damals das zentrale Bausymbol dieser Epoche: den Flugzeugträger, der als Ikone des futuristischen Städtebaus für den kollektiven emanzipatorischen Aufbruch zu neuen gesellschaftlichen Ufern stand. Nicht zufällig streute damals, 1968, ein junger holländischer Journalist in Paris herum. Er wollte eigentlich als Korrespondent über die Mai-Unruhen berichten, entschloss sich aber plötzlich, nicht mehr nur zuzuschauen, sondern als Architekt die Gesellschaft mit aufzumischen. Der junge Mann war Rem Koolhaas.

Ganz wie die intellektuellen APO-Kämpfer sind mittlerweile auch die praktizierenden APO-Architekten vom Underground ins Establishment aufgestiegen – eine beispiellose Nobilitierung von Revolutionsgedanken, die wie viele 68er-Phänomene nach dem Marsch durch die Institutionen längst zur populären Hochkultur gehören. Zwar sind einige Rebellen in den nackten Terrorismus der Aktionskunst abgeglitten. Aber diese sind entweder auf der Strecke geblieben oder haben sich erst nach jahrelanger Einzelhaft in Kunstabakademien wieder rehabilitiert.

Der Architekt als Popstar vereint nach allen Läuterungen heute also Elemente der kulturellen Leitmedien der letzten vier Jahrzehnte. Er verbindet die kritische Theorie der Gesellschaft mit dem optisch-musikalischen Gesamtkunstwerk der Superbands der Siebzigerjahre; und er macht das sensibilisierte Nervenleben der Kunstgenieser empfänglich für den technologischen Sexappeal der Computer-Simulationswelt von heute.

So ist aus der einstigen Mutter der Künste das Leitmedium der Kultur und das Füllhorn zum Transportbehälter geworden. An der Architektur entlang organisieren sich heute Diskurse über Soziales und Ökonomisches, über Gesellschaft und Nachhaltigkeit, über den Umbau des Sozialstaats und ökologisches Wirtschaften. Für Globalisierung beispielsweise würden sich viele kaum interessieren, hätten sie nicht Nachhilfeunterricht von der amerikanischen Stadtplanerin Saskia Sassen bekommen, die das Drama des entfesselten Weltmarktes am Beispiel der «Global Cities», also an Stadtschicksalen, verdeutlicht. (...)

Auch wenn die Quantität der Bauberichterstattung enorm geworden ist und heute in den Redaktionen auf zehn Literatur- und Kunstkritiker mindestens ein Architekturkritiker kommt – früher

Michael Mönniger

Der Aufstieg der Architektur zum kulturellen Leitmedium

Die öffentlichkeitswirksamen Klagelieder der Architekten, Verbände, Kunsthistoriker und Kulturjournalisten, dass ihr Metier so schmählich ignoriert werde, scheinen einen Erfolg auf der ganzen Linie gebracht zu haben. Architektur findet längst nicht mehr nur in den Medien statt, sondern ist vielmehr selbst ein Medium geworden, ein Transportmittel für kulturelle und kommerzielle Bewusstseinsinhalte. Das führt mich zu dem Begriff des «kulturellen Leitmediums», den der Publizist Michael Rutschky einmal geprägt hat. Weil die Gesellschaft nicht einfach im luftleeren Raum kommuniziert, sondern einen gemeinsamen gedanklichen Gegenstand, eine geistige Form, für die jeweiligen intellektuellen Inhalte braucht, hat jedes Jahrzehnt oder zumindest jede Generation ein «kulturelles Leitmedium», an dem entlang der gesellschaftlichen Diskurs geführt wird. Ich frage mich, ob nicht inzwischen die Architektur in diese Führungsposition aufgestiegen ist.

Ein kurzer Rückblick: Das kulturelle Leitmedium der Fünfzigerjahre war die Literatur, das der Sechziger die soziologische Theorie, das der Siebzigerjahre die populäre Musik, das der Achtziger Kunst und Zeitgeist-Design. Was ist das kulturelle Leitmedium der

war das Verhältnis höchstens zwanzig zu eins –, ist die Qualität der Berichterstattung noch überaus sonderbar.

