Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 86 (1999)
Heft: 5: Raum

Artikel: Jenseits der Zeichen?
Autor: Schwarz, Ullrich
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-64577

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: 21.11.2025

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

Ullrich Schwarz

Jenseits der Zeichen?

Als Alternative zur medialen Bilderflut mit ihren semantischen Überfrachtungen entwickelten sich bereits in den Achtzigerjahren Gegenstrategien zur Entwirklichung der Alltagswelt. An der Minimal Art orientiert, entstanden Gegenbilder von schweigsamen, reinen Objekten, die nichts ausdrückten, nicht mal sich selbst; Dinge ohne – allenfalls mit para-architektonischen – Eigenschaften.

Bilderstrategien, die für die Kunst gelten mögen, lassen sich freilich nicht auf die Architektur übertragen, die ja nicht nur transzendiert, erfühlt und ertastet wird, sondern historisch und gesellschaftlich vermittelt ist und aus entsprechenden Zusammenhängen und Erfahrungen gelesen wie gedeutet wird.

Architektonische Gegenbilder, die sich auf sich selbst beziehen, unterstellen zwar eine Gesellschaftskritik an der entwirklichten Alltagswelt – eine Kritik, die sich durch den Rückzug in eine hermetische Gegenwelt aber selbst entwirklicht und aufhebt.

Der folgende Beitrag sucht nach den anderen – kritischen und subversiven – Potentialen architektonischer Vergegenständlichung, die sich nicht «weltfrei», sondern innerhalb kontaminierter Zonen abspielt.

En alternative au flot d'images médiatiques avec ses surcharges sémantiques, des stratégies contre la virtualisation du monde quotidien se sont développées dès les années 80. Inspirées de l'art minimal, furent créées des contre-images d'objets purs et muets n'exprimant rien, même pas eux-mêmes; des choses sans propriétés architecturales si ce n'est para-architecturales.

Les stratégies d'images valables en matière d'art ne peuvent certes pas s'extrapoler en architecture, domaine ne se limitant pas à la transcendance, à la sensation et au toucher, mais aussi à la transmission de l'histoire et du social et qui se lit et s'interprète à partir de contextes et d'expériences appropriées.

Les contre-images architecturales qui se réfèrent à elles-mêmes impliquent certes la critique d'une société au monde quotidien virtualisé; mais par son retrait dans un contre-monde hermétique, cette critique se virtualise et s'annule d'elle-même.

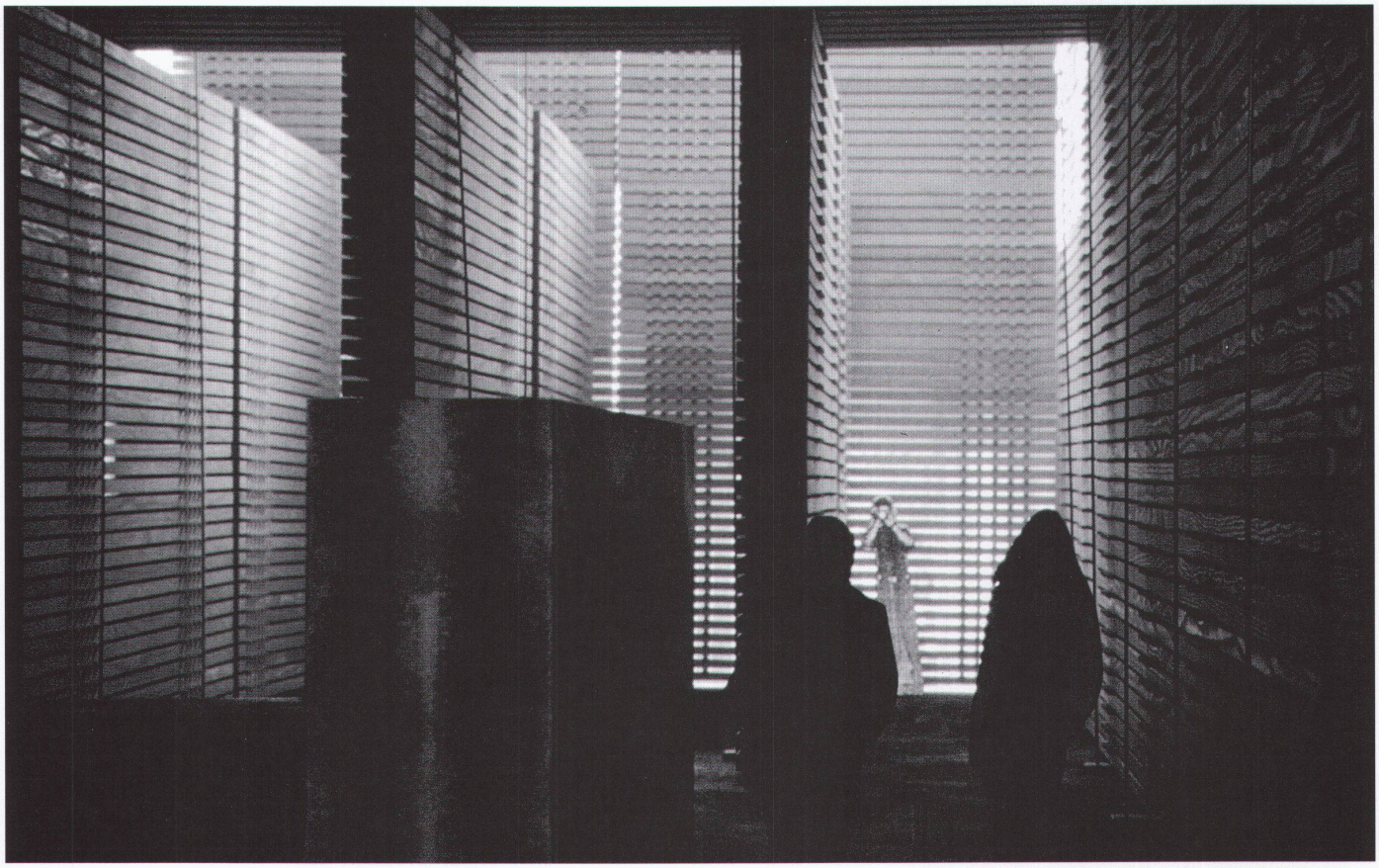
Le présent article va à la recherche d'autres matérialisations architecturales potentielles, critiques et subversives, qui ne se déroulent pas «en dehors du monde» mais au sein de zones contaminées.

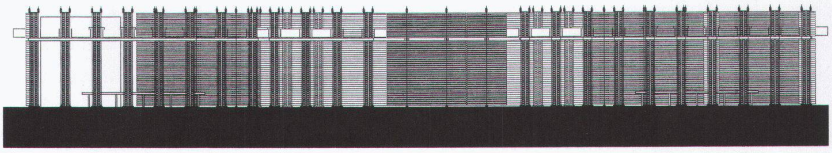
As an alternative to medial flooding by images with its semantically overloaded associations, a counter-strategy to the de-realisation of the everyday world began developing as early as the 1980s. Orientated towards minimal art, counter-images emerged of pure, silent objects which expressed nothing, not even themselves, things with no – or at the most with merely para-architectural – attributes.

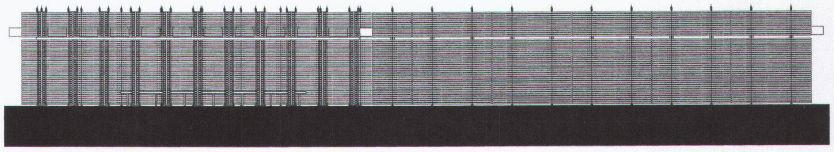
However, visual strategies that are valid for art cannot be transposed onto architecture, since the latter is subject not only to transcendental interpretation and the sense of touch but also historically and socially conveyed, and read and interpreted on the basis of the according associations and experiences.

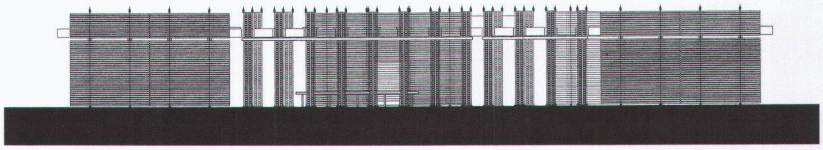
Self-referential architectural counter-images voice a social criticism of the de-materialised everyday world – criticism which, by withdrawing into a hermetic counter-world – thus undergoes a process of self-dematerialisation and elimination.

The following article looks for other – critical and subversive – potentials of architectural materialisation existing within contaminated zones rather than on a "world-free" level.