Was sind die üblichen Formen des Architekturjournalismus? Ich unterscheide drei Haupttypen, die alle dasselbe Defizit aufweisen. Sie verwerten die Architektur zwar medial, aber sie erkennen sie nicht selber als Leitmedium und Diskursmotor. Der erste defizitäre Typ kommt meist in Hamburger oder Münchner Illustrierten vor und entsteht regelmässig dann, wenn auf den Redaktionsfluren der Ruf erschallt: «Wir brauchen mal wieder eine schöne Farbstrecke.» Dann entwickeln sich Heldengeschichten über strahlende Alt-Baumeister oder progressive Quertreiber, die beide ihre Formen mit derselben traumwandlerischen Eleganz entwerfen wie die Karosserieschneider der norditalienischen Sportwagenindustrie. (...)

Die gegenläufige Variante zu diesen populären Starporträts, die immerhin noch eine biographische Quersumme von Werken reflektieren, ist die hochgezüchtete kunstkritische Betrachtung von einzelnen Gebäuden. Der Journalist rüstet sich das Haus so sorgsam zu wie ein Kannibale einen Säugling, präpariert jede Faser des Baukörpers mit hoch spezialisiertem theoretischem Operationsbesteck heraus und lutscht es vor dem Publikum genüsslich aus. Das Bauwerk als Kunstwerk und Denkmal bekommt dabei eine kulinarische Komponente: extrem geschmacksorientiert und flüchtig, aber durch die Konservierungsmittel Kunstgeschichte und Philosophie über den Tag hinaus haltbar gemacht. Solche Arbeit bleibt jedoch auf eine kleine Branchenöffentlichkeit beschränkt. Von Stadt, Lebenswelt, Soziologie, alltäglichem Gebrauch und urbanistischen Kräften und Leidenschaften weiss sie nichts.

Die dritte Variante der ideologiekritischen Architekturkritik kennt weder Stars noch Kunstwerke. Sie denkt nicht in bürgerlich-personalen Beziehungsgeflechten, sondern ganz marxistisch in funktionalen und systemischen Zusammenhängen. Hier schiessen der antikapitalistische Impetus der Sechzigerjahre und der Faschismusverdacht der postmodernen Achtzigerjahre zusammen. Aber diese dritte Variante ist nicht nur die für das Publikum irrelevanteste, sondern aufgrund ihrer eigenen Anmassung die für die Branche wohl irreführendste Form von Berichterstattung. Denn sie warnt vor der kapitalistischen Inbesitznahme der Architektur, vor der Tertiärisierung der Stadt zur toten Bürowüste und vor der Zerstörung des öffentlichen Raumes, während die listige Wirklichkeit längst weitergeilett ist.

Das bevorzugte Beispiel dieser Dreifachkritik in den vergangenen Jahren, der Potsdamer Platz in Berlin, hat alle Prophezeiungen ziemlich blamiert. Hier war das Kapital viel klüger als die Ideologiekritik und hat angesichts wachsender Bürohalden die Nutzungsprogramme längst geändert. Anstelle eines Dienstleistungsfriedhofes entsteht jetzt ein Musical-, Varieté-, Casino-, Gastronomie-, Kino- und Entertainment-Zentrum, das zum ersten innerstädtischen Robinson-Club Europas wird.

Das ist derselbe Las-Vegas-Effekt wie in den viel gescholtenen Einkaufskarawansereien am Rand ostdeutscher Städte. Diese Phänomene haben zwar mit der traditionellen europäischen Stadt und ihren öffentlichen Räumen nichts mehr zu tun. Aber sie bieten andere Vergesellschaftungsqualitäten mit hybriden Nutzungsformen in sozialen Verdichtungsgraden, von denen die Kritiker nichts wissen – wohl aber die täglich fünftausend Besucher der Info-Box, die den Sturm auf die neue Mitte Berlins proben. Zur Erklärung dieser neuen Phänomene reicht der rhetorische Rückgriff auf die klassischen Grossstadtflaneure Benjamin, Kracauer, Simmel oder Hessel, die zum Repertoire jeder gehobenen Architekturkritik gehören, nicht mehr aus.

Aber nicht nur die Kritiker, sondern auch die Baumeister erkennen kaum die phantastische Adhäsionskraft der Architektur für die heutige kollektive Imagination. Man mag es den Architekten nachsehen, dass sie aufgrund ihres Werbeverbotes zu jeder passenden und unpassenden Gelegenheit ihre Einzelwerke präsentieren. Aber dass die Berichterstatter sich überwiegend mit Werkanalysen, Kunstbelehrungen und Ideologiekritiken abgeben und das technische und soziale Gesamtkunstwerk namens Stadt und seine neuen Vergesellschaftungsformen kaum thematisieren, ist unverzeihlich.

Quellenangabe: Auszüge aus dem gleichnamigen Essay, 1997 erschienen in «Streiten für die menschliche Stadt – Texte zur Architekturkritik», mit Genehmigung des Junius-Verlags, Hamburg

Paolo Fumagalli

Die militante Kritik

Seit die Architektur in der Welt der Massenmedien – der Tageszeitungen, der Wochenzeitschriften, des Fernsehens – Einzug gehalten hat, muss sie sich mit dem auseinandersetzen, was die Kulturindustrie mit sich bringt. Der Erfolg des «Architektur-Spektakels», das die Öffentlichkeit in seinen Bann zu ziehen vermag, hängt damit zusammen; es hält durch seine ganzseitige Aufmachung in den Medien bereits dem Vergleich mit den Aktualitäten, der Mode und dem Theater stand. Seine Fassaden und Intérieurs vermögen ein Zuschauer-Publikum emotional anzusprechen. Auch viele Architekturzeitschriften sind bereits in diese «Falle» getappt.

Erste Konsequenz dieser neuen Art, sich innerhalb des heutigen Kulturwettbewerbs zu behaupten, ist die Empfänglichkeit für das formale Resultat, denn die Form ist es, die beeindruckt, die zu den Leuten spricht. Die spezifisch architektonischen Aspekte werden lediglich am Rande berührt, zugunsten der – weit augenfälligeren – Signale, die ein solcher Bau aussendet. Die originellste, am lautesten herausgeschiene Idee, die auf den ersten Blick fassbar und jedem verständlich ist, kommt am besten an. Längst vergangen scheinen die Zeiten des «geduldigen Suchens»; der Entwurf reduziert sich immer mehr auf den Augenblick der Erfahrung, in der Abkürzung über die Objektivierung, die formale Trouvaille. Gleich ergeht es den Texten, die diese Bauten begleiten: auch sie schrumpfen zu leeren Formeln, weil sie nur noch darauf bedacht sind, neue Moden zu erfinden, neue Mythen, neue Stars und neue Architekturströmungen zu kreieren. Eine Welt der publikumswirksamen Slogans!

Zwar hat auch Le Corbusier seine Slogans lanciert, wirkungsvolle Wendungen, die in die Geschichte eingegangen sind: «L'architecture est le jeu savant, correcte et magnifique...», oder jenen wunderschönen Titel im Zusammenhang mit seiner Reise in die Vereinigten Staaten: «Quand les cathédrales étaient blanches». Diese Aussagen jedoch standen im Dienste einer Idee, nicht einer Form. Sie waren die Waffen, mit denen er seine Duelle austrug, um seine architektonischen und räumlichen Visionen zu vermitteln, damit das Neue über das Alte siegte. Mit diesen Slogans – man könnte sie auch Tricks nennen – als Hilfsmittel machte er seine Theorien besser verständlich. Es waren die Formulierungen eines militanten Geistes.