Die Zeitschrift «Arch+» ist bekanntlich immer für allerneueste Trendmeldungen gut. Keine andere deutschsprachige Zeitschrift spürt so zielsicher neue Windrichtungen auf und wirft dabei natürlich auch die eigenen Windmaschinen mit an, um die gemeldeten Trends noch zu verstärken. Im Heft 142 vom Juli 1998 wird die Wiederentdeckung eines vernachlässigten Feldes verkündet, die Wiederentdeckung von Erfahrung und sinnlicher Wahrnehmung in der Architektur. Und kaum überraschend können wir im Weiteren lesen: «Architektur hat mit dem ganzen Körper zu tun und bietet gegenüber den anderen Medien die Chance, alle Sinne anzusprechen, das Visuelle wieder in das Konzert der Sinne zurückzuholen, den Menschen ‹anders zu positionieren›.»[1] Diese Ausführungen sind nicht als akademische Belehrung der Leserschaft gemeint, sondern als Erläuterung der programmatischen Basis eines neuen konzeptionellen Schubs in der aktuellen Architektur. Sie gipfelt in der Frage: «Nach der ‹Architektur des Ereignisses› nun also eine ‹Architektur für die Sinne›?»[2] Für eine solche Reaktualisierung von Wahrnehmung und Erfahrung in der Architektur gibt es mancherlei Begründungen, zwei sind besonders interessant. Im Katalog der diesjährigen Ausstellung des Stockholmer Architekturmuseums, die unter dem Titel «Room on the Run» stand[3], wird uns die folgende Argumentation angeboten: Die unmittelbare Erfahrung des Raums und der Materialien hänge mit dem Fehlen von verbindlichen Wert- und Regelsystemen nicht nur in der Architektur selbst, sondern insgesamt in der Gesellschaft zusammen, sodass eine Anknüpfung an übergreifende Sinn- und Symbolsysteme nicht mehr möglich sei. Dieser – von der Architektur unverschuldete – Mangel an Ideentiefe führe notwendigerweise zu einem Sich-Bescheiden mit der Oberfläche. Erscheint aus dieser Sicht die Betonung der Wahrnehmungsdimension eher als defizienter Modus, wie die Philosophen sagen, so gibt es eine andere Tendenz, die den gleichen Tatbestand kulturkritisch eher ins Offensive wendet. Die materielle Erscheinungsebene wird zu einem Widerstandspotential, zur Verteidigung der Wirklichkeit angesichts ihrer drohenden medialen Auflösung. Die Oberfläche wird in diesem Sinne zur Tiefe, die Reaktivierung der Sinne zur Rettung der Phänomene. Die Materialität des architektonischen Objekts wird zur Kritik der globalen Entwirklichungsstrategien. Die Überlast des Bedeutungsvollen und der zur Schau gestellten Selbstverankerung in gesellschaftlichen Tendenzen wird heute von einigen Architekten ganz programmatisch abgestreift. Architektur entzieht sich durch das Schweigen des Materials und der Form der Zumutung, etwas zu bedeuten. Peter Zumthor etwa folgt explizit diesen Denkfiguren, eher implizit das Büro Herzog & de Meuron. Martin Steinmann hat schon seit längerem am Beispiel der Bauten von Diener & Diener ein Konzept einer «gegenständlichen Architektur» entwickelt, die jenseits der Bilder und Bedeutungen die materielle Dinglichkeit der Architektur in ihren sinnlichen Eigenschaften der «unmittelbaren Wahrnehmung» öffnen soll. Dieser Architektur geht es um Sichtbarkeit, nicht um Lesbarkeit. Die Strategie der architektonischen «Entsemantisierung» soll so zu einer «vorsemiotischen» Erfahrung führen.[4] Auch Peter Zumthor möchte eine Architektur entwickeln, «die von den Dingen ausgeht und zu den Dingen zurückkehrt»[5]. Die Wirklichkeit der Architektur, schreibt Zumthor, «ist das Konkrete, das Form-, Masse- und Raumgewordene, ihr Körper. Es gibt keine Idee, ausser in den Dingen.»[6] Entscheidend erscheint ihm der Gebrauch der Materialien. Materialien können für ihn in einem architektonischen Objekt eine poetische Qualität annehmen, wenn es gelingt, ihr eigentliches Wesen freizulegen, das für Zumthor «jenseits der Zeichen» liegt und «bar jeder kulturell vermittelten Bedeutung» ist.[7] In einer solchen architektonischen Poetik sieht Zumthor einen Ansatz zum kulturellen Widerstand gegen den Verschleiss von Formen und Bedeutungen. Interessanterweise finden sich zumindest auf den ersten Blick (die Differenzen werden allerdings dann sehr schnell deutlich) verwandte Ansätze bei Peter Eisenman. Eisenman nun ist es, der für die «sinnliche Reaktion auf eine physische Umgebung» den traditionsbeladenen, aber im Rahmen des architekturtheoretischen Diskurses der Gegenwart ungewohnten Begriff des Affektes einführt.[8] Eisenman interessiert sich dabei für den Interaktionsprozess zwischen einer anderen Architektur und dem wahrnehmenden Subjekt. Er begnügt sich nicht mit dem architektonischen Objekt, sondern konstruiert/de-konstruiert/re-konstruiert dieses Objekt als Erfahrungsraum. Eisenman fordert eine Architektur, die nicht nur effektiv ist, indem sie ihre vorgegebenen technischen und sonstigen Erwartungen erfüllt, sondern die ebenso affektiv wirkt, indem sie die Widerständigkeit und Deutungssperrigkeit des Objekts mobilisiert. Die Re-aktivierung einer affektiven Erfahrung bezieht sich einerseits auf das Subjekt der Erfahrung, indem die Körperlichkeit der Raumerfahrung zurückgewonnen wird. Zum anderen geht es um die Wiederherstellung des Erfahrungsobjektes als widerständige Wirklichkeit. In den Neunzigerjahren äussert sich auch bei Eisenman eine ausgeprägte Besorgnis hinsichtlich des medientechnologischen Verschwimmens der Grenzen zwischen Simulation und Realität. Überspitzt gesprochen stossen wir jetzt auch bei Eisenman auf einen therapeutischen Impuls der Rettung des «Seins» und der «Wirk-

1 Sabine Kraft: Editorial, Arch+, Heft 142, 1998, S. 22
2 ebenda
3 SD: Room on the Run, Stockholm 1998, S. 65
4 Martin Steinmann: Diesseits der Zeichen. Zu neueren Arbeiten von Diener & Diener, in: Katalog Stadtansichten. Diener & Diener, ETH Zürich 1998, S. 66ff; ders.: Die Gegenwärtigkeit der Dinge. Bemerkungen zur neueren Architektur in der Deutschen Schweiz, in: Construction Intention Detail. Fünf Projekte von fünf Schweizer Architekten, Zürich/München/London 1994, S. 8ff
5 Peter Zumthor: Architektur Denken, Baden 1998, S. 30
6 ebenda, S. 34
7 ebenda, S. 9
8 Peter Eisenman: Affekte der Singularität, in: ders.: Aura und Exzess. Zur Überwindung der Metaphysik der Architektur, hrsg. von Ullrich Schwarz, Wien 1995, S. 217ff

lichkeit» in und durch Architektur. Herzog & de Meuron, Zumthor, Diener & Diener, Eisenman: Es soll keinesfalls der Eindruck erweckt werden, die Positionen der genannten Architekten seien identisch. Aber immerhin sind sie in diesem therapeutischen Grundimpuls vergleichbar, der Architektur sowohl zum Widerstand als auch zur Rettung der Dinge werden lässt, zu einer restitutio in integrum. Diese Betonung von Gegenständlichkeit und Materialität reagiert dabei jedoch nicht allein auf die heutige Inflation des medialen Scheins und das allgemeine geschichtsphilosophische Verstummen, sondern wendet sich in deutlicher Weise von einem beherrschenden Paradigma der klassischen Architekturmoderne ab, nämlich der Suche nach dem Wesen hinter den Erscheinungen. Man könnte von einer Entwicklung von der Essenz zur Präsenz sprechen.

Die Verdrängung des Werdens, der Vergänglichkeit, der sinnlichen Erscheinung zugunsten einer «wahren» Welt des Wesens und der ewigen Ordnung (der «Hinterwelt»): Nietzsche nannte dies die Psychologie der Metaphysik.[9] Diese Psychologie der Metaphysik war nun mit dem Ende des 19. Jahrhunderts keineswegs erledigt. Es hat sich inzwischen herumgesprochen, dass Nietzsches Urteil immer noch für zentrale Vertreter der klassischen künstlerischen und architektonischen Moderne im 20. Jahrhundert zutrifft, von Kandinsky bis de Stijl, von Corbusier bis Mies van der Rohe, um nur einige Grossnamen zu nennen. Wir stossen hier allerorten auf eine platonisierende Suche nach dem Wesensbild und eine korrespondierende Ablehnung der oberflächlichen Sinnlichkeit, die diesem Konzept zufolge den Blick auf die Strukturen – polemisch: auf die Hinterwelt – gerade verstellt. Um die Schönheit des Werkes als ontologische Realität verstehen zu können und es mit der Dignität des Wesenhaften und Seinsadäquaten ausstatten zu können, musste es in Produktion und Rezeption dem Reich des Subjektiven enthoben sein. Corbusier scheint hier zunächst in eine andere Richtung zu gehen, wenn es bei ihm heisst: «Die Architektur ist eine künstlerische Tatsache, ein Phänomen innerer Bewegung; sie steht ausserhalb von Konstruktionsfragen, jenseits von ihnen. Die reine Konstruktion gewährleistet die Stabilität; die Architektur ist da, um uns zu ergreifen.»[10] Wäre das nicht schon die Architektur des Affekts, die Eisenman erst einfordern zu müssen glaubt? Alles klingt danach, wenn Corbusier das Uns-Ergreifen oder sagen wir ruhig: das Uns-Affizieren nicht an eine bestimmte Kondition knüpfen würde. So heisst der folgende Satz bei ihm: «Die Architektur ergreift, wenn das Werk einer Stimmgabel gleich die Musik des Weltalls anschlägt, dessen Gesetze wir anerkennen und bewundern.»[11] Was uns ergreift, das sind die Gesetze des Universums, die «das Menschenwerk mit der Weltordnung in Einklang bringen»[12], das ist jene «vernünftige Mathematik (...), welche Bedingung für den wohltuenden Eindruck von Ordnung ist».[13] Was Corbusier hier als den goldenen Weg zum architektonischen Ergriffensein skizziert, das fällt tendenziell unter das, was Nietzsche die Psychologie der Metaphysik nennt oder Heidegger den Ideenblick. Die Ideen, kritisiert Heidegger Platons Wahrheitsbegriff und könnte dabei auch Corbusiers luzide mathematische Ordnung des Universums meinen, die Ideen «sind das im nichtsinnlichen Blicken erblickte Übersinnliche, das mit den Werkzeugen des Leibes unbegreifliche Sein des Seienden».[14] Gegen die Unordnung der Romantik und alle Fieberprodukte eines überspitzten Individualismus gerichtet, plädiert Corbusier wieder und wieder für den Geist der Geometrie, für klare Ordnung und das Regelhafte. Corbusier schreibt: «Das Allgemeine, die Regel, die allgemeine Regel erscheinen uns als die strategischen Ausgangspunkte für den Marsch nach dem Fortschritt und nach dem Schönen. Das Allgemein-Schöne zieht uns an, und das heroische Schöne erscheint uns ein theatralischer Zwischenfall. Bach ziehen wir Wagner vor...»[15] Bach ziehen wir Wagner vor: Diese Parteinahme auf dem Feld der Musik könnte charakteristischer gar nicht sein. Nicht nur ist es bis heute ein Topos der Musikkritik, Wagners Musik etwas Rauschhaftes zu attestieren, und der Musikgeschichte ist seit langem Wagners Abhängigkeit von Schopenhauer bekannt, der, wie Dahlhaus betont, der Musik gerade als tönendem Phänomen und nicht den verborgenen mathematischen Implikationen philosophische Würde verlieh.[16] Dagegen fügt sich Corbusier mit seiner Hochschätzung des Jenseits des Subjektiven und oberflächlich Sinnlichen in die Reihe derjenigen Liebhaber Bachs ein, gegen die Adorno Bach zu verteidigen sucht. Diese Bachrezeption kennzeichnend schreibt Adorno: «Seine Musik sei dem Subjekt und seiner Zufälligkeit enthoben; sie töne nicht sowohl vom Menschen und seinem Inwendigen, als dass in ihr die Ordnung des Seins an sich verpflichtend laut werde.»[17] Im Übrigen hat Wagner selbst Bach in diesem Sinne verstanden, wie wir den Tagebüchern Cosimas entnehmen können. 1871 äussert er: «Bachs Musik ist gewiss eine *Idee* der Welt, seine gefühllosen Figurationen sind wie die Natur selbst gefühllos.» Und über die Bach'schen Fugen heisst es 1878: «Es ist wie ein Weltbau, der nach einem ewigen Gesetz sich bewegt, ohne Affekt (...)»[18] Bach ziehen wir Wagner vor. Im programmatischen Diskurs der klassischen Architektur der Moderne findet sich bekanntlich eine inhaltlich analoge Polarisierung auf dem Felde der Malerei. Wir wissen, dass die Moderne sich aktiv