Auch die Architekturgeschichtsschreibung von Siegfried Giedion (Space, Time and Architecture, 1941) und Bruno Zevi (Storia dell'architettura moderna, 1950) war eine militante. Sie nahm Partei für eine bestimmte Art von Architektur, wandte sich sogar gegen diesen oder jenen Architekten. So ist zum Beispiel in Giedions «Architekturgeschichte dieses Jahrhunderts» Mendelsohn überhaupt nicht erwähnt, aus dem einfachen Grund, weil sein Werk Giedions rationalistischen Visionen der Moderne nicht «konform» war. Bruno Zevi wiederum schwärzte für Frank Lloyd Wright und die organische Architektur.

Für Giedion und Zevi, wie im übrigen auch für Leon Battista Alberti oder Serlio, für Behne oder van Doesburg, für Pevsner oder Benevolo, für Rogers oder Aldo Rossi, ist das Schreiben über Architektur Teil des Entwurfs. Wie Anthony Vidler (in Lotus Nr. 72, S. 130) richtig feststellt, sind Geschichte, Theorie und Kritik unauflöslich miteinander verbunden, in wechselseitiger Beziehung miteinander verknüpft, und ihr einziger gemeinsamer Nenner ist der architektonische Entwurf.

In der *Geschichte* findet der Entwurf seine Quellen und Referenzen, seinen autonomen Raum, auch in Augenblicken, in denen diese Geschichte belächelt, bekämpft oder gar abgelehnt wird, wie zu Beginn des Avantgarismus, in den Zeiten des Futurismus.

In der *Theorie* findet der Entwurf das Gerüst, auf das er sich abstützen kann, von dort bezieht er die Regeln, Möglichkeiten und Dogmen, die zu präzisen räumlichen und formalen Ergebnissen führen.

In der *Kritik* findet der Entwurf die Mittel, die Geschichte zu interpretieren, um in ihrem unerschöpflichen Fundus an Tatsachen, Namen, Daten, Tendenzen, Stilen und Philosophien jene Verwandtschaften, Überlegungen und Erklärungen auszumachen, die dem architektonischen Diskurs und seiner spezifischen Sprache dienen.

Heute ist der Kritiker nicht mehr militant und weit entfernt von den Problemen des Entwerfens und dem «Handwerk» des Architekten. Er ist mit anderem beschäftigt, hat es eilig, denn die Massenmedien sind nur an der schnellen Information interessiert: Er sieht sich dazu gezwungen, den Bericht, die Reportage über die Architekturgeschichte zu stellen, und unterdrückt das Interesse für das Entwerfen zugunsten des Entworfenen.

Die Absichten und Ideen, die hinter dem Projekt stehen, bleiben unbeachtet. Ebenso der Bauprozess. Kein Mensch – auch nicht in den Fachzeitschriften – bemüht sich mehr darum, zu verstehen oder zu erklären, wie die Pfeiler, die ein Gebäude tragen, den Erfordernissen der Statik entsprechen, warum ein bestimmtes Baumaterial anstelle eines anderen gewählt, auf welche Art dieses Material eingesetzt wurde und wie und aus welchen Gründen die Fenster- und Türöffnungen mit ihren Rahmen, Dimensionen und Farben sowie ihrer Gliederung entworfen und gestaltet sind. Die Architektur wird nicht mehr auf ihr Funktionieren hin untersucht, sondern nur noch vom figurativen Gesichtspunkt her konsumiert.

Vielleicht muss sich der Architekturkritiker neu erfinden. Nicht mehr militant und fern vom Handwerk, muss er nach neuen Mitteln suchen und einer neuen Sprache, um den anderen die Belange der Architektur nahe zu bringen, Ausdrucksmöglichkeiten finden, um nicht nur vom formalen Ergebnis zu reden, sondern auch vom Prozess, der zu diesem Ergebnis geführt hat, wie auch von den kulturellen Werten, die das Bauwerk vermittelt.