Fortsetzung Seite 26

9 Friedrich Nietzsche: Aus dem Nachlass der Achtzigerjahre, in: ders.: Werke, hrsg. von Karl Schlechta, München 1972, Bd.IV, S. 504f.
10 Le Corbusier: Ausblick auf eine Architektur, Braunschweig 1982, S. 33
11 ebenda
12 ebenda, S. 40
13 ebenda, S. 67
14 Martin Heidegger: Platons Lehre von der Wahrheit, Bern/München 1975, S. 48
15 Le Corbusier, zitiert bei Reyner Banham: Die Revolution der Architektur, Braunschweig 1990, S. 209
16 vergl. Carl Dahlhaus: Klassische und romantische Musikästhetik, Laaber 1988, S. 484
17 Theodor W. Adorno: Bach gegen seine Liebhaber verteidigt, in: ders.: Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft, Ffm 1969, S. 162
18 Cosima Wagner: Die Tagebücher, 2 Bände, München 1976, Einträge 12. Februar 1871 und 9. Juni 1878

Schweizer Pavillon, Expo 2000 Hannover

Architekt: Peter Zumthor, Haldenstein

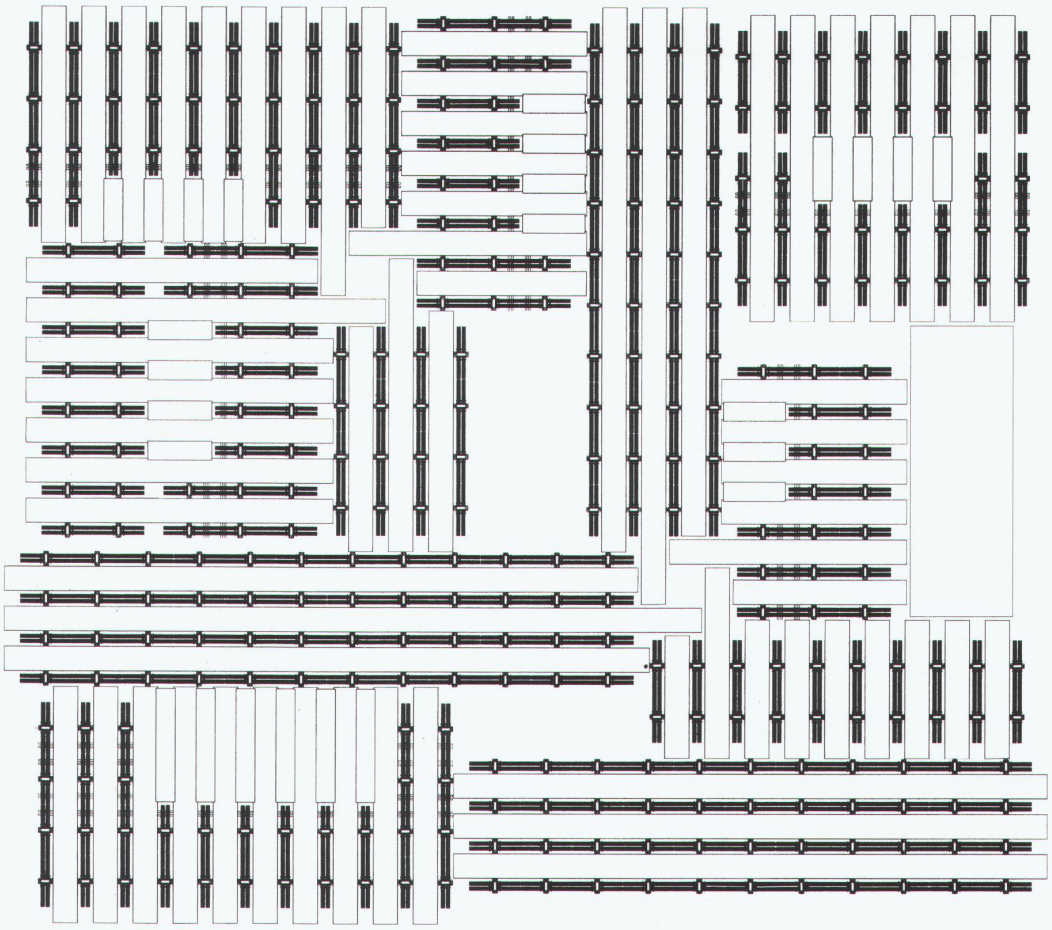
Der Pavillon «zielt auf ein Gesamtereignis der sinnlichen unmittelbaren Art» (Peter Zumthor). Bis auf eine Höhe von 7 Meter gestapelte Holzbalken bilden Wände, die in einem engen, orthogonalen Muster aneinander gereiht sind. Die Stapelfugen öffnen Blicke durch das naturhölzerne Labyrinth, in das kleinere und grössere Innenhöfe eingeschnitten sind, die von der «Hausmusik» wechselnd aufgesucht werden.

Das Gesamtereignis versteht sich als Alternative zum äusseren medialen Spektakel der Expo. «Es gibt keine Abbilder, die auf etwas verweisen, das nicht da ist, sodass» – folgert der Architekt – «der Pavillon selber das Ereignis ist.»

«Natürlich und wenig verarbeitete Lebensmittel» bilden das «kulinarische Ereignis», sodass der Pavillon auch als «Duftereignis ...unbewusst aufgenommen wird und sehr lange in der Erinnerung haften bleibt». Der Pavillon ist von ausserweltlichen Objekten gereingt, um ursprüng liche Erlebnisse mit tiefer Sinnlichkeit heraufzubeschwören.

Das architektonische Gegenbild unterstellt eine fundamentale Gesellschaftkritik an der Entwirklichung der Alltagswelt – eine Kritik, die sich durch den Rückzug in die Gegenwelt des Natürlichen freilich selbst entwirklicht und aufhebt.

Die durchschaubare Bilderstrategie ist denn auch – wie die Sakralisierung des Natürlichen – semantisch überladen, sodass der Unterschied zwischen dem alternativen Raumprodukt und dem Genre der Erlebnisarchitektur unscharf ist oder gar verschwindet. Red.



Pavillon suisse à l'Expo 2000 Hanovre

Le pavillon «se propose d'être un événement global immédiatement appréhendable par les sens» (Peter Zumthor). Empilés jusqu'à une hauteur de 7 mètres, des madriers en bois forment des parois disposées selon une maille orthogonale étroite. Les vides entre piles ouvrent des vues sur le labyrinthe en bois naturel où sont ménagées des cours intérieures de tailles diverses dans lesquelles se produisent épisodiquement les «musiciens de la maison».

L'événement global se comprend comme une alternative au spectacle médiatique extérieur de l'Expo. Selon la pensée de l'architecte «aucune image ne se réfère à un quelconque fait extérieur», afin que «le pavillon lui-même soit l'événement». «Des denrées alimentaires naturelles et peu élaborées» constituent «l'événement culinaire»; ainsi, le pavillon est aussi «inconsciemment ressenti comme un événement olfactif et restera très longtemps dans la mémoire». Le pavillon est épuré de tout objet immatérlel afin d'inspirer une sensibilité profonde pour des événements originels. Cette contre-image architecturale relève d'une critique fondamentale de la société quant à la virtualisation du monde quotidien, une critique qui se virtualise et s'annule elle-même en se retirant dans le contre-monde du naturel. Tout comme la sacralisation du naturel, une stratégie des images à ce point ostensible est elle aussi sémantiquement surchargée, de sorte que la différence entre le produit spatial alternatif et le genre d'architecture événementale devient floue et tend même à disparaître. La réd.

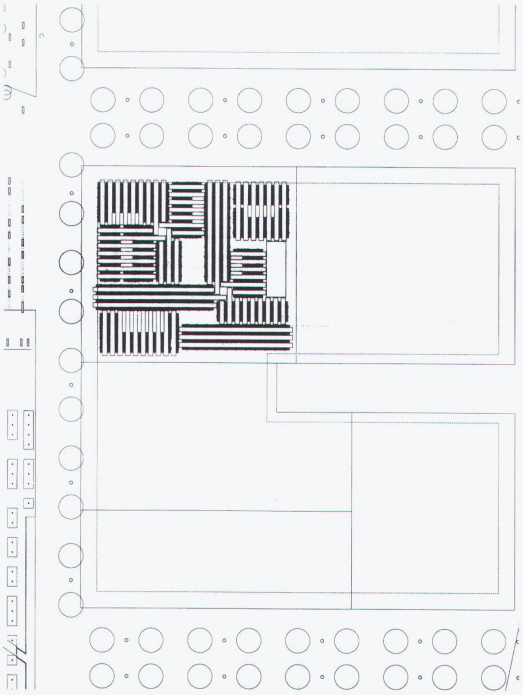
Swiss Pavilion, Expo 2000 Hanover

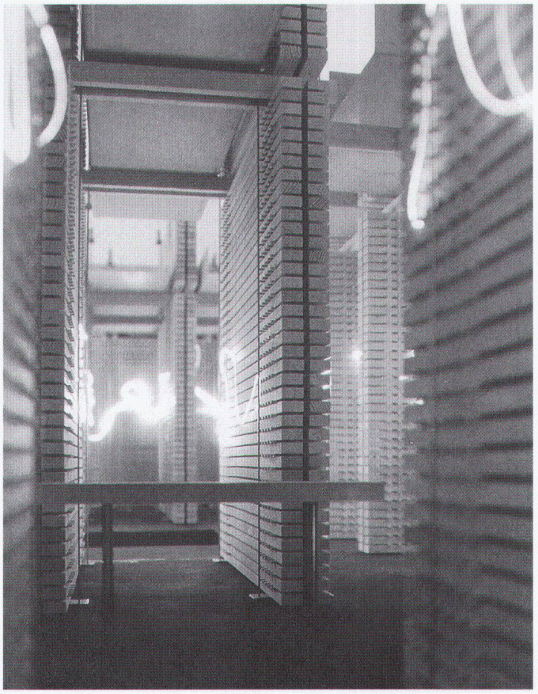
The pavilion "is intended as an integral happening of a direct, sensuous kind" (Peter Zumthor). Seven-metre-high stacks of wooden beams form walls strung together into a narrow orthogonal pattern. The joints between the stacked beams open up views of a labyrinth of untreated wood, with inner courtyards of various sizes which are intermittently visited by "house music ensembles".

The integral happening is intended as an alternative to the medial spectacle of the Expo outside. "There are no pictures referring to something other than what is there", so that "the pavilion itself is the happening" (Zumthor).

"Natural and minimally processed food" is the basis of a "culinary happening", so that the pavilion is "experienced subconsciously as a happening addressed to the sense of smell and remaining in the memory for a long time". The pavilion is purged of objects from the outside world in order to evoke profound, original and deeply sensuous experiences.

The architectural counter-image is based on a fundamental social criticism of the development of the everyday world – a criticism which, however, dematerialises and cancels itself out by retreating into the counter-world of naturalness. The simplistic visual strategy is thus – like the sacralisation of naturalness – also semantically overloaded making the difference between the alternative spatial project and the genre of event architecture unclear or even non-existent. Ed.





ihre eigene Tradition konstruiert hat, und es sind nicht nur Architekten wie Corbusier daran beteiligt, sondern auch die Propagandisten und Geschichtsschreiber der Bewegung selbst. Wenn Giedion schreibt: «Es kann keinen schöpferischen Architekten geben, der nicht durch das Nadelöhr der modernen Kunst gegangen ist»[19], dann versteht er unter moderner Kunst bekanntlich vor allem den Kubismus. Interessant in unserem Zusammenhang ist aber mindestens ebenso, welche moderne Kunst hier *nicht* gemeint ist. Nicht gemeint ist in erster Linie der Impressionismus.

Schon Muthesius definiert in seiner programmatischen Rede auf dem Werkbund-Kongress von 1911 die kulturellen Fronten sehr klar. Das Wesen der Architektur liege im Stetigen, Ruhigen, Dauernden. «Repräsentiert sie doch in der durch Jahrtausende reichenden Tradition ihrer Ausdrucksformen selbst gleichsam das Ewige der Menschheitsgeschichte.»[20] Diesem Willen zum Essentiellen und Ewigen muss natürlich alles Flüchtige, Instabile, Bewegliche und bloss an der sichtbaren Oberfläche Liegende ein Greuel sein. Daher grenzt sich Muthesius entschieden gegen den Impressionismus ab: «In gewissem Sinne ist (der Architektur) daher auch die in den anderen Künsten heute herrschende impressionistische Auffassung ungünstig. In der Malerei, in der Literatur, zum Teil auch in der Bildhauerei, vielleicht selbst noch in der Musik ist der Impressionismus denkbar und hat sich Gebiete erobert. Der Gedanke an eine impressionistische Architektur aber wäre einfach furchtbar. Denken wir ihn nicht aus! Schon sind in der Architektur individualistische Versuche unternommen, die uns in Schrecken versetzt haben, wie sollten es erst impressionistische tun.»[21] Nikolaus Pevsner hat in seinem Standardwerk über die Vorgeschichte der modernen Bewegung «Wegbereiter moderner Formgebung von Morris bis Gropius» als Historiker eine ähnliche inhaltliche Position in die Form einer Entwicklungslogik gegossen, deren Gipfelpunkt die klassische Moderne darstellt. Pevsner bescheinigt den impressionistischen Bildern einen hochgradigen sinnlichen Reiz. Doch statt solcher bezaubernder Oberflächenwirkung fordert er eine «Übertragung auf eine Ebene von abstrakter Bedeutsamkeit».[22] Er schreibt: «Den Impressionisten interessiert einzig das, was er mit eigenen Augen sehen kann, was hinter der Oberfläche liegt, bedeutet ihm nichts. Er ist Materialist, nicht weniger als der materialistischste Philosoph des 19. Jahrhunderts.»[23] Doch was Bach in der Musik gegenüber Wagner darstellt, das war in der Malerei – noch vor dem Kubismus – Cézanne. Cézanne gilt als Überwinder des bloss sinnlichen Reizes vergänglicher Schönheit bei den Impressionisten. Cézannes Ziel ist es, so Pevsner, «die dauernden Eigenschaften der gewählten Gegenstände auszudrücken». Und weiter: Nicht das Individuelle kümmert Cézanne, er «sinnt der Idee des Weltalls nach» und strebt nach «künstlerischen Gleichnissen der ewigen Natur».[24] Dass Cézanne die Gesetze der ewigen Natur in geometrischen Grundformen wie Zylinder, Kreis und Kegel suchte, ist bekannt. Und dass etwa zur gleichen Zeit ganz andere Ansätze eines Naturverständnisses entstehen, etwa bei Bergson, sei hier nur erwähnt. Zu erwähnen ist allerdings ebenfalls, dass es in der Nachfolge von Heidegger und Merleau-Ponty auch ganz andere Deutungen von Cézanne gibt, die ausgehend von Cézannes Begriff der Realisation zeigen, dass die Malerei bei Cézanne eine eigenständige Ebene der Bildwirklichkeit erreicht, die nicht länger als abgeleitete Erscheinungsform einer dahinter liegenden Idee oder als Nachahmung einer vorausliegenden Wirklichkeit zu verstehen ist.[25] Hier, in einer «Parteinahme für die Dinge» und in einer Einräumung eines nicht der Subjektivität unterworfenen Eigenrechts des Sichtbaren (und nicht nur des Sichtbaren), liegen die eigentlichen Anknüpfungspunkte für eine heutige Reaktualisierung der Wahrnehmungs- und Erfahrungsdimension in der Architektur, die dabei allerdings sowohl jeden Platonismus, aber auch den Impressionismus hinter sich lässt. Dieser Fragestellung will ich noch etwas weiter nachgehen. Wir haben wiederholt gesehen, dass sich der Antisubjektivismus der klassischen Moderne an geradezu zeitenthobenen Strukturwahrheiten orientiert, die die Erscheinungswelt ordnen sollen, ja sogar noch emphatischer: in Ordnung bringen sollen. Auch Mies van der Rohe erklärt, dass die Baukunst «auf den ewigen Gesetzen der Architektur» beruhe.[26] Interessant ist nun, dass Mies zwar von Ordnung, aber auch von den Dingen spricht. «Wir wollen aber eine Ordnung, die jedem Ding seinen Platz gibt. Und wir wollen jedem Ding geben, was ihm zukommt, seinem Wesen nach. Das wollen wir tun auf eine so vollkommene Weise, dass die Welt unserer Schöpfungen von innen her zu blühen beginnt. Und nun folgt der berühmte Satz: «Durch nichts wird Sinn und Ziel unserer Arbeit mehr erschlossen als durch das tiefe Wort von St. Augustin: ‹Das Schöne ist der Glanz des Wahren.›»[27] Mies ist von der mittelalterlichen Philosophie und ihrem Ordnungsdenken tief beeindruckt. Er zitiert nicht nur Augustinus, sondern auch Thomas von Aquin. Der Glanz des Wahren – Mies verwendet im Englischen den Begriff «radiance» – ist der Glanz eines Wesens, der Strukturen der Seinswirklichkeit selbst. Wenn also bei Mies vom Ding und seinem Wesen die Rede ist, dann ist damit der nicht geringe Anspruch verbunden, die Essenz des Seins an sich zu reflektieren. Mies hält jedoch die

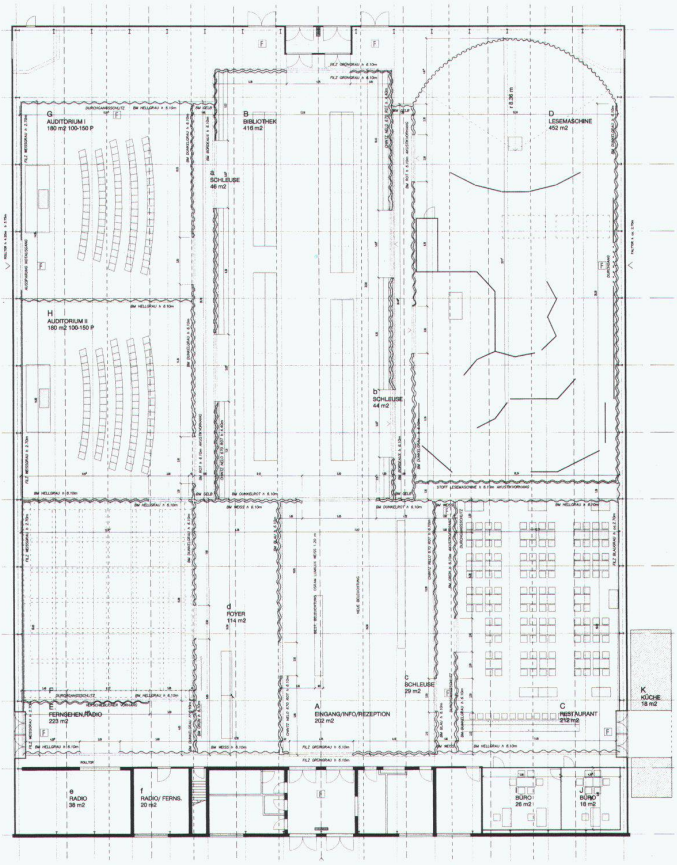
19 Sigfried Giedion, zitiert bei Dorothee Huber und Claude Lichtenstein: Das Nadelöhr der anonymen Geschichte, in: Sigfried Giedion 1888–1968. Der Entwurf einer modernen Tradition, Zürich 1989, S. 90
20 Hermann Muthesius, zitiert bei R. Banham: Die Revolution der Architektur, a.a.O., S. 55
21 ebenda
22 Nikolaus Pevsner: Wegbereiter moderner Formgebung von Morris bis Gropius, Köln 1983, S. 81
23 ebenda, S. 66
24 ebenda, S. 62
25 vergl. z.B. Bernhard Waldenfels: Das Zerspringen des Seins. Ontologische Auslegung der Erfahrung am Leitfaden der Malerei, in: A. Metraux/B. Waldenfels (ed.): Leibhaftige Vernunft. Spuren von Merleau-Pontys Denken, München 1986, S. 144ff; Christoph Jamme: Der Verlust der Dinge. Cézanne – Rilke – Heidegger, in: Chr. Jamme/K. Harries (ed.): Martin Heidegger. Kunst Politik Technik, München 1992, S. 105ff; Günter Seubold: Kunst als Enteignis. Heideggers Weg zu einer nicht mehr metaphysischen Kunst, Bonn 1996, S. 103ff
26 Mies van der Rohe, zitiert bei Fritz Neumeyer: Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort, Berlin 1986, S. 282
27 Mies van der Rohe: Antrittsrede am AIT in Chicago am 20.11.1938, in: Neumeyer, a.a.O., S. 381