Sonst geschieht, was heute bereits passiert: Angesichts einer zum Supermarkt degradierten Architektur nimmt der Architekt keinerlei

Notiz von den Märchen, die der Kritiker erzählt. Er zieht sich auf sein eigenes Handwerk zurück und bedient sich wieder seiner eigenen Sprache, der architektonischen. Dies ist keine Flucht nach vorn, sondern ein Zur-Seite-Treten, er lässt den Informations-Schnellzug – mit dem Kritiker als Lokomotive – vorbeifahren, damit er die Zeiten und Räume wiederfinden kann, die ihm adäquat sind.

(Übersetzung aus dem Italienischen: Christa Zeller)

Brett Steele

Entwerferkritik oder Architektur mit anderen Worten

Es gibt keine Kritik, nur Geschichte.

Manfredo Tafuri, Theorien und Geschichten der Architektur

Unsere einzige Verantwortung gegenüber der Geschichte ist, dass wir sie neu schreiben.

Oscar Wilde, Der Kritiker als Künstler

Mit der Feststellung, dass wir in einer Zeit des kritischen Eklektizismus leben, eröffnete der Architekturhistoriker Manfredo Tafuri die Einleitung zu «Theorien und Geschichten der Architektur», seinem überaus einflussreichen Buch von 1968. Dabei ging es ihm wohl nicht so sehr darum, die international markante Zunahme der verschiedenen Formen des Schreibens, Abbildens und Publizierens aufzuzeigen, die man gemeinhin für Architekturkritik hält – ein Umstand, der heute noch weit stärker verbreitet ist als zur Zeit von Tafuris Niederschrift und zu dem auch dieser Essay Stellung nehmen soll. Vielmehr hielt Tafuri dem Leser vor Augen, wie viele unterschiedliche Theorien und Verfahren dem Kritiker (oder Betrachter) zur Auswahl stehen, um die Wahrnehmungsart eines bestimmten Werkes festzulegen.

Durch seinen Hinweis auf den kritischen Eklektizismus wollte Tafuri eine umfassendere Auffassung legitimieren: ein Geschichtlich-Machen aller zeitgenössischen Haltungen und Wahrnehmungen innerhalb der zeitgenössischen Architektur. Darin lag für den überzeugten und unnachgiebigen historischen Materialisten die alleinige und einzig richtige Aufgabe eines Architekturkritikers von heute. Dieses Verfahren bot Gewähr für die Berechtigung (und die Genauigkeit) in der objektiven Erfassung eines Werks durch den Kritiker. Jenem Werk wurden Eigenschaften und Bedeutungen zugeschrieben, die durch eine gründliche historische Analyse herausgeholt werden konnten. Demnach forderte Tafuri ein anderes Verhalten vom Kritiker als vom betreffenden Architekten – und von der Architektur: «In der widersprüchlichen Aufgabe des Entwerfens vermag der Architekt immer irgendeinen Zusammenhang zu erkennen. Doch der Kritiker, der sich mit einer derartigen Situation begnügen würde, wäre entweder schlicht verdächtig oder unverzeihbar oberflächlich.» Tafuris Definition des Kritikers als eines in erster Linie engagierten Historikers und die damit zusammenhängende Beschränkung seiner Kompetenzen lässt sich in der noch immer üblichen Skepsis erkennen, mit der die Architektenschaft den meisten Formen von Kritik begegnet. Werden sie darauf angesprochen, stufen heute die meisten Architekten Kritik gegenüber ihrer eigenen Arbeit als eine untergeordnete Tätigkeit ein. Für sie besitzt die Kritik eine Funktion: ge-

trennt von und verwandt mit ihren eigenen Aufgaben, die sie (wie auch Tafuri) dennoch als ganz anders geartet auffassen. Solch eine Gesinnung zeigt nicht zuletzt, wie die im modernen, zweckgebundenen Diskurs lange Zeit typische Fixierung auf Funktionen in den Köpfen von Architekten noch voll im Schwung ist. Gerade jene institutionalisierte Ausprägung von «kritischen» versus produktiven Beiträgen innerhalb von Adornos so genannter Kulturindustrie wird heute durch die Äusserungen der kritischen Theorie verunglimpft – so auch durch die Arbeiten zahlloser Architekten. Dass die kritische Theorie zu solch einer Demontage Hand bieten kann, entgeht jedoch vielen Entwerfern, weil die Werkzeuge jener Theorie (grundätzlich und radikal) anders sind: Den Raum, den die Theorie mit Wörtern, Bildern und Analysen errichtet, beansprucht die Mehrheit der Architekten nur für die eigenen, sorgfältig kontrollierten und entworfenen Projekte.