geistige Unordnung seiner eigenen Zeit für so gravierend, dass er sich auf die Frage, ob denn eine einfache Wiederbelebung mittelalterlichen Denkens im 20. Jahrhundert überhaupt denkmöglich ist, erst gar nicht einlässt. Dass auch am Beispiel Mies die Architektur mit ihrer Tendenz zum Ideenblick und ihrer ontologischen Sehnsucht sich von anderen künstlerischen und philosophischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts deutlich unterscheidet, wird ein weiteres Mal deutlich, wenn wir ein anderes Konzept des Leuchtens der Dinge, der «radiance» betrachten, das ebenfalls in Auseinandersetzung mit dem mittelalterlichen Denken, hier vor allem der Scholastik, entstanden ist und eine radikal andere Version einer Dingästhetik darstellt. Gemeint ist der Begriff der Epiphanie bei James Joyce. Joyce setzt sich ausführlich mit den Bestimmungen des thomistischen Schönheitsbegriffes auseinander. Sie lassen sich nur nicht mehr mit dem Geist des Mittelalters erfüllen, wovon der weltanschauliche Voluntarismus von Mies schlichtweg ausgeht. Bei Joyce vollzieht sich auf anderer Ebene noch einmal, was in der Querelle des anciens et des modernes am Ende des 17. Jahrhunderts für die Architektur bereits durchgespielt worden ist: «Die ontologischen Modi der Schönheit (werden) zu Modi des Rezipierens (oder Hervorbringens) der Schönheit», wie Umberto Eco in seiner hier zugrunde gelegten Analyse der Joyce'schen Poetiken feststellt.[28] Joyce kann das Leuchten des Gegenstandes nicht mehr als Manifestation seiner formalen Harmonie und Perfektion, seiner ontologischen Vollkommenheit verstehen. Mehr noch: Das Leuchten, der Glanz der Epiphanie ist nicht an bestimmte ausgezeichnete Eigenschaften des Gegenstandes gebunden. «Die Seele des gewöhnlichsten Objekts (...) scheint uns zu strahlen», heisst es bei Joyce.[29] Es geht nicht mehr um das exquisite Objekt, um Vollkommenheit, die ewigen Gesetze der Schönheit, um das Wesen der Wahrheit, um das Echte oder Authentische, und dennoch kommt es zu einer Erfahrung des Leuchtens. Diese Erfahrung, so Eco, wird damit zum Ergebnis von Kunst, sie wird durch bestimmte künstlerische Praktiken erst möglich.

Eco schreibt: «Hier handelt es sich nicht um ein Sich-Enthüllen des Dinges in seiner objektiven Wesenheit (quidditas), sondern um das Sichenthüllen dessen, was das Ding in diesem Augenblick für uns bedeutet: und es ist der Wert, welcher dem Ding in diesem Augenblick zugeschrieben wird, der das Ding tatsächlich *macht*. Die Epiphanie verleiht dem Ding einen Wert, den es vor der Begegnung mit dem Blick des Künstlers nicht besass. So gesehen steht die Lehre von den Epiphanien und der radiance der thomistischen Lehre von der claritas genau gegensätzlich gegenüber: bei Thomas ein Sich-Hingeben an den Gegenstand und seinen Glanz, bei Joyce ein Herausreissen des Gegenstands aus seiner gewohnten Umgebung, ein Unterwerfen seiner unter neue Bedingungen und ein Verleihen neuen Glanzes und Wertes an ihm kraft schöpferischer Vision.»[30] Eco gibt diesem Befund eine ambivalente Wertung. Einerseits weiss er, dass der Übergang vom objektiven Kunstgegenstand zur ästhetischen Erfahrung eine übergreifende Entwicklung der Institution Kunst im 20. Jahrhundert darstellt. Anderseits muss er kritisch feststellen, dass hier der Gegenstandsverlust tendenziell durch subjektive Sinnsetzungen, wie emphatisch und epiphanisch sie auch sein mögen, ersetzt wird. Im epiphanischen Augenblickserlebnis versucht das Subjekt noch einmal, sich der Welt zu bemächtigen. Ein locus classicus dieser Augenblicksemphase, der Plötzlichkeit, wie Karl Heinz Bohrer es nennt, ist Hofmannsthals «Chandos Brief». Wirklichkeitszerfall und momenthafte Wiederaneignung korrespondieren auch hier: «Eine Giesskanne, eine auf dem Feld verlassene Egge, ein Hund in der Sonne, ein ärmlicher Kirchhof, ein Krüppel, ein altes Bauernhaus, alles dies kann das Gefäss meiner Offenbarung werden. Jeder dieser Gegenstände und die tausend anderen ähnlichen, über die sonst ein Auge mit selbstverständlicher Gleichgültigkeit hinweggleitet, kann für mich plötzlich in irgendeinem Moment, den herbeizuführen in keiner Weise in meiner Gewalt steht, ein erhabenes und rührendes Gepräge annehmen, das auszudrücken mir alle Worte zu arm scheinen.»[31] Diese Erfahrung stiftet eine das abgespaltene Subjekt in den Schoss des Friedens der Welt wieder zurückführende Empathie: «Es gibt unter den gegeneinander spielenden Materien keine, in die ich nicht hinüberzufliessen vermöchte. Es ist mir dann, als bestünde mein ganzer Körper aus lauter Chiffren, die mir alles aufschliessen.»[32] Die Wiederherstellung einer Harmonie von Ich und Welt in einer sich universalisierenden empathischen Erfahrung ist ideologiekritisch als Nichtaushalten der Moderne analysiert worden; in unserem Zusammenhang wichtiger ist die Frage, ob ein solches Erfahrungsmodell den Dingen – gerade den unscheinbarsten – überhaupt ihre Dinglichkeit belässt oder sie nicht vielmehr durch das grenzenlose subjektive Empathiewollen restlos aufsaugt. Wenn es also in der Erfahrung, in der Wahrnehmung nicht immer wieder nur um Subjektivität gehen soll, wenn das Subjekt sich nicht immer nur selbst begegnen soll, was könnte dann – auch in der Architektur – eine Parteinahme für die Dinge heissen? Unter dem – allerdings missverständlichen – Titel eines kritischen Regionalismus hat Kenneth Frampton bereits in den frühen Achtzigerjahren eine der massgeblichen Positionen einer architektonischen Parteinahme für die Dinge formuliert. Im

Fortsetzung Seite 30

28 Umberto Eco: Das offene Kunstwerk, Ffm 1973, S. 325
29 James Joyce, zitiert bei Eco, a.a.O., S. 327
30 Eco, a.a.O., S. 336
31 Hugo von Hofmannsthal: Ein Brief, in: ders.: Gesammelte Werke, hrsg. von H. Steiner, Band 3, Prosa II, Ffm 1959, S. 15
32 ebenda, S. 18



Schweizer Halle (Halle 7) an der Frankfurter Buchmesse

Architekten: Diener und Diener, Basel, mit Peter Suter

Feierlich ist die Stimmung, Ruhe dominiert, alles ist gedämpft. Hans Hofmann hatte mit ganz ähnlichen architektonischen und szenischen Mitteln die damaligen schweizerischen Lieblingsexportprodukte – Uhren – anlässlich der Weltausstellung 1935 in Brüssel zelebriert. 1998 in Frankfurt waren es Bücher, das heisst der greifbare Ausdruck von angeblichem Intellekt. Beide Male ging es um eine beinahe religiöse Beschwörung von Ernsthaftigkeit und Bedeutungsschwere. Mittel dazu sind das massive, geschosshohe Textil und die Präsentation der Ausstellungsgegenstände als Präziosen, wie Bruchstücke einer längst vergangenen Kultur, so wie sie im Museum ausliegen. Dies schafft Ehrfurcht. Die Anonymisierung der Bücher durch einheitliche Einbände in ausgewählten Farbtönen rekurriert auf bekannte Bildstrategien wie beispielsweise die Plakatwerbungen von Amnesty International aus den Achtzigerjahren mit verdeckten Antlitzen von Folteropfern: Es wird eine Kollektivität einbeschworen, die im Falle der Schweizer Halle in Frankfurt vor allem zum Ziel hatte, Schweizerisches aufzuwerten – verständlich, vor dem Hintergrund der Angriffe auf die Rolle dieses Landes während des Zweiten Weltkriegs, der anhaltenden Wirtschafts- und Wertkrise in den Neunzigerjahren und der unsicheren Rolle der Schweizer Nation innerhalb des Globalisierungsprozesses. Red.

Halle suisse (halle 7) à la Foire du Livre de Francfort 1998

L'atmosphère est festive, le calme domine, tout est feutré. A l'occasion de l'exposition internationale de Bruxelles en 1935, Hans Hofmann avait fêté les montres, produit d'exportation suisse en vogue de l'époque, avec des moyens architecturaux et scéniques très semblables. A Francfort en 1998, il s'agissait de livres, autrement dit l'expression matérielle de ce que l'on nomme intellect. Dans les deux cas, il en allait d'une affirmation presque religieuse de sérieux et de substantialité. Pour ce faire, les moyens sont le massif,

le tout textile et la présentation des objets d'exposition comme les fragments précieux d'une culture depuis longtemps éteinte, à la manière des musées. Cela crée du respect. La présentation des ouvrages reliés sous une forme unitaire aux coloris choisis est un recours à des stratégies iconographiques connues comme la campagne d'affiches d'Amnesty International, dans les années 80, où s'esquissaient des visages de victimes de la torture. On fait appel à une conscience collective et, dans le cas de la halle suisse à Francfort, le but était surtout de réhabiliter le monde suisse, compris sur l'arrière-plan des attaques quant au rôle de ce pays pendant la Seconde Guerre mondiale, à la crise de l'économie et des valeurs se prolongeant dans les années 90 et à la place incertaine de la nation suisse au sein du processus de globalisation. La réd.

Swiss Hall (Hall 7) at the 1998 Frankfurt Book Fair

The mood is festive, silence prevails, everything is muted. At the World Exhibition in Brussels in 1935, Hans Hofmann celebrated Switzerland's favourite export product – watches – with very similar architectural and scenic means. In Frankfurt in 1998, it was books, i.e. the tangible expression of alleged intellect. Both occasions took the form of an almost religious ritual of great seriousness and solemnity, the means to this end being massive, storey-high textiles and the presentation of the exhibited items as precious objects, as fragments of a long-past culture, such as we are more used to seeing in museums. This engenders awe. The anonymity of the books achieved by uniform covers in selected colours corresponds to well-known visual strategies such as the poster advertising of Amnesty International from the 1980s, showing victims of torture with covered up faces. An aura of collectivity is evoked, which in the case of the Swiss Hall in Frankfurt has the primary aim of up-valuing its Swiss identity – understandably enough in view of the attacks against this country's role during World War II, the persistent economic and value crisis of the 1990's and the uncertain role of the Swiss nation within the globalisation process. Ed.

Buchpräsentation ▷ Présentation des livres ▷ Book presentation

Vorhangräume ▷ Salle des rideaux ▷ Curtain rooms

Grundriss ▷ Plan ▷ Layout

Fotos: Deimel + Wittmar, Essen

Zentrum von Framptons Überlegungen zu einer Architektur des Widerstands gegen die globale Modernisierung steht der Begriff des Tektonischen, der wiederum in einer sehr spezifischen Weise gedeutet wird. Das Grundprinzip einer Architektur des Widerstands liegt für Frampton in einer «strukturellen Poetik»[33], die ein Bauwerk nicht nur visuell und szenographisch begreift, sondern seine unterschiedlichen Bestandteile und Materialien in ihrer jeweiligen Dinglichkeit präsentiert und damit eine umfassendere sinnliche Wahrnehmung von Architektur ermöglicht. Dieses Hervortreten des Dinglichen erläutert Frampton durch ein Zitat aus Heideggers «Ursprung des Kunstwerks»: «Der Stein wird in der Anfertigung des Zeuges, z. B. der Axt, gebraucht und verbraucht. Er verschwindet in der Dienlichkeit. Der Stoff ist umso besser und geeigneter, je widerstandsloser er im Zeugsein des Zeuges untergeht. Das Tempel-Werk hingegen lässt, in dem es eine Welt aufstellt, den Stoff nicht verschwinden, sondern allererst hervorkommen, und zwar im Offenen der Welt des Werkes: Der Fels kommt zum Tragen und Ruhen und wird so erst Fels; die Metalle kommen zum Blitzen und Schimmern, die Farben zum Leuchten, der Ton zum Klingen, das Wort zum Sagen. All dies kommt hervor, indem das Werk sich zurückstellt in das Massige und Schwere des Steins, in das Feste und Biegsame des Holzes, in die Härte und den Glanz des Erzes, in das Leuchten und Dunkeln der Farbe, in den Klang des Tones und in die Nennkraft des Wortes.»[34] Diese Widerständigkeit des Dinglichen widersteht nicht nur dem restlosen technischen Gebrauch und Verbrauch, sondern das Konzept der Widerständigkeit des Dinglichen erscheint Frampton auch als einzige Möglichkeit, der totalen Verfügbarkeit von Architektur, ihrer völligen gesellschaftlichen Unterwerfung und Dienstbarmachung, ihrem grenzenlosen Verbrauch und damit ihrer kulturellen Annihilierung etwas entgegenzusetzen.

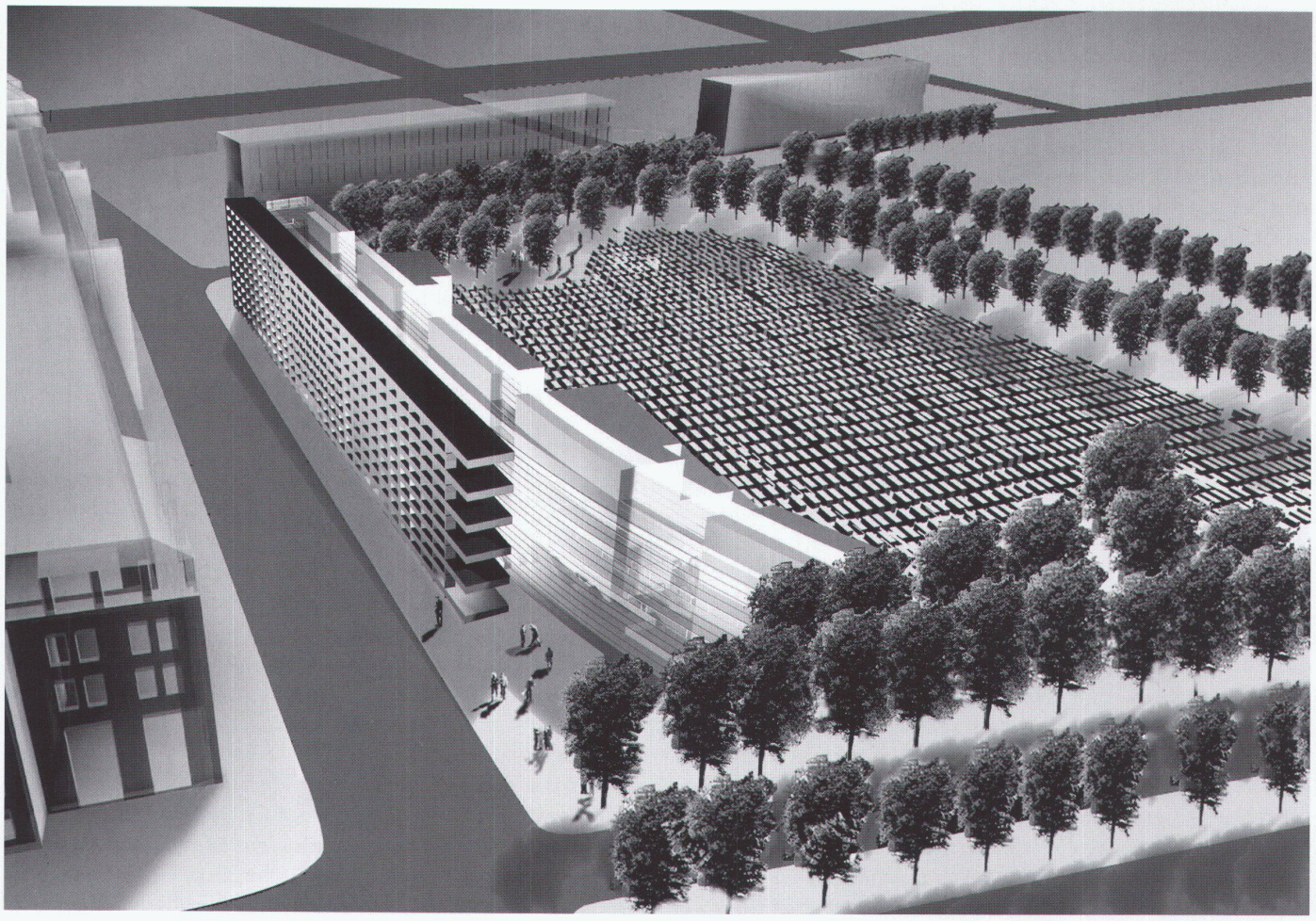
Framptons Bezug auf Heidegger legt es nahe, der Frage nach dem Gegebensein einer Dinglichkeit, die nicht vollständig einer instrumentellen Verfügung unterliegt, noch ein Stück weiter nachzugehen. Steht das, was sich der Verfügung entzieht, denn selbst einfach zur Verfügung? Ist das Unverfügbare einfach verfügbar? Ist es selbst – sozusagen nach Durchstreichen des Verfügenden – am Ende doch wieder als ein Ding gegeben und als solches wahrnehmbar? Ist das Unverfügbare als ein Objekt präsent? Will man sich bei dieser Frage von Heidegger ein Stück weit leiten lassen – und sowohl Frampton als auch Zumthor tun es –, dann darf man vor Heideggers entscheidender Einsicht nicht Halt machen, dass erst jenseits unserer Einstellung, uns die Wirklichkeit als Objekte vorzustellen, die Überwindung der Verfügung beginnen kann. Anders gesagt: Erst jenseits ihres Objektstatus können Dinge zu Dingen werden. Sie stehen damit aber auch der sinnlichen Wahrnehmung nicht unmittelbar zur Verfügung, das Unverfügbare entzieht sich und erschliesst sich nicht mehr einfach. Vielleicht sollte man in Bezug auf diese unverfügbare Dinglichkeit auch lieber von Erfahrung als von Wahrnehmung sprechen. In dieser Erfahrung des Unverfügbaren kehrt uns das Ding dann seine Nichtverrechenbarkeit zu, sein Fremdes, sein Anderes. Hierbei tritt die Überlagerung von Präsenz und Absenz an die Stelle von älteren Kategorien wie physischer und mentaler Raum. Das ist auch der Grund, warum in diesem Zusammenhang, nicht nur bei Eisenman, das Konzept des Dazwischen, des Zwischenraums eine so grosse Rolle spielt. Auch hier findet man, wenn man will, einen Bezug zu Heidegger, der in seinem späten Vortrag «Die Kunst und der Raum» vom Hohl- und Zwischenraum spricht und zumindest die Vermutung formuliert, «dass die Wahrheit als die Unverborgenheit des Seins nicht notwendig auf Verkörperung angewiesen ist».[35] In diesem Zusammenhang kommt bekanntlich wieder der Begriff des Ereignisses ins Spiel. Das Ereignis im Sinne Heideggers kann jedoch weder auf einen körperlichen Affekt noch auf etwas die Körperlichkeit schlechthin Übersteigendes zurückgeführt werden, sondern unterläuft gerade derartige Fixierungen. Die Verdinglichung des körperlichen Affekts zur blossen sinnlichen Wahrnehmung führt aus der klassischen Gegenüberstellung von Subjekt und Objekt nicht hinaus. Heidegger hat gerade in seiner Kritik Nietzsches ausgeführt, dass es mit einer blossen Umkehrung des Platonismus, die die Rangfolge von Sinnlichem und Übersinnlichem einfach umdreht, nicht getan ist. Erst wenn wir eine Erfahrung jenseits des Bestimmten zulassen, kommt eine andere Dimension des Körperlichen/Dinglichen ins Spiel, die sich in der Spannung zwischen dem Anwesenden und dem Abwesenden bewegt. Versuchsweise könnte man von dem Affekt des Entzuges sprechen. In dieser – selbst nicht dinghaften – Dimension des Dinglichen wird das Konzept einer «gegenständlichen Architektur» interessant und aktuell. Kritisch bleibt jedoch festzuhalten: Der Schritt von der Essenz zur Präsenz missversteht die Präsenz doch wieder als Essenz, die nach bestimmten architektonischen Purifizierungsakten am Ende «als solche» zu haben ist. Gegenständlichkeit «jenseits der Zeichen» wird wörtlich als «Gegenstand» genommen, der nach der Befreiung von allen gesellschaftlichen Kodierungen, nach Wegnahme aller Bedeutungsschichten angeblich «entsemantisiert», aber erstaunlicherweise eben doch in einer dezidiert bestimmten Gegenständlichkeit und Materialität übrig bleibt («Holz», «Stein»,