Einen Schlüssel zur Auflösung von Tafuris (und im Grunde genommen von jedem funktionalistischen) Kritikverständnis findet man, sobald die vermeintliche Trennung von Kritiker und Künstler in Frage gestellt wird. Gemäss Roland Barthes würde ein solcher Kritiker nicht das Werk im Unterschied zu anderen Produktionsformen situieren, sondern den eigentlichen Akt der Kritik wie eine Form der Produktion behandeln und die daraus hervorgehenden Bedeutungen auf das Werk beziehen. Barthes erteilte dem Kritiker eindeutig eine privilegierte Stellung, die lange selbstverständlich war in Werken wie Oscar Wildes «The Critic as Artist» (mit einer Auffassung vom Kritiker, nicht vom Künstler, als Anführer des gesellschaftlichen Wandels) oder Friedrich Nietzsches «Fröhliche Wissenschaften» (die den Kritiker als einen Superman im endlosen Heldenkampf mit dem Status quo zeigen). Beide Texte nahmen die Ausdehnung von Kritik im 20. Jahrhundert (auf alle Fragen des Alltags) vorweg, wie sie schliesslich auch den Rahmen für die Überakkumulation bildete, der Tafuri zu seinem Beitrag bewog.

War es zur Zeit von Tafuris Text vor dreissig Jahren allenfalls noch denkbar, einen grundsätzlichen Unterschied zwischen Architekt und Kritiker anzunehmen, ist dieses Argument heute dürftig. Zunehmend verwischen neue Formen der entwerferischen – und kritischen – Tätigkeit die Trennung Architekt/Kritiker auf bewusste Weise. Derartige Praktiken sind seit Tafuri in den vergangenen drei Jahrzehnten aufgekommen. Einige Vorbilder in der Kunstpraxis scheinen die Arbeit bestimmter Architekten beeinflusst zu haben. So offenbarte sich bei Andy Warhol, der gleichermaßen auf die Erzeugung des eigenen Ruhms wie auf seine Kunst versessen war, ein Wissen um die Schwierigkeiten, die aus der heute institutionalisierten Ausprägung von Praxis und Kritik hervorgehen.

Dieses Bewusstsein zeigt sich auch bei einem Architekten wie Philip Johnson. Dokumentiert ist seine sorgfältig konstruierte Identität innerhalb der Architektur. Johnsons Verständnis dieser Inszenierung tritt am deutlichsten in der Besprechung seiner selbst hervor (der Kritiker als Architekt als Kritiker), die in «Architectural Forum» ein Jahr vor Tafuris Text erschien. In diesem Schlüsselmoment der neueren Architekturkritik bespricht Johnson Johnsons Veröffentlichung von Johnsons Bauten. Nicht nur wird die zunehmend mediatisierte Wahrnehmung der Architektur reflektiert, indem es sich um die erste Monografie der Welt handelt, in der grosse Farbaufnahmen die konventionellen Mittel der Projektdokumentation ersetzen. Vielmehr setzt sich Johnson mit der Konkurrenz von Kritik und Entwurf auseinander, weil er den an seine Arbeiten angesetzten Massstab hinterfragt. Er hat ein gespaltenes Verhältnis zum Verdienst seines eigenen Werks und fragt, warum das, was Archi-

tekten (er selber mit eingeschlossen) reden, sich von dem, was sie tun, unterscheidet.