Fortsetzung Seite 32

33 Kenneth Frampton: Kritischer Regionalismus – Thesen zu einer Architektur des Widerstandes, in: A.Huyssen/K.R.Scherpe (ed.): Postmoderne, Reinbek 1986, S.168

34 Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, zitiert bei Frampton: Grundlagen der Architektur. Studien zur Kultur des Tektonischen, München/Stuttgart 1993, S. 27

35 Heidegger: Die Kunst und der Raum, St. Gallen, 3. Aufl., 1996, S. 13



Holocaust-Mahnmal in Berlin

Architekt: Peter Eisenman

Auch wenn das Mahnmal immer noch Gegenstand politischer und juristischer Zwiste ist, blieb die Hauptidee des Entwurfes bis heute bewahrt (an der auch Richard Serra beteiligt war). Sie dreht sich um die Vermittlung einer spezifischen Raumerfahrung, die ausserhalb des hierarchisch organisierten Raumes steht.

Der Raum ist heute gekennzeichnet von einem Übergang: von der Produktion von Dingen im Raum zur Produktion von Raum selbst. Als Produktefaktor ist er kontrolliert, hierarchisiert, politisch und wirtschaftlich bestimmt – tendeziell reduziert er sich auf seine Oberfläche, der Raum selbst ist die Leere, reduziert auf ein «Medium, das darauf wartet, kolonisiert zu werden» (Henri Lefebvre).

Mit dem Holocaust-Mahnmal sollen räumliche Erfahrungen reaktiviert werden, insbesondere körperliche Affekte, die räumliche Mittel zu bewirken vermögen. Die eng und gleichmässig aneinander gereihten, hohen Steinstelen bilden nur scheinbar eine homogene Raumstruktur. Tritt man in sie hinein, wird die vermeintliche Überblickbarkeit der strengen Ordnung zur bedrohlichen, beklemmenden Orientierungslosigkeit. Diese Erfahrung ist nicht nur metaphorisch, sondern auch eine Vermittlung widerständiger Raumwirklichkeit.

Red.

Mémorial de l'holocauste à Berlin

Même si ce mémorial suscite toujours des disputes politiques et juridigues, l'idée centrale du projet (auquel participa également Richard Serra) a conservé jusqu'à maintenant sa valeur. Il en va de l'expression d'une expérience spatiale spécifique se situant en dehors d'un espace hiérarchique organisé. L'espace connaît aujourd'hui une situation transitoire: de la production d'objets dans l'espace à la production d'espace proprement dit.

En tant que facteur de production, il est contrôlé, hiérarchisé et défini politiquement et économiquement – tendanciellement, il se réduit à son enveloppe superficielle, l'espace lui-même étant un vide réduit à un «médium en attente de colonisation» (Henri Lefebvre).

Avec le mémorial de l'holocauste, on se propose de réactiver des expériences spatiales, notamment des affects corporels que doivent engendrer des moyens spatiaux. Les stèles en pierre verticales, régulièrement disposées en rangs serrés, ne forment une structure spatiale homogène qu'en apparence. Il suffit d'y pénétrer pour que l'impression d'ordre strict devienne une désorientation menaçante et oppressante. Cette impression n'est pas seulement métaphorique; il s'agit aussi de transmettre une réalité spatiale plus durable.

La réd.

Holocaust Memorial in Berlin

Although the memorial is still the subject of political and legal squabbles, the main idea of the design (in which Richard Serra was also involved) has remained. It is intended to convey a special spatial experience above and beyond hierarchically organised space.

Today, space is characterised by a transition – from the production of objects in space to the production of space itself. As a product factor, space is defined in controlled, hierarchical, political and economic terms – with a tendency towards reduction to surface textures – with space itself as emptiness, reduced to a "medium that is waiting to be colonised" (Henri Lefebvre).

The Holocaust Memorial is intended to reactivate spatial experiences, particularly physical emotions which can be aroused by spatial means. The narrow, uniformly arranged tall stone stele only seem to form a homogeneous spatial structure. As soon as it is entered, the apparent transparency of strict organisation mutates into a threatening, oppressive lack of orientation. This experience is not only metaphorical, it is also an expression of contradictory spatial reality.

Ed.

«Glas», «Stahl»). Auch das Bild von der Überschreitung einer Schwelle in ein «Jenseits» der Bedeutungen wird zu wörtlich genommen. Dass sich dem Netz der gesellschaftlichen Vermittlungen dadurch entgehen lässt, indem man entschlossen aus ihm herausspringt, ist jedoch eine ganz und gar grundlose Hoffnung, ganz gleich, ob man nun dialektisch (Adorno) oder poststrukturalistisch (Derrida) argumentieren möchte. In dieser architektonischen Gegenständlichkeitsdiskussion wiederholt sich in Teilen die Naturdiskussion der Siebziger- und Achtzigerjahre und endet ebenso in der Einsicht, dass es das behauptete «Jenseits» aller Vermittlungen nicht gibt.[36] Schon in der historischen Debatte um die Minimal Art wurde deutlich, dass deren Objekte keineswegs von allen Bedeutungen befreit, sondern hochgradig mit der Bedeutung «Reinheit» und «Nicht-Bedeutung» aufgeladen waren.[37] Zu dem von Steinmann in Anlehnung an die Minimal Art beschworenen semantischen Nullpunkt kommt es auch in der Architektur nicht, da allein schon die hier Verwendung findenden Materialien immer schon gesellschaftlich produziert und historisch kodiert sind. Insofern bleibt jeder Bezug auf diese Einzelmaterialien im Sinne der Entsemantisierung aporetisch. Nicht das einzelne Element, sondern nur das Relationsgefüge aller Elemente kann feststehende Kodierung verflüssigen und «dezentrieren» und insgesamt eine «gegenständliche» Wirkung entfalten. An dieser strukturalistischen Grundeinsicht kommt man auch in diesem Zusammenhang nicht vorbei. Im Übrigen scheint aber häufig eine solche – ästhetisch möglicherweise ja eher verstörende – Bedeutungsaufhebung gar nicht beabsichtigt zu sein, sondern wieder nur der «wahre» Gebrauch der Materialien. Der Begriff des Materials nimmt dabei sofort etwas Weihevolles, Edles und Exquisites an und streift bei dieser tendenziellen Sakralisierung «die Spur der Kontingenz ab, die ehemals seine Kritik gestattete», wie es bei Adorno heisst.[38] Genau dieser Begriff der Kontingenz bzw. des Kontingenten wäre dem allen essentialistischen Verführungen nachgebenden Begriff des Materials vorzuziehen. Der Begriff des Kontingenten bewahrt vor illusionären Rückzügen in ein «Jenseits» und macht durch Vermeidung der Aura des Reinen eindeutig klar, dass auch die Architektur notwendigerweise innerhalb eines Systems eines durch und durch historisch bestimmten Stoffwechsels operiert. Und innerhalb der Immanenz dieser historischen Kontingenz, nicht jenseits davon, hat sie die Spur des «Nichtidentischen» (Adorno) aufzusuchen: «Dialektik ist das Selbstbewusstsein des objektiven Verblendungszusammenhangs, nicht bereits diesem entronnen. Aus ihm von innen her auszubrechen, ist objektiv ihr Ziel. Die Kraft zum Ausbruch wächst ihr aus dem Immanenzzusammenhang zu; auf sie wäre, noch einmal, Hegels Diktum anzuwenden, Dialektik absorbiere die Kraft des Gegners, wende sie gegen ihn.»[39] Wer sich dem dialektischen Tiefgang Adornos so nicht unbedingt anschliessen möchte, sei vielleicht auf die philosophisch «leichtere», nämlich pragmatische Position von Richard Rorty verwiesen, der das Bewusstsein der Kontingenz in Korrespondenz zu einer «nominalistischen Kultur»[40] setzt, die die Suche nach der Wahrheit und dem Wesen («da draussen») durch die Freiheit als Ziel des Denkens ersetzt: «Diese Wendung zum Historismus hat dazu beigetragen, dass wir uns langsam, aber sicher von Theologie und Metaphysik – oder von der Versuchung, nach einem Fluchtweg aus Raum und Zeit Ausschau zu halten – befreit haben.»[41] In diesem Sinne hat sich auch das Konzept einer «gegenständlichen Architektur» von der Vorstellung zu lösen, sie könnte das Wahre und Essentielle eröffnen und nach Wegziehen aller Vorhänge als faktischen Gegenstand, als Objekt vor uns hinstellen. Die Vergegenständlichung wird demgegenüber zu einer kritischen Operation innerhalb des Kontingenten, wenn sie nicht versucht, aus allen Bezügen herauszuspringen, sondern diese Bezüge prozessierend in Bewegung zu bringen. Dieser Prozess kann nicht in einer nichtkontaminierten Zone statffinden, «weltfrei», sondern muss sich – wenn man will: subversiv – auf die «Welt» einlassen, statt sie beiseite zu schieben. Die Architektur von Rem Koolhaas könnte hierfür ein interessantes Beispiel sein, das man unter dieser Perspektive genauer untersuchen sollte. Wollte man noch einmal hilfsweise sich Heidegger'scher Kategorien bedienen, dann könnte man sagen, dass in diesem Prozess die «Welt» (das gesellschaftlich konkret Bestimmte) mit soviel «Erde» versetzt wird (dem Unbestimmten, Unverfügten, Nichtlesbaren), dass in den so entstehenden Brüchen, Dezentrierungen und Nichtidentitäten die Grenzen der jeweiligen kontingenten Bestimmtheit von «Welt» erkannt und damit auch schon überschritten werden. Die sich so ergebende Gegenständlichkeit erscheint weder als Objekt (ein «anderer» Gegenstand), noch ereignet sie sich reflexiv nur im Subjekt (etwa: Wahrnehmung der Wahrnehmung). Worin diese Gegenständlichkeit besteht, was sie «ist», lässt sich nur schwer sagen. Jedenfalls eine andere Gegenwärtigkeit, die in der Spannung zwischen anwesend und abwesend dennoch ihr eindrückliches Hier und Jetzt behauptet. U.S.

36 vergl. Ullrich Schwarz: Auf der Suche nach der Natur oder: Von Artemis zum Cyberspace? Stadträumliche und architektonische Ansätze zu einer Rekonstruktion des Anderen, in: G. Bien/Th. Gil/J. Wilke (ed.): «Natur» im Umbruch. Zur Diskussion des Naturbegriffs in Philosophie, Naturwissenschaft und Kunsttheorie, Stuttgart Bad Canstatt 1994, S. 331ff.
37 David Clarke: Der Blick und das Schauen – Konkurrierende Auffassungen von Visualität in der Theorie und Praxis der spätmodernen Kunst, in: G. Stemmrich (ed.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden/Basel 1995, S. 683
38 Theodor W. Adorno: Negative Dialektik, Ffm 1966, S. 105
39 ebenda, S. 396
40 Richard Rorty: Kontingenz, Ironie und Solidarität, Ffm 1989, S. 17
41 ebenda, S. 41

Oberirdischer Eingang zu einem unterirdischen Spielcasino in Biel

Architekten (Eingang):
Bauzeit, Biel

Das unterirdische Casino ist mit den üblichen Rauminstallationen reichhaltig und bunt bestückt, um zum Spielen und Konsumieren zu animieren. Die unterirdische Zauber- und Glimmerwelt wird oberirdisch jedoch nicht mit einem ihr angemessenen Zeichen angekündigt. Die gestalterischen Auflagen von Biel verlangten eine zurückhaltende, neutrale Architektursprache, welche dem Ort wie dem öffentlichen Raum entsprechen soll. Red.

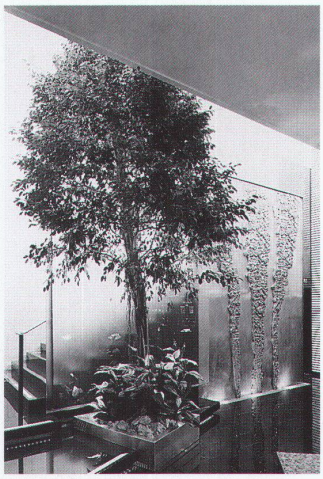
Entrée en surface d'un casino souterrain à Bienne

Le casino souterrain est abondamment et multiplement équipé des installations spatiales habituelles susceptibles d'animer le jeu et la consommation. Pourtant, la magie et le chatoiement du monde souterrain ne sont pas exprimés en surface par un signe correspondant. Les contraintes imposées par la ville de Bienne à la conception exigeaient un langage architectural retenu et neutre s'accordant au lieu comme à l'espace public.

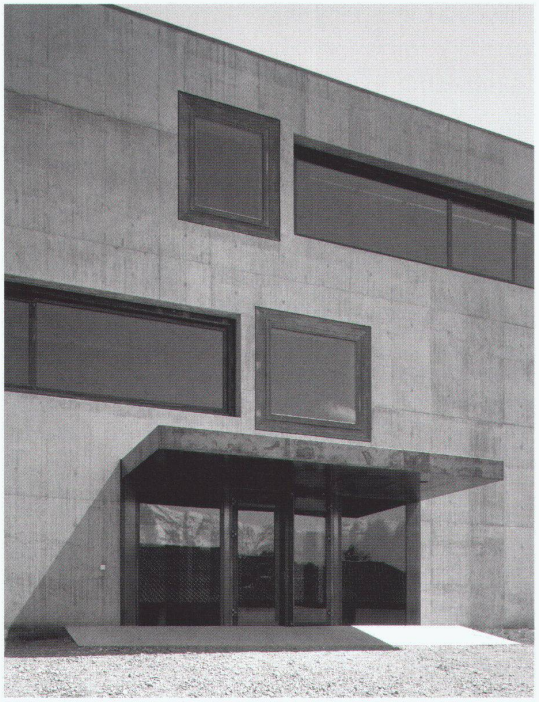
La réd.

Above-ground entrance to an underground casino in Biel

The underground casino is profusely and colourfully elaborated with the usual spatial installations intended to provide an incentive to gamble and consume. The magical, shiny underground world is not, however, announced above ground by any relevant symbols. The design stipulations for the Biel project demanded a discreet, neutral architectural language appropriate to the site and the public space. Ed.



Fotos: Yves André, St-Aubin;
mira blau, Danielle Kaech, Zürich



Schulhaus in Paspels

Architekt: Valerio Olgiati, Zürich

Die Raumperspektive dient als Instrument der Verfremdung mit dem Ziel, Raum quasi substantiell wahrnehmbar zu machen. So erscheint der kreuzförmige Erschliessungsbereich als ein aus einem kompakten Körper herausgeschnittener Hohlraum und gleichzeitig als Zwischenraum, der durch die vier in die Ecken des Gesamtvolumens gerückten Kuben von Schul- bzw. Vorbereitungszimmern gebildet wird. Zusätzlich gesteigert wird die Dominanz «purer Räumlichkeit» durch den Einsatz zweier «archaischer» Materialien, Sichtbeton für die Aussenwände und die Wandflächen des Erschliessungsbereichs und Holzverkleidungen als Futteral für die Schulräume.

Raum ist im Schulhaus von Paspels wirklich, greifbar. Allein – dieser Raum steht für sich selbst. Er entzieht sich sehr bewusst komplexerer Einbindungen, gibt sich souverän und muss dabei riskieren, als autistisch abgeschrieben – abgezeichnet, abgelichtet – zu werden. Red.

Ecole à Paspels

La perspective du volume sert d'instrument d'altération avec pour but de rendre l'espace appréhendable quasi substantiellement. Ainsi, la zone de desserte cruciforme paraît être un espace vide découpé dans un corps compact et en même temps, comme une transition ménagée entre les quatre cubes repoussés aux angles de l'ensemble et contenant les salles de classe, resp. de préparation. La dominante «volumétrie pure» est encore renforcée par la mise en œuvre de deux matériaux «archaïques», béton brut pour les murs extérieurs et les parois de la zone de desserte et revêtement en bois comme enveloppe pour les salles de classe.

Dans l'école de Paspels, l'espace est véritablement palpable. Cette espace existe en lui-même. Très volontairement, il se refuse à toute intégration plus complexe, se veut souverain et, ce faisant, il risque d'être dévalorisé, reproduit et copié comme autiste. La réd.

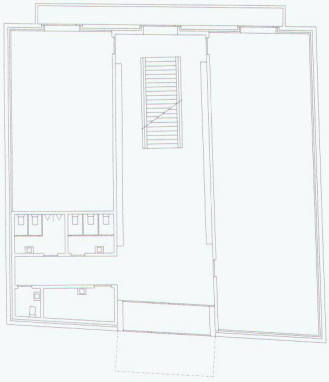
School in Paspels

The spatial perspective serves as an instrument of alienation with the aim of making space perceptible, as it were substantial. Thus the cruciform entrance area has the appearance of a hollow space cut out of a compact volume, and at the same time of an intermediate space consisting of the four cubes of the classrooms and preparation rooms placed in the corners of the overall volume. The dominance of "pure spatiality" is further escalated by the use of two "archaic" materials, exposed concrete for the outer walls and wall surfaces of the entrance area, and wood cladding as a lining for the classrooms.

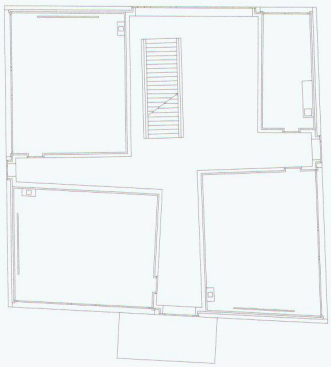
In the school in Paspels, space is real, tangible. But this space stands only for itself, withdrawing consciously from more complex connections. It makes a sovereign impression while running the risk of being written off – depicted, reproduced – as autistic. Ed.

Ansicht von Norden ▷ Vue du nord ▷ View from the north

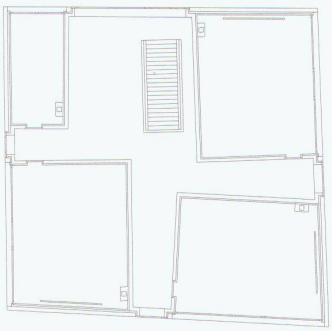
Ansicht von Westen ▷ Vue de l'ouest ▷ View from the west



Erdgeschoss
▷ Rez-de-chaussée
▷ Ground floor

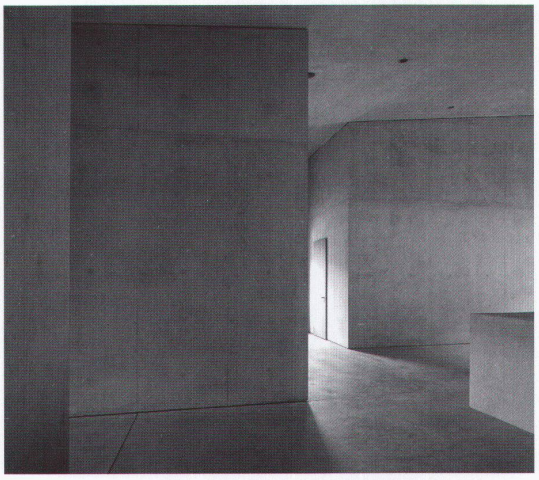


1. Obergeschoss
▷ 1er étage
▷ 1st floor



2. Obergeschoss
▷ 2e étage
▷ 2nd floor

Erschliessungsraum im zweiten Obergeschoss ▷ Espace de desserte au second étage ▷ Access area on the second floor

Treppensituation ▷ Situation d'escalier ▷ Stairway

Erschliessungsraum im ersten Obergeschoss ▷ Espace de desserte au 1er étage ▷ Access area on the 1st floor