Innerhalb der Kunst bestätigen weitere der Architektur und ihren Diskursen nahe stehende Strategien den Rang jener neueren Entwurfshaltungen, bei denen die Grenzen von Kritik und Entwurf verschmelzen. So verband sich das Aufkommen der Minimal Art in den Sechzigerjahren mit aufwendigem theoretischem Rüstzeug, dessen interne Leitlinien nicht die herkömmlichen Kritiker, sondern die verantwortlichen Künstler festlegten. Über seine gesamte Laufbahn hinweg hat Peter Eisenman Texte verfasst, die unsere Wahrnehmung seines Werks bestimmen. Eisenman ist bis heute beispielhaft geblieben und entstammt derselben Generation wie die Minimal-Künstler, deren Texte er als Quelle für seine Theoriebildung zitierte.

Künstler wie Hans Haacke und andere, wie er der vom Kunsthistoriker Benjamin Buchloh geprägten Kritik der Institutionen verpflichtet, sind seit Tafuris rigoroser Trennung von Kritik und Praxis in Erscheinung getreten. Diese sehen den Künstler weniger als einen Erzeuger von Objekten und Bildern als in der Rolle des Kritikers vom Fach, der die in der Kunstwelt üblichen Abläufe und Formen des Austauschs hinterfragt. Die Stellung ist derjenigen eines Rem Koolhaas nicht unähnlich: Wie schon Johnson zuvor, begann Koolhaas seine Laufbahn mit dem Schreiben über Architektur – «Delirious New York» war in aller Welt verbreitet, bevor er sich dem Bauen zuwandte – und erlebt bis heute Verunsicherungen zwischen seinem Werk und den Forderungen seiner Bauherrschaften. Koolhaas' Haltung trat zutage in seinem Erweiterungsvorschlag für das Museum of Modern Art in New York, der sich nicht wie ein fertiger Entwurf ausnahm: Er nahm die Form eines Buches an, um verschiedenartige Möglichkeiten aufzuzeigen, mit der eine Museumsarchitektur beim Betrachter die Wahrnehmung ausgewählter Kunstwerke inszeniert.

Jene für die Moderne so typische praktische Gewissheit, die sich gerade in Belangen wie der jeweiligen Aufgabe von Architekt und Kritiker ausdrückte, ist einer Ambivalenz gewichen, wie sie auch den Äusserungen der kritischen Theorie entspricht. Der Kunsthistoriker Hal Foster stellt zur heutigen Situation fest, dass die neue Kritiker-generation gegenüber der Moderne eine grössere Distanz als gegenüber der kritischen Theorie empfindet. Blickt diese Generation zurück auf die Zeit ihrer intellektuellen Prägung, die Jahrzehnte seit Tafuris Beitrag (wohl der letzten modernen Kritik innerhalb der Architektur), dann erscheint die kritische Theorie weiterhin wie die beste Technik, um die Schwierigkeiten der Disziplin neu zu betrachten. Darum müssen Formen der Analyse verschwinden, die noch an einer scharfen Trennung der Kritik und der anderen (u.a. entwerferischen) Tätigkeiten festhalten. Dies ist weniger notwendig der Begrenztheit der jeweiligen Disziplinen wegen, sondern weil gerade deren Überlappung erkannt werden muss: Praxis und Kritik beteiligen sich beide an der Erzeugung des Raumes, in dem heute ein durchkomponiertes gesellschaftliches Beziehungsgeflecht seinen Rückhalt findet.

(Aus dem Englischen von André Bideau)

Bibliografie:

Roland Barthes, *Criticism and Truth*, (Minneapolis: University of Minnesota Press), 1987
Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge: MIT Press), 1996
Philip Johnson, *Architecture 1949–1965*, Reviewed by Philip Johnson, *Architectural Forum*, October, 1966

Manfredo Tafuri, Theories and History of Architecture

(London: Granada), 1980
Oscar Wilde, *The Critic as Artist*, in *Collected Works of Oscar Wilde* (Ware: Wordsworth Editions), 1997